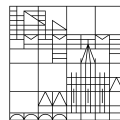


Trabantenfiguren – Ewige Mitläufer?
Die Confidente C enone in Jean Racines *Ph edre* im Spannungsfeld von
Funktion und Emanzipation

Bachelorarbeit

vorgelegt von
Lena B uhrichen

Universit at
Konstanz



Literatur- Kunst- und Medienwissenschaft
Fachbereich Literaturwissenschaft

1. Gutachterin: Prof. Dr. Juliane Vogel
2. Gutachter: Prof. Dr. Steffen Bogen

Konstanz, 2019

Inhalt

I. Hinleitung zum Thema	2
I.I. Rand- und Zentralfiguren.....	2
I.II. Trabantenfiguren	4
I.III. Aufbau der Arbeit.....	5
II. Analyse	8
II.I. Theatralische Ebene: Die Confidente als Funktionsfigur	8
II.II. Dramatische Ebene: Amme und Königin im Relationsverhältnis	14
II.II.I. Komplementarität	16
II.II.II. Phèdre: Imperativ der Liebesleidenschaften und Selbstverlust des Souveräns	18
II.II.III. C�none: Eine Figur der Arkanpraktiken.....	22
II.II.IV. Verständnishorizont und Missverständnis.....	28
II.III. Lebensweltlicher Kontext	31
III. Resümee	40
Literaturverzeichnis.....	42
Abbildungsverzeichnis	44

I. Hinleitung zum Thema

I.I. Rand- und Zentralfiguren

Der Blick dieser Arbeit richtet sich auf einen Bereich, der aufgrund selektiver Wahrnehmung und Ordnungsfunktionen oft nahezu ‚verschwindet‘ und dem in seiner Existenz nur begrenzte Aufmerksamkeit zukommt. Die Rede ist von Randbereichen, welche in Abgrenzung zum wahrnehmungsbedingt bevorzugten Zentrum stehen. In dieser literaturwissenschaftlich ausgerichteten Arbeit soll der Fokus nun jedoch sowohl auf den (figuralen) Randbereich als auch auf das (figurale) Zentrum der Tragödie gelegt werden. Insbesondere das Abhängigkeitsverhältnis, in dem beide Terrains dabei fortlaufend zueinanderstehen und voneinander profitieren, soll untersucht werden. Der Randbereich soll dabei von seinem Ruf als „Bereich der Irrelevanz“¹, als Kulisse oder bloße Unterlage² des Zentrums emanzipiert, und in seiner konstituierenden Wirkung fokussiert werden, denn ohne Peripherie des Randes lässt sich kein Zentrum konstituieren und ohne Zentrum kann kein Rand bestimmt werden. Eine Profilschärfung erfolgt stets durch Abgrenzung voneinander und durch ein gegenseitiges Ins-Verhältnis-setzen. Der periphere Ort des Randes ist dabei oft unbestimmter Nicht-Raum oder Weltrand des Monströsen, des Kommentars und der Umkehrung und birgt ein erhöhtes Beunruhigungspotential. Vor allem aber stellt der nicht selten marginalisierte Rand einen Raum der schier unbegrenzten Möglichkeiten und damit einhergehend, eine fruchtbare Zone des Zentrums dar. Es ist umgeben „von einem Hof von unbestimmter Bestimmbarkeit.“³ Dieser Hof beheimatet die Rand- oder auch Nebenfiguren, während das Zentrum figural von Zentral- oder Hauptfiguren besetzt ist. Aufgrund ihrer gegenseitigen und zum Teil parasitären Ordnung ist es unablässig, die Gruppe der Nebenfiguren mit jener der Hauptfiguren immer im Verhältnis zueinander zu denken. Gemäß dieser Tatsache, versucht diese Arbeit, wechselseitige Prozesse und Austauschvorgänge zwischen Rand und Zentrum erkennbar zu machen und die Annahme eines selektiven Wahrnehmungsprozess so auf ihre Leerstellen hinzuweisen. Ausgehend von diesen Bedingungen und der Eingrenzung auf die Textart des Dramas bietet es sich an, Figurenpaare in den Fokus zu nehmen, welche geradezu aneinander gebunden zu sein scheinen und trotz eindeutiger Wahrung der Einteilung in Haupt- und Nebenfigur ein Auftreten weitgehend als Duo bestreiten. Im Zusammenhang mit dieser Beobachtung kann aus der figürlichen Gemengelage am Rand die spezifische Gruppierung der Confidentes oder auch

¹ Alloa, Emmanuel: An den Rändern der Sichtbarkeit. In: *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, Barrenechea, Heide u.a. (Hrsg.), Paderborn 2016, S. 29. Zitat nach Gurwitsch, Aron: *Das Bewusstseinsfeld*, Berlin 1974 [Brüssel 1957], S. 278.

² Vgl. ebd., S. 29.

³ Ebd., S. 29, Zitat nach Husserl, Edmund: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie (1913). In: *Husserliana*, Bd. 3.1, hg. von Karl Schuhmann, Den Haag 1976, S. 145.

Vertrauten herausdestilliert werden. Diese stehen mit ihren Hauptfiguren in einer von Interdependenz gekennzeichneten Beziehung und führen mit diesen eine Existenz, die gleichermaßen als strategisch wie emotional bestimmte und bestimmbare Partnerschaft gelten kann.

In der 1677 erschienenen und uraufgeführten Tragödie *Phèdre* von Jean Racine ist die Konzeption dieser dual angelegten Figuren besonders prominent dargestellt. Racines Œuvre markiert den Gipfel der französischen Hofklassik und entstand unter der Herrschaft des Sonnenkönigs Louis XIV⁴ und in dichterischer Nachfolge Pierre Corneilles, einer der populärsten französischen Tragiker der Zeit. Die Tragödie ist der zeitgenössischen *doctrine classique* angepasst, einem Regelkorpus, nach dem die Tragödie einen erzieherischen und moralischen Anspruch hat und in dem den Vorgaben der gesellschaftlichen Schicklichkeit (*bienséance*) und Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*) Folge geleistet wird.⁵ *Phèdre* folgt dabei dem seit der Antike immer wieder dramatisch neu bearbeiteten Phaedra-Mythos und wird von Racine gemäß des Zeitgeschmackes des Publikums modifiziert. Sowohl diese Anpassungserklärung als auch der erzieherische Anspruch werden dem Drama in der *Préface* vorangestellt. In dieser nimmt der Autor zu Veränderungen Stellung und erklärt die von ihm getroffenen stofflichen Entscheidungen. Racine geht in diesem Vorwort auf beinahe jede der von ihm dramatisch neu aufgearbeiteten Figuren ein. Auch die Konzeption der Amme Œnone, die Confidente der titelgebenden Hauptfigur Phèdre, erhält von ihm eine Erklärung, die direkt zu Beginn nach derjenigen über Phèdre – und somit noch vor den Erklärungen aller anderen Hauptfiguren – folgt. Bereits in diesen ersten Passagen des Werkes wird die Rolle der Amme in ihrer Prominenz und Wichtigkeit bestätigt. Die Confidente scheint eine Sonderstellung einzunehmen, der diese Arbeit nachgehen will. Der Untersuchungsfokus wird im Folgenden also auf der Figur der Amme Œnone liegen, jedoch nicht ohne das Relationsverhältnis der ihr zugeordneten Hauptfigur außer Acht zu lassen. Es wird zu klären sein, ob sich die Einteilung einer dichotomischen Struktur in Zentrum und Peripherie aufrechterhalten lässt und wie ein Modell aussehen könnte, in dem sich Neben- und Hauptfigur miteinander bewegen.

⁴ Vgl. James E.D., Jondorf G.: *Racine. Phèdre*. (Landmarks of world literature), Cambridge 1994, S. 2f.

⁵ Vgl. Grewe, Andrea: *Die französische Klassik. Literatur, Gesellschaft und Kultur des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig¹ 1998, S. 42f.

I.II. Trabantenfiguren

Zur modellhaften Erfassung der Figuren werden Begriffe aus dem astronomischen Kontext in den Literaturwissenschaftlichen überführt und so literaturwissenschaftlich nutzbar gemacht. Das Verhältnis zwischen *Confidentes*, oder auch *Vertrauten*, und ihren Hauptfiguren lässt sich damit räumlich in einem System beschreiben, welches mit einem Planetenumlaufmodell vergleichbar ist. Zu diesem Zweck soll der Terminus des Trabanten in Kürze erläutert werden. Das *Lexikon der Astronomie* definiert einen Trabanten⁶ wie folgt: „Ein Himmelskörper, der einen Planeten umläuft und dynamisch an ihn gebunden ist.“⁷ Auf die Figurenkonstellation in der Tragödie angewendet, wird in diesem Beschreibungsmodell eines Trabanten die gegenseitige Abhängigkeit und das Bewegungsfeld der *Confidentes* widergespiegelt. Einer Hauptfigur ist eine Nebenfigur zugeordnet, die diese wie einen Planeten oder Fixstern auf seiner Umlaufbahn, permanent umkreist. Im astronomischen Kontext besteht jene „dynamische Verbindung“ von Planeten aufgrund der Gravitationskräfte.⁸ Die Entfernung der Himmelskörper zueinander kann leicht variieren und ist von Kräften der Interdependenz abhängig. Die Gravitationskraft kann als Zentripetalkraft⁹, das heißt als Anziehungskraft wirken oder gegenwirkend als Zentrifugalkraft (Fliehkraft)¹⁰ wirksam sein. Diese Kräfte der Anziehung und des Abstoßens finden sich – auf die Literaturwissenschaft übertragen – in der Bindung einer Hauptfigur zu ihrer Nebenfigur. In den anzustellenden Überlegungen soll von Zentral- und Trabantenfiguren die Rede sein, die in einer dynamisierten Entfernung zueinander existieren. Dabei bleiben sie immer fix aneinandergebunden, sie existieren als Teil eines Doppelkörpers oder in einem Zweikörpersystem.¹¹ Dieses astronomisch fundierte Modell gewinnt insbesondere an Bedeutung, bezieht man den historisch-gesellschaftlichen Entstehungszusammenhang unter einem absolutistischen Herrscher mit ein, der sich selbst als Sonnenkönig inszeniert und seine Höflinge als Gestirne oder Trabantenkonstellationen in gebundener Rotation um sich kreisen lässt.

⁶ oder auch Satellit oder Mond.

⁷ Eintrag Satellit, Trabant. In: *Lexikon der Astronomie*. Hg. von Helmut Zimmermann, Alfred Weigert, Heidelberg, Berlin⁸ 1999, S. 352.

⁸ Siehe Eintrag Gravitation (allgemeine Massenanziehung, Schwerkraft): „Dieses Naturgesetz bestimmt sowohl das Verhalten eines Körpers beim freien Fall (Fallbeschleunigung) als auch die Bewegung des Mondes und der Planeten [...] um die Sonne.“ In: *Lexikon der Astronomie. Die große Enzyklopädie der Weltraumforschung in zwei Bänden*. (Bd. 1), Rolf Sauermost (Red.), Heidelberg, Berlin, Oxford 1995, S. 252.

⁹ Siehe Eintrag Zentripetalkraft: „die in einem ruhenden Bezugssystem eine Kreisbewegung hervorrufende, zum Mittelpunkt gerichtete Kraft [...]“. In: *Lexikon der Physik in sechs Bänden*. (Bd. 5), Ulrich Kilian, Christine Weber (Red.), Heidelberg, Berlin, 1998, S. 473.

¹⁰ Siehe Eintrag Zentrifugalkraft: „Trägheitskraft auf Körper in rotierenden Bezugssystemen, die stets senkrecht zur (momentanen) Drehachse nach außen gerichtet ist [...]“. In: Ebd.

