

Französische Klassik

Theorie · Literatur · Malerei

*herausgegeben von
Fritz Nies und Karlheinz Stierle*

Sonderdruck

Wilhelm Fink Verlag

Inhalt

I. KONTUREN EINER »KLASSISCHEN« ANTHROPOLOGIE

CLAUDE ABRAHAM

»Noblesse oblige«. Féodalité et royauté à l'aube de l'âge
classique 15

ROLAND GALLE

Honnêteté und sincérité 33

LOUIS VAN DELFT

Moralistique et topographie:
Caractères et lieux dans l'anthropologie classique 61

KARLHEINZ STIERLE

Die Modernität der französischen Klassik. Negative
Anthropologie und funktionaler Stil 81

II. TRAGISCHE MIMESIS UND SPRACHE DER LEIDENSCHAFT

MAX IMDAHL

Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins
Mannalese 137

WINFRIED WEHLE

Eros in Ketten. Der Widerstreit von *verosimile* und *maraviglioso*
als ein Grundverhältnis des »Klassischen« 167

HANS-JÖRG NEUSCHÄFER

Der Geltungsdrang der Sinne und die Grenzen der Moral.
Das anthropologische Paradigma der Affektenlehre und seine
Krise im klassischen Drama Spaniens und Frankreichs 205

WOLFGANG MATZAT

Affektrepräsentation im klassischen Diskurs:
La Princesse de Clèves 231

III. METAMORPHOSEN DES KOMISCHEN

ARNOLD ROTHE

Elimination oder Integration des Außenseiters? – Zur Anthropologie des 17. und 18. Jahrhunderts am Beispiel der französischen Komödie 269

HANS ROBERT JAUSS

Der Menschenfeind als Menschenfreund
(Ein ‚Charakter‘ im Horizontwandel des Verstehens) 295

IV. JENSEITS DES ETABLIERTEN KANONS

FRITZ NIES

Le Français, né malin, forma le vaudeville und Gattungen
zuhauf, die uns Boileau verschwiegen 325

CHARLES GRIVEL

Tabarin. La Rodomontade. La Couronne Anarchique 343

BERNARD BRAY

Le classicisme de Boileau: Les personnages et leur fonction
poétique dans les *Satires* 381

WOLFGANG PREISENDANZ

Dialog zwischen *naïveté* und *esprit du monde*. Zu den
Histoires ou Contes du temps passé von Charles Perrault 395

V. KLASSIK AUS HISTORISCHER DISTANZ

JÜRGEN VON STACKELBERG

Voltaire und die französische Klassik (mit einem Postscriptum
über Diderot und Rousseau) 419

HANS ULRICH GUMBRECHT

‚Klassik ist Klassik, eine bewunderswerte Sicherheit des
Nichts?‘ oder: Funktionen der französischen Literatur des
siebzehnten Jahrhunderts nach Siebzehnhundert 441

Winfried Wehle

EROS IN KETTEN

DER WIDERSTREIT VON *VEROSIMILE* UND
MARAVIGLIOSO ALS EIN
GRUNDVERHÄLTNIS DES ‚KLASSISCHEN‘

I.

Wäre ein unbefangener Entscheid des Geschmacksurteils noch möglich: die Aufmerksamkeit für das literarische ›Siècle classique‹ hätte wohl beträchtliche Einbußen zu erleiden. Was würde ernsthaft Bestand haben, wenn Schulen, Universitäten, Theater, staatliche Kulturpflege also, seinem Erbe nicht eine geradezu institutionelle Aktualität verordneten? Nur Racines *Phädra*, wie Th. Maulnier für das Schauspiel vermutet hat¹? Ist diese Epoche nicht nur ein Prunksaal im Nationalmuseum der französischen Literatur? Lebt das Interesse, das ihr entgegengebracht wird, nicht von einem Liebhabertum auf den zweiten Blick, das erst über die Hürden der Bildungsanstrengung gehen muß? Umso bemerkenswerter darf deshalb erscheinen, daß diese ‚Klassik‘ bis heute im Ruf steht, mustergültige Werke von überzeitlicher Geltung hervorgebracht zu haben. Woran liegt es, daß über Jahrhunderte hinweg die Forderung an die Künste gerichtet werden konnte, ihre Begriffe des Schönen durch die Galerie klassischer Vorstellungen zu leiten? Es steht zu vermuten, daß die ästhetischen Liebhaber des Zeitalters Ludwigs XIV. dabei nicht eigentlich die Bedingungen im Auge haben, aus denen diese nationale Hochkultur hervorgegangen ist, sondern nur deren Resultate. Ihr Brückenschlag zurück ist überdies eher nostalgisch denn historisch. Ihre Verehrung gilt im Grunde einem abgelösten Begriff von Klassik. In ihm ist die ursprüngliche ‚Negativität‘ der klassizistischen Kampagne im 17. Jahrhundert getilgt, das damals Normbrechende und Normsetzende einer ›doctrine classique‹ bereinigt². Übrig bleibt eine scheinbar zeitenthobene, ideale Norm ästhetischen Wohlgefallens. Daß diese überzeitliche Vorbildlichkeit jedoch in erheblichem Maße erkaufte werden mußte durch Entgeschichtlichung, zeigt bereits der Gebrauch, den das 18. Jahrhundert

von dem Erbe des ›Siècle de Louis XIV‹ macht. Die kulturelle Vormachtstellung Frankreichs in Europa geht entscheidend auf die rückwärts gewandte Glorifizierung der künstlerischen und sprachlichen Muster des großen Zeitalters zurück³. Dessen Aufnahme durch die nachfolgende Epoche trägt deshalb bereits alle Anzeichen eines Horizontwandels. Erst in der Verarbeitung des 18. Jahrhunderts also wird der Klassizismus des 17. als Klassizität in die Zukunft entlassen.

Ihr Prestige hängt damit wohl mindestens ebenso sehr von denen ab, die ihren Rang von Generation zu Generation hochgehalten haben, wie von den Kunstwerken selbst, die dazu den Anlaß schaffen. Der Begriff von ›Klassik‹ bestätigt auf besondere Weise die hermeneutische Erfahrung, daß das Verständnis eines kulturellen Gutes intim von dem Interesse geprägt wird, von dem es ergriffen wird. Je entschiedener ein ästhetisches Werturteil daher Stellung bezieht, desto stärker ist im Wahrgenommenen auch der Wahrnehmende selbst ausgesagt. Eine Fülle von Einsichten in beide Richtungen sind hierin angelegt. Eine davon antwortet auf die Frage, was eine über 300 Jahre alte Dichtung uns von sich aus entgegenzubringen und damit offenbar noch heutige Bedürfnisse zu treffen vermag. Anschaulich werden kann dies an einer zentralen Front der damaligen Auseinandersetzung, dem rechten Verhältnis von ›Natur‹ und Dichtung, von Erfindung und ›Wahrheit‹ des Dargestellten. In der zeitgenössischen Debatte wurde dieser grundlegende Streit unter den Namen von ›maraviglioso‹ [merveilleux] und ›verosimile‹ [vraisemblable] ausgefochten.

Das Zeitlose in der Literatur des 16. bzw. 17. Jahrhunderts war in mehrfacher Hinsicht zunächst ganz seiner Zeit verhaftet. ›Klassisch‹ darf sie sich zuerst in dem historisch präzisen und eindeutigen Sinne nennen, daß sie die Geltung, die ihr heute noch zukommt, erst einer intensiven Beziehung auf eine ihr vorausliegende Klassik, die antike Kultur- und Geisteswelt, abgerungen hat. Eine italienische, französische, aber auch deutsche Epoche hat daran Maß genommen, um nach ihrem Vorbild selbst Vorbildliches für die eigene Zeit zu schaffen⁴. Der Versuch, sich auf die Höhe antiker Dichtungs- und Denkart zu bringen, geht dabei nach einem erfolgreichen hermeneutischen Schema vor. Bereits der Humanismus hatte eine Imitatio-Lehre entwickelt, die einen Modus der Anverwandlung antiker Kultur sowie die Möglichkeit kongenialer Neuschöpfungen festgelegt hatte⁵. Warum sie aber fast 300 Jahre nach der Wiedererweckung der Antike noch immer auch für eine der klassischen ebenbürtige Erziehung französischer Literatur zuständig schien, liegt vordergründig an den eindrucksvollen Beweisen ihrer

Wirksamkeit. Dies gilt nicht nur für den Aufschwung der Künste und der Bildung in der Renaissance. Der Reichtum und die Modernität der italienischen Literatur des Cinquecento, vor allem Boiardos, Ariosts, Tassos Epen, die heftige ›Renaissance‹ des tragischen Genus, die Entwicklung einer neuen Gattung, des Pastorale, und dessen ›regelrechte‹ Begründbarkeit als Tragikomödie setzten unübersehbare Zeichen dafür, daß unter Anleitung antiker Muster eine volkssprachliche Dichtung der antiken durchaus den Rang streitig zu machen in der Lage sein konnte. Das Geheimnis dieses literarischen Erfolgs schien damals evident: Eine namentlich auf das Studium der *Poetik* des Aristoteles gebaute Grundlegung der Dichtungskunst. Allein vom Ausmaß der Kommentartätigkeit her empfahl sich diese Schrift mit der Autorität einer ›dogmatischen Offenbarungsreligion‹⁶. Hinzu kam, daß im Laufe einer über hundertjährigen Rezeptionstätigkeit in Italien⁷ der dunkle und korrupte Text in nahezu jeder Hinsicht ausgedeutet worden war. Als er in den 20er und 30er Jahren des 17. Jahrhunderts schließlich in Frankreich erneut zu Ehren kam, war er mit den Systematisierungsversuchen seiner italienischen Deuter so sehr verbunden, daß die Auslegung mehr Gewicht hatte als der Text selbst⁸.

Eine zu Beginn des 17. Jahrhunderts einsetzende Wendung gegen den Überschwang des barocken Manierismus und seine italienischen und spanischen Einflüsse mußte deshalb ganz folgerichtig diese Theoriediskussion zum Angelpunkt einer kulturellen Reinigung erwählen. Diese Übernahme ist, als historischer Vorgang, unstrittig. Gerade darum bietet sie einen systematisch nutzbaren, obwohl kaum genutzten Ansatz. Der Schritt von der reichen italienischen Argumentationstypik zur französischen ›doctrine classique‹ vollzieht einen augenfälligen Akt der Interessenverlagerung. An ihm lassen sich deshalb wesentliche Fragen nach den Beweggründen dieses französischen Aristotelismus und seinem ›klassischen‹ Ruf festmachen.

Alle Disziplinierung, Einengung, Beschneidung, die eine aristotelische Kunstlehre der dichterischen Vorstellungskraft abnötigt – sie hat nicht zu verhindern vermocht, daß Dichter über lange Zeit einen Erfolg ihrer Arbeit gerade in deren Befolgung gesucht haben. So gesehen mußte in ihr eine überaus produktive ästhetische Energie wirksam sein. Sie ließ in der Frage nach Sinn und Zweck der Dichtung offenbar Antworten zu, die zumindest damals erheblich über die dichterischen Spielräume des Platonismus hinausgingen. Dieser hatte zwar der ›Lüge der Dichtung‹ über den ›furor poeticus‹ eine verschlungene Existenzberechtigung gerettet. Gegenüber dem metaphysischen Seinsgrad der

Ideen jedoch konnte ein noch so vollendeter schöner Schein in der Kunst seinen prinzipiellen Mangel an Vollendung niemals wettmachen. Die unumgängliche Bindung des künstlerischen Ausdrucks an ein sinnlich verhaftetes Zeichen wie Sprache, Farbe, Klang machte ihn in eben diesem Maße anfällig für die allemal trügerische Erkenntnis der Sinne. Deshalb stand Dichtung unter dem Druck, ihre materielle Bedingtheit im Kunstwerk selbst zu tilgen. Techniken wie die Allegorisierung, das überbietende ‚Zitat‘ in Minnelyrik und Petrarkismus⁹, die Sprachartistik der *Rhétoriciens*¹⁰ dürfen als Beispiele dafür gelten, wie sich Literatur gerade aus der Vereitelung von sinnhafter Einfältigkeit und Leichtverständlichkeit eine Teilhabe an höchster Wahrfähigkeit zu sichern sucht.

Die Aristoteles-Renaissance des Cinquecento kam dieser Legitimationsnot der Dichtung entgegen. Sie entschärft das Grundängernis der platonischen Ideenlehre. Indem Aristoteles die Vorstellung von ewigen, vollkommenen Ideen nicht *über* den wahrnehmbaren Dingen, sondern ihnen als Formprinzip *innewohnend* begreift, erhält die Nachahmung von Wirklichkeit in der Kunst eine positive, geradezu philosophische Qualität¹¹. Sie muß nicht länger mit dem Bewußtsein eines eher schädlichen Trugbildes von Abbildern ewiger Urbilder leben. Vielmehr rückt sie nun zur Möglichkeit der Wesenserkenntnis auf. Dies schien moralische Konsequenzen durchaus einzuschließen. Sofern ihr die Befähigung eingeräumt wird, von Affekten zu reinigen, vermag sie gegen eben die leidenschaftlichen Handlungen einzuschreiten, die nach Platon die Vernunft zerstören.

Die Liberalisierung des Dichtungsbegriffs bei Aristoteles wird jedoch mit einer doppelten Bindung an Prinzipien verknüpft. Eine Darstellung der Wirklichkeit hat ihren höchsten Zweck darin, affektische Wirkungen zu erzielen¹². Dichtung ist grundlegend als eine Gemütsregungskunst begriffen. Sie löst diesen Auftrag aber nur dann ein, wenn sie ‚richtig‘ nachahmt. Mimesis meint also vor allem eine ‚wirkungsgerechte‘ Verarbeitung von Wirklichkeit. Wie etwas kulturell oder empirisch vorkommt, ist deshalb ursprünglich kein primäres Anliegen mimetischer Dichtung. Mit Rücksicht auf ‚nützliche‘ Publikumsreaktionen unterwirft die aristotelische Lehre andererseits auch die dichterische Imagination einer straffen Zügelung. Dadurch kann das Produkt schließlich die Richtung auf jene Zweckpoesie nehmen, die Platon allein in seinem Staat zulassen wollte. Die Gefährdung solcher Dichtung liegt auf der Hand: sie muß diesen psychagogisch-ethi-

schen Utilitarismus mit Einbußen ihrer ästhetischen Unabhängigkeit bezahlen!

