

Alexander Nebrig

Rhetorizität des hohen Stils



Der deutsche
Racine in französischer Tradition und
romantischer Modernisierung

Alexander Nebrig
Rhetorizität des hohen Stils

Münchener Universitätsschriften
Münchener Komparatistische Studien
Herausgegeben von Hendrik Birus
und Erika Greber
Band 10

Alexander Nebrig

Rhetorizität des hohen Stils

Der deutsche Racine in französischer Tradition und
romantischer Modernisierung



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs-
und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

Der Verfasser dankt für die Gewährung eines Stipendiums von zwölf bzw. sechs Monaten dem Deutschen Akademischen Austauschdienst und der Dr. Günther Findel Stiftung; für die institutionelle Unterstützung dem Promotionsstudien-
gang Literaturwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und dem Centre de recherches interdisciplinaires sur l'Allemagne der École des hautes études en sciences sociales Paris; für ihre Bereitschaft, die Schrift in die Münchener Komparatistischen Studien aufzunehmen, den beiden Herausgebern; für ihre Mühe den Korrekturlesern sowie den Gutachtern, besonders Hendrik Birus, Bernhard Teuber und Michael Werner.

Meinem Bruder gewidmet.


Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Titelbild: Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson und Jean Baptiste Raphael Urbain Massard: Phèdre Acte II scène 5; ŒUVRES | DE | JEAN RACINE. | TOME SECOND. | À PARIS, | DE L'IMPRIMERIE DE PIERRE DIDOT L'AINÉ, | AU PALAIS NATIONAL DES SCIENCES ET ARTS. | AN IX, M. DCCCI. [gegenüber] S. 435. {BSB Rar. 2091 (2) [= Numeriertes Exemplar 175 / 275]}

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Alexander Nebrig 2007,  <https://orcid.org/0000-0002-6272-0746>

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2007
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlag: Basta Werbeagentur, Steffi Riemann
Zugl. Diss. Univ. München 2006

ISBN (Print) 978-3-8353-0205-1

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8095-0

DOI <https://doi.org/10.46500/83530205>

Größere Gewalt als von der Wahl (Ekloge) der Wörter geht von ihrer Zusammenstellung (Synthesis) aus. Und mir scheint, dass man wohl nicht fehlgeht, wenn man sie mit der homerischen Athene vergleicht; Jene nämlich machte ja sowohl ein und denselben Odysseus mal das Eine, mal das Andere scheinen: Einmal klein, schmal und hässlich, »einem armseligen und schon gealterten Greise gleich«, ein andermal aber, ihn wieder mit demselben Stab berührend, »größer anzusehen und breiter, und des Haupthaares Fall über die Schultern der Hyazinthblüte gleich.« Dieselbe nimmt Worte dann beide Male und lässt die Gedanken einmal armselig scheinen, ein andermal hochfahrend und reich und schön. Und das wäre fast, worin sich der Dichter vom Dichter und der Redner vom Redner vor allem unterscheiden, in der rechten Zusammenstellung der Wörter.

Dionysius von Halikarnass,
ΠΕΡΙ ΣΥΝΘΕΣΕΩΣ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Inhalt

Einleitung: Sinn und Zweck der Übersetzungsphilologie	9
---	---

I. Zwei Übersetzungswellen

1. In der Literaturgeschichte	17
a) Die beiden Korpora	17
b) Zur Gleichzeitigkeit von haute tragédie und hohem Trauerspiel	24
c) Der Glanz des Hofes und die Macht Napoleons	30
2. Auf der Bühne	45
a) Hinweis zur Rezeption Racines	45
b) Diesseits der Wanderbühne – Schelhammers <i>Grosser Alexander</i> (1706)	48
c) Jenseits des Nationaltheaters – Overbecks <i>Britannikus</i> (1802)	69
3. Im Spiegel des ›hohen Stils‹	83
a) Pluralität des ›hohen Stils‹	83
b) Der bildliche Stil der Oper – Gottscheds <i>Iphigenia</i> (1733)	90
c) Das Religiös-Erhabene – Cramers <i>Athalia</i> (1786)	102
d) Rhetorische und ästhetische Kritik des ›Hohen‹	114

II. Von der Deklamation zur Lektüre

1. Übersetzung als Form	139
a) Durch die Gattung gesehen	139
b) Lockerung des Verses	151
c) Hermeneutische Tradierung	157
2. Rhetorische Konzepte	168
a) Tragische Rede und rhetorischer Charakter	168
b) Kritik des bloß Pathetischen	176
c) Deklamatorisch vs. literarisch	186
3. Zwei Bauweisen im Vergleich	198
a) Plädoyer für den deutschen Alexandriner	198
b) Syntax in <i>Athalia</i> – Bressand (1694) vs. Cramer (1786)	206
c) Disposition in <i>Iphigenia</i> – Gottsched (1733) vs. Ayrenhoff (1804)	252
d) Dualität in <i>Phädra</i> – Stüven (1749) vs. Schiller (1805)	298

Schluss: Zwei Stile – Ein Original

1. Zwei Stile	341
2. Ein Original	343

III. Anhang

1. Siglen	347
2. Repertoireverzeichnis bis 1841	357
a) Wanderbühne und stehende Theater. Auswahl	357
b) Racine auf Französisch bis 1813. Auswahl	371
3. Bibliographische Darstellung der Übersetzungswellen	375
a) Drucke von 1666 bis 1846	375
b) Ungedruckte Übersetzungen	407
c) Verschollene Übersetzungen	410
4. Zitierte Literatur	414

Einleitung: Sinn und Zweck der Übersetzungsphilologie

Ein Jahr nach dem Ersten Weltkrieg veröffentlichte Boris M. Ėjchenbaum den Aufsatz *O tragedii i tragičeskom*. In der Einleitung konstatiert er: »Die intimen, ›für den häuslichen Kreis bestimmten‹ Formen haben ihre Kraft verloren. Es besteht ein Bedürfnis nach großen Formen, nach der lauten Stimme, nach mächtigen Worten. Vorläufig hat die Tragödie beim Film Unterschlupf gefunden und die Gestalt des ›Abenteuerfilms‹ angenommen. Verwickelte Sujetfolgen entfalten sich stumm vor einem stummen Zuschauer.«¹ Er verkündet: »Aber die Zeit wird kommen, wo eben dieser Zuschauer nach dem *Wort* verlangt.«² Seinen deutschen Übersetzer befremdeten 1967 die ›Diagnosen und Prophezeiungen‹ der Einleitung: »die Dinge sind ganz anders verlaufen, sie mußten, wie wir heute überblicken, anders verlaufen«³, und tatsächlich war aus dem ›Bedürfnis nach mächtigen Worten‹ keine neue russische Tragödienform entstanden.⁴ Die Einleitung ist aber nicht bloß ›Allüre‹, wie der Überset-

- 1 Boris M[ichajlovič] Ėjchenbaum, Über die Tragödie und das Tragische [übers. v. Karl Maurer], in: *Poetica* 1, 1967, H. 3, S. 375-382, hier 375.
- 2 Ėjchenbaum, Über die Tragödie und das Tragische, S. 375.
- 3 Karl Maurer, Eine formalistische Theorie der Tragödie. Boris Ėjchenbaum über Schillers Dramaturgie, in: *Poetica* 1, 1967, H. 3, S. 383-389, hier 384.
- 4 Zur Verteidigung Ėjchenbaums sei erwogen, dass ihm die Idee des Tonfilms fremd gewesen sein dürfte. Versuche hatte es gegeben, die Lichtbilder mit Ton zu begleiten, aber erst seit 1922 war es möglich, Bild und Ton auf dem selben Träger abzuspielen, vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*, Düsseldorf 1999 (= *Schriften des Bundesarchivs*, 54). Vielleicht hatte Ėjchenbaum dies bald erkannt und vielleicht erklärt dies auch, weshalb sich die russischen Formalisten kaum mehr für die dramatische Gattung interessierten, die nach dem verlorenen Medienkonflikt mit dem Tonfilm (gleichet man Ėjchenbaums Gedankengänge mit der weiteren medialen Entwicklung ab) obsolet geworden sein würde. Vgl. auch Maurer, *Eine formalistische Theorie der Tragödie*, S. 383: »Dennoch müßte es überraschen, hätten die russischen Formalisten völlig darauf verzichtet, ihre neue Methode auch am Drama zu erproben [...]«. In diesem Zusammenhang erinnert Maurer: »Der Vorrang der Form, der als gattungswirksam erkannten Kunstmittel, der gattungsgemäßen Organisation des Verlaufs vor allem Inhaltlichen in der Tragödie [...] ist älteste Schulweisheit.« (Ebd.) – Über die Ansätze zu einer formalistischen Theorie des Dramas s. Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekon-*

zer moniert, sondern Zeugnis eines literaturgeschichtlichen Vorurteils von großer Bedeutung.

Diskussionswürdig bleibt denn auch bis heute die Auswahl der Gewährsmänner, die jenes ›Bedürfnis nach mächtigen Worten‹ hätten wecken sollen. Dabei frappiert vor allem ihre einmütige Erwähnung bei Ausblendung aller Unterschiede.

Ėjchenbaum versichert, dass sich die neue dramatische Form nicht an Henrik Ibsen (1828-1906) oder William Shakespeare (1564-1616) orientieren werde, »sondern an der hohen klassischen Tragödie im Geiste Schillers und des französischen 17. Jahrhunderts«⁵. Die Gemeinsamkeit zwischen den beiden Tragödiotypen sieht Ėjchenbaum, und nicht bloß er,⁶ in der Verbindung von tragischer Gattung und einer bestimmten Ausdrucksmodalität, für die sich zunächst das *genus grande* als Bezeichnung anböte. Doch Ėjchenbaum meint weniger die kodifizierte Stilmorm der Systemrhetorik; eher geht er von einem allgemeinen Begriff des Intentionalen aus, der gleichermaßen für beide Tragödiotypen zutrifft – dem ›hohen Stilk. Dass die konkrete Beschaffenheit dieses ›hohen Stils‹ für beide Typen völlig verschieden sein könnte, übersahen die Apolo-

struktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978 (= *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, 336, Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, 5*), S. 359-368.

5 Ėjchenbaum, Über die Tragödie und das Tragische, S. 375.

6 Vgl. Peter André Bloch, Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs, Düsseldorf 1968 (= *Wirkendes Wort, Schriftenreihe, 5*), S. 294: »Nichts eint indessen Schiller und die Franzosen mehr als die feierlich-unpersönliche, oratorienhafte Sprechweise ihrer Helden. Gemeinsam erheben sie ihre Stimme zum Gesang, um ihr persönliches Schicksal, das sie in barockem Selbstbewußtsein zum allgemeinen vertiefen, in die Öffentlichkeit zu tragen.« – Die Forschung hat Schillers historisch bedingte Besonderheit herausgearbeitet, vor allem seine Ästhetik trug zu dem Eindruck bei, Schiller habe allein philosophisch die französische Klassik überwunden. Zu Recht meint Bloch, ebd., S. 286: »Die formalen Entsprechungen [zwischen Schiller und den Franzosen, A. N.] fallen besonders dann auf, wenn man sie nebeneinanderstellt und den stofflichen Zusammenhang der Aussage wie die persönliche Eigenart Schillers – d. h. das philosophische und psychologische Interpretieren – in den Hintergrund rückt.« Jenes »philosophische und psychologische Interpretieren« hat der Formalist Ėjchenbaum verworfen. Anhand von Schillers Diktum, ›die Form vertilge den Stoff‹ (*Ästhetische Erziehung des Menschen*, 22. Brief, in: NA 20, S. 382), entlarvt er jede scheinbare Psychologie als Funktion der Handlungsmotivierung und betont: »Die ganze Tragödie ist dazu da, die Motivierung seines [des Helden] Untergangs zu sein.« (Ėjchenbaum, Über die Tragödie und das Tragische, S. 380, vgl. auch ebd., S. 381: »der Held *scheint* eine Persönlichkeit, tatsächlich ist er eine Maske.«)

geten dieser deutsch-französischen Einmütigkeit bislang. Ein genauer Vergleich müsste das Gegenteil, dessen Fall hier behauptet wird, beweisen: Weder ist Racine wie Schiller, noch Schiller wie Racine.

Die Unterschiede erklären sich aus dem Wandel, dem die deutsche Tragödiensprache des 18. Jahrhunderts hinsichtlich ihrer Performanz ausgesetzt war und der sich als Übergang von der Deklamation zur Lektüre bezeichnen ließe. Von diesem Übergang bleibt die Beschaffenheit des hohen Stils als auch die Funktionsweise seiner Wirkung – seine Rhetorizität – nicht unberührt.

Die Rhetorizität⁷ des hohen Stils beruht im Trauerspiel⁸ Friedrich Schillers (1759-1805) auf anderen konzeptionellen und syntagmatischen Grundsätzen als in der *haute tragédie*, wie die französische Tragödie des 17. Jahrhunderts mit Blick auf ihre Ausdrucksmodalität bezeichnet wird (will man mehr ihre Konzeption hervorheben, spricht man von ihr als der *tragédie classique*).

Der angesprochene Vergleich zwischen der französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts und Schillers hohen Trauerspielen bzw. denjenigen seiner Zeitgenossen würde aber aufgrund der fehlenden sprachlichen und stofflichen Korrespondenz des philologischen Fundaments entbeh-

7 Das Historische Wörterbuch der Rhetorik, das für ›Rhetorizität‹ als erstes Wörterbuch ein eigenes Lemma einräumt (Bd. 8, Tübingen 2007), bemerkt das gänzliche Fehlen von Forschungsliteratur zu diesem Terminus. »Seine Daseinsberechtigung bzw. Notwendigkeit«, so Klaus Ostheeren, »ergibt sich aus dem jeder Rhetorik inhärenten und in jeder Rhetorik implizierten Bedürfnis, neben dem Gegenstand der Rede, dem Dargestellten, eine mehr oder weniger klar erkannte Dimension der Darstellungstechnik, neben dem referentiellen *Was* das appellative *Wie* in die Perspektive zu bekommen und – so weit als möglich – einzugrenzen, zu benennen und zu beschreiben.« (Hier zitiert nach K[laus] Ostheeren, in: Gert Ueding [Hg.], *Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität*, Tübingen 2005, S. 325) Demnach ist Rhetorizität »kein eindeutig definierter terminus technicus zur Bestimmung und Systematisierung von Untersuchungsgegenständen, sondern vielmehr Bezeichnung für einen heuristisch-deskriptiven Begriff, der dazu dient, die häufig als Wirkungsintention oder Wirkungsvermögen verstandene *rhetorische Beschaffenheit* dieser Gegenstände in fachlich unterschiedlicher Weise zu bezeichnen.« (Ebd., S. 327) Nicht gemeint ist ein allgemeiner Begriff, mit dessen Hilfe an das dekonstruktive Potential von Sprache erinnert werden soll (im Sinne von Paul de Mans *rhetoricity*, vgl. dessen Aufsatzsammlung *Allegories of Reading* [1979]).

8 Als hohe Tragödie gilt in Bezug auf das 17. Jahrhundert Frankreichs die *haute tragédie*. Im deutschen Kontext des 17., 18., aber auch noch des frühen 19. Jahrhunderts spricht man vom (hohen) Trauerspiel. Die allmähliche Differenzierung zwischen Trauerspiel und Tragödie setzt erst im 19. Jahrhundert ein, vgl. Heinz Schlaffer, in: RLL 3, S. 670.

ren,⁹ weshalb zur Offenlegung der rhetorischen Anlage beider Dramaturgien die Übersetzungsgeschichte von französischen Tragödien ins Deutsche herangezogen wird.

Die deutsche Alexandrinertragödie des 18. Jahrhunderts, deren wichtigster Vertreter der jung verstorbene Johann Elias Schlegel (1719-1749) war, baut auf den klassizistischen Grundsätzen der französischen Tragödienautoren auf, insbesondere derer Jean Racines (1639-1699). In den Übersetzungen, die von seinen *tragédies classiques* während dieser Epoche (1730-1770) erschienen, manifestieren sich die klassizistischen Grundsätze noch deutlicher.

Um 1800 hat sich das Verhältnis gewendet. Nunmehr orientierten sich die Übersetzer der *tragédie classique* an der romantischen Dramaturgie ihrer Zeitgenossen und wichen von der klassizistischen Dramaturgie der Franzosen ab.¹⁰ Der dramaturgische Kontrast hinsichtlich des Rheto-

- 9 Was nicht davon abgehalten hat, den Vergleich zu führen. Neben Bloch, Schiller und die französische klassische Tragödie, s. Ernst Lüdtke, Vom Wesen deutscher und französischer Klassik. Versuch einer Stildeutung an Goethes »Iphigenie« und Racines »Mithridate«, Stettin 1933; Ernst Merian-Genast, Das Problem der Form in der französischen und deutschen Klassik, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 27, 1939, S. 100-119; Hans Robert Jauß, Racines und Goethes »Iphigenie«. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode, in: Neue Hefte für Philosophie 4, 1973, S. 1-46; Irmgard Osols, Zur Funktion der Tragödie in der französischen und der deutschen Klassik – eine Betrachtung über die klassische Tragödie bei Jean Racine und Friedrich Schiller, Diss. Berlin [DDR] 1986; Achim Geisenhanslüke, »Drum sind die französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst.« Racine und die Rezeption der klassischen französischen Tragödie bei Schiller und Goethe, in: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2002/2003, S. 9-32. – In diesem Kontext ist nicht uninteressant Franz Grillparzers (1791-1872) *Gespräch im Elysium* von 1841 (Franz Grillparzer, Sämtliche Werke, hrsg. v. Adolf Sauer, Abt. I, Bd. 13: Prosaschriften. Erzählungen. Satiren in Prosa. Aufsätze zur Zeitgeschichte und Politik, Wien 1930, S. 138), worin Friedrich der Große gegenüber Lessing behauptet, Schiller sei der deutsche Racine: »Lies seine Übersetzung der Phädra und du wirst glauben Racine habe sich selbst übersetzt. Sie decken sich.« Dann gesteht er aber ein: »Shakespeare hat einen übeln Einfluß auf deinen Landsmann ausgeübt indem er seine Form erweiterte.«
- 10 Diese historische Gegenüberstellung scheint im ersten Moment quer zur nationalen Literaturgeschichtsschreibung zu stehen. Der »Klassizismus« als Stilkategorie wird meist sehr einseitig an den Autoren der Weimarer Klassik festgemacht. Für die Gattung des ersten Dramas meint er die Produktion zwischen 1730 und 1755, vgl. Jürgen Jacobs, Das klassizistische Drama der Frühaufklärung, in: Walter Hinck (Hg.), Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980,

rischen, den die Übersetzungen um 1800 gegenüber denjenigen aus der Zeit zwischen 1730 und 1770 zeigen, repräsentiert den Unterschied zwischen den hohen Trauerspielen Schillers und der *tragédie classique*.

Die Übersetzungsphilologie, wie sie im Folgenden vorgeführt wird, setzt sich zur Aufgabe, Probleme der deutschen Literaturgeschichte an literarischen Übersetzungen zu formulieren.

Der *erste* Teil, um die Sinnfälligkeit des Vergleiches zu begründen, motiviert das Übersetzungskorpus historisch, unterscheidet zwei Übersetzungskorpora [I.1a] und deutet sie als Übersetzungswellen, die parallel zu den beiden Epochen des hohen Trauerspiels (1730-1760 und 1800-1820) verlaufen [I.1b]. Der literaturgeschichtliche Unterschied beider Übersetzungswellen besteht in dem jeweiligen Ort, von dem aus Racines ästhetische Autorität ihre Kraft bezieht. Sind die Übersetzungen der ersten Welle Nachahmungen des Geschmacks der aristokratischen Elite im deutschen Reich, so spiegeln diejenigen der zweiten den Geschmack der politischen Macht in Frankreich [I.1c]. Der bühnengeschichtliche Unterschied zwischen den beiden Übersetzungswellen besteht im jeweiligen Verhältnis zur Theaterpraxis. Gehorchte die erste Welle den Bedürfnissen der Theaterreform, so verlief die zweite an den Bühnen vorbei. Der Absorption Racines von den Wanderbühnen steht das Desinteresse gegenüber, das die Intendanten der stehenden Hoftheater um 1800 an dem französischen Bühnenklassiker bekundeten [I.2b/c]. Der dritte Aspekt betrifft das Verhältnis der beiden Übersetzungskorpora zur Diskussion über den hohen Stil [I.3]. An zwei rezeptionsgeschichtlich wichtigen Übersetzungen werden jeweils ein Wendepunkt und ein Kristallisationspunkt innerhalb der Stildiskussion sichtbar. Der Anfang der ersten Über-

S. 61-75. – Für die Übersetzungstheorie und -praxis der Frühaufklärung spricht Gerhard Fuchs von einem nachbarocken Klassizismus, s. ders., Studien zur Übersetzungstheorie und -praxis des Gottsched-Kreises. Versuch einer Wesensbestimmung des nachbarocken Klassizismus [Diss. Freiburg im Üchtland 1935], Burg bei Magdeburg 1936. – In der vorliegenden Arbeit geht es um die implizite Dramaturgie von Übersetzungen französischer Tragödien. Klassizistisch und romantisch sind viel diskutierte Attribute, die im Folgenden als zwei sich ausschließende, historisch sich ablösende Umgangsformen mit Poesie betrachtet werden. Sie bieten sich als Oberbegriffe an, die induktiv an den Übersetzungen gewonnenen Einzelbeobachtungen zu deuten. Es geht nicht um eine Wesensbestimmung des Klassizismus oder der Romantik oder der Gattung des romantischen Dramas (darüber informiert einführend Gerhard Schulz, Romantisches Drama. Befragung eines Begriffes, in: Uwe Japp, Stefan Scherer und Claudia Stockinger [Hgg.], Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation, Tübingen 2000 [= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, 103], S. 1-19).

setzungswelle steht im Kontext der Abwendung von einer als hypertroph verstandenen Bildlichkeit, die von den Kritikern in den Trauerspielen der zweiten Schlesischen Schule, aber viel akuter, als eine wirkliche Konkurrenz, in den Opernlibretti festgemacht wird. Übersetzung und Publikation von Johann Christoph Gottscheds (1700-1766) *Iphigenia* (1733) ordnen sich genau in diesen Kontext ein [I.3b]. Des Weiteren kristallisiert sich auf konzeptioneller Ebene des hohen Stils als neuer Schwerpunkt die Ästhetik des Erhabenen heraus, die das erloschene Interesse an Racine wieder aufflammen lässt. Carl Friedrich Cramers (1752-1807) *Athalia*, die 1786 im Vorfeld der zweiten Übersetzungswelle erschien, verdeutlicht diesen Zusammenhang [I.3c]. Auf diskursiver Ebene des ›hohen Stils‹ verlagert sich der Akzent vom ›Stil‹ auf das ›Hohe‹. Ist während der ersten Übersetzungswelle die Diskussion philologisch-rhetorisch, so gewinnt in der zweiten die bis dahin unbekannte anthropologisch-ästhetische Betrachtung des ›Hohen‹ an Wichtigkeit. Einige von J. E. Schlegels Denkfiguren aus seiner Schrift über die *Würde des Ausdrucks im Trauerspiel* tauchen in Schillers ästhetischen Abhandlungen unter völlig anderen Vorzeichen wieder auf [I.3d].

Dem Übersetzungsvergleich des *zweiten* Teils geht folgende Beobachtung voraus: Sobald man die romantischen Übersetzungen mit ihren Vorgängern kontrastiert, wird die synchrone Homogenität ihres ›hohen Stils‹: als auch die diachrone Heterogenität der beiden ›hohen Stile‹ sichtbar – konkret auf der syntagmatisch-kombinatorischen Ebene [II]. Versteht man den Übersetzungsfall als Medienwechsel, den jeder Sprachwechsel darstellt, so rückt die Wechselseitigkeit von Darstellung und Wahrnehmung, von Poetik und Ästhetik einer Übersetzung in den Vordergrund, und die üblichen, sie zwischen Ziel- und Ausgangssprache verortenden Dichotomien in den Hintergrund. Das Konzept, welches dem Übersetzer dabei als richtungsweisende Einheit dient bzw. die Übersetzungshaltung bestimmt, ist die poetische Gattung [II.1]. Die zwischen den beiden Übersetzungswellen stattfindende Veränderung im Aufbau der dramatischen Rede ergibt sich aus dem korrelativen Zusammenspiel von Verswechsel und Hermeneutik, von Technik und Konzeption der übersetzerischen Tradierung [II.1b/c]. Sie wiederum werden in den Dienst der romantischen Dramaturgie genommen, die sich von der klassizistischen der ersten Übersetzungswelle hinsichtlich ihrer rhetorischen Anlage unterscheidet. Die Modifikation des Rhetorischen im Übergang von der klassizistischen zur romantischen Dramaturgie führte zur Schwächung der pathetischen Wirkungsauffassung [II.2b] und auf der internen Handlungsebene zu einer Entrhetorisierung des Charakters im Dienste des psychologischen Charakters. [II.2a] Die maßgebliche

Differenz aber der romantischen Dramaturgie betrifft die rezeptions-ästhetische Ausrichtung der Übersetzung. Ihre rednerische Seite, d. h. die grundsätzliche Finalität des übersetzten Textes im lauten Vortrag, wurde geschwächt zugunsten ihrer literarischen Seite, d. h. der Finalität in der stillen Lektüre. Konkreten Ausdruck fand die neue Funktion des Rhetorischen auf syntagmatisch-kombinatorischer Sprachebene, wobei den beiden Dramaturgien zwei verschiedene syntagmatische Bauprinzipien entsprechen: ein ›deklamatorisches‹ und ein ›literarisches‹ [II.2c]. Drei Analysen demonstrieren die Sinnfälligkeit einer solchen These. Der übersetzungsphilologische Vergleich bedient sich eines linguistisch-rhetorischen Vokabulars und geht von einer streng rhetorischen Konzeption der tragischen Figurenkonstellation im Original aus. Als syntagmatische Bereiche wurden der dispositorische und der syntaktisch-elokutionelle Redeaufbau untersucht. Die Auswahl der Vergleichspaare ergab sich aus der übersetzungsgeschichtlichen Bedeutung wenigstens einer der am Vergleich beteiligten Übersetzungen, i. e. Gottscheds *Iphigenia* (1733), Cramers *Athalia* (1786) und Schillers *Phädra* (1805) [II.3].

I. Zwei Übersetzungswellen

1. In der Literaturgeschichte

a) Die beiden Korpora

»Übersetzungen sind ein wesentlicher Theil unserer Litteratur«¹. Goethes Satz lädt ein, seine philologische Konsequenz zu ziehen, zumal bislang die Bedeutung einzelner Übersetzungskorpora für die Geschichte des poetischen Stils und der Poetik (als Bausteine der Literaturgeschichte) unzureichend erforscht ist.² Trotz früher Hinweise auf ihre Bedeutung³ und einer recht stabilen Quellenlage⁴ konnte auch die Historiographie

- 1 Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) in der von ihm angelegten *Acta die Verfassung eines lyrischen Volksbuches betr. 1808*, vgl. WA I, 42^{II}, hrsg. v. Max Hecker, 1907, S. 420. Sie entstand auf die Anfrage des Baierischen Ministeriums des Innern, das ein überregionales, alle Stände umfassendes und allgemein verbindliches deutsches Volksbuch zur »Nationalbildung« als zweckmäßig erkannt hatte und nun durch den Central Schul- und Studien-Rat Friedrich Immanuel Niethammer (1766-1848) die dichterische Autorität um die Ausführung des »Geschäftes« bat (vgl. den Brief Niethammers vom 22. Juni 1808 an Goethe nach Karlsbad, ebd., S. 400; der Beschluss des Ministeriums beruht auf einem Vortrag Niethammers, der ebenfalls abgedruckt ist in ebd., S. 399-408). Goethe bekundete zwar umgehend in einem Antwortschreiben sein Interesse, zu einer tatsächlichen Ausführung kam es aber nicht. Dem Brief beigelegt war eine »Projektskizze«, in der Goethe betont: »Ist doch das fremde Gut unser Eigenthum geworden. Mit dem rein Eigenen würde Angeeignetes, es wäre durch Übersetzung oder durch innere Behandlung unser geworden, [in das Volksbuch, A. N.] aufzunehmen seyn; ja man müßte ausdrücklich auf Verdienste fremder Nationen hinüberweisen, weil man das Buch ja auch für Kinder bestimmt, die man besonders jetzt früh genug auf die Verdienste fremder Nationen aufmerksam zu machen hat.« (Ebd., S. 417)
- 2 Eine Ausnahme bildet Roger Zuber, *Les »belles infidèles« et la formation du goût classique*. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac, postface d'Emmanuel Bury, Paris 1995 [zuerst 1968].
- 3 Schon in der Literaturgeschichte von Georg Gottfried Gervinus (1805-1871). Zu den Übersetzungen von Tragödien im 18. Jahrhundert s. G[eorg] G[ottfried] Gervinus, *Geschichte der Deutschen Dichtung*, Bd. 4, vierte, verbesserte Ausgabe, Leipzig 1853, S. 328 f., bes. aber zur Romantik, ebd., Bd. 5, S. 570 ff., 577 ff.
- 4 S. *Goedekes Grundrisz* (1884-1998) bes. GOEDEKE XVII (erschienen 1998). Für die französische Literatur auf Deutsch: Hans Fromm, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen. 1700-1948*, 6 Bde., Baden-Baden 1950-1953; für die italienische Literatur: Alberto Martino, *Die italienische Literatur im deutschen*

der neueren deutschen Literatur wenig mit poetischen Übersetzungen anfangen.⁵ Studien und Aufsätze liegen ausreichend vor, doch entweder mangelt es ihnen im Detail oder ihr Anspruch ist zu allgemein, zumal dann, wenn die theoretische Reflexion zunimmt.⁶

Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie, Amsterdam und Atlanta 1994 (= *CHLOE. Beihefte zum Daphnis*, 17), S. 1-5 und 307-310; für die Dramenliteratur des 18. Jahrhunderts: Reinhart Meyers *Bibliographia dramatica* (BD); nicht unwichtig für das 18. Jahrhundert: Charles Alfred Rochedieu, *Bibliography of French Translations of English Works, 1700-1800*, Chicago 1948; zu methodischen Fragen: Fritz Paul und Brigitte Schultze (Hgg.), *Probleme der Dramenübersetzung 1960-1988. Eine Bibliographie*, Tübingen [1991] (= *Forum modernes Theater. Schriftenreihe*, 7); aber auch kleinere Literaturen sind teilweise erschlossen: Ingrid Kuhnke, *Bulgarische Belletristik in der DDR 1945-1987. Bibliographie deutscher und sorbischer Übersetzungen. Dem X. Internationalen Slawistenkongreß in Sofia 1988 gewidmet*, Berlin [DDR] 1988 (= *Deutsche Staatsbibliothek. Bibliographische Mitteilungen*, 32).

- 5 *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, die Übersetzungen nur kursorisch streift, gibt dafür ein repräsentatives Beispiel. Im dritten Band erwähnt Reinhart Meyer den Umstand, dass im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts das Trauerspielrepertoire hauptsächlich aus Übersetzungen bestanden habe (vgl. ders., *Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater*, in: ebd., Bd. 3; Rolf Grimminger [Hg.], *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789*, S. 186-216, hier 203), und Anselm Maler weist auf die »rege Übersetzungspraxis« von Versepen hin und vermutet: »Ja, eine vergleichende Geschichte der epischen Übersetzung im 18. Jahrhundert könnte den mit der Gattung vermittelten gesellschaftlichen Prozeß nicht weniger ergiebig darstellen als die oft untersuchte Geschichte der zeitgenössischen Übersetzungstheorie.« (Ders., *Versepos*, in: ebd., S. 365-422, hier 367) – Nicht nur große Übersetzungskorpora, sondern auch wichtige Autoren, die als Übersetzer tätig waren, werden gelegentlich gestreift. Eine Seite widmet Sven-Aage Jørgensen in der *Geschichte der deutschen Literatur* (Bd. 6) Christoph Martin Wielands (1733-1813) Übersetzertätigkeit, die er biographisch deutet: Die literarische Beschäftigung der Übersetzung habe dem »Büchermenschen« Wieland bei der Überwindung einer Lebenskrise geholfen (Sven Aage Jørgensen, Klaus Bohnen und Per Ørngaard, *Aufklärung, Sturm und Drang, Frühe Klassik. 1740-1789*, München 1990, S. 320 [= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, VI]).

- 6 Einen notwendig gewordenen Überblick über die verschiedenen Ansätze und Richtungen bei Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul (Hgg.), *UEBERSETZUNG. TRANSLATION. TRADUCTION. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An international Encyclopaedia of Translation Studies*. Bd. 1, Berlin und New York (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Vol. 26.1), s. bes. den Überblick von Norbert Greiner, *Literarischer Stil in der Übersetzung: Epochenstile und Personalstile* (ebd., S. 889-898).

Impulse für eine stärkere Einbeziehung von Übersetzungen in die nationalen Philologien und für eine strengere Methodik zur Behandlung von Übersetzungskorpora gingen vom Göttinger Sonderforschungsbe-
reich *Die literarische Übersetzung* aus, der Studien zu verschiedensten
Epochen, Gattungen und Sprachen förderte und kulturgeschichtlich
ausgerichtet war. Den aus dieser Pluralität entstandenen Einzelstudien
steht man hilflos gegenüber, möchte man an sie von einer germanis-
tischen Perspektive aus anknüpfen, die die Literatur des 18. Jahrhunderts
im Blick hat.⁷ Retrospektiv wurde programmatisch vom »Kometen-
schweif« gesprochen, den ein Original in einer neuen Sprache nach sich
ziehe. Dieses Bild sollte der Forderung nachkommen, für eine Studie
»Auswahlkriterien zu finden, die, metaphorisch gesprochen, die Ge-
schichte selber anbietet«⁸.

Eine andere Möglichkeit, einzelne Übersetzungen als eine historisch
zusammenhängende Einheit zu sehen, liegt vor, wenn die Werke der-
selben Gattung eines Autors in kurzer Folge gehäuft übersetzt worden
sind. Für dieses Phänomen wird das Bild der Übersetzungswelle beson-
ders dann sinnfällig, wenn die Übersetzung dieser Werke wieder nach-
lässt, um bald darauf erneut einzusetzen. So gesehen bilden die Über-
setzungen der Tragödien Racines bis ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts
zwei Übersetzungswellen.⁹ Zeitlich korrespondieren die Übersetzungen
mit der Entstehung und Publikation hoher Trauerspiele auf Deutsch.

- 7 Der wohl fruchtbarste Beitrag ist von Andreas Poltermann, *Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert*, in: Brigitte Schultze (Hg.), *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*, Berlin [1987] (= *Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung*, 1), S. 14-52.
- 8 Armin Paul Frank und Brigitte Schultze, *Historische Übersetzungsreihen I: »Kometenschweifstudien«*, in: ders. und Horst Turk (Hgg.), *Die literarische Übersetzung. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in Deutschland*, Berlin 2004 (= *Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung*, 18), S. 72.
- 9 Der Ausdruck »Kometenschweifstudie« wird auch deshalb vermieden, da kein »übersetzerischer Stil« herausgearbeitet werden soll, vgl. Frank/Schultze, *Historische Übersetzungsreihen I: »Kometenschweifstudien«*, S. 73: »Ein besonders dichter Kometenschweif hat, so war als hochgradig sicher anzunehmen, eine besondere historische Aussagekraft und bietet eine große Zahl besonders aneinanderliegender Ansatzpunkte für historische Querschnitte, so daß man hoffen kann, zum einen selbst an einem einzigen Kometenschweif eine gut nachzeichnbare historische Kontur zu gewinnen und zum anderen besonders leicht zeitgleiche oder zeitnahe Übersetzungen, die verschiedenen Kometenschweiften angehören, zu identifizieren, die als Grundlage für den Versuch dienen können zu ermitteln, ob es so etwas wie einen übersetzerischen Stil gibt.«

Den allgemeinsten Verbindungspunkt zwischen diesen Trauerspielen und den Übersetzungen der Tragödien Racines bildet der ›hohe Stil‹.

Der Begriff des *genus grande* meint in verschiedenen Rhetoriken und Poetiken,¹⁰ dass eine Rede oder eine Dichtung angesichts ihrer Wichtigkeit (z. B. Festrede oder Lobgedicht) in einem höheren Aussagemodus abgefasst ist und vorgetragen wird. In der traditionellen Gattungspoetik entspricht dieser Modus der höchsten Gattung, der Tragödie, die seit der Renaissance unter Berufung auf antike Modelle Eingang in die europäischen Nationalliteraturen gefunden hatte. Er ist Ausdruck des höchsten rhetorischen Anspruchs gegenüber dem Publikum. Sowohl die Handlung, einzelne Situationen der Tragödie als auch das explizit in ihr Gesagte besitzen nur kraft des gattungsspezifischen Modus, des ›genus grande‹, Gültigkeit und sind nicht *per se* hoch und erhaben. Ein wichtiges äußeres Merkmal der ›hohen Tragödie‹ ist der Vers, der die Sprache der dramatischen Handlung vom Duktus der Alltagsprosa abhebt im Dienste der tragischen Wirkung auf den Zuschauer.

Das ›genus grande‹ als die der Tragödie zugehörige Aussageweise wird innerhalb einer bestimmten Literatursprache von Autoren und Übersetzern in historisch verschiedenen Formen realisiert. Die Tragödie hohen Stils fand in der deutschen Literaturgeschichte ihren Ausdruck als hohes Trauerspiel zunächst in Alexandrinern und anschließend in Blankversen. Als zwei allgemein gültige Typen¹¹ des hohen Stils,¹² die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts abzulösen begannen, besaßen der Stil des Alexandriners wie der des Blankverses nicht nur für Autoren, sondern ebenso für Übersetzer hoher Tragödien Verbindlichkeit.

Diese Verdopplung des ›hohen Stils‹ belegen in einem breiten Umfang die Übersetzungen französischer Tragödien. Es finden sich zahlreiche

10 S. LAUSBERG, § 1079, 3.

11 Auch hier wird der Hinweis zu berücksichtigen sein von Richard Alewyn, Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der ›Antigone‹-Übersetzung des Martin Opitz, Darmstadt 1962 (= *Libelli*, LXXIX) [erstmal veröffentlicht: Neue Heidelberger Jahrbücher, Neue Folge 1926, S. 3-63], S. 52f.: »Kein Stil zeigt sich in chemischer Reinheit wie ein Laboratoriumspräparat, in jeder Realität mischen sich die Kräfte, und die Resultante hält immer irgendwie die Mitte der Komponenten.« – Die Fritz Strich (ebd., S. 32) verpflichtete Dissertation entstand bei Max Freiherrn von Waldberg.

12 Das *genus grande* begegnet in der Literatur in unterschiedlichen Bezeichnungen (z. B. als erhabener, sublimer oder pathetischer Stil). Da aber nicht eine kodifizierte Stilnorm, sondern ein allgemeiner Begriff des Intentionalen in seiner historischen Konkretisierung untersucht wird, und da gleichzeitig die Verbindung zum hohen Trauerspiel deutlich gemacht werden soll, wird im Folgenden vom ›hohen Stil‹ gesprochen.

hautes tragédies in zwei miteinander kontrastierenden deutschen Versionen des ›hohen Stils‹, die den beiden Stilvarianten des Trauerspiels entsprechen.

Nachdem bis 1767 alle elf Tragödien Racines in paarweise gereimte Alexandriner übersetzt und zum Teil in mehreren Auflagen gedruckt worden waren, erschienen von 1804 bis 1833 Neuübersetzungen von *Alexandre le Grand*, *Andromaque*, *Athalie*, *Bajazet*, *Britannicus*, *Esther*, *Iphigénie*, *Mithridate*, *Phèdre*¹³ – und zwar fast ausschließlich in Blankversen.

Zwei Dissertationen haben jeweils auf eine der beiden Übersetzungsbewegungen reagiert: die *Geschichte der Racine-Übersetzungen in der vorklassischen Zeit* (1903) von Hans Uehlin¹⁴ sowie die *Geschichte der Racine-Übersetzungen in der klassischen Zeit* (1914) von Hertha Wagner.¹⁵ Beide Titel verstehen sich teleologisch von der Weimarer Klassik aus, dem vorausgesetzten Höhepunkt der deutschen Literaturgeschichte.

Wie viele Übersetzungsstudien zu einem Autor verfahren auch diejenigen Uehlins und Wagners chronologisch reihend und haben den Charakter einer annotierten Bibliographie. Uehlin beschreibt in chronologischer Folge die deutschen Übersetzungen der Tragödien Racines auf historischer Grundlage. Er referiert die Biographie des Übersetzers, stellt stichprobenartig die Sprache der einzelnen Übersetzungen vor, gibt die zeitgenössische Kritik, soweit vorhanden, wieder und nennt einzelne Auf-

13 *Bérénice* und die *Thébaïde* erschienen in der Gesamtausgabe von 1846 in Blankversen.

14 Hans Uehlin, *Geschichte der Racine-Übersetzungen in der vorklassischen Litteratur*, Schopfheim 1903 [im Folgenden UEHLIN]. Uehlin verstand seine Abhandlung »als Teil einer grösseren Arbeit«, »die die gesamten Einflüsse des Französischen Klassizismus auf die zeitgenössische deutsche Litteratur, also sowohl die Uebersetzungslitteratur, als auch die Anregung zu selbständiger Produktion zu umfassen hätte.« (Ebd., unpaginierte Seite des Inhaltsverzeichnisses). Entstanden unter Max Freiherrn von Waldberg, Betreuer nicht nur von Richard Alewyns Übersetzungsstudie (s. oben), sondern auch der Arbeit von Hermann August Korff, *Voltaire im literarischen Deutschland des XVIII. Jahrhunderts*. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes von Gottsched bis Goethe, zwei Halbbände, Heidelberg 1917 (= *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, X und XI*).

15 Hertha Wagner, *Die Geschichte der Racine-Übersetzungen in der klassischen Zeit*, Diss. Wien, Ms., 84 S. {Universitätsbibliothek Wien D. 14547} [im Folgenden WAGNER]. Die Referenten waren Prof. Dr. Walther Brecht (1876-1950) und Prof. Dr. Carl von Kraus (1868-1952). – Margret Fingerhut, *Racine in deutschen Übersetzungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts*, Bonn 1970 (= *Romanistische Versuche und Vorarbeiten*, 29), behandelt einige Übersetzungen Wagners ausführlicher.

führungen. Das Korpus wird in Übersetzungen vor, während und nach Gottscheds Bühnenreform (seit 1730) eingeteilt und endet mit dem Jahr 1767. Uehlings Arbeit beruht auf Forschungen zur deutschen Theatergeschichte, genannt sei die *Neuber-Biographie* des Freiherrn von Reden-Esbeck.¹⁶ In seiner Beurteilung der sprachlichen Unterschiede zwischen einzelnen Übersetzungen (fast alle im gereimten Alexandriner) sieht Uehlin den Entwicklungsgang der deutschen Literaturgeschichte bestätigt: »Der Alexandriner schnürte aber als drückende Fessel erbarmungslos die Entfaltung jedes Keims deutsch-individueller Dichtung zusammen.« Er habe an wenigen Proben zeigen können, »wie diese Fessel erst langsam und zögernd, aber unaufhaltsam, mit einem wachsenden Grad von bewusster Absichtlichkeit abgestreift wurde.«¹⁷ Die *en passant* gegen Ende der Arbeit mit Blick auf die *Esther* (1767) des jungen Johann Joachim Eschenburg (1743-1820), dem späteren Übersetzer Shakespeares, gemachte Bemerkung offenbart Uehlings teleologische Konzeption der deutschen Literaturgeschichte.¹⁸ Vor dem Horizont der nationalliterarischen Klassik gehören die von ihm kommentierten Übersetzungen zur »vorklassischen Zeit«. In eben dieser literaturgeschichtlichen Vollendungslogik gruppiert Wagner die nunmehr in Blankversen geschriebenen Übersetzungen unter die »klassische Zeit«. Ihr kommentierendes Verfahren unterscheidet sich zwar nicht prinzipiell von dem ihres Vorgängers, reicht jedoch nicht an dessen Ausführlichkeit und historische Kenntnis heran.

Diese beiden Arbeiten enthalten Lücken, die mit einer annotierten Bibliographie der bis 1846 erschienenen Übersetzungen sowie der mir bekannt gewordenen nicht gedruckten Übersetzungen geschlossen werden. Eine Synthese beider Arbeiten hätte Wiederholungen des bereits Gesagten in Kauf nehmen müssen. Statt dessen werden die zeitlich ge-

16 S. Friedr[ich] Joh[ann] Freiherr v[on] Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte. Mit sieben Kunstbeilagen [Der Stadt Leipzig der Wiege unserer neueren Schauspielkunst in dankbarer Anerkennung gewidmet vom Verfasser], Leipzig 1881. Eine weitere Grundlage ist Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, fünf Bände, Leipzig 1848-1874.

17 UEHLIN, S. 10.

18 Ein Titel wie *The Emergence of German as a Literary Language* hat diese Sicht tief im Bewusstsein der Germanisten eingepägt. Die deutsche Übersetzung erschien 1966, vgl. Eric A. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache. 1700-1775*. Mit einem Bericht über neue Forschungsergebnisse 1955-1964 von Dieter Kimpel [von Hans G. Schürmann ins Deutsche übertragen], Stuttgart [1966]. – Allerdings behandelt Blackall darin die dramatische Literatur nicht eigens.

trennten, aufeinander folgenden und stilistisch distinkten Übersetzungskorpora einem Vergleich unterzogen. Die Übersetzung ist hier aber nicht bloßes ›Mittel zur Stilvergleichung‹,¹⁹ sondern darüber hinaus ein heuristisches Mittel der historischen Tragödienpoetik.²⁰ Der Vergleich zeigt die zweifache Rhetorizität des hohen Stils auf syntagmatischer Ebene. Sein *tertium comparationis* bildet der dramatische Redeaufbau.²¹ Dabei wird der metasprachliche Unterschied zwischen der Rhetorik als

- 19 Vgl. Ludwig Kahn, Shakespeares Sonette in Deutschland, Strassburg 1934, S. 1: »Die Literaturwissenschaft hat in der Uebersetzung ein hervorragendes Mittel zur Stilvergleichung, das die andern Kunstwissenschaften entbehren ausser etwa in den seltenen Ausnahmefällen, wo ein Maler das Bild eines andern kopiert.« Die in den dreißiger Jahren, von der Kunstgeschichte beeinflusste, sehr prominente Stilforschung – Kahns Arbeit entstand bei Fritz Strich – übernahm die Prämissen der Geistesgeschichte und grenzte sich gezielt von jeglichem Formalismus ab. Kahn glaube nicht an »eine autonome Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Formen und Stile [...], die in sich immanent und abgeschlossen von der allgemeinen Geistes-, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte wäre« (ebd., S. 2). Das Interesse der Stilforschung lag in einer Ontologie der Stile. Auch Ludwig Kahns Arbeit ist dem Anspruch verpflichtet, »tendenzielle Grundrichtungen aufzuzeigen« (ebd., S. 47), von denen aus allzu oft das sprachliche Material, bevor es beschrieben, bereits gedeutet war. Kahn zählt Shakespeare zur »oratorischen« Epoche und zeigt an den Sonetten, wie deren »Tektonik (geschlossene Form) und Deklamatorik (die grosse schwungvolle Linie)« (ebd., S. 31) im romantischen und bürgerlichen Stil aufgegeben wird. – Nur vom allgemeinen Ausgangspunkt her, aber nicht in ihrer Ausführung besteht eine Ähnlichkeit der vorliegenden Arbeit mit Michael Hochgesang, Wandlungen des Dichtstils. Dargestellt unter Zugrundelegung deutscher Macbeth-Übertragungen, München 1925. Hochgesang, dessen Arbeit bei Fritz Strich entstand, vergleicht die *Macbeth*-Übersetzungen in Prosa von Eschenburg, Gottfried August Bürger sowie die in Jamben abgefassten von Schiller und Dorothea Tieck miteinander und versucht, an ihnen die Entwicklung vom Rationalismus über Sturm und Drang und Klassik zur Romantik zu zeigen.
- 20 Einen (heute vergessenen) Versuch, die unterschiedlichen Techniken der Tragödie in ihrer historischen Entwicklung darzustellen, stellt vor: Carl Steinweg, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Tragödie sowie zu einer neuen Technik des Dramas, Halle an der Saale 1905-1924. In sieben Bänden analysiert er das Werk von Aischylos, Sophokles, Euripides, Corneille, Racine, Goethe und Richard Wagner.
- 21 Es geht um die Frage, wie sich der Aufbau der dramatischen Rede im Übergang von der ersten zur zweiten Übersetzungswelle verändert. Einen anregenden Versuch anhand von Originaldramen unternahm Gottfried Zeißig, Die Ueberwindung der Rede im Drama (Vergleichende Untersuchung des dramatischen Sprachstils in der Tragödie Gottscheds, Lessings und der Stürmer und Dränger.), Dresden-Kötzschenbroda 1930.

Disziplin und dem Rhetorischen als Redeleistung zu beachten sein.²² In der Objektsprache jedoch fallen häufig die Rhetorik als Disziplin nicht nur mit dem Rhetorischen, sondern ebenso mit der Rhetorizität als Wirkungsmechanismus der Rede²³ zusammen. Nicht ohne Grund: denn die Prinzipien des Redeaufbaus wurden bis in das 18. Jahrhundert aus der klassischen Systemrhetorik bezogen. Der hohe Stil wird unter der sehr allgemeinen Bedeutung des Intentionalen als eine Form des Rhetorischen verstanden, wobei das *genus grande* seine in der Systemrhetorik kodifizierte Variante darstellt.

b) Zur Gleichzeitigkeit von haute tragédie und hohem Trauerspiel

Übersetzungen lassen sich zur Originalproduktion in ein quantitatives Verhältnis setzen, das je nach dem untersuchten Bereich der poetischen Literatur, z. B. einer bestimmten poetischen Gattung, sowie der jeweiligen Zeit variiert. Eine quantitativ belegbare Relevanz besaßen die deutschen Übersetzungen französischer Tragödien zwischen 1730 und 1750, denn sie machten das Gros der gedruckten hohen Trauerspiele in deutscher Sprache aus. Goethes Satz, dass Übersetzungen ein wesentlicher Teil einer Literatur sind, ist für die dramatische Dichtung in jener Hochzeit der Alexandrinertragödie²⁴ zuzuspitzen: Übersetzungen, und zwar Übersetzungen französischer hoher Tragödien, waren *der* wesentliche Teil.

22 Renate Lachmann, Die Rhetorik und ihre Konzeptualisierung, in: dies., Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen, München 1994, S. 1-20, hier 2.

23 Vgl. die Unterscheidungen bei Georg Braungart und Dietmar Till, deren Artikel *Rhetorik* im *Reallexikon der Literaturwissenschaft* denjenigen des *Reallexikons der Literaturgeschichte* von Walter Jens abgelöst hat (RLL 3, S. 290). – Über die gegenwärtigen Semantiken des Rhetorikbegriffs informiert kenntnisreich Dietmar Till, Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004 (= *Frühe Neuzeit*, 91), S. 11-97.

24 Robert R. Heitner, German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies, 1724-1768, Berkeley und Los Angeles 1963, S. 106-169, gibt die ›High Tide‹ von 1746-1754 an. Da er den Akzent (s. den Untertitel *A Study in the Development of Original Tragedies*) auf die Originaltragödien setzt (Übersetzungen spielen keine Rolle in der Untersuchung), kann er die ›Hochzeit‹ erst ab 1746 beginnen lassen: In den ersten sechzehn Jahren gibt es keine zwanzig Originaltragödien. Seine Auflistung zählt zwischen 1730 und 1768 103 originale Trauerspiele (ebd., S. 394-398), zwischen 1730 und 1740 elf, bis 1750 sind es 26.

Das quantitative Verhältnis von Original und Übersetzung innerhalb einer Gattung ist dynamisch. Der »bibliographische Blick« in die Druckgeschichte des Trauerspiels von 1730 bis 1800 zeigt,²⁵ dass Parität genauso vorherrschte wie das auffällige Überwiegen einer Seite. Zwischen 1730 und 1740 erschienen nur sechs Originale, aber fünfzehn Übersetzungen wie vier Bearbeitungen; ein Jahrzehnt später zwanzig Übersetzungen und neunzehn Originale; und zwischen 1750 bis 1760 standen 88 Übersetzungen nur 44 Originalen gegenüber.

In diesem Jahrzehnt allerdings setzte eine Merkmalsverschiebung in der dramatischen Gattung ein, denn Übersetzungen aus dem Englischen und bürgerliche Trauerspiele in Prosa machten dem »hohen«, nach antiken und französischem Vorbild konzipierten Trauerspiel Konkurrenz. Wenn also einerseits die Produktion originaler und übersetzter erster Dramen zunahm – wobei erst zwischen 1770 und 1780 ein ausgeglichenes Verhältnis von Übersetzung und Original (178 zu 173) bestand²⁶ und ab 1780 die originalen Trauerspiele auf Deutsch endgültig überwogen – verringerte sich ab 1770 die Zahl der Übersetzungen von *tragédies classiques* bzw. der nach ihrem Muster gebauten originalen Trauerspiele, und so war am Ende des Jahrhunderts das hohe Trauerspiel eine Randerscheinung auf dem Feld der Gattung. Unter den wenigen »ausländischen Texten«, die von 1790 bis 1800 auf Deutsch erschienen waren, befanden sich nur eine »handvoll französischer«²⁷.

Das hohe, auch heroisch genannte Trauerspiel in Alexandrinern geriet folglich schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts zunächst quantitativ in die Defensive und wurde schließlich mit Unterstützung der Kritik vom bürgerlichen Trauerspiel substituiert. Gotthold Ephraim »Lessings [1729-1781] Kritik und Mißverständnis der französischen Klassik«²⁸ führte nicht nur zur Verdrängung der französischen Tragiker von ihrer

25 Die folgenden Zahlenverhältnisse sind übernommen von Reinhart Meyer, *Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*. Mit ca. 1250 Titeln, einer Einleitung sowie Verfasser- und Stichwortverzeichnis, München 1977, S. 20-23.

26 Die Ausgewogenheit ergibt sich, sobald man die 23 Bearbeitungen zu den Übersetzungen rechnet.

27 Meyer, *Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, S. 24. Meyer begründet den Rückgang mit der Französischen Revolution.

28 Hugo Friedrichs gleichnamiger Aufsatz erschien in: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 7, 1931, H. 12, S. 601-611. – Neben der treffenden Analyse von Lessings Kritik und ihrer literaturgeschichtlichen Bedeutung fällt an Friedrichs Aufsatz vor allem eines auf: die Bemühung, in seiner Verteidigungsschrift für die Franzosen, nicht zum Ankläger der ästhetischen Position Lessings zu werden.

Vorbildstellung, sondern zum Verlust des hohen Trauerspiels aus dem Gattungssystem des Dramas. Die Schärfe der Polemik (seit Lessings 17. *Literaturbrief*) – die man aus dem Streit um die allgemeine Poetik der vierziger Jahre gewohnt war – wird verständlich, bedenkt man, dass es Lessing wie Gottsched um ein nationales, allen Deutschen vorbildliches Theater gegangen war. Innerhalb von siebzig Jahren verschob sich nicht nur das Zahlenverhältnis von Übersetzung und Original in der ernstesten dramatischen Gattung, sondern gleichzeitig schied das hohe Trauerspiel in Versen vorläufig aus dem Gattungssystem aus. Bis auf den *Don Karlos* erschienen alle hohen Trauerspiele Friedrich Schillers nach 1799, bis auf Cramers *Athalie*-Übersetzung alle Neuübersetzungen der Tragödien Racines nach 1803. Wenn also im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nur noch vereinzelt *hautes tragédies* übersetzt worden waren, fügte sich eine solche Lücke in die Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas ein.

Als das Interesse an hohen Trauerspielen wieder zunahm, setzte auch die zweite Übersetzungswelle ein. Zwar fehlen ab 1800 bibliographische Angaben über das Verhältnis von Übersetzung und Original innerhalb der dramatischen Gattung, es wird aber schnell erkennbar, dass im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Zahl originaler hoher Trauerspiele im Blankvers sowie der Übersetzungen von *hautes tragédies* verhältnismäßig hoch anstieg: Allein von Racine wurden bis 1812 von acht verschiedenen Übersetzern elf vollständige Tragödien verdeutscht, und zwischen 1804 und 1833²⁹ erschienen annähernd genauso viele neue Übersetzungen wie zwischen 1733 und 1768.³⁰ Dabei nahmen deutsche Übersetzungen französischer Tragödien nicht mehr die dominante Rolle ein, die sie während der ersten Übersetzungswelle ausgeübt hatten. Die Originalproduktion setzte die Maßstäbe, an denen sich die Übersetzer orientierten. Zudem mussten sich Übersetzungen französischer Tragö-

29 Daraufhin flaute die Übersetzungswelle für Jahrzehnte wieder ab. Mit der Reichsgründung 1871 – dies sei der Abrundung des wellenförmigen Bildes halber erwähnt – nahm die übersetzerische Rezeption Racines erneut zu. – Zwischen Heinrich Viehoffs Gesamtübersetzung (1840-46) und Adolf Launs Teilübersetzung von 1869 erschienen lediglich drei neue Titel, dagegen wurden in den Jahren 1878 bis 1888 allein fünfzehn neue Einzeltitel und eine Teilübersetzung gedruckt und die Ausgabe von 1766 neu verlegt, vgl. den Überblick bei FINGERHUT, S. 328 f.

30 Zwanzig verschiedenen Übersetzungen zwischen 1804 und 1833 stehen 26 zwischen 1733 und 1767 gegenüber, wobei eine Gesamtausgabe mitberücksichtigt ist.

dien neben denen englischer,³¹ italienischer,³² spanischer³³ und antiker Dramen³⁴ behaupten. Der unaufhörlich wachsende deutsche Buchmarkt³⁵ erleichterte das Erscheinen von Übersetzungen, und die damit

- 31 August Wilhelm Schlegels und Ludwig Tiecks Shakespeare-Übersetzungen erschienen seit 1797, die von Johann Heinrich Voß und seinen Söhnen 1806 in Jena. Diese Übersetzung ist dem Freund Christian Adolf Overbeck gewidmet.
- 32 Bei Unger erschien 1804 Des Grafen Vittorio Alfieri von Asti | sämtliche | Trauerspiele. | Aus dem Italienischen | metrisch übersetzt | von | Joseph Rehfuës und Joh. Friedr. Tschärner. | Erster Band. | Mit dem Bildniß des Verfassers. [Frontispiz] | Berlin, 1804. | Bei Johann Friedrich Unger. 8°, 336 S. {SUB Poet. Dram. I 7090}
- 33 August Wilhelm Schlegels Übersetzung der *Schauspiele* des Don Pedro Calderon de la Barca erschien in der Berliner Realschulbuchhandlung (Bd. 1, 1803) und bei Julius Eduard Hitzig (Bd. 2, 1809).
- 34 Friedrich Leopold, Graf zu Stolberg veröffentlichte 1802 *Vier Tragödien des Aeschylos* in Hamburg bei Friedrich Perthes, s. WELTLITERATUR, S. 322. Von Lucius Annäus Seneca erschienen 1802 der *Thyest* und ein Jahr darauf die *Trojanerinnen* in der Übersetzung von Franz Horn. In Reaktion auf Friedrich Hölderlins Sophokles-Übersetzung von 1804 erschien 1808 in der Berliner Realschulbuchhandlung *Des Sophokles Tragödien* von Karl Wilhelm Ferdinand Solger, s. WELTLITERATUR, S. 330 f. – Zu diesen und den anderen beiden Übersetzungen aus Sophokles von 1804 s. Johann Heinrich Voß der Jüngere in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* am 24., 25. und 26. Oktober 1804 und den Aufsatz von Anne Baillet, Die vier 1804 erschienenen Sophokles-Übersetzungen (Solger, Ast, Fähse, Hölderlin) und ihre Kritik durch J. H. Voß den Jüngeren, in: Vanessa de Senarclens (Hg.), *Das Tragische im Denken des 18. Jahrhunderts*, Hannover-Laatzten [im Druck].
- 35 Vgl. Gustav Schwetschke, *Codex nundinarius Germaniae literatae bisecularis*. Mess-Jahrbücher des Deutschen Buchhandels von dem Erscheinen des ersten Meß-Kataloges im Jahre 1564 bis zu der Gründung des ersten Buchhändler-Vereins im Jahre 1765. *Codex nundinarius Germaniae literatae continuatus*. Der Meß-Jahrbücher des Deutschen Buchhandels Fortsetzung, die Jahre 1766 bis einschließlich 1846 umfassend, Halle 1850-1877 [Reprint Nieuwkoop 1963]: 1733 erschienen in deutschen Druckorten 1147 Buchtitel, davon 31 Titel Poesie in deutscher Sprache (ebd., S. 211). Diese Zahlen sind repräsentativ für die Jahre von 1700 bis 1733. Am Ende der ersten Übersetzungsperiode 1767 erschienen bereits 1557 Titel, davon 157 auf dem Gebiet der Poesie in deutscher Sprache (ebd., S. 247). Zu Beginn der zweiten 1803 erschienen 4016 Titel, davon allein 73 Schauspiele in deutscher Sprache (ebd., S. 319). Unter der napoleonischen Besatzung nahm die Zahl wieder ab, stieg seit 1820 wieder an, und zwanzig Jahre später erschienen jährlich im Durchschnitt 10000 Titel, so 1846 genau 10536 (ebd., S. 437). – Zu den Messen in Frankfurt und Leipzig wurden nicht alle tatsächlich erschienenen Bücher angezeigt. Der katholische Buchmarkt ist darin bei weitem nicht erfasst, aber dennoch vermitteln die Zahlen eine Vorstellung von der ›explosionsartigen Entwicklung‹ auf dem deutschen Buchmarkt.

parallel laufende Zunahme des deutschen Lesepublikums erhöhte den Bedarf an poetischen Übersetzungen ausländischer Klassiker. Damit aber ist der maßgebliche Unterschied beider Übersetzungswellen angesprochen: Die Übersetzungen der ersten Welle waren auf den Bühnen zu hören und zählten, einmal einstudiert, zum festen Repertoire einer wandernden Schauspielgesellschaft. Die Übertragungen der zweiten Welle dagegen waren tatsächlich Lesedramen, wenngleich sich ihre Autoren eine Aufführung gewünscht hätten.

Umgekehrt sind die Übersetzungen der ersten Welle kaum gelesen worden, wofür es ganz materielle Ursachen gibt. Von den Einzeldrucken aus der Zeit vor 1766 dürften höchstens systematische Dramensammler wie Gottsched eine größere Zahl an Exemplaren besessen haben. Allgemein zugänglich aufgrund der vielen Auflagen waren Gottscheds *Iphigenia* und die beiden nicht autorisierten Drucke von Peter Stüvens *Phädra* und *Britannicus* in der *Schaubühne zu Wien*. Die wenigen anderen gedruckten Übersetzungen³⁶ konnten unmöglich alle an Racine interessierten Leser erreicht haben. Angesichts der geringen Verbreitung der Drucke steht fest, dass Racine im Original gelesen worden sein muss. Die Übersetzer reagierten also keinesfalls auf die Bedürfnisse des Buchmarktes, und als grundlegende Vermittler (wie etwa Wielands Shakespeare-Übersetzung) dienten die frühen Übersetzungen kaum. Erst mit der Gesamtausgabe von 1766 verbreitete sich ein deutscher Racine in öffentlichen Bibliotheken.³⁷

Bis dahin aber wurden sie vornehmlich auf der Bühne rezipiert, wo sie nicht nur unterhalten, sondern gleichzeitig das reformierte Theater repräsentieren und propagieren sollten. Die erste Übersetzungswelle korrespondierte mit einer Erneuerung des hohen Trauerspiels und war eingebunden in eine theatergeschichtliche Disziplinierungskampagne. Französische Tragödien waren eines von Gottscheds Mitteln, die Ver-

36 Weiter gab es eine zweisprachige Ausgabe des *Mithridate* (1735 und 1742), eine Übersetzung der *Esther* von 1746, Stüvens *Phädra* (1749 bei Breitkopf), *Athalia* wie *Phädra* von Ludwig Friedrich Hudemann (1753 und 1751) und eine *Andromacha* (1751). Die anonyme Teilausgabe in Prosa bei Teubner in Leipzig (1755) enthält die Übersetzungen: *Mithridates*, *Iphigenia*, *Phädra* und *Bajazet*.

37 Die Einzeldrucke waren zudem in den wenigsten Bibliotheken verfügbar. Bis zur Gesamtausgabe von 1766 werden beispielsweise in der HAB (den Ausleihbüchern zufolge) nur französische Ausgaben ausgeliehen, vgl. Mechthild Raabe, *Leser und Lektüre im 18. Jahrhundert*. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1714-1799, Bd. 3: Alphabetisches Verzeichnis der entliehenen Bücher, München u. a. 1989, S. 355 f.

hältnisse auf den deutschen Bühnen einheitlich zu regeln, wodurch das Theater zum Gegenstand der literarischen Kritik werden konnte. Tatsächlich gelang es dem Leipziger Professor, mit »publizistischen und editorischen Potenzen«³⁸ gegen die Widerstände der Geistlichkeit,³⁹ aber auch der gelehrten Welt,⁴⁰ die Idee eines literarisierten und nationalen Theaters zu verwirklichen.

Auch um 1800, so scheint es zumindest, boten sich die Übersetzungen an, das Niveau des deutschen Theaters zu heben. Racines Tragödien hätten sich gut dazu geeignet, dem »Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg«⁴¹ zu erklären. Aber sie kamen nicht wirklich zum Einsatz. Obgleich Goethe auf der Weimarer Bühne neben seinen Übersetzungen aus dem Voltaire auch Racine aufführen ließ, blieben solche Versuche die Ausnahme. Schiller sorgte sich zu Unrecht, der »Franke könne noch einmal zum Muster werden.«⁴² Auch war die Situation eine ganz andere. Im Gegensatz zum Jahr 1730 gab es um 1800 bereits zahlreiche stehende Theater im Reich mit einem umfangreichen Repertoire. Der Theaterdirektor Goethe reformierte das literarisierte Theater, das der Professor Gottsched in Zusammenarbeit mit einem Wanderbühnenprinzipal hatte einführen müssen. Gottscheds »Verbesserung« galt dem System als solchem, Goethes Bemühungen, das Niveau der Stücke und der Bühnensprache zu heben, fanden bereits innerhalb eines funktionierenden Systems statt. Trotz der theatergeschichtlichen Differenzen verraten Gottscheds und Goethes Reformen allerdings dieselbe Struktur im Hinblick auf das Ziel. Es bestand in einer Neuordnung des Verhältnisses von *natura* und *ars* auf der Bühne. Goethes *Regeln für den*

38 Marianne Wehr, Johann Christoph Gottscheds Briefwechsel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Frühaufklärung, Bd. 1, Diss. Typoskript, Leipzig 1965, S. 8.

39 Gottsched verteidigte die Schauspiele gegen diese programmatisch in seiner Rede *Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen* (gehalten 1729, erschienen in den ersten beiden Auflagen der *Ausführlichen Redekunst* von 1736 und 1739), vgl. AW IX.2, S. 492-500, bes. 498 f.

40 Noch 1749 kämpfte der in Gottscheds Interesse agierende Johann Friedrich Schönmeyer in den Vorreden seiner »Schaubühne« (*Schauspiele, welche auf der Schönmeyerschen Bühne etc.*) gegen die Vorurteile der gebildeten Welt, der Geistlichkeit (Band 2) und der Gelehrten (Band 3) an. Gleichzeitig konnte er aber mit hoher Protektion werben, dem Widmungsträger Friedrich dem Großen und dem Herzog von Braunschweig Karl I.

41 So Schiller in seiner Vorrede zur *Braut von Messina*, vgl. NA 10, S. 11.

42 So im Gedicht: *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte*, vgl. NA 2.1, S. 404-406.

Schauspieler von 1803 geben nur das prominenteste Beispiel einer ganzen Reihe von Traktaten zur Standardisierung von Gestik, Mimik und Deklamatorik. Geregelt, nach einem normativen Verfahren verfasste Stücke in einer rhythmisierten, mehr gesungenen als gesprochenen, kurz: deklamierten Sprache, sollten ein Theater verdrängen, das weder in der Poetik seiner Texte noch in ihrer Performanz Kunstregeln beachtete. Racines Tragödienwerk schien die geeigneten Muster anzubieten, doch zu weit hatte sich die deutsche Dramaturgie von der klassizistischen des *Grand siècle* entfernt, als dass Tragödien Racines wie während der ersten Übersetzungswelle eine Realität auf der Bühne hätten gewinnen können.

c) Der Glanz des Hofes und die Macht Napoleons

Als Nachahmung beruht eine Übersetzung auf Autorität, die sich während der ersten Übersetzungswelle an den deutschen Höfen und während der zweiten in Paris verortet. Es geht im Folgenden darum, die gesellschaftlichen Träger von Racines ästhetischer Autorität während der beiden Übersetzungswellen aufzusuchen.

Gottscheds Entscheidung für die *tragédie classique* als Muster der eigenen Tragödienpoetik erweist sich als zwingend. Denn welche Form, muss man angesichts der kulturellen Hegemonie Frankreichs wie des Prestiges, das von den Pariser Bühnen ausging, fragen, hätte er sonst wählen können? Corneille und Racine repräsentierten nicht nur eine universal gültige Tragödienform, sondern auch ein funktionierendes Theatersystem; im Gegensatz zu den antiken Autoren, die als Klassiker nur noch gelesen worden sind. Dennoch ist der eigentliche Grund der ersten Übersetzungswelle nicht außerhalb der Reichsgrenzen zu suchen. Eine eher soziale Zwangslage schränkte den weiteren Spielraum Gottscheds und aller am deutschsprachigen Theater Interessierten bei der Wahl des Musters ein.

Dass Lessing Racine angeblich nicht als *Prince des poètes*, sondern als den *Poète des princes* bezeichnet haben soll,⁴³ ist dafür genau so charakteristisch wie der Rat an Wilhelm Meister, »daß er ja gelegentlich des Prinzen Liebbling, Racine, loben, und dadurch auch von sich eine

43 Wie Charles Villers im Vorwort zu Madame de Staëls *De l'Allemagne* (Auflage Paris und Leipzig, Brockhaus 1814, S. LIII) überliefert. Abgedruckt in: Madame de Staël, Charles de Villers, Benjamin Constant, *Correspondance*, hrsg. v. Kurt Kloocke, Frankfurt a. M., Berlin u. a., S. 288-301, hier 297.

gute Meinung erwecken solle.«⁴⁴ Racine war im 18. Jahrhundert der Lieblingstragiker nicht nur der deutschen Aristokratie. Die politische Elite hatte sich lange vor Gottscheds Auftreten die französische Klassik zu eigen gemacht, und als er seine Bühnenreform begann, orientierte er sich aus gutem Grund an ihrem Geschmack. Denn eine öffentliche deutsche Bühne konnte nur unter ihrem Schutz entstehen, keinesfalls aber gegen ihren Willen, so dass man Gottscheds Entscheidung für die französische Klassik⁴⁵ sozialpolitisch motivieren kann. Seine Widmung der *Iphigenia* an das Blankenburger Herzogspaar, das in jungen Jahren Racines *Bérénice* gemeinsam aufgeführt hatte, zeugt von einer raffinierten rhetorischen Strategie und ist mit Servilismus⁴⁶ nur halb begriffen. Man verkennt das Problem, das Gottsched bewältigen musste, versteht man seine Bemühungen von ihrem Scheitern aus. Denn anders als Opitz hat er nicht nur eine Poetik geliefert, sondern gleichzeitig ihren realen Wirkungsrahmen etabliert, in welchem seine Kritiker gegen ihn zu Felde gezogen sind.

Man kann deshalb die Rolle des Hofes bei der Entstehung einer deutschen Bühne nicht an den Rand drängen. In Wirklichkeit konnte die Theaterreform nur über diesen Weg gelingen, weshalb Blockade als auch Förderung deutscher Theaterkunst lange Zeit vom selben sozialen Ort abhingen. Die deutschen Höfe besaßen für die deutsche Racine-Rezeption im 17. und 18. Jahrhundert eine wichtige Vermittlerrolle, aktiv, weil sie zu Übersetzungen anregten, und passiv, indem Übersetzungen für einzelne Mitglieder dieser Höfe angefertigt oder ihnen Drucke gewidmet wurden (Durlach und Wolfenbüttel). Insofern waren die Übersetzungen zumindest während der ersten Übersetzungswelle ein Bekenntnis zum Theatergeschmack der deutschen Oberschicht. Die Verwirklichung eines klassischen Theaters in deutscher Sprache hing von der Existenz eines Publikums ab, das sich zu diesem klassischen Theater bekennen würde. Dafür war es notwendig, dass sich das höfische Publikum endgültig vom französischen Geschmack los-

44 Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman herausgegeben von Goethe [zuerst 1795/96], in: MA, Bd. 5, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings, S. 177.

45 Wobei die öffentliche Meinung über Gottscheds ›Gallomanie‹ korrigiert wird durch späte private Äußerungen wie jener gegenüber dem Nürnberger Naturforscher Martin Frobenius Ledermüller (1719-1769) vom 20.7.1757. Er zähle sich nicht zu jenen, »die große Bewunderer der Franzosen sind« und gehöre zur »antigallicanischen Parthey« (zitiert nach: Wehr, Gottscheds Briefwechsel, Bd. 2, S. 345).

46 Zu diesem kritisch schon DANZEL, S. 279.

sagte.⁴⁷ Der Versuch von Gottsched, eine hohe klassische Tragödie auf Deutsch zu begründen, scheiterte auch deshalb, weil sich der sozial repräsentative Träger dieser Tragödienform nur vereinzelt für das deutsche literarisierte Theater interessierte und statt dessen im Bereich des Sprechtheaters die hohe französische Tragödie favorisierte. Seit ihren Anfängen hatte die Rezeption der hohen französischen Tragödie an deutschen Höfen stattgefunden, und mit der bedeutsamen Ausnahme des Wolfenbütteler Hofes, zumeist in der Originalsprache Französisch. Das Mannheimer Projekt unter Dalbergs Führung bezeugt, wie spät sich der deutsche Adel für ein deutsches Theater zu interessieren begann.⁴⁸ Schillers Erneuerung des hohen Trauerspiels stand unter einem politisch günstigen Stern und wurde getragen von einer stehenden Theaterkultur, die von der Kritik begleitet wurde und in eine Öffentlichkeit eingebunden war. Solange an den deutschen Höfen, an denen teilweise noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts nur französisch gesprochen wurde (etwa am Ansbacher Hof), französische Theatertruppen spielten⁴⁹ und die Ansicht gängig

47 In Berlin fand erst um 1800 eine Umorientierung der Oberschicht statt, vgl. Rudolf Weil, *Das Berliner Theaterpublikum* unter A. W. Ifflands Direktion (1796 bis 1814). Ein Beitrag zur Methodologie der Theaterwissenschaft, Berlin 1932 (= *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, 44), S. 119: »Statt das Nationaltheater zu besuchen, dürfte man lieber unter sich Privatschauspiele [französischer Schauspiele, A.N.] veranstaltet haben und nicht nur vor dem Krieg mit Frankreich, sondern auch nach 1806, wobei allerdings im wesentlichen doch wohl nur die älteren Angehörigen des Hochadels beteiligt waren. | Die jungen Adligen aber, wie überhaupt alle jüngeren Officiere [...] waren im allgemeinen damals eifrige Besucher der deutschen Bühne und diejenigen, die im Zuschauerraum die größte Rolle spielten«.

48 Historisch lässt sich dieser Vorgang seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an den zahlreichen Auflösungen der französischen Schauspielgesellschaften, die an deutschen Höfen seit Ende des 17. Jahrhunderts engagiert waren, ablesen, wobei die finanziellen Sachzwänge nach dem Siebenjährigen Krieg eine maßgebliche Rolle spielten, vgl. Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 66 und 116. Allerdings konnten nur die wenigen großen Höfe feste ausländische Truppen besolden: »Die Zahl der deutschen Höfe allerdings, die diese Phase des exklusiven, italienisch und französisch geprägten Hoftheaters durchliefen, war gering und beschränkte sich von wenigen Ausnahmen abgesehen auf den kaiserlichen Hof in Wien und die Höfe der weltlichen und geistlichen Kurfürsten« (ebd., S. 66).

49 Die national ausgerichtete Theatergeschichtsschreibung zeigte sich davon irritiert: »Die Herren und Damen vom Stande gewöhnten sich zuvorkommend ihre Muttersprache ab, schwärmten leidenschaftlich für die französischen Klassiker« (W. Lynker, *Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel*, hrsg. v. Th. Köhler, Kassel 1865, S. 280).

war, dass man auf Deutsch überhaupt nicht dichten und schon gar keine Tragödien schreiben könne (der Racine-Kenner Friedrich der Große vertrat diese Überzeugung), stand es schlecht um das ›hohe Trauerspiel‹.

Hatte sich die deutsche gesellschaftliche und politische Elite des 18. Jahrhunderts einerseits für ein ›hohes Trauerspiel‹, d. h. eine ›hohe Tragödie‹ in deutscher Sprache, in ihrer Mehrheit nicht interessiert, gingen von ihr andererseits die entscheidenden Impulse für seine Förderung aus. Es waren die Höfe, die die Prinzipale der Wanderbühne zu sich einluden, hohe Trauerspiele wie deutsche Übersetzungen französischer Tragödien aufführen ließen (z. B. spielte Friederike Karoline Neuber [1697-1760] am 13. November 1737 die *Iphigenia* auf der Hubertusburg) und ihre Verbreitung als Widmungsträger werbewirksam förderten. Doch letztlich handelt es sich um Ausnahmen. Eine öffentlich aufgeführte Gattung wie die hohe Tragödie – um tatsächlich klassische Geltung zu erlangen – bedarf einer stärkeren Akzeptanz von der oberen Gesellschaftsschicht.⁵⁰

Auf bürgerlicher Seite galt Racine eben nicht nur als Repräsentant der französischen Literatur, sondern auch des höfischen Geschmacks. Die soziale Markierung des Autors unterscheidet ihn von Shakespeare, der (im sozialen Spannungsfeld) stärker die bürgerlichen Werte repräsentierte. Innerhalb der deutschen literarischen Öffentlichkeit war die bürgerliche Rezeption Racines nicht einfach nur eine nationale Auseinandersetzung mit dem französischen Autor, sondern auch eine soziale Auseinandersetzung mit dem höfischen Autor gewesen.

So gesehen steht das Abebben der ersten Übersetzungswelle sowie der Rezeption auf der Bühne in den 1770er Jahren für das Ende dieser Auseinandersetzung. Die französischen Tragiker hatten ihre historische Auf-

50 Der enge Zusammenhang zwischen dramatischer Gattung und Öffentlichkeit (in der Regel sind Dramen zunächst für eine Vorstellung vor Zuschauern bestimmt) macht besonders das Drama anfällig für hierarchische Distinktionen. Der ›hohe Stil‹ ist zunächst ein rhetorisches Phänomen und das Klassische eines der ästhetischen Wertung. Nicht ausgeschlossen, sondern vielmehr diesen beiden Phänomenen zugehörig – wenn sie denn sozial als hoch und klassisch akzeptiert sind – ist ihre Korrelation mit gesellschaftlichen Bewertungen. (Mit der Herkunft des Wortes *klassisch* ist die doppelte Semantik des Wortes von höchster sozialer Stellung und ästhetischer Geltung immer präsent.) Die Besetzung ästhetischer Kategorien mit einer sozialen Semantik betrifft die hohe klassische Tragödie wie kaum eine andere Gattung. Die Kritik des Repräsentativen an der klassischen Tragödie ist nicht selten Herrschaftskritik und zielt in Wirklichkeit auf die gesellschaftliche Vereinnahmung, der das ›Hohe‹ als ästhetische Kategorie ausgeliefert ist.

gabe bei der Konstitution einer deutschen Theaterlandschaft erfüllt. Um so leichter fiel es Lessing mit der *Hamburgischen Dramaturgie* von 1767, ihr Schicksal zu besiegeln und eine neue Epoche auf dem Theater einzuleiten.⁵¹ Ein Jahrzehnt später schrieb Karl Wilhelm Ramler (1725-1798) an (den späteren Übersetzer der *Athalie* [ersch. 1812]) Ludwig Heinrich Nicolay nach Sankt Petersburg: »Auf unsern meisten Theatern werden die Stücke des Corneille, Racine, Voltaire nicht mehr gern gesehen, sie werden von den Dichtern auch nicht mehr nachgeahmt.«⁵² Der Grund, weshalb nach 1767 die Übersetzungen von Tragödien Racines vorerst ausblieben, ist im Ende einer ganzen Gattung, der hohen Alexandrinertragödie zu suchen. Sie galt als deutsches Äquivalent der *haute tragédie*. Beide Formen wurden vom Ton angehenden Theaterpublikum im protestantischen Teil des Reiches zunehmend abgelehnt, wobei zwischen Corneille, Racine und Voltaire meist nicht unterschieden wurde. Neben dem bürgerlichen Trauerspiel setzte die vermehrte Rezeption Shakespeares neue Akzente.⁵³ Die literarische Parteinahme für die französische Klassik

- 51 Der junge Eschenburg, glaubt man der Überlieferung, zog sich zunächst den Unmut Lessings zu, weil er französische Stücke übersetzte, vgl. den Brief von Heinrich Christian Boie (1744-1806) an Eschenburg vom 16. Dezember 1767 {HAB Cod. Guelf. 617 Novi}, zitiert nach Manfred Pirscher, Johann Joachim Eschenburg. Ein Beitrag zur Literatur- und Wissenschaftsgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Diss. Münster 1960, S. 5: »Ich habe den Herrn Lessing in Hamburg kennengelernt. — Er war sehr unzufrieden mit der Kritik seiner Werke in den Unterhaltungen. Er kannte Dich, war aber nicht damit einig, daß Du französische Verse fürs Theater übersetzttest. Er wußte, daß Du die Armide und Esther in den Unterhaltungen deutsch gemacht hättest, daß Anette et Lubin in dem nächsten Stück erscheinen würde, wußte er —.«
- 52 Brief vom 10.12.1778, abgedruckt in: Die beiden Nicolai. Briefwechsel zwischen Ludwig Heinrich Nicolay in St. Petersburg und Friedrich Nicolai in Berlin (1776-1811). Ergänzt um weitere Briefe von und an Karl Wilhelm Ramler, Johann Georg Schlosser, Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, Johann Heinrich Voß und Johann Baptist von Alxinger, hrsg. und kommentiert v. Heinz Ischreyt, Lüneburg 1989, S. 58-62, hier 60. — Für Ramler, das geht aus den Briefen an Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) hervor, war Racine eine maßgebende poetische Referenz, die er, wie auch andere Franzosen, ausgezeichnet kannte, vgl. Ramlers Briefe vom 7.10.1750, 6. und 28.1.1753, 25.8.1754, 9.11.1757, 5.6.1764 und Gleims Briefe an Ramler vom 13.1.1753 und 6.5.1754. Für die Briefe bis 1759 s. Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler, 2 Bde., hrsg. v. Carl Schüddekopf (= *Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart*, 242 und 244), Tübingen 1907. Für den Hinweis danke ich David Lee (Knoxville), der eine kommentierte Edition des Briefwechsels zwischen Ramler und Gleim vorbereitet.
- 53 Die Verunsicherung nach Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* 1767-1769 belegt die Parodie: Schreiben eines Knaben von dreyzehn Jahren, über den

war an die Generation Gottscheds gebunden,⁵⁴ die ästhetisch in allen Gattungen für überholt galt. Die Generation Lessings wollte eine qualitativ neue Dramenpoetik, und erst Schiller kehrte, wenngleich unter neuen Vorzeichen, zur Tragödie hohen Stils zurück.⁵⁵

jetzigen herrschenden, dramatischen Geschmack in Christian August von Bertrams Allgemeine | Bibliothek | für | Schauspieler | und Schauspielliebhaber. | Des I. Bandes 2. Stück. | Frankfurt und Leipzig, 1776, S. 78f.: »Nun kommen gewisse Herren und verderben mir meine ganze Wehmuth und allen meinen Spaß. Sie sagen Corneille und Moliere, Racine und Voltaire – und alle seines Gelichter – wären tumme Teufels; [...] Dieses seyn aber keine Muster – Schakespear, ein Mann aus den barbarischen Zeiten der europäischen Litteratur, sey der Mann, der unsere Nation bilden müßte. Zwey gewisse Herren G*** und L***, wollten uns ein deutsches Nationaltheater geben.« – In einem sich als Vermächtnis gebenden Brief des berühmten Shakespeare-Darstellers David Garrick (1717-1779) wird den französischen Klassikern und ihren Darstellern die Vorbildhaftigkeit abgesprochen, s. Schreiben des verstorbenen Garrick's an einen Freund in Deutschland, über das Französische Theaterwesen. In: Litteratur- | und | Theater-Zeitung. | No. XXI. | Berlin, den 22. May 1779 (= *Litteratur- | und | Theater-Zeitung. | Des | Zweyten Jahrganges | Zweyter Theil. | Berlin, | bey Arnold Wever. 1779*), S. 332-334, hier 333.

- 54 Anfang 1750 verfügt der ›Gottschedianismus‹, so Marianne Wehr, »kaum noch über Reserven in der Jugend. Junge Partner oder Verehrer, die einmal Gottsched in großer Zahl zuströmten, verschwinden bis auf wenige Ausnahmen aus der Korrespondenz.« (Wehr, Gottscheds Briefwechsel, Bd. 2, S. 291)
- 55 Mit dem Begriff der Generation ist eine Kategorie des literarischen Wandels angesprochen, die nicht überbewertet werden darf, aber doch für die hier angesprochenen Zusammenhänge aufschlussreich ist: Um 1700 sind beinahe alle Übersetzer der ersten Übersetzungswelle geboren. Gottsched begann seine Karriere, als Lessing geboren wurde (1729). Dieser führte im Alter von Mitte zwanzig seinen literaturpolitischen Kampf gegen Gottsched. Ein Gegenspieler Lessings, aber gleichfalls ein Angehöriger der Generation, die man zwischen 1729 und 1740 ansetzen kann, war Cornelius Hermann von Ayrenhoff. Er und Ludwig Heinrich Freiherr von Nicolay (1737-1820) waren die einzigen Autoren aus der Lessing-Generation, die Racine übersetzten. Die Übersetzer Racines ab 1800 gehörten der Generation Schillers (geb. 1759) an oder waren jünger als er. – Zum ›Problem der Generation‹ s. Karl Mannheim, *Das Problem der Generationen*, in: ders., *Wissenssoziologie. Auswahl aus seinem Werk*, eingel. u. hrsg. v. Kurt H. Wolff, Berlin und Neuwied 1964, S. 509-565 [zuerst in: *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie* 7, 1928, S. 157-185]. Für die Literaturgeschichte s. Henry Peyre, *Les générations littéraires*, Paris 1948 und Julius Petersen, *Wesensbestimmung der Romantik*, Leipzig 1925; ferner s. Richard Alewyn, *Das Problem der Generation in der Geschichte*, in: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 5, 1929, H. 10, S. 519-529.

Bevor die Entstehungsbedingungen der zweiten Übersetzungswelle, die nicht mehr von der sozialen Konstellation, sondern von Frankreich selbst ausgingen, vorgestellt werden, seien kurz zwei Aspekte genannt, die über die biographischen Möglichkeitsbedingungen eines Racine-Übersetzers im 18. Jahrhundert Auskunft geben. Die Übersetzer beider Wellen gehörten einer hohen gesellschaftlichen Schicht an und besaßen einen hohen Ausbildungsgrad. Die Beobachtung, dass in der Mitte des 18. Jahrhunderts das heroische Trauerspiel im Gegensatz zum Lustspiel, dessen Verfasserschaft auf »Schauspieler- und Studentenkreise beschränkt blieb«, vorwiegend »Schuldirektoren, hohe Verwaltungsbeamte und Patrizier zu Verfassern hatte«,⁵⁶ trifft auch auf die Übersetzer Racines zu.⁵⁷ Viele unter ihnen waren Gelehrte.⁵⁸ Daneben wiesen viele ein abgeschlos-

56 Reinhart Meyer, Das französische Theater in Deutschland, in: Gerhard Sauder und Jochen Schlobach (Hgg.), Aufklärungen. Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert, Bd. 1, Heidelberg 1985 (= *Annales Universitatis Saraviensis. Reihe: Philosophische Fakultät*, 19), S. 157.

57 Günther Christoph Schelhammer war Ordinarius für Medizin und herzoglicher Leibarzt in Kiel; Gottscheds *Iphigenia* erschien im Jahr seiner Berufung zum ordentlichen Professor (zur Berufung s. Wehr, Gottscheds Briefwechsel, Bd. 1, S. 16f. Ernannt Ende 1733 von Herzog Christian von Weißenfels, bestätigt am 15.1.1734 vom Hof in Dresden); der promovierte Jurist Peter Stüven war Gouverneur von Christian-Erlang, Braunschweiger Legationsrat; Johann Jacob Witter war Professor in Straßburg; Johann Christian Bröstedt Conrektor der Klosterschule St. Michaelis in Lüneburg, als seine *Esther* erschien; Ludwig Heinrich von Nicolay (ADB 23, S. 631f.) aus einer Straßburger Patrizierfamilie, 1782 durch Joseph II. geadelt, war Privatsekretär des russischen Gesandten in Wien, wurde Präsident der Akademie der Wissenschaften zu Sankt Petersburg (1798); der habsburgische Offizier Cornelius Hermann von Ayrenhoff wurde 1794 Feldmarschalllieutenant (ADB 1, S. 707), Carl Friedrich Cramer war ordentlicher Professor in Kiel; Carl Freiherr von Erlach »brachte es zum preußischen Kriegsdomänenrat« (WAGNER, S. 36); Christian Schreiber war Superintendent von Lengsfeld; Christian Adolf Overbeck war Lübecker Senator und späterer Oberbürgermeister der Hansestadt; Johann Georg Friedrich Franz Freiherr von Maltitz war Diplomat in russischen Diensten (ADB 20, S. 152).

58 Nur die Übersetzer seien genannt, die längere Zeit an die Institution Universität als Professor gebunden waren. Schelhammer war Professor der praktischen Medizin in Kiel, als sein *Grosser Alexander* 1706 erschien. Seit 1725 als Dozent an der Universität Leipzig tätig, erhielt Gottsched 1730 eine außerordentliche Professor für Poesie und Beredsamkeit und wurde 1733/34 zum ordentlichen Professor für Logik und Metaphysik ernannt. Witter war Professor für Vernunftlehre und Metaphysik in Straßburg, als 1735 sein *Mithridates* erschien. Johann Joachim Eschenburg wurde 1773 Professor. Der 1794 aus politischen

senes Universitätsstudium auf, einige waren Abgänger illustrier Gymnasien. Allein vier Übersetzer gingen auf das Hamburger *Johanneum*⁵⁹ und zwei auf das Lübecker *Katharineum*.⁶⁰

Für die zweite Übersetzungswelle kann geltend gemacht werden, dass einzelne Übersetzer mit Racine bereits in der Schule bekannt gemacht worden sind. In der Stuttgarter Karlsschule, die neben Schiller auch sein Freund (der Racine-Übersetzer) Carl Philipp Conz besucht hat, stand

Gründen entlassene Carl Friedrich Cramer erhielt seine ordentliche Professur für Philosophie an der Universität Kiel 1780.

- 59 Ludwig Friedrich Hudemann (Matrikel vom 2. Oktober 1722), Peter Stüven (17. März 1728), Johann Hartmann Misler (13. Mai 1743) und Eschenburg (22. April 1762), vgl. Die Matrikel des Akademischen Gymnasiums in Hamburg 1613-1883, eingeleitet und erläutert v. C. H. Wilh. Sillem, hrsg. v. Bürgermeister Kellinghusen's Stiftung, Hamburg 1891 [fotomechanischer Nachdruck Nendeln, 1980], Nr. 2124, 2212, 2559 und 2712. Hudemann übersetzte Racines *Phèdre*, *Athalie*, *Iphigénie* und *Esther* (nicht erschienen), Stüven *Phèdre* und *Britannicus*, Misler *Andromaque* und Eschenburg *Esther*. – Berühmte Lehrer sind Michael Richey (1717-1761), Johann Christian Wolf (1725-1766), Hermann Samuel Reimarus (1727-1768) und Johann Albert Fabricius (1699-1736). – Damit korrespondiert, dass der Hamburger Anteil von Gottscheds Schülern in den dreißiger Jahren sehr hoch war, s. Bertold Grosser, Gottscheds Redeschule. Studien zur Geschichte der deutschen Beredsamkeit in der Zeit der Aufklärung, Greifswald 1932, S. 94; zu Gottscheds Beziehungen nach Hamburg s. Wehr, Gottscheds Briefwechsel, Bd. 1, S. 46-54.
- 60 Unter dem Rektorat von Johann Daniel Overbeck besuchten dessen Neffe Christian Adolf Overbeck und Carl Friedrich Cramer für kurze Zeit gemeinsam das Lübecker Gymnasium; und zwar 1771, da Cramers Vater Lübecker Superintendent war (zu Johann Andreas Cramers Lübecker Jahr als Superintendent s. Gustav Stoltenberg, Johann Andreas Cramer, seine Persönlichkeit und seine Theologie, in: Schriften des Vereins für Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte, 2. Reihe [Beiträge und Mitteilungen], 9. Band, 4. Heft, Kiel 1935, S. 407f.). Cramers Übersetzung von Racines *Athalie* erschien 1786. Von dem späteren Übersetzer Racines und Corneilles C. A. Overbeck ist eine Übersetzungsprobe der *Athalie* bezeugt. – Der Rektor J. D. Overbeck war ausgesprochener Gottsched-Anhänger, vgl. Gabriele Ball, »Ich suche nichts mehr, als eine Gelegenheit in dem belobten Leipzig mich eine Zeitlang aufzuhalten«. Johann Daniel Overbecks Briefe an Johann Christoph Gottsched, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 58, München 2004, S. 161-170. Ebd., S. 169f., ist Overbecks Ankündigung, aus Gottscheds *Schulpoetik* die Regeln zum »lateinischen Silbemaß« zu übernehmen, wiedergegeben. – Es verwundert daher nicht, in der Schulordnung von 1755 die Verpflichtung der Schüler auf Gottscheds *Sprachlehre* zu finden s. Werner Dedekind, Die Schulordnungen des Katharineums zu Lübeck von 1531 bis 1891. Beilage zum Jahresbericht 1911. Progr. Nr. 1031, Lübeck 1911, S. 39-58, hier 42, Nr. XIII.

Racine auf dem Programm.⁶¹ Éléazar de Mauvillon (1712-1779), der 1740 die Deutschen provoziert hatte mit der Behauptung, sie würden nur übersetzen, aber nicht selbst übersetzt werden,⁶² hielt Ende der 1760er Jahre über mehrere Semester am Braunschweiger Collegium Carolinum Racine-Vorlesungen.⁶³ Selbst die Reformpädagogen kamen nicht an Racine vorbei. Der Verdacht, sie stellten die Autorität der klassischen Autoren in Frage,⁶⁴ führte zur Herausgabe der Reihe ausländischer Klas-

61 Vgl. Achim Aurnhammer, Einführung [zu: Schillers Verhältnis zur literarischen Tradition und zur Moderne], in: ders., Klaus Manger und Friedrich Strack (Hgg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, S. 187; Bernd Spillner, Französische Grammatik und französischer Fremdsprachenunterricht im 18. Jahrhundert, in: Dieter Kimpel (Hg.), Mehrsprachigkeit in der deutschen Aufklärung, Hamburg 1985 (= *Studien zum 18. Jahrhundert*, 5), S. 149. Aurnhammer zitiert dort: Karl Dorfeld, Beiträge zur Geschichte des französischen Unterrichts in Deutschland, in: Programm des Großherzoglich Hessischen Gymnasiums zu Giessen, Giessen 1892, S. 17.

62 S. den zehnten seiner *Lettres germaniques*, wo er, des Jean Baptiste de Boyers d'Argens (1704-1771) *Lettres Juives* (1736) paraphrasierend, schreibt: »Il dit que ce qui lui persuade que vos Poëtes ne sont pas de grande considération: c'est qu'il n'y en a aucun de traduit ni en François, ni en Anglois, ni en Italien, ni en Espagnol, ni en aucune autre Langue; pendant qu'on voit des traductions de Milton, de Boileau, de Pope, de Racine, du Tasse, de Molière, enfin de presque tous les Poëtes de mérite, dans la plupart des Langues de l'Europe.« (LETTRES | FRANÇOISES | ET | GERMANIQUES. | REFLEXIONS MILITAIRES, LITTE- | RAIRES, ET CRITIQUES | SUR LES | FRANÇOIS | ET LES | ALLEMANS. [...] A LONDRES. | Chez FRANÇOIS ALLEMAND | MDCCXL. S. 362) Mauvillon selbst stellt die Frage, ebd., S. 345: »Que manque-t-il donc à l'Allemagne pour produire de grands Poëtes?«, und gibt zur Antwort: »rien que de l'esprit.«

63 Vgl. Gelehrte Beyträge zu den Braunschweigischen Anzeigen, 66. Stück. Mittwoch, den 26. August, 1767, Sp. 519. Mauvillon kündigt an, die »Schönheiten der Werke Racines« zu zeigen, vgl. ebd.: »Zu diesem Endzweck wird sich der Herr Professor der Anmerkungen, die der Sohn dieses tragischen Dichters in drey Bänden herausgegeben, und der Vergleichen, welche der P. Brümoi zwischen vielen von seinen Stücken mit den Stücken des Sophokles und Euripides angestellt hat, bedienen.« – Zu den Vorlesungsverzeichnissen s. Peter Albrecht in: BERG/ALBRECHT 3,1, Nr. 39.

64 Johann Heinrich Campe (1757-1818) wies im *Braunschweigischen Journal* von 1788 in einem Bericht über den Fortgang der allgemeinen Schulencyclopädie einen solchen Widerstand als ein Missverständnis aus, »welches einige, vielleicht nicht vorsichtig genug abgefaßte, vielleicht nicht bedächtig genug gefundene Aeufferungen, den Werth der alten Litteratur für unsere Zeiten betreffend, veranlaßt hatten. Diese Aeufferungen hatten das ungünstige Vorurtheil erregt, daß die sogenannten neuern Erzieher [darunter Campe selbst, A.N.] die Vortreflichkeit der Claßiker, so wie den Nutzen, den das recht getriebene

siker, darunter die von Ernst Christian Trapp (1745-1818) betreuten sieben Teile zu den Franzosen. Von Racine wurden *Britannicus* und *Athalie* gewählt. Trapps *Auszüge aus den französischen Klassikern* von 1790 (dritte Auflage 1825) gehörten zum Lehrplan der Sekunda des Braunschweiger Katharineums im Jahre 1800.⁶⁵ Racine wird weiter angeführt im Lehrplan des Martineums 1801.⁶⁶

Aber letztlich gingen die Impulse der zweiten Übersetzungswelle von Frankreich aus, das auf dem Weg war, seine politische und kulturelle Hegemonie wiederzuerlangen. Angesichts der völlig anderen theatergeschichtlichen Situation im Deutschen Reich gegenüber derjenigen der ersten Übersetzungswelle können die Übersetzungen auch nicht mehr

Studium ihrer unsterblichen Werke noch jetzt gewährt, verkennt und damit umgingen, sie nach und nach aus den Schulen zu verdrängen. Wir ergriffen zwar jede sich darbietende schickliche Gelegenheit, gegen dieses Misverständnis zu protestiren; allein – es blieb!« (Joachim Heinrich Campe, Nachricht von dem Fortgange der Realisierung des Plans zu einer allgemeinen Schulencyclopädie, in: Braunschweigisches Journal, Drittes Stück, März 1788, S. 258)

- 65 Friedrich Koldewey, Braunschweigische Schulordnungen von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1828 mit Einleitung Anmerkungen Glossar und Register, Erster Band: Schulordnungen der Stadt Braunschweig, Berlin 1886 (= *Monumenta Germaniae Paedagogica*, I), S. 443. – Zur Schulencyclopädie s. Theodor Fritsch, Ernst Christian Trapp. Sein Leben und seine Lehre, Dresden 1900, S. 83f.; zu Trapps rationalistischer Ansicht, dass das Erlernen von Fremdsprachen nicht die Sachkenntnis, sondern die Sprachkenntnis vermehre und gleichzeitig ein »notwendiges Übel« sei, s. Friedrich Paulsen, Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten. Vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart. Mit besonderer Rücksicht auf den klassischen Unterricht, zweite, umgearbeitete und sehr erweiterte Auflage, zweiter Band, Leipzig 1897, S. 55-58.
- 66 Koldewey, Braunschweigische Schulordnungen, Bd. 1, S. 452. – Im Zuge der Napoleonischen Herrschaft werden die Lehrpläne an den Schulen reformiert. Im Bericht über das Schulwesen in den besetzten Gebieten Norddeutschlands des Barons Georges de Cuvier (1769-1832) und François Joseph Michel Noël (1755-1841) wird für das protestantische Ratsgymnasium in Osnabrück die Lektüre Racines erwähnt, vgl. Karl Knoke, Niederdeutsches Schulwesen zur Zeit der französisch-westfälischen Herrschaft 1803-1813, Berlin 1915 (= *Monumenta Germaniae Paedagogica*, LIV), S. 210. Der *Allgemeine Lehrplan* von 1812, konzipiert von Baron Justus Christoph von Leist (1770-1856), sieht für die oberen Klassen der Bürgerschule in Kassel die Lektüre und für die des Lyzeums die Übersetzung von Racine vor (ebd., S. 225 bzw. 231). – Für Anklam ist am 1. April 1806 eine mündliche Abitursprüfung mit Racines *Athalie*, V.1, belegt bei Paul Schwartz, Die Gelehrtschulen Preußens unter dem Oberschulkollegium (1787-1806) und das Abiturientenexamen, Berlin 1911, Zweiter Band (= *Monumenta Germaniae Paedagogica*, XLVIII), S. 270.

als Bekenntnis zum aristokratischen Theatergeschmack gedeutet werden. Ihre historische Bedeutung erhalten sie im Kontext des europäischen Neoklassizismus um 1800,⁶⁷ den die Kulturpolitik des erstarkenden Frankreichs forcierte, weshalb wenigstens noch im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Übersetzungen als Bekenntnis zur französischen Politik anzusehen sind.⁶⁸

Hundert Jahre nach seinem Tod, 1799, war Racines klassische Geltung in Frankreich mehr denn je gefestigt. Ausdruck seiner Kanonisierung waren die dreibändige Prachtausgabe von Didot (Paris 1801),⁶⁹ die Kritiken in Jean François de La Harpes (1739-1803) *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (Bd. 4-5, 1798 f.) und der kenntnisreiche Kommentar in Julien Louis Geoffroys (1743-1814) Racine-Ausgabe (1808 in sieben Bänden).⁷⁰ Einen maßgeblichen Anstoß für die zunehmende Rezeption von Tragödien des 17. Jahrhunderts, vor allem aber derjenigen

67 S. den Sammelband von Roger Bauer (Hg.), *Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?*, Bern, Frankfurt a. M. und New York, Paris 1986 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte*, 18).

68 In Christian Schreibers (1781-1857) Übersetzung von *Alexandre le Grand* (ersch. 1808) nimmt dieses Bekenntnis sogar konkrete Formen an. Hertha Wagner und Margret Fingerhut, die zwar nicht den Bezug zu den Napoleonischen Kriegen herstellen, zeigen in ihren stichprobenartigen Analysen, dass Schreiber in seiner Übersetzung Alexander seinen »Zug nach Persien in der Absicht unternehmen [ließ], dorthin die Kultur zu bringen« (WAGNER, S. 52) bzw. die »Eroberungszüge als Versuche interpretiert, der in ihren Formen veralteten Welt eine neue Ordnung zu bringen« (FINGERHUT, S. 51). Wagner gibt als Beispiel die Übersetzung von *Et recevant l'appui que vous offre son bras* (v. 475): »Sein ist die Macht; auf fest're Pfeiler will | Er die Verfassungen der Völker gründen« (zitiert nach WAGNER, S. 53); Fingerhut gibt als Beispiele den Zusatz nach v. 594: »Die Nachwelt soll seine Siege feiern, die den Völkern | Gesetze gaben der Natur und Menschlichkeit« (S. 35, zitiert nach FINGERHUT, S. 50) und die Übersetzung des Verses *Si le Monde penchant n'a plus que cet appui* (v. 559) mit »Wenn ihrem Falle nah' die Welt, veraltet | In ihren Formen und Verfassungen, nur Dich | Zur Stütze hat (S. 39)« (zitiert nach FINGERHUT, S. 51). Zudem war der Superintendent von Lengsfeld (seit 1805) Untertan des Königreichs Westfalen (1807-1813), das Napoleon von seinem Bruder Jérôme regieren ließ. Politisch könnte man diese Übersetzung als Gegenstück zu Kleists Originalstück *Hermannsschlacht* auffassen, das zu eben dieser Zeit geschrieben wurde.

69 S. Claire Cazavane, *Un livre monument: l'édition Didot de 1801 des Œuvres de Racine*, in: Nicholas Cronk und Alain Viala (Hgg.), *La Réception de Racine à l'âge classique : de la scène au monument*, Oxford 2005 (= *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 2005:8), S. 59-67.

70 S. Rez. in: London und Paris 1808, Bd. 21, S. 145-174.

Racines gab Bonaparte nach der Machtübernahme am 18. Brumaire VIII (9. November 1799). Als Konsul und später als Kaiser förderte der Theaterliebhaber⁷¹ gezielt die Rezeption der klassischen Tragödie.⁷² Die Aufführungsstatistik der *Comédie Française* ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant.⁷³ Von 1801 bis 1810 wurde Racine dort 430 Mal aufgeführt – so häufig wie in keinem Jahrzehnt zuvor. Ihren Höhepunkt hatte die neue Racine-Euphorie im Jahre 1803 mit 58 Aufführungen, dieser Trend hielt sich die nächsten Jahre.⁷⁴ Wichtige Protagonisten der deutschen Kulturelite, die in Paris weilten,⁷⁵ berichteten 1803 von ihren Thea-

71 Vgl. L.-Henry Lecomte, *Napoléon et le monde dramatique. Étude nouvelle d'après des documents inédits*, Paris 1912. Wenige Tage nach dem Staatsstreich vom 18. Brumaire lautet eine Anweisung des Konsuls, eine Schauspieltruppe für die französische Armee in Ägypten zusammenzustellen (vgl. ebd., S. 15 f.). – Seit 1800 hat er allein nur von den Tragödien Racines die *Andromaque* neunmal, die *Athalie* fünfmal, *Bajazet* siebenmal, *Bérénice* zweimal, *Britannicus* viermal, die *Esther* zweimal, die *Iphigénie* zehnmal, *Mithridate* zweimal, *Phèdre* zehnmal gesehen (insgesamt 51 Vorstellungen von insgesamt 177 Tragödien-Vorstellungen), vgl. ebd., S. 491, für die Zeit des Konsulats vgl. die Übersicht ebd., S. 74-96.

72 Vgl. Rüdiger Hillmer, *Die napoleonische Theaterpolitik. Geschäftstheater in Paris 1799-1815*, Köln, Weimar und Wien 1999 (= *Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte*, 49), bes. S. 302-320 (*Der kulturelle Führungsanspruch und seine Ästhetik*). In diesem Interesse standen zum Teil auch staatliche Zensurmaßnahmen gegen das sehr populäre Melodrama, ebd., S. 184.

73 Die folgenden Angaben sind entnommen aus: A[lexandre] Joannidès, *La Comédie Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs, avec une préface de Jules Claretie*, Paris 1901 [Reprint Genève 1970].

74 *Andromaque* (14), *Bajazet* (12), *Britannicus* (1), *Iphigénie* (13), *Mithridate* (5), *Phèdre* (13). Voltaire dagegen kommt mit immerhin neun Tragödien auf nur 43 Aufführungen und Corneille ist mit 25 Vorstellungen weit abgeschlagen. Nur Molière, allerdings handelt es sich um Komödien, wird 1803 häufiger gespielt (65). – Angemerkt sei, dass sich Racines einzige Komödie *Les Plaideurs* bis zum Ende des 19. Jahrhunderts konstanter Beliebtheit erfreute. – Ebenso korrespondiert das Interesse der Übersetzer an einzelnen Stücken auffällig mit der Aufführungsstatistik der *Comédie Française*. Mit dem Anstieg der *Athalie*-Übersetzungen nach 1810 zusammen fällt der Anstieg der *Athalie*-Aufführungen nach 1810; das geringe Interesse an der *Bérénice* entspricht den wenigen Vorstellungen der *Bérénice*.

75 Sulpiz Boisserée kommt am 20. September 1803 nach Paris und berichtet über Theaterbesuche und seine Bekanntschaft mit Friedrich Schlegel in: ders., *Fragment einer Selbstbiographie 1800 bis 1808*, in: Sulpiz Boisserée, *Briefwechsel/Tagebücher*, Erster Band, Faksimiledruck Göttingen 1970 [zuerst 1862], S. 26. – Heinrich von Kleist ist im Oktober des Jahres 1803 in Paris. – Viele Paris-Besucher kommen aus den Hansestädten, s. die umfangreiche Liste im Beitrag von

terbesuchen:⁷⁶ so Achim von Arnim (1781-1731) und Friedrich Schlegel (1772-1829) in der Zeitschrift *Europa*.⁷⁷ Die ›Erotik‹ der französischen Star-Aktrizen⁷⁸ – die während des Ancien Régime auch an deutschen Höfen deklamiert hatten⁷⁹ – erhöhte die Faszination für die französische

Hermann Tiemann, Hanseaten im revolutionären Paris (1789-1803). Skizzen zu einem Kapitel deutsch-französischer Beziehungen, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 49/50. Mit Register zu Band 40-50, Hamburg 1964, S. 109-146.

76 Aber auch schon vorher. Eine Quelle etwa sind Reiseberichte. In den *Annalen des Theaters* (Neuntes Heft, 1792, S. 25f.) ist der Bericht zu einer *Bérénice*-Aufführung zitiert (aus den *Reisen eines Engländers durch einen Theil von Frankreich*, Leipzig und Nürnberg, S. 90) sowie derjenige zu einer *Andromaque*-Aufführung (Eilftes Heft, 1793, S. 13-15, Auszug aus Gerhard Anton von Halem *Blicke auf einen Theil Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs bei einer Reise vom Jahre 1790*, zweiter Teil). – Von Halem vergleicht *Phèdre* I.3, v. 176-178, mit der Vorlage Euripides' in: *Deutschen Museum*. | Viertes Stück. April 1786 (1.Bd.), S. 371-372.

77 Achim von Arnim veröffentlicht in der *Europa* seine *Erzählungen von Schauspielen*, und die spätere Erzählung *Melück Maria Blainville* von 1811 verarbeitet indirekt den Theaterskandal des Jahres 1803, was bisher noch nicht untersucht ist. Auch dort nämlich gibt es einen Konflikt zwischen zwei Darstellerinnen der *Phèdre*, die zu einer Spaltung des Publikums führt. – Ebenfalls 1803 erschien in *Europa* F. Schlegels Übersetzungsfragment *Bajazet* mit einer Vorrede.

78 Nicht nur auf Frankreich beschränkt sich die Studie von Ruth B. Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum*, Amsterdam und Atlanta 1997 (= *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*, 26). Zur Bedeutung der ›Tragödin‹ ebd., S. 142-190. – Das Verhältnis zwischen Marie Champmeslé (1642-1698) und Racine ist hundert Jahre später noch präsent s. Dritte Fortsetzung der Briefe eines Schauspielers an seinen Sohn. In: *Theater-Journal* | für | Deutschland. | Gotha, | bey Carl Wilhelm Ettinger, | 1780. S. 43. – Weitere Anekdoten in *Vademecum* | für | Schauspieler | und | Liebhaber des Theaters; | enthaltend | ernsthafte und lustige Bruchstücke | und Miscellaneen, | sonderbare Gebräuche und unterhaltende Anekdoten | das Theater betreffend. | Erster Theil. | Berlin und Leipzig, | bey Carl August Nicolai. | 1796. Zum schwierigen Debüt einer Schauspielerin mit *Phèdre* ebd., S. 119.

79 Wie die Raucourt (eigentl. Françoise-Marie-Antoinette Saucerotte, geb. 1756) in Kassel in der Rolle der Roxane, vgl. Lynker, *Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel*, S. 287: »Der als dramatische Dichter weit höher [als Voltaire, A. N.] stehende Racine war aber nicht mehr recht heimisch auf der französischen Bühne [von Kassel, A. N.]; um jedoch ›Bajazet‹ wirkungsvoll vorzuführen, ließ de Luchet [Marquis de Luchet war Intendant unter dem Landgrafen Friedrich II., A. N.] eine damals gefeierte Schauspielerin, Demoiselle Raucourt, von Paris kommen, welche für 100 Thaler nebst Reisekosten die Roxane spielte.« Von der Aufführung am 12.8.1778 ist ein Druck erhalten: *Bajazet*. Tragédie;

Tragödie.⁸⁰ Nicht nur der berühmte François-Joseph Talma (1763-1826) bewegte die Liebhaber der Schauspielkunst zu Stellungnahmen. Neben anderen berichtete F. Schlegel über den ›Theaterkrieg‹ zwischen Mademoiselle George und Mademoiselle Duchesnois.⁸¹ In diese Intrige waren Bonaparte und seine Gemahlin mit verwickelt. Berühmte zeitgenössische

representée sur le grand théâtre de Cassel le 12. août 1778, par Mr. de Racine, Cassel: Hampe. {Hessische Landesbibliothek Fulda Schw Stift D 73} – Die Vorliebe für das französische Theater in Kassel war den Zeitgenossen bekannt, vgl. Miscellanien. In: Theater-Journal | für | Deutschland | vom Jahre 1777 | Erstes Stück. | Gotha, | bey Carl Wilhelm Ettinger. S. 80: »Kassel müssen Sie nicht in Deutschland suchen; Kassel liegt in Frankreich«.

- 80 Repertoireverzeichnisse und Nachrichten über die Pariser Bühnen erschienen in deutschen Theaterzeitschriften vgl. Tabelle der täglichen Vorstellungen auf den drey Pariser Bühnen im Jahre 1778. In: Theaterjournal | für | Deutschland. | Eilftes Stück. | Gotha, | bey Carl Wilhelm Ettinger. | 1779. S. 51-74 und Bemerkungen über das Pariser und Wiener Theater. In: Litteratur- | und | Theater-Zeitung. | No. XLIII [und XLIV] | Berlin, den 27. Oktober 1781 [und 3.11.1781], S. 678-687 und 697-704 (= *Litteratur- | und | Theater-Zeitung. | Des | Vierten Jahrganges | Vierter Theil. | Berlin, | bey Arnold Wever. 1781*).
- 81 Friedrich Schlegel informiert seine deutschen Zeitgenossen 1803 in der Zeitschrift *Europa* über die Rivalität der Schauspielerinnen Joséphine Duchesnois (1777-1835) und Joséphine Marguerite Weimer, gen. George (1787-1867), vgl. KSA III, S. 353. S. auch die *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* [Vossische Zeitung] Nr. 79 vom 2.6.1803. Sehr ausführlich ist die Berichterstattung über die ›Theatralischen Hahnenkämpfe‹ und den ›Theaterkrieg‹ in dem Organ *London und Paris*, vgl. Theatralische Hahnenkämpfe. Mlle Duchesnois und Mlle George Weimer. Allgemeine Charakteristik. Aufführung des Tancrede. Mlle Duchesnois als Amenaide. Insurrection der polytechnischen Schule im Parterre gegen Mlle George. Tumult. Bestochene Journalisten *sowie* Fortsetzung. Die Georges spielt die Phädra. Polizeimaßregeln. Vorsicht bey Bonapart's Erscheinen im Schauspiel. Für und Wider! Chansons. Broschüren *sowie* Der Theaterkrieg zwischen Mlle Duchesnois und Mlle Georges. In: *London und Paris*, II, 1803, S. 47-71, 59-71, bzw. 90-96. Zu den Ereignissen in Cottas *Französischen Miscellen* s. Philippe Alexandre, *Les Françösische Miscellen* (1803-1806). De la vie littéraire française à l'époque du Consulat et du Premier Empire, in: Roland Krebs und Jean Moes (Éds./Hgg.), *Les lettres françaises dans les revues allemandes du XVIII^e siècle/ Die französische Literatur in den deutschen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts*, Bern u. a. 1997, S. 311-353, hier 332. – Der Racine-Übersetzer Ludwig Robert gibt in einem Brief (29.8.1806) an die Schwester Rahel Levin auf deren Bitte hin eine ausführliche Charakteristik der beiden Schauspielerinnen, vgl. Rahel Levin Varnhagen, Briefwechsel mit Ludwig Robert, hrsg. v. Consolina Vigliero, München 2001, S. 60-63. Im Band ist ein Teil des Briefes abgedruckt, in dem Robert die für ihre ›Hässlichkeit berühmte‹ Duchesnois gemalt hat.

Schilderungen über die Pariser Theater erschienen 1804 von August von Kotzebue (1761-1819) und Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) – und überall stößt man auf Racine.⁸² Wenn 1802 die sechszehnjährige George in Racines *Iphigénie* debütierte und wenige Monate später als Mätresse Bonapartes galt, wäre es kaum zu glauben, wenn Cornelius von Ayrenhoff in Pressburg, als er das Stück im Winter 1803/04 übersetzte, nicht davon gehört hätte. Aber auch ohne eine solche Vermutung sollte ersichtlich geworden sein, dass Racines Tragödien ein neues, von der aufsteigenden politischen Macht durchstrahltes Prestige gewannen.

82 August von Kotzebue, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, dritte vermehrte Auflage in zwei Bänden. Mit einem Holzschnitte von Gubitz, Berlin 1804. Bei Heinrich Frölich; Johann Friedrich Reichardt's | vertraute Briefe | aus | Paris geschrieben | in | den Jahren 1802 und 1803. | Erster Theil. [Zweiter Theil u. dritter Theil] | Hamburg, 1804 | bei B. G. Hoffmann. Zu der sechszehnjährigen George Weimer als Clytemnestre [d. h. eine Mutterrolle] in *Iphigénie* schreibt Reichardt am 29.11.1802 (ebd., S. 232-235), am 17.12. zu Napoleons Theaterbesuchen (ebd., S. 386-388), zu einer *Mithridate*-Inszenierung (ebd., S. 388). Im *zweiten Teil*: zum Streit zwischen George und Duchesnois im 18. Brief vom 7.1.1803 (ebd., S. 53-57), im 28. Brief vom 15.2.1803 zur George als Phèdre (ebd., S. 340). Im dritten Teil: zur Duchesnois als Hermione in *Andromaque* im 36. Brief vom 11.3.1803 (ebd., S. 122-125). – Weitere zeitgenössische, vor allem französische Quellen bei Hillmer, *Die napoleonische Theaterpolitik*, S. 479-497.

2. Auf der Bühne

a) Hinweis zur Rezeption Racines

Eine spezifisch deutsche Rezeption Racines hat es im 18. Jahrhundert nicht gegeben, und die angemessene Bedeutung des im gesamten 18. Jahrhundert präsenten Autors erfasst nur ein europäischer Rahmen.¹ Zwar wird die Präsenz Racines im 18. Jahrhundert nicht zu bestreiten sein, aber im Gegensatz zu Shakespeare, Corneille (1606-1684), Diderot (1713-1784) und Voltaire (1694-1778) löste er keine deutschsprachigen Diskussionen aus. Die unveröffentlicht auf Latein abgefasste Tragödien-Analyse des Jesuiten Andreas Friz² ist eines der umfangreichsten Doku-

- 1 Erste Ansätze für eine europäische Rezeptionsgeschichte Racines liegen vor: Dorothea Frances Canfield, *Corneille and Racine in England. A Study of the English Translations of the two Corneilles and Racine, with especial Reference to their Presentation on the English Stage*, New York and London 1904 (= *Columbia University. Studies in Romance Philology and Literature*); Luigi Ferrari, *Le Traduzioni italiane del Teatro Tragico Francese nei secoli XVIIe et XVIIIe*. Saggio bibliografico, Paris 1925 [Reprint, Genève 1974]; Grégoire Gukovskij, *Racine en Russie au 18^e siècle: la critique et les traducteurs*, in: *Revue des études slaves* VII, 1-2, 1927, S. 75-93; Sara Geleerd, *Les traductions hollandaises de Racine au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Zutphen 1936; Charles B. Oualia, *Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century*, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 54, 1939, H. 4, S. 1059-1076; Katherine E. Wheatley, *Racine and English Classicism*, Austin (Texas) 1956; Renata Carloni Valentini, *In margine alle traduzioni italiane delle tragedie di Racine: due sceneggiature del Settecento*, in: *Studi Francesi* 10, settembre-dicembre 1966 H. 30, S. 485-492; Alexandra Dugovsky and Victoria Dugovsky, *Racine en Russie. L'Exemple d'Athalie*, in: *Isabelle Martin und Robert Elbaz (Hgg.), Jean Racine et l'Orient. Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999*, Tübingen 2003 (= *Biblio*, 17), S. 157-169; Valentin Michajlovič Mul'tatuli, *Rasin v russkoj kulture. Puti osvoenija duchovnych cennostej innostrannoj kul'tury: sootnošenija nacional'nyh form nraivstvenno-estetičeskich predstavlenij i sredstv chudožestvennoj vyrazitel'nosti*, Sankt-Peterburg 2003; Cecilia Rizza, *Fortune et infortunes de Racine en Italie*, in: *Œuvres and Critiques: Revue Internationale d'Etude de la Reception Critique d'Etude des Œuvres Littéraires de Langue Française* 24, 1999, H. 1, 233-247; Ana Clara Santos, *Réception(s) du théâtre classique français au Portugal: De la doctrine classique à la représentation*, in: *Otília da Conceição Martins (Hg.), Portugal e o Outro. Imagens e Viagens* (= *Grupo Linha de Investigação*, 6), Aveiro 2004, S. 69-85; dies., *La Fortune de Racine au Portugal: Traduction et mise en scène*, in: *Seventeenth-Century French Studies* 26, 2004, S. 209-219.
- 2 UB Graz Ms. 938, fol. 1-74. – Zu Friz s. Bernhard Weybora, *Die Epistula de tragoediis von Andreas Friz. Ihre Anschauungen und Quellen*, Diss. Graz

mente der deutschen Racine-Rezeption vor August Wilhelm Schlegels (1767-1845) *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* (1807) – wobei sich beide eigentlich nicht primär an eine deutsche Öffentlichkeit gerichtet haben. Als Repräsentant der Französischen Klassik blieb Racine im Gegensatz zu Corneille dramentheoretisch unbedeutend, weil er, von seinen *préfaces* abgesehen, keine programmatischen Schriften hinterließ, die zum Widerspruch hätten anregen können. Es ist nur folgerichtig, dass Lessing Corneille attackierte, der mit seinen *Trois discours* eine ideale Angriffsfläche geschaffen hatte,³ Racine aber selten erwähnt. In den Theaterorganen des 18. Jahrhunderts wird Racine und sein Tragödienwerk mehrfach genannt, eine ausführliche Auseinandersetzung, die über die Namensnennung hinausginge, findet selten statt.⁴ Racine zeigt die Präsenz eines Klassikers, den man kennt, aber nicht problematisiert. Dem Knaben Goethe war er ein ›Abgott‹, den er

1940. – Den Hinweis, der Jesuit Anton Claus (1691-1754) habe Racine ins Lateinische übersetzt (vgl. Hermann Wiegand und Herbert Neumüller, *Das Heidelberger Jesuitenkolleg. Gymnasiale Bildung im Zeitalter der katholischen Reform*, in: Peter Blum [Hg.], *Pädagogicum. Lyceum. Gymnasium. 450 Jahre Kurfürst-Friedrich-Gymnasium zu Heidelberg*, Heidelberg 1996, S. 161), konnte ich nicht bestätigen. Dagegen übersetzte Friz Metastasio ins Lateinische, wie die weiteren Blätter des Grazer Manuskriptes zeigen. – Zur literaturgeschichtlichen Bedeutung des Jesuitentheaters in den deutschsprachigen Gebieten bis 1680 s. Jean Marie Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680)*, Bern, Frankfurt a. M. 1978 (= *Publications universitaires européennes, Série 1*, 255) sowie das Repertoireverzeichnis Valentins bis zur Auflösung des Ordens 1773: *Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés. 1555-1773*, 2 Teile, Stuttgart 1984 (= *Hiersemanns bibliographische Handbücher 3*).

- 3 Seit der Ausgabe von Lachmann und Muncker wird die Übersetzung von Corneilles *Trois discours*, die 1750 in den *Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters* erschien, gewöhnlich nicht Lessing zugeschrieben, vgl. LM 22.2, S. 323 und 325.
- 4 Vgl. Die Bibliographie von Wolfgang F. Bender, Siegfried Bushuven und Michael Huesmann, *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher*, 3 Teile, München 1994-2005. – Zu den wenigen Ausnahmen gehört sicherlich die Rezension aus den *Annalen des Theaters* zu dem Titel *Recherches sur les Costumes & sur les Théâtres de toutes les nations tant anciennes et modernes*, die Beschreibungen von Kupfern zu *Andromaque*, *Esther*, *Britannicus*, *Bérénice* und *Iphigénie* enthält und von kunstgeschichtlichem Interesse ist, vgl. *Annalen | des | Theaters. | Siebentes Heft | Berlin, | bei Friedrich Maurer 1791, S. 118-131, Neuntes Heft 1792, S. 112-124 und Zehntes Heft 1792, S. 56-68.*

auswendig deklamieren und vorstellen konnte.⁵ Nur was kann aus einem derartigen Hinweis für Goethes eigenes Werk abgeleitet werden?

Der methodischen Schwierigkeit, wie man mit wenig Material dennoch die Bedeutung des französischen Klassikers für die deutsche Literatur zeigen kann, hat sich bisher nur Charlotte von Dach gestellt. Ihre Arbeit *Racine in der deutschen Literatur* (1942)⁶ kommentiert die vielen spärlichen, nicht aufeinander aufbauenden Zeugnisse der deutschsprachigen Racine-Kritik und versucht, die implizite Abhängigkeit der drei im 18. Jahrhundert zentralen deutschen Dramatiker J. E. Schlegel, Lessing und Schiller von Racine zu erweisen. Selbst da, wo man es am wenigsten erwartet, in Lessings *Emilia Galotti*, steckt dennoch ein hohes Maß an Racinescher Dramaturgie: ›Simplizität‹ im Aufbau und ›Mitleid‹ als Wirkungsziel bilden für Lessing wie auch für Racine Orientierungspunkte der tragischen Produktion.⁷ Allerdings beruht ihre Arbeit nicht auf eigenen Quellenstudien, sondern auf den ihr zugänglichen Werkausgaben.⁸ Viel hilfreicher für das Verständnis der Racine-Rezeption im 18. Jahrhundert, weil sie sich im besonders für Racine relevanten europäischen Rahmen bewegt und indirekt die mangelnde Originalität der deutschen Rezeption zu erkennen gibt,⁹ ist die Arbeit von Wolfgang

5 Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit I,3, in: MA 16, S. 101 und 119. Ebd. steht: Racine, »der nun auch mein Abgott geworden war«. Vgl. auch den Bericht über die Aufführung des *Britannicus*, bei der der Knabe Goethe den Nero spielt (ebd. und S. 177).

6 Charlotte von Dach, *Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Bern und Leipzig 1941 (= *Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft*, 68). [Im Folgenden DACH]

7 DACH, S. 77-80.

8 Für die Zeit vor 1730 ist sie unvollständig. Einige Fehler sind ihr zudem unterlaufen, z. B.: Ihre Ausführungen zu Albrecht von Haller und Racine beruhen auf einem Missverständnis: Hallers Rezension in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* (1748, S. 62), abgedruckt unter dem Titel *Racine* in: ders., Tagebuch seiner Beobachtungen über Schriftsteller und über sich selbst. Zur Charakteristik der Philosophie und Religion dieses Mannes, Erster Theil, Bern 1787, S. 41-44, bezieht sich auf Louis Racine. Nur wenn Haller sagt, »Hr. R[acine] vergleicht hierauf mit den griechischen obenbenannten Trauerspielen diejenigen, die sein Großvater über eben dieselben Geschichten gemacht hat« (ebd., S. 43 f.), meint er Jean Racine, d. h. den Vater von Louis. In den *Tagebüchern* von 1787 wird Jean Racine nicht eingehend behandelt, sondern nur gestreift (vgl. ebd., Bd. 2, S. 203). Zumindest zeigt sich Charlotte von Dach irritiert über diese Rezeption ihres Autors: »Haller geht selbst da an Racine vorbei, wo er ihm eine ausgiebige Kritik widmet [...]. Als Racine-Kritik sucht sie sicher ihresgleichen.« (DACH, S. 44)

9 Drei Beispiele sollen zeigen, dass die Klischees der Racine-Kritik auch im deutschen Kontext präsent sind: In einem Bericht über einen französischen Holz-

Theile *Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte* (1974).¹⁰

Vor diesem Hintergrund gewinnen Übersetzungen einen größeren Stellenwert als Quelle der deutschen Rezeption Racines, und daher verstehen sich die folgenden zwei Fallstudien gleichzeitig als ein rezeptionsgeschichtlicher Beitrag. Exemplarisch möchte ich zeigen, wie die erste Übersetzungswelle von den Wanderbühnen absorbiert wurde, die zweite hingegen an den stehenden Theatern vorbei verlief.

b) Diesseits der Wanderbühne – Schelhammers *Grosser Alexander* (1706)

Bis zum literaturpolitischen Wirken Gottscheds, als in Holland und England bereits die wichtigsten Tragödien Racines übersetzt waren,¹¹ er-

hauer, der die *Athalie* auswendig gelernt hat, ist Racine der »Maler des Herzens und der Leidenschaften« (Ephemeriden | der | Litteratur und des Theaters. | Viertes Stück. | Berlin den 28sten Januar 1786, S. 49 [= *Ephemeriden | der | Litteratur | und des | Theaters. | Dritter Band. | Mit einem Titelkupfer. | Berlin, bei Friedrich Maurer, 1786.*]); in *Des Prinzen Louis Gonzaga de Castiglione Gedanken von der Dichtkunst, die dramatische miteinbegriffen* werden die französischen Dramatiker typisiert. Man finde: »im Krebillon, das Tragisch-Schreckliche; im Korneille die Größe der Empfindungen; im Racine einen melodischen Ausdruck; im Voltaire die unnachahmliche Kunst, die Philosophie populär zu machen« (Litteratur- | und | Theater-Zeitung. | No. XXI. | Berlin, den 22. May 1779 [= *Litteratur- | und | Theater-Zeitung. | Des | Zweyten Jahrganges | Zweyter Theil. | Berlin, | bey Arnold Wever. 1779*], S. 330 f.); zur Kontroverse Corneille-Racine bemerkt Heinrich Wolfgang Behrisch im *Tempel | der | Unsterblichen, | oder | Analogien und Apologien | großer Männer, | aus | der alten und neuen Welt. | In dreyen Theilen | Münster und Leipzig, | bey Philipp Heinrich Perrenon, 1777*, Bd. 3, S. 371: »Korneille ist ein Adler, der sich über die Wolken erhebt, unverwandt in die Sonne sieht und unter Donnern und Blitzen wohnt. Racine ist eine Taube, die in Myrthenwäldern und Rosengebüschen girrt. Schlegel ist der deutsche Racine in der Kunst und Regelmäßigkeit des Trauerspiels, in der Einfachheit des Plans, in den langen, obgleich schönen Tiraden, in der Versification, in der Würde des Ausdrucks überhaupt, in der Einflechtung der Liebe in das tragische Interesse, in der sanfteren Rührung.« Zum »Adler-Taube«-Topos und allgemein zur Racine-Kritik im 18. Jahrhundert s. Emile P. Kostoroski, *The Eagle and the Dove. Corneille and Racine in the literary Criticism of eighteenth century France*, Banbury 1972 (= *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 95).

10 Wolfgang Theile, *Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte*, München 1974.

11 Vgl. Geleerd, *Les traductions hollandaises de Racine au XVII^e et au XVIII^e siècles*, und Canfield, *Corneille and Racine in England*.

schienen auf Deutsch lediglich vier, von der literarischen Öffentlichkeit unbeachtete, geradezu exotisch zu nennende Übersetzungen, in drei Fällen Gelegenheitsdrucke für Mitglieder eines Hofes. Von Friedrich Christian Bressands (um 1670-1699) *Athalia* (1694) abgesehen, handelt es sich um drei verschiedene Übersetzungen des *Alexandre le Grand*, Racines zweiter Tragödie von 1666. Wenigstens der 1706 in Braunschweig erschienene *Grosse Alexander* des Kieler Professors für praktische Medizin Günther Christoph Schelhammer¹² (1649-1716) wurde innerhalb der ersten Übersetzungswelle theatergeschichtlich bedeutsam, was bislang unbekannt war.

Seine Übersetzung, so steht es im Titel, unternahm Schelhammer »aus Veranlassung eines zweifelnden Freundes«. In Zweifel gezogen, erklärt er in der Vorrede, habe sein »vornehmer Freund« das Vermögen der deutschen Muttersprache und ihn deshalb zu dieser Übersetzung überredet.¹³ Der Übersetzer selbst hätte seine Muttersprache schon längst ihrem Schicksal überlassen und sich nicht weiter um sie gekümmert. In der Tat stellt dieser »poetische Potenztest« an der deutschen Sprache innerhalb seines Œuvres die Ausnahme dar. Für Schelhammer war Deutsch neben Französisch und Latein eine Möglichkeit der schriftlichen Kommuni-

12 Zur wissenschaftlichen Bedeutung Schelhammers unter Berücksichtigung seines Naturbegriffes s. Heinrich Schipperges, *Geschichte der medizinischen Fakultät. Die Frühgeschichte, Kiel und Neumünster 1967* (= *Geschichte der Christian-Albrechts-Universität Kiel 1665-1965*, 4.1), S. 61-66, Porträt Abb. Nr. 3. Zu Schelhammers Bedeutung für die Ohrenheilkunde s. Adam Politzer, *Geschichte der Ohrenheilkunde*, 2 Bde., Bd. 1: Von den ersten Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Mit 31 Bildnissen auf Tafeln und 19 Textfiguren, Stuttgart 1907, S. 210-215. Politzer referiert Schelhammers Abhandlung *De Auditu. Liber singularis* von 1684. – Allgemeine Hinweise bei Curt Gerhard Lorber, [Art. zu G. C. S.] in: *Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck*, Band 6, Neumünster 1982, S. 259-262; *Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker*, Dritte unveränderte Auflage, Bd. 5, München und Berlin 1962, S. 62 [zuerst 1883]. – Johannes Moller, *Cimbria literata [sive scriptorum ducatus ultriusque Slesvicensis et Holsatici historia literaria tripartita] Tomus secundus. Adoptivos sive exteros, in ducatu utroque slesvicensi & holsatico vel officiis functos publicis, vel diutius commoratos, complectens*, Havniae 1744, S. 773-778. – JÖCHER IV, 1751, Sp. 240-242.

13 Er habe, nach dem Verfall einer beachtlichen Sprachpflege in der Mitte des 17. Jahrhunderts, schon längst den Glauben an das Deutsche aufgegeben und würde diese Sprache auch entweder ihrem endgültigen Ende oder dem Urteil der Nachwelt kommentarlos überlassen haben, wäre er nicht von einem »vornehmen Freund«, »der an dem Vermögen unserer Mutter=sprache zweifelte«, dazu beredet worden, »dieses Schau=spiel aus der Frantzösischen zu verdolmetschen.« (Vorbericht zu: ALEXANDER 1706, S. 3 unpaginiert).

kation, die Sprachwahl an den Kontext und den Adressaten gebunden.¹⁴ So setzt der Briefwechsel mit Gottfried Wilhelm Leibniz¹⁵ 1674 während Schelhammers ›peregrinatio‹¹⁶ (1672-1677) in Paris¹⁷ auf Französisch ein.¹⁸ Später werden sich die Gelehrten auf Latein verständigen.¹⁹ In dieser Sprache ist selbstredend sein wissenschaftliches Werk verfasst. Auf Latein sind die meisten der an ihn adressierten Briefe geschrieben, die 1727 im Druck erschienen. Im Literaturverzeichnis, das dem Briefwechsel beigelegt ist, gibt es kaum in Fraktur gesetzte Titel. Von den fünfzig gedruckten Schriften sind nur zwei auf Deutsch abgefasst, in beiden Fällen handelt es sich um mit Initialen bzw. pseudonym erschienene

- 14 Zur Mehrsprachigkeit im 17. Jahrhundert vgl. Peter von Polenz, *Deutsche Sprachgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2: 17. und 18. Jahrhundert, Berlin und New York 1994, S. 49-76 (= Kapitel 5.3: *Kultursprachenpolitik, Mehrsprachigkeit, Sprachmischung*).
- 15 S. die maschinenschriftliche Dissertation der Medizinischen Hochschule Hannover von Gerd-Andres Günther, *Der Briefwechsel zwischen Gottfried W. Leibniz und dem Professor der Medizin Günther Chr. Schelhammer*, Diss. Hannover 1980. Sämtliche Briefe sind von Andres aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt worden. – Der Briefwechsel ist vorbildlich abgedruckt in der großen Leibniz-Ausgabe, initiiert von der Preußischen Akademie der Wissenschaften.
- 16 Vgl. seinen Biographen Christian Stephan Scheffel, *Vita Schelhammeriana*, in: *Virorum Clarissimorum ad Guntherum Christophorum Schelhammerum epistolea selectiores, rem Litterariam, Philosophiam naturalem ac Medicinam potissimum spectantes, Vismariae et Sundii 1727*, S. 16 ff.
- 17 Wo er die Racine-Ausgabe, die seiner Übersetzung vorlag, erworben haben könnte. Da keine Angaben über die Entstehung der Übersetzung zu ermitteln sind und Schelhammer die französische Fassung der zweibändigen Edition von 1675/1676 entnahm, könnte die Arbeit am *Alexandre le Grand* theoretisch bis auf diese Zeit zurückgehen; genauer noch: der erste Band, der das Stück enthält, war tatsächlich schon 1674 erschienen (s. OC I, S. XCVII). Allerdings könnte er ebenso gut einen Amsterdamer Nachdruck von 1678 oder einen Raubdruck der Neuauflage von 1680 eingesehen haben.
- 18 Es folgte ein Brief aus Angers, und Leibniz antwortete ihm mit Hinweisen für die weitere Reise durch Frankreich, vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Mathematischer, naturwissenschaftlicher und technischer Briefwechsel*, Bd. 1: 1680-Juni 1683, Berlin 1991 (= *Leibniz, Sämtliche Schriften und Briefe, III.1*), Nr. 32, Nr. 33, S. 123 f. und Nr. 36, Nr. 37, S. 132-135.
- 19 Z. B. als Schelhammer im Juni 1680 aus Helmstedt auf Leibniz' Wunsch diesem nach Hannover ausführlich »de genitalibus talpae« berichtet, vgl. nach der deutschen Übersetzung von Günther, *Briefwechsel zwischen Leibniz und Schelhammer*, S. 38 f. Die Briefe sind im Original abgedruckt in: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Mathematischer, naturwissenschaftlicher und technischer Briefwechsel*, Bd. 3: 1680-Juni 1683, Berlin 1991 (= *Leibniz, Sämtliche Schriften und Briefe, III.3*), Nr. 71, S. 206-208 und Nr. 124, S. 284-286.

Übersetzungen,²⁰ wovon die erste der Reisebericht des Engländers Henry Blount (1602-1682) durch die Levante (1687) ist.²¹ Schelhammer, der Schwiegersohn Hermann Conrings, war zu diesem Zeitpunkt Professor für Botanik, Physiologie und Pathologie an der Universität Helmstedt (bis 1689). Die zweite ist seine Übersetzung des *Alexandre le Grand* von 1706,²² da er bereits, nach einer Professur in Jena (bis 1695), in Kiel lehrte und gleichzeitig Leibarzt der Herzöge von Holstein-Gottorf war.

Die sprachpolitische Problematik dieser Übersetzung ist nicht bloß anekdotisch, sondern steht in einem größeren historischen Zusammenhang. Schelhammer, der 1670 der von Philipp von Zesen (1619-1689) ge-

- 20 Von Interesse sind auch die zwei Einträge der *nondum edita et promissa*, die leider nicht mehr aufzufinden sind: *Bey- und Überschriften der in denen im Königlichen Frantzösischen Louvre zusehenden Tapezereyen enthaltenen unvergleichlich schönen Sinn-Bildern* (Eintrag Nr. 32) – vielleicht handelt es sich um eine Übersetzung von André Félibiens (1615-1695) Beschreibung *Tapisseries du Roy, où sont représentés les quatre éléments et les quatre saisons* von Charles le Brun (ersch. 1667 und 1670) – sowie eine *Einleitung zur teutschen Sprache und Poeterey* (Eintrag Nr. 32), vgl. *Virorum Clarissimorum ad Guntherum Christopherum Schelhammerum*, Wismar 1727, S. 94 und 97. – Wahrscheinlich ging der Nachlass an seinen Schwiegersohn Martin Christoph Burchard (1680-1742), Professor in Rostock, denn Schelhammers nachgelassenes Werk, die *Ars medendi*, wurde von Ernst Friedrich Burchard (1724-1749) herausgegeben. Im Universitätsarchiv Rostock gibt es keinen Nachlass von Burchard.
- 21 Des Edlen Herrn | Henrich Blunt/ | Englischen Herrn und Ritters | Morgenländische | Reise/ | Durch Dalmatien/ Sklavonien/ | Thrazien und Egypten/ [et]c. | in welcher die grundfeste | Des Türkischen Staats/ | genauesichtig untersucht wird/ | Erstlich von ihm in Englisch | verzeichnet/ | Nun aber in die reine Hoch-Teutsche Sprache | übersetzt | Von G. C. S. A. T. | Nebst einem Bedenken über diese Betrachtungen/ | worinnen zugleich die Ursachen des itzigen fals dieses | mächtigen Reichs gesucht werden. | Verlegts Johann Nicolaus Gerlach/ | Buchhändler in Helmstädt/ Anno 1687. {HAB Gv 361 – SUB Itin. I. 2490} Die zweite Auflage des Originals erschien 1636 in London unter dem Titel *A Voyage into the Levant* {BNF 4-0²-28}.
- 22 Im Messkatalog zur Neujahrsmesse von 1706 ist als Verfasser seine Ehefrau Maria Sophia angegeben, direkt unter der Ankündigung ihres Kochbuches steht: »Der grosse Alexander in einem Schau-Spiel vorgestellt à M. S. Schelhammern Ibidem.« (Catalogus Universalis sive designato omnium librorum [...] Das ist: Verzeichnis aller Bücher so in Leipziger Neu-Jahrs-Messe des ieszigen 1706 Jahrs entweger gantz neu/ oder sonsten verbessert / oder auffs neue wieder aufgelegt und gedruckt worden sind, Leipzig 1706, S. 18 unpaginirt) – Im selben Jahr erschien die erste deutsche Übersetzung von Tausend und einer Nacht: Arabische Liebes-Händel/ und andere seltsame Begebenheiten / in 1000 Nacht-Gesprächen curiös und mit sonderbarer Anmuth vorgestellt, Cölln bey Pet. Marteau. Übersetzer aus dem Französischen war Talander, d. i. August Bohse.

gründeten *Deutschgesinneten Genossenschaft* beigetreten war,²³ fordert seine Leser auf, sich selbstbewusst der deutschen Muttersprache in der Literatur zu bedienen und auf französische und lateinische Wörter und Wendungen in der schriftlichen Rede Verzicht zu üben,²⁴ in einer Zeit zudem, als die beiden genannten Schriftsprachen innerhalb deutscher Texte im Druck und im Manuskript eigens markiert waren. Die schriftliche Markierung der Fremdwörter lässt die Kleidermetaphorik buchstäblich erscheinen. Die vermehrte Einführung fremder Wörter und Redensarten habe dazu geführt, »daß man sie [die deutsche Sprache, A. N.] ehe für eine mit frembden Lumpen behängte alte Bettlerin/ als eine so grosse Käyserinn (wie sie warhafftig ist) aller Hauptsprachen halten sollte.«²⁵ In der Vorrede zur deutschen Blount-Ausgabe betont Schel-

- 23 Zu dieser Sprachgesellschaft s. die weiterhin wichtige Arbeit von Karl Dissel, Philipp von Zesen und die Deutschgesinnte Genossenschaft, Hamburg 1890 und die Ergänzung von Karl F. Otto jr., Zu Zesens Zünften, in: Ferdinand van Ingen (Hg.), Philipp von Zesen 1619-1969. Beiträge zu seinem Leben und Werk, Wiesbaden 1972 (= *Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts*, 1), S. 274-286. Dissel, Philipp von Zesen und die Deutschgesinnte Genossenschaft, S. 63, gibt ein falsches Geburtsdatum Schelhammers an (1620). – Zur Datierung der Gründung s. Ferdinand van Ingen, Philipp von Zesen, Stuttgart 1970, S. 91f.
- 24 Die sprachpuristischen Bemühungen des polyglotten Gelehrten erinnern an den größten Sprachpuristen des 17. Jahrhunderts, Philipp von Zesen, dessen Gesellschaft Schelhammer angehörte; zur historischen Einordnung seiner Bemühungen s. Herbert Blume, Zur Beurteilung von Zesens Wortneubildungen, in: Ingen (Hg.), Philipp von Zesen 1619-1969, S. 253-273 und die sprachgeschichtliche Arbeit von Herbert Blume, Die Morphologie von Zesens Wortneubildungen, Diss. Gießen 1967.
- 25 Vorbericht zu: ALEXANDER 1706, S. 2 unpaginiert. – Der Kleidermetaphorik hatte sich Schelhammer bereits in seiner Vorrede zur Übersetzung Blounts bedient, wo er betonte, dass seine Übersetzung kein »bunte[r] flekken besetzter betlers- oder Pickelherings mantel werden mögte« (Vorrede an den Leser, in: Des Edlen Herrn Blunts Reise, S. 4 unpaginiert). – Nicht uninteressant ist, dass in der ersten deutschen Übersetzung des *Alexandre le Grand* von 1666 in Prosa zahlreiche Fremdwörter in lateinischen Lettern gesetzt waren. Vgl. ALEXANDER 1666, S. 3 *Victoriae*, S. 5 *disputiren*, S. 6 *Rival*, S. 7 *courage*, S. 19 *sclaven*, S. 20 *Marchirt*, *Oraclen*, S. 21 *querelle*, *respectire*, S. 23 *madame*, *partie*, S. 26 *conqueste*, S. 28 *hazardiren*, *tractiren*, S. 33 *Oceanum*, S. 35 *eschapirt*, S. 37 *salvirt*, S. 40 *interesse*, S. 41 *conduite*, S. 42 *respect*, S. 43 *troubliren*, *Maistresse*, S. 44 *secondirt*, S. 46 *recrutirt* und *ruinirt*, S. 53 *discours*, *offerirt*, S. 55 *resolution*. – Dies zeigt, dass lateinische und französische Fremdwörter in der literarischen Übersetzung während des 17. Jahrhunderts gestattet waren, hingegen seit dem 18. Jahrhundert als Fremdwörter markierte Ausdrücke nur in speziellen Zusammenhängen Eingang in die hohe dichterische Sprache fanden.

hammer, dass er sich für seine Übersetzung nur der Wörter bedient habe, die in »Teutschen buchstaben geschrieben/ damit sie von jederman/ auch denen so das Latein nicht wissen/ wie wenig ihrer auch seyn mögen/ gelesen werden können.«²⁶ Schelhammer zählte zu einer Avantgarde, deren geistiges Vorbild Justus Georg Schottelius (1612-1676) war, den er erwähnt und dessen Sprachdenken er übernimmt.²⁷

Für Schelhammer, der nur selten die deutsche Sprache verwendet hat, stellte die Übersetzung eine kleine Form von Sprachpolitik dar. An das Theater schien er überhaupt nicht gedacht zu haben, und sein primäres soziales Milieu, die Universität, lässt einen solchen Gedanken gar nicht erst aufkommen. Zudem hätte er nicht eine Schauspielgesellschaft gefunden, die eine Tragödie in Alexandrinern gespielt haben würde. Der einzige Ort im Reich, wo man um 1700 an solch einem Text interessiert gewesen sein könnte, ist Wolfenbüttel, wo Liebhaberaufführungen nicht nur französischer Originale, sondern auch deutscher Übersetzungen gelegentlich zu hören und zu sehen waren. Die Tatsache, dass 1723 ein anonymes Nachdruck seiner Übersetzung in Blankenburg erschien mit dem Hinweis in der Titelei, zum Geburtstag der Herzogin ebenda aufgeführt worden zu sein, zeigt zumindest, dass Schelhammers Übersetzung von der theaterbegeisterten herzoglichen Familie zur Kenntnis genommen wurde. Einige Jahre später taucht dann der Text im Repertoire der Schauspielgesellschaft der Neubers auf. Bislang galt das Interesse vor allem der Verbindung zwischen Gottsched und der Neuberin. Aber die tatsächliche Konstellation am Beginn der Bühnenreform ist eine dreifache zwischen Universität, Bühne und Hof.

Indem der Professor Gottsched an die Bemühungen anknüpfte, die auf dem Gebiet des Sprechtheaters im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel stattgefunden hatten, gewannen sie literaturgeschichtliche Kohärenz. Dieser Zusammenhang zwischen Universität und Hof ist zentral, weil er veranschaulicht, dass der Bühnenreformer nicht *ex nihilo* begann.

26 Vorrede an den Leser, in: Des Edlen Herrn Blunts Reise, S. 4 unpaginiert.

27 Gleich im ersten Satz verweist er auf dessen *Sprach-Kunst*, vgl. Vorbericht zu: ALEXANDER 1706, S. 1 unpaginiert. Zentral ist Schottelius' Gedanke von der produktiven Verdopplung der Stammwörter. – Auch Leibniz beruft sich in seinen, erst 1717 publizierten, *Unvorgreifflichen Gedanken* auf den in Wolfenbüttel wirkenden Sprachlehrer und Prinzenzieher. – Zu Schottelius' Übersetzungstheorie s. Ralf Georg Czapla, »Wie man recht verteutschen soll«. Der Traktat des Justus Georg Schottelius als Paradigma einer Übersetzungstheorie in der Frühen Neuzeit. Mit einem Exkurs zur Vergil-Übersetzung des 16. bis 19. Jahrhundert, in: Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft 1998, S. 197-226.

Gottsched widmete seine Übersetzung von Racines *Iphigénie* bewusst dem Blankenburger Herzogspaar. Ludwig Rudolph, der Sohn Anton Ulrichs, und die Oettinger Prinzessin Christine Louise gehörten 1733 zu den wenigen fürstlichen Schirmherren, auf deren Unterstützung der Theaterreformer zählen konnte. Verstragödien in deutscher Sprache als Übersetzungen aus dem Französischen waren eine Besonderheit der Theaterkultur, die seit 1690 am Wolfenbütteler Hof entstanden war. Die wichtigste Rolle dabei spielte der Durlacher Kriegsflüchtling Friedrich Christian Bressand, der nicht nur die *Athalie*, sondern gleichfalls Corneilles *Sertorius* und *Rodogune*²⁸ sowie Pradons *Regulus* übersetzte.²⁹ Hätte Gottsched nicht direkt an die Bemühungen am Hofe Anton Ulrichs angeknüpft, würde es sich bei ihnen nur um eine spezielle Form höfischer Festkultur im Reich gehandelt haben.

Einige Jahre bevor Gottsched seine *Iphigenia* dem Sohn und der Schwiegertochter Anton Ulrichs in Blankenburg widmete, hatte die Neubersche Schauspielgesellschaft von ihnen Tragödien in deutschen Versen nach französischem Muster erhalten. Jenes frühe, aus Blankenburg bezogene Repertoire der Neubers in Versen bestand aus vier Stücken. Die Übersetzungen *Regulus* und *Brutus* entstanden direkt in Wolfenbüttel, der *Cid* 1699 zwar in Leipzig, doch war die in Braunschweig erschienene Übersetzung Anton Ulrich gewidmet.³⁰ Bleibt noch eine Übersetzung des *Alexandre le Grand*, wobei es sich nicht, wie oft behauptet, um eine Übersetzung Bressands, dem Übersetzer des *Regulus*, sondern um diejenige Schelhammers handelt. Um dies zu beweisen, seien im Vorfeld Indizien angeführt, die auf eine Verbindung von Schelhammer nach Wolfenbüttel hindeuten.

Zwar enthält der pseudonyme Druck des *Grossen Alexander* keine Widmung an Anton Ulrich wie der Leipziger *Cid*, aber von Schelhammer ist ein Lobgedicht für den Herzog erhalten, dessen dritte Strophe auf die Musenstadt Wolfenbüttel anspielt:

GROSSER HERZOG / das verlangen /
DICH erfreulichst zu empfangen /
spricht sie auf / aus der Musen stadt.

28 S. Rudolf Raab, Pierre Corneille in deutschen Übersetzungen und auf der deutschen Bühne bis Lessing. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, Heidelberg 1910, S. 148-156.

29 *Rodogune*, *Sertorius*, *Regulus* erschienen jeweils 1691, 1694 und 1695 in Wolfenbüttel bei Caspar Johann Bismarck. In Wolfenbüttel liegen *Rodogune* {HAB Schulenburg Lf 34} und *Regulus* {HAB Lm 2895}.

30 Exemplar liegt in der HAB {M: Lm 857}.

Schau! sie fallen dir zu füßen /
weil die Lust sie bezaubert hat
freudig deines roks güldnen saum zu küssen.³¹

Der Erscheinungsort der *Alexandre*-Übersetzung ist Braunschweig, wo auch die populären Kochbücher von Schelhammers Frau Sophia Maria verlegt wurden.³² Der Erstdruck der *Wohl unterwiesenen Köchin* von 1692 ist der Frau Anton Ulrichs, Elisabeth Juliane, gewidmet, und zwar vom Verleger Kaspar Gruber.³³ Die Kochbücher der Ehefrau und gleichfalls eine Übersetzung seiner Tochter³⁴ erschienen wie Schelhammers Über-

31 ALS | DER DURCHLEUCHTIGSTE | FURST UND HERR | HR. ANTON | ULRICH | HERZOG ZU BRAUN= | SCHWEIG UND LUNEBURG | NACH GLÜCKLICH | ABGELEGTER REISE AUS | ITALIEN WIEDER ZURUK GELANGET | ERKUHNTE SICH | SEINER DURCHLEUCHTIGKEIT | MIT NACHFOLGENDEM | UNTERTHAENIGST | AUFZUWARTEN | DEROSELBEN | UNTERTHAENIGSTER | DIENER | Günther Christoph Schelhammer. | HELMSTADT / | Gedruckt bey | Henrich Hessen. S. 1 unpaginiert. s. l. {HAB G3: D99}

32 Im Jahre 1706 erschien ebenfalls eine Neuauflage des Süßspeisen-Kochbuches bei Christoph Friedrich Fickel, vgl. Der wohl=unterwiesenen | Köchinn | Zufällige | KONFEKT= | Taffel/ | [...] | von | Maria Sophia Schelhamerin/ | gebornen Conringin. [...] | Braunschweig [...] 1706. {HAB Oe562}

33 HAB Oe 557. Als Autorin ist nur »eine vornehme Dame« angegeben. Die zweite Auflage von 1697 ist neben Elisabeth Juliane zudem Sophie Amalie sowie Christine Louise, der Frau Ludwig Rudolphs, gewidmet und zwar nunmehr durch die Verlegerwitwe, vgl. HAB Oe 558. Die Autorin selbst teilt darin ihre Initialen mit.

34 Über Henrica Marias Übersetzung informiert eine Anzeige in Peter Ambrosius Lehmanns Historische | REMARQUES | Über die neuesten Sachen in Europa. | XXIII. Woche. 9. Junii 1705. S. 184: Höchsthöthige Erinnerung / die Durchleuchtige Sklavin Almanzaide / und die erleuchtete Sklavin betreffend: von der Übersetzerin der ersten zu ihrer Vertheidigung an den Tag gegeben. 1705. ein Bogen in 4: »Es hat vor ungefehr 6. Jahren Mademoiselle Schelhammerin in ihrem dreyzehenden Jahre / als sie die Frantzösische Sprache erlernt / um solche desto besser zu begreifen / eine Arabische Historie ins Deutsche übersetzt / und auf ihrer Eltern Erlaubniß / welche sie dadurch zu desto grössern Fleiß aufgemuntert / bey Caspar Grubers Wittwe in Braunschweig drucken lassen. Der Titel hat seyn sollen: Die Durchleuchtige Sklavin Almanzaide / der Verleger aber hat wider ihren Willen diesen vorgesetzt: anmuthige und curieuse Liebes-Geschichte / welcher einer Durchleuchtigsten Sklavin Zeit der sie in Liebes-Fesseln gelegen / wiederfuhren / aus dem Frantzösischen ins Teutsche übersetzt durch Herwika [Henrica] Maria Schelhammerin [geb. 1685]. Gleichwie nun der Titel / also ist auch ihr Nahme / den sie niemahls vorzusetzen Willens gewesen / verfälschet: noch schlimmer aber ist darinnen verfahren / daß man ein Schandbuch / die hitzige Indianerin betitelt / welches von einer solchen Manns-Hand / die alle Laster des sechsten Gebots durchgangen / ge-

setzung bei einem Braunschweiger Verlagshaus und wurden entweder in Braunschweig gedruckt oder in Helmstedt,³⁵ gleichfalls Druckort von Schelhammers Gelegenheitsgedicht anlässlich Anton Ulrichs Rückkehr aus Italien.³⁶ Die Verbindung der Familie Schelhammer mit dem Haus Wolfenbüttel ist nicht unwahrscheinlich. Sie könnte über die Schwester von Schelhammers Frau,³⁷ der Conring-Tochter Elisa Sophia von Reichen-

setzet worden / als es nicht abgehen wollen / unter eben dem Titel und Nahmen / ja auch unter demselben Kupfer / da in beyden nur ein wenig und zwar das Wort Durchlauchtige in Erleuchtete Sklavin verändert worden / und unter denen Nahmens Buchstaben H.M.S. aufs neue zu Marckte gebracht. Wowieder in diesem Bogen protestiret wird.« – Vgl. auch Moller, *Cimbria literata*, Bd. 2, S. 778. Diese Übersetzung ist sehr rar, s. Hugo Hayn und Alfred N. Gotendorf (Hgg.), *Bibliotheca Germanorum Erotica & Curiosa. Verzeichnis der gesamten Deutschen erotischen Literatur mit Einschluß der Übersetzungen, nebst Beifügung der Originale*, Bd. IV (L-M), Hanau/ M. 1968, S. 185, wo zwei Bibliothekskataloge angegeben sind: *Bibl. Ludovici I. S. 144* [Angabe nicht aufzuschlüsseln] und *Catalogus Bibliothecae quam vir [...] Augustinus Martinus Schadeloock [...] tomus II, Norimbergae, MDCCLXXV, Nr. 12697*, S. 327, dort unter dem Titel *Liebesgeschichte einer durchlauchtigsten Selavin*. – Schelhammers Töchter wurden seit 1707 von Joachim Beccau (1690-1750) unterrichtet, vgl. Horst Joachim Frank, *Literatur in Schleswig-Holstein*, Bd. 2: 18. Jahrhundert, Neumünster 1998, S. 20.

- 35 Sie erschienen bei Kaspar Gruber bzw. seiner Witwe oder deren zweiten Ehemann Christian Friedrich Fickel. Letzterer verlegte und druckte die Titel von Gruber, der Name Gruber wiederum trat nach 1703 nicht mehr in Erscheinung. Der Helmstedter Drucker ist Heinrich Hesse (Henrich Hessen). Über die genannten Drucker und Verleger BENZING, S. 61f. bzw. 202. Zu Fickel s. Britta Berg, »...von Kindheit an nicht allzu großes glück in der Welt...« Der Braunschweiger Buchhändler Christoph Friedrich Fickel – ein Stück Sozialgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts, in: *Braunschweigisches Jahrbuch* 82, 2001, S. 119-127. – Schelhammers wissenschaftliches und auf Latein publiziertes Schrifttum erschien grundsätzlich bei entsprechenden Universitätsverlagen.
- 36 Es stammt höchstwahrscheinlich aus der Helmstedter Zeit, als Schelhammer Untertan des Herzogs war. Zudem sind die Italienbesuche alle für die Zeit vor 1689 dokumentiert, vgl. Jochen Luckhardt, *Malerei und Divertissement. Reisen Herzog Anton Ulrichs und seiner Familie nach Venedig*, Braunschweig 2002, S. 11. – Der Druck von Schelhammers Gedicht ist nicht datiert, die HAB ordnet ihn ein mit »um 1700«, was zu präzisieren ist auf: zwischen 1681 und 1689.
- 37 Die Verbindung der Familie Schelhammer nach Wolfenbüttel hätte etwa über die zweite Frau von August Wilhelm (von Braunschweig-Wolfenbüttel), Sophie Amalie (1670-1710), hergestellt werden können. Sie ist Tochter Christian Albrechts von Holstein-Gottorf und Schwester des seit 1695 regierenden Gottorfer Herzogs Friedrich IV. (geb. 1671), dessen Leibarzt Schelhammer war und der 1702 im Nordischen Krieg fiel. Elisa Sophia von Reichenbach hatte bereits 1692

bach zustande gekommen sein, desgleichen der von Schelhammer beklagte Wechsel nach Kiel.³⁸

Der Nachweis, dass Schelhammers Übersetzung zum Repertoire der Neubers gehört hat, wird von einer bisher nie überprüften, aber fälsch-

jener Gottorfer Herzogstochter Sophia Amalia ein Buch gewidmet (*Die Weißheit Salomonis* {HAB M: Lo 6332.2}). Der oben erwähnte Druck des Kochbuchs enthält zudem eine Zugschrift von ihr in Versen an die Schwester Maria Sophia. Die Berufung Schelhammers nach Kiel ist vermutlich aus den Verbindungen der beiden Conring-Töchter zu erklären, denn die Dichterin Elisa Sophia war mit Christian Ernst von Reichenbach (gest. 1699) verheiratet, der unter Christian Albrecht Gottorfer Hofkanzler und Geheimer Rat war (vgl. *Cimbria literata*, Bd. 2, S. 691).

- 38 Aus den Briefen mit Leibniz geht hervor, dass die Kieler Zeit mit Entbehrungen verbunden war, über die Schelhammer in den letzten vier Jahren seines Lebens nicht aufhört zu klagen. Schelhammer muss arg unter dem berüchtigten Gottorfer Staatsmann Georg Heinrich Freiherr von Schlitz, genannt Baron von Görtz (1668-1719), gelitten haben (zu Goertz s. ADB IX, S. 389-393). Aus dem Briefwechsel geht hervor, dass ihm um 1712 nicht nur eine Gehaltserhöhung verweigert wurde, sondern zudem das Gehalt eingefroren worden sei. Leibniz vermittelte ihm den Kontakt mit Joseph August Du Gros (1640-1728), einem einflussreichen Gottorfer Beamten (zu Du Gros s. ADB V, S. 446-449), der sich am Hof für Schelhammer einsetzen sollte, vgl. den Brief von Leibniz an Schelhammer vom 22. März 1712 (Günther, Briefwechsel zwischen Leibniz und Schelhammer, S. 25f.); Schelhammer schildert sein Problem noch einmal im Brief Nr. 24 vom 20. August 1712 (Günther, Briefwechsel zwischen Leibniz und Schelhammer, S. 63-68). Noch in dem undatierten, aber mit Sicherheit um 1715 geschriebenen Brief Nr. 13 aus Kiel an Leibniz klagt Schelhammer (gleich in deutscher Übersetzung): »3 Jahre lang bin ich fast ohne Gehalt. Unterdessen ziehe ich mein Leben in größter Notdurft hin; meine Tochter muss verheiratet werden, 200 Reichstaler fordert das; nichts kommt zu Hilfe; ich habe alle meine Angehörigen bekümmert und ausgeplündert, alle Hilfsbereitschaft der Freunde. Die Gläubiger stehen vor der Tür, wo ich alles zurückzahlen muß; aber ich habe nichts. Daher, ohne Deus ex machina gehe ich völlig zu Grunde und laufe Gefahr, in Schande zu geraten, o ich Armer!« (Günther, Briefwechsel zwischen Leibniz und Schelhammer, S. 51f.) – Nach Mitteilung von Dr. Georg Asmussen vom Landesarchiv Schleswig-Holstein erhielt Schelhammer im Jahre 1713 ein Gehalt von 400 Reichstalern, wobei sich die Gehälter der Professoren zwischen 900 und 50 Reichstalern bewegten, vgl. Archiv der Christian-Albrechts-Universität, Abt. 147, Nr. 118. Der 1702 verstorbene Herzog Friedrich IV. legte am 30. Juni 1701 in Hamburg die Gehälter der Professoren und der anderen Bediensteten der Universität fest. Schelhammer erhielt zu diesem Zeitpunkt 175 Reichstaler, wobei sich die Gehälter der Professoren damals zwischen 300 und 40 Reichstalern bewegten, vgl. Abt. 47, Nr. 184. – Schelhammers Schicksal ist exemplarisch für die Kieler Professoren während und nach dem Nordischen Krieg, vgl. Frank, *Literatur in Schleswig-Holstein*, Bd. 2, S. 20.

lichen Zuschreibung erschwert. In Darstellungen zur deutschen Theatergeschichte und auch zur allgemeinen deutschen Literaturgeschichte trifft man um das Jahr 1730 mit großer Sicherheit auf Friedrich Christian Bressand, der, wie schon erwähnt, am Hof Anton Ulrichs in Wolfenbüttel mehrere französische Tragödien übersetzt hatte. Sein deutscher *Alexander und Porus*, heißt es gewöhnlich knapp und formelhaft, habe mit zwei weiteren von ihm übersetzten Stücken zu jenem Repertoire gezählt, mit dem die Schauspielgesellschaft von Johann und Friederike Neuber aufgetreten war, bevor sie Gottsched mit Übersetzungen französischer Tragödien versorgte. Dieser Hinweis auf die ersten Verstragödien im Repertoire einer deutschen Schauspieltruppe geht auf Gottsched selbst, und zwar auf seine *Vorrede* zum *Sterbenden Cato* von 1732 zurück.³⁹ Im Verlauf der Vorrede spricht er von frühen Aufführungen des Stückes »*Alexander und Porus* von eben diesem Übersetzer«⁴⁰, d. h. Bressand, ohne den Verfasser des Originals, Racine, zu nennen. Der Kontext lässt keinen Zweifel darüber, dass hier nur eine Übersetzung gemeint sein kann, da dieser Abschnitt *ausschließlich* von Übersetzungen der »Meisterstücke der Franzosen in deutsche Verse«⁴¹ handelt. Gottscheds unpräzise Angabe weist auf seine sachliche Unsicherheit hin, auch für den *Brutus* (1699) kann er weder den Verfasser noch den Übersetzer richtig zuordnen.⁴² Die Überprüfung seiner Angabe fördert, wie erwartet, Ungereimtheiten zu Tage. Von Bressand ist nämlich nur ein Libretto unter dem Titel *Porus* (Braunschweig und Wolfenbüttel 1693)

39 In der *Vorrede* zum *Sterbenden Cato* heißt es: »Man gab ihnen [den Neubers, A. N.] die Abschriften vieler solchen Stücke; und ob sie gleich mit dem Regulus des *Pradons*, eines nicht zum besten berüchtigten Poeten, den Anfang machten, welchen *Bressand* an obgedachtem Hofe [Wolfenbüttel, A. N.] schon vor vielen Jahren, in ziemlich rauhe Verse übersetzt hatte: so gelang ihnen doch dieses Stück durch die gute Vorstellung so gut, daß sie auch den *Brutus*, imgleichen den *Alexander und Porus* von eben diesem Übersetzer; und bald darauf auch den *Cid* des Corneille aufführeten« (AW II, S. 8). – Vgl. auch Gottscheds Verzeichnis in den *Beyträgen zur Critischen Historie der deutschen Sprache*, Bd. 6, 1740, S. 521 ff., auf dem wiederum die Angaben in Christian Heinrich Schmidts *Chronologie des deutschen Theaters* von 1775 beruhen (vgl. den Neudruck durch Paul Legband in der Reihe: *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 1, Berlin 1902, S. 43) sowie die von REDEN-ESBECK, S. 51.

40 AW II, S. 8.

41 AW II, S. 8. Zudem gibt Gottsched den Autor genitivisch an: der »Regulus des *Pradons*« oder »der *Cid* des Corneille« (ebd.).

42 Noch im *Nöthigen Vorrath* schreibt Gottsched das Stück von Catherine Bernard Pierre Corneille zu, vgl. VORRATH I, S. 272 und Register. Die Übersetzung ist laut Vorrede von Gottlieb Fiedler, der Bressand nicht erwähnt.

überliefert,⁴³ das mit Racines *Alexandre le Grand* wenig gemein hat. Auch später wird er an Bressand als Übersetzer festhalten.⁴⁴ Zudem enthielt Gottscheds umfangreiche Dramensammlung keinen solchen Druck.⁴⁵ In seiner *Geschichte der Racine-Übersetzungen* hat Uehlin, auf die Verwechslung Gottscheds hinweisend, geschlussfolgert, der bibliographische Eintrag in Gottscheds *Nöthigem Vorrath* sei nicht auf die Tragödie Racines, aber auf das originale Libretto zu beziehen.⁴⁶ Gänzlich unbekannt allerdings blieb Uehlin der Nachdruck von Schelhammers *Alexandre-Übersetzung* von 1723 anlässlich einer Geburtstagsaufführung am 20. März für die Herzogin von Blankenburg, Christine Louise, der Schwiegertochter Anton Ulrichs.⁴⁷ Uehlin bezweifelte sogar, dass diese frühe Übersetzung eines »Gelehrten« aus dem Jahre 1706 überhaupt für

- 43 Hierzu CHRYSANDER, S. 227-230. – Es ist nicht ausgeschlossen, dass Schelhammer Bressands Singspiel *Porus* und Gottlieb Fiedlers, auf Ortensio Mauros Original beruhenden, *Hochmüthigen Alexander* in Kiel gesehen hat. Die Hamburger Oper gastierte in Kiel in den Jahren 1696 und 1697, s. Wolfgang von Gersdorff, *Geschichte des Theaters in Kiel unter den Herzogen zu Holstein-Gottorp*, Kiel 1912 (= *Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte*, 27 und 28), S. 116-122, zur Berufung Kussers nach Hamburg und die Beteiligung des Herzogs Christian Albrecht daran s. ebd., S. 113-116. Beide Libretti sind von Postel für die Hamburger Oper umgearbeitet und den Wünschen des Komponisten Kusser angepasst worden.
- 44 In den *Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache* nennt er Bressand nochmals als den Übersetzer und sagt ausdrücklich, dass der Herzog von Blankenburg den Neubers die Tragödien *Regulus*, *Brutus* und *Alexander* gegeben habe (BEYTRÄGE XXIII, 1740, S. 522), vgl. auch den Aufsatz von H. F. Müller, Herzog Ludwig Rudolf und das Blankenburger Theater. Vortrag, gehalten in der Generalversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine zu Blankenburg am 7. September 1896, in: *Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Altertumskunde* 29, 1896, S. 498-519, hier 504.
- 45 Vgl. *Catalogus bibliothecae quam Jo. Ch. Gottschedius [...] collegit atque reliquit*, Lipsiae 1767 [Reprint München 1977], S. 148f., wo die Titel der Jahre 1690-1700 verzeichnet sind.
- 46 Vgl. UEHLIN, S. 10-12. Im *Nöthigen Vorrath* von 1757 (seiner noch heute richtungweisenden Dramenbibliographie) wird ausdrücklich der *Porus*, den Gottsched auf 1692 ansetzt, als Übersetzung aus dem Racine verzeichnet.
- 47 Vgl. Gustav Friedrich Schmidt, *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel*. Erste Folge: *Chronologisches Verzeichnis [...] der aufgeführten Opern, Ballette und Schauspiele (Komödien) mit Musik nach den vorhandenen Textbüchern, Partituren und nach anderen gedruckten und handschriftlichen Quellenurkunden*, München 1929, S. 15. Unklar, woher er seine Angabe zu Bressands »Traur-Spiel« *Porus*, ebd., S. 5, entnimmt. – CHRYSANDER, der die anonyme Aufführung von 1723 nennt (ebd., S. 274), kennt nur das Singspiel *Porus* von 1693 (ebd., S. 227ff.).

die Aufführung, zumal innerhalb der »künstlerischen Bestrebungen, wie sie am Braunschweiger Hof gepflegt wurden«, gedacht war.⁴⁸ Er spricht Schelhammer die »dichterische Begabung« mit den Worten ab: »Es wurde zu Beginn und noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts unglaublich viel geleistet in der Fabrikation geschmackloser, hölzerner Verse, Wortverstümmelungen, Vergewaltigungen der Syntax; aber an die Leistungen Schelhammers in dieser Beziehung wird wenig heranreichen.«⁴⁹ Gottsched war im *Nöthigen Vorrath* zu einem anderen Urteil gekommen: »Die Verse in diesem Trauerspiele sind sonst überaus gut und fließend; und verdienten wohl wieder aufgelegt zu werden.«⁵⁰ Der Verfasser der Übersetzung, von dem in der Titelei nur der Mitgliedsname der 1705 aufgelösten *Deutschgesinneten Genossenschaft* – der Zerschellende⁵¹ – angegeben ist, war ihm nicht bekannt. Die Übersetzung selbst begegnet in seinen Schriften nicht vor dem Erscheinen der Dramenbibliographie von 1757.