¹¹ Vgl. Eintrag Doppelstern S. 52 und Eintrag Zweikörperproblem S. 534. In: *Lexikon der Astronomie* (wie Anm. 7)

Die Confidentes in der Tragödie sind Lehrer, Ammen oder anderweitige Bedienstete einer Zentralfigur, die dieser in einem Vertrauensverhältnis stetig zur Seite stehen. Diese Ver- und Gebundenheit lässt sich sowohl mit Blick auf das binnenfiktionale Bezugssystem,¹² im engen Verhältnis der Figuren und den gegenseitigen Ansprachen und Sprechgewohnheiten, aufzeigen als auch auf theatralischer Ebene. Hierzu erweist sich ein Blick auf die Auftrittskonfiguration (siehe Abb.1) als aufschlussreich: Die Trabantenkonstellationen des vorliegenden Beispiels – Hippolyte und sein Erzieher Théramène, Aricie und ihre Vertraute Ismène und schließlich Phèdre und ihre Amme Œonone – bewältigen beinahe alle Auftritte paarweise. In der Konsequenz ergibt sich, dass den Trabanten gegenüber den Hauptfiguren ein fast ebenbürtiger Auftrittsumfang zugestanden wird. Durch „wechselnde Konfigurationen entsteht eine in bestimmter Weise geordnete Welt“¹³ schreibt Wolfgang Matzat und gibt die Begründung, der festen Konstellation aus Hauptfigur und Confidente vermehrt Achtung zu schenken. Beide Figurentypen definieren sich in jeder Szene übereinander und Informationen werden insbesondere über deren binnenfiktionale Kommunikation generiert. Während Zentralfiguren mit einem großen Informationssatz ausgestattet sind, liegen bei Trabantenfiguren oft nur singuläre, fragmentarische und indirekte Charakterisierungen vor. In Zusammensetzung mit figuralen und normativ bedingten Schemata sind dies die einzigen Komponenten, um sich als Rezipient ein Gesamtbild von der entsprechenden Figur zu machen.¹⁴ Durch die Gebundenheit an festgelegte Funktionen und bereits bekannte Handlungsschablonen kommt es zu einem Zusammenschluss als Gruppierung, die prädisponiert für Typisierung und Stereotypisierung ist. Während sich funktionalistisch und normativ genutzte Confidentes somit tendenziell dauerhaft auf ihrer Umlaufbahn bewegen und ihr Zentralgestirn gleichmäßig umkreisen, soll der Vermutung nachgegangen werden, dass sich die Herrin-Confidente-Konstellation in *Phèdre* durch komplexere Dynamiken auszeichnet.

I.III. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit zu der Rolle der Trabantenfigur der Amme Œonone in Jean Racines *Phèdre* baut in ihren Grundstrukturen auf einer bereits vorliegenden Hausarbeit zu diesem Thema auf. Einzelne

¹² Vgl. Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik.* (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 62), hg. u. a. von Max Imdahl, München 1982, S. 30. Der Begriff der binnenfiktionalen Kommunikationsebene ist gleichbedeutend mit dem der dramatischen Ebene (vgl. dazu auch S. 15). Beide Begriffe werden im Laufe der Arbeit genutzt.

¹³ Ebd., S. 34.

¹⁴ Vgl. Dimpel, Friedrich Michael: *Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidente in der höfischen Epik des hohen Mittelalters.* (Philologische Studien und Quellen 232), hg. von Jürgen Schiewe, Hartmut Steinecke, Horst Wenzel, Berlin 2011, S. 142.

Textgefüge sind zum Teil übernommen, zusätzlich jedoch inhaltlich erweitert und überarbeitet worden. Das Fazit dieser vorherigen Arbeit schloss mit der Beobachtung einer zunehmenden Emanzipation der Randfigur C none gegenüber der ihr zugeordneten Zentralfigur Phèdre. Die Confidente gewann an Figurenprofil und Eigenmacht und rückte so weiter an das Zentrum heran. Im Beschreibungsmodell bleibend, kann von einer Annäherung des Trabanten an seinen Planeten gesprochen werden. Damit befindet sich nun die Randfigur in einem Raum des Dazwischen – ohne festen Abstand zum Zentrum oder dem Rand. In der Untersuchung soll die Tragödie danach befragt werden, wie es zu diesem Zwischenraum kommen konnte, was die daraus resultierenden Konsequenzen für die beteiligten Figuren sind und ob es sich bei C none überhaupt noch um eine sogenannte Randfigur handelt.

Um dieser Fragestellung nachzukommen, werden drei Hauptuntersuchungskategorien eingeführt und schrittweise genutzt. Diese richten sich grob nach den drei Kommunikationsebenen der Dramenstruktur, die Matzat in *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*¹⁵ benennt. Die Gliederung erfolgt damit in binnenfiktionale/dramatische Ebene, theatralische Ebene und dem lebensweltlichen Kontext.¹⁶ Durch dieses Vorgehen wird der dramatische Text aus möglichst vielen Perspektiven beleuchtet und es wird gleichzeitig der Versuch unternommen, der grundsätzlich theaterpraktisch angelegten Konzeption des Textes Rechnung zu tragen.

In einem ersten Teil wird die Trabantenfigur der Amme auf ihre Funktionen und festgeschriebenen Aufgaben hin analysiert und anderen Confidentes im Stück gegenübergestellt. Hier wird der Handlungsspielraum, aber auch die damit verbundenen Verpflichtungen deutlich, denen die Nebenfiguren des Typus der Confidente unterworfen sind. Zu Beginn wird also einem eher dramentechnisch bedingten Aufbau (theatralische Ebene) gefolgt. Die Figur wird hier maßgeblich über die ihr zugeschriebenen Funktionen definiert, die den Handlungsfortschritt sicherstellen. Nichtsdestotrotz wird aufzuzeigen sein, an welchen Stellen C none diesen Rahmen sprengt und an Individualität und Kontur gewinnt.

In einem zweiten Schritt wird das Relationsverhältnis der Amme zu ihrer Königin näher beleuchtet, welches sich durch wechselseitige Abhängigkeit, also seinen symbiotischen Charakter auszeichnet. Die Arbeit wird Bewegungen der Anziehung und Abstoßung

¹⁵ Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik.* (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 62), hg. u. a. von Max Imdahl, München 1982.

¹⁶ Matzats Erklärung des systematischen Zusammenhangs zwischen den Ebenen lautet: „Die dramatische Interaktion wird entfaltet in einer Sequenz von dramatischen Situationen, die theatralische Interaktion ist geprägt durch die Theatersituation, die Theaterrauff hrung als ganze ist eingebettet in einen lebensweltlichen Situationskontext.“ Vgl. ebd., S. 17.

nachzeichnen und versuchen, deren Ursachen und Konsequenzen zu analysieren. Hierfür wird die jeweilig treibende Motivation beider Figuren beleuchtet. Der Relationsverbindung wird auf der binnenfiktionalen oder dramatischen Ebene nachgegangen, es finden sich jedoch auch erklärende Einschübe aus der theatralischen und lebensweltlichen Ebene.

Während die erste Arbeit zu diesem Thema einem methodischen Ansatz folgte, der nach einer innerfigürlichen Disposition der *Confidante* fragte, geht diese Untersuchung einen anderen Weg. Statt den Fokus auf eine psychologische Motivationsstruktur der Randfigur zu legen, wie es vor allem der von Friedrich Maria Dimpel beeinflusste erste Ansatz tat,¹⁷ werden nun Erklärungen in einer maßgebend von Erich Auerbach vertretenen Interpretationsthese gesucht. Diese ist eher geistes- und lebensgeschichtlich orientiert und kann als früherer Ansatz, Racines Werk als „ästhetisch-formalen Reflex einer sozialen Situation in das historische Lebensgefüge der Entstehungszeit zu stellen“¹⁸, bezeichnet werden. Hierbei ist zu beachten, dass keine einfachen Analogien zwischen soziokulturellen Gegebenheiten oder gar eine dezidierte Kritik im Text aufgedeckt werden sollen. Es scheint jedoch evident, dass die zeitliche Epoche nicht nur mit normativen Regelungen der Theaterpraxis auf die Tragödie und ihre Figuren wirkte, sondern auch die lebensweltlichen Zusammenhänge indirekt Einfluss auf diese übten.

In einem dritten Untersuchungsschritt wird folglich ein Blick auf das französische Publikum des 17. Jahrhunderts geworfen, um damit die dort verortete Affinität von *la cour et la ville* zum Imperativ der Liebesleidenschaften nachzuvollziehen. Diese, dem Zeitgeschmack und dem Zeitempfinden entsprechende, Einstellung wurde von Racine wirkmächtig in seine Tragödie eingebunden und bestimmt die Handlungsmotivation beinahe aller Figuren.

Am Ende soll mithilfe der Analyseergebnisse deutlich werden, in welcher Hinsicht und aus welchen Gründen sich *Enone* als *Confidante* von einer herkömmlichen Konzeption dieses Figurentypus unterscheidet und ob es sich bei ihr noch um eine Randfigur handelt. Es lässt sich vermuten, dass die binäre Einteilung in Peripherie und Zentrum in diesem Beispiel durchbrochen wird und die Notwendigkeit eines alternativen Figurensystems besteht.

¹⁷ Siehe hierzu: Dimpel, Friedrich Michael: *Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidante in der höfischen Epik des hohen Mittelalters* (wie Anm. 14).

¹⁸ Theile, Wolfgang: Einleitung. In: *Racine*. (Wege der Forschung, Bd. 402), hg. von Wolfgang Theile, Darmstadt 1976, S. 4.

II. Analyse

II.I. Theatralische Ebene: Die Confidente als Funktionsfigur

Im ersten Schritt einer Funktionsuntersuchung wird insbesondere der normativ gegebene Einfluss- und Machtbereich der Confidente umrissen. Als Funktionsfigur ist sie ihrer jeweiligen Aktion untergeordnet und wird über die Bedeutung definiert, die diese Aktion für den Gang der Handlung ausübt.¹⁹ In der aufgeführten Tragödie kann passend auch vom Begriff der dramaturgischen Pflicht („dramaturgical duty“)²⁰ gesprochen werden, denen die Confidente durch typische Aufgabenbereiche unterworfen ist. Hierzu zählen unter anderem die funktionalisierten Aufgabenrollen als Zuhörer, Vermittler und Übersetzer, als Berater und Boten.²¹ In dieser Aufgabenzuteilung der Confidente klingt eine spezifische Nutzung an. Die Aufgaben des antiken Chores werden in der französischen Klassik zum Großteil in die Rolle der Confidente transferiert und eine intime Repräsentation ermöglicht. Das Resultat dieser Transformation schreibt sich auf interessante Weise in das Drama ein, denn Kommentare und Beobachtungen, die vormals der Chor tätigte, die aber in der Regel keinen oder nur sehr limitierten Einfluss auf das dramatische Geschehen haben, erhalten diesen nun vermehrt. Durch das Vertrauensverhältnis der Confidente zu ihrer Zentralfigur ist alles „mitmenschliche Beziehung“²² und getätigte Beobachtungen und Kommentare erhalten durch ihre Verortung in der binnenfiktionalen Kommunikation der Figuren, im Zwiegespräch, einen unmittelbaren Einfluss. Dieser ist abhängig von der jeweiligen Stellung und Position der Confidente-Figur. Ebdiese Position soll in der folgenden Analyse umrissen werden.