In dem Maße, wie eine Gesellschaft den Umgang mit Literatur aber auf die Basis von Freiwilligkeit stellt, ist Dichtung unmittelbar auf das Vergnügen angewiesen, mit dem sie sich ihr Publikum sichert. Diese ›delectatio‹ wiederum hängt direkt vom Vermögen der ästhetischen Autonomie ab. Erst sie schafft den Freiraum, um einer gelebten Wirklichkeit eine interesseerweckende Andersartigkeit entgegenzusetzen. Die aristotelische Festlegung der Dichtung auf das Prinzip der Imitatio (naturae) hat also im Prinzip der Delectatio, dem humanistischen Begriff für Literarizität, ihr dialektisches Korrektiv. Das Wechselverhältnis von Nachahmung der Wirklichkeit und dem Vergnügen an dieser nachgeahmten Wirklichkeit bildet die Grundspannung, die die aristotelische Poetik in eine klassizistische Kunstauffassung einbringt. Sie ist einerseits angewiesen auf ästhetisches Wohlgefallen, obwohl die Mehrzahl der Kommentatoren dessen Erweckung für sich genommen als zwecklos erachten. Und doch sollte andererseits damit eine – moralisch – zweckhafte Erziehung des Menschengeschlechts betrieben werden. Dieser Widerspruch erwies sich in derselben Art als produktiv, wie die platonische Differenz zwischen Sein und Schein. Die Aristoteles-Kommentierung in Italien hat diesem Konflikt seine klassizistische Façon gegeben¹³ und ihn unter dem Gegensatzzusammenhang von ›verosimile‹ und ›maraviglioso‹ poetologisch ausgetragen. Als solcher wird er noch das Substrat für den Streit um eine ›doctrine classique‹ in Frankreich bilden. Im Auslegungsspielraum zwischen einer Darstellungstendenz ‚hin zur Natur‘ (›verosimile/vraisemblable‹) und einer Tendenz ‚weg von der Natur‘ (›maraviglioso/merveilleux‹) entscheiden sich maßgeblich Möglichkeiten und Grenzen eines klassizistischen Wirklichkeitsbildes. In diesem Spannungsverhältnis ist mithin eine grundlegende historisch-systematische Bedingung von ‚klassischem‘ Sinn erfassbar. Gegenständlich werden kann dies in besonderer Weise am tragischen Genus. Da die Poetiken das Epos mehr bei ›maraviglioso‹, die Komödie mehr bei ›verosimile‹ sehen, wird der Geltungsanspruch von maraviglioso/verosimile in der Tragödie am ehesten akut.

II.

Die Rezeption von Aristoteles trifft auf eine von Cicero, Horaz und Quintilian vorgeprägte Auffassung¹⁴, daß auch Dichtung, sofern ge-

rade ihr Sprechen regelgeleitet ist, der Rhetorik verpflichtet ist. Dadurch hatte sie zugleich der Doppelstrategie rhetorischer Kunstfertigkeit, dem ›docere‹ und ›delectare‹ zu gehorchen. Schon im Hinblick auf den unverzichtbaren Nützlichkeitsnachweis der Dichtung lag es nahe, das Horazische ›aut prodesse aut delectare‹ umzudeuten. In einer mit Ergötzen verbundenen Tugendlehre, in ›prodesse et delectare‹, erfüllte sich das Ziel der Dichtkunst¹⁵. Die Katharsis-Lehre des Aristoteles hat mit der Ansicht von der nutzbringenden Erregung der Affekte diese Ausrichtung gleichsam kanonisiert. Damit würde, wie Bernardo Tasso, der Vater Torquatos, darlegt, bereits durch die gezielte Erzeugung ästhetischen Wohlgefallens (›piacere‹) moralischer und sozialer Ertrag (›benefito‹) abgeworfen¹⁶ und überdies der platonische Vorbehalt gegen die Dichtung entkräftet. Das Problem radikalisierte sich noch einmal, als nach dem Tridentinischen Konzil auch die Künste gegenreformatorischen Verfolgungen ausgesetzt waren¹⁷. Die untereinander zum Teil widersprüchlichen Theoreme des Platonismus, der Rhetorik, der *Ars poetica* des Horaz und des ›Aristotelismus‹ wurden nicht zuletzt unter dem kirchlichen Druck auf das kulturelle Leben zumindest in dem Punkt zu einem allgemeinen Axiom zusammengezwungen, daß der moralische Erziehungsauftrag der Dichtung als ihr höchster Zweck zu gelten habe. Er wiederum wird, wie Mazzonis *Della difesa della Comedia di Dante* (1587; bes. Kap. 60) repräsentativ resümiert, einhellig dem – aristotelischen – Nachahmungsprinzip zugeschrieben. Das Vergnügen (›il diletto‹) an literarischen Darstellungen dagegen gilt als ein eher ornamentales Akzidenz des richtigen Nachahmens¹⁸. Dieser moralische Utilitarismus schärfte jedoch im Grunde erst das Bewußtsein für die darin unterdrückten Selbstverständlichkeiten der Dichtung: ihre Fiktivität, ihr imaginatives Gemacht-Sein. Exemplarisch in Tassos *Discorsi dell' arte poetica* (1587 veröffentlicht) sowie in Giason Denores' *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti* etc. (1586) findet sich dieser Anspruch des Kunstwerks auf seine poetische Natur systematisch zur Geltung gebracht. Das Vergnügen, das Dichtung zu gewähren vermag, ist dort ursächlich mit dem Effekt von ›maraviglioso/maraviglia‹ in Verbindung gebracht. Tasso:

Poco dilettevole è veramente il poema [i. e. Epos und Tragödie] che non ha seco quelle maraviglie che tanto muovono non solo l'anima de gl'ignoranti, ma de' giudiziosi ancora (...), con esse invita ed alletta il gusto degli uomini¹⁹.

›Maraviglioso‹ steht für die durch nichts anderes zu ersetzende Befähigung der Dichtung, beim Publikum ›Vergnügen‹ zu erregen. Nur die Aussicht darauf bewege uns, auf die Dichtkunst einzugehen. Denores:

Pertanto è fondato ogni poema nella maraviglia, perciò que, se non è tale, non partorisce negli animi nostri quel diletto che si propone l'autore²⁰.

Die mit ›maraviglioso‹ zu erzielenden Effekte bezeichnen gleichsam das Aufmerksamkeitspotential aller drei antiken Grundgattungen (die Komödie eingeschlossen). Ohne dieses Unterhaltungsversprechen wäre das Publikum (›il gusto degli uomini‹) nicht für die höheren Interessen der Dichtung einzunehmen. Im Effekt von ›maraviglioso‹ überwindet diese Literatur zunächst die Schwelle der Freiwilligkeit, die einer moralischen Abzweckung allererst im Wege steht. Das ›Angenehme‹, das literarische Kunstwerke verheißen, hat Zuhörer und Leser zum Eintritt in die Kunstwirklichkeit zu bewegen und ihre Lektionen annehmbar zu machen.

Im Lachen des komischen Genus mag dies noch unmittelbar einleuchten. Wodurch dagegen der bejammernswerte und schauerhafte Niedergang eines tragischen Protagonisten gleichwohl ›Ergötzen‹ beim Zuschauer hervorrufen soll, bedarf der Klärung. Wenn es zu trifft, wie die weithin übernommene These des Aristoteles behauptet, daß der Mensch bereits von Natur aus Freude am Nachahmen und Nachgeahmten habe²¹, so wird diese Anmutung entscheidend dennoch erst von der Art des Darstellens und den dargestellten Gegenständen selbst ausgelöst. In Kap. 2 und 15 der *Poetik* werden drei Einstellungen umrissen, die das Verhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit regeln: porträtierend, idealisierend, karikierend. Alle drei bezeichnen im Grunde jedoch drei jeweils perspektivisch gebrochene Blickwendungen zur Wirklichkeit. Wenn die Komödie handelnde Menschen nachzuahmen sucht, die schlechter sind als sie in Wirklichkeit vorkommen, die Tragödie solche, die besser sind, dann haben sie das Erfahrungsbild der ›Natur‹ ebenso bearbeitet wie eine porträtierende Wiedergabe²². Auch sie läßt die Figuren nicht so erscheinen wie sie sind, sondern macht sich ein ideal-typisch gereinigtes Bild von ihnen (Kap. 15). Diese generelle Andersartigkeit in der Ähnlichkeit rettet nicht nur, gleichsam durch die Hintertür, die ästhetische Distanz, die die strenge Festlegung der Dichtung auf Mimesis aufzuheben drohte. Sie ›definiert‹ auch ihre je nach Gattungen unterschiedlichen Arten der Nachahmung (*Poetik*, Kap. 2) als – sittlich bestimmte – Illusionstypen! Je-

der sieht dabei auf seine besondere Weise von der Realität selbst gerade ab. Die wirklichste Wirklichkeit, das geschichtlich Wahre, wird bezeichnenderweise aus der Kunstwirklichkeit ausgeschlossen.

In dem Maße aber, wie Menschen und Handlungen der Tragödie, aber auch des Epos und der Komödie über das Gewohnheitsmäßige, das habituell Erwartbare der ›mores‹ hinausreichen, bekennt sich ihre Darstellung zu einem bedeutsamen poetologischen Prinzip der Abweichung. Es sichert der Kunst einen nur ihr vorbehaltenen Spielraum, in dem ihre imaginativ abgewandelte Wirklichkeit jenes – vergnügliche – Abstandserlebnis veranstaltet, das die Theorie der Zeit mit ›maraviglioso/merveilleux‹ bezeichnet. Denn, so erklärt Denores, ›le cose usitate, le solite, le comuni non sono né vedute né udite con applauso de' spettatori né dagli ascoltanti‹²³. Maraviglioso verpflichtet die Dichtung auf eine Poetik des Außergewöhnlichen. Chapelain wird, gestützt auf die Italiener, in diesem Sinne von der ›juste et nécessaire fausseté des poèmes‹ sprechen²⁴. Das an der Spitze der gesellschaftlichen Pyramide stehende Personal, das Aristoteles der Tragödie und dem Epos vorbehält, trifft sich zugleich mit dem rhetorischen ›genus sublime‹ und seinen entsprechenden Stil-, Gegenstands- und Affektvorschriften. Diese Figurenregel gilt deshalb uneingeschränkt. Ihre Protagonisten ›di stato e di dignità regale e sopraelevata‹ (Tasso, 14) übersteigen jedes Normalmaß. Ihre soziale Erhabenheit wiederum bildet jedoch nur die angemessene (›aptum‹) Voraussetzung für eine ›illustre‹ Handlung. Deren Größe bemisst sich an der öffentlichen Tragweite, die die ›Haupt- und Staatsaktionen‹ solch hochstehender Persönlichkeiten annehmen. Zuschauer oder Zuhörer werden zu Zeugen von Grenzerlebnissen (›rari accidenti‹)²⁵, die sie in Bereiche weit jenseits ihres normalen Erlebens entrücken. Der eigentliche maraviglioso-Effekt der Tragödie (›l'illustre del tragico‹), darin stimmen alle Kommentatoren überein, tritt jedoch erst dann ein, wenn sich ein derart aus der Normalität herausgehobener Charakter durch eine ›inespettata e subita mutazione di fortuna‹ radikal vernichtet sieht²⁶. Der fürs tragische Vergnügen maßgebliche Affekt ist umso stärker, ›quanto terribile, e miserabile, et inopinato il auuenimento‹ (Minturno)²⁷. Ein von ›maraviglioso‹ ausgelöstes Vergnügen hat also eine doppelte Ursache: einmal der Grad an Heftigkeit der Situationswende, dramatisch materialisiert in der Fallhöhe des Helden, und die Verblüffung über das Unerwartete.

Unabhängig von jeder moralischen Nutzbarmachung in den einzelnen Gattungen ist mit ›maraviglioso‹ deshalb ein ganz ursprüngliches

Gemütsregungsprinzip gemeint. Theoretisch wird diese Befähigung zur starken Emotion unter dem – rhetorischen – Begriff von ›movere‹ verhandelt. Ihren höchsten literarischen Ausdruck erhält sie in der neuen literarischen Gattung des Romanzo, in dem sich ein maraviglioso-Wirkgesetz am reinsten verkörpern darf. Dort schafft eine Vielfalt von Handlungen vielfältiger Helden jene Ereignisfülle, die Zuhörer und Leser durch ›diversità‹²⁸, ›novità‹, ›varietà‹ auf das unterhaltendste (›dilettabile‹) bewegt. ›Diversité‹ erzeugt ›divertissement‹²⁹. Zwar hat die Tragödie davon aufführungsbedingte Abstriche zu machen; sie gleicht dies aber durch ihr besonderes Maß an Monstruosität aus³⁰. Die Leistung von ›maraviglioso‹ scheint daher eindeutig: der damit erreichbare Wirkeffekt ist die staunenerregende Entrückung des Publikums aus seiner habituellen Empfindungs- und Beurteilungswelt. ›Rendere attonito‹ nennen Tasso und Denores stellvertretend, was manieristisch verabsolutiert in den Versen Marinos gipfelt: ›È del poeta il fin la maraviglia (...) / chi non sa far stupir, vada alla striglia‹. Je mehr das Dargestellte über die Erwartung hinausgeht, desto heftiger wird das Erstaunen des Publikums.

Der verblüffte Zuschauer kann dadurch aber so sehr in Bann geschlagen werden, daß es ihm in durchaus hintergründiger Weise die Sprache verschlägt. Wo Verblüffung herrscht, wo es also auf das unerhörte Ereignis und entsprechend weniger auf die Analyse des Geschehenen ankommt, gehen Leser und Zuschauer, zumindest in der Tendenz, ganz in der sinnlichen Unmittelbarkeit des Dargestellten auf. Ihre Wahrnehmung darf in dem Sinne als ›gefesselt‹ gelten, als sie das Dargestellte weitgehend unter Ausschaltung einer rationalen Bearbeitung auslegen. Das Maraviglioso-Prinzip baut also ganz auf eine Erkenntnis im Modus der Sinnlichkeit³¹. Das illusionäre Spektakel des Außerordentlichen im Buch und auf der Bühne zieht Auge, Ohr und Phantasie ungleich stärker ins Vertrauen als den Verstand. Dieser Darstellungstypus versetze, so La Bruyère, ›les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement‹³². Über das sinnlich begeisterte Gemüt befriedigt ›maraviglioso‹ vor allem die ›Seelenkräfte‹ des Publikums.