Mit Aufführungsangaben wie *Porus* bzw. *Alexander und Porus* kann durchaus Bressands Singspiel von 1693 gemeint sein. Jedoch wird Gottsched selbst, dessen Eifer für die französische Tragödie nicht zu trennen ist von seinem ästhetischen Ressentiment gegen das Opernlibretto, in eine Liste mit regelmäßigen Tragödien innerhalb seiner programmatischen Vorrede zum *Cato* wohl kaum wissentlich ein Stück für das Musiktheater aufgenommen haben.⁵² Gottsched irrt sich nicht in der

48 UEHLIN, S. 27.

49 UEHLIN, S. 21.

50 VORRATH I, S. 277.

51 S. *Cimbria literata*, Bd. 2, S. 773 sowie Dissel, Philipp von Zesen und die Deutschgesinnte Genossenschaft, S. 63.

52 Allerdings war der Operntitel *Alexander und Porus* in aller Ohren, als Gottsched in seiner Vorrede zum *Sterbenden Cato* die angeblich von Bressand stammende Übersetzung *Alexander und Porus* in Erinnerung rief. Der auf eine ganz bestimmte Episode des Alexanderstoffes verweisende Titel spielt auf das seinerzeit erfolgreiche *Dramma per musica* des kaiserlichen Hofpoeten Pietro Metastasio (1698-1782) an. Sein *Alessandro nell' Indie*, 1729 in Rom uraufgeführt, kursierte an den Höfen des Reichs ebenso unter dem Titel *Poro ed Alessandro*. Deutsche Fassungen unter den Titeln *Alexander in Indien* und *Alexander und Porus* sind seit 1731 bezeugt (s. zur Vernachlässigung Metastasios in der Germanistik Reinhart Meyer in BD II.7, S. IX-XVII. Die enorme Bedeutung seines *Alessandro nell'Indie* belegt Meyer in ebd., S. 191-236). Metastasios Libretto wurde von zahlreichen Komponisten vertont. Zu den ersten gehörte Johann Friedrich Händel (1685-1759), der bereits 1726 einen auf Ortensio Mauros Libretto (1690) zurückgehenden *Alessandro* komponiert hatte. Mauros italienischer Text wiederum war 1695 vom Wolfenbütteler Hofdichter Gottlieb Fiedler als Singspiel unter dem Titel *Der hochmüthige Alexander* 1695 übersetzt und 1699 der Schwie-

Sache, aber in der Referenz. Die Neubers haben also tatsächlich eine Übersetzung von Racines *Alexandre* in Versen aufgeführt, bevor sie dann Gottsched selbst mit Tragödien, vornehmlich Übersetzungen aus dem Französischen, versorgte.⁵³ Ich vermute, dass bei der Weitergabe der von Gottsched genannten Übersetzungen *Regulus*, *Brutus* und *Alexander*⁵⁴ an das Ehepaar Neuber in Form von Abschriften – wie Gottsched ausdrücklich sagt⁵⁵ – die Übersetzung des *Alexandre le Grand* wie ja auch die des *Brutus* automatisch dem einstigen Hofpoeten Anton Ulrichs zugeschrieben wurden, vielleicht sogar von Herzog Ludwig Rudolph, der als junger Prinz im *Brutus* die Rolle des Protagonisten in einer Liebhaberaufführung vorgestellt hatte.⁵⁶

germutter des Wolfenbütteler Erbprinzen August Wilhelm gewidmet worden. Es erschien in der Händel-Version 1728, und zwar in Wolfenbüttel (s. zu den einzelnen Drucken BD II.1, S. 382-386). Von den Aufführungen am 17. und 20. August 1728 in Braunschweig berichtet Johann Friedrich von Uffenbach (Johann Friedrich Armand von Uffenbach's Tagebuch einer Spazierfarth durch die Hessische in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande [1728], nach der Göttinger Handschrift hrsg. v. Max Arnim, Göttingen 1928, S. 13f. und 15f.). Das italienisch-deutsche Textbuch zu Händels Metastasio-Vertonung erschien 1732, im Jahr von Gottscheds *Cato*-Vorrede, ebenfalls in Wolfenbüttel als *Poros ed Alessandro* bzw. *Poros und Alexander* und wurde im Braunschweiger Opernhaus aufgeführt (vgl. BD II.7, S. 196f. – zu Händels Komposition Friedrich Chrysander, G. F. Händel, Zweiter Band, Leipzig 1860, S. 244-248). Bressands *Poros* allerdings, der 1694 für die Hamburger Oper von seinem Freund Postel auf Veranlassung seines Gegners Kusser stark umgearbeitet worden war, wurde zu dieser Zeit nicht mehr gespielt.

- 53 In seiner Rede *Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen*, gehalten 1729, führt er als prominente Beispiele genau die Stücke an, die zu dem Zeitpunkt zum frühen Repertoire der Neubers gehören oder aber bald darauf zu ihm gehören werden: *Bérénice*, *Cinna* und *Cato* und *Alexandre le Grand*, über den es heißt: »Es ist [auf der Schaubühne, A. N.], so zu reden, kein Bild, keine Abschilderung, keine Nachahmung mehr: es ist die Wahrheit, es ist die Natur selbst, was man sieht und höret. | Da bin ich selbst zugegen, wenn ein Poros mitten in seinem Unglücke, auch bey einer verlohrenen Krone, noch großmüthig ist; und seinem Sieger auch in den Fesseln nicht zu sklavisch, sondern königlich antwortet.« (AW IX.2, S. 496) In Racines Stück antwortet Poros nach seiner Niederlage auf die Frage, wie er von dem Sieger Alexander behandelt werden möchte, mit den Worten: *En Roi*.
- 54 Zur von Johann Ulrich König bearbeiteten Übersetzung des *Regulus* s. das Druckverzeichnis bei BD II.5, S. 424f.
- 55 Vgl. *Vorrede* zum *Cato* (AW II, S. 8).
- 56 Personenverzeichnis in BD II.2, S. 119. Dort wird der Text allerdings noch Bressand zugeschrieben und die falsche Angabe übernommen, der Text stamme von Corneille.

Dass Schelhammers Übersetzung 1723 in Blankenburg zur Aufführung kam, ist ein erster Hinweis dafür, dass ihn auch die Neubers verwendet haben könnten. Unklar ist allerdings, wie er anlässlich des Geburtstages von Ludwig Rudolphs Gemahlin Christine Louise aufgeführt wurde. Über die Frage, ob diese Übersetzung 1723 bereits von einer deutschen Schauspielgesellschaft oder von der herzoglichen Familie aufgeführt wurde, kann angesichts der schlechten Quellenlage nur spekuliert werden. Zwar hielten sich Johann und Friederike Neuber, die nach ihrer Hochzeit in Braunschweig der Gesellschaft von Christian Spiegelberg beigetreten waren, als Schauspieler dieser Wandertruppe bereits im Winter 1717/18 in Blankenburg zu einem Gastspiel auf,⁵⁷ doch ist in der Zeit von 1722 bis 1726, als sie der Gesellschaft von Johann Caspar Haacke bzw. seiner Witwe angehörten, kein Aufenthalt beider Gesellschaften im Herzogtum Braunschweig bezeugt. Der Zusatz auf der Titelei des anonymen Nachdruckes von 1723 »aus untertänigster Devotion präsentiert« weist eher auf eine Schauspielgesellschaft hin als auf Mitglieder des Hofes. Theoretisch hätte die Gesellschaft der Witwe Johann Caspar Haackes ab dem 9. März nach Blankenburg gefahren sein können.⁵⁸ Erinnerung sei, dass zur Wintermesse 1725 ihre von Karl Ludwig Hoffmann

57 Die Spiegelbergsche Gesellschaft trat am 22.II.1717 und am 20.I.1718 in Blankenburg auf, vgl. Carl Schüddekopf, Caroline Neuber in Braunschweig, in: Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig, hrsg. v. Paul Zimmermann, Wolfenbüttel 1902, S. 115-148, hier 116 und 118. Spiegelberg führte am 22.II.1717 im Zuge der Nachfeierlichkeiten zum Namensfest der deutschen Kaiserin Elisabeth Christine (1691-1750), der Tochter des Blankenburger Herzogs Ludwig Rudolph, das Schauspiel *Die Vermählung der Großen (Alexander der Große und Roxane)* auf, s. a. Schmidt, Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters, S. 12. – Hierbei handelt es sich wohl nicht, wie Schüddekopf vermutet, um »eine der beliebten Haupt- und Staatsaktionen« (Schüddekopf, Neuber in Braunschweig, S. 117), sondern vielmehr um eine deutsche Fassung von Giacinto Andrea Cicogninis *Le glorie e gl'amori di Alessandro Magno e di Rossane*. An dieser Stelle sei auch verwiesen auf Johann von Bessers Singspiel *Alexanders und Roxanens Heyrath*, das am 28.II.1708 anlässlich der Hochzeit zwischen Sophie Louise, Herzogin von Mecklenburg, und dem Preußenkönig Friedrich I. durch den Hof zur Aufführung gekommen war. Es ist zu finden in: Des Herrn von Bessers Schriften, Leipzig 1711, S. 277-305 (vgl. BD II.2, S. 450-453 und Martino, Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum, S. 91 f.)

58 Unter der Leitung von Karl Ludwig Hofmann hielt sie sich Neujahr bis Ende Januar 1723 in Leipzig auf. Von Ende Februar bis zum 9. März war sie im Dresdener »Gewandhaufe«. Danach war dort die Fastenzeit, d. h. Spielverbot bis Ostern. Für acht Tage bis zum 27. April zahlt die Witwe Haacke in Dresden erneut Standgeld, vgl. Bärbel Rudin, Zwischen den Messen in die Residenz. Das Theater und Schaustellergewerbe in Dresden und Leipzig nach den Standgeldrechnungen

geführte Gesellschaft in Leipzig von dem Anfang des Jahres aus Königsberg geflohenen Gottsched gesehen wurde.⁵⁹ Gottsched berichtet in den *Vernünftigen Tadlerinnen* (XLIV, 31.10.1725, S. 349) über den *Regulus* (in der Versübersetzung Bressands). Wenngleich von Hoffmann wohl kaum wieder aufgeführt, hatte die Truppe ein Versstück in ihrem Repertoire, das in Wolfenbüttel erschienen, ebenda übersetzt und in Salzdahlum aufgeführt worden war. Letztlich aber kann man nur vermuten; die Herzogin Christine Louise selbst berichtet in ihrem Tagebuch nur von einem ›Concert‹, das am Abend ihres Geburtstages aufgeführt wurde, und erst Tage später schreibt sie von ›Commedien‹.⁶⁰

Erschwert wird die Beantwortung der Frage, welche Racine-Übersetzung die Neubers in ihrem Repertoire hatten, aufgrund der Existenz einer zweiten Übersetzung des *Alexandre le Grand* in Versen. Der Prenzlauer Druck von 1720⁶¹ bildete die Textgrundlage für eine Aufführung

[1679-1728], in: dies. (Hg.), *Wanderbühne. Theaterkunst als fahrendes Gewerbe*, Berlin 1988 (= *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, 34/35), S. 101.

59 Gottsched traf am 18. Februar 1724 in Leipzig ein. Zu seiner Flucht vor den preußischen Werbem, die aus ihm einen ›langen Kerl‹ machen wollten, s. Wehr, Gottscheds Briefwechsel, Bd. 1, S. 2 f.

60 Liegt im Niedersächsischen Staatsarchiv {1 Alt 23, Nr. 355}. Sie notiert am 20. März 1723 in ihr Tagebuch, das sie vom 1. Januar bis zum 8. Juni 1723 geführt hat: »den abendt war assemble im großen Sahl, ich spielte Pickets, mitt dem Hertzog, dem Hertzog von Bevern undt dem Geh:rath Stain währenddem Spiehl wurde Concert gehalten« (Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, 1 Alt 23, Nr. 355, fol. 81^r), spricht aber in der Folgezeit immer wieder von Lesungen und Besuchen der Commoedie, vgl. 3. April (ebd., fol. 96^r), 5. April (ebd., fol. 98^r). Am 8. Mai (ebd., fol. 132^v): »nach dem Essen ließ der Hertzog in der Marstallstube eine Commedie probieren, welcher Ich mitt beywohnte«, am 24. Mai (ebd., fol. 148^v): »Ich aber schrieb biß nach 4 Uhr Da fuhren wir mitt einander in die Commoedie, welche gegen 8 Uhr auß war«, am 1. Juni (ebd., fol. 157^v): »fuhren Wir mitt einander zu die Commedie« und am 8. Juni (ebd., fol. 162^r): »ging man in die Commedie«. – Zu dieser Form autobiographischer Schreibpraxis s. Helga Meise, *Das archivierte Ich. Schreibkalender und höfische Repräsentation in Hessen-Darmstadt 1624-1790*, Darmstadt 2002 (= *Arbeiten der Hessischen historischen Kommission*, N. F. 21).

61 Es gibt keine neue Auflage von 1749, wie sie UEHLIN, S. 60, Gottscheds *Nöthigen Vorrath* zu entnehmen meint. Für das Jahr 1749 ist nur Pietro Metastasio's Libretto *Alexander in Indien* (Kopenhagen) angeführt. Gottsched gibt im Register zu Racine zwar einen Druck von 1740 an, der aber auf einem Versehen beruht. Das Jahr 1740 verzeichnet lediglich die Oper *Alexander* [in Sidon] von Francesco Conti, erschienen in Wolfenbüttel. Da er nur zwei Opern für das Jahr 1740 nennen kann, schlussfolgert Gottsched: »NB. Man bemerke wie sehr die deutschen Opern abnehmen, oder dünne werden.« (VORRATH I, S. 312)

in Neustrelitz anlässlich des Geburtstages der Herzogin Dorothea Sofie von Mecklenburg-Strelitz (4.12.1692-1765), geb. von Holstein-Plön, deren Bemühungen um das Theater und die Musik in Neustrelitz bekannt sind.⁶² Wahrscheinlich handelte es sich hierbei um eine höfische Liebhaberaufführung.⁶³ Dorothea Sofie ist die Enkelin des Herzogs Rudolf August von Braunschweig-Wolfenbüttel (1627-1704), und in diesem Zusammenhang muss unbedingt erwähnt werden, dass Friedrich Christian Bressand sein Singspiel *Porus* den Eltern von Dorothea Sofie 1693 gewidmet hatte.⁶⁴

62 Vgl. Erika Grüder, Beiträge zur Geschichte des Theaterwesens in Mecklenburg-Strelitz, in: Mecklenburg-Strelitzer Geschichtsblätter im Auftrage des Mecklenburg-Strelitzer Vereins für Geschichte und Heimatkunde 1, 1925, S. 20. Leider gibt es bis 1726 kaum Quellen. So handelt Grüder die erste Zeit auf einer halben Seite ab. Die dürftige Quellenlage bis 1726 bestätigte mir freundlicherweise Frau Brigitta Steinbruch vom Landeshauptarchiv Schwerin.

63 Grüder, Beiträge zur Geschichte des Theaterwesens in Mecklenburg-Strelitz, S. 20, nennt noch eine Geburtstagsaufführung von 1717 unter dem Titel *Die Götterassemblee*: »Die Herzogin selbst, Prinz Carl, sowie Damen und Herren der Hofgesellschaft stellten die Götter und Tugenden dar.« (Ebd.)

64 Johann Adolf von Holstein-Plön (1634-1704) und Dorothea von Braunschweig-Wolfenbüttel (1653-1722). Ihr letztes Kind Dorothea Sofie heiratete 1709 den Herzog Adolf Friedrich III. von Mecklenburg-Strelitz (1686-1752). Die anschauliche Darstellung von Silke Hunzinger, Schloß Plön. Residenz – Adliges Armenhaus – Erziehungsanstalt, Plön 1997, S. 55-70, zu Herzog Johann Adolph und seiner Familie geht nicht auf die Tochter Dorothea ein, die zur Regierungszeit ihres Vaters ein Kind war. Anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des Erbprinzen Adolph August (1680-1704) weilte die Familie in Wolfenbüttel, vgl. das Tagebuch von Ludwig Rudolph, HAB Cod. guelf. 28 Blankenburg. – Nach dem Tod des Herzogs von Plön kam Dorothea immer wieder nach Wolfenbüttel, wo ihr zum Namenstag am 15. Mai 1719 das Libretto von Ortensio Mauro gewidmet wurde *La festa di Minerva* bzw. *Der Minerva Fest*. Die italienisch-deutsche Ausgabe liegt in der HAB {Textb. 651}. Die zweite Widmungsträgerin ist die dritte Frau des Herzogs August Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel (1662-1731) Elisabeth, geb. Holstein-Norburg (1683-1767). Der Komponist Georg Caspar Schürmann widmete Dorothea von Holstein-Plön 1716 Bressands 1693 aufgeführtes Libretto *Die Pleiades Oder das Siebengestirne*, Braunschweig 1716 {HAB 520}. Es ist möglich, dass der Text als Grundlage der Liebhaberaufführung *Die Götterassemblee* diente, die ihre Tochter 1717 in Neustrelitz veranstaltet hat (s. Grüder, Beiträge zur Geschichte des Theaterwesens in Mecklenburg-Strelitz, S. 20). Bressand hatte seinen *Porus* 1693, wie oben erwähnt, Dorothea und ihrem Mann gewidmet. Die Rezeption von Literatur und Musik an den Höfen wird mit dem Bild der »konzentrischen Kreise«, die eine musikalische und literarische Aufführung ziehen kann, schön verdeutlicht.

In seiner Theatergeschichte von 1766 gibt Johann Friedrich Löwen, der Schwiegersohn des Prinzipals Johann Friedrich Schönemann, zu *Alexander und Porus* im Kontext des frühen Repertoires der Neubers an: »nach der Uebersetzung einer gewissen Fräulein aus Strelitz«. ⁶⁵ Bisher ist nur eine Aufführung der Neubers nachgewiesen und zwar 1735 in Hamburg unter dem Titel: *Der Streit des Vorzugs in der Großmuth zwischen Alexander d. Großen und Porus* (von Racine). ⁶⁶

Die Frage, welche der beiden Übersetzungen die Neubers nun im Repertoire hatten – die von Schelhammer oder die aus Strelitz – klärt sich, sobald man die in *Schönemanns Schaubühne* 1749 anonym abgedruckte Übersetzung mit den beiden anderen Übersetzungen vergleicht. Schönemann, der bei der Neuberschen Gesellschaft seine Schauspielkarriere begonnen hatte, gründete 1740 eine eigene Truppe. Dem Brief aus Schwerin vom 6. September 1740 an Gottsched, in dem er nach seinem Fortgang von der Neuberin um Unterstützung seiner eigenen Prinzipalschaft bittet, ⁶⁷ legte er eine Liste mit den regelmäßigen Stücken seines neuen Repertoires bei, zu dem auch ein *Alexander und Porus* gehörte. ⁶⁸ Unter diesem Titel sind sieben Aufführungen bis 1759 nachgewiesen. ⁶⁹ Vergleicht man nun diese Übersetzung mit derjenigen Schelhammers und der Strelitzer, zeigt sich, dass sie eine Synthese aus den beiden Über-

65 Johann Friedrich Löwens Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flug-schriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767) im Neudruck mit Einleitung und Erläuterungen hrsg. v. Heinrich Stümcke, Berlin [1905], S. 27. UEHLIN, S. 12, bezeichnet diese Angabe als einen Irrtum. – BD II.6, S. 256, hält sich an die Angaben von Löwen und ordnet den Text dem Repertoire der Neubers zu, dann aber auch dem Schönemanns, was nicht richtig ist.

66 REDEN-ESBECK, S. 107.

67 Johann und Friederike Neuber gastierten während Schönemanns Anfangsphase am Hof von Sankt Petersburg (1740/41), von wo aus sie nach Leipzig zurückkehrten und dort zur Ostermesse eintrafen. Über den Aufenthalt und das Scheitern des Gastspiels in Rußland gehen die Meinungen auseinander, vgl. die Miscellen von Berthold Litzmann und Friedrich Meyer von Waldeck im Archiv für Litteraturgeschichte, hrsg. v. Franz Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1884, S. 316-318 und 483 f. Von Waldeck führt das Scheitern auf die Intrigen am Hofe zurück, denen nach dem Tod der einstigen Auftraggeberin, der Zarin Anna Ivanovna, am 28.10.1740 (geb. 1693) die Neubers verstärkt ausgesetzt waren, nicht jedoch (wie Litzmann) auf den ausbleibenden Erfolg der Vorstellungen.

68 Abgedruckt bei DEVRIENT, S. 22.

69 DEVRIENT, S. 359, gibt leider nicht das genaue Datum an: Mecklenburg 1740, Hamburg 1741 (2x), 1747 (2x) und 1759, Schwerin 1751 und 1752 (ebd., S. 359). – UEHLIN, S. 12, spricht fälschlicherweise von Aufführungen von Bressands Libretto *Porus*.

setzungen darstellt. Sie ist eine versatzstückartige Bearbeitung, die drei Schichten enthält: die Schelhammers, die aus Strelitz und eine neue, wobei die **fett** gesetzten Passagen auf Schelhammers, die *kursiven* auf die Strelitzer Übersetzung verweisen. Die Stelle selbst gibt ein Beispiel persuasiver Liebesrhetorik (vgl. die originalen Verse nach der Zählung des Erstdrucks v. 911-952). Der Held Alexandre versucht, seine einstige Geliebte Cléofile wiederzugewinnen, indem er sie von der Aufrichtigkeit seiner Liebe zu überzeugen versucht (ALEXANDER 1706, S. 36 f. unpaginiert bzw. ALEXANDER 1720, S. 37 f. bzw. ALEXANDER 1749, S. 45 f.):

Wie wenig kennst du doch Prinzessin meinen Schmerz!
 Um deine Liebe nur seufzt mein sonst stolzes Herz.
Vor diesem, ich gestehs, hat mitten in dem Heere
Mein Herz nach nichts geseufzt, als nur nach **Ruhm** und *Ehre*.
 Ein König und ein Volk, das ich sonst überwand, 5
 War meinen Wünschen nur ein würdger **Gegenstand**
 Die *Schönen Persiens* die haben das *empfunden*,
 Was ihre Könige, ich blieb unüberwunden.
Was mir auch ihre Pracht an Reitzungen *gezeigt*,
Hat alles nicht *bey mir den stolzen Sinn gebeugt*. 10
 Aus Ruhmbegier meint ich kein größer Glück zu **finden**,
Als fühllos stets zu **seyn** und stets zu **überwinden**.
 Doch, deiner Augen Reitz, der wertheste Tyrann,
 Der fiel mein grosses Herz mit starker Wirkung an.
Des Siegens grosser Nahm ist nicht mehr sein Verlangen; 15
Ja, es gesteht mit Lust: es sey nun selbst gefangen.
 Es schätzet sich beglückt, wenn es dein Herz gerührt,
 Und deiner Liebe Macht in deinen Augen spührt.
 Soll sie der Zweifel stets in ihren Siegen *stöhren*?
Soll ich den Vorwurf nur von meinem Siege hören? 20
Als sey das schöne Band, das mir die Freyheit nimmt,
Für einen schwachen Geist zur Fessel nur bestimmt?
Nein, nein, du sollst gewis in meinen Thaten finden,
 Daß *Alexanders Herz die Liebe* könne binden,
 Und daß *mein Arm, da er dir völlig unterthan,* 25
 So dein, als meinen Ruhm, zugleich erheben *kan*.
Ich will durch Streit und Sieg bis an die Völker dringen,
Die noch ganz unbekannt, und sie zur Knechtschaft bringen,
Daß man zu deinem Ruhm da einen Altar sieht,
 Den *ihre wilde Hand den Göttern selbst entzieht.* 30

Cleofile.

*Ja, Prinz, dein Sieg wird sich in alle Welt verbreiten,
Doch, zweifle ich, ob dich die Liebe wird begleiten.*

Ob so viel *Meer* und *Land*, das uns dann beide trennt,
Mir noch den kleinsten *Raum* in deiner *Seele* gönnt.

Wenn sich das wilde Meer dereinst wird vor dir beugen, 35

Und das erschrockne Land vor deinem Donner schweigen,

Wenn du die ganze Welt nun endlich hast besiegt,

Der Könige ganze Schaar zu deinen Füßen liegt;

Sollst du, mein Prinz, alsdann noch wohl zurücke denken,

Daß ein verlassnes Herz sich deinetwegen kränken, 40

Die *Zeit* erwegen wird, die angenehme *Zeit*,

In der ein *grosser Fürst* ihm seine *Gunst* geweyht?

Die Überlegung ist berechtigt, ob nicht die Strelitzer Übersetzung, die bedeutend länger als das Original und die Zeile für Zeile übersetzende Fassung Schelhammers ist,⁷⁰ zuerst auf der Bühne der Neubers Verwendung gefunden haben könnte. Dann aber muss sich die Strelitzer Übersetzung in den zwanziger Jahren bereits in Blankenburg befunden haben. Wenn allerdings am Hof Ludwig Rudolphs eigens ein Nachdruck (1723) von Schelhammers Übersetzung besorgt worden war, wäre es erstaunlich, wenn die Neubers von dort nur die Strelitzer Fassung erhalten hätten. Man muss daher annehmen, dass beide Übersetzungen von Anfang an zum Repertoire gehörten.

⁷⁰ Da Schelhammer den Vers als semantische Einheit ansieht, benötigt er annähernd genauso viele Verse, wie seine Vorlage umfasst – 1544 französischen Versen stehen 1565 deutschen gegenüber. Ganz anders die Übersetzung aus Strelitz von 1720, die eher einer Periphrase als einer Übersetzung gleicht, wobei teilweise die Semantik eines Verses mit vier Versen wiedergegeben wird [ALEXANDER 1720]. Sie richtet sich nach der Textfassung der *Ceuvres complètes* von 1697 bzw. dem darauf basierenden Amsterdamer Nachdruck. Die Ausgabe von 1697 unterscheidet sich nur unmerklich von den Editionen 1675/76 und 1687, vgl. den übersetzten Vers: »Wie? *Porus* ist nicht todt? will er zum Streiten rennen?« (ALEXANDER 1720, S. 52, V. 1453), der nur mit der Ausgabe von 1697 zu verbinden ist: *Quoi Porus n'est point mort? Porus vient de paraître?* (OC I, S. 169/1310, v. 1281, in den Fassungen davor: *Quoi? ma sœur, on se bat? [...]*). Auch die berühmte Stelle, in der *Porus Alexander* duzt (V.3): »Schau *Alexander* [...]« (ALEXANDER 1720, S. 62, V. 1693), enthält nicht mehr die vier vorausgehenden Verse mit der Anrede an *Axiane*. Dies ist seit 1687 der Fall (vgl. OC I, S. 1312). Bedenkt man, dass diese letzte von *Racine* autorisierte Fassung fast achtzig Verse kürzer als die Erstausgabe von 1666 ist, dann erstaunt um so mehr, dass die Übersetzung rund 250 Verse mehr enthält als ihre Vorlage, das sind insgesamt 1800.

Philologisch deutet auch einiges darauf hin, dass der oder die Strelitzer Übersetzerin Schelhammers Übersetzung gekannt hat. Es finden sich vereinzelt Stellen, die Versen Schelhammers ähneln. Die oben gezeigte Verbindung zwischen Neustrelitz und Wolfenbüttel über Plön muss man dann als den Rezeptionsweg ansehen. Das folgende Beispiel leuchtet deshalb ein, weil Schelhammer an dieser Stelle semantisch sehr ›freik‹ verfährt. Seine Übersetzung bildet einen Zusatz der Strelitzer Übersetzung (v. 895 f., Ausgabe von 1675; ALEXANDER 1706, S. 36 unpaginiert, V. 902 f.; ALEXANDER 1720, S. 37 f., V. 1031-1034):

Mais hélas, que vos yeux ces aimables tyrans,
On produit sur mon cœur des effets différents.

**Allein seitdem ich/ (ach !) ihr Augen=Licht gesehn/
Was für Veränderung ist um mein Hertz geschehn?**

*Allein! so bald mein Aug' hat euren Glantz gesehn/
Wie viel Veränd' rung ist alsdenn bey mir geschehn?
Der schönsten Augen-Blitz/ die holdeste Tyrannen,
Die konnten gar zu bald den grossen Stolz verbannen!*

Die Verwendung nur einzelner Elemente einer Übersetzung für eine neue des selben Originals demonstriert sehr schön, dass die Übersetzungssprache der ersten Übersetzungswelle in Versatzstücke zerlegt werden konnte. Ihr unkompliziertes Einfügen in die Neubearbeitung wurde erleichtert aufgrund der übersichtlichen Abmessung der Sprache in Halbverse, Verse und Verspaare.⁷¹

Schelhammers Übersetzung gehörte nicht nur zum Repertoire wenigstens zweier Wanderbühnen – denen von Neuber und Schönemann –, sondern gelangte ›verwoben‹ mit der Strelitzer Übersetzung bis nach Wien. Alle in Versen gedruckten weltlichen Tragödien Racines waren bis auf die Übersetzungen von Ludwig Friedrich Hudemann und diejenigen aus der deutschen Gesamtausgabe von 1766 auf den Wanderbühnen zu sehen gewesen.⁷² Neben den Übersetzungen der Tragödien Corneilles und Voltaires wurden Racines Tragödien geradezu absorbiert von der Wanderbühne. Wenngleich *Alexander der Große* gegenüber

71 Das ließe sich ebenso an der Überarbeitung von Peter Stüvens *Phèdre*-Übersetzung zeigen, die der Wiener Verleger Krauß in seiner *Schaubühne zu Wien* drucken ließ.

72 Hudemanns *Iphigenia* erschien erst 1767, seine *Phädra*, obwohl für die Neuberin gedacht, kann in keinem Repertoire nachgewiesen werden, was nicht wenig mit der 1739 entstandenen Übersetzung Stüvens zusammenhängt.

Iphigenia oder *Mithridates* seltener aufgeführt wurde, zeigte der Nachweis, dass Schelhammers und wohl auch die Strelitzer Übersetzung zum ersten Repertoire der Neuberin zählten, gleichfalls, wie eng die frühe Racine-Rezeption an den Hof von Wolfenbüttel gebunden war.

c) Jenseits des Nationaltheaters – Overbecks *Britannikus* (1802)

Eine nahezu unbekannte Übersetzung von Racines *Britannicus* vom Lübecker Senatsmitglied und späterem Bürgermeister der Stadt Christian Adolph Overbeck (1755-1821) ist literaturgeschichtlich aufschlussreich,⁷³ weil sie eine unmittelbare erste Reaktion auf Goethes *Mahomet*-Übersetzung darstellt und die Geschichte ihrer verhinderten Rezeption das für Racine-Tragödien unfreundliche Klima auf dem Theater um 1800 illustriert. Mit Ausnahmen verlief die zweite Übersetzungswelle an den Bühnen vorbei.

Auf Veranlassung seines Herzogs übersetzte 1799 der zu diesem Zeitpunkt wichtigste deutsche Dichter Johann Wolfgang von Goethe Voltaires *Mahomet*, und zwar für die Bühne. Bis auf wenige Ausnahmen waren Übersetzungen hoher französischer Tragödien in den letzten beiden Jahrzehnten auf deutschen Bühnen kaum noch aufgeführt worden.

Ohne Zweifel setzte Goethe als Dichter und Intendant ein Zeichen, das zur Nachahmung aufforderte. Als Theaterdirektor sah er im deutschen *Mahomet* vor allem die Chance, seinen Schauspielern wieder das Sprechen von Versen zu lehren. Mit seiner Übersetzung zusammen fiel zeitlich jener Brief, den Wilhelm von Humboldt im August aus Paris nach Weimar geschrieben hatte und den Goethe im Jahr darauf in seiner programmatischen Zeitschrift *Propyläen* (III.3) veröffentlichte, gefolgt von Auszügen aus seiner *Mahomet*-Übersetzung.

73 Karl Theodor Gaedertz hat zuerst auf Overbecks Racine-Übersetzungen hingewiesen. Auf seine Angaben stützt sich der Eintrag bei GOEDECKE IV.1, S. 1092f. Allerdings verzichtet Gaedertz' Aufsatz für die *Beilage des Hamburgischen Correspondenten* vom 12. Juni 1904, S. 45 ff., gänzlich auf Quellenangaben. Von den Übersetzungen, die er eingesehen hat, konnte ich bisher nur die beiden Reinschriften des *Britannicus* finden, die sich seit 1885 in der Lübecker Stadtbibliothek befinden und zwischen 1945 und 1989 in der Sowjetunion ausgelagert waren. Nur was Gaedertz für seine Vorarbeiten aus den anderen Übersetzungen exzerpiert hatte, ist überliefert. Die Exzerpte deuten darauf hin, dass sich auch die anderen Übersetzungen und Übersetzungsfragmente in der Stadtbibliothek befanden, verzeichnet sind sie dort nicht (s. genauer Bibliographie III.2). Zudem waren Gaedertz Overbecks Briefe an Charles de Villers und Goethe unbekannt geblieben.

In der März-Ausgabe von 1800 (Nr. XIII) des in Hamburg erscheinenden *Spectateur du Nord* folgte umgehend die Übersetzung des Humboldt-Briefes ins Französische sowie ein Bericht über die beigefügten Szenen der deutschen Übersetzung. Goethes Wahl des Blankverses anstatt des Alexandriners wird darin in Frage gestellt. Verfasser dieses kritischen Berichtes war Charles de Villers (1765-1815).⁷⁴

Der in Lübeck lebende Villers, der nicht nur die französischsprachige Kant-Rezeption beförderte,⁷⁵ war um die Jahrhundertwende einer der wichtigsten Literaturvermittler zwischen Frankreich und Deutschland. Der politische Flüchtling wird das Senatsmitglied Overbeck in Lübeck kennen gelernt haben, höchstwahrscheinlich im Hause des Senators Rodde, mit dessen Ehefrau Dorothea, geb. Schlözer, Villers sich in seiner Göttinger Zeit befreundet hatte und die er 1803 nach Paris begleitete.⁷⁶ Bereits 1799 warb Villers charmant für Overbecks noch nicht erschienene Übersetzung aus Anakreon und Sappho. Der 12. Band des *Spectateur du Nord* von 1799, in dem sich eine ausführliche Besprechung von Goethes

74 LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | JANVIER, FEVRIER, MARS, | 1800. | TOME TREZIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 409-411. – Ein Schriftenverzeichnis sämtlicher im *Spectateur du Nord* erschienener Aufsätze von Villers in: Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte von der Georg-Augustus-Universität zu Göttingen vom geheimen Justitzrath [Johann Stephan] Pütter fortgesetzt vom Professor [Friedrich] Saalfeld, Dritter Theil von 1788-1820, Hannover 1820, S. 124-128, hier 127. – Villers bildet mit vielen anderen politischen Flüchtlingen, die sich zwischen 1789 und 1813 entweder als Deutsche auf französischer Seite oder als Franzosen auf deutscher Seite um eine intellektuelle Annäherung beider Kulturnationen verdient gemacht haben, jene so genannte Gemeinschaft der Deutsch-Franzosen, die bislang nur in Einzeluntersuchungen gewürdigt wurde, aber als Phänomen einer *histoire croisée* noch nicht monographisch erfasst ist. Zum Konzept einer *histoire croisée* s. Michael Werner und Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft 28, 2002, S. 607-636.

75 Zu Villers Einführung in die Philosophie Kants s. Uffe Hansen, Grenzen der Erkenntnis und unmittelbare Schau. Heinrich von Kleists Kant-Krise und Charles de Villers, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79, 2005, H. 3, S. 433-471.

76 Vgl. O. Ulrich, Charles de Villers. Sein Leben und seine Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der geistigen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich. Mit Villers' Lettre à Mademoiselle D. S. Sur l'abus des grammaires dans l'étude du français, et sur la meilleure méthode d'apprendre cette langue, Neudruck der Ausgabe 1899, Osnabrück 1969, S. 5. Auf dem Weg nach Paris traf Villers in Metz auf Frau von Staël, wo sie sich gemeinsam vom 26. Oktober bis zum 8. November aufhielten (ebd., S. 31).

Iphigénie durch Villers befindet,⁷⁷ setzt mit einer nicht weniger umfangreichen Einführung in das deutsche Literatursystem ein. Villers' *Considérations sur l'état actuel de la littérature allemande* ist datiert auf den 1. Oktober 1799.⁷⁸ In einer Fußnote zum »rhythme français« teilt Villers mit, Overbeck habe ihn auf ein rhythmisches Phänomen bei Gluck aufmerksam gemacht,⁷⁹ um dann zu Overbeck selbst überzugehen: »Comme poëte surtout [...] il est très-connu en Allemagne par un recueil de pièces dans le genre gracieux.«⁸⁰ Es folgt die Anzeige zu der Übersetzung, die im Jahr darauf erscheinen soll. Sie endet emphatisch: »J'aime à me vanter d'avoir, le verre à la main, entendu Anacréon parler allemand par sa bouche.«⁸¹ Die Übersetzung selbst wird Overbeck seinem langjährigen Freund Johann Heinrich Voss mit den Worten widmen: »Dir, geliebter Bruder Voß! meinen Gruß und meine Bewunderung!«⁸²

Villers' *Considérations* vermitteln nicht nur deutsche Literatur, sondern weisen ihre französischen Leser – ihre Zahl stieg seit Beginn der Revolution von 1789 besonders hoch an im Hamburgischen Raum⁸³ –

77 LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | SEPTEMBRE, NOVEMBRE, DECEMBRE, | 1799. | TOME DOUXIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 382-415.

78 LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | SEPTEMBRE, NOVEMBRE, DECEMBRE, | 1799. | TOME DOUXIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 1-54.

79 LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | SEPTEMBRE, NOVEMBRE, DECEMBRE, | 1799. | TOME DOUXIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 21. Der »rhythme français« sei Racine und Quinault vertraut gewesen, heißt es im Haupttext, dann folgt in der Fußnote: »Gluck a su le découvrir et le faire valoir dans les opéra de ce poëte. Il y a accentué par ses chants des mètres qui y existoient, sans qu'on les y soupçonât, ainsi que me l'a fait remarquer M. Overbeck, qui cultive avec connoissance de cause les deux arts tributaires de la lyre.«

80 LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | SEPTEMBRE, NOVEMBRE, DECEMBRE, | 1799. | TOME DOUXIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 21.

81 LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | SEPTEMBRE, NOVEMBRE, DECEMBRE, | 1799. | TOME DOUXIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 21.

82 *Anakreon | und | Sappho | von | C.A. Overbeck, | Lübeck und Leipzig, | bei Friedrich Bohn | 1800. S. 4. – Neuaufgaben aus dem Jahr 1820 und 1822.*

83 In diesem Zusammenhang muss auch die Eröffnung des französischen Theaters in Hamburg gesehen werden, vgl. Heinrich Harkensee, Beiträge zur Geschichte der Emigranten in Hamburg, I. Das französische Theater, Hamburg 1896. Allerdings: »wer ins französische Theater ging, wollte erheitert sein« (ebd., S. 18). Um 1797 wurden einzig *Mahomet* und *Zaire* aufgeführt, in den letzten

gleichfalls auf die gegenüber der französischen Literatur bestehenden Vorurteile im literarischen Deutschland hin (hier in deutscher Übersetzung): »Sie [die Deutschen] kennen und schätzen noch weniger das pompöse Tragische, wo alles strengstens abgemessen ist und das die verschiedenen Talente und das Genie eines Corneille, eines Racine auf ewig in Frankreich geweiht haben.«⁸⁴

Vor diesem Hintergrund und sich der Unterstützung Villers sicher begann Overbeck seine Übersetzung aus dem Racine, zunächst noch nicht im jambischen Blankvers, sondern in ungereimten Anapästten, die er am 3. April 1800 – wohl nach der Lektüre von La Harpes Kommentar, den ihm Villers geschickt hatte – an diesen mit den Worten übersandte: »Aber, liebster Freund! ich bin erschrocken über das, was ich unternehmen habe. Racinens Meisterstück zu übersezen! Welch ein Meister müste das seyn, der das vermögte! Diese Vollendung wiederzugeben, diese Rhythmen, diese Harmonien! – Wissen Sie, was ich, überwältigt von diesen Empfindungen, und fast aus Verzweiflung, gethan habe! | Mir eine neue Bahn zu brechen gesucht. – Wo jedoch eben mein Autor mir vorstralte. Sie erinnern sich, wie mich einst die Anapästten ergriffen, die ich, wol nicht in dem Metre der französischen Dichter, aber in ihrem Rhythmus, fand! | -- quë Nërôn, s'âbändônne âû sômmeil, etc.«⁸⁵ Overbeck bezeichnet das von ihm erfundene Versmaß als das ›Herrisch-Lyrische‹. Villers zeigte Overbecks erste Versuche Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, wie aus einem Brief Gerstenbergs an Overbeck vom 13. Juni 1800 hervorgeht.⁸⁶ Auch wenn Overbeck letztlich doch zum Blankvers

Jahren der Emigration gab es dann vermehrt Stücke wie *Cid*, *Athalie*, *Méropé*, *Sémiramis*, *Zaire*, *Tancredé* und *Médée* zu sehen, vgl. ebd., S. 31. Aus Harkensees Bericht geht auch hervor, dass sich das Hamburger Publikum der 90iger Jahre stärker dem französischen Theater zuwandte als dem Schröders am Gänsemarkt, ebd., S. 13.

84 LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | SEPTEMBRE, NOVEMBRE, DECEMBRE, | 1799. | TOMEDOUXIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 13: »Ils connoissent et goûtent encore moins ce tragique pompeux où tout est mesuré, sévère, et que les talens divers et le génie d'un Corneille, d'un Racine ont consacré pour jamais en France. Leurs tragédies ne sont que ce que nous appelons des drames héroïques ou des tragédies bourgeoises.«

85 Hamburgische Staats- und Universitätsbibliothek, Signatur: NV: 3,5.

86 »Herr von Villers, der lebenswürdige Tiefdenker, hat mir einige Stellen aus einem deutschen Racine, woran Sie arbeiten, rezitiert, die mir außerordentlich harmonievoll klangen. Vielleicht lag die Schuld an der zu kleinen Anzahl dieser Verse, daß es mir nicht gelingen wollte, ihre Einheit herauszubringen. Der Reim würde für diesen Fall gute Dienste tun. Vielleicht hat die Sache auch an

zurückkehren wird, zeugen seine Verse von einem ausgeprägten Klangbewusstsein, ablesbar an den vorgenommenen Korrekturen in den erhaltenen beiden Abschriften seiner Übersetzung.

Overbeck nahm Goethes Wink ernst. Mit der Übersetzung des *Britannicus* verstand er sich ganz auf der Linie des deutschen Dichterfürsten und ging deshalb wohl vom Erfolg des Unternehmens aus, das zu dieser Zeit ansonsten hoffnungslos zu nennen gewesen wäre.⁸⁷ Die politische Tragödie, für die sich Bonaparte als Gattung stark gemacht hatte, war am 3. Dezember 1799 mit Talma – l'acteur favori de Napoléon⁸⁸ – als Néron aufgeführt worden. Talma, der 1787 im *Mahomet* debütiert hatte,⁸⁹ gehörte seit ihrer Neueröffnung am 31. Mai 1799 wieder zum Ensemble der *Comédie Française*.

Waren die Racine-Übersetzungen wenigstens bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts die ›Paradepferde‹ der wichtigen Schauspielgesellschaften gewesen – wie Aufführungsbelege zum Beginn und am Ende eines Gastspiels oder zu besonderen Anlässen zeigen –, so besaßen sie um 1800 keinen repräsentativen Wert mehr. Ohnehin sind Trauerspiele und hohe Tragödien keine verlässliche Einnahmequelle, und auch zur Gottsched-Zeit fanden Komödien den größeren Zulauf. Wie aussichtslos Overbecks Vorstoß war, zeigt am klarsten ein Ablehnungsschreiben des Berliner Theaterdirektors August Wilhelm Iffland (1759-1814). Auch hier hatte Villers über den Herausgeber der *Allgemeinen Literaturzeitung* in Jena, Christian Gottfried Schütz (1747-1832) vermittelt, mit dessen Sohn er aus Göttinger Tagen bekannt war.⁹⁰ Iffland schrieb an Schütz, der den

sich selbst ihre Schwierigkeiten. Doch Overbeck wird schon wissen, was er vorhat.« (zitiert nach Gaedertz, Die beiden Overbeck, S. 45) – Dieser Brief befand sich in der Overbeck-Briefsammlung der Stadtbibliothek Lübeck, wie aus einer Liste von Wilhelm Mantels hervorgeht, ist dort aber nicht mehr zu finden. Der zweite Brief unter Nr. 3 (der erste ist von Voss an Overbeck vom 17. Juni 1800) ist der von Gerstenberg an Overbeck und enthält den Verweis »s. Briefmappe«.

87 Die relativ große Bekanntheit von Cramers *Athalie* (1786) war vor allem der Tatsache geschuldet, dass die Musik der von Johann Peter Abraham Schulz komponierten Chöre eine gewisse Popularität erreichte.

88 Bruno Villien, Talma. L'acteur favori de Napoléon Ier, Paris 2001.

89 Vgl. Émile Campardon, Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles, documents inédits recueillis aux Archives nationales, Paris 1879, S. 175, Anm.

90 An dieser Stelle sei auf einen Brief Villers an C. G. Schütz verwiesen, der sich in der SUB Hamburg befindet {CS 11: Villers: 2-3} und abgedruckt ist in: Christian Gottfried Schütz. Darstellung seines Lebens, Charakters und Verdienstes; nebst einer Auswahl aus seinem literarischen Briefwechsel mit den berühmtes-

Brief (vom 31. August 1803) an Overbeck schickte.⁹¹ Inhaltlich weist er auf Racines Besonderheit hin, seine Tragödien affektpsychologisch zu motivieren.⁹² Formal hebt er hervor, dass die alte französische Tragödie vornehmlich über ihre rhythmische Gestaltung und die Sprechtradition wirke, nach der sich die Schauspieler richten.⁹³ Woraus Iffland den Schluss zieht: »Diese Vorstellungsweise verbirgt die Lücken der Stücke, indem sie dem Ganzen eine gewisse Magnificenz verleiht. Die Franzosen und wer lange ihr Theater gesehen hat, können sich deshalb nie an die Vorstellung eines deutschen Trauerspielles gewöhnen. Was wir an Menschenwahrheit leisten, scheint ihnen platte Bürgerlichkeit, und indem wir die rhetorischen Formen in einen lebendigen Seelenzustand übertragen wollen, und das, was dahin sich nicht bringen läßt, fallen lassen, verkälten wir jene handlungslosen Trauerspiele auf einen solchen

ten Gelehrten und Dichtern seiner Zeit. Herausgegeben von seinem Sohne Friedrich Karl Julius Schütz, Zweiter Band, Halle 1835, S. 315f., worin sich Villers bei dem Herausgeber beklagt, dass seine französische Einführung in die Philosophie Kants immer noch nicht besprochen worden sei. Weiter geht aus dem Brief hervor, dass de Villers eine Übersetzung von Schillers *Jungfrau von Orleans* geplant hatte, jedoch kam ihm Carl Friedrich Cramer zuvor. Der Brief zeigt, dass die literarische Grenzstellung zwischen Frankreich und Deutschland Villers zu schaffen machte. – Der Sohn F. C. Schütz kündigte ebd., S. 315, an, weitere Briefe Villers an ihn selbst drucken zu wollen. – Die im folgenden zitierten Briefe zwischen Overbeck und C. G. Schütz sind nicht in die Briefausgabe seines Sohnes F. C. Schütz aufgenommen worden; bisher ist es mir nicht gelungen, sie nachzuweisen, weshalb ich aus zweiter Hand zitieren muss.

- 91 Der Brief von Schütz an Overbeck vom September 1803 mit den Antwortschreiben von Iffland und Opitz (s. unten) ist teilweise abgedruckt bei Gaedertz, Die beiden Overbeck, S. 46.
- 92 »Ich verkenne nicht die Verdienste des Britannicus; aber die dramatische Litteratur hat jetzt eine Wendung genommen, darin bloß der Verstand ergriffen und interessirt werden soll, für die Empfindung aber wenig oder gar nichts gethan wird.« (abgedruckt in: [Christian Gerhard Overbeck], Zur Erinnerung an Christian Adolph Overbeck. Beider Rechte Doctor und Bürgermeister zu Lübeck, Lübeck 1830, S. 58f.)
- 93 »Die französischen Trauerspiele der älteren Gattung werden von den Schauspielern dieser Nation nach einer uralten, auf unsere Zeit vererbten Konvention in einer Gattung lauten Recitativs vorgetragen, welches dem Gefühl wenig zugesagt, noch weniger den Menschenkenner, der Abstufungen der Leidenschaften verlangt, befriedigt. Doch ist nicht zu läugnen, daß diese Methode für die Eloquenz einen Rhythmus schafft, der imponirt, und am Ende dem Ohre sehr gefällig lautet.« (abgedruckt in: Zur Erinnerung an Christian Adolph Overbeck, Lübeck 1830, S. 58f.)

Grad, daß kein Mensch mehr weiß, was er damit anfangen soll.«⁹⁴ Deshalb habe sich Iffland von den ›französischen Stücken ganz zurückgezogen.⁹⁵ Nicht nur dass die empfindsame Tendenz Racines veraltet sei, auch das anthropologische Wissen, auf dem sie beruht, macht sie zu einem Anachronismus, der von der ›bezaubernden‹ Darstellungskonvention nur verdeckt werde. Zugespitzt besagt Ifflands Argumentation, dass Racines Affektpsychologie schlichtweg überholt ist und daher keine Glaubwürdigkeit mehr beanspruchen kann. Die Anthropologie der deutschen Aufklärungszeit habe zu einer neuen ›Menschenwahrheit‹ geführt.

Ablehnend äußerte sich auch der Theaterdirektor Christian Wilhelm Opitz (1756-1810) aus Leipzig.⁹⁶ Der Intendant des Stuttgarter Theaters Baron von Mandelsloh teilte mit, bereits einer anderen *Britannicus*-Übersetzung zugesagt zu haben,⁹⁷ Wien antwortete nicht, und Joseph Marius von Babos (1756-1822) Ablehnung aus München teilte Schütz Overbeck am 14. Oktober 1803 mit.⁹⁸ Ebenso wenig konnte Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816) – der als Schauspieler seines Stiefvaters Konrad Ernst Ackermann (1712-1771) mit Racine in deutschen Alexandrinern vertraut gewesen war und selbst kurz vorher in Carl Friedrich Cramers Übersetzung der *Athalie* den Joad gespielt hatte – Overbeck behilflich sein. Am 17. Oktober 1803 antwortete er direkt an Overbeck: »Höchst angenehm wurde ich bei der Erblickung ihrer Unterschrift überrascht, mein verehrungswürdiger Freund! Aber der Inhalt betrifft

94 Zur Erinnerung an Christian Adolph Overbeck, Lübeck 1830, S. 58 f.

95 Zur Erinnerung an Christian Adolph Overbeck, Lübeck 1830, S. 59.

96 Am 16. Juli 1803, ebenfalls an Schütz geschrieben, dann an Overbeck weitergeleitet: »Ich bedaure das mir mitgetheilte, so schön geschriebene Trauerspiel: *Britannicus* zurückschicken zu müssen, ohne davon für unsere Bühne Gebrauch machen zu können. Denn in Dresden darf dieß Stück, ohnerachtet seiner vorzüglichen Diction und musterhaften metrischen Bearbeitung, *niemals* aufgeführt werden, und hier in Leipzig kann ich es diesen Sommer wegen anhaltender langwieriger Unpäßlichkeit einiger Hauptmitglieder unserer Bühne nicht mehr zur Vorstellung befördern; alsdann tritt später die Messe ein, während welcher Epoche ein Stück wie *Britannicus* dem herrschenden Geschmacke, der nur nach Stücken von lebhaften Handlungen strebt und trachtet, nicht geeignet seyn dürfte, noch weniger der allgemeinen Zufriedenheit entsprechen würde.« (Zur Erinnerung an Christian Adolph Overbeck, Lübeck 1830, S. 58)

97 Er leitete das Theater von Anfang 1802 bis März 1804, s. Rudolf Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 110 und 117. Dort wird nichts von einer Aufführung des *Britannicus* berichtet. Schillers *Phädra* zuerst aufgeführt am 2.1.1807 mit Christine Leibnitz (ebd., S. 143).

98 Vgl. Gaedertz, *Die beiden Overbeck*, S. 46.

eine Sache, die mir völlig fremd geworden ist. Ich habe seit 4 1/2 Jahren kaum fünf Schauspiele gesehen, lese nichts Theatralisches, kenne weder die jetzigen deutschen Schauspieler, noch den Geschmack des deutschen Publikums. Ich kann nichts thun, als ihre treffliche Arbeit der Hamburgischen Direktion übergeben, ohne Sie zu nennen. Britannicus ist selbst in den Zeiten des durchgängigen französischen Theater-Geschmackes nicht in Deutschland aufgeführt worden; wahrscheinlich des matten Schlusses wegen. Ich habe Ursache, an der Darstellungskunst der jetzigen Schauspieler und an dem Geschmacke des Publikums zu zweifeln. Hat doch ein Fürstenwort und Goethens großer Anhang jenem Publikum den Mahomet nicht genießbar machen könne. Sobald ich Antwort erhalte, werde ich Sie Ihnen zustellen.«⁹⁹ Doch die ›Hamburgische Direktion‹ nahm die Übersetzung nicht an.¹⁰⁰

Schließlich scheiterte Overbeck auch im Zentrum der ›neuen Bewegung‹, von dem alles ausgegangen war – Weimar. Dabei verließ er sich nicht nur auf den noch in Jena ansässigen Schütz, sondern auf seinen Freund aus Göttinger Studientagen Johann Heinrich Voss. Denn im September 1802 übersiedelte dieser mit seiner Frau Ernestine, geb. Boie, von Eutin nach Jena, wobei sie Station bei Overbeck in Lübeck machten.¹⁰¹ In Jena trafen sie Mitte Oktober mit Goethe, nach dessen Tagebuchaufzeichnungen, zweimal zusammen.¹⁰² Am 21. Februar 1803 berichtete Ernestine Voss Overbeck kurz über diese Besuche.¹⁰³ Goethe kam erst im April 1803 wieder nach Jena und besuchte Voss sen. am 19., 20. und 21. dieses Monats. Gesprochen wurde über ›Silbenmaße‹ und

99 Zur Erinnerung an Christian Adolph Overbeck, Lübeck 1830, S. 59.

100 Vgl. Zur Erinnerung an Christian Adolph Overbeck, Lübeck 1830, S. 59.

101 Wie Ernestine Voss berichtet, vgl. Briefe von Johann Heinrich Voß nebst erläuternden Beilagen herausgegeben von Abraham Voß. Dritter Band. Zweite Abtheilung, Halberstadt 1833, S. 19.

102 Zu den Beziehungen zwischen Goethe und Voss s. Heinrich Düntzer, Aus Goethe's Freundeskreise. Darstellungen aus dem Leben des Dichters, Braunschweig 1868, S. 132-172.

103 Brief abgedruckt in: Wilhelm Herbst, Johann Heinrich Voss, II. Bd. Zweite Abt., Leipzig 1876, S. 281, wo es am Ende heißt: »er [Goethe] ist sehr angenehm, sehr unterhaltend, aber für's Herz findet man nichts bei ihm. Den Winter war er nicht hier, er hat viel gekränkelt, und soll jetzt sehr verstimmt sein über manches, was von seinem Theaterdespotismus öffentlich gesagt wird.« – Vgl. auch ihren späteren Bericht in: Briefe von Johann Heinrich Voß nebst erläuternden Beilagen herausgegeben von Abraham Voß. Dritter Band. Zweite Abtheilung, Halberstadt 1832, S. 43-68, bes. 55 ff., hier 51: »Im Winter, wo Voß viel an gichtischem Zahnweh litt, sahen wir *Goethe* nur einmal flüchtig, *Schiller* gar nicht«.

eine ›Jambische Lehre‹.¹⁰⁴ Ein Brief vom 2. Juli 1803 an Voss sen. nach Jena ist nicht erhalten.¹⁰⁵ Bis zu dieser Zeit gab es genügend Gelegenheiten, mit Goethe über die Übersetzung zu sprechen, zumal sich Overbeck im April 1803 selbst an Goethe mit der Bitte um Aufführung gewendet hatte. Der Brief beginnt mit einer Bezugnahme auf Goethes Voltaire-Übersetzungen: Sie »haben Ihre unsterblichen Verdienste um die vaterländische Bühne, durch Ihre Bereicherung derselben mit den beyden Trauerspielen von Voltaire, nicht wenig erhöht. – Wenn nicht Genie und Takt allein; sondern auch Schule nothwendig ist, um ein dramatisches Kunstwerk, theils hervorzubringen, theils zu verstehen und zu genießen; so bleibt die theatralische Poesie der Franzosen, der Aufmerksamkeit aller Zeiten gewiß in hohem Grade würdig.«¹⁰⁶ Die *Britannicus*-Übersetzung sei gewissermaßen sein eigener Beitrag. Bescheiden gibt er zu: Er, der Verfasser, sei »weit entfernt von der Anmaßung eigne Vortrefflichkeit darin erreicht zu haben«¹⁰⁷. Diese Sätze schrieb Overbeck gut ein halbes Jahr nach Fertigstellung seiner Übersetzung.

Noch bevor Goethe Ende November 1802 die beiden gerade im Druck erschienenen Voltaire-Übersetzungen zu Voss sen. nach Jena übersandte (s. u.),¹⁰⁸ hatte sie Overbeck bereits gelesen. Am 29. Oktober 1802 schrieb

104 Johann Wolfgang Goethe, Tagebücher, Bd. III.1: 1801-1808. Text, hrsg. v. Andreas Döhler, Stuttgart und Weimar 2004, S. 99 f. und 110 f.

105 Goethe, Tagebücher, Bd. III.1, S. 116. – Vgl. dazu Herbst, Johann Heinrich Voss, Bd. II.2, S. 18 f.

106 Bisher unveröffentlicht, liegt in GSA 28/40, Bl. 153.

107 Ebd.

108 Erst am 30. November 1802 übersandte Goethe seine beiden Voltaire-Übersetzungen (*Mahomet* und *Tankred*) an Johann Heinrich Voss sen. in Jena: »Sie erhalten zugleich einige Arbeiten, die gewissermaßen nur durch unmittelbare theatralische Zwecke entschuldigt werden können. Ich würde sie Ihnen nicht vorlegen, wenn ich nicht wünschte Ihre Meynung über unsern zehen- oder eilfsilbigen Jambus näher zu vernehmen. | Wenn ich das Vergnügen habe Sie wieder zu sehen, so erlauben Sie mir wohl über eines und das andere anzufragen und zu Erleichterung meiner Absicht, einige Scenen gegenwärtiger Stücke mit Ihnen durchzugehen. So wie ich überhaupt noch einige andere dramatische Angelegenheiten an Sie zu bringen wünschte.« (WA IV.16, S. 147; vgl. auch Goethe, Tagebücher, Bd. III.1, S. 102) – Am 1. Dezember 1802 bedankte sich Johann Heinrich Voss sen. für die Zusendung der beiden Übersetzungen: »Ihre zwei neuen Arbeiten, Treflicher, habe ich mit grosser Lust empfangen. Ihr Genius neigt sich um zu erheben. So wurden Griechen gebildet: so müssen auch wir aus der Wildheit dem, was wir erreichen können, näher gerückt werden. | Wenn Sie von einigen meiner mechanischen Fertigkeiten oder Handgriffe Gebrauch zu machen wissen; so sprechen Sie auf alles, was ich vermag. Ich bin wenigstens von dem gewöhnlichen Dünkel der Werk-

er aus Lübeck an Ernestine Voss in einem unverblühten Stil über seine wie Goethes Übersetzung: »Ich habe Racines *Britannicus* vollendet, Goethes Uebersetzung des Mahomet und Tancred von Voltaire gelesen und doch nicht den Mut verloren. Wirklich ist es mir unbegreiflich, wie Goethe so ein Machwerk liefern, so die Verse hinwürfeln konnte. Da sind fünf- und sechsfüßige Jamben durcheinander. Aber wir wissen ja schon, daß gerade Versmechanik seine Sache nicht ist. Und bei französischen Stücken kommt es doch so sehr darauf an. Wie habe ich das bei Racine fühlen gelernt! In der Tat, auf diese Uebersetzung tue ich mir ein klein wenig zu gute; und ich kann nicht läugnen, sie einmal auf dem Weimarschen Theater aufführen zu sehen, das wäre mir eine gefundene Sache. Ich lege ein Pröbchen bei.«¹⁰⁹ Dieses »Pröbchen« sollte der mit Voss befreundete Schütz in Jena zunächst anschauen, bis ihm Overbeck die Reinschrift geschickt haben würde.¹¹⁰ Ernestine Voss versprach Overbeck (am 21. Februar 1803), sich für ihn bei Goethe einzusetzen: »Ihr neulich Gesandtes wird Voß Goethen zeigen, wenn er kommt.«¹¹¹ Einen Monat darauf, am 14. März 1803, kommentierte sie den Einsatz von Schütz optimistisch: »Denn er [Schütz] weiß so etwas am rechten Ende anzugreifen. Sehen Sie, so was lernt man, wenn man mit Dichtern lebt.«¹¹²

Am 14. September 1803, also fast ein Jahr nach dem Abschluss des *Britannicus*, begann Overbeck den Herausgeber der noch in Jena erscheinenden *Allgemeinen Literaturzeitung* schließlich zu drängen: »Gelegentlich suchen Sie doch Goethe zur Aufführung zu bewegen. Feilen

künstler frei, und weiss, dass bei Ihnen der Lehrende nicht anders als lernen kann.« Goethe-Jahrbuch 5, 1884, S. 45 (mitgeteilt von F. Th. Bratanek). Voss kann wegen Unpässlichkeit im Winter nicht nach Weimar kommen. »Möchten Sie bald durch einen Besuch, nicht ohne gefüllte Taschen, mich entschädigen!« (Ebd.)

109 Brief in der Stadtbibliothek Lübeck Br. O-V. I, Nr. 10, zitiert nach Gaedertz, Die beiden Overbeck, S. 45.

110 Vgl. den Brief von Overbeck an Schütz (zitiert nach Gaedertz, Die beiden Overbeck, S. 46): »Auf eine Nachricht, die Ihnen unser vortrefflicher Villers von meiner Uebersetzung des *Britannicus* gegeben hat, sind Sie so gütig gewesen, sich dafür zu interessieren. Ich sende in vierzehn Tagen die Abschrift. Was kompetente Richter wie Goethe zu der Sache sagen, darauf bin ich höchst ungeduldig. Sein Urteil wird über die Fortsetzung des Unternehmens entscheiden. Eine Probe kann Voß Ihnen vorläufig zeigen.«

111 Zitiert nach: Gaedertz, Die beiden Overbeck, S. 45. Im Brief vom 21. Februar 1803, der sich in der Stadtbibliothek Lübeck befindet.

112 Zitiert nach: Gaedertz, Die beiden Overbeck, S. 45. Im Brief vom 14. März 1803, der sich in der Stadtbibliothek Lübeck befindet.

will ich gern noch vorher, wenn er das verlangt und mich nur wissen läßt, wo. Es tut mir mit den anderen Bühnen nicht genügen, wenn die Weimarische nicht will.« Jener Brief von Schütz an Overbeck vom Herbst 1803, der die beiden Schreiben von Iffland und Opitz enthielt, teilt ebenfalls Goethes recht unentschlossene Haltung mit: »Die erste Antwort empfang ich natürlich von Goethe,« schreibt Schütz, »und diese werden Sie längst von Voß erfahren haben, der selbst auch mit ihm über ›Britannicus‹ gesprochen hat. Sie wissen, daß sie nicht entscheidend war, und daß Goethe mich bat, das Manuskript ihm noch zu lassen. Daher ich immer noch der Hoffnung lebe, für diesen Winter, sobald die Truppe von ihren Reisen nach Weimar zurückgekehrt und dort fixiert sein wird.«¹¹³

Overbecks Versuch scheiterte schlichtweg am Desinteresse der deutschen Theaterintendanten. Goethe konnte nun wahrlich nicht auf jedes eingegangene Stück reagieren – übrigens blieben auch die Anfragen von zwei weiteren Racine-Übersetzern unberücksichtigt –, doch dieser Versuch hätte aufgrund der Einflussnahmen von Schütz und Voss nicht ohne Erfolg enden müssen. Weshalb Overbecks Übersetzung – neben Cramers *Athalie*¹¹⁴ seinerzeit die einzige Goethe bekannte Blankversübersetzung aus dem Racine – von Goethe nicht ins Repertoire genommen wurde, bleibt ein Rätsel, das um so mehr erstaunt, als dass auf dem Herzoglichen Hoftheater in Weimar noch im folgenden Winter erstmals ein Racine-Stück auf Deutsch aufgeführt worden ist: Racines *Mithridate* in der Übersetzung von August Bode, den der Herzog schätzte¹¹⁵ und den Goethe für seine neue *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* als Redakteur gewonnen hatte. Schütz verlegte seine *Allgemeinen Literaturzeitung* nach Halle, und Goethe, zusammen mit Voigt und Eichstädt, unterstützt vom Herzog, zog sein eigenes Organ auf, das seit 1804 erschien.

113 Zitiert nach: Gaedertz, Die beiden Overbeck, S. 46.

114 Die Goethe wenig schätzte, vgl. Bernhard Suphan, Goethes ungedruckte Uebersetzung der Chöre von Racines Athalie, in: Goethe-Jahrbuch 16, 1895, S. 35-43, bes. 40.

115 Über den Sohn des Astronomen Johann Elert Bode schreibt Carl August Anfang Januar 1804 an Goethe: »Einsiedeln habe ich gesagt sich mit Bode bekannt zu machen und zu hören, wo es mit einen solchen Menschen hinaus könnte oder wolte; er hat den Auftrag gerne übernommen.« (Briefwechsel des Herzogs-Großherzogs Carl August mit Goethe, hrsg. v. Hans Wahl, Bd. 1: 1775-1806, Berlin 1915 [= *Carl August. Darstellungen und Briefe zur Geschichte des Weimarschen Fürstenhauses und Landes, IV.1*], S. 327, Brief ist wahrscheinlich vom 5. Januar) – Bode war mit Johann Heinrich Voß jun. befreundet und starb am 19. Oktober 1804 (vgl. den Kommentar ebd., S. 465).

Man kann nur spekulieren, ob mit Schützens Fortgang nach Halle auch dessen Schützling Overbeck in Mitleidenschaft gezogen wurde. Overbeck hat schließlich aufgegeben, bewarb sich aber dann als Rezensent bei Goethe und scheiterte auch hier. Voss sen., die »Fichte-Schlegel'sche Rotte«¹¹⁶ bekämpfend, hatte Overbecks Rezension über A. W. Schlegels *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie* an die JALZ zu vermitteln versucht,¹¹⁷ die Goethe im Brief an Eichstädt ablehnte, »weil sie animos ist ohne gründlich zu sein«¹¹⁸. Goethe nimmt Schlegel in Schutz: »Aber einen Mann wie Schlegel, der so viel geleistet hat, dürfen wir nicht wie einen Schüler abfertigen.«¹¹⁹ Vielleicht hatte Voss sen. während einer der »metrischen Unterhaltungen« mit Goethe von Overbecks scharfem Urteil über Goethes Jamben berichtet. Goethes *Mahomet* sei ein »Machwerk«, hieß es im oben zitierten Brief vom 29.10.1802, und weiter: »Aber wir wissen ja schon, daß gerade Versmechanik seine Sache nicht ist.«¹²⁰

Am 14. Dezember 1803 traf die von Bonaparte aus Frankreich gewiesene Frau von Staël-Holstein (1766-1817) in Weimar ein, die kurz vorher in Metz mit Charles de Villers zusammengekommen war,¹²¹ und mehrmals machte sie bei diesem Besuch Werbung in Sachen französischer Tragödie: »Den 27. Januar (1804)«, notiert Karl August Böttiger, »declamierte sie Abends im Zimmer der regierenden Herzogin die drei Hauptscenen aus Racines Phädra, die Unterredung mit der Oenone, wo ihr Phädra ihre Liebe gesteht, die Zusammenkunft mit Hippolyt (diese stehend und in völliger theatralischer Action, indem ihr Freund [Benjamin] Constant die Rolle des Hippolyt ihr gegenüber stehend las) und die Ausdrücke der Eifersucht in der Unterredung mit der Oenone.«¹²²

116 Brief aus Eutin vom 25.1.1802 an Charles de Villers, abgedruckt in: Herbst, Johann Heinrich Voss, Bd. II.2, S. 248f., hier 249, vgl. zu diesem Verhältnis ebd., S. 278-281, den Brief von Voss an Ludwig Heinrich von Nicolay, Übersetzer der *Athalie*, vom 20. Mai 1803 nach Sankt Petersburg (hier S. 278f.).

117 Ernestine Voss berichtete am 25. März 1804 Overbeck darüber: »Auch ist der Punkt, dass man mit dem Knaben Schlegel säuberlich verfahren muss, einer von denen, wo Voss und Göthe nicht einerlei Meinung haben.« (abgedruckt in: Herbst, Johann Heinrich Voss, Bd. II.2, S. 281)

118 WA IV.17, S. 80.

119 WA IV.17, S. 81.

120 Brief in der Stadtbibliothek Lübeck Br. O-V. I, Nr. 10, zitiert nach Gaedertz, Die beiden Overbeck, S. 45.

121 Ulrich, Charles de Villers. Sein Leben und seine Schriften, S. 31.

122 Vgl. Frau von Staël in Weimar im Jahr 1804. Aus K[arl] A[ugust] Böttigers Nachlaß. In: Morgenblatt | für | gebildete Leser. | Nr. 27. 1. Juli 1855. S. 629f.; über den Vortrag heißt es: »Wenn man die Unnatur und das falsche Pathos der

Drei Tage darauf, zum Geburtstag der Herzogin am 30. Januar 1804 wurde *Mithridate* in ihrem Beisein gegeben, der im Verlauf des Jahres noch vier Aufführungen erfuhr, um dann endgültig wieder von der Bühne zu verschwinden. Die Weimarer Racine-Euphorie hielt bis ins nächste Jahr an. Doch bevor Schiller die *Phèdre* für den folgenden Geburtstag der Herzogin übersetzt hatte, versuchte er sich zunächst an einem anderen Stück, das, kann man vermuten, wäre es nicht Fragment geblieben, statt der *Phèdre* Berühmtheit erlangt hätte. Dieses Stück war Racines *Britannicus*, an dem sich während der zweiten Übersetzungswelle, zählt man Overbecks Übersetzung und Varnhagens wie Schillers

Verse selbst zugegeben hat, so ist dabei alles eingeräumt, und dann ist die gewaltsame, mit Verzuckungen und mit Geschrei verbundene Declamation ganz aus Einem Stück mit der Poesie selbst. Die gegenwärtigen Frauen fanden, daß sie durch diese Probe ihrer theatralischen Kunst sogar schöner geworden sey. Die Herren waren fortgerissen und fanden Bonapartes Urtheil: »c'est un [!] femme entraînte qui ne m'aime pas,« wenigstens in der ersten Hälfte vollkommen wahr. Schade daß ihr Organ nicht Biegsamkeit und Modulation genug hat und daß ihre Stimme beim heftigen Ausdruck nur zu oft in's Schneidende und Grelle fällt. Auch waren einige Geberden, z. B. daß sie sich bei gewissen Ausdrücken der Leidenschaft auf die Hüften und Dickbeine klatschte, nicht genug in den Schranken der anständigen Mäßigung. Ein gegenwärtiger Engländer, der Kammerherr Mellish, beschloß diesen Declamationsschmauß mit einer Vorlesung aus Shakespeares Julius Cäsar und las uns die Rede des Antonius an's Volk sehr brav und ohne alle Uebertreibung vor. Immer bleibt der Traum der Athalie, den Frau von Staël auch hier noch einmal gab, das vollendetste ihrer Declamation, weil hier die Worte selbst die hohe innere Wahrheit haben.« – Böttiger berichtet ebenfalls von einer Deklamation des vierten Aktes der *Andromaque*, »die Wieland, der auch gegenwärtig war, höchst ungenießbar fand und sich daher entfernte« (ebd., S. 629). – Böttiger gesteht, auf diese Weise zum ersten Mal eine konkrete Vorstellung von der derzeit bewunderten Deklamation der Duchesnois bekommen zu haben (ebd.); vgl. Kotzebue, Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804, Bd. 2, S. 166f., wo es über die Duchesnois als Hermione in den üblichen Klischees heißt: »Man hat mich oft in Paris gefragt: ob *sie* oder ihre schöne Nebenbuhlerin, Mademoiselle George, mir besser gefiele? ich bin, wenn ich konnte, der Antwort gern ausgewichen; konnt' ich aber nicht, so gestand ich freimüthig, daß mir keine von beiden behage. Mademoiselle Duchesnois ist erstens sehr viel häßlicher, als einer Schauspielerin erlaubt ist zu seyn; zweytens hat sie, außer allen Fehlern der französischen Manier, auch nicht einige, die *ihr* eigen sind, nemlich eine Art von Gesang in der Deklamation, und dann legt sie mit ihrer ganzen Schwere sich auf mehrere Sylben in jeder Zeile und reckt diese gewaltig. Dabei ist alles so offenbar studiert, sie scheint immer vor dem Spiegel zu stehn, kein Ton kommt aus dem Herzen oder ist von der Natur eingehaucht, lauter Kunst und abermals Kunst.«

Fragment mit, allein sieben Übersetzer versuchten. Fünf von ihnen zwischen 1800 und 1805. Die erst 1825 erschienene Übersetzung von Schillers Schulfreund Conz war Jahre vorher schon fertig gewesen. Die mögliche Analogie zwischen dem gerade im Aufstieg begriffenen Nero, jenem *monstre naissant*, wie ihn Racine in der Vorrede nennt, und dem jungen Konsul könnte dabei eine Motivation der übersetzerischen Nachahmung gewesen sein.

Keine Frage, Racine war wieder ein Autor von poetischem Interesse, doch die deutschen Bühnen eroberte er nicht. Schillers *Phädra* ist dort die Ausnahme, die in der Autorität des 1805 verstorbenen Dichters gründet, aber nicht Ausdruck eines bewussten Einsatzes von Racine zur Verbesserung der Bühnenverhältnisse ist, wie man vorschnell vermuten könnte.

3. Im Spiegel des ›hohen Stils‹

a) Pluralität des ›hohen Stils‹

Aristoteles sah die Funktion der sprachlichen Abweichung in der Tragödie vornehmlich darin, ihre Wirkung zu unterstützen – jene mit »nichts anderem vergleichbare Erschütterung des Hörers, als ein Akt«. ¹ In seiner *Poetik* handelt er von der Sprache der Tragödie besonders im Kapitel 22. Ihre Form vermeide das Gewöhnliche (*idiotikón*), kennzeichnend für sie sei der verfremdende Ausdruck. Die Sprache der Tragödie müsse, im Interesse der Wirkung auf den Zuhörer, feierlich (*zennai*) ² und von der des Alltags verschieden sein. In seiner *Rhetorik* nennt er die ›Feierlichkeit des Verses in Verbindung mit der Entrückung des Zuhörers.³ Eine solche ›Abweichungs- bzw. Verfremdungsästhetik‹ garantiert dem Dramatiker wirkungsvolle Effekte, setzt aber eine idealtypische Sprachgemeinschaft voraus, deren Alltagsrede sich nicht in Fachsprachen, Soziolekte oder Mundarten differenziert und deren poetische Sprache ebenfalls einheitlich und statisch ist. Mit der Zunahme schriftlicher Texte seit dem Buchdruck mehrten sich die diachronen und synchronen Stilvarianten, die zu einem Zeitpunkt verglichen werden konnten. ⁴ Das führte

- 1 Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, zweite unveränderte Auflage, Frankfurt a. M. 1957 [zuerst 1941], S. 54. Kommerell betont, dass Aristoteles die Tragödie nicht als »Kunstphänomen« (wie Goethe) betrachtet. Vielmehr ist die Tragödie »ein Werk der Wirkung«, und weiter: »Für Aristoteles gibt es die Tragödie als bloßes Kunstwerk gar nicht; der tragisch konzipierende Geist, der tragisch rezipierende Geist, der Akt der Konzeption und der Rezeption sowie das diese Möglichkeit jeweils dieser Wirkung entgegenführende tragische Werk sind das eine Ganze, von dem er spricht.« (Ebd., S. 62)
- 2 In der Übersetzung von Manfred Fuhrmann, zuerst 1982: »Die sprachliche Form ist erhaben und vermeidet das Gewöhnliche, wenn sie fremdartige Ausdrücke verwendet.« (Arist. Poet. Kap. 22, 1458a) – Vgl. zu diesem Satz LAUSBERG §1238, I.
- 3 Arist. Rhet. III, Kap. 8, 4, 1408b.
- 4 Die Pluralität der Stile macht die Kontingenz der Kunst sichtbar. Luhmann etwa setzt dieses Bewusstsein bereits im 16. Jahrhundert an und folgert: »Die Ablehnung der regelgemäß angefertigten Kunst ist nur eine Weiterführung der schon sichtbar gewordenen Kontingenz. Das Kunstwerk dient dann der Bewältigung von Kontingenz, ihrer Rückführung ins Notwendige, und erfüllt damit eine Funktion, die auf der Ebene der Stile noch nicht geleistet werden kann. Es ist dann nur konsequent, wenn man jedem Kunstwerk das Recht zuspricht, sein eigenes Programm zu sein.« (Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: STIL, S. 636)

unweigerlich zur Relativierung der von ihnen repräsentierten Inhalte bzw. zur Schwächung ihrer jeweiligen Glaubwürdigkeit, die zumal für Werke des hohen Stils die Bedingung der Wirkung bildet.⁵

Nicht selten ist mit dem Ausbleiben der Wirkung ihre Verkehrung ins Gegenteil verbunden. Als Gegenstück zum ironischen Stil signalisiert der ›hohe Stil‹ die absolute Eigentlichkeit des Gesagten, an ihm ist ›keine Sekunde Zweifel‹.⁶ Ob der vom hohen Stil geltend gemachte Anspruch in der Aufführung eingelöst wird, ist eine andere Frage.⁷ Der enge Zu-

- 5 Einen anregenden Versuch, die große Wirkung der Tragödie (und damit ihre hohe Stellung in der literarischen Gattungshierarchie) in der historischen Glaubensordnung der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts zu begründen, findet sich bei René Bray, *Des genres littéraires, de leur hiérarchie et du principe de cette hiérarchie dans la littérature classique*, in: Université de Lausanne. Faculté des lettres. Recueil de Travaux, publiés à l'occasion du quatrième centenaire de la fondation de l'université, juin MCMXXXVII, S. 103-111. Entscheidend für den Rang einer Gattung sei, welcher Ordnung von Wahrheit (›ordre de vérité‹, ebd., 106) sie angehört. Dabei sei die höchste Wahrheit jene, die blind und unkritisch geglaubt wird (›la vérité de la foi‹: »La légende est l'objet de foi. A l'origine de cette foi est une foi réelle; aujourd'hui c'est un simple simulacre.« [Ebd.]), jene, von der die Legende berichtet und die sich im Epos manifestiert. Kurz dahinter folgt (bzw. eng mit ihr verbunden ist) die historische, wohlgerkmt unkritische historische Wahrheit, wie sie die Tragödie darstellt. Folgende Abstufungen macht Bray fest: »La vérité légendaire [épopée] et la vérité historique [tragédie/épopée] sont évidemment les plus solides, les moins discutables; la première est même indiscutable par définition. La vérité d'observation [comédie/ dithyrambe] n'est admise que sous la réserve qu'elle ne contiendra pas l'expérience de celui qui la reçoit. La vérité d'imagination [lyrisme] n'est vérité que pour son auteur.« (Ebd., S. 107)
- 6 In Abwandlung zu Adornos Urteil über Stefan Georges Gedicht *Im windesweben* aus dem Siebenten Ring, vgl. Theodor W. Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft [1957], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1990 [1974], S. 49-68, hier 64: »Am hohen Stil ist keine Sekunde Zweifel.«
- 7 Man denke an das Scheitern von Friedrich Schlegels *Alarcos* auf der Weimarer Bühne 1802, das der Theaterdirektor Goethe mit einem dem Publikum zugerufenen ›Man lache nicht‹ verhindern wollte. Darüber informiert aus sozialgeschichtlicher Sicht Klaus Schwind, »Man lache nicht!« Goethes theatrale Spielverbote. Über die schauspielerischen Unkosten des autonomen Kunstbegriffs, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 21, 1996, H. 2, S. 66-112, hier 90f. – Zu F. Schlegels Scheitern als Klassizist bemerkt treffend Emil Staiger: »Friedrich Schlegel hat ein Winckelmann der Literatur werden wollen und spielt auf einmal das Interessant-Moderne gegen das Klassische aus.« (Emil Staiger, *Probleme des Stilwandels*, in: ders., *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*, Zürich und Freiburg 1963, S. 21)

sammenhang zwischen Erhabenheit und Lächerlichkeit, der im modernen Drama thematisch werden kann,⁸ ist von Adorno bemerkt worden: »Freilich schlägt am Ende das Erhabene in sein Gegenteil um,« heißt es unter Bezugnahme auf den Ausspruch Napoleon Bonapartes, vom Erhabenen zum Lächerlichen sei es nur ein Schritt.⁹ »An Ort und Stelle meinte der Satz grandiosen Stil, pathetischen Vortrag, der durchs Mißverhältnis zwischen seinem Anspruch und seiner möglichen Erfüllung, meist durch ein sich einschleichendes Pedestres, Komik bewirke.«¹⁰ Es verwundert daher kaum, wenn das englische Wort ›pathetic‹ auf Deutsch ›erbärmlich‹ oder ›albern‹ bedeutet.

Wie kommt es aber, dass »etwas ein Gelächter erwecket, das an sich nichts Lächerliches hat«¹¹? Ein Grund, weshalb eine mögliche Erfüllung des erhabenen Anspruchs gefährdet ist, besteht in der Pluralität der Stile.

- 8 In Anton Čechovs (1860-1904) postum veröffentlichtem Frühwerk, bekannt unter dem Titel *Platonov*, besitzt eine solche Funktion die Figur des alten Glogoliev (von ›glagol), dessen repräsentative Sprache sich von den anderen Figuren, besonders aber denen der jungen Generation abhebt. Die repräsentative, hochtrabende Sprache ist in diesem Stück ein Merkmal der Vätergeneration.
- 9 Vgl. Mémoires de Madame de Rémusat 1802-1808, hrsg. v. Paul de Rémusat, Bd. III, Paris 1880, S. 55 f.: »Bonaparte a dit souvent qu'il n'y avait qu'un pas du sublime au ridicule«, und [Dominique-Georges-Frédéric de Riom de Prohliac de Fourt derachevêque des malines] de Pradt, Histoire de l'ambassade dans le Grand Duché de Varsovie en 1812, Paris 1815, S. 215, zitiert Napoleon auf dem Rückzug aus Russland mit dem Satz: »Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.« – Jean Paul (1763-1825) definiert im VI. Programm (§ 26) der *Vorschule der Ästhetik* (1813, zuerst 1804) das Lächerliche als den Erbfeind des Erhabenen.
- 10 Für Adorno besteht eine »Dynamik der Kategorie« selbst und: »[D]as an Entgleisungen Visierte trägt im Begriff des Erhabenen selbst sich zu«, s. Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 7: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1984 [1970], S. 295. Vgl. auch seinen Aufsatz über Rudolf Borchardt, wo es zu Stefan Georges ›Humorlosigkeit‹ heißt, dass sie »zuweilen mit dem berüchtigten Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen in Geschmacklosigkeit« ausartete (ders., Die beschworene Sprache, in: ebd., Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt a. M. 1990 [1974], S. 537).
- 11 Des Freyherrn Johann Friederich von Cronegk Schriften Erster Band, Leipzig 1760, S. 271. Johann Friedrich Freiherr von Cronegk (1731-1758), der Gewinner des Preisausschreibens in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* von 1757, schreibt in den postum veröffentlichten *Gedanken* über seinen preisgekrönten *Codrus*: »Ich habe in unserm deutschen Parterre oft bemerkt, daß man so gar in Voltaires Oedip dabey lachet; aber den Fehler deswegen auf den Voltaire zu schieben, davor behüte mich der Himmel!« (Ebd.) Er sucht den Fehler in der »Ungezogenheit des Parterre« (ebd.).

Das »laufende Historischwerden der Stile«¹² stellt den Ernst des hohen Stils in Frage. Die als »feierlich« intendierte Sprache kann sich beim Zuhörer im Vergleich mit anderen ihm bekannten Stilen des Tragischen jederzeit in ihre Kehrseite wenden und als »lächerlich« verstanden werden. Die konkurrierenden Stilangebote, die sich in der Literaturgeschichte zum Ausdruck des »Feierlichen« angehäuft haben, erschweren es zunehmend, mittels Abweichung und Verfremdung des gewöhnlichen Ausdrucks eine »feierliche« Sprache zu schaffen.

Die Durchsetzung der prosaischen Form im ernstesten Drama seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ließ die gebundene Rede als einen Anachronismus erscheinen und formal gesehen ging der »Tod der Tragödie« mit dem Ende des Verses einher.¹³ In der Entwicklung einer nationalen Poesie kommt es unweigerlich zu grundlegenden Erneuerungen der tragischen Sprache, z. B. als Reaktion auf einen als automatisiert¹⁴ empfundenen und deshalb unzureichenden, ja lächerlichen poetischen Ausdruck. Nichts zeigt deutlicher die Bedeutung des hohen Stils für die Wirkung der hohen Tragödie¹⁵ als die Ablehnung eines tragischen Kunstwerkes

- 12 Niklas Luhmann, *Medium und Form*, in: ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997 [zuerst 1995] (= *stw*, 1303), S. 165-214, hier 212. Vgl. ausführlicher ders., *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, S. 640-645. Dort wird die »Historisierung des Stils« als Antwort verstanden auf die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im Medium Buchdruck: »Es kann nicht ausbleiben, daß eine solche Simultanpräsenz von Vergangenen zu Orientierungsproblemen in der Gegenwart führt. [...] Historisierung ist, nachdem die Möglichkeiten selektiver Bewertung und Imitation des Besten nicht mehr ausreichen, die letzte Antwort auf dieses Problem.« (Ebd., S. 642)
- 13 Vgl. das Kapitel VII in George Steiner, *The Death of Tragedy*, London [1961], S. 238-283. Steiners Titel spielt auf Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) an. Steiner begreift den Vers, wie Nietzsche, als Instrument: »verse is a technical form« (ebd., S. 238).
- 14 Hierzu s. Viktor Šklovskij, *Iskusstvo, kak priem*/ Viktor Šklovskij, *Kunst als Verfahren* [1916], in: *Texte der russischen Formalisten*, Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. v. Jurij Striedter, München 1969 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 6.1), S. 3-35. Dort heißt es, die Sprache der Prosa beruhe auf »Automatisierung« (»Durch den Prozeß der Automatisierung erklären sich die Gesetze unserer prosaischen Sprache«, vgl. ebd., S. 13). Von der Prosaisierung ist die dichterische Sprache nicht ausgeschlossen (»Das Leben eines dichterischen [künstlerischen] Werks führt vom Sehen zum Wiedererkennen, von der Poesie zur Prosa«, vgl. ebd., S. 15). Zu Aristoteles' Auffassung von der dichterischen Sprache, s. ebd., S. 30 bzw. 31.
- 15 Rosmarie Zeller, *Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drama zwischen 1750 und 1810*, Bern und Stuttgart 1988, hat all-

mit Verweis auf seinen Stil, sei er nun als schwülstig oder pathetisch gebrandmarkt. Damit verbunden ist immer die Aufdeckung der Gemachtheit der tragischen Wirkungsabsicht, der Rhetorizität. Eine ästhetische Betrachtung des Stils hebt seine feierliche Wirkung auf.¹⁶ Rhetorizität bedeutet stets den Verlust von Authentizität der Darstellung im Hinblick auf die emotionale Bewegung des Zuschauers (*moverel conciliare*).

Die Wirkung einer Tragödie beruht zu einem großen Teil auf Konvention hinsichtlich der sprachlichen Mittel.¹⁷ Verfremdung hat hierbei eine ganz andere Bedeutung als im Roman, weil die hohe Tragödie nicht direkt auf die Lebenswelt oder den automatisiert wahrgenommenen Alltag bezogen ist. Die Verfremdung der sprachlichen Mittel besitzt eine konventionelle Seite, bzw. das Publikum darf sich nicht an syntaktischen Wendungen und bildlichen Ausdrücken aufhalten, der hohe Stil muss konventionalisiert und bis zu einem bestimmten Grade automatisiert ablaufen, er muss vertraut klingen und wiedererkennbar sein. Selbstverständlich bleibt er von der Alltagssprache verschieden; herrscht über ihn die Konvention, ist es gleichgültig, bis zu welchem Grad er die Alltagssprache verfremdet.¹⁸

Die Kritik des tragischen Stils bewegte sich spätestens seit dem 17. Jahrhundert zwischen den Polen der ›Erhabenheit‹ und des ›Schwulstes‹, dem

gemein die »dramatische Gattung« (ebd., S. 1) im Blick und blendet das Stilproblem nahezu aus oder behandelt es negativ vom Bürgerlichen Trauerspiel ausgehend (vgl. ebd., S. 175-178). Tragödien Racines, Dramen des Sturm und Drangs sowie das Bürgerliche Trauerspiel stehen unter derselben Fragestellung.

- 16 Einen Sonderfall stellen Tragödien dar, die sich selbst parodieren bzw. in denen man eine vermeintliche Reflexion auf den ›hohen Stil‹ zu erkennen meint (wie gelegentlich an Kleists *Penthesilea*, vgl. Bianca Theisen, »Helden und Köter und Frau«. Kleists Hundekomödie, in: Beiträge zur Kleist-Forschung 2003, Frankfurt an der Oder 2004, S. 129-142). Christoph Menke sieht das Charakteristikum der modernen Tragödienform in der Reflexion auf ihre Darstellung, vgl. ders., *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a. M. 2005 (= *stw*, 1649) und die Rezension: Vf., *Wo ist die Tragödie? Zu Christoph Menkes Gegenwart der Tragödie*, in: *Entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 2005, Nr. 44, S. 139-141.
- 17 Der Übersetzer der *Athalie* von 1786, Cramer, versuchte in seiner Vorrede, Verständnis für die ›konventionelle Sprache‹ bei seinem deutschen Publikum zu wecken, vgl. *ATHALIA* 1786, S. 159.
- 18 Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts (s. Erich Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München 1933) und das Bildungsbürgertum im deutschen 19. Jahrhundert hatten sich auf ihren ›hohen Stil‹ in Lektüre wie Vortrag verständigt.

›hohen Stil‹ und dem ›hohlen Stil‹. Ob ein Dramatiker den ›feierlichen‹ Stil getroffen oder ob er ihn verfehlt habe, ist eine Frage des Maßes, wie Aristoteles sagen würde. Einst gefeierten Dichtern wurde bescheinigt, dieses Maß verfehlt zu haben. Dabei herrschte bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts die Überzeugung vor, dass das stilistische Maß eine Universalie sei, an der sich im Prinzip jeder Dichter orientiere. Das Ende des poetischen Universalismus geht mit der Pluralität der poetischen Formen in der Wahrnehmung einzelner Kritiker einher. Solange der ästhetische Universalismus an zwei toten Sprachen, Griechisch und Latein, seine konkrete Verwirklichung gefunden hatte, konnte er nicht problematisch werden. Seit dem 17. Jahrhundert, seit in Europa die Nationalliteraturen miteinander in Konkurrenz getreten waren, musste ein Kritiker nicht nur das Verhältnis zwischen den modernen Nachahmungen und dem antiken Muster prüfen, sondern gleichzeitig das Verhältnis unter den nationalen Nachahmungen selbst. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrten sich die Versuche, vorher universal gültige Dichtungsstile sozial, national und historisch zu relativieren.¹⁹ Die Erfahrung, dass ein bestimmter tragischer Stil während der Aufführung oder Lektüre nicht mehr emotionale Ergriffenheit oder Erhabenheit auslöst und wirkungslos bleibt, veranlasste einzelne Kritiker dazu, auf Grundlage der Stilkritik die ganze Konzeption der Tragödie als anachronistisch, gekünstelt oder lächerlich abzuwerten. Die abwertende Bewegung verläuft in den Grenzen ein und derselben Literatursprache oder überschreitet sie.²⁰ Die Sprache Pierre Corneilles galt in Frankreich zu Beginn des 18. Jahrhunderts als ›rhetorisch‹, ›deklamatorisch‹ und ›unnatürlich‹.²¹ Doch auch Racine wurden von italienischer und franzö-

19 Wenn seit dem 19. Jahrhundert die akademische Literaturkritik allmählich davon abließ, die Vielfalt der Stile von einem normativen Standpunkt aus zu bezw. verurteilen und damit begann, die Stile selbst zu historisieren, dann zog dieser Vorgang die Aufstellung von historischen Stiltypologien unweigerlich nach sich: »So wird die Typologie der Stile, welche diesem Wandel als wesentliche Folge entspringt, gern zu einer Typologie psychologischer Dispositionen ausgearbeitet; doch artikuliert sie sich nicht weniger häufig in einer Typologie sozialer Formationen« (Ulrich Schulz-Buschhaus, *Taine und die Historizität des Stils*, in: *STIL*, S. 193).

20 Als Beispiel sei hier Eustachio Manfredi (1674-1739) erwähnt, weil sein Urteil entschieden vom stilistischen ›Zeitgeist‹ abwich: Warf er doch den französischen Dichtern des 17. Jahrhunderts (in einem Brief von 1706) vor, sich zu sehr der Alltagssprache bedient zu haben (vgl. *THEILE*, S. 101), womit er angesichts Racines teilweise sehr gewöhnlichen Vokabulars nicht unrecht hat.

21 Zwar konnte die Stilkritik Corneilles allgemeine Geltung nicht entkräften, aber spätestens in der Mitte des 18. Jahrhunderts galt sein Stil gemeinhin für gröber

sischer Seite dieselben Vorwürfe wie Corneille gemacht, wenngleich zunächst nur partiell.²² Die deutsche Kritik argumentierte ähnlich gegen die eigenen Autoren.²³ Die Tragödien von Lohenstein haben das Attribut ›Schwulst‹ bis heute nicht abschütteln können, die heroische Alexandriner-Tragödie gilt seit Lessing als ›hölzern‹. Der hohe Stil Schillers musste sich von Anfang an dem Vorwurf aussetzen, pathetisch zu sein.²⁴ Einer der ersten Rezensenten von Schillers *Don Karlos* fragte erstaunt: »Wie wird ein Mensch in der heftigsten Empfindung so von einem gewagten Tropus auf den andern überspringen«, und dann: »wie wird er überhaupt so hochtönig deklamieren?«²⁵

Der Begriff des ›Sprachbarock‹ behindert die Stilkritik ungemein, weil er Bestandteil ihrer Metasprache und gleichfalls der literatur-

als derjenige Racines, auch im deutschen Kontext, wie eine Besprechung der Gesamtübertragung von 1766 bezeugt: »Man braucht jetzt niemanden mehr zu sagen, wer, und wie groß der ältere Racine in der theatralischen Dichtkunst gewesen sey. Man hat ihn mit Recht den französischen Sophokles genannt: und so wie dieser Grieche den Euripides, seinen Vorgänger und Lehrer, übertraf; so hat Racine in mehr als einer Betrachtung, besonders aber in Ansehung der unvergleichlichen Harmonie des Styls, einen Vorzug über den großen Corneille erlangt.« (Neuer Zeitungen von Gelehrten Sachen auf das Jahr 1766. Mit al- lern. PRIVILEGIIS./ Leipzig, in der Zeitungsexpedition, Jg. 1766, 24. März, S. 185); vgl. auch Gottsched in der Vorrede zum fünften Teil der SCHAUBÜHNE 5, S. 14.

- 22 Die Kritik beschränkte sich meist auf den *récit de Thérémène* am Ende der *Phèdre*, der unter den Verdacht des ›Sprachbarock‹ geriet. Gottsched übernimmt sie aus François de Salignac de La Mothe-Fénélon (1651-1715) *Reflexions sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire ou Mémoire sur les travaux de l'Académie Française* (1716) in der Vorrede zum ersten Teil der SCHAUBÜHNE I, S. 27.
- 23 Manfred Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1966 (= *Germanistische Abhandlungen*, 15), bes. S. 339-467. Zu Lohenstein s. Alberto Martino, *Daniel Casper von Lohenstein. Geschichte seiner Rezeption*, Band I: 1661-1800. Aus dem Italienischen Heribert Streicher, Tübingen 1978, S. 291-435.
- 24 Vgl. die zitierten Stellen bei Gert Ueding, *Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition*, Tübingen 1971, S. 80.
- 25 Christian Viktor Kindervater, in: *Kritische Uebersicht der neusten schönen Literatur der Deutschen*. Ersten Bandes zweites Stück, Leipzig 1788, S. 9-62, zitiert nach Friedrich Schiller in zwölf Bänden, Bd. 3: *Dramen II*, hrsg. v. Gerhard Kluge und Otto Dahn, Frankfurt a. M. 1989, S. 1131. – Ähnlich klingt Schillers eigener Vorwurf gegenüber der französischen Tragödie in *Ueber das Pathetische*, vgl. NA 20, S. 197 (dazu weiter unten in I.3d).

geschichtlichen Polemik ist.²⁶ Die Denunzierung einer poetischen Form geht häufig mit dem Versuch einher, eine neue Form zu etablieren, die die alte ersetzen soll. Die Publikation von Gottscheds *Iphigenia* bildet ein zentrales Moment innerhalb der polemischen Stildiskussion des 18. Jahrhunderts, deren Dynamik sie beschleunigte [I.3b].

Daneben möchte das Kapitel zwei Verschiebungen beschreiben, die das ›Reden über den hohen Stil‹ betreffen. An Cramers *Athalia* (1786) lässt sich die Idee des Erhabenen nachweisen [I.3c]. An der Kontrastierung von J. E. Schlegels und Schillers Begriff der ›Würde‹ soll dann der Übergang vom rhetorischen zum ästhetischen Verständnis des hohen Stils vorgestellt werden [I.3d].

b) Der bildliche Stil der Oper – Gottscheds *Iphigenia* (1733)

Seit 1727 ist im Englischen das Wort ›bathos‹ geläufig zur Bezeichnung des Momentes, in dem das Erhabene ins Lächerliche kippt, in dem das Besondere alltäglich, der außergewöhnliche Ausdruck zum Gemeinplatz wird.²⁷ Zwei häufig gleichzeitig eintretende Vorgänge, die zum Bathos führen, sind denkbar. Einerseits wird die Rede solange wiederholt, bis sie sich abgenutzt hat und ihre Bedeutsamkeit wirkungslos bleibt, an-

26 Jurij Tynjanov, Literarische Evolution [1927], in: Jurij Striedter (Hg.), Texte der russischen Formalisten, Band 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 6.1), S. 434-461, hier 435, sieht in historischen Urteilen über Stil und Form einer Dichtung das maßgebliche Hindernis bei ihrer Erforschung: »Des weiteren muß die Erforschung der literarischen Evolution oder Veränderlichkeit mit den Theorien der naiven Wertung brechen, die sich als Resultat der Vermengung verschiedener Standpunkte erweist: die Wertung wird aus einem Epochensystem auf das andere übertragen. Die Bewertung selbst muß dabei ihre subjektive Färbung verlieren und der ›Wert‹ dieser oder jener literarischen Erscheinung ist als ›evolutionäre Bedeutung und Besonderheit‹ zu betrachten. | Das gleiche muß auch mit solchen bisher wertenden Begriffen geschehen, wie ›Epigontentum‹, ›Dilettantismus‹ oder ›Massenliteratur‹.« – Das heißt nun nicht, diese Begriffe generell, sondern nur für die Beschreibung des Formenwandels aufzugeben.

27 Vgl. The Oxford English Dictionary. Second Edition, Bd. 1, Oxford 1989, S. 100r: »Ludicrous descent from the elevated to the commonplace in writing or speech; anticlimax.« Das Wort ist entlehnt aus dem Altgriechischen βάθος und kann auch ›Tiefe‹ bzw. ›Tiefpunkt‹ bedeuten. – In deutsche Wörterbücher ist es nicht eingegangen. – S. a. Karl Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland, Berlin 1886, S. 370-372 [Reprint Hildesheim 1967].

dererseits aber kann ihr von Anfang an die Glaubwürdigkeit versagt sein, derer sie bedarf, um ihren hohen Anspruch vom Zuhörer einzufordern.

Gottsched kämpfte zwar gegen die zweite Schlesische Schule, allerdings waren Lohensteins Tragödien eine Chimäre und besaßen keine bühnengeschichtliche Realität. Der eigentliche ›Feind‹ war die Oper, zumal sich die für sie entstandenen Libretti – auch sie kann man als Formen des hohen Stils ansehen – großer Beliebtheit erfreuten. Die erste Übersetzungswelle, einschließlich der in ihrem Vorfeld entstandenen Übersetzungen, stellte dem neuen literarisierten deutschen Theater das Aufführungsmaterial zur Verfügung.

Gottscheds *Iphigenia*, begonnen Ende 1728, aufgeführt 1730 und erschienen 1733 kann als ein Mittel im Kampf gegen den hohen Stil der Oper gedeutet werden. Der den Libretti gemachte Schwulst-Vorwurf betraf weniger die syntagmatische Seite der Sprachverwendung, sondern zielte mehr auf die Bildlichkeit und Wortwahl ab. Racine ist für Gottsched auch deshalb ein Muster, weil er den Gebrauch von Metaphern reglementiert hat. Mit seiner deutschen *Iphigénie* setzte Gottsched ein Zeichen gegen das Opernlibretto, wo die poetische Bildlichkeit scheinbar ungezügelt ihr Unwesen trieb. Die ästhetische Bekämpfung geschieht als Entlarvung seiner ›Bildlichkeit‹. Gottsched zieht Christian Heinrich Postels *Iphigenia* mit Argumenten ins Lächerliche, derer sich später Bodmer bedient, um seinerseits die *Iphigenia* Gottscheds vorzuführen.

Gottsched legte 1734 der Übersetzung des Aufsatzes *περί βάθους or the Art of Sinking in Poetry*²⁸ eine eigene Abhandlung bei unter dem Titel *Zufällige Gedanken von dem Bathos in den Opern*. Opfer dieser Attacke war Christian Heinrich Postels (1658-1705) *Iphigenia*. Sie war zuerst 1699

28 Den er fälschlicherweise, aber nicht ganz abwegig Jonathan Swift, Dean of Patrick's in Ireland (1667-1745) zuschrieb. Als Autor des unter dem Decknamen ›Martinus Scriblerus‹ veröffentlichten Aufsatzes gilt Alexander Pope (1688-1744). Für die Übersetzung ist Gottscheds Schüler Johann Joachim Schwabe verantwortlich. Zu einer Übersetzung vor Gottsched durch George Christian Wolf s. P. M. Mitchell im Kommentar zu AW X/2, S. 600. – Vgl. auch den Brief von Joachim Friedrich Liscow an Gottsched vom 13.11.1733 aus Hamburg: »Der neuen Übersetzung des Swiftischen *Peri Bathos* sehe ich begierig entgegen, weil ich sie nicht weniger wohl gerathen zu sein glaube als des Hern. Wolfens, und weil sie mit Exempeln, die dieser noch fehlen, versehen seyn wird.« (abgedruckt in: Berthold Litzmann, Christian Ludwig Liscow in seiner litterarischen Laufbahn, Hamburg und Leipzig 1883, S. 151)

erschieden²⁹ und fand später allgemeine Verbreitung in Christian Friedrich Weichmanns Bearbeitung für seine *Poesie der Niedersachsen*,³⁰ die zwei Auflagen erreichte (1721 und 1725).³¹ Am 16. August 1728³² sowie am 5. Februar 1731³³ und zur Sommermesse 1734³⁴ wurde das Libretto in der Musik von Carl Heinrich Graun in Braunschweig und 1731 auch in Hamburg aufgeführt,³⁵ wo es zu Lebzeiten Postels noch in der Musik Reinhard Keisers zu hören gewesen war. Gottsched betont eigens, er habe keinen Unbekannten für seine Analyse gewählt.³⁶ Dass er gerade

- 29 Die | Wunderbahr=erretete | JPHIGENIA | In einem | Singe=Spiel | Auff | Dem Hamburgischen | Schau=Platz | vorgestellt | HAMBURG / | Gedruckt bey Nicolaus Spieringk / 1699. [HAAB 14, 5: 75 [c]] Zu den verschiedenen Ausgaben s. BD II.2, S. 290-293. – Sie erschien im Todesjahr von Postels Freund Bressand. Postel schrieb auf ihn ein Trauergedicht: Die *Unverweßliche Ehren-Säule* liegt in Wolfenbüttel {HAB M: Db 4^o 71 (5)}. – Solveig Olsen, Christian Heinrich Postel (1658-1705). Bibliographie, Amsterdam 1974 (= *Beschreibende Bibliographien*, 4), S. 30, konnte das Trauergedicht nicht nachweisen.
- 30 Weichmann (1698-1769/79) stand seit 1728 in den Diensten des Herzogs Ludwig Rudolph in Blankenburg, s. Jürgen Rathje, Brockes' Bücherkatalog als Quelle zu Hamburgs geistigem Leben im frühen 18. Jahrhundert am Beispiel der *Poesie der Niedersachsen*, in: Hans-Georg Kemper u. a. (Hgg.), Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) im Spiegel seiner Bibliothek und Bildergalerie, Teil I, Wiesbaden 1998 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, 80), S. 90. Rathje erwähnt Gottscheds hier besprochene Postel-Kritik nicht, vgl. ebd., S. 83-123, geht dafür aber auf die Polemik Christian Wernickes (1661-1725) gegen Postel ein, ebd., S. 93-96.
- 31 Liegt als fotomechanischer Nachdruck vor: Poesie der Niedersachsen, hrsg. v. Christian Friedrich Weichmann 1721-1738, Bd. 1, München 1980, S. 326-382.
- 32 Von dieser Aufführung und ihrer Wiederholung am 19. August berichtet Uffenbach's Tagebuch einer Spazierfarth durch die Hessische in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande (1728), S. 12 f. und 15.
- 33 Textbuch des zur Wintermesse aufgeführten Stückes in Wolfenbüttel (HAB Textbücher 687). Am 4. Oktober desselben Jahres, während der Huldigungsfeierlichkeiten des Herzogs Ludwig Rudolph treten die Neubersche Gesellschaft im Braunschweiger Caféhaus Wegener auf, vgl. Neubers Brief an Gottsched in REDEN-ESBECK, S. III, und Gottscheds Widmungsrede zur Erstaussgabe seiner Übersetzung von 1733 (AW III, S. 101).
- 34 Textbuch in der HAB {Textb. 686}.
- 35 S. Solveig Olsen, Christian Heinrich Postels Beitrag zur deutschen Literatur. Versuch einer Darstellung, Amsterdam 1973 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*, 7), S. 170 und Olsen, Postel. Bibliographie, S. 32 f. – S. a. Schmidt, Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel, Nr. 315 und 334.
- 36 »Ich will dazu [um das Bathos zu zeigen, A. N.] diejenige wehlen, die von einem Meister in dieser Kunst verfertigt worden; die noch besser ist, als alle übrige deutsche Opern, weil sie zum Theil aus einem alten Griechischen Poeten ent-

Postels *Iphigenia* ins Visier nahm, hatte er beim Erscheinen seiner eigenen *Iphigenia* ein Jahr zuvor angekündigt. Am Ende der Vorrede seiner Übersetzung von Racines *Iphigénie*, die auf die Michaelismesse 1733 datiert ist, heißt es: »Was sich hier von dem Postelischen Singespiele Iphigenia hätte sagen lassen, das verspare ich in die Critischen Beyträge der Deutschen Gesellschaft, allwo ich zugleich den beyden gelehrten Männern antworten will, so die Vertheidigung der Opern wieder meine Critische Dichtkunst neulich über sich genommen haben.«³⁷ Die ›beiden gelehrten Männer‹ sind der spätere Übersetzer Racines Ludwig Friedrich Hudemann und Johann Friedrich Uffenbach,³⁸ die maßgeblichen Verteidiger der Oper gegen Gottscheds Verdikt aus der *Critischen Dichtkunst*.³⁹ Gottscheds Kritik an Postel erfolgte nicht, wie angekündigt, in

lehnet ist; die endlich noch von einem grossen Kenner und Meister in der guten Schreibart übersehen und an vielen Orten verbessert worden. Mit einem Worte, Postels Iphigenia, im 1. Th. der Poesie der Niedersachsen soll mir zu dieser Absicht dienen.« (AW X/I, S. 44) – Noch im Artikel *Iphigenia* seines *Handlexicons* von 1760 wird sie erwähnt, vgl. *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Zum Gebrauche der Liebhaber derselben*, hrsg. v. Johann Christoph Gottsched, Leipzig 1760, Sp. 929. Postel war als Dichter mit dem unvollendet gebliebenen, über 9000 Verse umfassenden Epos *Der grosse Wittekind* hervorgetreten, das von Bodmer 1727 besprochen wurde (vgl. das Kapitel *Von der Unterscheidung des Geschmacks*, in: J.J. Bodmer, *Von dem Einflusse und Gebrauche der Einbildungskraft; zur Ausbesserung des Geschmacks* [...], Frankfurt und Leipzig 1727).

37 AW III, S. 108.

38 Hudemanns Vorbericht zu einem eigenen Singspiel war 1732 erschienen in: Ludew. Fried. Hudemanns, J.U.D. | Proben | einiger | Gedichte | und | Poetischen | Uebersetzungen. | Denen ein Bericht beygefüget worden, | welcher von den Vorzügen der Oper vor | den Tragischen und Comischen Spielen | handelt. | Hamburg, bey Joh. Christoph Kißner, 1732, S. 147-172. Ebenfalls als Vorrede hatte Johann Friedrich von Uffenbach seinen Widerspruch formuliert, vgl. Herrn | Joh. Fried. von Uffenbach | Gesammelte | Neben-Arbeit | in gebundenen Reden, | [...] | Und nebst einer Vorrede | von der Würde derer Singe-Gedichte, | Mit dessen Genehmhaltung | an das Licht gestellet. | Hamburg, bey König und Richter. 1733, S. 14-46 unpaginiert. Uffenbach bezieht sich auf Hudemann, ebd., S. 14. – Hudemann, der sich Anfang 1727 in Leipzig immatrikuliert hatte, wird Gottsched dort noch als Magister kennen gelernt haben. Uffenbach und Hudemann standen brieflich in Kontakt, vgl. Hudemanns Briefe vom 15.12.1741 {SUB Uffenbach 20 Bd. II, Bl. 466 u. 467} und vom 4. Mai 1742 aus Schleswig an Uffenbach {SUB Uffenbach 20 Bd. II, Bl. 469 u. 470}, aus dem hervorgeht, dass er sich, als der Dauphin geboren wurde (1729), in Paris aufhielt.

39 Vgl. zu den Vorgängen Laurenz Lütteken, Überlegungen zur Musikalien-sammlung von Barthold Heinrich Brockes, in: Kemper u. a. (Hgg.), *Barthold Heinrich Brockes*, I, S. 282-285.

den *Beiträgen*,⁴⁰ sondern in der Beilage zum *Anti-Longin*. Gottsched zitiert, bevor er »diejenigen Redensarten und Gedanken« anmerkt, »die ein vortreffliches Bathos in sich halten«,⁴¹ einige Autoritäten internationalen Ranges, die sich besonders gegen die italienische und französische Oper geäußert hatten. Methodisch lässt er in seiner Kritik die theatralischen Regeln (etwa zur Fabel oder zu den Charakteren) außen vor und beschränkt sich auf die ›Schreibart‹: »Das Bathos ist in allen diesen Dingen nicht eigentlich zu Hause, sondern bloß in der Schreibart herrschet es.«⁴² Diese nämlich ist Gottscheds Reizpunkt, nicht etwa die Musik selbst. So schätzte er die Komponisten Händel, Bach und Graun,⁴³ aber nicht die von ihnen vertonten Libretti.⁴⁴ Auf die ›Schreibart‹ bezogen bleibt auch die scharfe Attacke, die Gottsched in der *Critischen Dichtkunst* formuliert hatte und die zum Widerspruch anregte. Rückblickend endete Gottscheds philologischer Kampf gegen die Opernlieb-

40 Dort reagierte Gottsched auf Hudemann, vgl. BEYTRÄGE III, 1734, S. 268-316.

41 AW X/I, S. 44.

42 AW X/I, S. 44.

43 Vgl. Der Biedermann. Fünff und Achtzigstes Blatt 1728 den 20. December, S. 140: »Da ich vorhin von den Opern mein unpartheyisches Urtheil entdeckt, so will ich damit weder den Poeten noch den Virtuosen die theils den Text, theils die Musicken dazu verfertigen, zu nahe treten. Ich bedaure vielmehr, daß jene ihren trefflichen Witz nicht vielmehr in einer lehrreichen Tragödie anwenden, und also den alten Dichtern den Preiß streitig machen wollen, als daß sie sich dem verderbten Geschmacke, den uns ein phantastischer Italiener am Savoyischen Hofe, mit Nahmen Cesti aufgebracht, bequemen. Und ich beklage auch die Meister der Musick, die sich genöthiget sehen, durch ihre göttliche Kunst, der Geilheit und Wollust zu statten zu kommen, ja so zureden einer giftigen Poesie das rechte Leben zu geben. Wie viel edler könnten sie nicht dieselbe anwenden, wenn sie, wie der berühmte Hamburgische Telemann, in geistlichen und andern erbaren Stücken, ihr Talent wiesen. Dieser berühmte Mann ist einer von den dreyen musicalischen Meistern die heute zu Tage unserm Vaterlande Ehre machen. Hendel wird in London von allen Kennern bewundert, und der Herr Capellmeister Bach ist in Sachsen das Haupt unter seines gleichen.« Zu Graun s. Gottscheds Gedicht auf ihn *An einen berühmten Tonkünstler bey seiner ehelichen Verbindung* (abgedruckt in: AW I, S. 55-58).

44 Vgl. DANZEL, S. 128f. Schon früh hat Danzel daran erinnert, dass für Gottsched die Oper vor allem ein poetisches Problem darstellte: »die Oper war im dramatischen die poetische Gattung der Zeit – und da mußte sie wegen ihrer Feereien, ihrer Effectscenen, ihrer ganzen auf Zierrath über Zierrath berechneten Einrichtung in der That als der Gipfel der Versteiegenheit und des Marinismus erscheinen und die Angriffe desjenigen, welcher sich die Reinigung des Geschmackes zum Ziele gesetzt, mehr als irgend etwas Anderes herausfordern.« (Ebd., S. 129)

haber Hudemann und Uffenbach mit einem impliziten Einlenken Gottscheds auf poetologischer Ebene, wie Gustav Waniek vorführt,⁴⁵ wengleich Hudemann nach Leipzig nicht nur seine Konversion (Brief vom 12. April 1735),⁴⁶ sondern die Übersetzung von Racines *Phèdre* (Brief vom 22.6.1735) meldete, und Hudemann wie Uffenbach in den späteren Auflagen der *Critischen Dichtkunst* als Bekehrte vorgeführt werden.⁴⁷

Gottsched knüpfte da an, wo bereits Christian Wernicke gegen Postel angesetzt hatte:⁴⁸ an der so genannten ›barocken Bildlichkeit‹ der zweiten

45 WANIEK, S. 298-303.

46 Vgl. DANZEL, S. 117.

47 Versuch | einer | Critischen Dichtkunst [...] | Leipzig, 1751 [...], S. 752-754. – Ein späterer Anhänger des musikalischen Theaters, ohne dadurch zum Gegner Gottscheds geworden zu sein, war Johann Daniel Overbeck (s. zu diesem Verhältnis Ball, Johann Daniel Overbecks Briefe an Johann Christoph Gottsched, S. 161-170). Sein Libretto aus dem Buch Ruth (Kap. 3 und 4) *Die Freimütigkeit des Boas bei seiner Verheiratung* (1753) erregte Gottscheds Unmut, wie aus einem Brief an diesen hervorgeht: Am 10.4.1755 schreibt J.D. Overbeck nach Leipzig: »Ich kann die Ehre haben zu melden, daß eine lübeckische Abendmusik nicht weiter eine Kirchenmusik könne genannt werden, als weil sie in der Kirche aufgeführt wird, welches des Abends nach völlig geendigtem Gottesdienst an den beyden letzten Trinitatis- und an den drey letzten Adventssonntagen geschieht. Wäre dies nicht, und gehörte eine Abendmusik zu dem ordentlichen öffentlichen Gottesdienst dieser Tage, so müßte sonder Zweifel nicht nur vieles von den Freyheiten des Theaters zurück bleiben und alles noch mehr zu der Erbauung abgeleitet werden [...]. Ja man erlaubet einem Dichter alles, was seinen Vortrag lebhaft machen kann, wenn es nur nicht wirklich ärgerlich ist, und eine Verderblichkeit der Gemüther und Sitten hinausläuft. Ich erschrack in einem der letzten Briefe Ihrer Hochedel gebohrnen Magnificenz zu sehen, daß Ihnen mein Boas als ein solcher Verführer des Volkes vorgekommen sey und wünsche nochmals meiner zweeten Abendmusik ein besser Schicksal.« (zitiert nach: Ball, Johann Daniel Overbecks Briefe an Johann Christoph Gottsched, S. 169).

48 Sein Postel verhöhnendes *Helden-Gedichte Hans Sachs genannt* erschien 1702. S. genauer Ludwig Fischer [Einleitung zu Wernicke], in: Die Gegner der zweiten schlesischen Schule, zweiter Teil: Ch. Weise, B.H. Brockes, Fr. K.L. von Canitz, B. Neukirch, Ch. Wernicke, hrsg. v. L.F., Berlin und Stuttgart o.J. (= *Deutsche National-Litteratur*, 39), S. 509-513; vgl. auch das Epigramm *Reime dich oder ich fresse dich*, abgedruckt in: ebd., S. 571f., wo es heißt: »Eine Sonnenuhr ohne Weise, | Postels Singspiel' ohne Kaiser« (ebd., S. 572) oder aber allgemeiner in *An unsre deutsche Poeten*: Ihr Tichter, wenn ein Vers aus eurer Feder quillt, | Um eure Phillis zu bedienen, | So zeigt sich gleich ein Marmorbild, | Ihr Aug' ist von Achat, die Lippen sind Rubinen, | Die Adern aus Saphir gemacht, | Und eure Buhlschaft wird, weil ihr sie preist, verlacht.« (ebd., S. 533). Die Epigramme erschienen zuerst 1697 in Amsterdam.

schlesischen Schule;⁴⁹ linguistisch gesprochen konzentrierte sich die Kritik auf ein paradigmatisches Problem. Genauso gut wie Postels Libretti hätten sich diejenigen Bressands zur Stilkritik geeignet.⁵⁰ Bressand dichtete in den stilistischen Kategorien der hochbarocken, an den Italienern orientierten Singspiele. Jedoch hatte sich Bressand in den Augen Gottscheds mit Übersetzungen französischer Tragödien um die deutsche Bühne verdient gemacht – er nennt ihn in der *Cato*-Vorrede von 1732 – und weiter war er der Hofpoet des Herzogs Anton Ulrich,⁵¹ und Gottsched buhlte gerade um die Gunst seines Sohnes Ludwig Rudolph, der seit 1731 regierender Herzog von Braunschweig-Lüneburg war. In dem Förderer der Neuberschen Gesellschaft, der 1735 verstarb,⁵² sah er einen wichtigen fürstlichen Gönner, den er für seine Bühnenreform benötigte. Nicht umsonst ist die *Iphigenia* dem Herzog und seiner Frau gewidmet und zum Huldigungsfest in Braunschweig von den Neubers aufgeführt worden. Bressands gleichzeitiges Interesse – als Übersetzer, aber auch als Organisator der höfischen Festveranstaltungen – an Singspielen sowie an klassizistischen Tragödien fügt sich schwer in Gottscheds einseitiges Literaturmodell.

49 Windfuhr, Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker, S. 400-437, wo Gottscheds Postel-Kritik ein Zitat entnommen ist, ebd., S. 431. Sehr prägnant zur Bildlichkeit des 17. Jahrhunderts im Verhältnis zur allgemeinen Poetik Gerhard Fricke, Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius. Materialien und Studien zum Formproblem des deutschen Literaturbarock, Darmstadt 1967, S. 5-32 [Reprographischer Nachdruck der Erstausgabe, Berlin 1933].

50 Ja vielleicht sogar besser, bedenkt man, dass Bressands Libretti selbst in Hamburg nicht durchgingen und von Postel umgearbeitet wurden.

51 Der übrigens selbst, wenige Jahre nach seinem Paris-Aufenthalt 1661, ein Libretto *Iphigenia* in Wolfenbüttel veröffentlicht hatte, das schon chronologisch nichts mit Racines *Iphigénie* gemein haben kann, wie es nahelegt Sara Smart, Doppelte Freude der Musen. Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel 1642-1700, Wiesbaden 1989 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 19), S. 167. Der »contemporary« Racine (ebd., S. 161) hatte zu diesem Zeitpunkt noch gar kein Stück geschrieben. In Frage käme also höchstens die *Iphigénie en Aulide* von Jean de Routrou (1640).

52 Gottsched traf ihn wohl erst 1734 in Lauchstädt, vgl. die Ode: *An den itzterwähnten Herzog zu Braunschweig und Lüneburg als Derselbe im 1734 Jahre in dem Lauchstädter Bade, bey der Tafel die Gnade gehabt hatte, dem Verfasser auf den Flor des deutschen Parnasses zuzutrinken* (vgl. Herrn Johann Christoph Gottscheds Gedichte, 2. Auflage, hrsg. v. Johann Joachim Schwabe, Leipzig 1751, S. 67-69).

Der Herausgeber der *Poesie der Niedersachsen* Weichmann hatte Postels *Iphigenia*, erinnert Gottsched, bereits umgearbeitet.⁵³ Daher unterstellt Gottsched der ersten Fassung von 1699, die ihm nicht vorlag, ein noch viel stärkeres Bathos. In der Argumentation wird das von Postel beanspruchte sprachliche Pathos ins Bathos gewendet. Gottsched denunziert eine bestimmte Form des poetischen Sprechens, deren Repräsentant Postel ist. Das erste kommentierte Zitat lautet: »Mein Vaterherz ist Taurus Felsen gleich«, was Gottsched kommentiert: »Das vermeynte Hohe also von den Felsen des Taurischen Gebürges ist ein wahres Bathos in dem Munde dieses Königes.«⁵⁴ An anderer Stelle fragt er rhetorisch: »Sind aber hochklingende Worte ohne Verstand nicht ein leerer Schellenklang, und ein wahrhaftiges Bathos?«⁵⁵ Dann kommen die berühmten ›Korallenlippen‹, ein beliebtes Ziel der anti-schlesischen Stilkritik. Postels Verse: »Schönstes Seelchen! deine Lippen | Sind Corallne Rosenklippen, | Daran meine Freyheit strandt«, werden lächerlich gemacht: »Ich dächte die Corallen wären roth genug gewesen, und es hätte keiner Rosen bey diesen Klippen gebraucht, um den armen Liebhaber stranden zu lassen, es wäre denn, daß er etwas sanfter darauf zu liegen komme wollen. Nun sind zwar die Corallen schon an sich aus der Tiefe der See hergehohlet, und gehören schon ihrer Natur nach zum Bathos unsers Swifts: Sie sind aber auch zu der Art der tiefen Schreibart zu zehlen, die man die kostbare nennet. Denn was müssen ganze Corallenklippen nicht kosten?«⁵⁶

53 »Nun wissen wir aber, daß diese Postelische Iphigenia, so wie wir sie in der Poesie der Niedersachsen lesen, schon durch die geschickte Feder des Hrn. Hofraths Weichmann [seit 1728 in Braunschweig-Lüneburgischen Diensten, A.N.] ausgebessert worden: Eines Mannes, in dessen Schriften überall eine gesunde Vernunft herrschet, und der also seinem Poeten schon so manchen falschen Zierrath wird abgezogen haben.« (AW X/1, S. 70)

54 AW X/1, S. 53.

55 AW X/1, S. 55.

56 AW X/1, S. 58. – Die Absurdität von Gottscheds Argumentation verdeutlicht folgendes Beispiel: Iphigenia sagt zu Achill: »Wenn du mit Eifer dich bemühest, | Das Herz mit Liebesmilch zu nähren; | Ist nur das Rohr der Augenschein | Dadurch ihr Honigseim muß eingeflösset seyn.« *Gottsched*: »Da hören wir die honigsüsse oder verzuckerte Schreibart auch. Aber in was für einer Vollkommenheit und recht tiefen Verwirrung der Gedanken! Man stelle sich einen Liebhaber vor, der seiner Geliebten durch ein Rohr Milch und Honigseim einflösset, und beydes also vorher im Munde haben muß: So das Bild, wie man eine Person wieder verliebt machen kan. Herrlicher Einfall! Wenn das nicht ein Bathos ist: So muß der ganze Swift falsch seyn.« (AW X/1, S. 65) – Zur Verteidigung Postels sei erwähnt, dass in der Erstfassung von 1699 nicht die Rede ist von ›Corallen-

Der unkoordinierte Gebrauch von Metaphern, jener berühmte ›Galimathias‹,⁵⁷ fehlt auch nicht bei Postel: »Schau ich die beblühten Wangen | Grünt mein sehnliches Verlangen, | Schließt mich Brunst und Hoffnung ein. | Aber jener Schnee der Brüste | Dräut ein blasses Sterbgerüste | Meiner Hoffnungsblüth zu seyn.«⁵⁸ Gottsched kritisiert aber nicht nur die Bildlichkeit, sondern normiert den Wortgebrauch oder

lippen«. Dort steht: »Schönstes Seelchen deine Lippen | Sind die rechten Rosenklippen | Daran meine Freiheit strandt.« Vgl. Die | Wunderbahr=errettete | JPHIGENIA, unpaginiert (II.1) {HAB X:Film 20:164}.

- 57 Eine Definition geben Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, *Der Mahler der Sitten*, Zweiter Band, Hildesheim und New York 1972 [Fotomechanischer Nachdruck nach der Ausgabe Zürich 1746], Nr. LXVIII, S. 185f.: »Die Poeten selbst, welche doch nach ihrem angenommenen Amte beflissen seyn sollten, die abgesonderten Begriffe selbst deutlich, lebhaft, und sinnlich zu machen, thun vielmehr öfters das Gegentheil, indem sie die gemeinsten Gedanken unter dunkle Worte verbergen. Ihr Wille mag dabey gut seyn, sie mögen den Leser durch ihre Belesenheit, durch seltsame Bilder aus der unbekanntesten Natur, durch den Ueberfluß und die Zusammenhäufung derselben, in Verwunderung haben setzen, und seine Aufmercksamkeit erhalten wollen, welches mit der Absicht der Poesie wohl übereinkommt: Aber da es ihnen an einem ordnenden Verstande fehlte, ihre Gelehrsamkeit mit Maaß und Ziel anzubringen, die auswärtigen und fremden Bilder geschickt zu erlesen, und das beste und bequemste zu erwehlen, ist gerade das Widerspiel von ihrem Endzwecke erfolgt, ihre Belesenheit hat den Leser überfüllt, sie ist sich selber im Lichte gestanden, und hat Dunkelheit, Eckel, und Verdruß verursacht. | Die Frantzenosen haben dieser unverdauten Gelehrsamkeit den Nahmen Gallimathias gegeben, den sie aus dem griechischen geschmiedet *καλλιμαθεια* haben«. – Die anschaulichste Darstellung des Galimathias-Problems, auch weil im Hinblick auf die Rhetorik formuliert, ist diejenige von Antoine Furetière (1619-1688), die 1658 unter dem Titel *Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au Royaume d'Éloquence* erschienen war. Eine deutsche Übersetzung veröffentlichte August Bohse, gen. Talander, (1661-1740) unter dem Titel *Allegorischer Bericht von den letzten Troublen, so in dem Königreich der Eloquenz vorgegangen* in: Des | Frantzösischen HELICONS | auserlesene | Winter=Früchte / | Getreue Übersetzungen und Aus= | züge unterschiedener Frantzöischer [sic!] | Vächer | voriger und ietziger Zeiten / | Welche allerhand curieuse / historische / | moralische / politische und andere anständige | Materien mehr in sich halten / | so wohl denen Gelehrten / als auch andern / | wes Standes und Profession sie bey der | honetten Welt sind / | Zu ihrer Vergnügung | im Winter=Quartal 1703. | überreicht | von | Taländern. | Leipzig / bey Joh. Ludwig Gleditschen / | Anno 1703. {HAB Wt 326:1} S. 170-211. Geschildert ist der Kampf zwischen ›Prinzessin Rhetorica‹ und ›Prinz Galimatias‹.

- 58 Gottsched: »Das ist ein wahrhaftiger Mischmasch von Metaphorn, den man im französischen ein Galimatias zu nennen pflegt.« (AW X/1, S. 59)

macht auf historische Unstimmigkeiten aufmerksam.⁵⁹ Schließlich folgt der Vorwurf der Künstlichkeit oder Unnatur, der zu den Grundbausteinen der Stilpolemik im 18. Jahrhundert gehört. Im siebenten Auftritt klagt Agamemnon: »Was wollt ihr thun, ihr Töchter meiner Pein! | Ihr Thränen, rinnt, mein liebstes zu beklagen: | Nein, rinnet nicht, ihr müßt verstopfet seyn, | Ihr würdet sonst an Clytämnestra sagen | Was ich verhehlen muß.« Gottsched bemängelt auf gedanklicher Ebene: »Ist das nicht ein künstlicher Schmerz, der eine solche sinnreiche Antithese zu machen im Stande ist? Er nennt erst seine Thränen, Töchter seiner Pein. Wenn es aber Agamemnon, und zwar ein höchstbetrübler Agamemnon sagt: So ist es unnatürlich. Denn welche Traurigkeit bemüht sich so scharfsinnig zu denken?« und gibt eine Alternative: »*Armes unschuldiges Kind! du sollst mir aus den Armen gerissen, du sollst geopfert werden! welch ein Herzeleid! Ich armseliger Vater! ach! ach! wie groß ist mein Elend u. Unglück!* So würde die Natur ihn reden lehren.«⁶⁰

Im Ganzen geht es Gottsched darum, die Glaubwürdigkeit der Sprache seiner Vorgänger mit einer rationalen, auf historische und metaphorische Kohärenz bedachten Sprachkritik zu denunzieren. Gottscheds rationale Kritik von Poesie ist verdeckte Metaphysikkritik, aber gleichzeitig bringt er eine neue Idee in die Diskussion ein, die den tragischen, ersten Dichter – in einer anderen Form – glaubwürdig machen soll. Er legt die Maßstäbe der klassischen französischen Tragödie, die er bei Racine vorfinden konnte, an ein Libretto an.

Wie kein anderer hat Gottsched auf dem Gebiet der Poetik versucht, Normen zu setzen. Repräsentiert wurde die poetische Setzung wie ihre apodiktische Grundhaltung vom Stil seiner eigenen poetischen Produktion einschließlich seiner Übersetzungen. Angesichts von Gottscheds apodiktischem Auftreten in der literarischen Öffentlichkeit ließ der Widerspruch nicht lange auf sich warten. Seine Setzung schuf nicht nur ein Modell, sondern gleichfalls die Bedingung der Möglichkeit stilpolemischer Dynamik auf dem Gebiet des ersten Dramas. Die Polemik, die sein *Cato* und seine *Iphigenia* bald treffen sollte, war auf dem diskursiven Gebiet der sich gerade entwickelnden Kritik nur folgerich-

59 So verwechselt Postel einmal die Verben ›sich erschrecken‹ mit ›jemanden erschrecken‹: »Ein hoher Geist erschreckt nie | Er bleibt von allem Kummer frey.« (AW X/, S. 61) und als Postel von ›Engeln‹ spricht, bemerkt Gottsched von seinem rationalen Standpunkt: »Was wusten doch die alten Griechen von Engeln? Eben so wenig als die Juden von Furien wusten. Aber auf der Opernbühne, ist die Vermengung der Religionen, als eine Art des Bathos ein Zierath.« (AW X/I, S. 66)

60 AW X/I, S. 62.

tig. Zehn Jahre später, mittlerweile in der *Deutschen Schaubühne* erschienen, wurde Gottscheds *Iphigenia* das Opfer von Bodmers Stilpolemik, der aber nun nicht mehr einen vermeintlich hypertrophen ›hohen Stil‹ als eigentlich niedrig entlarvte, sondern der das ›Alltägliche‹ und ›Niedrige‹ in Gottscheds Sprache sich ganz buchstäblich artikulieren sah.⁶¹ Gottsched, so der Vorwurf seiner Gegner, habe die Differenz von poetischer Sprache und Umgangssprache auf paradigmatischer Ebene eingeebnet. Die Diskussion um diese Differenz wirkte sich auf die Sprache des Trauerspiels aus. Gottsched, der zugab, keine ›dramatische‹ Bildung genossen und sie sich in wenigen Jahren selbst angeeignet zu haben,⁶² hätte den Vers oder nur den Reim, dafür zeugen die vielen Argumente für die Prosa zu Beginn seiner Karriere,⁶³ im Trauerspiel gerne abgeschafft. Wenn er sich dennoch für beides entschied, lag das sicherlich an der Autorität der französischen klassischen Tragödie, die er und genauso sein späterer Feind Bodmer anerkannt haben.⁶⁴

Bodmer moniert in den *Critischen Betrachtungen über die deutsche Iphigenia* (im Folgenden die Seitenzahlen in Klammern) »die gemeine Sprache eines Seefahrers« (15) in dem Vers »Der müde Ruder-Knecht sah seufzend nach den Winden« (14), ›geringe‹ (15) oder ›pöbelhafte‹

61 UEHLLIN, S. 43, zählt Bodmers *Critische Betrachtungen* »zu dem Rücksichtslosesten und Unberufensten, was je auf dem Gebiet kritischer Polemik geleistet worden ist«. Sie erschienen 1743 anonym: [Johann Jakob Bodmer], *Critische | Betrachtungen | über | Einige Auftritte | der | vom Herrn Professor Gott- | scheden | übersetzten | Iphigenia | des | Racine [sowie] Lob der angenehmen | Nachlässigkeit, | und der glücklich | auffahrenden Hoheit | in Herrn Gott- | scheds | übersetzten | Iphigenia [sowie] Durchgängige Kritik, | über den | Fünf- | ten Aufzug | der | Iphigenia, | nach | Hr. Gottscheds Uebersetzung. In: Critische | Betrachtungen | und freye | Untersuchungen | zum | Aufnehmen und zur Verbes- | serung der deutschen | Schau-Bühne. | Mit einer Zuschrift an die Frau | Neuberin. | Bern, 1743. [64, 30 und 58 S.]*

62 Geschult von deutscher Seite hat er sich, wie er in der Vorrede zum *Cato* mitteilt, an Albrecht Christian Rotth, *Vollständige Deutsche Poesie 1688*, 2 Teilbände, hrsg. v. Rosmarie Zeller, Tübingen 2000 (= *Deutsche Neudrucke, Reihe Barock*, 41), zur Tragödie, ebd., Bd. 2, S. 208-242.

63 Gegen den Reim in Übersetzungen spricht er sich im Biedermann. Sechs und vierzigstes Blatt 1728 den 15 Merz, S. 181f., aus.

64 In der *Bibliothek für Frauenzimmer* aus: Die | Mahler, | Oder: | Discourse | Von den | Sitten | Der | Menschen. | Der vierde und letzte Theil. | Zürich, in der Bodmerischen Druckerey. 1723, Nr. XV, S. 103, sind »Les œuvres de Racine« vertreten. In der zweiten Auflage von 1746 fehlen sie: Bodmer/Breitinger, *Der Mahler der Sitten*, Bd. 2, Nr. LXXVI, S. 281-284, dafür aber ebd., S. 282, Louis Racines *Réligion*.

Wendungen (15), den Gebrauch von Rechtstermini aus der von Gottsched selbst gescholtenen Kanzleisprache (21), stilistische Schnitzer wie ›die Mauren dämpfen‹ (22), historische Fehler wie ›die schwarze Opferbinde‹ (27f.). Alles ist auf den Übersetzungsvergleich angelegt, wobei Bodmer von einem ›poetischen Racine‹ ausgeht, dem gegenüber Gottscheds Verse an »Stärke und Ähnlichkeit« (31) verlieren. Einen ›sinnreichen Zusatz‹ in der Form eines Vergleiches, der auf das Buch *Hiob* zurückgeht (»Wenn man meinen Jammer wöge und mein Leiden zusammen in eine Wage legete: So würde es schwerer seyn denn Sand am Meer« [35]), weist Bodmer in Gottscheds und Postels *Iphigenia* nach. Gottsched lässt Clytemnestra sagen: »Vergiß nur meines Standes, | Denn meiner Quaal ist mehr, als hier am Ufer Sandes.« (35) Postel wird zitiert mit: »Unzehlbar ist der Sterne Heer, | Unzehlbar ist der Sand am Meer; | Doch weichen sie der Menge meiner Schmerzen« (35). Dass biblische Wendungen den ›hohen Stil‹ veredeln sollen, wird sich an den *Athalie*-Übersetzungen zeigen. Am Ende kommt Bodmer auf die ›Hoheit der Ausdrücke‹ im Trauerspiel zu sprechen, die Gottsched abgehe, wobei er sich von einer falschen ›Hoheit‹ abgrenzt, die gemeinhin als die ›Lohensteinische‹ bzw. ›schwülstige‹ bekannt sei (57). Statt ›Hoheit‹ bemerke er aber nur ›Niedrigkeit und Dürre des Ausdrucks‹ (57). Von diesem Tenor wird auch Bodmers *Lob der angenehmen Nachlässigkeit, und der glücklich auffahrenden Hoheit in Herrn Gottscheds übersetzten Iphigenia* getragen.

An Gottscheds wie Bodmers stilkritischen Versuchen, die beide vor allem Vehikel ihrer literaturpolitischen Überzeugungen im Kampf einerseits gegen den so genannten ›Schwulst‹ der Opernlibretti bzw. andererseits für das ›Wunderbare‹ in der Poesie sind, wird besonders deutlich, dass der Stilkritik ihre Deutung vorausgeht: Ein Vorurteil deutet das stilistische Detail. Eine gesungene Dramensprache muss, nach den Kriterien der Tragödiensprache beurteilt, lächerlich erscheinen – genauso wird eine entbildlichte Dichtung am Maßstab metaphorischer Poesie als unpoetisch verblassen müssen. Die Semantik des Poetischen wird sich kaum allgemeinverbindlich normieren lassen, vielmehr regional, sozial und historisch variieren.

Die Beobachtungen Gottscheds und Bodmers an der Sprache der von ihnen untersuchten *Iphigenia* sind deswegen nicht willkürlich. Die deutsche Dichtungssprache wurde seit der Aufklärung weniger stark mit der für eine Dichtung gültigen Gattungstradition abgestimmt, sondern in zunehmendem Maße mit Blick auf die Idee einer allgemeinverständlichen Prosa geschrieben. Gottsched strebte nach einer poetischen Sprache, die rational nachvollziehbar bleiben sollte, wobei das Rationale für

das Naturhafte ausgegeben wurde. Verständlichkeit um jeden Preis, so Bodmer, verfehle aber das ›Wesen der Dichtkunst‹, das von ihm und seinen Anhängern zunehmend diskutiert und in der Religion festgemacht wurde. In einer Anmerkung zur *Iphigenia*-Kritik in den *Critischen Betrachtungen* geht der Übersetzer und Verteidiger von Miltons religiösem Poem *Paradise Lost* darauf ein: »Der Herr Professor Gottsched scheint nichts so sehr verdienen zu wollen, als unter den deutschen Dichtern der Deutliche genannt zu werden« (57). Vom Standpunkt der Deutlichkeit aus bekämpften Gottsched und seine Anhänger die mit Milton verbundene Poetik und bald darauf das ihnen ›dunkel‹ anmutende Klopstock-Epos *Messias*, für das sie kein Verständnis aufbringen wollten.

c) Das Religiös-Erhabene – Cramers *Athalia* (1786)

Wenn eine Tragödie Racines von der sich im 18. Jahrhundert entwickelnden Ästhetik des Erhabenen profitieren konnte, dann *Athalie*. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wuchs das Interesse an ihr zunehmend, wobei gleichzeitig Racines weltliche Tragödien ihre Mustergültigkeit verloren. Carl Friedrich Cramers *Athalia* von 1786 folgten bis 1819 drei weitere Übersetzungen. Ihre Popularität verdankte sie vor allem Johann Peter Abraham Schulz' Vertonung der Chöre,⁶⁵ die sich bis weit ins 19. Jahrhundert hielt. Erst Felix Mendelssohn Bartholdys op. 74 *Athalia*, auf der Textgrundlage von Ernst Raupach beruhend, verdrängte mit Beginn der 1840er Jahre die Musik von Schulz aus dem Bewusstsein der Musikliebhaber. Der folgende Abschnitt stellt einen Versuch dar, die Entstehung von Cramers Übersetzung literaturgeschichtlich zu motivieren. Die Sonderstellung von Cramers Übersetzung zeigt sich um so mehr, bedenkt man, dass sie innerhalb von dreißig Jahren die (wahrscheinlich) einzige im Druck erschienene deutsche Übersetzung einer Tragödie von Racine ist.

Athalies literarischer Erfolg begann mit Nicolas Boileau (1636-1711). Der Racine-Apolog setze den Keim ihrer schnell wachsenden dichterischen Reputation am Ende der *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*,⁶⁶ dem Kommentar zu seiner folgenreichen Über-

65 S. den musikgeschichtlich höchst aufschlussreichen Beitrag von Jürgen Mainka, J.A.P. Schulz' »Athalia«. Ein Beitrag zur Untersuchung der Beziehungen des »Sturm und Drang« zum Klassizismus, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 13, 1974, H. 4, S. 273-320.

66 Die ersten neun erschienen 1694, die anderen erst 1713, vgl. Œuvres complètes de Boileau, hrsg. v. A. Ch. Gidel, tome 3, Paris 1873, S. 295-432. Das Sublime

setzung des von ihm Longin zugeschriebenen Traktates *Peri Hypsous* von 1674. Boileau, in Analogie zur ›Zweiplanigkeit der Gedankenführung‹⁶⁷ der Schrift *Vom Erhabenen*, verschob in diesem Kommentar den Akzent von der Erörterung des hohen, genauer: erhabenen Stils auf die des Hohen bzw. des Erhabenen selbst.

Im Gegensatz zum hohen Stil bzw. dem erhabenen Stil handelt es sich bei dem Erhabenen nicht um ein Utensil der klassischen Rhetorik, sondern um eine ästhetische Kategorie. Das Erhabene wird an einem Gegenstand festgemacht; der erhabene Stil dagegen ist eine Technik, dieses Moment zu evozieren. Eine scharfe Trennung wird sich aber kaum ziehen lassen, weil sich das Erhabene im erhabenen Stil manifestiert; und sobald die Traktate konkret werden und Momente aus der Religion, der Natur sowie Szenen aus der Geschichte oder der Dichtung als poetische Zitate in Versform anführen, setzen sie damit auch umgehend die Norm für den erhabenen Ausdruck. Der Aussagewert über den Stil ist gering, aber die Autorität, die ein Text gewinnt, groß, zumal an einer so exponierten Stelle wie dem Ende eines Kommentars. Boileau zitiert folgende vier Verse der *Athalie* mit dem konkreten Ziel, Racines Überlegenheit in Fragen des Erhabenen gegenüber Corneille zu demonstrieren (v. 61-64)⁶⁸:

*Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des Méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.*

Besonders den letzten Satz hebt er hervor, so dass es nicht verwundert, wenn der Racine-Kenner Moses Mendelssohn den ›erhabenen Vers‹ 1758

wird an vier Versen aus Racines *Athalie* in der *Réflexion XII* verdeutlicht. Dabei ist »l'harmonie de l'expression« nur eine Variable des Erhabenen neben »la grandeur de la pensée, la noblesse du sentiment, la magnificence des paroles« (ebd., S. 431f.). Die letzte *Réflexion* ist ein Kommentar zu dem Satz, der das Erhabene als das Erbauliche definiert. Es solle die Seele erheben und ihr eine bessere Meinung von sich selbst geben, sie dabei mit Freude und edlem Stolz erfüllen, als wäre sie es selbst, die jene Dinge bewirkt, die sie gerade hört (vgl. ebd., S. 430). Das aber habe Racine, wenn nicht sogar besser, auf keinen Fall schlechter erreicht als Corneille.

67 Vgl. Manfred Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973, S. 139.

68 Verse zitiert nach Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999 (= *Bibliothèque de la Pléiade*). – Vgl. *Œuvres complètes de Boileau*, Bd. 3, S. 430.

in seinen *Betrachtungen über das Erhabene und das Naive* in den schönen Wissenschaften zitiert.⁶⁹ Hinsichtlich der Form wird in Mendelssohns Ausführungen klar, dass dem Erhabenen ein einfacher und natürlicher, d. h. naiver Ausdruck entspricht.⁷⁰ Der erhabene Stil wäre demnach weniger geschmückt. Der *ornatus* ist in der Rede reduziert und der Stil dem Prinzip der *simplicitas* verpflichtet. Tatsächlich können solche Zuweisungen nur relational getroffen werden: Racines Stil ist einfacher, daher erhabener als der von Corneille usw.

Boileaus Apologie von Racines *Athalie* wirkte aber auch auf Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), der 1757 im Vorbericht zu seinem *Tod Adams* ebenfalls Corneille gegenüber Racine abschwächt und nur an letzterem das Erhabene hervorhebt.⁷¹ Im Gegensatz zu Mendelssohn⁷² scheint Klopstock kein Anhänger der französischen Tragödie gewesen zu sein, mit Ausnahme der *Athalie* wird Racines Werk von ihm nicht erwähnt.

Johann Hartwig Ernst von Bernstorff (1712-1772) tadelte Anfang 1756 gegenüber Klopstock, liest man in Klopstocks *Arbeitstagebuch*, Edward Young wegen dessen Tragödien. Bernstorff, der von 1744-1750 als Gesandter in Paris gelebt hatte und mit dem französischen Theater vertraut war, bezog seine Kritik auf diejenigen Tragödien, die ›unedle Leidenschaften‹, also nicht das Erhabene, sondern das rein Pathetische darstellen würden. Klopstock entgegnete: »Aber eine Athalie zu schreiben?«

69 *Die Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften* erschienen in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Zweyten Bandes zweytes Stück*. Vgl. Moses Mendelssohn, *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*. I, bearb. v. Fritz Bamberger, Berlin 1929 (= *M. M., Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, I), S. 213. – Vgl. auch Mendelssohns Rezension zu Edmund Burkes *Enquiry into the Origin of the Sublime and Beautiful*, in: ders., *Rezensionsartikel in Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste (1756-1759)*, bearb. v. Eva J. Engel, Stuttgart 1977 (= *M. M., Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, IV), S. 216-236, sowie seine: *Anmerkungen über das Englische Buch: On the Sublime and the Beautiful*, in: ders., *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*. III.1, bearb. v. Fritz Bamberger und Leo Strauss, Berlin 1932 (= *M. M., Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, III.1), S. 235-253.

70 Vgl. Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 214 f., bes. 215: »Wenn ein Gegenstand edel, schön oder mit seinen wichtigen Folgen gedacht, und durch ein einfältiges Zeichen angedeutet wird; so heißt das Zeichen naiv.«

71 Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock, *Vorbericht [zum Tod Adams]*, in: *Klopstocks gesammelte Werke in vier Bänden*. Mit einer Einleitung von Franz Muncker, Viertes Band, Stuttgart o. J., S. 9 f.

72 Mendelssohns Position wird deutlich im Briefwechsel über das Trauerspiel mit Lessing und Nicolai.

Bernstorff gab nach: »dann mag's passiren. sagte er mehr im Scherze, als im Ernste«, worauf wiederum Klopstock fragte: »Nur passiren?«⁷³ Die knappe Mitteilung zeugt von der Sonderstellung dieses Werkes in der Mitte des 18. Jahrhunderts, zumal in Kreisen, die die Dichtung idealisieren und nobilitieren wollten und sie dafür mit der Religion vermengten. Für Klopstock, der einen Monat später, im Februar 1756, Miltons *Paradise Lost* in Louis Racines (1692-1763) Übersetzung las,⁷⁴ ist am 8. April eine Lektüre von Racines *Athalie* bezeugt.

Vor diesem Hintergrund wird Klopstocks Berufung auf die *Athalie* in der Vorrede seines ersten biblischen Dramas *Der Tod Adams* von 1757 verständlich.⁷⁵ Positive Bezugnahmen zu anderen Werken Racines sind in Klopstocks Werk nicht überliefert.⁷⁶ Zwischen der *Athalie* und dem *Tod Adams* gibt es zwar keine ›Strukturähnlichkeiten‹,⁷⁷ aber der Bezug ist als ein konzeptioneller wesentlich: *Athalie* ist für Klopstock nicht einfach nur klassische Autorität, die das eigene Projekt absichert, sondern

73 Friedrich Gottlieb Klopstock, Klopstocks Arbeitstagebuch, hrsg. v. Klaus Hurlbusch, Berlin, New York 1977 (= *HKA, Addenda II*), S. 34.

74 Vgl. Klopstock, Arbeitstagebuch, S. 43.

75 Klopstocks (im Dienste Gottscheds stehender) Gegner Ludwig Friedrich Hudemann hatte 1753 gemeinsam mit dem Originaldrama *Jesabel* eine eigene Übersetzung der *Athalie* veröffentlicht. Ein Jahr später, 1754, warf Hudemann Klopstock in den *Gedanken über den Messias in Absicht auf die Religion* vor, »er habe sich unterstanden, ›das allertheuerste Geheimniß der durch den Sohn Gottes gestifteten Erlösung mit einer poetischen Tünche zu überziehen, und sie zu einem geringschätzigen Spiel der ausschweifenden Phantasey zu machen‹« (zit. nach Gerhard Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, Gütersloh 1963 [= *Studien zu Religion, Geschichte und Geisteswissenschaft*, 1], S. 327).

76 Um 1800 verfasste Klopstock ein Epigramm auf Racine, das 1804 erschien, s. Friedrich Gottlieb Klopstock, Epigramme. Text und Apparat, hrsg. v. Klaus Hurlbusch, Berlin, New York 1982 (= *HKA, Werke 2*), S. 58: »Ihrer goldenen Zeit Nachwelt verwirft [t] nur nicht alle | Ausser Racinen. Sey, Deutscher, nicht hart, und verschone das Schooßkind, | Denn der Richtende kann, wie Du weißt, auch allzugerecht seyn.« (Erstdruck 1804, entstanden wohl um 1800).

77 S. Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, S. 260 und Ingrid Strohschneider-Kohrs, Klopstocks Drama ›Der Tod Adams‹. Zum Problem der poetischen Form in empfindsamer Zeit, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 39, 1965, H. 2, S. 165-206, hier 176 f. – Im Kontext des Stilwandels des 18. Jahrhunderts s. auch dies., Stilwandel: Klopstocks Adam-Drama in der Gattungsgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: [Ohne Herausgeber] Das Erhabene in der Dichtung: Klopstock und die Folgen. Vortragstexte des Kolloquiums [Friedrich Gottlieb Klopstock. Wissenschaftliche Tagung, 1. und 2. Juli 1995 Quedlinburg], Halle 1997 (= *Schriftenreihe des Klopstock-Hauses Quedlinburg*, 1), S. 35-55.

das Muster des religiös-erhabenen Dramas schlechthin:⁷⁸ »Es führt uns ein Vorhof [d. h. das Alte Testament, A. N.] zu dem Heiligtume. Was in dem Vorhofe geschieht, hat, wenn ich das Wort wagen darf, noch eine gewisse Miene von Weltlichkeit. Es hat aber zugleich so viel wirklich Erhabenes, so viel schöne und große Natur, daß es mir sonderbar vorkommt, daß wir nur eine ›Athalie‹ haben.«⁷⁹ Corneilles *Polyeucte* dagegen sei an einigen Stellen zumindest ›selbst für das ernsthafte Trauerspiel zu ernsthaft.⁸⁰ Dass er das Märtyrerdrama gegen Racines *Athalie* ausspielt, ist ein von Boileau begründeter Gemeinplatz der Argumentation. Die fehlenden ›Strukturähnlichkeiten‹ und die stilistische Andersartigkeit von Klopstocks Prosadrama zeigen, dass er das Erhabene nicht mehr als bloße rhetorische Stil­kategorie, sondern als idealistisches Theorem auffasst, das nicht so sehr an der sprachlichen Form zu messen ist, sondern allein von der Stoffwahl evoziert werden kann.⁸¹

78 Das klingt schon bei Strohschneider-Kohrs, Klopstocks Drama ›Der Tod Adams‹, S. 177, an: »Religiösität und erhabener Stil des Racineschen Spätwerks mögen Klopstocks Willen zur erhabenen Simplizität der Darstellung aufgerufen und bestärkt haben.«

79 Vgl. Klopstock, Vorbericht [zum *Tod Adams*], S. 10. – Zu Klopstocks Bibel­dramen bemerkt Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, S. 259: »Sie stehen im ›Vorhof zu dem Heiligtume‹, in das der ›Messias‹ eingetreten ist, denn sie bleiben im alttestamentlichen Vorfeld der Offenbarung und Erlösung durch Jesus Christus.«

80 Vgl. Klopstock, Vorbericht [zum *Tod Adams*], S. 9: »Vielen Lesern wird hier gleich einfallen, daß man kein Trauerspiel aus der Offenbarung nehmen müsse. Wenn das soviel heißen soll, daß die großen Männer, die uns die Bibel aufbehalten hat, nicht so würdig sind, vor uns zu erscheinen, als die großen Männer des Heidentums, so sehe ich nicht ein, warum ich Salomo nicht so hoch als Titus schätzen solle. Sobald man aber dadurch sagen will, daß diejenigen großen Männer der Offenbarung, die nicht anders, als von den tiefsten Geheimnissen der Religion begleitet, aufgeführt werden könnte, selbst für das ernsthafte Trauerspiel zu ernsthaft sind, so bin ich so sehr von dieser Meinung, daß ich wünschte, daß in dem ›Polyeukt‹ einige Stellen nicht wären.«

81 Klaus Hurlbusch kommentiert Klopstocks Urteil über die *Athalie*: »Klopstock ist zu diesem Urteil sicher nicht nur aufgrund der Tatsache gekommen, daß in der ›Athalie‹ ein biblisches Thema gestaltet ist, sondern wohl auch deswegen, weil in diesem Werk dem politisch und psychologisch motivierten Konflikt eine heilsgeschichtliche Perspektive gegeben wird, ausgedrückt vor allem in den Weissagen des Hohenpriesters Joad.« (in: Klopstock, Arbeitstagebuch, S. 274) – Klopstocks Hochschätzung ist repräsentativ, selbst 1771 wird die *Athalie* (mit *Mahomet*) über die Trauerspiele J. E. Schlegels gestellt, s. Nachrichten über die Leipziger Bühne. In: Das Parterre, | herausgegeben | von | Christian Heinrich Schmid | Erfurt, 1771. | Verlegts Ernst August Gottlieb Griesbach. S. 295.

Die *Athalie* galt nicht bloß als Muster des Erhabenen in der Tragödie, sie sprach zudem ein religiöses Bedürfnis unter den zeitgenössischen Dichtern an. Im Zuge der ›religiösen Empfindsamkeit‹, die nicht erst von Klopstocks *Messias*,⁸² sondern bereits von Miltons *Paradise Lost* ausgegangen war, gehen Dichtung und Religion in der Jahrhundertmitte eine Liaison ein. Diese Form des hohen Stils betraf das Epos, wobei es zu einer Wiederbelebung dieser Gattung kam, die sich für die Kodifizierung einer neuen, nicht mehr antiken, sondern nunmehr christlichen Mythologie besonders eignete. Auf dem dramatischen Gebiet profitierte davon das biblische Drama.⁸³

- 82 UEHLIN, S. 87, bemerkt zum Erscheinen der *Athalie*-Übersetzung Hudemanns 1753: »Schon Gervinus hat nachdrücklich darauf hingewiesen, dass der Zug religiöser Empfindsamkeit, den der tiefe Eindruck von Klopstocks *Messias* dem ganzen Zeitalter verliehen hatte, allenthalben das Bedürfnis nach poetischem Ausdruck wachrief; biblische Stoffe beschäftigten in jenen Jahren eine grosse Anzahl von Dichtern«.
- 83 Die zahlreichen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen biblischen Dramen verzeichnet bis in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts Friedrich Rassmann, Uebersicht der aus der Bibel geschöpften Dichtungen älterer und neuerer deutschen Dichter; mit Einschluß derartiger Uebersetzungen. Ein Wegweiser für Literatoren, Freunde der Dichtkunst, Geistliche und Schullehrer, Essen 1829, zu Dramatisierungen aus dem Umkreis der *Athalie*-Episode ebd., S. 27 (erwähnenswert ist, dass der Racine-Übersetzer und Schillerfreund Karl Philipp Conz [BRITANNICUS 1825] in der *Uebersicht* mit zahlreichen Dramen anzutreffen ist). – Noch bevor Klopstock das biblische Drama mittels seines *Tod Adams* einem breiten Publikum bekannt machen konnte, hatte Ludwig Friedrich Hudemann mehrere biblische Originaldramen verfasst und Racines *Esther* sowie die *Athalie* übersetzt. Nur sie und das Originaldrama *Jesabel* erschienen im Druck (1753). Auch Klopstocks, von Gottsched protegierte Gegner mengten in ihre Dichtung religiöse Aspekte mit ein. In den *Schleswig-Holsteinischen Anzeigen* von 1752 wurde die *Esther* zusammen mit den Originaldramen *Herodias*, *Jahel* und *Esther* angekündigt (Hans Schröder, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart. Im Auftrage des Vereins für Hamburgische Geschichte, Dritter Band: Günther – Kleye, Hamburg 1857, S. 391). Hudemann wie auch sein Freund der Pastor Georg Volquarts teilten den Vorwurf, Dichtung und christliche Religion seien nicht zu vermengen, wobei sich die Argumentation des »uralte[n] Vorurteil[s] von den Lügen der Dichter« (Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, S. 328) bediente (Volquarts war es, der in den *Schleswig-Holsteinischen Anzeigen* die Übersetzungen Hudemanns anzeigte. Er nennt sie eine ›Zierde des norderdithmarsischen Landes‹. Im selben Organ griff er Klopstock an, Nr. 15, 1752. Der Streit entzündete sich an dessen Epos, weil sich darin christliche Offenbarung und dichterische Erfindung überlappten, weil dieses Epos nicht nur dazu diene – in den Augen der Kritiker –, christliche Botschaften zu verkünden, sondern sie in Differenz zum

Neben dem Erhabenen und dem Religiösen, das in der *Athalie* mesianische Züge annimmt, sei ein dritter Aspekt angesprochen, der das zunehmende Interesse an dieser tragischen Dichtung seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erklärt: die Affinität zur Musik.⁸⁴ Klopstock selbst wird Mitte der 1750er Jahre die Möglichkeit ihrer Vertonung zunächst nicht so sehr an der *Athalie* interessiert haben. Seine lange Ignoranz in musikalischen Angelegenheiten ist überliefert. Die Bekanntheit mit Christoph Willibald Gluck Anfang 1774, dessen erfolgreiche Racine-Adaption *Iphigénie en Aulide* im selben Jahr erschienen war, führte dazu, dass Gluck sich des Bardiets *Hermanns Schlacht* aus dem Jahr 1769 annahm.⁸⁵ Händels Oratorium *Athalia* von 1733, aber auch spätere Bearbeitungen der *Athalie* und anderer Stücke Racines für das

Neuen Testament neu zu definieren. Es ist bekannt, dass Volquarts und Hudemann – obgleich sich Hudemann später selbst dem biblischen Epos zuwandte – in dieser Zeit zu den schärfsten Gegnern des *Messias* und seines Verfassers zählten, vgl. Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, S. 327. Allerdings zitiert Kaiser Volquarts als »einen Pastor G. Volquart« nicht direkt und übersieht deshalb den Zusammenhang mit Hudemann, der im Absatz darauf nur in seiner Zugehörigkeit zum Gottsched-Kreis erwähnt wird, aber nicht als Freund Volquarts. – Über die Angriffe informiert ausführlich Albert Malte Wagner, Klopstock und Holstein, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 56, 1927, S. 253-270.

84 An dieser Stelle sei auch auf die zahlreichen Vertonungen von Racine-Tragödien für das Musiktheater im 18. Jahrhundert verwiesen. Eine Untersuchung im europäischen Kontext steht noch aus, einen ersten Überblick verschafft Herbert Schneider, [Artikel] Racine, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Fischer, Personenteil 13: Pal-Rib, Weimar u. a. 2005, Sp. 1171-1176. Einige Arbeiten: Carl Dahlhaus, Tragödie, Tragédie, Reformoper. Zur Iphigenie in Aulis von Euripides, Racine und Gluck, in: Albert Gier (Hg.), Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung, Heidelberg 1986 (= *Studia Romanica*, 63), S. 94-100; Philipp Adlung, Mozarts Opera seria Mitridate, re di Ponto, Eisenach 1996 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 46), S. 35-47; zu Händels *Esther* s. Chrysanter, G. F. Händel, Bd. 1, S. 471-479; zu Händels *Athalia* s. Chrysanter, G. F. Händel, Bd. 2, S. 305-319 und Klaus Hortschansky, Vom Chordrama zum Oratorium. Gattungsnormen – Gattungstraditionen, in: Göttinger Händel-Beiträge 6, 1996, S. 59-69.

85 Vgl. zu Klopstocks verspätetem Interesse an der Musik und zu der nicht niedergeschriebenen Vertonung seiner *Hermanns Schlacht*. Ein Bardiet für die Schaubühne (1767) durch Gluck Alfred Bock, Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik, Gießen 1900, S. 3-19, bes. 16. – Zu Klopstocks *Hermanns Schlacht* neuerdings Dirk Niefanger, »Sehepunkte« – Zur Theorie und Funktion der Geschichtsimagination im Drama am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 55, 2005, H.2, S. 157-174, hier 163-165.

Musiktheater sprechen aber für ein generelles Interesse, das Komponisten Racine im gesamten 18. Jahrhundert entgegenbrachten.

Cramer, wie Klopstock aus Quedlinburg, war nicht nur ein großer Bewunderer des Dichters, der mit seinem Vater seit Jugendjahren befreundet war, sondern einer seiner besten Kenner, literarisch wie biographisch.⁸⁶ Der Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich⁸⁷ bedurfte Mitte der 1780er Jahre nur eines Impulses, um ein Werk zu übersetzen, das ihn selbst bewegte, aber zu dieser Zeit nicht mehr die Popularität beanspruchen konnte wie dreißig Jahre zuvor. Dieser Impuls ging von Rheinsberg aus, wo der Kapellmeister J. P. A. Schulz auf den ›Befehl‹ des Prinzen Heinrich die Chöre der *Athalie* zunächst vertonte.⁸⁸ Die Wiederentdeckung Racines ging von den musikalischen Möglichkeiten der *Athalie* aus; sein letztes Werk war ein ideales Muster, die Einheit von Musik und Dichtung zu veranschaulichen.⁸⁹ In der siebenten

86 Sein fünfbandiger Klopstock-Kommentar erschien zwischen 1780 und 1792: *Klopstock. Er; und über ihn herausgegeben von C. F. Cramer.*

87 Cramer war nicht nur Übersetzer aus dem Französischen, sondern er übertrug deutsche Dichtung ins Französische wie z. B. Schillers *Jungfrau von Orleans*, erschienen 1802, ein Jahr nach der Originalausgabe. Im Jahr 1800 veröffentlichte er Klopstocks *Hermanns Schlacht* in eigener Übersetzung, s. LA BATAILLE | D'HERMAN. | BARDIT | DE | KLOPSTOCK. | Editeur | Charles Frederic Cramer. | A PARIS [...] | AN VIII, wo es am Ende der umfangreichen Einführung, ebd., S. clxj, zu seiner *Athalie*-Übersetzung heißt: »je ne puis vous [die Anrede des Vorwortes lautet: ›Citoyens‹, A. N.] dissimuler qu'après avoir eu l'avantage de transporter sur la scène allemande l'Athalie de Racine, embellie par les accords d'un compositeur, digne émule de Gluck, ce ne soit pour moi une jouissance bien douce, de pouvoir aujourd'hui, par une heureuse vicissitude, interpréter le chef-d'œuvre de l'Ossian allemand devant une assemblée de connaisseurs, dans la ville la plus illustre de l'univers, et au sein d'une nation dont les grands hommes et les génies supérieurs, ont toujours été l'objet de mon culte religieux.« – Wenig später erschien Cramers Übersetzung von Schillers *Jungfrau von Orleans*: Jeanne d'Arc ou La Pucelle D'Orléans, Tragédie en cinq actes, auteur, Frédéric Schiller, Poète allemand. Traducteur, Charles-Frédéric Cramer, éditeur, L. S. Mercier, A Paris, chez Cramer, rue des Bons-Enfants, n°. 12. Henrich's, rue de la Loi, n°. 1231. Moussard, rue Helvétius. Vente, boulevard Italien, An X, 1802.

88 Vgl. ATHALIA 1786, S. XIV.

89 Die Einheit von Dichtung und Musik hatte 1755, von Kopenhagen aus, der Vater Johann Andreas Cramer in der Vorrede seiner vierbändigen *Poetischen Uebersetzung der Psalmen* als ursprünglich behauptet: »aber man muß sich auch erinnern«, heißt es, das Fehlen von Silbenmaß und Reim bei den Hebräern entschuldigend, »daß die Musik und die Poesie vordem unzertrennliche Gefährtinnen waren. Ein Gedicht war kaum fertig, so wurde es schon in Musik gesetzt, und wer es von dem Dichter hörte, hörte Gedicht und Musik zu gleich.«

Szene des dritten Aktes werden deklamierte Partien mit Rezitativen und gesungenen Versen zusammengeführt. Die *Athalie*, so Cramer, eigne sich »durch die glückliche Verwebung der sehr lyrischen Chöre und der vortreflichen Begeisterungsszene des Hohenpriesters mit dem Ganzen, das vereinigte Verdienst eine[r] Tragödie und Oper in ihrem edelsten Verstande zu«⁹⁰. »Chöre« und »Begeisterungsszene« – gemeint ist die Prophetie des Hohenpriesters –, Musik und religiöse Prophetie vereinigen sich in der Dichtung *Athalie*. Die *Athalie* ist als religiöses Drama der ideale Gegenstand für einen Klopstock verpflichteten Übersetzer. Im historischen Rückblick erweisen sich Cramers Entscheidung, die *Athalie* zu übersetzen, und die Art und Weise, wie er sie übersetzt, als abhängig von Klopstock,⁹¹ dem Freund seines Vaters Johann Andreas Cramer.⁹² Nicht unwichtig ist deshalb, dass der gleichfalls als Übersetzer äußerst aktive Johann Andreas Cramer seinem Freund Klopstock,⁹³ der kein

(Poetische Uebersetzung | der | PSALMEN | mit | Abhandlungen | über dieselben, | von | Johann Andreas Cramer, | Königl. Dän. Hofprediger. | Erster Theil. | Zweyte verbesserte Auflage. | Leipzig, | Verlegt B. C. Breitkopf und Sohn. | 1763. Vorrede, S. 4 unpaginiert)

90 ATHALIE 1786, S. X.

91 WAGNER, S. 15, hat darauf zwar schon hingewiesen, blieb aber einen genaueren Nachweis schuldig, vgl. ebd., S. 18: »Die Sprache, die das Streben, Klopstock nachzuahmen, erkennen läßt, ist stellenweise höchst unbeholfen; undeutsche Wortfolgen kommen vor wie: »Weshalb nicht weiß ich«, Wiederholungen« und ebd.: »Auch hatte Cramer in leidenschaftlichen Augenblicken den gleichmäßigen Fluß der Racineschen Sprache nicht beibehalten« sowie: »Auffällig oft verwendet er die Kontraktion des Pronomens »es« mit dem vorangehenden Wort«.

92 Dieser hatte auf Empfehlung Klopstocks 1754 in Kopenhagen die Stelle als Hofprediger angetreten. Zu Johann Andreas Cramer, seiner geistesgeschichtlichen Position und der Verbundenheit mit Klopstock s. den Abschnitt *Neologische Freunde und Förderer* bei Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, S. 28-44, hier 33.

93 In diesem Kontext erwähnenswert ist, dass J.A. Cramer Bossuets Weltchronik übersetzt hat, die Racine in der Vorrede zu seiner *Athalie* zitiert: Jacob Benignus Bossuet, | Bischofs von Meaux, | Einleitung | in die allgemeine | Geschichte der Welt, | bis auf | Kaiser Carl den Großen. | Für den | ehemaligen Dauphin von Frankreich abgefaßt. | Uebersetzt | und mit einem Anhang historisch-critischer | Abhandlungen vermehrt | von | M. Johann Andreas Cramer. | Leipzig, | verlegt Bernhard Christoph Breitkopf. | 1748. Vgl. bes. die Seiten 30-33. Über die Entstehung der Übersetzung informieren die Briefwechsel zwischen Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) und Klopstock. Es ist nicht uninteressant, dass der heilsgeschichtliche Apologet Bossuet neben Pascal eine wichtige Bedeutung für Louis Racines Poem *La Religion* besitzt, vgl. dazu Johannes Remy, Louis Racine [1692-1763], Diss. Köln 1937, S. 91f.