Eine typische Aufgabe der Confidente stellt sich in der Funktion des Zuhörens dar. Zwar ist ihr in dieser Konstellation von sprechen-zuhören das Potential gegeben, auf das Gesagte zu reagieren, jedoch stellt sie in dieser Funktion primär einen resonanzlosen Raum dar, dem sich die Hauptfigur mitteilen kann, ohne konsequenzreiche Erwidern zu erhalten. In *Phèdre* wird die Rolle des Zuhörers gleich zu Beginn in zwei aufeinanderfolgenden Szenen belangvoll. Die jeweiligen Liebesgeständnisse von Phèdre und Hippolyte kommen nur durch das scheinbar neugierige Nachfragen und die anschließende Verfügbarkeit ihrer Vertrauten, als Adressatin des Geständnisses, zustande. Nur auf diese Weise erfahren auch die Rezipienten, was in den Hauptfiguren vor sich geht. Die Vertrauten treten in dieser Kommunikationssituation als Figur

¹⁹ Vgl. Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Hg. von Karl Eimermacher, München 1975, S. 27.

²⁰ Eintrag: Confidant. In: Pavis, Patrice: *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*. Übers. von Christine Shantz, Toronto 1998, S. 74.

²¹ Vgl. ebd.

²² Biermann, Karlheinz: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines*. Bad Homburg 1969, S. 40.

zurück und bieten sich als Geständnisfläche an. Damit folgt nicht nur eine Informationssituation für das Publikum, sondern auch ein Aneinanderrücken der Figuren in der Binnenhandlung. Die *Confidentes* als Geheimnisträger und Mitwisser sind ein Stück näher an ihre Zentralfigur herangerückt und beide noch enger miteinander verwoben worden.

Durch ihre Funktion als Zuhörer oder auch reine Projektionsfläche für Informationen, erhalten auch die Rezipienten Kenntnis von den inneren Vorgängen der Hauptfiguren. Wird diese Funktion um ein aktives Moment ausgebaut, kann von der Rolle als Vermittlerin oder Übersetzerin gesprochen werden. Nun selbst sprechend, wird von der *Confidente* bereits Geschehenes erläutert und so dem Publikum vermittelt. Als Beispiel ist hier die Schlussfolgerung auf Phèdres geistigen Zustand zu nennen, wenn sie erklärt, der Haarknoten, den die Königin nun verwünscht, sei auf ihr vormaliges Verlangen hin erst geflochten worden.²³ Ein weiteres Charakteristikum dieser Funktionsaufgaben ist das Schildern von bereits Vergangenen und in der Dramenhandlung nicht Dargestelltem. Diese Aufgabe übernimmt Théràmène, der Vertraute von Hippolyte, wenn er auf den vorangegangenen Konflikt zwischen diesem und Phèdre verweist.²⁴ Diese Hintergrundinformationen dienen nicht seiner eigenen figürlichen Konturierung, sondern der seiner Zentralfigur. Der Sprechakt des *Confidente* wird ganz in den Dienst der Hauptfigur und des Handlungsfortschritts gestellt. Eine weitere Wirkung dieser Erzählung ist die Ausweitung der Zeitstruktur. Die dramatische Handlung, die in einem unbestimmten Zeitkontinuum angesiedelt ist, wird ansatzweise zeitlich verankert, indem deren Figuren eine zeitlich bestimmbare Vorgeschichte erhalten. Somit ermöglicht der Einsatz der Trabantenfigur als Vermittler eine Vermittlung zwischen Publikum und Zentralfigur, aber auch zwischen den zeitlichen Ebenen im Drama, bzw. den nicht dargestellten Zeiträumen und den dramatisch dargestellten. Dies führt, wie Matzat in seiner Arbeit *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* ausdrückt, zu einer „perspektivischen Vertiefung der Situation“ und der Entstehung eines „dramatische[n] Raum[es]“.²⁵

An dieser Stelle wird die Bedeutung der *Confidentes* und ihrer untersuchten Funktionen evident: Sie stehen nicht im Fokus der dramatischen Handlung, sind jedoch die theatralen Mittel, die die Voraussetzung für deren Stattfinden und Vonstattengehen sind. Die

²³ „So sieht man all ihre Wünsche gegenseitig sich zerstören! Ihr selbst verwarft Eure unredlichen Absichten/Und befiehlt soeben noch unseren Händen, Euch zu schmücken“ (I,3, V. 162-164).

²⁴ Théràmènes geht fälschlicherweise davon aus, Hippolytes Schwermut käme vom „Verdruß“ über die „gefährliche Stiefmutter“ (I/1, V. 37 u. 38) und schildert in diesem Zusammenhang die Vorgeschichte der beiden Hauptfiguren miteinander. Phèdre ist für Hippolytes vormalige Verbannung aus Athen verantwortlich. Später stellt sich wiederum durch ihr Geständnis heraus, dass diese Maßnahme von ihr nicht aus Hass ergriffen wurde, sondern um sich ihrer Gefühle für Hippolyte durch räumliche Entfernung zu entziehen.

²⁵ Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (wie Anm. 12), S. 34. Auf den unmittelbar räumlichen Einfluss der Vertrauten wird in der Funktionsrolle als Botin noch zurückzukommen sein.

Hauptfiguren werden funktional entlastet und können sich in ihren Reden auf das gegenwärtige dramatische Geschehen, in *Phèdre* ganz auf ihre inneren Konflikte und deren Vermittlung durch das sprachliche Handeln (*dran*), konzentrieren. Diese funktionale Entlastung findet sich in der spezifischen Aufgabe der Auftrittsannoncierung²⁶ wieder, die die *Confidentes* übernehmen. Wie geschildert, werden dem Publikum allgemeine Hintergrundinformationen mitgeteilt und der Auftritt durch einen Einleitungssatz direkt markiert. Die Trabantenfiguren nehmen dabei häufig die Rolle der Zeremonienmeister der gesamten Ankündigung ein, bei der es sich „nicht notwendigerweise um ein plötzliches Ereignis handelt, sondern um einen Vorgang mit zeitlicher Erstreckung“²⁷, wie Juliane Vogel in ihrer Untersuchung zu Auftrittsprotokollen feststellt. *Cenone* schildert dem Theaterpublikum also ausführlich *Phèdres* Gemütszustand und deutet voraus, in welchem Zustand die Königin auf der Bühne erscheinen wird. Anschließend überlässt sie der Zentralfigur den Bühnenraum mit der direkten Ankündigung: „Sie kommt“²⁸ (I/2, V. 151). Diese Auftrittsannonce übernimmt *Cenone* an späterer Stelle noch einmal für eine andere Zentralfigur. Sie beschreibt über das Mittel einer Berichterstattung die Ankunftssituation des Königs, die die Zuschauer selbst nicht sehen können: „Theseus ist eingetroffen, Theseus ist hier./Das Volk läuft und stürzt sich ihm entgegen, um ihn zu sehen.“ (III/3, V. 828f.). Sie bereitet also die Stimmung vor, in welcher *Thésée* selbst erscheinen wird. Anschließend folgt die konkrete Ankündigung: „Dort kommt jemand: Ich sehe Theseus“ (III/3, V. 911). Die hier übernommene Rolle der Auftrittsvorbereitung vollzieht sich auf verbale Weise und dient als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum.

Direkten Einfluss auf ihre Zentralfiguren nehmen die Trabantenfiguren in der Handlungswelt in ihrer Funktion als Berater. *Cenone* berät *Phèdre* in beinahe jeder Situation, in der diese passiv und entscheidungsgehemmt ist, schließlich ersinnt die Amme selbst aktiv einen Plan zur Rettung der Ehre ihrer Königin. Die Konsequenzen dieser Ratgeberrolle müssen von *Cenone* getragen werden, wenn ihre Königin sagt: „Nun denn, ich gebe deinen Ratschlägen nach.“ (I/5, V. 362) oder: „Ich habe deinen Rat befolgt, nun sterbe ich entehrt.“ (III/3, V. 838). Carl Lofmark bemerkt dazu, im Kontext seiner Untersuchungen zur Schuld des Beraters in der

²⁶ Vgl. Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn 2017, S. 24.

²⁷ Ebd.

²⁸ Racine, Jean: *Phèdre*. Französisch/Deutsch. Übers. und hg. von Wolf Steinsieck. Stuttgart 1995 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 839). Im Folgenden werden Textbelege aus diesem Primärtext im Fließtext unter Angabe von Akt und Vers zitiert. Die Zitate werden unverändert übernommen und eigene Hervorhebungen sind nach dem jeweiligen Zitat gesondert markiert. In dieser Arbeit werden die französischen Eigennamen gebraucht, die Zitation aus dem Primärtext erfolgt jedoch in deutscher Sprache und so verbleiben auch die Namen der Figuren in diesen entsprechenden Textbeispielen in ihrer deutschen Version.

höfischen Literatur, dass bei Ratschlägen durch die Vertrauten immer nur die Konsequenzen des Rates, nicht aber die Ratgebersituation oder der Rat selbst für das Umfeld von Interesse ist. Damit erscheinen diese Figuren häufig als Verantwortliche für die jeweiligen tragischen Ausgänge der Situation, in der sie in beratender Funktion auftreten und leisten somit einen Beitrag zur Entlastung der Entscheidungsträger.²⁹

Eine weitere, klar zu benennende Funktion ist diejenige der Berichterstattung und der Übermittlung. Auf praktischer Ebene stehen der Confidante durch die Übernahme der Botenfunktion ganz andere Handlungsmöglichkeiten als der Hauptfigur offen. Sie kann raumübergreifend agieren und besitzt eine größere Mobilität und soziale Reichweite. Als Schaltstelle einer der zentralen Momente im Stück, der Verleumdung Hippolytos, erhält Ceneone eine Handlungsvollmacht der Königin: „Tu, was Du willst, ich überlasse mich Dir.“ (I/5, V. 911) und schreitet eigenhändig zur Tat. Die Tatsache der Eigenständigkeit ist an dieser Stelle besonders beachtenswert. Diese unterscheidet jene überbrachte Botschaft und mit ihr die Funktionsrolle als Botin fundamental von derjenigen eines konventionellen Botenberichts. Hier, an dieser Schnittstelle der Figur, die einerseits ihrer Funktion untergeordnet ist und andererseits intentional handelt, findet sich ein Schlüsselmoment. Bei der von Ceneone überbrachten Nachricht handelt es sich um eine fiktive, intendierte und vor allem bewusst unwahre Tatsache. Diese überbringt die Amme nicht nur in dem Wissen um deren Falschheit, sondern erfindet diese Botschaft obendrein selbst. Dabei nimmt sie ein gänzlich anderes Verhältnis zu ihrer eigenen Botschaft ein als die herkömmliche Botenfigur. Während diese in der Regel ein wichtiges Puzzleteil in der Hand hält, welches von außen in die Handlung dringt und diese voranbringt, weiß sie doch selbst nicht um dessen Bedeutung und Auswirkung.

In Sophokles *König Ödipus*³⁰ beispielsweise, dringt der Bote bis zum Königshof in Theben vor und überbringt die Nachricht vom Tod des korinthischen Königs Polybos. Dadurch hilft er, das Rätsel um die Herkunft des Ödipus aufzulösen: „Weil Polybos gar nicht war verwandt mit dir!“³¹. Die Auswirkungen und derzeitigen Umstände dieser Auflösung kann er dabei nicht bedenken. Der Bote hat also keinen Überblick über das Geschehen und ist nicht in der Lage, das von ihm überbrachte Wissen – welches als objektive Information gilt – zu kontextualisieren und durch seine Botschaft bewussten Einfluss auszuüben. In *Phèdre* kommen die Verwicklungen der inneren Handlungswelt mit einem Impuls aus der äußeren, das heißt nicht

²⁹ Vgl. Lofmark, Carl: The Advisors Guilt in Courtly Literature. In: *German Life and Letters. A Quarterly Review* Nr. 24, hg. u.a. von James Boyd, Leonard Forster, Oxford 1970/71, S. 4f.

³⁰ Sophokles: *König Ödipus*. Übers. von Kurt Steinmann. Stuttgart 1989 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 630), S. 47.