Ein erzieherischer Ertrag erhabener Dichtung scheint dadurch allerdings alles andere als gefördert. Und doch verbirgt sich darin eine ganz archaische Zweckhaftigkeit literarischer Kultur. Sie kann dort wohl am ehesten gefaßt werden, wo dem ›maraviglioso‹ seit je ein fragloser Platz in der affektiven Erziehung zugestanden ist: im Märchen. Hexen, Zauberer, Dämonen dürfen die Phantasie der Kinder offenbar schadloos zu

kathartischem Staunen, Wunderlampen, Wunschringe, ungleiche Zweikämpfe zu sympathetischem Entzücken fortreißen. Sprechen aber Tragödie und Epos nicht dieselben Gemütskräfte an, wenn sie ihr Publikum in ihre illusionären Ausnahmewelten entführen? Ist die affektische Erschütterung, die sie mit allen Mitteln ihrer Kunst erzielen wollen, nicht die der Märchen-Wirkung vergleichbare positive (Epos) oder negative (Tragödie) Erfahrung des Unerhörten? Das maraviglioso-Konzept dient beiden dazu, die Bedingtheit des Normalverhaltens im Sinne einer elementaren Wunschfigur zu überwinden. Der siegreiche Held des Epos, des Romanzo ist geradezu die handelnde Allegorie einer solchen affektiven Unbedingtheit. Der jammervoll und schaudererregend zugrundegehende Held des tragischen Spiels andererseits entspermt jenes von Schrecken und Furcht bewachte Tabu der Gefährdung, mit dem jeder Schritt ins Außergewöhnliche rechnen muß. Der bestürzende Tod der Tragödie ist gleichsam die affektive Anzeige für das Wagnis, das jede hohe menschliche Unternehmung eingeht.

Aristoteles wie Freud³³ begründen aus diesem Umsatz an emotionaler Energie eine psycho-therapeutische Wirkung solcher Spektakel. Wo die Darstellung nach außergewöhnlichen äußeren Handlungen verlangt, um entsprechende innere Bewegungen (*movere*) auszulösen, huldigt sie einem Lebensbegriff, der den Menschen vorrangig nicht als ein denkendes sondern als ein handelndes Wesen begreift. Die Helden von Epos und Tragödie gehören einer Welt der Tat an. Sie wühlt das Leidenschaftsvermögen des Zuschauers, seine *passiones*/*pathos* auf, weil ihre Agenten selbst aus dem spontanen Antrieb einer großen Passion handeln. Die gewissermaßen sprachlose Fesselung des Zuschauers verehrt, unabhängig von einem ‚guten‘ oder ‚schlechten‘ Ausgang des Geschehens, jene ‚sinnlich-enthusiastische Kraft‘ des Tatmenschen, den sein entflammtes Gemüt zum grandiosen Triumph wie zum vernichtenden Sturz hinreißt. Spiel und Zuschauer werden im maraviglioso-Konzept ganz auf die Seite einer leidenschaftlichen Wirklichkeitserfahrung gezogen. Die religionsgeschichtliche und philologische Erforschung der griechischen Kultur seit dem ausgehenden 18. Jh. hat diesen heimlichen Kult des Orgiastischen auf eine dionysische Religiosität zurückgeführt³⁴. Mit Bezug darauf hat auch Nietzsche ‚die Geburt der Tragödie‘ in die rauschhaft entgrenzende Ekstase verlegt.

Platons Vorbehalt gegen leidenschaftliche Darstellungen in der Kunst mochte wohl dieser latenten Verherrlichung des Ungeistig-

Kreatürlichen als dem Inbegriff für Blindheit und Irrtum gelten. Dieses Leidenschaftsprinzip widersprach seiner gesellschaftlichen Ordnungsvorstellung. Die strenge Zügelung des ‚Wunderbaren‘, die auch Aristoteles noch der Dichtung auferlegt, scheint vom platonischen Erbe geprägt. Hierin aber ist ein letzter, gerade für die erneuerte Tragödie des Barock prägender Aspekt des maraviglioso-Konzepts vorgezeichnet: wo Könige, Herrscher, Tyrannen, mit anderen Worten eine höchste politische Führungsschicht literarisch vergegenständlicht wird, stellt dieser Stand bereits von sich aus naheliegende Ähnlichkeiten mit den höfisch-feudalistischen Eliten des 16. und 17. Jh. her³⁵, auch wenn epische und dramatische Welt zeitlich und räumlich gegen die Gegenwart abgesetzt waren. Das dargestellte Geschehen konnte und sollte wohl auch als Spiel in eigener Sache begriffen werden.

Das maraviglioso-Konzept hat daher die Bedeutung eines Tugend-Modells. Es vertritt eine Welt, die die naturhaften Antriebe des Menschen hochschätzt. Hier darf das leidenschaftliche Wesen unmittelbar zur Tat führen und gerade das Nicht-Alltägliche zur Tagesordnung machen. In einer solchen Welt herrscht das Gesetz des *furor heroicus*³⁶. Dieses ließ sich gleichsam bruchlos auf eine feudale Tugendidee beziehen. Es umfaßt genau jene Tüchtigkeit, mit denen der Wehr- und Kriegsstand und insbesondere seine Führer Staaten und Reiche begründen und erhalten. Machiavelli hat ihr Profil pragmatisch umrissen³⁷. Er führt sie auf eben die *‚Virtù‘* und Fortüne zurück, die auch Epos und Tragödie bewegen. Fortuna, die ‚Göttin Gelegenheit‘, schafft Situationen, die das heldische Temperament entzünden und ihm Gelegenheit bieten, seine Tugenden in sichtbaren Werken aus sich herauszusetzen³⁸. Die Dichtung verfügt in den beiden Gattungen des Epos und der Tragödie allerdings über zwei unterschiedlich wertende Darstellungsregister dieses heroischen Dranges. Das Epos, *»il quale (...) ha per fine la maraviglia«*³⁹, führt vor, wie der heldische Übermut zum Staunen der Wahrnehmenden übermächtig scheinende Widerstände in ‚schrankenloser Produktionskraft‘ (Schelling) beseitigt. Diese heroische Kraft setzt sich dionysisch-trunken über alles hinweg. Der von ihr Ergriffene wird zu einem sichtbaren Exempel für die Idee menschlicher Perfektion. In ihm verherrlicht sich das ins Übermenschliche entgrenzte Individuum. So gesehen erhebt das Epos, bedingt auch die Tragödie, die Ausnahme vom sozialen Verhalten zur Regel. In solchem *furor heroicus* äußert sich im übrigen letztlich derselbe ekstatische Raptus, der als *furor poeticus* den Dichter schauend der Enge menschlicher Erkenntnis enthebt⁴⁰.

Solange sich eine ritterlich-feudale Gesellschaftsidee de facto oder zumindest als Illusion noch aufrechterhalten ließ, konnte das Ausnahmeverhalten des *maraviglioso*-Konzepts aber immer auch zur durchsichtigen ideologischen Bestätigung der tatsächlichen Standesvorrechte herhalten. Der Einsatz von Willkür und Gewalt, gerade wo er sich Vorteile zum Schaden anderer verschafft, mochte sich nach dem Gesetz heroischer Leidenschaften selbst dann noch im Recht glauben, wenn es um bare Unrechtshandlungen ging. Dies offen auszusprechen, zumal im Bereich der Literatur, die selbst Teil eines feudalistischen Kulturdienstes war, ginge bereits in die Nähe einer Herrschaftskritik. Dennoch hat es Castelvetro gewagt, das *maraviglioso*-Tugendprogramm von Epos und Tragödie als ein kaum verhülltes realpolitisches Alibi zu enthüllen. Aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung könnten sich Vertreter des Adels ein heldisch-spektakuläres Verhalten deshalb leisten, weil sie ihnen die Möglichkeit sichert, ihre »*spiriti maggiori*« auch sanguinisch auszuleben. Mit anderen Worten, sie »*vogliono troppo quello, che vogliono*«:

Si è loro fatta ingiuria, o si danno ad intendere che sia loro fatta, non ricorrono a magistrati a querelarsi dello 'ngiuriante cōportando la 'ngiuria patientemente ma si fanno da se ragione secondo che l'appetito loro detta, et uccidono per vendetta (etc.)⁴¹.

Ihrem Willen (*vogliono*; *appetito*) sind keine Grenzen gesetzt, vor allem nicht durch Rücksichten auf sozialen Gemeinwohl. Gesetze zum Schutze der Mitglieder einer Gesellschaft gelten nur für die Kleinmütigen (*di povero cuore*), dem Personal der Komödie. Der Hochmütige macht sich seine Gesetze selber. Mit Hilfe seines zu jeder Tat entschlossenen heroischen Selbstverständnisses erhebt er seine Wünsche zum alleinigen Maß seines Verhaltens. Dieser schrankenlose Individualismus⁴² versündigt sich an jeder gemeinschaftsgebundenen Tugend. Das – scheinbar – unverbindliche Treiben antiker, orientalischer und später christlicher Heroen in der Literatur hat deshalb, soviel es einem *maraviglioso*-Effekt Vorschub leisten mag, eine brisante tugendpolitische Seite. In der Debatte um eine »*doctrine classique*« wird sie sich als eines der tieferen Motive des Konflikts zu erkennen geben.

Epos (und Romanzo), sofern sie diesem dionysischen Welt-Bild in besonderer Weise verschrieben sind, haben es deshalb nicht ohne wohlbedachte Einschränkungen verhandelt. Der siegreiche Überschwang des Gefühls darf sich in der Regel poetisch nur dann zeigen, wenn der Held rundum untadelig ist. Seine Sittlichkeit dient als Rück-

versicherung gegen die Gefahren eines verabsolutierten Individualwillens. Nur wer seine Tat in Einklang weiß mit dem Nutzen des Ganzen, das er vertritt, mag sich auch über bestehende Verhältnisse hinwegsetzen. Das Ergötzen des Publikums ist an die Bedingung eines Idealbildes geknüpft. Das tragische Spiel, das seinerseits unter dem Gesetz von »*maraviglioso*« steht, bestärkt dies auf seine Art. Die Poetiken stellen es vor allem im Gegenstands- und Stilbereich neben das Epos. Nicht zuletzt im Hinblick auf diesen systematischen Ort bestimmt sich sein Auftrag. Der tragische Protagonist steht zunächst unter demselben dionysischen Lebensprinzip wie die Heroen des Epos. Er verlebendigt jedoch gerade die mit ihm einhergehende Gefährdung. Die Tragödie erinnert drastisch daran, daß heroisch sich erfüllender Tatendrang eine »wunderbare« Ausnahme bildet; daß schon ein Zögern, ein Fehler, ein falscher Ratschlag, eine Verführung eigennütziger Vertrauter, besonders aber ungünstige Zufälle genügen, um den für Irrtum grundsätzlich anfälligen Menschen in ebenso spektakulärer Weise von der Möglichkeit zum Übermenschlichen in den Abgrund des Allzumenschlichen stürzen zu lassen⁴³. Die Tragödie behandelt gleichsam die Kehrseite des epischen Gelingens. Sie bemißt das Risiko, mit dem die singulären Ereignisse des Epos »*admiratio*« erkaufen. Gegenüber dessen hinreißendem Versetzen des Zuschauers macht die Tragödie das damit stets in Kauf genommene Maß des *Entsetzens* sichtbar. Eine Wirkung von »*maraviglioso*« ist dennoch nicht ausgeschlossen. Der scheiternde Held muß nur, trotz seiner prinzipiellen Fehlbarkeit, im Niedergang Größe bewahren oder, seinem unabwendbaren Schicksal zum Trotz, dem enthusiastischen Ideal durch eine nicht seltene Selbsttötung eine negative Reverenz erweisen.

III.

Das »Wundersame« kennt jedoch nicht nur in sich eine Grenze. Ihm grundsätzlich in den Weg stellt sich der menschliche Sinn für Wirklichkeit. Die Dichtung hat ihn im Rahmen des Nachahmungsbegriffs in ihr Kalkül einbezogen. Verhandelt wird er wesentlich unter dem Namen von »*verosimile*«⁴⁴. Selbst in den Fällen, wo das Unerhörte unangefochten ist, wird jenes stets als notwendiges Komplement von »*maraviglioso*« anerkannt. Tasso faßt in vielem die Debatte darüber auf hohem reflexiven Niveau zusammen:

Diversissime sono (...) queste due nature, il maraviglioso e 'l verisimile, ed in guisa diverse che sono quasi *contrarie* fra loro: nondimeno l'una e l'altra nel poema è necessaria; ma fa mestieri che arte di eccellente poeta sia quella che *insieme* le accoppi⁴⁵.

Welche Rolle das Wahrscheinliche in der Dichtung zu spielen habe, wird vorwiegend im Zusammenhang mit der Forderung beantwortet, die Sprachkunst habe die Natur zum Vorbild zu nehmen. Verwirrend daran ist, daß dieser Grundsatz jedoch nicht eigentlich an (historischer) Wirklichkeit, sondern vorrangig an Wirkung interessiert ist! Während das ‚Wunderbare‘ dafür zu sorgen hat, innere Bewegungen auszulösen und es darum gewissermaßen als literarisches Lustprinzip gelten darf, fällt dem Wahrscheinlichen die Last des ›prodesse‹ zu. Unter seiner Anleitung sollen die entfachten Emotionen einem nützlichen Zweck zugeführt werden. Die Nachahmungslehre hat dabei anzugeben, wie aus ästhetischen Empfindungen sittliche werden können (›introdurre buoni costumi‹)⁴⁶.

Die theoretische Klärung dieses Zusammenhanges nahm in den meisten Schriften einen besonderen Rang ein. Einen frühen, aber zugleich repräsentativen Vorschlag macht Giraldi Cintio im *Discorso intorno al comporre delle comedie, e delle tragedie* (1554). »La forza del muovere gli affetti Tragici«⁴⁷ versetzt den Zuschauer aus einem vertrauten Denk- und Vorstellungskreis in die illustre Sphäre von Ausnahmemen-schen. Um damit aber eine moralisch verwertbare Wirkung zu veranstalten, muß der Wahrnehmende das leidenschaftlich bewegende Geschehen gleichwohl auf sich selbst beziehen können. Nur wenn er es auch als Spiel in eigener Sache nimmt, kommt jene Betroffenheit zustande, die zum Hineinversetzen anregt. Nachahmung bedeutet daher die Herstellung von Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Dargestelltem und Wahrnehmendem. »Movendo sempre più l'esempio de' simili che dei dissimili«, faßt es Tasso in eine Regel⁴⁸.

