

THEATER / NATIONEN – FRANKREICH UND ITALIEN

LITERATURAUSSTELLUNG ZU JEAN RACINE UND VITTORIO ALFIERI

► Ein Projekt von Studierenden der Abteilung Romanische Literaturen der Universität Stuttgart

Zu sehen vom **9. Februar bis 9. März, 2018** im **Institut français Stuttgart**

Vernissage mit Lesung am 8. Februar 2018 um 18 Uhr

Der Literaturwissenschaftler und Schauspieler Dr. Christian Reidenbach liest ausgewählte Monologe aus Tragödien von Racine und Alfieri

Öffnungszeiten: Di-Do 10.00-18.00 Uhr; Fr 10.00-16.00 Uhr
Institut français Stuttgart, Schloßstraße 51, 70174 Stuttgart

LEITUNG: Dr. Gesine Hindemith
DESIGN POSTER: Beate Lang (Art Direktorin)

JEAN RACINE – CURRICULUM VITAE



* 21. Dezember 1639, La Ferté-Milon
† 21. April 1699, Paris

Jean Racine wird am 21. Dezember 1639 in der nordfranzösischen Provinz in La Ferté-Milon geboren. Kurz nach seiner Geburt sterben seine Mutter (1641) und sein Vater (1643). Als Vollwaise wird er von den Großeltern väterlicherseits aufgenommen. 1649 stirbt der Großvater von Racine, die Großmutter zieht sich nach Port-Royal des Champs zurück. Racine wird auf das Collège de Beauvais gebracht.

Die Familie ist dem Jansenismus* und dem Kloster Port-Royal des Champs verbunden. 1655 wird er in der dazugehörigen Bildungseinrichtung aufgenommen, die sich stark am Jansenismus* orientiert. Racine erhält dort eine strenge, aber erstklassige Ausbildung anhand lateinischer und griechischer Autoren. Er spricht vor allem auf die Literatur an, die er anhand lateinischer und griechischer Autoren studiert. Die Pädagogik von Port-Royal basiert auf der Idee einer Verbindung von Grammatik, Sprache und Denken. 1658 studiert er Philosophie am Collège d'Harcourt.

Ab 1660 wird er durch den Vetter seines Vaters Nicolas Vitard im Hôtel de Luynes untergebracht. Racine macht erste Bekanntschaften unter anderem mit Jean de La Fontaine. Er sucht sich aktiv im literarischen Feld zu positionieren. Dabei geht er stets mit unterwürfig anmutender Haltung vor. 1660 wird sein erstes Gedicht *La Nympe de la Seine à la Reine* zu Ehren der Hochzeit von Louis XIV veröffentlicht. Racine erfährt großes Lob vom politisch einflussreichen Schriftsteller Jean Chapelain und sein dichterisches Talent findet Aufmerksamkeit in intellektuellen Kreisen. Seine dichterische Betätigung findet keine Begeisterung bei seiner jansenistischen Verwandtschaft und so wird Racine verpflichtet, 1661 nach Uzès (Südfrankreich) zu gehen, um ein geistliches Amt einzunehmen.



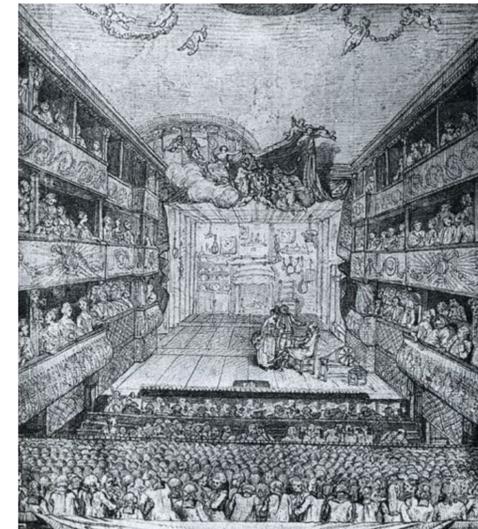
Das Geburtshaus von Racine in La Ferté-Milon ist heute ein Museum.



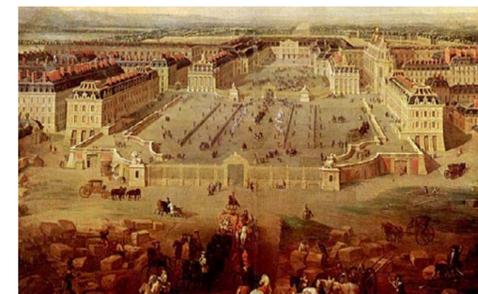
Das Kloster Port Royal des Champs in der Nähe von Paris.



Geduldet in einer kleinen Kammer im Hôtel de Luynes am Quai des grands Augustins unternimmt Racine erste Gehversuche im literarischen Paris.



Im Hôtel de Bourgogne werden Racines Tragödien gespielt.



Racine erhält ein Appartement in Versailles und wird zum Vorleser des Königs.

1663 ist Racine zurück in Paris, wo er sich mit Nicolas Boileau anfreundet und Molière kennenlernt. Letzterer erkennt Racines Talent und bringt zunächst seine erste Tragödie *La Thébaine ou les Frères ennemis* auf die Bühne, allerdings mit mäßigem Erfolg. 1665 führt die Truppe von Molière seine zweite Tragödie *Alexandre le Grand* auf. Racine ist mit der Inszenierung nicht einverstanden und gibt das Stück hinter Molières Rücken weiter an die Truppe des Hôtel de Bourgogne. Seine Tragödien finden erste Erfolge am Hof. Im gleichen Jahr lässt sein einstiger Lehrer Pierre Nicole von Port-Royal eine Flugschrift drucken und bezeichnet die Verfasser von Romanen und Theaterstücken als „Seelenvergifter“. Daraufhin wendet sich Racine von Port-Royal ab und widmet sich weiteren Theaterstücken**. Zwischen 1666 und 1677 entstehen zahlreiche Tragödien. 1673 wird Racine in die Académie Française aufgenommen. 1677 fährt er einen Misserfolg von Phèdre ein, die zeitgleiche Aufführung von Pradon findet größeren Erfolg.

Im Jahre 1677 wird Racine zusammen mit Boileau zum staatsamtlichen Geschichtsschreiber des Königs ernannt. Im gleichen Jahr heiratet er Catherine de Romanet, mit der er sieben Kinder bekommt. Zeitgleich wendet sich Racine vom Theater ab und versöhnt sich nach 11 Jahren mit Port-Royal. Im Auftrag von Madame de Maintenon (diemorganatisch, linker Hand, angetraute Ehefrau von Louis XIV) verfasst er für das Kloster und Mädcheninstitut Saint-Cyr die zwei Stücke Esther (1689) und Athalie (1690). Kurze Zeit später wird Racine ein Appartement im Schloss von Versailles angeboten. Kurz vor seinem Tod fällt er bei Louis XIV durch die Publikation einer Geschichte von Port-Royal in Ungnade. Racine stirbt am 21. April 1699 und wird in Port-Royal begraben.

*Jansenismus – religiöse Bewegung, die sich an der augustianischen Gnadentheorie orientiert und den freien Willen des Menschen verneint. Im Zentrum steht die Vorstellung eines unnahbaren Gottes, der Gnade willkürlich erteilt oder entzieht. Die Jansenisten leben in asketischer Weltabgewandtheit und lehnen das Theater grundsätzlich ab.

**La Thébaine ou les Frères ennemis (1664); Alexandre le Grand (1665); Andromaque (1667); Les Plaideurs (1668); Britannicus (1669); Bérénice (1670); Bajazet (1672); Mithridate (1673); Iphigénie (1674); Phèdre (1677)

Mit Louis XIV, auch genannt Le Roi-Soleil, erreicht der französische Absolutismus seine Blütezeit. Militärisch und kulturell erwirbt sich Frankreich die Vormachtstellung in Europa. Die den schönen Künsten zugewandte Persönlichkeit des Sonnenkönigs spielt dabei eine „große“ Rolle.