³¹ Ebd., V. 1016.

unmittelbar gezeigten, Handlungswelt in Bewegung – auf diese Abhängigkeit wird am Ende des Kapitels noch einmal zurückzukommen sein. Der Tod des Königs verändert oberflächlich die Beziehungsstruktur der Figuren und eröffnet ein neues Feld an Machtbeziehungen. Diese Nachricht überbringt die, hier namenhafte, Botin und Dienerin Panope ohne das Wissen um diese Umstände und die richtige Einschätzung der Konsequenzen.

Sybille Krämer beschreibt diesen Standpunkt des Boten im Sinne der philosophischen Sprechakttheorie als „diskursiv ohnmächtige Position des Boten“³². Im Gegensatz dazu ist die Confidente durchaus in der Lage, die Wichtigkeit ihrer eigenen Botschaft einzuschätzen, und sogar dazu, diese mit ihrem Wissen selbst zu generieren. Die Rezipienten werden somit nicht Zeugen eines Botenberichts, bei dem die Botenfigur in den Hintergrund gerät und eine Nachricht überbracht wird, von deren Geschehen alle überzeugt sind, sondern die Aufmerksamkeit ist viel stärker auf C none selbst und ihr Wirken als Generator gelenkt. Im Gegensatz zur normierten Botenfigur ist C none intensiv mit ihrer eigenen Botschaft verknüpft und scheint sich dessen auch bewusst zu sein. Als sie Hippolyte vor Thésée verleumdet, nutzt sie die Gelegenheit, um sich selbst in ihrer falschen Schilderung positiv vor diesem in Szene zu setzen: „**Ich** sah ihn den Arm heben, **ich** eilte sie zu retten./**Ich allein** wußte [sic] sie Eurer Liebe zu erhalten [...] Habe **ich** wider Willen den Grund ihrer Tränen erklärt.“ (IV/1, V. 1019 [Hervorhebungen L.B.]). C none nutzt ihre Wirkungsmacht hier subtil aber ausgesprochen selbstbewusst für sich selbst und vollkommen unabhängig von ihrer Königin aus. Sie überschreitet hier ganz klar zum einen die Grenzen einer herkommlichen Vertraute, zum anderen die einer herkommlichen Funktionsfigur. Dies ist eine der Begründungen, warum sie als grundsätzlich strafmündig gilt, denn auch Panopes Botschaft stellt sich an späterer Stelle als unwahr heraus – Thésée lebt und kehrt zurück – doch die Botin wird für diese Falschmeldung nicht als schuldfähig betrachtet. Die Amme hingegen muss für die Konsequenzen ihrer Botschaft einstehen. Hier taucht bereits zum wiederholten Mal der Aspekt der Schuldfähigkeit auf, der auch in der Untersuchung zum Relationsverhältnis von Trabanten- und Zentralfigur eine bedeutende Rolle spielen wird.

Als Gegeneinwurf, der C none eher an die an ihre Rolle gekoppelten Funktionen r ckbindet, ist der Auftrag Phèdres, Hippolyte mit der Krone zu k dern, anzuführen. Die Amme hält dies ganz offensichtlich für das falsche Vorgehen, wenn sie sagt: „Warum sah Phädra in diesem Augenblick nicht mit meinen Augen?“ (III/1, V. 779) und versucht, Hippolyte als ungünstigen

³² Krämer, Sybille: Der Bote als Topos oder:  bertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation. In: *„medias in res“*, hg. von Anne von der Heiden, Till A. Heilmann, Anna Tuschling, Bielefeld 2011, S. 60.

Herrschaftskandidaten darzustellen.³³ Ihre Meinung wird jedoch von der Königin übergangen und das Überbringen der Nachricht wird ihr aufgenötigt. Äußerst dezidiert wird ihr von Phèdre in den Mund gelegt, wie sie aufzutreten hat: „Bedränge ihn, weine, klage, schildere ihm eine sterbende Phädra/Erröte nicht, mit bittender Stimme zu reden.“ (III/2, V. 808). C none wird so zur Botin und zeitgleich zum direkten und unmittelbaren Sprachrohr der Königin. Als sie zurückkehrt, macht Phèdre selbst diese Parität deutlich: „Man ha t **mich**, man hört **dich** nicht an.“ (III/2, V. 824 [Hervorhebungen L.B.]). Diese Position nutzt sie jedoch nicht nur im ausdrücklichen Auftrag Phèdres, sondern auch selbstständig und unaufgefordert, wenn sie beispielsweise im Namen der Königin und trotz deren physischer Anwesenheit zu Panope spricht: „Panope, das ist genug; die Königin hat dich gehört; Sie wird diese wichtige Nachricht nicht außer acht [sic] lassen.“ (I/4, V. 335). Die Amme besitzt also bereits vor der ausgestellten Handlungsvollmacht das königliche Einverständnis zur Rede in Phèdres Namen, die letzten Endes zur Verleumdung führt.³⁴

Ermöglicht wird C none diese Selbstinszenierung aufgrund ihrer raum bergreifenden Funktion und Legitimation als Botin, aber auch durch ihre, im Vergleich zu den übrigen Figuren, weitreichende Informationsspanne³⁵ und ihren Überblick über Privates und öffentliches. Karlheinrich Biermann geht sogar so weit, den Vertrauten als Konsequenz der Racine'schen Dramaturgie und aufgrund seines Informationsvorsprungs als „mächtigste[] Person des ganzen Dramas“³⁶ zu bezeichnen. C none überschaute die Verwicklungen der äußeren Handlungswelt schneller und besitzt durch das m eutisch³⁷ gewonnene Liebesgeständnis zumindest ansatzweise einen Einblick in die inneren Konflikte ihrer Herrin.³⁸ Matzat stellt in seinen Untersuchungen zur Dramenstruktur bei Racine fest, „daß [sic] die Struktur der Leidenschaftshandlung eine vollkommene Dramatisierung gar nicht zuläßt [sic], wenn ihr die Unterstützung durch einen äußeren Konflikt fehlt.“³⁹ Die äußere Handlungswelt bedingt damit die innere stark und an dieser äußeren Handlungswelt nimmt C none aufgrund ihrer

³³ „Wie widerwärtig machte ihn sein wilder Stolz!“ (III/1, V. 777) oder auch: „Er hegt einen unbeirrbaren Haß gegen das gesamte weibliche Geschlecht.“ (III/1, V. 789).

³⁴ Diese Legitimation nutzt sie dann auch für ihre eigene Position aus.

³⁵ Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (wie Anm. 12), S. 30. Matzat verwendet den Begriff nach Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. (Bd. 1), München 1960, S. 586. Matzat bezieht ihn hier auf den Zuschauer, der mehr oder weniger als eine B hnenfigur weiß. Hier wird der Begriff auf die B hnenfigur bezogen und in Bezug zur Handlungswelt gebraucht. Die Konsequenz aus dem Wissen der Amme ist aber natürlich auch das Wissen der Zuschauer. Die Informationsspannen der Confidante und der Zuschauer verhalten sich kongruent zueinander.

³⁶ Biermann, Karlheinrich: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines* (wie Anm. 22), S. 137.

³⁷ Racine, Jean: *Phädra* (wie Anm. 28), Anmerkungen Nr. 238, S. 177.

³⁸ Diese Einsicht ist jedoch, wie sich zeigen wird, stark limitiert.

³⁹ Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (wie Anm. 12), S. 163.

Funktionsaufgaben teil. Darunter sind insbesondere Entwicklungen wie der Einbruch der Thésée Figur in die innere Handlungswelt zu verstehen.⁴⁰ Œnone ist in diese Handlungswelt viel eher verwickelt und stellt Verbindungen her. Sie ist also ein wichtiger Teil im Dramatisierungsprozess der Tragödie, der auf reiner Basis der zentralfigurlichen Konzeption so nicht möglich wäre.

II.II. Dramatische Ebene: Amme und Königin im Relationsverhältnis

Das Verhältnis der Amme zu ihrer Königin soll zu Beginn dieses Kapitels charakterisiert werden, indem über die theatralen Funktionsrollen hinausgeschaut und der Fokus auf das Binnenverhältnis gelegt wird. Mit diesen Kenntnissen wird insbesondere das bestehende Machtverhältnis deutlich, aber auch, in welchem Rahmen sich die Figuren darin bewegen und an welchen Stellen sie voneinander profitieren.

Die Nahbeziehung zwischen Phèdre und Œnone beruht grundsätzlich auf einem Vertrauens- und Treueverhältnis, in welchem die Amme als Einzige einen exklusiven Zugang zur Königin hat. Beide Figuren stehen in einem engen emotionalen Verhältnis, welches von Œnone in der ersten gemeinsamen Szene dazu genutzt wird, um Phèdre am Selbstmord zu hindern: „Obwohl Euch nur ein schwaches Lebenslicht bleibt,/Wird meine Seele als erste zu den Toten niedersteigen“ (I,3, V. 227). Œnone versucht, Phèdre mittels einer emotionalen Erpressung, durch Erinnerung an ihre Treue, am Leben zu halten. Sie schätzt ihren persönlichen Wert und ihre Nahbeziehung für die Königin somit selbst sehr hoch ein. An der gleichen Stelle wird jedoch ebenfalls deutlich, dass es sich bei der Beziehung der beiden Figuren nicht ausschließlich um eine emotionale Bindung der Abhängigkeit handelt. Œnone erinnert Phèdre an das Verlassen ihrer eigenen Familie und ihres Heimatlandes, nur um für diese von frühester Kindheit an zur Verfügung zu stehen.⁴¹ Die Amme steht sowohl gesellschaftlich als auch ökonomisch in einem totalen Abhängigkeitsverhältnis zur Königin, deren Dasein ihr Lebensmittelpunkt ist. Im Zuge dessen wird das öffentliche Ansehen und der Einfluss der Phèdre zu einem Großteil auch zu Œnones Ansehen und Einfluss, die Stellung ihrer Herrin ist durch Œnones Verkettung immer auch die ihre. Daraus zieht sie unter anderem auch die Legitimation, zu wissen, was im Sinne der Königin das Beste in der jeweiligen Situation ist. In

⁴⁰ sowohl Todesnachricht als auch Rückkehr! – Hierbei fällt auf, dass Phèdre in der Szene der Todesnachricht, des Einbruchs der äußeren Handlungswelt in die Innere, gewissermaßen kommunikativ abgetrennt ist. Sie spricht nur zwei Worte in der Szene mit Panope. Dafür übernimmt Œnone die Sprechhandlung für sie.

⁴¹ „Mein Land, meine Kinder, alles habe ich Euretwegen verlassen.“ (I/3, V. 234).

jener handelt sie – mit den Mitteln einer Intrigantin – aber immer im besten Wissen und Gewissen, das Beste für ihre Königin und somit auch für sich selbst zu tun.

Der Einfluss der Königin auf die Amme wird im Außenverhältnis sichtbar. Nach außen hin handelt es sich grundsätzlich um ein vertikales und asymmetrisches Verhältnis⁴², doch gerät dieses sowohl mit der Dramen als auch mit der Figurenkonzeption Cénones in den Hintergrund. Da das Zwiegespräch bestimmender ist als der öffentliche Auftritt und die Repräsentation, kommt der Einfluss der Vertrauten im privaten und direkten Gespräch permanent zur Geltung. Cénone ist zu Beginn eine gleichwertige Gesprächspartnerin, die auch in der Lage ist, Rollen in der Kommunikation zuzuweisen: „So spricht: Ich höre.“ (I,3, V. 246).⁴³ Das Thema selbst bleibt die Zentralfigur, doch kann von einer Machtsymmetrie in der Kommunikationssituation gesprochen werden. Caroline Krüger spricht im Kontext einer Untersuchung zu höfischen weiblichen Nahbeziehungen von einem „Agieren auf Augenhöhe“ durch die „nach innen dominante emotionale Vertrauensbindung der beiden [...]“⁴⁴. Dass Cénone ebenfalls bedeutende Macht auf Phèdre auswirkt, wird in subtilen Markierungen deutlich, wenn sie beispielsweise ungefragt für die Königin spricht, als dieser die Nachricht des Todes von Thésée überbracht wird oder aber, wenn Cénone als einziger eine physische Nahbeziehung zur Königin zugesprochen wird.⁴⁵ Ein solches körperliches Eingreifen findet im Drama nur zwischen Phèdre und Cénone statt und wird von Théràmène beobachtet: „Ist es Phädra, die dort flieht, oder besser, die man fortzerzt?“ (2/5, V. 711). Sie verhindert gleich mehrmals den Selbstmord Phèdres und scheint als einzige Figur im Stück dazu befähigt, direkten und spontanen Körperkontakt mit der Königin aufzunehmen. Somit etabliert sich Cénone nicht nur verbal als Sprachrohr, sondern auch physisch, als eigenständiger Teil der Hauptfigur. Welche Position dieser Teil einnimmt, soll im folgenden Kapitel ergänzend ausgeführt werden.