Epos, Tragödie und Romanzo spielen jedoch in gesellschaftlichen und geschichtlichen Ausnahmewelten⁴⁹. Die Protagonisten dieser Gattungen haben damit selbst für aristokratische Zuschauer meist den Rang von Wunschfiguren, sind also ›dissimili‹. Ihr Eintritt in die Interessen der Fiktion kann daher nicht allein auf dem Wege einer selbstgefälligen Gleichsetzung mit dem Helden veranlaßt werden. Ein zusätzlicher Anreiz wurde vielmehr durch die außerordentlich einflußreiche Forderung nach der Glaubwürdigkeit des Dargestellten geschaffen. Wenn es gelingt, dem ungewöhnlichen Geschehen auf der Bühne und im Buch den Anschein wenigstens des Potentiellen zu verleihen,

konnte es niemand mehr so leicht als einen bloß unterhaltsamen Freilauf der Emotionen genießen. Der raffinierte Vorteil dieser Regel bestand darin, daß die Wahrhaftigkeit des Fiktiven im Grunde von den ‚nachgeahmten‘ Gegenständen selbst unabhängig war. Glaubhaft, so lehrt namentlich die Poetik damaliger Geschichtsschreibung, ist etwas dann, wenn es beglaubigt werden kann. Sie hat dafür eine vielgliedrige Topik entwickelt⁵⁰. Für die Dichtkunst bedeutete der mimetische Gedanke deshalb im engeren Sinne, das Unglaubliche (›maraviglioso‹), das gefällt, gleichwohl glaubhaft zu machen, damit es nützt. Mazzonis bereits erwähnte Verteidigungsschrift der *Divina Comedia* (1587) konstatiert (64. Abschnitt): »la Poesia è una imitatione fatta coll' harmonia, col ritmo, e col uerso (...) di cosa credibile e maravigliosa«⁵¹. Chapelain wird später nachdrücklich versichern: »la foi [ou la créance] est d'absolue nécessité en poésie«⁵². Dieses Paradox löst sich in dem aristotelischen Diktum Tassos scheinbar technisch auf: »di congiungere il verosimile co 'l maraviglioso«. Glaubwürdigkeit wird durch Wahrscheinlichkeit erzeugt, denn »tanto significa imitare, quanto far simile«⁵³.

Nicht das Wahrsein, das Wahrscheinliche also ist dem Nachahmungsbegriff wesentlich. Von daher rührt auch das ständige Abgrenzungsbedürfnis zwischen ›res fictae‹ und ›res factae‹. ›Verosimile‹ verkörpert deshalb, nicht minder als ›maraviglioso‹, einen eigenen Illusionstypus. Er hat die Aufgabe, einem durch und durch imaginativen Geschehen das Aussehen eines zwar ungewöhnlichen, aber immerhin möglichen zu verleihen. Je stärker die Darstellung Rücksicht auf sittliches ›prodesse‹ nehmen will, desto mehr ist sie auf die Suggestivkraft des Dargestellten, d. h. auf sein Wahrscheinlichkeitsmoment angewiesen. Da eine unmittelbare Gleichsetzung von Lebenswelt des Publikums und Ausnahmewelt der Stücke und Bücher höchstens partiell gelingt, kann sich Glaubwürdigkeit weniger aus der Materie selbst als vielmehr aus der Art ihrer Darbietung entwickeln. Aristoteles hat den Poeten dafür eine, allerdings nicht in allem eindeutige, Anleitung hinterlassen. Der Dichter habe, so das Kernstück, „das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ mitzuteilen⁵⁴.

Die Kommentartätigkeit des Cinquecento hat daraus grob drei Weisen der Verwahrscheinlichung des Erdichteten herausgelesen. Die erste und eigentlich einzige mit einem Rest an objektiver Verbürgtheit betrifft die Fabel, das Sujet. Die exceptionellen Ereignisse antiker Epen und Tragödien waren Episoden des Mythos, die auch von Aristoteles noch als geschichtlich angesehen wurden (Kap. 9). Demgemäß sollte

die allgemeine Handlung in der »memoria« der Menschen aufbewahrt sein. Auch für die damalige Neuzeit war also der Grundsatz von der kulturellen Gewähr des Stoffes verbindlich. Mit der Gegenreformation jedoch verfielen die antiken Quellen der Abwertung alles Paganen: dies betraf vor allem den antiken Götterapparat. Daraus erwuchs die Diskussion um die Verpflichtung der behandelten Materie auf die Annalen der christlichen oder weltlichen Geschichtsschreibung.

Die entscheidende Beglaubigungsleistung wird allerdings von der »inneren Wahrscheinlichkeit« der Handlung erwartet⁵⁵. Diese weithin akzeptierte Auffassung erfuhr in der Renaissance aber einen historischen Umschlag im Begründungszusammenhang. Der Dichter, sagt die *Poetik*, teilt mit, »was geschehen könnte« (Kap. 9). In einer der ersten bedeutenden Schriften des italienischen Aristotelismus aber heißt es: »imitando il Poeta, col suo fingere, le attioni illustri, e proponendole non quali sono, ma quali esser si debbono« (Giraldi Cintio)⁵⁶. Die philosophisch verstandene Nachahmung der »Natur« bei Aristoteles hat sich zu einer nahezu verbindlichen (moralischen) Auslegung vereinseitigt. Aus dem Sein-Können des Dargestellten ist ein Sein-Sollen geworden. Als glaubhafte Möglichkeit erscheint eine Handlung dann, wenn ihre Teile, vor allem die Lösung des Konflikts, folgerichtig auseinander hervorgehen (»dire con continuo filo e con continua catena«)⁵⁷. Aufgabe des Poeten ist es, die Einzelheiten des Geschehens so anzuordnen, daß sich aus ihrer bloßen Kontiguität der Eindruck einer planvollen Kontinuität ergibt. Diese »innere Stimmigkeit« des Geschehens bringt den Zuschauer zur Überzeugung von der Möglichkeit eines gleichwohl außergewöhnlichen Ereignisses. Diese subjektive Evidenz wendet sich nicht an seine Vorstellungskraft, sondern erschließt sich seinem planenden Verstand. Ihm genügt es, wenn in einer ihm noch so fernen Welt menschliche Handlungen dem Prinzip von Ursache und Wirkung gehorchen. Durch die Stringenz des Dargestellten wird seine Aufmerksamkeit ganz auf die Motivation des Geschehens gelenkt. Das Spiel der Tragödie insbesondere lebt von diesem Sinn für die Gesetzmäßigkeiten in menschlicher Handlungsweise.

Diese Hinwendung auf eine innere Logik enthält jedoch zumindest latent schon den Umschlag ins Moralische. Die Katharsislehre hat dem entscheidend zum Durchbruch verholfen. Die reinigende Wirkung des tragischen Spiels gründet nicht nur auf einem pathetisch aufgewühlten Gemüt, sondern auch auf dem Irrtum oder Trugschluß, dem der Protagonist anheimgefallen ist. Daraus die verbreitete moralpsychologische Folgerung Cintios:

Lo spettatore [della tragedia] con tacita conseguenza seco dice, se questi [i.e. der Protagonist, hier Oedipus] per errore commesso non uolontariamente, tanto male ha sofferto, quando vedo io hora, che fia di me, se forse uolontariamente commettessi questo peccato? E questo pensiero il fa astenere da gli errori⁵⁸.

Die antike Einsicht in die Fehlbarkeit (»errore«) des Menschen wird christlich deutbar als prinzipielle Schuldhaftigkeit (»peccato«). Unter diesem Druck kommt das notwendig Mögliche unter eine moralische Bewertung des Sein-Sollenden, das nach richtig und falsch, nicht mehr nach wahrscheinlich oder unwahrscheinlich fragt. Das richtige Verhalten nimmt die Züge des positiv Erstrebenswerten an, das falsche die des Verwerflichen. Die fatale Lösung der Tragödie konnte besonders dazu verleiten, den Untergang des Helden als eine gerechte Strafe vorzuführen. Unbeherrschte Leidenschaftsäußerung gilt demnach als ein Anschlag gegen das »lodevole, e l'honesto«, wird verurteilt als »quello che debbiam fuggire«⁵⁹.

Eine dritte Weise der Verwahrscheinlichung entfaltet sich ganz erst in der französischen Debatte: die zivilisatorische Angemessenheit des Dargestellten. Als sprachliche Technik hat sie einen festen Bezugspunkt in der aptum-Lehre der Rhetorik. Sie hatte vom Dichter stets eine Sach- und Situationsgerechtigkeit der behandelten Materie gefordert. Giraldi Cintio: »non è senon bene haverli tali [i.e. »i grandissimi personaggi« des Epos, der Tragödie, des Romanzo], quali le ricercano verisimilmente i tempi, ne iguali scrive il poeta, quanto a i ragionamenti, a i costumi, al decoro, e alle altre circostanze della persona«⁶⁰. Die »couleur locale« hatte zusätzlich der kulturellen Norm des anwesenden Publikums Genüge zu tun. Seine Gegenwart begründete eine Art Wahrnehmungswahrscheinlichkeit. So schrecklich das Geschehen auf der Bühne war, es durfte gleichwohl die »guten Umgangsformen« des zeitgenössischen Publikums nicht beleidigen. Diese »convenevolezza«⁶¹ bereitete der »bienséance« den Boden. Mit Berufung auf sie ließen sich alle kruden Akte hinter die Bühne verlegen; sie auch berechtigte zur Forderung nach dramaturgischer Zügelung der Tragödie: »La strettezza tutta l'eccellenza le dà«⁶². Da ihre Wirkung auf Folgerichtigkeit als dem Ausweis von Kausalität aufbaut, stehen ihr geringere Weitläufigkeit und Abwechslungsreichtum der Handlung zu als dem Epos oder gar dem Romanzo. Sonst geriete ihre Komposition aus den Fugen. Aus diesen Gründen wird ihr eine Bündelung des Geschehens auf einen oder eineinhalb Tage zugemutet. Die »Einheit der Zeit«, die Denores und maßgeblich Castelvetro zur Regel erheben, hat deshalb

ihren theoretischen Grund im Wahrscheinlichkeitsbedarf der Fiktion.

Nicht weniger als ›maraviglioso‹ macht sich auch ›verosimile‹, die andere Natur klassizistischer Dichtung, ein ‚Bild‘ von der Welt. In ihm hat jedoch nicht das Spektakuläre, das Aufregende Vorrang, sondern das Vertraute. Die Heranführung außerordentlicher Geschehnisse an die Möglichkeit von Wirklichkeit legt den entgrenzenden Überschwang des Gemüts an die Kette schlechter Erfahrungen. Wahrscheinlichkeit, so lehrt die Tragödie im Verhältnis zum Epos, läßt das siegreiche Heroentum erst recht als Ausnahme erscheinen. Je notwendiger der tragische Fall Schauern und Jammer herbeiführt, desto wahrscheinlicher macht er, daß ‚in Wirklichkeit‘ das Vertrauen auf menschliches Leidenschaftsvermögen ins Scheitern führt. Gegenüber einer maraviglioso-Sichtweise vertritt ›verosimile‹ die Ansicht, wie schwer es tatsächlich ist, sich aus menschlicher Bedingtheit zu befreien. Wahrscheinlichkeit ist aber ebenso eine Überzeugungsstrategie wie das ‚Wunderbare‘. Deshalb erschöpft sich ihre Funktion keineswegs in der Kritik an ihrem Gegenteil. Sie enthält zugleich eine – affektive – Morallehre, wie man es ihrer Ansicht nach besser als die Helden der Tragödie machen kann.

Ästhetisch gesehen galt Nachahmung sowohl Aristoteles als auch dem Neuplatonismus (M. Ficino) nicht als Vergegenwärtigung der ‚wirklichen‘, sondern einer prinzipiellen Wirklichkeit⁶³. Ihre Perspektive bewegt sich im Rahmen der humanistischen Auffassung von ›ars naturam adiuvat‹. Die verwahrscheinlichte Abbildung der Kunst darf die – menschliche – Natur in dem Sinne korrigieren, daß sie das Verhalten auf das in einer bestimmten Situation Erwartbare zurückführt. Sie formuliert, was der Tatsächlichkeit wie eine Regel idealtypisch vorausliegt. Während das Epos, der Romanzo, später der heroisch-galante Roman zur Treue gegenüber dem heldischen Charakter aufrufen, behauptet das Wahrscheinlichkeitsprinzip, daß sich für den, der sich vor leidenschaftlicher Selbstverwirklichung zurückzuhalten weiß, auch die fatalen Risiken erübrigen. ›Verosimile‹ bezeichnet das in sitlicher Hinsicht gefahrlos Zulässige. Statt auf ritterliche Tugendwünsche baut es auf das Kollektiv-Bündige der Vernunft. Es verlangt keine Treue zu heldischem Ausnahmemenschentum, sondern Selbstkontrolle und damit Berechenbarkeit für den anderen. Begrenzung statt Entgrenzung der Willenskräfte wird hier als Ehre anerkannt. Diese ‚Moral‘ erwartet vom Einzelnen, daß er die Wirklichkeit im Ganzen nimmt, wie sie ist, weil sie nicht zu ändern ist. Im Lichte von ›verosimile‹ wird die Zügelung des enthusiastischen Naturells zu einer Tugend der Tatenthaltung

positiviert. Auch sie kennt einen heroischen Aufwand. Es ist die Anpassung des Einzelnen an die gesellschaftliche Klugheit. Sie allerdings setzt einen Sieg nicht mehr über andere, sondern über sich selbst voraus.

IV.