LOUIS LE GRAND

Mit Louis XIV beginnt die Epoche des Ancien Régime, das erst durch die französische Revolution gestürzt wird. Regierungsform ist der Absolutismus: Der König verfügt über die alleinige Regierungsgewalt. Der Souverän Louis XIV zeichnet sich in seiner Regierungszeit jedoch nicht mehr nur durch eine von Gottes Gnaden legitimierte Entscheidungsgewalt aus, bei welcher der Herrscher zugleich das Recht gibt und es als



Ludwig XIV. im Krönungsornat (Porträt von Hyacinthe Rigaud, 1701)

einzigem auch brechen darf. Louis XIV ist Souverän durch das von ihm errichtete System der Repräsentation, in dem alles, was er sagt, denkt oder tut, öffentlich ist. Der König gibt sich ‚zu sehen‘ und seine Macht wird in seiner Sichtbarkeit beglaubigt. Damit überwindet der Herrscher spielerisch die Gefahr, die vom Adel ausgeht, der ihn umgibt. Mittels einer gezielten Zentralisierungspolitik entmachtete der König den ehemals kriegerischen Hochadel und holte ihn an den Hof von Versailles. Dort wurde jede Handlung des Königs zum Ritual in einem Uhrwerk der repräsentativen Machtgestaltung.

DER TANZENDE KÖNIG

Louis XIV (1638-1715) begeisterte sich für Kunst, Theater und Ballett. Er wirkte bis 1669 in vielen öffentlichen Ballettaufführungen mit. Symbol für Ordnung und Macht war die Sonne. Bereits als 15-jähriger spielte Louis im „Ballet de la nuit“ die aufgehende Sonne, welche die über Nacht labil gewordene Ordnung wiederherstellt. Das Theater diente dem König als Schauplatz der Macht, er machte sich zum Vortänzer des Staates. Das Theater war in all seinen Formen auch ein Instrument der politischen Disziplinierung seiner Untertanen. Die Tragödienautoren Pierre Corneille und Jean Racine wurden vom König



„Louis als Apoll“, anonymer Kostümentwurf, 1654, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

ebenso gefördert wie der Komödiendichter Molière. Mit den Tragödien *Alexandre le Grand* (1665), *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Phèdre* (1677) erwarb sich Racine ein nicht minder hohes Ansehen wie sein Vorgänger Corneille, den er nach und nach in seiner Bedeutung ablöste.

DIE LILIE

ist das Zeichen der Bourbonen und des Königs von Gottes Gnaden. Der Sage nach wurde dem Frankenkönig Chlodwig im Jahr 496 die Lilie von einem Engel über einen Eremiten als siebringendes Zeichen übergeben. Er gewann daraufhin eine Schlacht gegen die Alemannen. Die Bourbonenköönige Heinrich IV bis Ludwig XVI (von 1589 bis zur französischen Revolution) bauten ihre uneingeschränkte Macht auf dieser Legende auf, welche erst mit der Aufklärung in Frage gestellt wurde.

DIE HAND

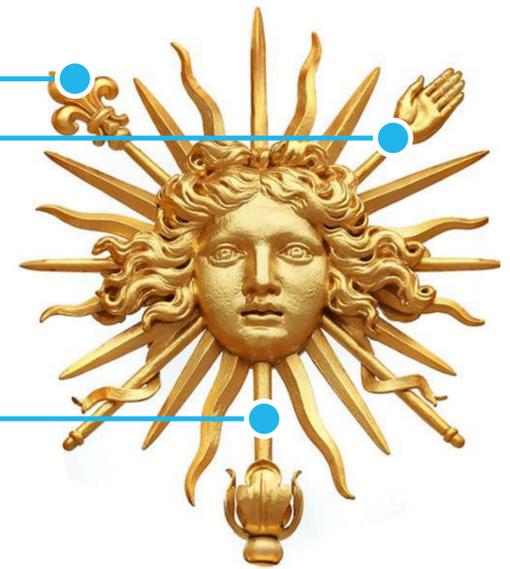
ist zugleich Symbol der Macht Gottes und des Gerichts, das die Waage in der Hand hält. Der König entscheidet, was Recht ist, und er darf es auch brechen.

DER SCHWERTGRIFF

ist das Zeichen für das Gewaltmonopol des Königs. Louis XIV weitet die absolute Macht und souveräne Herrschaft auf immer größere Gebiete aus und entscheidet sich oft für Kriege.

DAS SONNENSYMBOL

aus dem Schlosstor von Versailles steht für die sonnengleiche Machtvollkommenheit des Königs und bringt auch dessen Begeisterung für Theater und Ballett zum Ausdruck. Louis XIV spielt selbst leidenschaftlich gern Theater und verkörperte beispielsweise Apoll, den Gott der Künste, des Lichtes und der Sonne.



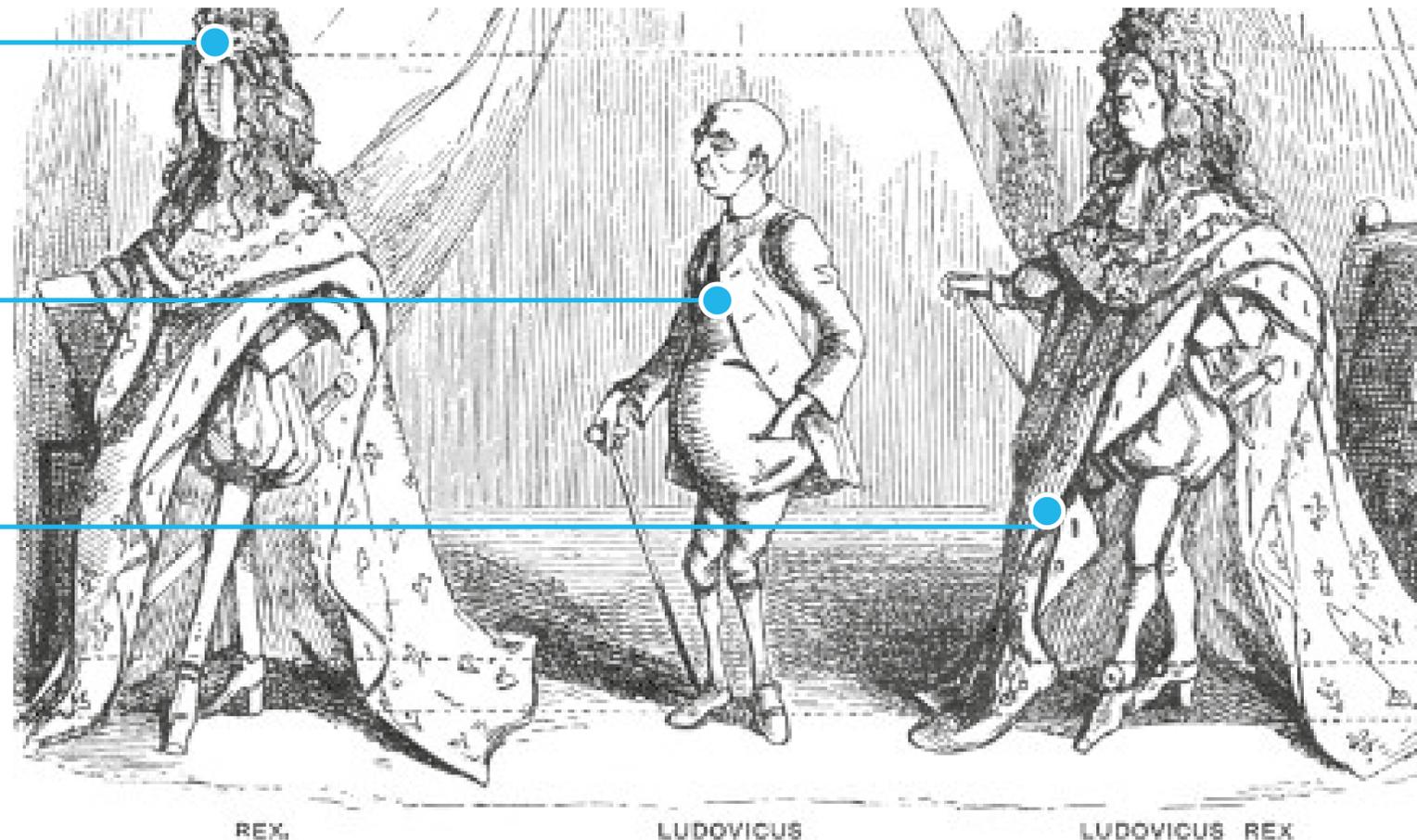
DIE ZWEI KÖRPER DES KÖNIGS

Die Karikatur basiert auf der Vorstellung von den „Zwei Körpern des Königs“, einer vom Mittelalter her stammenden theologisch-politischen Theorie.