⁴² Vgl. Eickels, Klaus van: Tradierte Konzepte in neuen Ordnungen. Personale Bindungen im 12. und 13. Jahrhundert. In: *Ordnungskonfigurationen im hohen Mittelalter*, (Vorträge und Forschungen, Bd. 64), hg. von Bernd Schneidmüller, Stefan Weinfurter, Ostfildern 2006, S. 108.

⁴³ Es handelt sich hier um eine reziproke Aufteilung der Position und sinnlichen Wahrnehmung (hören und sprechen). Nur wenn beide im komplementären Zusammenspiel funktionieren, können Informationen ausgetauscht werden.

⁴⁴ Krüger, Caroline: *Freundschaft in der höfischen Epik um 1200. Diskurse von Nahbeziehungen*. Berlin, New York 2011 (zugl. Diss. Univ. Freiburg 2009), S. 122.

⁴⁵ Durchaus als Besonderheit zu betrachten, in einer Handlung die fast ausschließlich durch Sprache generiert wird.

II.II.I. Komplementarität

Sowohl bei der Untersuchung der Funktionen als auch bei der des Relationsverhältnisses klingt an, dass Phèdre und Œnone zwei jeweils verschiedene Handlungsgebiete und Einflussbereiche haben, die einander bedingen. Will die Königin ein Ziel erreichen, ist sie auf Œnone angewiesen, die strategisch günstige Kontakte knüpft und Botschaften überbringt. Steigt die Macht der Königin, kann auch Œnone ihre strategische Schlüsselposition ausweiten und festigen. Œnone verhält sich dabei immer konkret handlungs- und entscheidungsfreudig. Im Gegensatz zur Königin ergreift sie wiederholt die Initiative, während sich Phèdre passiv verhält und sich ihrem Leiden hingibt. Während Phèdre monologisch beinahe die Hälfte einer Szene füllt, indem sie ihre entfachten Leidenschaften zu Hippolyte schildert, werden diese von der Todesnachricht des Thésée unterbrochen, in welcher Œnone für die Königin spricht. Nach Eindringen dieser Nachricht aus der äußeren Handlungswelt in die Innere wirkt Œnone in kurzer Zeit stark handlungstreibend und geht zunächst dazu über, Phèdre verbal von ihrer Scham zu befreien und dann konkrete Handlungsanweisungen zu geben.⁴⁶ Beide Figuren verhalten sich in dieser Situation komplementär zueinander, sodass von einem Komplementärmodell gesprochen werden kann, in dem Königin und Vertraute einander ergänzend gegenüberstehen. Diese Komplementarität entsteht aus verschiedenen Fähigkeiten und Einordnungen der Figuren bei gleichzeitiger Gebundenheit aneinander. Sie ist durch die Herrin-Confidente-Konfiguration immer schon gegeben, wird aber auch auf der dramatischen Ebene im zwischenfigürlichen Verhältnis aktualisiert. Regine Brossmann beschreibt in ihrer vergleichenden Arbeit über die literarische Bearbeitung des Phaedra-Mythos die modifizierte Rolle Œnones und äußert die Annahme einer Teilexistenz der Vertrauten:

Es erscheint als (auflösbares) Paradox, daß [sic] Racine, der als erster der bei Euripides und Seneca namenlosen Amme einen Namen gibt und sie so erst recht eigentlich zur Person macht, zugleich derjenige ist, der sie am stärksten als Teil Phèdres kenntlich macht.⁴⁷

Eine Diagnose der Herrin-Confidente-Beziehung, die Brossmanns Aussage unterstreicht, stellt Hoyt Rogers in seiner Untersuchung *The Symmetry of "Phèdre" and the role of Aricie*⁴⁸ an. Er diagnostiziert eine interessante Analogie in der Reaktionsart der Confidentes zu ihren Patronen. Während Phèdre die größten emotionalen Krisen im Drama durchlebt, wird die Amme immer weiter von diesem Empfinden im Extremen hineingezogen und macht Phèdres Krise insoweit zu der ihren, dass sich die Rollen der beiden vertauschen und sich Phèdre zur Lösung in die

⁴⁶ „Verbündet Euch, um Aricia zu bekämpfen.“ (I/5, V. 361.)

⁴⁷ Brossmann, Regine: *Figurenkonstellation, Perspektivierung der Tragik und dramatische Ironie in den Tragödien Jean Racines*. Diss., Universität Stuttgart 2000, S. 228.

⁴⁸ Rogers, J. Hoyt: *The Symmetry of "Phèdre" and the role of Aricie*. In: *The French Review*, Vol. 45, Nr. 4, Studies on the French Theatre, Sonderausgabe Frühling 1972.

Hände der Amme begibt.⁴⁹ Théramène im Gegenzug, ist gleichsam um seine Zentralfigur besorgt, agiert aber dennoch in all seinen Tätigkeiten gemäßigt. So betrauert er Hippolytes Tod Rogers zufolge „quite properly“⁵⁰ und ist nicht mit der Extremität zu vergleichen, mit der C none auf die Zurückweisung ihrer Herrin reagiert.⁵¹ Festzuhalten sind die charakterologischen Ähnlichkeiten dieser Doppelfiguren zueinander, mit einer Zuschreibung, die bei Rogers in Aktivität und Passivität erfolgt⁵² und im Empfinden und dessen Intensität liegt. Während die Konfiguration Phèdre/C none eine hohe Intensität im Empfinden und Reagieren zeigt, tritt die Konfiguration Hippolyte/Théramène eher passiv und gem digt auf. Beide Figuren erweisen sich unter dieser Perspektive als Teil eines gr o eren Komplexes, der sie zusammenhält.

Das Brossmann-Zitat greift die Verortung in unterschiedlichen Sphären bei gleichzeitiger Gebundenheit aneinander auf. Dies macht beide Figuren nicht etwa zu einem gegensätzlichen, sondern vielmehr zu einem sich gegenseitig vervollständigenden Konstrukt. In diesem bleiben die Machtverhältnisse asymmetrisch, sowohl durch die theatralen Funktionsrollen – also Zentral- und Trabantenfigur – als auch zwischen den Figuren der dramenimmanenten Handlungswelt – als Königin und Amme. Die daraus hervorgehende These lautet nun, dass C none weit über die Grenzen einer herkömmlichen Confidante hinaus Aufgaben übernimmt, die sie zu einer eminent handlungstreibenden Figur machen. Die entsprechende Entwicklung ist jedoch nur möglich, da die Zentralfigur auseinanderzufallen beginnt und sie ihre innere Kohärenz so nicht mehr wahren kann, bzw. bestimmte Eigenschaften bewusst ausgekoppelt sind. C none verkörpert somit einen Teil Phèdres, der dieser selbst nicht mehr gänzlich zur Verfügung steht, von dem sie aber aufgrund des bestehenden Machtgefälles nach Bedarf Gebrauch machen kann. Die Zentralfigur kann also ihre Trabantenfigur im bestehenden Gravitationsfeld sowohl an sich heranziehen und von sich stoßen. Auf die übergeordnete Gebundenheit, das heißt das Prinzip der verwobenen Herrin-Confidante-Einheit, hat Phèdre als Zentralfigur jedoch keinen Einfluss. Diese ist festgelegt und entzieht sich dem Einflussgebiet beider Figuren. Im astronomischen Bildmodell kreisen beide um ihr gemeinsames Gravitationszentrum (Baryzentrum)⁵³, welches nicht mit dem Mittelpunkt des Zentralgestirns

⁴⁹ „ich überlasse mich Dir“ (III/3, V. 911).

⁵⁰ Rogers, J. Hoyt: The Symmetry of “Phèdre” and the role of Aricie, S. 72.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 71f.

⁵² Phèdres Aktivität in der Hingabe an ihr Gefühlsleben muss hier von der Passivität bezüglich ihrer Regierungstätigkeit und Entscheidungsfähigkeit getrennt werden.

⁵³ Siehe Eintrag Baryzentrum: „Das Gravitationszentrum („Schwerpunkt“) einer Masse oder eines Systems von Körpern (z.B. Doppelstern, Erde-Mond-System). In: *Lexikon der Astronomie. Die große Enzyklopädie der Weltraumforschung in zwei B nden*. (wie Anm. 8), S. 97.

identisch ist. Dieses Zentrum bindet beide Körper aneinander und sorgt für eine Systemeinheit,⁵⁴ genauer einer Einheit im Zweikörpersystem.⁵⁵

II.II.II. Phèdre: Imperativ der Liebesleidenschaften und Selbstverlust des Souveräns

Die angesprochene komplementäre Verortung zeigt sich im Hinblick auf das alles umfassende und bestimmende Motiv der Liebesleidenschaften sehr deutlich. Die Liebe und ihre entfachten Leidenschaften sind das ‚ressort‘ der Handlung und das Entgegenkommen Racines an den Zeitgeschmack seines Publikums.⁵⁶ Dessen „deutliche Neigung“ diese Leidenschaften als „tragisch, heroisch, erhaben und bewunderungswürdig anzusehen“⁵⁷, beschreibt Erich Auerbach in seinem Text über den historischen Verlauf der *passio*. In diesem differenziert er weiterhin zwischen den Empfindungen des Gefühls der Liebe und der Begierde, die eine verstärkte und heftige Form der Liebe sei; sobald Gefühle in dieser heftigen Form aufträten, ließe sich vielmehr von Begierde und Leidenschaft als von Liebe sprechen.⁵⁸ Die Bezeichnung ‚Imperativ‘ in dieser Arbeit verweist auf diese Stärke des Begehrens und vor allem auch auf den Zwangscharakter, den die Liebesleidenschaften auf die Figuren ausüben und dem sie sich ausgesetzt sehen.

In dem für die Arbeit relevanten Fallbeispiel ist Phèdre bereits zu Beginn vollkommen vom „monomanischen Charakter der Leidenschaft“⁵⁹ konsumiert. Ihre innere Verwirrtheit und Desorientierung werden von der Amme konstatiert: „So sieht man all ihre Wünsche gegenseitig sich zerstören!“ (I/3, V. 162), aber auch von der Königin selbst in Äußerungen wie: „Ich bin von Sinnen! Wo bin ich?“ (I/3, V. 179). Im Verlauf der Tragödie spricht sie selbst wiederholt von ihrem Zustand der „Raserei“ oder des „Wahn[s]“ (III/1, V. 793).⁶⁰ Sie befindet sich in einem Zustand, der sich kaum mehr als handlungsfähig begreifen lässt. Sie schwankt in Bezug auf die von ihr empfundene Liebe zwischen Hingabe und defensivem Verhalten – politisches Geschick und Entscheidungsmacht sind ihr gänzlich verloren gegangen. Friedrich Balke spricht in diesem Kontext von einer „Auflösung des Souveräns in den Menschen der

⁵⁴ Vgl. ebd. Eintrag Doppelsterne, S. 170: Die Komponente physischer Doppelsterne bilden „echte physikalische Systeme“, da sie um ein „gemeinsames Gravitationszentrum (Baryzentrum)“ kreisen.