Als Aristoteles zum zweiten Mal in Frankreich rezipiert wurde, waren alle entscheidenden Gesichtspunkte erwogen, so daß es letztlich nicht mehr um das Verständnis des Textes selbst ging. Er und seine Kommentare bildeten gewissermaßen das geltende Gesetz. Im Übergang von der italienischen Exegese zur französischen ›doctrine classique‹ ändern sich daher weniger die Argumente als ihr Kontext. In Italien war der literarische Aristotelismus eine Angelegenheit humanistischer Gelehrsamkeit und Philologie. In Frankreich hatten sich seine Anhänger dagegen zugleich der kulturellen Öffentlichkeit der Salons zu erklären. Literatur und ihre Theorie drangen, ausgehend vom Hôtel de Rambouillet, in den Interessenkreis höfischer Geselligkeit ein⁶⁴. Die von der ›Querelle du Cid‹ erhaltenen Dokumente geben davon exemplarisches Zeugnis. Die unter dem Patronat der Damen stehende Salonwelt hatte ihren Geschmack an der Pastoralliteratur erzogen. Die *Astrée* d'Urfés gab ihr einen literarischen Tempel, die Schäferakademien einen Kult⁶⁵. Der geradezu materielle Horror des damaligen Barockschauspiels mußte demgegenüber als barbarische Entartung jeder Gefühlskultur erscheinen. Die humanistisch geschulten Kritiker und Dichter dagegen konnten in der Anarchie der dramatischen Praxis eine jedem Kunstverstand, jeder ‚poetischen Wissenschaft‘ hohnsprechende Unkultiviertheit sehen. Neben dem ‚Grobianismus‘ der Sprache und des Versbaus brachte der Einzug romanesker Materie in die Dichtung die stil- und gattungstrennenden Errungenschaften der Renaissance zum Einsturz. Pastorale, Tragikomödie, Ballett, Satyr-Spiele in den Pausen der Tragödie, Maskeraden, Zaubereien etc. huldigten so ungeniert der Begierde des Publikums nach Aufregung und Sinnenkitzel, daß dem poetologische Zügellosigkeit zugrundeliegen mußte. Diese Wildwüchsigkeit ließ sich nur dadurch beschneiden, daß sie gleichsam ein zweites Mal der antiken dichterischen Vernunft unterzogen wurde.

Bis zu einem allseits anerkannten ›goût classique‹ war freilich ein weiter Weg. Es bedurfte dazu nichts weniger als einer Art ästhetischer

Umerziehung des größeren Teils des literaturfähigen Publikums. So gesehen war die ›bataille classique‹ eine Kulturoffensive ersten Ranges⁶⁶. Sie hat ihren ›mot d'ordre‹ in der ‚Regel‘ von der ›vray-semblance‹ gefunden: »entre toutes les règles (...) celle qui sans doute est la plus importante, et comme la fondamentale de tout l'Ouvrage, est celle de la vray-semblance«. D'Aubignac spricht gleichsam das Schlußwort dieses erfolgreichen Theoriefeldzuges: »la Vraisemblance est (...) l'essence du Poëme dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la scène«⁶⁷.

Tatsächlich ist ihre Vorherrschaft jedoch erst das Ergebnis einer langwierigen und höchst kontroversen Auseinandersetzung. Jeder Fortschritt zugunsten des Wahrscheinlichkeitsgrundsatzes mußte mit gravierenden Abstrichen von einem Dichtungsideal im Zeichen von ›merveilleux‹ bezahlt werden. Der Sieg der Vraisemblance ist deshalb zu würdigen als eine historische Vereinseitigung im ursprünglichen Zusammenspiel der Gegensätze von ›vraisemblable‹ und ›merveilleux‹⁶⁸. Zeitgenossen haben dies durchaus so verstanden. Von Beginn bis zum Ende der klassizistischen Literaturkampagne auch in Frankreich war dieses grundlegende Konstitutionsverhältnis niemals außer Kraft gesetzt worden. Wie Tasso behauptet Chapelain, ein Hauptvermittler italienischer Dichtungsauffassung, zur Zeit der ›Querelle du Cid‹: »Du judicieux mélange de la vraisemblance et de la merveille naît l'excellence des ouvrages de ce genre-là [i.e. der dramatischen Poesie]«; er ergänzt wenig später, daß, wo dies fehle, »l'esprit n'est ni ému ni persuadé«⁶⁹.

Am Ende dieser Epoche, als neue Ausdrucksformen wie die Oper im Begriff waren, die klassizistische Doktrin ihrerseits wieder zu überholen, blieb diese dialektische Grundnatur noch immer das gültige Maß von Dichtung: »Le vray-semblable et le merveilleux sont comme les deux pivots de cette Poësie [i.e.: du genre Dramatique]«. – Und über die Tragödie im besonderen: »la Tragédie est mêlée de merveilleux et de vray-semblable (...)«; »la Tragédie qui tient comme le milieu entre ces deux extremités seroit mêlée de merveilleux et de vray-semblable.« (Ch. Perrault, *Parallèle*)⁷⁰

Während die italienische Theorie aber bestrebt war, die Gattungen je nach ihrem Gegenstand mit den beiden Kategorien auszusöhnen, verschärfte die Diskussion in Frankreich die Unterschiede. Die Vormachtstellung von ›vraisemblable‹ hat dadurch zur Folge, daß alle poe-

tischen Darstellungsformen, die nachhaltig vom ›merveilleux‹ leben, in eine Position der Minderwertigkeit geraten.

Dies betraf vor allen Dingen die Ordnung der Gattungslehre. Die italienischen Kommentare hatten Epos und Tragödie im wesentlichen als Ausdrucksvarianten desselben maraviglioso-Prinzips verstanden. Lediglich der unterschiedliche Wirkungsauftrag rückte die Tragödie näher an ›verosimile‹ heran. Mit einem wachsenden Bewußtsein von ›vraisemblance‹ in Frankreich dagegen fand frühzeitig ein Wandel in ihren Zuordnungen statt, der schließlich in einem Gegensatzverhältnis endete. Das Epos wurde mit ›merveilleux‹, die Tragödie mit ›vraisemblable‹ identifiziert. Gemeinsamkeiten blieben unterdrückt, das Distinktive rückte in den Vordergrund. Damit ließ sich de facto die Tragödie an die erste Stelle der Gattungshierarchie rücken. Denn im ›merveilleux‹, das hatte schon die erste, auf den Klassizismus vorausweisende Poetik des Pierre Deimier (1610)⁷¹ getadelt, verkörpere sich eine ganz den ›Phantasien‹ und ›Bizarrerien‹ verschriebene und darum ›fehlgeleitete Imagination‹. Ihrem Einfluß wurde das barock entfesselte italienische und spanische Theater ebenso angelastet wie das französische um und nach der Wende zum 17. Jahrhundert. Damit aber machte sich auch das Vergnügen suspekt, das von seinem ›merveilleux‹ ausging. Wo hingegen die poetische Imagination sich der planenden Disziplinierung durch das Nachahmungsgesetz fügt, entsteht eine Tragödie, die als das Modell für eine aus der baren Natur hervorzutreibende Kunstschönheit gelten darf. ›Vraisemblance‹ erscheint dabei als ihr handwerkliches Geheimnis. Allerdings verliert ästhetisches Wohlgefallen dadurch seinen Rest an sinnlicher Unschuld, mit der das Wahrnehmungsverhalten von ›merveilleux‹ gerade rechnet. Dichtung wird – wieder – schwierig, eine Angelegenheit für Anspruchsvolle.

Spätestens hier aber stellt sich die für eine klassizistische Auffassung lebenswichtige Frage: wie will sie ihr Ideal einer vernünftigen Selbstbescheidung einem Publikum annehmbar machen, dessen Geschmack das ganze Jahrhundert hindurch bis hin zum König für das ›merveilleux‹ voreingenommen ist? Dieses Publikum war selbst am Hof und in den Salons nie jene wirklich gebildete und gedankenstrenge Elite, wie sie ein klassizistischer Schönheitssinn sich gewünscht hätte⁷². Sofern ständische Kreise mehrheitlich überhaupt am kulturellen Leben aktiv teilnahmen, hielt ihr Geschmack der Literatur des ›merveilleux‹ eine bemerkenswerte Treue. Wie anders sind die Erfolge des heroisch-galanten Romans der Geschwister Scudéry, La Calprenèdes oder Gombervilles zu erklären? Als ›Tragi-Comédies‹ wie Corneilles *Cid* be-

herrschte sein Muster die Bühne und lebte später in den ›Tragédies galantes‹ mit dem Triumph des *Timocrate* von Thomas Corneille oder aber in den Opern und ›Pièces à machines‹ ungebrochen fort⁷³. Die mehrtägige Simultanrevue der *Plaisirs de l'Île enchantée* (1664) oder die königliche Auftragsarbeit *Psyché* rufen exemplarisch in Erinnerung, daß selbst die Tragödie Racines und die Komödie Molières im Zusammenhang der Hochklassik nur Teil eines übergreifenden Kulturzeremoniells waren, das ganz auf höfisches Divertissement abgerichtet war. Erst spätere Generationen haben hier entschlossen Spreu und Weizen auseinandergehalten. Angesichts dessen hing viel davon ab, die Abwertung des eingängigen ›merveilleux‹ so zu begründen, daß zumindest die, auf die es ankam, bereit waren, sich davon zu distanzieren.

Die Argumentation greift dazu bemerkenswerterweise auf die italienischen Bestimmungen des ›verosimile‹ zurück. Seine Poetik zieht jenes regelhafte Lebenswissen ins Spiel, das Erziehung, Stand, Beruf, Moral eingeübt haben. ›Klassisch‹ im Sinne der französischen Spielart wurde sie dadurch, daß sie soziologisch ausgedeutet wurde. Die Debatte der dreißiger Jahre mit ihrem Höhepunkt in der ›Querelle du Cid‹⁷⁴ setzt das Vergnügen über unerwartete (›contre l'attente‹) oder ungewöhnliche (›contre l'ordinaire‹) merveilleux-Anlässe zum tumulen ›amusement des idiots‹ herab. Ihre unkultiviertheit aber ist das gesellschaftliche Erkennungszeichen jener ›racaille, qui passe en apparence pour le vrai peuple et qui n'est en effet que sa lie et son rebut‹⁷⁵. Ihr Urteilsvermögen beruhe, wie Scudéry in seiner infamen ›Observation sur le Cid‹ (1638) bekräftigt, auf der trügerischsten aller menschlichen Wahrnehmungsinstanzen, auf dem ›jugement des yeux‹⁷⁶. Desse Platz im Theater ist das Parterre. Dort dürfen sich die Sinne scheinbar blind entzünden lassen, ›sans connoître par où, comment ny de quoy ils [i.e. les ignorants] sont touchez‹⁷⁷. Schön ist, so lautete der unterstellte Grundsatz ihres naiven Vergnügens, was der primitiven Natur des Menschen gefällt.

Diese polemische Abwertung wiederum konnte nur der Aufwertung des Gegenteils zugute kommen. Abermals gibt Chapelain, Richelieus künftiger Kulturintendant, die Richtung an. Das Fundament wahrer künstlerischer Perfektion ist ›Vraisemblance‹. Auch sie läßt sich sozial bestimmen, insofern sie sich ans ›jugement humain, né et élevé au bien‹ wendet⁷⁸. Es spricht nicht auf erregte Gefühle, sondern auf einen ›Art de persuader les Esprits‹ an. Diese Gedanklichkeit habe ihrerseits einen festen Ort in der Gesellschaft: die ›personnes de condi-

tions‹, die ›honnestes gens‹. Ihr ästhetischer Genuß trete erst nach reflexiver Überarbeitung ihrer sinnlichen Betroffenheit ein (›persuadez et convaincus du merite de ce qui leur plaist‹)⁷⁹. Diese ›esprits nés à la politesse et à la civilité‹⁸⁰ hielten ihre Sinnesempfindungen so unter Kontrolle, daß sie Vergnügen nur an dem finden, was ihrem Verstand gefällt – die Formel noch von Boileaus *Art poétique*. Denkkultur, so wie ›Vraisemblance‹ sie verlangt, ›est toujours où je l'ay trouvée, je veux dire, dans une Société des personnes excellentes‹ (Scudéry)⁸¹. Woanders tritt bereits der zukunftssträchtige Begriff ›la Cour‹ auf.

›Vraisemblance‹ ist in Frankreich in einen grundlegend anderen Begründungszusammenhang übergegangen. Mit einer ›doctrine classique‹ läßt sich der Versuch betreiben, im Publikum wahre und falsche Adressaten, Kenner und Konsumenten auszumachen⁸². Nur wer in der Lage ist, in der Fülle der dargestellten Einzelheiten das Gesetzmäßige zu erfassen, verfügt über die geistige Kultur, an die sich die ›neue‹ Literatur wendet. Dies trifft insbesondere für den höchsten dichterischen Anspruch, die Tragödie zu: ›Il est aisé d'inferer que la multitude grossiere ne peut treuver aucun plaisir dans un discours sérieux, graue, chaste et vraiment Tragique; et que ce Monstre à plusieurs testes [i.e. das Volk] ne peut connoître pour le plus que des ornemens du Théâtre‹⁸³. Das vraisemblable-Konzept begründet einen elitären Publikumsbegriff. Er gewinnt aus den ästhetischen Programmen von ›merveilleux‹ und ›vraisemblable‹ ein soziokulturelles Merkmal zur Unterscheidung von oben und unten in der Gesellschaft. Die Tragödie, Inbegriff von ›vraisemblance‹, konnte dadurch geradezu als Standesattribut eines – geistigen – Adels erscheinen.

Diese Auffassung mußte dort am ehesten verfangen, wo eine Gesellschaft unmittelbare Vorteile versprach. Dies trifft vor allem auf Dichter und Kritiker zu⁸⁴. Ihre Stellung in der Gesellschaft (und ihr Einkommen) hingen ursächlich von den Beweisen ihres Kunstverständes ab. Ihrer Gelehrsamkeit und Bildung konnte der Großteil ihren sozialen Aufstieg zuschreiben. Daß deshalb sie besonders sensibel waren für Umschwünge im literarischen Geschmack, gehörte zu ihrer Berufsklugheit. Der Rückgriff der ›neuen Kritik‹ auf Aristoteles stattete sie im übrigen mit der nötigen Autorität aus. In seinem Namen ließ sich Dichtung als eine Sache der handwerklichen Kunstfertigkeit darstellen. ›Furor poeticus‹ und Inspiration waren dabei freilich weit weniger gefragt als ein detailliertes Regelwissen, ›qui par des moyens infallibles [mène] à la fin qu'on se propose‹⁸⁵. Erfolg durch Fleiß und Studium rückte die Dichtkunst jedoch in die Nähe eines ›poetischen

Trichters'. Die Auswirkungen standen den Zeitgenossen bereits 1637 deutlich vor Augen.

Par l'unité d'action, ils [i.e. die Doktrinäre] n'accomodent le Theatre qu'à une sorte d'histoires, au lieu d'accomoder toutes sortes d'histoires au Theatre; par l'espace de 24 heures ils restraignent la puissance de l'imagination et de la mémoire au lieu de l'estendre, et font les auditeurs d'un petit Esprit [!] et par la Scène qu'ils assignent en un seul lieu, ils ostent tous les cas fortuits qui sont en la nature et imposent une nécessité aux choses⁸⁶.