Der *body politic* des Königs repräsentiert den Staatskörper sowie dessen politische Macht. Als Träger der Souveränität wird dieser als nicht menschlich beschrieben; er ist eine metaphysische Präsenz ohne individuelle Eigenschaften, da seine Funktionen symbolisch und exemplarisch sind.

Der *body natural* des Königs ist sein biologischer, individueller Körper: der Körper eines Menschen als Privatperson. Dieser Körper ist nicht immun gegen Krankheiten und Gebrechen. Er ist fehlerhaft, altert und ist **sterblich**.

Inszentert wird er durch Insignien der Souveränität, z.B. vestimentäre Attribute wie erhöhte Schnallenschuhe und Ornat. Der *body politic* ist **unsterblich** und geht nach dem Tod des Monarchen auf dessen Nachfolger über: „Le roi est mort, vive le roi“ („Der König ist tot, es lebe der König“).



In seinem *Paris Sketchbook* karikiert William Thackeray im Jahr 1840 die Selbstinszenierung von Louis XIV: „Man sieht sofort, daß die Majestät aus der Perücke gemacht ist, den hochhackigen Schuhen und dem Mantel... So stellen Barbieri und Flickschuster die Götter her, die wir anbeten.“

**GRUNDKONFLIKT DER
KLASSISCHEN TRAGÖDIE:**
Der Herrscher ringt mit
einem leidenschaftsver-
fallenen Körper um die
Staatsräson.

DIE TRAGÖDIE ALS TEIL DES HOFZEREMONIELLS

Im Mittelpunkt der klassischen Tragödie stehen antike Könige. Diese funktionieren jedoch als Chiffre für die zeitgenössische politische Situation. In der Tragödie wird der Absolutismus als Herrschaftsform getestet. Ein Beispiel: Die Tragödie *Britannicus* von Jean Racine

Die Tragödie zeigt die Kehrseite der Hof-Zeremonie, nämlich den Vorgang, bei dem sich der Statthalter der öffentlichen Macht, der Souverän, nach und nach in den Menschen der Leidenschaft, der Wut, der Rache, der Liebe, des Inzests usw. auflöst (Michel Foucault). Kann sich der in Leidenschaften aufgelöste Herrscher wieder zum König-Souverän zusammensetzen?



Der Kaiser muss seine Herrschaft gegen andere legitime Thronfolger und seine einflussreiche Mutter verteidigen. ▶



Die Liebe wird zum Instrument der Macht. ▶



Néron setzt sich despotisch gegen die Liebe von Junie und Britannicus durch. ▶



Der Tyrann täuscht Versöhnung vor, um zum letzten Schlag auszuholen. ▶



Néron beseitigt seinen Rivalen und festigt seine Macht. ▲

AKT I, SZENE 3

Der junge Kaiser Néron lässt von seinen Soldaten Junie (die Enkelin des Augustus und Verlobte des Britannicus) entführen, die er heimlich liebt und die er seinem Stiefbruder Britannicus nicht überlassen will. Von seiner eigenen Frau Octavie möchte er sich trennen. Politische Schlüsselfigur in allen Konflikten ist Nérons Mutter Agrippine, unter deren Einfluss der Kaiser bisher stand. Nun will er sie entmachten und eigene Wege gehen. Der erste Akt stellt in einer „Exposition“ die Konfliktlage des Stückes dar.

AKT II, SZENE 3

Néron offenbart Junie, dass er sich von seiner Frau Octavie trennen werde und gibt zu, Junie entführt zu haben, um sie zu heiraten. Wenn sie nicht einwilligt, werde er ihren Geliebten töten lassen. Junie soll dem Geliebten Britannicus selbst das vermeintliche Ende ihrer Liebe verkünden. Im „erregenden Moment“ wird beim Zuschauer eine Aufmerksamkeit erzeugt, die sich auf Verräterisches in Junies Gestik und Sprache konzentriert.

AKT III, SZENE 7

Britannicus muss nun mutmaßen, Junie sei in Néron verliebt. Sie klärt ihn auf und fleht ihn an, rasch zu fliehen. Britannicus bittet sie kniend um Verzeihung. Die Handlung erreicht einen Höhe- und Umschlagpunkt („Peripetie“), wenn Néron hinzukommt, mit Strafen droht und von nun an beide getrennt voneinander im Palast bewachen lässt. „Heureux ou malheureux, il suffit qu'on me craigne.“ („Glücklich oder unglücklich, es reicht, dass man mich fürchtet.“)

AKT V, SZENE 5

Das „retardierende Moment“ zögert das Ende der dramatischen Handlung hinaus: Néron behauptet vor Agrippine, keine Liebe mehr zu Junie zu empfinden und sich mit Britannicus versöhnen zu wollen. Kaum ist Agrippine gegangen, offenbart er seinen Mordplan: der Giftbecher ist bereits gemischt. Ein letztes Zögern Nérons wird durch Narcisse, den Erzieher von Britannicus, aufgelöst. Néron will mit diesem Mord gegen die Mutter aufbegehren.

AKT V, SZENE 6

Nachdem sich zu Beginn des Aktes Junie, Britannicus und Agrippine noch in Sicherheit wiegen, schlägt die Handlung schnell in die Katastrophe um: Britannicus wird im Beisein des Hofes ein vergifteter Trank gereicht. Er stirbt sofort. Nérons Mutter Agrippine nennt ihn einen Mörder, aber Néron leugnet, Britannicus vergiftet zu haben. Junie flieht zu den Vestalinnen. Néron tobt. Er ist ein Scheusal, wird aber weiterhin Kaiser sein. Sein Erzieher spricht den Schlusssatz „Plût aux Dieux que ce fût le dernier de ses crimes!“ („O Götter, wär's der letzte seiner Frevel!“).

Der Hochklassizismus wird in Frankreich allgemein im Zeitraum von 1660 bis 1750 verortet. Dies entspricht der Regierungszeit von Louis XIV. Racines Tragödien gießen die Sprachpolitik des Jahrhunderts in eine literarische Ästhetik, die weit mehr ist, als das Produkt einer Manipulation durch Sprache. Seine Tragödien verhandeln ein neues Menschenbild im Rahmen festgefügtter Muster.

SPRACHPOLITIK

Vereinheitlichung der Sprache durch Kardinal de Richelieu (Wegbereiter des Absolutismus)

Gründung der **Académie française** 1635 (Institution wacht über die Sprache)

Reinigung der Sprache durch „bon usage de la langue française“ (= Sprache des Hofes)

Doctrine classique (Regelpoetik) wurde ins Spiel gebracht von Kardinal Richelieu, festgelegt aber erst 1674 in Nicolas Boileaus Lehrgedicht *Art poétique*.

GESELLSCHAFT

Die **Fronde** (1648-52): ein Aufstand des Hochadels gegen das Königtum, der niedergeschlagen wird. Der **Absolutismus** entsteht und führt zu einer **Entpolitisierung** der Gesellschaft. Die gescheiterten sozialen Schichten bilden eine **neue Elite** aus. Das Ideal des **honnête homme** (Mensch, der sich mit allem auskennt, aber über kein vertieftes Wissen verfügt) wird ausgeprägt.

Ziel ist die **Verschleierung** ehemaliger Funktionen und Lebensbezüge (Politisch, Territorial, Erwerbsarbeit).

La cour et la ville: Unter diesem Begriff versteht man die königliche Familie mit dem Hofadel und die in der Stadt ansässige Bourgeoisie. Beide Gruppen stellen das Theater-Publikum.

Einerseits kommt es in den oberen gesellschaftlichen Schichten zu einem **Funktionsverlust**, andererseits erhalten sie eine **neue Funktion im System der Repräsentation**: der König braucht die Anerkennung seiner Untertanen für den Machterhalt.