⁵⁵ Vgl. Eintrag Zweikörperproblem in: *Lexikon der Astronomie* (wie Anm. 7), S. 534.

⁵⁶ Vgl. Biermann, Karlheirich: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines* (wie Anm. 22), S. 23.

⁵⁷ Vgl. Auerbach, Erich: *Passio als Leidenschaft*, in: *PMLA*, vol. 56, Nr. 4 (Dezember 1941), S. 1194.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 1193.

⁵⁹ Biermann, Karlheirich: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines* (wie Anm. 22), S. 21.

⁶⁰ Vgl. auch „Alle Raserei der Liebe empfinde ich.“ (I/3, V. 259) oder: „Mein Rasen hat gewagt, sich nach außen hin zu zeigen.“ (III/7, V. 741).

Leidenschaften“.⁶¹ Karlheirich Biermann schließt sich dem an, wenn er von einem „durch Leidenschaft hervorgerufene[n] Selbstverlust“⁶² der Figur des adeligen Souveräns spricht. Im Handlungsverlauf ist für Phèdre dementsprechend dann auch weniger die Nachricht von Thésées Rückkehr die eigentliche Katastrophe⁶³, sondern viel eher die Tatsache, dass Hippolyte eine andere, nämlich Aricie, liebt.⁶⁴ In diesem Moment der endgültig als unerfüllbar anzusehenden Liebe, verliert sie jegliche Kontrolle, wird gänzlich von der *fureur*, dem „destruktiven Gefühlsrausch“⁶⁵, überwältigt und alle Handlungsmacht geht ihr endgültig verloren. In dieser Situation dreht sich das Abhängigkeitsverhältnis von Herrin und Königin, die sich nun den Plänen ihrer Confidente offiziell überantwortet.

Das Auflösen und Zerfasern der Zentralfigur und des Souveräns durch die Entwicklung zum ‚Menschen der Leidenschaften‘ ist Anlass dafür, auf handlungsfähige Hilfsmittel wie die Confidente zurückzugreifen. Eigenschaften und Kräfte, die den Souverän handlungsfähig machen, sind nun vermehrt in die Trabantenfigur transferiert. Karlheirich Biermann nennt diesen Zustand – den er im Anschluss an Hegel und vorerst lediglich auf die innere Zerrissenheit der Hauptfigur bezieht – eine „Dramaturgie der Nicht-Identität“⁶⁶, dessen Ursprung die empfundene Leidenschaft ist. Verdichtet zeigt sich diese Beobachtung der prekären Balance des Auseinanderstrebens⁶⁷ im Auftrittsmoment der Hauptfigur. Wie bereits im Kapitel über die Funktionsrollen der Confidente erläutert, wird der Auftritt durch eine formelhafte Ankündigung: „Sie kommt“ (I/2 V.151) eingeleitet. Doch Œnone ist gezwungen, weit über die ihr vorgeschriebene Funktionsrolle hinaus zu agieren. Sie stützt die Königin, die sich dem Licht des Auftrittes nicht preisgeben will und diesem Druck nicht standhält: „Laß **uns**

⁶¹ Balke, Friedrich: „Phädra“ oder die Moralphysiologie des königlichen Fleisches. In: *Tragödie Trauerspiel Spektakel*, hg. von Bettine Menke, Christoph Menke, Berlin 2007, S. 128. Anzumerken ist hier, dass sich Phèdre zwar als prominenteste Figur von den anderen absetzt und ihre Leidenschaft sich in Raserei und Wahnsinn äußert, doch die Liebesleidenschaften sind ebenso Motivation für die Hauptfiguren Aricie und besonders Hippolyte. Auch dieser verliert, ähnlich wie Phèdre, sein politisches Machtempfinden und nutzt die Königswürde, um diese verbotenerweise Aricie anzutragen und ihr so näher zu kommen. Als Thésée ihn aufgrund der Falschaussage der Amme beschuldigt, verteidigt er sich nicht. Friedrich Balke hält fest, dass beide Hauptfiguren aufgrund ähnlicher innerer Gründe handlungsunfähig sind: „Phädra und Hippolyt stehen dagegen so stark unter dem Zwang zur Aussage, ihr Bewusstsein von einem Vergehen, das sie nicht begangen haben und nie begangen werden, ist derart intensiv, dass sie jeder Entschlusskraft und Handlungsmächtigkeit beraubt.“ (S. 133).

⁶² Biermann, Karlheirich: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines*, S. 19.

⁶³ bei der ihr Liebesgeständnis aufgedeckt würde.

⁶⁴ Für Œnone ist wiederum die Nachricht des Todes von Thésée bzw. seiner Rückkehr, das heißt die äußeren Handlungsentwicklungen, bedeutender. Sie reagiert auf beide Situationsveränderungen mit gezielten Handlungsvorschlägen und schließlich, mithilfe eines Komplotts, mit einer eigens ausgeführten Handlung.

⁶⁵ Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (wie Anm. 12), S. 334.

⁶⁶ Biermann, Karlheirich: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines* (wie Anm. 22), S. 11.

⁶⁷ Vgl. Brossmann, Regine: *Figurenkonstellation, Perspektivierung der Tragik und dramatische Ironie in den Tragödien Jean Racines* (wie Anm. 47), S. 9.

nicht weiter gehen. Verweilen **wir**, liebe Oenone. Ich kann mich nicht mehr aufrecht halten“ (I/3, V.152, Hervorhebungen L.B.). Die Zentralfigur ist nicht mehr eins mit der Figur des Souveräns, Phèdre funktioniert weder als Souveränin eines dramenimmanenten Reiches, noch als Souveränin ihres eigenen Auftritts. Sie ist auf die Unterstützung durch ihren Trabanten angewiesen und drückt das in diesem Moment durch eine sprachliche Vergemeinschaftung aus. Der Auftritt kann nur als Komplementärpaar erfolgen. Juliane Vogel beschreibt in ihrer Untersuchung jenes ‚missglückten‘ Auftritts den Körper der Phèdre als „beschädigte[n] Zeichenkörper einer Königin“⁶⁸. Dies deckt sich mit dem in der *Préface* geäußerten Vorhaben Racines, die Leidenschaften „augenscheinlich“⁶⁹ zu machen. Im Laufe der Tragödie vollzieht sich dieser Vorgang in Insertionen des herausbrechenden Wahnsinns und der *fureur* auf ungefilterte, expressive Weise, doch zu Beginn noch nach innen gekehrt und den Körper somit zersetzend. Aufgrund dieses Zustandes des Zersetzt-Seins, kann Phèdre ihren Auftritt nicht „galant-preziös“⁷⁰ und im Sinne der *gloire* absolvieren. Der beschädigte Zeichenkörper der Zentralfigur bricht so mit dem Zeichensystem des theatralen höfischen Auftritts. Juliane Vogel gibt eine Definition der Auftrittsmacht als „Fähigkeit, einen Selbstentwurf machtvoll in den Raum zu projizieren.“⁷¹ Ein solcher Selbstentwurf und die Fähigkeit zu dessen Ausdruck sind der Königin bereits verloren gegangen und werden nur noch durch ihre Trabantenfigur gestützt und mehr oder weniger rudimentär aufrechterhalten. Der heroische Auftritt der Hauptfigur als unerreichbare Lichtgestalt, wodurch sich insbesondere Corneilles Werke auszeichneten, ist bei Racines *Phèdre* endgültig am Imperativ der Liebesleidenschaften gescheitert. Der dramatische Held ist nicht mehr an Prestige und *gloire* gebunden, sondern zeichnet sich vielmehr durch einen „affirmativen Bezug zur eigenen Gefühlsbestimmtheit“⁷² aus. Willis beschreibt Phèdre nicht als „Überwinderin, sondern als Trägerin einer starken Emotion“⁷³. Die Hauptfigur wird nicht in letzter Konsequenz als bemitleidenswert, menschlich oder gar in irgendeiner Form als Projektions- oder Identifikationsfeld für einen breiten Teil der Bevölkerung dargestellt. Sie ist vielmehr dezidiert an ein elitäres Publikum gerichtet, das diesen affirmativen Bezug zur Leidenschaft bejaht und dazu beiträgt, ihn in ein neues, positives Verständnis von Erhabenheit

⁶⁸ Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche* (wie Anm. 26) S. 70.

⁶⁹ Racine, Jean: *Préface*. In: Racine, Jean: *Phèdre* (wie Anm. 28), S. 9.

⁷⁰ Willis, Jakob: *Glanz und Verblendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des Siècle classique*. Diss. 2015/16 Freiburg i. Br., Bielefeld 2018, S. 63.

⁷¹ Vogel, Juliane: *Aus dem Grund.*, S. 14.

⁷² Willis, Jakob: *Glanz und Verblendung* (wie Anm. 70), S. 332.

⁷³ Ebd., S. 335.

einzugliedern. Auerbach schreibt von einer Hingabe der tragischen Fürsten und Fürstinnen an die Leidenschaften in einer „abschließenden und isolierenden Erhabenheit“.⁷⁴

Zusammenfassend lässt sich hier sagen, dass die Zentralfigur aufgrund ihrer Liebesleidenschaften deutlich an *Agency* verliert, sie ist kaum mehr handlungsfähig. Sie kann nur noch Aktionspotentiale lossenden, die auch Auswirkungen haben, bzw. die aufgrund des immer noch bestehenden Machtverhältnisses auch befolgt werden müssen. Phèdre befindet sich in einem als überweltlich eingeordneten Rausch der Leidenschaften sowie einer Verpflichtung unterworfen, der sie nicht mehr nachkommen kann. Sie ist überzeugt vom Glauben an die Gebundenheit von Schuld und Gedanken, sowie einer eigenen idealisierten und nun nicht mehr aufrecht zu erhaltenden Heroisierung der eigenen Person. Erich Auerbach spricht von einer „Überhöhung der tragischen Person“⁷⁵ und stellt ein wirkmächtiges Bild dazu auf:

Die tragische Person ist stets in erhabener Haltung, im Vordergrund, umgeben von Gerät, Gefolge, Volk, Landschaft und Weltall wie von Siegestrophäen die ihr dienen oder zu Gebote stehen. In dieser Haltung gibt sie sich ihren fürstlichen Leidenschaften hin, und zu den wirksamsten Stilbildern in der Art der oben aufgezählten gehören solche, in denen ganze Länder, Erdteile oder auch das Weltall als Zuschauer, Zeuge, Hintergrund oder Echo der fürstlichen Gemütsbewegung erscheinen.⁷⁶

Dieses Bild umfasst die Bewegung in der Erhabenheit und die geringe Geltungsmacht äußerer Einflüsse, von denen es sich freizumachen gilt. Dass es sich bei der Amme um ein Element eines äußeren Einflussgebietes handelt, ist bereits angeklungen und wird noch deutlicher aufzuzeigen sein. In einem nächsten Schritt soll es zunächst einmal konkret darum gehen, die Amme in ihrem eigenen Einflussgebiet beschreibbar zu machen und zu verdeutlichen, dass sie erheblich mehr ist, als bloße Zuschauerin, Zeugin, Hintergrundfigur oder Echo.

⁷⁴ Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen⁹ 1994, S. 360.

⁷⁵ Ebd., S. 355.

⁷⁶ Ebd.