Wer das Dichten als Gelehrsamkeit verstanden haben will, muß der Imagination die Flügel binden. Wo aber »la production du plaisir se fait par l'ordre et par la vraisemblance«⁸⁷, bleibt wenig Platz für »merveilleux«. Dichten erscheint dadurch schwierig, aber elitär; vor allem erlernbar, aber damit eher eine Angelegenheit der Disziplin als der Begabung. Die Tugenden, die vom Dichter verlangt werden: Disziplin, Arbeit, Beharrlichkeit, Folgerichtigkeit des Denkens (»bon sens«), Rücksicht auf die guten Sitten (»bon gout«) – all dies stimmt so auffällig mit den Tugenden ihres sozialen Aufstieges zusammen⁸⁸, daß zwischen ästhetischen Programmen und sozialer Karriere eine Gesinnungsidentität in Betracht zu ziehen ist. Mindestens unter diesem Gesichtspunkt hat es den Anschein, daß bereits in die klassizistische Doktrin der hohen Dichtarten ein Begriff von Tüchtigkeit eingegangen ist, der sich im 18. Jahrhundert zu einer bürgerlichen Lebensordnung formieren wird.

Die neue Lehre hätte unter den Dichtern jedoch kaum die bekannten Kreise gezogen, wäre ihre Autorität außer durch die Antike nicht zugleich durch die zeitgenössische Kulturpolitik massiv gestärkt worden. Richelieu hat diesen Geschmacksbildungsprozeß hin zu einer Regelschönheit früh verstaatlicht. Schriftsteller, auf Gunst und Pfründe angewiesen, mochten sich entsprechenden Direktionen von seinem Kulturintendanten Chapelain deshalb nicht verschließen. Im übrigen war mit der Begründung der Académie Française ein kultureller Gerichtshof geschaffen. Die »Querelle du Cid« gab ihm zugleich einschlägige Gelegenheit zur Entfaltung seiner klassizistischen Autorität. Der französische Aristotelismus ist damit aus dem engeren akademischen und ästhetischen Zirkel herausgetreten. Eine »Doctrin classique« und die sie ausführenden Gattungen geben sich als eine der Maßnahmen zu erkennen, mit denen der entstehende Absolutismus sich in Szene zu setzen versuchte. Die neue Kunst schien den Interessen der Politik zumindest dort entgegenzukommen, wo die einschneidende Verwal-

tungs- und Herrschaftsreform Richelieus das feudalistische Selbstverständnis des alten Adels im Kern traf. Literarisch gesprochen war die Idee einer absoluten Staatsgewalt nur auf Kosten des heroischen Eros durchzusetzen, der dem aristokratischen Stand bisher als Standesideal gelten durfte. Ein Held wie Rodrigue in Corneilles *Le Cid*, der nahezu eigenhändig und in wenigen Stunden ein ganzes Maurenheer in die Flucht schlägt, kultiviert einen Tugendbegriff, der einen »Helden« durchaus im Recht weiß, wenn er eine prekäre Situation mit eigener Kraft und nur sich selbst verantwortlich wendet⁸⁹. Nicht anders die Figur des Comte (Don Gomez), der den alten Typus des Feudalaristokraten verkörpert. Kraft seiner persönlichen »virtu« (»vaillance«, »honneur«, II, 2) glaubt er, selbst die Macht des absoluten Souveräns einschränken zu können (V. 400). Genau dieses Recht des Heroischen auf die Ausnahme sieht sich im Wahrscheinlichkeitsgrundsatz der klassizistischen Doktrin in die Schranken verwiesen⁹⁰. Er sperrt ein noch so hoch gesinntes Leidenschaftsvermögen in die engen Kontrollen einer wenn auch elitären Sozialräson ein. Die Vorkehrungen der Literatur gegen das merveilleux-Lebensprinzip ihrer edlen Protagonisten tragen deshalb alle Anzeichen einer »démolition du héros« (Bénichou). Sie mußte besonders dem gelegen sein, der die Mitglieder der aristokratischen Oberschicht zu – privilegierten – Untertanen machen wollte.

Es ist keine Frage, daß die absolutistische Idee historisch zum Erfolg kam. Fraglich ist allerdings, ob einer »klassischen« Literatur dabei ein Anteil, und wenn, welcher zugesprochen werden darf. Dies hängt ganz unmittelbar davon ab, wie weit namentlich das ständische Publikum bereit war, sich darauf überhaupt einzulassen. Seine Vorliebe galt erkennbar der »diversité«. Selbst als seit der Mitte des 17. Jh. neben barocker Geschmackskultur Einfachheit in den Vordergrund trat, wahrte ihr Stilzug der »belle négligence« und des »je ne sais quoi«⁹¹ Unabhängigkeit gegenüber klassizistischer Regelschönheit. Der Versuch, gerade das sozial hochstehende Publikum auf eine Literaturauffassung zu verpflichten, die dem »merveilleux« den Kampf angesagt hatte, konnte nur dann eine Aussicht auf Erfolg haben, wenn ihm dieser neue »Diskurs« ausreichenden Identifikationsanreiz bot. Annehmbar in dieser Hinsicht schien die neue Wirklichkeitsauffassung vor allem dadurch, daß sie zum Ausweis gesellschaftlicher Erhabenheit erklärte und von einer einflußreichen Salonkultur getragen wurde. Eine auf Bildung, Maß und Abstraktion gebaute Kunst setzt eine vom vulgären Sinnenreiz sich distanzierende Geistes- und Empfindungskultur voraus. So sehr diese gerade in den dreißiger und vierziger Jahren ari-

stokratische Kreise mehrheitlich noch überfordern mochte – diese ‚neue‘ Literatur pries immerhin auf kulturellem Gebiet jenes ständische Privileg ausdrücklich, das ihnen auf politischem, militärischem und administrativem Zug um Zug entwunden wurde. Diese Seite der klassizistischen Kunst konnte als willkommene Standesidealisierung verstanden werden. Der Genuß dieser Wunschvorstellung machte jedoch zugleich abhängig von ihren Bedingungen: dem strengen Lebensbegriff von ›vraisemblable‹.

Dieses Angebot einer kulturellen Identifikation⁹² konnte in dem Maße an Bedeutung gewinnen, wie eine absolutistische Umgestaltung der Staats- und Gesellschaftsordnung voranging. Der schwindende staatspolitische Rang der alten Aristokratie schuf ein wachsendes Bedürfnis nach Beweisen ihrer fortdauernden Vorrangstellung. Eine solche Bestätigung aber wurde ihr nicht zuletzt in der kulturellen Differenz angetragen, mit der die neue Dichtung zwischen einem gesellschaftsfähigen und einem nicht-gesellschaftsfähigen Publikum trennte. Wer jedoch aus standesideologischen Gründen darauf angewiesen war, solche Privilegien auch zu demonstrieren, verschärfte im ursprünglichen Zueinander der Stände die Unterschiede. Er förderte damit die Entstehung einer Art Klassendenken. Dieses achtete in den Beziehungen zu tieferen gesellschaftlichen Bereichen mehr auf Abstand der Ränge als auf soziale Zusammengehörigkeit. Ein Beitrag des ‚klassischen‘ Diskurses zu dieser Entwicklung könnte deshalb darin bestehen, daß er der gesellschaftlichen Oberschicht das Modell einer exklusiven Denk- und Betragensgemeinschaft anbot. In ihm ist gewissermaßen eine eigene Kulturhoheit abgesteckt. Ihr Geltungsbereich erleichtert einerseits „Kommunikation als Kommunikation unter Gleichen“⁹³. Andererseits garantiert der in ›vraisemblance‹ wirksame Grundsatz des ›bon sens‹ und des ›bon goût‹ zugleich eine kulturelle Vorrangstellung. Sie ließ sich gerade nach außen, nicht zuletzt gegen die bedrohliche Tüchtigkeit des dritten Standes, in einen gesellschaftlich-ästhetischen Abgrenzungsanspruch ummünzen⁹⁴.

V.

Was aber ‚liebt‘ der Liebhaber an dieser Klassik? Historisch gesprochen gilt seine Verehrung dem Resultat aus dem ästhetisch-ideologi-

schen Machtkampf zwischen ›maraviglioso‹ und ›verosimile‹. Anerkanntermaßen ist daraus ›vraisemblance‹ als Sieger hervorgegangen. ‚Klassik‘ insbesondere in Frankreich beruht mithin auf einer tiefgreifenden Verschiebung im Wechselspiel von Verstand und Gemüt in der Dichtung⁹⁵. Eine veränderte Darstellungsordnung einzuführen heißt in diesem Falle jedoch zugleich, sich für ein anderes Tugendprogramm zu erklären. Dichtung im Zeichen von psychologischer Stimmigkeit will einen „Helden“, der seine Energie weniger auf die bewundernswerte Überwindung anderer, sondern seines eigenen pathetischen Über-Mutes richtet. Sie sieht in seiner heroischen Passion vor allem ihre fatale Unberechenbarkeit. Die Tragödien des ‚klassischen‘ 17. Jahrhunderts werden nicht müde zu demonstrieren, daß, wer dem Eros der Leidenschaftlichkeit gehorcht, sich aus der Gemeinschaft der sozial Vernünftigen verbannt. Racines *Phädra* wird zum Exempel für einen Heroismus, der sich allein noch gegen die eigene Natur entfalten darf. Ein Verhalten nach den Richtlinien von ›vraisemblable‹ muß sich daher auf eine umfassende Leidenschaftszensur gefaßt machen. Das heroische Modell wird zum Selbstzwang internalisiert. Er mißtraut der Vorstellung, daß sich die Unvollkommenheit des Menschen im Glauben an seine emphatische Entgrenzung verbindlich aufheben ließe⁹⁶. Die ‚klassische Verschiebung‘ in der Literatur des 17. Jahrhunderts hat in dieser Hinsicht ein anderes Menschenbild im Sinn: sie setzt an die Stelle der Anthropologie des Heroischen eine Anthropologie der Schwäche⁹⁷. Nicht zuletzt ihretwegen wollte seitdem kein Epos mehr gelingen. Ihr gelten die Gemütskräfte des Menschen als seine ursprünglichste Gefährdung. Nur die streng gezogenen Grenzen des Zulässigen vermögen sie zu zügeln. Eine Gemeinschaft nach ihrem Bilde sieht den Menschen erst dann zureichend vor seiner Unvollkommenheit in Schutz genommen, wenn er sich in die Kontrolle der anderen begibt. Der Einzelne soll sich nicht länger als Muster vor seine Gruppe stellen, Allegorie ihrer ständischen Tugenden sein wollen, vielmehr sich in die Gruppe einrücken, der er angehört. Das vraisemblance-Prinzip hat deshalb nicht weniger eine Vorstellung von Perfektion als sein Gegenstück. Statt Aufbietung aller Willenskräfte verlangt freilich sie deren Unterordnung unter den Willen des Kollektiv-Bündigen.

Wenn die ›doctrine classique‹ Einfluß auf die Lebensbedingungen ihrer Epoche genommen hat, dann am ehesten auf den Übergang des gesellschaftlichen Leitbildes des Hofmannes zum ›honnête homme‹. Die zur Ausarbeitung eines klassizistischen Kanons parallel laufende Benimmschule des Nicolas Faret (*L'Honnête Homme ou l'Art de*

plaire à la cour, 1630 u. ö.) ist ein Dokument dieser Interessengemeinschaft. Sie teilt das ständische Leben in zwei grundlegende Vollzugsformen ein: in Tathandeln (>Actions<) und Sprachhandeln (>Paroles<). Die Tat steht noch immer dem Hofmann und seinen heroisch-feudalen Lebensbegriffen zu. Vom Umfang und der Bedeutung her sieht sich diese alte Standesauffassung jedoch bereits beträchtlich überformt von dem ‚modernen‘ Verhaltensgebot, das dem richtigen Gebrauch nicht des chevaleresken Mutes, sondern der Sprache einen erkennbar höheren Rang einräumt. Die Begründbarkeit von Geltung und Macht ist damit von individualistischer Tüchtigkeit gelöst. Beide leiten sich zunehmend von einer kulturellen Tüchtigkeit her. Sie kämpft nicht mit dem Schwert, sondern dem Wort um Ansehen. Dieser ‚Hofmann‘ als neuer gesellschaftlicher Idealtypus bekennt sich auffällig zur gleichen Tatenthaltung, wie das Vraisemblance-Gebot sie von seinen ‚Helden‘ fordert! Wie sehr sich der Tugendbegriff der ‚neuen‘ Literatur und seine Charakteristik bei Faret entsprechen, bestätigt dessen Maxime »Qu'il faut vaincre ses Passions et dompter ses Humeurs«. Darin wird das genaue Gegenbild zur aristokratischen Humoralanalyse Castelvetro's entworfen:

Soyons donc maîtres de nous-mêmes et sachons commander à nos propres affections, si nous désirons gagner celles d'autrui: Car il ne seroit pas juste de prétendre à la conquête des volontés de tant d'honnêtes gens qui sont à la Cour, si premièrement nous n'avions appris à surmonter notre volonté propre, et lui donner les lois capables de l'arrêter tousjours dans le centre de la raison (S. 69).

Wo aber Maß, Selbstzucht, Beschränkung aufs Schickliche und Mögliche, Einfachheit, vernünftige Moral also, die unberechenbare Natur des Menschen bezwingen soll, hat in einem solchen Begriff des ‚natürlichen‘ nicht schon vor der Zeit, ‚bürgerliches‘ Denken in ästhetischen (und sozialen) Formen des Erhabenen Platz genommen?⁹⁸

Was aber wird aus dem ›merveilleux‹? Mit der klassizistisch-absolutistischen Verbannung des menschlichen Enthusiasmus fällt es aus dem System gesellschaftlich zugelassener Energien heraus. Es wird abgedrängt in den ‚Untergrund‘ des Inauthentischen. ‚Wunderbares‘ muß sich ästhetisch auf die Spielräume zurückziehen, die keine Realität konstituieren. Diese Ferne zum Kanon aber läßt ihm andererseits alle notwendigen Freiheiten. Heroisch-galanter Roman, Tragi-comédie, Pièces à machines, Zauberstücke, Ballett, die Oper werden deshalb zu bevorzugten Fluchtorten von ›merveilleux‹.