TRAGÖDIE

Behandelt Stoffe der griechischen und römischen **Antike**. Sie richtet sich nach den Regeln der **Doctrine classique**:

- **bienséance**: richtet sich nach dem „guten“ Geschmack und den sittlichen Normen der Zeit (Figuren setzen sich nicht, essen nicht und sterben nicht auf offener Bühne)
- **vraisemblance**: Wahrscheinlichkeit ist wichtiger als Wahrheit
- **les trois unités**: **Einheit** von Ort (keine Orts- und Kulissenwechsel), Zeit (max. 48 h, besser 24 h) und Handlung (geschlossene Form aus Exposition, Peripetie und Denouement)

Verhandelt werden die Konflikte zwischen **raison – passion – devoir**. Es geht um die Herbeiführung von „**terreur et pitié**“: Der Zuschauer soll sich im Vorgang der **Katharsis** von den gezeigten negativen Affekten distanzieren. Ziel sind **Affektabfuhr** und **Affektbeherrschung**.

RACINES SPRACHE

Racines Tragödien sind reines **Sprechtheater**: Die Handlung findet innerhalb der Sprache statt. In Racines Tragödien symbolisiert Sprache das Leben (Roland Barthes). Es ist eine Sprache der **Leidenschaft**, die zugleich dem formalen Zwang des Alexandriners unterliegt.

Racine verwendet verschiedene Techniken der **Affektdämpfung**, zum Beispiel:

Distanzierung und Entindividualisierung wird umgesetzt durch unbestimmte Artikel. Andromaque spricht zuerst zaghaft von sich selbst, um sich dann selbst in die dritte Person zu setzen.

**Captive, toujours triste, importune à moi-même
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?
Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?**

(Andromaque, in *Andromaque* I,4)

BRAUCHT DIE NATION IHRE KLASSIKER?

Die „Klassik“ als Epoche wird erst ausgerufen, wenn sie schon vergangen ist. Sie erhält eine nachträgliche Bedeutung als hochwertiges Modell, das für bestimmte Zwecke genutzt werden kann. Ein Beispiel wäre die Schaffung einer kulturellen Identität in Abgrenzung zu anderen Nationen, die in diesem Vergleich übertroffen werden können. Welche Rolle spielt dabei die Literatur?

Die Klassik

ist nicht nur ein Epochenbegriff, sondern auch ein Werturteil. Einerseits bezeichnet das *siècle classique* das 17. Jahrhundert und zugleich steht ‚klassisch‘ für *erstklassige* Werke mit Modellcharakter. In der Epoche der Klassik, die für den unübertroffenen Höhepunkt einer Kultur steht, entstehen Werke, die von Zeitgenossen als Vorbild für die französische Literatur bewertet werden. Im Frankreich des 17. Jahrhunderts fallen politisch-nationale Größe und die Blüte der Literatur zusammen. Literatur und Politik orientieren sich an der Antike.

Im *siècle classique* steht die Literatur in einem engen Verhältnis zur Politik. Die Theaterdichter waren vom Hof des Königs abhängig und bedurften seiner Erlaubnis zum Druck und zur Aufführung ihrer Stücke. Die Verzahnung von Politik, Sprache und Literatur wurde schon unter Louis XIII durch Kardinal de Richelieu betrieben, der bereits den Absolutismus in seiner späteren Form anvisierte. Er sah in der Literatur nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein disziplinierendes Potential und rief die *Académie française* zur Überwachung der französischen Sprache ins Leben. Die Antike und ihre Neuauflage im Absolutismus ist literarisch und politisch ein Thema der Zeit. Louis XIV sieht sich in einer direkten Linie mit den römischen Kaisern. Die Tragödien von Pierre Corneille und Jean Racine behandeln meist römische und griechische Stoffe.

Nach dem Streit um Pierre Corneilles Tragi-komödie *Le Cid* (*La Querelle du Cid*, 1637) wurde die *doctrine classique* in den Vordergrund gerückt. Sie folgt einer strengen Auslegung von Aristoteles' Poetik. Zu berücksichtigen ist die Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Aber es werden unter dem Begriff der *bienséance* auch Verhaltensmaßstäbe vorgegeben, die sich an den Sitten der Zeit orientieren. Auf die Bühne kommen soll nur, was nach dem Postulat der *vraisemblance* als wahrscheinlich gilt. Auch dies entspricht dem Erwartungshorizont des 17. Jahrhunderts und dem höfischen Leben und weniger den antiken römischen und griechischen Stoffen, die aufgeführt werden. Politik und Literatur sind in der Regelpoetik und in der institutionell verankerten Normierung der Sprache durch die *Académie française* eng miteinander verzahnt.

Eine Nation

ist nicht nur ein staatliches Gebilde unter einer gemeinsamen politischen Führung, vielmehr kommt auch kulturellen Faktoren eine identitätsstiftende Bedeutung zu. Die Literatur der französischen Klassik hat bis heute einen nicht unwesentlichen Anteil daran. Sprachnormierung, Literatur und Politik gehen hier ein enges Verhältnis ein.

Im 19. Jahrhundert wurde die Klassik nicht mehr vorwiegend als ästhetisches Programm, sondern auch als politischer Traditionalismus gedeutet und instrumentalisiert. Hierzu wurden die klassischen Autoren zur Inkarnation eines bürgerlichen Bewusstseins stilisiert, was durch die Lehre an Schulen zur Bildung eines französischen Nationalbewusstseins führen sollte. Bis heute wird mit dem Studium der klassischen Autoren in Schulen beabsichtigt, eine bewusstseinsbildende, pädagogische Leistung der Literatur im Dienst des Staates institutionell zu vermitteln.

VITTORIO ALFIERI – EIN SCHRIFTSTELLER INSZENIERT SICH



VITA

La vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso gilt als eine bedeutende Autobiographie des 18. Jahrhunderts. Hier inszeniert sich Alfieri in seinem Werdegang zum erhabenen Schriftsteller. Von innerer Unruhe getrieben, äußerst empfindungsbegabt, melancholisch, zeitkritisch und stets desillusioniert. Alfieri steigert Rousseaus Ansatz einer empfindsamen Theatralisierung des eigenen Lebens. Affekte und eigene Körperlichkeit stehen im Mittelpunkt.

TOD

Alfieri stirbt 1803 im Alter von nur 54 Jahren in Florenz. Er verbringt seine letzten Jahre verbittert und von seiner schriftstellerischen Arbeit ausgezehrt.

GEBURT

(17.1.1749 in Asti)
Alfieri entstammt einer piemontesischen Adelsfamilie. Das Königreich Sardinien-Piemont wird vom konservativen und streng katholischen Vittorio Amedeo III. regiert und ist eine absolutistische Insel im Vielvölkergebilde Italiens.

REZITATION

Das Publikum muss geschult werden, die neue italienische Sprache fühlend zu hören: „Ma il pubblico non le sa. In parte le sa; e le saprà meglio, quando ottimi attori, sapendole perfettamente, reciteranno questi miei versi così a senso, che sarà impossibile lo sbagliare. Il pubblico italiano non è ancora educato a sentir recitare.“

PFERDE

Tragödie und Pferde sind bei Alfieri aufs Engste gekoppelt. Er will so viele Pferde wie Tragödien besitzen. Beides gilt ihm als leidenschaftlich, kraftvoll und vital. Pferdezucht und Schriftstellerei werden auf einer Ebene inszeniert.

„FORTE SENTIRE“

eine Qualität der starken Empfindungsfähigkeit, über die der erhabene Schriftsteller verfügen muss, die aber auch das moralische und politische Verhalten der Tragödienfiguren prägt.

FREIHEIT

Alfieris Tragödien sind durchdrungen von einem republikanischen Freiheitsgedanken. Damit wird er interessant für die italienische Freiheitsbewegung des 19. Jahrhunderts, das Risorgimento, und genießt postum den Rang eines Vorreiters.

ERHABENHEIT

„Il sublime“ ist für Alfieri die Grundlage der neuen italienischen Tragödie. Sein Konzept bezieht er aus der Antike, vorwiegend aus der Schrift des Pseudo-Longinus *Vom Erhabenen*. Mit einem starken, kraftvollen Stil, den nur der erhabene Autor hervorbringen kann, wird der Leser/Theaterbesucher affektiv berührt. Die italienische Tragödie soll vor allem eins sein: sinnlich!