II.II.III. C none: Eine Figur der Arkanpraktiken

In Jean Racines *Préface* zu *Phèdre* wird von diesem eine Erklärung abgegeben, nach der die Zentralfigur Phèdre die hohen Werte und das Prinzip der *bienséance* (das, was schicklich, zeig- und sagbar ist)⁷⁷ und die Amme das Hinterh ltige und Böse verinnerlicht haben und repräsentieren.⁷⁸ Demnach beschreibt er den figuralen Aufbau seines Stückes ganz nach den Prinzipien des klassischen Erhabenheitsideals, in der die Zentralfigur so wenig moralischen Schaden wie möglich nimmt. Es heißt dort, dass Ruchlosigkeit und Niedrigkeit einer Verleumdung viel eher zu einer Amme passten, als zu der tugendhaften Gesinnung einer Fürstin.⁷⁹ Hierbei handelt es sich um eine bewusste indirekte Definition und Aufwertung des Charakters über einen anderen. Dieses Bewusstsein ist durch Racine intendiert und zeigt sich auch direkt als angewandtes Verfahren zwischen den Figuren im Stück. So bringt Phèdre ihre Amme geschickt dazu, den Namen des Hippolytos auszusprechen, nur um ihr nachfolgend die Schuld zuzuschieben.⁸⁰ Erich Auerbach liefert eine Interpretation dieser Zuschreibung, die sich in den Kontext der immer weiter voranschreitenden ‚weltlichen Entfremdung‘ der Phèdre aufgrund ihrer Leidenschaften einreihet. Darin konstatiert er, dass nicht die Amoralität auf diese Weise von Phèdre ferngehalten werden soll, sondern vielmehr „das niedrig und praktisch den Vorteil Berechnende, welches unvereinbar ist mit der Erhabenheit seiner fürstlichen Helden“⁸¹.

Diese Aussage leitet zum nächsten Kapitel über, das sich mit der Amme, ihrer figürlichen Einordnung und ihrer Aufgabe und Bedeutung im binnenfiktionalen Kontext befassen wird. Bedingt durch die bereits herausdestillierten Eigenschaften der Confidante soll überprüft werden, in wie weit es sich bei C none um eine Figur des Arkanen handelt. Hierzu wird von einem spezifischen Arkanverst ndnis ausgegangen, dem eine dezidiert politische Theorie zugrunde liegt.

Zu den Eigenschaften C nonens zählen zum einen die Funktionsrollen, die mitunter eine weite räumliche Flexibilität sowie figurenverkn pfende Tätigkeiten ermöglichen, zum anderen das Vertrauensverhältnis zur Königin, welches sie mit geheimen Informationen ausstattet. Außerdem konstitutiv ist die gegensätzliche Verortung in einem äußeren Konflikt, der mehr auf

⁷⁷ Vgl. Grewe, Andrea: *Die französische Klassik* (wie Anm. 5), S. 43.

⁷⁸ „Ich war der Ansicht, daß [sic] die Verleumdung mit etwas [sic] Niedrigem und Ruchlosem behaftet sei, um sie in den Mund einer Fürstin zu legen, die im übrigen von edler und tugendhafter Gesinnung ist. Diese Niedrigkeit schien mir eher zu einer Amme zu passen [...] . Racine: *Préface*. In: *Phädra* (wie Anm. 28), S. 5.

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Dies geschieht durch die Verwendung einer Metonymie, genauer einer Antonomasie. Phèdre liefert eine Beschreibung: „Du kennst den Sohn jener Amazone, Jenen Fürsten, den ich selbst so lange gequält habe?“ (I/3, V. 262) und bringt die Amme so dazu, den Namen selbst auszusprechen und ihr nachfolgend die Schuld an der mit Konsequenz belasteten Aussprache geben: „Du bist es, die den Namen nannte!“ (I/3, V.263).

⁸¹ Auerbach, Erich: *Mimesis* (wie Anm. 74), S. 361.

der Handlungsebene denn auf der Affektebene ausgetragen wird sowie die scheinbare Ungebundenheit an das klassische Erhabenheitsideal, welches ihr Freiheiten in der Aussprache von Prinzipien und Sachverhalten gibt und eine gewisse Befugnis zum Opportunismus erlaubt. All diese Eigenschaften und Möglichkeiten zeichnen C enone als eine Figur aus, die in (politischen) Arkanbereichen t atig sein kann. Diese machtpolitischen Bereiche sind im Geheimen angesiedelt und von gezielter informeller Einflussnahme und einem  ffentlichkeitsbild gepr agt, das auf Pr asentation reduziert ist. Alle angefuhrten Eigenschaften der Confidante eignen sich f ur das konkrete Nutzen der geheimen Techniken der Macht, beispielsweise zum schnellen, unauff alligen und effizienten überbringen von Nachrichten und deren strategischen und auch skrupellosen Einsatz.⁸²

Die Entstehung von *Ph edre* im Absolutismus findet sich in der Zeit der offiziellen Lehre der Staatsraison, der *arcana imperii*⁸³, die besonders im 16. und 17. Jahrhundert als legitimes Mittel zum Staatserhalt galt. Bei der Arkanpolitik im 17. Jahrhundert handelte es sich um eine „anerkannte Dimension politischen Handelns.“⁸⁴ Die in der italienischen Renaissance durch Machiavelli ausformulierte Politiktheorie, die in ihren Anf angen bis in die antike Staatenlehre zurückreicht,⁸⁵ fand sich in der politischen Ratgeberliteratur der absolutistischen Herrscher Europas und galt als allgemein anerkannte Regierungstheorie.⁸⁶ Die machiavellistische Herrschaftstechnik zeichnet sich außerdem durch eine hohe Affinität zum Geheimnis aus. Explizit f ur den Machterhalt und das Staatswohl eingesetzt, ist aber auch die Geheimhaltung der arkanen Praxis selbst unabdingbar.⁸⁷ Die *arcana imperii* trennt politische und ethisch religiöse Bereiche strikt⁸⁸ und legitimiert „alle Mittel, die zum Erhalt und Nutzen des Staates dienen.“⁸⁹ Diese politische Theorie kann hier f ur die folgende Analyse des Charakterhintergrundes dienstbar gemacht werden.

⁸² Sie erweist sich durchaus als kaltbl utig und berechnend, als sie die Verleumdung des Hippolytos sachlich und analytisch durchgeht: „Wer soll Euch L ugen strafen? Alles spricht gegen ihn: Sein Schwert [...], Eure derzeitige Verwirrung, Euer vergangener Schmerz, Sein Vater [...] Und seine Verbannung, von Euch selber erwirkt.“ (III/3, V, 888ff.).

⁸³ Die Geheimnisse der Herrschaftsausübung zur Sicherung der Staatsform. Vgl. Stolleis, Michael: *Arcana imperii und ratio status. Bemerkungen zur politischen Theorie des frühen 17. Jahrhunderts* (Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Nr. 39), Hamburg 1980, S. 18.

⁸⁴ Neugebauer-W olk, Monika: Arkanwelten im 18. Jahrhundert. Zur Struktur des Politischen im Kontext von Aufklärung und fr hmoderner Staatlichkeit. In: *Aufklärung* vol. 15, 2003, S. 28.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 29.

⁸⁶ Vgl. Gestrich, Andreas: *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts.* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft Bd. 103), hg. u.a. von Helmut Berding, Jürgen Kocka, Göttingen 1994 (zugl. Habil. Univ. Stuttgart 1992), S. 55.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 68.

⁸⁸ Vgl. Stolleis Michael: *Arcana imperii und ratio status*, S. 7.

⁸⁹ Neugebauer-W olk, Monika: Arkanwelten im 18. Jahrhundert, S. 29.

In Cēones Aussagen und ihrer Figurenkonzeption zeigt sich immer wieder, dass sie als Figur des Arkanen fungiert. So handelt sie einerseits im peripheren Dunkeln, aber vor allem – und dieser Punkt soll hier herausgearbeitet werden – handelt sie mit einem grundsätzlich dezidiert politischen Verständnis und erhält somit eine gewisse⁹⁰ Legitimität. Die Confidente ist gänzlich im Einklang mit der Arkanlogik, wenn sie bereit ist, die Moralität in Form der Tugend zu opfern: „um Eure angegriffene Ehre zu retten, Müßt [sic] Ihr alles opfern, selbst die Tugend.“ (III/3, V. 907f.). An dieser Stelle ist es unablässig, das bereits zitierte Komplott gegen Hippolyte abermals anzuführen. Cēone argumentiert vor der Königin mit dem Opfern der Tugend, um diese zu retten. In der Sprechsituation vor dem König nutzt Cēone allerdings auch die Möglichkeit, ihr angebliches Wissen und ihre Position strategisch für sich selbst einzusetzen und sich daraus zu profilieren.⁹¹

Nach Machiavelli erfolge die Entscheidung „aus der Natur der Dinge“⁹², aus der „Verschiedenartigkeit der Eroberungen“⁹³ heraus und die „Wirklichkeit der Dinge [eher] als den bloßen Vorstellungen über sie“⁹⁴ liege ihr zugrunde. Diese Grundhaltung lässt eine große moralische Freiheit im Entscheidungsvorgang und das Entscheidungsprinzip folgt den Regeln der *Necessità*⁹⁵, also der Notwendigkeit. Ähnlich argumentiert Cēone, wenn sie analytische Entscheidungen fällt, die sie für erforderlich erachtet, ungeachtet moralischer oder religiöser Prämissen. So führt sie in ihrem ersten Rat den freien Regierungssitz an, Phèdres Mutterpflicht und weiterhin, dass ihre Liebe nun mit Thésées Tod eine „Liebe wie jede andere“ (I/5, V. 350) ist. Sie zieht daraus die Konsequenz, den Machtanspruch einzulösen und sich dabei zugleich Hippolyte zu nähern und ihn zu einem strategisch wertvollen Verbündeten zu machen. In diesem Zuge könne auch die andere Konkurrentin auf die Macht ausgeschaltet werden: „Verbündet Euch, um Aricia zu bekämpfen.“ (I,5, V. 362). Während Cēone zu diesem Zeitpunkt noch glaubt, alle Ziele miteinander versöhnen zu können und erfüllbar zu machen, also Hippolyte zu gewinnen und die Macht im Staat zu sichern, ändert sich diese Position im Laufe der Ereignisse und sie bezieht eine Andere. In der zweiten Konsultation, nach dem

Cēone handelt an dieser Stelle eigennützig und auf ihre eigene Stellung bedacht; neben dem Modus des *arcana imperii*, also der Sicherung der Staatsform, lassen sich hier Parallelen zum *arcana dominationis* ziehen, der Sicherung der Herrschenden selbst (vgl. Stolleis *Arcana imperii und ratio status*. S 18). Zwar ist Cēone ganz offensichtlich keine in diesem Sinn herrschende Figur und dennoch wird - bei Einordnung in die Arkanlogik- die Existenz eines egoistisch bestimmten Bereichs deutlich, den die Confidente besetzt.

⁹⁰ wenn auch aus heutiger Perspektive dubiose oder prekäre

⁹¹ „**Ich** sah ihn den Arm heben, **ich** eilte sie zu retten./**Ich allein** wußte sie Eurer Liebe zu erhalten [...] Habe **ich** wider Willen den Grund ihrer Tränen erklärt.“ (IV/1, V. 1019 [Hervorhebungen L.B.]).

⁹² Machiavelli, Niccolò: *Der Fürst*. Italienisch/Deutsch. Übers. und hg. von Phillip Rippel. Stuttgart 1986 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 1219[3], XXI), S. 179.

⁹³ Ebd. IV, S. 37.

⁹⁴ Ebd. XV, S. 119 [Anmerkung L.B.].