Englisch konnte, bereits 1748 Passagen aus Edward Youngs Klagegedicht *Night Thoughts* (1742-1745) ins Deutsche übersetzt hatte.⁹⁴ (Young übrigens, dem Bernstorff, wie zu Beginn des Abschnittes gesehen, seine Tragödien nicht verzeihen wollte.)

Welche Bedeutung Cramer der *Athalie* beigemessen hat, ersieht man im Kommentar. Besondere Aufmerksamkeit widmet er darin der Prophezeiung Joads.⁹⁵ Am Ende der Vorrede zur *Athalie* motiviert Racine die Prophezeiung des Hohenpriesters (III.7), die im Alten Testament nicht belegt ist, als ›eine Art von Episode‹ (im Sinne eines erregenden Momentes). Die Prophezeiung diene dazu, »à augmenter le trouble dans la Pièce, par la consternation et par les différents mouvements où elle jette le Chœur et les principaux Acteurs.«⁹⁶ Im Kommentar zu dieser Szene hat Cramer die christliche Deutung der *Athalie* aus Louis Racine *Remarques sur les tragédies de Jean Racine* übersetzt, die 1752 erschienen waren.⁹⁷ Darin heißt es zu Joads Prophezeiung: »Auch nicht einmal die Ehre des jüdischen Volkes beschäftigt ihn; da er, weit entfernt, sich eine lange Reihe glücklicher Herrscher zu denken, die babylonische Gefangenschaft vorhersagt, und ein neues, schöneres Jerusalem in der Ferne schimmern sieht. Nur die Glorie dieses neuen Jerusalems, nur die Ehre

94 Vgl. den Kommentar von Klaus Hurlbusch in: Klopstock, Arbeitstagebuch, S. 272.

95 Auf diese Szene wird in der übersetzungsphilologischen Analyse zurückzukommen sein [s. Kapitel II.3b].

96 OC I, S. 1013. In der Übersetzung Cramers: »die ungestüme Verwirrung in dem Stücke, durch die Bestürzung und die verschiedenen Bewegungen, die sie bey dem Chore und den vornehmsten handelnden Personen hervorbringt, noch zu vermehren.« (ATHALIA 1786, S. XXVII) – Bressand, der die Vorrede nur zusammenfasst in der Absicht, die biblischen Ereignisse zu erwähnen, hat den dramatischen Teil ausgespart. Zur Prophezeiung liest man bei ihm: »Jojada wird hier / als Hoher Priester / weissagend eingeführet / obgleich die Schrift nicht ausdrücklich sagt / daß er einen Prophetischen geist gehabt habe. Er verkündigt erstlich die unglückliche Veränderung des Joas / welcher / nachdem er dreissig Jahre sehr wohl regiret / sich von denen Schmeichlern verleiten liesse / den Zacharias / dieses Hohen Priesters Sohn und Nachfolger / in dem Tempel umzubringen / die Babylonische gefängnis / und hernach die ankunft des Messias.« (ATHALIA 1694, Kurtzer Auszug Der Frantzösischen Vorrede des Verfassers.)

97 ATHALIA 1786, S. 164-170. – In der französischen Romantik, namentlich von François René, Vicomte de Chateaubriand, wird gleich die gesamte tragische Welt der Tragödien Racines christianisiert. Den deutschen Romantikern ist Chateaubriands prominentes Buch *Génie du christianisme* nicht entgangen, vgl. Achim von Arnims Aufforderung an Clemens Brentano, Lyon 12. Januar 1803, das Buch zu lesen, in: Ludwig Achim von Arnim, Briefwechsel 1802-1804, hrsg. v. Heinz Härtl, Tübingen 2004, Nr. 281, S. 177.

dieses geistlichen Reichs, das der Messias gründen soll, von dem er wünscht, dass er der Erde entkeimen möge, erfüllt seinen Geist.«⁹⁸ In seinen Anmerkungen rechtfertigt Cramer die christliche Auslegung der alttestamentlichen Propheten: »Wenn diese Vorstellung des Sinnes der Propheten auch vielleicht nicht die wahre ist; – denn ihnen war doch der Messias mehr weltlicher König; weltlicher Sittenverbesserer; so ist sie doch in den Erklärungen der Christen völlig gegründet; und Racine durfte dieses exegetische aufgenommene Costhume befolgen.«⁹⁹

Wie die Gott preisenden bzw. die Gottlosen schmähenden Chöre unterbricht die Prophetie die eigentliche Handlung des Stückes. Die Unterbrechungen sind für Cramer nur gerechtfertigt, wenn sie einen gegenüber der bloßen Handlungsökonomie wirkungsästhetischen Mehrwert schaffen. Der Mehrwert besteht darin, dass eine solche Unterbrechung die eigentliche Handlung in einen bedeutenden, d. h. über sich selbst hinaus weisenden und damit größeren Zusammenhang stellt. Die Unterbrechung der Handlung ist somit eine Form der Hermeneutik, indem der christliche Zuschauer an die Wichtigkeit der Szene des Alten Testaments, die sie für ihn als Christen haben soll, erinnert wird.¹⁰⁰ Wichtig war sie ohne Zweifel für Cramer in ihrer Ausführung: »Das ganze griechische Theater hat keine Stelle, die sich mit dieser Begeisterungsscene des Hohenpriesters an Majestät und Kraft messen könnte.«¹⁰¹ Indem Cramer die Szene aufwertet, nimmt er die Tragödie in den Dienst einer religiösen Erbauungsrhetorik. Die Indienstnahme gelingt nicht allein durch das Wort des Dichters, sondern bedarf des Schauspielers und des Komponisten. Cramer nennt seine Freunde Friedrich Ludwig Schröder,¹⁰² der den Joad in Hamburg darstellte, und den Komponisten Schulz,

98 ATHALIA 1786, S. 166 f.

99 ATHALIA 1786, S. 166.

100 Louis Racine, in der Übersetzung Cramers, bemerkt: »Der Dichter hat also sein Stück sowohl als Kunstverständiger angeordnet, als auch sich sehr erleuchtet in dem Plane seiner Religion bewiesen. Er behandelt sein Subject nicht sowohl wie eine *Geschichts*begebenheit, als vielmehr wie ein Stück aus der Reihe *prophetischer* Ereignisse, und hat die Vorherverkündigung der Zukunft mit Fleiß Athalia und dem Hohenpriester in den Mund gelegt, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu einem Gegenstande noch größerer Herrlichkeit zu erheben als der irdische Ruhm Joas gewesen seyn würde« (ATHALIA 1786, S. 169 f.).

101 ATHALIA 1786, S. 163.

102 Erstaufführung in Hamburg am 30.3.1789; vgl. Friedrich Ludwig Schröder am 26.1.1798 an Karl August Böttiger: »Ich fahre in diesem Augenblicke auf's Land, nachdem ich mich 12 Tage in der Stadt aufgehalten habe. Ich spielte u. A. noch den Otto von Wittelsbach, Macbeth, Joad in der ›Athalia« (abgedruckt

der Cramer zur Übersetzung der *Athalia* anregte: »Sie muß durch die ganze Würde des Spiels eines Schröder, und von den Tönen eines Schulz unterstützt, von der mächtigsten Wirkung seyn.«¹⁰³

Cramers religiöse Erhöhung der Dichtung stand in der Tradition Klopstocks. Er zitiert Verse aus dem Gedicht *Kaiser Heinrich* seines großen Vorbildes: »Die Religion erhöht uns | Weit über Hömus, und Aganippe, Dich! | Posaun' | und Harfe tönen, wenn sie beseelt; | Und tragischer, wenn sie ihn leitet, | Hebet, o Sophocles, dein Cothurn sich!«¹⁰⁴ Die Religion trage zum hohen Stil der Tragödie maßgeblich bei, ein Gedanke, den Klopstock in seiner Schrift *Von der heiligen Poesie* eingehend ausgeführt hatte.¹⁰⁵

Im Jahr 1786 fanden drei Aufführungen von Cramers *Athalia*, ange-regt von Auguste Bernstorff, geb. zu Stolberg, im Palais Schimmelmann in Kopenhagen statt.¹⁰⁶ Cramer schrieb an Klopstock am 18. November 1786: »Es ward in der Brunen Hause einen mir sehr angenehmen Abend eine Art der Aufführung der *Athalia* veranstaltet [...]. So auch verschiedene sollene Vorlesungen Ihres Herm[ann] u. d. F. mit Kunzens Musik.«¹⁰⁷ Dann, vier Jahre später, nachdem die Übersetzung wenige Male von Schröder in Hamburg aufgeführt worden war, schrieb Cramer erneut an Klopstock in Sachen *Athalia*.¹⁰⁸

Klopstock war für Cramer nicht bloß Modell, sondern der von ihm verehrte Lehrmeister. Eine in diesem Kontext nicht unwichtige Frage

in: Hermann Uhde, Friedrich Ludwig Schröder in seinen Briefen an K. A. Böttiger [1794-1816], in: Historisches Taschenbuch. Begründet von Friedrich von Raumer, Fünfte Folge, fünfter Jahrgang, Leipzig 1875, S. 267).

103 *ATHALIA* 1786, S. 163.

104 *ATHALIA* 1786, S. 163.

105 Zur zeitgenössischen Diskussion des Verhältnisses von Religion und Dichtung bei Klopstock s. Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, S. 327-346.

106 Louis Bobé, Frederikke Brun sødt Münster og hendes Kreds hjemme og ude, Kopenhagen 1910, S. 31f.

107 Friedrich Gottlieb Klopstock, Briefe. 1783-1794, hrsg. v. Helmut Riege, Bd. 1: Text, Berlin, New York 1994 (= *HKA, Briefe 1*), Nr. 74, S. 90.

108 »In Absicht der *Athalia*, Bester, habe ich mich, nach Windemes [Johanna Elisabeth von Winthem, A. N.] Ausdruck leider wieder *abfreuen* müssen. Da es mir unmöglich war, in dieser Woche abzukommen von hier [Kiel, A. N.], so schrieb ich gleich nach Empfang ihres Briefes an Schröder [Brief nicht ermittelt, A. N.], ihn zu fragen, ob sie nicht die folgende noch Einmal gegeben würde? Er antwortete mir, daß sie wegen der Krankheit einer Sängerin dieß Jahr gar nicht gegeben werden könnte. Und so habe ich meine Reise nach Hamburg lieber noch bis Ostern verschoben, wo ich wieder einige Woche bey Ihnen seyn zu können hoffe.« (Klopstock, Briefe. 1783-1794, Bd 1, S. 190f.)

betrifft das Verhältnis zwischen Ästhetik des Religiös-Erhabenen und der konkreten Sprache, die dem Religiös-Erhabenen entspricht. Tatsächlich bleibt Cramer nicht nur konzeptionell Klopstock verpflichtet, er übernimmt ebenfalls dessen syntagmatische Stilprinzipien, Varianz und Kürze der Syntagmen, für die Formulierung seiner Übersetzung. Hierauf wird in der Analyse des zweiten Teils zurückzukommen sein.

d) Rhetorische und ästhetische Kritik des ›Hohen‹

Neben der religiösen Tragödie manifestiert sich das neue Interesse am hohen Stil in den 1780er Jahren gleichfalls im antiken Epos und in der griechischen Tragödie – genannt seien die Bemühungen der Gebrüder Stolberg und von Johann Heinrich Voss –, aber auch im politischen¹⁰⁹ Trauerspiel *Don Karlos* des in Mannheim lebenden Friedrich Schiller. Die Entstehung von Schillers Drama geht wie diejenige der *Athalie*-Übersetzung bis in das Jahr 1783 zurück,¹¹⁰ und Racine spielt dabei keine unwesentliche Rolle.¹¹¹ Auch deshalb, weil die größte poetische Autorität

109 Zwar weist Schiller sein Projekt als apolitisch aus: »Carlos würde nichts weniger seyn, als ein politisches Stük«, verortet es zunächst nur in der zeitgenössischen Praxis des Familiengemäldes – »ein Familiengemählde in einem fürstlichen Hauße« (NA 23, S. 144) –, doch ist der politische Aspekt der fertigen Tragödie in der Figur des Marquis Posa kaum zu übersehen. – Klaus-Detlef Müller hat auf den Zusammenhang von Tragödie und öffentlichem Raum hingewiesen: »Schiller geht es zunächst nur um die Rückgewinnung des öffentlich-repräsentativen Raumes als eines Feldes wirklich tragischer Konflikte.« (Ders., Die Aufhebung des bürgerlichen Trauerspiels in Schillers »Don Karlos«, in: Helmut Brandt [Hg.], Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft, Berlin und Weimar 1987, S. 218-234, hier 221); gegen eine politische Lesart des Stückes hat sich ausgesprochen Helmut Koopmann, Don Karlos, in: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart 1979, S. 87-108. – Von einer ›seltsamen Diskussion‹ spricht Hans-Jürgen Schings, Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten, Tübingen 1996, S. 106.

110 Die anschaulichste Darstellung dieser Vorgänge bei Paul Böckmann, Schillers Don Karlos. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar, Stuttgart [1974], S. 529-549; Böckmann nennt sein Kapitel treffend *An der Grenzscheide von Vers und Prosa*.

111 Zwei Monate nach seiner Rede vor der Kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* teilt Schiller am 24. August 1784 seinem Intendanten Wolfgang Heribert von Dalberg (1750-1806) die konzeptionelle Umarbeitung seines entstehenden Stückes *Don Karlos* mit. Er berichtet zuvor von »französischer Lecture«, die Dalberg, »E[ure] E[xzellenz] gewiß billigen« werde, weil sie dabei helfe »zwischen zwei Extremen,

seinerzeit, der in Weimar lebende Wieland,¹¹² im zweiten Brief des von Schiller beachteten *Sendschreibens an junge Dichter* (1782)¹¹³ Racine wieder ins Spiel gebracht hatte: »Aber ich wünsche, daß mir nur ein einziges gedrucktes Stück genannt werde, welches in allen Eigenschaften eines vortrefflichen Trauerspiels (Sprache, Versifikation und Reim mit einbedungen) neben irgend einem von *Racine* stehen könne.«¹¹⁴

Englischem und Französischem Geschmack«, wie Schiller sie schon im Theateraufsatz von 1782 erkannt hatte, »in ein heilsames Gleichgewicht zu kommen.« Schließlich verspricht er Dalberg sogar Übersetzungen »der klaisischen Stücke Corneilles, Racines, Crebillons und Voltaires« (NA 23, S. 155). Daran schließt der Bericht zum Stand des Dramenprojekts: Aufgabe des bürgerlichen Genres, Hinwendung zur hohen Tragödie – davon nicht zu trennen: Aufgabe der Prosa, Hinwendung zum Vers. »Carlos« sei ein »herrliches Sujet«, es enthalte »[v]ier große Charaktere«, weshalb er vor Dalberg eingesteht: »Ich kann mir es jezt nicht vergeben, daß ich so eigensinnig, vielleicht auch so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns einzäunen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld, und für mich, möcht ich sagen, *da* ist; da ich in diesem Fache größer und glänzender erscheinen, und mehr Dank und Erstaunen wirken kann« (NA 23, S. 155). – Vgl. auch DACH, S. 214–234, die Racines Bedeutung für die Figurenkonzeption im *Don Karlos* nachzuweisen versucht, sowie Bloch, Schiller und die französische Tragödie, S. 133–142, der im Anschluss eine ausführliche Analyse der frühen Dramensprache Schillers (*Räuber*, *Fiesco*, *Carlos*) gibt, vgl. ebd., S. 142–197. Zu Dalbergs theatergeschichtlicher Rolle s. Joh. Heinrich Meyer, Die bühnenschriftstellerische Tätigkeit des Freiherrn Wolfgang Heribert v. Dalberg, Heidelberg [1904], S. 12–19.

- 112 Der, nebenbei bemerkt, das erste Trauerspiel in Jamben veröffentlicht hatte. Seine *Lady Johanna Gray* erschien 1758 und wurde am 20. Juli 1758 in Winterthur von der Gesellschaft Konrad Ernst Ackermanns uraufgeführt, eine zweite Aufführung folgte am 22. August in Schaffhausen, vgl. EICHHORN, S. 46 f. und S. 230.
- 113 Schiller bezog sich im Vorwort zum ersten Akt des damals noch *Dom Karlos* betitelten und in der *Thalia* Mitte März 1785 publizierten Werkfragments ebenfalls ausdrücklich auf Wieland: »Ein vollkommenes Drama soll, wie uns Wieland sagt, in Versen geschrieben seyn, oder es ist kein vollkommenes, und kann für die Ehre der Nation gegen das Ausland nicht konkurrieren.« (NA 6, S. 345)
- 114 Christoph Martin Wieland, Gesammelte Schriften, hrsg. v. der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, I. Abt.: Wielands Werke, Bd. (IX) 14, hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer, Berlin 1928, S. 406 [Reprint Hildesheim 1987]. – Die ersten Proben des *Don Karlos* jedenfalls standen für Wieland noch weit unter dem Niveau Racines, wie er seinem Herzog Carl August gestehen musste. Wielands Kritik des ersten Aktes für den Herzog Carl August von Sachsen-Weimar (datiert vom 8. Mai 1785), die Schiller nicht gekannt haben dürfte, lautet in Bezug auf Racine noch kritisch: »und daß über-

Bis die eigentliche Epoche des hohen Trauerspiels im Blankvers sowie die zweite Übersetzungswelle einsetzen, verging noch ein gutes Jahrzehnt. Doch Schillers Interesse am Hohen in der Kunst brach nicht ab, sondern wechselte zwischenzeitlich nur das literarische Genre. Weg vom hohen Trauerspiel hin zu philosophisch-ästhetischen Abhandlungen, die weiterhin in Bezug zur Tragödie stehen, wenngleich unter neuen Vorzeichen. Über die von seinen ästhetischen Schriften abgezogene Tragödientheorie heißt es: »Schillers Tragödientheorie schreibt große Themen und große Helden vor. In ihnen verschränken sich die Züge bürgerlicher Selbstvergewisserung und der Habitus des Aristokraten, der noch an die tragédie classique erinnert. Für Helden kleineren Formats ist in Schillers Theorie und Dramatik im Grunde kein Platz; [...]. Auch das Gemeine und Häßliche, das Banale, Alltägliche, Kreatürliche, die sich zum Erhabenen subversiv verhalten, bleiben aus seinem theoretischen und dramatischen Werk weitgehend ausgeschlossen.«¹¹⁵

Die Tragödie ist die Darstellung eines Leidens, wobei dieses Leiden nicht unbedingt zum Tod führen muss. Die Humanisierung der Tragödie – die sich darin zeigt, dass der tragische Konflikt gelöst und das tragische Opfer, d. h. der Untergang des Helden, vermieden wird – fand

haupt die Sprache in diesem Stücke sehr weit von dem entfernt ist, was nach meinem von Sophokles und Racine abgezogenen Ideal die schöne Sprache der Tragödie seyn soll.« (Der Brief vom 8. Mai 1785 über den ersten Akt ist abgedruckt in: Friedrich Schiller, Werke und Briefe, Bd. 3, Dramen II, S. 1099-1106, hier 1103); dagegen wird Schiller Wielands Rezension der Erstausgabe gelesen haben (vgl. Anzeiger des Teutschen Merkur, September 1787, S. CXXIII-CXXV). – Schiller schickte Wieland am 24.5.1786 das zweite und dritte Heft der *Thalia* mit der Bitte um ein Urteil, Wieland antwortete nicht. Nicht uninteressant aber ist es, dass Wieland einen Monat später mit Goethe über dessen (zu diesem Zeitpunkt noch in Prosa abgefasste) *Iphigenie* ›Gericht hält‹ (vgl. Brief von Goethe am 25.6.1786 an Charlotte von Stein [WA IV, 7, S. 231]: »Heute Mittag ißt Wieland mit mir, es wird über Iphigenien Gericht gehalten«). Wenig später in Rom wird Goethe mit Unterstützung von Karl Philipp Moritz – dessen *Versuch einer deutschen Prosodie* 1786 erschien – seine *Iphigenie* in Blankverse setzen. Als Goethe das Ergebnis am 13. Januar 1787 an Johann Gottfried Herder schickte, erinnert er daran, dass es Wieland war, der ihn zum Vers gedrängt hatte. (Vgl. WA IV, 8, S. 133: »Auch wünscht ich daß es Wieland ansähe«, heißt es über die aus Rom geschickte Versfassung, »der zuerst die schlotternde Prosa in einen gemeßnern Schritt richten wollte und mir die Unvollkommenheit des Werks nur desto lebendiger fühlen ließ.«)

115 Rolf-Peter Janz, Schillers theoretische Schriften, in: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: ders., Theoretische Schriften, hrsg. v. R.-P. J., Frankfurt a. M. 1992 (= *Bibliothek Deutscher Klassiker*, 78), S. 1130.

am Ende des 18. Jahrhunderts ihren Ausdruck in der Gattung des Schauspiels (*Nathan*, Goethes *Iphigenie*).¹¹⁶ Der Tragödie hohen Stils wiederum eignet ein besonderer Modus, in dem das Leiden des Helden dargestellt wird: Der leidende Charakter tritt in Distanz zu seinem Leiden. Trotz aller Unterschiede zwischen der heroischen Alexandrinertragödie und dem hohen Trauerspiel im Blankvers berücksichtigen beide Formen diesen Grundsatz, erkennbar an einer besonderen Sprachverwendung, die sich bewusst von den Gesetzen der alltäglichen Sprachverwendung abhebt. Der Unterschied besteht in der Art, diesen Grundsatz poetologisch zu reflektieren. Auf Begründungsebene wird die philologische Reflexion des Grundsatzes marginalisiert bzw. anthropologisch gewendet. Ganz deutlich artikuliert sich diese Wendung bei Schiller, wie ein Vergleich einzelner Momente von Schillers Abhandlungen mit Johann Elias Schlegels Abhandlung über die *Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel* zeigt.

Man kann diese Schrift als eine produktive Auseinandersetzung mit Racines Forderung nach der *élégance de l'expression* verstehen. In der *préface* zur *Bérénice* von 1671 stellte Racine seine Poetik auf das Wirkungsprinzip: *La principale Règle est de plaire et de toucher*.¹¹⁷ Einen Absatz vorher heißt es konkret: Die tragische Wirkung erreiche man am sichersten mit einer ›einfachen Handlung‹, die von der ›Gewalt der Leidenschaften‹, der ›Schönheit der Gefühle‹ und schließlich von der ›Eleganz des Ausdrucks‹ unterstützt wird.¹¹⁸

116 Hierzu Georg-Michael Schulz, Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen, Tübingen 1988 (= *Theatron*, 1), S. 1-8. – Zur Verbindung zwischen Tragödie der Aufklärung und Schillers Dramen vgl. ebd., S. 299-318.

117 *Préface* zur *Bérénice* von 1671, vgl. OC I, S. 452.

118 Die ›Eleganz des Ausdrucks‹ ist bei ihm der Wirkungsabsicht untergeordnet. Das entgeht völlig der rein poetizistischen Betrachtung von Racines Stil von Pierre Robert, *La Poétique de Racine. Étude sur le système dramatique de Racine et la constitution de la tragédie française*, Paris 1890, S. 196-208 [Reprint, Genève, 1970]. Das Kapitel *Du style de Racine, l'élégance de l'expression* ist ein Versuch, Racines Stil als Verwirklichung objektiver Stilkriterien zu begreifen. Dafür definiert Robert die *élégance*, um dann Racines Stil an dieser Definition zu messen, vgl. ebd., S. 199: »L'élégance implique le choix, le goût, la mesure, la sobriété, si l'on veut, qui consiste à se priver de l'énorme, du grotesque, du faux, à éliminer les ornements superflus, les subtilités, la déclama-tion, l'affectation [...]«. Am Ende (ebd., S. 208) der Beweisführung heißt es: »[L]e style de Racine, également éloigné de la trivialité et de l'emphase, est toujours en harmonie avec le caractère et la situation des personnages, par conséquent vrai et naturel«. Damit setzt Robert Racines subjektives Stilkriterium, das sich von dem seiner Vorgänger abgrenzt, als universal.

Im gleichen Sinn stellte J. E. Schlegel ebenfalls 1747 seinen *Theatralischen Werken* eine Vorrede voran, in der der Pforta-Absolvent¹¹⁹ die »Würde und die Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel« am Beispiel Racines erörtert, die noch in Friedrich Nicolais *Abhandlung vom Trauerspiele* ein Jahrzehnt später eine zentrale Referenz sein wird.¹²⁰

J. E. Schlegels Schrift war zunächst eine indirekte Kritik an seinem Lehrer Gottsched, dem er die literaturpolitische Vereinnahmung der *Dido* und die Abwertung seines *Hermann* nicht verzieh. Das geht aus Briefen an Johann Jakob Bodmer hervor.¹²¹ Dieser hatte 1743, wie oben gesehen, Gottscheds *Iphigenia* anonym und polemisch abgekanzelt mit dem Vorwurf, dieser Übersetzung, besonders aufgrund ihrer Wortwahl, gehe das poetische Moment verlustig. J. E. Schlegel klagte am 8. Oktober 1746 aus Kopenhagen an Bodmer über »die grosse Menge so unerträglicher als allgemeiner und in allen deutschen Trauerspielen gewöhnlicher Ausdrücke«¹²². Konkret werden die Übersetzungen Peter Stüvens,

119 Eine Untersuchung dieser altsprachlichen Bildungsstätte im Hinblick auf die Vermittlung von französischer Literatur durch den Französischlehrer F. E. de Financé steht noch aus. Gerhard Arnhardt teilt für die Zeit Klopstocks mit, der 1739 in die Fürstenschule aufgenommen wurde (d. h. im Jahr von J. E. Schlegels Abgang), »daß die Studentafel keine deutsche Literatur auswies.« (Ders., *Schulpforte – eine Schule im Zeichen der humanistischen Bildungstradition*, Berlin [DDR] 1988 [= *Monumenta Paedagogica*, XXV]), S. 47.

120 Friedrich Nicolai, *Abhandlung vom Trauerspiele*, in: *Bibliothek der Schönen Wissenschaften und freyen Künste Ersten Bandes erstes Stück*, Leipzig 1757, S. 17-68, bes. 57-59 und 65-67, zu J. E. Schlegels *Canut*, 51-57. – J. E. Schlegel ist die stilistische Autorität, »denn er war in der tragischen Sprache ein Meister, und außer ihm und Hr. Leßing (in der Miß Sarah Sampson) hat leider, so viel wir wissen, kein einziger unter den deutschen Trauerspieldichtern und Uebersetzern (!) eine Sprache gehabt, die des Trauerspiels würdig wäre.« (Ebd., S. 58)

121 Die 1794 erschienen, vgl. *Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer*, hrsg. v. Gotthold Friedrich Stäudlin, Stuttgart 1794, S. 30-54. Zu J. E. Schlegels Verhältnis mit Gottsched vgl. die Stellen vom 19. April 1746 (ebd., S. 30): »Ungeachtet ich gar nicht läugne, daß ich des Herrn Professor Gottscheds Freund gewesen, und noch bis die Stunde nicht mit ihm zerfallen bin, ausser daß er nicht für gut findet, mir auf meinen letzten Brief zu antworten: so mache ich einen so grossen Unterschied zwischen der Freundschaft und der Uebereinstimmung der Meinungen in gelehrten Sachen« und (ebd., S. 33): »Ohngeachtet er mir die Ehre thut, mich unter seine Schüler zu rechnen, und sich an dem »Hermann« viel Antheil zuschreibt: so muß er mich wohl nothwendig unter diejenigen rechnen, die sich allezeit heimlich darüber geärgert, wenn sie seinen Beifall vollkommen gehabt« usw.

122 In: *Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer*, S. 38.

von denen allerdings zu diesem Zeitpunkt nur die *Alzire* (1739) veröffentlicht war, und die Originale Gottscheds kritisiert.¹²³ Doch schließlich gesteht J. E. Schlegel: »gleichwohl getraue ich mich nicht, derjenige zu seyn, der diese Fehler entdeckt, weil man es für eine Rachbegierde meines »epigrammatischen Hermann« ansehen könnte, und ich es zwar für erlaubt, aber nicht eben für behutsam gethan halte, über diejenige Art der Poesie Kritiken zu machen, darinnen man selbst arbeitet.«¹²⁴ J. E. Schlegel nennt in seiner Abhandlung von der *Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele* Wörter, die bei der Ausarbeitung eines Trauerspiels zu vermeiden sind und warnt u. a. davor, »an statt eines Schlachtopfers einen Menschen ein *Opferthier* zu heißen (so lange es wider die guten Sitten ist, einen Menschen ein Thier zu nennen)«.¹²⁵ Mitte der 1740er Jahre war wohl keine Tragödie, die die Opferung eines Menschen direkt thematisiert, besser bekannt als Racines *Iphigénie*, und zwar in der Übersetzung Gottscheds. Dort heißt es an zentraler Stelle, im *exordium* von Iphigenias berühmter Rede an den Vater, in der sie ihn um ihr Leben bittet: »Hat mich der Götter Spruch zum Opferthier gemacht«¹²⁶ (IPHIGENIA 1733, S. 61, V. 1290). J. E. Schlegel hat sich nie öffentlich gegen Gottsched geäußert, dem er viel verdankt hat. Angesichts zunehmender Differenzen bot ihm die Dramenvorrede eine dezente Form der Kritik an seinem einstigen Förderer.

Gleichzeitig aber richtete sich die Abhandlung gegen Tendenzen, die dichterische Sprache in der Tragödie von dem Moment des Außergewöhnlichen befreien und mehr den Inhalt des Gesagten akzentuieren zu wollen mit dem Ziel, den Vers zugunsten der Prosa aufzugeben.¹²⁷

123 »Die *Stürischen* [!] Uebersetzungen sind davon eben so voll, als die *Gottschedischen* Originale« (Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer, S. 38).

124 In: Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer, S. 38 f.

125 Johann Elias Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], in: ders., *Theatralische Werke*, Copenhagen 1747, S. 19. – Er lobt die französischen Tragiker in der Vermeidung niedriger Ausdrücke, ebd., S. 18. Weiter spricht er sich gegen die Wörter ›Bubenstück‹ für ›Frevelthat‹, die Anrede ›Weib‹ für eine ›Frauensperson‹ aus, ebd., S. 19.

126 Im Original steht *Victime* (v. 1181).

127 J. E. Schlegel nahm an der Vers-Prosa-Diskussion mit seinem *Schreiben an den Herrn N. N. über die Comödie in Versen* (in Gottscheds BEYTRÄGEN VI, 24. Stück 1740) teil. Umfassend dazu s. Richard Daunicht, Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland, zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin 1965 (= *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N. F. 8* [132]), bes. S. 145-151. – Erinnert seien an dieser Stelle Gleims Versifizierungen von Lessings *Philotas* und Klopstocks *Tod Adams*, die jeweils 1760 und 1766 erschienen.

Diese Tendenzen hatten im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ihren Ausgang in Frankreich genommen, paradoxerweise an Racine selbst formuliert.¹²⁸ Seiner Verssprache wurde eine prosaische Einfachheit bescheinigt.¹²⁹ Louis Racines Kapitel über den *Stile Poétique* endet nicht von ungefähr mit einer, obgleich beschwichtigenden, Stellungnahme zu einem Streit, den eine Kritik an Racines Abweichungen von der Grammatik der Prosa ausgelöst hatte.¹³⁰ Die Diskussion, ob eine Tragödie unbedingt in Versen verfasst sein müsse, ist zu diesem Zeitpunkt in vollem Gange, auch auf Deutsch.¹³¹ Die Aufgabe des Verses folgt zwangsläufig aus der ‚Verbürgerlichung‘, den die dramatische Gattung mit dem bürgerlichen Trauerspiel erfährt. Da zunehmend Handlungen der zeitgenössischen Alltagswelt im Trauerspiel nachgeahmt wurden, bedurfte es auch nicht mehr des Verses zur sprachlichen Abgrenzung von dieser.¹³² Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in den 1750er Jahren lief auf das Ende der Tragödie hohen Stils hinaus, das zunehmend in Prosa

128 So ›übersetzt‹ das Akademiemitglied Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) die erste Szene von Racines *Mithridate* in Prosa und legt dieses Verfahren für die übrigen Tragödien nah, vgl. seine *Comparaison de la première scene de Mithridate avec la même scene reduite en prose, D'où naissant quelques reflexions sur le vers*, in: *Les Œuvres de théâtre de M. De La Motte*, tome 1, Paris 1730, S. 209-234. – Auch Gottsched (BEYTRÄGE VIII, 29. Stück, 1742, S. 190) beruft sich auf La Motte, s. Daunicht, Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels, S. 144.

129 Vgl. hierzu THEILE, S. 146-148.

130 Es handelt sich um das Buch des Abbé d'Olivet (1682-1768) *Remarques de Grammaire sur Racine* (Paris 1738) sowie um die Reaktion des Abbé Desfontaines (1685-1745) unter dem Titel *Racine Vengé* von (Avignon 1739). L. Racine dazu in: *Réflexions sur la poésie*, Teil 1, S. 131-141. – Zu diesem Streit bemerkt THEILE, S. 148: »Die Schwierigkeiten dieses Unternehmens, aus Racine einen verborgenen Prosaschriftsteller zu machen und seine Verskunst vom Kunstgehalt zu trennen, zeigten sich erst, als kleinlich strenge Sprachlehrer wie d'Olivet tatsächlich einmal die bisher bekannten Prinzipien guter Prosa auf die Verse Boileaus und Racines anwendeten. Dann nämlich häuften sich die Unkorrektheiten«. – D'Olivets *Remarques* wurden nach einer Rezension des *Journal des savants* besprochen im Nöthigen Beytrag zu den Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen 5, 25. April 1740, S. 698 f.

131 Vgl. Claus Schuppenhauer, *Der Kampf um den Reim in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1970 (= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, 91), S. 261-282 [= Kapitel: Die Sprache des Bühnenspiels – Fragen nach Vers, Reim und Prosa].

132 Zu den wenigen Ausnahmen s. Carola Mönch, *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993 (= *Studia Augustana*, 5), S. 282 f.

abgefasst wurde,¹³³ gleichzeitig gewann die Form des Monodramas an Popularität, das eine interessante Substitution und Verknappung der hohen Affekttragödie darstellt.

Die Abhandlung über die ›Majestät des Ausdrucks‹ im Trauerspiel von 1747 betont die Besonderheit der tragischen Sprache. J. E. Schlegel beruft sich nicht dogmatisch auf die Tradition, auch ist seine Argumentation nicht ästhetizistisch, d. h., er verteidigt die poetische Diktion nicht um ihrer Außergewöhnlichkeit selbst willen, sondern bindet die Stilhöhe an die tragische Wirkungsabsicht.

Die rhetorische Argumentation bestimmte bereits die frühe Kritik an Shakespeares *Julius Caesar*. Die Übersetzung des einstigen preußischen Gesandten in London, Caspar Wilhelm von Borck (1704-1747), erschien 1741, einschließlich der Prosaszenen, noch ganz selbstredend in heroischen, d. h. paarweise gereimten Alexandrinern.¹³⁴ Der deutsche *Julius Caesar* veranlasste J. E. Schlegel zu einer vergleichenden Abhandlung über zwei vergessene Dramatiker: Shakespeare und Andreas Gryphius (1616-1664).¹³⁵ Der Vergleich betrifft die Einrichtung (man dürfe »bey beyden die Regelmäßigkeit nicht suchen«¹³⁶), die Charaktere und die Affekterregung im Drama, J. E. Schlegel spricht von den »Gemüthsbewegungen, die beyde ausgedrucket haben«¹³⁷. Von seinem universalistischen Standpunkt aus, der eine Hypostasierung der klassizistischen Dramatik ist, weist J. E. Schlegel beiden Autoren Fehler nach, die er nur scheinbar historisch entschuldigt: es sind Fehler, »woran mehr ihre Zeiten, als sie

133 Prominentestes Beispiel ist Lessings *Philotas*.

134 Dazu vorbildlich Joachim Müller, Shakespeare und ein deutscher Anfang. Die von Borcksche Übersetzung des ›Julius Cäsar‹ von 1741 im Streitfeld von Gottsched und Johann Elias Schlegel, Berlin [DDR] 1977 (= *Sitzungsberichte der sächsischen Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse*, 119, 5). Vgl. auch Walter Paetow, Die erste metrische deutsche Shakespeare-Uebersetzung in ihrer Stellung zu ihrer Literaturepoche. Beitrag zur Kenntniss des deutschen Alexandrinerstils in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Bern Diss. 1892.

135 Im *Vorbericht* zu dieser ›Vergleichung‹ erinnert der Bruder Johann Heinrich Schlegel (1724-1780) daran, »daß diese Vergleichung eingewurzelte Vorurtheile zu bestreiten hatte, und daß damals, als sie gemacht ward, die meisten Liebhaber der deutschen Poesie Gryphen nicht sonderlich geehrt fanden, wenn man ihn nicht über einen so unregelmäßigen und seltsamen Schriftsteller erhöhete, als ihnen Shakespear abgemalet ward.« SCHLEGEL III, 1764, S. 30. Zuerst erschien die Abhandlung in Gottscheds *Critischen Beyträgen* (BEYTRÄGE XXVIII, 1741, S. 540-572).

136 SCHLEGEL III, 1764, S. 43.

137 SCHLEGEL III, 1764, S. 58.

selber, Schuld haben«¹³⁸. Die Kategorie des Fehlers kennt einen richtigen Maßstab. Der gemeinsame Fehler von Shakespeare und Gryphius liege in der teilweise ›schwülstigen‹ Darstellung der Leidenschaften. Das ›Schwülstige‹ komme zum Ausdruck in ›hochgetriebenen Gleichnissen«¹³⁹ und Häufungen von sprachlichen ›hohen Bildern‹ ›ohne gnugsame Verbindung«¹⁴⁰. Neben dem Vorwurf, Shakespeare und Gryphius würden ihre Metaphorik zu leichtfertig handhaben, findet sich auch ein Argument gegen die Glaubwürdigkeit ihres Stils. Shakespeare und Gryphius seien in den ›Affecten bisweilen zu gekünstelt«, z. B. brächten sie Gleichnisse öfter an, ›als die Natur zuläßt«¹⁴¹. Der Vorwurf der ›Unnatur‹ an Shakespeare befremdet, bedenkt man, dass Shakespeare dreißig Jahre später vom jungen Goethe in der Rede zum *Shakespearetag* als Dichter der ›Natur‹ ausgerufen wird.

Einen Fehler habe Shakespeare vor Gryphius jedoch voraus, ›daß er nämlich die edlen Regungen, die er erwecket, durch niedrigere Bilder immer wieder einreißet«¹⁴². Ziel des tragischen Dichters sei es, ›in seinen Zuschauern edle Regungen und Leidenschaften, vermittelt der Nachahmung, zu erwecken«, weshalb ›alle gemeine Reden großer Herren, auch sogar alle *bons mots* derselben, die etwas zum Lachen haben, das zum Lachen bewegt«¹⁴³, aus der Tragödie zu verbannen seien. Im Rückblick bereitet J. E. Schlegel mit seiner *Vergleichung* die deutsche Rezeption Shakespeares zwar vor, aber ihn hätte der Erfolg und die Kanonisierung dieses Autors gewiss überrascht. Vor dem Hintergrund von J. E. Schlegels Forderung nach konsequenter Beachtung der Stilhöhe kam Shakespeare auf Grund der konstitutiven Vermischung der Stile in seinen Schauspielen als Muster nicht in Frage.

J. E. Schlegel, der in seiner *Vergleichung* zwischen Shakespeare und Gryphius das Problem der tragischen Wirkung in Einrichtung, Charakter und Affekten im Drama untersucht hatte, widmete sich in der *Vorrede* zu seinen *Theatralischen Werken* von 1747 ausschließlich der ›Würde und Majestät des Ausdrucks in dem Trauerspiele«¹⁴⁴, die er an einer von

138 SCHLEGEL III, 1764, S. 64.

139 SCHLEGEL III, 1764, S. 61.

140 SCHLEGEL III, S. 62. – Dieses Urteil auch in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek 23, 1774, S. 508, von J. E. Biester über Christian Heinrich Schmid *Englisches Theater*, Teil 2.

141 SCHLEGEL III, 1764, S. 63.

142 SCHLEGEL III, S. 60.

143 SCHLEGEL III, S. 60.

144 Seit der von seinem Bruder Johann Heinrich Schlegel veranstalteten Gesamtausgabe lautet der Titel *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauers-*

ihm übersetzten Stelle aus der ersten Szene des zweiten Aktes von Racines *Bajazet* (1672) veranschaulicht. Die Erörterung der Einheit von Trauerspiel und hohem Stil – von Gattung und *genus dicendi* – war Gegenstand der traditionellen Poetik: »Ich verlange nicht, daß man diese Begriffe von dem majestätischen des Ausdrucks in den Trauerspielen für neu halten solle. Sie kommen mit dem Longin und den Regeln aller guten Kunstrichter völlig überein.«¹⁴⁵ In seinen *Réflexions sur la poésie* von 1747 zitiert Louis Racine immer wieder seinen Vater Racine als den Repräsentanten der »pureté du style«¹⁴⁶. Zu der hohen Geltung von Racines

spiele. Dieser Titel ist motiviert in dem ersten Satz: »Die Würde und Majestät des Ausdruckes in dem Trauerspiele ist eine so wichtige und nothwendige Eigenschaft desselben, daß ich mich nicht enthalten kann, darüber einige Anmerkungen zu eröffnen, die ich theils mit meinem, theils mit anderer Poeten Schaden, gemacht habe.« (SCHLEGEL III, 1764, S. 217) – In der Erstausgabe von 1747 (Johann Elias Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 3-6) gehen dem Essay kurze Einleitungen zu seinen Schauspielen voran. – Im Folgenden zitiert nach dem Erstdruck von 1747.

145 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 33.

146 *Réflexions sur la poésie*, Paris 1747 (= *Œuvres de Louis Racine, tome III*), S. 131. – Im dritten, mit Aristoteles argumentierenden Kapitel über den *Stile Poétique* sagt Louis Racine, dass Mängel des poetischen Stils zu einem Geltungsverlust ehemals erfolgreicher Tragödien führten, da »der Ausdruck sie nicht unserem Gedächtnis eingepreßt hat«, vgl.: »C'est aux défauts du style qu'on doit, à mon avis, attribuer la disgrâce étonnante de tant de Tragédies, qui, quoique bien conduites, n'ont pas eu un succès durable. Leur naissance fut heureuse; la nouveauté y fit courir; le sujet intéressa; la représentation les soutint quelque tems, & elles tomberent ensuite dans l'oubli, parce qu'apparemment l'expression ne les grava point dans notre mémoire.« (Ebd., S. 110) – Es sei in diesem Zusammenhang erinnert, dass Racine seit der Jahrhundertmitte ebenfalls als Briefschreiber mustergültig war: Schüler des Augsburger Gymnasiums lernten ab 1767 »ganze Briefe von Racine« auswendig (Hans Ockel, *Geschichte des höheren Schulwesens in Bayrisch-Schwaben während der vorbayerischen Zeit*, Berlin 1931 [= *Monumenta Germaniae Paedagogica, LX*]), S. 91; s. weiter Gellerts als Quelle für seine Brieftheorie wichtigen Brief an die Grafen Albert Christian Heinrich (1743-1792) und Carl Adolf von Brühl (1742-1802) aus Leipzig, datiert auf den 12.6.1756: »Ich soll Ihnen in der Stunde von 5-6 Uhr Anleitung zum Schreiben, insonderheit zu Briefen geben. Die Seele aller guten Schreibart sind die Gedanken; und die Worte sind ihre Leiber. Wer nicht gut, nicht richtig, nicht der Sache gemäß, nicht lebhaft nicht edel in seinem Verstande denkt, der wird nie schön schreiben.« (Vgl. C. F. Gellerts Briefwechsel, hrsg. v. John F. Reynolds, Bd. II [1756-1759], Berlin, New York 1987, S. 48); Gellert empfiehlt den Grafen als erstes das ›Übersetzen‹ von vorbildlichen Briefen. Unter den sechs genannten Briefautoren findet sich zum Schluss Racine (ebd., S. 49), dessen Briefe 1747 von seinem Sohn herausgegeben wurden (erste

Stil im 18. Jahrhundert trug neben Boileau und Louis Racine vor allem Voltaire bei, auf dessen *préface* zur *Mariamne* J. E. Schlegel ausdrücklich Bezug nimmt.¹⁴⁷ Voltaire, zu diesem Zeitpunkt selbst eine dramatische Autorität, schreibt darin: »C'est une erreur bien grossière de s'imaginer que les vers soient la dernière partie d'une pièce de théâtre, et celle qui doit le moins coûter. M. Racine, c'est-à-dire l'homme de la terre qui, après Virgile, a le mieux connu l'art de vers, ne pensait pas ainsi.«¹⁴⁸ Im Gegensatz zu Voltaire, der eine andere Beurteilung Racines als des Nachfolgers Vergils nicht für möglich gehalten haben würde, erachtet es J. E. Schlegel für notwendig, die Entscheidung für Racine vor dem deutschen Publikum zu rechtfertigen. Er betont eigens, dass die ausgewählte Stelle »aus dem Racine« »nur ganz wenig Zierrathen« habe und antizipiert mit diesem Kriterium den »Racine niemals mit Recht« gemachten Vorwurf, der Franzose verlange »in dem Ausdrucke der Trauerspiele etwas allzu gekünsteltes«. ¹⁴⁹ Die von J. E. Schlegel übersetzten und besprochenen Verse aus Racines *Bajazet* wurzeln in einem zentralen Problemkreis der Dramenpoetik: der wirksamen Darstellung der Affekte im Drama.

Bajazet weicht in dem Bewusstsein seiner Schuld dem Liebesantrag der politisch mächtigeren Roxane aus, diese reagiert als eine verschmähte Frau und wirft ihm Undank vor. Die Szene greift das Dido-Aeneas-Muster auf, das J. E. Schlegel als Verfasser der *Dido* sehr gut kannte.¹⁵⁰ Der glaubwürdige Ausdruck der Affekte, fasst man J. E. Schlegels Aus-

Übersetzung der Briefe erst 1776). Gellert begründet seine Empfehlung (ebd.): »Der Vater [Jean Racine] schreibt sie an seinen Sohn; und ein geistreicher u. frommer Vater kann der anders als gut an seinen Sohn schreiben.« – Louis Racines Idealisierung seines Vaters, die bis ins 19. Jahrhundert fortwirkte, zeichnet nach: Georges Forestier, *Le Véritable saint Racine, d'après les Mémoires de son fils*, in: RACINE 1999, S. 749-766.

147 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 22f. – Er referiert Voltaires Vergleich zwischen Pradons und Racines *Phèdre*, schränkt aber Voltaires Verabsolutierung des Stils ein: »Ich will zwar nicht mit dem Voltaire behaupten, daß fast der ganze Unterscheid beyder Stücken in dem Ausdrucke der Verse bestehe.« (Ebd., S. 23)

148 Zitiert nach, *Ceuvres complètes de Voltaire, Nouvelle édition, Théâtre*, Bd. 1, Paris 1877, S. 165.

149 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 13.

150 Racine hatte sich bei der Abfassung seiner *Bérénice*, wie er im ersten Absatz seines Vorworts mitteilt (OC I, S. 450), an Vergils *Aeneis* orientiert. J. E. Schlegel, der ein Trauerspiel unter dem Titel *Dido* veröffentlichte und darin das lateinische Vorbild imitiert, wird also nicht entgangen sein, dass die von ihm zitierten Verse aus dem *Bajazet* ebenfalls auf jenen Liebeskonflikt zwischen Dido und Äneas anspielen, den Vergil dargestellt hatte.

führungen zusammen, gelinge nur, wenn der Dichter die Einheit von Gattung und *genus dicendi* nicht verletzt. Trauerspiel und ›majestätischer Ausdruck‹ – seine Bezeichnung des *genus sublime* – bedingen sich gegenseitig. Die Einheit ist nicht unbegründet, sondern ergibt sich aus den Begriffen, »die wir von den Helden haben, so uns darinnen vorgestellt werden«, weiter aus den abgebildeten Handlungen wie dem Endzweck des Trauerspiels: »Erweckung und Verbesserung der menschlichen Leidenschaften«,¹⁵¹ wobei von der ›Verbesserung‹ im Verlauf nicht weiter die Rede ist. Ebenso wenig widmet sich J. E. Schlegel den Handlungen. Im Zentrum stehen der Held und die ›Erweckung der Leidenschaften‹. Die Frage, wie die ›poetische Majestät‹, das originale Trauerspiel, angemessen zu repräsentieren sei, erörtert J. E. Schlegel an der Übersetzung, weil er an ihr spielerisch Möglichkeiten diskutieren kann. Den Ausgangspunkt bildet die Befürchtung, dass sich in seinem Trauerspiel *Die Trojanerinnen* trotz vieler Verbesserungen »immer noch Redensarten darinnen erhalten haben, die der Würde des Trauerspiels nicht gemäß sind, und wovon doch eine einzige genug ist, die Empfindungen der Zuschauer welche man durch die Abbildung edler Leidenschaften zu erwecken gesucht, wieder zu unterdrücken.«¹⁵² Die ›Würde des Ausdrucks‹ erfolgt nicht um ihrer selbst willen, sondern im Interesse der Wirkung. Die an den handelnden Personen des Trauerspiels dargestellten Leidenschaften sind ›edle Leidenschaften‹ einzig kraft ihres ›majestätischen Ausdrucks‹ und erwecken nur deshalb beim Zuschauer die entsprechenden ›Empfindungen‹. ›Würde und Majestät des Ausdrucks‹ sind stilistische Effekte, um die Affekte des Zuschauers zu erregen (*toucher, movere*). Damit wird dem ›hohen Stilk‹ eine rhetorische Funktion zugewiesen.

Das stilistische Konzept der ›Würde und Majestät des Ausdrucks‹ begründet J. E. Schlegel sozial-ästhetisch, indem er einen psychologischen Wirkungsmechanismus aus der politisch-sozialen Welt auf den Zuschauer der Tragödie überträgt. Mit dem sozialen Stand von Menschen stiegen die Erwartungen an ihren sprachlichen Ausdruck aus dem schlichten Grund, weil man über die alltäglichen Reden der »Menschen von Stande«¹⁵³ wenig oder nichts wisse: »Und eben dieses vermehret die ehrwürdigen Begriffe, die man sich von ihrem Verstande, von ihrem edlen Wesen und also von ihrer anständigen Art zu reden machet.«¹⁵⁴ Nun sagt J. E. Schlegel zwar nirgends, nur Menschen von Stand seien

151 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 6.

152 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 6.

153 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 10.

154 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 10.

zur ›Würde des Ausdrucks‹ fähig – Verstand, Erziehung und Umgang verhilfen jedem dazu –, doch im Trauerspiel könnten nur Menschen von Stand auftreten oder Helden – d. h. ›erhabne Menschen‹, die sich durch ihre ›Taten‹ und »ihre edle Art zu denken«,¹⁵⁵ Ruhm erworben haben –, weil nur sie glaubwürdig sind.¹⁵⁶ Es handele sich zwar um einen ›Irrglauben‹ und um ›Einbildungen‹,¹⁵⁷ aber der Poet, der eine Wirkung beabsichtigt, müsse sich nach dem ›Irrtum‹ richten, »weil er ohne denselben die Erregung der Gemütsbewegungen, die er durch das Trauerspiel zu erwecken sucht, weit schwerer und lange nicht in demselben Grade erhalten würde.«¹⁵⁸ Anhand dieser rhetorischen Motivierung der ›Ständeklausel‹¹⁵⁹ hat J. E. Schlegel bisher nur die Beschaffenheit des Helden, der zum ›majestätischen Ausdruck‹ im Trauerspiel fähig sei, definiert, aber noch nicht begründet, aus welchem Grunde der Ausdruck überhaupt ›majestätisch‹ zu sein habe.

Wenn die »Begriffe, die wir von den Helden haben«,¹⁶⁰ wie J. E. Schlegel zugibt, »großen Theils ein Irrthum« und schließlich eine Glaubens-

155 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 11.

156 Eine solche Begründung wäre für Lessing undenkbar gewesen. Im 14. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* von 1767 wird das heroische Trauerspiel mit dem Grund, das Merkmal ›heroisch‹ sei für die Wirkung eines Trauerspiels nicht notwendig, verabschiedet und als Blendwerk entlarvt: »Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei.« (Den 16. Junius 1767, zitiert nach: Lessings Werke [25 Teile], Fünfter Teil: Hamburgische Dramaturgie, hrsg. v. Julius Petersen, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart [1925], S. 76 [Reprint, Hildesheim, New York 1970]).

157 Der Eindruck, »daß die Helden des Alterthums größer an Geiste als die itzigen gewesen seyn müssen,« werde bestärkt, »weil die Geschichte uns nichts als merkwürdige Dinge und merkwürdige Reden von ihnen aufbehalten, und alles dasjenige unterdrückt haben, was sie in unsern Augen erniedrigen und gewöhnlichen Menschen gleich machen könnte.« (J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 11).

158 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 12.

159 Die rhetorische Funktion der Ständeklausel übersieht Reinhold Grimm, Vom hohen Stil der Niedrigkeit. Ausdrucksmittel des nichtheroischen Tragödienhelden, in: *Modern Language Notes* 104, 1989, H. 3, S. 636-695. Grimm zeigt an zahlreichen deutschen Dramen seit dem 18. Jahrhundert, wie die Autoren die dramatische Rede von nicht hoch stehenden Personen dennoch im hohen Stil markieren (etwa im Rückgriff auf Bibelzitate), in der Absicht ihnen Würde im Leiden zu verleihen, und vergisst dabei zu erwähnen, dass diese ›Veredelung‹ auf einem von der Aufklärung und der Idee universaler Menschenrechte veränderten Menschenbild möglich wird.

160 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 6.

angelegenheit sind, stellt sich erst recht die Frage, weshalb die ›Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel‹ zur »Majestät des Trauerspiels«¹⁶¹ gehöre. J. E. Schlegel beantwortet sie mit der »Erregung der Gemüthsbewegungen« beim Zuschauer, die nur gelinge, wenn dieser die leidende Person im Trauerspiel ›hochachte‹ und nicht ›verachte‹: »Wir nehmen nur an den Empfindungen dererjenigen Theil, die wir hochschätzen«.¹⁶² Deshalb sei es die Aufgabe, »Hochachtung gegen diejenigen Personen [zu] erwecken, durch die wir diese Leidenschaften erregen wollen«.¹⁶³ Die ›Hochachtung‹ gegen die Personen stehe und falle mit der »Art des Ausdrucks«¹⁶⁴ ihrer im Trauerspiel geäußerten Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften, nicht aber mit diesen selbst. J. E. Schlegel gibt folgendes Beispiel: »[E]in Mensch, der die allerniederträchtigsten Gedanken und Empfindungen auf eine edle Art einzukleiden und vorzustellen weiß, hat das Glück unsere Hochachtung zu erschleichen, die ein anderer nicht erhalten kann, der auf eine plumpe Art spricht, ob er gleich dabey noch so aufrichtig und redlich, das ist, wahrhaftig und edel denkt.«¹⁶⁵ Die ›Würde und Majestät des Ausdrucks‹ erweist sich als die Herrschaft des Verstandes über die ›Empfindungen‹, zu denen die Affekte zählen.¹⁶⁶

An diesem Punkt setzt auch Schiller an,¹⁶⁷ wenngleich seine Reflexion weniger philologisch-rhetorisch als mehr anthropologisch-ästhetisch ist.

161 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 25.

162 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 12.

163 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 12.

164 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 12.

165 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 13.

166 Emil Staiger, in einem Vergleich mit den Autoren des Sturm und Drangs sowie denen des Bürgerlichen Trauerspiels, hat J. E. Schlegel deshalb dem Rationalismus zugeordnet: J. E. Schlegel gehöre »noch einer Epoche an, die eine Individualität, eine fremde sowohl wie die eigene, nicht als Einheit wahrzunehmen im Stande ist, die noch den Menschen aufteilt, einerseits in eine Vernunft, die sich in allen vernünftigen Wesen gleichbleibt, und andererseits in einen untern Bereich, der sich aus festen, immer wieder anders dosierten Teilelementen, wie Haß, Schmerz, Liebe, mannigfaltig zusammensetzt.« (Emil Staiger, *Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des achtzehnten Jahrhunderts*, in: ders., *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*, Zürich 1963, S. 25-74, hier 34)

167 Gemeinsamkeiten zwischen Schiller und J. E. Schlegel finden sich mehrfach. J. E. Schlegels Forderung, die Gemeinheit des Gedankens in der Würde des Ausdrucks aufzuheben, entspricht einer Stelle in Schillers Brief an Goethe vom 24. November 1797: »ist der Inhalt sehr poetisch-bedeutend, so kann eine magre Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegenteil ein unpoetischer gemeiner Inhalt,

Er sucht das Problem zwischen Leiden und Ausdruck nicht mehr an der Angemessenheit (*decorum*) des sprachlichen Stils festzumachen. Die Ausblendung des Stils mag aus einer generellen Skepsis gegenüber der Repräsentation des Leidens mittels Zeichen rühren. J. E. Schlegel wie Schiller gehen der Frage nach, wie sich der Leidende zu seinem Leiden verhalten soll. Beide fordern Distanz, wobei der Modus des Leidens die ›Würde‹ wäre. Schiller verschiebt den Akzent in der theoretischen Diskussion von der Repräsentation der Würde auf die Ästhetik der Würde. In *Ueber Anmuth und Würde* (1793) spricht er der Würde als der ›Ruhe im Leiden‹ die Aufgabe zu, »Darstellung der Intelligenz im Menschen und Ausdruck seiner moralischen Freyheit« zu sein; diese ›Ruhe im Leiden‹ sei »nur mittelbar durch einen Vernunftschluß«. ¹⁶⁸ Daraus folge, dass der Geist »nicht nur bey dem Leiden im engeren Sinn, [...] sondern überhaupt bey jedem starken Interesse des Begehrungsvermögens« seine Freiheit zeigen, »also Würde der Ausdruck seyn« müsse. ¹⁶⁹ Genau wie J. E. Schlegel bezieht Schiller die Würde nicht auf den Inhalt, sondern auf die Form: »Die Würde bezieht sich auf die *Form* und nicht auf den *Inhalt* des Affekts, daher es geschehen kann, daß oft, dem Inhalt nach, lobenswürdige Affekte, wenn der Mensch sich ihnen blindlings überläßt, aus Mangel der Würde, ins Gemeine und Niedrige fallen; daß hingegen nicht selten verwerfliche Affekte sich sogar dem Erhabenen nähern, sobald sie nur in ihrer Form Herrschaft des Geistes über seine Empfindungen zeigen.« ¹⁷⁰ Die ›Herrschaft des Geistes über die Empfindungen‹ ist für J. E. Schlegel im sprachlichen Vermögen des Leidenden begründet. Zwar begreift Schiller die ›Würde‹ als ›Ausdruck‹, an keiner Stelle aber räsoniert er darüber, wie dieser Ausdruck als ein sprachlicher gestaltet werden müsse. Man könnte Schillers Bemerkung zur Nachahmung der Würde dahingehend verstehen, als dass er den sprachlichen

wie er in einem größern Ganzen oft nötig wird, durch den belebten und reichen Ausdruck poetische Dignität erhält. Dies ist auch meines Erachtens der Fall, wo der Schmuck, den Aristoteles fodert, eintreten muß, denn in einem poetischen Werke soll nichts gemeines sein.« (MA 8.1, S. 450) Gegen die Prosa wendet Schiller ein, dass der »pure Realism in einer pathetischen Situation so heftig wirkt, und einen nicht poetischen Ernst hervorbringt« (MA 8.1, S. 572). Vgl. auch Friedrich Zarncke, *Ueber den fünffüßigen Jambus bei Lessing, Schiller und Goethe*, in: ders., *Kleine Schriften*, Bd. 1: *Goetheschriften*, Leipzig 1897, S. 385, der auf die Analogie des Schlusses des *Prologs* zum *Wallenstein* und Schlegels Abhandlung über die *Komödie in Versen* hinweist.

168 NA 20, S. 296.

169 NA 20, S. 296.

170 NA 20, S. 296.

Ausdruck der Würde schon immer als affektiert versteht. Schiller kommt am Ende von *Anmuth und Würde* darauf zu sprechen: »Anmuth und Würde stehen in einem zu hohen Werth, um die Eitelkeit und Thorheit nicht zur Nachahmung zu reizen. Aber es giebt nur *Einen* Weg, nemlich Nachahmung der Gesinnungen, deren Ausdruck sie sind.«¹⁷¹ Das ist idealistisch gedacht. Alles andere sei ›Nachäffung‹, folglich: »So wie aus der Affektation des Erhabenen *Schwulst*, aus der Affektation des edeln das *Kostbare* entsteht, so wird aus der affektirten Anmuth *Ziererey* und aus der affektirten Würde steife *Feyerlichkeit* und *Gravität*.«¹⁷² Die Nachahmung der Würde wäre ›feierlich‹, doch schränkt Schiller seine scharfe Kritik am ›Feierlichen‹ letztlich wieder ein. In der Anmerkung zum letzten Absatz nennt er eine ›gute Feierlichkeit‹, die ihren Ort in der Kunst besitzt. – Deutlich wird dabei, dass Schiller bislang die Kunst gar nicht im Sinn hatte, sondern das Leben selbst. – Die Kunst aber sei der Ort des ›Feierlichen‹: »Indessen giebt es auch eine *Feyerlichkeit* im guten Sinne, wovon die Kunst Gebrauch machen kann. Diese entsteht nicht aus der Anmaßung, sich wichtig zu machen, sondern sie hat die Absicht, das Gemüth auf etwas wichtiges *vorzubereiten*.«¹⁷³ Von der Tragödie ist hier allerdings nicht die Rede. Konkrete Anwendung finde dieses ›Feierliche‹ in ›Religionsgebräuchen‹, was darauf hindeutet, dass Schiller die Nachahmung des ›Heiligen‹ meint.

Das Heilige hatte er zuvor als ›Majestät‹ bezeichnet, als den höchsten »Grad der Würde«:¹⁷⁴ »Majestät hat nur das Heilige. Kann ein Mensch uns dieses repräsentieren, so hat er Majestät; und wenn auch unsre Knie nicht nachfolgen, so wird doch unser Geist vor ihm niederfallen.«¹⁷⁵ Die politisch-soziale, auf der Macht basierende ›Majestät‹ verwirft Schiller: »Die bloße Macht, sey sie auch noch so furchtbar und grenzenlos, kann nie Majestät verleihen.«¹⁷⁶ Der Begriff meint in seiner politisch-sozialen, von Schiller verworfenen Bedeutung zunächst »die höchste, im gemeinen Leben niemande[m] unterworfenen Gewalt und Würde«¹⁷⁷ und bedeutet gleichzeitig ihre Manifestation: »[d]er äußere Glanz, die äußere Würde dieser höchsten Gewalt«¹⁷⁸.

171 NA 20, S. 306.

172 NA 20, S. 306.

173 NA 20, S. 308.

174 NA 20, S. 306.

175 NA 20, S. 306.

176 NA 20, S. 306.

177 ADELUNG III, Sp. 35.

178 ADELUNG III, Sp. 36.

Wenn dagegen für J. E. Schlegel sozialer Stand, politische Macht und edle Gesinnung in einer Person zusammenfallen, dann beansprucht eine solche Einheit keine allgemeine anthropologische Wahrheit, sondern ist rhetorisch-pragmatisch bezogen auf die Erwartungen des Zuschauers. Weil der »gewöhnliche Mensch« diese Erwartungen habe, müsse der Dichter diese Erwartungen bedienen. »Majestät« und ihre äußere Erscheinung bildeten eine Einheit, die erst entzweit wird, wenn die »Majestät« nicht mehr jene »höchste Gewalt« besitzt, derer sie bedarf, um nach außen zu »glänzen«. ¹⁷⁹ In diesem Moment wird die Manifestation als Repräsentation wahrgenommen, die »Majestät« ist eine Parodie ihrer selbst und zwischen Schein und Sein besteht ein Missverhältnis. Solche Bewegungen sind J. E. Schlegel zwar nicht unbekannt, aber sie bleiben unproblematisch. Einen Zuschauer mit dem anthropologischen Wahrheitsanspruch Schillers hatte J. E. Schlegel nicht vor Augen. Auch wenn wegen ihres rein ästhetischen Charakters Schillers Abhandlung über *Anmuth und Würde* von der rhetorischen Stilpoetik J. E. Schlegels grundverschieden ist, verbindet beide Schriften die allgemeine Überzeugung, dass, in den Worten Schillers, die »Würde ein Ausdruck des Widerstandes ist, den der selbstständige Geist dem Naturtriebe leistet.« ¹⁸⁰ Dieser Widerstand wird nach J. E. Schlegels Tragödienauffassung in der Sprache geleistet. Der sprachlich verstandene Widerstand begründet das *genus grande*, d. h. den hohen Stil des Trauerspiels. Schillers Ausführungen über die »Feierlichkeit« sind nur eine Ahnung von dieser konstitutiven Macht des hohen Stils für das Trauerspiel, und auch der in seiner Schrift *Vom Erhabenen* (1793) definierte Begriff des »Pathetischerhabenen« ¹⁸¹ bleibt losgelöst von der konkreten sprachlichen Gestaltung, läuft aber auf dasselbe Prinzip hinaus: lebhaftes Leiden, um die Affekte zu erregen (das Pathetische), verbindet sich mit einer Vorstellung des »Widerstandes gegen das Leiden, um die Gemüthsfreyheit ins Bewußtseyn zu rufen« (dem Erhabenen). Aus dem Grundsatz des »Pathetischerhabenen« fließen »die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst. Diese sind *erst-*

179 Vgl. J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 10: »Die Dummheit und die Plumpheit schicken sich so wenig zu dem Begriffe eines Menschen von Stande, daß sie ihn vielmehr stillschweigend seiner Würde entsetzen, ihm nichts als die Titel davon übrig lassen, und hingegen der Hochachtung der Welt, als des wahren Vorzugs erhabner Personen berauben.«

180 NA 20, S. 297.

181 Dazu ausführlich Klaus L. Berghahn, »Das Pathetischerhabene«. Schillers Dramentheorie, in: Reinhold Grimm (Hg.), *Deutsche Dramentheorien I. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, 3., verb. Auflage, Wiesbaden 1980 (= *Athenaion – Literaturwissenschaft*, 11), S. 197–221.

lich: Darstellung der leidenden Natur; *zweytens*: Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden.«¹⁸²

Die Frage, auf welche Weise die sprachliche Realisierung des Widerstandes bzw. der Selbstständigkeit erfolgen soll, beantwortet Schiller nirgends, auch nicht in seiner poetologischen Schrift *Ueber tragische Kunst* (1792). Dagegen lassen seine kritischen Bemerkungen über den sprachlichen Ausdruck der ›leidenden Natur‹ bei den französischen Dramatikern eine Haltung erkennen, die J. E. Schlegels Auffassung entgegensteht. In der Schrift *Ueber das Pathetische* (1793) wird die Möglichkeit diskutiert, der ›Widerstand‹ gegen das Leiden könne »etwas *negatives* und ein Mangel« sein. Dieser ›Mangel an Leiden‹ – der tragische Künstler müsse »seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben« – erweist sich als ein sprachlich bedingter. So bekämen wir »bey dem Trauerspiel der ehemaligen Franzosen [...] höchst selten oder nie die *leidende Natur* zu Gesicht [...], sondern meistens nur den kalten, deklamatorischen Poeten«¹⁸³. Die Darstellung des Leidens unterliege hier dem Gesetz der ›die Natur verfälschenden Dezenz‹ und sei unglaublich: »Kaum können wir es einem französischen Trauerspielhelden glauben, daß er *leidet*, denn er läßt sich über seinen Gemüthszustand heraus wie der ruhigste Mensch, und die unaufhörliche Rücksicht auf den Eindruck, den er auf andere macht, erlaubt ihm nie, der Natur in sich ihre Freyheit zu lassen. Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie, und ziehen weit eher ihre *Menschheit* als ihre *Würde* aus.«¹⁸⁴ Gegen die Franzosen führt Schiller die Griechen an.¹⁸⁵ Der griechische Dichter entbinde seine »Menschen von dem eben so unnützen und eben so hinderlichen Zwang der Konvenienz«, in den Tragikern hätten alle Leidenschaften »freyes Spiel, und die Regel des Schicklichen hält kein Gefühl zurück.«¹⁸⁶ Wenn Schiller die Franzosen hinsichtlich der natürlichen Darstellung der Leidenschaft gegen die Griechen ausspielt, greift er auf einen Gemeinplatz zurück, der spätestens seit Pierre Brumoy's (1688-1742) *Théâtre des Grecs*¹⁸⁷ in der Kritik akzeptiert war.

182 NA 20, S. 195.

183 NA 20, S. 197.

184 NA 20, S. 197.

185 NA 20, S. 197: »Wie ganz anders sind die Griechen«.

186 NA 20, S. 198.

187 Den Schiller gut gekannt hat. Er griff auf Brumoy's Übersetzung der *Iphigenia* des Euripides für seine eigene Übersetzung zurück. Brumoy sagt über die Titelheldin des Euripides im Gegensatz zur Iphigénie Racines: »La nature parle chés-elle avant la vertu« [Die Natur spricht in ihr vor der Tugend] (LE | THEATRE |

J. E. Schlegel betont vielmehr das Gegenteil: »Was die Wahl der Worte betrifft, so sind die Griechen noch weiter darinnen gegangen, als eine Nation heut zu Tage gehet, indem sie in den Trauerspielen wie in andern Gedichten die meisten Dinge, die im gemeinen Leben allzu oft vorkommen, mit ganz andern Namen benennen, als womit sie gewöhnlich belegt werden pflegen.«¹⁸⁸ J. E. Schlegels Abhandlung über die *Würde und*

DES | GRECS, | *Par le R. P. BRUMOY, de la Compagnie de JESUS.* | TOME PREMIER. | A PARIS, | Chez ROLLIN Pere, Quay des Augustins, au Lion d'or. | JEAN-BAPTISTE COIGNARD Fils, Imprimeur du Roy, | ROLLIN Fils, Quay des Augustins, à S. Athanase. | MDCCLXXX. | AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DE ROY. Hier Bd. 1, S. xcij {BNF Yb 378-1}). – Im Kommentar geht Schiller dann über Brumoy hinaus. Zu seinem Vers: »Besser in Schande leben, als bewundert sterben«, heißt es: »Der französische Uebersetzer mildert diese Stelle: une vie malheureuse est même plus prisée qu'une glorieuse mort. Wozu aber diese Milderung? Iphigenie darf und soll, in dem Zustand worin sie ist, und in dem Affekt, worin sie redet, den Werth des Lebens übertreiben.« (NA 15.1, S. 80). Schillers Übersetzung erschien zuerst 1789 in der *Thalia* (Nr. 6 und 7), abgedruckt in NA 15.1, S. 7-74. Obwohl der Herausgeber Heinz Gerd Ingenkamp (ebd., S. 211) eingesteht: »Schillers Übersetzungen aus dem Griechischen lassen nicht erkennen, daß der Dichter sich den selbständigen Umgang mit der alten Sprache zugetraut hätte«, lautet Band 15 der Nationalausgabe *Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen*. Sachlicher wäre es gewesen, die Übersetzungen aus dem Griechischen stärker als »Übersetzungen aus zweiter Hand« zu kennzeichnen, hierzu Jürgen von Stackelberg, *Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1984. – Am Rande seien auf Éléazar de Mauvillons (1712-1779) Racine-Vorlesungen verwiesen, die der Professor für französische Sprache seit dem Wintersemester 1767 am Braunschweiger Collegium Carolinum hielt, wobei er auf Brumoy's Vergleiche zwischen Sophokles und Racine zurückgriff, vgl. die Ankündigung in: Gelehrte Beyträge zu den Braunschweigischen Anzeigen, 66. Stück, Mittwochs, den 26. August 1767, Sp. 519.

- 188 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 33 f. Weiter heißt es: »Es ist bekannt, daß die alten Tragödienschreiber sehr viel auf lange und die Ohren füllende Wörter hielten. Was den Schwung der Redensarten angehet, so fehlet es nirgends an der Feinigkeit derselben, und er ist besonders in Erzählungen, und Beschreibungen oft prächtiger, als wir ihn heut' zu Tage wagen dürfen. Sie hüten sich auch nicht so sehr vor scharffsinnigen Gedanken, als viele vorgeben, welche gern die Alten zu Exempeln ihrer matten und kraftlosen Schreibart machen wollten. Nur sind wegen der Liebe, die die Griechen und besonders die Athenienser zu den öffentlichen Reden hatten, meistentheils längere Reden darinnen, als man sich zu den itzigen Zeiten getrauen darf, auf dem Theater hören zu lassen, und zwar methodische und ordentlich ausgearbeitete Reden, welches man nicht anders bey ihnen verlangen kann, da dieselben Zuschauer,

Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel stellt im Hinblick auf den sprachlichen Ausdruck keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Franzosen und Griechen fest.

J. E. Schlegels konkrete Hinweise zur Verfertigung eines Trauerspiels stehen unter dem Leitgedanken des Dekorum und sind eine Anleitung zur Vermeidung des Ungehörigen in der dramatischen Rede: zu vermeiden sei jedes Wort, das Anlass geben könnte, den hohen Sinn des Trauerspiels mit ungehörigen Gedanken zu stören.¹⁸⁹ Sprachliche Pedanterie oder präziöse Redewendungen gründeten in bzw. führten zu mangelnder sachlicher Prägnanz. Komplimente und Redefloskeln hätten ihren Sinn in der Sprache des Alltags, im Trauerspiel unterbrächen sie als Leerformeln den Lauf der Rede. Um die ›Würde und Majestät des Ausdrucks‹ zu wahren, seien drei Stilprinzipien zu beachten: der ›Schwung‹ und ›Nachdruck der Rede‹ wie die ›Schönheit der Gedanken‹. J. E. Schlegel gibt zwei Hinweise dafür, an welchen Stellen innerhalb des Trauerspiels die Entfaltung der poetischen Sprachmittel stattzufinden habe: in den ›schönen Gedanken‹, die, so sie nicht Selbstzweck sind, die Diktion veredelten; gleichfalls in der Darstellung der Leidenschaften. In Bezug auf ihren Ausdruck vertritt er eine Schiller entgegengesetzte Position. Neben der erwähnten Passage zu Beginn von *Ueber das Pathetische* kommt Schiller in seiner Tragödienpoetik *Ueber die tragische Kunst* wohl am deutlichsten auf das Verhältnis von Affekt und sprachlichem Ausdruck zu sprechen. Zu vermeiden sei der Stillstand in der Handlung, der sich dann ereigne, »wenn sich der dramatische Dichter im Dialog vergißt, und der sprechenden Person Betrachtungen in den Mund legt, die nur ein kalter Zuschauer anstellen konnte. Von diesem Fehler dürfte schwerlich eine unsrer neuern Tragödien frey seyn, doch haben ihn die französischen allein zur Regel erhoben.«¹⁹⁰

Bereits zu J. E. Schlegels Zeiten wurden Einwände laut wie derjenige Schillers von 1793. J. E. Schlegels bestechende Erwiderung auf sie lässt

denen zu Gefallen diese Trauerspiele geschrieben worden, dergleichen Reden täglich von den größten Leuten ihres Vaterlandes öffentlich halten hörten.« Gottsched dagegen antizipiert Schiller, vgl. die Vorrede zur *SCHAUBÜHNE* 5, S. 14: »wiewohl überhaupt die Griechen viel ungekünstelter sind, als die Neuern.« Mit Neuern aber sind die Franzosen gemeint.

189 Ganz analog dazu äußert sich Schiller in den *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* (erschienen 1802): »Niedrig behandelt man einen Gegenstand, wenn man entweder diejenige Seite an ihm, welche der gute Anstand verbergen heißt, bemerklich macht, oder wenn man ihm einen Ausdruck gibt, der auf niedrige Nebenvorstellungen leitet.« (NA 20, S. 242 f.)

190 NA 20, S. 159 f.

sich ebenso gegen Schiller richten: Es sei ein Irrglaube anzunehmen, die sprachliche Reflexion auf die eigene Leidenschaft verstoße gegen die Forderung der Wahrscheinlichkeit. Sie sei dagegen um so wahrscheinlicher, je mehr die Intensität der Affekte zunehme, weil der jeweilige Affekt den Verstand zwingt, ausschließlich ihm zu dienen.¹⁹¹ Das ist rhetorisch gedacht. Schillers Sicht hat sich die deutsche Germanistik zu eigen gemacht. Emil Staiger etwa sagt über die sprachliche Behandlung der Affekte in J. E. Schlegels *Dido*: »Er [J. E. Schlegel] tritt an seine Heldin [Dido] von außen mit ungetrübter Vernunft heran; und ebenso tritt sie selber ihrer eigenen Raserei gegenüber.«¹⁹² Das sei aber kein »natürlicher Ausdruck« – argumentiert Staiger gegen Gottsched, der gerade deshalb die *Dido* lobte¹⁹³ –, »sondern eine Analyse der Situation und des eigenen Innern, wie sie nur jemand durchführen kann, der nicht in seinen Gefühlen aufgeht, der vielmehr seinen Zustand von oben herab betrachtet und überdenkt.«¹⁹⁴ Schließlich: »Wir müssen es uns überlegen, daß eine tödlich entschlossene Frau vor uns tobt; wir kämen von selber schwerlich darauf.«¹⁹⁵ Wer Staigers Argumentation übernimmt,¹⁹⁶ sollte nicht vergessen, dass J. E. Schlegel seine *Dido* wohl kaum absichtlich als unnatürlich konzipiert hatte.

J. E. Schlegel unterscheidet im weiteren Verlauf seiner Argumentation über die »Würde des Ausdrucks« folgerichtig zwischen Leidenschaft und Entsetzen, wo die Sprache verstummt. Die Unterscheidung zeigt, dass es sich um ein stilistisches Mittel handelt, die Rede für einen Effekt kurz zu unterbrechen. Stilistisch entscheidend für die Personenrede im Drama sei es, eine zu verhandelnde Sache in der ihr angemessenen sprachlichen Gestalt, keinesfalls aber in Form ihres kommunikativen Kerns auszu-

191 Vgl. J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 29: »Diejenigen irren sich, welche glauben, daß der Verstand des Menschen nicht scharffsinnig sey, wenn das Gemüt bewegt ist. Es ist wahr, er ist blind gegen alles andere, was mit der Gemütsbewegung nichts zu thun hat, davon das Herz eingenommen ist, oder was sie hindern will, aber er ist eben dieses nur darum, weil sein ganzer Verstand mit demjenigen Begriffe beschäftigt ist, der diese Gemütsbewegung bey ihm erwecket, und was diesen Begriff betrifft, ist er desto scharfsinniger, sich ihn auf tausend Arten vorzustellen.«

192 Staiger, *Rasende Weiber*, S. 33.

193 In der *Vorrede* des fünften Teils der *Deutschen Schaubühne* von 1744, s. SCHAUBÜHNE 5, S. 15.

194 Staiger, *Rasende Weiber*, S. 33.

195 Staiger, *Rasende Weiber*, S. 35.

196 Vgl. Georg-Michael Schulz, *Die Überwindung der Barbarei*. Johann Elias Schlegels Trauerspiele, Tübingen 1980, S. 25f. Es entsteht der Eindruck, als gebe es eine »affektnahe Sprache« an sich.

drücken. Wenn er von den Gedanken redet, die das angemessene ›Kleid‹ tragen müssten, ist dies ganz pragmatisch gemeint. Ebenso wenig besitze die Rede im Drama dissimulativen Charakter, wenn der Dichter strengstens vermeide, Gedanken frei heraus zu sagen. Um tatsächlich als glaubwürdige Darstellung außergewöhnlicher Personen ernst genommen zu werden, müsse der Dichter in der Rede das Alltägliche meiden und es bewusst anders sagen, ohne dabei preziös zu erscheinen. Die Verstellung der Gedanken sei keine Kunst, aber die Verstellung der Redeweise,¹⁹⁷ weshalb es auch in der Natur des Trauerspiels liege, »die allerniederrichtigsten Gedanken und Empfindungen auf eine edle Art einzukleiden.«¹⁹⁸ Mit der Übersetzung weniger Verse aus Racines *Bajazet* beabsichtigt J. E. Schlegel, den majestätischen Ausdruck des Vorbilds in der deutschen Entsprechung zu formulieren. Sie setzt mit folgenden vier Versen Bajazets gegenüber Roxane ein:

Ja! alles dank ich dir. Doch hätt' ich Grund zu meynen,
 Du würdest durch den Ruhm dir selbst belohnet scheinen.
 Wenn du, kniet dieses Reich mit Ehrfurcht einst vor mir,
 Mich selbst bekennen hörst, dieß alles dank ich dir.¹⁹⁹

Nichts, so J. E. Schlegel, sei »weniger der Hoheit der Gedanken fähig [...], als die Ehrerbietigkeit und Unterwürfigkeit«,²⁰⁰ weshalb der Gegenstand, der Gedanke der Rede schlichtweg ›niedrig‹ sei – nicht im pejorativen Sinn, sondern als Antonym gebraucht. Erst die Art der Umschreibung dieses Gedankens – festgemacht vor allem an der den Eingang am

197 »Denn es braucht nicht viel Kunst Sachen zu sagen, die man nicht denket, aber in der Art sich auszudrücken, verräth sich die Art zu denken eines Menschen wider seinen Willen, und es ist viel künstlicher diese zu verstellen, als seine Gedanken selbst.« (J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 12)

198 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 12.

199 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 15. – Vgl. als Kontrast August Bode 1804: »Nein, ich vergess' es nicht. | Ich bin nicht mehr, wenn du dein Auge wendest. | Laß das Geständniß, daß ich alles dir | Verdanke, bis die Völker vor mir knien, | Dann frage mich, dann will ich dirs gestehen, | Dann wird dirs süßer tönen.« (BAJAZET 1804, S. 32) – Als habe Christian Adolph Overbeck J. E. Schlegels Verse gekannt, lautet es bei ihm: »Dir dank' ich alles, ja! Und glauben dürft' ich, | Es sei dir Stolz genug, zu meinen Knien | Das ganze Reich zu sehn, und dann mich laut | Bekennen es zu hören, daß ich Alles | Dir danke.« (Archiv der Hansestadt Lübeck, Familienarchiv Gaedertz, Karl Theodor Gaedertz, Aufsatz: Die beiden Overbecks [Christian Adolph und Friedrich]. Material, Manuskript, Briefe, 1889-1904, Nr. 229, S. 1-18; Bl. I-VII; Nicht nummeriertes Blatt: Overbeck-Racine, Blatt I III)

200 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 23.

Ende wiederholenden Redefigur (*kyklos*) – verleihe ihm die ›Majestät des Ausdrucks‹ bzw. den ›Schwung der Rede‹: »Dieser Schwung ist besonders nöthig, u[m] Sachen mit einer Anständigkeit zu sagen, welche an sich selbst nicht allein nichts majestätisches sondern auch etwas niedrigeres an sich haben.«²⁰¹ Kontrastiv führt J. E. Schlegel eine Übersetzung an, der das ›Majestätische‹ abgeht.²⁰²

Für J. E. Schlegel garantiert die ›Majestät des Ausdrucks‹ die ›Majestät des Trauerspiels‹. Er repräsentiert eine philologische Stilkritik der Tragödie, die abgelöst wurde von einer mehr ästhetischen Kritik des Tragischen, deren Repräsentant Schiller ist. Schiller, der sich über das Erhabene, das Tragische, das Pathetische und die Würde ästhetisch viel differenzierter geäußert hat, schwieg sich über den tragischen, erhabenen, pathetischen und würdigen Stil bzw. den ›majestätischen Ausdruck‹ aus. Die zwischen 1792 und 1795 entstandenen ästhetischen Schriften haben seine eigene Dramatik, damit verbunden seinen ›hohen Stil‹, ungewein nobilitiert und mit einem philosophischen Fundament versehen. In den seit der ›Begegnung mit Kant‹ (so die Herausgeber der Nationalausgabe, Bd. 20) entstandenen Schriften und Abhandlungen berührt Schiller zwar topische Probleme der Dramenpoetik und Rhetorik, doch ihre Erörterung ist ästhetisch. Sein Interesse richtet sich mehr auf die vom Text losgelöste tragische Situation und kaum noch auf die poetische Gattung Tragödie, wie nicht bloß der Titel seiner Schrift *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* andeutet: In ihr geht es weniger um das Wie des Vergnügens (*delectare* bzw. *plaire*) als mehr um dessen Möglichkeitsbedingung.²⁰³ Eine Ausnahme bildet der Aufsatz

201 J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 24.

202 »Ach ja! ich habe zwar dieß alles bloß von dir. | Dieß hab ich längst erkannt, doch dacht ich auch darneben, | Es würde dir dafür nicht wenig Ehre geben, | Wenn ich, wird dieses Reich mir künftig unterthan, | Wie viel mir deine Huld verehrt, bekennen kann.« (J. E. Schlegel, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], S. 16)

203 Das Trauerspiel als literarische Gattung besitzt in dem Aufsatz insofern eine Bedeutung, als dass es zu den ›rührenden Künsten‹ gezählt wird und neben der Epopee ›unter den rührenden Gattungen‹ »den vorzüglichsten Rang« einnehme, wobei im Trauerspiel »das Erhabene dem Rührenden beigesellt« sei (NA 20, S. 137). In einem weiteren Absatz (von insgesamt 28) schlägt Schiller vor, eine Systematik zu entwerfen, in der jeder Tragödie nach ›Grad und Art der Rührung‹ ihr entsprechender Platz zuzuweisen sei (NA 20, S. 140). Die an literarischen Beispielen und Situationen erörterten Gegenstände des Tragischen werden nicht auf ihre sprachliche Darstellung hin untersucht. Das ›Vergnügen‹ (*plaire*) an ihnen wird notwendig von ihnen ausgelöst. Einmal kommt Schiller auf die Möglichkeit zu sprechen, dass ein Gegenstand die vom

Ueber die tragische Kunst, der poetologischen Charakter besitzt, indem er den Funktionsmechanismus der Gattung Tragödie erhellt.²⁰⁴

Die Verschiebung vom rhetorischen zum ästhetischen Tragödienbegriff, wie sie hier beschrieben wurde, vollzieht sich auf der Ebene der Kritik, betrifft also nicht die tatsächliche Konzeption der Tragödien, sondern die Art und Weise, wie über sie als Gegenstand der Poetik gesprochen wird.²⁰⁵ An Aufmerksamkeit gewinnen nunmehr Traktate, die

Autor gewünschte Wirkung verfehlt: »Aber auch das wahrste und höchste Erhabene ist, wie man weiß, Vielen Ueberspannung und Unsinn, weil das Maaß der Vernunft, die das Erhabene erkennt, nicht in allen dasselbe ist.« (NA 20, S. 144)

204 Programmatisch heißt es am Ende: »Der Zweck der Tragödie ist: *Rührung*, ihre Form: *Nachahmung* einer zum Leiden führenden Handlung.« (NA 20, S. 169) – Die ›tragische Schilderung‹ (NA 20, S. 162) hat nach Schiller vier Prinzipien zu gehorchen: der Lebhaftigkeit, der (allgemeinen, nicht besonderen) Wahrheit, der Vollständigkeit und der Dauer. Die vollkommenste Tragödie sei die, »in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffs als der am besten benutzten tragischen Form ist.« (NA 20, S. 169) Ejchenbaum wird diesen Satz in die rhetorische Tradition des Verbergens der Kunstmittel stellen und ausführlich kommentieren, vgl. Ejchenbaum, *Über die Tragödie und das Tragische*, S. 377 ff., aber, obwohl seine zu Beginn erwähnte Einleitung dies vermuten lässt, genauso wenig wie Schiller auf den konkreten sprachlichen Ausdruck der Tragödie eingehen zugunsten einer Analyse der dramatischen Ökonomie. Die so genannte ›Formalisierung des Mitleids‹ (Ejchenbaum, *Über die Tragödie und das Tragische*, S. 382) erstreckt sich vor allem auf abstrakte Konzepte wie den Charakter des Protagonisten, nicht aber auf die konkrete sprachliche Realisierung dieses Charakters. Daran aber hängt letztlich jede Wirkungsmöglichkeit. Fehler in der Dramaturgie bzw. Störungen in der dramatischen Form könnten erst dann wirklich wahrgenommen und beurteilt werden, ist einzuwenden, wenn es nur ein sprachliches Medium der Tragödie gäbe. Der Fall ist aber eine Sprachenvielfalt.

205 Auf eine Generalisierung muss verzichtet werden, denn je nach Gegenstand und Perspektive gehen die Meinungen auseinander, wann und ob überhaupt so einfach ein Übergang vom Rhetorischen zum Ästhetischen behauptet werden darf. Helmut Schanze etwa spricht von einem ›rhetorischen‹ und einem ›ästhetischen Zeitalter‹, wobei er den Übergang um 1750 ansetzt, s. ders., Probleme einer ›Geschichte der Rhetorik‹, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 11, 1982, H. 43-44 (= *Perspektiven der Rhetorik*), S. 13-23, hier 17. Dagegen steht – wie Till, *Transformationen der Rhetorik*, S. 93, erinnert – die These Klaus Dockhorns, die moderne Ästhetik sei eine ›Interpretationsübung an rhetorischen Texten‹ (Klaus Dockhorn, *Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte* [1949], in: ders., *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Bad Homburg v. d. H., Berlin und Zürich 1968 [= *Respublica*

das Tragische und weitere seiner Aspekte als Kategorien ästhetisch erörtern. An Aufmerksamkeit verlieren hingegen Traktate, die sich der sprachlichen Beschaffenheit des Wirkungsmechanismus einer Tragödie widmen. Die Verwirrung um die Begriffe des Rhetorischen und des Ästhetischen im Hinblick auf die Tragödie kommt zustande, wenn man den auf Begründungsebene behaupteten Übergang in den Dichtungen selbst sucht. Es wäre schlichtweg müßig zu fragen, ob Schillers Tragödien und die Übersetzungen der zweiten Übersetzungswelle ästhetisch oder gar nicht-rhetorisch aufzufassen seien. Gattungsbedingt und aufgrund des hohen Stils handelt es sich um Texte, denen eine Wirkungsabsicht eingeschrieben ist. Die Übersetzer der zweiten Welle negierten diese keinesfalls, aber sie modifizierten gegenüber ihren Vorgängern den Wirkungsmechanismus der tragischen Rede, d. h. die Rhetorizität des hohen Stils.

literaria, 2], S. 46-95, hier 94). – S. a. den Versuch, die beiden Begriffe an Friedrich Schleiermachers (1768-1834) Hermeneutik herauszuarbeiten von Norbert Gutenberg, Über das Rhetorische und das Ästhetische. Ansichten Schleiermachers, in: *Rhetorik* 19 (= *Literatur. Rhetorik. Poetik, hrsg. v. Johannes G. Pankau*), 2001, S. 68-91.

II. Von der Deklamation zur Lektüre

I. Übersetzung als Form

a) Durch die Gattung gesehen

Die Aufgabe des Übersetzers vereinfacht oder erschwert sich, je nachdem, ob er bei seiner Arbeit auf eine literarische Gattung zurückgreifen kann oder nicht. Man stelle sich einen Übersetzer Racines vor, der ohne eine Vorstellung davon zu haben, was eine Tragödie sei, ans Werk geht.¹ Das Übersetzen jenseits eines Gattungsbegriffes liefe auf eine Interlinearversion hinaus; und der ›Zeitraum‹, »wo man die Uebersetzung dem Original identisch machen möchte«², meint eine Absicht, nicht ein tatsächliches Gelingen. Goethe, im *Divan*-Kommentar, sagt ›identisch machen möchte‹, das Resultat jedoch kann nur eine ›Entsprechung‹ sein.³ Später heißt es: »Eine Uebersetzung die sich mit dem Original zu identificiren strebt nähert sich zuletzt der Interlinear-Version«. Selbst wenn man dabei an den originalen »Grundtext hinangeführt« wird,⁴ fehlt einer solchen Übersetzungssprache ihre eigene Gesetzlichkeit, die den einzelnen Teilen ihre Bestimmung im Ganzen zuweist. Die Übersetzung erklärt sich dann nur noch aus dem Original, ohne für sich selbst stehen zu können. Reales Produkt eines Strebens nach Identität ist die Interlinearversion, das eigentlich dabei intendierte Produkt aber wäre die Kopie, die den Leser oder Hörer wie im Bereich der bildenden Künste täuschen soll. Sie ist jedoch aufgrund des Sprachwechsels eine Unmöglichkeit.

- 1 Die folgenden Überlegungen schließen an einen Satz Karl Maurers an, vgl. ders., Die literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Textkonstitution, in: *Poetica* 8, 1976, S. 255: »Der Übersetzer muß wie jeder andere Autor eines Textes – und wie jeder wirkliche Maler, der kopiert, redigiert oder portraitiert – ein *Konzept* haben, aus dem die Gestalt seines Produktes resultiert.«
- 2 Im *Divan*-Kommentar *Besserem Verständniß* [= *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* (1819)] (FA I, Bd. 3.1, hrsg. v. Hendrik Birus, S. 137-294, zu den *Uebersetzungen* 280-283, hier 281).
- 3 So heißt es über das Drama des indischen Dichters Kälidāsa (um 390-460 n. Chr.) *Śakuntalā*: »Nun aber wär' es an der Zeit uns davon eine Uebersetzung der dritten Art zu geben, die den verschiedenen Dialecten, rhythmischen, metrischen und prosaischen Sprachweisen des Originals *entspräche* [Hervorhebung, A. N.]« (FA I, Bd. 3.1, S. 282). – Johann Gottfried Herder gab 1803 Georg Forsters Übersetzung von 1791 erneut heraus, vgl. *WELTLITERATUR*, S. 608-610.
- 4 FA I, Bd. 3.1, S. 283.

Trotz der notwendig eintretenden Differenz zwischen Original und Übersetzung bildet die Annahme einer potentiellen Gleichwertigkeit der Sprachen die Möglichkeitsbedingung einer Übersetzung. Eine Dichtung kann nur deshalb übersetzt werden, weil der Übersetzer letztlich doch von einer prinzipiellen, wenn auch nicht gegebenen Gleichwertigkeit der Sprachen ausgeht. Sein tatsächliches Ergebnis bewegt sich aber zwischen einer ›prosaischen‹ und ›parodistischen‹ Übersetzung, wobei – in der für Versgedichte gewählten Begrifflichkeit Goethes – mit ›prosaisch‹ der Verzicht auf einen die Sprache ordnenden Vers gemeint ist und mit ›parodistisch‹ eine Art sprachliche Einverleibung des Originals. Goethe sieht letztere Übersetzungsart vor allem bei den Franzosen,⁵ tatsächlich aber – und er selbst lieferte mit seinen Übersetzungen der Voltaire-Tragödien ein prominentes Beispiel – ist sie genauso häufig bei den deutschen Übersetzern anzutreffen. Ebenso würde eine ›Entsprechung‹ der *Śakuntalā*⁶ im Jahre 1803 aller Wahrscheinlichkeit nach in Blankversen erschienen sein; und sie wäre wie jede andere nicht ›prosaische‹ Übersetzung als eine angemessene Übersetzung von der Kritik akzeptiert worden, obwohl sie genau genommen (wie jede andere Übersetzung auch) eine Parodie oder ›Entsprechung‹ des Originals gewesen wäre. Shakespeares *Julius Caesar* konnte 1741 in gereimten Alexandrinern erscheinen, und niemand nahm nach 1800 Anstoß daran, dass Racines Tragödien in deutsche Blankverse übersetzt wurden.⁷

- 5 »Die Franzosen bedienen sich dieser Art bey Uebersetzung aller poetischen Werke [...]. Der Franzose, wie er sich fremde Worte mundrecht macht, verfährt auch so mit den Gefühlen, Gedanken, ja den Gegenständen, er fordert durchaus für jede fremde Frucht ein Surrogat das auf seinem eignen Grund und Boden gewachsen sey.« (FA I, Bd. 3,1, S. 280f.)
- 6 Die 1803 in einer ›prosaischen Fassung‹ erschien; erneut 1820, vgl. Sakontala | oder | der entscheidende Ring. | Ein Indisches Schauspiel | von Kalidas. | Aus den Ursprachen Sanskrit und Prakrit ins Englische und aus diesem ins Deutsche übersetzt | mit | Erläuterungen | von | Georg Forster. | Der zweiten rechtmässigen, | von | I. G. v. Herder | besorgten Ausgabe | zweiter Abdruck. | Heidelberg, | bei Mohr und Winter. | 1820.
- 7 Von Ausnahmen wie Alexander von Humboldt abgesehen: Der mir einzig bekannte im Druck (allerdings erst 1815) erschienene Versuch einer Übersetzung einer Racine-Tragödie in gereimten Alexandrinern ist Ludwig Roberts kurzes Fragment der *Erzählung des Theramenes*. Den in Paris weilenden Übersetzer ermunterte Anfang Februar 1807 die Schwester Rahel Levin, seine Probe nach Berlin zu schicken, weil: »Vorgestern war stark die Rede davon und Humb: [Alexander von Humboldt] begriff nicht warum Schiller [die *Phèdre*] nicht treuer übersetzt habe: und ich bin eußerst begierig ihm Deines zu zeigen, weil ich es gut finde.« (Brief vom 3.2.1807, in: Rahel Levin Varnhagen, Briefwechsel mit Ludwig Robert, hrsg. v. Consolina Vigliero, München 2001, S. 75f.) – In zwei Briefen hat

Die neue Form des Originals ergibt sich aus dem Ineinander von Wahrnehmung und Darstellung bzw. Rezeption und Produktion in der Gattung. Dieses Ineinander bezeichne ich als Dramaturgie. Die Übersetzungsgattung übt während beider Übersetzungswellen eine transzendente Kraft bei der sprachlichen Formierung des zu übersetzenden Textes aus, wobei sich ihre Dramaturgie verändert.

Nicht nur der Ordnung halber versuchen die deskriptive und normative Poetik, aber auch die moderne Literaturkritik die einmal in das Gebiet der Literatur aufgenommenen Texte neuen, der Literatur genuinen Gruppen zuzuordnen. So wird diese Klassifizierung von der berechtigten Annahme getragen, Gattungen trügen zur spezifisch poetischen Erkenntnis der Dichtung bei.⁸ Sie werden als Tragödie, Komödie, Sonett oder Roman in einer losen Reihung oder in der übergeordneten Trias von Epik, Dramatik und (der recht modernen) Lyrik samt ihrer Untergattungen erfasst. Sie können nach dem Gegenstand, den Mitteln und der Art der nachahmenden Darstellung unterschieden werden.⁹ Den Gradmesser ihrer Relevanz bildet die Fragestellung der jeweiligen Untersuchung, weshalb die absolute Antwort – wirkungsvoll von Benedetto Croce vorgetragen¹⁰ –, Gattungen seien *per se*

Sophie Leopoldine Wilhelmine von Grotthuß versucht, Goethe um eine Stellungnahme zu Roberts Probe zu bitten (14.4.1811 und 9.5.1811) und gefragt, ob Robert das ganze Stück übersetzen solle. Goethe ist darauf nicht eingegangen, Antwortschreiben der nicht gedruckten Briefe fehlen, vgl. Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform, Bd. 6: 1811-1815, bearb. v. Manfred Koltes, Weimar 2000, Nr. 98 und Nr. 124. Dies kam (so könnte man den Vorfall deuten) einem Fauxpas gleich, über den Goethe schweigend hinwegsah, denn Schillers Übersetzung war bereits das Paradigma einer deutschen *Phèdre* schlechthin. Die Abfassung von Roberts Versuch in Alexandrinern dürfte wohl kaum ihrer Bitte förderlich gewesen sein. – Die 1815 entstandenen Übersetzungsfragmente Augusts von Platen erschienen erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. – Die einzigen vollständigen Übersetzungen nach 1800 in reimlosen Alexandrinern sind Erlachs *Britannicus* von 1804 und Perglas' *Andromache* von 1833.

- 8 Über die historisch verschiedenen Ansichten zur Gattung informiert Klaus W[illy] Hempfer, Gattungstheorie. Information und Synthese, München [1973] (= *UTb*, 133).
- 9 Zum historischen Wandel dieser Einteilung s. Klaus R. Scherpe, Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder, Stuttgart [1968] (= *Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*, 2), S. 6-26.
- 10 Benedetto Croce, Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte, nach der sechsten erweiterten italienischen Auflage übertragen v. Hans Feist und Richard Peters, Tübingen 1930, S. 38-42. Zuerst 1913.

unnötig,¹¹ der Sache nicht gerecht wird. Hinter der provozierenden Frage nach dem Nutzen der Gattung steht die Befürchtung, die Dichtung werde mit einer der Biologie¹² entlehnten ›genetischen Klassifikation‹ dem ›Gesetz der Gattung‹¹³ unterworfen, also ihrer Autonomie wie Individualität beraubt,¹⁴ und nach dem rigiden Grundsatz beurteilt: was keiner Gattung zugehört oder der idealen Vorstellung einer bestimmten Gattung widerstrebt, kann folglich nur eine ästhetische Verfehlung sein. Der Einwand überzeugt, sofern er sich gegen ahistorische Gattungsbe-

- 11 Zur Kritik Croces s. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978 [zuerst Berlin 1928] (= *stw*, 225), S. 25-29. Für Benjamin, der Croces Einwand nachvollzieht, bleibt allerdings undenkbar, »daß die Kunstphilosophie ihrer reichsten Ideen wie der des Tragischen oder des Komischen je sich entäußere. Denn das sind nicht Inbegriffe von Regeln, nein, selber einem jeden Drama an Dichtigkeit und an Realität zumindest ebenbürtige Gebilde, die gar nicht ihm kommensurabel sind.« (Ebd., S. 26) Croces Einwand begegnet aus komparatistischer Sicht Gerhard R. Kaiser, Zur Dynamik literarischer Gattungen, in: Horst Rüdiger (Hg.), Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Jörg-Ulrich Fechner · Gerhard R. Kaiser · Willy Berger, Berlin und New York 1974 (= *Komparatistische Studien. Beihefte zu »arcadia«*, 4), S. 34-37. Kaiser wiederum kann als »Literaturhistoriker« (ebd., S. 43), der einem »strukturalistische[n] Systembegriff« (ebd., S. 44) anhängt, mit dem Verständnis der Gattung als einer »Idee im Benjaminschen Sinn« (ebd., S. 43) nichts anfangen.
- 12 Die Kontinuität der Gattungspoetik, Anleihen bei der Biologie zu machen, bezeugt der Aufsatz von Jörg-Ulrich Fechner, Permanente Mutation, in: Rüdiger (Hg.), Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft, S. 1-31. Seine These, dass die »[d]ie literarische Entwicklung [...] dem Schema einer permanenten Mutation der Tradition« (ebd., S. 11) folge, bezieht sich (ebd., S. 2) auf die *Mutationstheorie* (1903/1906) des Naturwissenschaftlers Hugo de Vries (1848-1935) und dessen Arbeit *Arten und Varietäten und ihre Entstehung durch Mutation* (1906).
- 13 Zu diesem Ausdruck, bes. bei Goethe und Schiller, vgl. Gottfried Willems, Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers, Tübingen 1981 (= *HERMAEA. Germanistische Forschungen, N. F.*, 42), S. 92f., 231ff. – Zum Gesetz als Verbot, die Gattungen zu mischen, s. Jacques Derrida, La Loi du genre [The Law of Genre], in: GLYPH. Textual Studies, Nr. 7: The Strasbourg Colloquium: Genre. A Selection of Papers, 1980, S. 176-201 [202-229], hier 178.
- 14 Vgl. Croce, Ästhetik, S. 38. Zur Entstehung der Lehre von den Gattungen heißt es bei Croce, Ästhetik, S. 38: »Der menschliche Geist kann vom Ästhetischen zum Logischen fortschreiten, weil jenes gegenüber diesem eine erste Stufe darstellt; er kann die Expressionen, d. h. das Denken des Individuellen, durch das Denken des Universalen zerstören; er kann die expressiven Fakten in logische Beziehungen auflösen.«

griffe richtet, die über die totalitäre Systematik, der sie entnommen sind, mehr aussagen als über die Texte, die sie beschreiben sollen. Die deutsche Geistesgeschichte stellte sich dem Einwand mit einer anthropologisierenden Gattungstheorie entgegen, die ihr erkenntniskritisches Potential aus der Beobachtung gewinnt, die Dichtung stehe in Verbindung mit universalen Weisen der Weltsicht.¹⁵

Der produktionsästhetische Zusammenhang zwischen Gattung und Werk besteht unlegbar, doch sind hermeneutische Schlüsse hieraus für jeden Einzelfall genau zu begründen. Als eine reflektierte Entscheidung des Dichters – der moderne Roman nimmt hierbei eine Sonderrolle ein – konstituierten Gattungen und Genres bis in das 18. Jahrhundert die poetische Produktion. Davon zeugen neben den Poetiken auch die Selbstaussagen der Dichter in Briefen und Vorworten, weiter die Gepflogenheit vieler Dichter, statt eines spezifizierenden Titels die Gattungsbezeichnung anzugeben¹⁶ und implizit die ähnlichen Formen und wiederkehrenden Gemeinplätze in den Werken selbst.¹⁷ Die Nachahmung und

15 Angeregt u. a. von Karl Viëtor, Probleme der literarischen Gattungsgeschichte, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 9, 1931, H. 3, S. 425-447, der die Gattungen »gestalterische Grundhaltungen« nennt (ebd., S. 425), repräsentiert diese Auffassung die Arbeit von Karl S. Guthke, Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie, Göttingen 1961, worin es unter dem methodischen Abschnitt *Gattungsgeschichte* heißt: »Die moderne Gattungsforschung richtet sich also auf ästhetische Phänomene wie das Komische, das Tragische, Grotteske, Liedhafte, Balladeske, Sonettartige [...]. Damit ist hinter Form, Stoff und Gehalt zurückgegangen auf eine zugrundeliegende menschliche Einstellung zur Wirklichkeit, eine Weise der Lebensbegegnung, von der aus jene Elemente des dichterischen Kunstwerks erst als Sekundäres gewählt, bestimmt und einander harmonisch zugeordnet werden zu sinnvoller Gestalt.« (Ebd., S. 20-23, hier 20f.)

16 So tragen die im 15. Jahrhundert in Frankreich beliebten Gattungen der Ballade und des Rondeau selten Titel, vgl. die Sammlung von Charles d'Orléans, *Ballades et rondeaux. Édition du manuscrit 25458 du fonds français de la Bibliothèque Nationale de Paris*, traduction, présentation et notes de Jean-Claude Mühlethaler, Paris 1992. Auch die berühmten Balladen in François Villons *Testament* erhielten erst von ihrem Herausgeber Clément Marot 1533 einen Titel, vgl. François Villon, *Poésies complètes, présentation, édition et annotations de Claude Thiry*, Paris 1991, z. B. S. 117, 119, 133, 141, 167, 209, 213, 227.

17 Vgl. Richard Alewyn, Der Roman des Barock, in: [Hans Steffen (Hg.)], *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Vorträge gehalten im Deutschen Haus, Paris 1961/ 1962, Göttingen 1963 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe. Sonderband 1)*, S. 22: »Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ist eine Gattung ein deutlich umrissenes Modell, in dem nicht nur ein obligater Komplex von Stoffen, Motiven und Personen, nicht nur eine obligate Sprache und

Perfektionierung der Gattung bilden zwei Prinzipien des spielerischen Dichtens, und Einflussangst¹⁸ ist dabei ein unbekanntes Phänomen.

Der *Art Poétique* von Nicolas Boileau¹⁹ dürfte für das Gattungsverständnis Racines repräsentativ gewesen sein, obgleich dieses Beispiel das Paradoxon zeigt, dass der normative Gattungsbegriff nachträglich von den Werken ausgehend formuliert wurde. Zudem sind bei der Klärung der Frage, ob sich ein Autor an einem genau definierten Gattungsbegriff orientiert hat, zirkuläre Schlüsse unvermeidbar.

Dennoch muss die Gattungsfrage für die Textproduktion gestellt werden. Um bei Racine zu bleiben: Fast alle seine Dichtungen tragen neben dem Titel eine Gattungsbezeichnung.²⁰ Was seine Tragödien, historisch konkreter: seine *hautes tragédies*, selbst betrifft, so imitieren diese die Gattungskonzeption der Zeit und gehen im Sinne einer *aemulatio* über sie in einzelnen Punkten hinaus, wenn Racine etwa in ihnen die tradierte, als hyperbolisch empfundene Bildersprache meidet.

Wenn der Umstand geltend gemacht wird, dass sich Autoren während der dichterischen Produktion explizit an literarischen Gattungen orientiert haben, indem sie etwa idealistisch wetteiferten, das beste Exemplar einer Gattung zu schaffen, klärt dies über die Eigenart von Texten nur beschränkt auf: und zwar gattungsästhetisch bzw. gattungsgeschichtlich. Die methodische Crux dabei bleibt, dass die historisch angenom-

Technik, sondern auch ein vorgeschriebenes Weltbild und ein vorgeschriebener Gedankengehalt so zusammengehören, daß keiner seiner Bestandteile ver-rückbar oder auswechselbar ist.« – Zwar relativiert Jörg-Ulrich Fechner diesen Satz, muss aber Alewyn im Kern Recht geben (Fechner, *Permanente Mutation*, S. 23 f.).

18 Harold Blooms psychoanalytisch argumentierende Studie bezeichnet den Komplex moderner Dichter treffend als *The Anxiety of Influence* (vgl. ders., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, second edition, New York/ Oxford 1997 [zuerst 1973]).

19 Hierzu zusammenfassend: Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Vornehmlich vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Halle an der Saale 1940 (= *Beihfte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, XCII), S. 140–142.

20 In dem ersten erhaltenen Brief an einen Jugendfreund, den Abbé le Vasseur, sagt Racine über sein nach radikaler Umarbeitung kaum wiederzuerkennendes Sonnett, das dem Brief beilag: »En effet, ce qui le rend méconnoissable est ce qui vous le doit rendre plus agréable, puisque je ne l'ai si défiguré que pour le rendre plus beau et plus conforme aux règles que vous lui prescrivites hier, qui sont les règles mêmes du sonnet.« (CEUVRES, VI, S. 383 f. Dieses Sonett ist nicht mehr auffindbar.) Er nennt weder Titel noch Gegenstand des Sonetts, das einzige, was Gültigkeit für die poetische Form besitzt, sind die »Regeln des Sonetts«.

mene Gattungskonzeption letztlich die ist, die sich die Literaturhistoriker oder Kritiker selbst erarbeitet haben.

Man kann die Gattungsfrage aber auch von der anderen Seite aufwerfen. Hans Robert Jauß geht in seiner Konstanzer Antrittsvorlesung *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967) davon aus, das synchrone »Bezugssystem der Erwartungen«²¹ objektivieren zu können. In der zweiten seiner sieben Thesen fordert er für die konkrete Umsetzung dieser vom Strukturalismus einerseits und der Hermeneutik Hans-Georg Gadamers andererseits inspirierten Prämisse,²² das »Vorverständnis der Gattung«²³ zu rekonstruieren. Denn die Gattungswahl erfolge stets im Hinblick auf den »Erwartungshorizont« der Leserschaft, nicht aber aus der Sache selbst. Seine Kritik des »objektiven Historismus«²⁴ ist vorwiegend rezeptionsästhetisch motiviert, und sie bestätigt sich in den historisch verschiedenen Weisen der Rezeption eines Werkes. Eine Tatsache, die Rezeptionsgeschichten illustrieren oder deuten, indem sie versuchen, das konkrete historische Verständnis in größere Zusammenhänge einzuordnen. Eine formgeschichtliche Relevanz aber kommt dieser Annahme nicht nur im Hinblick auf die Entstehung von poetischen Originalwerken, sondern gleichfalls im Hinblick auf die produktive Rezeption eines Originals zu: in der Wiederholung, da es eine neue Form erhält, sei es in seiner Parodie, Satire oder in seiner Übersetzung. Wenn die Interpretation durch die Gattungsoptik ihren Gegenstand reduktionistisch verzerrt, weil sie verwechselt, dass die Gattung nicht Zweck, sondern Mittel der Darstellung ist, kann diese Optik, angewendet auf die Übersetzungskritik, den stilistischen Unterschied zweier Übersetzungen desselben Originals genauer erkennen helfen.²⁵

21 Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, S. 144-207, hier 173.

22 Zu Gadamer s. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, S. 185 ff.

23 Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, S. 173 f.

24 Vgl. besonders die erste These, Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, S. 171 ff.

25 Im Hinblick auf die Evolution von Gattungen erweist es sich als produktiv, die Gattung als Verbindungsmedium zwischen Original und Übersetzung anzusehen. Jörg Ulrich Fechner, der zahlreiche Beispiele für die Gattungsmischung als Grundlage für den Gattungswandel nennt, hält fest: »Bei der Übertragung in eine fremde Sprache ergibt sich bis zu den Forderungen der Romantik häufig genug auch eine Umwandlung der Gattung.« (Fechner, *Permanente Mutation*, S. 18) Fechner weist zudem darauf hin, Übersetzungen von Versliteratur in eine Prosaform unter dem Aspekt des Gattungswandels zu sehen, ebd., S. 19.

Die Übersetzung eines literarischen Werkes gehorcht im Gegensatz zu der eines in der Lebenswirklichkeit genau zuordenbaren pragmatischen Textes keiner Gebrauchslogik und ein literarisches Werk (bzw. ein Text, der von der ästhetischen Perspektive aus als solches gesehen wird) ist nicht eindeutig in der Handlungswelt zu begründen. Beiden damit verbundenen Textbegriffen, dem poetischen wie dem pragmatischen, ist zunächst eines gemeinsam: Als transzendente Kategorien der Textproduktion stehen sie für all das, was im Text nicht gesagt wird und was gleichzeitig das Gesagte lesbar macht.

Der Übersetzer einer Textsorte²⁶ – der nach Schleiermachers Rede *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (1813) ein ›Dolmetscher‹ hieß²⁷ – kann sich im Zweifelsfall an den Notwendigkeiten der Handlungswelt orientieren und die Genauigkeit seiner Arbeit am Gebrauchswert messen. Ein Gesetzestext etwa verweist auf die Rechtsordnung, der er entstammt. Doch im Gegensatz zu dem verhandelten Inhalt steht von dem Gebrauchswert im Text, der ihm dient und verbreitet, kein Wort. Seine Kenntnis muss sich außerhalb, ob nun in der Handlungswelt oder in anderen Texten, d. h. in seinem Kontext, angeeignet werden. Die sachgemäße Übersetzung eines Rechtstextes setzt die Kenntnis des ihn bestimmenden juristischen Vokabulars voraus, sofern das Gesetz in dem Rechtsraum der anderen Sprache uneingeschränkte Gültigkeit beanspruchen oder wenigstens nicht missverstanden werden soll. Der Übersetzer muss die Rechtsbegriffe der einen Sprache mit genau entsprechenden Begriffen der anderen Sprache er-

26 Zum Begriff der ›Textsorte‹ und ihrer Differenzierung s. die beiden Beiträge von Wolfgang Heinemann, Textsorte – Textmuster – Texttyp *sowie* Aspekte der Textsortendifferenzierung, in: Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann und Sven F. Sager (Hgg.), Text- und Gesprächslinguistik. Linguistics of Text and Conversation, B. 1, Berlin und New York 2000 (= HSK, 16.1), S. 507-523 und 523-546. – Über Textsorten aus dem Rechtsbereich informiert im selben Band Dietrich Busse, Textsorten des Bereichs Rechtswesen und Justiz, in: ebd., S. 658-675. – Zum Unterschied zwischen Gattung und Textsorte s. Ulrich Suerbaum, Text und Gattung, in: Bernhard Fabian (Hg.), Ein anglistischer Grundkurs zur Einführung in das Studium der Literaturwissenschaft, Frankfurt a. M. 1971, S. 104-132 und Günter Dammann, Textsorten und literarische Gattungen, in: HSK 16.1, S. 546-561.

27 Vgl. den Beginn der Akademierede, wo zwischen dem ›Dolmetschen‹ und dem ›Übersetzen‹ geschieden wird, abgedruckt in: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813), in: ders., Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Hermann Fischer u. s., Abt. I, Bd. 11: Akademievorträge, hrsg. v. Martin Rössler unter Mitwirkung v. Lars Emersleben, Berlin und New York 2002, S. 67-93.

setzen und, falls diese nicht vorhanden sind, Neologismen formulieren oder einen Begriff aus der Ausgangssprache entlehnen.²⁸ Er dient einem klar umrissenen Sachgebiet innerhalb des sozialen Lebens und bezieht daraus das Wissen, welcher Sachgruppe sein Text angehört.

Dieser unvermeidliche, der pragmatischen Notwendigkeit gehorchende Sachzwang ermöglicht es, den einmal dem Bereich des Rechts zugeordneten Text, auch in späteren Jahrhunderten, in denen er ohne Funktion ist, mit hoher terminologischer Präzision zu übersetzen. Juristische Texte lassen sich so differenziert Untergruppen zuordnen, wie es das Rechtssystem fordert, und bei allen Schwierigkeiten, die aus den Interferenzen innerhalb dieses Systems²⁹ oder aus politischen und nationalen Besonderheiten resultieren,³⁰ bleibt ihre Übersetzung ein Vorgang, bei dem ein optimales Ergebnis nicht nur erstrebt, sondern auch erzielt werden kann. Niemand käme auf die Idee, das Gesetz anders als an der Richtschnur seiner juristischen Kenntnisse entlang, seien sie nun historisch erarbeitet oder aus der Rechtspraxis selbst gewonnen, zu übersetzen.³¹

Was bedeutet aber der hier als solcher bezeichnete ›Gebrauchswert‹ für Texte, die nicht von den Erfordernissen der Handlungswelt diktiert werden und die in mehr als nur in einem Bereich Verwendung finden? Die Lehre von den Textsorten kann den Gebrauchswert, sobald die in Frage stehenden Texte schwächer in der Handlungswelt verankert sind als etwa Rechtstexte, nicht mehr eindeutig bestimmen, weil der Gebrauchswert eines Textes nicht mehr einen klar abgegrenzten gesellschaftlichen und ausschließlichen Bereich sinnhaft macht.

Die Auffächerung und Minderung des Gebrauchswertes hat Folgen für die Übersetzung, aber auch für ihre Kritik. Sobald sich Texte nicht mehr eindeutig als Gesetze, Liturgien, Lehrbücher, Traktate, Zeitungsmeldungen usw. identifizieren lassen, d. h., sobald Texte als poetisch oder literarisch gelten, hilft ihr Gebrauchswert als Orientierungsgröße

28 Vgl. Gerard-René de Groot, Rechtsvergleichung als Kerntätigkeit bei der Übersetzung juristischer Terminologie, in: Ulrike Haß-Zumkehr (Hg.), Sprache und Recht, Berlin und New York 2002 (= *Institut für deutsche Sprache, Jb. 2001*), S. 222-239, hier 233-236.

29 »Das Übersetzen juristischer Texte ist besonders schwierig, weil die juristische Terminologie systemgebunden ist; dadurch ist die Vernetzung juristischer Termini im Rechtssystem außerordentlich stark«, heißt es bei Groot, Rechtsvergleichung als Kerntätigkeit, S. 222.

30 Hierzu Petra Braselmann, Gleiches Recht für alle – in allen Sprachen?, in: Haß-Zumkehr (Hg.), Sprache und Recht, S. 240-254, hier 243-245.

31 Es sei denn, der Übersetzer weiß nicht, dass es sich um einen Text aus dem Bereich des Rechts handelt, was bei sehr alten Texten denkbar ist.

dem Übersetzer nicht mehr weiter. Die Analyse der Gleichwertigkeit, der Äquivalenz, von Übersetzung und Original würde diese Ambivalenz missachten und zu einer Abwertung der Übersetzung führen, weil es für sie keinen anderen objektiven Maßstab als das Original gibt. Dagegen wird der zu übersetzende Gebrauchstext an den Notwendigkeiten der neuen Wirklichkeit justiert.

Dennoch ist der Übersetzer eines poetischen Textes – um so mehr »[w]enn die Ordnung der Gesellschaft und die Bedeutung des Lebens eine andere geworden ist«³² – nicht sich selbst überlassen. Das konzeptuelle Hilfsmittel, an dem er sich orientiert, stellt die literarische Gattung dar,³³ deren Verständnis normativ und von der Tradition motiviert sein kann, den sozialen und sprachlichen Konventionen der Zeit geschuldet ist oder als ein poetisches Idiom selbst erarbeitet wurde.

Die Veränderung der Gattung Tragödienübersetzung im Übergang von der ersten zur zweiten Übersetzungswelle ergibt sich aus Veränderungen auf Darstellungs- und Wahrnehmungsebene der Gattung. Zum besseren Verständnis des Ineinanders von Darstellung und Wahrnehmung, d. h. der Übersetzungsdramaturgie, sei die Gattung als ein Medium aufgefasst, in dem das Original rezipiert und tradiert wird. Dabei gehe ich von Niklas Luhmanns Wahrnehmungsmedium ›Kunst‹ aus, ergänze es jedoch um ein Darstellungsmedium. Eine mediale Gattungskonzeption hilft Veränderungen ihrer Dramaturgie besser erkennen und das Zustandekommen der zweifachen, von den beiden Übersetzungswellen repräsentierten Form des ›deutschen Racine‹ erklären.

Versteht man zunächst das Original als (Wahrnehmungs-)Medium im Sinne Luhmanns, wäre die Übersetzung eine historisch konkret gewordene Form dieses Mediums. Walter Benjamin begründete den Satz: »Übersetzung ist eine Form« in der Übersetzbarkeit des Originals. Die Übersetzung als Form »zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Ori-

32 Wilhelm Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik [zuerst 1887], in: Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Bd. VI: Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte. Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik, Leipzig und Berlin 1924, S. 241.

33 Ihr kommt die Funktion von Benjamins ›konstitutiver Idee‹ aus der *Erkenntnis-kritischen Vorrede zum Ursprung des deutschen Trauerspiels* zu. Darin wird der lapidare Satz erörtert: »Das Allgemeine ist eine Idee.« (Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 17) Konkret, auf die literarische Gattung des Trauerspiels bezogen: »Das Trauerspiel im Sinn der kunstphilosophischen Abhandlung ist eine Idee.« (Ebd., S. 20) Als ›konstitutive Idee‹, so Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 22, helfe sie die Phänomene nicht wissenschaftlich erkennen, obgleich sie paradoxerweise ihre Sprache geformt habe.

ginal.«³⁴ Im Folgenden sei hinter das Original zurückgegangen, weil sich dieses in eine Gattung einbettet. Veränderungen der gattungsspezifischen Dramaturgie bewirken die mit jeder Übersetzung einhergehende Veränderung der Form gegenüber anderen Übersetzungen desselben Originals.

Um die übersetzte Form eines Originals zu verstehen, muss gefragt werden, in welchem Medium sie rezipiert und tradiert wurde, weil eine Übersetzung nicht nur die Realisierung von im Original angelegten Möglichkeiten ist, sondern zugleich von denjenigen Möglichkeiten, die das Übersetzungsmedium erlaubt oder bevorzugt. Der originale Text wird im Medium einer literarischen Gattung übersetzt.

Formen, so Luhmann ganz allgemein, werden »durch feste Kopplung der Möglichkeiten eines Mediums gebildet«, sind also Setzungen, die auch hätten anders lauten können. Luhmann unterscheidet daher die im Medium gesetzten Formen (Innenseite) »von den anderen Möglichkeiten, die das Medium bietet (Außenseite)«,³⁵ d. h. den nicht realisierten, aber ebenfalls möglichen Formen. Ein Medium wäre die Summe seiner möglichen Formen. Die ›Varietät der Formbildung‹ kennzeichne die Beobachtung von Gegenständen im Wahrnehmungsmedium ›Kunst‹ (d. h. dem Ästhetischen, wo die Wahrnehmung Selbstzweck ist), »weil das Kunstwerk, bei zögerndem Beobachten, dazu anregt, sich andere Möglichkeiten zu überlegen, also Formen versuchsweise zu variieren.«³⁶ Das im Medium der Kunst beobachtete Werk wird im Folgenden auf ein sprachliches begrenzt. Die Kunst wäre dann ein Medium, in dem ein Text gelesen werden kann. Das Changieren zwischen Medium und Form zeige das Medium Kunst, neben der bloßen Beobachtung, auch in der produktiven Rezeption von Texten, indem »eine Form wiederum als Medium weiterer Formbildung verwendet werden kann«,³⁷ z. B. wird – sobald ein Text zur Aufführung kommt – seine schriftliche Form zum

34 Die Aufgabe des Übersetzers, in: Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin, Heidelberg 1923 (= *Die Drucke des Argonautenkreises*, 5), S. VII.

35 Luhmann, *Medium und Form*, S. 169.

36 Luhmann, *Medium und Form*, S. 170.

37 Luhmann, *Medium und Form*, S. 176, wo es weiter heißt: »So wird der menschliche Körper, gerade weil er Form *ist*, als Medium für die Darstellung unterschiedlicher Haltungen und Bewegungen verwendbar. So kann ein Theaterstück als Form gelten in dem Maße, als es textlich durch Regieanweisungen festgelegt ist; aber zugleich ist es auch ein Medium, in dem verschiedene Inszenierungen und dann einzelne Aufführungen ihre jeweilige Form finden«.

Medium seiner lautlichen Realisierung. Ebenso wird das sprachlich verfasste Original in der intralingualen Übersetzung das Medium einer neuen Formbildung – und zwar im Medium der Gattung.

Die ›Formbildung‹, die einmalig aus dem Übersetzungsprozess hervorging, unterscheidet sich von derjenigen, die das ästhetische Beobachten permanent bewirkt. Das ästhetische Medium des Textbeobachtens (die Kunst) kennzeichnet sich für Luhmann in der Unabgeschlossenheit seiner Formbildung. Das ergibt sich aus der Sache selbst: denn das Medium Kunst ist ein Wahrnehmungsmedium. Sobald aber die Darstellung, wie im Übersetzungsprozess, mitwirkt, ist das Medium zugleich ein poetisches (im Sinne von ›herstellen‹). Ein solches poetisch-ästhetisches Medium stellt die literarische Gattung dar. In ihr findet die übersetzerische Formbildung statt. In der Gegenüberstellung verschiedener Übersetzungen desselben Originals – ließe sich anschließen – würde die ›Varietät der Formbildung‹ konkret beobachtbar und damit umgekehrt das Medium »an der Kontingenz der Formbildungen«³⁸ erkennbar. Für die Übersetzung trifft in ihrer Relation zum Original eben keine Unabgeschlossenheit und permanente ›Varianzbildung‹ zu, sondern es tritt der Fall ein, den Luhmann für die bloße ästhetische Beobachtung von Dichtung, d. h. für ihre Beobachtung im Medium der Kunst, kritisiert: »So entsteht dann der Gesamteindruck, daß das Kunstwerk, obwohl hergestellt, obwohl individuell, obwohl nicht seinsnotwendig, sondern kontingent, notwendig ist, wie es ist.«³⁹ Die Einheit von Wahrnehmung und Darstellung leistet die literarische Gattung.

Die Eigenart des Verfahrens einer Übersetzung erklärt sich eben keineswegs aus der Beziehung von Original und Übersetzung, sondern erst aus dem Bezug zu einer weiteren Übersetzung desselben Originals. Wenn der Übersetzungskritiker den doppelten Bezug reflektiert, kann er Aussagen über das Verfahren treffen. In jedem Übersetzungsvergleich wird (streng genommen) die Übersetzung mit einer zweiten, ›impliziten Übersetzung‹⁴⁰ verglichen, die vom Kritiker selbst, mehr oder weniger reflektiert, angefertigt wurde.

Das Medium, durch welches die Tragödien Racines dargestellt und wahrgenommen werden, ist die Gattung der Tragödienübersetzung, die

38 Luhmann, *Medium und Form*, S. 168.

39 Luhmann, *Medium und Form*, S. 193.

40 Vgl. Horst Turk, *Probleme der Übersetzungsanalyse und der Übersetzungstheorie*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik XXI*, 1989, H. 2, S. 8–82, hier 12: »In der Regel kann die implizite Übersetzung durchaus implizit bleiben, nur in der Form der Einzelstellenübertragung vorliegen oder auch nur durch die Fremdsprachigkeit der ausformulierten Interpretation repräsentiert sein.«

von der ersten zur zweiten Übersetzungswelle die Originale auf der Ebene ihrer Syntagmatik neu strukturiert. Formal findet eine Lockerung der Versstruktur statt, konzeptionell wird das neue Medium von der romantischen Hermeneutik getragen. Beide Vorgänge, der technische und der konzeptionelle, ergänzen sich gegenseitig und steuern Darstellung und Wahrnehmung zugleich.

b) Lockerung des Verses

Für die Übersetzer bis 1767 stellte die Rhetorizität des hohen Stils, d. h. sein sprachlicher Wirkmechanismus, keine ästhetische Störung dar; die Sprache der Tragödien Racines wurde als notwendige, nicht als kontingente Form übersetzt. Die strukturelle Ähnlichkeit des deutschen Alexandriners mit dem französischen kam den klassizistischen Übersetzern dabei entgegen, die im Original angelegte Syntagmatik der Rede via Tragödienübersetzung zu übernehmen.

Die meisten Blankversübersetzer dagegen verzichteten auf das syntagmatische Verfahren, die Rede nach Einheiten, die in der Versstruktur begründet sind, zu vermessen. Die Rhetorizität des originalen hohen Stils rückte vom Rand ins Zentrum der kritischen Wahrnehmung. Somit erklären sich die ersten Tragödienübersetzungen mehr aus der Darstellung, die zweiten mehr aus der Wahrnehmung der Rhetorizität. Der Blankvers bestärkt den Übersetzer, die Rhetorizität des Originals zu problematisieren, und stellt sich damit in den Dienst der romantischen Dramaturgie. Im Folgenden möchte ich die Rolle des Verses bei der Strukturierung der Rede skizzieren.

Das allgemeine Verfahren jeder Sprachverwendung besteht aus einem Teil der Selektion von Elementen und einem der Kombination.⁴¹ »Anwendung von Sprache«, so in Roman Jakobsons *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störung*, »bedeutet eine Auswahl von bestimmten linguistischen Größen und deren Kombination zu linguistischen Einheiten von höherem Kombinationsgrad.«⁴² Jedes sprachliche

41 Hier übertrage ich Roman Jakobsons einfache, aber fundamentale Unterscheidung aus dem 1956 zuerst erschienenen Aufsatz *Two Types of Language and Two Types of Disturbances*, zitiert nach der deutschen Übersetzung von Georg Friedrich Meier (überarbeitet von Wolfgang Raible), *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen*, in: Roman Jakobson, Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hrsg. und eingel. v. Wolfgang Raible, München 1974 (= *sammlung dialog*, 71), S. 117-141.

42 Jakobson, *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störung*, S. 119.

Zeichen gehört daher zwei Systemordnungen an: Selektion und Kombination.

Im Übersetzungsvorgang vollziehen sich Selektion wie auch Kombination nach den festen Regeln des Verses und nach dem Äquivalenzprinzip.⁴³ Eine Übersetzungssequenz erklärt sich nur zum Teil aus der Abhängigkeit von einer fremden Form, und eine ausschließlich genetische Herleitung der Formelemente übersieht, dass Selektion und Kombination der Elemente von der Struktur des Verses abhängig sind. Wie am Beispiel der Verszäsur zu sehen sein wird, können einzelne Aspekte des Verses zur ›Dominante‹ werden und die Auswahl und Anordnung der Elemente steuern: »it rules, determines, and transforms the remaining components.«⁴⁴ Das besondere Verfahren einer Übersetzung zeigt sich in der Beschreibung des historisch und gattungsspezifisch variablen Verhältnisses zwischen Selektion und Kombination.

Keine der Versübersetzungen bis 1767 ist ausschließlicher Nachahmungsversuch der französischen Versstruktur, sondern gleichzeitig die Tradierung des von Martin Opitz (1597-1639) als Trauerspielvers festgelegten Alexandriners. Somit ist die Tragödienübersetzung auf der Ebene des Metrums als Übersetzung und Tradierung ein doppelter Prozess. Indem Racine übersetzt wird, schreibt der Übersetzer ganz buchstäblich die eigene Verstradition der Gattung hohes Trauerspiel weiter fort. In der Übersetzung verlaufen zwei Übertragungsprozesse nebeneinander, so dass die französische Versform im deutschen Alexandriner dargestellt und gleichzeitig der traditionelle Vers der Gattung Trauerspiel reproduziert wird.⁴⁵ Dass auf der Versebene nicht bloß der französische Alexandriner nachgeahmt wird, ersieht man schnell an der jambischen Alternanz des deutschen Verses. Der regelmäßige Wechsel von unbetonten und betonten Silben ist im deutschen Vers des Trauerspiels schriftlich fixiert, d. h. nicht nur eine Frage seiner möglichen Dekla-

43 Dieser Fall tritt ein, wenn die Äquivalenz zum konstitutiven Verfahren für die Sequenz wird, was Peter Szondi für Paul Celans Übersetzung von Shakespeares Sonett Nr. 105 behauptet hat, vgl. ders., *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105, in: ders., *Celan-Studien* [Erstausgabe], Frankfurt a. M. 1972, S. 13-45.

44 Jakobsons Abriss *The Dominant* (1935/1971) in: SW III, S. 751-756, hier 751.

45 Im Sinne von Luhmanns ›Selbstreproduktion der Kunst‹. Dem Stil schreibt er eine Doppelfunktion zu: »Diese Doppelfunktion des Stils, einerseits die Produktion der Elemente durch die Elemente desselben Systems zu sichern und andererseits das Feld abzustecken, in dem dies geschieht, entspricht begrifflich genau der Definition eines autopoietischen Systems.« (Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, S. 648)

mation wie im Französischen, wo der Akzent auf der eine Sinneinheit beschließenden Silbe liegt. Die Wahl des akzentuierenden Verses aber verändert auch andere Bereiche, so die Besetzung der Zäsur in der Versmitte.

Dieser doppelte Übersetzungsprozess, den ich auf der Ebene des Verses vorstelle, berührt weitere Ebenen. Die Lexik etwa wird übersetzt und zusätzlich aus einem ›imaginären Wörterbuch‹ der für das Trauerspiel gestatteten Begriffe entlehnt mit dem Ziel, das ›doppelt selegierte Wortmaterial⁴⁶ auf der Sequenz mit der Versstruktur zu harmonisieren. So stehen etwa an der Zäsurstelle nach der sechsten Silbe bzw. dritten Betonung in den deutschen Übersetzungen der ersten Welle gelegentlich (im Anschluss an ein Genitivattribut) starkbetonte einsilbige Wörter im Nominativ, die im Original ohne Entsprechung sind.

Nicht etwa die ›Freiheit‹ des Übersetzers Schelhammer zeichnet sich verantwortlich für folgende ›Entsprechung‹ des französischen Plurals *yeux* (v. 358, v. 917 [›Auge‹]) in *Alexandre le Grand* (1666): ›Augen Blitz‹ (ALEXANDER 1706, S. 37 up., V. 896). Die Erfüllung des deutschen Metrums einschließlich der Besetzung der Zäsur haben besonders im zweitgenannten Übersetzungsbeispiel Folgen für die Semantik des Verses. Die Entscheidung für ›Augen Blitz‹ bildet den Ausgangspunkt für eine zunächst unangemessen scheinende Übersetzung des Verses: *Les Beautés de l'Asie | à mes yeux présentées || Aussi bien que ses Rois | ont paru surmontées.* (v. 917 f.) Das Formprinzip der Übersetzung ist im zweiten Vers dasselbe wie im ersten. Für ›Rois‹ (›Könige‹) wählt der Übersetzer analog an der Stelle der Zäsur ebenfalls eine Genitivkonstruktion (bestehend aus einem zweisilbigen und einem einsilbigen stark betonten Wort) in synekdochischer Funktion. Er schreibt: der ›Kön'ge Schwerdt: ›Der schönsten Augen Blitz | schlug mir so wenig Wunden || Als Eurer Kön'ge Schwerdt: | nichts hab ich je empfunden.« (ALEXANDER 1706, S. 37 up., V. 896 f.) Andeutungsweise finden sich die Wörter ›Blitz‹ und ›Schwert‹ im nächsten Vers des Originals,⁴⁷ gleichfalls aber folgt die Wortwahl und die Bildlichkeit der Rede aus der Logik der Zäsur nach dem ersten Halbvers. Innerhalb der Vorgaben des dominanten Verses vollzieht sich schließlich die Kombinatorik der Elemente, die dem Original entnommen wurden.

46 Aus dem Original und dem ›imaginären Wörterbuch‹, das die Begriffe enthält, die im Trauerspiel zulässig sind. Geregelt wird diese zweite Selektion vom Dekoratum aus.

47 Vgl. OC I, S. 158, v. 918 f.: *Mon Cœur d'un fier mépris armé contre leurs traits, | N'a pas du moindre hommage honoré leurs attraits.* [Hervorhebungen A. N.]

Eine ebenso zentrale Bedeutung für die Selektion und Kombination der Elemente neben der Mittelzäsur besitzt die paarweise gereimte Endzäsur. Reimhandbücher, wobei das von Johann Hübner das populärste war,⁴⁸ werden dabei ein wichtiges Hilfsmittel gewesen sein. Ein Vergleich mit einem französischen Reimlexikon zeigt, dass die Möglichkeiten, im Deutschen zu reimen, begrenzter sind als im Französischen.⁴⁹

Trotz der genannten metrischen Vorgaben und der Notwendigkeiten des deutschen Reims, die strukturelle Abweichungen vom Original begünstigen, bleibt der Kontrast, der sich zwischen originalem und übersetztem Alexandriner auf Versebene auftut, verglichen mit dem großen strukturellen Kontrast zwischen französischem Alexandriner und deutschem Blankvers gering. Im Alexandriner fügt sich die Rede in zwei Halbverse, die eine Sinneinheit in einem Vers bilden, im Paarreim zu einer nächst höheren Sinneinheit geführt werden und sogar mit dem anschließenden Verspaar in einer Vierergruppe sinntragend verbunden sein können.⁵⁰ Dieses Strukturprinzip ist für die dramatische Rede als Basis der dramatischen Handlung von entscheidender Bedeutung. Die Differenz zum Original besteht auf mikroskopischer Ebene, aber die höhere Einheit der Syntagmen wird in der Regel gewahrt.

Mit dem Blankvers wird die strenge Tektonik der Rede aufgegeben. Gegenüber dem Alexandriner (d. h. nur in dieser versinternen Relation) stellt der Blankvers eine Lockerung dar: Zäsur und Reim fallen weg mit Folgen für das Verhältnis von Satz und Vers und damit für den Redeaufbau; nicht nur Lessing (im *Nathan*) hat die sinnstiftende Zäsur in der Mitte und am Ende des Verses durch »den Antagonismus von Rhythmus und Sinn, von Vers und Satz«⁵¹ ersetzt. Der fehlende Reim verleitete die Übersetzer zu vorher vom Endreim beschränkten Zeilensprüngen.

48 Johann Hübners | Neu-vermehrtes | Poetisches | Hand-Buch, | Das ist, | eine kurzgefaßte | Anleitung | zur Deutschen Poesie, | Nebst | Einem vollständigen | Reim-Register, | Den Anfängern zum besten zusammen | getragen. | Leipzig 1720. Bey Joh. Friedr. Gleditschens seel. Sohn. [zuerst 1696, auch 1742]

49 Ein Großteil der in den deutschen Lexika aufgezählten Reimwörter entsteht durch Präfigierung und Zusammensetzung von Substantiven. Im Französischen dagegen sind die meisten der angeführten Reimwörter selbständige Wörter, vgl. DICTIONNAIRE | DE RIMES, | PAR P[ierre] RICHELET, | OU SE TROUVENT | I. Les Mots & le genre des Mots. | II. Un Traité complet de la Versification, & les Règles des différents Ouvrages en Vers. | NOUVELLE ÉDITION [...] | A PARIS [...] | M. DCC. LXXXI. [...], S. 1-739.

50 Vgl. den Abschnitt »Pompe« et quatrain, in: SCHERER, S. 297-302.

51 Zarncke, Ueber den fünffüßigen Jambus bei Lessing, Schiller und Goethe, S. 367.

Diese Lockerung verändert den Bereich der dramatischen Rede. Mit dem Wegfall der *contrainte* des Verses müsste sich eigentlich die Nachbildung der Redestruktur vereinfacht haben. Aber gerade die Redestruktur wurde in den Übersetzungen um 1800 weniger streng beachtet als zuvor. Die vom Blankvers angebotenen Übersetzungseinheiten⁵² zur Übertragung der Rede decken sich nicht mit den originalen Redeeinheiten Halbvers, Vers, Verspaar, Quartett, Sextett und Oktett. Weil ihre Neuordnung in der Übersetzung, vom Vers bedingt, problematisch geworden ist, rückt die Rhetorizität der dramatischen Rede von selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Sobald aber Zweigliedrigkeit und die damit verbundene Möglichkeit, antithetische Wendungen einzusetzen, sobald Versgruppen als Redeeinheiten im neuen Vers keine automatische Entsprechung mehr finden, d. h. vom Übersetzer ›eigenständig‹ syntagmatisch aufgelöst werden müssen, sind sie ein Übersetzungsproblem. Die Notwendigkeit der originalen syntagmatischen Struktur für die Konstitution der dramatischen Rede wurde im deutschen Alexandriner nicht in Frage gestellt, im Blankvers dagegen lief sie Gefahr, als ein Ornamentalismus zu erscheinen.

Die mit dem Blankvers gewonnene Freiheit, die Kombination grammatischer und syntaktischer Kategorien stärker nach derjenigen des Originals auszurichten, wurde um 1800 nicht systematisch genutzt. Vielmehr lässt sich an den Übersetzungen genau das Gegenteil beobachten: Die gewonnene Freiheit regt dazu an, die originale Syntagmatik der dramatischen Rede gezielt zu bearbeiten.

So erklärt sich, weshalb die Verfasser um 1800 ihre Übersetzungen der Tragödien Racines in den Blankvers als freie Bearbeitungen bezeichnet haben. Die Zusätze lauten ›nach‹ (Bode, Cramer, Erlach, Junker) bzw. ›frei nach Racine‹ (Falk), ›bearbeitet‹ (Schreiber), ›frei bearbeitet‹ (Gräfenhan), ›in einer freyen metrischen Nachbildung‹ (Kneisel), ›metrisch bearbeitet‹ (Dielitz), ›Versuch‹ (Nicolay). In gleicher Weise verstehen sich Zusätze ›metrisch übersetzt‹ (Ayrenhoff, Maltitz, Peucer) und ›metrisch verdeutscht‹ (Conz, Hengers), was in den Vorwörtern deutlich gemacht wird. Ayrenhoff geht so weit, einzelnen Partien ihre dramatische Funktion abzusprechen: »Nur nahm ich mir hier und da die Freiheit, eine lange Rede oder Tirade abzukürzen.«⁵³ In den Übersetzungen bis 1767

52 Zur ›Übersetzungseinheit‹ s. Werner Koller, Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 4., völlig neu bearbeitete Auflage, Wiesbaden 1992 (= *UTb*, 819), S. 98-102.

53 DREI TRAUERSPIELE 1804, S. 5. Der Rezensent pflichtete bei: »Was nicht zur Sache gehört, muß auch nicht gesprochen werden, wenn der Dialog theatra-

hatte die ornamentale Deutung von Racines Sprache keinen Platz, und im Allgemeinen findet sich im Titel der neutrale Zusatz ›aus dem Französischen des Racine‹.⁵⁴

Bearbeitung meint keine gezielte inhaltliche Anpassung, wie sie aus der Komödienübersetzung seit dem 17. Jahrhundert bekannt ist, und als Nationalisierung von Namen und kulturelle Angleichung von Realien der Alltagswelt (die ohnehin in Tragödien ausgespart ist) konkret wird.⁵⁵ ›Bearbeitung‹ ist ebenso wenig als *imitatio auctorum* zu verstehen, im Sinne dass sich die Übersetzer um 1800 an Racines Werken inspiriert, einzelne Verse übersetzt, Szenen nachgeahmt, Tiraden umge-

lisch, dramatisch seyn soll.« (Neue allgemeine deutsche Bibliothek 1805, Bd. 101, St. 1, S. 182. [Unterzeichnet mit Be.]) – Vgl. auch die Vorrede von Carl Phillip Conz (1762-1827) zu seinem 1825 erschienenen, aber lange vorher entstandenen *Britannikus*: »Der Verf. hat übrigens bei dieser Bearbeitung, die er beinahe noch eher, da er wohl überzeugt ist, wie viel von dem Eigenthümlichsten einer Racinischen Tragödie durch die Umtauschung des mit so vieler Kunst bei diesem Dichter gehandhabten gereimten Alexandriners gegen den reimlosen Jamb verloren gehen muß, ein Trauerspiel nach Racine, als von R. möchte betitelt wissen, (wenn nur eine solche Aufschrift nicht zu Vermuthungen Anlaß geben dürfte, als hätte man sich zu viel Eigenmächtigkeiten erlaubt, was doch der Fall nicht seyn sollte, noch ist) der Verf. hat dieselben Maximen im Auge gehabt, die Schiller und Göthe ungefähr, jener bei der Iphigenie eben dieses Dichters, dieser bei einigen Voltairischen Stücken, sich vorgezeichnet« (BRITANNIKUS II 1825, S. VI f.)

54 Wenn Schelhammer 1706 seinen *Grossen Alexander* als eine ›ungezwungene Übersetzung‹ ausgibt, drückt dies keinen Zweifel an der Form des Originals aus. Eine Ausnahme stellt Hudemanns Übersetzung der *Athalie* dar, die als ›frei bezeichnet ist, weil sie ›in das trochäische Silbenmaß übersetzt wurde, vgl. ATHALIA 1753, S. 5f. up.: »Ich will nichts [6 up.] weiter als dieses anführen, daß ich gewünscht habe, diese Uebersetzung theils so majestätisch und nachdrücklich, theils so ungezwungen, als es mir immer möglich gewesen, ans Licht zu stellen; daher nicht nur diese Uebersetzung sehr frey verfertiget, sondern auch, in das lange trochäische Silbenmaß mit ungetrennten Reimen, eingekleidet habe.«

55 Den Unterschied spricht an der Übersetzer Heinrich Zschokke in seiner Vorrede zu: Molières Lustspiele und Possen. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Heinrich Zschokke, erster Band, Zürich: Heinrich Geßner 1805: »Das höhere Trauerspiel, indem es mehr idealisirt, und Stoffe behandelt, welche im allgemeinen die ganze gebildete Menschheit anziehn, kann daher in buchstäblichen Uebersetzungen, auch nach manchen Jahrhunderten den verschiedensten Völkern gefallen« (ebd., S. IV). Das Lustspiel hingegen müsse vom Übersetzer aktualisiert werden. – Die sechsbändige Molière-Ausgabe erschien von 1805 bis 1810.

schrieben und schließlich ein neues Werk in deutscher Sprache geschaffen hätten.⁵⁶

Mit ›Bearbeitung‹ brachten die Übersetzer eine kritische Distanz gegenüber der alexandrinischen Versform und der mit ihr verschränkten Redestruktur zum Ausdruck, wobei die Wahl des deutschen Alexandriners idealiter eine ›Nicht-Bearbeitung‹ dargestellt bzw. als eine formale Äquivalenz gegolten hätte.

Die veränderte Syntagmatik erklärt sich nicht nur formalistisch aus der Dominantenverschiebung, die mit dem Verswechsel stattfindet. Sie ist Ausdruck einer allgemeinen Kritik an der Rhetorizität der *haute tragédie*. Lessings Angriff auf Corneilles *Rodogune* in der *Hamburgischen Dramaturgie* (32. Stück, 18.8.1767) kann als Paradigma einer solchen Kritik angesehen werden. Ihre Folge war ein allgemeines Befremden gegenüber der französischen Tragödie, das zum Ende der ersten Übersetzungswelle geführt hat.

Dass eine zweite Übersetzungswelle Racines möglich wurde, ist auch der romantischen Hermeneutik geschuldet, in deren Medium sich die Übersetzer der formalen und konzeptionellen Fremdheit der einst universalen und evidenten Texte stellten. Hermeneutik ist als Form der Kritik nicht bloß ein positiver Prozess, der Fremdheit überwindet, sondern gleichfalls ein negativer Prozess, der die formale Evidenz des Textes von Anfang an in Frage stellt.

c) Hermeneutische Tradierung

Historisch sinnfällig wird die bisher nur in der Technik des Verses begründete Syntagmatik der Rede, sobald man die neue Einstellung gegenüber der französischen Tragödie betrachtet, die sich im Übergang von der klassizistischen zur romantischen Art, Racine zu übersetzen, allmählich gefestigt hatte. Sie gibt sich als Kritik ihrer Rhetorizität zu erkennen. Weil der Blankvers strukturell nicht mit dem französischen Alexandri-

56 Ein prominentes Beispiel einer *imitatio auctorum* nach 1800 stellt Kleists Lustspiel *Amphitryon* von 1807 dar. Die Unterschiede gegenüber Molières Gesellschaftskomödie erörtert an Kleists Sprache Peter Szondi, *Amphitryon*. Kleists Lustspiel nach Molière, in: *Euphorion* 55, 1961, S. 249-259. – Eine Ausnahme bildet die gezielte Bühnenbearbeitung. Bodes *Mithridat* wurde nicht einmal gedruckt, sein *Bajazet* erschien 1804, wurde aber von Goethe nicht aufgeführt (jedenfalls verzeichnet ihn BURCKHARDT nicht). Die Übersetzung des *Mithridate* des Wiener Schauspielers Franz Karl Weidmann (1787 oder 1790 bis 1867) für das K.K. Hoftheater erschien 1821 in seinen Schriften, vgl. FINGERHUT, S. 147-150.

ner korrespondiert und die originale dramatische Rede wegen ihres permanenten ›Überhangs auf Versebene‹ eine potentielle Störung darstellt, war formal die Bedingung erfüllt, dass die von Lessing ausgegangene Kritik der *haute tragédie* in der Übersetzungspraxis Fuß fassen konnte – und zwar in Form einer Bearbeitung der Rhetorizität.

Von den mentalitätsgeschichtlichen, nationalen und sozialen Ressentiments⁵⁷ einmal abgesehen, war die seit der *Hamburgischen Dramaturgie*

57 Vgl. etwa Friedrich Schlegel in seiner *Geschichte der alten und neuen Literatur*, vorgetragen in Wien 1812, in: KSA VI, S. 299: »Ihre [der Franzosen] Tragödie entspricht so ganz dem Bedürfnis ihres Nationalcharakters und ihrer eigentümlichen Gefühlswaise«. – Das trifft auch auf den Vortrag der französischen Schauspieler zu. Wilhelm von Humboldt hatte in dem, zuerst in Goethes *Propyläen* (1799, Bd. III, 2. St.) erschienenen Brief *Ueber die gegenwärtige tragische französische Bühne* festgestellt (Wilhelm von Humboldt's gesammelte Werke, dritter Band, Berlin 1843, S. 142-172, hier 171): »Wenn die französischen Schauspieler oft manierirt sind, wenn sie, auch noch in pathetischen Stellen, das Frappirende und Contrastirende suchen und überhaupt, zum Nachtheil des Ganzen, das einzelne herausheben; so ist es die Schuld der Nation, die das will und oft selbst thut.« In diesem Sinne auch Kotzebue, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, Bd. 2, S. 162: »Ueber die französische Manier, Trauerspiele darzustellen, habe ich mich schon an mehrern Orten erklärt. Ich kann sie nicht leiden, eben weil sie Manier ist. Alle französische Helden sind in eine Form gegossen, bei ihnen giebt es nur eine Art, Empfindungen und Leidenschaften auszudrücken; wer ein Trauerspiel sah, der hat sie alle gesehen.« Eine Ausnahme sei Talma (ebd.), als Beispiel nennt Kotzebue die *Andromaque*, die er mit der Duchesnois als Hermione und Talma als Orest gesehen hat (ebd., S. 167). – In seinen Wiener Vorlesungen *Ueber dramatische Kunst und Literatur* von 1808, die im Jahr darauf erschienen und als sein ›berühmtestes und meistgelesenes Werk gelten‹ (vgl. Edgar Lohner im *Vorwort* zur Neuauflage der Ausgabe von Eduard Böcking von 1846/47, in: August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Erster Teil, hrsg. v. E. L., Stuttgart u. a. 1966 [= *Kritische Schriften und Briefe*, 5], S. 5), festigte August Wilhelm Schlegel – immer wieder die französische Klassik in ihrer sozialgeschichtlichen Bedingtheit reflektierend – die Auffassung: »Rhetorik, und zwar Rhetorik in Hoftracht, statt der Eingebungen edler aber einfacher unverkünstelter Natur, herrscht allzusehr in vielen Stellen französischer Trauerspiele« (Ueber | dramatische Kunst | und | Literatur. | Vorlesungen | von | August Wilhelm Schlegel. | Zweyter Theil. | Heidelberg, | bey Mohr und Zimmer. | 1809. S. 147) Zwar treffe diese Aussage mehr auf Corneille als auf Racine zu, aber dennoch gilt auch für letzteren: »Wenn der tragische Held sein Unglück in Antithesen und sinnreiche Gedankenspiele zurecht gelegt hat, so können wir unser Mitleiden sparen. Jene conventionelle Würde ist gleichsam ein Panzer, welcher verhütet, daß der Schmerz nicht bis ins Innerste dringen kann.« (Ebd.) – Widersprochen haben nur wenige, vgl. Heinrich Heine im zweiten Buch der *Romantischen Schule*: »Was den

geläufige Kritik am Wirkungsmechanismus der dramatischen Rede im literaturkritischen Diskurs weiterhin gültig.

Der ausgezeichnete Lessing-Kenner Friedrich Schlegel⁵⁸ bewegte sich in den von Lessing vorgezeichneten Bahnen, wenn er 1803, in der *Vor-erinnerung zur Probe einer metrischen Uebersetzung des Racine* (d. h. zum ersten Akt des *Bajazet*), sagt, »daß die Principien der französischen Tragödie überhaupt unrichtig seyn, die dabei zum Grunde liegende Voraussetzungen und Bedingungen, ganz willkürlich und falsch, der seyn sollende Versuch die alte Tragödie wieder herzustellen ganz misslungen, das Ganze aber durchaus verkehrt und nichtig«⁵⁹ sei. Doch F. Schlegel verteidigt den »von vielen Deutschen verkannten«⁶⁰ Racine, indem er ihn von seiner Herkunft freispricht und ihm eine gewisse Autonomie zuerkennt: »Auch in der falschen Gattung kann sich ein wahres Talent bewähren.«⁶¹ Die Bedeutung von Racines Tragödien liege darin, den

Ruhm des Herren [August Wilhelm] Schlegel noch gesteigert, war das Aufsehen, welches er später hier in Frankreich erregte, als er auch die literarischen Autoritäten der Franzosen angriff. Wir sahen mit stolzer Freude, wie unser kampfeslustiger Landsmann den Franzosen zeigte, daß ihre ganze klassische Literatur nichts werth sey, daß Molière ein Possenreißer und kein Dichter sey, daß Racine ebenfalls nichts taue, daß man uns Deutschen hingegen als die Könige des Parnassus betrachten müsse.« (Heinrich Heine, *Die romantische Schule* [1835], in: ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd 8/1, bearb. v. Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, S. 170f.); sowie Gottfried Keller im Brief an den Literaturhistoriker Hermann Hettner vom 16.9.1850: »Seit Lessing glaubt jeder Lump in Germania über Corneille und Racine schlechte Witze machen zu dürfen, ohne zu bedenken, daß Lessing die Aufgabe hatte, das französische Theater als ein *Hinderniß* für eine nationale eigene Entwicklung weg zu räumen und daß diese Aufgabe nun längst gelöst, also das Hinderniß nicht mehr da und der Anerkennung wieder Raum zu lassen ist, wohl zu eigenem Frommen. Schiller hat selbst die ›Phädra‹ übersetzt und Göthe sogar den ›Mahomet‹, wie überhaupt der wahre Meister jederzeit mehr Pietät für alles Tüchtige hat, als der Pfuscher und Lauser. Die Franzosen seien Phrasenmacher, heißt es immer! Macht einmal solche Phrasen, die so durchgehend mit der Handlung verwebt sind, wenn ihr könnt!« (Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner, hrsg. v. Jürgen Jahn, Berlin und Weimar 1964, S. 21f.)

58 Seit 1804 erschien in Leipzig Friedrich Schlegels Lessing-Ausgabe, s. auch von Friedrich Schlegel *Lessings Gedanken und Meinungen*, erschienen 1804, abgedruckt in KSA III, S. 46-102.

59 EUROPA. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Friedrich Schlegel. Zweiter Band. Frankfurt a. M. bei Friedrich Wilmans, 1803, S. 117f.

60 EUROPA, Bd. 2, S. 121.

61 EUROPA, Bd. 2, S. 117.

›Geist der Poesie‹⁶² zu repräsentieren. F. Schlegels Plädoyer für Racine endet in einem Aufruf zur ›ästhetischen Toleranz‹, die besonders dem Theater unter den ›poetischen Gattungen‹ eigne: »In andern Gattungen der Poesie mag vielleicht eine unerbittliche Strenge eine Art Intoleranz gegen alles minder vortrefliche, sehr löblich und nothwendig seyn. Mit dem Theater aber darf man es nicht so genau nehmen; eine vielseitige Empfänglichkeit selbst für die heterogensten Gattungen und Manieren, scheint dem Deutschen in diesem Fache so natürlich, auch dem Verhältnisse eines Theaters, so angemessen, daß es wenigstens für jetzt nicht gut gethan seyn würde, dieser in mancher Rücksicht löblichen und schönen Vielseitigkeit und Toleranz gewaltsam entgegen arbeiten zu wollen.«⁶³

Die traditionelle Racine-Kritik urteilte nach normativen Kriterien einer Ästhetik, deren Leitidee die ›höchste Perfektion‹ ist.⁶⁴ Um 1800 setzte die Historisierung der Form und damit des Stils ein.⁶⁵ Das Auto-

62 EUROPA, Bd. 2, S. 119. – Zu Friedrich Schlegels Geist-Begriff s. Ulrike Zeuch, Das Unendliche. *Höchste Fülle* oder Nichts? Zur Problematik von Friedrich Schlegels Geist-Begriff und dessen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, Würzburg 1991 (= *EPISTEMATA. Reihe Literaturwissenschaft*, 69-1991) und Peter D. Krause, Unbestimmte Rhetorik. Friedrich Schlegel und die Redekunst um 1800, Tübingen 2001 (= *Rhetorik-Forschungen*, 14), S. 193-197.

63 EUROPA, Bd. 2, S. 121.

64 Ihr Ende bringt Luhmann mit der Dialektik von Buchdruck und Salonkommunikation zusammen: »Zugleich löst das Zusammenwirken von Salonkommunikation und Buchdruck die Eindeutigkeit der Orientierung an Regeln auf. Maximen, die in leichtgängiger galanter Kommunikation gefunden sind und überzeugen, wirken gedruckt wie Vorschriften, von denen man sich wieder distanzieren muß, um nicht subaltern zu wirken. Die Rhetorik wir mit neuen Impulsen [62] nochmals zur Blüte gebracht und ist zugleich durch den Buchdruck schon überholt. Das Resultat ist: eine unerträgliche Pedanterie starker Worte – und Spott. In dieser Situation löst sich die Form auf, in der man bisher alle gepflegte Semantik abzufassen hatte: die Form der höchsten Perfektion.« (Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1999 [zuerst 1982] [= *stw*, 1124], S. 61f.)

65 Auf institutioneller Ebene setzt Ulrich Schulz-Buschhaus den Umschlag in der Mitte des 19. Jahrhunderts an, vgl. ders., Taine und die Historizität des Stils, in: *STIL*, S. 189-199, hier 193: »Was um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Specificum der ›neuen Kritik‹ ausmacht, ist also der anti-normative Bruch mit einer aus der rhetorischen Tradition entstandenen Stilkritik, welche ihr Hauptaugenmerk auf die Entdeckung von Regelverstößen richtete. An die Stelle einer essentiell normativen tritt eine vorwiegend hermeneutische Kritik, die nicht mehr an der Oberfläche der Werke nach Vorzügen und Mängeln, sondern in der Tiefenstruktur der Texte und der Mentalitäten nach der Identität bestimmter Typen sucht.«

renetikett ›Racine«, synekdochisch als *pars pro toto* begriffen, stand am Ausgang der zweiten Übersetzungswelle nicht mehr für eine universale Dramatik, sondern für eine historisch gewordene, besondere Tragödienform, die trotz ihrer falschen Prinzipien am universalen ›Geist der Poesie‹ partizipierte. Damit aber ist nicht mehr die Form universal, sondern nur die Idee der Poesie, die der Übersetzer, führt man F. Schlegels Gedankengang zu Ende, herauschälen muss wie einen Kern.

Der neue, romantische Poesiebegriff deckte sich zwar nicht mehr mit demjenigen des 17. Jahrhunderts, aber sein gewachsenes Fassungsvermögen ließ nunmehr die historisierten, nicht mehr universalen Werke Racines in sich aufgehen.⁶⁶ So konnte die Kritik Lessings gegen den französischen Klassizismus weitergeführt werden, ohne dabei grundsätzlich auf die Rezeption der Tragödien verzichten zu müssen.

Glenn W. Most nennt in seinem Aufsatz *Rhetorik und Hermeneutik* den fortgesetzten Umgang mit einer als fremd empfundenen Vergangenheit hermeneutisch und verbindet ihn notwendig mit Neuzeitlichkeit, deren Beginn er um 1800 ansetzt: »Hermeneutik ist unzertrennlich mit dem Gefühl der Neuzeitlichkeit verbunden, aber nur mit diesem«⁶⁷.

66 Allerdings besitzt die Offenheit gegenüber dem historisch Fremden auch seine Grenzen, wie F. Schlegel selbst zeigt. Sein kritisches wie historisches Bewusstsein, vor allem aber seine eigenen Vorstellungen und Urteile über die Antike führten ihn soweit, Racines griechische Tragödien als literarischen Anachronismus abzuweisen: »Doch muß ich im Allgemeinen erinnern, daß bei Uebersetzung französischer Tragödien, wenigstens wenn dabei auf die Bühne Rücksicht genommen werden soll, die Stücke griechischen Inhalts nothwendig ausgeschlossen werden müssen, aus dem Grunde weil die Zahl derjenigen, die Griechisch wissen, und die alten Tragiker selbst gelesen, oder wenigstens durch sehr getreue Uebersetzung griechischer Dichter, einige richtige Kenntniss erhalten haben, in Deutschland verhältnismäßig zu groß ist; die eingemischte Dosis französischer Sitten, französischer Ansichten und Redensarten aber in ihren Stücken griechischen Inhalts ist zu stark, als daß nicht bei solchen Zuschauern die mit dem Original bekannt sind, der Eindruck gestört und hie und da das Gefühl der Parodie erregt werden sollte.« (EUROPA, Bd. 2, S. 121f.)

67 Glenn W. Most, *Rhetorik und Hermeneutik: Zur Konstitution der Neuzeitlichkeit*, in: *Antike und Abendland* 30, 1984, S. 62-79, hier 75. – Man muss das Begriffspaar nicht unbedingt historisch begreifen, vgl. Hans-Georg Gadamer, *Rhetorik und Hermeneutik*. Als öffentlicher Vortrag der Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften gehalten am 22.6.1976 in Hamburg, Göttingen 1976, S. 8: »Redenkönnen und Verstehenkönnen sind natürliche menschliche Fähigkeiten, die auch ohne bewußte Anwendung von Kunstregeln zu voller Ausbildung zu gelangen vermögen, wenn natürliche Begabung und die rechte Pflege und Anwendung derselben zusammenkommen.«

Wird die Vergangenheit, so Most, als ›andersartig‹ empfunden, besteht überhaupt kein Interesse an ihr, eine Auseinandersetzung mit der Tradition findet nicht statt. Es gebe keine Veranlassung, die Texte der Vergangenheit verstehen, und damit auch (muss man hinzufügen) übersetzen zu wollen.

Anders verhält es sich, wenn sie als ›neuartig‹ verstanden wird; die Vergangenheit wird nicht ignoriert, sondern variiert: »Aber gerade weil das Vergangene so gut bekannt ist und als so musterhaft betrachtet wird, kann man sich dazu entscheiden, etwas anscheinend Neues zu tun, um die eigene Freiheit und Individualität zu beweisen.«⁶⁸ So entstand, kann ergänzt werden, für die Übersetzer bis 1767 keine »Gelegenheit, sich der Schwierigkeit dieser Texte bewußt zu werden«, weil sie glaubten, das ›Bestreben‹ dieser Texte »fortzusetzen, nur mit anderen Mitteln.«⁶⁹

Mit ›neuzeitlich‹ dagegen ist gemeint, dass trotz der gewussten Unterschiede gegenüber der Vergangenheit an einer »Gemeinschaft zwischen Vergangenenem und Gegenwärtigem« festgehalten wird, »die in der Annahme der grundsätzlichen anthropologischen Identität aller Menschen und daher ihrer direkten oder indirekten geistigen Verwandtschaft miteinander besteht.«⁷⁰ Die Tradition ist dann gleichzeitig verbindlich und fremdartig. Mosts These läuft darauf hinaus, die Hermeneutik der Rhetorik gegenüberzustellen. Der Aufstieg der Hermeneutik und ihre systematische Ausarbeitung als ›Kunstlehre‹ gingen einher mit dem Abstieg und dem Verfall der Rhetorik als einer ›Kunstlehre‹.⁷¹ Rhetorik und Hermeneutik schlossen sich quasi aus.

Von Mosts Opposition ausgehend, lassen sich zwei Dichtungsbegriffe ableiten, die die beiden von den Übersetzungswellen getragenen Formen des Originals poetologisch begründen helfen.⁷² Den klassizistischen

68 Most, Rhetorik und Hermeneutik, S. 75.

69 Most, Rhetorik und Hermeneutik, S. 75.

70 Most, Rhetorik und Hermeneutik, S. 75.

71 Most, Rhetorik und Hermeneutik, S. 63-68.

72 Most unterscheidet zwischen Rhetorik und Hermeneutik vierfach (s. Most, Rhetorik und Hermeneutik, S. 70-73). Texte werden *erstens* als rhetorisch begriffen, wenn für sie eine Verbindung zwischen Autor und Hörer in Raum und Zeit vorausgesetzt werden kann, d.h., wenn die Präsenz des Orators oder Schauspielers vor seinem Publikum mitgedacht ist; der hermeneutische Dichtungsbegriff dagegen gewinnt seinen Sinn aus der Abwesenheit des Autors; *zweitens* ist ein als rhetorisch aufgefasster Text erst in seiner mündlichen, szenischen und gestischen Performanz vollendet, dagegen wird ein als hermeneutisch verstandener Text in der Lektüre sinnvoll (eine solche Trennung ist schematisch, einzelne Elemente der Rhetorik finden sich als Grundsätze der Hermeneutik wieder, vgl. Gadamer, Rhetorik und Hermeneutik, S. 11: »Die neue

Übersetzern war Racine Muster, seine Tragödien befremdeten sie weder formal noch inhaltlich. Die Übersetzer der romantischen Zeit tradierten die originalen *tragédies* hermeneutisch.⁷³ Weil die Fremdheit Racines eingestanden wird, kann die Rhetorizität seiner Tragödiensprache nicht einfach mehr von dem Maßstab der optimalen Wirkung aus betrachtet werden, sondern muss verstanden werden. »Die Forderung zu *verstehen* bildet das Schlagwort all der Bestrebungen, die von der noch oratorischen Sprachauffassung, ihrer Treue zur Wörtlichkeit, ihrer passiven Rollenzuweisung an die Rezipienten und ihrer Mechanik der Sinnübertragung wegstreben hin zu einer kommunikativen Ordnung, die sich von den Begriffen der ›Gemütsfreiheit‹, der Spontaneität und Individualität aller Beteiligten herleitet.«⁷⁴

Erst mit der Hermeneutik entsteht die Frage nach der Referenz eines Textes, erst sie wirft das Deutungsproblem der Form auf. Solange sich die übersetzerische Tradierung von der formalen Universalität der Vorlage aus versteht, bleibt sie ein Darstellungsproblem. Die universale und kanonische Geltung Racines trug maßgeblich dazu bei, dass seine Tragödien auf Deutsch und in anderen Sprachen Europas tradiert wurden. Jedoch erfolgte diese Tradierung nicht hermeneutisch. Für die klassizistischen Übersetzungen möchte ich mehr von einer Umkodie-

Lesehilfe der Interpunktion beruht auf der alten Gliederungskunst der Rhetorik.«); *drittens* geht ein rhetorischer Dichtungsbegriff vom Handlungsziel des Textes aus, ein hermeneutischer meint für einen Text, dass er »ohne praktische Folgen« (Most, Rhetorik und Hermeneutik, S. 71) bleiben darf; *viertens* schließlich enthält ein rhetorisch konzipierter Poesiebegriff die Option der *imitatio* bzw. ihrer Spielart auf dem Gebiet der Kritik: die normativ verfahrenende Stilkritik, die implizit eine Handlungsanleitung ist für andere Nachahmer; dagegen sieht ein hermeneutischer Dichtungsbegriff nicht vor, dass der Text Grundlage einer produktiven Nachahmung wird, dafür fordert er vom Leser, das Gelesene als kohärente Einheit – also nicht allegorisch (zur heidnischen Allegorese s. Most, Rhetorik und Hermeneutik, S. 66 f.) – zu verstehen. Dieser letzte Unterschied resultiert daher, dass es die Rhetorik als Disziplin mit der Produktion von Texten zu tun hat, die Hermeneutik mit ihrer Rezeption.

73 Obgleich Rüdiger Campe, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990 (= *Studien zur deutschen Literatur*, 107) die Zeit zwischen 1690 und 1740 als Übergangszeit versteht, beruht die Gattung der Tragödie während dieser Jahrzehnte noch voll auf einem rhetorischen Dichtungsverständnis, vgl. ebd., S. 3: »Die Zeit von 1690 bis 1740 war – das ist die These – Durchgang und Übergang zwischen einer ›rhetorischen‹ und einer ›hermeneutischen‹ Kultur.«

74 Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999, S. 380.

runge⁷⁵ statt von einem Verstehen der sprachlichen Mittel sprechen.⁷⁶ Sie kennzeichnet das Übersetzungsverfahren bis 1767, weil sich die Übersetzer bis zu dieser Zeit der Bedeutung (Referenz) ihrer Vorlagen doch recht im Klaren gewesen waren. Was sie eingestanden, war eher die Schwäche der verwendeten Darstellungsmittel oder die eigene technische Unbeholfenheit. Nicht verstehen zu können, meint gleichzeitig, sich der Referenz eines Textes sicher zu sein. Was ich mit ›Sicherheit der Referenz‹ meine, ist nicht eine bestimmte Richtigkeit der Referenz, sondern die Selbstverständlichkeit der Referenz.

Ist dagegen die übersetzerische Tradierung von Dichtung mit einem Verstehensproblem, einer Befremdung gegenüber der Form, verbunden, kann sie als hermeneutisch bezeichnet werden. Möglich wurde die Hermeneutik von Dichtung, weil sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der einstige Geltungsbereich der Hermeneutik (Theologie, Rechtswissenschaft, Klassische Philologie) auf die neue Poesie, jene so genannte ›schöne Literatur‹, und die alte Poesie ausweitete. Historisierung und Psychologisierung wurden zu zentralen Operationen des Verstehens von Dichtung.