KÖRPER

Textkörper der Tragödie und erhabener Körper des Schriftstellers gehen eine Verbindung ein. Hier sollen starke Affekte übertragen werden.

UNABHÄNGIGKEIT

Alfieri will vor allem wirtschaftlich unabhängig sein. Er verachtet Dichter, die als höfische Günstlinge gelten, wie zum Beispiel den am Wiener Hof angestellten Pietro Metastasio. Sein Vermögen und seine Güter in Turin überträgt Alfieri an seine Schwester gegen eine stattliche Rente.

SPRACHE

Eine perfekte italienische Tragödiensprache muss erst geschaffen werden. Ihr Stil richtet sich gegen das galante Französisch und das lyrische Italienisch des ‚Dramma per Musica‘. Alfieri will seine Sprache extremistisch und anti-konformistisch ausprägen. Harte, sperrige Verse voll von Dissonanzen.

SELBSTMORD

Ist in den Tragödien Alfieris die einzige Möglichkeit, persönliche Integrität zu behaupten.

REPUBLIK

Alfieri hat keine konkrete politische Vision. Seine Vorstellung einer Republik orientiert sich an Machiavelli und Rousseau: die Republik als politische Ordnung, welche auf Gewaltenteilung und dem Prinzip politischer Repräsentation beruht.

ANTIKE

Alfieri orientiert sich an einer wilden, archaischen Antike. Bei ihm gibt es wieder den Tod auf der Bühne. Nach der französischen *doctrine classique* durfte keine Figur auf der Bühne sterben. Dies konnte nur durch einen Botenbericht oder eine Mauererschau vermittelt werden.

VATERLANDSLIEBE UND TRAGÖDIE

„[...] Io credo fermamente, che gli uomini debbano imparare in teatro ad esser libri, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d’ogni violenza, amanti della patria [...]“ (Zitat aus der „Risposta dell’Alfieri al Calzabigi“)



LUISE VON STOLBERG-GEDERN

trennt sich von ihrem Ehemann und unterhält von 1780 an eine tiefe Beziehung zu Alfieri.

DELLA TIRANNIDE

Glühende Schrift gegen die Tyrannei. Für Alfieri basiert die Tyrannei auf dem Konzept der Souveränität, dem Militär und der Kirche.

REISEN

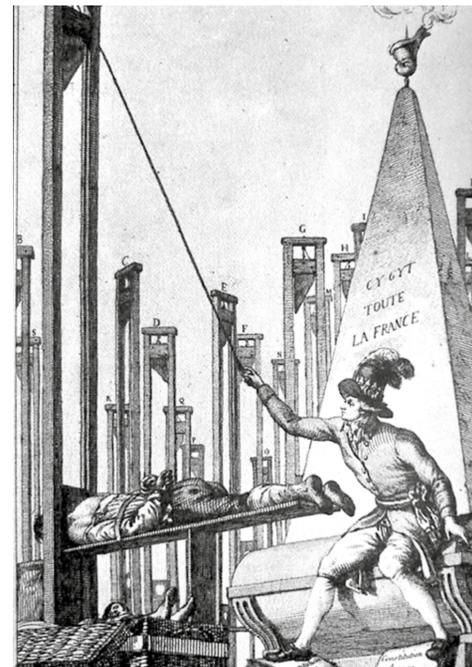
Von 1766 bis 1772 unternimmt Alfieri ausgedehnte Reisen durch ganz Europa – Mailand, Neapel, Florenz, Rom, Paris, London, die Niederlande, Wien, Berlin, Schweden, Finnland, Russland, Spanien und Portugal. Reisen „[per] disfrancesarmi [...] a capo d’italianizzarmi“.

ALFIERI DER FRANZOSENHASSER: «BRUTTISSIMA LINGUA DI UN BRUTTISSIMO POPOLO»

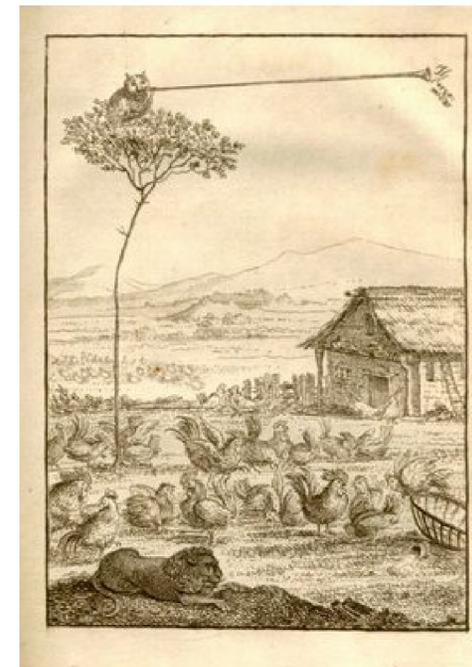
Alfieri wendet sich schon vor der Revolution gegen die französische Sprachmode in Italien. Wie alle Adeligen der Zeit ist Alfieri französisch sozialisiert. Seine Texte entwirft er zunächst in Französisch und übersetzt diese dann ins Italienische. Er reist in die Toskana „[per] disfrancesarmi“, „a capo d’italianizzarmi“ (Zitat aus der *Vita*)



Charles Thévenin La prise de la Bastille (1793)



Die Karikatur zeigt Robespierre, der, weil er niemanden mehr zum Exekutieren hat, den Henker köpft.



Der Kupferstich ziert die Ausgabe des *Misogallo* von 1799. Die Szenerie zeigt ein Gemetzel im Hühnerstall, das für die bürgerkriegsähnlichen Zustände im revolutionären Frankreich steht.

IL MISOGALLO = “colui che odia i francesi”

Alfieri hegt eine starke Abneigung gegen Paris aufgrund des Gestanks und Lärms, ebenso gegen die Franzosen aus charakterlicher Sicht und gegen die Französinen aus optischen Gründen.

FRANZOSEN = Hühner

“Rappresenterà questo Rame un vasto pollaio nel massimo scompiglio: qua si vedranno le Galline uccidere i Galli; là i Galli a vicenda uccidere le Galline; altrove i Galli fra loro, e così fra le Galline spennacchiarsi, ed uccidersi“. (Zitat *Misogallo*)*

Französische Revolution: Alfieri ist zunächst begeistert. Er schreibt zum Anlass des Sturms auf die Bastille die Ode *Parigi sbastigliato* (1789).