Nur eine soziale Rolle ist von diesem Umschwung ausgenommen: In der Figur des absolutistischen Königs verkörpert sich die allein zulässige Form des ›merveilleux‹ in der Gesellschaft. Nur in bezug auf ihn und von ihm ausgehend darf sich Ausnahmemenschentum äußern; in seiner Person ist es politisch und gesellschaftlich geradezu institutionell anwesend. Der spektakuläre Hofstaat und seine kulturelle Betriebbarkeit leben zwar auch ausgiebig von diesem ›merveilleux‹. Aber sein ethischer Belang ist zum ›divertissement‹ verharmlost⁹⁹. Nur einer war in der Lage, es noch als Wirklichkeit zu erfahren: Ludwig XIV. Als er selbst die Bühne betrat und Teil des Spiels wurde, war das nicht nur eine Laune, sondern ein Symptom. Für einen Augenblick fielen höchste Fiktion und höchste Realität zeichenhaft zusammen. War nicht gerade die ‚wunderbare‘ Welt der Kunst die angemessene ‚Repräsentation‘ für das Leben, das über jedes Normalmaß erhaben und darum selbst Kunst geworden war? Der König als Schauspieler: eine Allegorie seiner selbst¹⁰⁰.

Sonst aber ist das Wunderbare als gesellschaftliche Energie zensiert. Es erscheint ganz als eine Äußerung der menschlichen Phantasie und des Illusionären. Das Fiktive an ihm trat dadurch nur umso schärfer als fiktiv heraus. Zwar mochte es deswegen von regelrechtem Kunstverstand leicht abzuwerten gewesen sein. Langfristig jedoch hat gerade dieses ästhetische Außenseitertum wohl einen entscheidenden Anstoß zur ‚modernen‘ Neubegründung der Literatur gegeben. Das Publikum hatte dem Wunderbaren in seinen vielfältigen Abschattungen, trotz der ‚klassischen‘ Meisterwerke, ohnehin eine breite Gefolgschaft bewahrt. Briefromane, Memoiren, ›Histoires‹, exotische Berichte, Schelmenromane etc. geben davon Zeugnis. So konnte es zu einer mächtigen Wiederkehr des Verdrängten kommen, das sich mit sublimierter Bewußtheit im 18. Jahrhundert zurückmeldete: in der Autonomieästhetik, die seinen imaginativen Charakter dichtungstheoretisch an die Macht bringt; in der Genieästhetik, die seinen dionysischen Enthusiasmus zumindest für den Dichter rettet; in der Wirkungsästhetik, die auf die ‚Sensation‘ (im doppelten Sinne) setzt und damit einer künftigen Ästhetik der Überraschung den Boden bereitet¹⁰¹.

- ¹ *Lecture de Phèdre*, Paris ²1967; Einleitung.
- ² Vgl. H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982; S. 48f.
- ³ Vgl. die Vorlagen von Stierle, v. Stackelberg und Gumbrecht.
- ⁴ Vgl. das Fortleben der humanistischen Imitatio in den nationalsprachlichen Klassiken bei P. Kapitza, *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt: Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, München 1981.
- ⁵ Vgl. H. Gmelin, *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Erlangen 1932; A. Noyer-Weidner, „Die innere Form der Imitatio bei Ronsard“, in *Romanistisches Jahrbuch* 9 (1958) S. 174–193; F. Ulivi, *L'Imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano 1959; Verf., *Novellenerzählen*, München 1981; S. 26ff. (mit weit. Lit.).
- ⁶ K. Heitmann, „Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock – Frankreich –“, in A. Buck/K. Heitmann/W. Mettmann (Hgg.), *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt/M. 1972 (Dokumente z. Europ. Poetik 3); S. 280.
- ⁷ Vgl. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961; bes. S. 349ff. – A. Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952.
- ⁸ Heitmann, op. cit., S. 282.
- ⁹ Vgl. exemplarisch R. Warning, „Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire“, in *Ästhetischer Schein – Kolloquium Kunst und Philosophie 2* (Hg. W. Oelmüller), Paderborn (1982), S. 168–207.
- ¹⁰ Vgl. M.-R. Jung, „Poetria“, in *Vox Romanica* 30 (1971) S. 44–64.
- ¹¹ Zum Zusammenhang vgl. die Einführung von M. Fuhrmann in seine Neuauflage der *Poetik* (München 1976; Dialog mit der Antike 7; bes. S. 17ff.), die der Fragestellung auf das beste entgegenkommt, sowie *Poetik*, Kap. 9. – Vgl. ebenso H. Blumenberg, „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in *Studium Generale* 10 (1957), S. 266–283 sowie H. Mainusch, „Dichtung als Nachahmung. Ein Beitrag zum Verständnis der Renaissancepoetik“, in *Germanisch-romanische Monatsschrift* 10 (1960) S. 122–138.
- ¹² Auf diesem Aspekt hat Fuhrmann nachdrücklich hingewiesen (op. cit., S. 21ff.).
- ¹³ Vgl. A. Buck, „Einleitung“ zum Teil „Italien“, in *Dichtungslehren der Romania*, op. cit., S. 11–57.
- ¹⁴ Dazu G. Giacalone, „La Poetica del Rinascimento“, in *Miscellanea di Studi in Onore del Prof. E. di Carlo*, o. O. [Trapani] (1960) S. 89–191; hier bes. S. 135ff., mit bes. Betonung auch des Imitatio-Konzepts.
- ¹⁵ So bereits in der als erste Poetik der Renaissance angesehenen Schrift des Bartolommeo della Fonte; vgl. die kommentierte Ausg. von Ch. Trinkaus, „The unknown 'Quattrocento' Poetics of B. della Fonte“, in *Studies in the Renaissance* 13 (1966) S. 40–122.
- ¹⁶ *Ragionamento della poesia* (1562); vgl. Weinberg, *History* S. 282f.
- ¹⁷ Vgl. Ch. Dejob, *De l'Influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Paris 1884 (Kap. IV), bzw. K. Heitmann, *Dichtungslehren*, op. cit., S. 278.
- ¹⁸ Text nach Weinberg, *History*, op. cit., S. 639, Anm. 9.
- ¹⁹ *Discorsi dell'arte poetica*, in ders., *Scritti sull'arte poetica* a cura di E. Mazzali, T. I., Torino 1977 (Classici Ricciardi 59); S. 7.
- ²⁰ Text in *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, T. IV, Ed. B. Weinberg, Bari 1972, S. 380.
- ²¹ *Poetik*, op. cit., Kap. IV, S. 44.
- ²² Ebda; S. 41.
- ²³ *Discorso*, op. cit., S. 390.
- ²⁴ *Opusculi criticiques* (»Préface de l'Adone du Marin«), Ed. A. C. Hunter, Paris 1936; S. 89.
- ²⁵ Vgl. *L'Arte poetica del Sig. Antonio Minturno* (1564); Nachdruck bes. v. B. Fabian, München 1971; Buch II, S. 77. Vgl. ebenso die Auszüge aus Scaligers Poetik bei Buck, *Dichtungslehren der Romania*, op. cit., S. 153.
- ²⁶ Tasso, *Discorso primo*, op. cit., S. 14.
- ²⁷ Minturno, *Arte poetica*, op. cit., Libro II, S. 77.
- ²⁸ Vgl. Weinberg, *History* (mit der Auffassung G. Cintios), op. cit., S. 434.
- ²⁹ Zur franz. Position vgl. W. Floeck, »Diversité und simplicité. Zur dramatischen Handlung im franz. Theater des 17. Jh.«, in *Romanistisches Jahrbuch* 22 (1971) S. 101–122.
- ³⁰ Vgl. den bei Buck (*Dichtungslehren*) wiedergegebenen Auszug aus Faustino Summos manieristischen *Discorsi poetici* (1600) (S. 167f.). – Exemplarische Anschaulichkeit gewinnt diese atrocitas-Formel des ital. Barock-Theaters in W. Drost, *Strukturen des Manierismus in Literatur und Bildender Kunst. Eine Studie zu den Trauerspielen Vincenzo Giustis (1532–1619)*, Heidelberg 1977.
- ³¹ Sforza Pallavicino bestimmt diese »prima apprensione« entsprechend so: »come allor che si leggono le narrazioni di Virgilio, e d'Omero, con incertezza quali sien tratti dall'istoria, quali create dall'invenzione: E pero senza darne giudizio di veritere, ò di menzognere« – mit einem Wort: »apprensioni sontuose, nuove, mirabili, splendide« (*Del bene libri quattro*; Roma 1644; S. 452ff.; zit. nach Buck, *Dichtungslehren*, op. cit., S. 49).
- ³² Im 1. Kap. der *Caractères*.
- ³³ Aristoteles' Katharsis-Lehre (*Poetik*, Kap. 6 sowie die Erläuterungen von Fuhrmann, S. 21ff.). S. Freud, „Das Unheimliche“, in *Gesammelte Werke* Bd. 12, Frankfurt/M. 1972, sowie „Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“, ebda., Bd. 7, Frankfurt/M. 1972, S. 42ff.

- ³⁴ Vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. J. Ritter, Bd. I, Basel 1971; Sp. 441 ff. („Apollinisch/Dionysisch“).
- ³⁵ In sozialgeschichtlich-ideologischer Hinsicht vgl. N. Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1969, in standesethischer O. Roth, *Die Gesellschaft der Honnêtes Gens*, Heidelberg 1981.
- ³⁶ Begriff mit Giordano Bruno, *De gli eroici furori* (1585), in *Opere di G. Bruno e di T. Campanella* (a cura di A. Guzzo e di R. Amerio), Milano 1955 (La Letteratura italiana/Storia e Testi, Vol. 23); S. 569 ff.
- ³⁷ *Il principe*, in *Il principe/Scritti politici*, Milano 1977 (GUM 23); Kap. 6; 7 (S. 42 ff.).
- ³⁸ Deshalb darf Epos und Romanzo Handlungsvielfalt demonstrieren. Pigna hat die Begründung dafür: die Herren geraten in ebenso viele Gefahren, die sie zum Erweis ihrer Perfektion nutzen. (Nachweise bei Weinberg, *History*, S. 446.)
- ³⁹ Tasso, *Discorsi*, op. cit., S. 46.
- ⁴⁰ Diesen Zusammenhang bestätigt G. Bruno (*De gli eroici furori*, op. cit., S. 573 u. ö.).
- ⁴¹ *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* (...) (1570), Nachdruck München 1967 (*Poetiken des Cinquecento* 1, Ed. B. Fabian); S. 123 v., ff.
- ⁴² Machiavelli stellt diese Auslegung des virtü-Begriffes mit entwaffnender Nüchternheit als das Verhalten des Usurpators in Rechnung (*Il principe*, op. cit., S. 47 ff.).
- ⁴³ Das Material dazu hat M. J. Wolff kommentierend zusammengestellt („Die Theorie der italienischen Tragödie im 16. Jh. (I und II)“, in *ASNS* 128 (1912) S. 161–183 bzw. 339–362; hier bes. S. 355 f.).
- ⁴⁴ Vgl. Giacalone, „Poetica“, op. cit., S. 172 ff., allerdings, wie auch sonst häufig, ohne Rücksicht auf den dialektischen Ort des Wahrscheinlichkeitsatzes.
- ⁴⁵ Tasso, *Discorsi*, op. cit., S. 8 (Hvgh. v. Vf.).
- ⁴⁶ Giraldis Cintio, *Discorso intorno al comporre delle comedie, e delle tragedie* (1554), S. 207; ebenso Tasso, *Discorsi*, op. cit., S. 7.
- ⁴⁷ Op. cit., S. 209.
- ⁴⁸ *Discorsi*, op. cit., S. 10.
- ⁴⁹ Der Aristotelismus kann sich dadurch das Erbe des Höfischen Romans des Mittelalters neu verfügbar machen. Vgl. I. Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg 1959, die genau diese konstitutive Ausnahmesituation herausstellt.
- ⁵⁰ Vgl. dazu W. Wehle, *Novellenerzählen*, op. cit., wo sie umrissen und für den Beglaubigungsbedarf der Renaissance novellistik eingesetzt wird.
- ⁵¹ Jacopo Mazzoni, *Della Difesa della Comedia di Dante* (1587); zit. nach Weinberg, *History* Bd. II, S. 638, Anm. 6.
- ⁵² *Opusculs critiques*, op. cit., S. 85.
- ⁵³ *Discorsi*, op. cit., S. 10 bzw. S. 8.
- ⁵⁴ *Poetik*, op. cit., Kap. 8, S. 58; Kommentar Fuhrmann S. 29.

- ⁵⁵ Am ausführlichsten kommentierter Aspekt; vgl. die Arbeiten von Buck; Heitmann; Weinberg; Bray (*Formation de la doctrine classique*); Scherer (*La Dramaturgie classique*); Varga (s. u.) etc.
- ⁵⁶ Giraldis, *Discorso*, op. cit., S. 59.
- ⁵⁷ Ebda.
- ⁵⁸ Ebda., S. 217 f.
- ⁵⁹ Ebda., S. 58 bzw. 219.
- ⁶⁰ Ebda.; S. 218; vgl. ebenso Buck, „Einleitung“ (op. cit.), S. 36 f. (mit G. Trissono, *Poetica*, 1562).
- ⁶¹ Nicolò Rossi faßt die Argumente des Cinquecento übersichtlich zusammen in seinen *Discorsi intorno alla tragedia* (1590); abgedruckt in Weinberg (Ed.), *Trattati di poetica e retorica*; op. cit., Bd. IV, S. 95 ff. (Kap. IV).
- ⁶² Pigna, der Streitpartner Giraldis; vgl. Weinberg, *History*, op. cit., S. 450.
- ⁶³ Vgl. die prägnante Synthese von R. Schober, „Die klassische Doktrin“, in *BRPh* 4 (1967) S. 65–86. – Ebenso Kibédi Varga, „La Vraisemblance – problèmes de terminologie, problèmes de poétique“, in *Critique et Création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris (1977) S. 325–336, bes. S. 328.
- ⁶⁴ Mit Heitmann, *Dichtungslehren*, op. cit., S. 287; 293.
- ⁶⁵ Vgl. z. B. P. Pizzo, *Die franz. Tragödie der ersten Hälfte des XVII. Jh. im Urteil ihrer Zeitgenossen*, Diss. Zürich 1914; S. 18 ff.
- ⁶⁶ Aufschlußreich dazu Kibédi Varga (»Vraisemblance«, art. cit.), der eine moralische und gesellschaftliche Schicht des Wahrscheinlichkeitsbegriffs betont.
- ⁶⁷ Erstes Zitat Scudéry, »Observations« (in Gasté, op. cit.; S. 74). *Pratique du Théâtre*, éd. H. J. Neuschäfer, München 1971, S. 65. Vgl. dazu die Würdigung des Hg. in der Einleitung. – Von daher die – verständliche, aber traditionell einseitige – Definition des »Klassischen« über das »vraisemblable«. Neuere Auseinandersetzungen versuchen jedoch, die Enge dieses Erklärungsansatzes historisch zu korrigieren. Vgl. »La vraisemblance: Théories et pratiques« (Ed. W. Leiner/M.-O. Sweetser), in *Papers on French Seventeenth Century Literature* 8 (1977) S. 5–78 (mit Beiträgen v. J. Barchilon; I. Bergal; H. Knutson; S. Melzer u. S. Zebouni).
- ⁶⁸ Das Problem, daß die Literatur des »siècle classique« einerseits als Klassik, andererseits als Hochbarock (Heitmann, *Dichtungslehren*, S. 279) aufgefaßt werden kann, ließe sich dadurch entschärfen, daß man das dialektische Grundverhältnis von »merveilleux« und »vraisemblable« als ihren gemeinsamen dichtungstheoretischen Grundriß ansieht. Die historische Durchdringung und gleichzeitige Differenz von barocker und klassizistischer Tendenz (vgl. W. Floeck, *Die Literaturästhetik des französischen Barock*, Berlin 1979; Studienreihe Romania 4; S. 231 ff.) ließe sich dadurch als eine Verschiebung der Dominante in diesem Wechselverhältnis darstellen.
- ⁶⁹ *Opusculs critiques*, op. cit., S. 129 ff.
- ⁷⁰ *Parallèle des Anciens et des Modernes* (etc.), Ed. H. R. Jauss/M. Imdahl, München 1964; S. 354.