Das bloße grammatische Verstehen, das die sprachlichen Mittel umkodiert, wird etwa von Friedrich August Wolf (1759-1824) verworfen. Über Wolfs, im Hinblick auf altgriechische und antike lateinische Texte konzipierte *Vorlesungen der Altertumswissenschaft* heißt es zusammenfassend: »Jedenfalls wird durch historisches Auslegen die niedere Betrachtung des *sensus literalis*: also hier das Uebersetzen – und das heißt: fremde Worte mit eigenen wiedergeben – überschritten zugunsten eines tieferen und umfassenderen Verständnisses. Und ein solches wirkt zu-

75 Dieser Begriff ist zentral für Peëter Torop, *Total'nyj perevod*, Tartu 1995, S. 105 und 108. Der Schüler Jurij Lotmans, Torop, baut auf der Unterscheidung von Form und Inhalt sein achtgliedriges Modell der ›adäquaten Übersetzung‹ auf. Torop spricht von Umkodierung (*perekodirovka*) im Gegensatz zur Transposition (*transponirovanie*).

76 Man kennt dieses Phänomen von Übersetzungsfällen des Alltags, wo die Sicherheit über die Referenz häufig pragmatisch begründet ist. Ganz gleich, was Wörter oder idiomatische Wendungen ihrer Herkunft, dem Wörterbucheintrag oder dem Schulgebrauch nach bedeuten könnten, worauf es ankommt, ist ihre pragmatische Bedeutung, deren kodifiziert anmutender Charakter beachtet werden muss, um Missverständnisse zu vermeiden – *you're welcome* heißt eben nicht *du bist willkommen*, sondern *gern geschehen*. – Neben der derzeitigen ökonomischen und rechtlichen Vereinheitlichung in Europa ist in diesem Sinne auch eine sprachliche Unifizierung als Kodifizierung zu beobachten. Einzig die Kodifizierung der Bedeutung kann das Referenzproblem für eine gewisse Zeit aufheben.

rück auf den Geist dessen, der es übt.«⁷⁷ Die historische Übersetzungsforschung hat diesen Übergang bereits umrissen: »Die poetische und originalgetreue Übersetzung wird also nicht den Text, dessen Elemente nach Ansicht der Rhetoriker lern- und memorierbar sind, sondern das Verstehen übersetzen.«⁷⁸ So hat die neuzeitliche Philologie, deren Anfänge eng mit dem Beginn der romantischen Hermeneutik verwachsen sind, frühzeitig Partei für die »[v]erstehende[n] Übersetzungen«⁷⁹ ergriffen und die vorhermeneutischen Übersetzungen abgewertet. Über Bressands *Athalia* (ersch. 1694) heißt es: »Es ist in der damaligen künstlerischen Richtungslosigkeit und geistigen Zuchtlosigkeit absolut nicht abzusehen, dass die ›Athalie‹ als Gehalt hätte erfasst werden können und als solcher der Zeit bedeutungsvoll gewesen wäre.«⁸⁰ Bressand – der ein Zeitgenosse Racines war – zeige eine »Betrachtungsweise, welche bloss das rein Aeusserliche der Regelmäßigkeit und Einheit wahrnimmt«⁸¹.

Mit der Hermeneutik korrespondiert die Kritik von klassizistischer Form. Sie wird seit dem Ende der ersten Übersetzungswelle als starr, maniert und äußerlich betrachtet. Das Schriftbild klassizistischer Tragödien zeigt eine offenkundige Vermessung der Syntagmen, die sich am Alexandriner orientiert, weshalb diese Gattung besonders anfällig war, der Künstlichkeit bezichtigt zu werden. Wenn nun aber das Verstehen als die adäquate Darstellung der originalen Form an Wichtigkeit gewinnt, kann dadurch das Gleichgewicht von Buchstabe und Sinn, von der Grammatik und der Bedeutung der Schrift zugunsten der letzten Seite gestört werden.

Die seit Johann Gottfried Herder (1744-1803) in der deutschsprachigen Dichtungskritik anzutreffende »antiformale Stoßrichtung«⁸² wird

77 Joachim Wach, *Das Verstehen. Grundzüge einer Geschichte der hermeneutischen Theorie im 19. Jahrhundert*, Bd. 1: Die großen Systeme, Tübingen 1926, S. 77.

78 Poltermann, *Die Erfindung des Originals*, S. 29.

79 Poltermann, *Die Erfindung des Originals*, S. 16.

80 DACH, S. 10.

81 DACH, S. 11.

82 Hendrik Birus, *Zwischen den Zeiten. Friedrich Schleiermacher als Klassiker der neuzeitlichen Hermeneutik*, in: ders. (Hg.), *Hermeneutische Positionen. Schleiermacher – Dilthey – Heidegger – Gadamer. Mit Beiträgen von Heinrich Anz, Hendrik Birus, Günter Figal und Horst Turk*, Göttingen 1982 (= *Kleine Vandenhoeck-Reihe*, 1479), S. 28. – Zu Herders Bedeutung für den spezifisch deutschen Werdegang der Philologie s. Sigmund von Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, 2., durchgesehene, um ein Sach- und Personenregister sowie ein chronologisches Werkverzeichnis vermehrte Auflage, Göttingen 1968 [zuerst 1920], S. 360-414.

zwar in vermittelnden Versuchen zwischen grammatischer und historischer Interpretation kompensiert⁸³ – zu ihrer prinzipiellen Entgegensetzung kommt es erst bei Schleiermacher⁸⁴ –, doch die grundsätzliche Aufwertung der (historischen oder psychologischen) Referenz eines Werkes, die es gleichzeitig zum Zeugnis einer Lebensäußerung macht, schwächt die grammatische, d. h. hier: die buchstäbliche Seite der Interpretation. Die *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik* von Friedrich Ast (Landshut 1808) systematisieren die neue Praxis im Umgang mit Literatur aufs Deutlichste. Ast spricht darin von einer ›Hermeneutik des Geistes‹.⁸⁵

Vor diesem Hintergrund wird die (von Herder popularisierte) Rede vom ›Ton‹⁸⁶ oder ›Geist‹ des Originals in der Kritik verständlich. Im Jahr von Asts *Grundlinien*, ein Jahr später als die französische Fassung (1807), erschien August Wilhelm Schlegels *Vergleichung der Phädra des Racine mit der des Euripides*, die der Verfasser nicht als Stilvergleichung begreift. Neben den Charakteren und der Handlung müsse die Vergleichung ›den Geist der ganzen Ausführung treffen.‹⁸⁷ Mit dem Anspruch, den ›Geist der Ausführung‹ zu treffen, unterscheidet er sich von den traditionellen ›Vergleichungen‹ zwischen Racine und seinen antiken Vorgängern (etwa denjenigen des Pater Brumoy oder Louis Racines), ›Vergleichungen‹, die im 17. und 18. Jahrhundert eine hohe Konjunktur

83 Bei Friedrich »Ast – kaum anders als in der Aufklärungshermeneutik und bei Herder – [ist] das Problem des Verhältnisses von ›historischem‹ und ›grammatischem Verstehen‹, dem hier noch ein drittes ›geistiges‹ hinzugefügt wird (*Grundlinien* [der Grammatik, Hermeneutik und Kritik, Landshut 1808] §74 [...]), wie auch das Problem des Fremdverstehens (*Grundlinien* §§ 70f. [...]) von vornherein entschärft, indem hier ›Leben‹ und ›Sprache‹ allemal schon durch den Begriff des ›Geistes‹ vermittelt sind.« (Birus, Schleiermacher als Klassiker der neuzeitlichen Hermeneutik, S. 31)

84 Vgl. Birus, Schleiermacher als Klassiker der neuzeitlichen Hermeneutik, S. 31, 34.

85 Zu Asts Ausführungen über die ›Hermeneutik des Geistes‹, die Teil seiner ›dreifachen Hermeneutik‹ ist, vgl. Wach, *Das Verstehen*, Bd. 1, S. 55 f.

86 Zur ›tonbewahrenden Übersetzung‹ bei Herder s. Andreas Kellertat, *Herder und die Weltliteratur. Zur Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M., Bern u. a. 1984 (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur*, 760), S. 47-56 und Poltermann, *Die Erfindung des Originals*, S. 50-52.

87 Vergleichung | der | Phädra | des Racine mit der des Euripides, | von | A. W. Schlegel. | Uebersetzt, | und mit Anmerkungen und einem Anhange begleitet | von | H. J. v. Collin | Wien, | gedruckt bey Anton Pichler. | 1808, S. 3.

hatten. Beispiele finden sich während der Romantik viele, die vom Interesse am ›Geist‹ der Dichtung zeugen.

Achim von Arnim äußert gegenüber Jacob Grimm, dass sich das Deutsche als Übersetzungssprache des formal strengeren Französischen besonders gut eigne, den ›Geist‹ einer Dichtung herauszufiltern: »Bei Gedichten, wie manche in französischer Sprache, die mit Sprachgewohnheiten zu kämpfen hatten, ist oft eine Uebersetzung in eine freiere Sprache, wie die unsre, ungemein vortheilhaft, wenigstens dem deutschen Ohre, man glaubt, es sei erst Geist und Sinn hineingekommen.«⁸⁸ Die Übersetzung von Konzepten wie ›Wesenheit‹ und ›Geist der Ausführung‹ ins Deutsche verlangt ein Verfahren, das die Rede, den *lógos*, weniger umkidiert (vom französischen Alexandriner in den deutschen), als mehr transformiert.

Im Zusammenspiel von Verswechsel und Hermeneutik verändert sich in den romantischen Übersetzungen gegenüber ihren Vorgängern die Syntagmatik der Rede. Sie wiederum betrifft den zentralen Bereich der Rhetorizität des hohen Stils. Der syntagmatischen Veränderung in den Übersetzungen entspricht eine Modifikation des Rhetorischen innerhalb der romantischen Dramaturgie.

88 Reinhold Steig, Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm, Stuttgart und Berlin 1904, S. 128.

2. Rhetorische Konzepte

a) Tragische Rede und rhetorischer Charakter

Die Reden in den Tragödien Racines besitzen ihren konzeptionellen Fluchtpunkt im rhetorischen Charakter, ganz wie ihn Aristoteles in seiner *Poetik*, vornehmlich mit Blick auf die Tragödien des Sophokles, definiert hat: »Der Charakter ist das, was die Neigungen [*prohairesis*] und deren Beschaffenheit zeigt. Daher lassen diejenigen Reden [*lógoi*] keinen Charakter [*ēthos*] erkennen, in denen überhaupt nicht deutlich wird, wozu der Redende neigt oder was er ablehnt.«¹ Charakter ist nicht Psychologie, sondern eine Verhaltensdisposition,² um die Handlung zu motivieren. Dass ebenfalls der Tragiker Racine dieser Konzeption von Charakter verpflichtet war, haben Heinrich Lausberg schematisch,³ Peter France in zwei Kapiteln zur *Functional Rhetoric*⁴ und daran anknüpfend in einer ganzen Studie Michael Hawcroft gezeigt.⁵ Die Redesituation, in der eine Person versucht, mit der »Macht des Wortes« ihr Gegenüber

- 1 Arist. *Poet.*, Kap. 6, 1450 b 8 ff. [übers. v. Manfred Fuhrmann] – Vgl. den Kommentar von Martin Heidegger in seiner *Aristoteles-Vorlesung 1924*: »In solchen Reden, in denen es ihrem Sinn nach nicht darauf ankommt, zu etwas entschlossen zu sein oder die Anderen zu einem bestimmten Entschluss zu bringen, gibt es kein *ēthos*.« (Zitiert nach Joachim Knappe, *Was ist Rhetorik?*, Stuttgart 2000 [= *Reclam UB, 18044*], S. 125) – Heidegger begreift die Rhetorik als Hermeneutik des Daseins. Die Vorlesung ist ediert in: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe, II. Abteilung, Bd. 18: Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie* (Sommersemester 1924), hrsg. v. Mark Michalski, Frankfurt a. M. 2002, S. 103-267.
- 2 Vgl. Joachim Knappe, *Was ist Rhetorik?*, Stuttgart 2001, S. 124 f.
- 3 Vgl. LAUSBERG, § 1202-1205 [Lausbergs Buch erschien 1960]. Lausberg greift auf die so genannten Situationsfunktionen zurück, die er an Racines *Britannicus* und *Andromaque* veranschaulicht (ebd., S. 578): »Racine hat diese aus Situationsfunktionen zusammengesetzten Personen mit Charakteren umkleidet.« Zum Charakter bemerkt LAUSBERG, § 1226: Der Charakter werde sichtbar an der Wahl, »die ein Mensch unter den möglichen Handlungs- und Redemöglichkeiten (gedanklich wie sprachlich) trifft.« Charakter ist der Handlung unterworfen (§ 1228). »Eine von der Handlung ausruhende Charakterzeichnung würde die Tragödie in die Nähe der Komödie bringen.« (Ebd.)
- 4 Peter France, *Racine's Rhetoric*, Oxford 1965, S. 164-238. Im Folgenden als FRANCE. Das den persuasiven Gesichtspunkt behandelnde Kapitel liegt in einer deutschen Übersetzung von Gerda Wagner vor, vgl. Peter France, *Funktionalpersuasive Rhetorik*, in: Racine, hrsg. v. Wolfgang Theile, Darmstadt 1976 (= *Wege der Forschung, CDII*), S. 292-333.
- 5 Michael Hawcroft, *Word as Action. Racine, Rhetoric, and Theatrical Language*, Oxford 1992. Im Folgenden als HAWCROFT.

zu überzeugen, von einer Handlung abzuhalten oder mittels des Affektes zu einer Handlung zu bewegen, ist in allen Tragödien Racines vermehrt anzutreffen und bildet die Voraussetzung der vergleichenden drei Analysen des abschließenden Kapitels. Die Handlung wird in der Rede aufgebaut, indem sie die tragische Welt als ein Gegeneinander von Absichten inszeniert. Am sichtbarsten vielleicht wird die streng rhetorische Tragödienpoetik in Racines *Andromaque*: Oreste will Hermione, ihr Charakter strebt zu Pyrrhus, dessen Reden darauf abzielen, Andromagues Liebe zu gewinnen, die ihrem toten Gatten treu bleibt.

Leidenschaftsrhetorik wie auch die persuasive Rhetorik nehmen einen zentralen Platz in der ›Ökonomie der tragischen Handlung‹ Racines ein: *Word as action*, in Anlehnung an Aubignacs ›parler, c'est agir‹, lautet Hawcrofts Titel ganz zu recht.⁶ Auf Handlungsebene der Tragödie kann für die zweite Übersetzungswelle von einer Entrhetorisierung gesprochen werden. Das Weltbild der *dramatis personae* in den Neuübersetzungen im Blankvers ist weniger rhetorisch als dasjenige der Originale sowie der alten Übersetzungen im Alexandriner. Die Charaktere sind nunmehr stärker psychologisch konzipiert,⁷ wobei ihr zielgerichtetes Handeln zu-

6 HAWCROFT, S. 12-26. Hawcroft (ebd., S. 12) führt auch Roland Barthes Abwandlung des Aubignac-Zitats an: ›parler, c'est faire‹. – Vgl. auch Wilfried Barner, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970, S. 89 f.

7 Dem entspricht, dass die romantische Kritik den psychologischen Charakter in den *hautes tragédies* vermisst. So schreibt der anonyme Rezensent von Schillers *Phädra* in der *Neuen Leipziger Literaturzeitung* vom Juni 1806: Die »Hauptgötzen« der Franzosen »*Corneille, Crebillon* und *Racine*« – wobei er interessanterweise Voltaire schon ausnimmt – hätten »ihren französisch-conventionellen Maasstab, nach dem sie Fabel, Charaktere und Dialog ihrer in Acte und Scenen abgetheilten tragischen Dichtungen formen, modeln und regulieren.« (Zweiter Band, April, Mai und Juni 1806, 75. Stück, Sp. 1190-1193, zitiert nach NA 15.II, S. 684-687, hier 684). Nicht Psychologie sei oberstes Prinzip, sondern Repräsentation: »Bey dem einen, wie bey dem andern, macht *Repräsentation* den Geist und das Wesen ihrer so genannten Tragödie aus. Aber gerade durch diese Repräsentation wird sie undramatisch, denn sie stellt die Begebenheit und den Helden derselben nur zur *Schau*; lässt die Handlung nicht *psychologisch* entstehen, fortschreiten und enden, sondern *schildert* sie nur; setzt die Charaktere nicht in *Thätigkeit*, sondern führt sie nur *redend* ein.« (Neue Leipziger Literaturzeitung 75. St. 1806, in: NA 15.II, S. 684f.); vgl. auch Korff, Voltaire im literarischen Deutschland, Bd. 1, S. 4, zum Voltaire-Übersetzer Goethe. Goethe habe den »rhetorischen Charakter der französischen haute tragédie in den psychologischen Charakter des deutschen Klassizismus überführt«. Gerade am ›Charakter‹ zeigt sich, wie sehr der deutsche Klassizismus Goethes vom romantischen Poesieverständnis bereits beeinflusst ist.

rückgenommen wird, sie für sich stehen und weniger suchen, ihr Gegenüber zu überzeugen. Der Begriff der Entrhetorisierung besitzt allerdings nirgendwo anders als auf Handlungsebene Gültigkeit.

In der historischen Perspektive können einzelne Argumente des rhetorischen Charakters an Glaubwürdigkeit verlieren, dann aber erscheinen sie als unangemessen und treten aus dem *decorum* hervor. Beispielhaft dafür ist Goethes Irritation gegenüber jener Stelle der *Antigone*, wo sie argumentiert, sich für den toten Bruder eingesetzt zu haben, weil dieser ihr im Gegensatz zu einem Gatten und Kindern nicht ersetzt werden könne – denn die Eltern sind tot.⁸ Zunächst lobt er Sophokles' Rhetorik, in der überhaupt das Leben des Dramatischen bestehe. »Seine Charaktere besitzen alle eine solche Redegabe und wissen die Motive ihrer Handlungsweise so überzeugend darzulegen, daß der Zuhörer fast immer auf der Seite dessen ist, der zu letzt gesprochen hat.«⁹ Weiter heißt es: »Man sieht, er hat in seiner Jugend eine sehr tüchtige rhetorische Bildung genossen, wodurch er denn geübt worden, alle in einer Sache liegenden Gründe und Scheingründe aufzusuchen.«¹⁰ Das von Antigone genannte Motiv, nachdem sie zuvor »den Edelmut der reinsten Seele entwickelt hat«, sei, so Goethe, »schlecht«, und es streife »fast ans Komische«¹¹. »Alle in der Sache liegenden Gründe und Scheingründe aufsuchen« entspricht der Definition der Rhetorik, wie sie Aristoteles gibt: Sie sei die Kunst, »das Überzeugende, das jeder Sache innewohnt, zu erkennen.«¹² In diesem Fall kollidiert ein Argument der Antigone mit Goethes »moralischer Dezenz« zutiefst, genauer: Goethe sieht einen Verstoß gegen das, was »ethisch« angemessen ist. Das »ethische decorum«

8 Vgl. Sophokles, *Antigone* [übers. v. Karl Reinhardt], in: ders., *Tragödien*, Frankfurt a. M. 1963 (= *Fischer Bibliothek der hundert Bücher*, 81), S. 124, V. 909-912: »Starb mir der Gatte, gäb's auch einen andern, | Ein Kind – das schenkte mir ein andrer wieder, | Doch wo der Tod Vater und Mutter nahm, | Da kann kein Bruder abermals erblühen.« – Ein ähnliches Argument führt auch Racines *Iphigénie* gegenüber ihrer Mutter an, als sie diese von der Notwendigkeit ihrer Opferung überzeugen will: *Ma mort n'emporte pas tout le fruit de vos feux. | De l'amour qui vous joint vous avez d'autres nœuds, | Vos yeux me reverront dans Oreste mon Frère.* (v. 1659-1661) In Gottscheds semantischer Verkürzung heißt es: »Mein Tod entzieht Euch auch nicht alles, was ihr liebt: | Da euch der Ehstand noch zwey andre Pfänder giebt.« (AW III, S. 90, V. 1817 f.)

9 Goethe gegenüber Eckermann am 28. März 1827, MA 19, S. 543 f.

10 MA 19, S. 544.

11 MA 19, S. 544.

12 Arist. *Rhet.*, Buch I.2, 1355 b 25 f. [im Folgenden wird die TEXNH PHTOPIKH nach der Übersetzung von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999 (= *Reclam Universal-Bibliothek*, 18006) zitiert]

regelt, was ein Charakter (*ēthos*) zu seiner Verteidigung vorbringen darf und was nicht, um glaubwürdig zu bleiben und zu überzeugen. Die Relevanz einzelner Argumente unterliegt Veränderungen, die Folgen haben für die Übersetzung der tragischen Rede.

Denn letztlich richtet sich diese nach außen zum Publikum.¹³ Das Verhältnis unter den in der Rede handelnden tragischen Charakteren und alle weiteren auf der *discours*-Ebene erkennbaren Formen der Rhetorik, wie die Rhetorik der Leidenschaften oder die Rhetorik im Sinne der Wohlredenheit (*ars bene dicendi*), die ein vornehmlich elokutionelles Phänomen darstellt, ordnen sich kommunikationstheoretisch der emotionalen Persuasion des Zuschauers unter¹⁴: Der Text der tragischen Dichtung (*lógos*) erfolgt aus der Absicht (*prohairesis*), die Emotion (*pathos*) des Hörers zu erregen (*movere*), indem dieser das Sprecherverhalten (*ēthos*) des Orators anerkennt. Steht dichterische Rede im Dienst einer solchen emotionalen Persuasion, ist sie rhetorisch im intentionalen Verständnis. Die tragische Rede besitzt eine klare Wirkungsfunktion, weshalb Racine auch nur eine wirkliche Regel kennt: *La principale Règle est de plaire et de toucher*.¹⁵

Man muss sich stets die rhetorisch ausgerichtete humanistische Bildung vergegenwärtigen, die Racine genossen hat, um seine Sprachverwendung historisch angemessen zu verstehen.¹⁶ Wenn im Hinblick auf

- 13 Nina C. Ekstein, *Dramatic Narrative. Racine's Récits*, New York, Bern und Frankfurt a. M. 1986 (= *American University Studies, Series II, Romance Languages and Literature*, 47), S. 9, spricht deshalb von ›stage axis‹ und ›spectator axis‹.
- 14 Die Persuasion des Zuschauers gelinge im 17. Jahrhundert, weil die benutzte Topik des Orators/Autors auch für das Publikum verbindlich ist. So habe ein Konsens bestanden über die Autorität im Bereich des Wissens. Diese, von allen akzeptierte Autorität war die griechisch-lateinische Antike und die Bibel, vgl. Á[ron] Kibédi Varga, *Scènes et lieux de la tragédie*, in: *Langue Française* 79, Sept. 1988 (= *Rhétorique et littérature*), S. 82- 95, hier 90.
- 15 *Préface* zur *Bérénice* von 1671, vgl. OC I, S. 452. – Die hier für die Tragödie beanspruchte rhetorische Sprechsituation ist eine Abstraktion, indem die Reden der Charaktere als eine indirekte Rede des Autors an sein Publikum verstanden werden. Daher der Hinweis: »Es ist jedoch das Modell rhetorischen Sprechens nicht ohne Einschränkungen auf das Drama übertragbar, da es auf einer spezifischen Sprechsituation beruht – der monologischen Einwegkommunikation zwischen einem individuellen Redner und einem Kollektiv von Hörern.« (Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977 [= *UTB*, 580], S. 212)
- 16 Vgl. *Extraits écrits par Jean Racine des auteurs | Latins qu'il lisoit a Port Royal en 1656 | il avoit alors environs 15 ans.* (Titel von Louis Racine [1692-1763]) {BNF Fond Français 12888} Nur die Exzerpte, die Racine darin aus dem ersten Buch

Racine das Attribut rhetorisch gebraucht wird, ist damit nicht bloß die intentionale Seite des Begriffes gemeint. Rhetorisch heißt eben auch, dass er von den sprachlichen Mitteln der klassischen Rhetorik Gebrauch macht, weshalb Racines Rhetorik eine poetische Sonderform der *officia-*Systemrhetorik darstellt.

Hawcroft hat sich ganz auf die interne Rhetorik unter den *dramatis personae* beschränkt mit der nicht ganz unberechtigten Begründung, dass man über den Zuschauerbezug nur spekulieren könne.¹⁷ Am Ende des Buches kommt er darauf zurück: »But is it possible to say what specific parts of a text will trigger the emotions of the audience?«¹⁸

Racine's Rhetoric von Peter France (1965) wurde mit der Bejahung einer solchen Frage möglich. Der größte Teil seines Buches beschreibt die Sprache in Racines Tragödien vor dem Hintergrund der Wirkung einer ›dekorativen Rhetorik‹ auf den Zuschauer, widmet sich also der extern ausgerichteten tragischen Rede. Die interne Rede wird, wie oben erwähnt, unter dem Gesichtspunkt der ›funktionalen Rhetorik‹ verstanden. Racine beabsichtige in den Reden seiner Charaktere – France zeigt es an Tropen, Figuren der Wiederholung, semantischen und syntaktischen Äquivalenzen, Perioden und schließlich an so genannten Figuren des unmittelbaren Ausdrucks der Leidenschaften wie der Interjektion –, »to move and please his audience or his reader.«¹⁹

Dagegen wird die Frage nach der Wirkung auf den Zuschauer für France problematisch, sobald es nicht mehr um die Sprache (*elocutio*) selbst, sondern um die persuasive Rhetorik der Charaktere geht. Das Ziel von Auswahl (*inventio*) und Anordnung (*dispositio*) der Argumente sieht France in der Bewunderung, die der Leser für die Rhetorik der Charaktere empfinden soll. France spricht von einem ›undramatischen‹ und ›nicht-tragischen‹ Vergnügen. Ein Beispiel sei zitiert: »Wir genießen es, wenn Mithridate in majestätischer, ausgewogener und überzeugender Weise seine Pläne darlegt, die jene betreffen, die seinem Herzen am nächsten ist: Monime.«²⁰ Gleich darauf aber heißt es: »Damit soll nicht unterstellt werden, daß es sich hierbei zwar um bewundernswerte, aber,

der *Institutio Oratoria* angefertigt hat, sind abgedruckt als Anhang in der kritischen Ausgabe des ersten Buches der *Institutio* von Charles Fierville, vgl. M. F. Quintiliani de Institutione Oratoria, Liber primus, Paris 1890, S. CLI-CLXI. Zu Racines rhetorischer Ausbildung s. Gilles Declercq, La formation rhétorique de Racine, in: RACINE 1999, S. 257-290.

17 HAWCROFT, S. 8.

18 HAWCROFT, S. 252.

19 FRANCE, S. 205.

20 France, Funktional-persuasive Rhetorik, S. 332.

was ihre dramatische Funktion angeht, irrelevante Passagen handelt.«²¹ Einerseits ist da die Rhetorik der handelnden Personen, andererseits die des Orators Racine. So empfinde der Leser, von dem France ausgeht, die persuasive Rhetorik »in diesen Stücken eher als eine Rhetorik der handelnden Personen, denn als eine von Racine«²² an den Zuschauer.

Hier liegt meiner Ansicht nach ein Missverständnis vor, denn die Rhetorik der Charaktere ist kein Selbstzweck oder eine Demonstration der Sprachmächtigkeit des Autors, sondern sie bildet die Grundlage für die Glaubwürdigkeit des tragischen Konfliktes. France deutet die interne Leidenschafts- und Persuasionsrhetorik als »funktionale Rhetorik«, um im Gegensatz dazu von der »dekorativen Rhetorik« gegenüber dem Zuschauer zu sprechen. Funktional besagt, die Rede besitze eine Funktion in der Ökonomie der Tragödie, und betrifft im Hinblick auf die fünf *officia* der Systemrhetorik die *dispositio*, d. h. die Ordnung der Gedanken und Argumente; wohingegen »dekorativ« die *elocutio* meint. France geht implizit von zwei Rednerparteien aus, die miteinander um die Gunst des Zuschauers ringen: Racine auf der einen Seite und seine Charaktere (*ēthē*) auf der anderen. Betrachtet man die Tragödie als einen rhetorischen Text, mit dem der Dichter eine Wirkungsabsicht verfolgt, dann müssen alle internen Reden dieser Absicht dienen. Daher ist die Trennung von interner *dispositio* und externer *elocutio* nicht aufrecht zu halten. Die Ordnung der Argumente wie auch ihre Auswahl (*inventio*) müssen letztlich ebenfalls vom Rezipienten akzeptiert werden, wie der *Antigone*-Leser Goethe zeigt.

Mit Rhetorizität als Funktionsmechanismus des hohen Stils ist Frances »funktionale« und »dekorative« Rhetorik zugleich gemeint. Wenn ich, methodisch bedingt, nur die syntagmatische Ebene der Rhetorizität in den Blick nehme, dann ist also Frances *pattern rhetoric*²³ um die *dispositio* zu ergänzen. Sie wiederum steht im Gegensatz zur »Rhetorik« der *tropes*, worunter France Fälle figurativer Rede auf paradigmatischer Ebene versteht.

21 France, Funktional-persuasive Rhetorik, S. 333.

22 France, Funktional-persuasive Rhetorik, S. 333. – Schließlich aber führt France den Charakter der Personen und den Stil Racines wieder zu einer Einheit, ohne genau zu erklären weshalb, vgl. France, Funktional-persuasive Rhetorik, S. 333: »es ist zwecklos, über die relative Wichtigkeit der Charakterisierung bei Racine und über seinen Stil zu diskutieren, da die einzige Möglichkeit, die Konzeption seiner Personen zu erkennen, in seiner – oder ihrer – Sprache liegt.«

23 »By »pattern rhetoric« I mean not the *dispositio* or ordering of arguments in a speech, but the arranging of words into various patterns (e.g. repetition, antithesis) with the aim of instructing, moving or pleasing the audience.« (FRANCE, S. 114)

Nicht der gänzliche Verzicht auf das Rhetorische, wie ihn die Theoretiker der Autonomieästhetik für die Poesie forderten, sondern eine Modifikation des Rhetorischen kennzeichnet den Unterschied der romantischen gegenüber der klassizistischen Dramaturgie. Das Rhetorische als ein intentionales Schreiben bewegte weiterhin die dichterische Produktion, obgleich die Trennung von Dichtung und Rhetorik theoretisch postuliert wurde.²⁴ Auf rhetorische Strategien zur emotionalen Beherrschung des Lesers haben die Übersetzer trotz der Rede vom ›interesselosen Wohlgefallen‹ bzw. Immanuel Kants generellem Rhetorikverdikt in der *Kritik der Urteilkraft* nicht einfach verzichtet. Praktische Folgen hatte die Kritik des Rhetorischen als eine Absage an traditionell wirkende Topoi, Argumente, dispositiorische Schemata, Figuren – kurz an all die Präzepta der traditionellen Systemrhetorik;²⁵ aber eben nicht gänzlich, sondern mehr partiell. In den romantischen Übersetzungen kann man gelegentlich eine so verstandene Tilgung²⁶ der originalen

24 Popularisiert hat eine solche Auffassung Adam Müller in seinen 1812 in Wien gehaltenen *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*: »Eine der interessantesten Bemerkungen, die uns zuerst bei der Erwägung des Verhältnisses zwischen der Poesie und der Beredsamkeit aufstößt, ist die, daß die Beredsamkeit es allezeit auf einen bestimmten Zweck absieht, während die Poesie überhaupt keinen Zweck, und wenn ja einen, doch gewiß keinen hat, der im Bezirke unserer irdischen Neigungen und Bestrebungen liegt.« (Adam Müller, *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*, mit einem Essay und einem Nachwort von Walter Jens, Frankfurt a. M. 1967 [zuerst 1816], S. 79 [zum Verhältnis der Beredsamkeit und der Poesie, S. 78-92]).

25 Letztlich ist Rhetorik-Kritik, wie sie sich auch zeigen mag, immer schon zirkulär, denn die Entlarvung der einen Intention steht im Dienste einer anderen. Die *rhetorica contra rhetoricam* bildet einen dynamischen Bestandteil der Rhetorik und ist Garant ihres Erfolges. Vom Ende der Rhetorik kann daher nur bezogen auf die institutionell verankerte Disziplin die Rede sein. Das von dieser Disziplin gelehrte System der Rhetorik dagegen, das seinen Ursprung in der Antike besitzt, veränderte sich nach den Gesetzen einer ›Transformation‹ (vgl. die Darstellung von Till, *Transformationen der Rhetorik*), wobei etwa einzelne Bereiche des Systems neue Funktionen erhielten oder ausgelagert wurden. Festzuhalten bleibt, dass sich die Einheit des Systems am Ende des 18. Jahrhunderts auflöste. Die missverständliche Rede vom Fortleben der Rhetorik bezieht sich auf die Rhetorik als eine anthropologische Konstante, nicht jedoch auf die Systemrhetorik. Dietmar Till, *Anthropologie oder System? Ein Plädoyer für Entscheidungen*, in: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 23, 2004 (= *Anthropologie und Rhetorik*), S. 11-25, hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die wissenschaftliche Rhetorikforschung oftmals nicht sauber trennt zwischen einem historisch systemrhetorischen und einem anthropologisch allgemeinen Rhetorikbegriff.

26 Diesen Begriff verwendet Campe, *Affekt und Ausdruck*, z. B. S. 511.

Rhetorik beobachten, die allerdings noch keine Enthetorisierung wie im Fall des Charakters bedeutet. Denn dieser Begriff wäre nur gültig, wenn die romantische Dramaturgie auf rhetorische Strategien verzichtete.²⁷

In der Romantik hat man von einer »neuen Rhetorik« auszugehen, die weder eine Disziplin zum wirkungsvollen oder kunstvollen Aufbau einer Rede, noch eine ausgearbeitete Lehre vom Auffinden der Argumente ist. »Entscheidend für die »neue« Rhetorik ist,« konstatiert Helmut Schanze im Zuge einer Bestimmung des Verhältnisses von *Romantik und Rhetorik*, »daß sie ihr grundsätzliches Paradigma nicht mehr allein von der Situation des öffentlichen Redners her bezieht. Paradigmatisch wird vielmehr das Kommunikationssystem »Literatur.«²⁸ Dieser Satz trifft auf den in Frage stehenden dramaturgischen Übergang zu, sobald man die Tragödie primär als Form der öffentlichen Rede versteht, und nicht gleichzeitig und gleichwertig als eine Form, die privat, im Stillen bzw. einsam gelesen wird. Die Schwächung des öffentlichen Sprechens ist nicht thematisch zu verstehen – meint also nicht die politischen Reden einzelner Charaktere²⁹ –, sondern sie betrifft allein die öffentliche Seite des intentionalen Sprechens. Sie gewinnt an Gewicht, wenn die Tragödie der öffentlichen Affekterregung dient, ob nun in erzieherischer Funktion oder nicht.³⁰ Sprache, Charaktere und Handlung sind von Racine

27 Wenngleich die Poetik nicht mehr von den zentralen rhetorischen Grundsätzen des 17. Jahrhunderts geprägt ist wie denjenigen der Angemessenheit (dem *decorum*) und der Stil- und Gattungslehre, s. Ludwig Fischer, *Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*, Tübingen 1968 (= *Studien zur deutschen Literatur*, 10). – Zum Verhältnis von Rhetorik und Barockliteratur s. Barner, *Barockrhetorik*, S. 70–83.

28 Helmut Schanze, *Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatik um 1800*, in: ders. (Hg.), *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1974, S. 136.

29 Dazu Peter Philipp Riedl, *Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und Geschichte um 1800*, Tübingen 1997 (= *Studien zur deutschen Literatur*, 142), S. 317–369.

30 Der pädagogische Impetus unterscheidet den Klassizismus der Frühaufklärung von demjenigen des französischen 17. Jahrhunderts. Das Moment des *docere* spielte für Racine keine Rolle, im Vordergrund stand das *movere*. Zum Zusammenhang zwischen »rhetorischer und dramatischer Strategie« in der Tragödienpoetik der Aufklärung s. Riedl, *Öffentliche Rede in der Zeitenwende*, S. 318 und Georg-Michael Schulz, *Theater und Affekte in der Dramentheorie des 18. Jahrhunderts*, in: Ludwig Jäger (Hg.), *Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlswortschatzes. Aspekte, Probleme und Beispiele seiner lexikographischen Erfassung*, Aachen 1988, S. 204–214, bes. 207.

und seinen klassizistischen Übersetzern als Rede konzipiert im Dienste des *pathos*.³¹

Die romantisch-hermeneutische Übersetzungspraxis der *tragédie classique* unterscheidet sich von der klassizistischen im Verständnis des *lógos*. Seine rhetorische Auffassung wird modifiziert, indem die traditionelle pathetische Affekterregung auf Begründungsebene der Wirkung zunehmend kritisiert wird.³²

b) Kritik des bloß Pathetischen

Schließt man die musikalischen Mischformen mit ein, erweist sich ein Großteil der dramatischen Produktion des 18. Jahrhunderts als im ›hohen Stilk‹ geschrieben. Die enorme Menge an deutschen Libretti für die Opera seria, Singspiele und lyrische Dramen zeigt, wie sehr der ›hohe Stilk‹ mit der Musik und dem Gesang verbunden und auf beides ausgerichtet ist. Auch die in der Empfindsamkeit aufgekommenen deklamierten Mono- bzw. Melodramen wurden von Musik unterbrochen oder begleitet, d. h., ihre Wirksamkeit wurde von einem zusätzlichen akustischen Darstellungsmittel verstärkt.³³

31 Ein solches radikal-rhetorisches Verständnis Racines propagiert Gilles Declercq, *Poéticité* »versus« *rhétoricité*. *Pathos et logos dans les tragédies de Racine*, in: Ronald W. Tobin (Hg.), *Racine et/ ou le classicisme*. Actes du colloque conjointement organisé par la »North American Society for Seventeenth-Century French Literature« *et la »Société Racine«*, Univ. of California, St. Barbara 14-16 oct 1999, Tübingen 2001, S. 19-53. Die Frage des *pathos* in Racines Tragödien sei mit der Analyse des *lógos* zu beantworten (ebd., S. 20). – Zur Problematik auf Begründungsebene von Dichtung s. Jürgen H. Petersen, *Über Unterschiede und Übergänge zwischen rhetorischer und poetologischer Betrachtungsweise von Dichtung*. Am Beispiel von Texten aus der römischen Antike, dem Renaissance-Humanismus und dem 17. Jahrhundert, in: *Rhetorik 19* (= *Literatur. Rhetorik. Poetik, hrsg. v. Johannes G. Pankau*), 2001, S. 20-39.

32 Diesen Prozess lässt Riedl, *Öffentliche Rede in der Zeitenwende*, S. 319, mit Lessing beginnen. Auf der Grundlage von dessen expliziter Wirkungspoetik fasst Riedl zusammen: »Der affektiv-emotionale Redner will lediglich einen möglichst schnellen und nachhaltigen Erfolg für die von ihm vertretene Sache erwirken. Lessing etwa betrachtete es dagegen als entscheidende Aufgabe des Theaters, die Empfindungsfähigkeit des Menschen im ganzen zu kultivieren und das Publikum in mitleidendem, humanem Sozialverhalten einzüben.« – Den Höhepunkt dieser Entwicklung sieht Riedl in Schillers Konzept des ›Pathetisch-Erhabenen‹ (ebd.).

33 Der Dresdner Bibliothekar Karl Wilhelm Daßdorf veröffentlichte 1777 ein (der SchauspielerIn Seyler zugeeignetes) musikalisches Drama *Andromache*, das mit Racines Tragödie, die im Vorwort kurz besprochen wird, nichts gemein hat. Zur

In der klassischen französischen Tragödie dagegen behauptet sich der ›hohe Stil‹ allein im Wort. Daran nicht ganz unschuldig ist, dass ihr zentraler poetologischer Bezugstext, die *Poetik* des Aristoteles, die Melodik als eines der sechs qualitativen Merkmale einer Tragödie zwar nennt (neben: Handlung, Charakter, Sprache, Gedankenführung und Inszenierung), aber bis auf eine indirekte Ortsbestimmung in den Chören und das Postulat, sie trage von allen Teilen am meisten zu ihrer ›anziehenden Form‹ bei,³⁴ nicht näher auf sie eingeht. Die strikte Vermeidung musikalischer Elemente in der *haute tragédie*, wobei allerdings die Deklamation mit der Musik insofern in Verbindung steht, als sie jeder Silbe einen Tonwert zuordnet, zeugt von einem festen Gattungsbewusstsein ihrer Autoren, das in der rezeptionsgeschichtlichen Praxis dagegen häufig gelockert wurde.

Bearbeitungen Racinescher Tragödien für das Musiktheater des Librettisten Metastasio und der Komponisten Händel, Graun, Mozart und Gluck deuten auf das große Interesse am Gesang der tragischen Rede hin.³⁵ Die Neuberin ließ Racines *Mithridate* mit einer Musik des Gottschedianers Johann Adolph Scheibe (1708-1776) aufführen.

Wirksamkeit solcher Stücke schreibt Daßdorf: »Dichter, Tonkünstler und Actricen boten ihre besten Kräfte auf, um Herzen zu gewinnen. [...] Besonders hatte die Musik noch niemals ihre Zauberkraft so vorzüglich geäußert als hier, um die von dem Dichter so lebhaft erregten und von der Actrice so innig empfundenen und so getreu ausgedrückten Gefühle noch mehr zu erhöh'n und zu entwickeln, und sie gleichsam dem Zuschauer anschauend zu machen, indem sie bald den vorhergegangenen Affekt sehr rührend fortführte, bald den kommenden sehr glücklich vorbereitete.« (Andromache | Ein musikalisches Drama, | von | Karl Wilhelm Daßdorf, | Churfürstl. Bibliothekar. | Dresden, in der Hilscherschen Buchhandlung, 1777, S. VII f.; zu Racine, S. XII f. {SBBPK Bibl. Dietz. oct. 1651})

34 Arist. Poet. 1450b, 15 ff. ›Anziehend‹ habe die Sprache zu sein, heißt es in der vielzitierten Tragödiendefinition des sechsten Kapitels, was meint: »Ich bezeichne die Sprache als anziehend geformt, die Rhythmus und Melodie besitzt« (Arist. Poet. 1449b, 25 ff.). Es wird nicht gesagt, welche Partien »mit Hilfe von Melodien ausgeführt« werden, aber es ist davon auszugehen, dass Aristoteles damit alles bis auf die Dialoge meint (vgl. Manfred Fuhrmann, Kommentar [zur Poetik], in: Aristoteles, Poetik. Griechisch/ Deutsch, übersetzt und hrsg. v. M. F., Stuttgart 1982, S. 109, Anm. 4 zu Kapitel 6).

35 Die vier genannten Komponisten haben auch Racine vertont. Eine umfangreichere Beschäftigung mit Racine zeigt unter ihnen Carl Heinrich Graun. Graun kam von der Braunschweiger Oper zum Kronprinzen Friedrich von Preußen. Der nach dem Tod Ludwig Rudolphs kurz regierende Braunschweiger Herzog Ferdinand Albrecht ›lieh‹ dem Schwiegersohn sozusagen seinen Kapellmeister aus, dazu CHRYSANDER, S. 286. Graun vertonte die italienischen Libretti von Leopoldo di Villati zu *Iphigénie*, *Mithridate* und *Britannicus*.

Die Rede wird unter den Bedingungen der Musik sekundär. Poetiker wie Gottsched, die sich gegen die Oper wendeten, wussten um den Bedeutungsverlust der dichterischen Rede, sobald sie sich gegen die Musik zu behaupten hat. Der Konflikt zwischen Sprache und Musik auf dem Feld der darstellenden Kunst modifiziert im 18. Jahrhundert die poetische Idee des ›hohen Stils‹ und bewirkt ein neues Interesse am tragischen Chor, das prominent als erster Racine in seinen beiden religiösen Dramen gezeigt hatte.³⁶ Im Vorwort zur *Esther* bestimmt er die Funktion des religiösen Schauspiels.³⁷ Als Teil des Freizeitprogramms von Saint-Cyr soll es die Schülerinnen belehren und unterhalten.³⁸ Da es in der französischen Literatur seiner Zeit fast ausschließlich dramatische Werke gebe, die für die Phantasie der Mädchen gefährlich sind, habe ihn die Leitung des Pensionats beauftragt, eine Dichtung über einen Gegenstand der »pitié & morale« zu verfassen, die Gesang und Deklamation verbindet, und gleichzeitig mit einer Handlung gut unterhält.³⁹ Wie in den alten griechischen Tragödien habe er in seiner Tragödie Chor und Gesang mit der Handlung verbunden. Absicht einer solchen Kombination (»le Chœur & le Chant avec l'Action«) sei der Lobpreis des ›wahren Gottes‹. Mit dieser Bestimmung grenzt sich Racine vom Chor des griechischen Vorbilds ab, dessen Gesang er als Götzendienst begrift.⁴⁰

Dieses Interesse am Chor ging in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine

36 Worauf sehr früh der französische Übersetzer des Sophokles André Dacier (1651-1722) hingewiesen hatte, vgl. *Préface* zu: TRAGEDIES | GRECQUES | DE | SOPHOCLE, | TRADUITES EN FRANÇOIS [...] *Par Monsieur DACIER*. | [...] A PARIS M. DC. XCIII. [...]. Unpaginierte Vorrede, S. 6. {HAB Lg 1980}

37 ESTHER | TRAGÉDIE | *Tirée de l'écriture Sainte*. | A PARIS, | Chez DENYS THIERRY, rue Saint Jacques, | à la Ville de Paris. | M. DC. LXXXIX. | *AVEC PRIVILEGE DU ROY*. 4°, [8], 84 S. {Bibliothèque Sainte-Geneviève Y 4° 486} – Zur sozialgeschichtlichen Funktion des Theaters in Saint-Cyr s. Anne Péjus, *Le théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand siècle*, Paris 2000 (= *Publications de la Société Française de Musicologie*, VII).

38 »On a imaginé pour cela plusieurs moyens, qui sans les [die Mädchen] détourner de leur travail & et leurs exercices ordinaires, les instruisent en les divertissant.« (Racine, *Esther*, 1689, S. 1 unpaginiert)

39 Racine, *Esther*, 1689, S. 2 unpaginiert: »une espece de Poëme, où le chant fût meslé avec le recit; le tout lié par une action qui rendit la chose plus vive & moins capable d'ennuyer.«

40 Racine, *Esther*, 1689, S. 3 unpaginiert: »j'executois en quelque sorte un dessein qui m'avoit souvent passé dans l'esprit, qui estoit de lier, comme dans les anciennes Tragédies Grecques, le Chœur & le Chant avec l'Action, & d'employer à chanter les loüanges du vray Dieu cette partie du Chœur que les Payens employoient à chanter les loüanges de leurs fausses Divinitez.«

Symbiose ein mit dem Interesse an der religiösen Hymnendichtung. In der deutschen Variante Klopstocks sollte diese Hymnendichtung den allgemeinen Poesiebegriff modifizieren. An Klopstock selbst wird die Vermengung sichtbar, wie seine lyrisch-dramatischen Dichtungen zeigen, die er »Bardieten« nannte, um ihren Gesangscharakter zu betonen. Dieses neue Verständnis von »hoher Dichtung« erweist sich als eine Neuinterpretation und Aufwertung der hymnischen Gattung (Aristoteles nannte sie neben der epischen und dramatischen). Die Aufwertung des lyrischen Moments in der Tragödie bedeutet eine Funktionserweiterung der tragischen Rede, deren pathetische Wirkungsfunktion in der romantischen Dramaturgie um eine reflexive Funktion ergänzt wird. Damit aber erhält die tragische Rede einen symbolischen Wert jenseits des rhetorischen Wirkungsaktes.

Der angesprochene Konflikt zwischen dem Rhetorischen und dem Lyrischen in der Dichtung kam zwar während der ersten Übersetzungswelle auf dem Gebiet der allgemeinen Poetik in der Diskussion zwischen Vertretern einer rationalistischen Poetik und einer Poetik des Wunderbaren zum Tragen, doch spielte er konkret für die Übersetzungen der Tragödien Racines wie für die Tragödienpoetik eine untergeordnete Rolle. Verstand Racine die Tragödie primär als eine Gattung, die Rahmenbedingungen anbietet, um Wörter in den Dienst eines wirkungsvollen Vortrages zu stellen, so müssen für Schiller eben diese Wörter zudem auf ein Allgemeines verweisen. Den individuellen Deutungsanspruch des Dichters ersieht man implizit an seiner »romantischen Tragödie« *Jungfrau von Orleans* (1801) und programmatisch in der Vorrede zur *Braut von Messina*.⁴¹

Die Idee der »poetischen Tragödie«⁴², die Schiller 1803 mit seiner *Braut von Messina* zu erneuern glaubte, gibt sich für ihn im Chor zu erkennen. Sein Vorbild sind die griechischen Tragiker.⁴³ In der Vorrede

41 Im Gegensatz zur teilweise klassizistischen Poetologie Schillers gehorcht sein (spätes) Tragödienwerk einer romantischen Dramaturgie und hat an Konstituierung und Durchsetzung derselben maßgeblichen Anteil, vgl. Claudia Stockinger, *Dramaturgie der Zerstreuung. Schiller und das romantische Drama*, in: Japp u. a. (Hgg.), *Das romantische Drama*, 2000, S. 199-225. – Wegweisend bereits Konrad Burdach, *Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik*, in: *Deutsche Rundschau* 36, 1910, H. 5, S. 232-262, H. 6, S. 400-433 und H. 7, S. 91-112.

42 Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie [Vorrede zur *Braut von Messina* oder die feindlichen Brüder], in: *NA* 10, S. 10.

43 Zu den Unterschieden s. Melitta Gerhard, *Schiller und die griechische Tragödie*, Weimar 1919, S. 55.

Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie bleibt Racine unerwähnt, was die Kommentatoren hätten anmerken müssen.⁴⁴ Denn dessen letzte Tragödie *Athalie*, die Boileau als Musterbeispiel des Sublimen zitiert hatte, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in literarisch gebildeten Kreisen Europas zu Popularität gelangt und lag in einer neuen deutschen Übersetzung seit 1786 von Cramer vor.

Dem Rezensenten der *Braut von Messina* im *Freimüthigen* (Nr. 117, 25.7.1803) war die *Athalie* dagegen erwähnenswert. Er rät Schiller, bei seinem nächsten Versuch auf Racine (oder den im Frühjahr verstorbenen Klopstock) zurückzugehen, damit auch er die ihren Chören eigene »religiöse Festlichkeit«⁴⁵ erreiche. Schiller erwähnt zwar das französische Trauerspiel – z. B. hätten darin die Rollen der »ärmlichen Vertrauten« die Funktion des antiken Chores übernommen⁴⁶ –, seine Argumentation zielt aber nicht vornehmlich auf dieses, sondern auf den die deutsche Dramatik seiner Zeit beherrschenden »Naturalismus« – ihm will er »in der Kunst offen und ehrlich den Krieg«⁴⁷ erklären.

Poesie ist nicht nur illusionäre Sinnlichkeit, kann man zusammenfassen, sondern immer auch Idealisierung. Das Vergnügen des Zuschauers solle nicht aufgehoben, aber veredelt werden: »Es soll Spiel bleiben, aber ein poetisches.«⁴⁸ Poesie soll kein »armseliger Gauklerbetrug«, sondern »Symbol des Wirklichen« sein.⁴⁹ Die angestrebte Idealisierung werde herbeigeführt mit der Einführung lyrischer Elemente, wobei mit der »metrischen Sprache«⁵⁰ ein Anfang gemacht sei. Die »lyrische Sprache des Chors« besitzt in der Hierarchie der poetischen Mittel den höchsten Rang. Schließlich: »Der Chor *reinigt* also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert, und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet«⁵¹.

44 Vgl. z. B. Siegfried Seidel in: NA 10, S. 314 und 341-345. – Die *Braut von Messina* oder die *feindlichen Brüder* hat stoffgeschichtlich nicht nur ihre Vorlage in der Antike, sondern auch in Racines Erstling *Thébaïde*. Eine Verbindung deutet an Dieter Beyerle, *Die feindlichen Brüder von Aeschylus bis Alfieri*, Berlin und New York 1973, S. 113.

45 Zitiert nach Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5: F. S., *Dramen IV*, hrsg. v. Matthias Luserke, Frankfurt a. M. 1996 (= *Bibliothek deutscher Klassiker*, 132), S. 700.

46 NA 10, S. 11.

47 NA 10, S. 11.

48 NA 10, S. 8.

49 NA 10, S. 10.

50 NA 10, S. 10.

51 NA 10, S. 13.

Ähnlich, aber mit dem Unterschied, dass Racines *Athalie* ausdrücklich als das Beispiel für die Wiedergewinnung der antiken Tragödie in der Moderne genannt wird, argumentiert Friedrich Schlegel am Ende der zwölften Wiener Vorlesung von 1812. Zunächst erinnert er an das herkömmliche französische Trauerspiel und hebt als seine »glänzende Seite«⁵² die »Rhetorik der Leidenschaften«⁵³ hervor, womit einerseits die Affektrhetorik auf Handlungsebene sowie der pathetische Wirkungsanspruch gegenüber dem Zuschauer gemeint ist. Er rät jedoch anderen »Nationen«, die »mehr Sinn für die Poesie, als angebornes Talent zur Rhetorik haben«⁵⁴, von einer Nachahmung ab. Die »Leidenschaftsrhetorik« ist darauf aus, im Zuschauer die dargestellten *pathē, perturbaciones animi*, Affekte bzw. Leidenschaften zu evozieren. In der tragischen Rede selbst kann die Rhetorik unterschiedlich erscheinen, z. B. in den Formen der traditionellen Kasualrhetorik: beratend (*genus deliberativum*), verteidigend bzw. anklagend (*genus iudiciale*) oder preisend (*genus demonstrativum*),⁵⁵ doch der Endzweck nach außen zum Zuschauer bleibt pathetisch. Die Erregung der Affekte ist kein Mittel zur Verteidigung einer Sache, sondern der letzte Zweck der (klassischen französischen) Tragödie, da die tragische Dichtung nicht die Meinung der Leser und Hörer über etwas in der Welt gewinnen will wie die Satire oder das moralische bzw. politische Lehrstück.

Nun ist aus der Kritik der Affektrhetorik nicht zu folgern, dass Friedrich Schlegel eine antirhetorische Tragödienpoetik im Sinn habe. Es wäre verfehlt, ihm ein negatives Verständnis der Rhetorik zu unterstellen.⁵⁶ Er empfand jedoch einen gewissen Widerwillen gegenüber der Vorstellung von einer rein affektrhetorischen Konzeption der Tragödie, die etwas »Prosaisches« an sich zeige und nur als Kompensation der eigentlichen »Anlage des alten Trauerspiels« ihren Wert besessen habe.

52 KSA VI, S. 302.

53 KSA VI, S. 302 und 303.

54 KSA VI, S. 303.

55 Dies kann auf ganze Reden zutreffen, aber auch auf die einzelnen Teile einer Rede (exordium, narratio, confirmatio, peroratio), vgl. für *Phedre* die Tabelle bei Áron Kibédi-Varga, *Rhétorique et Littérature. Études de structures classiques*, Paris 2002 [zuerst 1970] (= *Librairie Klincksieck. Série Littérature*, 4), S. 115.

56 Zu dem komplizierten, weil in unterschiedlichen Zusammenhängen reflektierten Rhetorikbegriff F. Schlegels s. Krause, *Unbestimmte Rhetorik*. Friedrich Schlegel und die Redekunst um 1800. – Zu Krause s. die Rezension von Dietmar Till, *Zwischen Ubiquität und Tod*. Neuere Forschungen zur Rhetorikgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 28, 2004, H. 1, S. 84–86.

Hier stimmt er mit Schiller ganz überein. Beide wollen mehr als nur das (illusionäre) Vergnügen, bewegt zu werden. Die eigentliche Anlage ist für F. Schlegel der ›lyrische Bestandteil‹, also jener Rest, der nicht in der pathetischen Wirkungslogik aufgeht. Die damit verbundene Vorstellung des hohen Stils war weniger rhetorisch-pathetisch als mehr lyrisch-erhaben. In seinem letzten Werk, der *Athalie*, habe Racine wieder zurück zu dieser Konzeption gefunden, Racine habe den ›Chor der Alten‹ mit ›hoher Poesie wieder eingeführt‹⁵⁷. F. Schlegel sucht die Poesie in der Tragödie zur Geltung zu bringen mittels des lyrisch verstandenen Chores – ganz wie auch Schiller.

Mehr noch als der gescheiterte Dramatiker F. Schlegel sah der erfolgreiche Dramatiker Schiller das mit einer von lyrischen Elementen ›veredelten‹ poetischen Tragödie verbundene Dramaturgie-Problem. Gleich zu Beginn seiner oben zitierten Vorrede weiß er, dass die Chorpatrien nur in ihrer szenischen und musikalischen Performanz (also jene Bereiche, die in der Poetik des Aristoteles als wichtig genannt, aber nicht erörtert werden), nicht aber in der Lektüre Akzeptanz finden können: »[N]ur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzu kommen, sie zu beleben. So lange dem Chor diese sinnlich mächtige Begleitung fehlt, so lange wird er in der Oeconomie des Trauerspiels als ein Aussending, als ein fremdartiger Körper, und als Aufenthalt erscheinen, der nur den Gang der Handlung unterbricht, der die Täuschung stört, der den Zuschauer erkaltet.«⁵⁸ Die Einführung des lyrischen Elementes zur Idealisierung des Stoffes gerate jedoch in Konflikt mit der ›Ökonomie des Trauerspiels‹, den nur die Aufführung lösen kann. Ein solches Bekenntnis für eine wirksame Tragödie allerdings geht von der Überzeugung aus, »das tragische Werk« sei ein »poetisches Werk«⁵⁹. Schiller betont damit eigens, dass es einen ›symbolischen Mehrwert‹ habe,⁶⁰ die Chöre seien »sein eigener Sprecher«.⁶¹ So hat Schiller schließlich das Vergnügen im Sinn, er will den Zuschauer bewegen, aber ohne »Schaum und Schein«⁶² zu produzieren.

Die Idee der ›poetischen Tragödie‹ nimmt den Deutungsanspruch des barocken Trauerspiels wieder auf, nun aber symbolisch-idealistisch vertreten von der individuellen Instanz des Dichters und nicht mehr allego-

57 KSA VI, S. 302.

58 NA 10, S. 7.

59 NA 10, S. 7.

60 Vgl. auch Schillers Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797, wo er im Chor eine »Einführung symbolischer Behelfe« sieht (NA 29, S. 179).

61 NA 10, S. 7.

62 NA 10, S. 9.

risch als Repräsentation einer Gemeinschaft. Entscheidend ist der daraus resultierende Wirkungsanspruch, der nicht mehr nur pathetisch zu verstehen ist. Hier findet ein qualitativer Bruch gegenüber der klassischen französischen Tragödie, aber genauso gegenüber den ernstesten Dramen der Empfindsamkeit statt.

Die empfindsamen Autoren kultivierten zwar neue dramatische Formen, verfolgten dabei aber die gleiche Wirkungsabsicht wie ihre Vorgänger des französischen Klassizismus. Racines Leidenschaftspsychologie war ihnen gar nicht so fremd.⁶³ Das Scheitern von Jean Jacques Rousseaus Monodrama *Pygmalion* in Frankreich und sein (Imitationen nach sich ziehender) Erfolg in Deutschland besonders zwischen 1770 und 1780 sind vom jeweiligen Grad des kanonischen Status der *tragédie classique* bzw. des hohen Trauerspiels nicht zu trennen. Auf Deutsch konnte die deklamierende, von Musik begleitete dramatische Mischform sich deshalb rasch ausbreiten, weil die Autorität der hohen Tragödie, die die pathetische Deklamation für sich beanspruchte, längst gebrochen war. Der hohe Stil der Leidenschaften wurde hier viel glaubwürdiger und erfolgreicher realisiert als in den Alexandrinertragödien. So gesehen kann man den Gefühlskult der empfindsamen Dichter, besonders derjenigen des Sturm und Drangs als eine Zuspitzung dessen sehen, was traditionelle Tragödiendichter wohllosiert als die Selbstaffizierung⁶⁴ des Dichters mitberücksichtigt hatten.

63 Vgl. Jürgen von Stackelberg, Der Briefroman und seine Epoche. Briefroman und Empfindsamkeit, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 1, 1977, S. 293-308. Darin die These, Racine sei ein Vorläufer der Empfindsamkeit, weshalb seine Tragödien den stoizistisch-heroischen Tragödien Corneilles den Rang abgelaufen hätten. – Vgl. zum »zärtlichen Racine« die Rezension in den *Critischen Beyträgen* zu Johann Friedrich Mays *Übersetzung von des berühmten Paters Poree Rede von den Schauspielen: Ob sie eine Schule guter Sitten sind, oder seyn können?* (BEYTRÄGE IX, 1734, S. 3-29, hier S. 15) und später Johann Christoph Stockhausen, *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für den Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften*, Berlin, bey Haude und Spener 1764, S. 171: »Corneille besitzt mehr das Erhabene, und setzt in Verwunderung, Racine besitzt mehr das Zärtliche, und bewegt.« – Klaus Dockhorn, Wordsworth und die rhetorische Tradition in England, in: *Macht und Wirkung der Rhetorik*, S. 24, bezieht die pathos-ethos-Formel auf Lessing und kommt zu dem Schluss: »Sitten und Leidenschaften«, in der neuen, ihnen durch Lessing gegebenen Vertiefung stehen am Anfang der neuen deutschen Dichtung.«

64 Zu diesem Topos s. Jürgen Stenzel, »Si vis me flere...« – »Musa iocosa mea«. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geis-*

Die ›poetische Tragödie‹ kennt eine andere, nicht mehr bloß pathetische Wirkungsart. Die neue Wirkungsart ist eine Folge der ästhetischen Diskussion des Erhabenen, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zunehmend an Aktualität gewann. Obgleich Racine selbst der alten pathetischen Wirkungslogik des ›plaie und toucher‹ verpflichtet war, schuf er mit seinen beiden letzten, religiösen Tragödien Referenzmuster der Tragödienform, die für Schiller relevant wird. Für ihn (und man kann ohne Weiteres sagen auch für F. Schlegel) ist Dichtung umsonst, wenn sie im »Gemüth nichts erbauen und begründen«⁶⁵ wird. Er wiederholt sein Konzept des ›Pathetisch-Erhabenen‹: »Denn das Gemüth des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten, es soll kein

tesgeschichte 48, 1974, S. 650-671. – War der auf Horaz zurückgehende Topos eine besondere Technik des Tragödiendichters, wurde er zunehmend dominant gesetzt und schließlich naturalisiert. So zumindest stand es in den anticlassizistischen Poetologien, die wie folgt zusammengefasst werden können: »Unter dem Einfluß des aufklärerisch-empfindsamen Natürlichkeitsideals wird weniger die künstliche Erzeugung von Gefühlen als vielmehr das authentische Erleben derselben vom Redner oder Schriftsteller gefordert.« (Jochen A. Bär, [Artikel] Pathos, in: HWRH 6, Sp. 708) – Der Vorwurf der Unnatürlichkeit bei Racine fällt z. B. in: Prolog an diese Leser über Schauspiel und Schauspielkunst, Dichter und Schauspieler. In: Allgemeine | Bibliothek | für | Schauspieler und | Schauspieliebhaber | Des I. Bandes III. Stück. | Frankfurt und Leipzig, | 1776. S. 108f.). Die frühe Kritik an Racine galt weniger der Wirkungsabsicht, die weiterhin pathetisch ausgerichtet war, denn mehr der Form. Das aggressive Erscheinungsbild der *Stürmer und Dränger* rief Verteidiger der alten Form auf den Plan, vgl. die Reaktion des Lessing-Gegners Christian Ziegra (1718-1778) auf Friedrich Maximilian Klingers *Zwillinge* (1776). Nachdem im Eröffnungsband von Sophie Charlotte Ackermanns und Friedrich Ludwig Schröders Zeitschrift *Hamburgisches Theater* das Stück erschienen war, meldete sich Ziegra in den *Freywilligen Beyträgen* zu Wort. In den *Zwillingen* »ist das Sujet der Thebaide bearbeitet, welchen Stof auch schon Racine (ein matter Schmierer in den Augen unsrer sich groß dünkenden Geister,) in seinen Freres ennemis bearbeitet hat. Freylich muß man einen Racine nicht neben einem Klinger, (so heist der Verfasser der *Zwillinge*,) nennen: denn der schwache Racine war so einfältig zu glauben, daß der Dichter, auch in dem größten Sturme der Leidenschaften nicht rasen müsse, wie ein Unsinniger; Klinger hingegen, Klinger (ehrt den Namen ihr Dichter, welchen Tollheit Begeisterung und rasende Wuth Erhabenheit ist,) achtet des Winks nicht, den ihm die Vernunft giebt.« (zitiert nach Holger Böning und Emmy Moepps, Hamburg. Kommentierte Bibliographie der Zeitungen, Zeitschriften, Intelligenzblätter und Almanache sowie biographische Hinweise zu Herausgebern, Verlegern und Druckern periodischer Schriften. 1766-1795, Stuttgart, Bad Canstatt 1996 [= *Holger Böning, Deutsche Presse, Bd. 1.2*], Sp. 1038f.)

65 NA 10, S. 9.

Raub der Eindrücke seyn, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet.«⁶⁶ In einer traditionell affektrhetorischen Begrifflichkeit gesprochen, verschiebt Schiller dabei den Akzent vom *pathos* auf das *ethos*.⁶⁷

Schillers Idee der ›poetischen Tragödie‹ reguliert die Tragödienübersetzung um 1800, sie legitimiert die lyrischen Elemente des ›hohen Stils‹. Schiller kommt darauf zu sprechen. Der Chor habe »die ganze Sprache des Gedichts zu erheben und dadurch die sinnliche Gewalt des Ausdrucks überhaupt zu verstärken. Nur der Chor berechtigt den tragischen Dichter zu dieser Erhebung des Tons, die das Ohr ausfüllt, die den Geist anspannt, die das ganze Gemüth erweitert.«⁶⁸ Der Chor ist für Schiller ebenfalls eine Art heuristisches Kontrastmittel, um den wahren Wert einer Tragödie zu erkennen: Shakespeares Tragödien etwa würden ungenutzt von ihm profitieren, die *haute tragédie* dagegen demaskierte der Chor: »Der alte Chor in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichte machen.«⁶⁹ Für den ›hohen Stil‹ der Franzosen gilt: »[W]as jetzt groß und mächtig ist, wird gezwungen und überspannt erscheinen.«⁷⁰

Die Verdrängung der bloß pathetischen Wirkung aus der Tragödie geht konform mit der Literarisierung der poetischen Kommunikation: »Das Modell hermeneutischer Verständigung zwischen getrennten Subjekten über den Abstand des Textes hinweg rückt an die Stelle der Leitidee einer direkten rhetorischen Affektübertragung.«⁷¹

66 NA 10, S. 14.

67 Die neue, ›andere‹ Wirkweise, in Anlehnung an Rüdiger Campe, ist eine »nicht mechanisch-physisch gedachte, sondern sympathetisch einstimmende Wirkweise: das *ethos*.« (Campe, *Affekt und Ausdruck*, S. 521) Campe erinnert an den Unterschied der traditionellen Rhetorik zwischen heftigen und milden Affekten, dem *pathos* und dem *ethos*: »Beim *ethos* handelt es sich nicht darum, daß der Redner die Hörer zu einem Affekt bewegt (*move*), sondern darum, daß er durch Präsentieren seiner eigenen Person und Seele den Hörer zur wohlwollenden Aufnahme der Rede disponiert (*conciliare*). Da aber dieses Disponieren durch das eigene Seelenbild wiederum auf Seelenwirkung bei anderen zielt, konnte die lateinische Rhetorik es als ›sanftere‹ Affekterregung definieren.« (Ebd.) – Der Überzeugung, dass sich im 18. Jahrhundert der Akzent vom *pathos* zum *ethos* verschiebt, ist die Arbeit verpflichtet von Nikolaus Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988.

68 NA 10, S. 13.

69 NA 10, S. 14.

70 NA 10, S. 14.

71 Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 380.

c) Deklamatorisch vs. literarisch

Racines Verfahren, die leidenschaftliche Erregtheit seiner Charaktere darzustellen, beschrieb Leo Spitzer sehr treffend: »Man findet gewiß bei Racine manche aufgeregte Rede, in der das Empfinden des Sprechers sich ungehemmt zu entladen scheint, und doch, bei näherem Zusehen erkennt man ganz bestimmte technische Mittel, die sich immer wiederholen, wo *Aufregung* gemalt werden soll; es sind von den Alten ererbte Mittel, die durch ihre konsequente Anwendung die Rede formalisieren und stilisieren; es ist eine Aufregung, die nicht vergift, das rednerische Kleid in erprobte und abgezirkelte Falten zu werfen!«⁷² Spitzers Deutung dieser »Formalisierung« als »klassische Dämpfung« scheint mir dagegen abwegig zu sein, weil sie den Charakteren eine Contenance unterstellt, die weder von Racine intendiert war, noch der Idee einer Affektragödie entspräche.

Hört man Sarah Bernhardt (1844-1923) Phèdres Geständnis vor Hippolyte sprechen,⁷³ würde man wohl kaum von einer »Dämpfung« reden wollen: Bis zum letzten Wort ihrer Rede, dem von der Tragödin geschrieenen *Donne* – das gleichzeitig Signal ist, Hippolyte das Schwert zu entreißen –, entlädt sich das ungehemmte Empfinden nicht scheinbar, sondern ganz real, und die »Artikulation ist die Emotion der erleidenden Person selbst.«⁷⁴

Drei weitere historische Zeugnisse seien vorgestellt. Friederike Brun (1765-1835), Dichterin und wichtigste Kopenhagener Salondame um 1800,⁷⁵ zu deren Gästen Cramer und der Lüneburger Komponist J. A. P. Schulz gehörten, eine große Verehrerin Racines,⁷⁶ Freundin Karl Viktors

72 Leo Spitzer, Die klassische Dämpfung in Racines Stil, in: Archivum Romanicum XII, 1928, H. 4, S. 361-472, hier 428.

73 Eine Aufnahme der Verse 634-711 von 1902 ist erhalten, vgl. BNF SDCR-4825.

74 Erich Köhler, Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Klassik I, hrsg v. Henning Krauß, Stuttgart, Berlin u. a. 1983, S. 41. Zuvor heißt es ebd.: »Das Pathos, das an die Stelle der Ereignishandlung tritt, erhält seine Überzeugungskraft von der Sprache.« Racine, so Köhler (ebd.), versteht es, »die pathetischen Vorgänge in den Personen in eine sprachliche Expressivität umzusetzen, die sich aller Mittel von Vers, Rhythmus, Reim, Alliteration usw. bedient, um die Sprache selbst ihren medialen Charakter vergessen zu machen«.

75 S. Karen Klitgard Povlsen, Friederike Bruns saloner 1790-1835, in: Anne Scott Sørensen (Hg.), Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske sønånder og salonsmiljøer 1780-1850, Odense 1998 (= *Odense University Studies of Scandinavian Languages and Literatures*, 38), S. 189-208.

76 In einer *Anleitung zur Anwendung ihrer Zeit, für meine geliebte Tochter Charlotte auf ihre Kindliche Bitte niedergeschrieben d[en] 14 Maj 1805* (BONSTETTIANA

von Bonstetten und über seine Vermittlung Besucherin des Staël-Kreises von Coppet in der französischen Schweiz,⁷⁷ war stark schwerhörig. Deshalb wird sie nicht nur Bonstettens Beobachtungen, sondern auch seine Hörerlebnisse, die er aus Genf nach Dänemark berichtete, mit Interesse gelesen haben. Über das Äußere der französischen Schauspielerin Françoise Raucourt (1756-1815), die er am Vorabend in der Rolle der *Phèdre* gesehen hatte, schrieb dieser ihr am 12. September 1803 lediglich: sie »ist alt, fett, groß, hat aber schöne Arme und Hände«⁷⁸. Wichtiger war ihm die Performanz des Textes in Gestik, aber vor allem kraft ihrer Stimme: »Die höchste Kunst ist, daß Racine's Sprache bei denen, die richtig fühlen und wie die Raucourt sich ausdrücken, eine ganz natürliche Sprache ist. Jeder Theil der Rede ist von der Schauspielerin genau abgetheilt, und macht in Stellung, Geberden, Tönen der Stimme u. s. w., ein Ganzes aus. Der Uebergang von einem dieser Absätze zum andern ist wohl raisonnirt und aus der Tiefe der Seele hergeholt. Sie schreit bisweilen, aber dann weiß sie auf einmal die Stimme zu wechseln.«⁷⁹ Erst der deklamierende Schauspieler »belebte« den Text: »der Schauspieler muß ganz wie der Dichter fühlen, und das Mechanische obenein verstehen. Stellung, malerisch, wahr, nach dem Charakter, abwechselnd; wahr im Uebergange von einem zum andern. Stimme, Accent der Leidenschaften, Abwechslung, Kontraste, alle Abstufungen u.s.w; jede Tirade, jede Phrase hat ihren Hauptton, ihre Abtheilung.«⁸⁰ Zwei Tage später heißt es über die *Iphigénie*: »Viele Sentenzen und allgemein ausgesprochene Wahrheiten, die ein kalter Leser pedantisch liest, werden im Munde der Schauspieler

IX.2, S. 930-936) rät sie, auswendig zu lernen: »schöne Stellen aus Racine und Voltaires Tragödien«, und weiter: »die auswendig gelernten Stellen aus Dichtern schreibst du aus dem Kopfe ab und vergleichst alsdann« (ebd., S. 931).

77 Zu Bonstetten s. das Heft der Zeitschrift *Cahiers Staëliens*. Nouvelle Série 33-34, 1983.

78 BONSTETTIANA IX.2, S. 554. – Wilhelm von Humboldt hatte im Brief *Ueber die gegenwärtige tragische französische Bühne* Raucourts *Phèdre*-Spiel dem deutschsprachigen Publikum bekannt gemacht (vgl. Wilhelm von Humboldt's gesammelte Werke, III, S. 150 f.); allerdings um ihre Darstellung gegen die von Talma auszuspielen: »Er stellt weniger den idealischen Menschen als den Naturmenschen dar.« (Ebd., S. 151) Interessant auch Humboldts Herleitung von Talmas besonderem Stil: Er habe nämlich in den neuen, seit der Revolution üblichen Dramen in Rollen spielen können, »die vor ihm nie gespielt worden sind, und die er neu hat schaffen müssen. Er hatte also einige Freiheit und nähere Veranlassung sich einen eignen Styl zu bilden« (ebd., S. 143).

79 BONSTETTIANA IX.2, S. 553.

80 BONSTETTIANA IX.2, S. 554.

nicht allgemeine Wahrheit, aber Gefühl.«⁸¹ Ebenso begeistert wird sich Bonstetten gegenüber Baronne de Staël in einem Brief aus Paris über die Tragödin Joséphine Duchesnois zeigen: »Mais l'home qui a écrit Bajazet sentoit trop profondément pour se douter que tout le monde ne sentit pas come lui, etautant que lui. Le charme de la Duch[esnois] est surtout dans l'intonation /des/ du sentiment etdans [!] un organe intermediaire entre le cœur et l'oreille qui ne semble donné qu'a elle.«⁸² Der Text ist auch hier wieder nur als Partitur gedacht, die erst auf der Bühne vor Publikum ihre volle (aber selten perfekte) Wirkung erfährt: »Je crois quece [!] qu'on n'a jamais vu c'est une piece parfaitement jouée.«⁸³ Bonstettens Urteil steht quer zu Schillers bekannter Verurteilung der französischen Tragödie zu Beginn von *Ueber das Pathetische*: Nicht die ›leidende Natur‹, »sondern meistens nur den kalten, deklamatorischen Poeten«⁸⁴ bekämen wir dort zu sehen. Dahinter stehen zwei unterschiedliche Textbegriffe: der erste begreift den Text vornehmlich als gesprochenes Wort, der zweite gleichfalls als geschriebenes Wort.

Symmetrie, Wiederholung und Redundanz, jene Mittel, die die Rede ›formalisieren und stilisieren‹, sind rezeptionsästhetisch begründet und nicht allein semantisch. Die Übertragung des schriftlichen Textes in das gesprochene Wort aktualisiert die vorhandene Form im Medium des Rhetorischen (so denn die tragische Wirkung Ziel der Inszenierung ist): Der Sprecher interpretiert die Rhetorizität, indem Silben, Verse und ganze Perioden lauter oder leiser, länger oder kürzer sowie stärker oder schwächer als andere betont werden. Die in Traktaten⁸⁵ bis in die Zeichensetzung⁸⁶ geregelte Deklamation des tragischen Verses entspricht dann dem fünften Teil der Redeausarbeitung, d. h. dem mündlichen Vortrag, der im Begriff der *pronuntiatio* in Rhetoriklehrbüchern systematisiert

81 BONSTETTIANA IX.2, S. 555.

82 Bonstetten am 15.9.1805 aus Paris, s. BONSTETTIANA IX.2, S. 996.

83 BONSTETTIANA IX.2, S. 996.

84 NA 20, S. 197.

85 S. die Neuedition und Kommentierung in chronologischer Folge der für das 17. und 18. Jahrhundert wichtigen Schriften zur Deklamation von Sabine Chaouche (Éd.), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris 2001 (= *Sources classiques*, 28). – Eine Rekonstruktion der historischen Deklamation versucht Eugène Green, *La parole baroque. Essai*, Paris 2001, bes. S. 97-121, 281-285 und 316-318 [Bibliographie der einschlägigen historischen Werke zur Deklamation].

86 Vgl. den *Traité du récitatif* von Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest aus dem Jahr 1707, in: Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, S. 300-312, zur Deklamation ebd., S. 327-355.

ist.⁸⁷ Grimarest erinnert in seinem 1707 erschienenen *Traité du récitatif* an den wesentlichen Unterschied zwischen Schauspieler und Leser. Letzterer sei im Gegensatz zu erstem selten vorbereitet. Aus diesem Grund liege beim Schauspieler auch die volle Verantwortung dafür, ob der Zuschauer gerührt werde.⁸⁸ Die klassische Rhetorik richtet die Textproduktion auf den Vortrag aus.⁸⁹ Das in der Tragödie vorgetragene Leiden kann nach der rhetorischen Auffassung Bonstetzens nur im Vortrag und nicht in der Lektüre erschüttern. In den Vordergrund der Aufführung auf der Bühne rückt, gleich in der Oper die Arie, als Höhepunkt des rednerischen Schauspielers, die Tirade.

Die Schauspielerinnen wurden immer wieder daran gemessen, ob es ihnen gelang, im deklamatorischen Vortrag einer Tirade das Publikum zu ergreifen.⁹⁰ Ein Stück etwa wie Racines *Bérénice*, das fast ohne äußere Handlung auskommt, konnte sich nur in der Deklamation vor dem Publikum behaupten. Das erklärt die seltene Aufführung der ›Tragödie des Liebesverzichtes‹ im 18. Jahrhundert, weshalb Jean-Jacques Rousseau in seiner *Lettre à d'Alembert* mehrmals die Tragödin Jeanne Gaussem (gen. Mademoiselle Gausin [1711-1767]) lobte.⁹¹ Sie hatte es als eine der weni-

87 Zur Analogie zwischen Schauspieler und Orator s. FRANCE, S. 31, HAWCROFT, S. 27, die sich beide auf Grimarests Satz aus *La vie de M. Molière* berufen: »Le Comédien doit se considérer comme un Orateur, qui prononce en public un discours fait pour toucher l'auditeur.« (Zitiert nach HAWCROFT, S. 27); die deutsche Übersetzung erschien 1711 in Augsburg, s. HAB QuN 776.1 (2).

88 Grimarest, *Traité du récitatif*, in: Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, S. 328 [bzw. 121 der Originalausgabe].

89 Bezeichnend dafür ist die Demosthenes-Anekdote. Befragt auf das wichtigste Element der Rhetorik, habe der berühmteste Redner der Antike geantwortet: Erstens *actio*, zweitens *actio*, drittens *actio*! Nach Joachim Knape, *Was ist Rhetorik*, Stuttgart 2000, S. 96.

90 Die Deklamation der Tragödie Racines besitzt in Frankreich eine lange Tradition, die Roland Barthes 1958 zu der Bemerkung veranlasst hat, Racine würde nur noch ›anthologisch konsumiert‹: in *Phèdre* interessiere einzig die Protagonistin und die Frage, wie sich ihre Darstellerin in der Rolle behauptet. Der Text werde reduziert auf berühmte Verse und Tiraden. Der öffentliche (vielmehr populäre) Racine sei ›eine Mischung aus Langeweile und Festlichkeit‹ (»mélange d'ennui et de fête«), vgl. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome II : 1962-1967, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris 2002, S. 167. – Der kurze Aufsatz *Dire Racine* erschien zuerst 1958 in *Théâtre populaire*, n° 29, März 1958 und wurde aufgenommen in *Sur Racine* von 1963.

91 Wo es sinngemäß heißt, das Publikum habe angefangen zu weinen, als *Bérénice* damit aufgehört hatte, vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert* [1758], in: *Œuvres complètes*, tome V: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd.

gen vermocht, in dieser Rolle ein Publikum zu rühren.⁹² Der mit seinen Ideen über die Tragödie in Europa einflussreiche Italiener Luigi Riccoboni polemisierte 1738, sich auf die Natürlichkeit berufend, in seinen *Pensées sur la Declamation* gegen den französischen Bühnenvortrag⁹³ ja auch, um gegen seine weit verbreitete Nachahmung anzukämpfen. Auch wenn eine historische Rekonstruktion nicht mehr möglich sein wird, kann man wenigstens sagen, dass die deutschen Wanderbühnen die französische Deklamation imitierten. Nicht nur die Schauspieler der Neuberschen Gesellschaft⁹⁴ sind zu erwähnen. Hans Devrient berichtet, daß Konrad Eckhof, der 1740 im *Mithridate* als Xiphares debütierte, »lange Zeit den Tonfall französischer Declamationsmanier behielt, und daß die vorgeschrittene Kritik ihm eine hörbare Skansion der Alexandriner vorwerfen durfte.«⁹⁵ Rückblickend werden diese Bemühungen lächerlich gemacht. Über die Jahrzehnte, in denen Gottscheds *Cato* für literarischen »Lärm« sorgte, heißt es in Schmidts *Chronologie des deutschen Theaters*: »Zu einer Zeit, da man in die Hände klatschte, wenn man nur deutsche Reime, schöne lange Reden, in halb pathetischem halb

par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris 1995 (= *Pléiade*), S. 49, vgl. auch ebd. 48 und 113.

92 Das Stück wurde 1752 und 1753 mit ihr in der Rolle der *Bérénice* mehrmals erfolgreich aufgeführt. Die einzige Aufführung zwischen 1800 und 1830, jene mit Mademoiselle George und Talma von 1812, war ein »Flop«, vgl. Joannidès, *La Comédie Française de 1680 à 1900*, S. XVI-XVII.

93 Vgl. Louis Riccoboni, *Pensées sur la Declamation*, Paris 1738, S. 34: »Je suis persuadé que c'est une erreur de nos Peres d'avoir imaginé la Declamation de Théâtre telle qu'on la voit en France.« – Der Ausländer, der sie zum ersten Mal hört, lasse sich von ihr nur deshalb beeindrucken, weil sie Erfolg beim französischen Publikum habe (ebd., S. 39): »Presque tous les Etrangers qui entendent pour la premiere fois la Declamation Tragique, en sont d'abord dégoûtés à l'exces: il est vrai que les applaudissemens de la Nation les séduisent quelques-fois, & qu'ils entrent bien souvent dans la corruption du pays.«

94 Der Biograph Friederike Neubers schreibt: »Die Schauspieler glücklich genug, den Rhythmus begriffen zu haben, suchten nun, um die Skansion recht hörbar zu machen, den Abschnitt in der Mitte des Verses, das Reimgecklingel am Ende hervorzuheben und dadurch bekam die Rede eine wiederkehrende Modulation, eine gesangsartige Monotonie. [...] Die französische Declamation, ihr outriertes Pathos mit den lange vibrierenden Achs und Oh's, war der bisherigen Manier auch noch ähnlich genug, um die Schauspieler und das Publikum leichter und schneller für die neugegründete Schule zu gewinnen, die in der Affectation doch wenigstens ein Ebenmaaß zeigte.« (REDEN-ESBECK, S. 73) Woher er allerdings dieses Wissen bezog, ist fraglich.

95 DEVRIENT, S. 86.

plattem Tone, aus dem Munde schön geputzter Leute hörte, war dieser Lärm kein Wunder.«⁹⁶

Die rednerische Ausrichtung der Rhetorizität in den Tragödien Racines korrespondiert dem Rhetorikverständnis, das von der systematischen *officia*-Rhetorik ausging, ein Umstand, den die neuere Racine-Forschung stark macht.⁹⁷ Damit richtet sie sich gleichzeitig gegen eine ›poetisierende‹ Betrachtungsweise, die ihre Wurzeln im 18. Jahrhundert besitzt,⁹⁸ aber vollends erst im 20. Jahrhundert zur Geltung kam.⁹⁹ Ein Grund für die poetisierende Sichtweise bestand natürlich darin, Racines Tragödien von dem Vorwurf zu befreien, sie seien bloßer Reflex der Redekunst des 17. Jahrhunderts. Neuerdings arbeitet man sehr stark an einer Historisierung der sprachlichen Mittel, die dem Autor zur Verfügung gestanden haben.

Das Racine-Jahr von 1999 war mit einer editionsphilologischen Wende verbunden, indem die seit Jahrzehnten gültige Ausgabe von Raymond Picard in der Maßstäbe setzenden französischen Klassiker-Reihe der *Pléiade* von einer Edition ersetzt wurde, die in Interpunktion und Großschreibung dem Erstdruck folgt – und zwar im Dienst des historischen

96 CHRONOLOGIE, S. 69.

97 Zur rhetorischen Funktion des Botenberichts s. Michael Hawcroft, *Racine, Rhetoric, and the Death Récit*, in: *The Modern Language Review* 84, Jan. 1989, H. 1, S. 26-36; unter dem Gesichtspunkt der Theatralität erörtert die Rede Henry Phillips, *The Theatricality of Discourse in Racinian Tragedy*, in: *The Modern Language Review* 84, Jan. 1989, H. 1, S. 37-50; zu Racine als Redner s. Richard Lockwood, *The Reader's figure. Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle, Bossuet, Racine and Pascal*, Genève 1996 (= *Histoire des idées et critique littéraire*, 351), S. 171-196; zur beratenden Rede s. Emmanuel Bury, *Mémoire, doxa et argumentation : le délibératif à l'œuvre dans la dramaturgie racinienne*, in: *RACINE 1999*, S. 381-395; zu Racines rhetorischer Bildung s. Declercq, *La formation rhétorique de Racine*, S. 257-290; zu den Redegattungen s. Gilles Declercq, *L'identification des genres oratoires en tragédie française du 17^e siècle (Iphigénie; Cinna)*, in: Claire L. Carlin and Kathleen White (Hgg.), *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville 2003, S. 230-238.

98 Dass jedoch gerade im Hinblick auf Racine meist zwischen Rhetorik und Poetik nicht unterschieden worden ist, zeigt die Anführung seiner Verse in Rhetoriklehrbüchern, vgl. *Nouvelle rhétorique française. A l'usage des jeunes personnes de l'un et de l'autre sexe ; avec des Exemples tirés des meilleurs Orateurs et Poètes latins et françois*, par Ph.-L. Lieble, ancien Bibliothécaire de la ci-dev. Abbaye de S.-Germain-des-Prés, Paris an XII – 1803, S. 36-38, zum hohen Stil wird der Botenbericht über den Tod des Mithridate (V.4) als Beispiel angeführt, S. 46 f., zum pathetischen Stil der Bericht der Josabet über ihre Rettung des Joas (Athalie I.2), S. 48 f. S. weiter ebd., S. 112-114, 127, 180, 193, 200, 233 f.

99 S. Declercq, *Poéciticité »versus« rhétoricité*, S. 19-53.

Vortrages. Der gegenüber Picard angewachsene Kommentar weist in eine formalistische Richtung. Die Forschung hatte diesen Trend vorgegeben, namentlich die von Peter France, Michael Hawcroft und Gilles Declercq. Das Konzept der Ausgabe von Georges Forestier, ablesbar in der Einführung *Lire Racine*, wird in Studien seither ausführlich konkretisiert, nicht nur in Bezug auf Racine.¹⁰⁰

Die beiden letzten ›Bearbeitungsphasen‹¹⁰¹ der *officia oratoris* lauten *memoria* und *pronuntiatio*. Natürlich ist eine Tragödie nicht einfach eine Rede, aber weshalb sollte eine poetische Sprache sich nicht im Hinblick auf ihre Memorierbarkeit und Sprechbarkeit entwickelt haben können? Dualität, schematischer Aufbau, Reim, Verszäsur – all das sind Ordnungsmuster, um Komplexität zu memorieren und für ein hörendes Publikum fasslich zur Darstellung zu bringen. Dabei muss der Inhalt selbst nicht schwierig sein. Racines Tiraden werden häufig nur von einem Gedanken getragen, der aber äußerst kunstvoll verwoben zur sprachlichen Darstellung kommt.¹⁰² Wenn man die längeren Reden nicht schematisch wie ein geometrisches Bild analysiert, wird der sie motivierende Gedanke, der in der linearen Zeitlichkeit der lauten Rede evident wird, nur schwer zu fassen sein.

Racines Tiraden eignen sich deshalb ideal für eine *explication de texte*, weil sie in Einzelteile zerlegt werden können. Damit soll die poetische Form nicht auf eine technische Funktion reduziert werden, und es gibt andere Möglichkeiten, sie zu interpretieren.

Die vom Prinzip der Antithese strukturierten Reden von Racines Zeitgenossen, dem berühmten Kanzelredner Bossuet (1627-1704), verstand Carl Schmitt vor dem Hintergrund einer ›imponierenden Autorität‹ als Form der repräsentativen Rede. Diese, so Schmitt, »bewegt sich

100 Vgl. Sabine Chauouche, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1689)*, Paris 2001 (= *Lumière classique*, 31), zu Racine S. 301-359. – Widerspruch erfährt Forestier von Yves Giraud, *Lire Racine, vraiment?*, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 101, 2001, H. 2, S. 303-309 [Georges Forestiers Antwort, ebd., S. 310f.]

101 Vgl. LAUSBERG, § 255, S. 139.

102 Heine, in *Cervantes Don Quixote* (verfasst 1837), bemerkt die Tendenz, einen einzelnen Gedanken über eine lange Periode zu entwickeln, in Goethes Prosa: »Nicht selten sitzt nur ein einziger Gedanke in so einer breitausgedehnten Periode, die wie eine große vergoldete Hofkutsche mit sechs panaschierten Pferden gravitatisch dahinfährt. Aber dieser einzige Gedanke ist immer etwas Hohes, wo nicht gar der Souverän.« (in: Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*. Aus dem Spanischen von Ludwig Tieck. Mit einem Essay von Heinrich Heine und Illustrationen von Gustave Doré, Zürich 1986 [= *Diogenes*, 21496], S. 1026)

in Antithesen, aber es sind keine Gegensätze, sondern die verschiedenen Elemente, die zur *complexio* gestaltet werden, damit die Rede Leben hat. Ist Bossuet mit [Hippolyte] Taine's Kategorien zu fassen? Er hat mehr Verstand als viele Rationalisten und mehr intuitive Kraft als alle Romantiker. Aber seine Rede ist nur möglich vor dem Hintergrunde einer imponierenden Autorität. Weder in einen Diskurs, noch in ein Diktat, noch in Dialektik verfallend, bewegt sie sich in ihrer Architektur. Ihre große Diktion ist mehr als Musik; sie ist eine in der Rationalität sich formenden Sprechens sichtbar gewordene menschliche Würde. Alles das setzt eine Hierarchie voraus, denn die geistige Resonanz der großen Rhetorik kommt aus dem Glauben an die Repräsentation, die der Redner beansprucht.«¹⁰³

Trotz dieses bestechenden Hinweises über die Rede des Katholiken Bossuet sei in der übersetzungsphilologischen Beschreibung des in Frage stehenden stilistischen Übergangs der rezeptionsästhetisch-mediale Aspekt stark gemacht, vornehmlich nicht um die Eigenart der beiden verschiedenen Formen kenntlich zu machen, sondern um den Übergang zur romantischen Rhetorizität des hohen Stils als eine Entfunktionalisierung deuten zu können. Denn das bisher für Racines Syntagmatik Behauptete gilt ebenso für die Syntagmatik in den Übersetzungen der ersten Welle.

Arnold Schönbergs Beschreibung des klassizistischen Organisationsprinzips in der Musik kann ohne Weiteres auf den Redeaufbau einer *tragédie classique* sowie ihrer klassizistischen Übersetzung übertragen werden: »*Form in der Musik* dient dazu, Faßlichkeit durch Erinnerbarkeit zu bewirken. Ausgewogenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Unterteilung, Wiederholung, Einheit [,] rhythmische und harmonische Beziehungen und sogar Logik – keines dieser Elemente schafft Schönheit oder trägt auch nur zu ihr bei. Aber sie alle tragen bei zu einer Organisation, die die Darstellung des musikalischen Gedankens verständlich macht.«¹⁰⁴ Schönberg zieht die Parallele zur Dichtung selbst, nur interessanterweise verrät sein Dichtungsverständnis seine deutsch-romantische Herkunft, indem er jene Elemente, die in der Musik Form bewirken, nicht in die

103 Carl Schmitt, *Römischer Katholizismus und Politische Form*, Stuttgart 2002 [zuerst 1923], S. 40.

104 Arnold Schönberg, *Brahms der Fortschrittliche* [zuerst 1933, hier 1947], in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. v. Ivan Vojtěch (= *Gesammelte Schriften*, 1), S. 35-71, hier 36. – *Zur Symmetrie allgemein-formalistisch* s. Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton 1952; zur Symmetrie als abstrakte Form der Widerspiegelung s. Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*. 1. Halbband, o. O. o. J. [1963] (= *Werke*, 11: *Ästhetik. Teil 1*), S. 284-311.

Dichtung übernimmt, sondern andere hervorhebt. »Die Sprache, in der musikalische Gedanken durch Töne ausgedrückt werden, entspricht der Sprache, die Gefühle oder Gedanken durch Worte ausdrückt, insofern, als ihr Wortschatz dem Intellekt, den sie anspricht, angemessen sein muß, und insofern, als die oben erwähnten Elemente ihrer Organisation funktionieren wie Reim, Rhythmus, Metrum und wie die Einteilung in Strophen, Sätze, Abschnitte, Kapitel etc. in Poesie oder Prosa.«¹⁰⁵

Die Wirkung des hohen Stils beruht zwar auf dem Glauben an die Wahrheit, die er verkündet, aber letztlich hängt sie von der Akzeptanz der sprachlichen Mittel ab. Die Rhetorizität als der Wirkmechanismus der Rede bedeutet das Ende seiner unmittelbaren Wirkung und erscheint – von der literaturwissenschaftlichen Kritik abgesehen –, sobald er veraltet ist und nicht mehr automatisiert wahrgenommen wird, aber gleichfalls, sobald er woanders als ursprünglich vorgesehen aktualisiert wird. Im neuen Rezeptionskontext wird die Funktion einzelner sprachlicher Mittel in Frage gestellt. Ein rhetorischer Text wird für den öffentlichen Hörraum – ob dieser nun Kirche, Gericht, Parlament oder Theater heißt – anders gebaut als für den einsamen Ort der Lektüre. Zwischen den beiden stilistisch verschiedenen Übersetzungskorpora der Tragödien Racines, die bis 1833 im Druck erschienen, lässt sich ein solcher Ortswechsel ablesen. Der Übergang fand statt, weil die neuen Übersetzungen nicht mehr ausschließlich im öffentlichen Raum, sondern gleichzeitig in der stillen Lektüre wirken sollten.

*Deklamatorisch*¹⁰⁶ meint sodann ein sprachliches Bauprinzip, das auf die Fasslichkeit der schriftlich fixierten Rede in ihrer Deklamation ab-

105 Schönberg, Brahms der Fortschrittliche, S. 36.

106 ›Deklamatorisch‹ besitzt gegenüber ›oratorisch‹ den Vorteil der Eindeutigkeit, bezieht sich also allein auf die Performanz des geschriebenen Wortes nach den Regeln und Konventionen einer bestimmten Deklamation. Das Wort ›oratorisch‹ hingegen wird im Deutschen gleichfalls als Begriff der Musik gebraucht. Ein Oratorium ist eine geistliche Oper. Das lateinische Wort ›orare‹ heißt nicht nur ›reden‹, sondern auch ›beten‹. Verwendung findet es auf Deutsch zudem gelegentlich im Sinne von ›rhetorisch‹. Im Französischen und Englischen konnten sich sogar ›oratoire‹ bzw. ›oratorical‹ als äquivalente Termini für ›rhetorisch‹ durchsetzen, wobei nicht selten das kodifizierte Regelsystem zur Produktion intentionaler Texte im Begriff mit angesprochen ist (vgl. den Gebrauch von France in seinem Buch *Racine's Rhetoric*, z. B. FRANCE, S. 119). Im Deutschen gängig ist das Wort Orator. Oratorie für Rhetorik konnte sich nicht durchsetzen; L[utz]-H[enning] Pietsch und Georg Braungart konstatieren seit dem 18. Jahrhundert den »Wegfall jeglicher distinktiver Funktionen« des Begriffes (dies., [Artikel] Oratorie, in: HWRH VI, Sp. 415). – Carl Christian Gärtner (1712-1791), das sei zur Veranschaulichung erwähnt, kündigte 1761 am

zielt. So verstanden ist der deklamatorisch entworfene Tragödiertext eine Partitur und wird erst mit der Aussprache der Silben sinnfällig. Das deklamatorische Bauprinzip lenkt den Blick auf die technische Seite des weit gefassten rhetorischen Textverständnisses. Die komplexe Syntagmatik der Tragödie im 17. Jahrhundert erklärt sich aus der Notwendigkeit, in einen wirkungsvollen Vortrag überführt werden zu können. Der Ansicht, jeder Bühnentext könne vom Regisseur als eine Partitur gelesen werden, ist ausdrücklich mit dem Hinweis auf die besondere Ordnung von Lauten, Silben, Wörtern, Wortgruppen, Sätzen und Reden zu begegnen, die nur eine deklamatorische Tragödie ausmacht. Der tragische *lógos* muss sich in dem als Orator verstandenen Schauspieler allein behaupten können, weshalb er zum Zwecke der Fasslichkeit streng vermesen wird, wobei ein Schriftbild entsteht, das von Symmetrie, Entgegensetzung und Parallelismus charakterisiert ist. In dem Moment, da das deklamatorische Bauprinzip nicht mehr primär die Funktion hat, Grundlage der Deklamation zu sein, wird es problematisch und muss neu gedeutet werden.

Dieser Fall tritt ein, sobald die hohe Tragödie in Versen nicht mehr primär Bühnentext, sondern daneben Lesetext sein soll: frühestens mit dem Buchdruck,¹⁰⁷ aber spätestens um 1800, als die Buchproduktion stark zunahm, weshalb man diese Zeit auch als ›Aufgang der Literatur‹ bezeichnet hat.¹⁰⁸ Paradoxerweise sind die genannten Bauprinzipien auf

Braunschweiger Collegium Carolinum »oratorische Vorlesungen« an, Gelehrte Beyträge zu den Braunschweigischen Anzeigen, 16 St., Mittwochs, den 25. Februar 1761, Sp. 124. Darin werden »die Zuhörer, in verschiedenen, theils übersetzten, theils Originalausarbeitungen, geübet, die Aufsätze öffentlich beurtheilet, und dabey die theoretischen Regeln der Wohlredenheit wiederholet« (ebd.). ›Oratorisch‹ im Sinne von ›deklamatorisch‹ klingt an bei Kahn, Shakespeares Sonette in Deutschland, S. 31, wenn er Shakespeare der ›oratorischen Epoche‹ zuordnet, und bei Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr, S. 380, der von einer ›oratorischen Sprachauffassung‹ spricht.

107 Zur Literarisierung der Rhetorik mit Beginn des Buchdrucks s. Helmut Schanze, Vom Manuskript zum Buch. Zur Problematik der ›Neuen Rhetorik‹ um 1500 in Deutschland, in: *Rhetorica* 1-2, 1983, S. 61-73.

108 Gleichzeitig als ›Ende der Rhetorik‹ bezeichnet von Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr, S. 292-302, in Anlehnung an Klaus Weimar, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, München 1989, S. 57f. und Heinrich Bosse, Dichter kann man nicht bilden. Zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* X, 1978, S. 80-125, bes. 81 und 89. – Differenzierter erklärt das medienästhetische Problem Till, Transformationen der Rhetorik, S. 43-50. Zunächst wendet er ein, dass es eine Schrift rhetorik auch im (nicht ausschließ-

syntagmatischer Ebene, die mittels Wiederholung die Fasslichkeit des gesprochenen Wortes bewirken, der stillen Lektüre hinderlich.¹⁰⁹ Monotonie und Starrheit des Textes, eine (allerdings nur) auf den ersten Blick

mündlichen) Zeitalter der Rhetorik gegeben habe (vgl. dazu Eugen Bader, *Rede-Rhetorik, Schreib-Rhetorik, Konversationsrhetorik. Eine historisch-systematische Analyse*, Tübingen 1994 [= *ScriptOralia*, 69], bes. das Kapitel *Rederhetorik und Schreibrhetorik*, S. 35-67. Weitere Literaturangaben ebd., S. 35). Ganz im Sinne seiner Transformationsthese sieht Till das Ende der Rhetorik nicht einfach als Folge einer generellen Verschriftlichung. Es sei herbeigeführt worden von einer Pluralisierung der Wissensfelder innerhalb der Systemrhetorik: »Die *actiō/pronuntiatio* der *officia*-Rhetorik differenziert sich als abgrenzbares Fach aus; ›Produktion‹ von Texten und ihre ›Performanz‹ fallen auseinander und werden in unterschiedlichen Wissensbereichen theoretisiert. Die eigentliche Differenz wird also nicht durch eine einseitige ›Verschriftlichung‹ markiert, sondern durch eine ›Pluralisierung‹ der Wissensfelder, die vorher unter dem Dach der Rhetorik vereinigt waren. Im Gegenzug zur Ausdifferenzierung der ›Deklamatorik‹ bildet sich nämlich fast gleichzeitig auch die ›Stilistik‹ aus« (ebd., S. 45). Wenn also seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vermehrt Deklamationsbücher erschienen, die es vorher gar nicht gegeben hatte, dann muss man bedenken, dass nunmehr die orale Performanz des Textes als Aspekt der Produktion unwesentlich wurde, dafür aber nachträglich, von den Deklamationstheoretikern um so mehr Aufmerksamkeit erhielt (vgl. die historischen Überblicke von Irmgard Weithase, *Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst von 1775-1825*, Berlin 1930 [= *Germanische Studien*, 90] und Christian Winkler, *Elemente der Rede. Die Geschichte ihrer Theorie in Deutschland von 1750 bis 1850*, Halle an der Saale 1931 [= *Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur*, 32]). – Campe, *Affekt und Ausdruck*, widmet sich den »Entstehungsbedingungen des Literarischen« (ebd., S. 108) zeichentheoretisch (historisch wie systematisch) im Hinblick auf das Verhältnis von ›Affekt und Ausdruck‹. War für die Systemrhetorik der Affektausdruck ein spezielles Problem der *elocutio*, so dominiert dieses Verhältnis die Konzeption der Literatur insofern, als der Affekt stets schon in das Schriftzeichen ›eingeschrieben‹ ist: »Vom Literarischen wird hier immer dann gesprochen, wenn vorausgesetzt werden kann, daß leidenschaftliche Bewegung sich in den sprachlichen Zeichen ausdrücken kann, umgekehrt zugleich vorausgesetzt werden muß, daß ein Text in allen seinen Zeichen, aus denen er sich zusammensetzt, oder überall in der Zusammensetzung, die aus den Zeichen einen Text macht, Ausdruck affektiver Bewegung sein kann.« (Ebd., S. 472)

109 Zum ›Lesen‹ um 1800 s. Erich Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1987 (= *Sprache und Geschichte*, 12), bes. S. 107-112. Die Frage, inwiefern sich mit dem Funktionswandel des Lesens die poetische Form verändert, erörtert Schön nicht, ebensowenig Rolf Engelsing in seiner sozialgeschichtlichen Studie: *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart 1974, S. 182-215.

undeutliche und komplizierte Sprache sind die Folge. Der Spagat zwischen mündlicher und schriftlicher Wirkungsabsicht führt dazu, dass das Prinzip der Varianz nicht erst mit der Deklamation voll zum Tragen kommt, sondern in stärkerem Maße als in der deklamatorischen Tragödie in die syntagmatische Struktur ›eingeschrieben‹ ist. Ein solches Bauprinzip bezeichne ich als *literarisch*.¹¹⁰

Die Wendung ins Literarische meint keineswegs, dass klangliche Aspekte nun aufgehört hätten, bei der Textproduktion eine Rolle zu spielen. Im Gegenteil wurden Fragen nach der Bühnenlautung erst um 1800 akut, ihre Standardisierung in zahlreichen Traktaten geregelt,¹¹¹ die Disziplinierung der Körpersprache¹¹² vorangetrieben. Hier darf man allerdings nicht übersehen, dass Standardisierung und Disziplinierung Folgen sind, die während der Etablierung stehender Theater eintreten.

Starrheit, Unbeweglichkeit und Abgemessenheit erscheinen auf Ebene der Syntagmatik unweigerlich im deklamatorischen Schriftbild. Genau diese Prinzipien bilden aber die notwendige Grundlage für die deklamatorische Varianz in der Verlautbarung dieses Schriftbildes.

In den folgenden drei Analysen versuche ich, die verschiedene Rhetorizität des hohen Stils in den klassizistischen und romantischen Übersetzungen rezeptionsästhetisch zu deuten, ausgehend davon, dass die entscheidende Rezeptionsart nicht mehr das Hören, sondern das Lesen geworden ist. Verswechsel, Hermeneutik und Wirkungsabsicht motivieren den Stilunterschied zusätzlich.

110 Der Begriff ›literarisch‹ berücksichtigt zudem die Tatsache, dass erst seit dem 18. Jahrhundert Poesie als Literatur verstanden wurde. Die Rede von den ›belles lettres‹ oder den ›schönen Wissenschaften‹ – im Deutschen setzte sich das Wort Belletristik durch – reagierte auf die Zunahme von Texten, die sich nicht mehr so ohne weiteres der alten Vorstellung von Literatur zuordnen ließen. Die alte Vorstellung von ›Literatur‹ bezog sich vor allem auf gelehrte Texte oder Briefe, auf keinen Fall jedoch auf Poesie. Der neue Literaturbegriff, zunächst noch markiert im Attribut ›schön‹, umfasste plötzlich auch Texte, die der alten Poesie angehörten, also nicht nur die unzähligen, von keinem Gattungsbegriff mehr kontrollierten, zunehmend in Prosa abgefassten neuen literarischen Texte.

111 Hierzu Irmgard Weithase, *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*, Bd. 1, Tübingen 1961, S. 333-415.

112 Zur ›eloquentia corporis‹ s. Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert (= *Theatron*, 11)*, Tübingen 1995.

3. Zwei Bauweisen im Vergleich

a) Plädoyer für den deutschen Alexandriner

Die sichtbare Ordnung der Rede im deutschen Alexandriner wurde dem Vers zum Verhängnis. Den Schauspielern, so Herder in einem erst in die zweite Auflage (1768) aufgenommenen Fragment *Über die neue deutsche Literatur* (1767), ist der Alexandriner zum Nachteil, »weil er sie einer einförmigen Deklamation, die eine halbe Skansion heißen kann, oft wider Willen nähert;« den Autoren, »weil er der wahren Affektsprache, einer lebendigen Erzählung und dem Dialog äußerst viel monotonischen und abgemessenen und zerschnittenen Zwang auflegt.«¹ Herder plädiert deshalb für den Blankvers im heroischen Drama: »Allein jener hat auch an innerm Gehalte, an Abwechslung und Deklamation so große Vorzüge, daß ich wünschte, er möchte in heroischen Trauerspielen den unnatürlichen Alexandriner verdrängen«². Die Literaturgeschichte gab Herder Recht. Die wachsende Autorität des englischen Dramenmodells, das ganz selbstverständlich den Blankvers für die Übersetzung französischer Tragödien vorsah,³ und der gleichzeitig stattfindende Kampf gegen die französisch-höfische Kunstauffassung drängten den Alexandriner an den Rand. Er scheiterte jedoch nicht, wie Herder es nahe legt, aufgrund einer formalen Begrenztheit seiner Möglichkeiten.

Im Gegenteil – er besitzt eine große Variationsbreite innerhalb der

- 1 Johann Gottfried Herder, Werke in zehn Bänden, Bd. 1: J. G. H., Frühe Schriften. 1764-1772, hrsg. v. Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1985 (= *Bibliothek deutscher Klassiker*, 1), Nr. II,5, S. 576-578, hier 577.
- 2 Herder, Werke in zehn Bänden, Bd. 1, S. 577.
- 3 Für die Tragödien Racines wurde dies mit Hilfe von *Early English books and Eighteenth Century Collection Online* überprüft: Fünfhebig, gereimt: *Andromache* (1675, liegt in British Library); in Prosa: Thomas Ottways *Titus and Berenice* (1677, liegt in Henry E. Huntington Library and Art Gallery); Blankvers: Abel Boyers *Achilles, or Iphigenie in Aulis* (1700, Henry E. Huntington Library and Art Gallery); Blankvers: *Britannicus* und *Alexander the Great* (London, 1714, liegt in British Library); Blankvers: *Athalia* (zweite und dritte Auflage, 1726 und 1746, liegen in British Library); fünfhebig, gereimt: *Esther; or, faith triumphant. A sacred tragedy* (1715, liegt in British Library); Blankvers: *The fatal legacy: a tragedy. As it is acted at the Theatre-Royal in Lincolns-Inn Fields* (1723, liegt in Harvard University Houghton Library); Blankvers: *Phedra, a tragedy. Translated from the French of M. de Racine*. (London, 1776, liegt in British Library) – J. P. Short schreibt in der Encyclopaedia of Literary Translation into English, ed. by Olive Case, Bd. 2, London und Chicago 2000, S. 1147: »All these translations – or adaptations would be a better word – show a desire to add more physical action to the original in order to cater for English taste.«

festen, von Opitz bestimmten Bauform. Der heroische Alexandriner⁴ als deutscher Langvers für das Epos und das hohe Trauerspiel enthält zwölf bzw. dreizehn Silben, nach der sechsten eine obligate Zäsur, wobei im Unterschied zum französischen Alexandriner und analog zum niederländischen auf den gleichmäßigen Wechsel von unbetonten und betonten Silben in Form einer jambischen Alternanz zu achten ist. Für Opitz beruht die Alternanz in klarer Abgrenzung zum antiken Vers nicht mehr in der ›grösse der sylben‹, sondern auf ›den accenten‹ (s. o.), so dass im Alexandriner »die erste sylbe niedrig / die andere hoch / die dritte niedrig / die vierde hoch / und so fortan«⁵ sein müsse. Der Versakzent eines Wortes

- 4 S. Martin Opitz, Buch von der deutschen Poeterey (1624). Nach der Edition von Wilhelm Braune neu hrsg. v. Richard Alewyn, Tübingen 1963 (= *Neudrucke deutscher Literaturwerke, N.F. 8*), S. 38, wo es heißt: »Unter den Jambischen versen sind die zue föderste zue setzen / welche man Alexandrinische / von ihrem ersten erfinder / der ein Italiener soll gewesen sein / zue nennen pfelet / vnd werden an statt der Griechen vnd Römer heroischen verse gebraucht«. Vgl. auch Opitz im *Aristarchus sive De contemptu Linguae Teutonice* von 1617 auf Latein: »Primum itaque illud versuum genus tentavi, quod Alexandrinum (ab autore Italo, ut ferunt, ejus nominis) Gallis dicitur et loco Hexametrorum Latinorum ab iis habetur.« (in: ders., *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. George Schulz-Behrend, Bd. 1: *Die Werke von 1614 bis 1621*, Stuttgart 1968 [= *Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart*, 295], S. 68); eine deutsche Übersetzung von Georg Witkowski in: *Martin Opitzens Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae und Buch von der Deutschen Poeterey*, hrsg. v. G. W., Leipzig 1888, S. 105-118. – Die Bezeichnung ›Heldenart‹ kommt aus dem Sprachgebrauch der Fruchtbringenden Gesellschaft, vgl. die Michael Bernays zugeordnete Dissertation von Georg Witkowski, *Diederich von dem Werder. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1887 [zuerst 1886], S. 8. Über die Geschichte des Alexandriners im 17. Jahrhundert informiert Erich Trunz, *Die Entwicklung des barocken Langverses*, in: *Dichtung und Volkstum* (= *Neue Folge des Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*) 39, 1938, H. 4, S. 427-468. Trunz weist auf die neuen Möglichkeiten des Ausdrucks hin, die mit der Etablierung des Alexandriners entstanden: »Der Alexandriner war besonders wertvoll als Übersetzungsvers. Die Ratlosigkeit gegenüber der Fülle ausländischer Langzeilen hörte nun auf, die Knittelversübertragungen hatten ein Ende.« (Ebd., S. 441) – S. auch Theo Buck, *Die Entwicklung des deutschen Alexandriners*, Diss. Tübingen 1956 und Rolf Tarot, *Die Kunst des Alexandriners im barocken Trauerspiel*. Andreas Gryphius ›Papinian‹, in: *Simpliciana* 19, 1997, S. 125-154.
- 5 Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, S. 38. – Vor Opitz hat es zwar (neben den Längen und Kürzen messenden Versuchen nach antikem Vorbild) so genannte romanisierende, d. h. Silben zählende und nicht ihre Tonstärke messende Alexandriner gegeben, sie besitzen allerdings eine marginale Bedeutung. Eine historische Alternative zu Opitz' Verspoetik zeigt die Dichtung von Georg Rudolf Weckherlin (1584-1653), s. Christian Wagenknecht, *Weckherlin und Opitz*. Zur

orientiert sich an dem ›natürlichen‹ Wortakzent, der historisch, regional und von Sprecher zu Sprecher variiert (s. u. gottlós bzw. góttlos).⁶ Lizenzen,

Metrik der deutschen Renaissancepoesie. Mit einem Anhang: Quellenschriften zur Versgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, München [1971].

- 6 Zu Eigennamen s. Rudolf Hildebrand, Aus unserer französischen Zeit. 6. Betonung unter französischem Einfluß, in: ders., Beiträge zum deutschen Unterricht. Aus Otto Lyon's Zeitschrift für den deutschen Unterricht, zugleich Ergänzungsheft zu deren zehntem Jahrgange, Leipzig 1897, S. 379-382. – Vgl. Jakobsons, auf Gerard Manley Hopkins (1844-1889) zurückgehenden Hinweis in *Linguistics and Poetics*: »The tension between the ictus and the usual word stress is inherent in this line independently of its different implementations by various actors and readers.« (SW III, S. 37) – In den deutschen *Athalie*-Übersetzungen zeigt sich eine lexikalische Veränderung bei der Bezeichnung der moralisch ›Bösen‹ als die von Gott Abgefallenen. Das von Bressand mehrfach gebrauchte Wort zur Wiedergabe von Wörtern wie ›méchant‹ oder ›impie‹ ist ›gottlos‹, taucht aber bei seinen Nachfolgern nur ausnahmsweise auf. Ableitungen mit ›méchant‹ werden von Bressand wiedergegeben: *des Méchants* (v. 62): »der gottlosen« (ATHALIA 1694, S. 5 up., V. 62), vgl. Cramer: »des Frevlers« (ATHALIA 1786, S. 4, V. 70), Maltitz: »Feinde« (ATHALIA 1822, S. II), Dielitz: »des Bösen« (ATHALIA 1829, S. 6). – *Méchants* (v. 81I), *méchants* (v. 815): »der Gottlosen« (ATHALIA 1694, S. 47 up.), »der Gottlosen« (ATHALIA 1694, S. 47 up.), vgl. Cramer: »die Bosheit« (ATHALIA 1786, S. 6I, V. 935), »die Bosheit« (ATHALIA 1786, S. 62, V. 939), Maltitz: »der Stolzen« (ATHALIA 1822, S. 99), »der Stolzen« (ATHALIA 1822, S. 99). – *Méchants* (v. 1478): »der Gottlosen« (ATHALIA 1694, S. 84 up., V. 1549), vgl. Cramer: »Heide« (ATHALIA 1786, S. II5, V. 1740), Maltitz: »Bösen« (ATHALIA 1822, S. 179). – Cramer gebraucht das Wort ›Gottlose‹ einzig, als der Thronfolger Joas, alias Eliakin, der ihn befragenden Athalie mit einer Sentenz entgegnet: »Die Freude der Gottlosen rinnt | Wie Bäche in den Sand.« (ATHALIA 1786, S. 53, V. 796f.) Darauf Athalia: »Wer sind denn die | Gottlosen?« (ATHALIA 1786, S. 53, V. 797f.). Hier ließ sich Cramer von der Lexik des Psalters leiten, dem die Sentenz entnommen ist (*Ps.* LVIII,8). Das Kapitel 58 handelt von den ›Gottlosen‹. Bressand schreibt in diesem Fall allerdings wörtlich: »die Bösen« ([ATHALIA 1694, S. 40 up.], im Original: *Le bonheur des Méchants comme un torrent s'écoule.* | [Athalie:] *Ces Méchants, qui sont-ils ?* [v. 688 f.]). Dafür heißt es für ›impie‹ bzw. ›impiété‹ ebenfalls ›gottlos‹, ›Gottlose‹ und ›Gottlosigkeit‹ und ›Gottlosigkeit‹. Als Athalie den Tempel betritt, schildet sie Joas, wie sein Sohn berichtet: *Reine, sors, a-t-il dit, de ce lieu redoutable, | D'où te bannit ton sexe et ton impiété.* (v. 404f.) Bressand übersetzt: »weich / sagt er / Königin aus diesem heil'gen Orte | den dein geschlechte dir und Gottlosigkeit verbeut!« ([ATHALIA 1694, S. 23, V. 439f.], vgl. Cramer: »Heraus! fleuch, Königin!« rief er ihr zu, | Aus dieser furchtbarn Städte! Du, der dein | Geschlecht, Dein Laster mehr! hier Zugang wehrt!« [ATHALIA 1786, S. 29, V. 470-473]. Dielitz intensiviert in seiner Übersetzung die Verbindung von Weiblichkeit und Gottlosigkeit: »Entflieh! – Ein heiliges Gesetz verbannt | Von diesem Orte Dich, und jedes Weib; | Ja selbst die Edelste der Frau'n! Und Du | Der Weiber Schändlichstes« [ATHALIA 1829, S. 26]). Joas

wie die Betonung der ersten Silbe oder die Hebung des schwachen »e,7 sind dabei möglich.⁸ Die Gattung Trauerspiel erfordert zudem den Wechsel zwischen gepaarten männlichen und weiblichen Endreimen.

nicht nur rhetorische Frage am Ende des Stücks: *Hé bien ? de cette Impie a-t-on puni l'audace ?* (v. 1808) lautet bei Bressand: »Wol? ist die Gottlose gestrafft, ligt sie danieder?« ([ATHALIA 1694, S. 102 up.] Cramer dagegen schreibt: »Lebt die Frevlerin | nicht mehr?« [ATHALIA 1786, S. 140, V. 2119f.] Dielitz lässt die Frage ganz aus und verkürzt den darauf folgenden Bericht des Leviten auf: »Sie büßte mit dem Tode ihr Verbrechen!« [ATHALIA 189, S. 112.] Statt dessen fügt er eine Regieanweisung ein: »Einer von ihnen [Leviten] übergibt dem Hohenpriester ein Schwert.« – Maltitz: »Habt ihr die Mörderinn bestraft?« [ATHALIA 1822, S. 215.]). Ein bei Racine nicht vorhandener Vers Joads lautet bei Bressand: »und der gottlosigkeit verkauffet herz und Mut« (ATHALIA 1694, S. 12 up., V. 217). Dem Metrum zufolge, das sich im deutschen Bühnenvers am Wortakzent orientiert (Produktion des Metrums) und mittels des skandierenden Vortrags überprüft werden kann (Rezeption des Metrums), fällt die Betonung des von Bressand in sämtlichen Derivaten gebrauchten Wortes »gottlos« nicht auf die erste Silbe »gott-«, sondern auf die zweite Silbe »-los«: »sucht die Gottlösigkeit auß meinem Volk zu jagen/« (ATHALIA 1694, S. 6, V. 91); »doch dis gottlöse haus noch zu verderben dreut?« (ATHALIA 1694, S. 13 up., V. 250), »und der gottlösigkeit verkauffet herz und Mut« (ATHALIA 1694, S. 12 up., V. 217). Aber auch noch Cramer betont das Wort so: »Die Freude der Gottlösen rinnt | Wie Bäche in den Sand. Wer sind denn die | Gottlösen?« (ATHALIA 1786, S. 53, V. 796-798). Dagegen betont Bressand einmal auf der ersten Silbe: »Wol? ist die Góttlose gestrafft, ligt sie danieder?« (ATHALIA 1694, S. 102 up.). All dies deutet auf eine Variabilität der Betonung hin, und es ist bekannt, dass der deutsche Wortakzent besonders bei Komposita diachron und synchron schwanken kann. Ein Wort wie »gottlos«, so die Vermutung, könnte aufgrund seiner unterschiedlichen Betonungsmöglichkeiten im 18. Jahrhundert den Dichter eines alternierenden Verses verunsichert haben. Eindeutigkeit besteht bei den Äquivalenten des »Frevlers«, »Bösen«, »Missetäters«, »Schnöden«, »Stolzen« oder »Verbrechers«. Die Marginalisierung erklärt sich aber auch aus einem (Racine unangemessenen) Streben nach Ausdrucksvarianz in der Lexik.

- 7 Friedrich Vogt, Von der Hebung des schwachen e. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Versbaus, in: Forschungen zur deutschen Philologie. Festgabe für Rudolf Hildebrand zum 13. März 1894, Leipzig 1894, S. 150-179. Vogt bemerkt: »Über die verschiedenen Tongrade der Nebensilben und insbesondere auch über das Gewichtsverhältnis der vollvokaligen zu den Endungen mit e ist man sich keineswegs einig und keineswegs überall im klaren« (ebd., S. 165). Im Anschluss stellt er die verschiedenen Auffassungen an Opitz, Philipp von Zesen, Schottelius und Siegmund von Birken (ebd., S. 165-168) vor.
- 8 Jakobson (*Linguistics and Poetics*) postuliert gar die Notwendigkeit von Lizenzen für das Wirken eines Verses: »We are inclined to designate such phenomena as unstress in the downbeats and stress in upbeats as deviations, but it must be remembered that these are allowed oscillations, departures within the limits of the law.« (SW III, S. 34)

Jede Verskritik hat den Unterschied zwischen Versbau (Prosodie) und Versvortrag (Skansion, Rezitation, Deklamation)⁹ zu beachten: »A variation of *verse instances* within a given poem must be strictly distinguished from the variable *delivery instances*.«¹⁰ Letztlich bleibt der Vortrag deutscher Verse bis in das 18. Jahrhundert im Dunkeln.¹¹ Die Ansicht, der Alexandriner sei seit seiner Wiedereinführung am Ende der 1720er Jahre skandiert worden, ist von der Theatergeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts festgeschrieben worden.¹² Dem widerspricht, dass es in der Mitte der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts als große Kunst galt, die gereimten Verse im Vortrag wie Prosa klingen zu lassen.¹³ Die Nichtbeachtung dieser Differenz führt zu einem Missverständnis des Sprechrhythmus im Alexandriner. Trotz der festgeschriebenen Alternanz von akzentuierten und nicht bzw. weniger akzentuierten Silben lässt sich aus diesem Wechsel, wie stets getan, keine Aussage über einen möglichen Vortrag treffen. Die Skansion dient der Überprüfung des metrischen Musters.

Die Faszination, die dieser Vers ausstrahlen kann, liegt in den mündlichen Variationsmöglichkeiten seines einfachen metrischen Schemas hinsichtlich Silbenlänge und Silbenstärke. Wenngleich kurze und lange Silben in der deutschen Metrik keine distinkten Merkmale sind, so wird man sie in der Deklamation nur dann vermeiden können, wenn man die

9 Wagenknecht, Weckherlin und Opitz, S. 5-14.

10 Jakobson, in: SW III, S. 36.

11 Die Diskussion über den Vortrag des Silben zählenden Verses der deutschen Renaissance – ob gegen den Wortakzent nach einem Muster skandiert oder mit Rücksicht auf ihn – hat gezeigt, wie vage die klangliche Kritik historischer Verse ist: Trunz, Die Entwicklung des barocken Langverses, S. 451 ff., Anm. 40. Christian Wagenknecht hält die »Alternationshypothese« – die besagt, dass der nicht die Betonung regelnde, nur die Silben zählende deutsche Vers der Renaissance gegen seine natürliche Betonung skandiert, also jambisch alternierend vorgetragen wurde – für nicht ausgeschlossen (Christian Wagenknecht, Weckherlin und Opitz, S. 58-64); der Versuch, diese Frage zugunsten einer Antwort entscheiden zu wollen, sei müßig (ebd., S. 3 f.).

12 Vgl. REDEN-ESBECK, S. 73.

13 Über die *Phädra*-Darstellerin Friederike Sophie Hensel (1738-1790), die »phlegmatische« Madame Hensel, die gelegentlich den Text vergesse und »gegenwärtig eine der besten deutschen Aktrinen« sei, so in einem von Johann Friedrich Löwen gedruckten Brief ([Anonym], Auszug aus einem Briefe eines Freundes, in: Johann Friedrich Löwen, Schriften. Vierter Theil. Mit churfürstlich sächsischer Freyheit, Hamburg 1766, S. 75), heißt es ebd., S. 67: »Ihre Sprache ist durch den Wiener Dialekt nicht verderbt; sie redet schön, vernehmlich, sie deklamiert meisterhaft; der Reim wird Prosa bei ihrem Ausdruck.«

Silben absichtlich monoton skandiert. Dasselbe gilt für die Ausdrucksintensität der akzentuierten Silben. Nur die Skansion belässt sie auf gleichmäßigem Niveau. Länge und Emphase der Silben sind metrisch nicht kodifiziert. Sie sind vielmehr Elemente der Varianzbildung im Vers und haben ihren Sinn erst dann, sobald man den Alexandriner nicht wie den Blankvers als gleichzeitigen Lektürevs, sondern als mündlichen und damit ›deklamatorischen‹ Vers versteht. Die Silben quantifizierende (messende) und sie nach dem Grad der Emphase unterscheidende Deklamation steht in einer Spannung zu dem so genannten dynamischen *stress*-Akzent der deutschen Sprache.¹⁴

Gegen den ›Welschvers‹¹⁵ im Deutschen wurde geltend gemacht, »daß der französische Satz in jeder Sinngruppe nur eine Silbe hervorhebt, der deutsche aber so viele, wie es darin gewichtige Wörter gibt.«¹⁶ Allerdings – jeder Halbvers hat nur drei Hebungen und meist findet sich darunter mit Sicherheit eine, die man im Vortrag für ›wichtiger‹ hält als alle anderen. Der Sprechrhythmus, die Melodik des Verses entsteht aus der die Position wechselnden dominanten Silbe im Halbvers. Die stille Lektüre kann dem deutschen Alexandriner nur schaden, zumal dann, wenn es keine Sprechtradition gibt, die im Hintergrund die monotone Lektüre zum ›Klingen brächte‹.

Es war daher ein Leichtes, den Stab über einen Vers zu brechen, der im Reich, ganz im Gegensatz zu Frankreich, keine wirkliche Bühnentradition besaß, sondern nur im Schultheater und zwischen 1730 und 1770 auf den Wanderbühnen bzw. in Wien zu hören gewesen war. Der Vers wurde gedeutet als poetisches Element der ›höfischen Repräsentation‹.

- 14 Eine solche Spannung kann auch für den antiken Vers angenommen werden: »Der musikalische Tonhöhen-Akzent, der im Griech[ischen] auf die letzten drei Wortsilben, im Lat[einischen] auf Paenultima, falls lang, oder drittletzte Silbe beschränkt war, spielte keine systematische Rolle, stand aber in latenter Spannung zur metr[ischen] Folge und tendierte durch die Akzentstruktur der Wörter zu festen Akzentmustern im Versausgang.« (Thomas Poiss, [Artikel] *Verskunst*, in: Hubert Cancik/ Helmuth Schneider/ Manfred Landfester [Hgg.], *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 15/3: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*. St-Z, Stuttgart und Weimar 2003, Sp. 1008-1019, hier 1008)
- 15 So nennt ihn Andreas Heusler, *Deutsche Versgeschichte*. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses, 3 Bde., Dritter Band: Teil IV und V. Der Frühneudeutsche Vers. Der Neudeutsche Vers, zweite unveränderte Auflage, Berlin 1956, § 965 (= *Grundriß der germanischen Philologie*, 8/3), S. 113.
- 16 Wagenknecht, Weckherlin und Opitz, S. 71f. Zum nach französischem Muster gebildeten Vers Weckherlins, ebd., S. 20-24.

tionskultur, die im pompösen Schein die Leere ihres Seins kaschierte.¹⁷ Im aufgeklärten Zeitalter, das letztlich von einem authentischen Menschsein ausging, musste ein solches Urteil, einmal ausgesprochen, vernichtend sein. In der Tragödie, die nichts weniger als die *conditio humana* verhandelt, war für ihn kein Platz mehr. Wenn ihn Goethe etwa im *Faust II* zur Darstellung des alten Reiches verwendet, um dabei »das Kaisertum mit äußerer Großartigkeit und innerer Hohlheit«¹⁸ zu beschreiben, ist das bezeichnend. Um 1800 ist er nur noch Gegenstand des Spottes: »Was sind das für abscheuliche Töne, die mein Ohr beleidigen? was singen die Leute mit so widrigem Tonfall?«, fragt der Held eines zeitgenössischen Romans und bekommt zur Antwort: »Alexandriener, mein Prinz, sind's; Alexandriener, das Schönste von der Welt. Hören Sie doch, wie schön sich die Helden im Alexandriener erstechen! Wie zärtlich das Geständniß der Geliebten darin tönt.«¹⁹

Die Ansicht, der Vortrag des deutschen Alexandriners sei ein »monotoneres Reimgeklingel«,²⁰ rührt meines Erachtens von der Beurteilung einer stillen Lektüre her und verkennt seine Möglichkeiten in der De-

17 Daher auch die wenigen Untersuchungen über diesen Vers, dessen russische Variante der deutschen ähnelt, vgl. Hans Rothe, Tragischer Alexandriener und Alexandrienertragödie in Rußland, in: Hans-Bernd Harder und Hans Rothe (Hgg.), Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Aus Anlaß des VIII. Internationalen Slavistenkongresses in Zagreb, Gießen 1978 (= *Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen*, 13), S. 111-149, dort zum »und« am Versanfang, Antithese und Aufzählung als Grundfiguren des Alexandriners, Isolation einzelner Teile, die eigentlich zum nächsten Halbvers gehören, Pronomina im Binnenvers und ihre Gegenüberstellung in den Halbversen, einsilbige Pronomina, syntaktische Einheiten, die über die Verszäsur hinausgehen, Rhythmus und Metrum, Semantik von Rhythmusfiguren, Akzentuierung der Zäsur, zu Halbvers- und Trimeterkonstruktionen.

18 Trunz, Die Entwicklung des barocken Langverses, S. 468.

19 [Friederike Helene Unger:] Prinz Bimbam. Ein Märchen für Alt und Jung, Berlin: Johann Friedrich Unger 1802, S. 73.

20 Vgl. REDEN-ESBECK, S. 73. Eintönig nennt ihn auch A. W. Schlegel: »Ist diese Versart für den freien, vielfachen Ausdruck der Leidenschaft nicht schon an sich selbst zu eintönig, so wäre es doch wohl eine zu schwere Aufgabe für unsre Schauspieler, sie natürlich, mit beständiger Abwechslung des Tones, und doch ohne Nachtheil des Wohlklanges herzusagen. Ueberhaupt erinnert uns der Reim allzusehr an den Dichter: wir wollen ihn lieber über seinen Menschen verßeßen.« (A. W. Schlegels Rezension von Gotters Schauspielen von 1795 erschien 1796 in der JALZ, in: August Wilhelm von Schlegel's Sämmtliche Werke, hrsg. v. Eduard Böcking, Zehnter Band: August Wilhelm von Schlegel's vermischte und kritische Schriften, Viertes Band. Rezensionen, Leipzig 1846, S. 91-98, hier 97.)

klamation. Dass der Alexandriner produktionstechnisch ein alternierender jambischer Vers ist, heißt nicht zwangsläufig, dass alle betonten Silben gleich stark und von gleicher Dauer gesprochen werden müssen bzw. dass der Vers zu skandieren sei. Dieses Missverständnis bestärkte die Ansicht, der Alexandriner sei einem dem deutschen Verssystem im Grunde fremder Vers. Über Bressands Übersetzungen kann man deshalb lesen: »Daß sie heute nur noch wenig zu geben haben, liegt vor allem an dem Alexandriner.«²¹

Es mag absurd klingen und gegen alle literaturgeschichtliche Vernunft sein: aber der gereimte Alexandriner mit einer obligaten Zäsur in der Mitte ist ein ausgezeichnete Sprechvers für die hohe Tragödie, weil er dem Schauspieler im Gegensatz zum Blankvers Orientierungspunkte für die Gewichtung der Rede im Hinblick auf Dauer und Intensität der Silben gibt. Dabei geht es nicht nur um Gedankenfiguren wie die Antithese, sondern um eine generelle Dualität im Vers. Die Rhetorik des Alexandriners ist erst in seiner stimmlichen Realisierung komplett. Mit ihr im Ohr wird er »komponiert«. Die Polemik gegen die Literatur der Gottsched-Zeit seit Lessing, insbesondere gegen das Drama, hatte den klassischen deutschen Tragödienvers mit zahlreichen Konnotationen belegt, die seiner Erneuerung um 1800 kaum dienlich sein konnten. Die Verwendung des Alexandriners war unmöglich geworden, seine ästhetische Verurteilung ein Gemeinplatz. Zu sehr stand dieser Vers für eine veraltete literarische Richtung, für Personen, die an ihn ihre nunmehr obsolet gewordenen ästhetischen Überzeugungen gebunden hatten. Jede Stilkritik ist wertend und über die Analyse linguistischer Merkmale hinaus eingebunden in eine ästhetische, politische oder ethische Polemik zwischen den Generationen oder einzelnen sozialen Gruppen. Anders gesagt: Sie entsteht aus einem Vorurteil und zielt darauf ab, einen Funktionsmechanismus aufzuzeigen, um Mythen zu entlarven oder zu bilden.

Als 1803 auf dem Weimarer Theater ein Vorspiel in Alexandrinern aufgeführt werden sollte, schrieb Carl August (1757-1828) seinem Intendanten Goethe: »Das opus ist, an und für sich selbst, artig; indeßen kan ich nicht läugnen, daß im lesen diese Versart in unsrer Sprache an die Alongenperücken der Gottscheds und Consorten erinnert. Recht neugierig bin ich, wie es sich gesprochen außnehmen wird.«²² Diese Neugier gilt es auch im Folgenden aufzubringen.

21 Heinz Degen, Friedrich Christian Bressand. Ein Beitrag zur Braunschweig-Wolfenbütteler Theatergeschichte, in: Jahrbuch des Braunschweigischen Geschichtsvereins, zweite Folge, Bd. 7, Wolfenbüttel 1935, S. 73-136, hier 80.

22 Briefwechsel des Herzogs-Großherzogs Carl August mit Goethe, Bd. 1, S. 313.

b) Syntax in *Athalie* – Bressand (1694) vs. Cramer (1786)

Handlung und Rhetorik – Joads Aufruf zum Widerstand, I.1, v. 61-92 – Joads Überzeugungsarbeit, v. I.1, 104-128 und I.2, v. 226-234 – Joads Rede an die Fürsten der Leviten, IV.3, v. 1325-1372 – Ermahnung des Joas, IV.3, v. 1384-1412 – Das Wort im Dienste des Messias. Mechanik der Begeisterung, III.7

Aber zu St Cire hatt madame de Maintenon etliche geistliche commedien durch Monsieur Racine machen laßen, alß Ester undt Attalia; die seindt über die maßen schon und keine quackeleyen drin.²³

Athalie war in der literarischen Welt, zumindest im ersten Jahr nach ihrer Abfassung, nur Eingeweihten bekannt. Wenige nicht öffentliche Aufführungen Anfang 1691, darunter jene vom 22. Februar, der das vor der Revolution geflüchtete englische Königspaar mit berechtigtem politischen Interesse beiwohnte,²⁴ wurden von den Schülerinnen des Mädchenpensionats Saint-Cyr gegeben; eine Vorstellung vor einem breiten Publikum erfuhr das Stück

23 Elisabeth von der Pfalz (1652-1722), Herzogin von Orléans, aus Marly am 12. Juli 1715 an die Raugräfin Louise, ihre Halbschwester (1661-1733), abgedruckt in: Briefe von Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans aus den Jahren 1707 bis 1715, hrsg. v. Wilhelm Ludwig Holland, Stuttgart/ Tübingen 1871 [Fotomechanischer Nachdruck, Hildesheim u. a. 1988, Bd. 2], Nr. 715, S. 587. Am Abend im selben Brief, S. 587f., heißt es dann: »Schreibt mir, ob Ihr die commedien von Attalie undt Ester nie gesehen habt! so werde ich sie Eüch schicken; sie seindt warhafftig hübsch.« Im Brief nach London vom 9. August fragt sie nochmals nach, ebd., S. 606, Nr. 720: »Ihr habt mir nichts gesagt in Ewern zwey letzten schreiben, wie Ihr die commedien von St Cire, so Racine gemacht, gefunden; habt vielleicht keine zeit gehabt, solche zu laßen.« – Zu dem Wort ›Quackeleyen‹ vgl. DW, Bd. 13, Sp. 2290: »unnützes leeres geschwätz, faselei, unzuverlässiges thun und wesen, leichtsinnige tändelei, wertloses dummes zeug, mischmasch«.

24 »Le roi et la reine d'Angleterre allèrent à Saint-Cyr, où il y eut une répétition d'Athalie«, notiert am 22. Februar 1691 Philippe de Corcillon, Marquis de Dangeau (1638-1720) in seinen das Leben Ludwigs XIV. protokollierenden *Journal* (Journal du Marquis de Dangeau. Publié en entier pour la première fois, publié par MM. Soulié, Dussieux et al., avec les additions du Duc de Saint-Simon, publiées par M. Feulliet de Conches, tome troisième: 1689. – 1690. – 1691., Paris 1854, S. 290) – Zu weiteren Aufführungen s. Jean Orcibal, *La Genèse d'Esther & d'Athalie*, Paris 1950 (= *Autour de Racine I*), S. 76f. – Dem aus dem Land gedrängten katholischen König Jacob II. werden die Bezüge des Stückes zu seiner eigenen biographischen Situation kaum entgangen sein. Sein von Ludwig XIV. als potentieller Thronfolger anerkannter Sohn war 1691 gerade einmal drei Jahre alt.

erst 1716 nach dem Tod des Auftraggebers Ludwig XIV. (1643-1715).²⁵ In Wolfenbüttel hätte man seit April über den Journal des Sçavans Notiz von der im März erschienenen Athalie nehmen können.²⁶ Friedrich Christian Bressand²⁷ fertigte seine deutsche Übersetzung noch 1691 an,²⁸ ließ sie aber erst 1694 in Wolfenbüttel drucken. Uehlins Vermutung, ein Mitglied der Braunschweiger Hofgesellschaft habe an einer der geschlossenen Aufführungen in Saint-Cyr teilgenommen und Bressand eine Abschrift verschafft, erscheint mir zweifelhaft,²⁹ da nur Auserwählte zugelassen waren. Selbst die Schwägerin des Königs, Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans, gehörte nicht zu ihnen.³⁰

25 Vgl. Orcibal, La Genèse d'Esther & d'Athalie, S. 75.

26 Und zwar am 9.4.1691, abgedruckt in Raymond Picard, Nouveau *Corpus Racianum*. Recueil – inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine, Paris 1976, S. 267f. Dort auch die Ankündigungen der *Gazette d'Amsterdam* vom 13.II.1690 (ebd., S. 258) und der *Histoire des Ouvrages des Sçavans* vom Februar 1691 (ebd., S. 266). Andere Ankündigungen oder Rezensionen zur *Athalie* aus diesen beiden Jahren sind nicht bekannt. – Dass die Zeitschrift in Wolfenbüttel gelesen wurde, bezeugt der Brief von Lorenz Hertel an Leibniz vom 11. (21.) Juli 1694 (LEIBNIZ I.10, Nr. 38, hier S. 45).

27 Heinz Degen, Friedrich Christian Bressand. Ein Beitrag zur Braunschweig-Wolfenbütteler Theatergeschichte, Diss. Rostock 1934; Kurzfassung dieser Arbeit erschien in: Jahrbuch des Braunschweigischen Geschichtsvereins, zweite Folge, Bd. 7, Wolfenbüttel 1935, S. 73-136.

28 Dies geht aus einer erhaltenen Abschrift hervor {HAB 637. I. Nov.}.

29 UEHLIN, S. 14. – Die Auszüge aus Racines Vorrede im Wolfenbütteler Druck (von Uehlin nicht eingesehen) von 1694 bezeugen, dass Bressand den französischen Quartdruck oder den Amsterdamer Nachdruck in Duodez von 1691, von dem sich ein Exemplar in der Herzog August Bibliothek befindet, vor Augen hatte. Erstausgabe und Nachdruck sind in Deutschland äußerst rar. Die für ein Stück Racines geringe Aufmerksamkeit bestätigt außerdem der Verkauf des originalen Drucks: zwar folgte auf die Prachtausgabe von 1691 in Paris eine Ausgabe in Duodez, doch wurde das Stück erst wieder 1697 aufgelegt. Von *Esther* (1689) gibt es im 17. Jahrhundert dagegen fünf autorisierte Ausgaben.

30 Ihr Brief vom 30. Juni 1691 an ihre Tante, die Herzogin und spätere Kurfürstin (seit 1692) Sophie von Hannover (1630-1714), lässt vermuten, dass sie keine der Vorstellungen gesehen hat. Elisabeth oder Liselotte von der Pfalz, wie sie in der deutschen Historiographie heißt bzw. »Madame«, wie sie am französischen Hof genannt wurde, stand in einem sehr angespannten Verhältnis zur Leiterin von Saint-Cyr und zweiten Frau Ludwigs XIV., Françoise d'Aubigné, Marquise de Maintenon (1635-1719): »So lang die alte zot [Mme de Maintenon] leben wirdt, werde ich übel bey hoff sein, denn ihr haß ist ohne end gegen mir, je mehr *civilitet* ich ihr anthue, je ärger es ist, derowegen gar nicht von denen außerwehlten, so die *comedien* zu St. Cire hören dürfften, welche ich, umb die warheit

Bleibt der Anlass der Übersetzung im Unklaren, kann für die Drucklegung der Amtsantritt von Henriette Christine zu Braunschweig-Wolfenbüttel (1669-1753) als Äbtissin des Freien Reichsstifts zu Gandersheim festgemacht werden.³¹ Ob nun beabsichtigt oder nicht, die Zuschrift bringt das übersetzte Werk gleich seinem Original mit einer Einrichtung für Frauen in Verbindung: aus der katholischen Erziehungsanstalt für Mädchen verarmten Adels der Madame de Maintenon in Saint-Cyr wurde das evangelische Damenstift des deutschen Hochadels zu Gandersheim unter Henriette Christine.³²

zu bekennen, lieber hörte alß das pay may vor dem salut«. (Abgedruckt in: Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an die Kurfürstin Sophie von Hannover. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, hrsg. v. Eduard Bodemann, Erster Band, Hannover 1891, Nr. 114, S. 134) Dass sie eine Aufführung von *Esther* gesehen hat (15.2.1689), bezeugt Dangeau, Journal, Bd. 2, S. 331. – Elisabeth von der Pfalz besitzt für Bressands Leben insofern Bedeutung, als dass nach ihrer Heirat mit dem Bruder des französischen Königs letzterer einen Anspruch auf das Erbe der Pfalz erhob und diese von seinem Kriegsminister François Michel Le Tellier, Marquis de Louvois (1691) verwüsten lies. Bei den Kriegshandlungen wurde Bressands Vaterstadt Durlach zerstört, so dass er, über verwandtschaftliche Verbindungen seines Dienstherrn an den Hof von Wolfenbüttel kam, wo er 1691 als Kammerschreiber angestellt wurde (zu Bressands Tätigkeit für die Braunschweiger Oper und das Wolfenbütteler Theater auf Grundlage der im Niedersächsischen Staatsarchiv {4 Alt 19, Nr. 3672} erhaltenen Rechnungen s. CHRYSANDER, S. 189-197). Vgl. ferner Elisabeths von der Pfalz Äußerung anlässlich Louvois' plötzlichem Tod gegenüber ihrer Tante Sophie (22.7.1691, in: Bodemann, Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte, Bd. 1, Nr. 116, S. 135): »Weill er ja zu sterben hatt, hette ich wünsch mögen, daß es vor 3 jahren hette geschehen können, welches der armen Pfaltz bekommen were«.

- 31 In der Widmung an diese Tochter Anton Ulrichs, die wie Bressand Mitte zwanzig ist, heißt es über die *Athalie*: »Es ist aus der heiligen Schrifft gezogen/ als aus demjenigen Buche/ welches die höchste/ ja fast einzige Belustigung dero [von Henriette Christine] erleuchten geistes machet«, weshalb er hoffe, dass es der neuen Äbtissin »wenigsten dem Inhalte nach« nicht unwürdig sei.« (ATHALIA 1694, unpaginierte Vorrede).
- 32 Henriette Christine musste 1713 ihr Amt als Äbtissin zu Gandersheim niederlegen, nachdem sie ohne ihr Wissen ein Kind bekommen hatte. Sie konvertierte zum Katholizismus und zog sich in ein Kloster im Niederländischen zurück. Ein Fall, den Leibniz zu begutachten hatte. Ihr Vater Anton Ulrich, bereits 1710 zum Katholizismus konvertiert, glaubte an die Unschuld seiner Tochter, vgl. Etienne Mazingue, Anton Ulrich. Duc de Braunschweig-Wolfenbüttel (1633-1714). Un prince romancier au XVIIème siècle, tome I, Bern/ Frankfurt a. M./ Las Vegas [1978] (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur*, 257/1), S. 305. Auch Elisabeth von der Pfalz kommentiert diesen

Knapp einhundert Jahre später, zwanzig Jahre nach der letzten Übersetzung einer Racine-Tragödie und beinahe die gleiche Zeitspanne vor dem eigentlichen Einsetzen der zweiten Übersetzungswelle, übersetzte Carl Friedrich Cramer³³ die Athalie. Bressand schien er nicht gekannt zu haben, denn weder in der Vorrede, noch im Kommentar erwähnt er seinen Vorgänger. Der Kommentar ist aufschlussreich für die Sprache und den Stil seiner Übersetzung. Wie schon Bressands Athalia stellte seine eigene eine übersetzungsgeschichtliche Pionierleistung dar, mit dem Unterschied, dass Racine mittlerweile zum Repräsentanten einer ganzen Gattung, der tragédie classique, geworden war. Zu ihrer Verteidigung – ihr Stand war seit Lessings Hamburgischer Dramaturgie denkbar schlecht – rückt Cramer die französische Tragödie (als die einzige neusprachliche Aktualisierung der griechischen Tragödie, so Cramer) in die Nähe des Epos. Die Odyssee war 1781 in einer neuen, bis in die heutige Zeit gelesenen Übersetzung von Cramers Freund Voß erschienen, der ein begeisterter Hörer der von Schulz komponierten Musik zur Athalia war.³⁴ Im Epos habe die aus den Tragödien der Franzosen bekannte, von den deutschen Zeitgenossen im dramatischen

Fall ausführlich, vgl. Bodemann, Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte, Bd. 2, Nr. 803 u. 804, S. 318 ff. – Über Aufführungen in Gandersheim ist nichts bekannt. Ein Großteil des Bestandes der Stiftsbibliothek ging nach der Auflösung des Stiftes 1810 durch König Jérôme von Westfalen an die Landesbibliothek Coburg (freundliche Mitteilung von Gabriele Canstein), vgl. Curt Höfner, Zur Geschichte der Gandersheimer Büchersammlungen. Ein Beitrag aus Coburg, in: Hans Striedl und Joachim Wieder (Hgg.), Buch und Welt. Festschrift für Gustav Hofmann zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 1965, S. 197–210, hier 198.

- 33 Zu Cramer als Übersetzer Franz Obermeier, Carl Friedrich Cramer als Übersetzer. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, in: Auskunft. Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland 22, 2002, H. 4, S. 418–438. – Zu Cramer s. Frank, Literatur in Schleswig Holstein, Bd. 2, S. 622–632.
- 34 Vgl. den Brief von Johann Heinrich Voß an J.A.P. Schulz aus Eutin vom 10. April 178(6)7, in dem sich Voß bedankt: »Und für Ihre göttliche Athalia! Ich stammle nur in der Sprache der Musik, und von Ihnen ist mir jede leiseste Biegung und Bebung des Tons verständlich, und ich freue mich des Verstandenen. Andre erinnern oft dabei, daß man ihre eigene Meinung nicht verstanden hat, z. E. Bach. Solche Stücke, solche Einfalt, Bescheidenheit u Würde des Ausdrucks, daß ich sie oft mit Homer zusammendenke!« (Briefwechsel zwischen Johann Abraham Peter Schulz und Johann Heinrich Voss, hrsg. v. Heinz Gottwaldt und Gerhard Hahne, Kassel und Basel 1960 [= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung*, 9], S. 61). Im nächsten Absatz des Briefes kommt Voß tatsächlich auf Homer zu sprechen (seine *Ilias*-Übersetzung wird 1793 erscheinen): »O heiliger Homer, lehre uns Weisheit u Einfalt!« (Ebd.)

Genre verabschiedete konventionelle Sprache einen berechtigten Ort. Diese Sprache zeichne sich in dem aus, was Cramer ›Konvention‹ nennt. Damit sind formelhafte Redewendungen und konventionelle Metaphern gemeint. Die Tragödie, erinnert er, »geht nun einmal auf dem Cothurn einher; trägt Masken, und spricht eine gewisse conventionelle Sprache, die nicht so sehr als unsers in Prosa der wahren Sprache der Personen sich nähert. Schon der Vers kündigt diese Convention an. Der Dichter darf sich also mehr darinn zeigen; er darf bilderreicher, sentenzenreicher seyn, als in jenen«³⁵. Cramer führt zur Verteidigung der hohen Diktion in der Athalia zwei Exempla aus der deutschen Literatur an – Klopstocks Salomo und Lessings Nathan –, in deren »Constitution [...] ein anderes, nicht höheres, aber verschiedenes Leben« herrscht als in »einer Emilia, einer Hermanschlacht, einem Ugo-lino«³⁶, die alle in Prosa stehen. Schließlich kommt er auf das Herzstück jeder Schelte der französischen Tragödie zu sprechen – die Tirade: »man würde sehr unrecht thun, jede längere Rede, jede üppigere Beschreibung so gleich mit dem Nahmen Tirade zu brandmarken. Die Vorwürfe, die man izt so ohne Unterschied unter uns den Franzosen über die ganze Gattung macht, würden in vielem Betracht auch unsre gemeinschaftlichen Lehrer, die Griechen, strafen«³⁷.

Trotz dieser Einsicht zeigt sich an Cramers Umgang mit den längeren Reden, dass er sie partiell wenigstens unter diesem Vorwurf liest und übersetzt. Er modifiziert ihre Syntax, um im Schriftbild nicht den Eindruck von Monotonie zu erzeugen und schadet ihrer deklamatorischen Logik, die sein Vorgänger Bressand dagegen genauestens beachtet hat.³⁸

Handlung und Rhetorik

Ein Traum hat die heidnische Königin Athaliae veranlasst, am Pfingsttag den ihr verbotenen Tempel der Juden zu betreten und den Gottesdienst zu stören. Er steht am Anfang ihres heilsgeschichtlich begründeten Unterganges, den die Tragödie vorführt. Bevor sie allerdings den Heiligen

35 ATHALIA 1786, S. 159.

36 ATHALIA 1786, S. 160.

37 ATHALIA 1786, S. 160.

38 Der Vergleich zwischen Bressand und Cramer eignet sich besonders gut zur Herausarbeitung des syntagmatischen Unterschiedes, da beide Übersetzer zwei Extrempositionen repräsentieren. Hudemann etwa, dessen *Athalia* 1753 erschien, übersetzt nicht so streng wie Bressand Vers für Vers. (Dass Bressand überhaupt von der originalen Verszählung abweicht, liegt an den gesungenen Chorpharten, wo er ein ganz anderes Übersetzungsverfahren zeigt und viele Verse hinzusetzt).

Ort, den *Lieu saint* (v. 54),³⁹ im zweiten Akt betritt und den Traum berichtet, hat man bereits den Hohenpriester vor einer möglichen Grenzüberschreitung ihrerseits gewarnt. Der Hauptmann Abner interpretiert den Blick der Königin, den sie auf den Tempel am Vortag warf so, als ahne sie, dass von dort ihr Untergang ausgeht.⁴⁰ Er weiß nicht, dass an diesem Ort tatsächlich der rechtmäßige Thronfolger versteckt wird, erkennt die ihr drohende Gefahr und sucht daher die Ursache ihres Misstrauens woanders: in der beratenden Rhetorik des Baal-Priesters Mathan. Die politischen Einflussnahmen dieses *Prêtre sacrilège* (v. 35), der unverhohlenen Politik gegen die Juden macht, werden ausführlich berichtet (v. 35-52), und so kommt es, dass noch bevor Athalie den Tempel betritt, die rhetorische Maschinerie gegen sie in Gang gesetzt ist. Denn der jüdische Hohepriester Joad nimmt Abners Warnung zum Anlass, den Aufstand gegen die Herrscherin Athalie zu beginnen. Dieser Kampf⁴¹ des Hohenpriesters ist ein Kampf mit dem Wort.

Die Macht seines Wortes befiehlt nicht nur den Tod der Königin (v. 1793 f.), sondern treibt die Handlung, die zu ihrem Untergang führt, voran,⁴² wobei Joad den Glauben der an ihrem Gott zweifelnden Juden (I.1 und I.2) stärkt, zum Aufruhr gegen die Götzendienerin Athalie (v. 1333 ff.) anstiftet, Joas, den letzten Nachkommen Davids, zum König salbt (v. 1412 f.), um schließlich den Bund des jüdischen Volkes mit Gott

39 *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999 (= Bibliothèque de la Pléiade) [= OC I]; alle Verse Racines werden, wenn nicht anders angegeben, nach dieser Ausgabe kursiv und ohne Anführungszeichen zitiert, wobei die Verszahl in Klammern genannt ist und v. für Vers steht.*

40 *Je l'observais hier, et je voyais ses yeux | Lancer sur le Lieu saint des regards furieux ; | Comme si dans le fond de ce vaste édifice | Dieu cachait un Vengeur armé pour son supplice.* (v. 53-56)

41 Erich Auerbach nennt die *Athalie* einen »wilde[n] Kampf der Machtinstinkte«, vgl. ders., Racine und die Leidenschaften, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 14, 1926, S. 378.

42 Albert Fuss sieht dagegen im Traum »den Motor der Handlung« (ders., Racines »Athalie«, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Im Auftrag der Görres-Gesellschaft hrsg. v. Hermann Kunisch, Neue Folge/ Siebzehnter Band, Berlin 1976, S. 23-39, hier 27). Fuss' Beobachtung an der Figur des Joad, dieser habe von »allen Personen den niedrigsten Grad an Bewusstheit«, weil er keinen Moment daran denkt, seine Pläne »oder gar sich selbst in Frage zu stellen«, trifft voll zu. Sie erklärt sich aber erst, erkennt man Joad in seiner Eigenschaft als Redner. – Es findet sich in der Racine-Kritik die Behauptung, Gott selbst treibe die Handlung voran: »Dieu dirige et domine de haut les événements« (Philip Butler, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris [1959], S. 277).

(v. 1803f.) zu erneuern. Aus der Perspektive des Neuen Testaments sichert die Krönung des von Joad acht Jahre lang versteckten Joas – er überlebte als einziges Kind einen durch Athalie inszenierten Kindermord⁴³ – die Genealogie des kommenden Erlösers Jesus Christus. Die Bedeutung dieser Begebenheit aus dem Alten Testament⁴⁴ für die christliche Heilsgeschichte betont Racine in der Vorrede.⁴⁵ Der eigentliche Gegenstand des Dramas sei nicht Athalies Untergang, sondern die Wiedereinsetzung des rechtmäßigen Königs.⁴⁶

Der rhetorische Widerpart des jüdischen Priesters ist der Baal-Priester Mathan, an dem sich »a cunning and perverse use of oratory«⁴⁷ zeige. Zweimal greift er kraft seiner Überredungskunst in den Verlauf der Handlung ein: zunächst gelingt es ihm – im Knaben Joas die in Athalies Traum erschienene Bedrohung erkennend – einen schnellen Zugriff zu erreichen.⁴⁸ Er muss Athalie aber ein zweites Mal überreden (ebenfalls nur indirekt in einem Bericht wiedergegeben, vgl. v. 888-900), nachdem sie im Zuge einer inquisitorischen Befragung des Kindes (II.7) davon abgesehen hat, das Kind töten zu wollen (v. 881-887).⁴⁹ In der folgenden Szene (III.4) überbringt er der Adoptivmutter Josabet den Befehl, ihr

43 S. den Bericht der Ziehmutter Josabet, v. 241-262.

44 Vgl. 2. Kön 11 und 2. Chron 22,10-23,21.

45 Zu dieser heilsgeschichtlichen Aufwertung des alttestamentlichen Ereignisses im Kontext des 17. Jahrhunderts s. Robert E. Hill, *Athalie*: Typology, Rhetoric, and the Messianic Promise, in: Charles G. S. Williams (Hg.), Racine. Fontenelle: *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Histoire et Littérature, Paris, Seattle und Tübingen 1990 (= *Actes de Columbus, Biblio 17-59*), S. 47-63, bes. 50 ff.

46 Vgl. die Vorrede: »Elle [cette Tragédie, A. N.] a pour sujet, Joas reconnu et mis sur le Trône ; et j'aurais dû dans les règles l'intituler Joas. Mais la plupart du monde n'en ayant entendu parler que sous le nom d'Athalie, je n'ai pas jugé à propos de la leur présenter sous un autre titre, puisque d'ailleurs Athalie y joue un personnage si considérable, et que c'est sa mort qui termine la Pièce.« (OC I, S. 1010) Vgl. Cramer: »Es [das Trauerspiel, A. N.] hat den wiedererkannten, und auf den Thron gesetzten Joas zum Gegenstande; und ich hätte es, demzufolge, der Regel nach, *Joas* benennen müssen. Da aber die Meisten nur unter dem Namen Athalia davon haben reden hören; so hielt ich nicht für gut, es ihnen unter einem andern Titel zu übergeben; zumal, da Athalia auch eine Rolle, die beträchtlich genug ist, darinn spielt, und ihr Tod das Stück schließt.« (ATHALIA 1786, S. XX)

47 HAWCROFT, S. 76.

48 Vgl. *Quelque Monstre naissant dans ce Temple s'élève, | Reine. N'attendez pas que le nuage crève.* (v. 603f.)

49 HAWCROFT, S. 139, bemerkt zu Athalies Befragung des Joas: »It takes the innocence of youth to resist a Racinian inquisitor.« Zu dieser Szene ebd., S. 139-141. Hawcroft widmet sich leider nicht der Rhetorik des Priesters Joad. – Hill, *Athalie*: Typology, Rhetoric, and the Messianic Promise, S. 53-57, bemüht für Joads

Kind auszuliefern. Nach einem kurzen Wortgefecht mit Joad verlässt Mathan die Bühne endgültig.

Der eigentliche Orator und Handelnde ist Joad, auch quantitativ dominiert seine Rolle mit rund 500 Versen (von einschließlich derer der Chöre insgesamt 1816). Seine rhetorische Überzeugungskraft bezieht er aus dem Wissen, dass ein Nachkomme des Königs David existiert, den er zum König ausrufen muss. Seine Rede zeigt zwei verschiedene Intentionen: Die erste ist negativ ausgerichtet. Persuasiv, und zwar in Form einer religiösen und politischen Agitation gegen die ›Gottlosen‹, sucht er den Zweifel im Volk zu überwinden und den Glauben zu stärken sowie die Priester zum erfolgreichen Aufruhr anzustiften. Die zweite ist positiv ausgerichtet. Sie schlägt sich im Medium der feierlichen Rede nieder, entweder um die göttliche Würde während der Salbung des jungen Königs zu repräsentieren oder um direkt den Lobpreis Gottes im Chor zu singen. In diesen Momenten beansprucht das Rednerethos seine höchste Geltung.

Joads auf der absoluten Wahrheit gründende Rhetorik unterscheidet sich von der sophistischen Mathans, die mit rhetorischen Kniffen (*acumina*) eigene Interessen durchsetzt. Die beiden Figuren personifizieren im Fall Joads die gute Rhetorik im Dienst der allgemeinen Wahrheit und im Fall des vom wahren Glauben abgefallenen und zur Hofschranze verkommenen Priesters Mathan die schlechte im Dienst des persönlichen Interesses. Die Macht von Joads Wort besteht nicht nur in einer Kunst der Argumentation. Seine Rede erfolgt vor dem Hintergrund einer ›imponierenden Autorität‹ (C. Schmitt über Bossuets Rede), aus der sie die Glaubwürdigkeit bezieht, derer sie bedarf, um das Wirkungsziel zu erreichen. Das Wissen um die ›göttliche Wahrheit‹ bildet die Grundlage des Rednerethos, das seine Absicht geradewegs und ohne jedes exordiale Bemühen um die Gunst des Feindes verfolgt, wie Mathan weiß,⁵⁰ und das ebenso wenig von einem Ratschlag Gleichgesinnter verunsichert wird, wie Abner weiß.⁵¹ Der Aufklärer Voltaire lässt im *Dis-*

zweite Rede (v. 104-128) den Rahmen der klassischen Gerichtsrede (›let us think of Joad as a lawyer«, ebd., S. 53).

50 Vgl. Mathans Bericht: *Autant de Joad l'inflexible rudesse | De leur superbe oreille offensait la mollesse*, (v. 939 f.) bzw.: »Des Joads rauhigkeit und gleich durchgehende Sprache | war ihrem zarten ohr gar eine harte sache;« (ATHALIA 1694, S. 54 up., V. 992 f.)

51 Vgl. das Eingeständnis: *Mais je vois que mes pleurs et que mes vains discours | Pour vous persuader sont un faible secours*. (v. 1641 f.) bzw. Bressand: »Doch Wort' und thränen gehn an euch vergeblich ab / | ich sehe, daß ich nichts / euch zu be- reden / hab'.« (ATHALIA 1694, S. 93 up., V. 1718 f.)

cours historique und critique zu seiner Tragödie *Les Guèbres ou la tolérance* den Engländer ›Milord Cornsbury‹ Joad nicht ganz zu Unrecht des Fanatismus bezichtigen.⁵²

Joads Aufruf zum Widerstand, I.I, v. 61-92

- Exord. *Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des Méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.
Cependant je rends grâce au zèle officieux
Qui sur tous mes périls vous fait ouvrir les yeux.
Je vois que l'injustice en secret vous irrite,
Que vous avez encor le cœur Israélite.*
- Prop. *Le Ciel en soit béni. Mais ce secret courroux,
Cette oisive vertu, vous en contentez-vous ?
La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère ?*
- Narrat. *Huit ans déjà passés, une impie Étrangère
Du sceptre de David usurpe tous les droits,
Se baigne impunément dans le sang de nos Rois,
Des enfants de son fils détestable homicide,
Et même contre Dieu lève son bras perfide.
Et vous, l'un des soutiens de ce tremblant État,
Vous nourri dans les camps du saint Roi Josaphat,
Qui sous son fils Joram commandiez nos armées,
Qui rassurâtes seul nos villes alarmées,
Lorsque d'Ochosias le trépas imprévu
Dispersa tout son camp à l'aspect de Jéhu ;*

52 Voltaire, wie andere Aufklärer auch, sieht in Joad den religiösen Fanatiker, doch bleibt er bei aller ideologischen Kritik ein großer Bewunderer von Racines letzter Tragödie, s. dazu Pierre Frantz, *Athalie* au XVIIIe siècle, in: Isabelle Martin und Robert Elbaz (Hgg.), *Jean Racine et l'Orient. Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999, Tübingen 2003* (= *Biblio*, 17), S. 133-146, bes. 144-146. – Im Kommentar zu seiner Übersetzung spricht Carl Friedrich Cramer Joad vom Vorwurf des Fanatismus frei und verteidigt ihn: »Joad sollte doch wohl nicht Ideal eines christlichen Geistlichen seyn, sondern ein jüdischer Hoherpriester, und als solcher schon Mitregent seiner Theocratie? Er durfte gegen eine abgöttische Thronräuberinn und ihren Götzenpriester doch wohl eben so donnern, als es die Propheten selbst thun? Er durfte doch wohl, (denn er hatte ja Voltaires Abhandlung von der Toleranz nicht gelesen,) wie es auch die Geschichte mit sich bringt, den nothwendigen Tod der Athalia verordnen, in dem Momente, wo die Erhebung Joas auf den Thron noch ganz frisches Werk war?« (*ATHALIA* 1786, S. 154f.)

- Argum. *Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche.
Voici comme ce Dieu vous répond par ma bouche :
Du zèle de ma loi que sert de vous parer ?
Par de stériles vœux pensez-vous m'honorer ?
Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices ?
Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses ?
Le sang de vos Rois crie, et n'est point écouté.*
- Per. *Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété.
Du milieu de mon peuple exterminiez les crimes,
Et vous viendrez alors m'immoler vos victimes.*

Im Zentrum der *Athalie* steht ein Redner auf der Kanzel. Die Handlung spielt sich in einem Tempel ab.⁵³ Die Angst, die Ungläubigen könnten diesen entweihen, wird mehrfach ausgesprochen.⁵⁴ In der Eröffnungsszene der Tragödie warnt der Hauptmann Abner den Hohenpriester Joad vor Athalies möglicher Störung des Gottesdienstes (v. 1-60).⁵⁵ In seiner Gegenrede ruft er den Hauptmann indirekt zum Widerstand gegen die Königin auf. Das *exordium* besteht aus acht Versen, wobei die erste Hälfte auf Gottvertrauen basierende Furchtlosigkeit demonstriert, die andere dem Hauptmann für seine Warnung dankt (v. 65-68). Bei dem einleitenden Quartett handelt es sich um die von Boileau kanonisierten Verse des Sublimen (v. 61-64):⁵⁶

- 53 »La Scène est dans le Temple de Jérusalem, dans un Vestibule de l'appartement du Grand Prêtre.« (OC I, S. 1015) bzw. ATHALIA 1694, S. 3 up.: »Der Schauplatz ist in dem Tempel zu Jerusalem/ bey dem Eingang zu des Hohen Priesters Wohnung.« und ATHALIA 1786, S. 0 up.: »Die Scene ist im Tempel von Jerusalem, in einem Vorhofe der Wohnung des Hohenpriesters.«
- 54 Vgl. den Bericht von Zacharie über Athalies Eindringen in den heiligsten, nur Männern erlaubten Bereich des Tempels (v. 384-414) sowie desselben Verse: *C'est des Ministres saints la demeure sacrée. | Les lois à tout profane en défendent l'entrée.* (v. 850f.)
- 55 *Et que de Jézabel la fille sanguinaire | Ne vienne attaquer Dieu jusqu'en son Sanctuaire.* (v. 59f.) bzw. ATHALIA 1694, S. 4 up., V. 59f.: »die Tochter Jesabel ist leichtlich zu verleiten/ | in seinem heiligthum Gott selbst zu bestreiten.« bzw. ATHALIA 1786, S. 4, V. 66f.: »Die ächte Tochter Jesabels | Bestürmet nächstens Dir das Heiligthum!«
- 56 In der letzten Anmerkung zur Longin-Übersetzung aus dem Jahr 1713, vgl. *Œuvres complètes de Boileau*, Bd. 3, S. 431: »... tout ce qu'il peut y avoir de Sublime paraît rassemblé dans ces quatre vers : la grandeur de la pensées, la noblesse du sentiment, la magnificence des paroles, et l'harmonie de l'expression si heureusement terminée par ce dernier vers.«

*Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des Méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.*

Da Bressand Vers für Vers übersetzt hat, ist seine Fassung nach den ersten sechzig Versen noch gleich auf mit dem Original. Er übersetzt die beiden gleichmäßig angeordneten Sätze, deren vier Teilsätze je einem Vers entsprechen, analog zur syntaktischen Struktur des Originals (ATHALIA 1694, S. 5 up., V. 61-64):

Der so der Wellen grimm in bande legen kan/
weyß der gottlosen bund auch noch zu halten an.
Desselben willen stell ich heim mein ganzes leben/
so förcht' ich Gott / und nichts weyß mir sonst furcht zu geben.

Cramer ändert nicht nur die syntaktische, sondern ebenfalls die bildliche Organisation (ATHALIA 1786, S. 4, V. 69-72):

Der Gott, der zu der Woge Toben sagt:
»Bis hierher, und nicht weiter!« setzt auch Dämm,
Und zäumet mit Gebiss des Frevlers Wut.
Anbetend seinem Willen unterthan
Fürcht' ich nur ihn, mein Freund! sonst Keinen nicht!

Obwohl die folgenden Ausführungen die Syntagmatik vergleichen, sei ihnen ein Exkurs zu einer Besonderheit von Cramers bildlicher und lexikalischer Auswahl vorangestellt, da sie konstitutiv für die gesamte Übersetzung ist. Für seinen Übersetzungsstil ist die Aufwertung der Sprache mittels lexikalischer Wendungen aus der Lutherbibel bestimmend. Er intensiviert an wichtigen Momenten der Rede das im Original angelegte Verfahren, Bibelzitate in den Tragödientext zu weben. Cramer, ordentlicher Professor für orientalische Sprachen und Homiletik seit 1780, ist bibelfest und hatte die lutherische Idiomatik von Kind auf verinnerlicht. In der Vorrede gibt der Sohn des protestantischen Theologen, Lübecker Superintendenten und Hofpredigers⁵⁷ – seinerzeitigen Kanzlers der Universität zu Kiel – Johann Andreas Cramer⁵⁸ Rechenschaft von seiner

57 J.A. Cramer, der eine große Sammlung eigener Reden herausgegeben hat, war bis in das 19. Jahrhundert ein vorbildliches Beispiel für einen geistlichen Redner. Fülleborn nennt ihn in seiner *Rhetorik* 1805, vgl. *Rhetorik*. | Ein Leitfaden beym Unterrichte | in obern Klassen. | Von | G.G. Fülleborn, | Prof. am Elisabetaneum in Breslau. | Zweite Auflage. | Breslau, 1805. | bei Carl Friedrich Barth, S. 86.