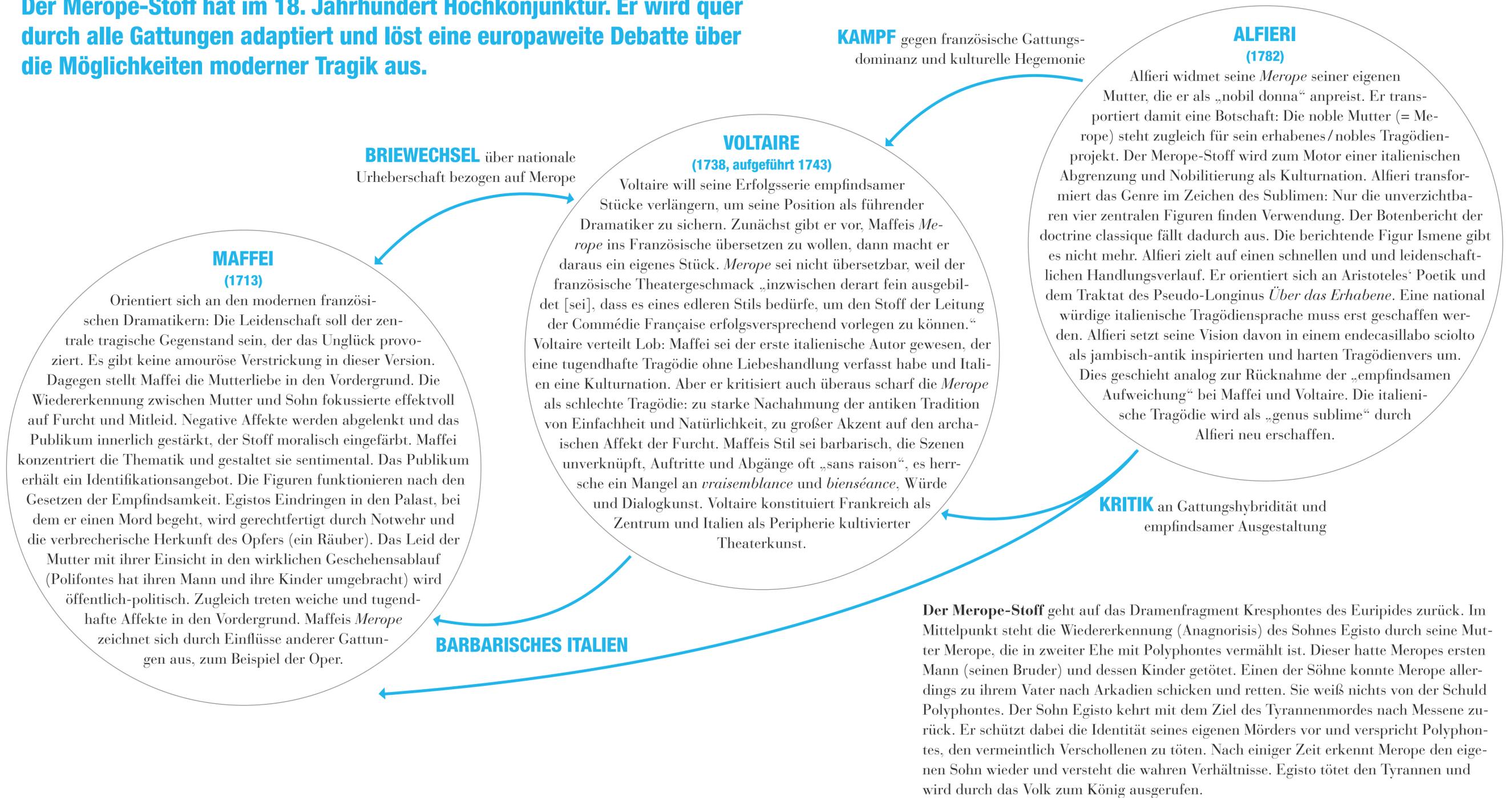
► Seine Ansicht ändert sich im Angesicht der Terreur grundlegend. 1792 verlässt er Paris und kehrt nach Italien (Florenz) zurück. Alfieri verliert einen Großteil seines Vermögens in Frankreich und verbittert darüber.

► Nach seiner durchaus gefährlichen Flucht aus Frankreich beginnt Alfieri die Arbeit am *Misogallo*, eine in Prosa und Reimen verfasste „Opera antifrancese“. Alfieri befasst sich mit dieser Satire bis etwa 1798.

* Übersetzung (Lorena Di Seclì): Hier wird ein riesiger Hühnerstall mit den größten Unruhen seine Darstellung finden: Wir werden sehen, wie die Hühner die Hähne töten; dort töten die Hähne im Gegenzug die Hühner; anderswo die Hähne unter sich und gleich so bei den Hennen, die sich rufen und töten.

MEROPE: EINE TRAGÖDIE ZUR NATIONALEN EMANZIPATION ITALIENS

Der Merope-Stoff hat im 18. Jahrhundert Hochkonjunktur. Er wird quer durch alle Gattungen adaptiert und löst eine europaweite Debatte über die Möglichkeiten moderner Tragik aus.



ALFIERIS KLASSIK: EINE GEWOLLT NATIONALE ANGELEGENHEIT

Vittorio Alfieris Tragödienprojekt misst sich an der französischen Klassik, mit der der Autor einen nachträglichen Wettkampf inszeniert. Er übt sich in einer Performanz der Zurückweisung und sucht zugleich, die Franzosen zu überbieten.

ALFIERIS KLASSIK

Die Blütezeit der italienischen Kultur und Literatur liegt weit zurück in der Renaissance. Alfieri wählt die Tragödie, um für das Italien seiner Zeit eine Klassik zu schaffen, die das Land in Europa wieder konkurrenzfähig werden lässt. Die erhabene Dichtung soll ein politisches Bewusstsein transportieren.

POLITIK

Ein Wert, nach dem Alfieri wie nach keinem anderen strebte, war die Freiheit. Er wendete sich gegen die absolute Monarchie und propagierte den Republikanismus. Seine Vorstellungen wurden dabei nicht nur von Machiavelli geprägt, er orientierte sich auch an den französischen Aufklärern Jean-Jacques Rousseau und Montesquieu. Zugleich machte er deutlich: „La mia repubblica non è la loro.“ („Meine Republik ist nicht die ihre“). Alfieris Stilisierung einer spezifisch italienischen, nationalen Leidenschaft wird im 19. Jahrhundert im Risorgimento, der italienischen Freiheitsbewegung, wieder aufgegriffen.

NATION

Alfieri inszeniert sich als radikaler Neuerer der Tragödienkunst, der einen nationalen Kampf gegen die französische Gattungsdominanz führen muss. Sein Werk ist für ihn eine nationale Notwendigkeit: Ein erhabenes Genre soll entstehen. Grundlage seiner Poetik ist das Erhabene, das sich an der antiken Schrift des Pseudo-Longino orientiert und nicht an Aristoteles. Aus dieser Inspiration gewinnt er die Vorstellung einer von starken und intuitiven Gefühlen geleiteten Dichtung. Dies sei den Franzosen gar nicht möglich. Alfieri strebt nach einer antik inspirierten, nationalen Tragödie und der Wiedergeburt eines italienischen *genus subline*.

SPRACHE

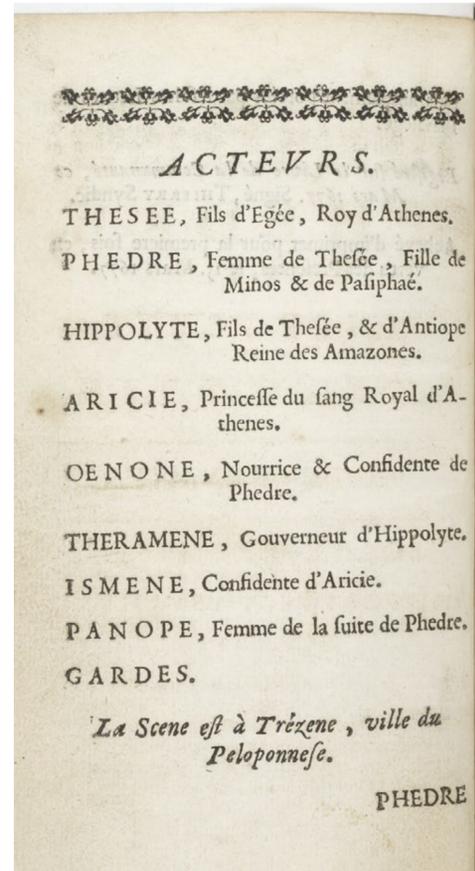
Alfieris Schreiben zeichnet sich aus durch eine Kombination von „forte sentire“ (eine Eigenschaft des erhabenen Schriftstellers) und einem methodisch übenden Schreiben. Er strebt trotz seiner Orientierung an der Antike nach ästhetischer Originalität und Autonomie. Für seine Werke sucht er nach der perfekten italienischen Tragödiensprache, die er bei seinen Zeitgenossen aber nicht finden konnte. Vor allem grenzt er sich ab gegen das weiche und melodiöse Versmaß der Franzosen, aber auch des italienischen Dichters Pietro Metastasio. Alfieri bevorzugt einen jambisch-antik inspirierten harten Tragödienvers, der sich anti-galant und damit auch anti-französisch ausnimmt.

DIE INZESTTRAGÖDIEN: RACINES *PHÈDRE* (1677) UND ALFIERIS *MIRRA* (1789)

Alfieri's *Mirra* orientiert sich unmittelbar an Racines letzter Tragödie *Phèdre*. Nicht nur das Inzestmotiv ist erhalten. Beide Protagonistinnen sind von Venus zu ihrer fatalen Leidenschaft verflucht.