- ⁷¹ *Académie poétique* (etc.), Paris 1610, S. 588f.
- ⁷² Vgl. F. Nies, *Gattungs poetik und Publikumsstruktur. Zur Geschichte der Sévignébriefe*, München 1972 (Theorie u. Gesch. d. Lit. u. d. Schönen Künste 21), S. 19ff.
- ⁷³ Vgl. H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution* Bd. I, Paris ²1967 (Collection U), S. 181.
- ⁷⁴ Chapelain bereits in der »Préface de l'Adone du Marin«, *Opuscles*, S. 91 bzw. 96. – Vgl. auch P. Bürger, »Zum Funktionswandel der dramatischen Literatur in der Epoche des entstehenden Absolutismus«; in Brockmeier/Wetzel (Hgg.), *Französische Literatur in Einzeldarstellungen I*, Stuttgart (1981) S. 79ff.
- ⁷⁵ Chapelain, *Opuscles*, S. 125.
- ⁷⁶ In A. Gasté (Ed.), *La Querelle du Cid* (1898), Nachdruck Genf 1970; S. 71.
- ⁷⁷ Ebda. S. 243f.
- ⁷⁸ *Opuscles*, S. 87.
- ⁷⁹ *Querelle du Cid*, S. 243.
- ⁸⁰ Chapelain, *Opuscles*, S. 125.
- ⁸¹ *Querelle du Cid*, S. 465.
- ⁸² Mit E. Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jh.*, München ²1965; S. 26.
- ⁸³ *La Poétique de Jules de Mesnardière*, Paris 1640 (zitiert nach dem Text bei Heitmann, *Dichtungslehren*, op. cit., S. 422f.).
- ⁸⁴ Vgl. A. Adam, *Le Théâtre classique*, Paris ²1977; S. 39.
- ⁸⁵ G. de Scudéry, »Préface« zu seinem Roman *Ibrahim* (1641), Text in Auszügen bei G. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution* Bd. II, S. 44f.
- ⁸⁶ »Traité de la disposition du poème dramatique« (1637), in Gasté, *Querelle*, S. 256.
- ⁸⁷ Chapelain, *Opuscles* (»Lettre à Godeau«).
- ⁸⁸ Diskussionsbeitrag von F. Nies. Vgl. dazu seine Arbeit *Gattungs poetik und Publikumsstruktur*, op. cit., S. 21.
- ⁸⁹ Mit K. A. Otts Interpretation des *Cid* (*Das franz. Theater*, hg. J. v. Stackelberg, Düsseldorf 1968; Bd. I, S. 74–95). Er erschließt das Stück als einen Wendepunkt in der Entwicklung des Theaters im 17. Jh., insofern es das Handeln einerseits »aus der Kollision verschiedener, einander widerstrebender Handlungen der Personen« entstehen läßt; andererseits »scheinen sie trotzdem völlig frei zu sein und in jedem Augenblick Herr über ihr eigenes Geschick« (S. 84–87).
- ⁹⁰ Die Befolgung des Wahrscheinlichkeitsgebotes schafft »eine neue Auffassung der dramatischen Natur des menschlichen Handelns«, die »jede befreiende heroische Tat« von vornherein ausschließt, nach Otts gültigem Nachweis (vgl. »Über die Bedeutung des Ortes im Drama von Corneille und Racine«, in *GRM* 42 (1961) S. 341ff; hier S. 345 u. 361).
- ⁹¹ Vgl. bes. Nies, *Gattungs poetik und Publikumsstruktur*, Kap. I. und II.;

- E. Köhler, »Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen«, in ders., *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt/Bonn 1966; S. 230–286.
- ⁹² Mit W. Krauss, »Über die Träger der klassischen Gesinnung«, in ders., *Ges. Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft*, Frankfurt/M., 1949, S. 330.
- ⁹³ N. Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik I*, Frankfurt/M. 1980; S. 73.
- ⁹⁴ Unter dem Gesichtspunkt der moralistischen Präzeptistik hat diese Entwicklung O. Roth nachvollzogen (*Die Gesellschaft der Honnêtes Gens*, Heidelberg 1981, bes. S. 226ff.).
- ⁹⁵ Genau diesen Wandel kann M. Kruse in der moralistischen Diskussion des 17. Jh. unter dem zentralen Begriff der »gloire« bestätigen (vgl. »Ethique et critique de la gloire dans la littérature française du XVII^e siècle«, in *Spicilegio Moderno* 14 (1980) S. 31–49).
- ⁹⁶ Im Gegenzug antwortet darauf eine Vorstellung vom Menschen, die »la connaissance de soi« in den Mittelpunkt einer »Sozialtechnik« stellt, in der »prudence« die altväterliche »vaillance« abgelöst hat. L. van Delft hat diesen Umschwung in der moralischen Grundordnung beispielhaft erarbeitet (*Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genf 1982; hier bes. S. 224ff.).
- ⁹⁷ Vgl. die konvergierenden Ergebnisse in den Beiträgen von K. Stierle und R. Galle.
- ⁹⁸ Zur Übereinstimmung der Kriterien vgl. R. Mandrou, *Introduction à la France moderne (1500–1640)*, Paris ²1974; S. 151ff.
- ⁹⁹ Vgl. V. Kapp, »Die Idealisierung der höfischen Welt im klassischen Drama«, in Brockmeier/Wetzel, *Franz. Lit in Einzeldarst.* I, S. 155.
- ¹⁰⁰ Wie sehr sich dabei absolutistische Rolle und barocke Semiotik ergänzen und steigern, hat S. Neumeister prägnant dargelegt in »Tante belle inuentioni di Feste, Giostre, Balletti e Mascherati. Emanuele Tesauro und die barocke Festkultur«, in *Theatrum Europaeum. Festschrift E. M. Szarota*, München (1982) S. 153–168.
- ¹⁰¹ Dieser Aspekt bleibt einer künftigen Untersuchung vorbehalten. H. R. Jauss und W. Preisendanz haben sie durch ihre Diskussionsbeiträge (und Publikationen) entscheidend angeregt. [Vgl. W. Preisendanz, »Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland«, in *Nachahmung und Illusion*, hg. H. R. Jauss, München 1964 (Poetik und Hermeneutik I), S. 72–95; ders., »Mimesis und Poiesis in der deutschen Dichtungstheorie des 18. Jh.«, in *Rezeption und Produktion zw. 1570 und 1730. Festschr. Günther Weydt*, Bern/München (1972) S. 537–552. – H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982, S. 264ff (»Admirative Identifikation«), S. 303ff. (»Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären«)].

DISKUSSION

W. Wehle widmet sich dem schwierigsten Komplex der barocken und klassizistischen Dramenpoetik, nämlich der Antinomie und gleichzeitigen Komplementarität von *merveilleux* und *vraisemblable*. Jenes verheißt die Darstellung von etwas Außergewöhnlichem und weckt damit allererst die Empfänglichkeit für die Literatur, dieses hingegen ist die Voraussetzung dafür, daß das Publikum sich mit dem Helden identifizieren und dessen Erfahrungen dann auf sich beziehen kann. Das System ist jedoch alles andere als stabil. Wenn sich beim Übergang vom italienischen Barock zur französischen Frühklassik das Gewicht zugunsten der »*vraisemblance*« verschiebt, so entspricht das – eine maßgebliche Einsicht von W. Wehle – dem gesellschaftlichen Funktionswandel des Systems. Vom *maraviglioso* geht eine sinnliche Wirkung aus, vor allem auf Menschen mit sinnlicher Welterfahrung und so auch auf den feudal-aristokratischen Tatmenschen Italiens. *Vraisemblable* hingegen ist eine Darstellungsweise, die u. a. die Gesetzmäßigkeit und Vorhersehbarkeit menschlichen Verhaltens freilegt, – eine Art Leitfa-den für die im französischen Absolutismus entstandene höfische Gesellschaft, in der nicht mehr schrankenloser Tatendrang, sondern gegenseitige Berechenbarkeit honoriert wird. Die »*vraisemblance*« trägt nicht nur insofern zur Domestizierung des Adels bei, als Berechenbarkeit die Anpassung an das Normalverhalten und damit Selbstkontrolle verlangt, sondern auch insofern, als sie, angeblich vernunftgegründet, ein leicht handzuhabendes Geschmackskriterium darstellt und also – das ist eine weitere Pointe W. Wehles – den Adel dazu einlädt, sein Prestige nicht mehr aus der heroischen Tat, sondern aus literarischer Kennerschaft zu beziehen. Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts macht sich dann – so R. Galles Vorlage – eine Reaktion bemerkbar, der Wunsch nämlich, die Subjektivität zu rehabilitieren und in den geselligen Umgang die Aufrichtigkeit wieder einzuführen. Das Ideal der höfischen Gesellschaft, die *honnêteté*, erweist sich jedoch als stark genug, diese Reaktion zu absorbieren, indem es die Zulässigkeit der *sincérité* an das Postulat der Gefälligkeit knüpft. Welchen Mißverständnissen eine Gefühlskundgabe, die sich des höfischen Diskurses und seiner Abstraktionen bedienen muß, auch weiterhin ausgesetzt ist, das geht aus der Vorlage W. Matzat hervor.

Wie in der anschließenden Diskussion ergänzt wurde, weist die *vraisemblance* nicht nur negative, sondern auch positive Momente auf: wo nicht gehandelt werden darf, da lassen sich um so eher die *passions* ent-

alten (W. Matzat). Zwar wurden die Leidenschaften auch in einem dem *merveilleux* verpflichteten Handlungstheater dargestellt, deren Motivationen kamen dort aber zu kurz (W. Wehle). Bei Corneille schließen sich die beiden Prinzipien gegenseitig noch nicht aus (C. Abraham). Später kommt das *merveilleux* nur noch in Oper, Ballett, Mas-kerade u. dgl. unverhüllt zur Geltung (W. Wehle). Gerade deswegen wird Gottsched die Oper entschieden ablehnen. Für seinesgleichen war das Unwahrscheinliche nur dann akzeptabel, wenn es sich als Allegorie auffassen, also – wie im Fall der Aesopschen Tierfabel – Schritt für Schritt und restlos auf einen rational einsichtigen Sachverhalt zurückführen ließ (W. Preisendanz). Vielleicht schien das *merveilleux* deshalb so gefährlich, weil seine Anerkennung die unterschwellige Anerkennung auch der Fiktion bedeutet hätte, des neuen Romanprinzips (H. R. Jauf). Jedenfalls überlebte sich der Streit erst dann, als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das klassische Prinzip der Natur-nachahmung durch die Forderung nach vollkommener Illusion der Realität ersetzt wurde (W. Preisendanz).

Die rationalistische *doctrine classique*, humanistischen Ursprungs, verdankt ihre Durchsetzung dem Bedürfnis bürgerlicher Gelehrter und Kritiker nach gesellschaftlicher Anerkennung, sowie dem Interesse des absolutistischen Staats, aus der Académie Française, dem Hort der Doktrin, ein Organ seiner Kulturpolitik zu machen (u. a. F. Nies). Um so erstaunlicher ist es, daß sich auch die Hocharistokratie den neuen Ideen öffnete, war doch etwa das Hôtel de Rambouillet auf strengste Abgrenzung nach unten wie nach oben bedacht (R. Baader). Immerhin beschäftigte sich die Akademie auch mit Fragen, die in den Salons aufgetreten waren, und ihre Antworten wurden dort dann erneut diskutiert (W. Wehle). Wie der elitäre Charakter der neuen Konzeption von Literatur offenbart, fand eine Aufspaltung des Publikums in Kenner und bloße Konsumenten und damit eine Dichotomierung der Kunst nicht erst im 19. Jahrhundert statt. Was hier allerdings ein Reflex der ökonomischen Situation war, das wurde 200 Jahre früher von Staats wegen verordnet (H.-J. Neuschäfer).

Eine soziologische Vermittlung des *maraviglioso* mit den italienischen Verhältnissen fällt wegen deren Heterogenität sehr viel schwerer (W. Wehle). Ähnliches gilt auch von der Geburt der Ästhetik im Deutschland des 18. Jahrhunderts (W. Preisendanz). Der Aufstieg des Bürgertums und der gleichzeitige Abstieg des Adels sind für die Erklärung kulturhistorischer Einzelphänomene wenig tauglich, wenn man, wie geschehen, den Beginn dieses gesellschaftlichen Prozesses bereits

ins Hochmittelalter zurückverlegt. Ohnehin wird der Zusammenhang zwischen Standeszugehörigkeit bzw. -mentalität und geistiger Tätigkeit oft durch allzu einsinnige oder weitmaschige Vermittlungsmodelle herzustellen versucht, wobei die Wahl des Modells einer gewissen Beliebigkeit ausgesetzt ist. Statt eine Isomorphie von Gesellschaft, künstlerischer Praxis und Ideologie zu behaupten, sollte man im vorliegenden Fall die Poetologie als eine Spezialistentätigkeit betrachten, die zwar Anregungen aus der Praxis aufgreift, sie aber gleichzeitig auch transgrediert (H. U. Gumbrecht).

A. R.