58 Zu Johann Andreas Cramer s. Stoltenberg, Johann Andreas Cramer, seine Persönlichkeit und seine Theologie, S. 385-452.

Übersetzung: »Der Dialog durfte oft uneinörmiger, zur Natur herabgestimmter; die eingeflochtene Sprache der Bibel noch *lutherscher*, eigenthümlicher; die Diction leidenschaftlicher; die Localitäten häufiger seyn.«⁵⁹

Der französische Kommentar vermerkt zum ersten Vers des Quartetts eine Anlehnung an eine Stelle aus dem *Ps.*, 89 [88]: »Vous dominez sur la puissance de la mer et vous apaisez le mouvement de ses flots.«⁶⁰ Cramer dagegen in seinem Kommentar führt ihn auf *Hiob* 38, 11 zurück: »Gott spricht zum Meere: Bis hierher sollt Du kommen, und nicht weiter; hierher sollen sich legen Deine stolze Wellen.«⁶¹ Cramer zieht aber für die Übersetzung der vier Verse weiter die Verbindung zu *Jes.* 37, 29: »Weil Du denn wider mich tobest, will ich Dir einen Ring an die Nase legen, und ein Gebiss in Dein Maul, und Dich des Weges wieder heim führen, dess du kommen bist.«⁶² Seine philologisch-theologische Rückbindung im Kommentar bleibt auf den ersten Teil des *exordium* (v. 61-64) und die *argumentatio* (v. 84-89) beschränkt, den zweiten Teil des *exordium* und die *narratio* der Rede lässt er unkommentiert und gibt lediglich den Hinweis: »Die ganze männliche Rede des Hohenpriesters ist voller Anspielungen auf die israelitische und jüdische Geschichte; und eines Priesters werth, der in den Propheten belesen war.«⁶³ Was Cramer explizit macht und philologisch begründet – der Rekurs auf die in der eigenen Sprache manifesten Formen des Alten Testaments –, ist ein ansonsten wohl nicht ungewöhnlicher, aber unbewusster und daher nicht so leicht nachvollziehbarer Vorgang jedes Übersetzers. Cramer übersetzt aus dem Racine und tradiert gleichzeitig eine besondere Form seiner eigenen Sprache – Luthers Bibelsprache. Das konfessionelle Kolorit ließe sich in jeder Übersetzung (hat man nur das nötige Wissen parat) herausarbeiten, Unterschiede sind nicht unbedingt qualitativer Art. Cramer jedoch greift bewusst auf die lutherische Idiomatik zurück, um den Stil der Übersetzung zu veredeln, wie es seit Mitte des 18. Jahrhunderts häufig anzutreffen ist.⁶⁴ So hatte sich bereits der Conrector zu Lüneburg Johann

59 *ATHALIA* 1786, S. XVII.

60 Zitiert nach OC I, S. 1733.

61 *ATHALIA* 1786, S. 141.

62 *ATHALIA* 1786, S. 141.

63 *ATHALIA* 1786, S. 141 f.

64 Überhaupt wird zur Veredlung der Poesie seit dem 18. Jahrhundert bewusst auf Luthers Sprache zurückgegriffen, vgl. Johann Heinrich Voß, der sich in einem Brief gegen den Vorwurf des Gräzisierungens rechtfertigt. Er habe die Sprache aus sich selbst veredelt, schreibt er an Christian Adolf Overbeck, undatiert, in einem Brief, der sich 1876 im Besitz der Stadtbibliothek Hamburg befand: »Aber

Christian Bröstedt, ebenfalls Sohn eines lutherischen Theologen, während seiner Übersetzung der *Esther* von 1746 desselben Verfahrens wie Cramer bedient, wie er in der Vorrede mitteilt.⁶⁵ Der Rückgriff auf die Sprache der Bibel ist im Original angelegt und zeigt sich wohl am stärksten in der Begeisterungsrede Joads. Um ihre Glaubwürdigkeit zu stärken, benutzt Racine den biblischen Propheten entnommene Wendungen.⁶⁶

Der Effekt von Joads Rede rührt daher, dass er in ihr Gott selbst zu Wort kommen lässt. Bei Racine geschieht dies erst am Ende, bei Cramer gleich zu Beginn im erwähnten Hiob-Zitat. Wenn sich Joad im *exordium* der Rede hinter dem Wort Gottes (einer Maske gleich) versteckt (»Bis hierher, und nicht weiter!«), so ist diese Form der Affektfigur der *Propopoiia* in *argumentatio* und *peroratio* (v. 90-92) des Originals begründet. In acht Versen, als »Rede in der Rede«, ergreift der jüdische Gott das Wort, wobei Joad sich als sein Mittler ausgibt: *Voici comme ce Dieu vous répond par ma bouche* (v. 84).⁶⁷ Sein Argument ist Gottes Wort selbst. Auch der Aufruf zur politischen Auflehnung am Schluss der Rede wird nicht mehr von Joad gesprochen, sondern von Gott. Der Verweis auf die religiöse Autorität stärkt die Glaubwürdigkeit des Orators. Cramer modifiziert das Wort Gottes – wie es Racine unter Bezugnahme auf Stellen des Propheten Isaie dem Priester in Mund gelegt hat – nach dem Wort des von Luther verdeutschten Propheten Jesaja (vgl. *Jes. I, 11-15*).⁶⁸ So ver-

mir wurden lauter (glückliche oder missglückte, gleichviel) aber lauter *Veredlungen aus der alien Sprache Luthers, als Graecismen genannt*, Veredlungen, die mir Goethe und Schiller schon in eignen Gedichten nachbrauchten. Ich ward angeklagt, dass ich, wie Virgil, aus unsern Ennien, Perlen gesammelt, und mich von dem gemeinen *Sprech-* nicht *Sprachgebrauch*, ich meine von dem ruhigen Gespräche des Umgangs, entfernt hatte.« (Mitgeteilt von Herbst, Johann Heinrich Voss, Bd. II.2, S. 250)

65 Vgl. UEHLIN, S. 58.

66 »On me trouvera peut-être un peu hardi d'avoir osé mettre sur la Scène un Prophète inspiré de Dieu, et qui prédit l'avenir. Mais j'ai eu la précaution de ne mettre dans sa bouche que des expressions tirées des Prophètes mêmes.« (OC I, S. 1012) – Bei Cramer: »Man wirds vielleicht ein wenig kühn von mir finden, daß ich einem von Gott begeisterten Propheten, der die Zukunft weissagt, auf die Scene gebracht: allein ich habe die Vorsicht gehabt, ihm keine andre, als selbst aus Propheten entlehnte Ausdrücke, in den Mund zu legen.« (ATHALIA 1786, S. XXVI) – Zur genauen Referenz der Verse vgl. den Kommentar in: OC I, S. 1743-1745.

67 Vgl. ATHALIA 1694, S. 5 up., V. 84: »wie dieser Gott sich euch durch meinen Mund erkläret:« und ATHALIA 1786, S. 6, V. 96: »– Hör, was der Gott durch meinen Mund Dir sagt:«.

68 Vgl. Cramers Stellenkommentar ATHALIA 1786, S. 142.

steht man, weshalb Cramers Gott von der »Widder Fett« (ATHALIA 1786, S. 6, V. 100) spricht, wo nur von ihrem »Blut« die Rede ist: *Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses?* (v. 88), heißt es in der letzten der vier rhetorischen Fragen des Gottes.⁶⁹ Cramer wendet diese letzte Frage von vier Fragen in den Ausruf: »Der Widder Fett, und eurer Farren Blut | Hat meine Seele satt, so lange noch | Das ungerochne Blut der Euren dampft!« (ATHALIA 1786, S. 6, V. 100-102). Die vierfache Wiederholung und paraktaktische Ordnung der Rede behält der Übersetzer Bressand bei, denn für ihn liegt, im Gegensatz zu Cramer und dessen Nachfolgern,⁷⁰ der Effekt des in die Tragödie eingeschobenen Gotteswortes gerade in der Wiederholungsstruktur (ATHALIA 1694, S. 6 up., V. 85-89):

Was hilffts / daß Ihr euch ziert mit heil'gen Eifers schein?
sol ich geehrt nur durch unfruchtbars wünschen seyn?
was kan ich so für frucht von euren opfern tragen?
der böck und Kälber blut sol das mir wol behagen /
da eurer Kön'ge blut schreyt und nicht wird gehört?

Die Rede gewinnt ihre Überzeugungskraft aus einer Steigerung (*amplificatio*) der Überzeugungsmittel. Ihr Ziel ist es, nicht allein den Glauben des Zuhörers abner zu festigen, sondern diesen Zuhörer zum Handeln zu bewegen. Der Glaube ist nur handlungsorientiert gerechtfertigt. Joads Bekenntnis zu Gott ist rhetorisch, weil es in Form einer Rede zum politischen Handeln als der Konsequenz des Glaubens aufruft. Die rhetorische Frage: »der glaube / der nicht würkt / ist der ein rechter glaube?« (ATHALIA 1694, S. 5 up., V. 71) lässt Joad von Gott selbst beantworten, indem er vorgibt, nur das Medium der Rede zu sein, um den göttlichen Willen so direkt wie nur möglich kundzutun. Die Darstellung der Macht

69 Die vier Fragen lauten: *Du zèle de ma loi que sert de vous parer ? | Par de stériles vœux pensez-vous m'honorer ? | Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices ? | Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses ?* (v. 85-88)

70 Nicolay verkürzt die Fragenfolge auf drei, vgl. »Was frommt es, dass ihr euch rühmt, | Ihr dienet mir, ihr haltet meine Lehren? | Glaubt ihr durch Weihrauchdampf und Opfer mich zu ehren? | Brauch' ich der Lämmer und der Böcke Blut?« (ATHALIA 1812, S. 8) Ebenso Carl Dielitz (ATHALIA 1829, S. 7). Eine Ausnahme stellt Maltitz dar, der sogar fünf Fragen schreibt, vgl. ATHALIA 1822, S. 11 f.: »Was rühmst du deinen Eifer für mein Wort? | Kann mich ein fruchtlos, leerer Wunsch verehren? | Was nützen alle deine Opfer mir? | Bedarf der Rinder Blut ich und der Lämmer? Fließt eurer Herrscher Blut nicht ungerächt?« Dafür aber markiert er nicht den Übergang zur *peroratio* durch die zweifache Wiederholung *Romez, rompez*, sondern schreibt ebd. »Zerreißt ein jedes Band«. Auch die für die Struktur wichtige *figura etymologica* findet sich nicht bei ihm (s. unten).

Gottes im ersten Quartett des *exordium* wie die direkte Wiedergabe seiner Worte als argumentatives Mittel erfordern vom Dichter und seinen Übersetzern die genaueste Beachtung des ›hohen Stils‹. Der religiösen Autorität muss im Sinne J. E. Schlegels die höchste Würde im sprachlichen Ausdruck zukommen. Bei Bressand gehorcht der Ausdruck rational überprüfbar Regeln, die wiederum ihren Grund im Original, mehr noch: in der Ordnung der Systemrhetorik haben. Bei Cramer ist eine solche Regelung nicht immer erkennbar, bzw. ihr wird bewusst entgegen gearbeitet, wie bereits der Umgang mit der vierfachen rhetorischen Frage gezeigt hat.

Im ersten exordialen Quartett hat Bressand die *figura etymologica* nachgebildet (›fürcht‹ – ›Furcht‹): »so fürcht ich gott / und nichts weyß mir sonst furcht zu geben« (ATHALIA 1694, S. 5 up., V. 64). Das Bekenntnis von Cramers Joad hält sich nicht an diese Wiederholungsfigur, die dem Satz im Sprachmaterial Bressands und Racines seine Kraft sichert (*Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte* [V. 64]). Cramers Stilprinzip transformiert die Redefigur in eine Klangfigur: »Fürcht' ich nur ihn, mein Freund! sonst Keinen nicht!« (ATHALIA 1786, S. 4, V. 72). Eine solche Vermutung ergibt sich aus der Beobachtung, dass der labiodentale Reibelaut /f/ des Verbs ›fürchten‹ zwei Verse zuvor im Substantiv ›Frevler‹ (ATHALIA 1786, S. 4, V. 70) antizipiert ist und in den beiden Substantiven des Anschlussverses anklingt: »Mit Freuden seh' ich's, daß auch Du sein Freund« (ATHALIA 1786, S. 5, V. 72). Eine Anregung für diese Häufung des Reibelautes /f/ in der Übersetzung mag seine dreifache anaphorische Wiederholung im Eingangsvers der originalen Rede gegeben haben: *Celui qui met un frein à la fureur des flots* (v. 61). (Diese konsonantische Trias wird bei Cramer eine vokalische /o/: »Der Gott, der zu der Woge Toben sagt« [ATHALIA 1786, S. 4, V. 68]). Die Nichtbeachtung der Wiederholungsfigur bei Cramer und den Übersetzern der zweiten Welle⁷¹ schwächt die Redestruktur. Denn an späterer Stelle der Rede, am Ende der *narratio* – *Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche*. (v. 83) –, wird die Gottesfurcht wieder thematisch. Die *figura etymologica* besitzt hier gleichfalls die Funktion einer Gedächtnisstütze, denn die erneute Wiederholung des Furcht-Gedankens findet erst nach neunzehn Versen statt – im Original und bei Bressand, bei Cramer sind es sogar 23 Verse. Cramers ›hoher Stil‹ im *exordium* der Rede wird getra-

71 Vgl. Nicolay: »Die Furcht vor meinem Gott, sonst, Abner, hab' ich keine.« (ATHALIA 1812, S. 7), Maltitz: »Gott fürcht ich, theurer Abner! keinen mehr.« (ATHALIA 1822, S. 11), Dielitz: »Fürcht' ich nur ihn Ihn; vor Menschen sollt' ich zittern?–« (ATHALIA 1829, S. 6)

gen von lutherisch gefärbter Lexik und konsonantischem als auch vokalischem Gleichklang. Die emphatischen Verse laufen auf eine doppelte Verneinung zu (Litotes): »sonst Keinen nicht!« (ATHALIA 1786, S. 4, V. 72). Es geht ihm um kräftige Worte und um den Moment des schönen Klangs im zu lesenden Vers, weniger um den Zusammenhang der gesprochenen Rede, der über die *figura etymologica* hergestellt wird.

Im zweiten exordialen Quartett (v. 65-68) – klar eingeleitet im Original (*Cependant*) wie bei Bressand (»Inzwischen«), doch nicht mehr bei Cramer, der die ersten vier Verse der Rede im Druck von 1786 mit einem Gedankenstrich abgrenzt – wendet sich der Redner Joad an sein zweifelndes Gegenüber, den Hauptmann Abner, um sein Verhalten zu loben. Daran schließt sich in drei Versen die Formulierung seines Redeziels, im Sinne der *propositio* an, das in eine rhetorische Frage mündet: *La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère?* (v. 71). Diese insgesamt sieben Verse sehen bei Cramer anders aus als bei Bressand. Dieser übernimmt die syntaktische Makrostruktur seiner Vorlage: *Erstens* bilden zwei Verse einen Hauptsatz und einen Relativsatz, analog dazu folgen *zweitens* wieder zwei Verse, die aus einem Hauptsatz (»Je vois« bzw. »ich sehe«) und zwei »que«- bzw. »dass«-Sätzen bestehen, dann folgt *drittens* ein einfacher Satz in einem Halbvers (*Le Ciel en soit béni*. [v. 69] bzw. »Dem Himmel dank ich drum.« [ATHALIA 1694, S. 5 up., V. 69]). Diese zentrale Formel besitzt in ihrer Kürze – nur einen Halbvers lange Sätze treten ansonsten nicht auf in dieser Rede – Prägnanz. *Viertens* schließlich bilden die letzten zweieinhalb Verse zwei rhetorische Fragen. Anders ausgedrückt: Vers 65 (Hauptsatz) und Vers 66 (sein Relativsatz) bilden eine persönliche Danksagung. Vers 67 (Haupt- und Nebensatz) und Vers 68 (der zweite Nebensatz) geben eine Wahrnehmung (»ich sehe, dass«) wieder, die indirekt die Danksagung wiederholt (»Joad sieht Abners Standhaftigkeit«). Vers 69, ist eine Segnungs- bzw. Dankesformel. Vers 69₂ bis Vers 70 ein rhetorischer Fragesatz, ebenso Vers 71.

Cramer, dessen Verszählung schon viel weiter fortgeschritten ist, hat die syntaktische Struktur – fünf Sätze in sieben Versen ($2 - 2 - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - 1$) – mit vier Ausrufezeichen »zerschossen«. Emphatische Ausrufe da, wo Aussagen waren. Die beiden rhetorischen Fragen wendet er in Aussagen. Sein Schema ist wiederzuerkennen: vier Sätze in acht Versen ($4 - \frac{1}{2} - 1 - 2\frac{1}{2}$). Von Interesse sind die ersten vier Verse und die letzten zweieinhalb. Beide Versgruppen zeigen Cramers Neigung zur Ellipse im Dienst eines »poetischen Ausdrucks«. Der verkürzende Ausdruck ist eine topische Affektfigur, die auf einen emotionalen Zustand des Redners hindeutet. Gekürzt werden zwei der vier dass-Konjunktionen, die vom Leser oder Hörer ergänzt werden müssen. Cramers Einleitung nennt den Zustand,

in dem der Redner spricht, beim Namen in Form einer Prädikatsbestimmung: »Mit Freuden«. Das folgende Zitat fügt die von Cramer ausgelassenen Wörter ein, damit man die Ellipse sehe (ATHALIA 1786, S. 5, V. 73-76):

Mit Freuden seh ichs, dass auch Du sein Freund
 Noch bist! [dass Du] für mich besorgt [bist;] [dass Du] empört beym
 Anblick
 Der Ungerechtigkeit [bist]! dass ohne Falsch,
 Israelit! ein edles Herz Dir klopf.

Wenn Cramer Racines komplexen Gedankengang in einen Gefühlsausdruck transformiert, flicht er in seinen ›hohen Stik‹ moralisch wertende Elemente ein, deren Ausdruck in emotiven Verben, Partizipien und Adjektiven eine generelle Tendenz des ›hohen Stils‹ der zweiten Übersetzungswelle darstellt: Die zusätzliche Bekräftigung mit einem subjektiven Urteil in Wörtern wie ›fühlen‹, ›erhaben‹ und ›edel‹ ist eine Folge der in der Übersetzung instabil gewordenen Rede, die nun mittels emphatischer Beiwörter an Kraft gewinnen muss. Auch Dielitz zum Beispiel lässt an dieser Stelle Joad sagen: »Ich fühle Deine Schmerzen«⁷².

Die für die Rede wichtige, weil deren Absicht zeigende zweite rhetorische Frage – hier wieder in Bressands Übersetzung: »der glaube / der nicht würkt / ist der ein rechter glaube?« (ATHALIA 1694, S. 5 up., V. 71) –, wendet Cramer in eine Sentenz, die elliptisch endet. Das spezifisch ›Poetische‹ dabei liegt im Fortlassen eines Vergleichsgliedes: »[...] Nur halbe Tugend ist | Selbst Tugend, wenn sie thatlos bleibt; [Nur halbe, tatlose Tugend] ist Traum, | ist Schatten nur.« (ATHALIA 1786, S. 5, V. 78-80) Cramers ›hoher Stik‹ ist an dieser Stelle assoziativ, die Wahl der Sentenz schwächt zudem die gesamte Rede. Denn die rhetorische Frage ist keine Dekoration: ihre indirekte ›Beantwortung‹ ist Weg und Ziel der weiteren Rede. Das Verwischen von Zusammenhängen innerhalb der *dispositio* zeigt sich weiter daran, dass der nächste Redeabschnitt, die *narratio*, bei Cramer noch im Vers, der der *propositio* angehört, steht: »Ist Schatten nur. | Acht Jahre thront jetzt schon« (ATHALIA 1786, S. 5, V. 80.)⁷³ Nicht nur die zentrale Frage nach dem Verhältnis von Glaube und Handlung

72 ATHALIA 1829, S. 6.

73 Überhaupt ist es ein Grundzug der Übersetzer der zweiten Welle, den Satz-anfang ins Versinnere zu verlegen. Bei Racine und den Übersetzern der ersten Welle ist das eine begründete Ausnahme. Erst mit Eschenburgs *Esther* von 1767, d. h. mit einer der letzten Alexandrinerübersetzungen, kann man beobachten, dass Sätze vermehrt im Innern des Verses beginnen, vgl. UEHLIN, S. 107.

fällt weg, sondern der Glaube selbst wird zu einer Tugend,⁷⁴ im Sinne eines moralischen Werts. Cramers moralisierendes Verständnis des ›Glaubens‹ als ›Tugend‹ besitzt seine Ursache im originalen Vers der ersten Frage, wo das Wort ›vertu‹ (Tugend) fiel: *Cette oisive vertu, vous en contentez-vous?* (v. 70).

Die *res* (der Gegenstand) der Rede, nämlich den Gläubigen daran zu erinnern, dass ein Glaube nur ein Glaube ist, wenn er eine ihn festigende Handlung nach sich zieht, verliert Cramers Joad aus dem Blick. Joad wird zum philanthropischen Prediger der Tugend – das ist ein möglicher Deutungsvorschlag der übersetzten Rede, die gegenüber der originalen nicht mehr bedingungslos ihren Gegenstand verteidigt. Bei Racine wie bei Bressand korrespondiert auf poetologischer Ebene der rhetorische Begriff des Charakters (*ēthos*), den eine die Handlung strukturierende Absicht auszeichnet, mit Joads Glaubensbegriff. Ähnlich wie Cramer verfährt auch Dielitz, der zwar zunächst zwei rhetorische Fragen in der *propositio* setzt, die alles entscheidende Frage aber in einen emphatischen Ausruf verdeutscht, mit dem die Rede eigentlich beendet wäre, da der Ausruf alles, was die Rede in Form raffinierter rhetorischer Mittel entwickelt, in einem wertenden Urteil sagt: »Ein Glaube, der nicht handelt, ist Betrug | An Gott und Menschen!«⁷⁵

Die *narratio* ist mit zwölf Versen der längste Abschnitt dieser Rede (v. 72-83). Sie besteht aus zwei Sätzen, die jeweils einen Teil bilden. In ihrem ersten Teil, der aus fünf einen Satz bildenden Versen bei Racine und Bressand besteht, finden die Verbrechen der heidnischen Königin gegenüber dem jüdischen Volk und seinem Gott Erwähnung, die diese seit ihrer Machtübernahme vor acht Jahren begeht (v. 72-76):

*Huit ans déjà passés une impie Étrangère
Du sceptre de David usurpe tous les droits,
Se baigne impunément dans le sang de nos Rois,
Des enfants de son fils détestable homicide,
Et même contre Dieu lève son bras perfide.*

Im zweiten Teil der *narratio*, der als Teil der Argumentation gelten könnte, wendet sich der Hohepriester Joad an sein Gegenüber, den Hauptmann Abner, in einem Satz, dessen eigentliche Botschaft bis in

74 An anderer Stelle ersetzt er das Wort ›foi‹ mit ›Treue‹: *Abner, quoiqu'on se pût assurer sur sa foi*, (v. 201) »Ich bau' auf seine Treue, wenn sie uns« (ATHALIA 1786, S. 14, V. 236).

75 ATHALIA 1829, S. 6. Wie auch bei Cramer beginnt die *narratio* im selben Vers, vgl. ebd.: »An Gott und Menschen! – Schon seit langen Jahren«.

den letzten Vers dieses Satzes hinausgezögert wird. Lässt man die Digression in Form eines Hyperbatons aus, lautet der Satz: *Et vous [...] | Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche.* (v. 77-83) Die Funktion der Digression liegt in der Darstellung von Abners Charakter als standhaft; damit ist er potentiell zum Widerstand gegen Athalies Macht fähig. Dort der Bericht der Bedrohung, hier der Bericht eines Charakters, der jeder Bedrohung widersteht. Indem er Abner direkt anspricht, ruft er ihm dessen eigenen Charakter in Erinnerung. Mit der Evidenz des Kontrastes leistet der Redner Joad bereits in der *narratio* Überzeugungsarbeit, und man könnte deshalb auch diesen Teil der Rede der *argumentatio* zuordnen (v. 77-83):

*Et vous, l'un des soutiens de ce tremblant État,
Vous nourri dans les camps du saint Roi Josaphat,
Qui sous son fils Joram commandiez nos armées,
Qui rassurâtes seul nos villes alarmées,
Lorsque d'Ochosias le trépas imprévu
Dispersa tout son camp à l'aspect de Jéhu ;
Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche.*

Im letzten Vers findet die Wiederholung des Furcht-Gedankens statt, der nicht nur den Ausgangspunkt von Joads Rede in Form einer *figura etymologica* bildete. Auch Abners Bericht, der Joads Rede vorausgegangen war und die Tragödie eröffnet hatte, zeugt einerseits von Gottesfurcht, andererseits von einer Furcht vor der weltlichen Macht Athalies, die den Dienst an Gott bedroht. Der erste Satz der Tragödie lautet: *Oui, je viens dans son Temple adorer l'Éternel.* (v. 1) Im letzten Vers seines Berichtes warnt er davor, dass Athalie *Ne vienne attaquer Dieu jusqu'en son Sanctuaire.* (v. 60) Indem Joad – und zwar in der aufschiebenden Digression – Abners Furchtlosigkeit in Erinnerung ruft, beweist er ihm, dass seine Furcht grundlos ist. Sein Charakter habe auch bisher jeder weltlichen Macht widerstanden. Damit ist der Grundstock gelegt für die eigentliche Überzeugung: diejenige zum politischen Handeln.

Die zweifache Erinnerung in der *narratio* – die an Athalies Verbrechen und die an Abners furchtlosen Charakter – ist syntaktisch begründet in zwei komplexen Sätzen. Das Subjekt des ersten ist *une impie Étrangère* (v. 72) bzw. »die fremde Wütrichin« (ATHALIA 1694, S. 5 up., V. 72) bzw. »Die Frevlerin des Auslands« (ATHALIA 1786, S. 5, V. 82).⁷⁶ Das Subjekt des zweiten, vom Hyperbaton markierten Satzes ist der angesprochene Abner.

76 Bzw. bei Dielitz: »dieses fremde Weib« (ATHALIA 1829, S. 6).

Die Missachtung der Versgrenzen, die Wiederholung des Subjektes und die Verwendung eines Ausrufesatzes einmal beiseite gelassen, weicht Cramer von der Struktur des ersten Satzes relativ gering ab. Dagegen gelingt es ihm im zweiten, seinen bereits erwähnten elliptischen Rededuktus durchzusetzen, indem er auf Relativsätze verzichtet und elliptische Vokativsätze zum reihenden Ordnungsprinzip erhebt (ATHALIA 1786, S. 5 f., V. 87-95):

[...] und doch sprichst Du,
 Der Stützen eine dieses wanken Reichs;
 Du, aufgewachsen unterm Waffenklang
 Der Kriege Josaphats; Du, unter Joram,
 Des Edeln Sohn, der Heere Führer einst;
 Du, einzig unsrer bangen Städte Tröster,
 Da bey Ahasja's schnellem Tode sie
 Vor Jehu's Macht und seinen Schrecken bebten:
 Ich fürchte Gott! sprichst Du? Mich rührt sein Wort –

Dielitz behält die zweite geschlossene syntaktische Einheit bei und öffnet dagegen die erste mit zwei Ausrufesätzen und zwei Fragesätzen.⁷⁷ Grund für einen solchen Umgang ist wie bei Cramer die Befolgung des Varianzprinzips in der Syntax; lange reihende Passagen sollen mit kurzen wechseln, um die Aufmerksamkeit des Lesers nicht zu verlieren und andererseits den affektiven Zustand des Redners zu markieren. Bei solchen Eingriffen wird die feste Einheit der Redeteile gelockert. Bressand dagegen hält sich in beiden Teilen an die vorgegebene Struktur von zwei Großperioden.⁷⁸

77 Dielitz: »[...] Schon seit langen Jahren | Hat dieses fremde Weib, uns so verhaßt, | Die Länder, die nur Davids Erbtheil waren, | Sich mit verweg'ner Frechheit angemaßt! – War sie es nicht, die uns'rer Kön'ge Blut | Vergoß? Und hat sie nicht im Zorn vernichtet | Des eig'nen Sohnes Kinder? – Ihre Wuth | Hat gegen Gott die Waffen selbst gerichtet!–« (ATHALIA 1829, S. 6f.)

78 Bressand: »acht Jahre seind schon hin / seit von dem schnöden raube | die fremde Wütrichin den Zepter Davids führt / | an Kindern ihres Sohns verfluchte Mörd'rin wird / | und unsrer Könige geheiligts blut verschwendet / | ja den treulosen arm selbst wider Gott schon wendet; | Und ihr / als eine Stütz' an diesem schwachen Staat / | erwachsen in dem heer des Königs Josaphat / | den Joram / dessen Sohn / sein Lager ließ verwalten / | der unsre wankle Stätt' alleine noch erhalten / | als Ahasias tod so grossen schrecken bracht / | und sich vor Jehu blickk zerstreut die ganze Macht; Ich förchte Gott / sagt ihr / und seine Wahrheit; höret« (ATHALIA 1694, S. 5 up., V. 78-83)

Darauf folgt die direkte Rede Gottes, deren argumentativer Teil (*argumentatio*) weiter oben zitiert wurde. Ihr Abschluss von drei Versen bildet das Ende von Joads gesamter Rede. Diese *peroratio* ist ein Aufruf zum Kampf gegen die Ungläubigen, die bei Cramer und Dielitz, wo eine Markierung in Form der Wiederholung des Eingangswortes fehlt, nicht mehr formal abgegrenzt wird von der *argumentatio* (v. 90-92):

*Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété.
Du milieu de mon peuple exterminiez les crimes,
Et vous viendrez alors m'immoler vos victimes.*

Cramer schreibt: »Ihr sollt nicht sagen: Bund! Geht, hebt ihn auf | Den Bund der Missethat. Kommt wieder dann, | Und ehrt durch Opfer mich!« (ATHALIA 1786, S. 6, V. 103-105)⁷⁹ Bressand dagegen grenzt diese Verse als eine zusammengehörige Einheit ab, womit sie ihre rhetorische Schlagkraft wahren (ATHALIA 1694, S. 6 up., V. 90-92):

weist / weist dem Unrecht klar / daß ihr euch von ihm kehrt /
sucht die Gottlosigkeit auß meinem Volk zu jagen/
hernachmals sollet ihr eur opfer vor mich tragen.

Joads Überzeugungsarbeit, v. 104-128 und I.2, v. 226-234

Die Beobachtung, dass Cramer Racines syntaktisches Muster auflöst, zeigt sich weiter an Joads Einwände abwehrenden Gegenreden, die zweimal in Form einer umfangreichen rhetorischen Frage einsetzen. Dem Einwand Abners, Gott zeige seinem Volk keine Wunder mehr, habe sich also abgewandt, begegnet Joad mit einer Frage, die genau sein Gegenteil behauptet: *Et quel temps fut jamais si fertile en miracle?* (v. 104)⁸⁰ Seiner Frau, die in der zweiten Szene an der Wehrfähigkeit des Volkes zweifelt, antwortet er: *Et comptez-vous pour rien Dieu qui combat pour nous?* (v. 226)⁸¹ Die sich an die Eingangsfrage jeweils anschließenden Reden halten am Frageprinzip fest, in den Übersetzungen Cramers und Dielitz' wird der Fragemodus nicht verlassen, aber die Syntax der Fragen wird deutlich variiert. Das gilt für die *erste* Rede besonders im historischen Bericht von Gottes Bestrafung der Ungläubigen, der aufgrund seiner

79 Bei Dielitz fängt dieser Teil sogar noch im Vers davor an: »[...] Sieh', | Ich habe Dich erlesen, mit dem Arm | Der Rache zu vernichten die Verbrecher! – | Nur dann wird erst Dein Opfer Mir gefallen! – –« (ATHALIA 1829, S. 7)

80 Vgl. Bressand: »Und welche zeit hat je mehr wunder vorgetragen?« (ATHALIA 1694, S. 6 up., V. 104)

81 Vgl. Bressand: »Und rechnet ihr für nichts Gott / der für uns wird streiten?« (ATHALIA 1694, S. 6 up., V. 240)

naturalistischen Drastik heraustritt. Die *zweite* Rede ist ein Paradebeispiel einer Syntax, die in der Deklamation ihre rhetorische Erfüllung findet. Ihre symmetrisch gebaute Syntax bildet einen Reizpunkt für Cramer, keinesfalls für Bressand.

In der *ersten* Gegenrede Joads folgt nach dem *exordium*, das in drei Fragen den Sehsinn, das innere Gefühl und den Hörsinn des Adressaten anspricht, Joads Argumentation, die nun nicht gegenwärtige Wunder Gottes aufzählt, sondern sie aus der Geschichte in Erinnerung ruft. Diesen Vorgang trägt der Parallelismus von Vergangenheitspartizipien, die im Fragemodus stehen, eingeleitet mit den beiden Versen: *Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours | Des prodiges fameux accomplis en nos jours?* (v. 109 f.) Erst in den letzten vier Versen wendet sich Joad wieder im Aussagemodus an sein Gegenüber (v. 125-129). Den argumentativen Bericht im Modus der Frage und der Aufzählung, der vom Tod der Eltern Athalies erzählt, durchzieht im Original auf klanglicher Ebene eine Diagonale des Reibelautes /š/ bzw. – so man nicht ein statisches Schriftbild betrachten möchte – erklingt er in jedem Vers zeitlich um zwei Silben versetzt. In fünf Versen, die den Tod von Athalies Mutter Jézabel erzählen, ›wandert‹ der Reibelaut /š/, der aus dem Namen von Athalies Vater ›Achab‹ stammt, von der zweiten Silbe in fünf Schritten auf die vorletzte (v. 113-118):

*L'impie Achab détruit, et de son sang trempé
Le champ que par le meurtre il avait usurpé;
Près de ce champ fatal Jézabel immolée,
Sous les pieds des chevaux cette Reine foulée,
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés;*

Diese Diagonale verbindet (gleich einer Blutspur, die ihren Ausgang nahm vom Vater Achab: *de son sang trempé*) miteinander den Ort des Todes, die Handlungsträger und ihre Handlung und besagt: ›Auf dem Feld zerrissen von Tieren.‹ Das lautliche Konstruktionsprinzip dieser Darstellung des Todes findet sich in deutschen Übersetzungen meist sporadisch wieder, indem der Reibelaut /š/ oder andere Zischlaute vermehrt auftreten. Viel einfacher wiederzugeben ist der konsequente Parallelismus der Vergangenheitspartizipien⁸² am Versausgang. Diesen meidet Cramer – der einschließlich der Zusätze wieder der Lutherbibel verpflichtet ist – sichtlich, indem er die strenge Syntax variiert. Den bemerkten Modus der Frage markiert eigens das Satzzeichen, den auf-

82 In Vers 114 steht ein Plusquamperfekt.

zählenden Charakter behält er bei, den naturalistisch dargestellten Tod der Jézabel gestaltet er dezenter. Im letzten Vers hört man den Reibelaut /š/ (ATHALIA 1786, S. 7 f., V. 128-133):⁸³

An Ahabs Untergang? an jenen Berg
 Der Rebe, der sein Blut vergiessen sah,
 Weil Naboth seins dort rann? an Jesabel,
 Die hochgebäumter Rosse Huf zertrat,
 Dass ihres Bluts die Hunde leckten, und
 Der Mördrinn Leich entfleischten! An die Schaar

Bressands Version kann in einem deklamierenden Vortrag wegen ihrer Beachtung des Symmetrieprinzips ausgezeichnet bestehen, weil die (für eine Deklamation wichtige) Wiederholung gleicher Elemente zum Zwecke der Eindringlichkeit des Gesagten vorhanden ist (ATHALIA 1694, S. 7 up., V. 113-117):

des schnöden Achabs fall / beflekket / als er starb
 die Jesabel / nicht weit von dieses felde Erden /
 gestürzt vom Palast / zutreten von den pferden /
 ihr schnödes fleisch und blut der hunde raub und beut/
 die glieder ganz zermalmt / zerrissen und zerstreut;

Im Original wird der Sturz, den Bressand dem Alten Testament (*II. Kön. 9, 33*) entnimmt, nicht berichtet – man sieht: auch er hat während der Übersetzung die Bibel zur Hand bzw. im Hinterkopf –, statt dessen schreibt Racine abstrakt: *Jézabel immolée* (v. 115). Die Schändung ihrer Leiche von Pferden und Hunden wird in fünf grammatisch identischen wie semantisch sich ähnelnden Formen beschrieben, die zudem lautlich korrespondieren: ›gestürzt‹, ›zutreten‹, ›zermalmt‹, ›zerrissen‹, ›zerstreut‹. Ihr Affrikat /ts/ ist eine Äquivalenz zu der originalen Reihe der Frikative /š/. Ein weiterer Reflex dieser Anordnung des Reibelauts /š/ findet sich in der Übersetzung der Verbindung *L'impie Achab* mit ›schnöder Achab‹ (statt z. B. ›gottlos‹) sowie in Bressands Wendung ›schnödes Fleisch und blut‹ für *sang* (›Blut).⁸⁴ Die Einheit dieses Redeabschnittes wird von fünf

83 Ähnlich verfährt Dielitz, indem er kurze Fragesätze reiht: »Blieb Ahab ungezüchtigt? fiel er nicht | Auf einer Stelle, die der Bösewicht | Mit Blut erkaufte? Ward Jesabels Verbrechen | Nicht schwer geahndet? Floß ihr schwarzes Blut | Nicht in den Staub? – Gefräß'ger Hunde Wuth | Ward sie zu Theil! [...]« (ATHALIA 1829, S. 8 f.)

84 Das französische Wort für Fleisch ›chair‹ wird in diesem Kontext auch noch im Original fallen, als die ihren Traum erzählende Athalie erneut auf das grausame Ende ihrer Mutter zu sprechen kommt (II.5). Sie habe nach der Mutter ›die armen

(statt im Original sechs) Vergangenheitspartizipien getragen, die allerdings nicht mehr ausschließlich am Ausgang des Verses, sondern auch am Anfang und am Ende der Halbverse stehen, genauer: ihre Akzentsilbe bildet entweder die erste oder die letzte Akzentposition eines Halbverses. Der deklamatorische Sinn einer solchen Verteilung besteht darin, dass an diesen Positionen der Halbverse die Betonung mit größerer Emphase gesprochen werden kann als in den dazwischen liegenden Akzentpositionen.

In der *zweiten* Gegenrede Joads zeigt sich, dass in Bressands Übersetzung Auslassungen, semantische Wiederholungen und scheinbare Verstärkungen des inhaltlich Gesagten der Dominanz der originalen syntagmatischen Struktur sowie dem Gesetz des deutschen Alexandriners geschuldet und kein Ausdruck eines hermeneutischen Strebens sind, den Text mit Zusätzen aufhellen oder aber mit Auslassungen prägnanter formulieren zu wollen. Als Syntagmen gelten hierbei nicht ausschließlich grammatische Kategorien oder Redefiguren, sondern auch Reimwörter. Die folgende Amplifikation geht auf das Streben Bressands zurück, wieder in Einklang mit dem originalen Reimschema zu gelangen. In einer Frage, deren Objekt (*Dieu* bzw. ›Gott‹)⁸⁵ fünfmal mit einem Relativsatz bestimmt wird, sucht Joad seine Frau von Gottes Beistand zu überzeugen:

<i>Et comptez-vous pour rien</i>	<i>Dieu qui combat pour nous?</i>
Und rechnet ihr für nichts	Gott / der für uns wird streiten?
<i>Dieu, qui de l'orphelin</i>	<i>protège l'innocence,</i>
Gott / dessen starke hand	der weysen unschuld schützt/
<i>Et fait dans la faiblesse</i>	<i>éclater sa puissance;</i>
und macht / daß seine krafft	aus ihrer schwachheit blitzt?

Bressands nun folgender Zusatz von zwei Versen ist auffällig. Er, der möglichst Vers für Vers übersetzt, erfindet zwei Verse, die semantisch in Bezug auf die vorhergehenden drei und die folgenden sechs Verse schlichtweg redundant zu nennen sind:

ausgereckt« (ATHALIA 1694, S. 28 up., V. 543), doch fand nichts: *qu'un horrible mélange | D'os et de chair meurtris, et trainés dans la fange, | Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux, | Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.* (v. 503-506) Diesmal verbindet Bressand drei Wörter mittels des Reibelauts /s/, die dadurch eine Einheit bilden: »als modrend=faules fleisch / und knochen die geschunden / | woran manch zeichen noch von blute sich erwieß / | um die der hunde schaar sich hungrig=zankend biß'.« (ATHALIA 1694, S. 28 up., S. 544-547)

85 *Dieu* kommt in der *Athalie* 149 Mal vor, ansonsten nur noch in *Esther* (59 Mal), vgl. Charles Bernet, *Le vocabulaire des tragédies de Jean Racine. Analyse statistique*, Genève 1983 (= *Travaux de linguistique quantitative*, 12), S. 309.

Gott der in seinem volk das unrecht nicht will dulden /
und eiffrig strafft und rächt die längst gehäuften schulden;

Er erkennt das syntaktische Wiederholungsschema und erweitert es um ein Glied. Bressand war vom Reimschema des Originals abgewichen – dort setzt die Rede männlich ein, bei Bressand weiblich –, und mittels des Einschubs eines eigenen Reimpaars zwischen die beiden originalen Reimpaare ist er wieder gleich auf mit dem originalen Reimverlauf. Dass die Äquivalenz der Reime für Bressand sehr wichtig ist, sieht man daran, dass er lieber ein zusätzliches Reimpaar erfindet, als auf die im Deutschen mögliche Nachbildung des männlichen Reimpaars *Jezraël – Jézabel* zu verzichten. Ohne diesen Einschub hätte an besagter Stelle ein weibliches Reimpaar folgen müssen und eben nicht der männliche Reim ›Jesreel – Jesabel‹:

<i>Dieu, qui hait les Tyrans,</i>	<i>et qui dans Jezraël</i>
Gott / der Tyrannen hasst/	und der in Jesreel
<i>Jura d'exterminer</i>	<i>Ahab et Jézabel;</i>
ganz auszutilgen schwuhr	Ahab und Jesabel;

Eigentlich würde der Einschub zu einer sechsfachen statt fünffachen Folge der Anapher *Dieu* (›Gott‹) führen müssen, aber um dies zu vermeiden, also um nicht die Vorgaben des Originals zu übertreffen, verzichtet Bressand einmal auf die Nennung ›Gottes‹:

<i>Dieu, qui frappant Joram</i>	<i>le mari de leur fille,</i>
ihr'n Eidam Joram schlug	mit Plage die ihn schwächte /
<i>A jusque sur son fils</i>	<i>poursuivi leur famille;</i>
und biß auf seinen Sohn	verfolget' ihr geschlechte;

Im letzten Verspaar wird die Anapher wieder benutzt (v. 226-234; ATHALIA 1694, S. 13 up., V. 240-250):

<i>Dieu, dont le bras vengeur,</i>	<i>pour un temps suspendu,</i>
Gott / dessen rächer=arm /	ruht er gleich eine zeit /
<i>Sur cette race impie</i>	<i>est toujours étendu.</i>
doch dis gottlose haus	noch zu verderben dreut?

Der Einschub des Reimpaars wird von Bressands Alexandriner, dessen Reime möglichst in der originalen Folge alternieren sollen, erzwungen.⁸⁶

86 Ein weiteres Beispiel für die Relevanz des originalen Reims findet sich am Ende dieser Szene. Darin lauten die letzten beiden Verse, mit denen Joad den ersten Gesang des Gott preisenden Mädchenchores anordnet: *L'heure me presse. Adieu. Des plus saintes familles | Votre fils et sa sœur vous amènent les filles.* (v. 295 f.) Wie

Bressands einmalige Abweichung vom anaphorischen Muster ist dem Einschub eines weiteren Reimpaares und damit eines weiteren analog gebauten syntaktischen Musters geschuldet. Die Varianz seines Nachfolgers Cramer in dieser Rede ist Programm.⁸⁷ Bei Cramer fällt das Wort ›Gott‹ nur noch dreimal, am Versanfang sogar nur einmal; bei Dielitz fällt es zwar viermal, aber er determiniert es mit einem Artikel und ergänzt es im letzten Fall mit einem Attribut: »Den starken Gott«. ⁸⁸ Der reihende Charakter der Gott bestimmenden Relativsätze bleibt erhalten, doch die eindringliche Wiederholung des einen Wortes (Dieu/ Gott) wird abgeschwächt. Im letzten Verspaar ist die Zerstörung der Feinde bei Racine und Bressand abstrakt ausgedrückt, indem gerade nicht gesagt ist, auf welche Weise der metonymische Handlungsträger (›Arm Gottes‹) das Objekt (›die Feinde‹) physisch konkret vernichtet (v. 226-234; ATHALIA 1694, S. 13 up., V. 240-250):

<i>Dieu, dont le bras vengeur,</i>	<i>pour un temps suspendu,</i>
Gott / dessen rächer=arm /	ruht er gleich eine zeit /
<i>Sur cette race impie</i>	<i>est toujours étendu.</i>
doch dis gottlose haus	noch zu verderben dreut?

Bei Cramer und Dielitz dagegen entsteht ein plastisches Bild der Zerstörung, wenn der »Rächerarm | [...] | Der Sünder Scheitel zu zerschmettern« (ATHALIA 1786, S. 16, V. bzw. 273-275) bzw. der »Rächerblitz [...] | Dieß Schandgeschlecht von Grund' aus zu zerstören«⁸⁹ sucht. Die Em-

die syntaktische Ordnung werden die generelle Semantik des Reimpaares sowie die semantische Korrespondenz zwischen weiblichem Reim und weiblicher Semantik im letzten Reimwort der Szene beibehalten: »Mich rufft die zeit. Lebt wol. Der heiligsten geschlechter | führn unsre Kinder Euch gleich zu die jungen Töchter.« (ATHALIA 1694, S. 16 up., S. 311f.)

87 Kaum noch erkennbar ist das Muster bei Wilhelm Willige, auf dessen Übersetzung die beiden Übersetzer Dr. Hermann Baum und Karl-Heinz Klär für ihre Übersetzung des Buches von Lucien Goldmann, *Le Dieu caché* (1955), zurückgegriffen haben, vgl. Lucien Goldmann, *Der verborgene Gott. Studie über die tragische Weltanschauung in den Pensées Pascals und im Theater Racines*, Neuwied und Darmstadt 1973 (= *Soziologische Texte*, 87), S. 586. – Am Rande sei auf die Verwechslung von Joad und Joas hingewiesen, die den beiden Übersetzern unterlaufen ist: »Nicht nur Athalja selbst, sondern auch Joad, das Werkzeug Gottes, der legitime König, ist durch und durch schlecht und bar jedes moralischen Wertes. Joad ist rein, solange er Schüler der Leviten ist und solange er *nicht König* ist.« (Ebd., S. 585)

88 ATHALIA 1829, S. 15.

89 ATHALIA 1829, S. 15.

phase des ›hohen Stils‹, die bei Racine und Bressand in der Syntax begründet ist, erreichen Cramer und Dielitz mittels der Metaphorik.⁹⁰

Joads Rede an die Fürsten der Leviten, IV,3, v. 1325-1372

»Diese Rede des Hohenpriesters an die Fürsten der Leviten, ihr feyerlicher Schwur, und die rührende Ermahnung Joad's an Joas, halte ich nebst der Scene des Verhörs, und der der Begeisterung, für die schönste dieses Stücks, und irgend eines Drama«⁹¹, bekennt Cramer.

Bereits ein erster Blick zeigt, dass Cramer die von ihm gelobte Kriegerrede an die Fürsten der Leviten deutlich erweitert. Bei ihm ist sie 65 Verse statt, wie im Original, 47 lang bzw. in Silben ausgedrückt: benötigt er knapp einhundert Silben mehr als Racine.⁹² Bressand kommt ohne einen zusätzlichen Vers aus und schreibt wie Racine 47 Alexandriner. Auch hier zeigt sich wieder eine genaue Beachtung der Reimstruktur, wenn das letzte Reimwort der Rede mit demjenigen des Originals semantisch identisch ist: [*mourir pour*] *lui* (v. 1372) – »[sterben auch für] ihn« (ATHALIA 1694, S. 78 up., S. 1442).

Nimmt man den ersten Satz hinzu, mit dem sich Joad noch an den kindlichen Thronfolger wendet, dann besteht die Rede an die Fürsten aus 48 Versen: Das *exordium* umfasst dann elf bzw. zwölf (v. 1326[25]-1336), die *narratio* vierzehn (v. 1337-1350), die *argumentatio* achtzehn (v. 1351-1368) und die *peroratio* in der Funktion eines Schlachtrufes vier Verse (v. 1369-1372). Bressand, der das soeben beschriebene Muster beibehält, übernimmt ebenfalls seine interne syntaktische Füllung.

Im *ersten* Vers, wie gesagt, die Anrede an Joas. In den ersten *drei* Versen der eigentlichen Rede stehen drei Hauptsätze, es folgt in *drei* Versen ein Satzgefüge, dann wieder in *einem* Vers ein Satz. Die zweite Anrede an die Priester, bei Racine ein eigenständiger Satz, verknüpft Bressand mit den folgenden *drei* Versen, die aus einer Reihung von Infini-

90 Die Unterschiede, die zwischen Cramer und Dielitz bestehen, sollen keinesfalls unerwähnt bleiben. Cramer intensiviert den Charakter der Rede, indem er den direkten, statt des umfangreicheren metonymischen Gebrauchs verwendet. Statt des Verses: *Dieu, qui de l'orphelin protège l'innocence*, (v. 227) heißt es knapp: »der stets der Waisen schützt« (ATHALIA 1786, S. 16, V. 267f.) Gott schützt aber nicht die Waisen, sondern ihre Unschuld, wie Bressand richtig übersetzt: »der weysen unschuld schützt« (ATHALIA 1694, S. 13 up., V. 241). Dielitz dagegen verstärkt den Charakter der Rede mittels *epitheta ornantia*. Wie oben gesehen, spricht er vom ›starken Gott‹, kurz davor heißt es »der blutigen Tyrannen«, wo nur *Tyrans* steht.

91 ATHALIA 1786, S. 176f.

92 Wie auch Dielitz. Bei ihm besteht die Rede aus 66 Versen, vgl. ATHALIA 1829, S. 82-87.

tiven des Modalverbs ›falloir‹ bzw. ›müssen‹ bestehen⁹³ (Verse je Satzeinheit bei Racine: 1-1-1-3-1-[1-3] bzw. bei Bressand 1-1-1-3-1-[4]).

Die *narratio* beginnt mit einem Satz in *einem* Vers, auf diesen folgt in *drei* Versen ein Satzgefüge. Von den nächsten sechs Sätzen in *sechs* Versen übernimmt Bressand nur fünf, indem er die beiden mittleren kausal verbindet. Das ist eine Varianz mittels Hypotaxe gegenüber Racines reiner parataktischer Reihe. In den nächsten *vier* Versen behält Bressand das Satzgefüge bei⁹⁴ (Verse je Satzeinheit bei Racine: 1-3-[1-1-1-1-1]-4 bzw. bei Bressand 1-3-[1-1-2-1-1]-4).

Die rhetorische Frage von *drei* Versen, die die *argumentatio* einleitet, wird in eine Aussage gewendet; dagegen wird die über *fünf* Verse folgende rhetorische Frage übernommen. Nach den beiden hypotaktischen Konstruktionen geht die Rede während *dreier* Verse in eine parataktische Reihe von drei Sätzen über – bei Racine und Bressand –, um schließlich in einer *sieben* Verse umfassenden dritten rhetorischen Frage zu gipfeln. In Bressands Druck fehlt nur das Fragezeichen (Verse je Satzeinheit Racine und Bressand: 3-5-1-1-1-7).

Die *peroratio* beginnt mit einem Satz in *einem* Vers und endet mit *drei* Versen, die ein Satzgefüge (Verse je Satzeinheit: 1-3) bilden (v. 1326-1372 bzw. ATHALIA 1694, S. 77 f. up., V. 1396-1442):

- Ea1 *Voilà donc votre Roi, votre unique espérance.*
Seht euren König nun / den ihr habt wieder funden /
- Eb1 *J'ai pris soin jusqu'ici de vous le conserver.*
bißher hab' ich ihn Euch bewahrt zu eurer ruh' /
- Ec1 *Ministres du Seigneur, c'est à vous d'achever.*
ihr diener gott des HErrn / Euch steht vollführen zu.
- Ed3 *Bientôt de Jézabel la Fille meurtrière*
Instruite que Joas voit encor la lumière,
Dans l'horreur du tombeau viendra le replonger.
Die Tochter Jesabel / die nur nach blute strebet /
so bald sie wird erfahn / daß Joas annoch lebet /
wird er noch einmal stehn in gleicher würgens-noht.

93 Vgl.: »Ihr / heil'ge Priester / nur müsst ihre wut bezähmen / | das Joch der Sklaverey von unserm Volk abnehmen/ [...] stellen für« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1406) statt: *Prêtres saints, c'est à vous de prévenir sa rage. Il faut finir des Juifs le honteux esclavage, | [...] leur Roi.* (v. 1333-1336)

94 Vgl.: »Auch fängt schon dieser Gott sie zu verwirren an / | weil ich / trotz ihrer Müh / euch hier versammeln kan.« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1413 f.) statt: *Déjà ce Dieu vengeur commence à la troubler. | Déjà trompant ses soins j'ai su vous rassembler.* (v. 1343 f.)

- Ee1 *Déjà sans le connaître elle veut l'égorger.*
Da sie ihn noch nicht kennt / sucht sie schon seinen tod.
- Ef1 *Prêtres saints, c'est à vous de prévenir sa rage.*
- Eg3 *Il faut finir des Juifs le honteux esclavage,
Venger vos Princes morts, relever votre Loi,
Et faire aux deux Tribus reconnaître leur Roi.*
Ihr, heil'ge Priester / nur müsst ihre wut bezähmen /
das Joch der Slavery von unserm Volk abnehmen /
zu rach der Prinzen tod / zu eignen ruhmes zier /
und ihren König den zwey stämmen stellen für.
- Na1 *L'entreprise sans doute est grande et périlleuse.*
Wahr ist's / mein Vorsatz hegt gefahr und schwürigkeiten /
- Nb3 *J'attaque sur son trône une Reine orgueilleuse,
Qui voit sous ses drapeaux marcher un camp nombreux
De hardis Étrangers, d'infidèles Hébreux.*
auf ihren trohn wil ich die Königin bestreiten /
die unter ihrer Fahn sehr viel ausländier sieht /
und viel abtrünnige Hebräer nach sich zieht.
- Nc1 *Mais ma force est au Dieu, dont l'intérêt me guide.*
Doch Gott ist meine Stärk / und hat mich aufgewekket ;
- Nd1 *Songez qu'en cet Enfant tout Israël réside.*
denkt / daß ganz Israël in diesem Kinde stekket.
- Ne1 *Déjà ce Dieu vengeur commence à la troubler.*
- Nf1 *Déjà trompant ses soins j'ai su vous rassembler.*
Auch fängt schon dieser Gott sie zu verwirren an /
weil ich / trotz ihrer müh / euch hier versammeln kan.
- Ng1 *Elle nous croit ici sans armes, sans défense.*
Sie glaubt / wir seyen hier ohn waffen ohne wehren.
- Nh1 *Couronnons, proclamons Joas en diligence.*
Drum lasst zum König uns den Joas gleich erklären.
- Ni4 *De là, du nouveau Prince intrépides soldats,
Marchons, en invoquant l'Arbitre des combats,
Et réveillant la foi dans ses cœurs endormie,
Jusque dans son Palais cherchons notre Ennemie.*
Hernachmals lasst uns gehn / mit unerschrokem Mut /
anruffende den HErrn der Schlacht und Wunder thut /
als unsers Königs heer / kleinmütigkeit verfluchen /
und unsre feindin gar in ihrem Pallast suchen.
- Aa3 *Et quels cœurs si plongés dans un lâche sommeil,
Nous voyant avancer dans ce saint appareil,
Ne s'empresseront pas à suivre notre exemple ?*

Das Volk / in welchem schlaf auch seine herzen stehn /
wenn es nur wird in solch' heilger rüstung sehn /
wird folgen mit begier gleich unserem Exempel.

- Ab5 *Un Roi, que Dieu lui même a nourri dans son Temple,
Le successeur d'Aaron de ses Prêtres suivi,
Conduisant au combat les Enfants de Lévi,
Et dans ses mêmes mains des peuples révérees,
Les armes au Seigneur par David consacrées ?*
Ein König / den Gott selbst erzog in seinem Tempel /
der Folger Aarons in Gottgeweihtem pracht /
der seine Priester und Leviten führt zur Schlacht /
die waffen / welche Gott geheiligt / in den händen
die alles Volk verehrt / sol das sein herz nicht wenden?
- Ac1 *Dieu sur ses ennemis répandra sa terreur.*
Der schrecken Gottes wird befalln der Feinde Mut.
- Ad1 *Dans l'infidèle sang baignez-vous sans horreur.*
Versprüzt nur ohne scheu das treuergessne blut /
- Ae1 *Frappez et Tyriens, et même Israélites.*
erwürget Tyrier und auch Israeliten.
- Af7 *Ne descendez-vous pas de ces fameux Lévités,
Qui lorsqu'au Dieu du Nil le volage Israël
Rendit dans le désert un culte criminel,
De leurs plus chers parents saintement homicides,
Consacrèrent leurs mains dans le sang des perfides,
Et par ce noble exploit vous acquirent l'honneur
D'être seuls employés aux Autels du Seigneur ?*
Staamt ihr nicht aus dem blut der eifrenden Leviten /
die / als sich Israël an seinem Gott verstieß /
und in der wüsten dienst dem Götzen Nils erwieß /
als heil'ge Mörder selbst erwürgten die Verwandten /
und weihten ihre hand' im Blute der Verbannten /
und durch solch' edle that auch euch die Ehr' erlangt /
daß ihr alleine mit dem dienst des altars prangt.
- Pa1 *Mais je vois que déjà vous brûlez de me suivre.*
Doch seh' ich / daß eur herz mir schon zu folgen suche /
- Pb3 *Jurez donc avant tout sur cet auguste Livre
À ce Roi que le Ciel vous redonne aujourd'hui,
De vivre, de combattre, et de mourir pour lui.*
so schwöhrt vor allem denn auf diesem heil'gen buche
dem König / den euch Gott heut wieder auf läst blühn /
zu leben / fechten / und zu sterben auch für ihn.

Da der Vers von Cramer nicht als Sinneinheit gebraucht wird, ist es unmöglich, die Redestruktur in einem Schema zu fassen, das die Anzahl der Verse je Satzeinheit darstellt. Die Syntax unterliegt keiner klaren Anordnung. Die Übersetzung der originalen Syntax, das wird schnell deutlich, gehorcht dem Stakkato-Prinzip. Sie geschieht in der Absicht, den affektischen Bezug zum Adressaten der Rede syntaktisch zu markieren. Kurze Sätze, Einschübe, Wiederholungen, Steigerungen, Aufschübe und Ausrufe (insgesamt dreißig Ausrufezeichen – im Original keines) werden dabei in den eigentlichen Satz geschoben, als befürchtete Cramer, seine Übersetzung könnte monoton wirken. Dabei gibt es auch im Original und bei Bressand genügend Stellen, die auf die rhetorische Absicht dieser Kriegepredigt hindeuten. Zunächst wären da die Anreden, die den Bezug zum Adressaten im *exordium* zweifach markieren: *Ministres du Seigneur* (v. 1328), *Prêtres saints* (v. 1333); in der *narratio* gibt es Formen in der ersten Person Plural, mittels derer sich der Redner mit seinen Adressaten identifiziert: *Couronnons, proclamons* [...], *Marchons*, [...] *cherchons* (v. 1346-1350); die *argumentatio* besteht aus drei jeweils um zwei Verse wachsenden rhetorischen Fragen, und die *peroratio* enthält einen Befehl in der zweiten Person Plural: *Jurez* [...] *De vivre, de combattre, et de mourir pour lui*. (v. 1370-1373):

Die Satzeinheiten des Originals werden als Übersetzungseinheiten betrachtet. Im *exordium* gibt es demnach sieben zu überprüfende Einheiten, die fortlaufend mit lateinischen Minuskeln bezeichnet werden, zusammen mit der Anzahl der für einen Satz benötigten Verse: Ea1–Eb1–Ec1–Ed3–Ee1–Ef1–Eg3, in der *narratio* neun: Na1–Nb3–Nc1–Nd1–Ne1–Nf1–Ng1–Nh1–Ni4, in der *argumentatio* sechs: Aa3–Ab5–Ac1–Ad1–Ae1–Af7 und in der *peroratio* zwei: Pa1–Pb3. Im Folgenden wird der an Cramer bemerkte Stakkato-artige Umgang mit der originalen Syntax in dreizehn Beispielen veranschaulicht, die mit einer rhetorischen Figur bezeichnet und den Übersetzungs- bzw. Satzeinheiten zugewiesen werden:

- Ea Asyndetische Verdopplung einer metonymischen Apposition: »den Trost, | die Hofnung Eurer Herzen« (ATHALIA 1786, S. 103, V. 1562 f.) für die einfache, einen Halbvers umfassende Apposition zu »Roic votre unique espérance« (v. 1326). Bressand füllt den entsprechenden Halbvers mit dem Relativsatz zu König und verzichtet auf die Metonymie *espérance*: »den ihr habt wieder funden« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1396).
- Ec Zweifaches Hyperbaton mit vokativischer Apposition und Relativsatz: »Jetzt kommt an Euch, Ihr Knechte | des Herrn, die Reyh; das hohe Werk, was Ich | begonnen, zu vollenden!« (ATHALIA 1786,

- S. 103, V. 1564-1566) für *Ministres du Seigneur, c'est à vous d'achever.* (v. 1328). Bressand verteilt wie auch Racine Anrede und Satz auf die beiden Halbverse ohne jegliche Sperrung: »ihr diener Gott des HErrn / Euch steht vollführen zu.« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1398).
- Ed Kyklische Sperrung einer Genitivverbindung mittels Inversion und *exclamatio*: »Jesabels, | Fluch ihr! Die Tochter Jesabels« (ATHALIA 1786, S. 103 f., V. 1566 f.) für die genitivische Inversion: *Bientôt de Jézabel la Fille meurtrière* (v. 1329). Bressands Bezeichnung Athalias im ersten Halbvers kommt ohne Inversion aus, und der einfache Genitiv wird im zweiten Halbvers mit einem Relativsatz erweitert, womit die Wendung syntaktisch ausgewogen ist: »Die Tochter Jesabels / die nur nach blute strebet« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1399). Die Figur des Originals ist eine Synekdoche (hier: Herkunft statt des eigentlichen Namens).
- Ef Hyperbaton mittels Geminatio, asyndetischen Hendiadyoins und Inversion: »Priester! Euch! | Euch Heiligen gebührt's« (ATHALIA 1786, S. 104, V. 1571 f.) – genau genommen steht dort nämlich ›Priester und Heilige (richtiges mit ›und‹ verbundenes Hendiadyion) Euch gebührt's« – für die mit einem Attribut verstärkte Anrede *Prêtres saints, c'est à vous* (v. 1333). Bressand behält die syntaktische Unterordnung bei: »Ihr / heil'ge Priester« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1403).
- Eg Correctio oder Klimax mit Ellipse: »Ihr könnt's, müsst's« (ATHALIA 1786, S. 104, V. 1574 f.) für *Il faut* (v. 1334). Bei Bressand: »müsst« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1403).
- Ng Semantische Verdopplung: »Sie glaubt, sie wähnt uns« (ATHALIA 1786, S. 105, V. 1591) für *Elle nous croit* (v. 1345). Bressand: »Sie glaubt« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1415).
- Eg Zweifaches Hyperbaton mittels Genitivs und Relativsatzes, wobei beide Einschübe Attribute desselben Wortes sind (›Blut): »Ihr, der Unschuld Blut | Das laut zu Gott ruft, rächen.« (ATHALIA 1786, S. 104, V. 1575 f.) für *Venger vos Princes morts* (v. 1335). Bressand: »zu rach der Prinzen Tod« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1405).
- Na Triadische Wiederholung, wobei zwischen der ersten Epiphrase (›Gefahrvoll) und der zweiten (›sehr schwer) eine Parenthese steht: »Gross zwar ist das Werk! | Gefahrvoll! Seht' ich berg Euch nichts; sehr schwer!« (ATHALIA 1786, S. 104, V. 1579 f.) für *L'entreprise sans doute est grande et périlleuse.* (v. 1337) Bressand stellt zur Varianz des Alexandrinerrhythmus eine zweisilbige Bekräftigungsformel an den Versanfang für *sans doute*: »Wahr ist's / mein Vorsatz hegt' gefahr und schwürigkeiten /« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1407).

- Nb Hyperbaton in Form eines einfachen Satzes (»Wir gehen [...] in Streit«), dessen Objekt (»Weib«) fünf Attribute, die teilweise selbst wieder eine Ergänzung besitzen, vorangestellt sind: »Wir gehen gegen ein sehr stolzes, muthiges | Von vielen Schaaren kühner Fremder, und | Einheimischer Verräther unterstütztes, | Zum Streit gewapnetes, furchtloses Weib | In Streit!« (ATHALIA 1786, S. 104, V. 1581-1585) für die hypotaktische Konstruktion *J'attaque [...] une Reine orgueilleuse, | Qui voit sous ses drapeaux marcher un camp nombreux | De hardis Étrangers, d'infidèles Hébreux.* (v. 1338-1340). Bressand behält die hypotaktische Reihung des Originals in zwei mit »und« verbundenen Relativsätzen bei: »[...] wil ich die Königin bestreiten / | die unter ihrer Fahn sehr viel ausländier sieht / | und viel abtrünnige Hebräer nach sich zieht.« (ATHALIA 1694, S. 77 up., V. 1408-1410)
- Ni Hyperbaton wird erzielt mit vier, dem Infinitiv vorangestellten adverbialen Bestimmungen, wobei eines (»getrost«) mittels Vergleichs und Zitats in die Länge gezogen wird: »*seine* Krieger dann, | Mit glaubensvoller Zuversicht; getrost, wie Der, | Der sprach: *Ob tausend auch zu meiner Rechten | Zu meiner Linken fielen ...* mit Gebet | Zu Gott, dem Schilde des Bedrängten; uns aufmachen« (ATHALIA 1786, S. 105, V. 1593-1598) für *De là, du nouveau Prince intrépides soldats, | Marchons, en invoquant l'Arbitre des combats,* (v. 1347f.). Bressand: »Hernachmals lasst uns gehn / mit unerschrocknem Mut / | anruffende den HErrn der Schlacht und Wunder thut /« (ATHALIA 1694, S. 78 up., V. 1417f.)
- Aab Cramer zieht die beiden rhetorischen Fragen zu einer zusammen, wobei der Inhalt der zweiten der ersten untergeordnet wird: »Giebt's auch wohl | So feige, so verworfne Seelen unterm Volke, | Die, wenn in feyerlichem Gedränge, ernst und kühn, | Wir nahen; wenn sie Davids Enkel sehn, | Den dieses Haus erzog; Mich sehen, Aarons | Nachfolger; ihre Priester, die Leviten; | Der gottgeweyten Waffen Glanz: die dann | Nicht unser Beyspiel reizen muss?« (ATHALIA 1786, S. 105, V. 1599-1606) Hier handelt es sich um eine »brüchige Hypotaxe« im Verständnis des offenen Dramas.⁹⁵ Bei

95 Man spüre in solchen Satzgefügen »die Anstrengung des Ordnnens und die Widerspenstigkeit der nach Autonomie strebenden Teile gegen einen Systemzwang« (Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1999 [zuerst 1960], S. 87-89 und 162-165, hier 162). Dagegen betont Klotz beim geschlossenen Drama die einheitliche Satzperspektive: »jedes Satzglied, jedes Wort hat den Ort, der ihm gebührt, hat seine unverrückbare Stelle in der An-

Racine und Bressand stehen zwei sauber voneinander geschiedene und in ihrer Ordnung evidente Fragesätze.

- Ad *exclamatio*: »Auf dann! badet, schuldlos, Euch | In Feindesblut!« (ATHALIA 1786, S. 105f., V. 1608f.) für *Dans l'infidèle sang baignez-vous sans horreur.* (v. 1360) Bressand: »Versprüzt nur ohne scheu das treuergessne blut /« (ATHALIA 1694, S. 78 up., V. 1430).
- Pa Pleonasmus, verbunden von einer Epipher auf Ebene des Verses, nicht des Satzes, der erst nach dem Zeilensprung im folgenden Vers endet: »Doch, ich seh's! | Schon glüht Eur Antlitz! Eifer flammt Euch schon | Vom Auge!« (ATHALIA 1786, S. 106, V. 1619-1621) für *Mais je vois que déjà vous brûlez de me suivre.* (v. 1369). Bressand übernimmt den originalen Konsekutivsatz: »Doch seh' ich / daß eur herz mir schon zu folgen suche /« (ATHALIA 1694, S. 78 up., V. 1439).

Ermahnung des Joas, IV.3, v. 1384-1412

Die Anschwellung der Verse bei Cramer, also gerade nicht die Kürzung der Rede, beobachtet man auch an der Ermahnung des Joas, die der Salbung zum König der Juden vorausgeht. Indem er jeweils gut zehn Verse (etwa fünfzig Silben) hinzufügt, drückt der Übersetzer auf seine Art die Wertschätzung aus, die er gegenüber dem originalen Wort empfindet. Bressands Wertschätzung der originalen Rede artikuliert sich dagegen, wie zu erwarten, in der Beachtung ihrer syntaktischen Grobordnung und folglich in der Beibehaltung der originalen Verszahl von 25. Besitzen die bisher besprochenen Reden eine Funktion in der Handlungsökonomie und kennzeichnen sich im Sinn von Peter France als »funktional-persuasive Rhetorik«, dient das Wort nunmehr der Repräsentation der göttlichen Würde, die in der Person des Königs die höchste Autorität der sozialen Würde besitzt. Die repräsentative Rede zeigt die große Bedeutung des Salbungsaktes für das Stück.

Nach einer quasi »väterlichen Ermahnung« – noch ist Joas, alias Eliakin, der Adoptivsohn des Hohenpriesters (*Ô mon fils, de ce nom j'ose encor vous nommer,* [v. 1384]) – über die Pflichten eines Königs, bei deren deutscher Wiedergabe Cramer erneut in den Stakkato-Stil verfällt,⁹⁶ schließt die

lage des Satzgefüges. Jeder Teil ist im Ganzen verstrebt, jeder Teil ist bestimmt von seiner kausalen, temporalen, finalen, konzessiven usf. Funktion.« (Ebd.)

- 96 Für den hier stellvertretend die Figur des Pleonasmus angeführt sei: »dieser täuschenden, misleitenden, | Giftvollen Ehren Zauber« (ATHALIE 1786, S. 107f., V. 1642f.) für *le charme empoisonneur* (v. 1388); »kund thun, Dir's | erzählen« (ATHALIE 1786, S. 107, V. 1645f.) für *diront* (v. 1391); »mit eisernem, blutvollen Scepter« (ATHALIE 1786, S. 107, V. 1653) für *sceptre de fer* (v. 1396).

Rede mit der Gelobungsformel, sechs Verse lang in Form eines Konsekutivsatzes des Musters »Promettez que« (»Versprecht, dass«) (v. 1403-1408):

*Promettez sur ce Livre et devant ces Témoins,
Que Dieu fera toujours le premier de vos soins,
Que sévère aux Méchants, et des Bons le refuge,
Entre le Pauvre et Vous, vous prendrez Dieu pour juge ;
Vous souvenant, mon fils, que caché sous ce lin
Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin.*

Der Satz besteht aus zwei Teilen: dem einleitenden Hauptsatz und zwei konsekutiven Nebensätzen, wobei der zweite von einer Partizipialkonstruktion ergänzt wird. Teil 1: *Promettez* Teil 2: *que Dieu sera toujours le premier de vos soins* und *que [...] vous prendrez Dieu pour Juge*, | *Vous souvenant [...] que vous fûtes pauvre*. Genau die Struktur hält Bressand ein, mit dem Unterschied, dass er Racines Apposition *sévère aux Méchants, et des Bons le refuge* in einen Konsekutivsatz umwandelt. Ein Teil der Partizipialkonstruktion wird ebenfalls zu einem Konsekutivsatz. Damit wird die Struktur des Konsekutivsatzes, die im Original vorgegeben ist, zum Formprinzip bei Bressand (ATHALIA 1694, S. 80 up., V. 1473-1478):

Versprecht auf dieses Buch / vor diesen Zeugen hier /
daß Gott eur erste sorg sol bleiben für und für /
daß ihr der bösen straff / der fromñ Schutz wollt hegen /
und Gott selbst eur gericht / als richter / sol erwegen /
daß arm= und waisen ihr wollt unterdrücken nie /
bedenkend / daß ihr auch gewesen seyd wie sie.

Cramer dagegen befreit die Schwurformel aus der konsekutiven Form, steht damit im Gegensatz zu Bressands Überakzentuierung. Cramer trennt den einleitenden Teil vom Gelöbnistext. Aus Racines Hauptsatz wird unter Erweiterung des einleitenden Verbs mit einem Pleonasmus: »Nun; gelobe dann; versprich, | Auf dieses Buch, vor diesen Zeugen hier:« (ATHALIA 1786, S. 108, V. 1662 f.) Der Doppelpunkt markiert den Beginn einer direkten, syntaktisch unabhängigen Rede. Der Gelöbnistext steht allein für sich. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass das Einleitungsverb – »Versprich« – mit einem konjunktivischen Anschluss – »du wollest« – wieder aufgenommen wird (ATHALIA 1786, S. 109, V. 1664-1671):

Es solle Deine Sorge immerdar
Die Furcht Jehova's seyn! Versprich, Du wollest
Dem Bösen streng, ein Freund dem Guten stets,

Zu hohen Zeugen, und zum Richter zwischen
 Dir und den Armen Gott! erwählen; nie
 Uneingedenk, dass auch einst Du, arm, und
 In diesem leinenem Gewand, wie sie,
 Auch eine Waise warst!

Ausrufezeichen, eine Litotes (›nie | Uneingedenk‹) sind bereits erwähnte Merkmale von Cramer.⁹⁷

Das Gelöbnis selbst umfasst ein Verspaar und besteht aus vier Sinn-einheiten, die sich auf die vier Halbverse verteilen: *Je promets d'observer ce que la Loi m'ordonne. | Mon Dieu, punissez moi, si je vous abandonne.* (v. 1409f.) Bressand vertauscht in jedem Vers die Folge der Halbverse, ansonsten trifft man bei ihm die vier Sinneinheiten wieder: »Was mirs gesätzt befiehlt versprech ich zu vollführen / | und weich' ich ab davon / sol GOTTes straff mich rühren.« (ATHALIA 1694, S. 80 up., V. 1479f.), die auch Cramer wiedergibt, doch im einleitenden Ausruf »Ja!«, dem Archaismus »gebeut« und der dreifachen Wiederholung der Silbe ›ge-‹ zeigt sich der Versuch, den Verlust der repräsentativen Sprache – im Alexandriner getragen von der zweigliedrigen Ordnung – mit emphatischen Ausdrücken, der Würde älterer Verbformen und Gleichklang zu ersetzen: »Ja! Ich gelobe | Was das Gesetz gebeut, zu thun! Mich strafe | Gott! wenn ich Euch verlasse.« (ATHALIA 1786, S. 109, V. 1671-1673.) Die Sprache aber genügt Cramer für das Gelöbnis nicht, weshalb die Regieanweisung sie mittels Gestik verstärkt: »*mitten vor dem Tische, die Hand auf der Gesezrolle.*« (ATHALIA 1786, S. 109.) Gleichklang, Ausruf und ein unpersönlicher Archaismus (›es ist vergönnt‹ für ›vous pouvez‹) sollen auch die Würde des Ausdrucks sichern, als der eigentliche Salbungsakt sprachlich vollzogen wird. Cramer lässt Joad ausrufen: »Komm! nun soll | Das Salbungöl Dein Haupt weyn! Josabeth! | Erschein'! Es ist vergönnt!« (ATHALIA 1786, S. 109, V. 1673-1675) Racine bedient sich einer dem Vers gemäßen Figur, dem Parallelismus – ›Venez/ Paraissez‹ (die ersten beiden Halbverse) sowie ›il faut‹ + Infinitiv/ ›vous pouvez‹ + Infinitiv (die zweiten beiden Halbverse): *Venez, de l'huile sainte il faut vous*

97 Dielitz behandelt einen Teil nach dem syntaktischen Muster des Originals und variiert den zweiten nach dem Muster Cramers. Er löst den Konsekutivsatz auf in einem Infinitiv mit zu: »Vor diesen Zeugen, auf das Heil'ge Buch, | Gelobe, König, in der Furcht des Herrn | Zu wandeln immerdar, der guten Vater, | Den Bösen strenger Richter!« Dann wie Cramer: »Schwöre dieß; | So wahr der Ew'ge in der Todesnoth | Dir wolle gnädig seyn! Erinn're Dich | Mit Liebe Deiner armen Brüder; denke, | Daß, unter diesem leinenen Gewand, | Du arm, wie sie – wie sie, ein Waise warst! – –« (ATHALIA 1829, S. 86f.)

consacrer. | *Paraissez, Josabet, vous pouvez vous montrer.* (v. 1411f.) Bresand behält einen Parallelismus bei – ›Kommt/›Erscheint (im ersten Halbvers): ›Kommt / mit dem heil'gen öhl zu salben euer haubt. | Erscheinet / Josabet / izt ist es euch erlaubt« (ATHALIA 1694, S. 80 up., V. 1481f.)

Das Wort im Dienste des Messias. Mechanik der Begeisterung, III.7

Das bisher für den Stil Cramers Gesagte korrespondiert nicht zufällig mit dem, was Karl Ludwig Schneider am Werk Klopstocks herausgearbeitet und auf den Punkt gebracht hat: »Es ist das Stilprinzip der Kürze, das einerseits seinen Ausdruck in der Vorliebe für alle konzentrierenden Figuren und Wortformen findet, andererseits in der Technik des Auslassens in Erscheinung tritt.«⁹⁸ Das Stilprinzip der Kürze, das die Syntax charakterisiert, aber nicht das Verhältnis von Wort und Sache – denn amplifikatorisch ist Cramers Übersetzung verglichen mit dem Original allemal –, wird auch von Cramer eigens hervorgehoben, und zwar im Kommentar zu Klopstocks Schrift *Von der heiligen Poesie*: »Nichts ist leichter, als drei runde vollkommene Perioden solchergestalt zu Einem schleppenden zusammenschneiden. Klopstock hast diese Verschränkungen, Zusammensetzungen vol Mittelglieder, diese ciceronianischen Gewebe.«⁹⁹

Beim Überfliegen von Albert Fries' *Exkurs zu Klopstocks Stil*¹⁰⁰ spätestens wird sichtbar, dass die von Klopstock sehr häufig zur Markierung seines ›hohen Stils‹ gebrauchten Figuren der Rede in Cramers Verdeutschung der *Athalie* wiederkehren:¹⁰¹ Schwere Silben prallen aufgrund der Synkope zusammen, Abbrechen des Satzes, Weglassung des Artikels

98 Karl Ludwig Schneider, *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1960, S. 56.

99 Vgl. die zweite Anmerkung in: *Klopstock. | Er; und über ihn |* herausgegeben | von | C. F. Cramer. | *Vierter Theil.* 1755. | Leipzig und Altona, | in der Kaven-schen Buchhandlung. 1790. S. 21.

100 Abgedruckt in: Albert Fries, *Intime Beobachtungen zu Grillparzers Stil und Versbau mit Exkursen zu Klopstocks, Goethes und Shakespeares Stil*, Berlin 1922 [Reprint, Nendeln/Liechtenstein], S. 379–398. – S. ausführlicher zum Stil seiner Oden Ernst Kaußmann, *Der Stil der Oden Klopstocks*, Leipzig 1931.

101 WAGNER, S. 15, hat darauf zwar schon hingewiesen, blieb aber einen über-setzungsphilologischen Nachweis schuldig, vgl. ebd., S. 18: »Die Sprache, die das Streben, Klopstock nachzuahmen, erkennen läßt, ist stellenweise höchst unbeholfen; undeutsche Wortfolgen kommen vor wie: ›Weshalb nicht weiß ich‹, Wiederholungen« und ebd.: »Auch hatte Cramer in leidenschaftlichen Augenblicken den gleichmäßigen Fluß der Racineschen Sprache nicht bei-behalten« sowie: »Auffällig oft verwendet er die Kontraktion des Pronomens ›es‹ mit dem vorangehenden Wort«.

(Taciteische Kürze), Wegfall des erweiterten Objekts, »überaus beliebt bei Kl[opstock] die Litotes« (383), Hervorhebung einzelner Wörter mit dem Zusatz »sehr«, Asyndesen, abrupte Wiederaufnahme des Hauptwortes, außergewöhnliche Wortstellung, Weglassen verbindender Satzglieder bei Wiederaufnahmen, Haupt- und Nebensatz fließen ineinander; »[i]n orgiastischem Ungestüm dängt sich ein einjelnes [!] Satzglied im Satze voran, als ob es seine Zeit nicht abwarten könnte (Vorschlag!)« (386), was Fries auch bei Kleist beobachtet; Epipher; »[i]n Geistl. Liedern finden wir merkwürdige anaphorisch anmutende Häufungen des Hilfsverbs« (387), »[m]erkwürdige Umständlichkeit bei komparativen Sätzen« (387), Trennung von Partizip und Hilfsverb, Vokativ mit dem Possessiv der dritten Person, kindliche Anrede, Pluralisierung abstrakter Hauptwörter auf ›-ung; Lieblingsausdrücke: Verbindungen mit ›ganz, ›etwas wurde, ›so am Anfang, ›wenn nun, Lieblingsworte: ›Gebein, ›gleichwol, ›stürmen, ›stürzen, ›wüten.

Ähnlich wie Klopstocks ›liturgische Ideale und Phantasien‹ kennzeichnet die Begeisterungsszene der *Athalie* eine »Mischung von Enthusiasmus und Liturgie«¹⁰². Die liturgische Phantasie – die sie um so mehr ist, da von einer Prophezeiung Joabs in der Primärquelle des Alten Testaments nicht die Rede ist – soll innerhalb der Tragödie die ›religiösen Affekte‹ des Zuschauers in Form des religiösen Enthusiasmus (der Begeisterung) des Hohenpriesters ansprechen. Der Affizierung kommt die Musik verstärkend zu Hilfe. Ihren metaphysischen Kern besitzt die Szene in ihrer heilsgeschichtlichen Bedeutung. In dieser Szene deutet das Stück über sich hinaus auf die christliche Wahrheit. Dieses messianische Moment bedarf zu seiner Darstellung einer besonderen Sprachform: Cramer erfindet sie nicht neu, und obgleich er sich auf Klopstock beruft

102 Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, S. 194. Diese ›Mischung‹ stehe im Gegensatz zur lutherischen Orthodoxie, die, anders als Klopstock in der Einleitung zu seinen Geistlichen Liedern, nicht Anbetung fordert, sondern Verkündigung, und die weiter auf dem Gesang und ›religiösen Affekten‹ beruhe und nicht auf dem lutherischen Wort. Sie stehe aber auch im Gegensatz zum Neologismus (vgl. ebd., S. 190). Ihren historischen Ort, so Kaiser, hat sie in den liturgischen Konzepten von Nikolaus Ludwig, Graf von Zinzendorf: »Im Gegensatz zu Orthodoxie und Neologie, im Gegensatz aber auch zum übrigen Pietismus, der in seiner individualistisch-spiritualistischen Frömmigkeithaltung an den äußeren gottesdienstlichen Formen uninteressiert ist, entwickelt die Brüdergemeinde einen erstaunlichen liturgischen und kultischen Formenreichtum. Zinzendorf, einer der genialsten Liturgen im Raum des Protestantismus, hat mit unerschöpflicher Phantasie Möglichkeiten des kultischen Lebens für die Brüder erprobt und gesucht.« (Ebd., S. 191)

und sein Stil von Lieblingsfiguren Klopstocks getragen wird, geht er doch über das Vorbild hinaus, indem er auf eine Schablone zurückgreift. Diese Stilschablone entnimmt er dem Genre des – Klopstock Anfang der fünfziger Jahre noch unbekannt – Monodramas. Joad redet, wie Cramer es in der Regieanweisung fordert ›monodramatisch‹, d. h. in höchster, hier religiöser Affektgeladenheit.¹⁰³ Auch wenn Bressand die Bedeutung der Szene erkannt haben wird, folgt seine Darstellung anderen Prinzipien.

Die Prophetie wird gesprochen im Medium der ›Begeisterung‹. Der Priester lässt sich, bevor er bei Cramer zumindest ins Monodramatische verfällt, vom Geist des Gottes ergreifen: *Est-ce l'Esprit divin qui s'empare de moi?* (v. 1130) bzw. Bressand: »ists wol der Geist des HErren / der über mich izt köm̄t?« (ATHALIA 1694, S. 65 up., V. 1187) und Cramer, abgehakt, zwischen Auslassungszeichen, mit eingeschobenen Ausrufen: »Ergreifst Du! mich, Jehova's Geist!.« (ATHALIA 1786, S. 86, V. 1324). In diesem Sinn übersetzt Cramer den Vers davor: »Doch ... was umwallt mein Herz! ... welch Beben! ... welch | Ein Schaur!« (ATHALIA 1786, S. 86, V. 1323). Bei Racine setzt die Ergriffenheit mit einer den Vorgang reflektierenden Frage ein: *Mais d'où vient que mon cœur frémit d'un saint effroi?* (v. 1129), daran hält sich Bressand: »Wie aber? daß mein herz ein heil'ger grauß einniñt?« (ATHALIA 1694, S. 65 up., V. 1186). Racines Mittel, Joad bis dahin zu führen, waren zehn Verse, in denen sich der Hohepriester an seinen Gott wendet. Anreden und Verben der zweiten Person Singular tragen diese Verse.¹⁰⁴

Darauf setzen der Chor und die Musik ein. In diesem Moment wechselt Bressand seine Übersetzungshaltung, was sich an der Reimbehandlung zeigt. Der originale Kreuzreim dieses ersten gesungenen Quartetts – Racine wählt für die vertonten Partien andere Verse als den Alexandriner – wird zu einem umschließenden Reim. Die Musik wird unterbrochen von drei beschwörenden Alexandrinern mit demselben Reim-

103 Einen Eindruck, wenn auch nur schematischen, erhält man von der ›monodramatischen‹ Sprechweise der beiden Prophezeiungen, sobald man die Silbenzahl der Verse in einer Folge angibt und dabei bedenkt, dass (besonders bei den kürzeren) nur ein tragendes Wort darin stark akzentuiert ist. Die erste Rede: 10, 3, 7, 10, 13, 10, 10, 4, 6, 4, 6, 8, 10, 2, 10, 5, 4, 4, 9, 5, 5, 10, 8, 2, 4, 6, 10, 7. Die zweite Rede: 10, 10, 8, 12, 10, 4, 5, 10, 10, 2, 8, 6, 5, 4, 6, 6, 4, 10, 10, 11.

104 Hier zeigt sich der Sinn einer konsequenten Verwendung der höflichen Anrede: Sie gilt bei Racine im sozialen Bereich. Sobald sich der Hohepriester an seinen Gott wendet, geht er in die zweite Person Singular über, um die Unmittelbarkeit der Anrede zu markieren.

ausgang *-eille*. Bressand schreibt einen jambischen Vierheber und drei männliche Alexandriner (ATHALIA 1694, S. 65 up., V. 1196-1199):

Ihr Himmel / höret meine stiñ /
 du Erde merk mir auf und meine red verniñ.
 Sag / Jacob / nun nicht mehr / daß dein Gott schlagend sey.
 Ihr Sünder / weicht. Der HErr wacht auf und naht herbey.

Die Beschwörung bezieht ihre Wirkung aus einem syntaktischen Parallelismus und zusätzlich aus der anaphorischen Wiederholung der Vokativform auf der exponierten Anfangsstellung. Die Anfangsstellung der imperativischen Vokativform wird dreimal wiederholt und nach der zweiten Wiederholung unterbrochen: »Sag Jacob«. Bressand hat das zentrale Formprinzip dieser Beschwörung in der primären Stellung der Vokative gesehen und nur aus Rücksicht auf den jambischen Versakzent vor sie ein Pronomen gesetzt. Bedingt wird der dem imperativischen Verb vorangestellte Vokativ auch von der französischen Sprache, die es erleichtert, Wörter und Redeeinheiten an den Anfang des Satzes zwecks ihrer Betonung zu stellen (v. 1139-1141, Hervorhebung, A. N.):

Cieux, *écoutez ma voix*. Terre, *prête l'oreille*.
Ne dis plus, ô Jacob, que ton Seigneur sommeille.
Pécheurs disparaissez, le Seigneur se réveille.

Nicht dass Cramer sich grundsätzlich weigerte, den Vokativ auf die exponierte Stelle zu setzen, bzw. er ihn nur in der deutschen »Standardstellung« nach dem imperativischen Verb gebrauchte,¹⁰⁵ – für eine poetische Verwendung lassen sich auch in seiner Übersetzung Beispiele finden, z. B. im weiteren Verlauf der Rede der trochäische Vers »Cedern, lodert auf!« (ATHALIA 1786, S. 87, V. 1357). Was Cramer jedoch meidet, ist die parallele Wiederholung solcher eindringlichen Formen. Vielmehr gehorcht seine Verwendung dem Varianzprinzip, sie ist also eine bewusste Vermeidung von Positionswiederholungen. Da, wo sich Vokative häufen, variiert er. Auf: »Versink, o Tempel! –«, folgt: »Cedern, lodert auf!« und im dritten Vers steht die Apostrophe ohne Verbform: »Jerusalem, [...] wie sank« (ATHALIA 1786, S. 87, V. 1355-1358). Nicht jeder mit einem Ausrufezeichen verstärkte Satz ist ein Imperativ, so z. B. handelt es sich um einen Aussagesatz bei: »Ihr Priester seufzt in klirrender Fessel!« (ATHALIA 1786, S. 87, V. 1350) Das Besondere bei Racine und Bressand ist also nicht der Vokativ, sondern der vorgezogene Vokativ des

105 Dazu: Karin Donhauser, Der Imperativ im Deutschen. Studien zur Syntax und Semantik des deutschen Modusystems, Hamburg 1986.

Imperativs in seiner Wiederholung. Cramer wird die Emphase der vorangestellten und dreimal wiederholten Vokative zwar nicht entgangen sein, doch für die Beschwörung verwendet er ihre Standardstellung. Der syntaktische Parallelismus bleibt bestehen, die poetische Vokativstellung fällt weg (ATHALIA 1786, S. 86, V. 1334-1336):

Vernimm mich Himmel! Horche mir, o Erde!
 Sprich nicht mehr, Israel, Dein Helfer schlumm're!
 Verschwindet Sünder! Unser Gott erwacht! —

Auf die bei Racine und Bressand in der Wortstellung markierte Emphase kann Cramer deshalb verzichten, weil er seine Rede für den »monodramatischen« Sprechton konzipiert hat. Im Notenbuch, für die Bezeichnung der Musik, steht dieser Abschnitt unter dem Stichwort »Melodrama«, aber die Tatsache, dass Cramer im Vorwort zudem den Begriff des »Lyrisch-dramatischen« verwendet,¹⁰⁶ zeigt, dass sich Mitte der 1780er Jahre, als das von Musik begeleitet Drama populär war, die begriffliche Semantik überlagerte.¹⁰⁷ Das Attribut »monodramatisch« bezieht sich auf die Deklamation der Verse und bedeutet eine Differenz des Sprechtons gegenüber den anderen Versen des Stückes. Die Musik, die diesen Teil zu einem Melodrama (im Sinne Cramers) macht, setzt erst nach den drei beschwörenden Versen ein: »Ici recommence la symphonie, et Joad aussitôt reprend la parole« bzw. bei Bressand: »Die Symphonie fängt wieder an / und Joad niñt gleich darauf wieder das wort.«¹⁰⁸ Einem Rezitativ gleich werden die beiden Prophezeiungen (eine *negative* und eine *positive*) gesprochen, und nur an dieser Stelle des Dramas gibt es eine solche melodramatische Kombination von Musik und Sprechgesang.

Die ersten sechzehn Verse (die *negative* Prophezeiung) verkünden das Unglück, das dem Glaubensvolk bevorsteht: der Fall des künftigen Kö-

106 ATHALIA 1786, S. XVI, wo Cramer die Freude nennt, »welche Gerstenberg über die Realisierung seines Ideals von lyrisch-dramatischer Musik in diesen Chören [der *Athalie*] empfand, die nächste Veranlassung zu dem Geschenke gewesen ist, das er uns im vorigen Jahre mit seiner *Minona* gemacht hat.«

107 Vgl. die Einträge von Wolfgang Schimpf zum »Melodrama« in: RLL 2, S. 558-562 und von Martin Vöhler zum »Monodrama« in ebd., S. 627-629 als auch die Arbeit von Wolfgang Schimpf, *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1988. – Zum Verhältnis von Sprache und Musik s. Dirk Richerdt, *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram*, Bonn 1986.

108 Vgl. OC I, S. 1058 und ATHALIA 1694, S. 66 up. Bei Cramer wird dieser Unterschied in der Partitur deutlich, in der Buchausgabe ist er nur von einer Leerzeile markiert.

nigs Joas (*), die von ihm begangene Ermordung des Hohenpriesters (**)
und die babylonische Gefangenschaft des jüdischen Volkes (***)
wird nur indirekt gesagt, aber Racine entschlüsselt es in drei Anmer-
kungen, seine Übersetzer folgen ihm. Das Versmaß sowie die Reimfolge
variieren. Racine reimt die drei regressiven Redeteile (6 – 5 – 4) nach
dem Schema: aabbaa caaac deed (v. 1142-1156):

*Comment en un plomb vil *l'or pur s'est-il changé ?
Quel est dans le Lieu saint **ce Pontife égorgé ?
Pleure, Jérusalem, pleure, Cité perfide,
Des Prophètes divins malheureuse homicide.
De son amour pour toi ton Dieu s'est dépouillé.
Ton encens à ces yeux est un encens souillé.
***Où menez-vous ces enfants, et ces femmes ?
Le Seigneur a détruit la Reine des Cités.
Ses Prêtres sont captifs, ses Rois sont rejetés.
Dieu ne veut plus qu'on vienne à ses solennités.
Temple renverse-toi. Cèdres jetez des flammes.
Jérusalem, objet de ma douleur,
Quelle main en un jour t'a ravi tous tes charmes ?
Qui changera mes yeux en deux sources de larmes
Pour pleurer ton malheur ?*

Bressand, entgegen seiner sonstigen Verfahrensweise, fügt in der Rede
sechs Verse hinzu (2 – 3 – 1). Eine Komposition aus Wolfenbüttel ist
nicht überliefert. Mit der lexikalischen Anfüllung der Rede konstituiert
sich das Reimschema neu: abbacdcd eefgfgf hjhjh. Der Übersetzer
schien die Absicht gehabt zu haben, ein bestimmtes Reimschema in
dieser Prophezeiung erfüllen zu wollen; nur so erklärt sich die Ampli-
fikation.¹⁰⁹

109 Im ersten Teil heißt es für den Vers: *Quel est dans le Lieu saint ce Pontife égorgé?*
(v. 1143) bei Bressand auffällig weitschweifig in drei Versen (Alexandrin, hal-
ber Alexandrin, weiblicher jambischer Vierheber): »Welch Priester liegt hier
an diesem heiligen ort | in seinem blut ermordt? | Wer hat des tempels recht
versehrt?« (ATHALIA 1694, S. 66, V. 1200-1203) Im zweiten Teil werden aus je
einem Vers zwei Verse. Dabei wählt Bressand solche Verse, die im Original eine
pleonastische Anlage zeigen. Aus : *Où menez-vous ces enfants, et ces femmes?*
(v. 1148) wird: »Wohin wollt ihr denn diese Kinder ziehn / wo führt ihr diese
Weiber hin ?« (ATHALIA 1694, S. 66, V. 1208 f.) und aus: *Ses Prêtres sont captifs,
ses Rois sont rejetés.* (v. 1150) wird »Ach! ihre Priester sind gefangen. | und ihre
Könige verwirft sein angesicht.« (ATHALIA 1694, S. 66, V. 1211 f.) Bressand orien-
tiert sich, wie das letzte Beispiel zeigt, bei seinen Erweiterungen an der Einheit

Die zweiten sechzehn Verse (die *gute* Prophezeiung) verkünden den Messias. Damit eindeutig wird, dass nicht der Gesalbte, d. h. der weltliche Herrscher der Juden gemeint ist, notiert Racine bei dem Wort *Jérusalem* die Anmerkung »L'église« (Kirche), löst es also auf nach dem zweiten, allegorischen Schriftsinn der christlichen Bibelhermeneutik. Auch im moralischen und anagogischen Sinn fällt das Wort, das buchstäblich auf die Stadt (in der Klagerede: *Cité perfide* [v. 1144]) verweist. Diese Rede wird ebenfalls mit Musik begleitet gesprochen. Die Gruppe von sechzehn Versen lässt im Original folgendes Reimschema (nach Sinneinheiten getrennt) erkennen: ababa bbcbbcc dbbd (v. 1159-1174):

*Quelle *Jérusalem nouvelle
Sort du fond du désert brillante de clartés,
Et porte sur le front une marque immortelle ?
Peuples de la terre, chantez.
Jérusalem renaît plus charmante, et plus belle.
D'où lui viennent de toutes cotés
Ces **enfants qu'en son sein elle n'a point portés ?
Lève, Jérusalem, lève ta tête altière.
Regarde tous ces Rois de ta gloire étonnés.
Les Rois des Nations devant toi prosternés
Les peuples à l'envi marchent à ta lumière.
Heureux ! qui pour Sion d'une sainte ferveur
Sentira son âme embrasée
Cieux, répandez votre rosée,
Et que la Terre enfante son Sauveur.*

Bressand schreibt erneut deutlich mehr Verse, insgesamt 22, wobei sich folgendes Reimschema nach Sinneinheiten, die den entsprechenden des Originals nachgestellt sind, erkennen lässt: ababa – abba cddc; bbcbbcc – effegghjkj; dbbd – lklmm.

Das antithetische Verhältnis der beiden Prophezeiungen ist konkret abzulesen an der semantischen Asymmetrie desselben syntaktischen Musters innerhalb eines zentralen Halbverses: Imperativform, Vokativ, Imperativform. Beide Male – in der Klage wie im Lobpreis – ist der

des Verses, wenn er die originalen Halbverse als zwei eigenständige Verse übersetzt. Im dritten Teil der Rede geht die Amplifikation von der Metaphorik aus, die im Originalvers angedeutet ist und das Weinen des letzten Verses motiviert: *Qui changera mes yeux en deux sources de larmes?* (v. 1155) Bressand schreibt: »ach! wer verwandelt mir doch beyder augen kerzen | in brunnen voller flut / in einen strom mein haupt /« (ATHALIA 1694, S. 66, V. 1218f.)

Adressat der Rede *Jérusalem*. In der Klagerede lautet der Halbvers: *Pleure, Jérusalem, pleure* (v. 1144). Im Lobpreis dagegen: *Lève, Jérusalem, lève [ta tête altière]* (v. 1166). Dieses einfache Muster markiert den Glückswechsel, löst die Wiedererkennung aus und schafft die Korrespondenz beider Reden.¹¹⁰ Cramer entfernt im Gegensatz zu Bressand diese wichtige Scharnierstelle der Rede. Bressand dagegen festigt die Imperativformel.

In der ersten Rede lautet der imperativische Satz: *Pleure, Jérusalem, pleure, Cité perfide, | Des Prophètes divins malheureuse homicide*. (v. 1144 f.) Bressand übersetzt: »Weyn / ô Jerusalem weyn / ô treulose Stadt | die du ertödst die heiligen Propheten /« (ATHALIA 1694, S. 66 up., V. 1204) Danach folgt eine Aussage (*De son amour pour toi ton Dieu s'est dépouillé*. [v. 1146]), die von Bressand in einer kausalen Konjunktion angeschlossen wird: »weil seiner Liebe GOtt für dich vergessen hat /« (ATHALIA 1694, S. 66 up., V. 1206). Udenkbar für Cramer, der im »monodramatischen« Modus keine Hypotaxe zulässt: »Weine, Jerusalem, weine, Du Stadt des Frevels! | Der Schaar der Boten Gottes Mörderinn! – – | Sein liebend Herz entbrannte, Sünderinn, Dir | In Feuergrimm! – –« (ATHALIA 1786, S. 87, V. 1341-1344). Der hohe Stil bekundet sich in der Verdeutschung des Wortes »Propheten« und in der Feminisierung »Jerusalems« als »Sünderin« – eine Anschaulichkeit, die im Original fehlt. Das Entscheidende bei Cramer ist, dass er in der zweiten Prophezeiung das Muster »Imperativform, Vokativ, Imperativform« nicht aktualisiert, dadurch ist sein Vers einer wichtigen Funktion in der Kohärenzbildung entledigt. Für: *Lève, Jérusalem, lève ta tête altière*. (v. 1166) schreibt Cramer: »Erheb' es, stolzer noch, Jerusalem, | Dein Haupt! –« (ATHALIA 1786, S. 87, V. 1376 f.)¹¹¹ Bressand behält die Funktion bei und schreibt: »Richt auf / Jerusalem / richt auf dein stolzes häupt /« (ATHALIA 1694, S. 67 up., V. 1238). Die bei Racine nur syntaktisch begründete Korrespondenz wird bei ihm sogar semantisch ergänzt, indem er die zweite Imperativform der ersten Rede nach diesem Muster aufbaut. Racine lässt den Hohenpriester nur sagen: *Temple renverse-toi*. (v. 1152) Bressand legt ihm die Worte nach dem

110 Von Korrespondenzen »wimmelt« es in beiden Reden, etwa benutzt Racine beide Male am häufigsten den männlichen Reim auf [e]; weiter ist der umschließende Reim des letzten Quartetts beider Reden [œr]. Einzelne Verse sind direkte Antithesen, vgl.: *Le Seigneur a détruit la Reine des Cités* (v. 1149) – *Jérusalem renaît plus charmante, et plus belle*. (v. 1163).

111 Bei Dielitz ATHALIA 1829, S. 71 f., ist es umgekehrt. In der ersten Rede fehlt das Muster, an der entsprechenden Stelle heißt es einfach nur: »O weine Du, Jerusalem!«, in der zweiten dann aber gleich zweimal: »Jauchzet, Völker, jauchzet« bzw. »Eilet, Völker, eilet«.

erwähnten Muster in den Mund: »Fall / Tempel / Fall nur ein« (ATHALIA 1694, S. 66 up., V. 1215). Damit ist die Antithese explizit gemacht: »Einfallen« in der ersten Rede, die Bewegung des »Aufrichtens« in der zweiten.

Racines Prophezeiung setzte mit der Beschwörung ein, deren Struktur eine imperativische ist. Die erste Anrede war »Cieux« (vgl. Vers 1139). Die Prophezeiung schließt mit einer Imperativform, deren Vokativ erneuert *Cieux* (v. 1173) ist. Der Zehnsilber und Achtsilber lauten: *Cieux, répandez votre rosée, | Et que la Terre enfante son Sauveur.* (v. 1173f.) Bressand, der zwei jambische Fünfheber setzt, behält erneut die Erststellung des Vokativs bei: »Ihr himel / tröpfelt thau / und daß die Erde | selbst ihres Heils und Helffers schwanger werde!« (ATHALIA 1694, S. 68 up., V. 1248f.) Cramer, wie schon in den einleitenden, beschwörenden Versen, meidet die Erststellung, und wie an der zweiten Imperativform der ersten Prophezeiung gesehen, variiert er beide Möglichkeiten, indem er aus dem Subjekt des originalen Subjonctif (*la Terre*) eine Vokativform (»Erd'!) macht, die in Erststellung steht: »Ergeuss, o Himmel, Deines Segens Füll'! | Und Dir, o Erd'! entkeime Dein Messias!« (ATHALIA 1789, S. 89 up., V. 1386). Die organische Metaphorik bei Cramer ist zeitgemäß. Die Erde wird nicht mehr »schwanger«, sondern entkeimt. Die eigentliche Aufmerksamkeit gilt dem letzten Wort seines Verses: »Messias«.

Verkürzung und Varianz, die beiden Prinzipien, die den Unterschied gegenüber Bressands logometrischer Bauweise der Syntax bewirken, herrschen auch auf metrischer Ebene. Wieder ist Klopstock – »der Vater unserer Metrik«¹¹², so Cramer – die zentrale Referenz der Argumentation. Einer Argumentation im Dienste des leidenschaftlichen Ausdrucks. Die »Unordnung der Leidenschaft, oder das *Os grandiosum* des Pathetischen« verstatte nicht nur, sondern fordere Abweichungen und Variationen des jambischen Versmaßes. Eine Hebung mehr falle nicht auf, sobald man nicht »den künstlichen Vers skandiert«, sondern den »natürlichen, in seine Wortfüße zerfallenden Vers deklamiert.«¹¹³ An der Argumentation gegen den geregelten Vers wird deutlich, weshalb Cramer auch die Redestruktur verkürzt und zu variieren versucht: »Daß wir keine *reine* [Verse] machen können, ohne uns eiserne Fesseln anzulegen, und daß, wenn wir sie machen könnten, diese reinen Jamben den eintönigsten, undialogischsten,

112 ATHALIA 1786, S. 149.

113 ATHALIA 1786, S. 149. Bei der »natürlichen Deklamation« nämlich könne »der Hörer einen Fuß mehr im Verse fast nicht einmal anders als dunkel bemerken; und wenn dieser daher zweckmäßig ist, so trägt eben diese Dunkelheit des Gefühls zur Stärke mit bey.« (Ebd.)

unerträglichsten Vers bilden würden, den es geben kann, (ich rede selbst von fünffüssigen; denn der sechsfüssige, reimklingelnde, bey dem Klopstock nur aus Ironie den Reim entschuldigt, in zwey Hälften zerfallende Alexandriner ist gar unter aller Kritik) hat der Vater unserer Metrik sehr hinlänglich in seinen Fragmenten über Sprache und Dichtkunst erwiesen.«¹¹⁴ Ebenso wie sich Cramer gegen die Skansion wendet, verabschiedet er das seit Opitz geforderte Messen der Verse und fordert dagegen ein Zählen,¹¹⁵ weil nicht alle Silben gleich zu betonen seien. Die Deklamation müsse den Akzent auf die entscheidenden Wörter setzen. Damit aber ähneln seine Forderungen den Grundsätzen, auf denen die französische Deklamationspraxis beruht. Gleichzeitig verkennt er den Sinn der streng alternierenden Bauform des Alexandriners und seiner prosodischen Monotonie. Cramer scheint es für ausgeschlossen zu halten, dass man den deutschen, gereimten Alexandriner ebenfalls nach einer ›natürlichen‹, einzelne Worte hervorhebenden Deklamation sprechen könnte. Die monotone Prosodie führe, so Cramers Annahme, notwendig zur monotonen Skansion. Diese Denkfigur kann man aber auch auf die Syntax übertragen: Eine gleichförmige Syntax wird in ihrer Deklamation als monoton empfunden. Cramer argumentiert zwar vordergründig im Dienst der Deklamation, aber sein impliziter Maßstab, vor dem er die Varianzbildung beurteilt, ist das lesende Auge.

114 *ATHALIA* 1786, S. 149.

115 Cramer definiert den tragischen Jambus (*ATHALIA* 1786, S. 150): »Ein fünffüssiger Vers, selten und nur aus Absicht mit sechs – oder auch wohl vierfüßigen untermischt; der nicht gemessen, sondern gezählt muss werden; [...] in dem zwar gewöhnlich jambische Wortfüße herrschen; aber, wo es Leidenschaft fordert, Molossen und Dispondeen, auch wohl dann und wann anapästische Füße a[b]wechseln können; diese letztern jedoch seltener; weil, wie mich deucht, die metrische Kraft des Verses, die in der Wiederholung liegt, mehr durch zwey auf einander folgende Kürzen als Längen zerstört wird«.

c) Disposition in *Iphigenia* –
Gottsched (1733) vs. Ayrenhoff (1804)

Handlung und Rhetorik – Ulysses Rat, I. 3, v. 280-320 – Clytemnestres Leiden – Agamemnons Verurteilung, IV. 4, v. 1249-1316 – Iphigénies Rede an den Vater, IV. 4, v. 1174-1220

den Iphigénie ist ein gar touchant stück, hatt mich oft weinen gemacht, undt wen ich in die commedien mich nicht attendirte undt touchirt fünde, würde ich keine lust davon haben.¹¹⁶

Iphigénie wurde im Sommer 1674 während der pompösen Feierlichkeiten anlässlich der Eroberung der Franche-Comté in Versailles uraufgeführt. Obgleich man annehmen darf, dass die Wellen, die ein Fest dieses Ausmaßes schlug, auch deutsche Höfe erreicht haben werden,¹¹⁷ finden sich keine zeitgenössischen Spuren einer spezifisch deutschen Rezeption von Racines Iphigénie. Paris-Reisende hätten das auf der Bühne erfolgreiche Stück seit Ende Dezember oder Anfang Januar sehen können.¹¹⁸ Einzig in den Niederlanden

116 Elisabeth von der Pfalz, Herzogin von Orléans, aus Versaille an die Halbschwester, die Raugräfin Amelie Elisabeth zu Pfalz (1663-1709) am 4. Februar 1706 nach Hannover in: Briefe der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans aus den Jahren 1676 bis 1706, hrsg. v. Wilhelm Ludwig Holland, Stuttgart 1867 (= *Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, LXXXVIII*), Nr. 292, S. 440, zuvor heißt es: »Ich bin Ewere meinung in alles, waß Ihr von der redoutte sagt; die comédie ist auch mehr mein sach. Man kan über ein mergen gar woll weinen; den alle tendre sentiementen attendriren die gutte gemüther. Wen ihnen dergleichen sentiementen zu ohren kommen, stelt man sich in selben platz undt denckt, wie einen in solchen fall zu muhte; finde also nicht, daß es lacherlich ist, die weinen zu sehen, so sich auff ein so tendre objet, alß eine mutter ist, so ihre dochter opffern wirdt sehen, zu attendriren. Daß hat nichts ridiculles undt ich bin versichert, daß deß noble Venitianers pfaß, so durch ein solch spectacle ist touchirt worden, kein böß gemüht hatt; also kann man ihm dieße schwachheit durch ein gutt motif entschuldigen« (ebd., S. 439 f.).

117 Die Herzog August Bibliothek besitzt zwei Exemplare der Beschreibungen dieses Festes von André Félibien {HAB M: GK 2° 83 (2) bzw. 84 (3)}: LES | DIVERTISSEMENTS | DE | VERSAILLES | DONNEZ PAR LE ROY | A TOUTE SA COUR | AURETOUR DE LA CONQUESTE | DE LA FRANCHE-COMTÉ | EN L'ANNÉE M. DC. LXXIV. | A PARIS, | DE L'IMPRIMERIE ROYALE | M. DC. LXXVI. Allerdings enthält der Foliant kein Kupfer zur *Iphigénie*, deren Aufführung am fünften Tag nur in einem kurzen Absatz erwähnt ist (ebd., S. 21). Dagegen ist die Aufführung von Molières *Malade imaginaire* bildlich dargestellt.

118 Aufgeführt im *Hôtel de Bourgogne*, s. dazu OC I, S. 1560 f. Der Übersetzer von *Alexandre le Grand*, Schelhammer, hatte Paris kurz zuvor verlassen, Leibniz weilte in Paris.

erschien relativ schnell eine Übersetzung.¹¹⁹ Die universale Geltung des Iphigenien-Mythos sowie sein Bekanntheitsgrad waren schon Racine Grund genug gewesen, ihn zu bearbeiten,¹²⁰ und dürften auch Gottsched geholfen haben, seine Ende 1728 begonnene Übersetzung 1733 bei Breitkopf drucken zu können.¹²¹ Gottscheds Iphigenia stellte sich bald als eine glückliche Verlagsentscheidung heraus, sie erlebte mehrere Auflagen und Nachdrucke, wovon der prominenteste der in der Schaubühne zu Wien war. Gottsched selbst hat hier vermittelt. Nicht nur korrespondierte er im Vorfeld seiner Wienreise von 1749 mit dem Verleger Paul Krauß, sondern wurde von diesem sogar in der Kaiserstadt beherbergt.¹²² Spätestens seit 1750 gehörte Iphigenia zum Verlagsprogramm.¹²³

Der 1733 geborene Cornelius Hermann von Ayrenhoff besuchte bis 1751 das Wiener Jesuitengymnasium, könnte also schon recht früh eine Vorstellung der Iphigenia gesehen haben. Sie hielt sich auf der von Sonnenfels reformierten Wiener Bühne, für die Ayrenhoff selbst, hauptberuflich Offizier, als berühmter Dramatiker tätig war, bis in die siebziger Jahre. Mit dem Beginn der zweiten Übersetzungswelle, wenngleich weniger aus Leidenschaft, denn mehr aus langer Weile an Pressburger Winterabenden,¹²⁴ über-

119 Thomas Arents' (1652-1701) Übersetzung erschien 1683 unter dem Titel *Ifigenia* in Amsterdam. – Eine englische Übersetzung von Abel Boyer (1667-1729) *Achilles, or, Iphigenia in Aulis a tragedy as it is acted at the Theatre Royal in Drury-lane* erschien 1700 in London.

120 Der erste Satz der Vorrede lautet: »Il n'y a rien de plus célèbre dans les Poètes que le Sacrifice d'Iphigénie.« (OC I, S. 697) Weiter unten wird zunächst im Einklang mit Descartes behauptet, dass »le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les Siècles.« (Ebd., S. 699) Darauf: »Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes Spectateurs ont été emus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce« (Ebd.)

121 Nach WANIEK, S. 191, setzte Breitkopf »kein rechtes Vertrauen« in die neue Theaterproduktion. Obwohl Pantke Gottsched ausdrücklich gebeten hatte, sich für eine Drucklegung seiner Übersetzung der *Bérénice* einzusetzen, erschien diese nicht.

122 Vgl. WANIEK, S. 553.

123 Iphigenia/ | Ein Trauerspiel. | In fünf Aufzügen. | aus dem Französischen des Herrn | RACINE | übersetzt In: Deutsche | Schauspiele | welche in | Wienn | auf dem Kayserl. Königl. privile= | gärten Stadt=Theater aufgeführt | worden. | Wienn, Zu finden, bey Joha. Paul Krauß, nächst der | Kayserlichen Burg das Gewölb habend. | 1750. { DI HV 378/30}

124 In einer Zuschrift an Joseph Friedrich Baron von Retzer vom 1. Mai 1804 (im Druck von 1810) heißt es: »Dieser Tagen werde ich Ihnen drey Racinische Trauerspiele schicken, die ich den verflossenen Winter (der hier so abscheulich war, daß ich beynahe drey Monathe weder ausgehen, noch ausfahren konnte)

setzte er Racine. Ebenda erschienen 1804 drei von ihm übersetzte Tragödien Racines, darunter die Iphigénie, in einem bis heute verschollen geglaubten Druck, von dem sich ein Exemplar in der Ungarischen Nationalbibliothek befindet. Man ahnt bereits, dass Ayrenhoff, der habsburgische Offizier, kein typischer Vertreter der neuen Poesierichtung ist. Als einstiger Gegenspieler Lessings¹²⁵ und Repräsentant des alten Tragödiengeschmacks¹²⁶ – noch 1786 hatte er am Mannheimer Theater eine Alexandrinertragödie eingereicht – gehört er einer anderen Generation an als die unter dem Eindruck Schillers übersetzenden Autoren um 1800.¹²⁷ Ayrenhoff grenzt sich vom ›Oden-Style‹

aus lauter langer Weile übersetzte, und die nun Belnay drucket. Sollten auch diese Uebersetzungen eine Spur von der üblen Witterung des Winters bemerken lassen, so wird man doch darin die Manier Racinens von der Manier unserer neuesten deutschen Tragiker – die Hypokrene vom Sumpf=Wasser, unterscheiden können.« (Schreiben des k. k. Herrn Feldmarschall-Lieutenants Cornelius Herrmann von Ayrenhoff über einige seiner militärischen und literarischen Begebenheiten an den Herrn Joseph Friedrich Baron von Retzer, S. 37f.) Retzer übersetzte Racines Briefe (ersch. 1776), vgl. auch Des Herrn Johann Racine Briefe. Aus dem Französischen übersetzt von Joseph Edlen von Retzer. Zweyte Auflage. Wien, bey von Kurzbeck 1788. Rezension in: Allgemeine deutsche Bibliothek 1789, 89. Bd., 1. St., S. 303-305.

125 Zu Ayrenhoffs Position gegenüber Lessing s. Albert Meier, Die Interessantheit der Könige. Der Streit um Emilia Galotti zwischen Anton von Klein, Johann Friedrich Schink und Cornelius Hermann von Ayrenhoff, in: Wolfram Mauser und Günter Saße (Hgg.), Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Referate der Internationalen Lessing-Tagung der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Lessing Society an der University of Cincinnati, Ohio/USA, vom 22. bis 24. Mai 1991 in Freiburg im Breisgau, Tübingen 1993, S. 363-372. – Zu Ayrenhoff allgemein s. Walter Montag, Cornelius von Ayrenhoff. Sein Leben und seine Schriften, Münster in Westfalen 1908 (= *Münsterische Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, VI).

126 Vgl. Emil Horner, Das Aufkommen des englischen Geschmackes in Wien und Ayrenhoffs Trauerspiel Kleopatra und Antonius, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 2, 1895, S. 556-571 und 782-797.

127 Noch 1803 schreibt er in der *Vorrede* zu seiner Werkausgabe: Des Herrn Cornelius v. Ayrenhoff kais. königl. Feldmarschall-Lieutenants sämtliche Werke. Neu verbesserte und vermehrte Auflage in sechs Bänden, Wien 1803, S. IV: »Ich kann mich noch jetzt unmöglich entschließen, den Geschmack der Alten und ihrer Nachfolger, der Franzosen, gegen den jetzt herrschenden spanisch-englischen (der eigentlich der Geschmack des rohen Mittelalters, und freylich vielseitig ist) zu vertauschen, nicht nur weil jener für mein individuelles Gefühl mehr Reiz hat, sondern weil er auf sicherem, aus der Natur selbst geschöpften Grundsätzen und Regeln beruht, die seit Aristoteles Zeit von keinem viel bedeutenden Kunstrichter bestritten worden sind ... Wäre es nicht zu wünschen, daß diese zween Verse: Qu'en un Lieu, qu'en jour, un seul fait accompli |

ab, den er bei seinen Zeitgenossen sieht, betonend, dass »[v]om lyrischen Styl in den Chören [...] hier nicht die Rede«¹²⁸ sei. Gegen den ›Oden-Styl‹ in der Tragödie wird angebracht, dass der Zuschauer »nicht in das Theater [kommt], um hohen Schwung des Ausdrucks, Parabeln, oder wohl gar Bombast und Unsinn zu hören«¹²⁹. Die Forderung nach der Verständlichkeit der dramatischen Rede wäre sogar ganz im Sinne Gottscheds gewesen: »Der allgemeine Lehrsatz Quintilians: Man muß uns nicht allein verstehen, es muß unmöglich seyn, uns nicht zu verstehen, scheinet mir besonders für den Theater-Dichter ein goldener Denk-Spruch zu seyn.«¹³⁰ Als muster-gültigen ›tragischen Styl‹ nennt er denjenigen in Christian Felix Weißes Trauerspiel *Befreiung von Theben* (1764), in dem Weiße zum ersten Mal den Blankvers verwendet.¹³¹

Trotz dieser programmatischen Korrespondenzen zwischen Gottsched und Ayrenhoff offenbart der übersetzungsphilologische Vergleich einen grundsätzlichen Unterschied beider Übersetzungen auf syntagmatischer Ebene, was an der Anordnung der Gedanken und Argumente (dispositio) zu zeigen sein wird.

Handlung und Rhetorik

Ein König soll die eigene Tochter opfern, um politisch handlungsfähig zu bleiben. Racine kannte Aristoteles zu genau, als dass er die unschul-

Tienne jusqu'à la fin le Théâtre rempli in jeden unsrer Theater, die Opernhäuser ausgenommen, auf den Giebel des Proszeniums mit großen Buchstaben (!!)

gesetzt würde?«

128 DREI TRAUERSPIELE 1804, S. 6.

129 DREI TRAUERSPIELE 1804, S. 6.

130 DREI TRAUERSPIELE 1804, S. 6.

131 S. DREI TRAUERSPIELE 1804, S. 7. Zur *Befreiung in Theben* als Weißes erster Tragödie im Blankvers s. J[akob] Minor, Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Innsbruck 1880, S. 225. – Die Befreiung | von | Theben, | ein Trauerspiel | in fünf Akten. [Motto: Eurip. Phoeniss.] In: Beytrag | zum | deutschen Theater. | Dritter Theil. | Leipzig, in der Dyckischen Handlung. 1764. S. 123-244. Zum Blankvers heißt es in der Vorrede, ebd., unpaginiert: »In dem Trauerspiele hat er einen, wo nicht neuen, doch weniger gewöhnlichen Weg durch das fünffüßige Sylbenmaas, und die Weglassung der Reime gewählt. Die besten unserer Kunstrichter haben schon längst die deutschen Schriftsteller darzu aufgemuntert, und mehr als zu gegründete Ursachen angegeben, als daß man ihnen nicht längst hätte folgen sollen. Dies würde also der wenigsten Entschuldigung bedürfen.« (Zusammen erschienen mit Weißes *Phèdre*-Adaptation *Crispus* in Alexandrinern, vgl. ebd., S. 1-122)

dige Iphigénie hätte sterben lassen,¹³² und so erweist sich in seiner Variante des Iphigenie-Mythos die Deutung des Orakels durch den Hohenpriester am Ende als eine Fehldeutung. Nicht Agamemnons Tochter, sondern eine andere Verwandte Helenas mit Namen Iphigénie wird nach dem Willen der Götter auf dem Altar für den Frevel der Helena sünnen,¹³³ damit die Schiffe Wind für ihren Kriegszug nach Troja bekommen. Neben der Scheintragödie zwischen dem König, seiner Familie und dem Bräutigam Achille spielt sich kaum wahrgenommen im Hintergrund die Tragödie einer Selbsterkenntnis ab, die zum Tod führt. Ériphile, die Fremde ohne Identität (v. 427-430) und Gefangene Achilles, verliebt sich in ihren Bezwinger. Sie greift in die Handlung ein, um zu verhindern, dass ihre Rivalin Iphigénie dem Opfer entgeht (v. 1492), zieht dadurch aber die Aufmerksamkeit des Hohenpriesters auf sich, der Ériphile in einem Moment der Wiedererkennung ihre wahre Identität entdeckt: Als das illegitime Kind von Hélène und Thésée mit Namen Iphigénie ist sie von den Göttern zum Tode bestimmt. So entleibt sie sich schließlich selbst, wie Ulysse berichtet (v. 1775 f.). Von ihrer eigenen Liebesleidenschaft wurde sie zum Opferaltar geführt, fasst der Hohepriester ihr Handeln zusammen: *Et ses propres fureurs ici l'ont amenée.* (v. 1758)¹³⁴

132 Wenn Unschuldige den Umschlag von Glück ins Unglück erleben müssen, löse das, so Aristoteles, weder Schrecken, noch Mitleid beim Zuschauer aus, sondern sei einfach bloß »gräßlich« (*μαρόν ἔστιν*), vgl. Arist. Poet. 1452b.

133 Nach einer Variante des Mythos sind Clytemnestre und Hélène Halbschwestern, die beide von Leda geboren wurden, s. dazu OC I, S. 1584, Anm. 2.

134 Das tragische Menschenopfer bleibt damit keineswegs aus. Bernhard Teuber hat auf die Bedeutung des Opfers in der *dramaturgie classique* hingewiesen. Zwar werde die radikale Gewalt des Opfers nicht mehr auf der Bühne dargestellt, aber sprachlich – hier im Botenbericht des Ulysse – realisiert. In Anlehnung an René Girards These (*La Violence et le Sacré*, 1972), dass bestimmte Gesellschaftsformen des Opfers als stabilisierenden Faktor bedürfen, der Opfermechanismus selbst aber nur im Zustand seiner Verkenning (*méconnaissance*) gelinge, heißt es zu Racines Tragödien: »Die tragische Sprache scheint die unsichtbar gemachte Gewalt förmlich aufzusaugen, und sie macht diese Gewalt für das Publikum vernehmbar. Indem die klassische Dramaturgie den theatralischen Blick vom Gehör dissoziiert, indem sie nicht zu schauen, wohl aber zu hören gibt, gelingt ihr möglicherweise das, was historisch als ihre größte Leistung erscheinen darf: Sie inszeniert nicht nur, sondern sie performiert geradezu auf eine ihr eigentümliche Art jene *méconnaissance*, in welcher der Opfermechanismus seine Grundlage hat«. Damit, so Teuber, ist die Verkenning des Opfermechanismus *das* Thema Racines, vgl. Bernhard Teuber, Die frühneuzeitliche Tragödie als Opfer auf dem Theater? – Inszenierungsformen ritueller Gewalt im spanischen Barock und in der französischen Klassik, in: Gerhard Neumann und Sigrid Weigel (Hgg.), Lesbarkeit der Kultur – Literaturwissen-

Dieser finale ›Glückswechsel‹ stellt das Handeln der übrigen Personen rückblickend in ein neues Licht: obgleich äußerst verwickelt, erscheint es nun untragisch. Der Konflikt war aus einer Fehldeutung des Orakels hervorgegangen. Dieses ›Versehen‹ führt nicht zu der erwarteten Famili-entragödie, sondern wird rechtzeitig erkannt. Die Personen werden vom Autor in einem *ethischen* Experiment auf die Probe gestellt. In ihren Reden offenbart sich ihr Charakter rhetorisch:

Ulysse personifiziert das politische Interesse des Staates, die von ihm gebrauchte Rhetorik ist rational-beratend. Sein rhetorischer Widerpart ist Clytemnestre, die sich im Medium der Affektrhetorik vor Agamemnon für die Tochter einsetzt (IV.4, v. 1249-1316). Auch in Momenten des Erkennens wechselt sie in die affektive Rede: z. B. als sie das Schicksal ihrer Tochter (III.5, v. 928-948) und den Verrat der Ériphile (V.4, v. 1679-1699) erfährt. Achille, der heroisch-galante Liebhaber Iphigénies, wird im kompromisslosen verbalen wie auch (im nur berichteten) körperlichen Einsatz für seine Geliebte dargestellt (IV.6). Dem Ethos des Achille arbeiten die Reden der Iphigénie entgegen: z. B. als er ankündigt, sich gegen den Vater seiner Geliebten aufzulehnen (III.6 und V.2). Das Ziel dieser ›Scheintragödie‹ ist erreicht, als Iphigénie sich bereit erklärt angesichts der Unordnung, die ihretwegen im Kriegslager herrscht, nicht nur auf die Liebe zu verzichten, sondern das Opfer anzunehmen. In Wahrheit herrscht aber Unordnung, weil Ériphile das Geheimnis der Flucht Iphigénies an das Kriegsvolk verrät.

Die Personifikationen von Staatsraison, Mutterliebe, heroischer Liebe und Opferbereitschaft gehorchen einer höheren rhetorischen Ordnung. Die mit der Erkenntnistragödie Ériphiles geschickt verknüpfte Haupt-handlung der Scheintragödie¹³⁵ besitzt ihren dramaturgischen Schwerpunkt in der Unentschlossenheit Agamemnons bzw. in seiner offenen Gewissensfrage, ob er sich dem *destin des Rois* (v. 365) fügt oder auf den *cœur de Père* (v. 1322) hört. Dieses Schwanken ruft die Rhetorik der Anderen auf den Plan. Agamemnon entscheidet sich am Ende der Exposition, also dem eigentlichen Beginn der Handlung, für den Staat (I.5), am Ende des vierten Aktes wieder für die Tochter (IV. 8-10) – *Qu'elle vive* (v. 1453). Der Positionswechsel wird von der Rhetorik der Anderen bewirkt

schaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, München 2000, S. 79-99, hier 97.

135 Diese Verbindung übersieht Lucien Goldmann, wenn er das »Fehlen der Bande zwischen dem tragischen Universum der Eriphile und dem providentiellen Universum der Iphigénie« behauptet, vgl. Goldmann, *Der verborgene Gott*, 1973 [zuerst auf Französisch 1955], S. 535.

bzw. forciert und modifiziert. An den König appelliert Ulysse im *genus deliberativum* (I.3 und I.5), an den Vater appellieren Iphigénie und Clytemnestre (IV.4), Achille (IV.6) und schließlich Agamemnon monologisch an sich selbst (IV.5, 7 und 8).

Die Rhetorik löst die Handlung aus und hält sie in Gang. Agamemnon allein hätte seine Tochter nie gebeten (unter dem erfundenen Vorwand einer Hochzeit mit Achille), ins Kriegslager zu kommen. Den Brief setzt er auf, nachdem ihn Ulysse unter Hinweis auf die Größe des zu erlangenden Ruhmes von der Kleinigkeit des Opfers überzeugt hat – *vaincu par Ulysse* (v. 89), wie er seinem Diener gesteht.¹³⁶ Doch er bereut – die Vaterliebe ist stärker als die Ruhmsucht – und schreibt daraufhin einen zweiten Brief, der die Ankunft der Tochter im Kriegslager verhindern soll, mit der Begründung, Achille wolle nicht mehr heiraten (v. 150-157). Darauf überredet ihn Ulysse ein zweites Mal, und der Brief verfehlt sein Ziel in doppelter Hinsicht. Als er die Empfänger (Frau und Tochter) erreicht, hat der Absender bereits die Meinung gewechselt, zudem findet der Bote die beiden Frauen erst im Kriegslager (v. 631), wohin der Brief sie hätte abhalten sollen zu kommen. Der Brief, der ihn vermeiden sollte, führt den Konflikt herbei,¹³⁷ weil Clytemnestre, Iphigénie und Ériphile aus der falschen Mitteilung, Achille wolle nicht mehr heiraten, Handlungen ableiten: Mutter und Tochter beabsichtigen abzureisen, Ériphile will (v. 667) bleiben. Darauf wird sie von Iphigénie bezichtigt, insgeheim Achille zu lieben (II.5), was Iphigénie bereut. Achille wiederum, als er von der Hochzeit erfährt, versucht sie herbeizuführen und bewegt Iphigénie zum Bleiben, die ihn aufgrund eines von ihm gegebenen Versprechens (v. 461-464) und aus Reue gegenüber Ériphile (v. 861f.) überredet, Ériphile die Freiheit (d. h. hier dramatische Handlungsfreiheit) zu schenken (v. 854-880).

In einer solch verwickelten Situation muss alles anders kommen, als es Agamemnon im Sinn hatte. Sein Gewissenskonflikt wird zum Familiendrama, das auf dem Schauplatz des Kriegslagers in Aulis ausgetragen wird, und ermöglicht die eigentliche Erfüllung des Orakels, den Untergang Ériphiles.

136 Vgl. die Verse 71-90, bes. 79-82: *Moi-même (je l'avoue avec quelque pudeur) | Charmé de mon pouvoir, et plein de ma grandeur, | Ces noms de Roi des Rois, et de Chef de la Grèce | Chatouillaient de mon cœur l'orgueilleuse faiblesse.*

137 Vgl. zu dieser ›Dramaturgie des Missverständnisses‹ Karlheinz Biermann, *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Racines*, Bad Homburg v.d.H., Berlin und Zürich 1969, S. 107: »Mit diesem ›artifice‹ legt Agamemnon schon den Grund für spätere tragische Mißverständnisse: Er zerstört das Liebes- und Vertrauensverhältnis zwischen Iphigénie und Achille.«

Ulysses Rat, I,3, v. 281-320

Die Rede vom ›Familiendrama‹ darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um Mitglieder einer Königsfamilie handelt, die den Konflikt austragen. An der Tragödie *Iphigénie* zeigt sich der dramatische Zweck der Ständeklausel aufs Deutlichste, denn Agamemnons Konflikt wird überhaupt erst mit seinem sozialen Stand (der Königswürde) möglich. Zu Beginn klagt er in einem der hohen Tragödie seit der Antike zugehörigen Topos¹³⁸, der das Geschick der Mächtigen beklagt (v. 10-12):¹³⁹

*Heureux! qui satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les Dieux l'ont caché.*

Die Klage wird am Ende des ersten Akts, kurz bevor er sich (von Ulysse überzeugt) für das Opfer entscheidet (v. 391), variiert und rahmt so die Exposition, d. h. den ersten Akt (v. 365-368):¹⁴⁰

*Triste destin des Rois! Esclaves que nous sommes
Et des rigueurs du Sort, et des discours des Hommes,
Nous nous voyons sans cesse assiégés de témoins,
Et les plus malheureux osent pleurer le moins.*

Die drei am Eingang der Handlung stehenden Verse übersetzt Gottsched – zitiert nach dem Erstdruck von 1733, in dem sich die Personen siezen – ganz bewusst so, dass die soziale Möglichkeitsbedingung des Konfliktes deutlich wird. Diese bildet der hohe Stand des Protagonisten. Für *fortune* schreibt Gottsched deshalb auch ›Stand‹, dagegen ersetzt er die Götter (›Dieux‹) mit ›Glück‹ (IPHIGENIA 1733, S. 2, V. II-13):

138 Weitere Beispiele führt Forestier an: OC I, S. 1583, Anm. 4.

139 Elisabeth von der Pfalz zeigt sich beeindruckt von diesen Versen, die sie im Brief an Étienne Polier de Bottens vom 14. August 1707 wohl aus dem Gedächtnis, weil fehlerhaft, zitiert, vgl. ihren Kommentar: »Le rang de prince et princesse est, comme tout les choses du monde, un faut esclat qui esblouit de loin, mais de pres, il a bien des charges, et c'est pourquoy Racine fait dire a Agamemnon dans sa comédie d'Iphiginée : Heureux qui, satisfait de son humble fortune, | Libre du joues supreme [où je] suis attaches, | Vit dans l'estat obscur [où les dieux l'ont] places.« (Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an Étienne Polier de Bottens, hrsg. v. S. Hellmann, Tübingen 1903 [= *Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart*, CCXXXI], S. 70 f.)

140 Ebenso zitiert von Elisabeth von der Pfalz, vgl. Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an Étienne Polier de Bottens, S. 71.

O höchstbeglückter Stand!
 Der dieses Joch nicht kennt das meine Schulter quälet,
 Und in dem Staube stirbt, den ihm das Glück erwählet.

›Stand‹ ist nicht erst in Gottscheds Übersetzung ein Schlüsselwort zum Verständnis des Konfliktes, sondern im Original angelegt. In der Begrüßungsszene (II.3) benutzt es Iphigénie gegenüber ihrem Vater: *Hé! mon Père, oubliez votre rang à ma vue.* (v. 558) Gottsched: »Mein Vater ach vergest den hohen Stand bey mir« (IPHIGENIA 1733, S. 27, V. 603); Ayrenhoff schreibt an dieser Stelle ›Würde‹: »Ach Herr! Vergiß bei mir auf deine Würde,« (IPHIGENIE 1804, S. 197, V. 471). Als Clytemnestre Achilles Knie bittend umfasst und sagt: *Oubliez une gloire importune. | Ce triste abaissement convient à ma fortune* (v. 929 f.), schreibt Gottsched: »Vergest nur meines Standes« (IPHIGENIA 1733, S. 48, V. 1017).¹⁴¹ – Auch in der zweiten Variante des Tragödientopos, zwei Verse hinzufügend, setzt er mit dem sozialen Stand ein, für den an dieser Stelle allgemein *destin des Rois* steht (IPHIGENIA 1733, S. 18, V. 399-404):

Betrübter Fürstenstand! wir sind ja nichts als Knechte
 Vom wütenden Geschick und menschlichen Geschlechte.
 Wir sehn uns allezeit von Zeugen ganz umringt,
 Und wenn das Unglück uns oft zur Verzweiflung bringt,
 So darf doch unser Schmerz nicht äusserlich erscheinen:
 Ja den das meiste drückt, der darf am mindesten weinen.¹⁴²

Der freie Umgang mit der syntaktischen Ordnung, die Verwendung neuer Bilder (›in dem Staube stirbt‹) und der Einschub von zwei Versen im letzten Beispiel (›Und wenn das Unglück uns oft zur Verzweiflung bringt, | So darf doch unser Schmerz nicht äusserlich erscheinen:‹) weisen darauf hin, dass sich Gottsched von Vorgängern wie Bressand oder Schelhammer hinsichtlich der strengen syntaktischen und semantischen Beachtung der originalen Rede unterscheidet. Gottsched zeigt eine Tendenz zur Amplifikation, Verse werden zur Erläuterung des Originals eingeschoben, der szenische Appendix am Ende des Stückes wird von

141 Zu dieser Szene s. unten.

142 Dass Gottsched diese Verse am Beginn seines *Catos*, der kurz nach der Übersetzung der *Iphigénie* entstand, variiert einfügt, wundert nicht, vgl. Arsene im *Sterbenden Cato*: »Wie theuer kommt uns doch der hohe Stand zu stehn! | Wie grausam pflegt man nicht mit Fürsten umzugehn! | Man ist in Wahrheit nicht sein eigner Herr zu nennen: | Ein unschuldvoller Trieb, davon die Herzen brennen, | Muß ein Verbrechen seyn. Man opfert uns dem Staat, | Und wer aus Sehnsucht liebt, begeht den Hochverrath.« (AW II, S. 26, V. 27-32)

ihm in der *Vorrede* mit der Sorge gerechtfertigt, der deutsche Zuschauer könnte den komplexen Botenbericht des Ulysses nicht verstanden haben, d. h., ihm könnte entgangen sein, dass Iphigénie nicht geopfert wurde. Wie kaum ein anderer Übersetzer der ersten Welle bemüht sich der programmatische Aufklärer Gottsched um allgemeine Verständlichkeit seiner Rede. Damit ist die besondere Ausrichtung seines Verfahrens gegenüber anderen Übersetzern bis 1767 benannt.¹⁴³ Auf keinen Fall aber würde er im Dienste der Verständlichkeit Verse auslassen, weil sie für ihn immer notwendige Teile der Rede bilden, deren Fortlassen die rhetorische Struktur unsinnig machte.

Wird seine Übersetzungshaltung getragen von der Amplifikation, so die Ayrenhoffs von der Kontraktion der Rhetorik, worauf bereits die Verszählung hindeutet. Am Ende der Exposition, da Agamemnon das zweite Mal über sein Schicksal klagt, fehlen bei Ayrenhoff sechzig Verse.¹⁴⁴

Einen deutlichen Einschnitt macht Ayrenhoff nicht zufällig dort, wo Ulysse in einer persuasiven Rede versucht, den König von seinen väterlichen Gefühlen abzubringen. Im Original bedarf der Orator vierzig, bei Gottsched einundvierzig, bei Ayrenhoff, der im kürzeren Blankvers schreibt, aber nur vierunddreißig Verse.

Ulysse hatte schon einmal versucht, den König von der Notwendigkeit des Opfers zu überzeugen. Dieser Versuch löste in Form eines Briefes die Handlung aus. Das Mittel der Überzeugung war die Aussicht auf Ruhm; der Überzeugungsakt allerdings zeigte sich nicht in einer direkten Rede, sondern vermittelt im Bericht (v. 71-92). Im direkt dargestellten Versuch des Ulysses (I,3), den König von der Notwendigkeit des Opfers zu überzeugen, macht sich der Orator nicht die Machtgelüste des Königs zunutze, sondern zeigt ihm vielmehr, dass die Sache selbst es verlangt, die Tochter zu opfern. Dem Sachzwang korrespondiert formal auf dispositiver Ebene der Rede ein kausal verkettetes, zweigliedriges Redefüge, das sich im Anschluss an ein kurzes *exordium* aufbaut.

143 UEHLIN, S. 41, charakterisiert das so: »Die Uebersetzung nimmt es durchaus nicht genau mit der Wiedergabe der einzelnen Gedanken; zwar ist nirgends der allgemeine Inhalt etwa einer längeren Rede vom Original abgewichen, aber die Einzelheiten sind fortlaufend ganz frei umgestaltet.«

144Er übersetzt die Klage wie folgt: »Unselig Loos der Könige! nicht nur | Den Schlägen des Geschicks mehr ausgesetzt, | Sind wir es auch dem Tadel andrer Menschen. | Umgeben stets von Zeugen, die sogar | Beym herbsten Schmerz das Weynen uns verdenken! (IPHIGENIE 1804, S. 189, V. 304-308) Den ersten Ausruf übersetzt er: »– Wie glücklich, Arkas, ist der Sterbliche, | Der frey vom Joch' erhabner Größ' und Würde, | In einem niedern Stand zufrieden lebt!« (IPHIGENIE 1804, S. 175, V. 9-11)

Dieses reagiert auf den Seufzer des Königs – *Hélas!* (bzw. Gottsched: »Ach! Ach!« und Ayrenhoff: »O Zeus!«). Ulysse unterbricht den affektiven Zustand des Königs und nimmt die sprachliche Analyse und Bewertung des Gefühls selbst in die Hand. Seine Rede hakt im Vers ein, den der König mit dem Seufzer einleitete. Es folgen vier rhetorische Fragen, in denen er des Königs Seufzer deutet und damit anzeigt, dass er dessen emotionale Lage verstanden habe. Mittels der Fragen versetzt er sich aber nur scheinbar in des Königs Gefühlslage, denn das empathische Sprechen formuliert in der Suggestion des rhetorischen Fragens ihre Kritik schon mit (v. 281-284):

*De ce soupir que faut-il que j'augure?
Du sang qui se révolte est-ce quelque murmure ?
Croirai-je qu'une nuit a pu vous ébranler ?
Est-ce donc votre cœur qui vient de vous parler ?*

Die darauf folgende Rede legt die Gründe dar, weshalb selbst die Vaterliebe an der einmal getroffenen Entscheidung nichts mehr ändern kann. Eine äußere und eine in der Sache selbst liegende Notwendigkeit sollen die im Seufzer artikulierte Vaterliebe von ihrer Machtlosigkeit überzeugen und damit zum Schweigen bringen. Den beiden Gründen entsprechen zwei Redeglieder (v. 285-296 und 297-320), die jeweils aus einer *narratio* (v. 285-288 und 297-310) und einer *argumentatio* (v. 289-296 und 311-320) bestehen (v. 281-320, Verszählung nach dem Erstdruck):

- | | | |
|----------------|--|--------------------------------|
| N ₁ | <i>Songez-y. Vous devez vôtre fille à la Grèce,
Vous nous l'avez promise. Et sur cette promesse
Calchas par tous les Grecs consulté chaque jour
Leur a prédit des vents l'infailible retour.</i> | 285 |
| A ₁ | <i>À ses prédictions si l'effet est contraire,
Pensez-vous que Calchas continue à se taire,
Que ses plaintes, qu'en vain vous voudrez apaiser,
Laissent mentir les Dieux, sans vous en accuser ?
Et qui sait ce qu'aux Grecs frustrés de leur Victime
Peut permettre un courroux, qu'ils croiront légitime ?
Gardez-vous de réduire un Peuple furieux,
Seigneur, à prononcer entre vous, et les Dieux.</i> | 290

295 |
| N ₂ | <i>N'est-ce pas vous enfin, de qui la voix pressante
Nous a tous appelés aux campagnes du Xante ?
Et qui de ville en ville attestiez les serments
Que d'Hélène autrefois firent tous les Amants,
Quand presque tous les Grecs, rivaux de votre Frère,</i> | 300 |

*La demandaient en foule à Tyrande son Père?
 De quelques heureux Époux que l'on dût faire choix,
 Nous jurâmes dès lors de défendre ses droits,
 Et si quelque insolent lui volait sa conquête,* 305
*Nos mains du Ravisseurs lui promirent la tête.
 Mais sans vous, ce serment que l'amour a dicté,
 Libres de cet amour, l'aurions-nous respecté ?
 Vous seuls nous arrachant à de nouvelles flammes
 Nous avez fait laisser nos Enfants et nos Femmes.* 310

A₂ *Et quand de toutes parts assemblés en ces lieux,
 L'honneur de vous venger brille seul à nos yeux,
 Quand la Grèce déjà vous donnant son suffrage,
 Vous reconnaît l'Auteur de ce fameux ouvrage,
 Que ses Rois, qui pouvaient vous disputer ce rang,* 315
*Sont prêts pour vous servir de verser tout leur sang ;
 Le seul Agamemnon refusant la victoire,
 N'ose d'un peu de sang acheter tant de gloire ?
 Et dès le premier pas se laissant effrayer,
 Ne commande les Grecs, que pour les renvoyer ?*

Das Verhältnis dieser beiden Redeglieder kennzeichnet eine komplementäre Kausalität, indem der äußere Aspekt der in Frage stehenden Sache (Pflicht des Königs gegenüber der Gemeinschaft) mit seinem Gegenteil begründet wird (Verpflichtung der Gemeinschaft durch den König). Die erste Teilrede überprüft die getroffene Entscheidung, die Tochter zu opfern, im Hinblick auf ihre äußere Abhängigkeit von der Gemeinschaft, die das einmal gegebene Versprechen in der Person des Hohenpriesters und in der Armee unbedingt einfordert. Die zweite wiederum überprüft die Entscheidung auf ihren Verantwortlichen, d. h. Agamemnon selbst. Er habe die Griechen für den Krieg gegen Troja mobilisiert. Nachdem er nun als ihr Führer anerkannt wurde, bedeutete der Verzicht auf das Opfer das vorzeitige Ende des Krieges, so die Argumentation des zweiten Teils. Weil er sich für den Krieg entschieden hat, gab er sein Versprechen, das ihn nun davon abhält, die Entscheidung zurückzunehmen. Die komplementär-kausale Verkettung der zwei Redeglieder erlaubt es, von einem Redegefüge analog zu einem Satzgefüge (Hypotaxe) zu sprechen. Dieses Redegefüge wird bei Ayrenhoff instabil, indem er die Anzahl der Fakten beider Glieder reduziert. Dass ihm die zweigliedrige Einteilung der Rede nicht entgangen sein kann, zeigen die Gedankenstriche hinter bzw. vor den vier Redeteilen zur besseren Gliederung für den Leser, die sein Übersetzungsdruck aufweist. Wenn Ayren-

hoff die Rede verknappt und ihre Argumentationskraft stützende Informationen herausstreicht, amplifiziert sie Gottsched bzw. versucht, jeder Information in der Übersetzung Ausdruck zu verschaffen.

In der Darlegung des ersten Sachverhaltes (*narratio*,) erinnert Ulysse Agamemnon, er schulde den Griechen seine Tochter, er habe es versprochen, auf diesem Versprechen aufbauend, weissagte der Hohepriester den Griechen die Rückkehr der Winde (v. 285-288):

*Songez-y. Vous devez vôtre fille à la Grèce,
Vous nous l'avez promise. Et sur cette promesse
Calchas par tous les Grecs consulté chaque jour
Leur a prédit des vents l'infailible retour.*

Der Deutlichkeit halber fügt Gottsched zwei Verse hinzu, die den Akt des Versprechens an seinem Anfang und Ende rahmen. Für den letzten Vers des *exordium*: *Est-ce donc votre cœur qui vient de vous parler?* setzt er – dabei das eigene *exordium* auf drei Verse verkürzend¹⁴⁵ – den ersten seiner *narratio*: »Wo bleibt nun euer Wort? Was habt ihr mir versprochen?« (IPHIGENIA 1733, S. 14, V. 315) Am Ende der nunmehr sechs Verse umfassenden Gruppe lautet es: »Ihr habt es zugesagt, ihr müßt es auch erfüllen.« (IPHIGENIA 1733, S. 15, V. 320) Beide rahmenden Verse sind im originalen Vers motiviert: *Vous nous l'avez promise. Et sur cette promesse*. Neben der Überbetonung des Versprechensaktes nennt Gottsched die konkreten Folgen des Versprechens, die im Original nicht genannt sind. Gottsched ersetzt die Tochter mit dem Opfer selbst und statt: *Vous devez votre fille à la Grèce*, | *Vous nous l'avez promise*, schreibt er: »Das Opfer heischt er nur, der Götter Zorn zu stillen, | Ihr habt es zugesagt« (IPHIGENIA 1733, S. 15, V. 319 f.). Gottsched verdeutlicht demzufolge die Absicht des Redners in der Darlegung seines ersten Sachverhaltes (IPHIGENIA 1733, S. 14 f., V. 315-320):

Wo bleibt nun euer Wort? Was habt ihr mir versprochen?
Besinnt euch, was ihr thut! Wird alles denn gebrochen?
Selbst Calchas, welchen man fast täglich drum befragt
Hat uns den guten Wind gewiß vorher gesagt.
Das Opfer heischt er nur, der Götter Zorn zu stillen,
Ihr habt es zugesagt, ihr müßt es auch erfüllen.

Ganz anders Ayrenhoff, der Racines Formulierung verknappt und verallgemeinert. Das Versprechen (»fille« bzw. bei Gottsched »das Opfer der

145 »Was soll ich doch von eurem Seufzen denken? | Empört sich irgend schon das wallende Geblüt? | Verändert eine Nacht das edelste Gemüth?« (IPHIGENIA 1733, S. 14, V. 312-314)

Tochter) ist nur als Pronomen (>was<) erkennbar, genauso wie die Griechen (>Jedermann<; IPHIGENIE 1804, S. 186, V. 235-237):

— Bedenke, was dem Calchas du versprachst!
 Er baut darauf, und gibt schon Jedermann
 Versicherung der Rückkehr guten Windes.

Das Versprechen bindet. In der sich anschließenden Beweisführung (*argumentatio*), schildert Ulysse Agamemnon das mögliche Verhalten der Anderen (vier Verse Hohepriester, zwei Verse griechische Armee), sobald sie von seinem Gesinnungswechsel erfahren, und stellt ihm die damit verbundene Gefahr vor Augen, als König die Entscheidungsgewalt zu verlieren (zwei Verse). Die acht Verse werden in dieser Struktur von Gottsched und Ayrenhoff übernommen, sind daher hinsichtlich der Amplifikation bzw. Kontraktion uninteressant (v. 289-296):

*À ses prédictions si l'effet est contraire,
 Pensez-vous que Calchas continue à se taire,
 Que ses plaintes, qu'en vain vous voudrez apaiser,
 Laissent mentir les Dieux, sans vous en accuser ?
 Et qui sait ce qu'aux Grecs frustrés de leur Victime
 Peut permettre un courroux, qu'ils croiront légitime ?
 Gardez-vous de réduire un Peuple furieux,
 Seigneur, à prononcer entre vous, et les Dieux.*

Es folgt die Darlegung des zweiten Sachverhaltes (*narratio*), Agamemnon selbst habe den Krieg nicht nur gewollt, sondern auch organisiert. Diese *narratio* enthält eine *digressio*, in der der Eid erzählt wird, den Hélènes Vater von ihren Liebhabern forderte und der sie verpflichtet, demjenigen Mann sein Recht zu verschaffen, den seine begehrte Tochter am Ende heiraten werde. Das ist insofern wichtig, als dass Agamemnon mittels dieses Eides die Griechen für seine Zwecke an sich bindet (v. 297-302):

*N'est-ce pas vous enfin, de qui la voix pressante
 Nous a tous appelés aux campagnes du Xante ?
 Et qui de ville en ville attestiez les serments
 Que d'Hélène autrefois firent tous les Amants,
 Quand presque tous les Grecs, rivaux de votre Frère,
 La demandoient en foule à Tyrande son Père?
 De quelques heureux Époux que l'on dût faire choix,
 Nous jurâmes dès lors de défendre ses droits,
 Et si quelque insolent lui volait sa conquête,
 Nos mains du Ravisseurs lui promirent la tête.*

Unter Auslassung des geographischen Details (*aux campagnes du Xante*) übersetzt Gottsched den Sachverhalt, der die Situation des dramatischen Konfliktes motiviert, indem er die Rahmenbedingungen, die Szene des Kriegslagers, ermöglicht hat (IPHIGENIA 1733, S. 15, V. 329-338):

Und kurz, ihr selber seyds, der unsre ganze Macht
 Durch dringenden Beruf so plötzlich aufgebracht.
 Ihr habt in jeder Stadt auf jenen Eid gedrungen,
 Den allen Freyern dort die Noth recht abgezwungen:
 Als aller Fürsten Mund, wie euer Bruder that,
 Den alten Tyndarus um seine Tochter bat.
 Wir alle schwuren da, den Eidam zu beschützen,
 Der endlich durch die Wahl würd Helenen besitzen:
 Ja würde sie vielleicht von jemand ihm geraubt,
 Versprach ein jeder ihm des frechen Räubers Haupt.

Hierauf folgen zwei Verse, die betonen, dass sich Agamemnon, der im Namen seines gehörnten Bruders die Truppen befehligt, auf diesen Eid nur kraft seiner Souveränität berufen konnte. Damit keine Missverständnisse entstehen, wendet Gottsched die hypothetische Frage, wie auch alle anderen rhetorischen Fragen dieses und des folgenden Abschnittes, in eine versichernde Aussage. Statt: *Mais sans vous, ce serment que l'amour a dicté, | Libres de cet amour, l'aurions-nous respecté ?* (v. 307 f.) steht die Versicherung: »Allein das war ein Eid, den uns die Liebe lehrte; | Der fiel leicht weg, wenn man nicht euch verehrte.« (IPHIGENIA 1733, S. 15, V. 339 f.)

Bei Ayrenhoff schrumpfen diese Zusammenhänge, vorgetragen von Racine und Gottsched in immerhin zwölf Versen, auf das Drittel von vier (IPHIGENIE 1804, S. 186, V. 246-249):

Und endlich, hast nicht Du (nachdem die Rache
 Am Räuber Helenens, von Stadt zu Stadt
 Du dir *beeiden* lassen) Griechenland
 Mit seiner ganzen Macht hieher beschieden?

Es folgen noch die zwei resümierenden, die Affekte des Gegenübers reizenden Verse: *Vous seul nous arrachant à de nouvelles flammes | Vous avez fait laisser nos Enfants et nos Femmes.* (v. 309 f.), deren Kraft Gottsched mit einem anaphorischen Parallelismus verstärkt, als handele es sich um den Höhepunkt der ganzen Rede: »Ihr reißt uns ganz allein aus unsrer Weiber Schooß, | Ihr reißt uns mit Gewalt von unsern Häusern los.« (IPHIGENIA 1733, S. 15, V. 339 f.) Dagegen bleibt das Ende dieser verkürzten und die *argumentatio* nunmehr sehr schwach vorbereitenden *narratio* bei Ayrenhoff ohne jede Wiederholungsfigur, es klingt geradewegs nüch-

tern: »Bewogst nicht Du uns, Gattinnen und Kinder | Um Deiner Ehre willen zu verlassen?« (IPHIGENIE 1804, S. 186, V. 250f.)

Mit dieser umfangreichen *digressio* in die Vorzeit der Ereignisse, die affektiv abgeschlossen wird – indem Agamemnon von den Opfern hört, die die Gemeinschaft seinetwegen auf sich nehmen musste –, rechtfertigt sich erst die Argumentation, die eine große antithetisch gebaute Periode von zehn Versen vorstellt. In der Protasis wird anhand drei paralleler Nebensätze eine Spannung aufgebaut, die in der Apodosis der vier Abschlussverse zu ihrer Erfüllung gelangt. Zunächst die von der *enumeratio*¹⁴⁶ getragene Protasis (v. 311-316):

*Et quand de toutes parts assemblés en ces lieux,
L'honneur de vous venger brille seul à nos yeux,
Quand la Grèce déjà vous donnant son suffrage,
Vous reconnaît l'Auteur de ce fameux ouvrage,
Que ses Rois, qui pouvaient vous disputer ce rang,
Sont prêts pour vous servir de verser tout leur sang ;*

Gottsched behält die dreifache Klimax bei (›Und da‹ – ›Da euch‹ – ›Da so viel‹; IPHIGENIA 1733, S. 15 f., V. 343-348):

Und da uns insgesamt der Eifer, euch zu rächen,
Von weit und breit vermocht gewaffnet aufzubrechen;
Da euch ganz Griechenland itzt seinen Führer nennt,
Ja diesen ganzen Krieg vor euer Werk erkennt:
Da soviel Könige, die euch gehorchen müssen,
Bereit sind, bloß für euch ihr Leben einzubüssen:

Ayrenhoff hingegen reduziert bei etwa gleicher Verszahl die Trias der Protasis um ein Glied (›da wir‹ – ›da alle‹), die Steigerung ist formal nur sehr schwach markiert (IPHIGENIE 1804, S. 186 f., V. 252-258):

Und nun, da wir, auf deinen Ruf versammelt,
Von Eifer brennen, dich zu unterstützen,
Da alle Könige (von denen Mancher
Die Ehr' als Oberhaupt des ganzen Heers
Zu Feld zu ziehn, gleich dir begehren könnte)
So willig dir gehorchen, all ihr Blut
Auf deinen Wink bereit sind zu vergießen

Die Vollendung des Redegefüges findet in vier Versen statt, die sich zu zwei parallelen Teilfragen einer Satzverbindung aufschwingen, die von

146 Vgl. FRANCE, S. 139.

Gottsched zu Aussagen umgewandelt werden. Die äußeren Bedingungen und die inneren Bedingungen seiner derzeitigen Situation, die Pflicht gegenüber der Gemeinschaft und Verpflichtung der Gemeinschaft auf den von ihm gewollten Krieg, machen die Rücknahme seiner Entscheidung unmöglich. Jetzt nicht zu handeln aus Angst vor einem (von Ulysse bagatellisierten) Opfer, käme einem politischen Versagen gleich, bedeutete also das Ende seiner politischen Würde, d. h. seiner Existenz als König. Damit ist nochmals deutlich geworden, dass die Ständeklausel keine bloße Formfrage oder ein dekoratives Element der hohen Tragödie ist, sondern die Tragik Agamemnons erst ermöglicht. In der die Rede schließenden Apodosis heißt es (v. 317-320):

*Le seul Agamemnon refusant la victoire,
N'ose d'un peu de sang acheter tant de gloire ?
Et dès le premier pas se laissant effrayer,
Ne commande les Grecs, que pour les renvoyer ?*

Gottsched entsprechend (IPHIGENIA 1733, S. 16, V. 343-348):

Scheut Agamemnon selbst den angefangnen Krieg,
Schätzt eine handvoll Bluts viel höher als den Sieg,
Wird selber ganz verzagt beym ersten rauhen Blicke,
Und herrscht nur, daß er uns fein bald nach Hause schicke.

Gab Ayrenhoff in der Protasis die steigernde Klimax auf, so in der Apodosis nun den Parallelismus. Die Ordnung der Rede ist in diesem Fall nicht mehr in ihr übergeordneten Mustern begründet. Wie schon bei Cramer kommt es mehr auf die Varianz an, wobei der syntaktische Parallelismus in die Aufzählung übergeht und zuletzt in den einfachen Satz ein Fragewort, stakkato-artig, eingerückt wird. Dem Verlust der repräsentativen Gewalt des wiedererkennbaren Musters entspricht, dass von Agamemnon nicht mehr in der dritten Person die Rede ist, sondern er direkt angesprochen ist (IPHIGENIE 1804, S. 187, V. 259-264):

Bist du der einzige, der Ehrenwort
Und Eid zurücknimmt, uns zur Dankbarkeit
Für so viel Eifer, Freundschaft, Müh und Aufwand,
Zum Spott der Unsrigen nach Hause schicken,
Sich selbst entehren will? – und Alles dieß,
Weswegen? – eines Mädchens Blut zu sparen!

In seiner auf die nun abgeschlossene Rede folgenden Verteidigung verlangt der König von Ulysse zunächst Verständnis für seine Situation (Gottsched wie Ayrenhoff befolgen beide genau die Vorgabe von acht-

zehn Versen [v. 321-338]), indem er Ulysse fragt, wie dieser wohl gehandelt hätte, wenn sein eigener Sohn gefordert würde – doch schließlich gibt er sich von der beratenden Rede, als die sie Agamemnon begreift, geschlagen: *Vos conseils sur mon cœur n'ont eu que trop d'empire. | Et je rougis ...* (v. 337f.) bzw. Gottsched: »Ulysses, euer Rath, wirkt warlich viel bey mir! | Ich schäme mich!« (IPHIGENIA 1733, S. 16, V. 369f.) bzw. Ayrenhoff: »Dein Rath hat über mich so viel vermocht, | Daß ich eröthen muß.« (IPHIGENIE 1804, S. 188, V. 281f.)

Nach dieser dritten Szene trifft die Tochter im Lager ein, wie dem König berichtet wird (I.4), seine »Vaterliebe« wird wieder wach, aber er hat Ulysse zugesichert, das Opfer von der Ankunft der Tochter im Lager abhängig zu machen (*Seigneur, vous le savez, j'ai donné ma parole | Et si ma Fille vient, je consens qu'on immole.* [v. 329 f.]). In der letzten Szene der mit dem ersten Akt endenden Exposition (I.5) klagt er, wie erwähnt, über den *destin des Rois*, in den er sich schließlich fügt. Es folgt eine Trostrede des Ulysse (v. 369-388).¹⁴⁷

Clytemnestres Leiden

Die Sprache in Racines *Iphigénie* bewegt sich zwischen einem heroischen und einem pathetischen Pol. Zwischen den rein heroischen männlichen Charakteren (Ulysse und Achille) und dem rein pathetischen weiblichen (Clytemnestre) stehen Agamemnon und Iphigénie, die man im Sinne Schillers als pathetisch-erhabene Charaktere bezeichnen könnte, weil sie sich beide über ihr Leiden erheben.

Agamemnon erklärt die heroische, auf dem Konzept von »gloire« und »honneur« beruhende¹⁴⁸ Forderung des Ulysse aus dessen Rednerethos heraus. Sein Herz zeige sich nur »magnanime«, weil es nicht selbst leidet, seine Sprache nennt er *superbe langage* (v. 326), was Ayrenhoff mit »hoher Ton« (IPHIGENIE 1804, S. 187, V. 269) wiedergibt. Diesem gegenüber stehen

147 Sie basiert auf dem Argument, Agamemnon werde für kurzes Leid langen und großen Ruhm gewinnen, vgl. *Pleurez ce sang, pleurez. Ou plutôt sans pâlir, | Considérez l'honneur qui doit en rejaillir.* (v. 379f.) bzw. Gottsched: »Beweint das junge Blut. Doch seht auch mit Vergnügen, | Was euch für Ehre krönt, wenn ihr euch könnt besiegen.« (IPHIGENIA 1733, S. 9, V. 419f.) bzw. Ayrenhoff: »Vergiß nur ja, zu deinem Troste, nicht | Der Ehre, die dein Schmerz dir bringen wird!« (IPHIGENIE 1804, S. 190, V. 320f.)

148 Diese Konzepte dienen zur Rechtfertigung von Handlungen. In *Alexandre le Grand* kommt das Wort »gloire« mit 54 Stellen am häufigsten vor, hingegen spielt das Wort »honneur« dort keine Rolle. Dafür aber ist es zentral in der *Iphigénie* (21 Stellen), wo es am häufigsten auftritt. Das Wort »gloire« wird 30 Mal gebraucht, vgl. Bernet, *Vocabulaire de Racine*, S. 267 und 268.

la douleur (v. 327) bzw. ›Schmerz‹ (IPHIGENIA 1733, S. 16, V. 358 bzw. IPHIGENIE 1804, S. 187, V. 270), der sich in ›Klagen‹ (IPHIGENIA 1733, S. 16, V. 357) bzw. ›Seufzer und Tränen‹ (IPHIGENIE 1804, S. 187, V. 269) verkehren würde, sobald es Ulysses Sohn ist, der geopfert werden soll. Nirgendwo sonst bei Racine erscheinen der Infinitiv ›pleurer‹ und das Substantiv ›pleur‹ häufiger als in der *Iphigénie*.¹⁴⁹

Klagen, Schmerz, Tränen und Seufzer sind Symbole des Leidensausdrucks, der in der hohen Tragödie nicht anders als sprachlich realisiert wird. Diderot wird 1757 in seinem Dialog zum *Fils Naturel* den Vorschlag machen, das in Racines *Iphigénie* artikuliert Leiden monodramatisch, stakkato-artig darzustellen, um ihm einen so genannten ›natürlichen‹ Ausdruck zu verschaffen.¹⁵⁰ Doch schließlich gehorcht in der klassischen Tragödie die Darstellung des Leidens jenen Gesetzen, denen auch der ›hohe Ton‹ der heroischen Rhetorik verpflichtet ist: Es sind die Gesetze von Symmetrie und Antithese, Wiederholung und rationaler Ordnung der Rede.

Der Umschlag von Unwissen in Wissen, die Erkenntnis Clytemnestres, dass ihre Tochter ins Kriegslager gelockt wurde, um geopfert zu werden, löst eine pathetische Reaktion bei der Mutter aus. Sie umarmt die Knie von Achille: *Seigneur, c'est donc à moi d'embrasser vos genoux.* (v. 928) und kommentiert diesen Vorgang, weil er gegen die soziale Dezenz verstößt (v. 929-932):

*Oubliez une gloire importune.
Ce triste abaissement convient à ma fortune.
Heureuse si mes pleurs vous peuvent attendrir,
Une mère à vos pieds peut tomber sans rougir.*

Ayrenhoff verknüpft das auf zweieinhalb Verse: »Die Mutter ists, o Held | Die jetzt Dein Knie umfaßt. O könnte sie | Durch ihre Thränen dich zum Mitleid rühren!« (IPHIGENIE 1804, S. 217, V. 798-800) Wobei die eigentliche Übersetzung aus dem zweiten Satz besteht: »O könnte sie | Durch ihre Thränen dich zum Mitleid rühren.« Denn der erste ist eine Wiederholung des allein stehenden Verses, der ihrer Rede vorausgeht (*Seigneur, c'est donc à moi d'embrasser vos genoux.*): »Ach Herr! sieh zitternd mich dein Knie umfassend!« (IPHIGENIE 1804, S. 217, V. 797) Die Reduktion begrenzt den Anteil der im Affektausdruck ausgesprochenen Reflexion. Gottsched dagegen erweitert die originalen Verse sogar noch

149 Vgl. Bernet, *Vocabulaire de Racine*, S. 285.

150 Diderot, *Œuvres*, éd. établie et annotée par André Billy, Paris 1951 (= *Bibliothèque de la Pléiade*, 25), S. 1269.

um einen und stärkt somit das selbstreflexive Moment der Rede. Wie schon aus der Übersetzung des Tragödientopos bekannt (s. o.), übersetzt er *fortune* wieder mit ›Stand‹, und erneut (wie in der oben vorgestellten Übersetzung) flicht er ein eigenes Bild ein, das wie Bodmer kritisch anmerkt, dem Buch Hiob entnommen ist (s. *Kapitel 1.3b*). Schon in Pöschels *Iphigenia*, die Gottsched heftig bekämpfte, verweist eine Metaphernallusion auf den leidenden Hiob (IPHIGENIA 1733, S. 48, V. 1017-1021):

Vergeßt nur meines Standes,
Denn meiner Quaal ist mehr als hier am Ufer Sandes.
Drum fleh ich euch so tief, so sehr erniedrigt an,
Ob euch vielleicht mein Schmerz das Herz erweichen kan?
Als Mutter darf ich wohl zu euren Füßen liegen:

Das andere Beispiel einer von der Anagnorisis ausgelösten Affektrhetorik gibt Clytemnestre gegen Ende des Stückes, nun aber steht die Leidenschaftsrhetorik nicht mehr im Dienste der Mitleidserregung, sondern ist Ausdruck ihrer Verzweiflung. Für die dramatische Ökonomie ist die Szene insofern notwendig, weil sie an die handlungstragende Bedeutung der Ériphile-Figur erinnert: Auf ihren Verrat hin haben die Griechen den Weg zur Flucht verstellt, muss Clytemnestre erfahren. Diese von Diderot als Gefühlsausbruch¹⁵¹ gepriesene Rede beginnt als Hasstirade auf Ériphile (v. 1679-1681):

Ô Monstre, que Mégère en ses flancs a porté !
Monstre ! que dans nos bras les Enfers ont jeté.
Quoi tu ne mourras point ? Quoi pour punir son crime...

Das mit einer Interjektion einsetzende *exordium* besteht aus zwei Apostrophen und endet mit einer typischen Leidenschaftsfigur, dem Abbruch des Gedankens (Aposiopese). Die Apostrophen ziehen jeweils einen Relativsatz nach sich, der attributive Funktion besitzt und die Herkunft dieses *Monstre* periphrastisch beschreibt. Gottsched, der gelegentlich einen laxen Umgang mit der originalen Syntax zu erkennen gibt, löst die

151 Diderot zeigte sich von dieser Szene fasziniert, gerade weil die Königin nicht als Königin, sondern als Mutter spricht, die jenseits aller sozialen Ständelogik eine natürliche ›dignité‹ habe, vgl.: ›Ihre Würde, ihre Erhabenheit verdankt die Tragödie, Diderot zufolge, nicht dem Umstand, daß ihre Helden Könige und Königinnen sind, sondern dem wahren Bild der Gefühle, die sie bewegen.« (Peter Szondi, *Tableau und coup de théâtre*. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing [1973], in: Peter Pütz [Hg.], *Erforschung der deutschen Aufklärung*, Königstein/Ts. 1980 [= *Neue wissenschaftliche Bibliothek*, 94], S. 192-207, hier 193)

Relativsätze auf. Ihre periphrastische Bedeutung behält er bei, wenn er für die ersten beiden Verse schreibt: »Du ungeheures Thier! Megärens echte Brut! | Der Abgrund füllte dich mit Raserey und Wuth, | Und sandte dich zu uns.« (IPHIGENIA 1733, S. 86, V. 1837-1839). Den letzten Vers verdeutlicht er in seiner Semantik mit dem Zusatz eines Halbverses: »Du, du verdienst zu sterben!« (IPHIGENIA 1733, S. 86, V. 1839) Den Gedankenabbruch übernimmt er: »Das Laster, ungestraft!«, ebenso die rhetorische Frage »du solltest nicht verderben?« (IPHIGENIA 1733, S. 86, V. 1840) Schließlich gelingt ihm in der dreimaligen Wiederholung der Anrede (›du‹ – ›du‹ – ›du‹) die Übernahme der Anapher (›Monstre‹ – ›Monstre‹) zwecks Emphase. Dass Gottscheds Alexandriner eine versästhetische Bewertung nur dann angemessen erfahren können, sobald die Deklamation Berücksichtigung findet, zeigt eine winzige, aber entscheidende Veränderung für die *Schaubühnen*-Ausgabe. Hinter dem ›du‹ aus der Frage: »du solltest nicht verderben?« steht da nämlich ein Komma: »du, solltest nicht verderben?«,¹⁵² wodurch man eine Ahnung von der mündlichen Realisierung dieses Halbverses bekommt. Die Kraft des Akzentes liegt auf diesem ›du‹, das Komma fordert eine Sprechpause. Der Fassungsvergleich bietet somit eine Möglichkeit, Auskunft über die historische Versdeklamation zu erhalten.

Der wichtigste Eingriff Ayrenhoffs ist die Verknappung der genetischen Periphrase: »Geschöpf des Tartarus«, heißt es nur noch. Das komplizierte Bild des zweiten Relativsatzes bleibt außen vor. Die Apopiopese und die rhetorische Frage übernimmt er dagegen (IPHIGENIE 1804, S. 250, V. 1485-1487):

O Ungeheuer! Geschöpf des Tartarus!
 Du warst es? und der Himmel straft dich nicht?
 Wär' er gerecht, würd er nicht dich ...