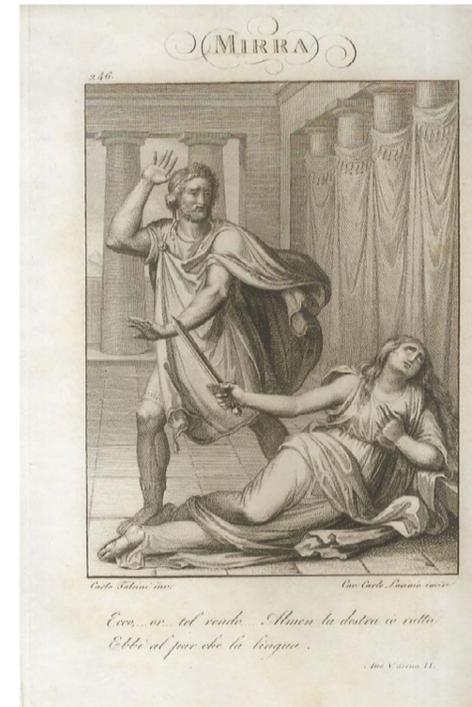
Im Anschluss an das zentrale Geständnis: Phèdre hält Hippolyte das Schwert hin, damit er sie töte. Dieser ergreift die Flucht. Die Amme Enone ist Zeugin. Sie wird Hippolyte mit einer Falschaussage bei Theseus verleumdend.



Das Figurenverzeichnis des Erstdrucks aus dem Jahr 1677 im Pariser Verlag C. Barbin. Die Anordnung der Personen zeigt Racines Tendenz zur Reduktion. Nur wenige Akteure bewegen sich in einem hochexplosiven Konfliktfeld.

Die Handlung beider Tragödien steht im Zeichen einer unentrinnbaren Fatalität. Phèdre ist durch ihre Erbanlage („la fille de Minos et de Pasiphaé“, *Phèdre* I, 1) und durch die Göttin Venus zu einer selbstzerstörerischen Leidenschaft verflucht. Dasselbe gilt für Alfieri's *Mirra*, die von Furien beherrscht wird und an ihrer inzestuösen Liebe zum eigenen Vater zugrunde geht.

Der Vergleich beider Tragödien zeigt eine bei Alfieri gesteigerte Konzentration des tragischen Konfliktes, nicht nur in der Figurenkonstellation, sondern auch in der Geständnisstruktur. Bricht sich Phèdres Leidenschaft stufenweise in mehreren Geständnissen Bahn, läuft in *Mirra* alles auf die eine Offenbarung ihrer Liebe im letzten Akt nach langem quälenden Schweigen zu. Sie tötet sich unmittelbar im Anschluss mit dem Schwert.



Mirra tötet sich im letzten Akt vor den Augen ihres Vaters, dem sie gerade ihre inzestuöse Liebe gestanden hat.



Alfieri reduziert das Figurenpersonal noch stärker als Racine. Dafür steht – wie in der griechischen Tragödie – wieder ein Chor und das Volk auf der Bühne.

JEAN RACINES *PHÈDRE* – LE CHEF D'ŒUVRE

***Phèdre* ist Racines letzte Tragödie und gilt vielen als Höhepunkt seines Tragödienschaffens. Sie ist bis in die Gegenwart hinein das meist gespielte Stück des Klassikers.**

LE CONTENU

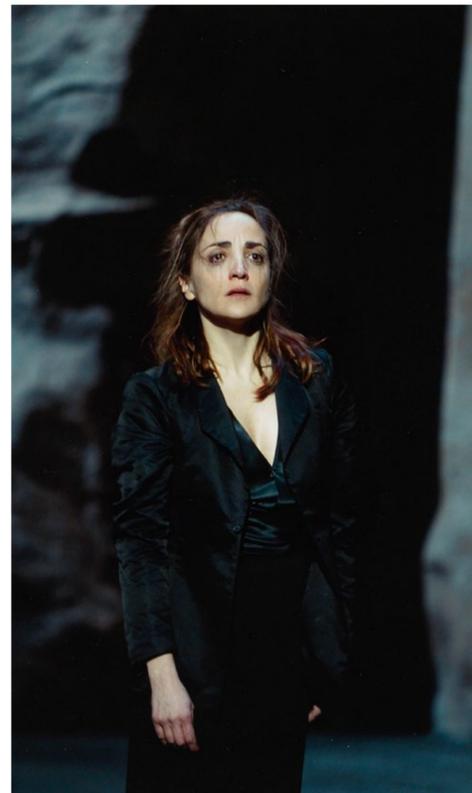
Racines *Phèdre* erzählt eine Inzestgeschichte. Phèdre, Königin von Athen, liebt ihren Stiefsohn Hippolyte. Im zentralen Geständnis offenbart sie diesem ihre Liebe und hält ihm im Anschluss das Schwert hin, mit dem er sie töten soll. Ihre Amme und Beraterin Cœnone verhindert dies. Sie ist es allerdings, die später Hippolyte beim König Theseus verleumdet: Hippolyte habe Phèdre vergewaltigen wollen. Theseus fällt auf die Lüge herein und lässt seinen Sohn vom Meerestgott Neptun hinrichten. Cœnone stürzt sich ins Meer, Phèdre nimmt sich mit einem Gifttrank das Leben.

URAUFFÜHRUNG

Das Stück war zunächst ein Misserfolg. Viel besser lief die zeitgleich im Hôtel de Guénégaud aufgeführte *Phèdre* von Pradon. Nach zwanzig Aufführungen war die letztere allerdings vergessen. Nicht jedoch Racines *Phèdre*: Der unmoralische Charakter der Titelheldin war Skandalon und Attraktion zugleich. Die Tragödie wurde am Hof gegeben und für die erste Inszenierung der Einweihung der Comédie française im August 1680 ausgewählt. 121 Mal war Racines *Phèdre* von 1680 bis 1700 auf der Bühne zu sehen.

THEATER DER DEKLAMATION

- Bedeutung Deklamation im 17. Jahrhundert: Sprechen mit Emphase, die bestimmten Gesetzen gehorcht: das Präfix „Dé“ impliziert zugleich eine Dämpfung oder Reduktion des clamare als Geheul oder Geschrei.
- Es gibt keine historisch gesicherten Informationen über die Aufführungspraxis.
- Aus der Biographie de Sohnes Louis Racine über seinen Vater wissen wir, dass Racine größten Wert auf die Technik der Deklamation legte und seine Schauspieler entsprechend genau anwies.
- Der Abbé Dubois, ein Zeitzeuge schreibt dazu: « Racine avait enseigné les intonations de son rôle de Phèdre, vers par vers. »
- Besonders widmete sich Racine der Diktion der berühmten Schauspielerin Marie Desmares, auch genannt „la Champeslé“. Sie war langjährige Geliebte Racines und spielte in fast allen seinen Tragödien.
- Man muss sich die Deklamation wohl als eine Zwischenform oder ein Alternieren von Singen und Sprechen vorstellen.



Dominique Blanc in der zum Klassiker avancierten *Phèdre*-Inszenierung von Patrice Chéreau im Odéon-Théâtre 2003. Sie steht in einer Linie berühmter *Phèdre*-Darstellerinnen beginnend mit der Champeslé Racines und Sarah Bernardt, die als „La Berma“ in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* in die Literaturgeschichte eingegangen ist.

- Racines Tragödien hatten Modellfunktion für das Rezitativ der Opern Jean-Baptiste Lullys (der 1670 das privilège du Roi für die Oper erhielt).