Angesichts ihrer Ohnmacht verflucht Clytemnestre die Griechen vor Aulis, sie wendet sich in zwei Apostrophen an das ›Meer‹ und an die ›Sonne‹, wobei dieser Teil der Rede, gesprochen als rhetorische Frage, von einer Kombination von Wiederholungsfiguren getragen wird: Anapher, syntaktischer Parallelismus, Verdopplung.¹⁵³ Das gilt besonders für den ersten Teil (v. 1683-1688):

*Quoi pour noyer les Grecs, et leurs mille Vaisseaux,
 Mer, tu n'ouvriras pas des abîmes nouveaux ?*

152 Vgl. AW III, S. 91.

153 Der affektive Ausdruck wird auch metaphorisch unterstützt, s. FRANCE, S. 73.

*Quoi lorsque les chassant du Port qui les recèle,
L'Aulide aura vomis leur flotte criminelle,
Les Vents, les mêmes Vents si longtemps accusés,
Ne te couvriront pas de ces Vaisseaux brisés ?*

Weder Gottsched noch Ayrenhoff folgen dem syntaktischen Muster, beide aber erkennen das Wiederholungsprinzip als Dominante an, nur auf unterschiedliche Weise. Reduziert Ayrenhoff die Anzahl der Wiederholungsfiguren auf eine Trias von Vokativen – »Du, o Meer!«, »Du Aulis«, »Du o Sonne« –, so bedient sich Gottsched des gesamten elokutionellen Spektrums von Wiederholungsfiguren zum Affektausdruck.¹⁵⁴ Vier parallele Sätze, beginnend mit Imperativen, stehen statt des ersten Teiles der originalen Rede: »Eröffne« – »Verschlinge« – »Kommt« – »Macht«, wobei der vierte zwei parallel gebaute Konsekutivsätze nach sich zieht: »macht, daß [...] daß«. Stabreimartig beschwörend beginnt der zweite Imperativ, viermal tritt der Reibelaut /f/ auf: »Verschlinge Volk und Schiff! Ihr längst verlangten Winde,« der dritte Imperativsatz ist eine viergliedrige Klimax: »Kommt, blaset, tobt, und rächt den Tod von meinem Kinde.« Mit einer dreigliedrigen metonymischen Auffächerung des Wortes ›Schiff‹ beginnt der zweite konsekutive Nebensatz des vierten Imperativs: »daß Ruder, Mast und Seile« gefolgt von einer pleonastischen Verdopplung des Partizips: »Zerscheitert und zerstückt«. Statt einer solchen Dichte von Wiederholungsfiguren auf sieben Versen findet sich bei Ayrenhoff der ruhige Fluss einer Lese prosa, der »wohl dosiert« von zwei Ausrufen unterbrochen ist (IPHIGENIE 1804, S. 250, V. 1495-1497):

Du, o Meer! wirst du
Nicht deinen Abgrund öffnen, um die Schaaren
Des grausamsten der Völker zu verschlingen?
Du Aulis! wo mein liebstes Kind man mordet,
Wird nicht dein Strand, von Trümmern ihrer Schiffe,
Zerschellt von den so lang geschmähten Winden,
Bedeckt werden.

Bei der Übersetzung der ausschließlich pathetischen Rhetorik ist die Differenz zwischen der ersten und der zweiten Übersetzungswelle schwer

154 Vgl.: »Eröffne deinen Schlund, du höchstgerechte See! | Verschlinge Volk und Schiff! Ihr längst verlangten Winde, | Kommt, blaset, tobt, und rächt den Tod von meinem Kinde. | Macht, daß wenn dieser Port die Flotte von sich speyt, | Daß die bestürmte Fluth des Lasters Grausamkeit, | Nach Werth bestrafen mag. Daß Ruder, Mast und Seile | Zerscheitert und zerstückt am Ufer sich vertheile.« (IPHIGENIA 1733, S. 86, V. 1842-1848)

zu objektivieren. Die auffällig hohe Frequenz an Wiederholungsfiguren bei Gottsched, könnte man entgegenen, finde sich auch bei Cramer wieder, doch nutzt dieser sie weniger in der pathetischen Verfassung, sondern in der religiösen Verrückung seiner dramatischen Personen. Gottsched setzt Affektfiguren an Ort und Stelle ein, wohl dosiert, aber stets unter Beachtung einer einheitlichen Satzperspektive. Das würde ihn auch von den expressiven Dichtern des Sturm und Drangs unterscheiden, die den Gebrauch von Affektfiguren weniger symmetrisch einsetzen werden. Ayrenhoff hingegen, der sich explizit vom ›Oden-Styl‹ seiner Zeitgenossen abgrenzt, vermeidet die Häufung von Affektfiguren.

Agamemnons Verurteilung, IV.4, V. 1249-1316

Agamemnons Entscheidung für den Staat und gegen die Tochter, die maßgeblich Ulysses Beredsamkeit herbeiführte, ruft am Ende des vierten Aktes die Gegenpartei auf den Plan. Die Reden der Iphigénie, ihrer Mutter und des Bräutigams Achille bewirken, forcieren und modifizieren jeweils die zweite und nun endgültige Entscheidung des Königs für die Tochter: *Qu'elle vive*. (v. 1453). Als Folge dieser Reden wird der König zwar auf sein *cœur de Père* (v. 1322) hören, doch gleichzeitig verbietet er die Liebe seiner Tochter zu Achille: *Elle vivra pour un autre que lui*. (v. 1460). Zu dieser Modifikation kommt es, nachdem Achille den König in einem Streitgespräch unter Druck gesetzt hat (IV.6). Forciert, aber nicht bewirkt wurde die Entscheidung von der moralischen Verurteilung, die seine Frau Clytemnestre gegen ihn aussprach. Ihre Rede ist die längste des gesamten Stückes und umfasst 68 Verse. Agamemnon stellt ihre Wirkung in einem sich anschließenden kurzen Selbstgespräch so dar (v. 1317-1320):

*À de moindres fureurs je n'ai pas dû m'attendre.
Voilà, voilà les cris que je craignais d'entendre.
Heureux, si dans le trouble, où flottent mes esprits,
Je n'avais toutefois à craindre que ses cris !*

Der König bezeichnet die Redeweise seiner Frau als *cris*. Gottsched übersetzt das Wort mit ›Geschrey‹ (IPHIGENIA 1733, S. 67, 1441-1445):

Das war der harte Sturm von ihrer Heftigkeit!
Das, das war das Geschrey, dafür ich mich gescheut.
Jedoch, wie froh wär ich, wenn ich bey soviel Plagen,
Nur dieß Geschrey allein, nichts härters dörf't ertragen.

Ayrenhoff dagegen ›verharmlost‹ in der Deutung die Rede, indem er ihre Modalität übergeht, und nur das Motiv ›Wut‹ nennt (IPHIGENIE 1804, S. 233, V. 1128-1130):

Den Ausbruch solcher Wut sah ich vorher.
 Und konnt' ich auch was Anders mir erwarten?
 Und doch, o hätt' ich nicht noch mehr zu fürchten! –

Seiner Deutung korrespondiert ein verkürzender Umgang mit der Rede, die elf Verse weniger zählt als diejenige des Originals (57 statt 68). Die Eingriffe finden an Stellen statt, an denen mittels Wiederholung, Parallelismus oder Pleonasmus die Rede zu emphatischen Momenten geführt wird. Clytemnestres Rede, wenngleich Agamemnon nur *ses cris* hört, die von *fureurs* ausgehen, er sie also nur als ›pathetische Form‹ wahrnimmt, ist in ihrem ersten Teil eine rationale Widerlegung von Agamemnons vorausgehender Rede, und in ihrem zweiten Teil seine argumentativ gestützte Verurteilung. Mit der Begründung, dass der Vater die Tochter aus niederen Motiven opfern würde (v. 1289-1292), stellt sich die Mutter schützend vor die Tochter (v. 1311-1314) und entzieht ihm im darauf folgenden abschließenden Verspaar der Gesamtrede das Sorgerecht (v. 1315 f.). Als Richterin des ›mütterlichen Gesetzes‹ spricht sie den König nicht nur schuldig, sondern verhängt auch ein Strafmaß. Das *genus iudiciale* ist hier eine Metapher, denn es handelt sich nicht im eigentlichen Sinn um eine Gerichtsrede.¹⁵⁵ Racine hat (außer in seiner Komödie *Les Plaideurs*) keine Prozesse dargestellt, im Gegensatz etwa zu Corneille.¹⁵⁶

Die Rede besteht aus zwei Teilen, die zur besseren Übersicht getrennt angeführt sind (v. 1249-1276, Verszählung nach Erstdruck):

- R1 *Vous ne démentez point une Race funeste.
 Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste.* 1250
*Bourreau de votre Fille, il ne vous reste enfin
 Que d'en faire à sa Mère un horrible festin.*
- R2 *Barbare! C'est donc là cet heureux sacrifice
 Que vos soins préparaient avec tant d'artifice.*

155 Vgl. H[enry] T[homas] Barnwell, *The Tragic Drama of Corneille and Racine: An Old Parallel Revisited*, Oxford 1982, S. 205; HAWCROFT, S. 118, zeigt an dieser Szene »how Racine's characters behave like orators even when they are most definitely not formal orators« und weist den auf das *genus iudiciale* zurückgreifenden Redepartien dieser Szene eine deliberative Funktion zu (ebd., S. 119); s. a. Georges Forestier in OC I, S. 1593, und ders., *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVIIe siècle*, Paris 1993, S. 62-65.

156 Vgl. Jacques Morel, *Rhétorique et tragédie au XII^e siècle*, in: *XII^e siècle 80-81*, 1968, S. 96: »La tragédie racinienne est le lieu du crime. C'est la tragédie corné-
 lienne qui est celui du châtement.«

- R3a *Quoi ! l'horreur de souscrire à cet ordre inhumain* 1255
N'a pas en le traçant arrêté votre main ?
Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse ?
Pensez-vous par des pleurs prouver votre tendresse ?
- R3b *Où sont-ils ces combats que vous avez rendus ?*
Quels flots de sang pour elle avez-vous répandus ? 1260
Quel débris parle ici de votre résistance ?
Quel champ couvert de morts me condamne au silence ?
- R3c *Voilà par quels témoins il fallait me prouver,*
Cruel, que votre amour a voulu la sauver.
- R4a *Un Oracle fatal ordonne qu'elle expire* 1265
Un Oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ?
- R4b *Le Ciel, le juste Ciel par le meurtre honoré*
Du sang de l'Innocence est-il donc altéré ?
- R4c *Si du crime d'Hélène on punit sa Famille,*
Faites chercher à Sparte Hermione sa Fille. 1270
Laissez à Ménélas racheter d'un tel prix
Sa coupable moitié, dont il est trop épris.
- R4d *Mais vous, quelles fureurs vous rendent sa victime ?*
Pourquoi vous imposer la peine de son crime ?
Pourquoi moi-même enfin me déchirant le flanc, 1275
Payer sa folle amour du plus pur de mon sang ?

Dieser erste Teil der Rede ist eine *refutatio* der Argumente, die der Beschuldigte in seiner vorangegangenen Rede zu seiner Verteidigung gegenüber der Tochter angebracht hat (v. 1221-1248).¹⁵⁷ Die einzelnen Punkte

157 Vgl. die Gliederung bei HAWCROFT, S. 126-128, und Daniel Mornet, *Histoire de la littérature française classique. 1660-1700. Ses caractères véritables. Ses aspects inconnus*, Paris 1940, S. 239: »Premier point: les raisons alléguées sont mauvaises, car: Agamemnon n'a pas été vaincu en essayant de défendre sa fille – l'oracle prétendu est obscur, comme tous les oracles – s'il est clair, c'est la fille de Ménélas qui doit périr et non celle d'Agamemnon, – même s'il faut choisir Iphigénie, il est absurde de sacrifier une innocente pour une gourgandine. – Deuxième point: tout cela n'est que prétextes. En réalité Agamemnon n'est poussé que par l'ambition – et le désir d'épouvanter l'audace de tout ceux qui pourraient lui disputer sa place de rois des rois. – Troisième point: comment, elle, pourrait-elle consentir à cette barbarie – elle défendra sa fille jusqu'à la mort.«

werden von der Rednerin in umgekehrter Reihenfolge, d. h. spiegelverkehrt, mit der selben Anzahl an Versen (28) entwertet,¹⁵⁸ so dass sich eine die beiden Reden verbindende symmetrische Antithese offenbart:

Argumentierte Agamemnon in den vier Schlussversen mit der Abstammung bzw. dem *loco generis* (v. 1245-1248),¹⁵⁹ so motiviert Clytemnestre in den vier Eingangsversen Agamemnons verbrecherische Absicht mit seiner Abstammung (v. 1249-1252 [R1]). Versuchte er, Iphigénie (mit diesen und einschließlich der vier vorausgehenden Verse) die hohe Bedeutung ihres Opfers zu vermitteln (v. 1241-1248),¹⁶⁰ entlarvt sie es mit einem Verspaar, dessen Reime bezeichnend auf *sacrifice* und *artifice* ausgehen (v. 1253 f. [R2]). Berichtete er davor wiederum von seinen Versuchen, Iphigénie zu retten (v. 1225-1237) – deren Scheitern er anschließend mit einer rhetorischen Frage kommentierte (v. 1238-1240) –,¹⁶¹ bezweifelt sie, beginnend mit drei rhetorischen Fragen, sein Mitleid (v. 1255-1258 [R3a]), nennt in vier rhetorischen Fragen jene von echtem Mitleid ausgehenden Rettungsversuche (v. 1259-1262 [R3b]), um dann in einem Aussagesatz festzustellen, dass Agamemnon diese unterlassen hat (v. 1263 f. [R3]). Setzte schließlich seine Rede mit dem Hinweis auf die Götter und das Orakel ein (v. 1221-1224),¹⁶² beendet sie ihre Replik mit einer Anzweiflung des

158 HAWCROFT, S. 126, bezeichnet ihren Vorgang als »undermining: »Her speech is judicial to the extent that she takes up her husband's attempt at self-defence and undermines it, condemning him as a cruel murderer.«

159 Vgl. *Montrez, en expirant, de qui vous êtes née. | Faites rougir ces Dieux qui vous ont condamnée. | Allez. Et que les Grecs, qui vont vous immoler, | Reconnaissent mon sang en le voyant couler.*

160 Vgl. *Ma fille, il faut céder. Votre heure est arrivée. | Songez bien dans quel rang vous êtes élevée. | Je vous donne un conseil qu'à peine je reçois. | Du coup qui vous attend vous mourrez moins que moi.* [einschließlich der in der vorherigen Anmerkung zitierten Verse]

161 Vgl. *Pour défendre vos jours de leurs lois meurtrières, | Mon amour n'avait pas attendu vos prières. | Je ne vous dirai point combien j'ai résisté. | Croyez-en cet amour, par vous-même attesté. | Cette nuit même encore (on a pu vous le dire) | J'avais révoqué l'ordre où l'on me fit souscrire. | Sur l'intérêt des Grecs vous l'aviez emporté. | Je vous sacrifiais mon rang, ma sûreté. | Arcas allait du Camp vous défendre l'entrée. | Les Dieux n'ont pas voulu qu'il vous ait rencontrée. | Ils ont trompé les soins d'un Père infortuné, | Qui protégeait en vain ce qu'ils ont condamné. | Ne vous assurez point sur ma faible puissance.* Hierauf folgt die rhetorische Frage: *Quel frein pourrait d'un Peuple arrêter la licence, | Quand les Dieux nous livrant à son zèle indiscret, | L'affranchissent d'un joug qu'il portait à regret ?*

162 Vgl. *Ma Fille, il est trop vrai. J'ignore pour quel crime | La colère des Dieux demande une Victime. | Mais ils vous ont nommée. Un Oracle cruel | Veut qu'ici votre sang coule sur un Autel.*

Orakels (v. 1265 f. [R4a]),¹⁶³ indem sie den Beschluss der Götter als grausam, weil Unschuldige fordernd (v. 1267 f. [R4b]), und abwegig hinstellt: was habe seine Tochter mit der ganzen Sache zu tun? (v. 1269-1272 [R4c]), und in vier gleichsam als *peroratio* dieser ersten Teilrede dienenden Fragen an ihren Gatten dessen Hörigkeit anprangert (v. 1273-1276 [R4d]). Die symmetrische Antithese, bestehend aus Agamemnons Verteidigung und Clytemnestres Widerlegung, bereitet die Urteilsverkündung vor.

Ayrenhoffs Kürzung und Gottscheds verdeutlichende Amplifikation sind am letzten Aspekt der Widerlegung zu beobachten: die Anzweiflung des Orakels. Von den 28 Versen der Replik fallen im Original auf sie zwölf, bei Gottsched vierzehn und bei Ayrenhoff nur acht. Gottscheds Zusatz von zwei Versen betrifft den Vers: *Un Oracle dit-il tout ce qu'il semble dire?* (v. 1266), für den es heißt: »O! die Orakel sind versteckt und zweifelsvoll: | Sie sagen selten das, was sie zu sagen scheinen, | Und meynen öfters das, was wir am mindesten meynen.« (IPHIGENIA 1733, S. 65, V. 1386-1388) Ayrenhoff verkürzt *erstens* an der Stelle, wo die Grausamkeit der Götter (metonymisch *Le Ciel*) angesprochen wird. Für: *Le Ciel, le juste Ciel par le meurtre honoré | Du sang de l'Innocence est-il donc altéré?* (v. 1267 f.) genügt ihm: »Wann foderte der Himmel *schuldlos* Blut?« (IPHIGENIE 1804, S. 231, V. 1088) Die Emphase behält Gottsched bei, indem er statt der Wiederholungsfigur *Le Ciel, le juste Ciel* zwei parallele, pleonastische rhetorische Fragen schreibt. Das semantische Material entnimmt er der Apposition *par le meurtre honoré*: »Ists möglich, daß ein Mord dem Himmel Einhalt thut? | Versöhnt ihn denn sonst nichts, als ein unschuldig Blut?«¹⁶⁴ (IPHIGENIA 1733, S. 65, V. 1389 f.) Ayrenhoff lässt *zweitens* die zwei Verse weg, in denen die Rede des Orakels als abwegig bezeichnet ist. Wenn überhaupt jemand geopfert werden soll, dann die (legitime) Tochter Hélénes, d. h. die Tochter von Agamemnons Bruder, dem eigentlich Betroffenen. Die Verse *Racines: Laissez à Ménélas racheter d'un tel prix | Sa coupable moitié, dont il est trop épris.* (v. 1271 f.) bzw. die Gottscheds: »Es büsse Menelas durch Hermionens Haupt | Den Fehler des Gemahls, das Paris ihm geraubt.« (IPHIGENIA 1733, S. 65, V. 1393 f.) sind Teil der Argumentation: Es sei nicht seine, sondern seines Bruder Sache (*locus generis*). Indem Ayrenhoff die Erwäh-

163 Für HAWCROFT, S. 127, gehört dieser Punkt nicht mehr explizit zur Widerlegung des Vorredners, vgl.: »Having undermined most of Agamemnon's speech, she goes on to present positive arguments against the sacrifice.«

164 Der Blick in die *Schaubühnen*-Fassung zeigt, dass der Hauptakzent des zweiten Halbverses auf dem Präfix von »unschuldig« liegen soll, obwohl nach dem Metrum eine Tonbeugung folgen müsste und der Artikel »ein« den Akzent hat. Gottsched ändert um: »als unschuldvolles Blut?« (AW III, S. 70)

nung des Bruders weglässt, verliert bei ihm der Abschluss der ersten Teilrede an Kohärenz, denn die vier Verse im emphatischen Modus der rhetorischen Frage (bei Racine und Gottsched drei Fragen, bei Ayrenhoff eine in drei Versen) bauen auf diesem Argument auf, wobei Racine mit den Possessivpronomen spielt: *sa victime* bezieht sich auf Ménélas, *son crime* auf Hélène, jedoch bleibt es zweideutig, wer mit *sa folle amour* – ein bereits im 18. Jahrhundert seltener femininer Gebrauch des in der Regel maskulinen Wortes¹⁶⁵ – gemeint ist (v. 1273-1276):

*Mais vous, quelles fureurs vous rendent sa victime ?
Pourquoi vous imposer la peine de son crime ?
Pourquoi moi-même enfin me déchirant le flanc,
Payer sa folle amour du plus pur de mon sang ?*

Gottsched allerdings vereindeutigt Racines *sa folle amour*, wenn er ›seine Thorheit‹ schreibt (IPHIGENIA 1733, S. 65, V. 1395-1398):

Was zwingt? was nöthigt uns das Opfer herzugeben?
Wer büßt wohl fremde Schuld durch seiner Tochter Leben?
Was soll ich ihm zu gut mein eigner Henker seyn,
Und dieß mein halbes Herz, vor seine Thorheit weyhn?

Bei Ayrenhoff kann mit dem Bruder überhaupt nicht argumentiert werden, weil er, wie erwähnt, den Ménélas nennenden Vers ausgelassen hat. Seine Frage bezieht sich nun nur noch auf Hélène (IPHIGENIE 1804, S. 231, V. 1091-1092):

Doch Du, aus welcher Wut willst du die Strafe
Für ihr Verbrechen, auf dich selber laden,
Und für ein fremd Vergeh'n mein Herz zerreißen?

Mit Hélène beginnt der zweite Teil der Rede (v. 1277f.): *Que dis-je? Cet Objet de tant de jalousie, | Cette Hélène* bzw. Gottsched (IPHIGENIA 1733, S. 65, V. 1399): »Und was? Ist Helena, die Griechenland empöret«¹⁶⁶ (v. 1277-1316, Verszählung nach Erstdruck):

*Que dis-je ? cet Objet de tant de jalousie,
Cette Hélène, qui trouble et l'Europe, et l'Asie,
Vous semble-t-elle un prix digne de vos exploits ?
Combien nos fronts pour elle ont-ils rougi de fois ?*

1280

165 Vgl. Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960), tome deuxième (Affinerie – Anfractuosité), Paris 1973, S. 819 und 837.

166 In der Ausgabe von 1733 ist der Absatz hier eingerückt, wie auch im Original.

*Avant qu'un nœud fatal l'unît à votre Frère,
Thésée avait osé l'enlever à son Père.
Vous savez, et Calchas mille fois vous l'a dit,
Qu'un hymen clandestin mit ce prince en son lit,
Et qu'il en eut pour gage une jeune Princesse,* 1285
Que sa mère a cachée au reste de la Grèce.

*Mais non, l'amour d'un Frère, et son honneur blessé
Sont les moindres des soins, dont vous êtes pressé.
Cette soif de régner, que rien ne peut éteindre,
L'orgueil de voir vingt Rois vous servir et vous craindre,* 1290
*Tous les droits de l'Empire en vos mains confiés,
Cruel, c'est à ces Dieux que vous sacrifiez.*

*Et loin de repousser le coup qu'on vous prépare,
Vous voulez vous en faire un mérite barbare.
Trop jaloux d'un pouvoir, qu'on peut vous envier,* 1295
*De votre propre sang vous courez le payer,
Et voulez par ce prix épouvanter l'audace
De quiconque vous peut disputer votre place.*

*Est-ce donc être père ? Ah ! toute ma raison
Cède à la cruauté de cette trahison.* 1300
*Un Prêtre environné d'une foule cruelle,
Portera sur ma Fille une main criminelle ?
Déchirera son sein ? Et d'un œil curieux
Dans son cœur palpitant consultera les Dieux ?*

Et moi, qui l'amenai triomphante, adorée, 1305
*Je m'en retournerai, seule, et désespérée ?
Je verrai les chemins encor tout parfumés
Des fleurs, dont sous ses pas on les avait semés ?
Non, je ne l'aurai point amenée au supplice,
Ou vous ferez aux Grecs un double sacrifice.* 1310
*Ni crainte, ni respect ne m'en peut détacher.
De mes bras tout sanglants il faudra l'arracher.
Aussi barbare Époux qu'impitoyable Père,
Venez, si vous l'osez, la ravir à sa mère.
Et vous, rentrez, ma Fille, et du moins à mes lois
Obéissez encor pour la dernière fois.*

Ayrenhoffs Auslassung von Ménélas stört im zweiten Teil der Rede die Kohärenz, und zwar dort, wo Clytemnestre die »Bruderliebe« – *l'amour*

d'un frère (v. 1287) – entlarvt als eine vorgeschobene Handlungsmotivation. Mit der Bruderliebe verdecke er seine ›Herrschaft: *Cette soif de régner* (v. 1289). Dieser Entlarvung geht voraus, und damit setzt die Urteilsverkündung Clytemnestres ein, die Entwertung des Kriegsgegenstandes: Hélène. Die zehn Verse bestehen aus einer *propositio* – Hélène sei unwürdig (v. 1277-1280) – und einem sie veranschaulichenden *exemplum* (v. 1281-1286), das neben seiner konkreten argumentativen Funktion gleichzeitig die spätere Auflösung des Konfliktes motiviert: Die Rednerin erinnert an Hélènes illegitime Verbindung mit Thésée und nennt damit, ohne es aber zu wissen, die Herkunft Ériphiles, die aus der Verbindung hervorging.

Der Rückblick zu Beginn des zweiten Teils, wie auch der gesamte erste Teil der Rede, besitzen im Kontext der Gesamtrede die Funktion der *narratio*, wobei das Ende des ersten Teils eine potentielle Handlungsmotivation des Schuldigen nennt: ›Bruderliebe‹. Mit dem Beginn des zweiten Redeteils erhält der erste Redeteil neben seiner retrospektiven Funktion der *refutatio* eine prospektive: Alle zuvor erwähnten Punkte waren retrospektiv als Widerlegung der Verteidigungsrede Agamemnons zu verstehen, hingegen bereiten sie prospektiv den Schuldspruch überzeugend vor. Jemand, dessen Vater die eigenen Neffen getötet hat, dessen Mitleid für die Tochter vorgetäuscht ist, dessen Versuche zu ihrer Rettung scheiterten, der einem Orakel gehorcht, das er falsch deutet (erster Teil), wird die als Ehebrecherin bekannte Gattin seines Bruders kaum aus Liebe zu diesem befreien wollen (Anfang zweiter Teil). Erst nachdem in der Rede die Glaubwürdigkeit des Beschuldigten zerstört ist, trägt Clytemnestre den Schuldspruch wirkungsvoll vor. Dieser Vorgang umfasst achtzehn Verse, die sich auf drei Gruppen zu sechs Versen verteilen.

In der *ersten Gruppe* widerlegt sie die behelfsmäßige These der ›Bruderliebe‹ (v. 1287f.) und stellt periphrastisch das wahre Motiv vor (1289-1292), d. h. ›Herrschaft‹ (v. 1287-1292):

*Mais non, l'amour d'un Frère, et son Honneur blessé
Sont les moindres des soins, dont vous êtes pressé.
Cette soif de régner, que rien ne peut éteindre,
L'orgueil de voir vingt Rois vous servir et vous craindre,
Tous les droits de l'Empire en vos mains confiés,
Cruel, c'est à ces Dieux que vous sacrifiez.*

Gottsched schreibt ebenfalls in sechs Versen, wobei er Racines über vier Verse gehende Periode (v. 1289-1292) vereinfacht, indem er sie auf zwei Verspaare, analog zum ersten Verspaar des Originals, aufteilt (IPHIGENIA 1733, S. 66, V. 1409-1414):

Jedoch, die Bruderlieb und wahre Ruhmbegier
 Sind wohl der schwächste Trieb, der mindeste Zug bey dir.
 Die Herrschaft ist es bloß! der Hunger, zwanzig Fürsten
 Dir unterthan zu sehn, lehrt dich nach Blute dürsten.
 Dem Zepter, den du trägst, als Haupt von Griechenland,
 Dem Abgott, wird von dir dieß Opfer angebrannt.

Ayrenhoff verkürzt um einen Vers, und gegenüber Gottsched erscheint die Sprache der Vierergruppe gesäubert von metonymischen Konkreta (›Zepter‹, ›zwanzig‹) und Metaphern (›Hunger‹, ›Blute dürsten‹), der Ton ist bewusst allgemein gehalten (statt der letzten Periphrase verwendet er ein Abstraktum: ›Hochmuth‹). Dagegen wird aus der ›Bruderliebe‹ die Periphrase ›der Wunsch, des Bruders Schmach zu rächen‹ (IPHIGENIE 1804, S. 232, V. 1103-1107):

Doch nein! der Wunsch, des Bruders Schmach zu rächen
 Ist wohl der schwächste Antrieb deiner Thaten;
 Die *Herrschgier* ists! der *Stolz*, ein Herr und König
 So vieler Könige zu seyn – dein *Hochmuth* ist
 Der Götze, Grausamer, dem du uns opferst.

Die *zweite* Gruppe von sechs Versen konstatiert, dass (v. 1293 f.), und begründet (v. 1295-1298), weshalb Agamemnon die Tochter nicht gerettet habe. Die Vierergruppe, d. h. ein Satz, der sich über vier Verse zieht, besteht bei Racine und Gottsched aus zwei Punkten. Beide besagen, dass Agamemnon die Tochter dem Machterhalt opfere. Ayrenhoff beschränkt sich auf den ersten von beiden Aspekten: *Trop jaloux d'un pouvoir, qu'on peut vous envier, | De votre propre sang vous courez le payer.* (v. 1295 f.). Er schreibt: »Denkst nur den Rang, um den man dich beneidet, Dir zu erhalten, und erkaufst ihn, | Trotz der Natur, mit deines Kindes Blut!« (IPHIGENIE 1804, S. 232, V. 1110-1112). Den zweiten streicht er und damit ein zusätzliches Argument. Mit dem privaten Opfer beweise er seine Autorität vor eventuellen Gegnern, die Anspruch auf seine Rolle als Heerführer erheben: *Et voulez par ce prix épouvanter l'audace | De quiconque vous peut disputer votre place.* (v. 1297 f.) bzw. Gottsched: »Und suchet dergestalt die Kühnheit zu ersticken, | Die etwa Lust bekommt nach deinem Thron zu blicken. (IPHIGENIA 1733, S. 66, V. 1419 f.)

Nach diesen zwei Sextetten ist Clytemnestre am Ziel und kann im dritten Sextett die Frage stellen: *Est-ce donc être Père?* (v. 1299). Gottsched und Ayrenhoff benutzen zwar dieselbe Wendung: »Heißt das ein Vater seyn?« (IPHIGENIA 1733, S. 66, V. 1421 und IPHIGENIE 1804, S. 232, V. 1113), doch das Urteil folgt von einer anderen Instanz aus: Gottsched lässt seine

Iphigenia, ganz wie Racine seine Iphigénie, das von ihr dargestellte moralische Phänomen von der rationalen Instanz Vernunft beurteilen: »Ach! alle mein Verstand | Begreift dieß Wüten nicht.« (IPHIGENIA 1733, S. 66, V. 1421f.) bzw. Racine: *Ab! Toute ma raison | Cède à la cruauté de cette trahison.* (v. 1299f.) Dagegen heißt es bei Ayrenhoff: »Ach das Gefühl | Empört sich gegen deine Grausamkeit!« (IPHIGENIE 1804, S. 232, V. III3 f.) Als argumentative Stütze dieses Ausrufes folgt eine Affektfigur in doppelter Funktion. In einer so genannten *evidentia als locus consequentium*¹⁶⁷ wird die bevorstehende Opferung in ihrem Verlauf naturalistisch detailliert geschildert, um zu veranschaulichen, was die ›Vernunft nicht begreift‹ bzw. wovor ›die raison weicht‹ oder wogegen sich das ›Gefühl empört‹. Innerhalb der achtzehn Verse des dreigliedrigen Schuldspruches bildet diese Schilderung gleichzeitig die *peroratio*, in der noch einmal die Affekte des Zuhörers, unterstützt im suggestiven Modus der rhetorischen Frage, mobilisiert werden, um ihn davon zu überzeugen, dass ein Vater, der eine solche Tat zu begehen beabsichtigt, als Vater versagt habe. Implizit wird dadurch eine negative Antwort auf die rhetorische Frage gegeben: *Est-ce donc être Père?* Die zweite, aber eng mit der ersten verbundene Funktion dieses Abschnittes ist die erneute Rückbindung der Rede an die Verteidigungsrede Agamemmons. Dieser verlieh nämlich dem Vorgang der Opferung einen transzendenten Symbolwert.¹⁶⁸ Die naturalistische Schilderung im Dienst der Ironie übt Ideologiekritik. Das Opfer besitzt keine übertragene, auf einen höheren Zweck verweisende Bedeutung, sondern wird ganz eigentlich verstanden (v. 1300-1304):

*Un Prêtre environné d'une foule cruelle,
Portera sur ma Fille une main criminelle ?
Déchirera son sein ? Et d'un œil curieux
Dans son cœur palpitant consultera les Dieux ?*

Ayrenhoff übersetzt auch hier wieder allgemeiner als Gottsched. Er lässt das sehr körperliche *Déchirera son sein ?* fort, ebenso das Attribut *palpitant*, womit seiner Entsprechung ›Herz‹ ein Merkmal der Körperlichkeit fehlt. Wenn er pleonastisch hinzusetzt ›Eingeweide‹, dann mit der Absicht, das Wort Herz gerade nicht eigentlich als Organ, sondern metonymisch als *pars pro toto* zu markieren. Ayrenhoff benutzt ›Herz‹ wie

167 Vgl. HAWCROFT, S. 127.

168 Am Ende seiner Rede hatte Agamemnon von der Tochter gefordert, v. 1245-1248: *Montrez, en expirant, de qui vous êtes née. | Faites rougir ces Dieux qui vous ont condamnée. | Allez. Et que les Grecs, qui vont vous immoler, | Reconnaissent mon sang en le voyant couler.*

›Eingeweide‹ als Abstraktum, worauf schließlich auch der gewählte Ausdruck ›spähen‹ hinweist (IPHIGENIE 1804, S. 232, V. III5-III8):

Ein Priester, unterstützt von Bösewichtern,
Soll meine Tochter mir ermorden? soll
In ihrem Herz, in ihrem Eingeweide
Die Zukunft, und der Götter Willen spähen.

Im Kontrast mit Gottsched wird die Tendenz der Poetisierung, wo Naturalismus zur Affekterzeugung gefordert ist, besonders deutlich. Gottsched verfolgt genau die andere Richtung. Seine Übersetzung ist der Versuch, die *evidentia* des Originals an körperlichen Details zu überbieten (›Haupt, ›Hals, ›Brust‹) (IPHIGENIA 1733, S. 66 f., V. 1422-1427):

Was, soll die Mörderhand
Des Priesters, vor dem Heer der tobenden Soldaten,
Auf meiner Tochter Haupt, auf Hals und Brust gerathen,
Ihr Eingeweide sehn, und voll verwegner Lust,
Aus toller Neubegier, in aufgerißner Brust,
Durch ihr noch klopfend Herz der Götter Rath erfragē?

Nachdem Clytemnestre Agamemnon die Eigenschaft ›Vater‹ aberkannt und damit den Schuldspruch verkündet hat – die Schuld besteht darin, die Vaterpflicht verletzt zu haben –, verhängt sie schließlich die Strafe. Sie entzieht in zwölf Versen dem Vater das ›Sorgerecht‹ (v. 1305-1316). Gottsched schreibt dreizehn Verse und Ayrenhoff nur neun. Die Kürzung betrifft bei Ayrenhoff, wie schon mehrfach gesehen, den erzählenden, Clytemnestres Entscheidung vorbereitenden Teil der originalen vier Verse, die nochmals in Erinnerung rufen, dass sie wegen einer Hochzeit ins Lager gekommen ist (v. 1305-1308):

*Et moi, qui l'amenai triomphante, adorée,
Je m'en retournerai, seule, et désespérée ?
Je verrai les chemins encor tout parfumés
Des fleurs, dont sous ses pas on les avait semés ?⁶⁹*

Ayrenhoff übersetzt nicht den konkreten, sondern nur den allgemeinen Sinn: »Und ich Betrog'ne, die sie hergebracht, | Soll ohne sie, verzweifelnd von hier ziehn?« (Iphigenie 1804, S. 232 f., V. 1119 f.) Die zwei originalen Verspaare stehen in einem tautologischen Verhältnis. Gottsched stellt dies nicht nur dar, sondern erweitert es auch noch (IPHIGENIA 1733, S. 67, V. 1428):

169 Nach der Fassung von 1697 zitiert. Davor Ausrufesätze, vgl. OC I, S. 1594.

Und ich, die ich sie fast im Arme hergetragen,
 Soll schmerz- und kummervoll allein nach Hause fliehn;
 Soll unterwegs noch durch jede Gegend ziehn,
 Allwo man ihr nicht längst der Blumen Duft geweyhet,
 Womit man ihr zu gut die Straßen überstreuet!¹⁷⁰

Darauf erklärt Clytemnestre ihrem Mann, dass sie sich seinen Handlungen widersetzen werde: in allgemeiner und konkreter Hinsicht. Ayrenhoff übersetzt den konkreten, veranschaulichenden zweiten Vers des Verspaares nicht: *Ni crainte, ni respect ne m'en peut détacher. | De mes bras tout sanglants il faudra l'arracher.* (v. 1311 f.) Das nächste Verspaar variiert das Gesagte, indem es vom Aussagemodus in den Imperativ wechselt: *Aussi barbare Époux qu'impitoyable Père, | Venez, si vous l'osez, la ravir à sa Mère.* (v. 1314 f.) Die beiden Verspaare stehen wieder in einem tautologischen Verhältnis und werden von Ayrenhoff poetisch vereinfacht, indem die konkrete Sprache allgemeinen Anschein bekommt, wie das Wort ›bluten‹ zeigt, und poetisch klingen soll, wie das neologistische Attribut ›abscheuwürdig‹ zeigt: »Noch eh als Sie, muß ihre Mutter bluten! | Gleich abscheuwürdig als Gemahl und Vater, | Versuch' es, sie der Mutter zu entreißen!« (IPHIGENIE 1804, S. 233, V. 1123-1125) Gottsched dagegen übersetzt die Rede, ohne sie zu verallgemeinern und zu poetisieren, beginnend mit einem syntaktischen Chiasmus. Der Übergang von Aussage zu Imperativ wird mit einem Polyphton verstärkt, indem Gottsched den Verbstamm ›reiß‹ wiederholt, auf phonetischer Ebene fällt die Alliteration ›grausamer Gemahl‹ auf (IPHIGENIA 1733, S. 67, V. 1435-1438):

Mich schrecket keine Furcht, kein Ansehn soll mich blendē:
 Man reisse sie mir selbst aus blutbespritzten Händen.
 Komm, grausamer Gemahl, ist deine Wuth so groß,
 Und reiß sie, hast du Herz, aus ihrer Mutter Schooß!¹⁷¹

Ayrenhoffs Behandlung der argumentativen Struktur unterscheidet sich von derjenigen Gottscheds hauptsächlich darin, dass sie argumentativ

170 Auffällig bei Gottsched ist auch die Verwendung einer Wiederholungsfigur (›soll‹ – ›soll‹), und der nächste Abschnitt setzt mit einer den Ausdruck intensivierenden Wiederholung ein. Für: *Non, je ne l'aurai point amenée au supplice,* (v. 1309) schreibt Gottsched: »Nein, nein, ich brachte sie euch nicht zum Opferter!« (IPHIGENIA 1733, S. 67, V. 1433)

171 Gottsched benutzt im Imperativ nicht mehr die Höflichkeitsform, sondern die zweite Person Singular. Dieser Unterschied fällt in den *Schaubühnen*-Fassungen weg, wo sich die Charaktere grundsätzlich duzen.

notwendige Details auslässt. Ebenso zeigt sie die Neigung, semantische Redundanzen abzubauen, wobei jedoch zwangsläufig Wiederholungen zur Festigung der syntagmatischen Struktur wegfallen. Konkreter Ausdruck dieser Kontraktion ist die Senkung der Verszahl in der Rede und damit unweigerlich verbunden die Störung ihres symmetrischen Aufbaus. Gottscheds zusätzlicher Vers jeweils in der letzten Zwölfergruppe und dem vorangehenden Sextett verzerrt die Gewichtung der Abschnitte nur minimal. Ayrenhoff hingegen modifiziert bedeutend das originale symmetrische Schema des zweiten Redeteils von Zwölfergruppe, Sextett, Sextett, Sextett, Zwölfergruppe.

Iphigénies Rede an den Vater, IV.4, 1170-1220

Clytemnestres Rhetorik ist das Gegenstück zu derjenigen von Ulysse. Er argumentierte für den Staat, sie für die Familie. Er rational-beratend, sie affektisch-verurteilend. Ihr Interesse ist seinem diametral entgegengesetzt. Die unvereinbaren Standpunkte werden nur aufgegeben, als sich der Kampf selbst als grundlos erweist. Ulysse entschuldigt sich, nachdem bekannt wurde, dass Ériphile und nicht Iphigénie das verlangte Opfer ist, bei der Königin in einer Periode (v. 1723-1728).¹⁷² Trotz der genannten Unterschiede agieren Ulysse und Clytemnestre auf einer Ebene, weil sie ein Ziel aktiv verfolgen. Ihre Charaktere konkretisieren die Staatsraison bzw. die Mutterliebe.

Iphigénies Charakter dagegen ist schwer zu fassen, zunächst aber scheint er rhetorisch zu sein: als sie Ériphile anschuldigt, Achille insgeheim zu lieben (II.5); gegenüber Achille dreimal: *erstens*, als sie ihn von der Notwendigkeit überzeugt, Ériphile die Freiheit zu schenken (v. 854-876), *zweitens*, als sie ihren Vater verteidigt (III.6.7) und *drittens*, als sie das Verbot ihres Vaters, Achille zu heiraten, verteidigt (V.2), da sie bereits in das Opfer eingewilligt hat. Zweimal reagiert sie auf den topischen ›Zorn des Achill‹, der, wie in der *Ilias*, handlungsantreibende Kraft besitzt. Denn hätte der Griechenheld nicht, im Anschluss an Clytemnestres Rede, Agamemnon angegriffen, würde dieser seine Entscheidung, Iphigénie zu retten, nicht mit der Klausel ergänzt haben, Achille dürfe seine Tochter nicht heiraten: *Il l'aime. Elle vivra pour un autre que lui.* (v. 1460) Die Figur des Achille motiviert in doppelter Hinsicht die Handlung. Mit

172 In Gottscheds Übersetzung: »Ja, trauet auf mein Wort. Ich fiel euch selber schwer! | Ich habe den Gemahl am meisten angetrieben, | An Iphigenien die Mordthat zu verüben: | Und das, aus Eifer bloß, vor unsrer Waffen Glück. | Voritzo ändert sich das Göttliche Geschick, | Drum komm ich selbst zu euch, das Unrecht zu ersetzen; | Ich weis, ihr werdet mich nicht strafenswürdig schätzen.« (IPHIGENIA 1733, S. 88 f., v. 1890-1897)

ihr kann Agamemnon seine Tochter nichtsahnend ins Lager locken. Er selbst nennt es *artifice* (v. 181). Daneben gibt sie Iphigénie die Möglichkeit, ihre Erhabenheit im Angesicht des Todes rhetorisch zu beweisen. Iphigénie reagiert auf seine Anschuldigungen mit Tochterliebe (II.6.7) und Opferbereitschaft (V.2), was einer Selbstaufgabe gleichkommt.

Diese Reinheit des Charakters widerspricht der gewöhnlichen Konzeption des rhetorischen Charakters, weil das Selbst des Charakters keine Richtung mehr einschlägt, um seine Interessen durchzusetzen, sondern es vielmehr das rhetorische Potential des Charakters förmlich der Gemeinschaft »opfert«. Darin liegt das Ziel dieses eingangs als »Scheintragödie« bezeichneten Stücks: der tragische Charakter soll seiner Opferung keinen Widerstand mehr entgegensetzen und sie akzeptieren. Dem Konflikt des Vaters zwischen Staatsraison und Vaterliebe entspricht der Konflikt der Tochter zwischen Selbsterhaltung und Opferbereitschaft. Entscheidet sich der Vater am Ende des vierten Aktes gegen den Staat und für die Tochter, gibt also seine politische Würde und damit sich selbst auf, so geht diametral dazu am Beginn des fünften Aktes Iphigénie von der Selbsterhaltung zur Opferbereitschaft über.

Bei genauerem Hinsehen gibt sich die Selbsterhaltung Iphigénies allerdings als ein Zugeständnis zu erkennen, und zwar an die sich für sie einsetzende Mutter und den für sie streitenden Liebhaber Achille. Man wird den Eindruck nicht los, dass Iphigénie ihr Opfer von Beginn an akzeptiert hat. Das zeigt sich besonders an jener Rede, in der sie den Vater um ihr Leben bittet und die Agamemnons Verteidigungsrede sowie Clytemnestres Verurteilungsrede einleitet. In ihrer letzten Rede an den Vater eröffnet Iphigénie jene Reihe von Tiraden, in denen Mutter und Bräutigam den Vater von seinem ursprünglichen Entschluss abzubringen versuchen.¹⁷³ Ziel ihrer Rede an den Vater ist es, sein Mitleid zu wecken und dadurch seinen Entschluss umzukehren. Die Wirksamkeit der sich einer »Sprache der Tränen« bedienenden Mitleidsrhetorik, mit der die Tochter vor ihren Vater tritt, wird im Stück mehrmals reflektiert. Von Iphigénie selbst zunächst, denn mit diesem Argument versucht sie den von ihrer Mutter angestachelten »Zorn des Achill« zu besänftigen: *Laissez parlez, Seigneur, des bouches plus timides.* (v. 1066) und kurz darauf (v. 1070-1072):

*Et que ne pourra point m'inspirer la pensée
De prévenir les pleurs que vous verseriez tous,
D'arrêter vos transports, et de vivre pour vous !*

173 HAWCROFT, S. 123f.

Bzw. bei Gottsched (IPHIGENIA 1733, S. 55, V. 1165-1168):

Wer weiß auch, ob nicht gar der Kummer, den ihr zeigt,
 Mich selber endlich noch auf die Gedanken neigt,
 Wenn eure Seufzer mir vielleicht das Herz zerspalten,
 Euch zu Gefallen, noch mein Leben zu erhalten.

Aber gerade Ériphile weiß um die Macht der ›Mitleidsrhetorik‹. Der ›schwankende Vater‹ – *un Père qui balance* (v. 1118) – könnte beim Zusammentreffen mit der Familie seinen Entschluss rückgängig machen: *Une Mère en fureur, les larmes d'une Fille, | Les cris, le désespoir de toute une famille* (v. 1121 f.), weshalb sie beschließt, das Geheimnis zu verraten (v. 1128-1132), und dadurch den Familienkonflikt in die Öffentlichkeit trägt.

Racines Gesamtrede besteht aus 47 Alexandrinern, Gottsched schreibt 51 Alexandriner, Ayrenhoff 41 Blankverse. Sie setzt sich zusammen aus einem langen *exordium* (v. 1174-1184), gründend auf einer *insinuatio*,¹⁷⁴ kraft derer Iphigénie zunächst jeden Widerstand leugnet, um ihn aber in einer *propositio* (v. 1185-1192) von acht Versen doch noch anzukündigen. In der *narratio* (v. 1193-1204) erinnert sie an die Vaterliebe wie an die Tochterliebe, um dann in der *argumentatio* im Namen von Mutter und Bräutigam den Vater zu überzeugen (v. 1205-1218). Sie bittet nicht um ihrer selbst Willen um ihr Leben, sondern will verhindern, dass andere wegen ihres Todes leiden müssen, wie sie es in der *peroratio* zusammenfasst: *Pardonnez aux efforts que je viens de tenter, | Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter*. (v. 1219 f.) und erfüllt das, was sie den um sie Leidenden versprochen hatte (v. 1071): *De prévenir les pleurs que vous versez tous* (v. 1170-1220, Verszählung nach Erstdruck):

Exord.	<i>Mon Père,</i>	
	<i>Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi.</i>	1175
	<i>Quand vous commanderez, vous serez obéi.</i>	
	<i>Ma vie est votre bien. Vous voulez le reprendre</i>	
	<i>Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.</i>	
	<i>D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis</i>	
	<i>Que j'acceptais l'Époux que vous m'aviez promis,</i>	1180
	<i>Je saurai, s'il le faut, Victime obéissante,</i>	
	<i>Tendre au fer de Calchas une tête innocente,</i>	
	<i>Et respectant le coup par vous-même ordonné,</i>	
	<i>Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.</i>	

174 HAWCROFT, S. 123.

- Propos. *Si pourtant ce respect, si cette obéissance* 1185
Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense,
Si d'une Mère en pleurs vous plaiguez les ennuis ;
Jose vous dire ici qu'en l'état où je suis,
Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie,
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie, 1190
Ni qu'en me l'arrachant un sévère Destin
Si près de ma naissance en eût marqué la fin.
- Narrat. *Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,*
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de Père.
C'est moi qui si longtemps le plaisir de vos yeux, 1195
Vous ai fait de ce nom remercier les Dieux,
Et pour qui tant de fois prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.
Hélas ! avec plaisir je me faisais conter
Tous les noms des Pays que vous allez dompter, 1200
Et déjà d'Ilion présageant la conquête
D'un triomphe si beau je préparais la fête.
Je ne m'attendais pas que pour le commencer
Mon sang fût le premier que vous dussiez verser.
- Argum. *Non que la peur du coup, dont je suis menacée,* 1205
Me fasse rappeler votre bonté passée.
Ne craignez rien. Mon cœur de votre honneur jaloux
Ne fera point rougir un Père tel que vous,
Et si je n'avais eu que ma vie à défendre
J'aurais su renfermer un souvenir si tendre. 1210
Mais à mon triste sort, vous le savez, Seigneur,
Une Mère, un amant attachaient leur bonheur.
Un Roi digne de vous a cru voir la journée
Qui devait éclairer notre illustre Hyménée.
Déjà sûr de mon cœur à sa flamme promis, 1215
Il s'estimait heureux, vous me l'aviez permis.
Il sait votre dessein, jugez de ses alarmes.
Ma Mère est devant vous, et vous voyez ses larmes.
- Peror. *Pardonnez aux efforts que je viens de tenter,*
Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter.

Der Hauptgedanke ihrer Rede ist, dass ihr Opfer denjenigen Menschen schade, die sie lieben. Indem sie in der *narratio* Agamemnon an die gegenseitige Liebe zwischen Vater und Tochter erinnert (v. 1193-1204) und darauf aufbauend im Namen von Mutter und Bräutigam argumentiert

(v. 1211-1218), sagt sie indirekt, dass ihr Tod ebenso für den Vater Leid bedeutet. Die Verbindung von *narratio* und *argumentatio* gibt folgendes Argumentationsmuster zu erkennen: 1. Ich erinnere dich an deine einstige Liebe. 2. Die, die mich lieben, werden nach meinem Tod leiden. 3. Folglich leidest auch du. Nicht gesagt, aber vorausgesetzt wird, dass der Vater momentan seine Tochter liebt und mit ihr leidet. Das Muster kann als ein Enthymen beschrieben werden, weil die Überredung nicht auf einer stringent nachvollziehbaren Argumentation beruht, sondern von der impliziten und wahrscheinlichen Annahme ausgeht, der Vater liebe seine Tochter. Wenn die Rede selbst nicht explizit von dieser Liebe handelt, besteht aber ihr Ziel darin, diese Liebe zu evozieren und in Mitleid zu verwandeln. Für das Gelingen von Wichtigkeit ist Iphigénies Versicherung, dass sie nicht für sich selbst spreche (v. 1205-1210), denn gerade das unterscheidet ihren Charakter von den gewöhnlichen rhetorischen Charakteren, die ihre Beredsamkeit ausschließlich in den Dienst der eigenen Person oder der von ihnen vertretenen Sache stellen. Dass es sich bei Iphigénies Rede nicht einfach bloß um die rhetorische Strategie der *dissimulatio* handelt, d. h. das Verbergen der Absicht, um sie zu erreichen, sondern um eine Manifestation ihres außergewöhnlichen Charakters, zeigen andere Stellen im Text. Ihr rhetorisches Verhalten geht konform mit ihrem selbstlosen Einsatz für Ériphile (III.4, v. 854-876),¹⁷⁵ und von Anfang an hat sie sich mit ihrer Opferrolle abgefunden und leistet keinen Widerstand. Im Gegensatz zu Achille und Clytemnestre bleibt Iphigénie angesichts des Leides, das ihr widerfährt, sprachlos. Bei Mutter und Bräutigam löst die Erkenntnis, dass Iphigénie geopfert werden soll, Tiraden des Widerstandes aus. Die Betroffene selbst dagegen kommentiert die Erkenntnis nur in zwei Versen: *Ciel ! pour tant de rigueur de quoi suis-je coupable ?* (v. 921) und kurz darauf: *Et voilà donc l'hymen où j'étais destinée.* (v. 925) Ihre weiteren Reden sind Reaktionen auf den rhetorisch gezeigten Widerstand der Anderen. Trotz dieser rhetorischen Verweigerungshaltung ist sie eine raffinierte Rednerin, die ihr Leid allein deshalb rhetorisch zu verhindern sucht, weil es andere leiden macht. Ein solcher Spezialfall des rhetorischen Charakters mag die Publikumsbeliebtheit erklären helfen, derer sich Racines *Iphigénie* im 18. Jahrhundert erfreute.

Um den Verrat witternden, d. h. misstrauischen Vater (v. 1174) sofort für sich einnehmen zu können, schließt sie am Beginn ihrer Rede – die,

175 Deshalb fällt ihre Tirade gegen Ériphile in der fünften Szene des zweiten Aktes um so mehr aus dem ethischen Rahmen ihres Charakters (v. 678-700 und 711-722).

in den Vers des Vaters einhakend, mit einer Anrede beginnt (*Mon Père*) – den Verdacht aus, sie wolle sich gegen diesen auflehnen (v. 1175-1184). Die Versicherung ihres Gehorsams folgt in zwei Versgruppen: die erste Gruppe von vier Versen versichert den Gehorsam im Allgemeinen (v. 1175-1178), eine Gruppe von sechs Versen den im Besonderen (v. 1180-1184).¹⁷⁶ Gottsched flicht in die zweite Gruppe einen verdeutlichenden Zusatz ein: »Hat mich der Götterspruch zum Opferthier gemacht,« und auch wenn er *en detail* von der Semantik einzelner Halbverse abweicht, schildert er den im Besonderen dargestellten Gehorsam nicht minder ausführlich (IPHIGENIA 1733, S. 61, V. 1288-1294):

So will ich so vergnügt dem Tod entgegen gehen,
 Als meinem Bräutigam, den ihr mir zugehacht.
 Hat mich der Götter Spruch zum Opferthier gemacht,
 Ich will gehorsam seyn, und ohne zu erschrecken,
 Mein unschuldvolles Haupt nach Calchas Eisen strecken.
 Und so bekommt ihr ja, bey halbgebrochnem Blick,
 Mein Blut, das von euch stammt, weil ihrs verlangt zurück.

Ayrenhoff, den allgemeinen Teil der ersten vier Verse übernehmend, verkürzt den besonderen der Sechsergruppe um zwei Verse (IPHIGENIE 1804, S. 228, V. 1010-1013):

Ich hätte dir gehorcht, wie ich gehorchte,
 Als du Achillen zum Gemahl mir wähltest;
 Ich hätt' auf dein Geheiß mein Haupt gehorsam
 Dem Calchas hingestreckt.

Ebenso ändert er den Modus des Verbs in den Konjunktiv, womit die nunmehr konditionalen Sätze (»Ich hätte ja«) keine bedingungslose Aussage transportieren. Damit nehmen sie die erst in der *propositio* folgende Ankündigung, dem Vater dennoch zu widersprechen, vorweg. Die Vermengung von *exordium* und *propositio* spiegelt auch die Tatsache, dass der im Original und bei Gottsched von einem neuen Absatz markierte Einschnitt aufgehoben ist (worauf weiter unten zurückzukommen sein wird). Ayrenhoff beginnt die *propositio* noch im exordialen Vers – »dem Calchas hingestreckt. [Redegrenze] Doch Herr, wenn ja« (IPHIGENIE 1804, S. 228, V. 1013). Die nun erst einsetzende Gruppe von Bedingungs-

176 *D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis | Que j'acceptais l'Époux que vous m'avez promis, | Je saurai, s'il le faut, Victime obéissante, | Tendre au fer de Calchas une tête innocente, | Et respectant le coup par vous-même ordonné, | Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.* (v. 1179- 1184)

sätzen (ich hätte ja, wenn nicht) der *propositio*, im Original¹⁷⁷ eine komplexe, antithetische Periode mit Protasis (drei Verse) und Apodosis (vier Verse), löst Ayrenhoff auf. Tatsächlich ist seine Lektüre einfacher als diejenige von Gottsched, der Racines genaue Markierung der Antithetik übernimmt. Gottsched bringt sogar die Verszahl von Protasis und Apodosis in eine Balance (je vier Verse), er markiert beide Glieder in der Wiederholung ihrer sie einleitenden Konjunktionen (›dafern‹ – ›dafern‹ bzw. ›so‹ – ›so‹) (IPHIGENIA 1733, S. 62, V. 1295-1302):

Allein, dafern annoch mein kindliches Bezeigen,
 Und mein Gehorsam euch vermögend ist zu beugen;
 Dafern der Mutter Schmerz, der ihre Wangen netzt,
 Erbarmungswürdig ist, und euch in Mitleid setzt:
 So muß ich doch gestehn, daß mir bisher mein Leben
 So manchen Hoffungsstral von Ehr und Glück gegebẽ;
 Daß ich nicht Grund gehabt, es zeitig zu verschmähñ,
 Und in der Jugend schon nach Sarg und Gruft zu sehn.

Ayrenhoff dagegen bemüht sich, die Konditionalität dieses Satzgefüges weniger symmetrisch und nach dem variierenden Stilprinzip einer literarischen Schriftprosa so unauffällig wie möglich zu gestalten. Die große Periode soll sich dem Leserauge nicht gleich aufdrängen (IPHIGENIE 1804, S. 228f., V. 1013-1020):

Doch Herr, wenn ja
 Mit Ehrfurcht eine Tochter, bey dem Schmerz
 Der besten Mutter, frey sich äußern darf,
 So darf ich dir gestehn, daß bey dem Glücke,
 Das meinem Leben jetzt zu blühen schien,
 Ich länger es mir zu erhalten wünschte,
 Und daß es mich betrübt, Geburt und Tod
 So nah beysammen, mir bestimmt zu sehn.

Das Vermengen der Redeabschnitte findet in Ayrenhoffs Übersetzung auch im Übergang von *narratio* zu *argumentatio* statt. Bevor dies weiter ausgeführt wird, sei aber noch Gottscheds umfangreichste Amplifikation im Abschnitt der *narratio* erwähnt, wo Iphigénie den Vater an seine

177 *Si pourtant ce respect, si cette obéissance | Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense, | Si d'une Mère en pleurs vous plaignez les ennuis ; | J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis, | Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie, | Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie, | Ni qu'en me l'arrachant un sévère Destin | Si près de ma naissance en eût marqué la fin.* (v. 1185-1192)

einstige Zärtlichkeit ihr gegenüber erinnert. Racine teilt die *narratio* in zwei Sextette (v. 1193-1198 und 1199-1204), wobei das erste von der einstigen Vaterliebe, das zweite von der Freude der Tochter auf die ruhmreiche Zukunft ihres Vaters handelt, so dass ein antithetisches Verhältnis zwischen den beiden Erzählungen hinsichtlich ihrer zeitlichen Perspektive besteht. Gleichfalls werden in der Gegenüberstellung von zärtlichem Vater und ruhmreichem König das Familiäre und das Politische kontrastiert. Gottsched setzt den Akzent auf die Familie und ergänzt das erste Sextett insgesamt um vier Verse. Genau genommen werden nur zwei originale Verse amplifiziert, die zwecks Eindringlichkeit konkretisiert werden. Für das Verspaar: *Et pour qui tant de fois prodiguant vos caresses, | Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.* (v. 1197f.) schreibt Gottsched, wobei er die Zusätze aus Euripides' *Iphigenia* übernimmt (IPHIGENIA 1733, S. 62, V. 1308-1312):¹⁷⁸

Wie vielmal habt ihr mich an eure Brust gedrückt,
 Mich auf den Schooß gesetzt, mich väterlich geherzt,
 Ja, wie sonst Eltern thun, aufs zärtlichste gescherzt?
 Ihr habt euch nie gescheut, bey soviel grossen Thaten,
 Die Regung der Natur mir schmeichelnd zu verrathen.

Gottsched veranschaulicht Racines allgemeine Wendung *prodiguant vos caresses* und übersetzt *les faiblesses du sang* zeitgemäß und die Empfindsamkeit der nächsten Generation von Dichtern antizipierend mit ›Re-

178 Die Szene, in der Iphigénie vor dem Vater um ihr Leben bittet, ist zu berühmt, als dass Gottsched sie nicht mit der Vorlage Racines verglichen hätte. Ich habe an anderer Stelle gezeigt, dass Gottsched nicht nur Racine, sondern auch Euripides im digressiven Abschnitt dieser Rede übersetzt, wobei er das, was ihm bei Racine zu fehlen scheint, mit Worten des Euripides auffüllt (zum philologischen Nachweis s. Vf., Gottscheds *Iphigenia* als Übersetzung des Universalen, in: Brunhilde Wehinger [Hg.], *Europäische Aufklärung zwischen Nationalkultur und Universalismus*, erscheint bei Wehrhahn Verlag Hannover-Laatzten, 2007). Seine Amplifikation ist motiviert und erklärt sich aus dem Bestreben, die Sprache der Übersetzung im Sinne seines Natur-Konzeptes zu gestalten (zum argumentativen Einsatz des Natur-Konzeptes in der poetischen Diskussion s. Arthur O. Lovejoy, ›Nature‹ as Aesthetic Norm, in: *Modern Language Notes* 7, 1927, S. 444-450). Einer von Gottscheds Vermittlern der französischen und antiken Tragödie war der Jesuit Pierre Brumoy, dessen *Théâtre des Grecs* noch vor der Publikation der *Iphigenia* erschienen war (1730-1732). Gottscheds Rückgriff beweist, dass für ihn Übersetzung und Nachahmung miteinander verwandt sind und die *imitatio auctorum* ein wichtiges Prinzip der Textproduktion bildet.

gung der Natur. Interessanterweise amplifiziert auch Ayrenhoff die beiden Verse (IPHIGENIE 1804, S. 229, V. 1024-1027):¹⁷⁹

Du liebtest mich. Du übersahst mit Langmuth
So manchen Fehl, so manch Gebrechen mir.
Du weißt, ob so viel Lieb', auch zu verdienen,
Die Meine sich nicht jederzeit bestrebte.

Das zweite Sextett führt Gottsched mit zwei anaphorisch eingeleiteten rhetorischen Fragen und einem abschließenden Ausruf zur Emphase. Für diese affektische Gestaltung der Syntax wird ihm wohl das originale *Hélas!* zu Beginn des Sextetts den Anlass gegeben haben. Ayrenhoffs Übersetzung, abgesehen davon, dass sie die Sextett-Einheit in sieben Versen aufgibt, zeigt keine affektische Markierung.¹⁸⁰

Der prinzipielle Unterschied zwischen Gottsched und Ayrenhoff wird sichtbar am Übergang zum nächsten Redeabschnitt. Gottsched markiert ihn, indem er sogar im Druck von 1733 die *argumentatio* mit einem Absatz einrückt, wie auch schon am Übergang von *exordium* zu *propositio*, die er von der *narratio* nicht eigens trennt. Der Übergang sei nochmals ins Gedächtnis gerufen, weil er mit dem gleich besprochenen Übergang und dem Ende der ganzen Rede korrespondiert. Er lautete bei Gottsched (IPHIGENIA 1733, S. 61f., V. 1293-1296):

Und so bekommt ihr ja, bey halbgebrochnem Blick,
Mein Blut, das von euch stammt, weil ihrs verlangt, zurück.

179 Die vorhergehenden vier Verse (v. 1193-1196) dieses ersten Sextetts lauten bei Gottsched und Ayrenhoff: »Ich, Herr, empfieng von euch zu allererst das Leben, | Ich konnt euch auch zuerst den Vaternamen geben. | War ich nicht allezeit der klugen Augen Lust? | Und habt ihr nicht sehr oft mit andachtvoller Brust gedrückt, | Den Göttern Dank gesagt, daß sie euch so beglückt?« (IPHIGENIA 1733, S. 62, V. 1303-1307) bzw. »Von deinen Kindern war das erste Ich, | Daß [!] dir den süßen Nahmen, Vater gab, | Das erste, das dafür den Göttern dankte.« (IPHIGENIE 1804, S. 229, V. 1021-1023)

180 Hier nur die Fragen zitiert, da im der Ausruf im Haupttext zitiert ist. Gottsched: »Und wie ergetzte mich der Länder große Zahl, | Dahin ihr ziehen wollt? Wie hab ich manchesmal | Von Trojens Untergang und Unfall prophezeyhet, | Und euch zu dem Triumph schon manchen Kranz geweyhet?« (IPHIGENIA 1733, S. 62, V. 1314-1317) Bei Ayrenhoff auch wegen der Enjambements tendiert die Stelle zur ausgeglichenen Lese prosa. Der Vers ist kaum noch erkennbar: »Noch jetzt, seit deiner Reise von Myzen | Begleitete mein Geist dich überall. | Ich ließ mir täglich Städt' und Länder nennen, | Die du erobern wirst – entwarf schon Feste | zur Feyer deines Siegs –« (IPHIGENIE 1804, S. 228, V. 1028-1032).

Allein, dafern annoch mein kindliches Bezeigen,
Und mein Gehorsam euch vermögend ist zu beugen;

Ayrenhoff machte diese Gelenkstelle, wie oben bereits erwähnt, unkenntlich, zudem hat er die beiden finalen exordialen Verse 1183 f. ausgelassen (*Et respectant le coup par vous-même ordonné, | Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.*), sein *exordium* endet bei Vers 1182 (*Tendre au fer de Calchas une tête innocente*) (IPHIGENIE 1804, S. 228, V. 1011-1013):

Ich hätt' auf dein Geheiß mein Haupt gehorsam
Dem Calchas hingestreckt. Doch Herr, wenn ja,
Mit Ehrfurcht eine Tochter [...]

Genau dieser Vorgang findet auch am Übergang von *narratio* und *argumentatio* statt. Zitiert wird das letzte Verspaar des zweiten *narratio*-Sextetts und das erste der *argumentatio*. Eine wichtige Markierung neben der Absatzeinrückung bildet die einschränkende Konjunktion ›Jedoch‹ (IPHIGENIA 1733, S. 62, V. 1318-1321):

Nur, daß mein Blut von euch, noch vor der Sieges-Pracht
Vergossen werden sollt, daß hätt ich nie gedacht.
Jedoch, dieß sag ich nicht aus Furcht vor meinem Sterben,
Und mir dadurch bey euch ein Mitleid zu erwerben.

Ayrenhoff vollzieht den Übergang, ohne ihn zu markieren, doch beachtet er diesmal die Versgrenze als Sinngrenze (IPHIGENIE 1804, S. 228, V. 1032-1035):

nur dacht' ich nicht,

Daß diesen Sieg bey Troja zu erfechten,
Mein eignes Blut, das Erste fließen sollte.
Ich sage dir das nicht aus Furcht des Todes;

Die Abgrenzung bei Racine und Gottsched besitzt ihren deklamatorischen Sinn darin, die einzelnen Abschnitte in finalen Verspaaren zu einem verdeutlichenden Höhepunkt zu führen. Es sei bereits vorweggenommen, dass sich am Abschluss der Gesamtrede bei Ayrenhoff ebenfalls ein reduktionistischer Umgang mit dem Schlusspaar, das die *peroratio* umfasst, zeigen wird.

Die *argumentatio* wird eingeleitet mit einer negativen Funktionsbestimmung des bisher Gesagten. Wie schon am Beginn des *exordium* besitzt hier die Versicherung des Gehorsams die Funktion, den Vater wohlwollend zu stimmen. Auch die zweite *captatio benevolentiae*, die ihre

Kraft aus der Wiederholung einerseits, aber genauso aus der detaillierten Analyse bezieht, reduziert Ayrenhoff merklich um zwei Verse (IPHIGENIE 1804, S. 228, V. 1035-1038):

Ich sage dir das nicht aus Furcht des Todes;
 Durch Kleinmuth werd' ich nie dich schaaamroth machen.
 Und wär' es um mein Leben nur zu thun,
 Von allen Dem hätt ich dir nichts erwähnt.

Nicht so Gottsched, der wie Racine¹⁸¹ das Sextett beachtet (IPHIGENIA 1733, S. 62 f., V. 1319-1324):

Jedoch, dies sag ich nicht aus Furcht vor meinem Sterben,
 Und mir dadurch bey euch ein Mitleid zu erwerben.
 Mein Herr, dies mag ich nicht. Mein kindlich treues Herz
 Sucht nichts als euren Ruhm, und scheuet keinen Schmerz.
 O hätt ich hier nur bloß mein Leben zu verliehren!
 Ich hätte mich gescheut dieß alles anzuführen.

Gottscheds Beibehaltung der originalen Verszahl ist deshalb erstaunlich, weil er den ihm damit zur Verfügung stehenden Raum nicht wirklich ausnutzt. Anstelle von Racines metonymischer Periphrase *la peur du coup, dont je suis menacé* im ersten Vers setzt er das Abstraktum ›Todesangst‹: »Furcht vor meinem Sterben«. Ebenfalls schwächt er deutlich die Personifizierung des ›Herzens‹: *Mon cœur [...] Ne fera rougir un Père tel que vous*. Das ist der an Gottsched und seinen Anhängern oft wahrgenommenen Tendenz geschuldet, poetische Lizenzen, die den Usancen der Alltagssprache widersprechen, zu vermeiden.

Gottscheds semantische Umarbeitung dieser Stelle führt nicht zu quantitativen Verschiebungen in der Argumentation wie bei Ayrenhoff, der radikaler verfährt als Gottsched, indem er die Personifizierung des ›Herzens‹ mit einem Abstraktum (›Kleinmuth‹) ersetzt (IPHIGENIE 1804, S. 229, V. 1035-1038):

Ich sage dir das nicht aus Furcht des Todes;
 Durch Kleinmuth werd' ich nie dich schaaamroth machen.
 Und wär' es um mein Leben nur zu thun,
 Von allen Dem hätt ich dir nichts erwähnt.

181 *Non que la peur du coup, dont je suis menacée, | Me fasse rappeler votre bonté passé.
 | Ne craignez rien. Mon cœur de votre honneur jaloux | Ne fera rougir un Père tel
 que vous. | Et si je n'avais eu que ma vie à défendre | J'aurais su renfermer un
 souvenir si tendre.* (v. 1205-1210)

Die sich anschließende Argumentation im Namen von Mutter und Bräutigam umfasst acht Verse bei Racine wie bei Gottsched, Ayrenhoff verkürzt nicht nur auf sechs, sondern flicht die *peroratio*, die im Original aus einem Verspaar besteht und eine resümierende Funktion besitzt, in die *argumentatio* ein. Er verkürzt die Achille-Paraphrase (v. 1213-1217) von immerhin fünf Versen, indem er das Verspaar *Déjà sûr de mon cœur à sa flamme promis, | Il s'estimait heureux, vous me l'aviez permis.* (v. 1215 f.) auslässt, auf die beiden Verse: »Ein Prinz, ganz deiner werth, pries diesen Tag | Schon als den freudigsten von seinen Tagen.« (IPHIGENIE 1804, S. 230 f., V. 1041 f.) Gottsched dagegen übersetzt die lange Paraphrase, die Achilles emotionale Lage darstellt: »Ein Prinz, nach eurem Sinn, vermeynte, daß die Stunden | Der schönsten Hochzeitlust sich endlich eingefunden. | Mein Herz war ihm bekannt, drum hielt er sich beglückt, | Als euer Beifall kam. Nun wird sein Ziel verrückt, | Er weis es alles schon. Denkt, wie es ihn muß schmerzen!« (IPHIGENIA 1733, S. 63, V. 1327-1331)

Die *peroratio* besitzt nicht nur resümierende Funktion, sondern in ihr gibt Iphigénie zu verstehen, dass sie ihr gegebenes Versprechen, den Vater im Namen von Mutter und Bräutigam um ihr Leben zu bitten, eingelöst hat. Daneben korrespondieren die Größe von einem Verspaar wie die resümierende Eigenschaft dieses Redeabschnittes mit den beiden finalen Verspaaren an den zwei erwähnten Übergängen zwischen den Redeabschnitten. Es besteht dadurch eine sinnbildende und die Struktur der Rede straffende Wiederholungsstruktur – bei Racine und bei Gottsched. Bei Ayrenhoff ist die *peroratio* auf einen Vers reduziert, der gedanklich mit der *argumentatio* verbunden ist: »Die beste Mutter siehst du *hier* in Thränen, | Verzeih darum, daß ich für *Sie* dich flehe!« (IPHIGENIE 1804, S. 230, V. 1044 f.) Im Original und bei Gottsched steht ein abgesondertes Verspaar, denn immerhin gelangt nun eine kunstvoll ausgeführte Intervention an ihren Höhepunkt: *Pardonnez aux efforts que je viens de tenter, | Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter.* (v. 1219 f.) bzw. Gottsched: »Vergebt mirs, daß ich mich so flehentlich bemüht, | Zu hindern, was mein Tod vielleicht noch nach sich zieht!« (IPHIGENIA 1733, S. 63, V. 1333 f.)

Ayrenhoff, wie an der zuletzt analysierten Rede zu sehen war, verkürzt Periphrasen und Paraphrasen, die Teile der *dispositio* bilden, vermeidet es, die Trennung der einzelnen Redeabschnitte zu markieren, behandelt bewusst Aspekte eines Abschnittes im vorausgehenden Abschnitt und schwächt so schließlich die deklamatorische Ordnung der Rede. Seine Übersetzung kann nur schwer schematisch analysiert werden, weil sie optische Ordnungsschemata gezielt vermeidet.

d) Dualität in *Phädra* – Stüven (1749) vs. Schiller (1805)

Handlung und Rhetorik – Hippolytes offene Erklärung an Aricie, II.2, v. 518-560 – Phèdres verdeckte Erklärung an Hippolyte, II.5, v. 634-662 – Phèdres Verbrechen: Geständnis und Selbstverurteilung, II.5, v. 670-711

Der Anfang hatte den Zuschauern ein großes Gespött gegeben, das von vielen anderen gefolgt wurde mit jedem Wort, das er radebrach, aber das größte von allen war an einer Stelle, wo er sagt: *J'y foutrois être encor dans les prisons d'Épire*. [v. 978] Dieses Wort *J'y foutrois* war für alle Zuschauer und Zuschauerinnen so lustig, dass es bis dahin kein größeres Gelächter gegeben hatte als jenes, das man sodann gehört hat.¹⁸²

Phèdre et Hippolyte, *so der Titel des Erstdruckes, wurde am 1. Januar 1677 im Hôtel de Bourgogne mit der seinerzeit berühmtesten Schauspielerin, der Champmeslé, in der Titelrolle uraufgeführt. Als zwei Jahre zuvor die Iphigénie am selben Spielort erstmals öffentlich zu sehen gewesen war, hielt sich Leibniz noch in Paris auf. Mittlerweile lebte er in Hannover, und Friedrich Adolph Hansen († 1711) unterrichtete ihn brieflich von dem literarischen Ereignis.*¹⁸³ *Rezeptionsspuren dieser Art wird man für die darauf folgenden fünf*

182 Elisabeth von der Pfalz verschaffte 1708 einem Landsmann die Rolle des Thésée in *Phèdre*. Die Pariser Aufführung wurde jedoch, wie der folgende Bericht dokumentiert, zu einem einmaligen Spektakel, wobei die Tragik unfreiwillig in Komik umkippte, vgl. Schreiben worin ein unglücklich endender Comoediant abgemahlert wird [Paris, 4.II.1708], in: VARIORUM | VARIA | VARIOTEMPO | IUSSU | SER^{mi} PRINCES | Dni LUDOVICI RUDOLPHIS | DUCIS BRUNSVICENSIS & LUNEBURGENSIS | DOMINI MEI CLEMENTISSIMI | COLLECTA. | TOMUS II | 1708. {HAB 45 Blankenburg 137^r-139^r}. Absender unbekannt. Die Abschrift ist von B. Töpflinger. Das Zitat ist ein Auszug des für den Wolfenbütteler Hof auf Französisch verfassten Berichts. Phèdre spielte Christine Antoinette Charlotte Desmares (1682-1753, Nichte der Champmeslé und Tochter von Nicolas Desmares [1650-1714], s. [Antoine] de Lérís, Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, Paris 1763, S. 555).

183 Vgl. [Vier Briefe von Friedrich Adolph Hansen aus Paris über das Erscheinen der *Phèdre* im März 1677 an Gottfried Wilhelm Leibniz nach Hannover], in: Gottfried Wilhelm Leibniz, Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel, hrsg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften, zweiter Band: 1676-1679, Darmstadt 1927 (= *G. W. L., Sämtliche Werke, Erste Reihe. Zweiter Band*), Nr. 214 (Anfang Februar), Nr. 223 (1. März), Nr. 225 (8. März) und Nr. 243 (30. April). Das offizielle Datum des Erstdrucks ist der 15. März, doch Hansen im Brief vom 8. März kennt den Druck bereits. Raymond Picard, La

zig Jahre vielleicht weitere finden können, ins Deutsche übersetzt wurde Racines letzte weltliche Tragödie aber erst in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts.

Ludwig Friedrich Hudemann, als Zeichen seiner Ergebenheit an Gottsched, hatte die Tragödie 1735 (ersch. 1751) auch in dem Glauben übertragen, die in Hamburg spielende Neuberische Gesellschaft würde sie ins Repertoire aufnehmen, und gab der Prinzipalin eine Abschrift.¹⁸⁴ Doch Hudemanns Hoffnungen wurden nicht erfüllt, denn bis Friederike Neuber als Phädra auftrat, vergingen noch drei Jahre. Der von ihr einstudierte deutsche Text, der in Hamburg am 4. September 1738 erstmals zu hören war, stammte aus der Feder des Juristen Peter Stüven (*1710), wie auch Hudemann ehemaliger Schüler des Hamburger Johanneums. Seine Britannicus-Übersetzung gehörte seit 1735 zum Programm der Neubers. Der Mitbegründer der ersten deutschen Freimaurerloge – in der bis Ende Mai 1739 nur französisch gesprochen wurde¹⁸⁵ – tat sich in den Jahren vor seiner Ehe und beruflichen Anstellung am markgräflichen Hof in Bayreuth und später in Braunschweig

carrière de Jean Racine. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris 1979, S. 259, kann nicht sagen, welche Quelle vertrauenswürdiger ist. – Zu Hansen s. den Artikel von Jean-Pierre Vittu in: Dictionnaire de la presse II. Dictionnaire des journalistes, sous la direction de Jean Sgard, Oxford 1999, S. 504, n° 387.

184 Am 22.6.1735 schreibt er aus Schleswig an Gottsched (zitiert nach REDEN-ESBECK, S. 175): »Ich muß übrigens der Neuberischen Bande zum Ruhme bezeugen, daß sie so viel an ihr ist, alles was in den tragischen und comischen Spielen unanständig scheinen mögte, auf das sorgfältigste vermeidet, so daß ich ein nicht geringes Vergnügen bey meinem jüngsten Aufenthalt in Hamburg an ihren theatralischen Vorstellungen gefunden habe. Daher habe ich mich auch auf Annahmen einiger guten Freunde zur Übersetzung der Phädra des Racine verstanden; [...] Nun ist meine Übersetzung völlig fertig, und der Madame Neuberin schon übergeben worden; wird auch vermuthlich ehstens aufgeführt werden.« – Zu Hudemann s. Frank, Literatur in Schleswig-Holstein, Bd. 2, S. 76-92.

185 Friedrich Kneisner, Geschichte der deutschen Freimaurerei in ihren Grundzügen dargestellt, im Auftrage des Vereins deutscher Freimaurer, Berlin 1912, S. 22. – Deren Mitglieder, darunter Baron von Oberg, nebenbei bemerkt in der Nacht vom 14. auf den 15. August 1738 den preußischen Kronprinzen in Braunschweig aufnahmen (ebd., S. 25). Stüven selbst musste wegen Krankheit in Hamburg zurückbleiben. Kneisner, S. 26, berichtet dann weiter über die am 6. Dezember 1737 gegründete *Loge d'Hambourg*: »Wegen Unstimmigkeiten schieden nach ihrer Rückkehr von Braunschweig v. Oberg, Stüven, Bielfeld, Carpser und Koop aus der Loge und strichen ihre Namen in der Matrikel aus.« Seit 1765 heißt die Loge *Absalom zu den drei Nesseln*.

als Übersetzer mehrerer französischer Tragödien hervor.¹⁸⁶ Sein Schwager, der Baron von Bielfeld (1717–1770), lobt Stüvens philologische Mittlerrolle im Progrès des Allemands.¹⁸⁷ Zur Drucklegung seiner Phèdre-Übersetzung

186 Von 1740 bis 1746 war er Gouverneur in Christian-Erlang, seit 1749 stand er in Braunschweigischen Diensten, zur Biographie s. den Artikel in ADB 37, S. 94–97, von Ferdinand Heitmüller. Eine wichtige Quelle sind LETTRES | FAMILIERES | ET | AUTRES, | DE | MONSIEUR LE BARON | DE | BIELFELD. | A LA HAYE, | Chez PIERRE GOSSE JUNIOR, | ET DANIEL PINET. | *Libraires de S. A. S.* | M. D.CC. LXIII. [Bd. I und II.]. Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich um Briefe Bielfelds an Stüven, vgl. Bd. I, 20. Juli 1738, Nr. III an Oberg; Bd. I, 24.8.1738, Nr. IV, S. 24–30; Bericht über die Aufnahme Friedrichs an den kranken Stüven in Hamburg; Bd. I, 20.6.1740 nach Hamburg XIII, darüber, dass Stüven nicht mehr übersetzen wolle, S. 119–131; Bd. I, S. 132–144, XIV; Bd. I, S. 208–211, XXI; Bd. I, S. 215, 20.10.1740 über Stüven an Oberg; Bd. I, S. 230–234 [fälschl. 334] an die Schwester nach Hamburg über die Vermittlung nach Bayreuth, XXV; Bd. I, S. 407–412, 15.6.1741 [fälschl. 1761] an den Bruder nach Bordeaux berichtet über Hochzeit seiner Schwester mit Stüven; Bd. II, S. 144–162 [An Frau von Stüven in Bayreuth aus Berlin den 20.8.1744, Nr. LXII]; Bd. II, S. 179–184 [An Stüven nach Christian-Erlang, 1745, Nr. LXXV], S. 188–193, 4.6.1745, LXXVII (darin Ankündigung eines Vergleichs zwischen deutscher u. Franz. Briefrhet.); Bd. II, S. 232–235, am 20. März 1746 nach Braunschweig, Nr. LXXI; Bd. II, S. 273–279, am 5.9.1750 nach Braunschweig, Nr. LXXIX; Bd. II, S. 302–315, am 11.12.1753 nach Braunschweig, Nr. LXXXIII an die Schwester; Bd. II, S. 361–370, am 1.5.1755 nach Braunschweig, Nr. LXXXIX; Bd. II, S. 371–377, am 12.8.1755 nach Braunschweig, Nr. XC; Bd. II, S. 414–417, am 20.12.1759 nach Braunschweig, Nr. XCVIII. – Von Stüven, der wohl in Braunschweig als Zensor tätig war (über ihn beschwerte sich der Herausgeber der Gazette de Brunswig, Claude le Beau, 1756, s. BERG/ALBRECHT 3.1, Sp. 88 f.), finden sich aus späterer Zeit nur noch Gelegenheitsreden, zum Beispiel in der SUB {8 P GERM I, 6478 (17 und 18)}. In der Stadtbibliothek Lübeck stieß ich auf Handschriften von Nachahmungen Horazscher Oden sowie Gelegenheitsgedichten Stüvens aus dem Besitz seines Neffen Friedrich August von Brömsen, dessen Erzieher der Oberlanddrost Stüven gewesen ist {Ms. lit. et germ. 4°17} – Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Neuerdings haben BERG/ALBRECHT 3.2, Sp. 1118, ihn 1773 als Landdrost in Neumünster nachgewiesen.

187 PROGRÈS | DES | ALLEMANDS | *DANS LES SCIENCES, LES BELLES-* | lettres & les arts, particulièrement dans | la poésie & eloquence. | A AMSTERDAM, | chez FRANÇOIS CHANGUION. | MDCCLII. S. 294: »monsieur de STUVEN, dont les talens ont été employés depuis plus utilement par deux grands princes, fut excité par son beau génie & par son amour pour les productions de l'esprit à consacrer ses momens de loisir aux ouvrages dramatiques; & il traduisit en peu de tems avec autant d'élégance que de fidélité, *phèdre & hypolite, britannicus, le comte d'essex, brutus & alzire*: il a été imité depuis par plusieurs de ses compatriotes, & peu s'en faut que nous n'aions aujourd' hui les meilleures pièces de

kam es überhaupt nur deshalb, weil der Verleger der Wiener Schaubühne, Paul Krauß, 1749 eine Phädra unter Stüvens Namen veröffentlicht hatte, wobei es sich, wie ein Vergleich zeigt, um eine starke Bearbeitung jener anonymen, aber indirekt autorisierten Übersetzung handelt, die dann noch im selben Jahr bei Breitkopf in Leipzig erschien. Das von Stüven »Zeile für Zeile«¹⁸⁸ übersetzte Original ist unter syntagmatischem Gesichtspunkt charakteristisch für die erste Übersetzungswelle.

Als Schillers Phädra 1805 bei Cotta herauskam, waren Stüvens Übersetzungen, die noch in den sechziger Jahren in Theaterkreisen eine gewisse Geltung beanspruchen durften und die von den ersten, ganz in Lessings Bann stehenden Verfassern der Theatergeschichte als Kuriositäten einer noch unentwickelten, vom französischen Geschmack abhängigen Theaterkultur Erwähnung fanden, freilich vergessen. Schiller, der die Veröffentlichung nicht mehr erleben durfte, galt zu diesem Zeitpunkt als der deutsche Originaldramatiker par excellence und hatte die Franzosen überwunden – zumindest in den Augen der deutschen Kritik. Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass sein letztes Bühnenwerk gerade die Übersetzung der Phèdre ist, einer Tragödie, die er spätestens auf der Karls-Schule, d. h. in früher Jugend, kennen gelernt haben dürfte.

Der folgende Vergleich kontrastiert den Klassiker der deutschen Tragödie Schiller mit einem in der Tat peripher zu nennenden Übersetzer. Keineswegs soll der unterschiedliche Rang beider Autoren in der deutschen Literaturgeschichte aufgehoben werden. Aber es gilt ein Vorurteil abzulegen, das aus der Hochschätzung der romantischen Übersetzungstheorie einerseits und Schillers klassischer Geltung andererseits Kraft bezieht. Mit klassisch ist hier keine klassizistische Poetik gemeint, sondern die oberste Stellung des Autors im Kanon der Dichtung. Im Hinblick auf die Übersetzung – immerhin hielt sich Schillers Phädra, obgleich selten aufgeführt, fast zweihundert Jahre auf deutschen Bühnen – betrifft das Vorurteil die Frage nach der Originalität.

Die mit der romantischen Dramaturgie verbundene Nobilitierung ihrer Übersetzungen zeigt sich am deutlichsten in der Schiller-Kritik selbst. Der Kommentar der Nationalausgabe (NA 15.II, ersch. 1996) – um den Kontrast zwischen der Blankversübersetzung und einer Übersetzung in Alexandrinern

corneille, de racine, de voltaire, de crebillon, de campistron, de molière, de regnard, de des touches, & en un mot les plus célèbres tragiques & comiques français rendus en notre langue: nous sommes à cet égard aussi riches que les anglais, qui ont enrichi leur théâtre des traductions des plus excellentes pièces françaises.«

188 Vorrede, S. 4 unpaginiert zu PHÄDRA 1749.

zu verdeutlichen¹⁸⁹ – stellt Schillers Übersetzung der ersten Szene wie des berühmten Botenberichts (v. 1496-1598) einer Alexandriner-Übersetzung von 1749 gegenüber¹⁹⁰ und vergleicht im Anschluss¹⁹¹ Schillers Versuch einer »möglichst wortgetreuen Wiedergabe«¹⁹² mit dem »Bemühen des Anonymus, die strukturellen Vorgaben des Racine-Textes zu respektieren«¹⁹³. Bei dem »Anonymus« handelt es sich, wie man bereits ahnt, um Stüven. Der Braunschweiger Legationsrat, der zuvor die Stelle des Gouverneurs von Christian-Erlang inne hatte, besaß kein Interesse daran, seinen Namen preiszugeben, war aber um eine autorisierte Fassung seiner Übersetzung bemüht, weil in der nicht autorisierten Fassung mit seinem Namen geworben wurde. Die Anonymität aufzudecken hätte es keines philologischen Aufwandes bedurft.¹⁹⁴ Im Kommentar der Nationalausgabe besitzt sie jedoch argumentative Funktion, denn diese »Anonymität bloß technischer Autorschaft«¹⁹⁵ wird mit einer »kongenialen« Autorschaft Schillers kontrastiert. Dieser schlüpfte »in die aktive Rolle des kongenialen Neuschöpfers [...], der mit divinatischem Gespür den Geist des Originals erfaßt und mit seiner unverwechselbaren Gabe des Artikulierens den angemessenen ›Ton‹ trifft. Von dieser Warte wird die Übersetzung zur originären ›Nachbildung‹.«¹⁹⁶ Es schließt sich daran eine Beschreibung des (von Schleiermacher entlehnten) Begriffes der »Nachbildung«. Weiter liest man, dass Schiller »in diametralem Gegensatz zur Verfahrensweise des Anonymus« bzw. »auf diametral entgegengesetzten Positionen steht, wenn er sich von den Formvorgaben des Ausgangs-

189 Der Kommentar von Willi Hirdt ist angeregt von den übersetzungskritischen Beobachtungen von Oscar Winneberger, Schillers Stellung zum klassischen Trauerspiel, speziell seine Übersetzung der Phädra von Racine, in: Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M. Neue Folge 8, 1892, S. 395, und Kathleen Cunningham, Schiller und die französische Klassik, Bonn 1930, S. 124.

190 NA 15.II, S. 462-477.

191 NA 15.II, S. 463-483.

192 NA 15.II, S. 480.

193 NA 15.II, S. 481.

194 Bereits UEHLIN, S. 70-75, hatte dies geklärt.

195 Hirdt beruft sich dabei auf Poltermann, Die Erfindung des Originals, S. 43.

196 NA 15.II, S. 490. Dementsprechend steht dieser Abschnitt des Kommentars unter dem Titel Schillers »Phädra« als moderne »Nachbildung«. Auch Marion Müller spricht von Nachbildung, vgl. Marion Müller, Zwischen Intertextualität und Interpretation. Friedrich Schillers dramaturgische Arbeiten 1796-1805, Diss. Karlsruhe 2003, S. 271-294. Haupttitel ihres Kapitels zur Phädra ist *Transmetrisierung*. Der Untertitel lautet Schillers *modernisierende Nachbildung der »Phädra« Racines*.

*textes [d. h. von Racines Phèdre, A. N.] emanzipiert*¹⁹⁷. Emanzipation vom Original, kann man zusammenfassen, bildet die notwendige Voraussetzung für ›Modernität‹¹⁹⁸ der Übersetzung. Dagegen stehe der anonyme ›Techniker des Abbildes‹ »unter der Vormundschaft des Originals«¹⁹⁹. Das Argument, eine Übersetzung sei ›modern‹, zielt darauf, sie unserer Zeit verbunden zu machen. Das romantische Verfahren, welches ›Modernität‹ garantiert, ist ganz nüchtern betrachtet der Versuch, einer logometrischen Verdichtung, die sich auf 1500 Wörter beschränkt,²⁰⁰ sinnvolle Entsprechungen zu geben in einer Poesiesprache, die Gattungsgrenzen überwindet und prinzipiell an Bedeutungen und Ideen unbegrenzt ist. Die Relevanz der strengen Vermessung der Syntagmen konnte Schiller nicht mehr erkennen, zu weit hatte sich sein Dichtungsverständnis von der klassizistischen Dramaturgie Racines entfernt.

Racines Original und Stüvens Übersetzung gehorchen im Gegensatz zu Schillers Übersetzung einem logometrischen wie dualen Bauprinzip. Die Einheiten sind Halbverse, Verspaare, Quartette, Sextette und Oktette. Die Rede wird nach der Größe dieser Bausteine regelrecht vermessen, das bipolare Weltbild über sie in Symmetrien, Antithesen, Korrespondenzen und parallelen Strukturen zum Ausdruck gebracht. Auch wenn man der jeweiligen deutschen Titelwahl keine Intention unterstellen sollte, weil zu Schillers Zeiten der Titel *Phèdre et Hippolyte* nicht mehr gebräuchlich war und der Erstdruck wohl kaum noch verlegt wurde, so ist sie bezeichnend für das jeweilige syntagmatische Verfahren, das zum einen in der Tradierung und zum anderen in der Aufhebung der dualen Syntagmatik besteht. Stüven griff auf den Erstdruck von 1677 zurück und schreibt *Phädra und Hippolyte*, Schiller nur noch *Phèdre*.²⁰¹

Handlung und Rhetorik

Der Königssohn Hippolyte begehrt die politische Feindin seines Vaters Aricie; die Königin Phèdre ihren Stiefsohn Hippolyte. Seine erotische Neigung widerspricht der Staatsräson, ihre dem Sittengesetz. Der abwesende König Thésée, oberster Repräsentant der von beiden gefährdeten

197 NA 15.II, S. 481 bzw. 490.

198 NA 30, S. 489.

199 NA 15.II, S. 489.

200 Bernet zählt 3274 für alle elf Tragödien einschließlich der Eigennamen, s. Bernet, *Vocabulaire de Racine*, S. 36. Zum Vergleich: allein Jean Giraudoux' *Electre* (1937) zählt 2974 verschiedene Wörter (ebd., S. 37), die *Phèdre* umfasst 1642 Wörter (ebd., S. 40).

201 Wobei die Veränderungen Racines für die Neuauflagen minimal sind. Weder hat er Verse entfernt, noch hinzugefügt, vgl. OC I, S. 1640.

Ordnung, verließ seinen Hof vor sechs Monaten (v. 5), um einem Freund beim Frauenraub zu helfen, wobei der Freund getötet und Thésée gefangen genommen wurde. Als er nach seiner Rückkehr die (freilich von dieser ausgelöste) Beklemmung bei Hofe spürt, wird er sich wünschen, er wäre lieber in Gefangenschaft geblieben: *Je voudrais être encor dans les prisons d'Épire* (v. 978). Vor seinem Abschied hatte er Hippolyte angeordnet, auf die beiden Frauen aufzupassen (v. 929-932). Der Befehl war jedoch der Keim jener sechs Monate später zur Sprache kommenden Neigungen, denn ohne ihn hätte der eigentlich misogyne Hippolyte (v. 789) den Hof schon längst verlassen, hätte wie einst sein Vater Ungeheuer gejagt und wäre nicht zum Gegenstand der Unordnung geworden. Während Thésées Abwesenheit vertrauen beide Charaktere, der männliche in Unruhe (v.1-7), der weibliche sterbenskrank (I.3, v. 43-47 und I.2, v. 146), dem Freund bzw. der Amme ihre verbotene Neigung an (I.1 bzw. I.3). Die irrtümliche Nachricht vom Tod des Königs (I.4, v. 319 f.) ermutigt nicht nur die beiden Charaktere, ihr erotisches Begehren der geliebten Person in Form der Tirade mitzuteilen, sondern zwingt sie, zur politischen Angelegenheit der Thronfolge Stellung zu beziehen. Hippolyte wendet sich an Aricie, um sie durch seinen Verzicht auf die Thronfolge in ihr politisches Recht zu setzen (II.2, v. 463-508), und erklärt ihr seine Liebe (II.2, v. 524-560). Er selbst will fortgehen (v. 569, 577 f.) und der Liebe entsagen. Phèdre dagegen wird mit dem Argument, ihre Neigung sei nach dem Tod von Thésée »normal« geworden und habe aufgehört, Ehebruch und Inzest zu sein (v. 350-354), zum Liebesgeständnis von ihrer Amme Cénone überredet (I.5, v. 337-362), die in der Verbindung Hippolytes mit Phèdre eine Koalition gegen die Thronanwärterin Aricie (v. 361 f.) sieht. Am Ende der zweiten Handlung, in der fünften Szene, gesteht Phèdre Hippolyte ihre Liebe; als sie aber merkt, dass dieser ungerührt bleibt, beschuldigt sie sich umgehend eines Verbrechens (v. 670-711), das allein in dem Gedanken an die Tat und seiner Mitteilung besteht.²⁰² Zum Verbrechen selbst, zu Ehebruch und Inzest, kommt es nicht.

Mit der Rückkehr des Königs beginnt die Tragödie (v. 827). Phèdre ist in diesem Moment handlungsunfähig. Cénone verlangt von ihr zu schweigen und beschuldigt Hippolyte des Verbrechens (IV.1), die Stiefmutter sexuell bedroht zu haben. Beweis ist das Schwert, das ihm Phèdre am Ende ihrer Selbstbeschuldigung, die ihr Geständnis nach sich gezogen hatte, entriss – das einzige nichtsprachliche Mittel Racines, den

202 Vgl. OC I, S. 819, Racines Hinweis aus der Vorrede: »La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même.«

Konflikt zu schüren, aber von so hohem Symbolwert, dass man es kaum mehr als konkreten Gegenstand begreifen kann. Alles andere baut sich auf nach dem Leitspruch *parler, c'est agir*. Der Vater glaubt seinem Sohn nicht. Hippolyte schweigt über den wirklichen Vorgang, um die Ehre seines Vaters nicht zu verletzen und teilt ihm statt dessen seine verbotene Liebe zur politischen Feindin Aricie mit. Phèdre, die sich nach der väterlichen Verstoßung Hippolytes für eine Rettung des Stiefsohns einsetzt (IV.4), löst allein mit dem Geständnis ihrer verbotenen Neigung eine Handlungsdynamik aus, die keiner der Beteiligten mehr kontrolliert. Sie weiß selbst um die Schwere ihres Geständnisses: *Mes fureurs au dehors ont osé se répandre. | J'ai dit ce que jamais on ne devait entendre.* (v. 741 f.)

Nicht verbrecherische Taten, sondern die Interaktion der Charaktere durch Reden, Schweigen, Verkennen und Urteilen führen ihren Untergang herbei. Phèdre deutet in ihrer letzten Rede – nachdem der vom Vater verfluchte Hippolyte von seinen aufgeschreckten Pferden zu Tode geschleift wurde, die Geliebte Aricie vor Gram gestorben ist, die Amme CEnone sich entleibt und sie selbst Gift getrunken hat – den Lauf der Tragödie als notwendige Folge ihrer Leidenschaft, indem sie ihre intrigante Amme als Organ des Unvermeidbaren deutet: *Le Ciel mit dans mon sein une flamme funeste. | La détestable CEnone a conduit tout le reste.* (v. 1625 f.)

Die handlungsrelevante Rhetorik²⁰³ in *Phèdre* zeigt sich, von den interessegeleiteten Reden der CEnone einmal abgesehen, weniger auffällig als Persuasion denn als sprachliches Bekenntnis der Leidenschaft insgesamt sechs Mal, je drei Mal an Hippolyte und an Phèdre. Das Bekenntnis wird zuerst den Vertrauten (I.1 bzw. I.3), dann gegenüber dem begehrten Objekt selbst (II.2 bzw. II.5) und schließlich dem König (IV.2 bzw. V.7) vorgetragen. Es besitzt handlungstreibende Kraft. Das Liebesbekenntnis stellt eine Form der Liebesrhetorik dar, deren Redesituation allerdings intimisiert ist. Den öffentlichen Aspekt dieser intimen Rhetorik greift die Tragödie auf, indem sie nach den Konsequenzen für die Gemeinschaft fragt. In Racines *Alexandre le Grand* besitzt die Liebesrhetorik, die einen großen Anteil der dramatischen Rede ausmacht, keine solche tragische Dimension. Dagegen haben die erotischen Redesituationen zwischen Hippolyte und Aricie und mehr noch zwischen Phèdre und Hippolyte Handlungsfolgen. Hippolyte sagt Aricie,

203 Zur Korrespondenz einzelner Elemente der Tragödie mit Teilbereichen der *officia*-Systemrhetorik s. Kibédi-Varga, *Rhétorique et Littérature*, S. 123 f., der an der ersten Szene des fünften Aktes Racines Rückgriff auf das *genus iudiciale* und das *genus demonstrativum* beschreibt.

dass er sie nicht hasst, sondern liebt, ebenso sagt dies Phèdre gegenüber Hippolyte. Zieht Hippolytes Rede nur weitere Folgen nach sich und motiviert einzelne Aspekte in der dramatischen Ökonomie – Aricies weiteres Handeln wird geleitet von dem Wissen, dass sie geliebt wird –, so ist diejenige Phèdres gar der Ursprung des Konfliktes. Obgleich ihrem Bekenntnis deshalb größere Aufmerksamkeit beizumessen sein wird, kann seines nur vernachlässigen, wer die zweigliedrige Anlage des Stückes übersieht.

Rhetorisch gesehen ist es nahezu ausgeschlossen, dass Phèdre den Begehrten in der Rede gewinnt, wenn dieser selbst eine erotische Absicht verfolgt. Seine negative, völlig apathische Reaktion – weder Hass, noch Mitleid kann er ihr gegenüber aufbringen – wird bei Racine motiviert, indem sein *ēthos* schon längst auf Aricie gerichtet ist (*prohairesis*); auch daher rührt sein *taedium*, d. h. sein Desinteresse. Dieser konzeptionelle Gegensatz²⁰⁴ steht im Dienst der rhetorischen Wahrscheinlichkeit. Der Gegensatz beider Charaktere zeigt sich in der sein Ziel verfehlenden Neigung des einen und der sein Ziel erreichenden Neigung des anderen, wobei die Tragik aus dem generellen Verbot beider Neigungen entsteht.²⁰⁵

204 Eine antithetische Konzeption findet sich auch auf anderen Ebenen. Etwa auf der allegorischen, wo durch personifizierte Gottheiten (Artemis: Jagd und Venus: Liebe) antagonistische Prinzipien dargestellt sind, die sich in der Tragödie unvereinbar gegenüberstehen. Der erotischen Triebhaftigkeit des Vaters steht die Keuschheit des Sohnes gegenüber. Die Ambivalenz entsteht aufgrund der metaphorischen Konzeption des Jagdgedankens in der Tragödie, der auch lexikalisch Ausdruck findet, zum Vokabular der Jagd in *Phèdre* s. Maria G. Pittaluga, *Aspects du vocabulaire de Jean Racine*, Fasano 1991 (= *Biblioteca della ricerca. Cultura Straniera* 40), S. 121-137.

205 Egal wie man nun die zwei Formen der Liebe bewertet, man kommt nicht umhin, sie zu kontrastieren. Lucien Goldmann – entgegen der moralischen, die zeitgenössische Geistlichkeit beruhigenden Lesart von Racines Vorwort und entgegen den letzten Worten des Königs Thésée (v. 1645-1654, bes. 1645 f.: *D'une action si noire | Que ne peut avec elle expirer la mémoire!*), Worte, die die Ordnung wiederherstellen, nachdem das ›Ungeheuer‹ Phèdre aus der Welt ist (*Elle expire, Seigneur*. v. 1645) – stellt schroff die Tragik der ›gerechten Sünderin‹ Phèdre dem vermeidbaren Unfall des kleingeistigen Hippolyte gegenüber, vgl. »Wenn man um jeden Preis in theologischer Sprache reden will, dann ist Phädra vielmehr [...] die Gestalt, die die Jansenisten zumeist geleugnet haben, die man aber explizit in den *Pensées* [Pascals] wiederfindet: die Gestalt des *gerechten Sünders*.« Goldmann, *Der verborgene Gott*, S. 557. Goldmann wendet sich damit gegen die These, Phèdre sei eine Christin, die, weil ihr die Gnade fehle, aufgehört habe, Gott zu suchen, und ohne Skrupel lebe (ebd.). Vielmehr sei Phèdre die Tragödie der Hoffnung, »in der Welt ohne Zugeständnis, ohne

Hippolyte und Phèdre treffen einzig in der fünften Szene des zweiten Aktes direkt aufeinander.²⁰⁶ Phèdre, die amtierende Königin, hat ihren Stiefsohn, der zu diesem Zeitpunkt als neuer König gilt, unter dem Vorwand aufgesucht, er möge nach seinem Machtantritt ihren leiblichen Sohn schützen. Die Begegnung endet mit Phèdres Geständnis, ihn, Hippolyte, zu lieben. Das Geständnis umfasst zwei Teile und wird in zwei Reden vor- und nachbereitet. Das Scheitern der spielerischen Liebesrhetorik, einer verdeckten Erklärung, in der ersten Rede bewirkt das Geständnis und die auf dieses reagierende zweite Rede. Das Geständnis ist gleichzeitig die sprachliche Darstellung des die Tragödie begründenden Verbrechens. Die beiden Reden stehen in einem Wiederholungsverhältnis, das sich als eine Verschiebung von Spiel zu Ernst kennzeichnet. Die erste Rede, so deutlich ihre Sprache ist, schützt mit der Bildlichkeit und dem grammatischen Modus des Irrealis die Rednerin Phèdre während ihres Versuchs, sich dem Geliebten zu offenbaren. Sie ist einerseits Bekenntnis, andererseits verdecktes Spiel mit den sprachlichen Mitteln der Liebesrhetorik, und lässt dem angesprochenen Stiefsohn die Wahl, sie als Liebeserklärung zu akzeptieren oder nicht. Sie ähnelt damit Hippolytes Liebeserklärung²⁰⁷ an Aricie.

Sie unterscheidet sich wiederum von Phèdres Geständnis, das sich anschließt. Phèdre gibt darin alle Rückversicherung auf, und »der indirekten Liebeserklärung folgt das leidenschaftliche und hoffnungslose Liebesgeständnis«,²⁰⁸ dessen nominalistische Bedeutung Roland Barthes erkannt hat: »Sagen oder nicht sagen? Das ist die Frage. Hier ist das

Wahl und ohne Kompromiß leben zu können, sowie der Erkenntnis des *notwendig* illusorischen Charakters dieser Hoffnung.« (Ebd., S. 558) Zur Diskussion vgl. auch ebd., S. 554f.

206 In der kurzen Ankunftsszene von Thésée (III.4, v. 913-920) reden nur Thésée und Phèdre miteinander, Hippolyte steht daneben.

207 Karlheinz Stierle unterscheidet zwischen »déclaration« und »aveu«, zwischen »Erklärung« und »Geständnis«, vgl. ders., Das Liebesgeständnis in Racines Phèdre und das Verhältnis von (Sprach-) Handlung und Tat, in: Poetica 8, 1976, H. 3-4, S. 359-365, hier 360. Hippolyte nennt die Erklärung *le récit d'un amour sauvage* (v. 553), wozu Stierle bemerkt: »Nur in der Form eines »récit« kann der liebesunerfahrene Hippolyte seine Liebe erklären. So wird die Liebeserklärung aus der Unmittelbarkeit der Kommunikation herausgenommen in die Vermitteltheit der Narration und Beschreibung, die es dem Angesprochenen überläßt, den »récit« als das zu interpretieren, was er ist, eine »déclaration« (ebd., S. 361). – Zu dieser Unterscheidung vgl. den Beginn des Abschnittes der vorliegenden Arbeit *Phèdres Verbrechen: Geständnis und Verurteilung*, II,5, v. 670-711.

208 Stierle, Das Liebesgeständnis in Racines Phèdre, S. 363.

Wesen der Rede selbst auf das Theater gebracht: die tiefste Tragödie Racines ist auch die formellste; denn der tragische Einsatz ist hier weniger der Sinn der Rede als ihre Erscheinung, weniger die Liebe als das Geständnis. Oder noch genauer: die Nennung des Bösen verzehrt sie ganz und gar, das Böse ist eine Tautologie, *Phèdre* ist eine nominalistische Tragödie.²⁰⁹

Phèdres verbotene Liebe wird in die Handlungswelt der Tragödie erst in der Rede, konkret in der Tirade eingeführt und wirksam. Der Gegensatz in beiden Reden zwischen Liebeserklärung und Geständnis kann nicht einfach als geträumter und echter Affekt, als »ideal dream rhetoric« einerseits und als »real passion« andererseits²¹⁰ verstanden werden. Beide Reden sind Ausdruck desselben Affektes, der Liebe Phèdres, und deshalb gleich real. Sie bauen aufeinander auf, da das Scheitern der Liebeserklärung erst das Geständnis bzw. seine es nachbereitende Rede bewirkt. Der die Reden motivierende Affekt stellt sich in zwei verschiedenen Reden dar, die sich zur Enthüllung des Affektes verschieden verhalten. Während in der ersten Rede der sie motivierende Affekt verhüllt wird, liegt er in der zweiten dagegen offen zu Tage und kann nur analysiert werden. Die erste Rede ist eine permanente Verhüllung des Verbotes, den Stiefsohn zu lieben; die zweite Rede bereits kritisches Urteil über das Verbot. Allein in diesen Formen kommt das Verbot zur Darstellung, die Rede ist der Tatort, es wird sonst auf keine andere Weise überschritten. Die »Rhetorik der Leidenschaft«²¹¹ ist konstitutiv für die Tragödie *Phèdre*, deren Tragik wiederum auf dem »Glauben an die Unüberwindlichkeit und den letzten, gewissermaßen transzendenten Ernst des Begierdenlebens«²¹² beruht.

209 So Roland Barthes in *Sur Racine*. Die Übersetzung des Vf. beruht auf Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome II : 1962-1967, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris 2002, S. 148: »Dire ou ne pas dire? Telle est la question. C'est ici l'être même de la parole qui est porté sur le théâtre : la plus profonde des tragédies racinienne est aussi la plus formelle ; car l'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu. Ou plus exactement encore : la nomination du Mal l'épuise tout entier, le Mal est une tautologie, Phèdre est une tragédie nominaliste.«

210 FRANCE, S. 157.

211 Friedrich Schlegel hebt genau sie an der *tragédie classique* hervor, vgl. die zwölfte seiner *Wiener Vorlesungen* von 1812, in: KSA VI, S. 302 und 303.

212 Vgl. Erich Auerbach, *Racine und die Leidenschaften*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 14, 1926, S. 377, in Anlehnung an Karl Voßler, Jean Racine, München 1926 (= *Epochen der französischen Literatur III.2*), S. 121, und Gonzague Truc, Jean Racine, Paris 1926, S. 115.

Hippolytes offene Erklärung an Aricie, II.2, v. 524-560

Hippolytes Liebeserklärung besitzt innerhalb der dramatischen Ökonomie die Funktion, sein *taedium* gegenüber Phèdres Liebeserklärung, ihrem Geständnis sowie der darauf folgenden affektiven Selbstbeziehung zu motivieren.

In der zweiten Szene des zweiten Aktes, in dem Glauben, sein Vater lebe nicht mehr (v. 465), erklärt Hippolyte gegenüber Aricie, dass er auf den Thron verzichtet (v. 564-508). Er selbst wolle fortgehen, fortgehen wie vor sechs Monaten, als sein Vater ihm auftrag zu bleiben, fortgehen, wie am Beginn der Tragödie, um seinen Vater zu suchen. Dieses Motiv rahmt bis dahin die beiden zentralen Auftritte Hippolytes: *Le dessein en est pris, je pars, cher Théràmène*, lautet der erste Vers der Eröffnungsszene, an deren Ende er bestätigt: *Théràmène, je pars, et vais chercher mon Père*. (v.825) Seine Verzichtserklärung gegenüber Aricie beginnt: *Madame, avant que de partir* (v. 463) und endet mit: *Je pars, et vais pour vous | Réunir tous les vœux partagés entre vous*. (v. 507f.) Doch bevor er geht, macht er eine zweite Erklärung, die seiner Liebe zu Aricie, beginnend mit der Entkräftung ihres Verdachtes, dass er sie hasse. Diesen sechs, von der eigentlichen Liebeserklärung getrennt stehenden Versen kommt eine exordiale Funktion für die Gesamtrede zu, weil sie die negative Erwartung Aricies an die Gefühlslage des Redners umgehend ins Positive wendet. Die Absicht des Redners ist es, seine Liebe zu erklären.

Schillers Übersetzung, das zeigen bereits die ersten sechs Verse, imitiert den Rededuktus der Alltagsprosa im Medium des Blankverses, und man könnte nun vorschnell daraus schließen, nicht Stüven, der seine Syntax nach dem Grundsatz der einheitlichen Satzperspektive ordnet, schreibe für den Bühnenvortrag, aber Schiller. An dieser Stelle sei deshalb nochmals darauf hingewiesen, dass die Bezeichnung ›literarisch‹ für die Übersetzungen der zweiten Übersetzungswelle keineswegs bedeutet, die Übersetzer hätten nicht mehr an den Vortrag gedacht. Aber der hohe Stil wurde beherrscht von der Idee, gesprochene und geschriebene Syntagmaatik der dramatischen Rede habe identisch zu sein. Die Konsequenz dieser Idee ist, dass die Varianz innerhalb der Rede bereits im geschriebenen Wort sichtbar wird. Stüven gruppiert, wie im Original Racine, im Innern des *exordium* zwei ausgewogene Sätze, die umschlossen werden von je einem Vers, der eine affektische und daher syntaktisch unausgewogene Satzform enthält. Der erste Vers ist eine rhetorische Frage in Funktion eines Ausrufs, es folgt in einem Verspaar ein Konzessivsatz, im folgenden Verspaar ein Satz, dessen beide Dativobjekte kunstvoll in den ersten Vers vorgezogen sind. Der letzte, sechste Vers ist wieder affektisch

markiert in Form einer Aposiopese. Dem Zahlenschema 1 – 2 – 2 – 1 entspricht ein symmetrischer und zweigliedriger Aufbau (PHÄDRA 1749, S. 34, V. 516–521):

Ich, Prinzeß, wie sollt ich dich doch hassen?
 Und malte meinen Stolz man dir auch noch so groß,
 So trug kein Ungeheur als Mutter mich im Schooß,
 Den Sitten rohster Art, dem Haß der kaum zu zähmen,
 Weist du, wenn man dich sieht, die Kräfte zu benehmen.
 Konnt ich auch widerstehn der süßen Zaubermacht...

Schiller verschleift die erste syntaktische Einheit mit der zweiten, indem er diese in den ersten, im Zeilensprung gebrochenen Vers hinüberzieht. Auch die dritte syntaktische Einheit kennzeichnet einen Zeilensprung, so dass sich ihre beiden vorgezogenen Objekte nicht mehr im Schematismus des Verses decken (PHÄDRA 1805, V. 554–559):²¹³

Ich, Königin, dich hassen! Was man auch
 Von meinem Stolz verbreitet, glaubt man denn
 Daß eine Tigermutter mich geboren?
 Und welche Wildheit wärs, welch eingewurzelt
 Verstockter Haß, den nicht dein Anblick zähmte!
 Konnt' ich dem holden Zauber widerstehn?

Obwohl Schiller sich genauer an die syntaktische Folge anlehnt, führt die Gliederung derselben zu einem völlig anderen Gesamteindruck als bei Stüven, der zwar Racines dreifache Fragenfolge nicht übernimmt, aber das syntagmatische Schema zur Gliederung der Sinneinheiten 1 – 2 – 2 – 1 seiner Vorlage entlehnt (v. 518–523):

*Moi, vous haïr, Madame?
 Avec quelques couleurs qu'on ait peint ma fierté,
 Croit-on que dans ses flancs un Monstre m'ait porté ?
 Quelles sauvages mœurs, quelle haine endurcie
 Pourrait, en vous voyant, n'être point adoucie ?
 Ai-je pu résister au charme décevant...*

Arcies Erstaunen – *Quoi, Seigneur ?* – unterbricht Hippolyte umgehend mit der Ankündigung (es ließe sich von einer *propositio* reden), ihr ein Geheimnis zu offenbaren. Die Rede handelt nicht bloß von seiner Liebe, sondern setzt sie in die Welt. In dem Moment, da er begann, das Schweigen zu brechen – *Puisque j'ai commencé de rompre le silence*, (v. 526) –,

213 Verszählung nach NA 15.II ohne Seitenangabe.

sind seine Worte performativ. Der Sprechakt, der nach dieser Ankündigung von fünf Versen folgt, gliedert sich in einen digressiven Teil von 24 Versen (v. 529-552), der sein bisheriges Liebesleid schildert, und einen metasprachlichen von acht Versen (v. 553-560), der die Schilderung und das von ihr veränderte Verhältnis zwischen dem Redner und der Angesprochenen kommentiert. Der digressive Teil (es ließe sich von einer *narratio* reden) versteht sich als Schilderung eines Exempels: *D'un téméraire orgueil exemple mémorable*. (v. 530) Es folgen acht Verse, in denen Hippolyte seinen Wandel vom Nicht-Liebenden zum Liebenden darlegt (v. 531-538). Darauf bestimmen acht weitere Dauer und Gegenstand seiner Liebe sowie die vergeblichen Versuche, sich gegen sie zu wehren. Die letzten sechs (v. 547-552) gehen auf die Folgen für seine *vita activa* ein. Die Seele des Jägers Hippolyte sei gelähmt, seine Aufgaben blieben unverrichtet, nichts könne er mehr anpacken. Der diese Schilderung kommentierende Teil (es ließe sich von einer *argumentatio* sprechen) formuliert letztlich, im Modus des *understatement*, das Redeziel. Hippolyte will ein Zeichen, das seine Liebe erwidert, das ihm Sicherheit gibt, die sie trennende Grenze nicht gegen ihren Willen überschritten zu haben. Mehr will er nicht, denn, wie angekündigt, ist es sein Entschluss, fortzugehen. Aricies Antwort wird hinausgeschoben, indem die Nachricht überbracht wird, Phèdre wolle Hippolyte sprechen. Bevor er geht, reformuliert er sein Redeziel (v. 569-571); er will wissen, ob sie sein Geschenk akzeptiere oder nicht, ob sie seine Erklärung annehme oder nicht. Als Metonymie des Geschenks bzw. der Erklärung fungiert das ›Herz‹, der Gedanke bleibt angedeutet: *J'ignore si ce cœur que je laisse en vos mains...* (v. 571). Ebenso indirekt nimmt Aricie das Geschenk als die Erklärung an – *J'accepte tous les dons*.²¹⁴

Die Analyse der beiden Übersetzungen beschränkt sich auf den digressiven Teil, der die Sache des liebenden Hippolyte vor seiner Zuhörerin darlegt. Wenn er im Anschluss eingesteht, seine Neigung (*vœux*) in dem *récit d'un amour* schlecht ausgedrückt zu haben (*mal exprimés*), ist das selbst ein *understatement*. Von schlechtem Ausdruck kann bei dieser Liebeserklärung wohl kaum die Rede sein (v. 529- 552):

*Vous voyez devant vous un Prince déplorable,
D'un téméraire orgueil exemple mémorable.* 530
Moi qui, contre l'amour fièrement révolté,

214 Vgl. v. 572-576: *Partez, Prince, et suivez vos généreux desseins. | Rendez de mon pouvoir Athènes tributaire. | J'accepte tous les dons que vous me voulez faire. | Mais cet Empire enfin si grand, si glorieux, | N'est pas de vos présents le plus cher à mes yeux.*

*Aux fers de ses Captifs ai longtemps insulté,
 Qui des faibles mortels déplorant les naufrages,
 Pensais toujours du bord contempler les orages,
 Asservi maintenant sous la commune loi,* 535
*Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi !
 Un moment a vaincu mon audace imprudente.
 Cette âme si superbe est enfin dépendante.
 Depuis près de six mois honteux, désespéré,
 Portant partout le trait, dont je suis déchiré,* 540
*Contre vous, contre moi vainement je m'éprouve.
 Présente je vous fuis, absente je vous trouve.
 Dans le fond des forêts votre image me suit.
 La lumière du jour, les ombres de la nuit,
 Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite.* 545
*Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte.
 Moi-même pour tout fruit de mes soins superflus,
 Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus.
 Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune.
 Je ne me souviens plus des leçons de Neptune.* 550
*Mes seuls gémisséments font retentir les bois,
 Et mes Coursiers oisifs ont oublié ma voix.*

Weil auch Schiller die folgende Rede hauptsächlich Vers für Vers übersetzt, lassen sich die beiden verschiedenen Ergebnisse noch besser vergleichen. Zunächst ist man irritiert, dass, während Stüven für die Wiedergabe der Verse 529-536 eine sehr eigenmächtige Syntax gebraucht, Schiller diejenige des Originals streng zu beachten scheint. Doch bei genauerem Hinsehen stellt sich sein Satz als elliptisch heraus. Stüven wiederum muss erkannt haben, dass in diesem Fall die originale Syntax unmöglich zu übernehmen gewesen ist. Er macht aus der Apposition des zweiten originalen Verses (v. 530) einen Relativsatz des Einleitungsverses, ebenfalls werden die beiden ersten Verse des Hyperbatons (v. 531f.) relative Attribute des ersten Verses, und so bilden seine ersten vier Verse eine Einheit im Quartett. Lukrez' berühmte Schiffbruchmetapher (Beginn des zweiten Buches von *De rerum natura*) steht bei ihm separat in einem ein Verspaar umfassenden Bedingungssatz, es folgt wieder ein Quartett, dessen Einheit dadurch entsteht, dass alle seine vier Verse die Standardsatzstellung Subjekt, Prädikat, Objekt einhalten. Dieser Parallelismus ist in zwei Versen des Originals angelegt. Damit stehen die zehn Verse in dem syntagmatischen Schema 4 – 2 – 4 bzw. Quartett – Verspaar – Quartett (PHÄDRA 1749, S. 35, V. 527-536):

Ein mitleidswerther prinz wirft sich zu deinen Füßen,
 Des freche Freyheit eh zum Muster dienen müssen,
 Der sich der Liebe sonst hochmüthigst widersetzt
 Und den, der ihr gedient, durch Hohn und Schimpf verletzt.
 Wenn blöde Sterbliche durch Schiffbruch untergehen,
 So meynt ich Sturm und Noth im Hafen anzusehen.
 Der allgemeine Zwang schreibt mir jetzt Regeln für!
 Was macht mich so verwirrt? was raubt mich selber mir?
 Mein übereilter Stolz ist durch ein Nu gebunden,
 Mein vor so frecher Geist ist endlich überwunden.

Schiller konzentriert sich ganz auf die Wiedergabe des Hyperbatons, das den einfachen imperativischen Satz *Moi [...] me vois-je emporté loin de moi!* (v. 531-536) über sechs Verse sperrt, lässt aber an der Stelle der Schiffbruchmetapher (die er nur andeutet) das Relativpronomen aus, weshalb sich die folgende partizipiale Apposition sichtbar hart einfügt. Schiller muss aber am Ende einen entscheidenden Eingriff vornehmen, der die semantische Funktion des originalen Satzes aufgibt. Denn die Anfangsbetonung des Subjekts und die Sperrung laufen darauf hinaus, dieses Subjekt als sich selbst entrückt zu kennzeichnen, Schiller aber lässt den eigentlichen Satz anders lauten, womit die Funktionalität dieses Hyperbatons in Frage gestellt ist: »Ich [...] Erfahr' auch ich nun das gemeine Loos.« (eigentlich: »Ich [...] seh mich von mir selbst entfernt.«) (PHÄDRA 1805, V. 567-572):

Ich, der der Liebe trotzig widerstand,
 Der ihren Opfern grausam Hohn gesprochen,
 Und wenn die andern kämpften mit dem Sturm
 Stets von dem Ufer hoffte zuzusehn,
 Durch eine stärk're Macht mir selbst entrissen,
 Erfahr auch ich nun das gemeine Loos.

Den Parallelismus der Folge Subjekt, Prädikat, Objekt – Stüven zieht ihn über vier Verse und schreibt in diese Versen damit eine gewisse Monotonie ein – behält Schiller bei: »Ein Augenblick bezwang mein kühnes Herz, | Die freie stolze Seele, sie empfindet.« (PHÄDRA 1805, V. 573-574) Schiller lässt es sich allerdings nicht nehmen, die galante Liebessprache in die deutsche Gefühlssprache zu transformieren: Die Seele – Stüven aber schreibt: »frecher Geist« – empfindet nicht, sondern sie ist überwunden, wie Stüven konzeptionell richtig wiedergibt für *est dépendante*.

Es folgen acht Verse, die den eigentlichen Kern der Liebeserklärung ausmachen (v. 539-546), da sich Hippolyte an Aricie wendet, sie anspricht

und seinem Liebesleid eine konkrete Form gibt. Die Struktur dieses Leids ist paradoxal – es nimmt zu, je mehr sich Hippolyte dagegen wehrt –, und seine Zweiseitigkeit eignet sich zur antithetischen Überformung. Der Vers ist berühmt: *Présente je vous fuis, absente je vous trouve*. (v. 542) Um so mehr erstaunt, dass Stüven den Gedanken nicht ebenso strukturiert, denn der Alexandriner bietet sich dafür an, und im Rhythmus der übrigen Alexandriner fiele er nicht weiter auf. Aber Stüven schreibt: »Ich flieh dich. Doch entfernt glaub ich nur dich zu sehen« (PHÄDRA 1749, S. 35, V. 537-544):

Verzweifelnd und beschämt fühl ich sechs Monden lang
 Beständig noch den Pfeil der mir ins Herze drang.
 Vergebens such ich dir und mir zu widerstehen.
 Ich flieh dich. Doch entfernt glaub ich nur dich zu sehen,
 Mir folgt dein schönes Bild in dunkle Wälder nach.
 Der Schatten düstrer Nacht, so wie der helle Tag
 Will den vermiednen Glanz mir stets vor Augen stellen,
 Ja alles liefert dir voll Eifer mich Rebellen.

Auch Schiller, der diesmal einen Vers mehr schreibt, widerspricht allen Erwartungen, wenn er nicht nur die Antithese nachbildet, sondern eine Ausnahme macht und einen männlichen Alexandriner unterlegt, womit der Rhythmus des Blankverses unterbrochen wird: »Dich flieh' ich, wo du bist; dich find' ich, wo du fehlst;« (PHÄDRA 1805, V. 575-583):

Sechs Monde trag ich schon, gequält, zerrissen
 Von Schaam und Schmerz, den Pfeil in meinem Herzen.
 Umsonst bekämpf ich dich, bekämpf ich mich,
 Dich flieh ich, wo du bist, dich find ich wo du fehlst,
 Dein Bild folgt mir ins Innerste der Wälder,
 Das Licht des Tages und die stille Nacht
 Muß mir die Reize deines Bildes mahlen.
 Ach alles unterwirft mich dir, wie auch
 Das stolze Herz dir widerstand – Ich suche

Schillers genaue Beachtung der zweigliedrigen Form zeigt sich an weiteren Momenten, so in der pleonastischen Verdopplung von Partizip – »gequält, zerrissen« – und dessen Bestimmung – »Scham und Schmerz, weiter im Vers »Umsonst bekämpf' ich dich, bekämpf' ich mich«, in der Einbettung des Gegensatzes von Tag und Nacht in den Vers »Das Licht des Tages und die stille Nacht«. Diese Beachtung leistet der Zweiseitigkeit der Liebe Folge, besitzt eine semantische Notwendigkeit. Dass Schiller hier bewusst vorgeht, beweist der nächste, letzte Abschnitt, in dem weiter-

hin Zweiseitigkeit im Original angelegt ist, die von Schiller nirgends beachtet wird. Das Anti-Schematische seiner Version dieses Sextetts wird noch verstärkt, wenn er kraft Zeilensprungs die Übergänge am Anfang und am Ende der Gruppe bewusst verwischt und auch in ihrem Innern nur einen Vers für sich stehen lässt (»Vergessen ganz hab' ich die Kunst Neptuns;«) (PHÄDRA 1805, V. 583-589):

Ich suche
 Mich selbst, und finde mich nicht mehr. Zur Last
 Ist mir mein Pfeil, mein Wurfspieß und mein Wagen,
 Vergessen ganz hab ich die Kunst Neptuns,
 Mit meinen Seufzern nur erfüll ich jetzt
 Der Wälder Stille, meine müßgen Rosse
 Vergessen ihres Führers Ruf. *nach einer Pause*
 Vielleicht

Ganz anders Stüven, der die Syntagmen in den sechs Versen dual gestaltet. Der *erste* Vers verteilt Subjekt und Prädikat auf den einen Halbvers und die Objekte auf den anderen; der *zweite* die Seiten seines Gegensatzes auf je einen Halbvers. Schiller vermeidet im Zeilensprung den Schematismus – »Ich suche | Mich selbst, und finde mich nicht mehr. Zur Last«. Der *dritte* verteilt auf den einen Halbvers die Trias der Subjekte, auf den anderen das Prädikat. Der *vierte*, wie der erste, verteilt Subjekt und Prädikat auf den einen, das Objekt auf den anderen Halbvers. Der *fünfte* den Hauptsatz auf den einen Halbvers, seinen Nebensatz auf den anderen. Der *sechste* und letzte besetzt die Stelle des einen Halbverses ganz mit dem Subjekt, im anderen folgen Prädikat und ein es bestimmender Nebensatz (PHÄDRA 1749, S. 35, V. 545-550):

Mein Eitles Sorgen bringt mir weiter keine Frucht,
 Als daß ich mich nicht find, wann ich mich gnug gesucht.
 Mein Wurfspieß, Bogen, Roß, will alles mich beschweren,
 Und ich erinnre mich nichts von Neptunus Lehren,
 Nur meine Seufzer sinds, davon der Wald ertönt
 Und mein ganz müßigs Roß vergiest wie ichs gewöhnt.

Stüvens Vorgehen ließe sich bis zum Ende des Stückes verfolgen und würde die generelle syntagmatische Dualität seines Stils bestätigen. Dualität meint eben nicht, dass die Antithese in Permanenz auftritt. Sie meint einfach eine generelle Gespanntheit auf syntagmatischer Ebene, die, wollte man sie im Blankvers nachbilden, ihren Sinn verfehlte.

Phèdres verdeckte Erklärung an Hippolyte, II,5, v. 634-662

Phèdres verdeckte, ihr Ziel verfehlende Liebeserklärung bildet das Gegenstück zu Hippolytes Liebeserklärung an Aricie, die offen ist und ihr Ziel erreicht. Ihr Scheitern erfolgt aus Hippolytes Desinteresse, das rhetorisch wahrscheinlich ist, weil seine Neigung bereits, wie man sehen konnte, ganz auf Aricie ausgerichtet ist. Er ist ob des Verhaltens seiner Stiefmutter empört bzw. entschuldigt sich, als sie seinem Verdacht widerspricht – *Madame, pardonnez* (v. 667). Phèdre scheitert zweimal. Dem Scheitern der verdeckten Erklärung folgt das offene Geständnis und das Scheitern der es nachbereitenden Rede, die, ihre ganze Person waggend, mit der Konvention bricht. Diesmal ist das Scheitern endgültig, d. h. nicht nur die Rede ist ein Misserfolg, sondern ihr von der sozialen Konvention geregeltes Verhältnis zu Hippolyte ist zerstört, damit aber gleichfalls die Möglichkeitsbedingung eines gemeinsamen Sprechens. Der Redner kann seine rhetorische Absicht nur erreichen oder verfehlen, wenn das Gegenüber in die Redesituation einwilligt. Ihr kommunikatives Versagen vor Hippolyte, der weder rational noch emotional, weder empathisch noch mit Hass reagiert, wird in hohem Maße mit dem Wissen um seine eigene erotische Neigung wahrscheinlich, die er kurz zuvor bekannt gab. Phèdre verkennt völlig die emotionale Ausgangslage ihres Gegenübers und kann deshalb die Festigkeit seines *taedium* nicht brechen.

Den Ausgangspunkt der zwei Reden an Hippolyte stellt der Vers dar: *Qu'un soin bien différent me trouble, et me dévove.* (v. 617) Der erste Halbvers enthält das Subjekt samt Attribut, der zweite die beiden pleonastischen Prädikate. Der nichts ahnende Hippolyte deutet dies als Ausdruck des Schmerzes über den Tod des Königs und sucht zu trösten (v. 618-622). Bereits in ihrem ersten, sehr knapp gehaltenen Versuch von acht Versen ist die Rede Phèdres antithetisch konzipiert, was sich aus der Sache selbst ergibt: Der Vater Thésée ist ihr nur Mittel, um dem Sohn Hippolyte ihre Liebe zu gestehen. Ihre Rede behandelt Thésée und geht dann zu Hippolyte über. Im ersten Versuch antwortet Phèdre in einem Oktett (v. 623-630), deren erstes Quartett den Tod des Gatten für gewiss erklärt (v. 623-626), deren zweites Quartett ein Paradoxon enthält, nämlich, dass Thésée nicht tot ist, weil er in Hippolyte fortlebe (v. 627-630). Im zweiten Verspaar dieses zweiten Quartetts erklärt sie, verdeckt, ihre Liebe. Für diesen Moment kommt die Rede ins Stocken, angezeigt von einer Aposiopese: *Je le vois, je lui parle, et mon cœur... Je m'égare, | Seigneurs, ma folle ardeur malgré moi se déclare.* (v. 629 f.) Stüven übernimmt diesen Aufbau (PHÄDRA 1749, S. 39, V. 621-628):

Ans Todtenufer wird man zweymal nie gebracht.
 Hat Theseus nun gesehn das Reich der dunklen Nacht,
 Schickt ihn kein Gott zurück. Die Hoffnung laß verschwinden,
 Was Acheron erhascht, kann keinen Rückweg finden.
 Jedoch! er ist nicht todt; Er lebt! er lebt in dir!
 Es kömmt mir mein Gemahl stets gegenwärtig für.
 Ich seh ihn, sprich mit ihm. Mein Herz... Welch ein Vergehen!
 Du kannst mein tolles Feur ohn meinen Willen sehen.

Schiller, der beide Aspekte nicht symmetrisch auf die Quartette verteilt, markiert ihren Gegensatz, indem er auf der zweiten, größeren Seite das Stakkato der Aposiopese dominant setzt, Zeilensprünge einführt und den Ausdruck verstärkt. Die metonymisch vorgetragene Erklärung (*ma folle ardeur malgré moi se déclare*) tilgt er, so dass nur noch das Bekenntnis einer Leidenschaft bleibt: »Herr, wider Willen | Reißt mich der Wahnsinn fort –« Wozu sie die ›Leidenschaft fortreißt, sagt Schiller nicht. Das Wort Wahnsinn für *folle ardeur* kündigt bereits an, dass seine Phädra ihre Rede in einem irrationalen Modus sprechen wird (PHÄDRA 1805, V. 664-672):

Herr, zweimal sieht kein Mensch die Todesufer.
 Theseus *hat* sie gesehn, drum hoffe nicht,
 Daß ihn ein Gott uns wieder schenken werde,
 Der karge Styx giebt seinen Raub nicht her.
 – Todt wär er? Nein er ist nicht todt! Er lebt
 In dir! Noch immer glaub ich ihn vor Augen
 Zu sehn! ich spreche ja mit ihm! Mein Herz –
 – Ach ich vergesse mich! Herr, wider Willen
 Reißt mich der Wahnsinn fort –

Die Naivität der Entgegnung von Hippolyte, der die Liebeserklärung nicht versteht, bleibt nur im Terzett des Originals (v. 631-633) und bei Stüven motiviert. Denn Schillers Hippolyte, der für die Entgegnung fünf Verse benötigt, kann wirklich nicht ahnen, was ihm Phèdre mitteilen will (PHÄDRA 1805, V. 672-676):

Ich seh erstaunt
 Die wunderbare Wirkung deiner Liebe.
 Theseus, obgleich im tiefen Grabe, lebt
 Vor Deinen Augen! Von der Leidenschaft
 Zu ihm ist deine Seele ganz entzündet.

Stüven übersetzt dagegen die originale Redeordnung des Terzetts, wobei der mittlere Vers, aufgrund der Apposition, als antithetischer Chiasmus

beschrieben werden kann: »Ich seh verwundrungsvoll wie hoch dein Lieben steigt, | Das, ist gleich Theseus todt, dir Theseus lebend zeigt, | Die alte Liebe brennt noch stets in deinem Herzen.« (PHÄDRA 1749, S. 39, V. 629-631)²¹⁵ Entscheidend für Stüvens Dialogführung aber ist der fünfte Halbvers dieses Blocks, denn auf der Zäsurstelle liegt das Wort brennt – »Die alte Liebe brennt« –, mit der Phèdres Antwort im ersten Halbvers einsetzt: »Ich brenn um Theseus, ja!« (PHÄDRA 1749, S. 39, V. 632)

Wie die acht vorbereitenden Verse behandelt auch ihre Rede zunächst Thésée und geht dann zu Hippolyte über. Der Übergang vom tot geglaubten Vater zum Sohn wird mittels einer Umdeutung vollzogen. Im ersten der 29 Verse bekräftigt sie ihre Liebe zu Thésée mit einem Satz, der im Laufe der Rede in sein Gegenteil verkehrt wird und dessen eigentliche Referenz nicht der abwesende Vater, aber der anwesende Sohn ist: *Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.* (v. 634) Stüven: »Ich brenn um Theseus, ja! um ihn nur fühl ich Schmerzen.« (PHÄDRA 1749, S. 39, V. 632) Schiller: »Ja, Herr, ich schmachte, ich brenne für den Theseus« (PHÄDRA 1805, V. 677) Diesen Vers muss man vom Rest der Rede trennen, weil sie seine Widerlegung ist.

Der Übergang vom Vater zum Sohn vollzieht sich in drei Schritten, die jene Begebenheit umdeuten, bei der sich Phèdre und Thésée zuerst gesehen haben. Thésée kam nach Crète, um ein Ungeheuer, den Menschen fressenden Minotaurus, zu töten. Ariadne, Phèdres ältere Schwester, gab ihm ein Wollknäuel, um das Labyrinth, den Aufenthalt des Ungeheuers, wieder verlassen zu können. Im ersten Schritt wird der jetzige, untreue Thésée diesem jugendlichen Thésée gegenübergestellt. Dem jugendlichen Thésée ähnele der Sohn, d. h. ihr Dialogpartner. Der zweite Schritt setzt mit der Frage ein, weshalb Hippolyte bei dem Kretabesuch seines Vaters nicht dabei war, und formuliert einen Irrealis. Der unerfüllbare Wunsch der Vergangenheit lautet: Wärest Du, Hippolyte, bei der Kreta-Mission dabei gewesen, hätte meine Schwester Dir und nicht ihm den Faden gegeben, um das Labyrinth verlassen zu können. Der dritte Schritt schließt an den Irrealis an und baut ihn aus, indem Phèdre nicht nur den Vater mit dem Sohn, sondern die Schwester mit sich selbst ersetzt. Rhetorisch handelt es sich nicht nur um eine Liebeserklärung, sondern auch um den Versuch, den Geliebten von der eigenen Liebe zu überzeugen, beruhend auf der als bekannt vorausgesetzten Prämisse, Ariadne war die Jugendliebe von Thésée gewesen, sowie der nicht ausgesprochenen Schlussfolgerung: Du bist meine Jugendliebe. Der argumen-

215 Vgl. v. 631-633: *Je vois de votre amour l'effet prodigieux. | Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux. | Toujours de son amour votre âme est embrasée.*

tative Dreischritt dazwischen lautet: Du ähnelst dem jungen Thésée, den ich liebe. Wärest Du mit nach Kreta gekommen, hättest Du den Minotauros getötet. Ich aber würde die Aufgabe meiner Schwester übernommen haben, Dir den Faden zu reichen.²¹⁶ Dieser Dreischritt, der die Verwandlung motiviert, bettet sich in ein übergeordnetes antithetisches Schema auf grammatisch-modaler Ebene ein. Während des zweiten Schrittes, in der Mitte der Rede, findet ein Wechsel vom Indikativ in den Konjunktiv statt. Der zweite Schritt der Metamorphose von ›Phèdres Objekt der Begierde‹, die eine Substitution des Vaters durch den Sohn ist, steht ab seiner Mitte in einem anderen grammatischen Modus. Damit besitzt die Rede zwei nahezu gleichgroße Hälften, über die sich eine Argumentation in drei Schritten zieht. Sie besitzen eine Größe von elf, acht und zehn Versen bei Racine wie auch bei Stüven. Schiller benötigt fünfzehn, neun und zehn Blankverse (v. 634-662):

- | | | |
|----------|--|-----|
| I | <i>Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.</i> | |
| – | <i>Je l'aime, non point tel que l'ont vu les Enfers,</i> | 635 |
| – | <i>Volage adorateur de mille objets divers,</i> | |
| – | <i>Qui va du Dieu des Morts déshonorer la couche;</i> | |
| + | <i>Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,</i> | |
| + | <i>Charmant, jeune, entraînent tous les cœurs après soi,</i> | |
| + | <i>Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous vois.</i> | 640 |
| | <i>Il avait votre port, vos yeux, votre langage.</i> | |
| | <i>Cette noble pudeur colorait son visage,</i> | |
| | <i>Lorsque de notre Crète il traversa les flots,</i> | |
| | <i>Digne sujet des vœux des Filles de Minos.</i> | |
| II | <i>Que faisiez-vous alors? Pourquoi sans Hippolyte</i> | 645 |
| | <i>Des Héros de la Grèce assembla-t-il l'élite?</i> | |
| | <i>Pourquoi trop jeune encor ne pûtes-vous alors</i> | |
| | <i>Entrer dans le Vaisseau qui le mit sur nos bords?</i> | |
| Irrealis | <i>Par vous aurait péri le Monstre de la Crète</i> | |
| | <i>Malgré tous les détours de sa vaste retraite.</i> | 650 |
| | <i>Pour en développer l'embarras incertain</i> | |
| | <i>Ma Sœur du fil fatal eût armé votre main.</i> | |
| III | <i>Mais non, dans ce dessein je l'aurais devancée.</i> | |
| | <i>L'Amour m'en eût d'abord inspiré la pensée.</i> | |

216 Daher bleibt die Rede auch in ihrer zweiten Hälfte dialogisch. HAWCROFT, S. 215, sieht dagegen in den Versen 645-662 einen ›Monolog-im-Dialog‹, schränkt aber ein: »It is true that she continues to address Hippolyte directly here, but she does so in a way which suggests loss of control over the dialogue, straying drastically from her proposed object of persuasion.«

C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours 655
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûtés cette Tête charmante!
Un fil n'eût point assez rassuré votre Amante.
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher, 660
Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.

Die elf Verse des ersten Schrittes stellen eine Behauptung auf (v. 634), die in einer negativen und einer positiven Bestimmung verdeutlicht wird (v. 635-640). Die Bewegung von unten nach oben, von der moralischen Entwertung zur Aufwertung, vom alten zum jugendlichen Thésée, vom Vater zum Sohn findet ihren Ausdruck in einer symmetrisch gebauten Antithese. Beide Hälften der Periode umfassen je drei Verse. Im letzten Vers wird die Symmetrie der Periode wiederholt, indem zwei Vergleiche anaphorisch verstärkt auf zwei Halbverse verteilt werden. Einmal wird der jugendliche Thésée mit den Göttern, darauf mit dem anwesenden Hippolyte verglichen. Die beiden Vergleiche kontrastieren mit dem aus der ersten Gruppe (*tel que l'ont vu les Enfers*) (v. 635-640):

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les Enfers,
Volage adoreteur de mille objets divers,
Qui va du Dieu des Morts déshonorer la couche ;
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous vois.

Die beschriebene Struktur findet sich bei Stüven wieder (PHÄDRA 1749, S. 39, V. 633-638):

Ich lieb ihn. Aber nicht wie ihn die Hölle kennt,
 Nicht wie sein flüchtig Herz vor tausend Schönen brennt,
 Das gar zu Plutus Schmach Proserpinen geliebet.
 Nein, den, der sich in Treu, in Stolz, ja Frechheit übet;
 Der jung und reizend ist, die Herzen an sich zieht,
 Wie man die Götter malt, wie er dir ähnlich sieht.

Schiller entfernt alle symmetrischen Signale, so dass die Antithese gedanklich zwar nachträglich herausgearbeitet werden kann, ihrer unmittelbaren rhetorischen Evidenzkraft im Vortrag aber entledigt ist. Stüven geht es weniger um eine vermeintlich differenzierte semantische Wiedergabe des Gedankens, sondern um seine sinnliche Fasslichkeit. Man soll ihn sehen, aber vor allem hören können. Nicht nur das asymmetrische

Verhältnis beider Seiten, sondern die fehlende Markierung nimmt bei Schiller dem Gegensatz die Deutlichkeit, derer es in einem mündlichen Vortrag bedarf. Bei Racine ist der Übergang mit einem ›Mais‹, bei Stüven mit einem ›Nein‹ markiert. Bei Schiller zeigt sich der Wechsel zunächst nur in der Semantik der Wörter: ›Ich seh ihn treu, ich seh ihn stolz, ja selbst‹. Die bei Schiller anzutreffenden Wiederholungsfiguren, Pleonasmen, Synonyme, Zäsuren und Verdopplungen sind deshalb nicht zum funktionslosen Redeschmuck geworden, aber sie sind nicht mehr primär auf den Vortrag ausgerichtet, sondern in eine rhetorische Vision eingebunden, die zwischen hörender und lesender Rezeption zu vermitteln sucht. Die notwendige Varianz, die bei Racines und Stüvens Versen in der Stimmführung realisiert wird, schreibt Schiller im Schriftbild fest (PHÄDRA 1805, V. 678-687):

Ich liebe Theseus, aber jenen nicht,
 Wie ihn der schwarze Acheron gesehn,
 Den flutterhaften Buhler aller Weiber,
 Den Frauenräuber, der hinunterstieg,
 Des Schattenkönigs Bette zu entehren.
 Ich seh ihn treu, ich seh ihn stolz, ja selbst
 Ein wenig scheu – Ich seh ihn jung und schön
 Und reizend alle Herzen sich gewinnen.
 Wie man die Götter bildet, so wie ich
 – Dich sehe!

Der symmetrischen Antithese folgt ein expliziter Vergleich von vier Versen zwischen Hippolyte und dem jungen Thésée auf Crète (v. 641-644). Im ersten Verspaar wird zweimal der junge Thésée mit Hippolyte verglichen, im zweiten Verspaar wird umgekehrt das Vergleichsobjekt Hippolyte zum Subjekt, das mit dem jungen Thésée verglichen wird. Gleichzeitig bilden die vier Verse den Übergang zum zweiten Schritt von Phèdres argumentativem Liebesbekenntnis. Die viel beklagte ›Zweischenkligkeit‹ des Alexandriners nutzt Stüven dabei zur pleonastischen Wiederholung des Vergleiches im ersten Verspaar. Im ersten Halbvers wird der Vergleich mittels Personalpronomen gezogen, im zweiten, dritten und vierten metonymisch wiederholt, wobei im zweiten Halbvers die auf Thésée verweisende Synekdoche ›Stirn und Wangen‹, im dritten die auf Hippolyte verweisende Synekdoche ›Stirn‹ und im vierten Halbvers das triadische *tertium comparationis* (›Geist, Witz, Keuschheit‹) angeführt ist. Im zweiten Verspaar folgte die Umkehrung des Vergleiches: So wie ich dich jetzt beschrieben habe, zeigte sich Thésée auf Kreta (PHÄDRA 1749, S. 39, V. 639-642.):

Er trug sich so wie du, man sah auf Stirn und Wangen,
 So wie auf deiner Stirn, Geist, Witz und Keuschheit prangen.
 Und also stellt er sich an Cretens Ufern dar,
 Der Minos Tochter Wahl ein würdger Vorwurf war.

Racine hat die Gliederung in zwei Verspaare vorgeben,²¹⁷ die Korrespondenz von Halbvers und Vergleichsglied im ersten Verspaar ist eine Setzung Stüvens. Schiller gliedert die doppelt vergleichende Rede weder in Halbverse noch in Verspaare, sondern übersetzt die Wortfolge des Originals, verteilt über fünf Verse, relativ genau. Versgrenzen werden mittels Zeilensprüngen missachtet (PHÄDRA 1805, V. 687-691):

Deinen ganzen Anstand hatt' er,
 Dein Auge, deine Sprache selbst! So färbte
 Die edle Röthe seine Heldenwangen,
 Als er nach Kreta kam, die Töchter Minos
 Mit Lieb' entzündete

Der zweite Schritt der Verwandlung besteht aus acht Versen, wobei die ersten vier im Fragemodus stehen und die zweiten in einem irrealen Aussagemodus. Die von beiden Quartetten erzeugte Symmetrie findet sich bei Stüven, aber nicht bei Schiller wieder. Das erste Quartett besteht aus drei rhetorischen Fragen, wobei sich die erste auf den ersten Halbvers (v. 645), die zweite auf die nächsten drei Halbverse (v. 645f.) und die dritte auf das folgende Verspaar (v. 647f.) dieses Quartettes verteilen. Erste und dritte Frage sind an Hippolyte gerichtet (v. 645 bzw. 647f.). Schiller variiert die Fragen, indem er die letzte mittels Interjektion in einen Ausruf umwandelt: »O daß du, damals noch zu zarten Alters, | Nicht in dem Schiff mit warst, das ihn gebracht!« (PHÄDRA 1805, V. 694f.) Im Anschluss an die vier Fragen folgen vier Aussagen im Irrealis, dem Modus, in dem auch der dritte Schritt stehen wird. Mittels der Wunschvorstellung in der Vergangenheit wechselt die Rednerin wieder vom Vater auf den Sohn, der von nun ab bis ans Ende Gegenstand der Rede bleiben wird. Damit hat das ständige Schillern zwischen Vater und Sohn der ersten Hälfte ein Ende gefunden, denn nach fünfzehn Versen, in der Mitte der Tirade, mit Beginn des sechzehnten Verses ist vom Vater Thésée in keiner Form mehr die Rede. Von nun an geht es nur noch um Hippolyte, allerdings im Irrealis.

217 Vgl. *Il avait votre port, vos yeux, votre langage. | Cette noble pudeur colorait son visage, | Lorsque de notre Crète il traversa les flots, | Digne sujet des vœux des Filles de Minos.* (v. 641-644)

Versteht man die ganze Rede als Explikation ihres ersten Verses: *Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.* (v. 634), dann umfasst sie die gerade Zahl von 28 Versen und teilt sich in zwei Hälften mit je vierzehn Versen. Dieser Symmetrie von vierzehn Versen auf beiden Seiten der Reden Racines und Stüvens steht ein Ungleichgewicht in Schillers Rede von achtzehn zu vierzehn Versen gegenüber. Nicht nur dass der zweite Teil im Irrealis deutlich kürzer ausfällt, auch rückt Schiller mehrmals vom irrealen, syntaktisch mit dem Konjunktiv II markierten Erzählmodus ab und wechselt in das Präteritum Indikativ, was der Kommentar der Nationalausgabe so interpretiert: »Der ungezügelten Phantasie Phädras wird der sehnsuchtsvolle Wunsch zu real vollzogenem Geschehen.«²¹⁸ Damit besteht bei Schiller aber nicht nur ein quantitatives Ungleichgewicht, sondern auch ein qualitatives, geht es doch neben der Symmetrie um den großen Kontrast von Indikativ und irrealen Konjunktiv. Vier Verse bevor der Modus vom Indikativ in den Konjunktiv der Vergangenheit umschlägt, wechselte die Rede in den Fragemodus, womit die vier Verse einen Übergang bilden.²¹⁹ Dann folgen vier Verse, in denen Phèdre von der erfundenen Beziehung zwischen ihrer Schwester und Hippolyte redet. Diese würde ihm, wäre er nach Kreta gekommen, geholfen haben, das Labyrinth wieder zu verlassen (v. 651-654).

Im abschließenden dritten Schritt substituiert Phèdre ihre Schwester Ariadne durch sich selbst, womit die irrealen Beziehung zwischen ihr und Hippolyte hergestellt ist. Neben der Substitution der beteiligten Personen wird im Irrealis schließlich die Begebenheit selbst variiert, indem Phèdre nicht nur das Wollknäuel gibt, sondern gleich selbst zu dem Geliebten ins Labyrinth kommt. Damit ist der (zunächst wie eine Spielerei scheinende) mythologische Rückgriff in eine bildliche und gedankliche Logik notwendig eingeordnet. Nun erst zeigen sämtliche Darstellungsmittel – wie der Vergleich, die Evozierung der Vergangenheit, die grammatischen Modi – ihre Eingebundenheit in einen höheren, symbolischen Zweck. Dass es schließlich nur um das Bild des Labyrinthes geht, in dem sich zwei Liebende verlaufen haben, um einen »Irrgarten der Liebe«, ist die rhetorische Botschaft Phèdres an Hippolyte, weshalb die Liebesrede

218 NA 15,II, S. 700.

219 Schiller variiert durch den genannten Ausruf (O daß Du...). Bei Stüven heißt es: »Wo bleibst du dazumahl? Wodurch doch ists geschehen | Der Griechen Heldenkern ohn dich vereint zu sehen? | Warum warst du zu jung, und kamst nicht übers Meer | Mit ihm, in einem Schiff an unser Ufer her? (PHÄDRA 1749, S. 40, V. 643-646) Vgl. *Que faisiez-vous alors? Pourquoi sans Hippolyte | Des Héros de la Grèce assembla-t-il élite ? | Pourquoi trop jeune encor ne pûtes-vous alors | Entrer dans le Vaisseau qui le mis sur nos bord ?* (v. 645-648)

Bekanntnis und Persuasion zugleich ist. Um dieses Bild rhetorisch angemessen zu motivieren, bedient sie sich aus dem gemeinsamen ›biographischen‹ Hintergrundwissen. Schließlich sagt die ganze Rede nichts anderes, als dass ihr Schicksal mit seinem verbunden sei, allerdings sagt sie das in einer von Bildlichkeit und irrealen Modus verdeckten Sprache, weil sie sich über die Gefahr einer solchen Behauptung bewusst ist. Schiller, indem er die Reihung der neun Verben im irrealen Modus mit Indikativen unterbricht, bringt zum Ausdruck, dass Phèdre nicht mehr Herrin über ihre Sprache ist, weil sie das, was nie geschehen ist, so ausdrückt, als habe es tatsächlich stattgefunden. Ursache seiner Veränderung des grammatischen Modus ist die Annahme, Phèdres sprachliche Ratio könne sich nicht mehr gegen die sie bewegende Leidenschaft behaupten. Schillers Sprachverwendung ist die Folge einer solchen Annahme, so jedenfalls könnte man seine fehlerhafte Übersetzung des Modus erklären. Fehlerhaft trotz des Hinweises seines Herzogs und Arbeitgebers Carl August: »Das preteritum conditionatum verlangt hier sehr deutlich ausgedrückt zu werden um keine zweydeutigkeit zu erwecken.«²²⁰ Aus Racines Reihe im Conditionnel passé ›aurait péri, eût armé, aurais dévancée, eût inspiré, eût enseigné, m'eût coutés, eût rassuré, j'aurais voulu, se serait retrouvée bzw. perdue‹ wird ein Wechsel zwischen Konjunktiv der Vergangenheit und Präteritum Indikativ ›hättest getötet, hätte erreicht, ich kam zuvor, hätte eingegeben, ich zeigte dir, ich hätte gewacht, er war, ich hätte geteilt, ich wäre hergezogen, ich stieg hinab, ich war gerettet bzw. verloren‹.

Stüven schreibt konsequent den Konjunktiv der Vergangenheit und vermehrt die Anzahl der Formen von neun auf elf mit der Folge, dass fast jeder Vers des zweiten Redeteils eine (von analytischen Verbformen bedingte) Polarität markiert: ›hätte erliegen müssen, hätte gebracht, wäre vorgekommen, ich hätte genommen, solltest geführt sein, ich hätte gesorgt, hätte gegeben, hätte sollen sehen, ich hätte gesucht zu gehen,

220 In den beigegeführten Anmerkungen zu Schillers Übersetzung zum Brief vom 5. Februar 1805 (NA 40.1, S. 284). – Die Frage, ob Schiller die bei dieser Gelegenheit geäußerten Verbesserungsvorschläge im Hinblick auf den Vers berücksichtigte, beantwortet Hirdt mit einem ›eingeschränkten Nein‹ (NA 15.II, S. 489). Dazu bereits Zarncke, der sich kritisch gegenüber Schillers Versen äußert, vgl. Zarncke, Ueber den fünf Fußigen Jambus bei Lessing, Schiller und Goethe, S. 413-416. Die Nähe zur Prosa glauben zu erkennen: A. Luzzato, Schiller Traducteur de Racine, in: *Revue de Littérature Comparée* 19, 1939, S. 622-637, hier 631 und Richard F. Fleming, *Racine's Phedre and Schiller's Phaedra. A Comparison* [Diss.] Austin, Texas, 1962, S. 138 f.

hättest erkoren, ich hätte gefunden bzw. verloren.²²¹ Mit dem Moduswechsel zwangsläufig verbunden ist im Französischen wie im Deutschen das Auftreten von analytischen Verbformen, für deren Verteilung es im deutschen Alexandriner Stüvens zwei Möglichkeiten gibt: entweder stehen Hilfsverb und Partizip in einem Halbvers (kurz) oder aber verteilt auf beide Halbverse, meist steht das Hilfsverb am Anfang des ersten Halbverses und das Partizip am Ende des zweiten Halbverses, d. h. auf der ersten und auf der letzten betonten Silbe des Verses (lang). Alle Fälle dazwischen sind mittig. So gibt es kurze (3x), mittlere (2x) und lange (6x) Spannungsbögen, wobei die mittleren und die langen von der Zäsur gestaut werden. Die mehrmalige Betonung der konjunktivischen Formen weist auf den parallelen Bau der Verse hin und zeigt an, wo sich die Leidenschaft Halt verschafft, sobald sie Sprache wird, ohne dabei den irrealen Sinn der Aussage zu stören (PHÄDRA 1749, S. 40, V. 647-660; *Hervorheb.* A. N.):

Ja Cretens Ungeheur *hätt* dir erliegen *müssen*
 Trotz seines Aufenthalts gekrümmten Hindernissen.
 Um alles wegzuthun, was sonst verwirren macht,
Hätt den verwünschten Zwirn die Schwester dir *gebracht*;
 Doch nein, ich *wäre* wohl ihr selber *vorgekommen*,
 Ich *hätte* diesen Rath aus meiner Gluth *genommen*.
 Ich bin es, ja ich bins, durch meine Hülff allein
Sollst du durchs Labyrinth, o Prinz! *geführt seyn*.
 Wie *hätt* ich nicht *gesorgt* für ein so theures Leben,
 Kein Faden *hätte* mir Versicherung gnug *gegeben*!
 Dich *hätte* die Gefahr allein nicht *sollen sehn*,
 Ich *hätte* selbst *gesucht* vor dir herum zu gehn,
 Und *hättst* du Phädrin nur zur Führerin *erkoren*,
 So *hätt* ich mich mit dir *gefunden* und *verloben*.

221 Man könnte einwenden, dass Stüven mit dem Vers: »Ich bin es, ja ich bins, durch meine Hülff allein« (PHÄDRA 1749, S. 40, V. 653), der zwei präsentische Verben im Indikativ enthält, die irrealer Struktur durchbricht. Aber letztlich handelt es sich um eine, wohl etwas ungeschickt zu nennende Übersetzung der betonten Form des Possessivpronomens in Anfangsstellung: *C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours | Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.* (v. 655 f.) Unbetont würde Racines Satz lauten müssen: »Mon utile secours vous eût enseigné les détours du Labyrinthe.« Der irrealer Modus wird im Französischen im weiteren Verlauf des Satzes realisiert (eût enseigné), auch in Stüvens Version: »Sollst du durchs Labyrinth, o Prinz! geführt seyn.« (PHÄDRA 1749, S. 40, V. 654)

Es gibt bei Schiller keine solche parallele Wiederholung der analytischen Konjunktivformen, weil die synthetischen Formen im Präteritum Indikativ gezielt zur Varianzbildung eingesetzt werden. Auch wird die Versstruktur in vier Zeilensprüngen unterbrochen. Die Ersetzung des Konjunktivs durch den Indikativ ist nicht nur der Varianz geschuldet, sondern semantisch in den zentralen Stellen dieses Redeteiles begründet, da, wo Phèdre die Schwester mit sich selbst als Agens ersetzt und am Ende der Rede (PHÄDRA 1805, V. 696-709):

Den Minotaurus hättest *Du* getödet,
Trotz allen Krümmen seines Labyrinths.
Dir hätte meine Schwester jenen Faden
Gereicht, um aus dem Irrgang dich zu führen.
O nein, nein, *ich* kam ihr darinn zuvor!
Mir hätts zuerst die Liebe eingegeben,
Ich, Herr, und keine andre zeigte dir
Den Pfad des Labyrinths. Wie hätt ich nicht
Für dieses liebe Haupt gewacht! Ein Faden
War der besorgten Liebe nicht genug,
Gefahr und Noth hätt ich mit dir geteilt,
Ich selbst, ich wäre vor dir hergezogen,
Ins Labyrinth stieg ich hinab mit dir,
Mit dir war ich gerettet oder verloren.

Bildlichkeit und grammatischer Modus schützen Phèdre. So kann sie in der Rede ihre inestuöse und ehebrecherische Liebe bekennen und ihre verbrecherische Leidenschaft benennen, ohne selbst Schaden zu nehmen. Die Rede ist einerseits Bekenntnis, andererseits verdecktes Spiel mit den sprachlichen Mitteln der Liebesrhetorik und unterscheidet sich von Hippolytes Liebeserklärung an Aricie (II.2, v. 524-560), die er schutzlos ausspricht.

Die das eigentliche Anliegen ihrer Rede verdeckende Sprachverwendung ermöglicht es Phèdre, Hippolytes Entrüstung sofort als Missverständnis zurückzuweisen und ihn zu beschämen: *Madame, pardonnez. J'avoue en rougissant, | Que j'accusais à tort un discours innocent. | Ma honte ne peut plus soutenir votre vue.* (v. 667-669)

Phèdres Verbrechen:

Geständnis und Selbstverurteilung, II.5, v. 670-711

Erst jetzt, da Phèdre einsieht, dass Hippolyte ihre Leidenschaft nicht erwidern würde, folgt das Geständnis, das im Gegensatz zur Erklärung keine neue Wirklichkeit setzt, sondern bereits vorhandene, aber verdeckte

Wirklichkeit sichtbar macht.²²² Es handelt sich auch deshalb um keine Erklärung mehr, weil das Geständnis mit Beginn der Rede schon ausgesprochen ist und nicht erst im Flussbett der Erzählung entwickelt wird. Der Gestehende weiß dagegen, dass alles schon geschehen ist bzw. dass es »um ihn bereits geschehen ist«, das macht seine Liebe radikal. Auch kann das Geständnis nicht verdeckt oder offen vorgetragen werden. Es ist ein Faktum, dessen Präsenz für sich spricht und das in der Rede immer nur noch nachbereitet, verarbeitet, bewältigt oder verurteilt werden kann. Die kurz zuvor betonte Sorge um ihre Ehre – *Prince? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire?* (v. 666) – ist vergessen und das ausgesprochene Geständnis fällt kurz aus: *J'aime.* (v. 673), wird nicht weiter ausgeschmückt, sondern von Phèdre, die weiterspricht, als Verbrechen gedeutet und im Hinblick auf die Handlungswelt der Tragödie beschrieben. Ihre sich anschließende Rede ist weniger Geständnis denn sein Gericht, wobei Phèdres Geständnis nicht nur eine bislang verborgene Tat ans Licht bringt, sondern diese Tat performativ hervorbringt. Ihre Rede ist damit aber auch die analysierende Nachbereitung ihrer Tat.

Daniel Mornet fasst sie zusammen: »Sie müsste folglich in wirren Sätzen und Wörtern sprechen. Gleichwohl, sobald sie gesagt hat: ›Ich liebe dich‹ und sie den entsetzlichen Ausbruch Hippolytes gesehen hat, ist sie umgehend fähig, ein Plädoyer zu verkünden, durch das sie nicht nur Liebe, sondern auch Vergebung erfahren könnte. *Punkt eins:* Meine Liebe ist ein Verbrechen, aber ich kann sie entschuldigen; ich bin das Opfer der göttlichen Rache – gegen diese Rache habe ich mich mit allen Mitteln zur Wehr gesetzt; ich bin vor dir geflohen und habe dich sogar verjagt, ich habe alles daran gesetzt, dass du mich hassest, – vergeblich, denn ich sterbe an meiner hoffnungslosen Leidenschaft. – Ohne Zweifel hätte ich dich nicht wiedersehen sollen und dadurch hätte ich mein Geständnis unmöglich gemacht; aber du wirst König von Athen und ich musste vor dir flehen, dich nicht an meinem Sohn zu rächen. *Punkt zwei:* Nichts davon rührt dich; mir bleibt nichts, als zu sterben,

222 Vgl. Stierle, Das Liebesgeständnis in Racines Phèdre, S. 360: »Im Gegensatz zur ›déclaration‹ setzt das ›aveu‹ nicht Wirklichkeit, sie macht verborgene oder innerliche Wirklichkeit öffentlich.« In der Terminologie von Jakobsons Kommunikationsmodell, so Stierle weiter, »könnte man bei der ›déclaration‹ von einem Überwiegen der ›emotiven‹ über die ›konative‹ Funktion sprechen, beim ›aveu‹ umgekehrt von einem Dominieren der ›konativen‹ über die ›emotive‹ Funktion.« (Ebd.)

entweder ich sterbe von deiner Hand, oder, weigerst du dich, von meiner eigenen.«²²³

Die Rede macht Anleihen bei der Gerichtsrhetorik, und Mornet bezeichnet sie zu Recht als ein Plädoyer, obgleich die eindeutige Zuordnung dieses Plädoyers misslingt. Denn Phèdre spricht vor Hippolyte, dem sie die Rolle des Richters zuweist, als Angeklagte – indem sie sich schuldig bekennt –, als Verteidigerin, als Anklägerin und, als sie zuletzt versucht, sich selbst zu töten, als Henkerin. Weder will ihr Richter Hippolyte das Schuldbekenntnis hören, noch wird er von der Verteidigungsrede gerührt, noch lässt er sich nach der Anklagerede zum Urteilspruch bewegen. Wegen seines Desinteresses am Fall ›Phèdre‹ wird die Wirkungsabsicht der Rede verfehlt. Die Tragik besteht darin, dass sie mit dem Versuch, in der Rede ihre Schuld zu gestehen, das eigentliche Verbrechen erst begeht – und zwar im Affekt. Denn bislang gab es noch keine Tat, mit dem negativen Geständnis aber wird sie zur Täterin. Das verhandelte Verbrechen ist Phèdres verbotene Leidenschaft für den Stiefsohn, sie begeht es im Moment ihrer Rede.

Das Scheitern braucht nicht unbedingt von der Perspektive des *genus iudiciale* aus betrachtet zu werden. Man kann es auch rein affektrhetorisch beschreiben und Schuldbekenntnis wie Verteidigung als eine Bitte um Mitleid auffassen und Anklage und Verurteilung als Aufforderung, sie zu hassen. Hippolytes *taedium* wird weder von ihrer Rhetorik des Mitleids, noch des Selbsthasses bewegt. Die Affekttirade ist deshalb aber kein Selbstzweck, sondern besitzt als Geständnis in der dramatischen Ökonomie die Funktion, eine im Affekt begangene Tat, auf der die Tragödie beruht, fasslich darzustellen. Dieser Affekttirade kommt dieselbe handlungsfördernde Funktion zu wie dem Botenbericht und der Mauerchau.

223 Die Übersetzung des Vf. beruht auf Mornet, *Histoire de la littérature française classique*, S. 240: »Elle devrait donc parler en phrases, en mots affolés. Pourtant, dès qu'elle a dit : ›Je t'aime‹, et qu'elle a vu le sursaut épouvanté d'Hippolyte, elle est devenue capable, instantanément, de prononcer le plaidoyer qui puisse non la faire aimer, mais la faire pardonner. *Premier point* : Mon amour est criminel, mais j'ai bien des excuses ; je suis victime de la vengeance des dieux – contre cette vengeance je me suis défendue par tous les moyens ; je t'ai fui et même je t'ai chassé, j'ai fait ce qu'il fallait pour que tu me haïsses – inutilement, car je meurs de ma passion désespérée. – Sans doute, j'aurais dû ne pas te revoir et, par là même, j'aurais rendu impossible mon aveu ; mais tu vas devenir rois d'Athènes et je devais te supplier de ne pas te venger sur mon fils. – *Deuxième point* : Rien de tout cela ne te touche ; il ne me reste plus qu'à mourir, soit que je meure de ta main – soit, puisque tu refuses, de la mienne.«

Wie gesehen, war für Schiller die Rednerin Phèdre bereits in ihrer ersten Rede außer sich und ganz von ihrer Leidenschaft beherrscht. Tatsächlich aber findet der Übergang erst mit Beginn der zweiten Rede statt. Um ihn zu markieren, wechselt Racine die Anredeweise: *Ah! cruel, tu m'as trop entendue.* (v. 670) Wenn der Wechsel vom ›Sie‹ zum ›Du‹ geschieht, dann spricht nicht mehr die Königin zum Erbprinzen, auch nicht die Mutter zum Stiefsohn. Die Funktion dieses temporären Wechsels ist allerdings nicht gleichzusetzen mit dem generellen Wechsel vom ›Sie‹ zum ›Du‹ in Stüvens und Schillers Übersetzung. Die Form der Anrede im Zeichen der Vertraulichkeit und (in Anlehnung an die Sprechweise in griechischen Tragödien) der Natürlichkeit kennt Racine selbst, wenn Hippolyte seinen Erzieher Thérémène duzt. Worum es an dieser Stelle jedoch geht, ist nicht Vertraulichkeit oder Intimität, sondern der Versuch, eine sprachliche Möglichkeit zu finden, um die Auflösung der sozialen Ordnung zu zeigen, die Phèdres Leidenschaft bedeutet. Dadurch erhält sie ein verbrecherisches Antlitz, dadurch wird angezeigt, dass Phèdre sich ihrer Gemeinschaft entsetzt. Das Verbrechen, dessen sie sich bezichtigt, besteht in einer Grenzüberschreitung, die im Moment ihres Geständnisses erfolgt und die Ordnung ihrer Lebenswelt stört. Der Wechsel vom ›Sie‹ zum ›Du‹ allein genügt, um ihrer Rede etwas Wahnhafes, von der Leidenschaft Besessenes zu geben (v. 670-711):

- Ah! cruel! tu m'as trop entendue.* 670
- Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.*
- Hé bien! Connais donc Phèdre, et toute sa fureur.*
- J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,*
- Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même,*
- Ni que du fol amour qui trouble ma raison* 675
- Ma lâche complaisance ait nourri le poison.*
- Objet infortuné des vengeances célestes,*
- Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.*
- Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc*
- Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,* 680
- Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle*
- De séduire le cœur d'une faible Mortelle.*
- narratio *Toi-même en ton esprit rappelle le passé.*
- + A *C'est peu de t'avoir fui, Cruel, je t'ai chassé.*
- A *J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.* 685
- + A *Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.*
- A *De quoi m'ont profité mes inutiles soins?*
- + A *Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.*

- A *Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.*
J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes. 690
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.
- 1 *Que dis-je? Cet aveu que je te viens de faire,*
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire?
- 2 *Tremblante pour un Fils que je n'osais trahir,* 695
Je te venais prier de ne le point haïr.
- 3 *Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime!*
Hélas! je ne t'ai pu parler que de toi-même.
- Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.*
Digne Fils du Héros qui t'a donné le jour, 700
Délivre l'Univers d'un Monstre qui t'irrite.
La Veuve de Thésée ose aimer Hippolyte ?
Crois-moi, ce Monstre affreux ne doit point t'échapper.
Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper.
- Impatient déjà d'expiër son offense* 705
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.
Donne.

In den exordialen ersten sieben Versen sucht Phèdre, Hippolyte mit der skandalösen Bestätigung seines Verdachtes zum Bleiben und Zuhören zu bewegen, indem sie mit dem ersten Halbvers schroff in seine Worte: *Et je vais ...* (v. 670) einhakt mittels Interjektion und metonymischer Anrede: *Ah, Cruel!* (v. 670). Die Anrede liegt auf der Zäsurstelle; im zweiten Halbvers dieses Verses folgt die Bestätigung seines ersten Verdachts: *tu m'as trop entendue!* (v. 671), Stüven teilt den Beginn ebenfalls kraft der Zäsur in Anrede und Bestätigung, er verstärkt den Kontrast beider Halbverse im Wechsel von velarer zu dentaler Artikulation des tragenden Konsonanten, wobei der zweite Halbvers vornehmlich von der dreifachen Wiederholung des labiodentalen stimmhaften Reibelautes /v/ getragen wird: »Ja Grausamer! du weist was ich will sagen,« (PHÄDRA 1749, S. 41, V. 668) Bei Schiller ist die Trennung der Sprechfunktion in Anrede und Bestätigung nur semantisch überprüfbar: »Grausamer, du verstandst mich nur zu gut.« (PHÄDRA 1805, V. 717)

Die Dualität der Verse Stüvens, die gedanklich polar, antithetisch, pleonastisch oder parallel ausgefüllt sein kann, ließe sich an beinahe je-

dem Vers (jeweils oder kombiniert) auf semantischer, lexikalischer, elokutioneller, phonetischer und syntaktischer Ebene zeigen. Dass der Vers für Stüven die zentrale Einheit der Übersetzung ist, wie übrigens für andere Übersetzer Racines vor 1767 auch, sieht man daran, dass er für die Übersetzung bislang nur zwei Verse weniger als Racine benötigt hat, für deren Fehlen er sich in der Vorrede entschuldigt und die er ergänzt haben würde, wenn der Druck nicht schon abgeschlossen gewesen wäre.²²⁴ Die Schiller folgende Blankversübersetzung der *Phèdre* von 1825 versucht zwar ebenso, dem Original Vers für Vers zu folgen, aber ohne dabei eine konsequente Zweiteilung der Verse zu verfolgen.²²⁵ Die Teilung des Alexandriners wird meist zu eng auf die Konzeption des Inhalts beschränkt. Aber ganz pragmatisch-funktional dient sie immer auch der Fasslichkeit dieses Inhalts, einmal hilft sie dem Schauspieler dabei, den Langvers mittels Gliederung zu beherrschen, um ihn souverän vorzutragen, und daneben kommt sie dem Zuhörer entgegen, den Gedanken des Verses richtig zu verstehen. Die Varianz der Dualität in den Kola stellt eine entscheidende stilistische Aufgabe für den Übersetzer dar.

Die obligate²²⁶ Zäsur in der Mitte des Verses, d. h. die Einheit von Wortgrenze und Akzent auf der sechsten Silbe, und zwar ausnahmslos, besitzt entweder eine die Rede gliedernde oder eine sie teilende Funktion. Im zweiten Fall bewirkt die Teilung des Verses einen Gegensatz oder eine Verwandtschaft gegenüber dem ersten Halbvers. Die symmetrische Korrespondenz kann als Tropus, als wiederholende Wortfigur oder als Gedankenfigur beschrieben werden. Die für den Alexandriner bekannteste Gedankenfigur ist die Antithese, wobei sie nur eine Möglichkeit unter zahlreichen anderen darstellt, die obligate Zäsur in der Mitte des Verses zu realisieren.

Die folgenden sechs Verse der exordialen Rede zeigen in der Übersetzung Stüvens sechs Beispiele, die Dualität zu realisieren (PHÄDRA 1749, S. 41, V. 669-674): Verdopplung des Ausdrucks mittels Pleonasmus, wobei der Gedanke einmal positiv und einmal negativ formuliert ist: »Ja

224 Vgl. Vorrede, in: PHÄDRA 1749, S. 4f. unpaginiert. Es fehlen in seiner Übersetzung die beiden Verse: *Les ombres par trois fois ont obscurci les Cieux, | Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,* (I,3, v. 191 f.), die Schiller wiedergibt mit: »Dreimal umzog den Himmel schon die Nacht, | Seitdem kein Schlummer auf dein Auge sank,« (PHÄDRA 1805, V. 211)

225 Obgleich für den ersten Vers ihrer Rede es den Anschein hat – »Grausamer, du hast mich verstanden.« (PHÄDRA 1825, S. 46) – zeigt Gräfenhan auf keiner der linguistischen Ebenen, eine Tendenz zur Zweiteilung des Verses.

226 Selbstverständlich gibt es daneben weitere Möglichkeiten, den Vers zu gliedern.

du verstehst mich recht, vom irren bist du frey.« Anaphorische Wiederholung mit metonymischer Verschiebung des Objekts: »Wohl, kenne Phädra denn! kenn ihre Raserey!« Sind die ersten beiden Verse Beispiele für eine Korrespondenz, so veranschaulicht das nächste die Gliederung der Syntagmen, wobei die Zäsur als Grenze zwischen Haupt- und Nebensatz dient: »Ich liebe. Glaube nicht, daß da ich um dich brenne«. Gliedernde und teilende Funktion können aber auch zusammenfallen, wenn gleichrangige Satzglieder sich gegenseitig semantisch ergänzen: »Ich selber mir gefall und mich unschuldig nenne«, oder aber eines das andere attributiv ergänzt: »Daß ich der tolln Glut die mir die Sinne raubt«. Dass die Korrespondenz nicht nur semantisch, sondern auch phonetisch sein kann, zeigt das letzte Beispiel, wo die direkte Objektergänzung des zweiten Halbverses stabreimartig mit dem selben Konsonanten auf der ersten betonten Silbe des jeweiligen Halbverses beginnt: »Aufs niederträchtigste den Nahrungsgift erlaubt!«

Die für jambisch alternierende Verse innerhalb des deutschen Verssystems gültige Lizenz, statt der zweiten Silbe des Verses die erste Silbe zwecks Emphase zu betonen, gilt nicht nur für den Anfang des gesamten Verses, sondern für den Anfang beider Halbverse. So kommt es nach der Zäsur immer wieder zu die Zäsur selbst markierenden Hebungsprallen. Natürlich könnte man den im vorausgehenden Absatz zitierten Vers, in dem die Zäsur mit einem nachgestellten ›denn‹ in emphatischer Funktion markiert ist, wie folgt skandieren: »Wohl, kénne Phä'dra dénn! kenn ihre Ráséréy!«, doch klingt es evident zu sprechen: »Wóhl, | kénne Pháedra dénn! | kénn ihre Raseréy!« Damit ist gleichfalls das Problem weiterer Zäsuren im Vers angezeigt. Sie schaffen Varianz im Klang und ordnen die Rede, und so liest man statt: »Ich liebe. Gláube nícht, | daß dá ich úm dich brénne,« nach Sinn beobachtender Einteilung: »Ich liebe. | Glaube nícht, | dáß | da ich um dich brénne«. Die letzten beiden Beispiele zeigen zudem, dass der Wortakzent unmöglich überall gleich stark realisiert werden kann, sondern jeder von einer Zäsur markierte Abschnitt von einem einzigen Wortakzent dominiert wird. Letztlich liegt es am Schauspieler, den Gedanken des Verses transparent zu machen. Es geht hier nicht so sehr um die Frage, wie der Alexandriner historisch gesprochen wurde, sondern um den Erweis seiner vielfältigen Möglichkeiten, ihn zu realisieren.

Selbst da, wo Schiller Verse mit einer Zäsur in zwei Hälften teilt – etwa in der zumal von einem Zeilensprung zusammengezogenen Versfolge: »Und denke ja nicht, | daß ich dieß Gefühl || Vor mir entschuldge | und mir selbst vergebe,« (PHÄDRA 1805, V. 321) –, ist ihr Gebrauch ein ganz anderer als bei Stüven, einfach deshalb, weil die Zäsur keinen festen

Ort im System des Blankverses hat. Ihr Gebrauch ist nicht notwendig, aber möglich, womit sie ein beliebiges Gestaltungsmittel ist. Selbst in Alexandrinern, wo nicht sofort eine semantische, gedankliche, elokutionelle, syntaktische Folge aus der Zäsur zu erkennen ist, bleibt sie potentiell Mittel zur Steuerung des Rhythmus.

Phèdres Argument für ihre Unschuld lautet, von den Göttern verflucht worden zu sein. Die folgenden sechs Verse besitzen noch exordiale Funktion, wofür spricht, dass sie direkten Einfluss auf das *taedium* Hippolytes ausüben sollen. Phèdre sucht weiterhin das Mitleid Hippolytes zu wecken. Das geschieht in den ersten beiden Versen in Form einer (die Selbstanklage) einleitenden Apostrophe an sich selbst sowie in Form einer Hyperbel: *Objet infortuné des vengeances célestes, | Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.* (v. 677 f.) Darauf folgt ein erläuternder Pleonasmus (getragen von drei Anaphern, parallelen Wendungen) in einem Satz, der ein Quartett bildet (v. 679-682):

*Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le cœur d'une faible Mortelle.*

Stüven übernimmt die von Racine vorgegebene Satzstruktur und gibt die Kombination aus Verspaar und Quartett wieder, wobei der erste Alexandriner keine sofort eindeutige Teilungs- oder Gliederungsart erkennen lässt. Vorausgeschickt sei, dass das zitierte Wort ›scheußlich‹ von ›scheuz‹ kommt²²⁷ und Scheu, Schrecken, Ekel, Angst und ihren Gegenstand bedeutet (PHÄDRA 1749, S. 41, V. 675-680):

Unselger Gegenstand! den Rach und Himmel kränken!
Du kannst nichts scheußlichers, als ich selbst von mir denken.
Die Götter wissen es, die diese Glut erweckt,
Die schon mein ganzes Haus mit toller Brunst befleckt,
Die sich recht vorgesetzt (o Ruhm voll Grausamkeiten)
Mich schwache Sterbliche, mein Herze zu verleiten!

Verstärkt Stüven die Apostrophe zu Beginn mit der Markierung als Ausruf, so entfernt sie Schiller, ebenso wird die Hyperbel im darauf folgenden Vers geschwächt. Die Hyperbel stellt sich bei Racine und Stüven als Vergleich dar, dessen Glieder symmetrisch auf beide Halbverse verteilt sind. Nicht mehr bei Schiller, wo der ganze Ton wegen der fehlenden Apostrophe und der ausbleibenden *exclamatio* ohnehin leiser ist:

227 DW 14, Sp. 2629-2631 und 2632 f.

»Dem ganzen Zorn der Himmlischen ein Ziel, | Haß ich mich selbst noch mehr, als du mich hassest,« (PHÄDRA 1805, V. 725f.).

Wenngleich Stüven die originale dreifache Anapher des Wortes *Dieux* nicht übernimmt, reiht er dafür drei parallele, zu ihnen gehörige Relativsätze hintereinander und schafft dadurch ebenfalls eine auffällige Wiederholung. Die dreifache Folge der Relativsätze führt eine Steigerung herbei, deren Rhythmus von der Dualität des Alexandriners charakterisiert ist.

Schiller, weder die Anapher, noch die dreifache Reihung der Relativsätze wählend, übersetzt die vier Verse, sichtbar auf die Varianz des Ausdrucks bedacht, mit einem zusätzlichen Vers, semantisch recht genau und überall die Versgrenzen beachtend. An keiner Stelle ist eine Dualität zu erkennen (PHÄDRA 1805, V. 727-731):

Zu Zeugen deß ruf ich die Götter an,
 Sie, die das Feuer in meiner Brust entzündet,
 Das all den Meinen so verderblich war,
 Die sich ein grausam Spiel damit gemacht,
 Das schwache Herz der Sterblichen zu verführen.

Im Anschluss folgt eine *narratio* (v. 683-692), in der Phèdre die Versuche benennt, gegen die verbotene Leidenschaft anzukämpfen. Sie beginnt mit einem Vers in Form einer Anrede an Hippolyte, es folgen neun Verse, die drei Gruppen bilden, wobei die nächst folgende Versgruppe die vorhergehende Einheit in einem Gegensatz negiert. Die ersten drei Verse rufen ihr einstiges Verhalten gegen den Geliebten in Erinnerung und erklären es. Phèdre habe ihre Liebe im Innern versteckt mit Hass nach außen. Wenn die folgenden drei Verse nicht nur das Scheitern dieser Bemühungen, sondern das Eintreffen des von ihnen beabsichtigten Gegenteils mitteilen, stehen die beiden dreigliedrigen Versgruppen in einem Gegensatz. Phèdres nach außen gezeigter Hass habe ihre innere Liebe nur verstärkt. Der Gegensatz zwischen den ersten beiden Versgruppen kontrastiert selbst wiederum mit der letzten Versgruppe, worin Phèdre ihr Rednerethos auf Glaubwürdigkeit prüft und feststellen muss, dass das bisher Gesagte Hippolyte ungerührt lässt. Das wird als Paradoxon formuliert und stellt somit ihre nach außen hin dialogische Affektrhetorik als monologisch dar, denn die drei Verse thematisieren Hippolytes *taedium*. Er scheint bisher nicht von der Rede ergriffen worden zu sein. Die scheiternde Affizierung des Zuhörers qua Selbstaffizierung des Redners wird metonymisch über den »Blick der Augen« ausgedrückt. Um sich von ihrem Leid, ihrer Passion, zu überzeugen (*persuader*), brauche er sie nur anzuschauen, was er aber nicht macht: *J'ai languï, j'ai*

séché, dans les feux, dans les larmes. | Il suffit de tes yeux pour t'en persuader, | Si tes yeux un moment pouvaient me regarder. (v. 690-692). Der Gegensatz zwischen Hass und Liebe, der in den ersten beiden Versgruppen thematisch ist, wird ebenso auf der Versebene durchgespielt. Antithetisch gebaute Verse, die gedanklich das Verhältnis von Hass und Liebe strukturieren, alternieren mit nicht antithetisch gebauten Versen (v. 684-689):

*C'est peu de t'avoir fui, Cruel, je t'ai chassé.
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.*

Stüven übernimmt diese Struktur. Der erste Vers stellt die Antithetik als Gegensatz von Aktiv und Passiv in den Verben ›fliehen‹ und ›jagen‹ dar; darauf folgt ein nicht antithetischer Vers, in dem sich beide Halbverse mittels Pleonasmus von ›hart‹ einerseits und ›unmenschlich‹ andererseits ergänzen; der dritte, wieder antithetisch gebaute Vers enthält im ersten Halbvers die Absicht, der Liebe zu widerstehen, und im zweiten das Mittel dafür, zu hassen; der vierte Vers enthält, auf beide Halbverse symmetrisch verteilt, zwei gleichrangige Ausrufe; der fünfte Vers enthält wieder eine Antithese, die das eingetroffene Gegenteil von Phèdres ›Rettungsversuch‹ in der Gegenüberstellung von Hippolytes und Phèdres Reaktionen als ›gram werden‹ (in der zweiten Person Singular) und ›lieben‹ (in der ersten Person Singular) benennt; der sechste Vers wiederholt die paradoxe Aussage in einem Pleonasmus (PHÄDRA 1749, S. 41, V. 682-687):

Ich floh nicht bloß vor dir; Ich habe dich verjagt!
Ich wollte mich dir hart, unmenschlich sehen lassen,
Mehr Widerstand zu thun, so solltest du mich hassen,
O Sorgen ohne Furcht! o! wie betrog ich mich!
Du wurdest mir mehr gram, und dennoch liebt ich dich!
Dein Unglück half dazu mehr Reiz an dir zu finden;

Schiller übernimmt die alternierende Abfolge von antithetischem und nicht antithetischem Vers nur bedingt und verzichtet auf die Gegenüberstellung zweier gleichgroßer Versgruppen (Terzette), die zum Einen den Versuch, gegen die Leidenschaft anzukämpfen, zum Anderen sein Scheitern als das Eintreffen des Gegenteils darstellen. Die erste Versgruppe zieht sich über fünf, die zweite über drei Verse, wobei der für die Hörbarkeit des Kontrastes wichtige Übergangvers von der ersten zur zweiten Gruppe – bei Racine als die Frage: *De quoi m'ont profité mes inutiles soins?*

(v. 687), bei Stüven als interjektiv-anaphorisch, zweigliedriger, symmetrisch auf die beiden Halbverse verteilter Ausruf: »O Sorgen ohne Furcht! o! wie betrog ich mich!« markiert – verknüpft wird auf den rhetorisch fragenden Ausruf »Was frommte mirs!«. Ein zweites Mittel, die Antithetik mittels Asymmetrie zu verwischen, sind Zeilensprünge. Die beiden zentralen antithetischen Verse werden so angeordnet, dass die eine Seite der Aussage auf zwei Verse verteilt wird: »dich *fliehen* | War mir zu wenig. Ich verbannte dich!« bzw. »du haßtest | Mich desto mehr, ich – liebte dich nicht minder,« (PHÄDRA 1805, V. 732 bzw. 736), und nur zwei der sieben Verse könnten für sich stehen (PHÄDRA 1805, V. 732-738):

dich *fliehen*

War mir zu wenig. Ich verbannte dich!
 Gehässig, grausam wollt' ich dir erscheinen;
 Dir desto mehr zu widerstehn, warb ich
 Um deinen Haß – Was frommte mirs! du haßtest
 Mich desto mehr, ich – liebte dich nicht minder,
 Und neue Reize nur gab dir dein Unglück.

Racines in zwei Hälften geteiltes Sextett über den Versuch, die Leidenschaft zu bekämpfen, und das Scheitern dieses Versuches, ist ein erneutes Geständnis der Leidenschaft, das eine affektrhetorische Funktion besitzt. Hippolyte soll von Phèdres Leiden berührt werden und Mitleid empfinden, doch die Schilderung des Kampfes gegen ihre verbotene Liebe als eines Leidenskampfes lässt ihn kalt, wie aus ihrer weiteren Rede hervorgeht. Drei Verse (das dritte Terzett der Neunergruppe) bringen den kommunikativen Misserfolg zum Ausdruck, wobei der erste das bisher geschilderte Leiden zusammenfasst in einer symmetrischen Konstruktion von zwei pleonastischen Verben im ersten Halbvers und ihren beiden Objekten im zweiten. Die beiden anderen Verse bilden einen gedanklichen Gegensatz, der in der Wiederholung der Metonymie *yeux* markiert ist und besagt: Nur eines Blickes bedarf es, sich von meinem Leid zu überzeugen, aber Du würdigst mich keines Blickes (v. 690-692):

*J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes.
 Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
 Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.*

Stüven markiert den gedanklichen Gegensatz nicht eigens, und obwohl auch der erste Vers den Parallelismus des Originals aufgibt, wird die Syntagmatik des Terzettes von der Dualität des Verses strukturiert. Der erste Halbvers endet mit einem konkreten Objekt, das im zweiten Halbvers anhand zweier Abstrakta verdeutlicht wird. Die beiden ersten Halb-

verse des gedanklichen Gegensatzes wenden sich in Personal- und Possessivpronomen dem Gegenüber zu, die beiden zweiten in Personal- und Possessivpronomen sich selbst (PHÄDRA 1749, S. 41, V. 688-690):

Mein Leben muß in Glut, in Harm und Quaal verschwinden!
Willst du die Wahrheit sehn, so blicke mich nur an,
Wo sich dein Auge noch zu meinem wenden kann!

Schiller markiert die gedankliche Antithese deutlich in der Wiederholung (wie Racine) der Metonymie ›Blick‹ (PHÄDRA 1805, V. 739-741):

In Glut, in Thränen hab ich mich verzehrt,
Dieß zeigte dir ein einzger Blick auf mich,
Wenn du den einzgen Blick nur wolltest wagen.

In einem letzten Versuch, Hippolytes *taedium* zu brechen, nachdem die Schilderung ihres Leidensweges wirkungslos blieb, antizipiert Phèdre den denkbaren Verdacht der *dissimulatio*. Nicht Berechnung, sondern der Anlass, Schutz für ihren Sohn zu erbitten, habe sie erst in die Redesituation gebracht. In der Tat beginnt der Dialog dieser Szene mit diesem Gegenstand (v. 584-614), und in der Tat befürchtete Phèdre schon vor dem Gespräch, dass es ihr entgleiten könnte: *J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire.* (v. 582) Das Sextett verteilt die drei mit ihm artikulierten Gedanken auf drei Verspaare. Das erste enthält den Gedanken der Antizipation, das zweite ihre eigentliche Intention, nämlich für ihren Sohn zu sprechen, und das dritte das Eingeständnis, von der Intention abgekommen zu sein und nur von ihm, Hippolyte, gesprochen zu haben. Die sechs Verse bieten Raum für die duale Organisation der drei Gedanken zwecks Eindringlichkeit.

Also formuliert Stüven im *ersten* Gedanken das Objekt der Antizipation einmal verbal und einmal nominal: »Was! meinst du, daß da ich die Leidenschaft gestehe, | Dieß schimpfliche gestehn wohl überlegt geschehe?« (PHÄDRA 1749, S. 41, V. 691f.) Im Original findet sich beide Male *aveu*. Schiller formuliert einfach, stellt aber das Attribut zu ›Geständnis‹ nach: »– Was soll ich sagen? Dieß Geständniß selbst, | Das schimpfliche, denkst du, ich thats mit Willen?« (PHÄDRA 1805, V. 742f.) Die Dualität der beiden folgenden Gedanken zeigt sich darin, dass eine Hälfte einen Vers einnimmt. Das beachten Stüven wie Schiller. Allerdings strukturiert Stüven nochmals die Hälfte dual. Der *zweite* Gedanke widmet sich im ersten Vers der Ursache (*Fils*), im zweiten der Absicht (*prier de ne le point haïr*) ihrer eigentlichen Intention, Hippolyte zu sprechen. Stüven behält diese Aufteilung bei: »Voll Furcht vor meinem Sohn, (er hofft auf mich allein) | Kam ich dich anzuflehn, ihm doch nicht feind

zu seyn.« (PHÄDRA 1749, S. 41, V. 693f.) Genauso Schiller, allerdings ohne die Syntagmen eigens wieder zu unterteilen: »Die Sorge trieb mich her für meinen Sohn, | Für ihn wollt' ich dein Herz erlehn – Umsonst.« (PHÄDRA 1805, V. 744f.) Auch den *dritten* Gedanken, das Eingeständnis, von ihrer eigentlichen Intention abgekommen zu sein, gliedert Stüven in vier Syntagmen. »O Vorsatz ohne Kraft! | wenn Herz und Adern brennen, || Ich habe nur von dir, | von sonst nichts sprechen können.« (Phädra 1749, S. 41, V. 695f.) Der erste Vers behandelt die Schwäche, der zweite ihre Folgen. Racines periphrastische Formulierung der ersten Hälfte *Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime!* (v. 697) interpretiert Schiller einfach als: »In meiner Liebe einzigem Gefühl«; die zweite Hälfte lautet: »Konnt' ich von nichts dir reden als dir selbst.« (PHÄDRA 1805, V. 746f.).

Aber auch die Versicherung, das Geständnis sei nicht beabsichtigt, vielmehr unkontrolliert hervorgebracht worden, hilft nicht, so dass die Selbstverteidigung in ihr Gegenteil, die Selbstanklage umschlägt. Aus dem Flehen um Mitleid wird eine Hasstirade auf sich selbst, die damit endet, dass Phèdre Hippolyte das Schwert entreißt, mit dem sie sich entleiben will – *Donne* (v. 711). Dieser Abschnitt umfasst zwei Teile, den Aufruf, sie, *un Monstre*, zu vernichten und schließlich die Ankündigung, dies selbst zu tun. Der Aufruf besteht aus zwei Quartetten, wobei das erste den Hass schüren will, in dem der Mordaufruf des zweiten Resonanz finden soll. Vereinzelt nur zeigen sich Unterschiede, wie bei der Übertragung von Racines Vers *La Veuve de Thésée ose aimer Hippolyte?* (v. 702) Schiller übersetzt: »Des Theseus Witwe glüht für Hippolyt!« (PHÄDRA 1805, V. 752) Stüven wiederholt den Genitiv ›Theseus‹: »Darf Theseus Witwe wohl des Theseus Prinzen lieben« (PHÄDRA 1749, S. 42, V. 700) Der Unterschied zwischen Stüven und Schiller macht sich jedoch erst wieder im zweiten Teil bemerkbar,²²⁸ in der Ankündigung, sich

228 Vgl. Stüven und Schiller für die acht Verse. Stüven zieht den Mordaufruf an den Anfang: »Auf! kühl in meinem Blut dieß tolle Feuer ab! | Des Helden würdger Sohn, der dir das Leben gab, | Das Scheusal das dich reizt, werd aus der Welt getrieben, | Darf Theseus Witwe wohl des Theseus Prinzen lieben! | Laß dieses Ungeheur der Rache nicht entgehn! | Hier ist mein Herz, hieher mußt du dein Eisen drehn! | Es klopft für Ungeduld sich selbst bestraft zu wissen! | Ich fühls, es wird mit Macht zu deinem Stahl gerissen.« (PHÄDRA 1749, S. 41f., S. 697-704) Schiller fügt einen zusätzlichen Vers ein: »Auf, räche dich und strafe diese Flamme, | Die dir ein Gräul ist, reinige, befreie, | Des Helden werth, der dir das Leben gab, | Von einem schwarzen Ungeheuer die Erde. | Des Theseus Wittwe glüht für Hippolyt! | Nein, laß sie deiner Rache nicht entrinnen. | Hier

selbst zu töten, deren Funktion es ist, die einzige gestische Handlung im Stück, das Entreißen des Schwertes, zu motivieren.

Racine steigert die Spannung, indem er den untergeordneten Teil des Konditionalsatzes triadisch strukturiert, den Hauptsatz in den vierten Vers, sein transitives Prädikat *prête-moi* in den letzten Halbvers und dessen direktes Objekt *épée* auf die Reimposition setzt (v. 707-710):

*Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.*

Stüven übernimmt die triadische Folge der Nebensätze, wobei das ›wo‹ als ›wenn‹ aufzufassen ist und die zwei folgenden, parallel gebauten Nebensätze nicht mit einer Konjunktion eingeleitet sind, weshalb ihre Prädikate am Anfang stehen. Im zweiten Halbvers des dritten Verses befindet sich eine verdoppelte Metonymie, die beide Male auf Hippolyte verweist: ›Hand und Eisen‹. Der abschließende Hauptsatz wird von einem anaphorischen Parallelismus getragen und unterstreicht in dieser Tirade ein letztes Mal die duale Syntagmatik (PHÄDRA 1749, S. 42, V. 705-708):

Stoß zu! Doch wo mich der, als sein nicht würdig, scheut,
Misgönnet mir dein Haß der Strafe Süßigkeit,
Würd ein zu schlechtes Blut nur Hand und Eisen färben,
So gib mir nur dein Schwerdt, so macht mein Arm mich sterben.

Schiller löst den sich über vier Verse ziehenden Konditionalsatz auf, den Phèdre in höchster Erregtheit spricht, in eine triadisch gereimte rhetorische Frage und einen Ausrufesatz, die nicht eigens mit entsprechenden Satzzeichen markiert sind. Damit gibt er ein Beispiel für den Übergang von Hypotaxe zu Parataxe (PHÄDRA 1805, V. 757-760):

Triff, oder bin ich deines Streichs nicht werth,
Misgönnt dein Haß mir diesen süßen Tod,
Entehrte deine Hand so schmäählich Blut,
Leih mir dein Schwert, wenn du den Arm nicht willst.

Schillers Tendenz, die Dualität der Rede zu vereinfachen, ließ sich bis zum Ende von Phèdres Tirade, mal deutlicher, mal weniger stark ausgeprägt, verfolgen. Die Vereinfachung bezieht sich *nicht* vornehmlich

treffe deine Hand, hier ist mein Herz! | Voll Ungeduld den Frevel abzubüßen,
| Schlägt es, ich fühl' es, deinem Arm entgegen.« (PHÄDRA 1805, V. 748-756)

auf die gedankliche Antithese als eine Sonderform der zweiseitigen Gliederung von Syntagmen. Wenn die ›vereinfachende Tendenz‹ Schillers Übersetzung im Allgemeinen charakterisiert, bedeutet das keineswegs, dass er nun gänzlich aufgehört hätte, die Rede, Gedanken, Sätze, Syntagmen zweifach zu gliedern. Diese Möglichkeit steht ihm weiterhin zur Verfügung, er greift weiterhin auf sie zurück, aber sie stellt eine stilistische Besonderheit dar, wenn sie auftritt, und ist nicht mehr, wie noch bei Stüven, Ausdruck eines die gesamte Rede strukturierenden Formprinzips, das Schiller, so im Brief vom 15. Oktober 1799 an Goethe, in der ›zweischenkligten Natur des Alexandriners‹ begründet sah: »Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes und wie die Geige des Musicanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenkligte Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken.«²²⁹

Schluss: Zwei Stile – Ein Original

I. Zwei Stile

Stil wird in der Differenz des Identischen sichtbar, er übt eine »sondernde Funktion«¹ aus. Der Stil einer Übersetzung zeigt sich erst im Vergleich mit einer zweiten desselben Originals; anders gesagt, besitzt eine Übersetzung solange keinen Stil, bis ihr nicht eine spätere Übersetzung die Rolle, Statthalter bzw. Stellvertreter des Originals zu sein,² abspenstig zu machen sucht. Die Geschichte von poetischen Übersetzungen ist immer auch eine Geschichte des poetischen Stils einer Literatursprache. Die vorliegende Arbeit, in der Absicht anhand von Übersetzungen Stilgeschichte zu schreiben, beschränkte sich dabei auf die Gattung der hohen Tragödie. Jede weitere Übersetzung ein und desselben Originals trägt zur Ausdifferenzierung einer Literatursprache bei. Wenn zwei oder mehr Zeichenträger für dieselbe Sache stehen, wird man ihnen zwangsläufig verschiedene Bedeutungen zuschreiben müssen. Der hier beschriebene Verlauf an deutschen Übersetzungen Racinescher Tragödien zeigt den Weg von der Vermessung der Rede zu ihrer sichtbaren Variierung. Der übersetzungsgeschichtliche Übergang, der sich vom Klassizismus der Frühaufklärung zur Romantik vollzieht, wurde rezeptionsästhetisch gedeutet als Weg vom Deklamationstheater zum Lesedrama.

Die beiden sprachlichen Bauprinzipien von Vermessung und Variierung der Tragödienrede bringen zwei formale Tendenzen zum Ausdruck, die für die Poesie im Besonderen und die Kunst im Allgemeinen mehrfach postuliert wurden. Seit Friedrich Nietzsche (1844-1900) ist »die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden«³. In der Kunstwissenschaft sprach Heinrich Wölfflin (1864-1945) vom tektonischen und atektonischen Stil. Konkret

- 1 J[an] van Dam, Literaturgeschichte als Stilgeschichte, in: Neophilologus 23, 1938, H. 1, S. 319-323, hier 319.
- 2 Die Unterscheidung folgt Goethes Übersetzungsmaxime für den »dritten Zeitraum [...] wo man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle.« (FA I, Bd. 3.1, S. 281)
- 3 So im Eröffnungssatz der *Geburt der Tragödie* von 1871, vgl. Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus, in: Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Abt. III, Bd. 1, Berlin 1972, S. 25.

auf das Drama bezogen, wollte man, in Anlehnung an ein weiteres Begriffspaar Wölfflins, ebenfalls eine geschlossene von einer offenen Form unterscheiden.⁴ Ludwig Klages (1872-1956) kennt »zwei Weisen von der Bekundung des Innern«: auf der einen Seite »darstellend und stilisierend«, auf der anderen »ausdrückend und rhythmisch.«⁵ Ausgehend von der »Zweipoligkeit aller Kunst« stellt Oskar Walzel (1864-1944) die innere bzw. organische Form der Romantik dem klassisch-äußerlichen Formprinzip gegenüber.⁶ Roman Jakobson (1896-1982) verfolgte die Prinzipien bis auf die grammatische Ebene der Sprache und unterschied ein geometrisches von einem nicht-geometrischen Verfahren, die »grammatischen Bedeutungen« in der Dichtung zu ordnen. Er schied den Dichter der Strukturierung von dem der Abwechslung.⁷ Entweder strebe der Dichter, so in dem epochalen Aufsatz *Poesija grammatiki i grammatika poësii*, »nach Symmetrie und hält sich an diese einfachen, wiederkehrenden und klaren Schemata, die auf einem binären Prinzip beruhen, oder er wendet sich auf der Suche nach einem »organischen Chaos« von ihnen ab.«⁸

4 Oskar Walzel diskutiert diese Übertragung in seinem 1916 entstandenen Aufsatz *Shakespeares dramatische Baukunst*, in: ders., *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*, Leipzig 1926, S. 303-325.

5 Ludwig Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, hrsg. v. Hans Eggert Schröder, München 1968, S. 29 [zuerst 1913].

6 O[skar] Walzel, *Die künstlerische Form der deutschen Romantik*, in: *Neophilologus* 4, 1919, H. 1, S. 115-139, hier 120. – Ähnlich Dimitrij Tschizëvskij, *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen*, Bd. 1, Berlin 1968, S. 27: »Man kann die ganze Entwicklung der slavischen Literaturen als Bewegung zwischen zwei polar entgegengesetzten Stiltypen darstellen [...] etwa in der Art, daß auf der einen Seite die mit der Renaissance und dem Klassizismus verwandten Stile stehen, die jeweils von den Stilen des anderen Typus (Barock und Romantik) auf der Gegenseite abgelöst werden.«

7 Vgl. seine Analyse von Pessoa's Gedicht *Ulysses*. in: Roman Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, Bd. 2: *Analysen zur Lyrik von der Romantik bis zur Moderne*, hrsg. v. Sebastian Donat und Hendrik Birus, Berlin und New York 2007, S. 631-668. – In diesem Zusammenhang werden von Pessoa die Dichter der »Abwechslung« auch als Dichter des »Ausdrucks« bezeichnet, zu letzteren zählt etwa Shakespeare. Historisch wies M. H. Abrams die Dichter des Ausdrucks in der Romantik nach, vgl. M[eyer] H[oward] Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the critical Tradition*, New York 1953.

8 Nach der deutschen Übersetzung von Sebastian Donat: Roman Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, in: ders., *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, Bd. 1: *Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, hrsg. v. Hendrik Birus und Sebastian Donat, Berlin und New York 2007, S. 257-302, hier 281.

Die Unterscheidung von einem schematischen und einem weniger schematischen Verfahren beruht auf einer letztlich wenig aussagekräftigen visuellen Erfahrung. Damit ist nichts über die ästhetische Qualität der Formung gesagt. Arnold Schönberg hat darauf hingewiesen, dass Johannes Brahms' (1833-1897) offensichtlicher Klassizismus viel freier und innovativer ist als die sichtbare formale Freiheit des Romantikers Richard Wagner (1813-1883).⁹

Der bewusste Rückgriff auf feste äußere Formen, Schemen, Schablonen oder Patterns, mit deren Hilfe der Dichter das sprachliche Material ordnet und die Rede abmisst, beschränkt seine Originalität keineswegs. Man denke an die Innovationskraft Charles Baudelaires (1821-1867), die sich im souveränen Umgang mit der Sonettform oder dem französischen Alexandriner demonstriert.

Genauso wenig stellt die Vermeidung solcher Verfahren künstlerische Unkenntnis zur Schau. Kunst ist stets Formung, d. h. die Elemente werden gezielt in eine Richtung gebracht bzw. formiert, ob sie nun innerhalb eines vorgegebenen Schemas oder jenseits eines solchen angebracht sind.

In der Übersetzungspraxis können beide Verfahren aneinander geraten oder sich in zwei Übersetzungsstilen manifestieren: *Einerseits* stoßen um 1800 in der Übersetzung der Tragödien Racines zwei entgegenstehende rhetorische Konzepte aufeinander (bis 1770 hingegen bestand konzeptionelle Ähnlichkeit zwischen den Tragödien Racines und ihren deutschen Übersetzungen). *Andererseits* lösen sich in der zweifachen Übersetzung Racines bis zur Romantik jene zwei Verfahren ab. Die beiden Stile repräsentieren zwei prinzipielle Möglichkeiten der Performanz: lauter Vortrag und stille Lektüre.

2. Ein Original

Niemand der Übersetzer um 1800 zeigt die Eigentümlichkeit, die schematische Redeordnung abzubauen, die Sprache zu literarisieren und ihren Stil zu pluralisieren, gleichsam radikal an Racine, wie der dezidiert romantische Literaturkritiker Friedrich Schlegel. Besonders die exzentrische Handhabung des Verses übertrifft alle Übersetzungsversuche anderer Zeitgenossen an Unverständnis für die Tragödienrede Racines.

9 Schönberg, Brahms der Fortschrittliche, in: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, S. 35-71.

Hatte noch Johann Elias Schlegel 1749 in der winzigen Übersetzungsprobe von Racines *Bajazet*, mit deren Hilfe er die *Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel* verdeutlichen wollte, es nicht allein als eine überkommene Selbstverständlichkeit angesehen, den Vers des Alexandriners zu wählen, sondern als eine wirkungsästhetische Notwendigkeit, so gibt ihn der Neffe Friedrich in seiner Probe des *Bajazet* auf und organisiert die metrische Ebene pluralistisch – will heißen: Für den ersten Akt verwendet F. Schlegel verschiedene, je nach ›poetischem Geist‹ gewählte Versmaße.

Michael Bernays (1834-1897) – der als einer der ersten Germanisten die Notwendigkeit sah, die deutsche Literaturgeschichte von ihren Übersetzungen her zu verstehen¹⁰ – bemerkt über die vom Dichter des *Alarcos*¹¹ unternommene ›Übertragung ins Romantische‹: »Von vorn herein wird also in dieser Übersetzung die Einheit des Stils preisgegeben, die Racine in seinen gleichmäßig festgehaltenen, aber niemals eintönigen Alexandrinern so meisterlich behauptet«. ¹² Bernays betont die Bedeutung des Verses für die Rede. Racine bewahre dem Alexandriner »unverändert die streng abgemessene Form; wie aber diese Versart, die so leicht der Steifheit und Eintönigkeit verfällt, sich unter seinen Händen kunstvoll gliedert, zeigt sie sich so biegsam und beweglich, daß sie dem ruhigeren Gange des Vortrags, der Erzählung, der Betrachtung wie von selbst sich anschließt und doch den Eindruck der unerwarteten Wendungen einer leidenschaftlichen Rede noch verstärken kann.«¹³

10 Vgl. seine Schrift *Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare* (Leipzig 1872) sowie die im Folgenden zitierte Studie *Der französische und der deutsche Mahomet*, die er in der Erich Schmidt gewidmeten Sammlung seiner Studien *Zur neueren Litteraturgeschichte* erstmals veröffentlichte. – Daneben gab er Johann Heinrich Voß' Homer-Übersetzung und die Schlegel-Tiecksche Shakespeare-Übersetzung heraus. – Zu Bernays s. Hendrik Birus, *Zwischen Neugermanistik und Komparatistik: Michael Bernays (1834-1897)*, in: Konrad Feilchenfeldt u. a. (Hgg.), *Goethezeit – Zeit für Goethe. Auf den Spuren deutscher Lyriküberlieferung in die Moderne. Festschrift für Christoph Perels zum 65. Geburtstag*, Tübingen 2003, S. 229-238.

11 Mit dezenter Polemik urteilt Bernays: »Dies Drama, über dem die Langeweile so dicht und schwer gelagert ist, daß sie selbst die Empörung erstickt, die sich sonst auch in dem verhärtetsten Leser gegen das Werk und dessen Urheber regen müßte« (Bernays, *Der französische und der deutsche Mahomet*, in: ders., *Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte*, Bd. 1, Stuttgart 1895, S. 233).

12 Bernays, *Der französische und der deutsche Mahomet*, S. 234 f.

13 Bernays, *Der französische und der deutsche Mahomet*, S. 264 f.

Wenn sich von Racines ›Anmut‹ »Ohr und Sinn widerstandslos umfassen«¹⁴ lassen, dann löse sich die Rede nicht einfach in Wohlklang auf, sondern demonstriere ihre Kraft, die sich »gleichmäßig durch das Ganze«¹⁵ verteilt. Die Kraft der tragischen Rede ist die Stärke Racines. Zwei Dinge, so Bernays, bewirken sie: Racine wusste zeitlebens um die Bedeutung der Grammatik in Dichtung und Rede. Noch 1693 las er begeistert im Traktat über die ›Zusammenstellung der Wörter‹ des Dionysius von Halikarnass (54 v. Chr.-8), weshalb Bernays – den alten Grammatiker erwähnend und Jakobson vorwegnehmend – schreibt: »Nicht so sehr aus der sorgfältigen Wahl der Wörter, als aus der künstlerischen Besonnenheit, mit der sie neben und gegen einander gestellt, geordnet und zum Ganzen des Satzes verknüpft werden, entspringt die natürliche Vornehmheit dieses Stils.«¹⁶

Neben der Einzigartigkeit, die Grammatik der Tragödienrede zu strukturieren, stellt Bernays an Racines Stil eine ihm eigentümliche Gedeiegenheit und Feinheit heraus, die Racine selbst als die *élégance de l'expression* bezeichnet hat: »Durch die peinlichen Forderungen des Schicklichen und Wohlanständigen scheint dieser Sprache die Feinheit von außen her aufgezwungen zu sein: in Wirklichkeit ist diese Feinheit, die sich nicht in charakterlose Glätte verlieren darf, ihr unveräußerliches Besitzthum.«¹⁷

Ogleich sich die Übersetzer bis 1770 tendenziell in Einklang mit der Dramaturgie Racines befanden, gelang es ihnen ebenso wenig, sich dieses ›Besitztum‹ anzueignen, wie ihren Nachfolgern um 1800. Mit dem verheißungsvollen Satz Bernays' gesprochen: »Und es ließ sich nicht übertragen.«¹⁸

14 Bernays, Der französische und der deutsche Mahomet, S. 264.

15 Bernays, Der französische und der deutsche Mahomet, S. 264.

16 Bernays, Der französische und der deutsche Mahomet, S. 265.

17 Bernays, Der französische und der deutsche Mahomet, S. 266.

18 Bernays, Der französische und der deutsche Mahomet, S. 266.

III. Anhang

I. Siglen

- ADB Allgemeine Deutsche Biographie, auf Veranlassung [...] Seiner Majestät des Königs von Bayern Maximilian II. hrsg. durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften [Vorrede: Rochus von Liliencron und Franz Xaver von Wegele], 55 Bde. und 1 Registerband, Leipzig und München 1875-1912.
- ADELUNG Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen, 5 Teile, hrsg. v. Johann Christoph Adelung, 2. Aufl., Leipzig 1773-1801.
- AW Johann Christoph Gottsched, Ausgewählte Werke, 12 Bde, hrsg. v. Joachim Birke, ab Bd. 6 Brigitte Birke und P[hillip] M[arshall] Mitchell, Berlin und New York 1968-87.
- BD Reinhart Meyer, Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart, 2 Abt. [1. Abt. = Werkausgaben, Sammlungen, Reihen; 2. Abt. = Einzeltitel (erschieden Bd. 1-26)], Tübingen 1986 ff.
- BENZING Josef Benzing, Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum, 2., verbesserte Auflage, Wiesbaden 1982 (= *Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen*, 12).
- BERG/ALBRECHT Britta Berg und Peter Albrecht, Presse der Regionen Braunschweig/Wolfenbüttel Hildesheim – Goslar. Kommentierte Bibliographie der Zeitungen, Zeitschriften, Intelligenzblätter, Kalender und Almanache sowie biographische Hinweise zu Herausgebern, Verlegern, Druckern und Beitragern periodischer Schriften bis zum Jahre 1815, Stuttgart/ Bad

- Cannstatt 2003 (= *Holger Böning, Deutsche Presse. Biobibliographische Handbücher zur Geschichte der deutschsprachigen periodischen Presse von den Anfängen bis 1815, Bd. 3.1-3.2*).
- BEYTRÄGE Beyträge | Zur | Critischen Historie | Der | Deutschen Sprache, Poesie | und Beredsamkeit, | herausgegeben | von | Einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, Erstes Stück. | Leipzig, | Bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1732-1744.
- BIELFELD LETTRES | FAMILIERES | ET | AUTRES, | DE | MONSIEUR LE BARON | DE | BIELFELD. | A LA HAYE, | Chez PIERRE GOSSE JUNIOR, | ET DANIEL PINET. | *Libraires de S. A. S.* | M. D.CC. LXIII. [I und II.]
- BNF Bibliothèque nationale de France
- BONSTETTIANA Bonstettiana. Historisch-kritische Ausgabe der Briefkorrespondenzen Karl Viktor von Bonstettens und seines Kreises 1753-1832, Neunter Band 1801-1805, Teilband IX/2 1803-1805: Bonstettens Niederlassung in Genf. Le Groupe de Coppet, hrsg. und kommentiert v. Doris und Peter Walser-Wilhelm, Göttingen 2002.
- BSB Bayerische Staatsbibliothek
- BURKHARDT C. A. H. Burkhardt, Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791-1817, Hamburg und Leipzig (= *Theatergeschichtliche Forschungen, 1*).
- CHRYSANDER [Friedrich Chrysander] Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. Erster Band [mehr nicht erschienen], hrsg. v. F. C., Leipzig 1863, S. 147-286.
- DACH Charlotte von Dach, Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Bern/ Leipzig 1941 (= *Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 68*).
- DANZEL Gottsched und seine Zeit. Auszüge aus seinem Briefwechsel zusammengestellt und erläutert von Th[eodor] W[ilhelm] Danzel. Nebst einem Anhang: Daniel Wilhelm Trillers Anmerkungen zu Klopstocks Gelehrtenrepublik, zweite, wohlfeile Ausgabe, Leipzig 1855 [zuerst 1848].

- DEVRIENT Hans Devrient, Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, Hamburg und Leipzig 1895 (= *Theatergeschichtliche Forschungen*, XI). Studienbibliothek Dillingen (Donau)
- DI Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 33 Bde., Leipzig 1854-1971. [Reprint München 1984]
- DW Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzipal. Ein Beitrag zur Theatergeschichte im deutschen Sprachraum, Emsdetten (Westf.) [1965] (= *Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*, 64).
- EICHHORN Übersetzte Literatur in deutschsprachigen Anthologien. Eine Bibliographie, hrsg. v. Helga Eßmann und Fritz Paul, 4. Teilband: Literarische Übersetzungsserien 1820-1910, hrsg. v. Bernd Weitemeier und Fritz Paul [zwei Halbbände], Stuttgart 2001 (= *Hiersemanns Bibliographische Handbücher*, 13,4 [1-2]).
- FA Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde. in 2 Abt., hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u. a., Frankfurt a. M. 1985-1999 (= *Bibliothek deutscher Klassiker* [Frankfurter Ausgabe]).
- FINGERHUT Margret Fingerhut, Racine in den deutschen Übersetzungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, Bonn 1970 (= *Romanistische Versuche und Vorarbeiten*, 29).
- FRANCE Peter France, Racine's Rhetoric, Oxford 1965.
- FRENZEL Herbert A[llbrecht] Frenzel, Brandenburg-Preussische Schlosstheater. Spielorte und Spielformen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 1959 (= *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*).
- FROMM Hans Fromm, Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen. 1700-1948, 6 Bde., Baden-Baden 1950-1953.
- FÜRSTENAU Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen. Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.), Dresden 1862.

- GLAESER Günter Glaeser, Heinrich Gottfried Koch und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur deutschen Theater- und Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, Diss. Greifswald 1982. [Typoskript in Kopie eingesehen. Dieses Exemplar der UB Augsburg {23A20342} enthält nur den Haupttext, die Endnoten sind herausgetrennt worden, was um so schwerer wiegt, als dass das Original der UB Greifswald wie auch die Belegkopie der Humboldt-Universität zu Berlin verschollen sind.]
- GNM Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
- GOEDEKE Karl Goedeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, zweite ganz neu bearb. Auflage, nach dem Tode des Verfassers fortgeführt von verschiedenen Wissenschaftlern, Dresden und Berlin 1884-1998 [18 Bände].
- GROSSEGGER Elisabeth Grossegger, Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742-1776. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Oberhofmeister der Kaiserin, Wien 1988 (= *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte*, 476. *Publikumsforschung*, 12).
- GSA Goethe-Schiller-Archiv Weimar
- GUIBERT Albert-Jean Guibert, Bibliographie des œuvres de Jean Racine publiées au XVII^e siècle et œuvres posthumes, Paris 1968.
- HAAB Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar
- HAB Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
- HADAMOWSKY Franz Hadamowsky, Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan, Teil 1: 1776-1810, Wien 1966 (= *MUSEION*, I.4).
- HAWCROFT Michael Hawcroft, Word as Action. Racine, Rhetoric, and Theatrical Language, Oxford 1992. [Besprochen von Andreas Mahler, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* CV/1, 1995, S. 84f.]
- HEINSIUS Wilhelm Heinsius, Allgemeines Bücher-Lexicon oder vollständiges alphabetisches Verzeichnis der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Bücher, 12 Bde., Leipzig 1793 ff.

- HEITMÜLLER Ferdinand Heitmüller, Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehungen zu ihm. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters und Damas im 18. Jahrhundert, Wandsbeck 1890.
- HKA Friedrich Gottlieb Klopstock, Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe, begr. v. Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider und Hermann Tiemann, hrsg. v. Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch und Rose-Maria Hurlebusch, Abteilungen: Werke, Briefe und Addenda (= *Hamburger Klopstock-Ausgabe, eingerichtet 1962*).
- HWPB Historisches Wörterbuch der Philosophie. Unter Mitwirkung von mehr als 800 Fachgelehrten, hrsg. v. Joachim Ritter. Völlig neubearbeitete Ausgabe des ›Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‹ von Rudolf Eisler, Basel und Stuttgart 1971.
- HWRH Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 10 Bde. hrsg. von Gert Ueding, mitbegr. von Walter Jens in Verbindung mit Wilfried Barner, unter Mitwirkung von mehr als 300 Fachgelehrten, Tübingen 1992 ff.
- JÖCHER Allgemeines Gelehrten-Lexicon, Darinne die Gelehrten aller Stände sowohl männ- als auch weiblichen Geschlechts, welche vom Anfang der Welt bis auf ieszige Zeit gelebt, und sich der gelehrten Welt bekannt gemacht, Nach ihrer Geburt, Leben, merckwürdigen Geschichten, Absterben und Schriften aus den glaubwürdigsten Scribenten in alphabetischer Ordnung beschrieben werden, hrsg. v. Christian Gottlieb Jöcher, 4 Bde., Leipzig 1750 f.
- KRAUSS Rudolf Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Mit 139 Abbildungen, Stuttgart 1908.
- KSA Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner [35 Bde.], München/ Paderborn/ Wien 1958 ff.
- LAUSBERG Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 3. Auflage 1990. Mit einem Vorwort von Arnold Arens, Stuttgart 1990.
- LEIBNIZ Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. v. der Preußischen

- Akademie der Wissenschaften, [fortgeführt von] der Akademie der Wissenschaften der DDR und [seit 1990] der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1923 ff.
- LISS Konrad Liss, Das Theater des alten Schuch. Geschichte und Betrachtung [*sic!*] einer deutschen Wandertruppe des 18. Jhdts., maschinenschriftlich, Diss. Berlin 1925. [Quellengeschichtlich und bibliographisch sehr nützliche Arbeit, leider selten vorhanden {SBBPK MZ 26.271}. In SBBPK als Durchschlag, teilweise schlecht lesbar. Mit annotierter Bibliographie.]
- LM Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften, hrsg. v. Karl Lachmann, dritte auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker, 23 Bde., Stuttgart 1886-1924.
- MA Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, 21 in 26 Bdn., München 1985-1998.
- MAAS Das Mainzer Theater vom Beginn der zweiten Franzosenherrschaft bis zur Einweihung des neuen Schauspielhauses (1798-1833), Gießen 1928.
- MAGNUS Peter A. von Magnus, Die Geschichte des Theaters in Lüneburg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Lüneburg 1961.
- MENTZEL E[lisabeth] Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a.M. Von ihren Anfängen bis zur Eröffnung des städtischen Komödiantenhauses. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. Neue Folge, Neunter Band, Frankfurt a.M. 1882.
- MEYER F[riedrich] L[udwig] W[ilhelm] Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und Künstlers, Zweiter Theil. Zweite Abtheilung, Hamburg 1819.
- MÜLLER Hermann Müller, Chronik des königlichen Hoftheaters zu Hannover. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte, Hannover 1876.

- NA Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet 1940 von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Siegfried Seidel, hrsg. v. Norbert Oellers [43 Bde.], Weimar 1943-2005.
- OCI Racine, Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999 (= *Bibliothèque de la Pléiade*).
- ŒUVRES Œuvres de J. Racine. Nouvelle Édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographes et augmentées de morceaux inédits, de variantes, de notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables, d'un portrait, d'un fac-simile, etc. par Paul Mesnard, Paris 1885-1888.
- OLIVIER I-IV Jean-Jacques Olivier, Les Comédiens Français dans les Cours d'Allemagne au XIII^e siècle, 1^{re} série: La Cour électorale Palatine 16.-1778, Paris 1901; 2^e série: La Cour royale de Prusse 16.-1786, Paris 1902; 3^e série: Les Cours du Prince Henry de Prusse, du Margrave Frédéric de Bayreuth et du Margrave Charles-Alexandre d'Ansbach, Paris 1903; 4^e série: La Cour du Landgrave Frédéric II de Hesse-Cassel, Paris 1905.
- ÖNB Österreichische Nationalbibliothek
- RAABE Mechthild Raabe, Leser und Lektüre vom 17. zum 19. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1644-1806. In 8 Bänden, Teil A: Leser und Lektüre im 17. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1664-1713, Teil B: Leser und Lektüre im 18. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1714-1799, Teil C: Leser und Lektüre vom 17. zum 19. Jahrhundert. Ergänzungen und Zusammenfassungen, München 1998.
- RACINE 1999 Gilles Declercq und Michèle Rosellini (Hg.), Jean Racine. 1699-1999. Actes du colloque Île-de-France – La Ferté-Milon 25-30 mai 1999, Paris 2003.
- REDEN-ESBECK Friedr[ich] Joh[ann] Freiherr v[on] Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte. Mit sieben Kunstbeilagen [Der Stadt Leipzig der Wiege unserer neueren Schauspielkunst in dankbarer Anerkennung gewidmet vom Verfasser], Leipzig 1881.

- REICHEL Eugen Reichel, Gottsched, 2 Bde., Berlin 1908/1912.
- RLG Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler, 5 Bde., zweite Auflage, neu bearbeitet [...] und hrsg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 4-5, hrsg. v. Klaus Kanzog und Achim Masser, Berlin und New York 1958-1988.
- RLL Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hrsg. v. Klaus Weimar, Berlin und New York 1997-2003.
- RUDIN Bärbel Rudin, Lebenselixier. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich, Bd. 1: Das Rechnungswesen über öffentliche Vergnügungen in Hamburg und Leipzig (mit einem Anhang zu Braunschweig). Quellen und Kommentare, Reichenbach im Vogtland 2004 (= *Schriften des Neuberin-Museums*, 13).
- RUDIN/SCHULZ Bärbel Rudin und Marion Schulz (Hgg.), Friederike Caroline Neuber. Das Lebenswerk der Bühnenreformerin, Poetische Urkunden, 2 Teile, Reichenbach im Vogtland 1997 und 2002 (= *Schriften des Neuberin-Museums*, 1 und 8).
- RUPPERT Hans Ruppert, Goethes Bibliothek, Weimar 1958 (= *Goethes Sammlungen zur Kunst, Literatur und Naturwissenschaft*, 1).
- SBBPK Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
- SCHAEFFER C. Schäffer und C. Hartmann (Hgg.), Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. Dezember 1786 bis 31. December 1885, Berlin 1886.
- SCHAUBÜHNE Johann Christoph Gottsched, Die deutsche Schaubühne. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Mit einem Nachwort von Horst Steinmetz, Stuttgart 1972.
- SCHERER Jacques Scherer, La dramaturgie classique en France, Paris 1986.
- SCHLEGEL Joh. Elias Schlegels | Werke. Dritter Theil | herausgegeben | von | Johann Heinrich Schlegeln [...] Ko-

- penhagen und Leipzig, | im Verlage der Mummischen Buchhandlung. | 1764.
- STELTZ Michael Steltz, Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert, Phil. Diss. München 1965.
- STIL Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt a. M. 1986 (= *stw*, 633).
- SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- SW Roman Jakobson, Selected Writings, Bd. II: Word and Language, The Hague, Paris 1971 bzw. Bd. III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, hrsg. v. Steven Rudy, The Hague, Paris New York 1981.
- UEHLIN Hans Uehlin, Geschichte der Racine-Übersetzungen in der vorklassischen deutschen Literatur, Diss. Heidelberg, Schopfheim 1903.
- VORKAMP Gerhard Vorkamp, Das französische Hoftheater in Hannover (1668-1758), in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte. Neue Folge der »Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen«, Bd. 29, Hildesheim 1959. [= Kurzfassung der ungedruckten Dissertation, Exemplar in SUB]
- VORRATH 1 Nöthiger Vorrath | zur Geschichte der deutschen | Dramatischen | Dichtkunst, | oder | Verzeichniß | aller Deutschen Trauer=Lust= und Sing= | Spiele, die im Druck erschienen, | von 1450 bis zur Hälfte | des jetzigen Jahrhunderts, | gesammelt | und ans Licht gestellet, | von | Johann Christoph Gottscheden. | TACITUS. | Vetera et aliena extollimus, recentium | et nostrum ipsorum incoriosi. | Leipzig, | bey Johann Michael Teubner, 1757.
- VORRATH 2 Des nöthigen Vorraths | zur Geschichte der deutschen | Dramatischen | Dichtkunst, | zweiter Theil, | oder | Nachlese | aller deutschen Trauer=Lust= und Sing= | Spiele, die vom 1450sten bis zum 1760sten | Jahre im Drucke erschienen. | Gesammelt, | und ans Licht gestellet | von | Johann Christoph Gottscheden. | Als ein Anhang ist | Hrn. Rath Freyeslebens

- Nachlese | eben solcher Stücke beygefüget. | Leipzig,
| bey Joh. Michael Ludwig Teubnern. | 1765.
- WA Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der
Großherzogin Sophie von Sachsen, 133 Bde. in 143,
Abt. I-IV [I = Werke, II = Naturwissenschaftliche
Schriften, III = Tagebücher, IV = Briefe], Weimar
1887-1919.
- WAGNER Hertha Wagner, Die Geschichte der Racine-Über-
setzungen in der klassischen Zeit, Diss. Wien, Ms.,
1914, 84 S. {Universitätsbibliothek Wien D. 14547}.
- WANIEK Gustav Waniek, Gottsched und die deutsche Litera-
tur seiner Zeit, Leipzig 1897.
- WELTLITERATUR Reinhard Tgahrt (Hg.), Weltliteratur. Die Lust am
Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Eine Ausstel-
lung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-
Nationalmuseum Marbach a.N., München 1982
(= *Marbacher Kataloge*, 37).

2. Repertoireverzeichnis bis 1841

Abkürzungen [**fett**]: Schauspielgesellschaft von Konrad Ernst **Ackermann** Abschlussvorstellung AV Eröffnungsvorstellung EV Schauspielgesellschaft von Johann und Friederike **Neuber** Nummer **Nr.** Schauspielgesellschaft von Johann Friedrich **Schönemann** Theater von Friedrich Ludwig **Schröder** Schauspielgesellschaft von Franz **Schuch** Theater von Abel **Seyler** Uraufführung UA Schauspielgesellschaft von Johann Gottfried **Usler**

a) Wanderbühne und stehende Theater. Auswahl

1666 Nr.1 Herbstmonat *Alexander der Große* Durlacher Karlsburg ALEXANDER 1666 – **1720 Nr.2** 4.12. *Alexander der Große* Strelitzscher Schauplatz ALEXANDER 1720 – **1723 Nr.3** 20.3. *Der grosse Alexander* Blankenburg ALEXANDER 1723 – **1729 Nr.4*** Herbst *Iphigenia* Leipzig, Fechtboden des Fleischhauses, Neuber REICHEL I, S. 514; die Aufführung für das Jahr 1729 ergibt sich aus Gottscheds Vorrede zur *Iphigenia*. Diese ist auf die Michaelis-Messe 1733 datiert. Gottsched erwähnt eine Überarbeitung (AW III, S. 104): »daß ich ihr bey nochmaliger Musterung unzählige Flecken abgewischt, die sie hätten verstellen können, wenn ich sie so gelassen hätte, wie sie vor vier Jahren ausgesehen, als sie sich zum erstenmale auf der Schaubühne sehen ließ.« Leipzig als Ort bringt WANIEK, S. 126, ins Spiel. – Neuber gastierte während der Herbstmesse 1729 (genau: 3. bis 7.10. und 14., 17. bis 20.10.) im Leipziger Fleischhaus, wie aus der Präturrechnung hervorgeht, s. RUDIN I, S. 267; allerdings ist keine Aufführung bezeugt. – **1730 Nr.5** Jan/Feb [*keine Angaben*] Blankenburg, Neuber, vgl. Brief von Johann Neuber an Gottsched vom 5. Februar 1730, vgl. DANZEL, S. 130 f. Darin werden keine Namen der Stücke erwähnt: »Hier treiben wir unsere Arbeit und haben alle Wochen 4 mahl Gelegenheit zu hören, ob die Tragödie oder angeführte Comödie der Herrschaft gefallen oder nicht, d. i., wir agiren 4 Tage in der Woche: Unsere Stücke sind hier angenehm, aber man wünscht, wie in Leipzig, nur mehr dergleichen.« (Ebd., S. 130) – **Nr.6** vor dem 28.6. *Berenize* Hamburg, Fuhlentwiete, Neuber, vgl. Brief von Johann Neuber an Gottsched vom 28. Juni 1730 aus Hamburg: »Nun klingt die Berenize besser als in Leipzig; hier hatten einige vornehme, die Verstand davon haben wollen, diese Gedanken: Man sollte nur in den gar langen Reden hier und da abgebrochen und noch eine andere Person haben dazwischen reden lassen, damit der Zuhörer nur einige Veränderung bekäme. In gleichen sagte mir ein Schwedischer Cavalier, der auch so ziemlich was

gelernt zu haben scheint, dieses wäre übersetzt, aber künftig sollten wir den Übersetzern rathen, den französischen Gedanken erst zu ihrem eigenen zu machen, und zu versuchen, ob das Wort, was im französischen zärtlich, im deutschen auch zärtlich klänge, und wenn es nicht von Wort zu Wort angehe, sollte man sich nur mit denen Gedanken vergnügen und nicht einmahl an die Einrichtung binden, so würde alles vortrefflich werden müssen. Die Verse gefallen, aber man klagt nur über eine gewisse unbekante versteckte Dunkelheit, welche verursacht, daß der Zuhörer nicht sogleich alles verstehen kann, was man sagen wird. Man muß Geduld haben, mit der Zeit wird sichs geben, Iphigenia haben wir noch nicht aufgeführt, es wird aber bald geschehen.« (abgedruckt in: DANZEL, S. 131) – **Nr. 7** 24.7. *Iphigenia* Hamburg, Neuber RUDIN, S. 22 (nach dem handschriftlichen Katalog der im Zweiten Weltkrieg verloren gegangenen Theaterzettelsammlung Friedrich Ludwig Schröders der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg. Neuber weilte seit dem 10. Juni in Hamburg, s. RUDIN I, S. 40: »10. Juni M^r. [Johann] Neuber permission 2 Monath Commoedi Zu Agiren, 48,—« (freundlicher Hinweis von Bärbel Rudin) – **Nr. 8** 22.9. *Berenize* Hannover, Rathaus, Neuber REDEN-ESBECK, S. 97; BD II.7, S. 10, verwechselt die beiden bei MÜLLER, S. 33, abgedruckten Theaterzettel und behauptet fälschlich, das Stück sei von einem Mitglied der Baden-Durlachischen Truppe übersetzt worden. Diese spielte am 3. Februar 1730 in Hannover. Beide Aufführungen sind die ersten öffentlichen Vorstellungen dort, vgl. MÜLLER, S. 31. – Neuber berichtet am 17. September 1730 an Gottsched aus Hannover: »Hier in Hannover haben bessere Kenner von Trauerspielen angetroffen, als ich vermuthen können. Es sind etl. Jahre sehr viel Comödianten hier gewesen, worunter auch sonderlich die Braunschweigischen mit dem berühmten Harlekin [Josef Ferdinand] Müller zu rechnen. Die alle haben hier die Leute so satt gemacht, daß sie bey unserm Anfang gar sparsam kamen, dabey haben jene auch eine so schöne Lebens-Art geführet, daß man uns nicht eines Thalers werth ohne Geld vertraute. Da wir aber unsere sogenannten Verse-Comödien anfangen, und die neuen Kleider anzogen kam es bald anders. Die zur hiesigen Landes-Regierung bestallten geheimen Rätthe machten den Anfang, und weil es denen gefiel, folgten die Uebrigen von Adel und alle vornehmen bald nach, und nun gesteht jedermann, sie haben dergleichen noch nie gesehen. Hingegen der Pöbel, welcher vorigen Comödianten die Nahrung gegeben, kann sich noch nicht darein finden, weil man nicht genug Gelegenheit hat, grobe Poßen zu machen.« (DANZEL, S. 132) – **Nr. 9** 8.12. *Berenize* Dresden, Gewandhaus, Neuber REDEN-ESBECK, S. 98. – **1731 Nr. 10** 4.10. *Iphigenia* Braunschweig, Café Wegener, Neuber REDEN-

ESBECK, S. III, Brief; vgl. Gottscheds Widmungsrede an den Herzog Ludwig Rudolph zur *Iphigenia* (AW III, S. 101): »Sie [*Iphigenia*] hat vor etlichen Jahren das Glück gehabt, an dem allen Braunschweig-Lüneburgischen Landen so erfreulichen Huldigungs-Feste Deroselben, in Dero Gegenwart aufgeführt zu werden, und also einen Theil derjenigen Lustbarkeiten auszumachen, die damals von allen Dero getreuen Vasallen und Unterthanen um die Wette angestellet wurden.« Das Huldigungsfest zum Regierungswechsel – der Herzog August Wilhelm war am 31. März 1731 verstorben – begann am 2. Oktober 1731, vgl. auch RUDIN/SCHULZ I, S. 23. – Am 31. Oktober, zum Reformationstag von 1731 schrieb Neuber an Gottsched über die Schwierigkeiten, die er mit der dortigen Konkurrenz hatte: »Wir sind diesmal nicht zu Leipzig in der Michaël Messe gewesen. Das ist bekannt. Es war aber gleichwohl schon alles zu unserer Abreise darin fertig, wir würden auch gewiß kommen seyn, wenn sich nicht ein sonderlicher Umstand gezeigt hätte, der den Durchl. Hertzog dahin gebracht, uns da aufzuhalten. Den 1. 8br: War Kayserl. Maj. Geburths Tag, da wurde Abends ein Feuer Werk verbrant. Den Kupferstich werden wir davon mitbringen. D. 2. 8br war die Huldigung. Hr. Mosheim predigte im Dom der Kirche die Huldigungs Predigt. [...] Den 4. 8br: wurde zu Mittage ein gantz gebratener Ochse, der mit Schöps u. Kälber und Rinder und Schweine Braten belegt war dem Volke Preiß gegeben. Abends kam die Reyhe an uns und da wir die Glückwünschung auf der Schaubühne an Ihr Durchl. abzulegen hatten, in Form eines Prologs darauf folgte *Iphigenia*. Die Zuschauer waren häufig denn das war das erstemahl, daß man eine solche Comoedie in Braunschweig sahe. Die Madame Müller und ihr Hr. Bruder Friedr. Elensohn kamen von Hannover herüber nach Braunschweig und sahen uns zu. | Sie schienen böse zu seyn, weil wir da waren, und sind auch nicht zu uns kommen, ohngeachtet wir sie bitten laßen daher es denn auch gekommen, daß sie sich gegen andere Leuthe mit verächtl. Worten über uns agiren herausgelassen. Dieser Tag war die einzige Ursache, daß wir die Leipziger Messe nicht besuchen können«. (REDEN-ESBECK, S. 110f., s. dazu eingehend Bärbel Rudin, *Venedig im Norden oder: Harlekin und die Buffonisten*. »Die Hochfürstl. Braunsch. Lüneb. Wolfenbüttelschen Teutschen Hof-Acteurs [1727-1732], Reichenbach im Vogtland 2000, S. 67-84) – **1732 Nr. 11** 18.6. *Berenize* Hamburg, Neuber REDEN-ESBECK, S. 112. – **1733 Nr. 12** Nov. *Iphigenia* Wittenberg, Neuber REDEN-ESBECK, S. 118. – **1735 Nr. 13[-21]** 18.4. *Iphigenia* EV REDEN-ESBECK, S. 173. Gastspiel Neubers vom 18.4 bis 5.12. in Hamburg, Komödienhaus Fuhrentwiete, Neuber, vgl. zu den Gastspielen der Gesellschaft Neubers und seiner Frau in Hamburg Laure Gauthier und Bärbel Rudin, *Der alte und*

der neue Geschmack. Die Neuberin in Hamburg, in: Bärbel Rudin und Marion Schulz (Hgg.), Vernunft und Sinnlichkeit. Beiträge zur Theater-epoche der Neuberin. Ergebnisse der Fachtagung zum 300. Geburtstag der Friederike Caroline Neuberin, 8.–9. März 1997, Reichenbach im Vogtland 1999 (= *Schriften des Neuberin-Museums*, 2), S. 164–199. – **Nr. 14** *Berenize* REDEN-ESBECK, S. 108. – **Nr. 15** *Britannikus* HEITMÜLLER, S. 40. – **Nr. 16** *Britannikus* HEITMÜLLER, 40. – **Nr. 17** *Iphigenia* REDEN-ESBECK, S. 107. – **Nr. 18** *Iphigenia* REDEN-ESBECK, S. 107. – **Nr. 19** *Iphigenia* REDEN-ESBECK, S. 107. – **Nr. 20** *Alexander* Hamburg REDEN-ESBECK, S. 107, genauer Titel ›Der Streit des Vorzugs in der Großmuth zwischen Alexander d. Großen und Porus (von Racine)‹. – **Nr. 21** 5.12.* *Britannikus* AV REDEN-ESBECK, S. 191; die Abschiedsvorstellung wurde verboten (vgl. Johann Friedrich Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, S. 228 f.); die Ankündigung ist abgedruckt bei RUDIN/SCHULZ I, S. 86. Peter Stüven ist darauf als Übersetzer nicht genannt. – **1736 Nr. 22** Ostermesse *Britannikus* Frankfurt a.M., Neuber MENTZEL, S. 164. – **Nr. 23–25** Ostermesse *Berenize Iphigenie Mithridates* Frankfurt a.M. Neuber MENTZEL, S. 173. – **Nr. 26** 30.4. *Mithridates* Lübeck, Neuber, s. *Niedersächsische Nachrichten von gelehrten und neuen Sachen*, Nr. XXXIX, den 17. Mai 1736; der Druck des *Mithridates* in der BSB {P. o. gall. 1787} enthält zudem das Vorspiel: An dem | Hohen Geburtstags-Feste | Ihr: Königl. Hoheit | Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn | HERRN | Carl Friderichs | Regierenden Herzogs zu Schleswig-Holstein c. c. | Ist den 30. April | 1736. | auf dem Schauplatze in Lübeck | In einem Vorspiele | aufgeführt worden | Die | Von der Weisheit wider die | Unwissenheit | beschützte | Schauspielkunst. | Verfertigt von Friderica Carolina Neuberin | gebohrner Weissenbornin | Principalin der Königl. Pohnl. Chur=Fürstl. | Sächsischen [...] Hof-Comödianten, Lübeck, gedruckt von Christian Henrich Willers, 1736. – **Nr. 27** 9.11. *Britannikus* Frankfurt a.M., Neuber MENTZEL, S. 169, 426. – **Nr. 28–31** Herbstmesse *Berenize Iphigenie Mithridates* Frankfurt a.M., Neuber MENTZEL, S. 173. – **Nr. 32** 22.12. *Mithridates* Straßburg UA, Neuber REDEN-ESBECK, 201. – **1737 Nr. 33** 8.1. *Mithridates* Straßburg, Neuber RUDIN/SCHULZ I, S. 158; Zur Vereidigung des neugewählten Magistrats (Schwörtag) der Stadt Straßburg mit dem Vorspiel aufgeführt: *Die Verehrung der Vollkommenheit durch die gebesserten deutschen Schauspiele*. – Der Druck des *Mithridates* in der BSB {P. o. gall. 1787} enthält zudem das Vorspiel: Die Verehrung | Der | Vollkommenheit | durch die gebesserten deut- | schen Schauspiele | Ein deutsches Vor=spiel | wie es auf dem Schau=platze | in Straßburg am Schwör= Tage | den 8. Januarii 1737. aufgeführt | worden. | Verfertigt von Friderica Carolina Neuberin | gebohrner Weissenbornin | Principalin

der Königl. Pohnl. Chur=Fürstl. | Sächsischen [...] Hof= |Comödianten. | Straßburg, | Gedruckt bey Melchior Pauschinger. – **Nr. 34** 13.11. *Iphigenia*, Hubertusburg AV Neuber REDEN-ESBECK, S. 223, und RUDIN/SCHULZ I, S. 174. – MENTZEL, S. 169 und 173, nennt die Titel des Vorjahres auf den beiden Messen. – **1738 Nr. 35** April *Mithridates* Hamburg, Opernhaus, Neuber REDEN-ESBECK, S. 229. – **Nr. 36** 2.6. *Mithridates* Hamburg, Senat Neuber REDEN-ESBECK, S. 232; vgl. RUDIN/SCHULZ I, S. 202f.: aufgeführt mit der Musik von Johann Adolph Scheibe, zur Funktion solcher musikalischen Untermalungen Erika Fischer-Lichte, Vom zerstreuten zum umfassenden Blick. Das ästhetische und zivilisatorische Programm in den Vorspielen der Neuberin, in: Winfried Herget und Brigitte Schultze (Hgg.), Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte, Tübingen 1996 (= *Mainzer Forschungen zum Drama und Theater*, 16), S. 59-86, bes. 79 f. – **Nr. 37** 4.9. *Phädra* Hamburg UA, Neuber REDEN-ESBECK, S. 234; vgl. RUDIN/SCHULZ I, S. 206f. – **1740 Nr. 38** 15.1. *Mithridates* Lüneburg, Ritterakademie, Schönemann DEVRIENT, S. 10, mit ausführlicher Darstellung. – **Nr. 39** *Alexander und Porus* Mecklenburg, Schönemann DEVRIENT, S. 350, N° 13. – **Nr. 40** *Iphigenia* Rostock, Schönemann DEVRIENT, S. 349, Nr. I. – **Nr. 41** September oder Oktober *Iphigenia* Schwerin, Schönemann DEVRIENT, S. 17 (= Brief Schönemanns an Gottsched vom 6. September). – **1741 Nr. 42** April *Iphigenia* Liegnitz, Schulaufführung UEHLIN, S. 49: An drei aufeinanderfolgenden Tagen im April 1741 aufgeführt von Schülern unter der Leitung von Magister Johann Gottlieb Volkelt. – **Nr. 43** 13.7. *Phädra* Frankfurt a.M., Neuber UEHLIN, S. 75. – **Nr. 44** *Iphigenia* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, S. 349, N° I. – **Nr. 45** *Alexander und Porus* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, S. 350, N° 13. – **Nr. 46** 23.8. *Iphigenia* Leipzig, Zotens Hof, am Geburtstag des Zaren, Neuber REDEN-ESBECK, S. 263; BD II.II, S. 470. Vgl. Nachricht von denen im August aufgeführten Schauspielen in Leipzig, in: Belustigungen des Verstandes und Witzes, Leipzig 1741, Herbstmonat, S. 287f. (abgedruckt in: RUDIN/SCHULZ I, S. 224). – **Nr. 47** 17.10. *Phädra* Leipzig, Neuber REDEN-ESBECK, S. 265. – **1742 Nr. 48** 24.2. *Phädra* Frankfurt a.M., in Anwesenheit des Kurfürsten von Köln, Neuber UEHLIN, S. 75. – **Nr. 49** 23.5. *Britannicus* Frankfurt a.M., Neuber UEHLIN, S. 76. – **Nr. 50** 3.7. *Mithridat* Hamburg, Opernhalle am Gänsemarkt, Schröder MEYER II.2, S. 42, die Angaben entnimmt MEYER dem *Verzeichniß der Vorstellungen, welche in den Jahren 1742, 1743 und 1744, unter Schröders Mutter* [Sophie Charlotte Schröder, geb. Biereichel] *in Hamburg gegeben sind, und ihrer Einnahmen (Aus den Papieren des Residenten Willers)*. – **Nr. 51** 13.8. *Mithridat* Hamburg, Opernhalle am Gänsemarkt, Schröder MEYER II.2, S. 43. – **Nr. 52** 23.10. *Mithridat* Ham-

burg, Opernhalle am Gänsemarkt, Schröder MEYER II.2, S. 45. – **Nr. 53** 4.12. *Iphigenia* Hamburg, Opernhalle am Gänsemarkt, Schröder MEYER II.2, S. 46. – **1743 Nr. 54** 25.1. *Iphigenia* Hamburg, Opernhalle am Gänsemarkt, Schröder MEYER II.2, S. 46. – **Nr. 55** 15.5. *Mithridat* Hamburg, Opernhalle am Gänsemarkt, Schröder MEYER II.2, S. 48. – **1744 Nr. 56** 1.6. *Mithridat* Hamburg, Fuhlentwiete, Schröder MEYER II.2, S. 50. – **1745 Nr. 57** 11.10. *Britannikus* Frankfurt a.M., Neuber REDEN-ESBECK, S. 297: Brief von Friedrich Melchior Freiherrn von Grimm an Gottsched, wo es heißt: »Heute, höre ich, wird sie ihre Bühne mit dem Britannikus eröffnen«. REDEN-ESBECK, S. 297f. Kaiserkrönung Franz I. Ob die Aufführung tatsächlich stattgefunden hat, geht daraus nicht hervor. – **1746 Nr. 58** *Esther* Lüneburg, St. Michaelis, Schultheater MAGNUS, S. 206, vgl. dazu die Besprechung in der Frankfurter Gelehrten Zeitung, Dienstag, den 20. Dezember 1746, Nr. CI, S. 558. – **Nr. 59** *Iphigenie* Stuttgart, Schuch LISS, S. 89 up. – **1747 Nr. 60** August *Iphigenie* Basel Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up. – **Nr. 61** August *Mithridates* Basel, Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up. – **Nr. 62** *Alexander und Porus* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, S. 350, N° 13. – **Nr. 63** *Mithridates* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, S. 349, N° 1. – **Nr. 64** *Iphigenia* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, S. 349, N° 1. – **Nr. 65** *Iphigenia* Berlin, Schönemann DEVRIENT, S. 349, N° 1. – **1748 Nr. 66** 3.5. *Iphigenie* Frankfurt a.M., Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up. – **Nr. 67** 17.10. *Phädra* Leipzig, Neuber HEITMÜLLER, 4I. – **Nr. 68** 25.11. *Iphigenia*, Nürnberg, Schuch GNM 2° L 1313^w I, II. 3 – **1749 Nr. 69** *Phädra* Wien Druck, s. Bibliographie III. 2. – **Nr. 70** 7.5. *Mithridates* Nürnberg, Schuch LISS, S. 89., BD II.7, S. 431 bzw. GNM 2° L 1313^w I, I. III. 17. – **Nr. 71** 22.5. *Iphigenie*, Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up. – **1750 Nr. 72** Juli oder August, *Iphigenia* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, S. 349, N° 1. – **Nr. 73** *Iphigenia* Berlin, Schönemann DEVRIENT, S. 349, N° 1. – **Nr. 74** 29.8. *Athalia* Breslau, Magdalenenengymnasium, die Einladungsschrift des Übersetzers Johann Ephraim Scheibel (1696-1758) liegt in der Stadtbibliothek Breslau und ist abgedruckt samt der Chöre in: Konrad Gajek (Hg.), Das Breslauer Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert. Einladungsschriften zu den Schulactus und Szenare zu den Aufführungen förmlicher Comödien an den protestantischen Gymnasien, Tübingen 1994 (= *Rara ex Bibliothecis Silesiis*, 3), S. 441-444, dort auch eine Besetzungsliste. – **Nr. 75** *Esther* Breslau, Magdalenenengymnasium, vgl. den Brief Scheibels an Gottsched vom 29. September 1752 (gelesen von WANIEK, S. 502). – **1751 Nr. 76** 20.4. *Mithridates* Frankfurt a.M. Ostermesse Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up. – **Nr. 77** *Alexander und Porus* Schwerin, Schönemann DEVRIENT, S. 350, N° 13. – **Nr. 78** *Andromacha* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, N° 175. – **Nr. 79** *Andromacha* Schwerin Schönemann DEVRIENT,

Nr. 175. – **Nr. 80** *Iphigenia* Schwerin, Schönemann DEVRIENT, S. 349, N° 1. – **Nr. 81** *Iphigenia* Schwerin, Schönemann DEVRIENT, S. 349, N° 1. – **Nr. 82** *Iphigenia* Hamburg Schönemann DEVRIENT, S. 349, N° 1. – **1752 Nr. 83** 21.4. *Mithridates* Frankfurt a.M., Ostermesse, Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up. – **Nr. 84** 23.5. *Athalia* Nürnberg, Fechtthaus, F. Schulz GNM 2° L 1313^w I, XII.9, vgl.: »Mit gnädiger Verwilligung | Einer | Hohen Obrigkeit | werden heut, 1752 | die privilegirten Chur-Bayerischen Comödianten, | vorstellen: | Der heilige Krieg | derer Priester und Leviten, | in dem Tempel des Herrn: | Oder: | Der in seinem siebenden Jahre zum König in Israel | gekrönte | Joas, | Und die blutig-untergehende Großmutter | in ATHALIA, | Wittib des Achasias, und einer Tochter Jezabel. | NB. Der Inhalt ist zu lesen im 2. Buch der Könige, im 11. Cap. | 1 bis 21 Verß.« Im »Avertissement« steht: »Alle Connoisseurs Theatralischer Vorstellungen werden heunt mit unterthänigsten Respect eingeladen. Wir stellen eine Tragödie vor, welche von einem der berühmtesten französischen Tragödienschreiber, nemlich von dem Racine ist verfertigt worden. Man siehet in derselben keineswegs die Blendung derer Augen, die Verwirrung, die gleichförmige Wahrscheinlichkeit: nein! man siehet ein künstliches Werk nach allen dramatischen Regeln, ein Werk, welches unter den Namen der Athalie in denen französischen Theatris, an denen Europäischen Höfen den grössten Beifall gefunden hat. Der genaue Zusammenhang in der deutschen Uebersetzung, (in welcher keine erzwungene Nothwendigkeit derer gebundenen Worte, nach der Mund- und Redens-Art des Authoris, sondern nach dem prächtigen und saftigen Ueberfluss unserer deutschen Helden-Sprach) ist in allem genau beobachtet worden. Wir hoffen ohne durch die Philautie sich selbst zu hintergehen, dass alle unpassionirte Kenner sagen werden: Diese Moralische Pieçe ist wohl ausgearbeitet. – Uebersetzt von F. Schulz«; UEHLIN, S. 17 f. – **Nr. 85** 11.9. *Iphigenie* Frankfurt a.M., Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up.; mit F. C. Neuber als Klytämnestra, s. LISS, S. 17, zu Gottsched und Schuch s. LISS, S. 15-18. – **Nr. 86** 25.9. *Iphigenia* Nürnberg, Opern-Haus, Usler GNM 2° L 1313^w I, I.VIII, II. – **Nr. 87** *Alexander und Porus* Schwerin Schönemann DEVRIENT, S. 350, N° 13. – **1753 Nr. 88** *Andromacha* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, N° 175. – **Nr. 89** 24.11. *Mithridates* Königsberg, Ackermann UEHLIN, S. 55. – **1754 Nr. 90** 7.5. *Mithridates* Berlin, Schuch UEHLIN, S. 55. – **Nr. 91** 22.5. *Iphigenia* Berlin Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up.; vgl. zu Schuch LISS, S. 21: »Man begreift, dass das schaulustige deutsche Publikum diese Aktion des klassischen Dramas, sobald einmal der Reiz der Neuheit geschwunden war, höchst langweilig fand. Es hielt sich lieber an den Hanswurst, der doch wenigstens Etwas war, und nur der Kenner und Mann vom geläuterten Geschmack hielt sich

für verpflichtet, die leeren Plätze bei tragischen Vorstellungen zu füllen. So war auch bei Schuch in Berlin »die Komödie gedrängt voll, wenn Hanswurst auftrat, »nur im Tartufe, Kanut, Zaire und Iphigenie viel leere Plätze.« – **Nr. 92** 16.7. *Iphigenia* Nürnberg, Opern-Haus, Usler GNM L 1313^w II, IV, Bl. 15; auf dem Theaterzettel: »Dieses Trauer-Spiel, welches dem Herrn Professor Gottsched so vielen Ruhm zu Wege gebracht, ware das zweyte Stück seiner Arbeit, so er zur Aufnahme der Teutschen Bühne verfertigt, alle Kenner guter Stücke werden gestehn, daß er alle Leidenschafften in solchem auf das lebhafteste abgesehildert, bald zeigt er einen mit Ehre und Liebe streitenden Vatter, bald einen großmüthigen Ulysses, bald einen verliebten aber auch halb rasenden Achill. Hie findet sich eine den Tod nicht scheuende gehorsame Tochter, dort aber eine vor Zorn schäumende Gemahlin und fast vor Schmerz vergehende Mutter. Nur allein Eriphile scheint unempfindlich zu seyn, und lacht bey allen Drohungen der Götter – findet aber zu letzt, da sie Iphigenia den Untergang wünschet, ihren eigenen, mit einem Worte, die Arbeit in diesem schönen Wercke ist so gut, daß Iphigenia keinem Stücke, wie es auch Nahmen haben möge weichen wird.« – **Nr. 93** August *Iphigenie*, Stettin, Schuch LISS, S. 89. – **Nr. 94** 7.8. *Mithridates* Stettin, Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up. – **Nr. 95** *Iphigenie* Breslau, Schuch LISS, S. 89. – **Nr. 96** *Mithridates* Breslau, Schuch LISS, S. 89. – **Nr. 97** *Andromacha* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, N° 175. – **Nr. 98** 22.10. *Mithridates* Glogau, Jesuitentheater, Ackermann EICHHORN, S. 224. – **Nr. 99** 7.11. *Iphigenia* Glogau, Jesuitentheater, Ackermann EICHHORN, S. 224. – **Nr. 100** 14.12. *Iphigenia* Halle an der Saale, Ratskeller, Ackermann EICHHORN, S. 225. – **1755 Nr. 101** 25.1. *Iphigenia* Halle an der Saale, Ratskeller, Ackermann EICHHORN, S. 226. – **Nr. 102** 13.3. *Phädra* Halle an der Saale, Ratskeller, Ackermann EICHHORN, S. 227. – **Nr. 103** 20.3. *Mithridates* Halle an der Saale, Ratskeller, Ackermann EICHHORN, S. 227. – **Nr. 104** 7.6. *Iphigenia* Berlin, Rathaus Ackermann EICHHORN, S. 227. – **Nr. 105*** 23.9. *Andromacha* Frankfurt a. M., Wallerotty MENTZEL, Chur-Bayerische Hof-Acteurs: »ein aus der Trojanischen Geschichte genommenes Haupt- und Staats-Schau-Spiel, genannt: Der tapfere und grossmüthige Feld-Herr PYRRHUS, Und die mit Hoheit und Kinder-Liebe streitende Königin ANDROMACHA.« – **Nr. 106** 24.11. *Mithridates* EA Königsberg, Ackermannisches Schauspielhaus, Ackermann EICHHORN, S. 228. – **1756 Nr. 107** *Andromacha* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, N° 175. – **1757 Nr. 108** 20.11. *Iphigenia* EA Straßburg, Tucherstübtheater Ackermann EICHHORN, S. 230; Madame Ackermann spielte 1757 die Klytämnestra, die Monimia und die Phädra, vgl. MEYER II.2, S. 118f. Konrad Ackermann den Theseus und den Agamemnon, ebd., S. 112f. – **Nr. 109*** *Berenize* Danzig, Schuch (Critische

Nachricht von der Schuchischen Schauspielergesellschaft, Danzig 1758. [Bibliothek Neustrelitz] dort Titus, den Racine seinem König zu Ehren geschrieben habe. Nicht bei LISS.) – **Nr. 110** Dezember *Mithridates* Danzig, Bude, Schuch LISS, S. 89, 81 bzw. 82 up. – **Nr. 111** Dezember *Iphigenie* Danzig, Bude, Schuch LISS, S. 89, 81 bzw. 82 up. – **1758 Nr. 112** 7.1. *Iphigenie* Stettin, Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up. – **Nr. 113** 10.1. *Iphigenie* Stettin, Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up. – **Nr. 114** 21.7. *Iphigenia* AV Winterthur, Waaghaus, Ackermann EICHHORN, S. 230. – **Nr. 115** 31.8. *Iphigenia* Zurzach, Bretterbude, Ackermann EICHHORN, S. 230. – **1759 Nr. 116-117** 24.1. und 25.1. *Alexander* Breslau, Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up.; 24. Januar ist Geburtstag Friedrichs des Großen – **Nr. 118** 28.6. *Mithridates* Breslau, Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up. – **Nr. 119** *Alexander und Porus* Hamburg, Schönemann DEVRIENT, S. 350, N° 13. – **1760 Nr. 120** 13.5. *Andromacha* Wien, Kärntnertortheater BD II.15, S. 318; Christian Gottlob Stephanie debütierte in der *Andromacha* in Wien um 1760 s. Litteratur- | und | Theater-Zeitung. | No. XXVI. | Berlin, den 26. Juni 1779, S. 411 (= *Litteratur- | und | Theater-Zeitung. | Des | Zweyten Jahrganges | Zweyter Theil. | Berlin, | bey Arnold Wever. 1779*). – **Nr. 121** 31.7. *Mithridat* AV Colmar, Zunft- haus der Kaufleute und Schneider, Ackermann EICHHORN, S. 232. – **Nr. 122** 16.10. *Mithridat* EV Basel, Ballhaus, Ackermann EICHHORN, S. 233. – **1761 Nr. 123** 24.1. *Alexander* Berlin Schuch LISS, S. 89 bzw. 81 up.; Geburtstag Friedrichs des Großen – **1762 Nr. 124** 29.6. *Iphigenia* Frankfurt a. M., Jung- hof, Ackermann MENTZEL, S. 267, 500. – **1763 Nr. 125** 18.7. *Iphigenia* EA Braunschweig, Nicolinis Pantomimentheater, Ackermann EICHHORN, S. 234. – **Nr. 126** 24.10. *Iphigenia* Hannover, Ballhof Ackermann EICHHORN, S. 235. – **1764 Nr. 127** 31.1. *Mithridates* Breslau, Schuch LISS, S. 89 bzw. 82 up. – **Nr. 128** 13.6. *Iphigenia* EV Göttingen, Brauhaus, Ackermann EICHHORN, S. 235; vgl. Rudolf Schlösser, Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert, Hamburg und Leipzig 1895 (= *Theater- geschichtliche Forschungen*, X), S. 17: »Ein Ereignis, welches für sein ganzes künftiges Leben von Bedeutung werden sollte, fiel in Gotters zweites Studienjahr. Am 13. Juni 1764 hielt die Ackermannsche Schauspiel- truppe ihren Einzug in Göttingen mit einer von Madam Ackermann verfertigten und gesprochenen Rede, Racines Iphigenie, einem Nach- spiel ›Der Scherenschleifer‹ und einem Ballett ›Die ertappten Vögel- diebe‹. Eckhof spielte den Agamemnon, Bök den Achill. Es war eine seltene Gunst für eine Schauspieltruppe, in einer Universitätsstadt spie- len zu dürfen und die Darsteller boten daher alles auf, um dem genuß- und begeisterungsfähigen Studentenpublikum ihr Bestes zu bieten. Ihre Aufnahme war glänzend und es fiel nicht ins Gewicht, daß sie nur in

einer Scheune spielten.« Vgl. dagegen MEYER II.2, S. 14, demnach spielte Eckhof zu dieser Zeit den Achill. – **Nr. 129** 3.10. *Iphigenia* Hamburg, Kochs Theater am Dragonerstell, Ackermann EICHHORN, S. 237. – **1765 Nr. 130** 24.1. *Mithridates*, Hamburg, Kochs Theater am Dragonerstell, Ackermann EICHHORN, S. 240; Eckhof spielte zu dieser Zeit immer noch den Xiphaires, vgl. MEYER II.2, S. 16; Theaterzettel in Gotha s. BD II.2I, S. 273 f. Madame Hensel spielte Monime. – **Nr. 131** 23.4. *Iphigenia* Bremen, Theater am Walle auf der Reitbahn, Ackermann EICHHORN, S. 241. – **Nr. 132** 3.12. *Phädra und Hippolyt* Hamburg, Schauspielhaus am Gänsemarkt Ackermann EICHHORN, S. 245; Madame Ackermann spielte 1765 die Phädra, vgl. Meyer II.2, S. 122. – **1766 Nr. 133** 2.1. *Phädra und Hippolyt* Hamburg, Schauspielhaus am Gänsemarkt, Ackermann EICHHORN, S. 245; zusammenfassend heißt es über Ackermann bei EICHHORN, S. 219: »Die Ackermannsche Truppe gab in der Zeit vom 31. Oktober 1753 bis zum 6. März 1767 und vom 15. März 1769 bis zum 6. Dezember 1771, also in etwa 5900 Tagen, insgesamt etwa 3000 Vorstellungen in 40 Städten und auf 44 verschiedenen Schauplätzen.« Demnach ließ Ackermann Voltaire 95 Mal, Ch. F. Weisse 69 Mal, Destouches 69 Mal, Molière 63 Mal, Goldoni 50 Mal, Lessing 45 Mal, J. E. Schlegel 44 Mal und Racine 22 Mal auführen. – **Nr. 134** 18.1. *Alexander* Königsberg, Ackermanns Theater, Schuch LISS, S. 89 bzw. 82 up. – **Nr. 135** 3.12. *Phädra und Hippolyt* Hamburg, Schauspielhaus am Gänsemarkt, Ackermann UEHLIN, S. 75; Eckhof spielte zu dieser Zeit den Theseus, vgl. MEYER II.2, S. 14. – **Nr. 136** 6.8. *Alexander* Stettin, Schuch LISS, S. 89 bzw. 82 up. – **1768 Nr. 137** *Athalia* Wien BD II.22, S. 409: Aufgeführt in Prosa u. a. durch Franz, Anna Katharina und Maria Anna Gewey, Niclas von Georgenfeld, Michael von Ortowitz und Josepha Gruber. – **1769 Nr. 138** *Mithridates* Wetzlar, Seyler UEHLIN, S. 55. – **1770 Nr. 139** 4.1. *Andromacha* Hannover, Seyler UEHLIN, S. 84. – **Nr. 140** 28.2. *Andromacha* Hannover, Seyler UEHLIN, S. 84: unter Mitwirkung von Ekhof. – **Nr. 141** *Mithridates* Hamburg, Seyler UEHLIN, S. 55. – **Nr. 142** 1.2. *Mithridates* BD II.2I, S. 274. – **1771 Nr. 143** *Mithridates* Lüneburg, Seyler UEHLIN, S. 55. – **Nr. 144** 28.2. *Mithridates* BD II.2I, S. 274. – **Nr. 145** 22.7. *Mithridates* BD II.2I, S. 274. –

1784 Nr. 146 Chöre der *Athalia* Rheinsberg (Magazin der Musik 2, S. 271). – **1786 Nr. 147** Chöre der *Athalia* Berlin, Corsicaischer Concertsaal (Magazin der Musik 2.2, S. 1441). – **1787 Nr. 148** 1.1. *Athalia* Kopenhagen, Palais Schimmelmann (C. F. Cramer, Aus Kopenhagen. In: Ephemeriden | der | Litteratur und des Theaters. | Zweiundfunfzigstes Stück. | Berlin den 29ten December 1787, S. 402 f. [= *Ephemeriden* | der | Litteratur | und des | Theaters. | Sechster Band. | Mit einem Titelkupfer. | Berlin, | bei

Friedrich Maurer, 1787]: »Die Discretion verbietet mirs, mich in eine detaillirtere Beschreibung und Lob der Einzelnen dieser edlen Spieler einzulassen; das bey der reinsten Wahrheitsliebe eines so nahen Antheil daran Nehmenden, dennoch partheyisch scheinen dürfte. Wer sich aber zu denken vermag, wie eine Elite von Menschen, die mit gemeinschaftlichem, freyen Eifer, mit dem ungeschminktesten Ausdrücke der Leidenschaft, mit einer Action, die jede Gabe der Erziehung veredelt, und Stimmen, bey denen immer Die Schöne des Herzens voran | Vor der Schöne des Gesangs fliehet! einem Werke, wie die *Athalia*, sein ganzes Recht widerfahren lassen kann: der wird sich vorstellen, wie Vieles ich hier so ungerne durch Schweigen verhülle.«) – **Nr. 149** 15.1. *Athalia* Kopenhagen, Palais Schimmelmänn (Ephemeriden 6, S. 402). – **Nr. 150** 22.1. *Athalia* Kopenhagen, Palais Schimmelmänn (Ephemeriden 6, S. 402; »Der Vortrag von Racines Tragödie ›Athalie‹ in Cramers Übersetzung mit den Kompositionen von Schulz im Verlauf einer Soiree im Hause Brun ging auf eine Anregung Auguste Bernstorffs zurück und wurde u. a. von Cramer selbst und Friederike Brun dargeboten. [...] Er fand so großen Anklang, daß man eine szenische Einstudierung des Werkes beschloß. Sie kam an drei Abenden im Januar 1787 unter Leitung F. L. Ae. Kunzens und unter Mitwirkung von Auguste Bernstorff, Cai Reventlow und Friederike Brun im Palais Schimmelmänn zur Aufführung. Zur dritten Vorstellung, am 22.1., an der auch zahlreiche Mitglieder des Hofes teilnahmen, reiste Cramer erneut nach Kopenhagen.« (Helmut Riege, Kommentar zum Brief Cramers an Klopstock vom 18.11.1786, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, Briefe. 1783-1794, hrsg. v. H. R., Band II: Apparat/ Kommentar. Anhang, Berlin, New York 1994, S. 561 f. Vgl. ausführlicher Lisbeth Ahlgren Jensen, Musiklivet i Charlotte Schimmelmännns og Friederike Bruns saloner, in: Anne Scott Sørensen (Hg.), Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske sønånder og salonmiljøer 1780-1850, Odense 1998 [= *Odense University Studies of Scandinavian Languages and Literatures*, 38], S. 232-236.) Über Cramers Reise nach Kopenhagen anhand seines Tagebuches einschließlich über die politische Bedeutung der letzten Aufführung berichtet Heinrich W. Schwab, »Wie denk' ich noch des Fests«. Aufzeichnungen von Carl Friedrich Cramer anlässlich seiner Kopenhagenreise im Jahre 1787, in: Axel Beer und Laurenz Lütteken (Hgg.), Festschrift für Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag, Tutzing 1995, S. 289-301, ein Kupferstich des Palais Schimmelmänn von Jonas Haas ist abgedruckt ebd., S. 291. – **1789 Nr. 151** 30.3. *Athalia* Hamburg, Hamburger Theater, Schröder (Annalen | des | Theaters. | Fünftes Heft | Berlin, | bei Friedrich Maurer 1790, S. 51, vgl. auch ebd., S. 50: »von Cramer mit der Musik von Schulz hat sehr gefallen, ob es gleich in der

Folge die Zuschauer nicht so häufig herbey zog, als man wohl, theils wegen der Neuheit des Sūjets, theils wegen der vortreflichen Musik zu erwarten berechtigt war. Die Hauptrollen waren folgendergestalt besetzt: Der Hohepriester Joad war Herr Schröder. Josabeth Mad. Schröder. Sacharja, Hr. Klingemann. Athalia, Mad. Stark. Abner, Hr. Langerhanns, Mathan, Hr. Löhrs.« – **Nr. 152** 31.3. *Athalia* Hamburg, Hamburger Theater, Schröder (Annalen des Theaters 5, S. 50). – **Nr. 153** 3.4. *Athalia* Hamburg, Hamburger Theater, Schröder (Annalen des Theaters 5, S. 50). – **Nr. 154** 29.4. *Athalia* Hamburg, Hamburger Theater, Schröder (Annalen des Theaters 5, S. 52; s. zu den Aufführungen Schröders Cramers Brief an Klopstock vom 27. Februar 1790: »In Absicht der Athalia, Bester, habe ich mich, nach Windemes [Johanna Elisabeth von Winthem, A. N.] Ausdruck leider wieder abfreuen müssen. Da es mir unmöglich war, in dieser Woche abzukommen von hier [Kiel, A. N.], so schrieb ich gleich nach Empfang ihres Briefes an Schröder [Brief nicht ermittelt, A. N.], ihn zu fragen, ob sie nicht die folgende noch Einmal gegeben würde? Er antwortete mir, daß sie wegen der Krankheit einer Sāngerinn dieß Jahr gar nicht gegeben werden könnte. Und so habe ich meine Reise nach Hamburg lieber noch bis Ostern verschoben, wo ich wieder einige Woche bey Ihnen seyn zu können hoffe.« (Friedrich Gottlieb Klopstock, Briefe. 1783-1794, hrsg. v. Helmut Riege, Band I: Text, Berlin, New York 1994, S. 190f., und Band II: Apparat/ Kommentar. Anhang, S. 772, dort der Verweis auf F. L. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers. Th. 2, Abth. 1, Hamburg 1819, S. 42). – **Nr. 155** 25.9. *Athalia* Berlin, Königliches Nationaltheater (Annalen des Theaters 5, S. 13; Annalen | des | Theaters. | Fünftes Heft | Berlin, | bei Friedrich Maurer 1790, S. 13, eine Rede, gesprochen von Mlle. Döbbelin am Geburtstagsfeste Sr. Majestät des Königs, Friedrich Wilhelm, S. 3f.). – **Nr. 156** 26.9. *Athalia* Berlin Königliches Nationaltheater (Annalen des Theaters 5, S. 13). – **Nr. 157** 27.9. *Athalia* Berlin, Königliches Nationaltheater (Annalen des Theaters 5, S. 13). – **Nr. 158** 1.10. *Athalia* Berlin, Königliches Nationaltheater (Annalen des Theaters 5, S. 13). – **1790 Nr. 159** 12.1. *Athalia* Berlin, Königliches Nationaltheater (Annalen des Theaters 5, S. 16). – **Nr. 160** 19.3. *Athalia* Berlin, Königliches Nationaltheater (Annalen des Theaters 5, S. 18). – **1796 Nr. 161** 6.3. *Athalia* Kiel (Wolfgang von Gersdorff, Geschichte des Theaters zu Kiel unter den Herzogen zu Holstein-Gottorp, Kiel 1912 [= *Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte*, 28 und 29], S. 324). – **1798 Nr. 162** Januar *Athalia* Hamburg (vgl. Friedrich Ludwig Schröder am 26.1.1798 an Karl August Böttiger: »Ich fahre in diesem Augenblicke auf's Land, nachdem ich mich 12 Tage in der Stadt aufgehalten habe. Ich spielte u. A. noch den

Otto von Wittelsbach, Macbeth, Joad in der ›Athalia‹, abgedruckt in: Hermann Uhde, Friedrich Ludwig Schröder in seinen Briefen an K. A. Böttiger [1794-1816], in: Historisches Taschenbuch. Begründet von Friedrich von Raumer, Fünfte Folge, fünfter Jahrgang, Leipzig 1875, S. 267. Seine Frau spielte die Athalia, vgl. MEYER II.2, S. 170, im Jahre 1789 spielte sie die Josabeth, vgl. ebd., S. 168). – **1804 Nr. 163** 30.1. *Mithridat* Weimar BURKHARDT, N° 524. – **Nr. 164** 14.2. Chöre der *Athalia* Königsberg (E. T. A. Hoffmann, Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans v. Müllers mit Erläuterungen hrsg. v. Friedrich Schnapp, München 1971, S. 73f.: »Abends mit Weiß im Concert – Riel spielte eine langweilige Sonate – 's war zum Einschlafen – Nachher die Chöre aus ›Athalia‹: Singe Akademie – Königsbergs Blumenflur – allerliebste Mädchen – drey darunter mit excellenten Stimmen – mir konts nicht gehen wie Rousseau im Conservatorio in Venedig! – Die eine hieß Mamsell Bremer«. Am Vortag berichtet Hoffmann von einer Lektüre der *Confessions* von Rousseau, vgl. ebd., S. 73: »Ich lese Rousseaus ›Bekenntnisse‹ vielleicht zum 30^{sten} mahl«. – Seine Wertschätzung der Schulzschen Vertonung ist überliefert im Brief an Julius Reichsgraf von Soden (1754-1831) vom 23. April 1808 aus Berlin nach Bamberg, s. E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel, gesammelt und erläutert v. Hans von Müller [†] und Friedrich Schnapp, hrsg. v. Friedrich Schnapp, Erster Band: Königsberg bis Leipzig 1794-1814, München 1967, Nr. 206, S. 241). – **Nr. 165** 5.3. *Mithridat* Weimar BURKHARDT, N° 524. – **Nr. 166** 30.7. *Mithridat* Lauchstädt BURKHARDT, N° 524. – **Nr. 167** 31.10. *Mithridat* Weimar BURKHARDT, Nr. 524. – **Nr. 168** 12.11. *Mithridat* Weimar BURKHARDT, N° 524. – **1805 Nr. 169** 30.1. *Phädra* Weimar BURKHARDT, N° 541; Geburtstag der Herzogin; mit Anna Amalie Christiane Becker, geb. Malkomi (1783-1851) als *Phädra*, vgl. Gertrud Rudloff-Hille, Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit, Berlin und Weimar 1969 (= *Beiträge zur deutschen Klassik*, 20), S. 200. – **Nr. 170** 18.2. *Phädra* Weimar BURKHARDT, N° 541. – **Nr. 171** 22.5. *Phädra* Weimar BURKHARDT, N° 541. – **Nr. 172** 20.6. *Phädra* Lauchstädt BURKHARDT, N° 541. – **Nr. 173** 5.8. *Phädra* Lauchstädt BURKHARDT, N° 541. – **1806 Nr. 174** 24.3. *Phädra* Berlin SCHAEFFER, S. 67, N° 40; SCHAEFFER zählt bis 1862 52 Aufführungen der *Phädra* in Berlin. – Mit einer Ouvertüre von Bernhard Heinrich Romberg. Rezensionen in der *Haude- und Spenerschen Zeitung* vom 27.3.1806, Nr. 37 und in der *Vossischen Zeitung* vom 22.5.1806, N° 61. – In Berlin spielte die Rolle der *Phädra* Friederike Auguste Caroline Bethmann-Unzelmann (1760-1815), ein Kupferstich bei Gertrud Rudloff-Hille, Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit, Berlin und Weimar 1969 (= *Beiträge zur deutschen Klassik*, 20), S. 349. – **Nr. 175** 19.5. *Phädra* Berlin (Vossische Zeitung vom 22.5.1806, N° 61). – **1807 Nr. 176** 2.1.

Phädra Stuttgarter Hofbühne KRAUSS, 143: zehn Aufführungen bis 1816. Titelrolle Christine Leibnitz. – **1808 Nr. 177** 17.12. *Phädra* Wiener Hoftheater HADAMOWSKY, S. 97, N° 873. – **Nr. 178** 18.12. *Phädra* Wiener Hoftheater HADAMOWSKY, S. 97, N° 873. – **Nr. 179** 20.12. *Phädra* Wiener Hoftheater HADAMOWSKY, S. 97, N° 873. – **1809 Nr. 180** 2.1. *Phädra* Wiener Hoftheater HADAMOWSKY, S. 97, N° 873. – **Nr. 181** 11.1. *Phädra* Wiener Hoftheater HADAMOWSKY, S. 97, N° 873. – **Nr. 182** 15.3. *Phädra* Weimar BURKHARDT, N° 541. – **1810 Nr. 183** 25.4. *Phädra* Wiener Hoftheater HADAMOWSKY, S. 97, N° 873. – **Nr. 184** 22.10. *Phädra* Wiener Hoftheater HADAMOWSKY, S. 97, N° 873. – **1812 Nr. 185** 15.2. *Phädra* Weimar BURKHARDT, N° 541. – **1813 Nr. 186** 6.1. *Phädra* Weimar BURKHARDT, N° 541. – **Nr. 187** 5.8. *Phädra* Halle an der Saale BURKHARDT, N° 541. – **1814 Nr. 188** 12.2. *Phädra* Weimar BURKHARDT, N° 541. – **1815 Nr. 189** 1.5. *Phädra* Weimar BURKHARDT, N° 541. – **Nr. 190** 20.12. *Phädra* Weimar BURKHARDT, N° 541. – **1816 Nr. 191** 11.9. *Phädra* Weimar BURKHARDT, N° 541. – **1823 Nr. 192** 1.2. *Phädra* Weimar (Henriette Karoline Friederike Jagemann [von Heygendorf], 1777-1848, einstige Geliebte des Herzogs und von 1817-1828 Leiterin des Hoftheaters, spielt die *Phädra*, vgl. Gertrud Rudloff-Hille, Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit, Berlin und Weimar 1969 (= *Beiträge zur deutschen Klassik*, 20), S. 200 und 440. – **1841 Nr. 193** 3.1. *Athalia* Berlin Varnhagen von Ense berichtet am 7. Januar 1841: »Eine der auffallendsten Geschichten war im Theater bei Aufführung der ›Athalia‹, am Sonntage den 3. Man wußte, daß sie auf Empfehlung des Königs durch Raupach neu bearbeitet worden, und der König die Aufführung bestellt habe; auch war der Hof zugegen. Die Stellen vom Beten und Königthum wurden besonders hervorgehoben, und schienen dem Hofe zu gefallen, mißfielen aber dem Publikum. Zum Unglück war die Aufführung schlecht, das Ganze höchst ermüdend, und nun suchte man sich durch Zischen und Pochen schadlos zu halten. Diese Bewegung galt nicht dem Meisterwerke Racine's, sondern der Absicht, die man damit verbunden argwohnt. Der König erhob sich, und stand vor dem Weggehen einen Augenblick an der Brüstung der Loge, aber das Pochen und Zischen dauerte fort; der Prinz von Preußen rief zornig in das Parterre hinab: ›Ruhig!‹ aber ohne allen Erfolg. Gestern wurde die Aufführung wiederholt; es war äußerst leer, aber gepocht und geschrien wurde abermals.« (Tagebücher von K[arl] A[ugust] Varnhagen von Ense, aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense, Erster Band, Leipzig 1861, S. 261.) – Am 12. Januar 1841 berichtet Varnhagen von Ense (Tagebücher von K[arl] A[ugust] Varnhagen von Ense, aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense, Erster Band, Leipzig 1861, S. 265): »Man sagt, die Bearbeitung der ›Athalia‹ rühre vom Könige selber her, er habe noch als

Kronprinz in Mußestunden diesen Versuch gemacht. Bei der ersten Vorstellung hat er am Schlusse einige Minuten lang an der Brüstung der Loge gestanden, und mit zornigen Blicken nach der lärmenden Galerie geblickt, dem übrigen Publikum gleichsam andeutend, daß nur der Pöbel den Werth des Stücks verkenne.« – **Nr. 194** 6.1. *Athalia* Berlin (Tagebücher von K[arl] A[ugust] Varnhagen von Ense, aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense, Erster Band, Leipzig 1861, S. 261).

b) Racine auf Französisch bis 1813. Auswahl

1689 F 1 *Bérénice* Berum, Liebhaberaufführung mit Ludwig Rudolph von Braunschweig-Wolfenbüttel und Prinzessin Christine Louise von Öttingen kurz vor ihrer Hochzeit Vgl. den Brief der Fürstin Eberhardine Sophie von Ostfriesland an die Markgräfin Sophie Louise (Bayreuth) aus Berum am 28. Juni/8. Juli 1689: »Der Prince vohn Wolfenbüttel Ist noch bey unß und haben vergangen Sonabend sambtliche herrn und cavaliers Eine masquerade gebracht vohn ostfrisichen Bawren, undt so zumb Ring geränt, under welcher zeit wihr damens unß gleichfallß so verkleit undt sie auch wieder surpendiret. Vergangenn Dienstag ist die frantzösische Comedie Berenice ge Spilt worden, und wahren die acteurs der Prince vohn Wolfembüttel, ma soeur [Christine Louise ist die Schwester der Fürstin von Ostfriesland] zwey Mosr Imhoff, frewlein Berckhoff und monsr. Molck, und ginge selbige all wohl ab, soll auch Sonntage noch Ein Mahl geSpüllet werden.« Georg Schnath, Ostfriesische Fürstenbriefe aus dem 17. Jahrhundert, Aurich 1929, S. 84; Christine Louise spielte mit elf Jahren die Chimène im *Cid*, konnte über 500 Verse auswendig sagen (ebd., S. 37). Für den Hinweis danke ich Jill Bepler. – **1697 F 2** Januar *Andromaque* Wolfenbüttel LEIBNIZ I.13, S. 136: Lorenz Hertel schrieb Leibniz am 21. (31.) Januar 1697 aus Wolfenbüttel, dass »nos Serenissimes ont représenté lundi passé *L'Andromaque* de Racine où Chaqu'un s'est acquité avec approbation de sa rôle.« – **1704 F 3** *Andromaque* Hannover, Großes Opernhaus VORKAMP, S. 175 und 137, Anm. 33 (Brief-Zitat der Herzogin Sophie: »Gestern wurde im großen Theater die Andromache gespielt, es war sehr kalt und die Schauspieler erschienen wie Pymäen«. – Vorkamp merkt an, dass Aufführungen im Opernhaus von Schauspielen die Ausnahme waren); Vorkamp weist zwischen 1668-1758 insgesamt 98 Stücke nach, die tatsächliche Zahl der Aufführungen dürfte höher gewesen sein. Komödien überwogen das Repertoire: 75 gegenüber 16 Tragödien, vgl. VORKAMP, S. 181. Dieses Verhältnis ist repräsentativ für die anderen französischen Hoftheater in Deutschland, vgl. VORKAMP, S. 182. – **1707 F 4** *Andromaque* Hannover BD II.2, S. 399. – **1719 F 5**

Andromaque Dresden BD II.2, S. 399; FÜRSTENAU, S. 141: von Racine im Repertoire sind *Andromaque*, *Alexandre*, *Phèdre*, *Bérénice*; französische Schauspieler (10 Schauspieler, 11 Schauspielerinnen, eine Souffleurin kosten im Jahr 1719 10866 Thaler, vgl. ebd., S. 136). – **F 6** *Andromaque* München BD II.2, S. 399. – **1723/24 F 7** *Bajazet* Hannover VORKAMP, S. 11. – **F 8** *Andromaque* München BD II.2, S. 399. – **1724 F 9** *Andromaque* München BD II.2, S. 399; zu München um 1750 vgl. Paul Legband, *Münchener Bühne und Litteratur im achtzehnten Jahrhundert*, München 1904 (= *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte*, 51), S. 110 ff. – **1736 F 10** *Mithridate* Rheinsberg OLIVIER II, S. 25: »En 1736, on donne *Mithridate*. Frédéric représente avec succès le héros de la pièce, mais il est fort mal secondé par le Baron de la Motte-Fouqué, exécration dans Arbate.« – **F 11** 12.9. *Mithridate* Rheinsberg FRENZEL, S. 42, Kronprinz Friedrich als *Mithridate*. – **1742 F**** Mannheim OLIVIER I, S. 15f. druckt das Repertoire der französischen Schauspielgesellschaft ab, datiert Mannheim, den 5. September 1742: bis auf *Bérénice* und *Esther* gehören alle Tragödien zum festen Repertoire der Truppe. – **1743 F 12** *Bajazet* Bayreuth OLIVIER III, S. 30 und 96; gemeinsam mit Voltaire spielen Sophie-Wilhelmine die Rollen von Roxane und Acomat; zu Wilhelmines Racine-Ausgabe in Erlangen: UB-Sign. Ez II, 976 bemerkt OLIVIER III, S. 98 »Les coupures sont assez nombreuses. Craignant les allusions aux amours de son mari, la Margrave avait supprimé les vers suivants de la scène III de l'acte I « Je sais que des sultans... Esclave, elle reçoit son maître dans ses bras ». – **1745 F 13** *Andromaque* Berlin BD II.2, S. 400. – **1746 F 14** 11.6. *Britannicus* Rheinsberg FRENZEL, S. 213, Friedrichs des Großen Flötenkonzert als Ouvertüre. – **F 15** *Andromaque* Berlin BD II.2, S. 400. – **1747 F 16** *Britannicus* Rheinsberg FRENZEL, S. 100; Prinzessin Amalie als Agrippina und Baron von Bielfeld als Nero. Quelle ist ein Brief Bielfelds aus Potsdam vom 15.9.1747 (*Des Freiherrn von Bielfeld freundschaftliche Briefe* II, S. 260, vgl. FRENZEL, S. 213). – **1748 F 17** 7.10. *Andromaque* Schloss Ludwigsburg, Kurpfälzische Hofkomödianten Mannheim KRAUSS, 41: »Die einschließlich der Tänzer aus nahezu 40 Personen bestehende Truppe führte am 7. Oktober 1748 im Ludwigsburger Schloßtheater Racines »*Andromache*« »einfach, steif und hölzern« auf.« – **1749 F 18-19** *Mithridate* und *Britannicus* Berlin FRENZEL, S. 206: abgedruckt ist Lessings Spielplan des französischen Theaters im Berliner Schloss von 1749, vgl. auch Lessings *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin* und die *Fortgesetzte Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin*. – **1753 F 20** 12.11. *Athalie* Wien GROSSEGGER, S. 125; Aufführungen des *Britannicus* und der *Athalie* in BD II.7, S. 400-405. – **F 21** 12.11. *Iphigénie* Schönbrunn, Liebhaber-

aufführung GROSSEGER, S. 283. – **1757 F 22** 19.1. *Andromaque* Berlin FRENZEL, S. 116, Vorzimmer der Prinzessin Amalie. In Anwesenheit von Voltaire. – **1764 F 23** *Phèdre* Dresden (PHÉDRE | TRAGÉDIE || PHÉDRE, | TRAGÉDIE | EN CINQ ACTES ET EN VERS | DE M^r. RACINE. | Représentée par les Comédiens françois | de la Cour sur le nouveau Théâtre de | S.A. Electorale de Saxe, à Dresde. | Avec Approbation | Dans la Librairie de GRÖLL. | 1764. {SUB DD94A 658:9}) – **F 24** 8.11. *Bajazet* Berlin, Liebhaberaufführung FRENZEL, S. 107; zum Geburtstag der Königin Elisabeth Christine durch die Hofdamen. – **1765 F 25** 19.1. *Iphigénie* Berlin, Liebhaberaufführung FRENZEL, S. 117; handschriftlicher Vermerk der Prinzessin Amalie. Vgl. auch Briefe Friedrichs II. an die Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen, in denen Friedrich eine *Iphigénie*-Aufführung durch Mitglieder der königlichen Familie und eine *Britannicus*-Aufführung erwähnt: *Œuvres de Frédéric le Grand, tome XXIV*, Berlin MDCCCLIV (= *Correspondance de Frédéric II, Roi de Prusse, tome IX*), Brief Nr. 35 (30.1.1765), S. 78, und zum *Britannicus* den Brief 154 (24.12.1765), S. 231. – **1770 F 26** *Iphigénie* Potsdam, Neues Palais FRENZEL, S. 84 u. 209. – **1771 F 27** *Phèdre* Potsdam, Neues Palais OLIVIER II, S. 54 und 118; zur Quellenlage bemerkt OLIVIER II, S. 45: »Nous n'avons pas de renseignement précis sur le répertoire de la Comédie berlinoise entre les années 1740 et 1756 ; mais il se composait principalement, cela va sans dire, des chefs-d'œuvre de Molière, de Corneille et de Racine, de Racine surtout que le Roi adorait et savait par cœur.« – **1772 F 28** 4.7. *Phèdre* Potsdam, Neues Palais FRENZEL, S. 84 u. 209. – **1774 F 29** 5.7. *Mithridate*, Potsdam, Neues Palais FRENZEL, S. 84: Gastspiel des Schauspielers Aufresne aus der Comédie Française. – **1778 F 30** 12.8. *Bajazet* Kassel Vgl. den Druck: *Bajazet. Tragédie; représentée sur le grand théâtre de Cassel le 12. août 1778, par Mr. de Racine.* – Cassel: Hampe, [ca. 1778]. – 72 S. {HLB Fulda Schw Stift D 73} – Intendant Marquis de Luchet unter dem Landgrafen Friedrich II., vgl. W. Lynker und Th. Köhler, *Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel*, Kassel 1865, S. 278-305, bes. 287: »Der als dramatische Dichter weit höher [als Voltaire, A. N.] stehende Racine war aber nicht mehr recht heimisch auf der französischen Bühne [in Kassel]; um jedoch ›Bajazet‹ wirkungsvoll vorzuführen, ließ de Luchet eine damals gefeierte Schauspielerin, Demoiselle Raucourt, von Paris kommen, welche für 100 Thaler nebst Reisekosten die Roxane spielte.« Vgl. auch OLIVIER IV, S. 28 und 81f. (dort Angaben zur Besetzung). OLIVIER IV, S. 47, weist darauf hin, dass in Kassel Mitte der 80iger Jahre die Bedeutung der französischen Klassiker gering war: »On voit quelle place infime nos classiques occupaient au Théâtre de Cassel. Du mois de novembre 1783 au mois d'août 1785, Pierre Corneille et Racine ne sont pas

joué du tout ; [...] Mais ne reprochons pas trop à Frédéric et à sa Cour d'avoir préféré à nos chefs-d'œuvre ces bouffonneries musicales et ces farces à gros sel. Le public parisien n'avait pas meilleur goût.« – **1779 F 31** *Mithridate* Kassel OLIVIER IV, S. 30. – **1795 F 32** 31.1. *Bajazet* Wien GROSSEGGER, S. 227. – **1801 F 33** 31.12. *Iphigénie* Berlin, Liebhaberaufführung FRENZEL, S. 152. – **1804 F 34** 27.9. *Andromaque* Mainz MAAS, S. 23. – **F 35** 1.10. *Bajazet* Mainz MAAS, S. 23: Beiden Mainzer Vorstellungen wohnte Bonaparte bei; Maas teilt mit, dass während der Zeit der französischen Besatzung ansonsten höchst selten Tragödien gegeben wurden (MAAS, S. 40); Talma spielte seit dem 15. November 1804 mit Duchesnois in Mainz (MAAS, S. 25). – **1813 F 36** *Phèdre* Dresden Vgl. Vorstellungen des Théâtre François während des Waffenstillstandes in Dresden, in: Journal des Luxus und der Moden 1813, Bd. 28, S. 545-554.

3. Bibliographische Darstellung der Übersetzungswellen

Drucke von 1666 bis 1846 – Ungedruckte Übersetzungen – Verschollene Übersetzungen.

ED Erstdruck [bzw. fettgedruckte Jahreszahl: 1803]. Jedem Druck ist eine Sigle zugewiesen, bestehend aus dem Kurztitel und der Jahreszahl, z. B. ALEXANDER 1666] D Angaben zum Drucker K Kommentar L Liegt Mf Mikrofiche Ms Manuskript ND Nachdruck bzw. Neue Auflage * nicht eingesehen P Partituren und Klavierauszüge R Zeitgenössische Kritik und Rezension TD Teildruck Ü Übersetzung V Vorlage der Übersetzung W Widmung

a) Drucke von 1666 bis 1846

1666 Alexander der Grosse. | Schau=Spiel | Bey Anwesenheit | Deß Durchleuchtigsten Fürsten/ | Herrn Albrechtens/ | Marggraffens zu Brandenburg/ | Hertzogens in Preussen/ [et]c. | und | Ihrer Hoch=Fürstl. Durchl. Frawen Gemahlin/ | Der gleichfalls | Durchleuchtigsten Fürstin | Frawen Christina/ | Marggräffin zu Brandenburg/ Hertzogin | in Preussen/ [et]c. Gebohrner Marggräffin | zu Baden und Hochberg/ [et]c. | In dem Fürstl. Residentz=Schloß | Carlsburg | Den Herbstmonat/ deß 1666 Jahrs. | vorgestellt. | Durlach/ | Druckts Henning Müller.

V ALEXANDRE | LE GRAND. | *TRAGÉDIE*. | A PARIS, | Chez THEODORE GIRARD, dans la Grand' | Salle du Palais, du costé de la Cour des Aydes, | à l'Enuie. | M. DC. LXVI. | AVEC PRIVILEGE DV ROY. D Zu den Buchdruckern Martin und Henning Müller, von 1666 bis 1688 in Durlach, die für den Hof Gesangbücher und Leichenpredigten herausgaben, s. Josef Rest, Die Entwicklung des Buchdrucks in Baden, in: Klimschs Druckerei-Anzeiger 57, 1930, S. 563 und 587 sowie BENZING, S. 95. K S. Vf., *Alexander* in Durlach, 1666. Zur bisher frühesten deutschen Übersetzung eines Dramas von Racine, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 55, 2005, H. 2, S. 227-230. Zuerst erwähnt von Johannes Bolte, Der Jude von Venetien, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 22, 1887, S. 199 f. L Badische Landesbibliothek Qb 228 [*Kriegsverlust seit 1942*] – BSB 4 Turc. 21 b [*Verlust*] – Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena 4 Art. lib. XIV, 37

1694 ATHALIA, | Traur=Spiel/ | aus der heiligen Schrift. | Der | hochwürdigsten und Durchleuchtig= | sten Fürstin und Frauen |

Fr. Henrietten | Christinen/ | Hertzogin zu Braunschw. und |
Lüneburg/ [et]c. des weltlichen Keyserli= | chen Freyen
Reichs=Stiffts Gandersheim Aebtissin/ [et]c. | unterthänigst
zugeschrieben | Von | F. C. Bressand. | Wolfenbüttel/ | Gedruckt
bey Caspar Johann Bismarck/ | Im Jahr 1694.

VATHALIE, | TRAGEDIE. | Tirée de l'écriture Sainte. | Par Mr.
DE RACINE. | Suivant la Copie imprimée | A PARIS. | M. DC.
XCI. [= Amsterdamer Nachdruck der Quartausgabe in Duodez,
s. GUIBERT, S. 110 f.] W Henriette Christine von Braunschweig-
Wolfenbüttel (1669-1753) anlässlich der Annahme ihrer Würde als
Äbtissin des Reichsstiftes Gandersheim 1694 (s. Otto Hahne, Her-
zogin Henriette Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, Äb-
tissin von Gandersheim, in: Braunschweigisches Magazin 1914,
Nr. 9 und 10, S. 97-101 bzw. 117-120). D Der Buchdrucker Kaspar
Johann Bißmarck (gest. 1694) übernahm das Geschäft von seiner
Mutter, der Witwe Johann Bißmarck (gest. 1666) und wurde am
10.1.1693 von den Herzögen Rudolf August und Anton Ulrich
zum fürstlichen Hof- und Kanzleibuchdrucker ernannt. Seine
Witwe führte das Geschäft bis zu ihrer Heirat mit Christian
Bartsch aus Liegnitz (20.12.1700) selbständig weiter, vgl. BEN-
ZING, S. 510. K UEHLIN, S. 14-17. Ms ATHALIA | Traur=Spiel |
auß der Heiligen Schrifft ver= | fertiget | von | Herrn de Racine |
und | auß deßem Franzosischem | in daß Teutsche | übersetzt. |
1691. 4°, 59 Bl. {HAB 637. 1. Nov.} L HAB Sammelbd. Lo 74 (2)

1706 Der grosse | Alexander | Schau=Spiel/ | Aus dem Frantzösischen
des Herrn | RACINE | Durch eine gleich=sylbige ungezwungene
| Übersetzung | Aus Veranlassung eines zweifelnden Freundes |
in deutscher Sprache vorgestellt | Von | Dem in der ehemaligen
Teutsch=gesin= | neten Genossenschaft ge= | nannten | Zer-
schellenden. | Braunschweig/ | In Verlegung Christoph=Friedrich
Fickels/ Buchh. 1706.

VOEUVRES | DE | RACINE. | TOME PREMIER. | A PARIS, | Chez
CLAUDE BARBIN, au Palais, | sur Perron de la Sainte Chapelle. |
M.DC.LXXVI. [Mit Sicherheit diese Ausgabe oder Nachdruck:
Auf keinen Fall hat Schelhammer die Erstausgabe von 1666 be-
nutzt, vgl. z. B. Szene III.1, wo seit 1672 neunzehn Verse unter-
drückt sind (s. OC I, S. 1305). Ebenso wenig griff er auf die zweite
Auflage von 1672 zurück, wo am Ende von IV.3 vier Verse (vgl.
OC I, v. 1233-1236) stehen, die in den späteren Ausgaben und auch
bei Schelhammer fehlen. Schließlich fallen die beiden Fassungen
der Gesamtausgaben von 1687 und 1697 weg, da dort wiederum

vier Verse unterdrückt sind (s. OC I, S. 1301), die Schelhammer übersetzt hat, vgl. I.2: »[Taxile:] Eur kühner Muth/ mein Printz/ vergleicht sich ihren Sinnen | [Porus:] Die Ehre hilfft allein mir ihre Gunst gewinnen. | [Taxile:] Ihr Hertz ist euch geschenckt [Porus:] und wenigst meins bemüht | Daß nicht ein frembder Herr es meiner Sorg' entzieht.« (ALEXANDER 1706, S. 10 up., V. 237-240) D BERG/ALBRECHT 3.2, Sp. 974f. und Britta Berg, »...von Kindheit an nicht allzu großes glück in der Welt...« Der Braunschweiger Buchhändler Christoph Friedrich Fickel – ein Stück Sozialgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts, in: Braunschweigesches Jahrbuch 82, 2001, S. 119-127. K Übersetzer ist Günther Christoph Schelhammer. Im Messkatalog zur Neujahrsmesse von 1706 ist als Verfasser Schelhammers Ehefrau Maria Sophia (1647-1719) angegeben, direkt unter der Ankündigung ihres Kochbuches steht: »Der grosse Alexander in einem Schauspiel vorgestellt à M.S. Schelhammern Ibidem.« (Catalogus Universalis sive designato omnium librorum [...] Das ist: Verzeichnis aller Bücher so in Leipziger Neu-Jahrs-Messe des ietzigen 1706 Jahrs entweder gantz neu/ oder sonsten verbessert / oder auff's neue wieder auffgelegt und gedruckt worden sind, Leipzig 1706, S. 18 unpaginiert) – UEHLIN, S. 18-27. L HAB Textbuch 27 – HAAB O 9: 43 [Provenienz Johann Christoph Gottsched] Sonst ist mir kein weiterer Druck bekannt. Die von Christian Stefan Scheffel kommentierte Werkbibliographie Schelhammers kennt Exemplare mit einem Druckfehlerverzeichnis, das Schelhammer an »fast alle« deutschen Buchhändler [»ad omnes fere Germaniae Bibliopolae«] verschickt hat's. Virorum Clarissimorum ad Guntherum Christopherum Schelhammerum Epistolae selectiores, Wismar 1727, S. 51f., hier 52.

- ND Der | Grosse Alexander | wurde | In einem Schauspiele/ | Als | Der Durchlauchtigsten Fürstin und | Frau/ | Frau | Christinen Louisen/ | Vermählten Herzogin zu Braunsch. | und Lüneburg/ | Gebornen Fürstin zu Oettingen [et]c. | Hoher Geburts=Tag/ | Welcher den 20ten Martii einfiel/ höchsterfreulich | gefeyret wurde/ | Auf dem Blanckenburgischen Theatro aus unterthä= | nigster Devotion præsentiret. | Im Jahr 1723. | BLANCKENBURG. | Durch H. C. Struven/ Herzogl. privilegirten Buchdr.
L HAB Sammelband 2972 – Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln Schloss Wahn OT Blankenburg
- 1720 ALEXANDER | der Grosse/ | An dem | Gebuhrts=Tage | Der Durchlauchtigsten Fürstin | und Frauen/ | Frauen Dorotheen |

Sophien/ | Herzogin zu Mecklenburg [et]c. | Auf dem Strelitzschen Schau=Platze | vorgestellt | Im Jahr 1720. den 4. Dec. | Prentzlau, gedruckt bey Andreas Kobsen.

V ŒUVRES | DE | RACINE. | TOME PREMIER. | A PARIS, | Chez DENYS THIERRY, ruë Saint | Jacques, devant la ruë du Plâtre, à | l'Enseigne de la Ville de Paris. | M. DC. LXXXVII. | *AVEC PRIVILEGE DU ROI.* [bzw. Amsterdamer Nachdruck] **K** In der *Zweyten Nachlese zu dem Verzeichnisse deutscher Schauspiele, die seit drittelhalb Jahrhunderten im Drucke erschienen*, dem vierten Teil der *Deutschen Schaubühne* (1743) vorangestellt, von Gottsched genannt, vgl. *SCHAUBÜHNE* IV, S. 47. **L** Universitätsbibliothek Greifswald 520/Bf549

- 1733 Des Herrn Racine | Trauerspiel | Iphigenia, | vor | einigen Jahren ins deutsche | übersetzt, | Nunmehr aber mit einer Vorrede | und einem Auszuge | aus der griechischen Iphigenia | des Euripides | ans Licht gestellet | von | Johann Christoph Gottscheden | P. P. E. zu Leipzig, und der Königlichen Preußischen | Soc. der Wiss. Mitglieder. | Leipzig, | bey Bernhard Christoph Breitkopf. **W** Herzog Ludwig Rudolph von Braunschweig-Lüneburg und Fürstin und Frau Christine Louise, Herzogin von Braunschweig und Lüneburg, geborene Fürstin von Oettingen. Der zweite Band ihrer persönlichen Racine-Ausgabe (Eintrag: Christine Louise, princesse d'Oettinguen) liegt in der HAB {Lm 2948}. Exemplar mit Goldrand, Duodez, Nachdruck Paris 1678. – Zu Christine Louise s. Otto Hahne, Die Briefe der Herzogin Christine Louise an Herzog Karl I., in: Braunschweigisches Magazin 6 und 7, 1917, S. 57-73. **K** Die Vorrede ist auf die Michaelis-Messe 1733 datiert. Im *Verzeichniß aller theatralischen Gedichte, so in deutscher Sprache herausgekommen*, dem zweiten, zuerst erschienenen Teil der *Deutschen Schaubühne* (1741) vorangestellt, gibt Gottsched wie in der darin auf den 28. Dezember 1740 datierten Vorrede das Jahr 1732 an, vgl. *SCHAUBÜHNE* II, S. 31 und 71. Zur Entstehung heißt es, er habe sie bereits vor zwölf Jahren übersetzt, also 1728, genau zum Jahreswechsel 1729. Im Messkatalog ist sie erst zur Ostermesse 1734 verzeichnet. Ein Brief J. F. Liscows beweist, dass sie im Oktober erschienen war. Gottsched lernte 1729 in Lübeck, auf der Rückfahrt seiner Danzig-Reise, Christian Ludwig Liscow kennen (vgl. G. C. F. Lisch, Christian Ludwig Liscow's Leben, nach den Acten des großherzoglich-mecklenburgischen Geheimen und Hauptarchivs und anderen Originalquellen geschildert, Schwerin 1845, S. 27), dessen Bruder im *Hamburgischen Correspondenten* die

Iphigenia ankündigen wird. J. F. Liscow teilte am 13. November 1733 Gottsched aus Hamburg mit: »Es ist mir Ew. HochEdlen geneigte Zuschrift vom 23. October nebst dem Exemplar der Iphigenie erst geliefert worden, da ich schon dieser vortrefflichen Übersetzung in der Zeitung erwehnet hatte. Ich bin Ew. HochEdlen vor dieses angenehme Geschenke unendlich verbunden« (abgedruckt in: Berthold Litzmann, Christian Ludwig Liscow in seiner litterarischen Laufbahn, Hamburg und Leipzig 1883, S. 149). – UEHLIN, S. 37-50. R [Joachim Friedrich Liscow] In: Hamburgischer Correspondent, 4. Nov. 1733, No. 176. L HAB Lm Sammelband 59 – Kungliga biblioteket. Sveriges nationalbiblioteket 137 F e ty.

ND Des Herrn Racine | Trauerspiel | Iphigenia, | vor | einigen Jahren ins deutsche | übersetzt, | Nunmehr aber mit einer Vorrede | und einem Auszuge | aus der griechischen Iphigenia | des Euripides | ans Licht gestellt | von | Johann Christoph Gottscheden | P. P. E. zu Leipzig, und der Königlichen Preußischen | Soc. der Wiss. Mitglieder. | Leipzig, | bey Bernhard Christoph Breitkopf. | 1734. R Angezeigt in BEYTRÄGE X, 1734, S. 367. L HAB M: Lm 2970 – SUB Poet. Dram. II 4872

ND Iphigenia, | Ein Trauerspiel. | in fünf Aufzügen, | aus dem Französischen des Herrn | Racine übersetzt In: Die | Deutsche | Schaubühne | nach den Regeln | der alten Griechen und Römer | eingerichtet, | und mit einer Vorrede herausgegeben | von | J. C. Gottscheden. | Zweyter Theil. | Neue verbesserte Auflage. | Leipzig, | bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1741. | S. 1-76. R Angezeigt in BEYTRÄGE XXIII, 1740, S. 525: *Nachricht von der unter der Presse befindlichen deutschen Schaubühne*. – Die Drucke der Schaubühne sind auch einzeln anzutreffen, 76 S. Umfang und ohne Angabe von Ort und Jahr, UEHLIN, S. 38, erwähnt einen in Gotha. – In der Vorrede vom 28. Dezember 1740 heißt es zu den Änderungen gegenüber dem Erstdruck: »Indessen habe ich selbiges nochmals übersehen und verbessert, auch die französische Art, einander mit Ihr anzureden, durchgehends in das alte griechische und römische Du verwandelt; als welches uns einen weit edlern Begriff, von der ungekünstelten Einfalt der damaligen Zeiten beybringt.« (SCHAUBÜHNE II, S. 32) – [Johann Jakob Bodmer], Critische | Betrachtungen | über | Einige Auftritte | der | vom Herrn Professor Gott- | scheden | übersetzten | Iphigenia | des | Racine [sowie] Lob der angenehmen | Nachlässigkeit, | und der glücklich | auffahrenden Hoheit | in Herrn Gottscheds | über-

- setzen | Iphigenia [sowie] Durchgängige Critik, | über den | Fünften Aufzug | der | Iphigenia, | nach | Hr. Gottscheds Uebersetzung. In: Critische | Betrachtungen | und freye | Untersuchungen | zum | Aufnehmen und zur Verbes- | serung der deutschen | Schau-Bühne. | Mit einer Zuschrift an die Frau | Neuberin. | Bern, 1743. [64, 30 und 58 S.] L BSB P. o. germ. 508-2
- ND Iphigenia, | ein Trauerspiel | in fünf Aufzügen. | Aus dem Französischen des Herrn | Racine übersetzt In: Die | Deutsche | Schaubühne | nach den Regeln | der alten Griechen und Römer | eingerichtet, | und mit einer Vorrede herausgegeben | von | J. C. Gottscheden. | Zweyter Theil. | Neue verbesserte Auflage. | Leipzig, | bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1746.
L BSB: P. o. germ. 509-2 – DI HV 372/2
- ND Iphigenia/ | Ein Trauerspiel. | In fünf Aufzügen. | aus dem Französischen des Herrn | RACINE | übersetzt In: Deutsche | Schauspiele | welche in | Wienn | auf dem Kayserl. Königl. privile- | girten Stadt=Theater aufgeführt | worden. | Wienn, Zu finden, bey Joha. Paul Krauß, nächst der | Kayserlichen Burg das Gewölb habend. | 1750.
L DI HV 378/30
- ND Neue Sammlung von Schauspielen, Bd. 3, hrsg. von Johann Friedrich Schönemann, 1756 *
L SUB Hamburg A/205974: 3
- ND Iphigenia, | Ein Trauerspiel. | in fünf Aufzügen, | aus dem Französischen des Herrn | RACINE | Aufgeführt zu Wienn, | auf dem Kaiserl. Königl. privile- | girten Stadt-Theater. | Wienn, | Zu finden in dem Krausischen Buchladen, nächst | der Kaiserl. Königl. Burg, 1762. In: Die | Deutsche | Schaubühne | zu | Wien, | nach alten und neuen Mustern. | Zwölfter Theil. | Wien, | Bey Johann Paul Krauß, in seinem Gewölb, nächst | der Kaiserlich=Königlichen Burg. 1760.
L BSB P. o. germ. 1256-12
- ND Iphigenia, | Ein Trauerspiel. | in fünf Aufzügen, | aus dem Französischen des Herrn | RACINE | Aufgeführt zu Wienn, | auf dem Kaiserl. Königl. privile- | girten Stadt-Theater. | Wienn, | Zu finden in dem Krausischen Buchladen, nächst | der Kaiserl. Königl. Burg, 1762. In: Die | Deutsche | Schaubühne | zu | Wien, | nach alten und neuen Mustern. | Zwölfter Theil. | Wien, | Bey Johann Paul Krauß, in seinem Gewölb, nächst | der Kaiserlich=Königlichen Burg. 1764.
L DI HV 378/98

- ND Jphigenia. Ein Trauerspiel in funff Aufzugen aus dem französischen des Herrn Racine übersetzt.*
L ÖNB 392.620-A
- TD [Von Gottsched hinzugefügter Schlusssauftritt] In: Die schöne Litteratur | Deutschlands, | während | des achtzehnten Jahrhunderts. | Dargestellt | von | Franz Horn. | Zweiter und letzter Theil. | Berlin und Stettin, | bei Friedrich Nicolai. | 1813, S. 48-49.
L SBBPK Yc5791
- ND AW III, S. 1-129.
1735 MITHRIDATE. | TRAGEDIE, | PAR Mr. Racine. | Mithridates. | Ein Trauer-Spiel | Aus dem Französischen | Des Herrn Racine | übersetzt | Von | Johann Jacob Witter. | P.P. | STRASBURG, | Zu finden bey Johann Daniel Dulzecker. | M DCC XXXV.
K Falsche Datierung auf 1731 bei HEINSIUS 4 Schauspiele, Sp. 320, übernommen von FROMM 5, S. 227. Aufführungsverzeichnis in: BD II.7, S. 431. In der *Erinnerung bey der neuen Auflage des Sterbenden Cato* von 1736 teilt Gottsched mit, dass von seinem *Cato* zwei Racine-Übersetzungen angeregt wurden, der *Mithridates* von Johann Jacob Witter und eine Übersetzung Hudemanns (AW II, 20). – UEHLIN, S. 51-55. L BSB P. o. gall. 1787 – UB München Sammlung Pfetten – SUB Microfilm MA88-57:641
- ND Berlin 1742*
L Landesbibliothek Schwerin Ob V, 1020 (7. Bd)
- 1746 ESTHER | ein Schauspiel | des Herrn von Racine. | Uebersetzt | von | Johann Christian Bröstedt, A. M. | Conrector der Schule des Klosters zu Sanct | Michaelis in Lüneburg. | LUNEBURG, | bey Johann Wilhelm Schmidt. | 1746.
R Franckfurter Gelehrte Zeitungen, 20. Dezember 1746, Nr. CI, S. 558. – Neuer | Büchersaal | der | schönen Wissenschaften | und freyen Künste. | Des III. Bandes 5. Stück. | Leipzig, | Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf, | im Monat November 1746. S. 475f. K Im *Neuen Büchersaal* III.5, S. 476, wird Bezug auf Bressand genommen: »Vielleicht wird uns der Herr Conrector mit der Zeit auch einmal die Athalia von eben dem Dichter deutsch liefern; weil Bressands Uebersetzung derselben heute zu Tage viel zu altväterisch klingt.« – Folgende Briefe von Johann Christian Bröstedt an die deutsche Gesellschaft in Göttingen (an den Sekretär August Gesenius) liegen in der SUB Göttingen: aus Hannover vom 2. Dezember 1739 {Deutsche Ges. I (c) 3-6}, 22. Januar 1740 {Deutsche Ges. I (c) 11 bis 13}, 1. Februar 1740 {Deutsche Ges. I (c) 20}, 26. Februar 1740 {Deutsche Ges. I (c) 40}

und 41} und aus Lüchau vom 15. August 1740 {Deutsche Ges. I (c) 71 und 72}. – UEHLIN, S. 55-59. L SUB Poet. Dram. II 4864

1749 Phädra | und | Hippolytus, | ein Trauerspiel. | Aus dem Französischen des Herrn Racine | übersetzt. | Leipzig, | bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. | 1749.

W Der klügsten | Musenfreundinn, | Der | Hochwohlgebohrnen Fräulein, | Fräulein | Elisabeth Sophia Maria von Rehz, | seiner gnädigen Fräulein, | widmet | die deutsche | Phädra und Hippolytus | der Uebersetzer. – Widmungsverse: »Dir sag ich Phädrin zu, geschickte Kennerinn; | Jetzt halt ich Dir mein Wort. Nimm sie zum Zeugniß hin, | Daß, wird Dir dieses Werk von andern zugeschrieben, | Ich immer wie ich war (verstehst Du mich?) geliebt. | Mein Herz kennt Deinen Werth; doch loben kann ich nicht. | Wer, wie Du, denkt und schreibt, und handelt, reimt und spricht, | Braucht keines fremden Ruhms. Und meinem Angedenken | Wirst Du doch so viel Zeit dieß Blatt zu lesen, schenken.« – Elisabeth Sophie Marie von Rhetz (1723-1782) ist die Tochter von Levin August von Rhetz (1693-1757), zu dessen Tod Stüven ein Gedicht verfasst hat, vgl. *Seinen Freund den weiland Hochwohlgebohrnen Hrn. Herrn Levin August von Rhetz, Hochfürstl-Braunschw.Lüneb. Landdrost [...] beweinte v. Stüven*. Das Gedicht liegt in der Stadtbibliothek Lübeck {Ms. lit. et. germ. 4°17 Bl. 83^v-85^v}. Zur Familie von Rhetz s. das Register in: Johann Anton Leisewitzens Tagebücher nach den Handschriften, Bd. 2, hrsg. von Heinrich Mack und Johannes Lochner, Weimar 1920, S. 367. K Uraufführung bereits am 4. September 1738 in einer Vorstellung für den Hamburgischen Senat durch Neuber. Vgl. BD II.14, S. 326. Der Katalogeintrag von Harvard {GC7 A100 B750 v.341}: »Not the same translation as that by Peter Stüven« ist irreführend. – HEITMÜLLER, s. 234. UEHLIN, S. 70-75. L HAB Sammelband 2972 – Harvard GC7 A100 B750 v.341 – Landesbibliothek Schwerin Ob V 5, 1020 (9.Bd)

ND Phädra | und | Hippolytus. | Tragödie. | Uebersetzt aus dem Französischen | des Herrn | RACINE, von Herrn Lic. Stüven, | in Hamburg. | Aufgeführt zu Wienn | in dem | Kayserl. Königl. privilegirten | Stadt=Theater | im Jahr 1749. | Wienn, | Zu finden bey Joh. Paul Krauß, nächst der Kai= | serlichen Burg das Gewölb habend.

K Wohl vor dem anonymen Leipziger Druck erschienen, dessen Vorrede die Druckpraxis des Wiener Verlegers Krauss kritisiert. Text über weite Passagen nicht mit dem Breitkopf-Druck iden-

- tisch. L BNF Arts du spectacle RF 4764 – HAAB Weimar Dd 4:21/60 – ÖNB: 627.993-ATh
- ND Phädra | und | Hippolytus. | Tragödie. | Uebersetzt aus dem Französischen | des Herrn | RACINE, von Herrn Lic. Stüven, in Hamburg. In: Die | Deutsche | Schaubühne | zu | Wienn, | nach | Alten und Neuen Mustern. | Wienn, | Bey Joh. Paul Krauß, in seinem Gewölbe | nächst der Kayserl. Burg, 1749.
L DI HV 378/20
- ND Neue Sammlung von Schauspielen, Bd. 1, hrsg. v. Johann Friedrich Schönemann, 1754.*
L LB Mecklenburg-Vorpommern Schwerin ObV5, 1026 – UB Greifswald 531/6598-1 – SUB Hamburg A/205974: 1
- ND Phädra | und | Hippolytus. | Eine Tragödie. | Uebersetzt aus dem Französischen | des Herrn | RACINE, | von Herrn Lic. Stüven, | in Hamburg. | Aufgeführt zu Wien, | auf dem Kaiserl. Königl. privilegirten | Stadt=Theater. | Wien, | Zu finden in Krausens Buchladen, nächst der Kaiserl. | Königl. Burg. 1765 [!] In: Die | Deutsche | Schaubühne | zu | Wienn, | nach | alten und neuen Mustern. | Erster Theil. | Wienn, | Bey Johann Paul Krauß, in seinem Gewölb, | nächst der Kayserlich=Königlichen Burg, 1761.
L BSB P. o. germ. 1256-1
- 1749 Alexander | der Grosse | Ein Trauerspiel | aus dem französischen des Raci= | ne übersetzt In: Schauspiele, | welche | auf der | von Sr. Königl. Majestät in | Preussen | und von | Ihro Hochfürstl. Durchl. zu | Braunschweig und Lüneburg | privilegirten | Schönmännischen | Schaubühne | aufgeführt werden. | Dritter Theil. | Braunschweig und Leipzig, | 1749
K Mischfassung aus ALEXANDER 1706 und ALEXANDER 1720 sowie eigenständigen Passagen, was UEHLIN, S. 60f., übersehen hat. – BD II.14, S. 226f. L DI HV 378/28 – HAB Lo 6695
- ND Alexander | in Indien, | ein Trauerspiel | von fünf Aufzügen. | aus dem Französischen des Herrn | Racine | Auf | der Kaiserl. Königl. privilegirten | deutschen Schaubühne | zu Wienn | vorgestellt. | Im Jahr 1760. | Zu finden in dem Krausischen Buchladen nächst | der Kaiserl. Königl. Burg in Wienn. 80 S. In: Die | Deutsche | Schaubühne | zu | Wien, | nach | alten und neuen Mustern. | Achter Theil. | Wien, | Bey Johann Paul Krauß, in seinem Gewölb, nächst | der Kaiserlich=Königlichen Burg, 1760.
L BSB: P.o.germ. 1256-8 – DI HV 378/83 – DI HV 378/77
- 1750 [Chöre zur *Athalie*:] Inhalt | des aus dem Französischen | des Herrn Racine ins deutsche übersetzten Trauerspiels | Athalia

genannt, | welches den 29. August dieses 1750sten Jahres Nachmittags um 2. Uhr, | auf dem Theater zu Maria Magdalena | durch etliche von dasigen Alumnis wird aufgeführt werden.

K Johann Ephraim Scheibel (um 1696-1758) hat nicht nur die *Athalie*, sondern auch die *Esther* übertragen. Über beide Aufführungen berichtet er in einem Brief an Gottsched (29. September 1752, vgl. WANIEK, S. 502). Zu Scheibel s. das Biogramm von Gajek, S. 56*: »Kam im Juni 1732 als 2. Lehrer der 6. Ordnung ans Elisabethgymnasium, brachte es bis 1749 lediglich zum 2. Lehrer der 4. Ordnung. Vom Dezember 1749 bis November 1751 war er Präzeptor am Magdalenengymnasium, dann unterrichtete er wieder – bis zu seinem Tode am 2. Juli 1758 – am Elisabethgymnasium. | Am Schultheater trat er anscheinend nur einmal in Erscheinung, und zwar als Übersetzer von Racines *Athalia* [!]. Soll auch andere Dramen aus dem Französischen übertragen haben. » – Konrad Gajek (Hg.), *Das Breslauer Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert. Einladungsschriften zu den Schulactus und Szenare zu den Aufführungen förmlicher Comödien an den protestantischen Gymnasien, Tübingen 1994 (= *Rara ex Bibliothecis Silesiis*, 3), S. 441-444. L Stadtbibliothek Breslau Yu 1055, 7^{bis}, 29.2 ungez. Bl. 2°*

1751 **Diocletianus | der Christenverfolger | und | Phädra | Zwey Trauerspiele | Jenes hat selbst verfertigt | dieses aber | aus dem Französischen des berühmten Racine | übersetzt | D. Ludwig Friedrich Hudemann | der königl. deutschen Gesellschaft in Greifswald | wie auch der deutschen Gesellschaft in Leipzig | Mitglied | Wismar und Leipzig | bey Johann Andreas Berger | 1751**

K UEHLIN, S. 64-68. L DI HV 378/34 – LB Hannover Lh5287 – SUB Poet. Dram. III 2405 – Württembergische Landesbibliothek Stuttgart D.D.oct.5916

1751 **Andromacha | ein | Trauerspiel | in fünf Handlungen | aus dem Französischen | des Herrn Racine. | Im Jahr 1751.**

R Freymüthige Nachrichten | von | Neuen Büchern, und andern zur | Gelehrtheit gehörigen Sachen. | XVI. Stück. Mittwochs, am 18. April 1753. S. 122 f. K Nach den *Freymüthigen Nachrichten* ist der Druckort Hamburg. Der Übersetzer ist Johann Hartmann Misler. UEHLIN, S. 82, hält die Jahreszahl für fingiert. – In der *Nachricht des Uebersetzers*, die unterzeichnet ist mit J. H. Misler, heißt es: »Man wird mir zu gute Halten, daß vornemlich in den ersten Handlungen, einige Stellen meiner deutschen Andromacha kürzer, andre länger, als in dem französischen Originale gerathen

sind. Die Ausbesserung eines Stückes, welches ich bereits vor zehn Jahren, und folglich in meiner poetischen Jugend übersetzt hatte, war mir unmöglich, ohne in diesen Fehler zu fallen. Dennoch schmeichle ich mir, hiedurch die Schönheit des ganzen Stückes nicht allerdings verdorben zu haben, und der billige Zuschauer wird vielleicht zufriedner seyn, die Andromacha auch in dieser mittelmäßigen Gestalt vorgestellt zu sehen, als ein so rührendes Trauerspiel auf der deutschen Bühne gar nicht zu kennen.« – UEHLIN, S. 81-85. Ms Abschrift der Hermione-Rolle im Nachlass der Erbprinzessin Luise Friederike (1722-1791) von Mecklenburg-Schwerin Universitätsbibliothek Rostock Mss. var. 61.^{21-b}, vgl. DEVRIENT, S. 342: »In den Papieren der Erbprinzessin sind, zwischen den vollständigen Textbüchern mehrerer von Schönemann in jenen Jahren in Schwerin und Rostock gegebenen Stücke, 8 franz. Rollen enthalten. Es sind sämmtlich, so weit meine Kenntniss der französischen Litteratur reicht, jugendliche weibliche Rollen. Ich glaube bestimmt, dass es die ausgeschriebenen Rollen der Erbprinzessin selber sind.« L HAB Sammelband Lm 2965

ND Neue Sammlung von Schauspielen, die auf der Schönemannschen Bühne aufgeführt wurden VI, 1752*

ND Aufgeführt im Wiener Kärntnertheater den 13. Mai 1760, Wien: Gedruckt mit den Gehlischen Schriften 1760.

K Vgl. BD II.15, S. 318. L Film: Augsburg 140/GI 2103 H838, Collection of German Plays, No. 57

1753 JESABEL | und | ATHALJA. | Zwey Trauerspiele. | Jenes hat selbst verfertigt, | dieses aber aus dem Französischen | des berühmten RACINE | übersetzt | D. Ludwig Friedrich Hudemann, | der Königl. deutschen Gesellschaft in Greifswald, | und der deutschen Gesellschaft in Leipzig | Mitglied. | Rostock und Wißmar, | Joh. Andrea Berger und Jacob Bödner. 1753.

K Athalia, S. 73-168. Vorrede up., S. 5 f. »Was soll ich aber von der Athalia des vortrefflichen Racine sagen, davon ich hier die Uebersetzung liefere? Ich würde dem Geschmack und der Einsicht geübter Kenner poetischer Schönheiten sehr wenig zutrauen müssen, wenn ich glaubte, daß es nöthig sey in dieser Vorrede ein solches Meisterstück ihnen mit prächtigen Worten anzupreisen. Ich will nichts [6 up.] weiter als dieses anführen, daß ich gewünscht habe, diese Uebersetzung theils so majestätisch und nachdrücklich, theils so ungezwungen, als es mir immer möglich gewesen, ans Licht zu stellen; daher nicht nur diese Uebersetzung sehr frey verfertigt, sondern auch, in das lange trochäische Sil-

benmaß mit ungetrennten Reimen, eingekleidet habe.« – UEH LIN, S. 87-90. Mf BSB Film P 91.33-f 12169 (= *Bibliothek der deutschen Literatur*, K. G. Saur, FN 07934/001-002) L DI HV 378/46 – Gleimbibliothek Halberstadt – UB München 8 P. germ. 589

1754 **Britannicus**, | Ein | Trauerspiel | des | Herrn Racine, | aus dem Französischen übersetzt | vom Herrn von Stüven | zu Hamburg. | Aufgeführt zu Wienn, auf dem Kaiserl. Königl. | privilegierten Stadt=Theater. | Zu finden in Krausens Buchladen nächst der Kayserl. | Königl. Burg. 1754 In: Die | Deutsche | Schaubühne | zu Wienn, | nach | Alten und Neuen Mustern, | Fünfter Theil. | Wienn, | Bey Johann Paul Krauß, in seinem Gewölb, | nächst der Kaiserl. Burg, 1754.

R Niedersächsische Nachrichten von gelehrten und neuen Sachen, Nr. XCIII, den 28. November 1735, S. 805 [zu Stüvens Übersetzungen *Brutus*, *Essex* und *Britannicus*]. K Peter Stüvens Übersetzung war 1735 entstanden und gehörte seitdem zum Repertoire der Neubers. – UEH LIN, S. 75-78. L DI HV 378/51 – Hofbibliothek der Fürsten von Thurn und Taxis Regensburg XLI O 5

ND **Britannicus**, | Ein | Trauerspiel | des | Herrn Racine, | aus dem Französischen übersetzt | vom Herrn von Stüven | zu Hamburg. | Aufgeführt zu Wienn, auf dem Kaiserl. Königl. | privilegierten Stadt=Theater. | Zu finden in Krausens Buchladen nächst der Kayserl. | Königl. Burg. 1754 In: Die | Deutsche | Schaubühne | zu Wienn, | nach | Alten und Neuen Mustern, | Fünfter Theil. | Wienn, | Bey Johann Paul Krauß, in seinem Gewölb, | nächst der Kaiserl. Königl. Burg, 1765.

L BSB P. o. germ. 1256-5 c – UB München P. germ. 2253

1755 **Prosaische | Uebersetzung | einiger | Trauerspiele | aus dem | Französischen | der Herren | Racine und Gresset | Leipzig, 1755 | bey Johann Michael Teubner.**

R Neuer | Zeitungen | von | Gelehrten Sachen | auf das Jahr | MDCCLVI | Zweyter Theil. | Mit allergnädigsten PRIVILEGIIS. | Leipzig in der Zeitungsexpedition. || No. LIII. | Neue Zeitungen | von | Gelehrten Sachen | Auf das Jahr 1756. | Leipzig, den 1. Juli. S. 479: »Soviel müssen wir doch aber unsers Ortes auch gestehen, daß wir darinnen mit dem ungenannten Freunde in der Vorrede einig sind, daß sich diese prosaische Uebersetzungen mehr vor Leser, die nicht Sprache, oder nicht Lust genug besitzen, das Original zu lesen, als vor die Schaubühnen schicken: man mag sich auch die Akteurs, durch welche sie vorgestellt werden sollen, noch so vollkommen, und den Zuschauer noch so sehr vom Oh-

renklänge abstrahierend, einbilden. Der Herr Uebersetzer wird unterdessen wohl thun, wenn er, seinem bedingten Versprechen zu folge, in dieser Arbeit bald wieder fortfähret.« K Die Übersetzung erschien zur Michaelis-Messe 1755 und enthält *Mithridat* (S. 59-118), *Iphigenie* (S. 119-186), *Phädra und Hippolyt* (S. 187-248), *Baiazet* (S. 249-312). Die Vorrede ist unterzeichnet mit C. (vgl. BD I.1, S. 84), nimmt Bezug auf einen G., zeigt sich J. E. Schlegel verpflichtet. – BD II. 18, S. 22, nennt ihn L. L. von C... und gibt eine Übersetzung eines Metastasio-Stückes (Der chinesische Held) aus dem selben Jahr als Beleg. – UEHLIN, S. 96-102. L DI HV 378/56 – SBBPK 8«Xv 5772 [*Kriegsverlust*] – SUB Poet. Dram. II 3375 – Yliopiston kirjasto Pääkirjasto Sulj. varasto ei H 383. IV.10.

1766 Herrn Johann Racine | Theatralische | Schriften | Aus | dem Französischen übersetzt. | Erster Theil. | [Zweyter Theil] Braunschweig | Im Verlage der Schröderschen Buchhandlung. | 1766. W Der | Durchlauchtigsten Fürstin und Frauen | Frauen | Marien Antonien | gebohrnen Kayserlichen und Chur Bayerschen | Prinzessin, verwittweten Königl. Prinzessin in Polen und Litthauen, auch Churfürstin und Herzogin zu Sachsen, Jülich, Cleve, Berg. | Engern und Westphalen, Landgräfin in Thüringen, | Marggräfin zu Meissen, auch Ober- und Nieder- | Lausitz, gefürsteten Gräfin zu Henneberg, Gräfin | zu der Mark, Ravensberg, Barby und | Hanau, Frauen zu Ravenstein | [et]c. [et]c. | Meiner gnädigsten Churfürstin | und Frauen | widmet dieses Buch | in aller Unterthänigkeit | der Uebersetzer. R Neuer Zeitungen von Gelehrten Sachen auf das Jahr 1766. Mit allergn. PRIVILEGIIS./ Leipzig, in der Zeitungsexpedition, Jg. 1766, 24. März, S. 185 [nur Bd. 1, der bereits 1765 erschien]. – E. E. Buschmann In: Allgemeine deutsche Bibliothek 1768, 7.Bd., 1.St., S. 284-287. D Zu Johann Ludolph Schröder s. Martina Graf, Buch- und Lesekultur in der Residenzstadt Braunschweig zur Zeit der Spätaufklärung unter Herzog Karl Wilhelm Ferdinand (1770-1806), Frankfurt am Main 1994, S. 53f., und BERG/ALBRECHT 3.2, Sp. 974f. K Die Vorrede lautet: »Diese Uebersetzung ist die Frucht vieler mißvergnügten Stunden, welche ich mir dadurch einigermaßen zu versüssen gesucht habe. Sie hat mir doch den Vortheil verschafft, daß ich, so lange ich daran arbeitete, weder an das Elend meines Vaterlandes, noch an das meinige gedacht habe. Viele dieser Trauerspiele sind bereits durch andre übersetzt. Ich habe aber geglaubt, daß es vielleicht nicht misfallen würde, sie von Einer und derselben Feder übersetzt zu lesen. Für die Thebais muß ich, wie der

Verfasser des Originals, um etwas mehr Nachsicht, als für die übrigen, bitten. Bey den Zänkern habe ich den Canzleystil der Franzosen beybehalten müssen: sonst wäre es keine Uebersetzung geblieben; es wäre eine Nachahmung geworden. Ich bin nicht so sehr von aller Eigenliebe entfernt, daß es mir nicht ein ungewöhnliches Vergnügen erwecken sollte, wenn mich verständige Leser mit ihrem Beyfall beehrten. Sollte mir aber diese Hofnung vergebens geschmeichelt haben, so werde ich der Welt wenigstens nicht mit weitem Uebersetzungen beschwerlich fallen.« Jeder Übersetzung folgt ein kurzer Kommentar. Der *Andromache* folgt zudem die Vergleichung des Louis Racine zwischen der *Andromaque* des Racine und derjenigen des Euripides (Bd. 1, S. 268-286). Der *Iphigenia* eine Vergleichung derjenigen Racines mit der von Coras (Bd. 2, S. 300-341) sowie die Vergleichung der *Iphigenie* und des *Hippolytos* des Euripides mit jeweils Racines *Iphigénie* bzw. *Phèdre* (Bd. 2, S. 347-368 bzw. 467-492). Im Anhang finden sich *Zwei Briefe, die Werke des Herrn Corneille und Racine betreffend* (Bd. 2, S. 675-704); vgl. BD I.2, S. 839 f. – UEHLIN, S. 102-105. L BSB P. o. gall. 1800-1/2 – DI HV 378/113 und 120 – HAB Lm 2962 – SUB Poet. Dram. II 4858 – Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Schwerin On V e 11965 – UB München Sammlung Pfetten – Württembergische Landesbibliothek Stuttgart Fr. D. oct. 3833

TD [nur *erster Theil*] Sammlung [!] | von | Schauspielen | enthaltend: | Die Thebais, oder die feindseligen Brüder, ein Trauerspiel. | Alexander der Große, ein Trauerspiel. | Andromache, ein Trauerspiel. | Die Prozeßsüchtigen, ein Lustspiel. | Britannicus, ein Trauerspiel. | Berenice, ein Trauerspiel. | Leipzig, In Commission bey Wilhelm Gottlob Sommer.

L Film: SUB MA88-57:641, basierend auf Yale University, wird dort fälschlicherweise auf das Jahr 1740 datiert

ND Racines | sämtliche dramatische Werke | in vier Bänden. | Uebersetzt von ***. | Mit einer biographisch-litterarhistorischen Einleitung | von Heinrich Welti | [4 Bde.] Stuttgart o. J. [1885]

K Die Verleger gestehen: »Es ist uns leider trotz aller Nachforschungen nicht gelungen, den Namen des alten Uebersetzers zu ermitteln: alle bibliographischen Hilfsmittel aus diesem und dem vorigen Jahrhundert versagen, und auch die heute lebenden Racine-Forscher wissen, so gut ihnen die Ausgabe bekannt ist, keine Auskunft zu geben.« (Ebd., S. 37) L SBBPK 972502-1/2 [nur Band 1 und 4. Provenienz Gerhart Hauptmann]

1767 Esther, | ein Trauerspiel | des | ältern Racine. In: Unterhaltungen. | Dritten Bandes | Zweytes Stück. | *Passans du grave au doux, du plaisant au sévère.* | DESPREAUX. | Monat Februar. 1767. | Hamburg, | Gedruckt und verlegt von Michael Christian Bock. [S. 95-153]

V Ausgabe von 1750 BD II. 22, S. 183. K Johann Christian Eschenburg schreibt in der *Erinnerung des Uebersetzers*: »Wenn Racine Lobredner nöthig hätte, so könnte ich zum Lobe des gegenwärtigen Stücks die rühmlichsten Zeugnisse zusammentragen, und da würde ich mich vorzüglich auf den Geschmack der Frau von Sevigne berufen, welche in dem sechsten Theile ihrer Briefe dieses Schauspiel einmal über das andre mit einem gewissen Enthusiasmus erhebt, und eine Unterredung mit Ludwig XIV. erzählt, die Racinen außerordentlich schmeichelhaft muß gewesen seyn. Aber von dem allen ist izt die Rede nicht. Es kömmt auf den Werth meiner Uebersetzung an; den mag aber der Leser entscheiden. Ich selbst sehe noch eine Menge von Unvollkommenheiten, die meiner Feile entgangen sind, oder besser zu reden, zu deren Ausbesserung meine Feile zu stumpf ist. Wird man Nachsicht gegen mich haben? wird man mir die Schwierigkeiten und die Mühe der Uebersetzung so hoch anrechnen, als ich sie bey diesem Versuche habe kennen gelernt? | Tis true, Composing is the nobler Part, | But good Translation is no easy Art. | For tho' Materials have long since been found, | Yet both your Fancy, and your Hands are bound, | And by improving what was writ before, | Invention labours less, but Judgment more. | The Earl of ROSCOMMON. | Sonst erinnere ich noch, daß man dies Trauerspiel nach einer andern Eintheilung auch in drey Handlungen theilen kann. Die erste geht bis dahin, wo izt die dritte anfängt, der dritte Akt macht alsdenn den zweyten, und die beyden letzten Handlungen den dritten Akt aus. Die Eintheilung ist hier willkürlich, weil die Chöre ohnedieß machen, daß die Vorstellung des Stücks ununterbrochen fortgeht. | E.« – UEHLIN, S. 105-109. Mf Deutsche Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts. SBBPK 50 PF 453-3.1767 [9]

ND Esther, | ein Trauerspiel | des | ältern Racine, | in | deutschen Versen übersetzt. In: Gesammelte | Schriften | zum | Vergnügen | und | Unterricht. | *Durch äußern Zierrath schön, am innern Werthe reich.* | Zweyter Jahrgang. | Zehntes Stück. | WJEN, | gedruckt bey Joh. Thomas Edl. von Trattnern | k.k. Hofbuchdruckern und Buchhändlern. | 1767. [S. 3-85]

L L SBBPK Ad900-2,7/10.1767

- 1767 D. Ludewig Friederich | Hudemanns, | der leipzigerischen und greifswaldischen königlichen, und der | königlichen deutschen Gesellschaft in Göttingen | Ehrenmitgliedes | Zwey Trauerspiele | I | Uebersetzung | der Iphigenia | des Herrn Racine | II | das Schicksal | der Tochter Jephthah | von ihm selbst verfertigt | Bützow und Wismar | bey Joh. Andr. Berger und Joh. Jac. Boedner | 1767
 R F. In: Deutsche | Bibliothek | der | schönen Wissenschaften | herausgegeben | vom | Herrn Geheimdenrath Klotz. | Drittes Stück. | HALLE | bey Johann Justinius Gebauer. | 1768. S. 182-185. – C. Ebel. In: Allgemeine Deutsche Bibliothek XII, 1770, S. 287. – Gerstenberg. In den Hamburgischen Neuen Zeitungen 65. Stück K UEHLIN, S. 91-96. L British Library – DI HV 378/121
- 1768 Athalia. Trauerspiel. Jn fünf Aufzügen. Von Herr de Racin [Vignette: Hermes auf dem Podest] in das Deutsche übersezt. Wien in Oesterreich, im Jahre 1768.
 K In Prosa vgl. BD II.22, S. 409. Aufgeführt u. a. durch Franz, Anna Katharina und Maria Anna Gewey, Niclas von Georgenfeld, Michael von Ortowitz und Josepha Gruber. L Harvard GC7 A100 B750 v. 359 – UB Augsburg 140/ GI 2103 H838 (51/2005 Film)
- 1786 ATHALIA. | EIN | TRAUERSPIEL | MIT CHÖREN. | NACH RACINE | VON | CARL FRIEDRICH CRAMER. | Die Musik vom Herrn Capellmeister Schulz. | Kiel, bey dem Verfasser, und in *Hamburg*, in Com- | mission, bey Herrn Hoffmann, Buchhändler. [gedruckt bey Gottlieb Friedrich Schliebes] 8°, XXVII, 179 S.
 R [Vermischte Nachrichten, Ankündigung] Ephemeriden | der Litteratur und des Theaters. | Fünftes Stück. | Berlin den 29sten Januar 1785, S. 78 f. (= *Ephemeriden | der | Litteratur | und des | Theaters. | Erster Band. | Mit einem Titelkupfer. | Berlin, | bei Friedrich Maurer. 1785.*) – Allgemeine deutsche Bibliothek 73, 1787, 1. St., S. 141-144 und 80, 2. St., S. 567-91 [Replik von Carl Friedrich Cramer:] Den 14ten Sept. 1787. Nachtrag zur Athalia, in: Magazin der Musik 2, 2, 1440-1478, s. a. TD]; Gothaische Gelehrte Zeitung 1786, 88. St., S. 734 f.; Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin 1791, 2, 5, 36 ff.; Allgemeine Litteraturzeitung 1794, Nr. 239, S. 199 f. K Die Übersetzung, die ursprünglich von Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) angefertigt werden sollte, entstand in den Jahren 1783 und 1785. Am Anfang stand die Komposition der Chöre durch Schulz, begonnen wahrscheinlich schon

1781. Schulz trat seinen Dienst in Rheinsberg am 1. April 1780 an, vgl. Jürgen Mainka, J. A. P. Schulz' »Athalia«. Ein Beitrag zur Untersuchung der Beziehungen des »Sturm und Drang« zum Klassizismus, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 13, 1974, H. 4, S. 273-320, hier 282. L BSB: 2 Mus.pr.508 v – ÖNB 627998-B. The – SBBPK Mus. Ts 948/4 und Yp 5318-4 c

ND Athalia, Ein Trauerspiel mit Chören, aus dem Französischen des Herrn Racine übersetzt von Carl Friedrich Cramer, St. Gallen, Huber und Comp, 1790, XXIII, 92 S. 8°

L Albertina Leipzig – Gleimbibliothek Halberstadt – Augsburg
 TD Chöre und Gesänge | zur | Athalia, | von | Racine. | Nach der Uebersetzung | des Herrn Professor Cramer. | In Musik gesetzt | vom | Herrn Kapellmeister Schulz. | Aufgeführt | im Concert der Musikliebhaber. | Berlin, gedruckt bey L. P. Wegener. 1786. [8°, 20 S.]
 L SBBPK Mus. Ts 948/5, Mus. 9788^e *Kriegsverlust* – TD In der Übersetzung ATHALIA 1819 und den ND von 1829 – TD Chöre und Gesänge | zur | Athalia | von | J. A. P. Schulz. [(1. Seite ist Titelblatt) 8°, 8 S.] L SBBPK Mus. Ts 948/1 – TD [Chöre mit Inhaltsangabe der Akte], in: Magazin der Musik. | Herausgegeben | von | Carl Friedrich Cramer, | Professor in Kiel. | Zweyter Jahrgang. | Zweyte Hälfte. | 1786. | Hamburg | in der Musicalischen Niederlage, S. 1442-1455. K »Die Musik der Athalia ist nicht bloß bestimmt, in Vorstellungen einen Theil des vortreflichen dramatischen Ganzen auszumachen, daß je aus vereinigter Kraft der Dichtkunst und Tonkunst entsprossen ist; sondern weil der Städte nicht viele sind, wo eine so beträchtliche Kosten erfordernde Auführung geschehen kann, auch dazu in Concerten gehört zu werden. Bey dem Mangel würdiger geistlicher Oratorien, war dies letztere sehr eine mit von den Absichten, die der Herr Capellmeister Schulz mit mir gemeinschaftlich hegte, und die wir beide dem zufolge in unserm Subscriptionsplane [s. Magazin der Musik 2, 1784, S. 270-276] bekannt machten. Nur Eine Schwierigkeit stellte sich in Absicht ihrer Erreichung uns dar. Wir fürchteten nämlich, daß das Lückenhafte, welches durch eine Zerreißung der Chöre aus dem Zusammenhange entstehen müßte, dem Vergnügen des Hörers schaden, und sie selber gewissermaßen zu bloßen Fragmenten herabsetzen würde, dergleichen die einzelnen Arien-Chöre, Duette sind, welche man in den gewöhnlichen Concerten zu hören bekömmt; und die so oft, wie jemand scherzend sagte, dem Winde ähnlich sind, dessen Brausen man wohl hört, aber nicht weiß, von wannen er kömmt, und wohin er fährt. | Als

demnach der Verfasser der Musik vorigen Winter in Berlin sie öffentlich aufführte, und zu dem Ende in ihr einige Aenderungen machte, gerieth er auf den guten Gedanken, gleichfals in dem dazu ausgegebenen Texte, nicht bloß die Poesie der Chöre abdrucken zu lassen, sondern auch von den vier Abtheilungen einen kurzen Inhalt des Actes beyzufügen, den die jedesmaligen Chöre beschliessen. Auf solche Weise erhält der Zuhörer, wenn er entweder Racinens Trauerspiel gar nicht kennt, oder es auch sich nicht gegenwärtig genug hat, einen Begriff von dem Zusammenhange der Chöre; und das bisher Fragmentarische wird nunmehr für ihn zu einer Art von Ganzen, dessen Absicht, Veranlassung und Fugen ihm zum wenigsten in so weit verständlich werden, als es die Entblößung vom Detail der Handlung, dem äußern Pomp, und dem Darstellenden des Spiels nur immer zulassen will.« (Nachtrag zur Athalia, in: Magazin der Musik 2, 2, 1786, S. 1440 f.)