PHÈDRE HEUTE

Im Jahr 2003 widmet sich der berühmte Regisseur Patrice Chéreau einer Herausforderung, die er bisher abgelehnt hatte: Er inszeniert eine im Alexandriner verfasste Tragödie. Statt wie viele vorherige Inszenierungen der *Phèdre* den Fokus auf die Diktion zu richten, stellt Chéreau die Interpretation in den Vordergrund. Sein Motto: „Faire entendre Racine“ – *Phèdre verstehen!*

PATRICE CHÉREAU IM INTERVIEW:

Je trouve qu'au XVIIIe siècle, en France, on est dans une forme théâtrale incroyablement figée. Je suis sensible à quelques alexandrins, comme tout le monde. Je ne suis pas sensible à cette fausse musique, effrayante, que j'entends chaque fois que j'entends une tragédie. C'est-à-dire cette musique à laquelle on est habitué dès le lycée, qui est „tatata, tatata, tata ta, tatata“. Et ça recommence 1 600 fois. Le problème est qu'on n'entend rien, avec cette musique. Rien ne parvient du sens, à part pour deux ou trois personnes qui connaissent bien la pièce. Voilà pourquoi je n'aime pas la tragédie française classique. Avec *Phèdre*, j'ai donc essayé de me dire, naïvement : « Qu'est-ce que j'entends ? Qu'est-ce que je comprends ? Qu'est-ce que je ne comprends pas ? »

Pourquoi avez-vous choisi l'édition originale de *Phèdre*, celle de 1677 ?

Je ne la connaissais pas avant que François Regnault m'en parle. J'ai regardé, j'ai comparé. Et j'ai trouvé que l'édition de 1677 était bien plus claire que celle des „*petits classiques*“. La différence joue uniquement sur la ponctuation, mais elle est essentielle. Elle casse la fausse musicalité, et elle permet de mieux entendre le sens. Il n'y a pas de points-virgules ni de deux-points dans l'édition de 1677. Ils ont été rajoutés au XVIIIe ou au XIXe siècle, par commodité, pour permettre aux comédiens de respirer.

Je suis archi contre le fait de faire entendre un arrêt à l'hémistiche, au bout de la sixième syllabe. Et je suis archi contre un arrêt à chaque vers. Par exemple, pour les fameux vers d'Cœnone :

„Vous le craignez. Osez l'accuser la première/ du crime dont il vous veut charger aujourd'hui“, on ne comprend pas si on s'arrête à la rime. Mais si on ne s'arrête pas, j'entends le projet monstrueux.

VITTORIO ALFIERIS SAUL – IL CAPOLAVORO

Alfieri selbst beurteilt seinen *Saul* als Meisterwerk: „perché in esso vi è di tutto, di tutto assolutamente“ (*Vita*, IV, 23). Es ist eines der wenigen Stücke Alfieris, die bis heute gespielt werden.

ALFIERI UND DAS THEATER SEINER ZEIT

Alfieri beginnt zunächst damit, seine Tragödien in Form von Rezitationen umzusetzen. In den 1770er 1780er Jahren fanden auf diese Weise einige Lesungen in Literatenrunden statt. Später wurden Rezitationen in Privatwohnungen und kleinen aristokratischen Laientheatern organisiert: Alfieri spielte dann selbst die Hauptrollen mit einer von ihm zusammengestellten Laienkompanie. Sein Schauspiel galt als emphatisch und zielte darauf, verschiedene Affekte dramatisch umzusetzen.

In den 1770er 1780er Jahren wurden nur zwei Stücke von Alfieri aufgeführt (*Cleopatra*, 1775 und *Virginia*, 1784). In der italienischen Sprechtheaterszene hatte zu dieser Zeit eher die Komödie Konjunktur. Alfieri stand diesen Inszenierungen sehr kritisch gegenüber und äußert sich bestürzt über den Dilettantismus der Schauspieler. Diese würden den Text weder beherrschen noch verstehen. Zudem sprächen Sie den Text venezianisch statt toskanisch aus.

Alfieris Stücke finden erst später Beachtung. Besonders die Motive der politischen Verschwörung und des Tyrannenmords interessieren in nationaler Hinsicht. Alfieris Tragödien gewinnen Modellcharakter und prägen bis in Risorgimento (italienische

Freiheitsbewegung) des 19. Jahrhunderts hinein den politischen Kontext.

ALFIERIS SAUL (1782)

Saul ist die einzige der Tragödien Alfieris, die auf der Bibel basiert. Sie zeigt den Konflikt zwischen König Saul und dem jungen David. Die Figur des Saul stellt eine Verinnerlichung des tragischen Konfliktes dar. Er kämpft in einer Art Paranoia gegen alle, die sich ihm entgegenstellen und er ist Opfer des biblischen Gottes. Die Feinde befinden sich aber vielmehr in seinem Inneren. Dazu kommt die Auflehnung gegen den eignen physischen Verfall. Sauls Kampf ist ein Kampf gegen die eigene Psyche und die menschlichen Grenzen. David ist in diesem Sinne kein antagonistischer Held, sondern in ihm sieht Saul sein junges Spiegelbild. Der finale Selbstmord ist der letzte heroische Akt des unentschlossenen Saul. Das Ende hat keine gänzlich tragische Wirkung, es ruft kein Entsetzen hervor, sondern vielmehr Mitleid.



Alfieris Saul (1782)

ALFIERI-REZEPTION IN EUROPA

Alfieris Werke werden in Europa gelesen und kritisch diskutiert. Dabei spielt der politische Faktor seiner Werke eine ebenso große Rolle, wie die ästhetische und sprachliche Seite.

Mme de Staël bewertet Alfieri in einer kulturpolitischen und ästhetischen Dimension (Pfeil) sie hegt Sympathie für den Tyrannenhasser Alfieri

August Wilhelm Schlegel dagegen rühmt zwar die „Aufstellung männlicher Seelenstärke, stoischer Grundsätze und freyer Gesinnung“ bei Alfieri, dies sei aber auch Grund für sein künstlerisches Versagen. Die Welt komme ihm widerwärtig vor, wenn man seine Trauerspiele lese.

Goethe kannte offenbar Alfieris Tragödien schon seit 1803. Ab 1809 beschäftigte er sich intensiver mit dem Italiener, las seine *Vita* in französischer Übersetzung, die in Weimar kursierte. Vor allem interessierte ihn der Saul, den er im Weimarer Hoftheater aufführen wollte. Carl Ludwig Knebel fertigte noch im selben Jahr eine Übersetzung an.

Mit Carl Friedrich Zelter korrespondiert Goethe über Alfieri. Am 3. Dezember 1812 schreibt er:

„Auf Alfieri haben Sie einen Kernschuß gethan. Er ist merkwürdiger als genießbar. Seine Stücke erklären sich durch sein Leben. Er peinigt Leser und Hörer, wie er sich als Autor peinigte. Seine Natur war vollkommen gräflich, d. h. stockaristokratisch. Er haßte die Tyrannen, weil er sich selbst eine Tyrannen-Ader fühlte, und das Schicksal hatte ihm eine recht gebührende Tribulation zgedacht, als es ihm durch die Hände der Sansculotten noch leidlich genug bestrafte. Eben diese seine innere Adels- und Hofnatur tritt zum Schlusse recht lustig hervor, da er sich selbst für seine Verdienste nicht besser zu belohnen weiß, als daß er sich einen Orden fertigen läßt. Konnte er deutlicher zeigen, wie eingefleischt ihm jene Formen waren?“*

Zum Anlass der zweiten Aufführung von *Saul* im Weimarer Hoftheater schreibt Charlotte von Stein an Knebel am 11. April 1812:

„Vorigen Mittwoch war ich in der Vorstellung von Ihrem „Saul“, der uns aber mit Schrecken unterbrochen wurde, da auf einmal Alles stillschweigend hinauslief. Nur in der Loge der Herrschaft blieb man fürstlich-unbeweglich. Ich glaubte, es sei ein massacre von den Franzosen in der Stadt, deren ich sehr viele eben angekommene, als ich in's Schauspiel fuhr, auf dem Markt gesehen. Ich dachte auch, man wollte die fürstliche Familie aufheben, als auf einmal der König Saul wieder herauskam und sagte: das Feuer sei nicht im Theater. Und so wurden wir noch Dringeblienen über den Gegenstand beruhigt. Es war bei Egloffsteins in der Esse und wurde bald gelöscht. Endlich wurde auch wieder fortgespielt.“ (Wilhelm Bode, Briefe der Frau v. Stein an Knebel, S. 13).*

* Wir danken Dr. Yvonne Pietsch und Dr. Ulrike Müller-Harang von der Klassik Stiftung Weimar für die Zusammenstellung der Alfieri betreffenden Korrespondenz aus dem Goethe- und Schiller-Archiv.