L BNF Inventaire V-25403 – TD Chöre und Gesänge | aus | dem Trauerspiele: | Athalia, | in fünf Aufzügen, | nach Racine, | von | Carl Friedrich Cramer. | In Musik gesetzt vom Kapellmeister Schulz. | Hamburg, | gedruckt bey sel. Joh. Matth. Michaelsens Wittwe. | 1793. [8°, 16 S.] L SBBPK Mus. Ts 948/3 – TD Chöre und Gesänge | aus | dem Trauerspiele: | Athalia, | in fünf Aufzügen, | nach Racine, | von | Carl Friedrich Cramer. | In Musik gesetzt vom Kapellmeister Schulz. | Hamburg, | gedruckt bey Rabe und Freystatzky Wittwe. | 1793. [8°, 16 S.] L SBBPK Mus. T 21 R (14) bzw. Fot. 36407 – TD Chöre | und | Gesänge zur Athalia, | von Racine. | Die Musik ist von Herrn Kapellm. Schulz. | Kiel 1796. | Gedruckt von Christian Friedrich Mohr. 16 S. 8° L BSB L.eleg.m. 1014 TD Chöre und Gesänge | zur | Athalia, | von | Racine. | Nach der Uebersetzung | des Herrn Professor Cramer. | In Musik gesetzt | vom | Herrn Kapellmeister Schulz. | Aufgeführt | den 8ten May 1797. | im Konzert der am 10ten October | 1784 gestifteten Ressource. | Berlin, gedruckt bey Eisfelds Wittwe und | C. F. E. Späthen. [8°, 16 S.] L SBBPK Mus. Ts 948/2 – P Polyhymnia. | J. A. P. Schulz | Chöre und Gesänge | zur | Athalie, | von Racine. | Herausgegeben | mit beygefügter Uebersetzung des Trauerspiels | von C. F. Cramer. | Subscriptionspreis: 4 Rthlr. 16 Gr. Louisd'or. Verkaufspreis : 5 Rthlr. 20 Ggr. der Thaler Conventionsmünze zu 42 Schilling Hamb. Courant. | Hamburg, | bey Herrn Hofmann, Buchhändler, in Commission, und Kiel bey dem Herausgeber. 1786. || CHOEURS D'ATHALIE. | DÉDIÉS | A SON ALTESSE ROYALE | MADAME | LOUISE AUGUSTE | PRINCESSE DE

DANNEMARK. | MIS EN MUSIQUE | PAR | J. A. P. SCHULZ, | MAITRE DE LA CHAPELLE DE S. A. ROYALE MONSEIGN. LE PRINCE HENRI DE PRUSSE, | FRERE DU ROI. | A HAMBOURG, | CHEZ HOFFMANN. Libraire. 1786. [4° quer, XII, 120 S.] [Vgl. den Quellenbericht in der Neuauflage von 1977, wo hier nicht weiter angeführte und annotierte Handschriften zu den Partituren und Auszügen aus der Kongelige Bibliothek Kobenhavn und der SBBPK angeführt sind: DAS ERBE DEUTSCHER MUSIK | HERAUSGEGEBEN VON DER | MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION E. V. | Band 71 | Zehnter Band der Abteilung OPER UND SOLOGESANG | VERLAG B. SCHOTT'S SÖHNE IN MAINZ | 1977 || ABTEILUNG OPER UND SOLOGESANG | BAND 10 | JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ 1747-1800 | Musik zu Racine's »Athalie« | Herausgegeben von | Heinz Gottwaldt | VERLAG B. SCHOTT'S SÖHNE IN MAINZ | 1977, S. 267 f.] L SBBPK Rara Mus. 19640 (Exemplar ohne Reihentitel Polyhymnia, 5), Mb O. 112 *Kriegsverlust*; Ratsbücherei Lüneburg K. N. 125/M 748 – P Chöre | und | Gesänge zur Athalia | von Racine. | Clavierauszug der Partitur | von | J. A. P. Schulz, | Capellmeister Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Heinrich von Preussen. | Herausgegeben | von | C. F. Cramer. | Kiel, bey dem Herausgeber | und in Hamburg in Commission bey Herrn Hofmann, Buchhändler, 1786. L SUB 4° Mus. VII, 872 und Mus. pract. 508 – P ATHALIA. | Chöre und Gesänge | J. A. P. Schulz. | Aus dem Französischen des Racine übersetzt von C. F. Cramer. | Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Text | herausgegeben von | CARL KLAGE. | T. Trautwein'sche Buch- und Musikalien-Handlung (J. Guttentag.) in Berlin. [1830] [Pr. 2RC 205gr./16ggr.] [70 S.] Vgl. Vorrede von Carl Klage, datiert Berlin, im November 1830: »JOHANN, ABRAHAM, PETER SCHULZ war geboren zu Lüneburg am 30^{ten} März 1747. Er trat im Jahre 1780 zu Rheinsberg als Kapellmeister in die Dienste des Prinzen *Heinrich v. Preussen* und schrieb hier, unter mehreren Werken, auch die so berühmt gewordenen Chöre und Gesänge zu *Racine's Athalia* im Jahre 1783, welche, bei der Aufführung dieses Stückes, den ausserordentlichsten Beifall fanden. Athalia wurde nun nicht allein auf mehreren Theatern, als zu Berlin und Schwedt sehr bald gegeben, sondern die Musik wurde auch des grossen Beifalls wegen als Concert aufgeführt, welches zum erstenmal zu Berlin im Winter des Jahres 1786 geschah. Da nun aber die Chöre und Gesänge, die für das Theater geschrieben waren, und wo

öfter dazwischen gesprochen wurde, auch ihrer verschiedenen Tonarten wegen, keinen rechten Zusammenhang zur Concert-Aufführung hatten, so schrieb SCHULZ mehrere Stücke zur Verbindung der einzelnen Chöre dazu, zog auch die beiden Melodramen im dritten Akt zusammen, um so das ganze Werk als eine hintereinander folgende Concert-Musik brauchbar zu machen.

---- Im Jahre 1785 erschien davon ein Klavierauszug von dem Professor *C. F. Cramer*, von dem auch die deutsche, herrliche Übersetzung ist, allein er war nach damaliger Art eingerichtet, die Chöre und Gesänge durchweg mit einer Singstimme, und daher für unsere jetzige Zeit nicht brauchbar, und auch nicht mehr zu haben. | Ich habe nun von diesem berühmten Werke einen vollständigen Klavier-Auszug mit Aussetzung aller Singstimmen bearbeitet, habe auch die, von dem Kapellmeister SCHULZ zur Concert-Aufführung hinzugefügten Stücke, so wie die zusammengezogenen Melodramen drin aufgenommen, und hoffe so, den vielen Nachfragen, als auch der jetzigen Zeit genügt zu haben. | Das wahrhaft Schöne und Edle veraltet nie, und worin Leben ist, das lebt auch fort im Strome der Zeiten. So wird auch durch dieses Werk das ehrenwerthe Andenken von J. A. P. SCHULZ noch lange erhalten werden. ---- SCHULZ starb zu Schwedt am 10^{ten} Juni 1800.« L SBBPK O. 20981 und Mus. O. 18265 – P CHCEURS D'ATHALIE | *Tragédie en cinq actes par Racine* | MISE EN MUSIQUE | Par | J. A. P. SCHULZ | Maître de Chapelle du Prince Henri de Prusse | *Retouchés par* | S[igismund]. NEUKOMM | Arrangés | POUR LE FORTÉ PIANO | *Partition et Parties des Voix séparées* 24^p | PARIS, chez CANAUX, Editeur de Musique Religieuse, Successeur de CHORON [?] | Rue Ste Appoline, 15 [1835] L SBBPK Mus. 20369 – P OUVERTURE | d'Athalie | par | J. A. P. SCHULZ. | arrangée pour le Piano-Forte | à quatre mains | par C. H. A. Frantz. | Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic. Pr. 8. gr. L SBBPK D. MS. Oct. Nr. 16368

- 1803 III. | Probe einer metrischen Übersetzung des Racine. | Erster Akt des Bajazet. In: Europa. | Eine Zeitschrift. | Herausgegeben | von | Friedrich Schlegel. | Zweiter Band. | Frankfurt a. M. | bei Friedrich Wilmans, 1803. S. 123-139 [Vorerinnerung. S. 117-122]
- ND Stuttgart J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. 1963. Fotomechanischer Nachdruck nach dem Druck der Universitätsbibliothek Heidelberg.
- 1804 Bajazet. | Ein | Trauerspiel in fünf Aufzügen | nach Racine, | von | A. Bode. | Berlin, 1804. | bei Johann Gottfried Braun.

- R L. F. Huber, T. H. A. Bode ›Bajazet‹ nach Racine, und ›Rodogüne‹ nach Corneille In: Jenaische Allgemeine Literaturzeitung 1804, Nr. 299 [vgl. Brief von Heinrich Karl Abraham Eichstädt an Goethe vom 22.7.1804, in: Goethes Briefe an Eichstädt. Mit Erläuterungen hrsg. v. W. v. Biedermann, Berlin 1872, S. 94 f. – Ferner s. Hubers Rezension von Goethes Voltaire-Übersetzungen, in: JALZ 1804, Nr. 274] – Neue Leipziger Literatur-Zeitung 1804, St. 39, Sp. 263 f.; Allgemeine Literatur-Zeitung 1807, Nr. 207, Sp. 415 f. L ÖNB 625575-B. The – SBBPK 20 ZZ 8878
- 1804 **Andromache, Bajazet | und Iphigenie in Aulis. | Drei Trauerspiele vom Racine | metrisch übersetzt | von | Ayrenhoff. [Titelblatt beschädigt] | Preßburg, | bei Georg Aloys Belnay. | 1804.**
R Annalen der Literatur und Kunst in den österreichischen Staaten, XII. Stück, Nr. 120, October 1804, Sp. 380-383; Neue allgemeine deutsche Bibliothek 1805, Bd. 101, St. 1, S. 182 f.; Allgemeine Literaturzeitung 1805, Nr. 339 vom 30. Dezember, S. 339 f. L Országos Széchényi Könyvtár Budapest [Mikrofilm dieses Exemplars im Besitz von A. N.]
- ND Chemnitz: Maucke 1805 [s. HEINSIUS 4 Schauspiele, Sp. 250 – GOEDEKE VII, S. 359 *nicht aufzufinden*].
- 1804 **Britannicus | Trauerspiel nach Racine, | von | Fr. Carl Freyherrn von Erlach. | Frankfurt am Main | bei Fr. Eßlinger. | 1804. | Bergmann sc., [letzte Seite: Gedruckt in Offenbach, bey C. L. Brede].**
R Neue Leipziger Literatur-Zeitung 1805, St. 47, Sp. 744. L ÖNB 627999-B. The – SBBPK Yp 5318 – Württembergische Landesbibliothek Stuttgart A21C/2142
- 1805 **Phädra | Trauerspiel | von | Racine. | Uebersetzt | von | Schiller. | Tübingen | in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung | 1805.**
R Tübinger Gelehrte Anzeigen, 26. Stück, 31.3.1806. – Neue Leipziger Literaturzeitung, 2. Band [April, May, Junius 1806]. 75. Stück. Sp. 1190-1193. – Morgenblatt für gebildete Stände Nr. 177, 25.7.1810, S. 708. K Zweisprachige Ausgabe. Vorrede von J. G. Cotta: »Die Uebersetzung von Racines Phädra, die ich hiermit dem Publikum vorzulegen die Ehre habe, war eine der letzten Beschäftigungen des verewigten Schillers. | Um dem Leser die Würdigung der Uebersetzung zu erleichtern und den Genuß zu erhöhen, wurde das Original beygefügt. Ich hoffe, man werde diese Zugabe eben so wenig überflüssig finden, als das Titelkupfer, das eine, freylich nur schwache, Kopie des berühmten Guerinschen Gemähltes enthält. | Dieses Meisterstück der neuern französischen Malerei

- stellt die Scene dar, welche Racine in sein Trauerspiel nicht aufnahm: die Amklage der Phädra selbst. Der Künstler wählte den Augenblick, nachdem diese stattgehabt hatte. Phädra sitzt neben Theseus mit dem Schwert in der Hand, das sie in der Wuth ihrer Liebe Hippolyt entrissen hatte. Oenone sucht sie in ihrem frevelhaften Beginnen zu bestärken. Theseus in seinem gerechten Unwillen überhäuft seinen Sohn mit Vorwürfen, gegen welche sich dieser mit der Ruhe, der Schamlosigkeit und der Würde der Unschuld vertheidigt. | Der Verleger.« Das Titelkupfer fehlt in dem Exemplar der HAB. Ms S. den Bericht in NA 15, II, S. 576-675. L BSB P. o. gall. 2582 w – HAB Lm 2971
- ND Phädra. | Ein Trauerspiel | von | Racine. | Uebersetzt | von | Schiller. | 1806. In: Neueste | deutsche Schaubühne | für | 1806. | Erster Band. | Frankfurt und Leipzig.
L BSB P. o. germ. 1259 a-1806,1
- ND Phädra. Ein Trauerspiel in 5 Aufz. Uibers. von Schiller, Wien: Wallishäuser 1808*
L ÖNB 849197-A.The
- ND Jean Racine, Phädra. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Uebersetzt von Friedrich Schiller [1868] In: Universal-Bibliothek. Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun., 1867-1997. [5250 Bdchen bis 1910] – Weitere ND s. ESSMANN/PAUL 4.1, S. 466, Nr. 253:54. Weiter aufgenommen in [Kurztitel]: Bibliothek der Gesamt-Litteratur des In- und Auslandes, Halle an der Saale, 1886-1914, 2375 Bde., 1887, vgl. ESSMANN/PAUL 4.1, S. 65, Nr. 047:158; Bücher-Schätze. Auslese von Werken der bedeutendsten Schriftsteller des In- und Auslandes, Leipzig, 1878-1879, 38 Bdchen., 1879, vgl. ESSMANN/PAUL 4.1, S. 133, Nr. 075:28; Classische Theater-Bibliothek aller Nationen, Stuttgart, 1868-1876, 105 Bde., 1870, vgl. ESSMANN/PAUL 4.1, S. 152, Nr. 082:69; Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur, Stuttgart, 1880-1910, 303 Lieferungen, 1884, vgl. ESSMANN/PAUL 4.1, S. 181, Nr. 094:61; Hausbibliothek. Auslese von Werken der bedeutendsten Schriftsteller des In- und Auslandes, Stuttgart 1881, 35 Bde., vgl. ESSMANN/PAUL 4.1, S. 267, Nr. 131:5; Meyer's Volksbücher, Leipzig, 1886-1915, 1698 Bde., 1887, vgl. ESSMANN/PAUL 4.1, S. 343, Nr. 174:440.
- Ü [Johann Christoph Friedrich von Schiller] Fedra. Tragedia di Racine trasportata verso per verso in Italiano da L. Guastalla, Mantova 1857.
L ÖNB 34305-B. Neu Mag
- ND NA 15.II, S. 274-387.

- 1805 Varnhagen v. Ense, K. A, Britannicus. Tragödie In: Eunomia. Eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts, von einer Gesellschaft von Gelehrten, Berlin: Sander Bd. 5, 1805, 2, S. 241-255. K *Britannicus* von Varnhagen von Ense. In den *Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens* teilt Karl August Varnhagen von Ense mit, dass er 1812 in Prag innerhalb von acht Tagen den *Britannicus* übersetzte, vgl. K.A. V. v. E., Werke, hrsg. v. Konrad Feilchenfeldt, Bd. 2: *Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens*. Zweiter Band (1810-1815), Frankfurt a. M. 1987 (= *Bibliothek deutscher Klassiker*, 23), S. 246.
- 1807 **Andromache**, | ein | Drama | von | Friedrich Ludwig Junker. | Nach dem Französischen von Racine. | in: Taschenbuch | für | Edle Frauen u. Mädchen. | 1807. | mit Kupfern von Weinrauch. | Carlsruhe | bei C.F. Müller. | Leipzig. | in Commission bei Jakobäer. [12°, S. 45-171.]
L SBBPK Yf 265/3-1807
- ND **Andromache**. | Ein | Trauerspiel in 5 Aufzügen | von | Friedrich Ludwig Junker. | Nach dem Französischen von Racine. In: Deutsches | Theater | für das Jahr | 1819. | Herausgegeben | von | Joseph August Adam. | Zweiter Band. | **Andromache**. Von Fr. Ludw. Junker. | Der Geist von Hohenkrähen. Von B. Lögler. | Der Telegraph. Von Fr. Th. Ludw. Dorsch. | Ehrlich währt am längsten. | Von Jos. A. Adam. | Mit einem Kupfer. | Augsburg und Leipzig, | in der von Jenisch und Stageschen Buch= | handlung. [S. 1-102] R J.c. [von Soden] In: *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* 1821, Erg. Bl. Nr 87, Sp. 310-11. L BSB P. o. germ. 8 c-2
- 1808 **Alexander in Indien**. | **Tragödie nach Racine**, | bearbeitet | von | Chr. Schreiber. | Berlin, | bei Johann Friedrich Weiß. | 1808.
V ŒUVRES | DE | JEAN RACINE || ŒUVRES | DE JEAN RACINE, | AVEC DES COMMENTAIRES, | PAR J. L. GEOFFROY. | TOME PREMIER. | PARIS. | LE NORMANT, IMPRIMEUR-LIBRAIRE. | 1808. [vgl. London und Paris 1808, 21.Bd., S. 145-174.] R Ankündigung in: *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, 73, 15. October 1808, Sp. 605. – *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, 21, 15. März 1809, Sp. 169 K Zweisprachige Ausgabe L Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Schwerin ObV5, 17430 – SBBPK Xv5916 – SUB Poet. Dram. II 4890/s – RUPPERT, Nr. 1622 [Übersendung von Schreiber im Brief vom 28.II.1808 {GSA 28/825 St.2}].
- 1812 **VERSUCH | EINER ÜBERSETZUNG | DER | ATHALIA | DES RACINE | St-PETERSBURG | GEDRUCKT | BEY F. DRECHSLER | 1812**

W IHRER KAISERLICHEN MAJESTÄT | MARIA THEODOROWNA | VERWITTWETER KAISERIN | ALLER REUSSEN || SEINER GROSSMÜTHIGEN | UND | BESTÄNDIGEN WOHLTHÄTERIN | WIDMET | DIESE SEINE NOCH SPÄTE ARBEIT | AN EINEM IHRER LIEBLINGSGEDICHTE | ALS EIN DENKMAL | SEINER TIEFSTEN EHRFURCHT UND DANKBARKEIT | DER GREIS | NICOLAY K Übersetzer ist Ludwig Heinrich von Nicolay (1737-1820). S. VII-XII: Auszug aus der Vorrede des Autors. Vorbericht des Übersetzers, vgl. S. XIII f.: »Nicht aus dem verwegenen Einfall, mich mit frühern und geschicktern Übersetzern dieses Meisterstücks zu messen, sondern nur, um mich selbst von seinen Schönheiten auf das Innigste zu durchdringen, machte ich mich an diese Arbeit. Das Vortreffliche in der Anlage, in der Zeichnung der Charactere u.s.w. konnte ich nicht leicht verfehlen. Mein Hauptbestreben war, mich, so viel möglich, auch dem Colorite der Racinischen Diction und Versification zu nähern. Statt des von unserer Bühne mit Recht verbannten Alexandriners wählte ich endlich, nach mancherley Versuchen, die Methode der Italiener in dem Recitative ihrer Oper, welches sie aus ungleich langen Zeilen zusammensetzen, [XIV] und den Reim nur dann gebrauchen, wenn er entweder sich von selbst darbietet oder eine Stelle besonders aushebt und sie dem Gedächtnisse empfiehlt. Arien und Chöre (so musikalisch auch ihr Ohr und ihre Sprache sind) reimen sie doch durchgängig. In der etwas freiern Behandlung der Chöre habe ich immer getrachtet, dem Componisten in die Hände zu arbeiten, und geglaubt, auch dem letzten Act, um ihn nicht so ganz kahl enden zu lassen, noch einen kurzen Schluss-Chor anhängen zu können.« – Nicolay übersetzte auch Molières *Les Femmes savantes* (*Die gelehrten Weiber*, 1817 in Leipzig bei Kummer) und *Tartuffe* (*Muffel oder der Scheinheilige*. Ein Lustspiel in fünf Akten nach Molière's *Tartuff* bearbeitet, Wiburg: Cederwaller 1819). Zu Nicolay s. die auf dem Archivmaterial in Leningrad und Helsinki beruhende Arbeit von Edmund Heier, L. H. Nicolay (1737-1820) and his contemporaries. Diderot, Rousseau, Voltaire, Gluck, Metastasio, Galiani, D'Escherny, Gessner, Bodmer, Lavater, Wieland, Frederick II, Falconet, W. Robertson, Paul I, Cagliostro, Gellert, Winkelmann, Poissinet, Lloyd, Sanchez, Masson, and others, The Hague 1965 (= *Archives Internationales d'histoire des idées*, 9). – Die erste Aufführung der *Athalie* in Russland fand 1810 im Sankt Petersburger Aleksandriskij-Theater statt, s. Alexandra Dugovsky

und Victoria Dugovsky, Racine en Russie. L'Exemple d'Athalie, in: Isabelle Martin und Robert Elbaz (Hgg.), Jean Racine et l'Orient. Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999, Tübingen 2003 (= *Biblio*, 17), S. 161. L HAAB Dd4:105 [a] [*vermutlich Verlust bei Bibliotheksbrand 2004*] – Privatbesitz des Vf.

ND ATHALIA | VON | RACINE | ÜBERSETZT | VON | NICOLAY | LEIPZIG | BEY PAUL GOTTHELF KUMMER | 1816.

R Jenaische Allgemeine Literaturzeitung 1817, Nr. 117, Sp. 462-464 (N.E.) – Allgemeine Literaturzeitung 1819, Nr. 151, Sp. 353-58. W IHRER KAISERLICHEN MAJESTÄT | MARIA THEODOROWNA | VERWITTWETER KAISERIN | ALLER REUSSEN || SEINER GROSSMÜTHIGEN | UND | BESTÄNDIGEN WOHLTÄTERIN | WIDMET | DIESE SEINE NOCH SPÄTE ARBEIT | AN EINEM IHRER LIEBLINGSGEDICHTE | ALS EIN DENKMAL | SEINER TIEFSTEN EHRFURCHT UND DANKBARKEIT | DER GREIS | NICOLAY K *Vorbericht des Übersetzers* zu Beginn leicht verändert, vgl. ebd., S. IX: »Keine übermüthige Anmassung, die frühern Übersetzer der Athalia zu übertreffen, sondern allein die Absicht, mich selbst von den Schönheiten dieses Meisterstückes auf das innigste zu durchdringen, trieb mich an diese Arbeit zu unternehmen. Das Vortreffliche in der Anlage, in dem Gange der Handlung und in der Zeichnung der Charactere konnte ich nicht leicht verfehlen.« – ND In: Museum. Sammlung litterarischer Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. Elberfeld: Eduard Lolls Nachfolger, Verlagsbuchhandlung; Berlin: Friedberg & Mode's Sep.-Cto, 1881-1884. 146 Bde., vgl. ESSMANN/PAUL 4.1, S. 368, Nr. 182:282. Mf Bibliothek der deutschen Literatur; Fiche 9195 L BSB P. o. gall. 1783 d – ÖNB 628000-B. The

1814 **Gottfried Wohlbrück, Athalia***

K Opernlibretto, s. Till Gerrit Waidelich, »Weder Italienisch noch Französisch, sondern rein Deutsch«. Johann Nepomuk von Poissls »Athalia« als Oper »ohngeföhr im Genre der Gluck'schen«, in: Gerhard Allroggen zum 60. Geburtstag am 19. Mai 1996, Mainz 1996, S. 318-346, und Björn Kühnicke, »Vaterland« und »Heiligtum«. Jean Racines *Athalie* als national-religiöse Erlösungsphantasie auf der deutschen Opernbühne der frühen Restaurationszeit, in: Roman Luckscheiter und Marcel Krings (Hgg.), Deutsch-französische Literaturbeziehungen, Würzburg 2007. – TD Arien und Gesänge | aus | Athalia | Eine | große Oper | in drey Aufzügen | frei nach Racines Trauerspiel gebildet | von | G. Wohl-

- bruck. | In Musik gesetzt | von | dem Freyherrn von Poißl. | Frankfurt am Main, 1815. L SBBPK Tp 683/2 – ND Athalia. | Eine große Oper in drei Aufzügen. | Frei nach Racines Trauerspiel gebildet | von | Gottfried Wohlbrück. | In Musik gesetzt | von | Freiherrn von Poißl, | Königl. Baierschen Kammerherrn und Ritter | des Georgs-Ordens. | Berlin, 1817. L SBBPK Tp 683/1 – ND Athalia. | Eine große Oper in drey Aufzügen. | Frey nach Racines Trauerspiel gebildet | von G. Wohlbrück. | In Musik gesetzt | von | Freyherrn von Poißl. | 1828. L BSB L.eleg.m. 1014 ab
- 1815 [Ernst Friedrich] L[udwig] Robert, **Die Erzählung des Theramenes vom Tod des Hippolyt In: Zeit-Blüthen, 4. Februar 1815, Nr. 10, S. 37-38.**
 K Ernst Friedrich Ludwig Robert, d. i. Liepmann Levin, *Récit de Théramène [Phèdre V.6, v. 1498-1570]* Ms Beilage zum Brief von Sophie Leopoldine Wilhelmine Grotthuß an Johann Wolfgang von Goethe, Berlin, den 14. April 1811: GSA 28/55 Bl. 99 f.
- ND Erzählung des Theramenes in Alexandrinern In: Morgenblatt für gebildete Stände, Tübingen 16. VIII. 1819, Nr. 195, S. 777-778. – ND zusammen mit: Kritische Vergleichung der Schillerschen Übersetzung von Hippolyts Tode in der Phädra mit dem Original, von J. H. C–l (Catel), in: Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz. Ein Volksblatt, Berlin: Maurer, 7. Februar 1825 – ND Ludwig Robert's | Schriften. | Erster Theil. | Mannheim. | Verlag von Heinrich Hoff. || Ludwig Robert's Gedichte. | Erster Theil. | Mannheim. | Verlag von Heinrich Hoff. | 1838. S. 142-144.
- 1816 **Athalia. | Ein | Trauerspiel mit Chören | von | Racine. | Metrisch übersetzt | von | Franz Freyherrn von Maltitz. | Karlsruhe und Baden, | in der D. R. Marxischen Buchhandlung. | 1816.**
 R Allgemeine Literaturzeitung 1819, Nr. 151, Sp. 353-58. K Aufgeführt in Kassel vor dem 3. Juli 1818 mit den Chören von Schulz, vgl. GOEDEKE X, S. 556. L SUB Poet. Dram. II 4891
- ND Athalia, | von | Racine. | Ein Trauerspiel von 5 Aufzügen. | Metrisch übersetzt | von | Franz Freih. von Maltitz. | Grätz 1821.*
- ND Französisch= und deutsche | Theater=Bibliothek. | Erster Band. | Enthält: | Athalia, | Trauerspiel | von | J. Racine, | metrisch übersetzt | von | Franz Freiherrn von Maltitz. | Prag, 1822. | Gedruckt bei Gottlieb Haase, böhm. ständ. Buchdrucker.
 K Zweisprachig. – Der zweite Band der Theater-Bibliothek enthält Schillers *Phädra* von 1805. L Privatbesitz des Vf.

1819 **Athalja. Ein Trauerspiel in 5 Akten mit Chören nach dem Jean Racine metrisch bearbeitet von C[arl]. Dielitz. Berlin, bei Nicolay. 1819.***

R Morgenblatt für gebildete Stände, 17. Oktober 1820; Literaturblatt Nr. 86, S. 342; Jenaische Allgemeine Literaturzeitung 1820, Nr. 14, Sp. 112 (R.-s.) L ÖNB 628001-A.The – UB Greifswald 524/Kl.Nstr. 1395

ND Athalja. | Ein | Trauerspiel in fünf Akten, | mit Chören. | Nach dem Jean Racine metrisch bearbeitet | von | Dr. Carl Dielitz. | Wohlfeile Auflage. | Zum Besten des großen Friedrichs=Waisenhauses. | »Halte dich gegen die Waisen, wie ein Vater; | »so wirst Du sein, wie ein Sohn des Allerhöch= | »sten, und er wird dich lieber haben, denn dich | »deine Mutter hat.« Sirach 4.10.11. | Berlin 1829. | Bei C. F. Plahn, Jägerstraße No. 37.

K Druck ist gewidmet der Herzogin von Curland und Semigallen; Frau Treuttel; Grafen von Schlabrendorf u. a. Dielitz über seine Vorgänger in der Vorrede von 1819, S. XXI-XXVIII: »Es kann wohl meine Absicht nicht gewesen seyn, meine Vorgänger in der Uebersetzung der Athalja übertreffen zu wollen; denn diese Arbeit hatte ich längst beendet, (1813) ehe ich nur wußte, daß zu Braunschweig in der Schröderschen Buchhandlung im Jahre 1766 des Racine sämmtliche theatralische Schriften, ver- [XXII] deutsch von einem Ungenannten, erschienen waren, und daß auch Carl Friedrich Cramer (St. Gallen, bei Huber und Comp. 1790) eine Uebersetzung der Athalja herausgegeben hatte. | Bevor ich dieser letztern und der beiden spätern Uebersetzungen (Leipzig, 1816. – Carlsruhe und Baden, 1816.) weiter erwähne, sey es mir vergönnt, ein Wort von der im Jahre 1766 erschienenen zu sagen. Sie ist in gereimten Alexandrinern. Schon dieß würde hinreichen, sie jetzt von unserer Bühne zu verbannen. Wer kennt nun aber nicht die Forderungen, welche, außer dem fünffüßigen Jamben- und dem in der neuesten Zeit angewendeten Trochäen-Verse, mit vollem Recht an einen Deutschen Tragödienschreiber, und um nur bei der untergeordneten Rolle des Uebersetzers stehn zu bleiben, sogar an diesen gemacht werden, seitdem der, welcher ewig als ein Stern der ersten Größe in Melpo- [XXIII] menens Tempel glänzen wird, uns durch seine Trauerspiele auf eine Stufe dramatischer Vollkommenheit brachte, von der aus wir mit Stolz auf unsere Nachbarn sehen können; so mitleidig diese uns auch in der Hinsicht manchmal betrachten mögen. Und diesen Anforderungen kann in einer für das Jahr 1766 selbst ganz vollkom-

menen Bearbeitung nicht Genüge geleistet seyn. | Ganz anders zeigt sich schon unser geniale Cramer. Schade, daß diese Genialität ihn aber auch verhinderte, an seine in so vieler Rücksicht vortreffliche Arbeit die Feile zu legen. Zum Glück bedurften seine Chöre ihrer am wenigsten: das liegt schon an der Natur der Sache. Das Publikum erhält diese Chöre mit meiner Uebersetzung; denn die Musik dazu (vom seel. Capellmeister Schulze,) ist ein eben so unsterbliches Meisterstück, als die Athalja des Racine. Möge sich doch bald unter den in Paris lebenden gebildeten Deutschen Einer finden, der für das hohe Geschenk, welches uns durch die Athalja wurde, vermöge seines Einflusses beim Théâtre Français, die dortigen Verehrer dieses Stücks mit jener unübertrefflichen Schulzeschen, nach dem französischen Texte componierten Musik erfreue. | Ein würdiger Greis, Nicolai, lieferte 1816 (Leipzig, bei Kummer,) eine dritte Uebersetzung der Athalja. Sie ist in ungleich langen, fast immer sich reimenden Jamben-Versen, und hat manche schöne Stelle. | In eben dem Jahre trat der Freiherr von Maltitz (Carlsruhe und Baden, in der D. R. Marxischen Buchhandlung) mit einer vierten Uebersetzung auf. Diese scheint mir eine gelungene Arbeit. Von allen erwähnten ist sie, besonders wegen des fließenden Verses, bestimmt diejenige, welche sich am Besten zur Aufführung eignet. Ich wünsche, daß mein Versuch ihr in gedachter Hinsicht gleich kommen möge, und daß ihm die Cramersche Energie nicht mangle. | Nicht um meine Chöre, (die übrigens sehr frei bearbeitet sind,) mit denen unsers Cramer vergleichen lassen zu wollen, sondern um etwas Vollständiges zu liefern, habe ich sie als Anhang abdrucken lassen. | Was meine Abweichungen vom Original, besonders in der Prophezeyungs-Szene im dritten Akt, und am Schlusse des Stücks anlangt, so glaube ich, jetzt mich nicht darüber äußern zu dürfen; ich will ruhig das Urtheil der Critiker erwarten, und zu seiner Zeit, im Fall ich dazu aufgefordert werde, Antwort geben. | Diese Abweichungen veranlassen nun aber für die Vorstellung eine neue musikalische Composition von den Worten an: »Welch heil'ger Graus durchdringet mein Gebein!« (3 Akt, 7. Auftr. S. 69) [XXVI] bis zu dem Augenblick, wo der Schulzesche Chor anhebt: (Sulamith:) »Ach, Schwestern, diese Angst, die Todessorge!« (Seite 73.) | Ferner erfordern sie eine Musik zu dem Finale: »Halleluja!« (Seite 112.) ich sage: für die Vorstellung; denn ich schmeichle mir, die Athalja, so wie sie hier erscheint, bald aufgeführt zu sehen. Freilich ist es mit dem

Geschmack des Publikums, und daher mit den Rücksichten, welche diejenigen zu nehmen haben, die diesen Geschmack nach dem allein Wahren, und folglich allein Schönen hinzuleiten, und ihn darin zu befestigen, berufen sind, eine eigne Sache. Die Zeit ist noch nicht gekommen; das will ich mir zurufen, wenn ich in meinen Erwartungen getäuscht werden sollte. | Athalja (אֶתְלָא) ist auf jeden Fall schöner klingend und richtiger, als das viersyl- [XXVII] bige Athalia (אֶתְלָא) [Hebräische Umschrift]. Zacharias muß nicht, wie gewöhnlich, זַכְרְיָא, sondern wie auch Herr von Mal-titz spricht, זַכְרְיָא [Hebräische Umschrift] gelesen werden. Eliakim soll man aber wohl immer אֱלִיאִכִּים, und nicht, wie dieser Dichter es zuweilen hören läßt, אֱלִיאִים abmessen. | Noch bleibt mir eine heilige Pflicht zu erfüllen. Mehrere verehrungswerthe Männer und Frauen dieser Stadt waren mir zur Erreichung meines Vorhabens behülflich, indem sie theils zur Verminderung der Druck- und Absatz-Kosten, durch Talent und Gaben beitrugen, theils Pränumeranten sammelten. Ihnen, so wie den Subscribenten selbst, sage ich hiemit meinen herzlichsten Dank! Der Ewige wolle sie seegenen! | Statt des Mottos, welches der große Meister Klopstock aussprach, befindet sich in meinem Manuscript ein anderes, mit [XXVIII] welchem ich diese Vorrede beschließen will: »Seyd aber Thäter des Worts, und nicht Hörer allein, womit Ihr Euch selbst betrüget. Denn so Jemand ist ein Hörer des Worts, und nicht ein Thäter, der ist gleich einem Manne, welcher sein leibliches Angesicht im Spiegel beschauet. Denn nachdem er sich beschauet hat, gehet er von Stund' an davon, und vergißt, wie er gestaltet war.« (Epistel St. Jacobi, I, 22) | Geschrieben zu Berlin, im April, 1819.« – TD Fragment aus dem noch ungedruckten Trauerspiel Athalja, metrisch bearb., in: Der Freimüthige, 30. November 1818, Nr. 239, S. 953-955. L SBBPK 20 ZZ 4307

1820 Esther. | Ein | biblisches Drama | in drei Akten mit Chören | von | Racine, | in einer freyen metrischen Nachbildung | von | Carl Moritz Kneisel. | Mainz, | in Commission bei Florian Kupferberg [Bonn]. | 1820.

R Zeitung für die elegante Welt, 4. September 1820, Nr. 172, Sp. 1373. L SUB Poet. Dram. II 4866

1821 Mithridat. | Trauerspiel in fünf Aufzügen. | Nach dem Französischen des Racine. | Für das k. k. Hoftheater. In: F. C. Weidmanns | k. k. Hofschauspielers | sämmtliche | Werke. | Erster Band. | Schauspiele. | Brünn, 1821. | Bei Joseph Georg Traßler. S. 159-231.

L SUB Scr.var.arg. VIII 9030

- 1823 **Iphigenia**, übers. v. [Karl Friedrich] Peucer [franz. und deutsch], Leipzig: Brockhaus 1823 (= *Classisches Theater der Franzosen*, 4)*

R Leipziger Literatur-Zeitung 1823, Nr. 269, Sp. 2147-48; Allgemeine Literatur-Zeitung 1823, Nr. 7, Sp. 49-53; Literarisches Conversationsblatt, 28. April 1823, Nr. 99, S. 393-396; G. Döring, in: Abendzeitung (Dresden), 20. Juli 1825, Wegw. Nr. 58, S. 230.

K TD Probeschene aus Iphigenia (Act II, Sc. 2; Akt. V, Sc. 4-6, in: Zeitung für die elegante Welt, 3. Oktober 1822, Nr. 193, Sp. 1537-39 und 4. Oktober, Nr. 194, Sp. 1548-50 und 5. Oktober, Nr. 195, Sp. 1556-58. Ms GSA 97/174 L HAAB bzw. RUPPERT, Nr. 1623 [un-aufgeschnitten].

- ND **Zaire**. Trauerspiel / von Voltaire. **Iphigenia**. Trauerspiel / von Racine; aus dem Französischen metrisch übersetzt von Friedrich Peucer Wien: Ch. Fr. Schade 1826.

L Genève Bibliothèque publique et universitaire: S 16935 – ÖNB 843226-A. 17 The – SBBPK 8 Xw737

- 1825 **Athalia**, | ein Drama | von | J. Racine. | Metrisch übersetzt | von | A.B. | Nürnberg, bei Riegel und Wießner | 1825.

R Jenaische Allgemeine Literaturzeitung 1825, Nr. 128, Sp. 63-64 (v. V.) K GOEDEKE 16, S. 849, und FROMM 5, S. 223, kennen einen Druck von 1824. – L Staats- und Stadtbibliothek Augsburg LA 4115

- 1825 **Racine's** | Sämmtliche Schauspiele; | frei bearbeitet. | Erstes Bändchen. | Racine's Leben. Phädra. | Wohlfeile Taschenausgabe. | Gotha, | Hennings'sche Buchhandlung. | 1825. || **Racine's** Leben. | Phädra. | Tragödie | von | Racine. | Frei bearbeitet | von | Dr. Gräfenhan | Gotha, Hennings'sche Buchhandlung. | 1825.

K Erschienen in der Serie *Classisches Theater des Auslandes*. Wohlfeile Taschenausgabe. Gotha: Henning'sche Buchhandlung; [Bd. 30:] Flinzer'sche Buchhandlung, 1825-1830. 32 Bdchen. 12°. [brosch.], vgl. ESSMANN/PAUL 4.1, S. 153, Nr. 083;3,4, 20. – Dr. Ernst August Wilhelm Gräfenhan (1794-1836) kommentiert den Text. *Racines Leben*, S. 1-8. Gedruckt in Erfurt bei Heinrich Knick. – Vorrede, S. 15: »Endlich will ich gar nicht dieses Stück für das beste meiner Trauerspiele ausgeben, indem ich es dem Leser und der Zeit überlasse, seinen wirklichen Werth fest zu setzen.« Diesen Satz wird kommentiert: »Schiller selbst würdigte die Phädra vor allen andern Stücken Racine's einer Bearbeitung, aber die hier

folgenden Aussprüche und Ansichten über Poesie erzeugte, gleichsam als eine abgedrungene Apologie, nur der Standpunkt des Dichters zu seiner Zeit, um deren Characterisirung willen sie einzig und allein mit übersetzt worden sind. [...]« L BSB P.o.gall. 1805 g-1 – HAB M: Lm Sammelband 62 (1) – UB München 8° Maassen 4456 (2) – Forschungsbibliothek Gotha Poes 8° 01251/06 (01)

- 1825 Racine's | Sämmtliche Schauspiele; | frei bearbeitet. | Zweites Bändchen. | Alexander der Grosse | Wohlfeile Taschenausgabe. | Gotha, | Hennings'sche Buchhandlung. | 1825. || Alexander der Grosse. | Tragödie | von | Racine. | Frei bearbeitet | von | Dr. Gräfenhan. | Gotha, | Hennings'sche Buchhandlung. | 1825.
L BSB P. o. gall. 1805 g-2 – HAB M: Lm Sammelband 62 (1) – UB München 8° Maassen 4456 (3) – Forschungsbibliothek Gotha Poes 8° 01251/06 (02)

- 1825 Britannikus, | eine Tragödie, | von Racine. | Metrisch verdeutscht | von Lambert Hengers. | Köln, gedruckt bei J. W. Dietz. Neugasse Nro. 10. | 1825.
L BSB P. o. gall. 1785 – Universitäts- und Stadtbibliothek Köln S23/3032

- ND Britannicus, Tragödie in fünf Acten, nach Racine, Übersetzt von L. Hengers, Frei für die deutsche Bühne bearbeitet von Ph. L. Müller von der Haide, Berlin Bloch Köln 1865.*
K Bühnenbearbeitung L SBBPK 20 ZZ 7197

- 1825 Britannikus | Ein | Trauerspiel | von | Racine. | Metrisch verdeutscht | von | Carl Philipp Conz. | Tübingen, | bei C. F. Osiander. | 1825.
R Allgemeine Literatur-Zeitung 1825, Nr. 195, Sp. 728. K Vorrede von Conz unpaginiert: »Bei diesem Versuche einer metrischen Verdeutschung des Racinischen Britannikus habe ich dem Publikum nur wenig zu sagen. Es sind schon viele Jahre verstrichen, seit ich ihn unternahm. Vorliebe für das Original selbst, das unter die vorzüglichsten Tragödien des trefflichen französischen Dichters gehört, und von ihm selbst, wie schon [VI] seine eigene Vorrede dazu uns belehrt, mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet und immer gepflegt ward, machte, daß ich von Zeit zu Zeit zu meiner Uebersetzung wieder zurückkehrte, und da durch einen Zufall, der die Leser nicht interessiren kann, bald nach der Vollendung derselben sich ein beträchtlicher Theil verloren hatte, aufgemuntert durch mehrere Kenner und Freunde französischer Literatur mich im vorigen Sommer entschloß, das mir abhanden gekommene zu ergänzen. Der Verf. hat übrigens bei dieser Bearbeitung,

die er beinahe noch eher, da er wohl überzeugt ist, wie viel von dem Eigenthümlichsten einer Racinischen Tragödie durch die Umtauschung des mit so vieler Kunst bei diesem Dichter ge- [VII] handhabten gereimten Alexandrinens gegen den reimlosen Jamb verloren gehen muß, ein Trauerspiel nach Racine, als von R. möchte betitelt wissen, (wenn nur eine solche Aufschrift nicht zu Vermuthungen Anlaß geben dürfte, als hätte man sich zu viel Eigenmächtigkeiten erlaubt, was doch der Fall nicht seyn sollte, noch ist) der Verf. hat dieselben Maximen im Auge gehabt, die Schiller und Göthe ungefähr, jener bei der Iphigenie eben dieses Dichters, dieser bei einigen Voltairischen Stücken, sich vorgezeichnet; nur daß er noch weniger Freiheit, als beyde, sich herausnehmen zu dürfen glaubte. Anmerkungen hinzu zu setzen hielt er für unnöthig, da er die meisten Leser mit dem Historischen, das dem [VIII] so verständig angelegten und kunstreich durchgeführten Ganzen zum Grunde liegt, aus Tacitus gewiß bekannt sind [sic]. Tübingen vor der Ostermesse 1825.« – Zu Carl Philipp Conz (1762-1827), Prediger an der Hohen Carlsschule in Stuttgart und seit 1804 Professor für Classische Theologie in Tübingen s. WELTLITERATUR, S. 467 f., und Georg Cleß, Der schwäbische Dichter Karl Philipp Conz 1762-1827, Calw 1913. Mf Bibliothek der deutschen Literatur; Fiche 19991:[Suppl. 1] L UB München 8° Maasen 4236 – SBBPK 8 Xv5942 – Württembergische Landesbibliothek Stuttgart Fr.D.oct.3840

1827 Racine's | Sämmtliche Schauspiele; | frei bearbeitet. | Drittes Bändchen. | Bajazet. | Wohlfeile Taschenausgabe. | Gotha, | Hennings'sche Buchhandlung. | 1827. || Bajazet. | Tragödie | von | Racine. | Frei bearbeitet | von | Dr. Gräfenhan. | Gotha, | Hennings'sche Buchhandlung. | 1827.

L BSB P. o. gall. 1805 g-3

1833 ANDROMAQUE. | TRAGEDIE EN CINQ ACTES | DE RACINE. || Andromache. | Trauerspiel in fünf Handlungen | von | Racine. | Uebersetzt | von | Carl August Freiherrn von Perglas. | Seinen Freunden gewidmet | (Manuscript) | in 200 Abdrücken. | Für die Erinnerung als Unterpfand, | Verweile lang dies Werk in theurer Hand; | Bis, wenn die Stunde schlägt der Trennungszeit, | Mir eine Thräne noch die Freundschaft weiht: | Dann wär' des Sterbens Ziel gelungen, | Des Ruhmes schönster Kranz errungen. | Augsburg, 1833. | Gedruckt bei J. C. Wirth

K Karl August Pergler von Perglas (1783-1843). Zum Verleger Johann Christian (Jakob Moritz) Wirth (1788-1851) aus Jena s.

den Artikel von Hans-Jörg Künast in: Helmut Gier und Johannes Janota (Hgg.), Augsburgener Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1997, S. 1307. – Privatdruck, Auflage 200 Exemplare. L BSB P. o. gall. 1783 a und b – UB Konstanz Signatur/Standort: frz 899:r118:k/a62

1845 Ernst Raupach, Chöre aus der Athalie, vertont von Felix Mendelssohn Bartholdy, op. 74*

K Vgl. *Einiges aus Humboldt's Mittheilungen* im Tagebuch von Varnhagen von Ense am 31. August 1844 (Tagebücher von K[arl] A[ugust] Varnhagen von Ense, aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense, Zweiter Band, Leipzig 1861, S. 355): »Der König sagte zu Graf von Redern: ›Ich möchte doch die Chöre zur ›Athalie‹ durch Meyerbeer komponieren lassen‹ – Aber auf Ew. Majestät Befehl hat schon Mendelssohn sie komponiert; das gäbe den schrecklichsten Krieg. – ›Ja, ja, Meyerbeer soll sie auch komponieren.«

1840 Racine's sämtliche Werke, zum ersten Male vollständig übers. v. Heinrich Viehoff, 4 Bde., o. O. 1840-1846*

ND Berlin: Habel 1869 f.
K FINGERHUT, S. 162-178.

b) Ungedruckte Übersetzungen

1762 Alexander der Große. Ein Trauer-Spiel. Aus dem Französischen des Herrn von Racine. Handschrift. Münster, 1762. 21 cm. (6), 171, (1 w.) Seiten Leder der Zeit

K Vor dem Text ein 4-seitiger Vorbericht des anonymen Übersetzers, der das Stück zu einer Zeit übersetzte, »da eine der schmerzhaftesten Verwundungen mich auf ein langes Lager hingeworfen hatte ... Münster, 1. Nov. 1762«. Mit Besitzeintrag »A. F. Zur Eick«, für den die Übersetzung angefertigt wurde. L Antiquariat Wenner, Osnabrück

1789 Johann Wolfgang Goethe, Chöre aus Racines ›Athalie‹
ED Bernhard Suphan, Goethes ungedruckte Uebersetzung der Chöre von Racines Athalie, in: Goethe-Jahrbuch 16, 1895, S. 35-43
L GSA 25/XV,7,5b

1802a Britannicus. | ein Trauerspiel | von | nach | Racine. [Zusatz von anderer Hand: »Von Christian Adolf Overbeck«]

K Seit 1880 im Besitz der Stadtbibliothek Lübeck, vgl. Erwerbungen der Stadtbibliothek Lübeck 1880. Juli bis September, S. 32 {SBBPK Ao 6988-1880}. Der handschriftliche Handschriftenkatalog der Stadtbibliothek von Peter Karstedt aus dem Jahr

1938 vermerkt: »Die Handschrift kam im Jahre 1880 unter der Zugangsnummer 641 als Geschenk der Frau Senator Overbeck an die Stadtbibliothek; – Papier, 52 Bl, 27,3 × 19,3 cm; Reinschrift des früheren 19. Jh's mit eigenhändigen Korrekturen von der Hand des Verfassers; – Hellblauer Pappband; im Vorderdeckel: Exemplar a; auf dem Versatzblatt von Overbecks Hand: durchkorrigiertes Exemplar.« Zusatz: »Zurück aus SU«, vgl. zur Auslagerung der Handschriften der Stadtbibliothek nach dem zweiten Weltkrieg und zu ihrer nicht vollständigen Rückkehr Robert Schweitzer, Die alten und wertvollen Bestände der Stadtbibliothek. Entstehung der Sammlung, Geschichte der Auslagerung, Bedeutung der Rückkehr, in: Der Wagen. Ein Lübeckisches Jahrbuch 1992, S. 73-105 und 269-275. L Stadtbibliothek Lübeck Ms. lit. et germ. 2° 23

1802b Britannicus, | Tragödie | ~~Tr~~auerspiel | nach | Racine. [Zusatz von anderer Hand: »Von Christian Adolf Overbeck«]

K Der handschriftliche Handschriftenkatalog der Stadtbibliothek vermerkt: »Die Handschrift ist fast ein Duplum der vorhergehenden; Zugang 1880/641; – Papier, 52 hell; 27,1 × 19,4 cm; Reinschrift von derselben Hand wie Ms. 23 mit Korrekturen von Overbecks Hand; diese Korrekturen stimmen allerdings mit denen des vorhergehenden Manuskriptes nicht ganz überein; – hellblauer Pappband; im Vorderdeckel: Exemplar b.« Zusatz: »Zurück aus SU.« L Stadtbibliothek Lübeck Ms. lit. et germ. 2° 24

o.J. Christian Adolf Overbeck, Übersetzungen von Bajazet I.3 und II.1, Athalie I.1, Berenice I.1-2, Britannicus

K Die im Folgenden aufgeführten Übersetzungen von C. A. Overbeck sind nur als Exzerpte aus der Hand Karl Theodor Gaedertz vorhanden, der sie meines Wissens als einziger bezeugt. Overbecks Sohn Christian Gerhard erwähnt in der Biographie seines Vaters ([Christian Gerhard Overbeck], Zur Erinnerung an Christian Adolph Overbeck beider Rechte Doctor und Bürgermeister zu Lübeck, Lübeck 1830, S. 57) nur den *Bajazet* und den *Britannicus*, die er, wie Corneilles *Cinna* als vollendet mitteilt. Nach Gaedertz gab es vom *Bajazet* eine ganze Übersetzung. Gaedertz teilt auch Auszüge einer Übersetzung von Corneilles *Cinna* (V.3) und einer des *Cid* (II.3) aus dem Jahre 1818 mit. Nicht uninteressant ist, dass Gaedertz (wie Overbeck und Cramer Abgänger des Lübecker Katharinäums) ebenfalls Racine ins Deutsche übertrug. Von ihm erschienen 1876 bei Reclam die *Esther* (vgl. die Anzeige in: Lübecker Blätter. Achtzehnter Jahrgang, 71, 3. September 1876, S. 403) und eine Übersetzung des *Britannicus*. –

Gaedertz' Exzerpte waren entstanden während seiner Arbeit zu dem Aufsatz *Die beiden Overbeck*, für den er von 1889-1904 Material gesammelt hatte und der in der *Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft. Beilage des Hamburgischen Correspondenten*, Sonntag, Nr. 12 und 13, den 12. und 26. Juni 1904, S. 46-50 erschien. Auf diesen Aufsatz, der ohne Quellenangaben auskommt (wie übrigens auch der Nachdruck in: K. T. G., Was ich am Wege fand. Blätter und Bilder aus Litteratur, Kunst und Leben. Mit Nachbildung zahlreicher Originalzeichnungen, Gemälde, Handschriften etc. im Text und auf Tafeln. Neue Folge, Leipzig 1905, S. 57-88 – Ein Leser des Exemplars der Lübecker Stadtbibliothek {Hist. litt. 8° 9|0} hat zurecht häufig ›ubi?‹ an den Rand geschrieben –), stützen sich die Angaben bei GOEDECKE IV.1, S. 1092f. Gaedertz erwähnt darin nur die Übersetzungen und gibt keine Proben wieder. Im Familienarchiv Gaedertz der Hansestadt Lübeck sind die Vorarbeiten zu dem Aufsatz aufbewahrt. Sicher ist, dass das Exzerpt zum *Britannicus* auf eines der beiden Exemplare (s. o.) der Stadtbibliothek zurückgeht. Am Ende der Racineexzerpte steht der Nachweis ›Stadtbibliothek‹. Leider sind die von Gaedertz eingesehenen Übersetzungen (bis auf den *Britannicus* alle nur in ›Kladde‹) in der Stadtbibliothek Lübeck weder vorhanden, noch verzeichnet und auch nicht angeführt unter den Zugängen, wo unter den Nummern 631-735 und 740 die an die Bibliothek vermachten Bestände der Senatoren Witwe Overbeck aufgelistet sind. Ebenso wenig fündig bin ich im Familienarchiv Overbeck der Hansestadt Lübeck geworden. – Für die freundliche Unterstützung bei der Suche danke ich Frau Meike Kruse vom Archiv der Hansestadt Lübeck und Herrn Dr. Robert Schweitzer von der Stadtbibliothek Lübeck. L Exzerpt durch Karl Theodor Gaedertz im Familienarchiv Gaedertz im Archiv der Hansestadt Lübeck, Nr. 229, S. 1-18, Bl. I-VII.

- 1805 Friedrich Schiller, *Britannicus* I.1
 ED Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm, Schillers dramatische Entwürfe zum erstenmal veröffentlicht, Stuttgart 1867. L GSA 83/61
- 1815 Graf August von Platen, *Bérénice*, Akt I, Szene 1-2 und *Phèdre* II,5
 ED Die Tagebücher des Grafen August von Platen, aus der Handschrift des Dichters hrsg. v. Georg von Laubmann und Ludwig von Scheffler, Erster Band, Stuttgart 1896, S. 168-169 und S. 173-176. L BSB

- 1816 Graf August von Platen, *Bérénice*, Akt I, Szene 1-5 in Jamben
 ED [Berenice.] [Trauerspiel nach Racine.], in: Platens dramatischer Nachlass aus den Handschriften der Münchener Hof- und Staatsbibliothek hrsg. v. Erich Petzet, Berlin 1902 (= *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Dritte Folge, 4*), S. 105-115. L BSB Mss. Mon. Nr. 24

c) Verschollene Übersetzungen

Berenize von Adam Bernhard Pantke (1728) – Vgl. Brief von Johann Neuber an Gottsched vom 28. Juni 1730 aus Hamburg (DANZEL, S. 131). – BEYTRÄGE XXIII, 1740, S. 523. – Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Zum Gebrauche der Liebhaber derselben, hrsg. v. Johann Christoph Gottsched, Leipzig 1760, Sp. 216: »Imgleichen hat Racine eine Berenice gemacht, die auch verdeutschet und oft aufgeführt, aber niemals gedrucket worden. Ihr Uebersetzer war um 1728 Herr M. Adam Pantke, aus Schlesien.« – GOEDEKE III, 375. – WANIEK, S. 191: »Pantke ersucht zwar Gottsched, die Drucklegung seines Stückes bei Breitkopf zu vermitteln, wie dieser aber bei Übernahme der Gesellschaftsschriften erst zuwartete, so scheint er auch jetzt in die ganze dramatische Litteratur vom geschäftlichen Standpunkte noch kein rechtes Vertrauen gesetzt zu haben, weshalb sich denn auch später die Verhandlungen wegen Kopp's ›Alizire‹ zerschlugen. Auch Gottsched mußte sich mit seinem ›Cato‹ an Teubner wenden«. – Angesichts dieser Zeugnisse erstaunt Reinhart Meyers Ansicht in: BD II.18, S. 164: »Eine fabulöse Übersetzung; [...] Als gesichert kann allein gesagt werden, daß seit 1720 bis zur Mitte des Jahrhunderts mehrfach ›Berenice‹-Übersetzungen auf die Bühne kamen. Gemäß den zeitspezifischen Usancen der Wanderbühne dürften daran mehrere verschiedene Übersetzer gearbeitet haben. Sie alle unter einem dubiosen ›Pantke‹ zusammenzufassen, macht Sinn nur, wenn man auf diese Weise die Gottsched'schen Reformbemühungen zu einer ›Bewegung‹ zu machen versucht, indem man diverse (und distinkte) Ansätze an die Leipziger Dte. Gesellschaft anbindet. | So weit ich sehe, gibt es keinen historischen Beleg für die Übersetzertätigkeit eines Herrn Pantke aus Leipzig – folglich auch nicht für die Aufführungen einer von ihm stammenden ›Berenice‹-Adaption.«

Esther und *Athalia* von Gottfried Ephraim Scheibel. – Vgl. seinen Brief vom 29. September 1752 an Gottsched – Konrad Gajek (Hg.), Das Breslauer Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert. Einladungsschriften zu

den Schulactus und Szenare zu den Aufführungen förmlicher Comödien an den protestantischen Gymnasien, Tübingen 1994 (= *Rara ex Bibliothecis Silesiis*, 3), S. 441-444.

Esther (1752) von Ludwig Friedrich Hudemann. – Esther Trauerspiel, übersetzt aus dem Französischen des Racine. Vgl. Schleswig-Holsteinische Anzeigen 1752, Sp. 555 bis 557, »wo G. V., d. h. Pastor Georg Volquarts in Lunden, unsern Hudemann »eine Zierde des norderditmarsischen Landes« nennt« (Hans Schröder, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart. Im Auftrage des Vereins für Hamburgische Geschichte, Dritter Band: Günther – Kleye, Hamburg 1857, S. 391).

Athalie (1752) von F. Schulz, Prinzipal der Chur-Bayerischen Hofkomödianten. – Zettel ist abgedruckt in: F. E. Hysel, Das Theater in Nürnberg 1612-1863, Nürnberg 1863: »Mit gnädiger Verwilligung | Einer | Hohen Obrigkeit | werden heut, 1752 | die privilegirten Chur-Bayerischen Comödianten, | vorstellen: | Der heilige Krieg | derer Priester und Leviten, | in dem Tempel des Herrn: | Oder: | Der in seinem siebenden Jahre zum König in Israel | gekrönte | Joas, | Und die blutig-untergehende Großmutter | in ATHALIA, | Wittib des Achasias, und einer Tochter Jezabel. | NB. Der Inhalt ist zu lesen im 2. Buch der Könige, im 11. Cap. | 1 bis 21 Verß.« Im »Avertissement« steht: »Alle Connoisseurs Theatralischer Vorstellungen werden heut mit unterthänigsten Respect eingeladen. Wir stellen eine Tragödie vor, welche von einem der berühmtesten französischen Tragödienschreiber, nemlich von dem Racine ist verfertigt worden. Man siehet in derselben keineswegs die Blendung derer Augen, die Verwirrung, die gleichförmige Wahrscheinlichkeit: nein! man siehet ein künstliches Werk nach allen dramatischen Regeln, ein Werk, welches unter den Namen der Athalie in denen französischen Theatris, an denen Europäischen Höfen den grössten Beifall gefunden hat. Der genaue Zusammenhang in der teutschen Uebersetzung, (in welcher keine erzwungene Nothwendigkeit derer gebundenen Worte, nach der Mund- und Redens-Art des Authoris, sondern nach dem prächtigen und saftigen Ueberfluss unserer teutschen Helden-Sprach) ist in allem genau beobachtet worden. Wir hoffen ohne durch die Philautie sich selbst zu hintergehen, dass alle unpassionirte Kenner sagen werden: Diese Moralische Pieçe ist wohl ausgearbeitet. – Uebersetzt von F. Schulz.«

Athalia (1757) von R. R. – Übersetzung der Athalie, Trauerspiel von Racine. Aufgeführt in München 1757, vgl. Catalogus bibliothecae quam Jo. Ch. Gottschedius [...] collegit atque reliquit, Lipsiae 1767, S. 156, Nr. 3523. Nicht dagegen in VORRATH 2.

Athalia (vor 1760) von Johann Heinrich Steffens. – Vgl. Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Zum Gebrauche der Liebhaber derselben, hrsg. v. Johann Christoph Gottsched, Leipzig 1760, Sp. 148. Kein Hinweis dafür bei Paul Alpers, Geschichte des Celler Gymnasiums, Celle 1928, S. 64-66.

Phèdre (um 1800) von Heinrich Joseph von Collin. – Vgl. die Anmerkung in: Vergleichung | der | Phädra | des | Racine mit der des Euripides, | von A. W. Schlegel. | Uebersetzt, | und mit Anmerkungen und einem An- | hange begleitet | von | H. J. v. Collin. | Wien, | gedruckt bey Anton Pichler. | 1808. S. 38: »Vor mehreren Jahren wurde ich von der Theater-Direction ersucht, die Phädra für die Bühne zu übersetzen. Den ersten Akt arbeitete ich mich noch glücklich durch. Als ich aber im zweyten Akte zur Rolle der Aricia kam, war mein Entschluß bald gefaßt; ich warf meine Uebersetzung in das Feuer.«

Andromaque (1803) von Varnhagen von Ense. – Im 5. Abschnitt der »Medizinisch-chirurgischen Pepiniere« (1800-1803) erinnert sich Karl August Varnhagen von Ense, Werke in fünf Bänden, Bd. 1: Denkwürdigkeiten des eignen Lebens. Erster Band (1785-1810), Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens. Erster Band (1785-1810), hrsg. v. Konrad Feilchenfeldt, Frankfurt a. M. 1987 (= *Bibliothek deutscher Klassiker*, 22), S. 233: »Ich sann, was ich wohl schreiben könnte, und da eben die Übersetzung des Calderon von August Wilhelm Schlegel frisch aus der Presse kam, so war ich versucht, diese Gattung von Drama mit der französischen, die mir sehr vertraut war, in einem kurzen Aufsätze zu vergleichen. Auch ein eignes Trauerspiel, König Oedipus, worin ich besonders die Wahrscheinlichkeit und Richtigkeit der Irrungen und Übergänge trefflich angeordnet zu haben meinte, hatte ich entworfen und in fünffüßigen Jamben auszuarbeiten angefangen; in derselben Form war eine Übersetzung von Racine's Andromache ziemlich vorgerückt.«

Mithridat (1804) von August Bode. – Aufgeführt in Weimar 30. Januar 1804. Vgl. Vgl. Schiller an Goethe Anfang Januar 1804 (NA 32, Nr. 111) und Schiller an Goethe vom 17.1.1804 (NA 32, Nr. 115) zu Madame de Staëls Lesung des *Mithridate*.

Unbekannt (1805) von Otto August Rühle von Lilienstern (1780-1847). – Vgl. Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793-1811, hrsg. v. Klaus Müller-Salget und Stefan Ormanns, Frankfurt a. M. 1997 (= *Bibliothek deutscher Klassiker*, 122), S. 347: An Ernst von Pfuehl (1779-1866) heißt es im August 1805 aus Königsberg: »Rühle ist in der That ein trefflicher

Junge! Er hat mir einen Aufsatz geschickt, in welchem sich eine ganz schöne Natur ausgesprochen hat. Mit Verstand gearbeitet, aber so viel Empfindung darin, als Verstand. Und aus einem Stück einer Übersetzung des Racine, sehe ich, daß er die Sprache (sie ist in Jamben geschrieben) völlig in seiner Gewalt hat. Er kann, wie ein ächter Redekünstler, sagen, was er will, ja er hat die ganze Finesse, die den Dichter ausmacht, und kann auch das sagen, was er nicht sagt. Es ist besonders, welche Kräfte sich zuweilen im Menschen entwickeln, während er seine Bemühung [a]uf ganz andere gerichtet hat.«

Britannicus (1811) von Johann Daniel Falk. [Nicht erschienen:] Römisches Theater der Engländer und Franzosen in freien Bearbeitungen nebst Entwicklung der Charaktere und Zurückführung derselben zu ihren Quellen bei den Alten, besonders beim Plutarch, Livius und Dionys von Halicarnassus. Amsterdam 1811. – Erster Band enthält *Coriolan*. SBBPK, BSB, Niederländische NB, Weimar und Jena. – Vgl. WAGNER, S. 60: »Einzelne Quellen berichten aber, daß Falks Sammlung schon nach dem 1. Bande, nach Shakespeares *Coriolan*, eingegangen sei. So erzählt H. E. Brockhaus in seinem Buche über Friedr. Ar. Brockhaus (I, 295), dieser habe sich in seiner Vorliebe für Übersetzungsliteratur aus dem Englischen und Französischen mit Falk zur Herausgabe des *Römischen Theaters* verbunden. Der 1. Band sollte *Coriolan* enthalten, der 2. *Britannikus* u.s.w. Doch erschien nur der 1. Band, *Coriolan*; das Unternehmen fand keinen Anklang, wohl weil die freie Bearbeitung Falks dem deutschen Publikum weniger zusagte als die Übersetzungen Wielands und besonders Wi. Schlegels. Auch im *Neuen Nekrolog der Deutschen* 1826, p. 67 heißt es, daß das *Römische Theater* nicht die Unterstützung des Publikums gefunden hätte und daher schon mit dem 1. Bande schloß.«

Alexander in Indien. – Alexander in Indien. Ein Drama, metrisch übersetzt von A.B., Nürnberg: Riegel 1825. Erwähnt bei FROMM 5, S. 222, FINGERHUT, S. 327.

Athalia von Ecker von Eckerhofen. – Athalia. Trauerspiel. Nach der heiligen Schrift bearbeitet, übersetzt von Julius Freiherrn Ecker von Eckerhofen, Augsburg: v. Jenisch & Stage 1832. Erwähnt seit HEINSIUS 8, S. 134, bei FROMM 5, S. 223, FINGERHUT, S. 327.

4. Zitierte Literatur

- Abrams, M[eyer] H[oward], *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the critical Tradition*, New York 1953.
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt a. M. 41984 [1970].
- Adorno, Theodor W., *Rede über Lyrik und Gesellschaft* [1957], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 31990 [1974], S. 49-68.
- Albrecht, Peter, *Vorlesungsverzeichnisse des Collegium Carolinum in Braunschweig*, in: *BERG/ALBRECHT* 3.1, Nr. 39.
- Alewyn, Richard, *Das Problem der Generation in der Geschichte*, in: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 5, 1929, H. 10, S. 519-529.
- Alewyn, Richard, *Der Roman des Barock*, in: [Hans Steffen (Hg.)], *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Vorträge gehalten im Deutschen Haus, Paris 1961/ 1962, Göttingen 1963* (= *Kleine Vandenhoeck-Reihe. Sonderband 1*), S. 21-34.
- Alewyn, Richard, *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der »Antigone«-Übersetzung des Martin Opitz, Darmstadt 1962* (= *Libelli, LXXXIX*) [erstmalig veröffentlicht: *Neue Heidelberger Jahrbücher, Neue Folge* 1926, S. 3-63].
- Alexandre, Philippe, *Les Französische Miszellen (1803-1806). De la vie littéraire française à l'époque du Consulat et du Premier Empire*, in: Roland Krebs und Jean Moes (Éds./Hgg.), *Les lettres françaises dans les revues allemandes du XVIII^e siècle/ Die französische Literatur in den deutschen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts*, Bern u. a. 1997, S. 311-353.
- Aristoteles, *Poetik. Griechisch/ Deutsch, übersetzt und hrsg. v. Manfred Fuhrmann*, Stuttgart 1982.
- Arnhardt, Gerhard, *Schulpforte – eine Schule im Zeichen der humanistischen Bildungstradition*, Berlin [DDR] 1988 [= *Monumenta Paedagogica, XXV*].
- Aristoteles, *Rhetorik*, übers. v. Gernot Krapinger, Stuttgart 1999 (= *Reclam Universal-Bibliothek, 18006*).
- Auerbach, Erich, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München 1933.
- Auerbach, Erich, *Racine und die Leidenschaften*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 14, 1926, S. 371-380.
- Aurnhammer, Achim, *Einführung* [zu: *Schillers Verhältnis zur literarischen Tradition und zur Moderne*], in: ders., Klaus Manger und Friedrich Strack (Hgg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen 1990, S. 187-190.
- Bäder, Eugen, *Rede-Rhetorik, Schreib-Rhetorik, Konversationsrhetorik. Eine historisch-systematische Analyse*, Tübingen 1994 (= *ScriptOralia, 69*), S. 35-67.
- Baillet, Anne, *Die vier 1804 erschienenen Sophokles-Übersetzungen (Solger, Ast, Fähse, Hölderlin) und ihre Kritik durch J. H. Voß den Jüngeren*, in: Vanessa de Senarclens (Hg.), *Das Tragische im Denken des 18. Jahrhunderts*, Hannover-Laatzten (erscheint 2007).

- Ball, Gabriele, »Ich suche nichts mehr, als eine Gelegenheit in dem belobten Leipzig mich eine Zeitlang aufzuhalten«. Johann Daniel Overbecks Briefe an Johann Christoph Gottsched, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 58, München 2004, S. 161-170.
- Bär, Jochen A., [Artikel] Pathos, in: HWRH 6, Sp. 706-717.
- Barner, Wilfried, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970.
- Barnwell, H[enry] T[homas], The Tragic Drama of Corneille and Racine : An Old Parallel Revisited, Oxford 1982.
- Barthes, Roland, Œuvres complètes, tome II: 1962-1967, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris 2002.
- Barthes, Roland, Sur Racine, Paris 1963.
- Bauer, Roger (Hg.), Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?, Bern, Frankfurt a. M., New York, Paris 1986 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, 18*).
- Behrens, Irene, Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Vornehmlich vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen, Halle/ Saale 1940 (= *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, XCII*).
- Behrisch, Heinrich Wolfgang, [Racine], in: Tempel | der | Unsterblichen, | oder | Analogien und Apologien | großer Männer, | aus | der alten und neuen Welt. | In dreyen Theilen | Münster und Leipzig, | bey Philipp Heinrich Perrenon, 1777, III, S. 370-376.
- Bemerkungen über das Pariser und Wiener Theater. In: Litteratur- | und | Theater-Zeitung. | No. XLIII [und XLIV] | Berlin, den 27. Oktober 1781 [und 3.11.1781], S. 678-687 und 697-704 (= *Litteratur- | und | Theater-Zeitung. | Des | Vierten Jahrganges | Vierter Theil. | Berlin, | bey Arnold Wever. 1781*).
- Bender, Wolfgang F., Siegfried Bushuven und Michael Huesmann, Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher, 3 Teile, München 1994-2005.
- Benjamin, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978 [zuerst Berlin 1928] (= *stw*, 225).
- Berg, Britta, »...von Kindheit an nicht allzu großes glück in der Welt...« Der Braunschweiger Buchhändler Christoph Friedrich Fickel – ein Stück Sozialgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts, in: Braunschweigisches Jahrbuch 82, 2001, S. 119-127.
- Berghahn, Klaus L., »Das Pathetischerhabene«. Schillers Dramentheorie, in: Reinhold Grimm (Hg.), Deutsche Dramentheorien I. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, 3., verb. Auflage, Wiesbaden 1980 (= *Athenaion – Literaturwissenschaft, 11*), S. 197-221.
- Bernays, Michael, Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1895.
- Bernays, Michael, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare, Leipzig 1872.

- Bernet, Charles, Le vocabulaire des tragédies de Jean Racine. Analyse statistique, Genève 1983 (= *Travaux de linguistique quantitative*, 12).
- Beyerle, Dieter, Die feindlichen Brüder von Aeschylus bis Alfieri, Berlin und New York 1973.
- Bielfeld, Baron von] LETTRES | FAMILIERES | ET | AUTRES, | DE | MONSIEUR LE BARON | DE | BIELFELD. | A LA HAYE, | Chez PIERRE GOSSE JUNIOR, | ET DANIEL PINET. | *Libraires de S. A. S.* | M. D.CC. LXIII. [Bd. I und II].
- Bielfeld, Baron von] PROGRÈS | DES | ALLEMANDS | *DANS LES SCIENCES, LES BELLES-* | lettres & les arts, particulièrement dans | la poésie & éloquence. | A AMSTERDAM, | chez FRANÇOIS CHANGUION. | MDCCLII.
- Biermann, Karlheinrich, Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Racines, Bad Homburg v. d. H., Berlin und Zürich 1969.
- Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker, Dritte unveränderte Auflage, Bd. 5, München/ Berlin 1962, S. 62 [zuerst 1883].
- Birus, Hendrik, Zwischen den Zeiten. Friedrich Schleiermacher als Klassiker der neuzeitlichen Hermeneutik, in: ders. (Hg.), Hermeneutische Positionen. Schleiermacher – Dilthey – Heidegger – Gadamer. Mit Beiträgen von Heinrich Anz, Hendrik Birus, Günter Figal und Horst Turk, Göttingen 1982 (= *Kleine Vandenhoeck-Reihe*, 1479), S. 15-58.
- Birus, Hendrik, Zwischen Neugermanistik und Komparatistik: Michael Bernays (1834-1897), in: Konrad Feilchenfeldt u. a. (Hgg.), Goethezeit – Zeit für Goethe. Auf den Spuren deutscher Lyriküberlieferung in die Moderne. Festschrift für Christoph Perels zum 65. Geburtstag, Tübingen 2003, S. 229-238.
- Blackall, Eric A., Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache. 1700-1775. Mit einem Bericht über neue Forschungsergebnisse 1955-1964 von Dieter Kimpel, [von Hans G. Schürmann ins Deutsche übertragen], Stuttgart [1966].
- Blankenburg, Herzogin Christine Louise, Tagebuch. Liegt in: Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel {I Alt 23, Nr. 355}.
- Bloch, Peter André, Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs, Düsseldorf 1968 (= *Wirrendes Wort, Schriftenreihe*, 5).
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, second edition, New York/ Oxford 1997 [zuerst 1973].
- Blount, Henry] Des Edlen Herrn | Henrich Blunt/ | Englischen Herrn und Ritters | Morgenländische | Reise/ | Durch Dalmatien/ Sklavonien/ | Thrazien und Egypten/ [et]c. | in welcher die grundfeste | Des Türkischen Staats/ | genausichtig untersucht wird/ | Erstlich von ihm in Englisch | verzeichnet/ | Nun aber in die reine Hoch-Teutsche Sprache | übersetzt | Von G. C. S. A. T. | Nebst einem Bedenken über diese Betrachtungen/ | worinnen zugleich die Ursachen des itzigen fals dieses | mächtigen Reichs gesucht werden. | Verlegt Johann Nicolaus Gerlach/ | Buchhändler in Helmstädt/ Anno 1687. {HAB Gv 361 – SUB Itin. I. 2490}

- Blume, Hebert, Die Morphologie von Zesens Wortneubildungen, Diss. Gießen 1967.
- Blume, Herbert, Zur Beurteilung von Zesens Wortneubildungen, in: Ferdinand van Ingen (Hg.), Philipp von Zesen 1619-1669. Beiträge zu seinem Leben und Werk, Wiesbaden 1972 (= *Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, I*), S. 253-273.
- Bobé, Louis, Frederikke Brun sødt Münter og hendes Kreds hjemme og ude, Kopenhagen 1910.
- Bock, Alfred, Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik, Gießen 1900.
- Böckmann, Paul, Schillers Don Karlos. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar, Stuttgart [1974].
- Bodmer, Johann Jakob und Johann Jakob Breitinger, Der Mahler der Sitten, Zweiter Band, Hildesheim und New York 1972 [Fotomechanischer Nachdruck nach der Ausgabe Zürich 1746].
- Boileau, Nicolas, Œuvres complètes de Boileau, hrsg. v. A. Ch. Gidel, tome 3, Paris 1873, S. 295-432.
- Boisserée, Sulpiz, Briefwechsel/ Tagebücher, Erster Band, Faksimiledruck Göttingen 1970 [zuerst 1862].
- Böning, Holger und Emmy Moepps, Hamburg. Kommentierte Bibliographie der Zeitungen, Zeitschriften, Intelligenzblätter und Almanache sowie biographische Hinweise zu Herausgebern, Verlegern und Druckern periodischer Schriften. 1766-1795, Stuttgart, Bad Canstatt 1996 (= *Holger Böning, Deutsche Presse, Bd. 1.2*).
- Borinski, Karl, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland, Berlin 1886 [Reprint Hildesheim 1967].
- Bosse, Heinrich, Dichter kann man nicht bilden. Zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 10, 1978, H.1, S. 80-125.
- Bossuet] Jacob Benignus Bossuet, | Bischofs von Meaux, | Einleitung | in die allgemeine | Geschichte der Welt, | bis auf | Kaiser Carl den Großen. | Für den | ehemaligen Dauphin von Frankreich abgefaßt. | Uebersetzt | und mit einem Anhang historisch-critischer | Abhandlungen vermehrt | von | M. Johann Andreas Cramer. | Leipzig, | verlegt Bernhard Christoph Breitkopf. | 1748.
- Böttiger, Karl August, Aus K[arl] A[ugust] Böttigers Nachlaß. In: Morgenblatt | für | gebildete Leser. | Nr. 27. 1. Juli 1855. S. 625-632.
- Bouterweck, Friedrich Ludwig, Geschichte der französischen Poesie und Beredsamkeit, Göttingen 1807.
- Brang, Peter, Das klingende Wort. Zu Theorie und Geschichte der Deklamationskunst in Rußland, Wien 1988 (= *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, 508*), S. 5-33.
- Braselmann, Petra, Gleiches Recht für alle – in allen Sprachen?, in: Ulrike Haß-Zumkehr (Hg.), Sprache und Recht, Berlin/ New York 2002 (= *Institut für deutsche Sprache, Jb. 2001*), S. 240-254.

- Braungart, Georg und Dietmar Till, [Artikel] Rhetorik, in: RLL 3, S. 290-295.
- Bray, René, Des genres littéraires, de leur hiérarchie et du principe de cette hiérarchie dans la littérature classique, in: Université de Lausanne. Faculté des lettres. Recueil de Travaux, publiés à l'occasion du quatrième centenaire de la fondation de l'université, juin MCMXXXVII, S. 103-111.
- Bray, René, La formation de la doctrine classique en France, Paris 1927.
- Brumoy, Pierre] LE | THEATRE | DES | GRECS, | *Par le R. P. BRUMOY, de la Compagnie de JESUS.* | TOME PREMIER. | A PARIS, | Chez ROLLIN Pere, Quay des Augustins, au Lion d'or. | JEAN-BAPTISTE COIGNARD Fils, Imprimeur du Roy, | ROLLIN Fils, Quay des Augustins, à S. Athanase. | MDCCXXX. | AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DE ROY. {BNF Yb 378-1}
- Brun, Friederike, Wahrheit aus Morgenträumen und Idas ästhetische Entwicklung, Aarau 1824.
- Buck, Theo, Die Entwicklung des deutschen Alexandriners, Diss. Tübingen 1956.
- Burdach, Konrad, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik, in: Deutsche Rundschau 36, 1910, H. 5, S. 232-262, H. 6, S. 400-433 und H. 7, S. 91-112.
- Bury, Emmanuel, Mémoire, *doxa* et argumentation : le délibératif à l'œuvre dans la dramaturgie racinienne, in: RACINE 1999, S. 381-395.
- Busse, Dietrich, Textsorten des Bereichs Rechtswesen und Justiz, in: Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann und Sven F. Sager (Hgg.), Text- und Gesprächslinguistik. Linguistics of Text and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. An International Handbook of Contemporary Research, 1. Halbband/ Volume 1, Berlin/ New York 2000 (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Vol. 16.1*), S. 658-675.
- Butler, Philip, Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine, Paris [1959].
- Campardon, Émile, Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles, documents inédits recueillis aux Archives nationales, Paris 1879.
- Campe, Rüdiger, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990 (= *Studien zur deutschen Literatur, 107*).
- Canfield, Dorothea Frances, Corneille and Racine in England. A Study of the English Translations of the two Corneilles and Racine, with especial Reference to their Presentation on the English Stage, New York und London 1904 (= *Columbia University. Studies in Romance Philology and Literature*).
- Catalogus bibliothecae quam Jo. Ch. Gottschedius [...] collegit atque reliquit, Lipsiae 1767 [= Reprint München 1977].
- Catalogus Bibliothecae quam vir [...] Augustinus Martinus Schadeloock [...], tomus II, Norimbergae, MDCCLXXXV.
- Catalogus Universalis sive designato omnium librorum [...] Das ist: Verzeichnis aller Bücher so in Leipziger Neu-Jahrs-Messe des ietzigen 1706 Jahrs

- entweger gantz neu/ oder sonsten verbessert / oder auffs neue wieder auffgelegt und gedruckt worden sind, Leipzig 1706.
- Cazavane, Claire, Un livre monument: l'édition Didot de 1801 des *Œuvres* de Racine, in: Nicholas Cronk und Alain Viala (Hgg.), *La Réception de Racine à l'âge classique: de la scène au monument*, Oxford 2005 (= *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 2005:8), S. 59-67.
- Chaouche, Sabine, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1689)*, Paris 2001 (= *Lumière classique*, 31).
- Chaouche, Sabine, *Ponctuation et déclamation: au cœur du « chant » racinien*, in: dies., *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris 2001 (= *Lumière classique*, 31), S. 301-359.
- Chrysander, Friedrich, G. F. Händel, Zweiter Band, Leipzig 1860.
- Cramer, Carl Friedrich] Klopstock. | Er; und über ihn | herausgegeben | von | C. F. Cramer. | Vierter Theil. 1755. | Leipzig und Altona, | in der Kavenschen Buchhandlung, 1790.
- Cramer, Johann Andreas] *Poetische Uebersetzung | der | PSALMEN | mit | Abhandlungen | über dieselben*, | von | Johann Andreas Cramer, | Königl. Dän. Hofprediger. | Erster Theil. | Zweyte verbesserte Auflage. | Leipzig, | Verlegts B. C. Breitkopf und Sohn. | 1763.
- Croce, Benedetto, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte, nach der sechsten erweiterten italienischen Auflage übertragen v. Hans Feist und Richard Peters*, Tübingen 1930, S. 38-42.
- Cunningham, Kathleen, *Schiller und die französische Klassik*, Bonn 1930.
- Czapla, Ralf Georg, »Wie man recht verteutschen soll«. Der Traktat des Justus Georg Schottelius als Paradigma einer Übersetzungstheorie in der Frühen Neuzeit. Mit einem Exkurs zur Vergil-Übersetzung des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft 1998, S. 197-226.
- Dahlhaus, Carl, *Tragödie, Tragédie, Reformoper. Zur Iphigenie in Aulis von Euripides, Racine und Gluck*, in: Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg 1986, (= *Studia Romanica*, 63), S. 94-100.
- Dam, J[an] van, *Literaturgeschichte als Stilgeschichte*, in: *Neophilologus* 23, 1938, H. 1, S. 319-323.
- Dammann, Günter, *Textsorten und literarische Gattungen*, in: Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann und Sven F. Sager (Hgg.), *Text- und Gesprächslinguistik. Linguistics of Text and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. An International Handbook of Contemporary Research*, 1. Halbband/ Volume 1, Berlin/ New York 2000 (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Vol. 16.1*), S. 546-561.
- Dangeau, Marquis de] *Journal du Marquis de Dangeau. Publié en entier pour la première fois, publié par MM. Soulié, Dussieux et al., avec les additions du Duc de Saint-Simon, publiées par M. Feullet de Conches, tome troisième: 1689. – 1690. – 1691.*, Paris 1854.

- Daniel, Ute, Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.
- Daunicht, Richard, Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland, zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin 1965 (= *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N. F. 8* [132]).
- De La Motte, Antoine Houdar, Comparaison de la première scene de Mithridate avec la même scene reduite en prose, D'où naissant quelques reflexions sur le vers, in: Les Œuvres de théâtre de M. De La Motte, tome 1, Paris 1730, S. 209-234.
- Declercq, Gilles, L'identification des genres oratoires en tragédie française du 17^e siècle (Iphigénie; Cinna), in: Claire L. Carlin and Kathleen White (Hgg.), *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville 2003, S. 230-238.
- Declercq, Gilles, La formation rhétorique de Racine, in: RACINE 1999, S. 257-290.
- Declercq, Gilles, Poéticité »versus« rhetoricité. Pathos et logos dans les tragédies de Racine, in: Ronald W. Tobin (Hg.), *Racine et/ ou le classicisme. Actes du colloque conjointement organisé par la »North American Society for Seventeenth-Century French Literature« et la »Société Racine«, Univ. of California, St. Barbara 14-16 oct 1999, Tübingen 2001, S. 19-53.*
- Dedekind, Werner, Die Schulordnungen des Katharineums zu Lübeck von 1531 bis 1891. Beilage zum Jahresbericht 1911. Progr. Nr. 1031, Lübeck 1911, S. 39-58.
- Degen, Heinz, Friedrich Christian Bressand. Ein Beitrag zur Braunschweig-Wolfenbütteler Theatergeschichte, Diss. Rostock 1934; eine Kurzfassung dieser Arbeit erschien unter dem Titel Friedrich Christian Bressand. Ein Beitrag zur Braunschweig-Wolfenbütteler Theatergeschichte, in: *Jahrbuch des Braunschweigischen Geschichtsvereins, zweite Folge, Bd. 7, Wolfenbüttel 1935, S. 73-136.*
- Derrida, Jacques, La Loi du genre [The Law of Genre], in: GLYPH. Textual Studies, Nr. 7: The Strasbourg Colloquium: Genre. A Selection of Papers, 1980, S. 176-201 [202-229].
- Devrient, Eduard, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, fünf Bände, Leipzig 1848-1874.
- Devrient, Hans, Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielgesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, Hamburg und Leipzig 1895 (= *Theatergeschichtliche Forschungen, XI*).
- DICTIONNAIRE | DE RIMES, | PAR P[ierre] RICHELET, | OU SE TROUVENT | I. Les Mots & le genre des Mots. | II. Un Traité complet de la Versification, & les Régles des différents Ouvrages en Vers. | NOUVELLE ÉDITION [...] | A PARIS [...] | M. DCC. LXXXI. [...].
- Diderot, Œuvres, éd. étabte et annotée par André Billy, Paris 1951 (= *Bibliothèque de la Pléiade, 25*).
- Die | Wunderbahr=errettete | JPHIGENIA | In einem | Singe=Spiel | Auff | Dem Hamburgischen | Schau=Platz | vorgestellt | HAMBURG | | Gedruckt bey Nicolaus Spieringk / 1699. {HAAB 14, 5: 75 [c]}

- Die Matrikel des Akademischen Gymnasiums in Hamburg 1613-1883, eingeleitet und erläutert v. C. H. Wilh. Sillem, hrsg. v. Bürgermeister Kellinghusen's Stiftung, Hamburg 1891 (= *fotomechanischer Nachdruck Nendeln, 1980*).
- Dilthey, Wilhelm, Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik [zuerst 1887], in: Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Bd. VI: Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte. Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik, Leipzig und Berlin 1924, S. 103-241.
- Dissel, Karl, Philipp von Zesen und die Deutschgesinnte Genossenschaft, Hamburg 1890 [und die Ergänzung von Karl F. Otto jr., Zu Zesens Zünften, in: Ferdinand van Ingen (Hg.), Philipp von Zesen 1619-1969. Beiträge zu seinem Leben und Werk, Wiesbaden 1972 (= *Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, 1*), S. 274-286].
- Dockhorn, Klaus, Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte [1949], in: ders., Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne, Bad Homburg v. d. H., Berlin und Zürich 1968 (= *Respublica literaria, 2*), S. 46-95.
- Dockhorn, Klaus, Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne, Bad Homburg V. D. H./ Berlin [West]/ Zürich [1968] (= *Respublica Literaria, 2*).
- Donhauser, Karin, Der Imperativ im Deutschen. Studien zur Syntax und Semantik des deutschen Modusystems, Hamburg 1986.
- Dorfeld, Karl, Beiträge zur Geschichte des französischen Unterrichts in Deutschland (= *Programm des Großherzoglich Hessischen Gymnasiums zu Giessen*), Giessen 1892.
- Dugovsky, Alexandra und Victoria Dugovsky, Racine en Russie. L'Exemple d'Athalie, in: Isabelle Martin und Robert Elbaz (Hgg.), Jean Racine et l'Orient. Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999, Tübingen 2003, S. 157-169 (= *Biblio, 17*).
- Düntzer, Heinrich, Aus Goethe's Freundeskreise. Darstellungen aus dem Leben des Dichters, Braunschweig 1868, S. 132-172.
- Ājchenbaum, Boris M[ichajlovič], Über die Tragödie und das Tragische [übers. v. Karl Maurer], in: *Poetica* 1, 1967, H. 3, S. 375-382.
- Ekstein, Nina C., Dramatic Narrative. Racine's Récits, New York, Berne, Frankfurt a. M. 1986 (= *American University Studies, Series II, Romance Languages and Literature, 47*).
- Eloesser, Arthur, Die älteste deutsche Übersetzung Molièrescher Lustspiele, Berlin 1893 (= *Berliner Beiträge zur Germanischen und Romanischen Philologie, Germanische Abteilung, 3*).
- Emde, Ruth B., Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum, Amsterdam und Atlanta 1997 (= *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 26*).
- Engelsing, Rolf, Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800, Stuttgart 1974.

- Eschenburg, Johann Joachim, Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, 9 Bde., Berlin/ Stettin 1788-1795.
- Fechner, Jörg-Ulrich, Permanente Mutation, in: Horst Rüdiger (Hg.), *Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Mit Beiträgen von Jörg-Ulrich Fechner · Gerhard R. Kaiser · Willy Berger, Berlin/ New York 1974 (= *Komparatistische Studien. Beihefte zu »arcadia«*, 4), S. 1-31.
- Ferrari, Luigi, *Le Traduzioni italiane del Teatro Tragico Francese nei secoli XVII° et XVIII°*. Saggio bibliografico, Paris 1925. [Reprint, Genève 1974]
- Fingerhut, Margret, Racine in deutschen Übersetzungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, Bonn 1970 (= *Romanistische Versuche und Vorarbeiten*, 29).
- Fischer, Ludwig, [Einleitung zu Wernicke], in: *Die Gegner der zweiten schlesischen Schule*, zweiter Teil: Ch. Weise, B. H. Brockes, Fr. K. L. von Canitz, B. Neukirch, Ch. Wernicke, hrsg. v. L. F., Berlin und Stuttgart o. J. (= *Deutsche National-Litteratur*, 39), S. 509-513.
- Fischer, Ludwig, *Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*, Tübingen 1968 (= *Studien zur deutschen Literatur*, 10).
- Fleming, Richard Tudor, Racine's Phèdre and Schillers Phaedra. A comparison, Univ. of Texas, Diss. 1962. [Dissertation Abstracts 1963, S. 3897f.]
- Forestier, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poésie du XVIIe siècle*, Paris 1993.
- Forestier, Georges, *Le Vritable saint Racine, d'après les Mémoires de son fils*, in: RACINE 1999, S. 749-766.
- Formey, Johann Heinrich Samuel, *Principes de grammaire sur Racine. Pour servir de suite à celles de l'abbé d'Olivet avec des remarques détachées sur quelques autres écrivains du premier ordre*, Berlin 1766.
- France, Peter, *Funktional-persuasive Rhetorik*, in: Racine, hrsg. v. Wolfgang Theile, Darmstadt 1976 (= *Wege der Forschung, CDII*), S. 292-333.
- France, Peter, *Racine's Rhetoric*, Oxford 1965.
- Frank, Horst Joachim, *Literatur in Schleswig Holstein, Bd. 2: 18. Jahrhundert*, [Neumünster] 1998.
- Frantz, Pierre, *Athalie au XVIIe siècle*, in: Isabelle Martin und Robert Elbaz (Hgg.), *Jean Racine et l'Orient. Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999*, Tübingen 2003 (= *Biblio*, 17), S. 133-146.
- Fricke, Gerhard, *Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius. Materialien und Studien zum Formproblem des deutschen Literaturbarock*, Darmstadt 1967, S. 5-32. [Reprographischer Nachdruck der Erstausgabe, Berlin 1933]
- Friedrich, Hugo, *Lessings Kritik und Mißverständnis der französischen Klassik*, in: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 7, 1931, S. 601-611.
- Fries, Albert, *Intime Beobachtungen zu Grillparzers Stil und Versbau mit Exkursen zu Klopstocks, Goethes und Shakespeares Stil*, Berlin 1922 [= Reprint, Nendeln/Liechtenstein], S. 379-398.

- Fritzsch, Theodor, Ernst Christian Trapp. Sein Leben und seine Lehre, Dresden 1900.
- Friz, Andreas, *Analysis Tragaediarum Racini* o. O. und o. J. {UB Graz Ms. 938, fol. 1-74}.
- Fuchs, Gerhard, Studien zur Übersetzungstheorie und -praxis des Gottsched-Kreises. Versuch einer Wesensbestimmung des nachbarocken Klassizismus [Diss. Freiburg im Üchtland 1935], Burg bei Magdeburg 1936.
- Fuhrmann, Manfred, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973.
- Furetière, Antoine, *Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au Royaume d'Éloquence (1658)* übersetzt von August Bohese, i. e. Talander, Allegorischer Bericht von den letzten Troublen, so in dem Königreich der Eloquenz vorgegangen in: Des | Frantzösischen HELICONS | auserlesene | Winter=Früchte / | Getreue Übersetzungen und Aus= | züge unterschiedener Frantzösischer [sic!] | Vächer | voriger und iletziger Zeiten / | Welche allerhand curieuse / historische / | maoralische / politische und andere anständige | Materien mehr in sich halten / | so wohl denen Gelehrten / als auch andern / | wes Standes und Profession sie bey der | honetten Welt sind / | Zu ihrer Vergnügung | im Winter=Quartal 1703. | überreicht | von | Talandern. | Leipzig / bey Joh. Ludwig Gleditschen / | Anno 1703. {HAB Wt 326:1} S. 170-211.
- Fuss, Albert, *Racines ›Athalie‹*, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Im Auftrag der Görres-Gesellschaft hrsg. v. Hermann Kunisch, Neue Folge/Siebzehnter Band, Berlin 1976, S. 23-39.
- G., F., [Artikel *Racine*], in: Allgemeine deutsche | Real-Encyclopädie | für | die gebildeten Stände. | (Conversations-Lexikon.) | In zehn Bänden. | Achter Band. | R bis Seer. | Fünfte Ausgabe. | Wie sie der Verfasser schrieb, | Nicht wie sie der Diebstahl druckte, | Dessen Müh' ist, daß er richte | Andrer Mühe stets zu Grunde. | Calderon. | Mit Königl Würtembergischen Privilegien. | Leipzig: | F.A. Brockhaus. | 1819. S
- Gadamer, Hans-Georg, *Rhetorik und Hermeneutik*. Als öffentlicher Vortrag der Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften gehalten am 22.6.1976 in Hamburg, Göttingen 1976.
- Gaedert, Karl Theodor, Die beiden Overbeck, in: Beilage des Hamburgischen Correspondenten vom 12. Juni 1904 und Archiv der Hansestadt Lübeck, Familienarchiv Gaedert, Karl Theodor Gaedert, Aufsatz: Die beiden Overbecks [Christian Adolf und Friedrich]. Material, Manuskript, Briefe, 1889-1904, Nr. 229.
- Geisenhanslüke, Achim, »Drum sind die französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst.« Racine und die Rezeption der klassischen französischen Tragödie bei Schiller und Goethe, in: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2002/2003, S. 9-32.
- Geleerd, Sara, *Les traductions hollandaises de Racine au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Zutphen 1936.

- Gelehrte Streitigkeiten zwischen Teutschen und Franzosen, in: London und Paris 1807, 20.Bd., S. 346-384.
- Gerhard, Melitta, Schiller und die griechische Tragödie, Weimar 1919.
- Gersdorff, Wolfgang von, Geschichte des Theaters in Kiel unter den Herzogen zu Holstein-Gottorp, Kiel 1912 (= *Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte*, 27 und 28).
- Gervinus, G[eorg] G[ottfried], Geschichte der Deutsche Dichtung, Bd. 4 und 5, Mit einem vollständigen Register über alle fünf Bände, vierte verbesserte Ausgabe, Leipzig 1853.
- Giraud, Yves, Lire Racine, vraiment?, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 101, 2001, H. 2, S. 303-309. [Georges Forestiers Antwort, ebd. S. 310f.]
- Goerges, Christian Wilhelm] HIPPOLYTI EURIPIDEI | CUM | RACINII PHAEDRA COMPARATI | SPECIMEN. | PROPOSUIT | CHRISTIANUS WILHELMUS GOERGES | ACADEM. NOBIL. LUNEB. INSPECTOR. | LUNEBURGI, | CI)I)CCLXXXVI. – Liegt in der HAB {Lg 829}.
- Goethe, Johann Wolfgang, Besserem Verständniß [= Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans (1819)], in: FA I, Bd. 3.1, S. 137-294.
- Goethe, Johann Wolfgang, Tagebücher, Bd. III.1: 1801-1808. Text, hrsg. v. Andreas Döhler, Stuttgart und Weimar 2004.
- Goethe, Johann Wolfgang, Vorarbeiten zu einem Deutschen Volksbuch [Dokumente zu Goethes *Acta die Verfassung eines lyrischen Volksbuches betr. 1808*], in: WA I, 42^{II}, hrsg. v. Max Hecker, 1907, S. 397-428.
- Goethe, Johann Wolfgang, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman hergegeben von Goethe [zuerst 1795/96], in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter u. a., Bd. 5: Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings, München [1988].
- Goldmann, Lucien, Der verborgene Gott. Studie über die tragische Weltanschauung in den Pensées Pascals und im Theater Racines, Neuwied und Darmstadt 1973 (= *Soziologische Texte*, 87).
- Gottsched, Johann Christoph, An den itzterwähnten Herzog zu Braunschweig und Lüneburg als Derselbe im 1734 Jahre in dem Lauchstädter Bade, bey der Tafel die Gnade gehabt hatte, dem Verfasser auf den Flor des deutschen Parnasses zuzutrinken, in: Herrn Johann Christoph Gottscheds Gedichte, 2. Auflage, hrsg. v. Johann Joachim Schwabe, Leipzig 1751, S. 67-69.
- Gottsched, Johann Christoph, Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen, in: AW IX.2, S. 492-500,
- Gottsched, Johann Christoph, Versuch einer kritischen Dichtkunst, in: AW VI/1-4, hrsg. v. Joachim Birke und P. M. Mitchell, Berlin 1973-1978.
- Gottsched, Johann Christoph, Zufällige Gedanken von dem Bathos in den Opern [1734], in: AW X/1, hrsg. v. P. M. Mitchell, Berlin und New York 1980, S. 39-72.
- Gottwaldt, Heinz, Gerhard Hahne (Hgg.), Briefwechsel zwischen Johann

- Abraham Peter Schulz und Johann Heinrich Voss, Kassel und Basel 1960 (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung*, 9).
- Green, Eugène, *La parole baroque*. Essai, Paris 2001.
- Greiner, Norbert, Literarischer Stil in der Übersetzung: Epochenstile und Personalstile, in: Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul (Hgg.), *UEBERSETZUNG. TRANSLATION. TRADUCTION*. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An international Encyclopaedia of Translation Studies. Bd. 1. Berlin, New York 2006 (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Vol. 26.1), S. 889-898.
- Grillparzer, Franz, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Adolf Sauer, Abt. I, Bd. 13: *Prosa-schriften. Erzählungen. Satiren in Prosa. Aufsätze zur Zeitgeschichte und Politik*, Wien 1930.
- Grimarest, Jean-Léonor, *Traité du récitatif*, in: Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, S. 300-312.
- Grimm, Reinhold, Vom hohen Stil der Niedrigkeit. Ausdrucksmittel des nicht-heroischen Tragödienhelden, in: *Modern Language Notes* 104, 1989, H. 3, S. 636-695.
- Groot, Gerard-René de, Rechtsvergleichung als Kerntätigkeit bei der Übersetzung juristischer Terminologie, in: Ulrike Haß-Zumkehr (Hg.), *Sprache und Recht*, Berlin/ New York 2002 (= *Institut für deutsche Sprache, Jb. 2001*), S. 222-239.
- Grosser, Bertold, *Gottscheds Redeschule. Studien zur Geschichte der deutschen Beredsamkeit in der Zeit der Aufklärung*, Greifswald 1932.
- Grüder, Erika, Beiträge zur Geschichte des Theaterwesens in Mecklenburg-Strelitz, in: *Mecklenburg-Strelitzer Geschichtsblätter im Auftrage des Mecklenburg-Strelitzer Vereins für Geschichte und Heimatkunde* 1, 1925, S. 18-81.
- Gukovskij, Grégoire, *Racine en Russie au 18^e siècle: la critique et les traducteurs*, in: *Revue des études slaves* VII, 1-2, 1927, S. 75-93.
- Günther, Gerd-Andres, *Der Briefwechsel zwischen Gottfried W. Leibniz und dem Professor der Medizin Günther Chr. Schelhammer*, Diss. Hannover 1980.
- Gutenberg, Norbert, Über das Rhetorische und das Ästhetische. Ansichten Schleiermachers, in: *Rhetorik* 19 (= *Literatur. Rhetorik. Poetik, hrsg. v. Johannes G. Pankau*), 2001, S. 68-91.
- Guthke, Karl S., *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen 1961.
- Halem, G[erhard] A[nnton] v[on], Ein Gallizismus, in: *Deutsches Museum* 1786, 1. Bd., S. 371-372.
- Hansen, Uffe, Grenzen der Erkenntnis und unmittelbare Schau. Heinrich von Kleists Kant-Krise und Charles de Villers, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79, 2005, H. 3, S. 433-471.
- Hansen-Löve, Aage A., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978

- (= *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, 336, Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, 5*).
- Harkensee, Heinrich, Beiträge zur Geschichte der Emigranten in Hamburg, I. Das französische Theater, Hamburg 1896.
- Hawcroft, Michael, Racine, Rhetoric, and the Death *Récit*, in: *The Modern Language Review* 84, Jan. 1989, H. 1, S. 26-36.
- Hayn, Hugo, und Alfred N. Gotendorf (Hgg.), *Bibliotheca Germanorum Erotica & Curiosa. Verzeichnis der gesamten Deutschen erotischen Literatur mit Einschluß der Übersetzungen, nebst Beifügung der Originale, Bd. IV (L-M)*, Hanau/ M. 1968.
- Heine, Heinrich, Cervantes' Don Quixote, in: Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha. Aus dem Spanischen von Ludwig Tieck. Mit einem Essay von Heinrich Heine und Illustrationen von Gustave Doré*, Zürich 1986 (= *Diogenes, 21496*), S. 1013-1029.
- Heinemann, Wolfgang, Aspekte der Textsortendifferenzierung, in: Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann und Sven F. Sager (Hgg.), *Text- und Gesprächslinguistik. Linguistics of Text and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. An International Handbook of Contemporary Research, 1. Halbband/ Volume 1*, Berlin/ New York 2000 (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Vol. 16.1*), S. 523-546.
- Heinemann, Wolfgang, Textsorte – Textmuster – Texttyp, in: Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann und Sven F. Sager (Hgg.), *Text- und Gesprächslinguistik. Linguistics of Text and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. An International Handbook of Contemporary Research, 1. Halbband/ Volume 1*, Berlin/ New York 2000 (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Vol. 16.1*), S. 507-523.
- Heitner, Robert R., *German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies, 1724-1768*, Berkeley und Los Angeles 1963.
- Hempfer, Klaus W[illy], *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München [1973] (= *UTb, 133*).
- Herbst, Wilhelm, *Johann Heinrich Voss*, II. Bd. Zweite Abt., Leipzig 1876.
- Herrn | Joh. Fried. von Uffenbach | *Gesammelte | Neben-Arbeit | in gebundenen Reden, | [...] | Und nebst einer Vorrede | von der Würde derer Singe-Gedichte, | Mit dessen Genehmigung | an das Licht gestellt. | Hamburg, bey König und Richter. 1733, S. 14-46 unpaginirt.*
- Heusler, Andreas, *Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*, 3 Bde., Dritter Band: Teil IV und V. *Der Frühneudeutsche Vers. Der Neudeutsche Vers*, zweite unveränderte Auflage, Berlin 1956 (= *Grundriß der germanischen Philologie, 8/3*).
- Hildebrand, Rudolf, *Aus unserer französischen Zeit. 6. Betonung unter französischem Einfluß*, in: ders., *Beiträge zum deutschen Unterricht. Aus Otto*

- Lyon's Zeitschrift für den deutschen Unterricht, zugleich Ergänzungsheft zu deren zehntem Jahrgange, Leipzig 1897, S. 379-382.
- Hill, Robert E., *Athalie*: Typology, Rhetoric, and the Messianic Promise, in: Charles G. S. Williams (Hg.), Racine. Fontenelle: *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Histoire et Littérature, Paris/ Seattle/ Tübingen 1990 (= *Actes de Columbus, Biblio 17-59*), S. 47-63.
- Hillmer, Rüdiger, Die napoleonische Theaterpolitik. Geschäftstheater in Paris 1799-1815, Köln, Weimar und Wien 1999 (= *Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte*, 49).
- Hirdt, Willi, Schiller als Übersetzer aus dem Französischen, in: NA, Bd. 15.II, S. 442-495.
- Hochgesang, Michael, Wandlungen des Dichtstils. Dargestellt unter Zugrundelegung deutscher Macbeth-Übertragungen, München 1925.
- Höfner, Curt, Zur Geschichte der Gandersheimer Büchersammlungen. Ein Beitrag aus Coburg, in: Hans Striedl und Joachim Wieder (Hgg.), Buch und Welt. Festschrift für Gustav Hofmann zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 1965, S. 197-210.
- Holland, Wilhelm Ludwig (Hg.), Briefe der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans aus den Jahren 1676 bis 1706, Stuttgart 1867 (= *Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, LXXXVIII*).
- Holland, Wilhelm Ludwig (Hg.), Briefe von Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans aus den Jahren 1707 bis 1715, Stuttgart/ Tübingen 1871 [Fotomechanischer Nachdruck, Hildesheim u. a. 1988, Bd. 2].
- Horner, Emil, Das Aufkommen des englischen Geschmackes in Wien und Ayrenhoffs Trauerspiel Kleopatra und Antonius, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 2, 1895, S. 556-571 und 782-797.
- Hortschansky, Klaus, Vom Chordrama zum Oratorium. Gattungsnormen – Gattungstraditionen, in: Göttinger Händel-Beiträge 6, 1996, S. 59-69.
- Hübner, Johann] Johann Hübners | Neu-vermehrtes | Poetisches | Hand-Buch, | Das ist, | eine kurzgefaste | Anleitung | zur Deutschen Poesie, | Nebst | Einem vollständigen | Reim-Register, | Den Anfängern zum besten zusammen | getragen. | Leipzig 1720. Bey Joh. Friedr. Gleditschens seel. Sohn. [zuerst 1696, auch 1742]
- Hudemann, Ludwig Friedrich] Ludew. Fried. Hudemanns, J.U.D. | Proben | einiger | Gedichte | und | Poetischen | Uebersetzungen. | Denen ein Bericht beygefüget worden, | welcher von den Vorzügen der Oper vor | den Tragischen und Comischen Spielen | handelt. | Hamburg, bey Joh. Christoph Kißner, 1732, S. 147-172.
- Humboldt, Wilhelm von, Ueber die gegenwärtige tragische französische Bühne, in: Wilhelm von Humboldt's gesammelte Werke, dritter Band, Berlin 1843, 142-172.
- Humboldt, Wilhelm von] Considérations sur l'art des acteurs tragiques français, par un Allemand [übers. v. Charles de Villers], in: LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | JANVIER, FEVRIER, MARS, | 1800. | TOME TREZIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 409-411.

- Hunzinger, Silke, Schloß Plön. Residenz – Adliges Armenhaus – Erziehungsanstalt, Plön 1997, S. 55-70.
- Ingen, Ferdinand van, Philipp von Zesen, Stuttgart 1970.
- Jacobs, Jürgen, Das klassizistische Drama der Frühaufklärung, in: Walter Hinck (Hg.), Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 61-75.
- Jakobson, Roman Osipovič, Linguistics and Poetics [1960], in: SW III, S. 18-51.
- Jakobson, Roman Osipovič, On linguistic aspects of translation [1959], in: SW II, 260-266.
- Jakobson, Roman Osipovič, Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie, hrsg. v. Hendrik Birus und Sebastian Donat, Bd. 1: Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung, Bd. 2: Analysen zur Lyrik von der Romantik bis zur Moderne, Berlin und New York 2007.
- Jakobson, Roman Osipovič, The Dominant [1935/1970], in: SW III, S. 751-756.
- Jakobson, Roman Osipovič, Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphasischer Störungen, in: ders., Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hrsg. und eingel. v. Wolfgang Raible, München 1974 (= *sammlung dialog*, 71), S. 117-141.
- Janz, Rolf-Peter, Schillers theoretische Schriften, in: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: F. S., Theoretische Schriften, hrsg. v. R.-P. J., Frankfurt a. M. 1992 (= *Bibliothek Deutscher Klassiker*, 78), S. 1127-1132.
- Jauß, Hans Robert, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: ders., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970, S. 144-207.
- Jauß, Hans Robert, Racines und Goethes ›Iphigenie‹. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode, in: Neue Hefte für Philosophie 4, 1973, S. 1-46.
- Jens, Walter, Rhetorik, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Aufl., Bd. 3, Berlin/ New York 1977, S. 432-456.
- Joannidès, A[lexandre], La Comédie Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs, avec une préface de Jules Claretie, Paris 1901 [Reprint Genève 1970].
- Jørgensen, Sven-Aage, Klaus Bohnen und Per Øhrgaard, Aufklärung, Sturm und Drang, Frühe Klassik. 1740-1789, München 1990 (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, begr. v. Helmut de Boor und Richard Newald, VI).
- Kabell, Aage, Metrische Studien II. Antiker Form sich nähernd, Uppsala 1960 (= *Uppsala Universitets Årsskrift 1960:6*).
- Kahn, Ludwig, Shakespeares Sonette in Deutschland, Strassburg 1934 (bzw. Ludwig W[erner] Kahn, Shakespeares Sonette in Deutschland – Versuch einer literarischen Typologie, Bern/ Leipzig 1935).
- Kaiser, Gerhard R., Zur Dynamik literarischer Gattungen, in: Horst Rüdiger (Hg.), Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Jörg-Ulrich Fechner · Gerhard R. Kaiser · Willy Berger, Berlin/ New York 1974 (= *Komparatistische Studien. Beihefte zu »arcadia«*, 4), S. 32-62.

- Kaußmann, Ernst, *Der Stil der Oden Klopstocks*, Leipzig 1931.
- Keller, Gottfried, Brief an Hermann Hettner vom 16.9.1850, in: *Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner*, hrsg. v. Jürgen Jahn, Berlin und Weimar 1964, S. 19-26.
- Kelletat, Andreas, *Herder und die Weltliteratur. Zur Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M., Bern, New York, Nancy 1984 (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, 760*).
- Kibédi Varga, Á[ron], *Scènes et lieux de la tragédie*, in: *Langue Française* 79, Sept. 1988 (= *Rhétorique et littérature*), S. 82- 95.
- Kibédi-Varga, Áron, *Rhétorique et Littérature. Études de structures classiques*, Paris 2002 [zuerst 1970] (= *Librairie Klincksieck. Série Littérature, 4*).
- Kißling, Georg, [Kommentar zu] *Athalie* tragédie. Mit grammatikalischen Regeln, vielen Synonymen, Angabe d. Inversionen u. e. vollst. Wörterbuche f. Schulen u. für solche Personen bearb., welche ohne Beihilfe e. Lehrers franz. Dichter lesen wollen, von Georg Kißling / Racine, Jean / Ulm: Rüb- ling 1837 (= *Melpomene, 2*) {Württembergische Landesbibliothek Stuttgart Fr.D.oct.3837}
- Kißling, Georg, [Kommentar zu] *Phedre*. Tragédie, Mit einer kleinen Abhand- lung über den französischen Versbau; mit grammatischen, geographischen, mythologischen und geschichtlichen Bemerkungen und vielen Synonymen, nebst einem vollständigen Wortregister, bearb. v. Georg Kissling, Heilbronn: Drechsler 1832. {Stadtarchiv und wissenschaftliche Stadtbibliothek Soest}
- Klages, Ludwig, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, hrsg. v. Hans Eggert Schröder, München 1968.
- Klitgard Povlsen, Karen, *Friederike Bruns saloner 1790-1835*, in: Anne Scott Sørensen (Hg.), *Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske sønånder og salomiljøer 1780-1850*, Odense 1998 (= *Odense University Studies of Scandinavian Languages and Literatures, 38*), S. 189-208.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, *Briefe. 1783-1794*, hrsg. v. Helmut Riege, Bd. 1: Text, Berlin, New York 1994 (= *HKA, Briefe 1*).
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, *Epigramme. Text und Apparat*, hrsg. v. Klaus Hurlebusch, Berlin, New York 1982 (= *HKA, Werke 2*).
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, *Klopstocks Arbeitstagebuch*, hrsg. v. Klaus Hurlebusch, Berlin, New York 1977 (= *HKA, Addenda II*).
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, *Vorbericht [zum Tod Adams]*, in: *Klopstocks gesammelte Werke in vier Bänden. Mit einer Einleitung von Franz Muncker, Vierter Band*, Stuttgart o. J., S. 9 f.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb) LA BATAILLE | D'HERMAN. | BARDIT | DE | KLOPSTOCK. | Editeur | Charles Frederic Cramer. | A PARIS [...] | AN VIII
- Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München ¹⁴1999 [zu- erst 1960], S. 87-89 bzw. 162-165.
- Knape, Joachim, *Was ist Rhetorik?*, Stuttgart 2000 (= *Reclam UB, 18044*).

- Kneisner, Friedrich, Geschichte der deutschen Freimaurerei in ihren Grundzügen dargestellt, im Auftrage des Vereins deutscher Freimaurer, Berlin 1912.
- Knight, Roy C[lément], Racine et la Grèce, Paris 1974 [1950].
- Knoke, Karl, Niederdeutsches Schulwesen zur Zeit der französisch-westfälischen Herrschaft 1803-1813, Berlin 1915 (= *Monumenta Germaniae Paedagogica*, LIV).
- Köhler, Erich, Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Klassik I, hrsg v. Henning Krauß, Stuttgart, Berlin u. a. 1983.
- Koldewey, Friedrich, Braunschweigische Schulordnungen von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1828 mit Einleitung Anmerkungen Glossar und Register, Erster Band: Schulordnungen der Stadt Braunschweig, Berlin 1886 (= *Monumenta Germaniae Paedagogica*, I).
- Koller, Werner, Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 4., völlig neu bearbeitete Auflage, Wiesbaden 1992 (= *UTb*, 819).
- Kommerell, Max, Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, zweite unveränderte Auflage, Frankfurt a. M. 1957 [zuerst 1941].
- Koopmann, Helmut, Don Karlos, in: Walter Hinderer (Hg.), Schillers Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1979, S. 87-108.
- Korff, Hermann August, Voltaire im literarischen Deutschland des XVIII. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes von Gottsched bis Goethe, zwei Halbbände, Heidelberg 1917 (= *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, X und XI).
- Koschorke, Albrecht, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.
- Košenina, Alexander, Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995 (= *Theatron*, 11).
- Kostoroski, Emile P., The Eagle and the Dove. Corneille and Racine in the literary Criticism of eighteenth century France, Banbury 1972 (= *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 95).
- Kotzebue, August von] Erinnerungen aus Paris | im Jahre 1804 | von | August von Kotzebue. | Dritte vermehrte Auflage | in zwei Bänden. | Mit einem Holzschnitte von Gubitz. | Zweiter Band. | Berlin 1804. | Bei Heinrich Frölich. S. 162-205.
- Krause, Peter D., Unbestimmte Rhetorik. Friedrich Schlegel und die Redekunst um 1800, Tübingen 2001 (= *Rhetorik-Forschungen*, 14).
- Krauß, Rudolf, Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908.
- Kuhnke, Ingrid, Bulgarische Belletristik in der DDR 1945-1987. Bibliographie deutscher und sorbischer Übersetzungen. Dem X. Internationalen Slawistenkongreß in Sofia 1988 gewidmet, Berlin [DDR] 1988 (= *Deutsche Staatsbibliothek. Bibliographische Mitteilungen*, 32).
- Lachmann, Renate, Die Rhetorik und ihre Konzeptualisierung, in: dies., Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen, München 1994, S. 1-20.

- Lecomte, L.-Henry, Napoléon et le monde dramatique. Étude nouvelle d'après des documents inédits, Paris 1912.
- Lehmann, Peter Ambrosius] [Racines Tod] In: Historische REMARQUES | der neuesten Sachen in Europa. | 25. Woche Dienstag. 20. Junii 1699. In: Historische | REMARQUES | Der | Neuesten Sachen | In | EUROPA | Des | M. D. C. IC. Jahres | Wie solche nicht allein mit allen Fleiß zusam- | men getragen / sondern auch aus der | *Geographie, Genealogie, Historie, &c.* | erläutert / und dabey jederzeit / die so wohl in | Franckreich / Engelland / Italien / Holland | als Deutschland / | in Druck gekommene Bücher angeführet | worden. | HAMBURG / in Verlegung Joachim Reumanns. S. 198 f.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, Mathematischer, naturwissenschaftlicher und technischer Briefwechsel, Bd. 1: 1680-Juni 1683, Berlin 1991 (= *Leibniz, Sämtliche Schriften und Briefe, III.1*), Nr. 32, Nr. 33, S. 123 f. und Nr. 36, Nr. 37, S. 132-135.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, Mathematischer, naturwissenschaftlicher und technischer Briefwechsel, Bd. 3: 1680-Juni 1683, Berlin 1991 (= *Leibniz, Sämtliche Schriften und Briefe, III.3*), Nr. 71, S. 206-208 und Nr. 124, S. 284-286.
- Lempicki, Sigmund von, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, 2., durchgesehene, um ein Sach- und Personenregister sowie ein chronologisches Werkverzeichnis vermehrte Auflage, Göttingen 1968 [zuerst 1920].
- Lessing, Gotthold Ephraim, Hamburgische Dramaturgie, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. v. Wilfried Barner, Bd. 6: ders., Werke. 1767-1769, hrsg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 1985 (= *Bibliothek deutscher Klassiker, 6*), S. 181-694.
- Lessings Werke [25 Teile], Fünfter Teil: Hamburgische Dramaturgie, hrsg. v. Julius Petersen, Berlin/ Leipzig/ Wien/ Stuttgart [1925] [= Reprint, Hildesheim/ New York 1970].
- Litzmann, Berthold und Friedrich Meyer von Waldeck, [Kontroverse zu Neuberin in Rußland], in: Archiv für Litteraturgeschichte, hrsg. v. Franz Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1884, S. 316-318 und 483 f.
- Litzmann, Berthold, Christian Ludwig Liscow in seiner litterarischen Laufbahn, Hamburg und Leipzig 1883.
- Lockwood, Richard, The Reader's figure. Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle, Bossuet, Racine and Pascal, Genève 1996 (= *Histoire des idées et critique littéraire, 351*), S. 171-196.
- Lorber, Curt Gerhard, [Art. zu G. C. S.] in: Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck, Band 6, Neumünster 1982, S. 259-262.
- Lovejoy, Arthur O., ›Nature‹ as Aesthetic Norm, in: Modern Language Notes 7, 1927, S. 444-450.
- Löwen, Johann Friedrich, Geschichte des deutschen Theaters, in: Johann Friedrich Löwens Schriften. Vierter Theil. Mit Churfürstlich Sächsischer Freyheit. Hamburg 1766, S. 1-76.
- Luckhardt, Jochen, Malerei und Divertissement. Reisen Herzog Anton Ulrichs und seiner Familie nach Venedig, Braunschweig 2002.

- Lüdtke, Ernst, Vom Wesen deutscher und französischer Klassik. Versuch einer Stildeutung an Goethes »Iphigenie« und Racines »Mithridate«, Stettin 1933.
- Luhmann, Niklas, Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: *STIL*, S. 620-672.
- Luhmann, Niklas, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a. M. 1999 [zuerst 1982] (= *stw*, 1124).
- Luhmann, Niklas, Medium und Form, in: ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997 [zuerst 1995] (= *stw*, 1303), S. 165-214.
- Lukács, Georg, Die Eigenart des Ästhetischen. I. Halbband, o. O. o. J. [1963] (= *Werke*, II: *Ästhetik. Teil 1*), S. 284-311.
- Lütteken, Laurenz, Überlegungen zur Musikaliensammlung von Barthold Heinrich Brockes, in: Hans-Georg Kemper u. a. (Hgg.), *Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) im Spiegel seiner Bibliothek und Bildergalerie, Teil I*, Wiesbaden 1998 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, 80), S. 273-298.
- Luzzato, A., Schiller Traducteur de Racine, in: *Revue de Littérature Comparée* 19, 1939, S. 622-637.
- Lynker, W[ilhelm], Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel, hrsg. v. Th. Köhler, Kassel 1865.
- Mainka, Jürgen, J. A. P. Schulz' »Athalia«. Ein Beitrag zur Untersuchung der Beziehungen des »Sturm und Drang« zum Klassizismus, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 13, 1974, H. 4, S. 273-320.
- Mannheim, Karl, Das Problem der Generationen, in: ders., *Wissenssoziologie. Auswahl aus seinem Werk*, eingel. u. hrsg. v. Kurt H. Wolff, Berlin und Neuwied 1964, S. 509-565 [zuerst in: *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie* 7, 1928, S. 157-185].
- Marmontel, Jean François] Des | Herrn Marmontels | Dichtkunst. | Erster Theil. | aus dem Französischen übersetzt | und | mit einigen Zusätzen vermehret. | Astupet ipsa sibi. Ouid. Met. III. | Bremen, | bey Joh. Heinrich Cramer, 1766.
- Martino, Alberto, Daniel Casper von Lohenstein. Geschichte seiner Rezeption, Band I: 1661-1800. Aus dem Italienischen von Heribert Streicher, Tübingen 1978, S. 1-174.
- Martino, Alberto, Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie, Amsterdam/ Atlanta 1994 (= *CHLOE. Beihefte zum Daphnis*, 17).
- Maurer, Karl, Die literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Textkonstitution, in: *Poetica* 8, 1976, S. 233-257.
- Maurer, Karl, Eine formalistische Theorie der Tragödie. Boris Ejchenbaum über Schillers Dramaturgie, in: *Poetica* 1, 1967, H. 3, S. 383-389.
- Mauvillon, Éléazar de] [Vorlesungsankündigung am Collegium Carolinum] Gelehrte Beyträge zu den Braunschweigischen Anzeigen, 66. Stück, Mittwochs, den 26. August 1767, Sp. 519.
- Mauvillon, Éléazar de] LETTRES | FRANÇOISES | ET | GERMANIQUES. | REFLEXIONS MILITAIRES, LITTE- | RAIRES, ET CRITIQUES | SUR LES |

FRANÇOIS | ET LES | ALLEMANS. [...] A LONDRES. | Chez FRANÇOIS ALLEMAND | MDCCXL.

- Mazingue, Etienne, Anton Ulrich. Duc de Braunschweig-Wolfenbüttel (1633-1714). Un prince romancier au XVIIème siècle, tome I, Bern/ Frankfurt a. M./ Las Vegas [1978] (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur*, 257/1).
- Meier, Albert, Die Interessantheit der Könige. Der Streit um Emilia Galotti zwischen Anton von Klein, Johann Friedrich Schink und Cornelius Hermann von Ayrenhoff, in: Wolfram Mauser und Günter Saße (Hgg.), Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Referate der Internationalen Lessing-Tagung der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Lessing Society an der University of Cincinnati, Ohio/USA, vom 22. bis 24. Mai 1991 in Freiburg im Breisgau, Tübingen 1993, S. 363-372.
- Meise, Helga, Das archivierte Ich. Schreibkalender und höfische Repräsentation in Hessen-Darmstadt 1624-1790, Darmstadt 2002 (= *Arbeiten der Hessischen historischen Kommission, N. F. 21*).
- Mendelssohn, Moses, [Rezension zu Edmund Burkes *Enquiry into the Origin of the Sublime and Beautiful*], in: ders., Rezensionenartikel in Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste (1756-1759), bearb. v. Eva J. Engel, Stuttgart 1977 (= *M. M., Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, IV*), S. 216-236.
- Mendelssohn, Moses, Anmerkungen über das Englische Buch: On the Sublime and the Beautiful, in: ders., Schriften zur Philosophie und Ästhetik. III.1, bearb. v. Fritz Bamberger und Leo Strauss, Berlin 1932 (= *M. M., Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, III.1*), S. 235-253.
- Mendelssohn, Moses, Schriften zur Philosophie und Ästhetik. I, bearb. v. Fritz Bamberger, Berlin 1929, (= *M. M., Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, 1*).
- Menke, Christoph, Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt a.M. 2005 (= *stw*, 1649) [Vgl. Rez. v. Vf. : Wo ist die Tragödie? Zu Christoph Menkes Gegenwart der Tragödie, in: *Entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 2005, Nr. 44, S. 139-141].
- Merian-Genast, Ernst, Das Problem der Form in der französischen und deutschen Klassik, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 27, 1939, S. 100-119.
- Meyer, Joh. Heinrich, Die bühnenschriftstellerische Tätigkeit des Freiherrn Wolfgang Heribert v. Dalberg, Heidelberg [1904].
- Meyer, Reinhart, Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie. Mit ca. 1250 Titeln, einer Einleitung sowie Verfasser- und Stichwortverzeichnis, München 1977.
- Meyer, Reinhart, Das französische Theater in Deutschland, in: Gerhard Sauder und Jochen Schlobach (Hgg.), Aufklärungen – Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert, Bd. 1, Heidelberg 1985 (= *Annales Universitatis Saraviensis. Reihe: Philosophische Fakultät, 19*), S. 145-166.
- Meyer, Reinhart, Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung, in: Roger Bauer und

- Jürgen Wertheimer (Hg.), Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas, München 1983, S. 124-152.
- Meyer, Reinhart, Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater, in: Rolf Grimminger (Hg.), Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3, München 1980, S. 186-216.
- Minor, J[acob], Christian Felix Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Innsbruck 1880.
- Moller, Johannes, Cimbria literata [sive scriptorum ducatus ultriusque Slesvicensis et Holsatici historia literaria tripartita] Tomus secundus. Adoptivos sive exteros, in ducatu utroque slesvicensi & holsatico vel officiis functos publicis, vel diutius commoratos, complectens, Havniae 1744.
- Mönch, Carola, Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie, Tübingen 1993 (= *Studia Augustana*, 5).
- Montag, Walter, Kornelius von Ayrenhoff. Sein Leben und seine Schriften, Münster in Westfalen 1908 (= *Münsterische Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, VI).
- Morel, Jacques, Rhétorique et tragédie au XII^e siècle, in: XII^e siècle 80-81, 1968, S. 89-105.
- Mornet, Daniel, Histoire de la littérature française classique. 1660-1700. Ses caractères véritables. Ses aspects inconnus, Paris 1940.
- Most, Glenn W., Rhetorik und Hermeneutik: Zur Konstitution der Neuzeitlichkeit, in: Antike und Abendland 30, 1984, S. 62-79.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang, Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren, Düsseldorf 1999 (= *Schriften des Bundesarchivs*, 54).
- Mul'tatuli, V[alentin] M[ičajlovič]. M., Rasin v ruskoj kulture. Puti osvoenija duhovnyh cennostej innostranoj kul'tury: sootnošenija nacional'nyh form npravstvenno-èstetičeskich predstavlenij i sredstv chudožestvennoj vyrazitel'nosti, Sankt-Peterburg 2003.
- Müller, Adam, Über die dramatische Kunst [1806/ 1808], in: ders., Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, hrsg. v. Walter Schroeder und Werner Siebert, 2 Bde., Neuwied/Berlin 1967, Bd. 1, S. 141-291.
- Müller, Adam, Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland, Leipzig 1816.
- Müller, H. F., Herzog Ludwig Rudolf und das Blankenburger Theater. Vortrag, gehalten in der Generalversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine zu Blankenburg am 7. September 1896, in: Zeitschrift des Harz-Vereins für Geschichte und Altertumskunde 29, 1896, S. 498-519.
- Müller, Joachim, Shakespeare und ein deutscher Anfang. Die von Borcksche Übersetzung des Julius Cäsar von 1741 im Streitfeld von Gottsched und Johann Elias Schlegel, Berlin [DDR] 1977 (= *Sitzungsberichte der sächsischen Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse*, 119, 5).

- Müller, Klaus-Detlef, Die Aufhebung des bürgerlichen Trauerspiels in Schillers »Don Karlos«, in: Helmut Brandt (Hg.), Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft, Berlin und Weimar 1987, 218-234.
- Müller, Marion, Zwischen Intertextualität und Interpretation. Friedrich Schillers dramaturgische Arbeiten 1796-1805, Diss. Karlsruhe 2003, S. 271-294.
- Nachrichten über die Leipziger Bühne. In: Das Parterre, | herausgegeben | von | Christian Heinrich Schmid | Erfurt, 1771. | Verlegt Ernst August Gottlieb Griesbach. S. 295.
- Nebbig, Alexander, *Alexander* in Durlach, 1666. Zur bisher frühesten deutschen Übersetzung eines Dramas von Racine, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 55, 2005, H. 2, S. 227-230.
- Nebbig, Alexander, Dezenz der klassischen Form. Goethes Übersetzung von Diderots *Le neveu de Rameau*, Hannover 2006 (= *Aufklärung und Moderne*, 8).
- Nicolai, Friedrich, Abhandlung vom Trauerspiele, in: Bibliothek der Schönen Wissenschaften und freyen Künste Ersten Bandes erstes Stück, Leipzig 1757, S. 17-68.
- Niefanger, Dirk, »Sehepunkte« – Zur Theorie und Funktion der Geschichtsimagination im Drama am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 55, 2005, H. 2, S. 157-174.
- Nietzsche [Friedrich], Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Abt. III, Bd. 1, Berlin 1972.
- Obermeier, Franz, Carl Friedrich Cramer als Übersetzer. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, in: Auskunft. Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland 22, 2002, H. 4 (= Petra Blödorn-Meyer, Michael Mahn und Rüdiger Schütt [Hgg.], Themenheft Revolutionär, Professor und Buchhändler. Carl Friedrich Cramer [1752-1807] [Ausstellung in der Universitätsbibliothek Kiel, 14.2. – 18.4.2003]), S. 418-438.
- Ockel, Hans, Geschichte des höheren Schulwesens in Bayrisch-Schwaben während der vorbayerischen Zeit, Berlin 1931[= *Monumenta Germaniae Paedagogica*, LX]).
- Olsen, Solveig, Christian Heinrich Postel (1658-1705). Bibliographie, Amsterdam 1974 (= *Beschreibende Bibliographien*, 4).
- Olsen, Solveig, Christian Heinrich Postels Beitrag zur deutschen Literatur. Versuch einer Darstellung, Amsterdam 1973 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*, 7).
- Opitz, Martin, Aristarchus sive de contemptu linguæ Teutonicæ und Buch von der Deutschen Poeterey, hrsg. v. Georg Witkowski, Leipzig 1888, S. 105-118.
- Opitz, Martin, Buch von der deutschen Poeterey (1624). Nach der Edition von Wilhelm Braune neu hrsg. v. Richard Alewyn, Tübingen 1963 (= *Neudrucke deutscher Literaturwerke*, N.F. 8).
- Orcibal, Jean, La Genèse d'Esther & d'Athalie, Paris 1950 (= *Autour de Racine I*).

- Osols, Irmgard, Zur Funktion der Tragödie in der französischen und der deutschen Klassik – eine Betrachtung über die klassische Tragödie bei Jean Racine und Friedrich Schiller, Diss. Berlin [DDR] 1986.
- Ostheeren, K[laus] und B[arbara] Schmidt-Haberkamp, [Artikel] Rhetorizität, in: Gert Ueding (Hg.), Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität, Tübingen 2005, S. 324-329.
- Overbeck, Christian Adolf] Anakreon | und | Sappho | von | C. A. Overbeck, | Lübeck und Leipzig, | bei Friedrich Bohn | 1800.
- Overbeck, Christian Adolph, Brief an Charles de Villers vom 3. April 1800 {Hamburgische Staats- und Universitätsbibliothek NV: 35}.
- Overbeck, Christian Gerhard, Zur Erinnerung an Christian Adolph Overbeck. Beider Rechte Doctor und Bürgermeister zu Lübeck, Lübeck 1830.
- Paetow, Walter, Die erste metrische deutsche Shakespeare-Uebersetzung in ihrer Stellung zu ihrer Literaturepoche. Beitrag zur Kenntnis des deutschen Alexandrinerstils in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Bern Diss. 1892.
- Paulsen, Friedrich, Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten. Vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart. Mit besonderer Rücksicht auf den klassischen Unterricht, zweite, umgearbeitete und sehr erweiterte Auflage, zweiter Band, Leipzig 1897.
- Péjus, Anne, Le théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand siècle, Paris 2000 (= *Publications de la Société Française de Musicologie*, VII).
- Petersen, Julius, Wesensbestimmung der Romantik, Leipzig 1925.
- Petersen, Jürgen H., Über Unterschiede und Übergänge zwischen rhetorischer und poetologischer Betrachtungsweise von Dichtung. Am Beispiel von Texten aus der römischen Antike, dem Renaissance-Humanismus und dem 17. Jahrhundert, in: Rhetorik 19, 2001 (= *Literatur. Rhetorik. Poetik, hrsg. v. Johannes G. Pankau*), S. 20-39.
- Peyre, Henry, Les générations littéraires, Paris 1948.
- Pfister, Manfred, Das Drama. Theorie und Analyse, München 1977 (= *UTb 580*).
- Phillips, Henry, The Theatricality of Discourse in Racinian Tragedy, in: *The Modern Language Review* 84, Jan. 1989, H. 1, S. 37-50.
- Picard, Raymond, La carrière de Jean Racine. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris 1979.
- Picard, Raymond, *Nouveau Corpus Racinianum*. Recueil – inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine, Paris 1976.
- Pietsch, L.-H., und Georg Braungart, [Artikel] Oratorie, in: HWRH VI, Sp. 412-416.
- Pittaluga, Maria G., Aspects du vocabulaire de Jean Racine, Fasano 1991 (= *Biblioteca della ricerca. Cultura Straniera* 40), S. 121-137.
- Poiss, Thomas, [Artikel] Verskunst, in: Hubert Cancik/ Helmuth Schneider/ Manfred Landfester (Hgg.), *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike, Bd. 15/3: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. St-Z, Stuttgart/ Weimar 2003, Sp. 1008-1019.

- Polenz, Peter von, Deutsche Sprachgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 2: 17. und 18. Jahrhundert, Berlin und New York 1994.
- Politzer, Adam, Geschichte der Ohrenheilkunde, 2 Bde., Bd. 1: Von den ersten Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Mit 31 Bildnissen auf Tafeln und 19 Textfiguren, Stuttgart 1907, 210-215.
- Poltermann, Andreas, Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert, in: Brigitte Schultze (Hg.), Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte, Berlin [1987] (= *Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung*, 1), S. 14-52.
- Pütter, Johann Stephan, [Schriftenverzeichnis zu Charles de Villers] in: Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte von der Georg-Augustus-Universität zu Göttingen vom geheimen Justitzrath [Johann Stephan] Pütter fortgesetzt vom Professor [Friedrich] Saalfeld, Dritter Theil von 1788-1820, Hannover 1820, S. 124-128.
- Qualia, Charles B., Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century, in: Publications of the Modern Language Association of America 54, 1939, H. 4, S. 1059-76.
- Raab, Rudolf, Pierre Corneille in deutschen Übersetzungen und auf der deutschen Bühne bis Lessing. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, Heidelberg 1910.
- Racine, Jean, Extraits écrits par Jean Racine des auteurs | Latins qu'il lisoit a Port Royal en 1656 | il avoit alors environs 15 ans. (Titel von Louis Racine [1692-1763]) {BNF Fond Français 12888}
- Racine, Louis] Die | Religion, | entworfen | von | Herrn Racine. | Mit-Gliede der Königlichen Academie der | Wissenschaften zu Paris. | Nach einer freien Übersetzung ins teutsche gebracht | und mit Anmerkungen vermehrt | von | Herrn von Loen. | Neue und verbesserte Auflage. | Frankfurt und Leipzig, | bey Johann Friedrich Fleischer, | 1752.{HAB Lm 2981}
- Rassmann, Friedrich, Uebersicht der aus der Bibel geschöpften Dichtungen älterer und neuerer deutschen Dichter; mit Einschluß derartiger Uebersetzungen. Ein Wegweiser für Literatoren, Freunde der Dichtkunst, Geistliche und Schullehrer, Essen 1829.
- Rathje, Jürgen, Brockes' Bücherkatalog als Quelle zu Hamburgs geistigem Leben im frühen 18. Jahrhundert am Beispiel der *Poesie der Niedersachsen*, in: Hans-Georg Kemper u. a. (Hgg.), Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) im Spiegel seiner Bibliothek und Bildergalerie, Teil I, Wiesbaden 1998 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, 80), S. 83-123.
- Reichardt, Johann Friedrich] Johann Friedrich Reichardt's | vertraute Briefe | aus | Paris geschrieben | in | den Jahren 1802 und 1803. | Erster Theil. [Zweiter Theil u. dritter Theil] | Hamburg, 1804 | bei B. G. Hoffmann.
- Rémusat, Madame de] Mémoires de Madame de Rémusat 1802-1808, hrsg. v. Paul de Rémusat, Bd. III, Paris 1880.
- Retzer, J. F. Freiherr v., Ueber Johann, und Ludwig Racine, in: Neue Litteratur und Völkerkunde, ein periodisches Werk, Leipzig: Göschen, Bd. 1 (1789), S. 269-291.

- Rhetorik. | Ein Leitfaden bey dem Unterrichte | in obren Klassen. | Von | G. G. Fülleborn, | Prof. am Elisabetaneum in Breslau. | Zweite Auflage. | Breslau, 1805. | bei Carl Friedrich Barth.
- Riccoboni, Louis, *Pensées sur la Déclamation*, Paris 1738.
- Richerdt, Dirk, *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram*, Bonn 1986.
- Riedl, Peter Philipp, *Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und Geschichte um 1800*, Tübingen 1997 (= *Studien zur deutschen Literatur*, 142).
- Rizza, Cecilia, *Fortune et infortunes de Racine en Italie*, in: *Œuvres and Critiques: Revue Internationale d'Étude de la Reception Critique d'Étude des Œuvres Littéraires de Langue Française* 24, 1999, H. 1, 233-47.
- Robert, Pierre, *La Poétique de Racine. Étude sur le système dramatique de Racine et la constitution de la tragédie française*, Paris 1890 [= Reprint, Genève, 1970], S. 196-208.
- Rochedieu, Charles Alfred, *Bibliography of French Translations of English Works, 1700-1800*, Chicago 1948.
- Rothe, Hans, *Neue Kateninstudien (Auf der Suche nach der verstummten Deklamation)*, in: *Zeitschrift für slavische Philologie* 38, 1978, H. 1, S. 128-150.
- Rothe, Hans, *Tragischer Alexandriner und Alexandrinertragödie in Rußland*, in: Hans-Bernd Harder und Hans Rothe (Hgg.), *Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Aus Anlaß des VIII. Internationalen Slavistenkongresses in Zagreb, Gießen 1978* (= *Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen*, 13), S. 111-149.
- Roth, Albrecht Christian, *Vollständige Deutsche Poesie 1688*, 2 Teilbände, hrsg. v. Rosmarie Zeller, Tübingen 2000 (= *Deutsche Neudrucke, Reihe Barock*, 41), Bd. 2, S. 208-242.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes, tome V: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris 1995.
- Rudin, Bärbel, [Artikel Theater] in: [Friedrich Christoph] Dahlmann-[und Georg] Waltz, *Quellenkunde der deutschen Geschichte. Bibliographie der Quellen und der Literatur zur deutschen Geschichte, zehnte Auflage, Band 7: Abschnitt 280 bis 351*, Stuttgart 1992, Nr. 349.
- Rudin, Bärbel, *Der Blankenburger Herzog Ludwig Rudolph und die »Mecklenburgischen Hofcomödianten« Oder: Die Katholiken kommen!*, in: *Daphnis* 24, 1995, H. 2-3, S. 329-374.
- Rudin, Bärbel, *Zwischen den Messen in die Residenz. Das Theater und Schauspielergewerbe in Dresden und Leipzig nach den Standgeldrechnungen [1679-1728]*, in: dies. (Hg.), *Wanderbühne. Theaterkunst als fahrendes Gewerbe*, Berlin 1988 (= *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, 34/35), S. 74-104.
- Santos, Ana Clara, *La Fortune de Racine au Portugal : Traduction et mise en scène*, in: *Seventeenth-Century French Studies* 26, 2004, S. 209-219.
- Santos, Ana Clara, *Réception(s) du théâtre classique français au Portugal: De la doctrine classique à la représentation*, in: Otilia da Conceição Martins (Hg.),

- Portugal e o Outro. Imagens e Viagens, Aveiro 2004 (= *Grupo Linha de Investigação*, 6), S. 69-85.
- Schanze, Helmut, Rhetorik und Literaturwissenschaft. Zum Verhältnis von Produktionstheorie und Analysesystem von Texten im 18. Jahrhundert, in: Heinrich F[ranz] Plett (Hg.), *Rhetorik*, München 1977 (= *Kritische Informationen*, 51), S. 62-76.
- Schanze, Helmut, Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatik um 1800, in: ders. (Hg.), *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1974, S. 126-144.
- Schanze, Helmut, Vom Manuskript zum Buch. Zur Problematik der ›Neuen Rhetorik‹ um 1500 in Deutschland, in: *Rhetorica* 1-2, 1983, S. 61-73.
- Scheffel, Christian Stephan, *Virorum Clarissimorum ad Guntherum Christophorum Schelhammerum epistolea selectiores, rem Litterariam, Philosophiam naturalem ac Medicinam potissimum spectantes, Vismariae et Sundii 1727*.
- Schelhammer, Günther Christoph] ALS | DER DURCHLEUCHTIGSTE | FURST UND HERR | HR. ANTON | ULRICH | HERZOG ZU BRAUN= | SCHWEIG UND LUNEBURG | NACH GLÜCKLICH | ABGELEGTER REISE AUS | ITALIEN WIEDER ZURÜCK GELANGET | ERKUHNTE SICH | SEINER DURCHLEUCHTIGKEIT | MIT NACHFOLGENDEM | UNTERTHAENIGST | AUFWARTEN | DER OESLBEN | UNTERTHAENIGSTER | DIENER | Günther Christoph Schelhammer. | HELMSTAD / | Gedruckt bey | Henrich Hessen. {HAB G3: D99}
- Schelhammer, Maria Sophia] Der wohl=unterwiesenen | Köchinn | Zufällige | KONFEKT= | Taffel/ | [...] | von | Maria Sophia Schelhamerin/ | gebohrnen Conringin. [...] | Braunschweig [...] 1706. {HAB Oe562}
- Scherpe, Klaus R., Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder, Stuttgart [1968] (= *Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*, 2).
- Schiller, Friedrich, An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte, vgl. NA 2.I, S. 404-406.
- Schiller, Friedrich, Philosophische Schriften, in: NA 20 und 21, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar 1962f.
- Schiller, Friedrich, Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie [Vorrede zur *Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*], in: NA 10, hrsg. v. Siegfried Seidel, Weimar 1980, S. 7-15.
- Schimpf, Wolfgang, [Artikel] Melodrama, in: RLL 2, S. 558-562.
- Schimpf, Wolfgang, *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1988.
- Schings, Hans-Jürgen, *Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels*, in: Reinhold Grimm (Hg.), *Deutsche Dramentheorien*, Bd. 1, 3., verb. Aufl. Wiesbaden 1980, S. 19-55.
- Schings, Hans-Jürgen, *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübingen 1996.

- Schipperges, Heinrich, Geschichte der medizinischen Fakultät. Die Frühgeschichte, Kiel/ Neumünster 1967 (= *Geschichte der Christian-Albrechts-Universität Kiel 1665-1965*, 4.1), S. 61-66.
- Schlegel, August Wilhelm, Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide, Paris 1807 [s. a. Vergleichung | der | Phädra | des Racine mit der des Euripides, | von | A. W. Schlegel. | Uebersetzt, | und mit Anmerkungen und einem Anhang begleitet | von | H. J. v. Collin | Wien, | gedruckt bey Anton Pichler. | 1808.].
- Schlegel, August Wilhelm] Ueber | dramatische Kunst | und | Literatur. | Vorlesungen | von | August Wilhelm Schlegel. | Zweyter Theil. | Heidelberg, | bey Mohr und Zimmer. | 1809. S. 69-223.
- Schlegel, Friedrich (Hg.), EUROPA. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Friedrich Schlegel. Zweiter Band. Frankfurt a. M. bei Friedrich Wilmans, 1803.
- Schlegel, Friedrich, Geschichte der alten und neuen Litteratur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812, 2 Bde., Wien 1815.
- Schlegel, Johann Elias, Vorrede [zu *Theatralische Werke*], in: Theatralische | Werke, | Durch | Johann Elias Schlegel. | Copenhagen, | bey Frantz Christian Mumme, | Buchhändler auf der Börse. | 1747. S. 3-36.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813), in: ders., Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Hermann Fischer u. s., Abt. I, Bd. 11: Akademievorträge, hrsg. v. Martin Rössler unter Mitwirkung v. Lars Emersleben, Berlin und New York 2002, S. 67-93.
- Schmid, Christian Heinrich, Biographien der Dichter: Kleist, Cronegk, Brawe; Chaulieu, Plautus, Racine, 2 Tle., Lpz. 1769/70.
- Schmidt, Gustav Friedrich, Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel. Erste Folge: Chronologisches Verzeichnis [...] der aufgeführten Opern, Ballette und Schauspiele (Komödien) mit Musik nach den vorhandenen Textbüchern, Partituren und nach anderen gedruckten und handschriftlichen Quellenurkunden, München 1929.
- Schmitt, Carl, Römischer Katholizismus und politische Form, Stuttgart 2002 [zuerst 1923].
- Schnath, Georg (Hg.), Ostfriesische Fürstenbriefe aus dem 17. Jahrhundert, Aurich 1929.
- Schneider, Herbert, [Artikel] Racine, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Fischer, Personenteil 13: Pal-Rib, Weimar u. a. 2005, Sp. 1171-1176.
- Schneider, Karl Ludwig, Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1960.
- Schön, Erich, Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800, Stuttgart 1987 (= *Sprache und Geschichte*, 12).
- Schönberg, Arnold, Brahms der Fortschrittliche [zuerst 1933, hier 1947], in: ders., Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, hrsg. v. Ivan Vojtěch (= *Gesammelte Schriften*, 1), S. 35-71.

- Schreiben worin ein unglücklich endender Comoediant abgemahlert wird [Paris, 4.11.1708], in: VARIORUM | VARIA | VARIOTEMPO | IUSSU | SER^{mi} PRINCES | Dni LUDOVICI RUDOLPHIS | DUCIS BRUNSVICENSIS & LUNEBURGENSIS | DOMINI MEI CLEMENTISSIMI | COLLECTA. | TOMUS II | 1708 (HAB 45 Blankenburg 137^r-139^r). Absender unbekannt. Die Abschrift ist von B. Töpflinger.
- Schröder, Hans, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart. Im Auftrage des Vereins für Hamburgische Geschichte, Dritter Band: Günther – Kleye, Hamburg 1857.
- Schüddekopf, Carl (Hg.), Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler, 2 Bde., Tübingen 1907 (= *Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart*, 242 und 244).
- Schüddekopf, Carl, Caroline Neuber in Braunschweig, in: Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig, hrsg. v. Paul Zimmermann, Wolfenbüttel 1902, S. 115-148.
- Schulz, Georg-Michael, Die Überwindung der Barbarei. Johann Elias Schlegels Trauerspiele, Tübingen 1980.
- Schulz, Georg-Michael, Theater und Affekte in der Dramentheorie des 18. Jahrhunderts, in: Ludwig Jäger (Hg.), Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlswortschatzes. Aspekte, Probleme und Beispiele seiner lexikographischen Erfassung, Aachen 1988, S. 204-214.
- Schulz, Georg-Michael, Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen, Tübingen 1988 (= *Theatron*, 1).
- Schulz, Gerhard, Romantisches Drama. Befragung eines Begriffes, in: Uwe Japp, Stefan Scherer und Claudia Stockinger (Hgg.), Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation, Tübingen 2000 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, 103), S. 1-19.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, Taine und die Historizität des Stils, in: *STIL*, S. 189-199.
- Schuppenhauer, Claus, Der Kampf um den Reim in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Bonn 1970 (= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, 91), S. 261-282.
- Schwartz, Paul, Die Gelehrtenschulen Preußens unter dem Oberschulkollegium (1787-1806) und das Abiturientenexamen, Berlin 1911, Zweiter Band (= *Monumenta Germaniae Paedagogica*, XLVIII).
- Schwetschke, Gustav, Codex nundinarius Germaniae literatae bisecularis. Mess-Jahrbücher des Deutschen Buchhandels von dem Erscheinen des ersten Meß-Kataloges im Jahre 1564 bis zu der Gründung des ersten Buchhändler-Vereins im Jahre 1765. Codex nundinarius Germaniae literatae continuatus. Der Meß-Jahrbücher des Deutschen Buchhandels Fortsetzung, die Jahre 1766 bis einschließlich 1846 umfassend, Halle 1850-1877 [Reprint Nieuwkoop 1963].
- Schwind, Klaus, »Man lache nicht!« Goethes theatrale Spielverbote. Über die schauspielerischen Unkosten des autonomen Kunstbegriffs, in: Internatio-

- nales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 21, 1996, H. 2, S. 66-112.
- Short, J.P., Racine, in: Encyclopaedia of Literary Translation into English, ed. by Olive Case, Bd. 2, London und Chicago 2000, S. 1145-1149.
- Šklovskij, Viktor, Iskusstvo, kak priem/ Viktor Šklovskij, Kunst als Verfahren [1916], in: Jurij Striedter (Hg.), Texte der russischen Formalisten, Band 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 6.1), S. 3-35.
- Smart, Sara, Doppelte Freude der Musen. Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel 1642-1700, Wiesbaden 1989 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 19).
- Sophokles, Antigone [übers. v. Karl Reinhardt], in: ders., Tragödien, Frankfurt a. M. 1963 (= *Fischer Bibliothek der hundert Bücher*, 81).
- Spillner, Bernd, Französische Grammatik und französischer Fremdsprachenunterricht im 18. Jahrhundert, in: Dieter Kimpel (Hg.), Mehrsprachigkeit in der deutschen Aufklärung, Hamburg 1985 (= *Studien zum 18. Jahrhundert*, 5), S. 133-155.
- Spitzer, Leo, Der ›Bericht des Théràmène‹ in Racines ›Phèdre‹, in: Wolfgang Theile (Hg.), Racine, Darmstadt 1976 (= *Wege der Forschung*, 402), S. 43-98.
- Spitzer, Leo, Die klassische Dämpfung in Racines Stil, in: Archivum Romanicum 12, 1928, H.4, S. 361-472.
- Stackelberg, Jürgen von, Der Briefroman und seine Epoche. Briefroman und Empfindsamkeit, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 1, 1977, S. 293-308.
- Stackelberg, Jürgen von, Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Berlin 1984.
- Staiger, Emil, Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des achtzehnten Jahrhunderts, in: ders., Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit, Zürich 1963, S. 25-74.
- Stäudlin, Gotthold Friedrich (Hg.), Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer, Stuttgart 1794, S. 30-54.
- Steig, Reinhold, Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm, Stuttgart und Berlin 1904.
- Steiner, George, The Death of Tragedy, London [1961].
- Steinweg, Carl, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Tragödie sowie zu einer neuen Technik des Dramas, 7 Bde., Halle an der Saale 1905-1924.
- Stenzel, Jürgen, »Si vis me flere...« – »Musa iocosa mea«. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48, 1974, S. 650-671.
- Stierle, Karlheinz, Das Liebesgeständnis in Racines Phèdre und das Verhältnis von (Sprach-) Handlung und Tat, in: Poetica 8, 1976, H. 3-4, S. 359-365.
- Stockinger, Claudia, Dramaturgie der Zerstreung. Schiller und das romantische Drama, in: Uwe Japp, Stefan Scherer und Claudia Stockinger (Hg.),

- Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation, Tübingen 2000 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, 103), S. 199-225.
- Stoltenberg, Gustav, Johann Andreas Cramer, seine Persönlichkeit und seine Theologie, in: *Schriften des Vereins für Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte*, 2. Reihe [Beiträge und Mitteilungen], 9. Band, 4. Heft, Kiel 1935, S. 385-452.
- Störig, Hans Joachim (Hg.), Das Problem des Übersetzens, [Fortdruck der 2., durchgesehenen und veränderten Auflage 1969, unter Hinzufügung eines Verzeichnisses »Ausgewähltes Schrifttum«] Darmstadt 1973 (= *Wege der Forschung*, 8).
- Stroh, Wilfried, Arsis und Thesis oder: Wie hat man Lateinische Verse gesprochen?, in: Michael von Albrecht und Werner Schubert (Hgg.), *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, Frankfurt a. M./ Bern/ New York/ Paris (= *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*, 23), S. 87-116.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid, Klopstocks Drama »Der Tod Adams«. Zum Problem der poetischen Form in empfindsamer Zeit, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 39, 1965, H. 2, S. 165-206.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid, Stilwandel: Klopstocks Adam-Drama in der Gattungsgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: [Ohne Herausgeber] *Das Erhabene in der Dichtung: Klopstock und die Folgen. Vortragstexte des Kolloquiums [Friedrich Gottlieb Klopstock. Wissenschaftliche Tagung, 1. und 2. Juli 1995 Quedlinburg]*, Halle 1997 (= *Schriftenreihe des Klopstock-Hauses Quedlinburg*, 1), S. 35-55.
- Suerbaum, Ulrich, Text und Gattung, in: Bernhard Fabian (Hg.), *Ein anglistischer Grundkurs zur Einführung in das Studium der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1971, S. 104-132.
- Suphan, Bernhard, Goethes ungedruckte Uebersetzung der Chöre von Racines Athalie, in: *Goethe-Jahrbuch* 16, 1895, S. 35-43.
- Szondi, Peter, »Amphitryon.« Kleists Lustspiel nach Molière, in: *Euphorion* 55, 1961, S. 249-259.
- Szondi, Peter, Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105, in: ders., *Celan-Studien [Erstausgabe]*, Frankfurt a. M. 1972, S. 13-45.
- Szondi, Peter, Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing [1973], in: Peter Pütz (Hg.), *Erforschung der deutschen Aufklärung*, Königstein/ Ts. 1980 (= *Neue wissenschaftliche Bibliothek*, 94), S. 192-207.
- Tabelle der täglichen Vorstellungen auf den drey Pariser Bühnen im Jahre 1778. In: *Theaterjournal | für | Deutschland. | Fünftes Stück. | Gotha, | bey Carl Wilhelm Ettinger. | 1779. S. 51-74.*
- Tarot, Rolf, Die Kunst des Alexandriners im barocken Trauerspiel. Andreas Gryphius »Papinian«, in: *Simpliciana* 19, 1997, S. 125-154.

- Teuber, Bernhard, Die frühneuzeitliche Tragödie als Opfer auf dem Theater? – Inszenierungsformen ritueller Gewalt im spanischen Barock und in der französischen Klassik, in: Gerhard Neumann und Sigrid Weigel (Hgg.), *Lesbarkeit der Kultur – Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München 2000, S. 79-99.
- Theile, Wolfgang, Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte, München 1974 [s. bes. Bibliographie S. 248-259].
- Theisen, Bianca, »Helden und Köter und Fraun«. Kleists Hundekomödie, in: Beiträge zur Kleist-Forschung 2003, Frankfurt an der Oder 2004, S. 129-142.
- Tiemann, Hermann, Hanseaten im revolutionären Paris (1789-1803). Skizzen zu einem Kapitel deutsch-französischer Beziehungen, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 49/50. Mit Register zu Band 40-50, Hamburg 1964, S. 109-146.
- Till, Dietmar, Anthropologie oder System? Ein Plädoyer für Entscheidungen, in: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 23, 2004 (= *Anthropologie und Rhetorik*), S. 11-25.
- Till, Dietmar, Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004 (= *Frühe Neuzeit*, 91).
- Tolkemitt, Brigitte, Der Hamburgische Correspondent. Zu öffentlichen Verbreitung der Aufklärung in Deutschland, Tübingen 1995 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, 53).
- Torop, Peëter, Total'nyi perevod, Tartu 1995 [Italienische Übersetzung: Peeter Torop, *La traduzione totale*, Modena 2000]. – S. Rez. Schamma Schahadat, in: *Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik* XLII, 1997, H. 1, S. 193-196.
- Trapp, Ernst Christian (Hg.) *Britannicus und Athalie* In: *Auszüge | aus den | französischen Classikern | Zur | allgemeinen Schulencyclopädie | gehörig | Verfertigt | von | E. C. Trapp | Zweiter Theil | RACINE und CORNEILLE | Braunschweig | in der Schulbuchhandlung | 1790, S. 1-224. {Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung Berlin AD 7895-2}*
- Trapp, Ernst Christian (Hg.) *Britannicus und Athalie*, in: *Auszüge | aus den | französischen Classikern. | Herausgegeben von E. C. Trapp. | Zur | allgemeinen Schulencyclopädie | gehörig. | Zweiter Teil. | RACINE und CORNEILLE. | Dritte Auflage. | Braunschweig | in der Schulbuchhandlung | 1825, S. 13-162. {Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung Berlin AD 7858, 2}*
- Trapp, Ernst Christian, Ueber die in der Schulbuchhandlung zu Braunschweig herauskommenden Auszüge aus den französischen Classikern, in: *Braunschweigisches Journal philosophischen, philologischen und pädagogischen Inhalts* 3, 1790, H. 3, S. 350-366; *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* 1793, 2. Bd., 2. St., S. 548-549.
- Truc, Gonzague, Jean Racine, Paris 1926.
- Trunz, Erich, Die Entwicklung des barocken Langverses, in: *Dichtung und Volkstum* (= *Neue Folge des Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*) 39, H. 4, 1938, S. 427-468.

- Tschiževskij, Dimitrij [Ivanovič], Vergleichende Geschichte der Slavischen Literaturen, 2 Bde., Berlin 1968.
- Turk, Horst, Probleme der Übersetzungsanalyse und der Übersetzungstheorie, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik XXI, 1989, H. 2, S. 8-82.
- Tynjanov, Jurij, Literarische Evolution [1927], in: Jurij Striedter (Hg.), Texte der russischen Formalisten, Band 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 6.1), S. 434-461.
- Ueding, Gert (Hg.), Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität, Tübingen 2005.
- Ueding, Gert, Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition, Tübingen 1971.
- Uffenbach, Johann Friedrich Armand von, Tagebuch einer Spazierfarth durch die Hessische in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande [1728], nach der Göttinger Handschrift hrsg. v. Max Arnim, Göttingen 1928.
- Uhde, Hermann, Friedrich Ludwig Schröder in seinen Briefen an K. A. Böttiger (1794-1816), in: Historisches Taschenbuch. Begründet von Friedrich von Raumer, Fünfte Folge, fünfter Jahrgang, Leipzig 1875.
- Ulrich, O[skar], Charles de Villers. Sein Leben und seine Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der geistigen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich. Mit Villers' Lettre à Mademoiselle D. S. Sur l'abus des grammaires dans l'étude du français, et sur la meilleure méthode d'apprendre cette langue, Neudruck der Ausgabe 1899, Osnabrück 1969.
- V[illers, Charles de], [Hinweis zu Goethes Mahomet in den Propyläen], in: LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | JANVIER, FEVRIER, MARS, | 1800. | TOME TREZIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 409-411.
- V[illers, Charles de], [Rez. zu Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne, par J. F. Laharpe], in : LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | JANVIER, FEVRIER, MARS, | 1800. | TOME TREZIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 210-239.
- V[illers, Charles de], Considérations sur l'état actuel de la littérature allemande, par un français, in: LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | SEPTEMBRE, NOVEMBRE, DECEMBRE, | 1799. | TOME DOUXIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 1-54.
- V[illers, Charles de], Sur l'Iphigénie eu [!] Tauride de Mr. de Goethe, in: LE | SPECTATEUR | DU NORD, | JOURNAL | POLITIQUE, LITTÉRAIRE | ET MORAL. | SEPTEMBRE, NOVEMBRE, DECEMBRE, | 1799. | TOME DOUXIÈME. | EN BASSE-SAXE. S. 382-415.
- Vademecum | für | Schauspieler | und | Liebhaber des Theaters; | enthaltend | ernsthafte und lustige Bruchstücke | und Miscellaneen, | sonderbare Gebräuche und unterhaltende Anekdoten | das Theater betreffend. | Erster Theil. | Berlin und Leipzig, | bey Carl August Nicolai. | 1796.
- Valentin, Jean Marie, Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conser-

- vés. 1555-1773, 2 Teile, Stuttgart 1984 (= *Hiersemanns bibliographische Handbücher* 3).
- Valentin, Jean Marie, Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680), Bern, Frankfurt a.M. 1978 (= *Publications universitaires européennes, Série 1, 255*).
- Valentini, Renata Carloni, In margine alle traduzioni italiane delle tragedie di Racine: due sceneggiature del Settecento, in: Studi Francesi 10, settembre-dicembre 1966, H. 30, S. 485-492.
- Varnhagen, Rahel Levin, Briefwechsel mit Ludwig Robert, hrsg. v. Consolina Vigliero, München 2001.
- Viëtor, Karl, Probleme der literarischen Gattungsgeschichte, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 9, 1931, H. 3, S. 425-447.
- Villien, Bruno, Talma. L'acteur favori de Napoléon Ier, Paris 2001.
- Vittu, Jean-Pierre, [Artikel] Friedrich Adolph Hansen, in: Dictionnaire de la presse II. Dictionnaire des journalistes, sous la direction de Jean Sgard, Oxford 1999, S. 504.
- Vogt, Friedrich, Von der Hebung des schwachen e. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Versbaus, in: Forschungen zur deutschen Philologie. Festgabe für Rudolf Hildebrand zum 13. März 1894, Leipzig 1894, S. 150-179.
- Vöhler, Martin, [Artikel] Monodrama, in: RLL 2, S. 627-629.
- Voß, Abraham (Hg.), Briefe von Johann Heinrich Voß nebst erläuternden Beilagen, Dritter Band. Zweite Abtheilung, Halberstadt 1833.
- Voßler, Karl, Jean Racine, München 1926 (= *Epochen der französischen Literatur III.2*).
- W. [Artikel *Racine*], in: Handlexicon | oder | Kurzgefaßtes | Wörterbuch | der | schönen Wissenschaften | und freyen Künste. | Zum Gebrauche der Liebhaber derselben | herausgegeben, | von | Johann Christoph Gottscheden, | der Weltweish. ordentl. Lehrern in Leipzig, der Univ. Decemvir, der königl. | Stipend. Ephorus, und verschiedener Akademien der Wissensch. | Mitgliede. | Leipzig, in der Caspar Fritschischen Handlung. | 1760, Sp. 1365 f.
- Wach, Joachim, Das Verstehen. Grundzüge einer Geschichte der hermeneutischen Theorie im 19. Jahrhundert, Bd. 1: Die großen Systeme, Tübingen 1926.
- Wagenknecht, Christian, Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie. Mit einem Anhang: Quellenschriften zur Versgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, München [1971].
- Wagner, Albert Malte, Klopstock und Holstein, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 56, 1927, S. 253-270.
- Wahl, Hans (Hg.), Briefwechsel des Herzogs-Großherzogs Carl August mit Goethe, Bd. 1: 1775-1806, Berlin 1915 (= *Carl August. Darstellungen und Briefe zur Geschichte des Weimarerischen Fürstenhauses und Landes, IV.1*).
- Walzel, Oskar, Die künstlerische Form der deutschen Romantik, in: Neophilologus 4, 1919, H. 1, S. 115-139.
- Walzel, Oskar, Shakespeares dramatische Baukunst [1916], in: ders., Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926, S. 303-325.

- Wegmann, Nikolaus, Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988.
- Wehr, Marianne, Johann Christoph Gottscheds Briefwechsel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Frühaufklärung, 2. Teile, Diss. Typoskript, Leipzig 1965.
- Weichmann, Christian Friedrich (Hg.), Poesie der Niedersachsen, Bd. 1, München 1980 [zuerst 1721-1738], S. 326-382.
- Weil, Rudolf, Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion (1796 bis 1814). Ein Beitrag zur Methodologie der Theaterwissenschaft, Berlin 1932 (= *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, 44).
- Weimar, Klaus, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, München 1989.
- Weithase, Irmgard, Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst von 1775-1825, Berlin 1930 (= *Germanische Studien*, 90).
- Weithase, Irmgard, Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache, Bd. 1, Tübingen 1961, S. 333-415.
- Werner, Michael und Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, S. 607-636.
- Weybora, Bernhard, Die Epistula de tragoediis von Andreas Friz. Ihre Anschauungen und Quellen, Diss. Graz 1940.
- Weyl, Hermann, *Symmetry*, Princeton 1952.
- Wheatley, Katherine E., *Racine and English Classicism*, Austin (Texas) 1956.
- Wiegand, Hermann und Herbert Neumüller, Das Heidelberger Jesuitenkolleg. Gymnasiale Bildung im Zeitalter der katholischen Reform, in: Peter Blum (Hg.), *Pädagogicum. Lyceum. Gymnasium. 450 Jahre Kurfürst-Friedrich-Gymnasium zu Heidelberg*, Heidelberg 1996 (= *Buchreihe der Stadt Heidelberg*, VII), S. 129-170.
- Willems, Gottfried, Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers, Tübingen 1981 (= *HERMAEA. Germanistische Forschungen*, N. F., 42).
- Windfuhr, Manfred, Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1966 (= *Germanistische Abhandlungen*, 15), S. 339-467.
- Winkler, Christian, Elemente der Rede. Die Geschichte ihrer Theorie in Deutschland von 1750 bis 1850, Halle an der Saale 1931 (= *Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur*, 32).
- Winneberger, [Oskar], Schillers Stellung zum klassischen Trauerspiel, speziell seine Übersetzung der Phädra von Racine, in: *Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M.* Neue Folge, 8, 1892, S. 392-416.
- Witkowski, Georg, Diederich von dem Werder. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1887 [zuerst 1886].
- Zarncke, Friedrich, Ueber den fünffüßigen Jambus bei Lessing, Schiller und Goethe, in: *F.Z., Kleine Schriften*, Bd. 1: *Goetheschriften*, Leipzig 1897, S. 309-428.

- Zeißig, Gottfried, Die Ueberwindung der Rede im Drama (Vergleichende Untersuchung des dramatischen Sprachstils in der Tragödie Gottscheds, Lessings und der Stürmer und Dränger.), Dresden-Kötzschenbroda 1930.
- Zeller, Rosmarie, Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drama zwischen 1750 und 1800, Bern/ Stuttgart 1988.
- Zeuch, Ulrike, Das Unendliche. *Höchste Fülle* oder Nichts? Zur Problematik von Friedrich Schlegels Geist-Begriff und dessen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, Würzburg 1991 (= *EPISTEMATA. Reihe Literaturwissenschaft, 69-1991*).
- Zuber, Roger, Les »belles infidèles« et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac, postface d'Emmanuel Bury, Paris 1995 [zuerst 1968].