⁹⁵ Ebd. XXI, S. 118.

missglückten Geständnis an Hippolyte, rät sie Phèdre nun, diesen zu fliehen und allein den Staat zu lenken.⁹⁶ Dabei führt sie auch emotionale Argumente, wie dessen Nichtachtung gegenüber der Königin, an. Die Vertraute versucht, Phèdre davon abzuhalten, Hippolyte die Macht gänzlich abzugeben, um die Macht ihrer Königin (und somit ihre eigene) aufrechtzuerhalten.⁹⁷ Für die Confidente dominiert folglich das Ziel des politischen Machterhalts. Sie berät situationsbedingt und mit einer Reihe von Argumenten, die einen durchaus sachlichen oder faktischen Anschein haben. Cœnone nutzt die treffenden Argumente dabei so, dass die Entscheidung zu einem für sie sinnvollen und notwendigen Entschluss ausfällt, der für sie mit der Machtsicherung zusammenfällt. Die in der Rezeption von Schlegel als unlogisch empfundenen Gesinnungswechsel der Amme⁹⁸ erhalten durch den Hintergrund der politischen Arkanlogik eine neue Stringenz und gewinnen außerdem an Bedeutung, da Phèdre einen Großteil ihrer Souveränität als Herrscherin verliert.

Monika Neugebauer-Wölk macht weiterhin auf das Verhältnis von absolutistischer Arkanpolitik und Öffentlichkeit aufmerksam. Öffentlichkeit sei im Zuge dieses Politikverständnisses nur „Fassade öffentlicher Repräsentation“⁹⁹ und diene zum Verbergen geheimer und wirkmächtiger politischer Vorgänge. Es findet sich ein Öffentlichkeitsverständnis wieder, welches auch wiederholt in Äußerungen Cœones beobachtbar ist. So rät sie Phèdre zu Handlungsbeginn zum Liebesgeständnis an Hippolyte, welches wider Erwarten katastrophal verläuft, da sich Hippolyte entsetzt und abweisend zeigt. Es wird von der Amme jedoch erst gewaltsam abgebrochen, als weitere Zeugen zu befürchten sind. In dieser Situation bewahrt sie Phèdre vor dem Selbstmord, doch die Begründung, die sie dafür anführt, ist keine durch Emotionalität geprägte (wie noch in ihrer ersten gemeinsamen Szene), sondern eine der Öffentlichkeitswirksamkeit: „Erspart Euch unliebsame Zeugen; Kommt jetzt, geht hinein, flieht eine sichere Schande“ (II/5, V. 712), mahnt sie und gibt so Aufschluss über ihr grundlegend anderes Öffentlichkeitsverständnis als das der Phèdre. Für Cœnone hat eine Tat bzw. Schuld erst Bestand, wenn sie öffentlich sichtbar wird. Bleibt ein Vergehen ungesehen oder geheim, besitzt es keine Gültigkeit und es ist in diesem Sinne nicht

⁹⁶ „Und herrschet und lenket Euren Staat“ (III/1, V.757).

⁹⁷ Aufgrund des bestehenden Machtgefälles und Cœones Funktionsrolle als Botenfigur, muss sie den Auftrag trotz Widerwillen ausführen.

⁹⁸ Schlegel kritisiert bei Racine, die Argumente seien aus dem euripideischen Original „sehr an unrechter Stelle übertragen“. Zitat in Simon, Eva Miriam: *Literarische Bearbeitungen des Phaedra-Mythos von Euripides bis A.W. Schlegel*. Würzburg 2014, S. 279. Er reiht sich dabei in eine ganze Reihe deutscher Rezensenten ein, die den Werken der französischen Hofklassik skeptisch bis verständnislos gegenüberstanden. Mögliche Gründe für dieses Rezensionsverhalten können unter den gänzlich anderen Voraussetzungen, von denen die Rezensenten ausgingen, gesucht werden. Dazu gehören unter anderem die Kultivierung und Extremität des Leidenschaftsideals, die im nächsten großen Abschnitt in der Betrachtung der lebensweltlichen Perspektive eines höfischen Publikums der Klassik aufgerollt werden.

⁹⁹ Neugebauer-Wölk, Monika: *Arkanwelten im 18. Jahrhundert* (wie Anm. 84), S. 27.

von Schuldfähigkeit zu sprechen. Regine Brossmann sieht, im Anschluss an Charles Dédéyan, Cœnone als „,Sklavin‘ der *doxa*, der öffentlichen Meinung.“¹⁰⁰ So ist sie abermals erschrocken, als sie befürchtet, Phèdre habe ihre Gemächer verlassen, um die Verleumdung öffentlich - das heißt vor Thésée¹⁰¹ - aufzudecken: „Mich hat der Plan, der Euch **nach draußen** trieb, zutiefst erschreckt; Ich fürchtete, daß [sic] blinder Eifer Euch **Verderben** brächte.“ (IV/4, V. 216, Hervorhebungen L.B.). Das Verderben gewinnt für Cœnone erst an Substanz, wenn es öffentlich bekannt wird. Auch Phèdre hat eine vergleichbare Scheu vor dem Licht der Öffentlichkeit, wenn sie sich nicht den Blicken des Auftritts aussetzen will. Doch für sie ist ihre Schuld bereits anhand der gedanklichen Manifestation immanent und wird nicht erst durch Blicke konkret. Auch das Schweigen und Verbergen ändert für sie nichts an der Tatsache ihrer Schuld: „Sein [Hippolytes] Schweigen wäre vergebens. Ich weiß um meine Treulosigkeit“ (III/3, V. 849, Anmerkung L.B.). Hier zeigt sich die von Racine als „Tugend[haft]“¹⁰² angelegte Grundhaltung, in der die Schuld bereits in Gedanken besteht.¹⁰³ Aus Sicht der Zentralfigur Phèdre gibt es keinen Augenblick, in dem sie schuldfrei ist. Aus diesem Bewusstsein heraus lehnt sie es ab, tätig zu werden und verliert ihre *Agency*, sie weist diese in jenem Moment sogar selbst von sich.

Phèdre stellt somit selbst fest, dass es für sie keinen Arkanbereich gibt. Sie braucht Cœnones Möglichkeiten, um handlungsrelevante Ergebnisse zu erzielen, deren Verantwortung sie jedoch nicht selbst tragen will. Die Amme offenbart sich abermals als Spaltprodukt Phèdres, welches zwar großen Einfluss gewinnt, jedoch auch beliebig von der Königin zur Verantwortung gezogen werden kann. Die Zentralfigur ist in der Lage, ihr Ideal der Erhabenheit weitestgehend zu wahren und die ‚niedere‘ Eigenschaften der Vertrauten sowohl für sich zu vereinnahmen, als auch von sich zu stoßen. Deutlich wird dieses in immer wieder variierenden Ansprachen und sprachlichen Vergemeinschaftungen. So nennt sie die Amme zu Beginn noch „liebe Oenone“ (I/3, V. 153), geht jedoch schnell zur Verdammung „Unselige“ (III/1, V. 738) über. Als sie Cœnones Hilfe benötigt, spricht sie diese mit „Teure Oenone“ (IV/6, V. 1213) an und am Ende, als sie den Großteil der Schuld auf diese abwälzt, noch einmal als „Elende“ (IV/6, V.

¹⁰⁰ Brossmann, Regine: *Figurenkonstellation, Perspektivierung der Tragik und dramatische Ironie in den Tragödien Jean Racine* (wie Anm. 47), S. 231. Zitat nach Charles Dédéyan: *Racine et sa Phèdre*, Paris² 1978, S. 161.

¹⁰¹ Der ironischerweise (als bekannter Frauenheld und Entführer: „Dieser Held [...] neue Affären verbergend“, [I/1, V. 19] als einzige Hauptfigur von den Leidenschaften verschont ist und so einen Souverän darstellt, der zwar ahnungslos ahnungs- und verständnislos präsentiert wird, aber noch am ehesten die Rolle eines politisch mächtigen Souveräns auszufüllen vermag. Friedrich Balke gibt eine passende Beschreibung hierzu: „Theseus verkörpert den souveränen Gesetzgeber und Eroberer. Für ihn gibt es keine ‚privaten‘, passionierten Beziehungen zu Frauen [...]“. Balke, Friedrich: „Phädra“ oder die Moralphysiologie des königlichen Fleisches (wie Anm. 61), S. 135.

¹⁰² Racine: Préface. In: *Phädra* (wie Anm. 28), S. 9.

¹⁰³ „Die geringsten vergehen werden hier streng bestraft; der bloße Gedanke an das Verbrechen wird hier mit ebensoviel Abscheu betrachtet wie das Verbrechen selbst [...]“. Ebd.

1273). Nach dem Selbstmord der Amme kündigt sie jede Bindung zu ihr auf und bezeichnet sie öffentlich als „ruchlos[es]“ (V/letzter Auftritt, V. 1626) und „treuloses Weib“ (V/letzter Auftritt, V. 1629).

Bei all diesen Anziehungen und Abstoßungen handelt es sich um intendierte Mechanismen der Entlastung, die der Zentralfigur das Funktionieren im Erhabenheitsideal und nach Regeln der *bienséance* ermöglichen sollen. Was nicht schicklich ist, ist nach der *doctrine classique* auch nicht zeigbar und befindet sich im Dunklen der *offstage*, dem Bühnenhintergrund, der gleichsam als Raum des Arkanen identifizierbar ist. In diesem bewegt sich C none beispielsweise, wenn sie als Funktionsfigur genutzt Botschaften überbringt. Das Publikum sieht die Verleumdung an Hippolyte selbst nicht, lediglich die nachfolgende Reaktion wird ansehnlich gemacht. Phèdre wird es so möglich, von sich zu behaupten, sie „gehöre nicht zu jenen dreisten Frauen,/Die sich eine Stirn angeeignet haben, die niemals err tet, und sich so im Verbrechen ungetrübter Ruhe erfreuen.“ (III/3, V. 850f.). Die dunkle oder arkane Facette der Zentralfigur Phèdre findet sich in der Figur der Confidente wieder und steht ihr zur Verfügung. Diese kann für ihre Taten zur Verantwortung gezogen werden, während sich die Zentralfigur von jeglicher Verantwortung und der Trabantenfigur selbst lossagen kann.¹⁰⁴ Des Weiteren wird sichergestellt, dass die Zentralfigur keinen Kontakt mit konkret handlungsbezogenen Vorgängen hat. Die adeligen Hauptfiguren in ihrer leidenschaftlichen Erhabenheit halten sich von jedem praktischen Denken frei.¹⁰⁵ Dieses handlungspraktische Agieren ist für den Handlungsfortschritt unabdingbar, erhält jedoch eine klare negative Konnotation. Durch die Externalisierung auf die Trabantenfigur ist es Phèdre möglich, sich immer weiter von allen ‚weltlichen‘ und auch von allen (handlungs-)produktiven‘ Elementen loszusagen.

Die Tradition der weiblichen Ratgeberfigur, speziell der Amme, geht bis in die Antike zurück und fügt sich typisiert in das kulturelle Gedächtnis ein. Während ihre Rolle jedoch in dieser normierten Form in völliger Unterordnung besteht, sie maximal als Alter Ego der Zentralfigur funktionieren kann und somit keinen Anspruch auf eine eigene Position hat,¹⁰⁶ setzt C none andere Akzente: Zum einen nimmt sie sich das Recht auf eine eigene Position durchaus heraus, zum anderen erhält sie mit der Verwendung im Kontext der französischen Klassik bzw. des französischen Hofes neue Aktualität und eine zeitgem e Anpassung. Durch den Hintergrund einer Politiktheorie, die aufgrund ihrer Ratschläge und Entscheidungsfindungen unterlegt wird,

¹⁰⁴ Phèdre straft C none zum Ende unter Beschimpfungen ab und erteilt stellvertretend allen „Widerliche[n] Schmeichler[n]“, die die „Schwächen unglücklicher Fürsten nähren“ und den „Weg [...] ebnen, der zum Verbrechen führt!“ eine Absage. (IV, 6, V. 1321f.).

¹⁰⁵ Vgl. Auerbach, Erich: *Mimesis* (wie Anm.74), S. 361.

¹⁰⁶ Vgl. Kr ger, Caroline: *Freundschaft in der höfischen Epik um 1200* (wie Anm. 44), S. 236.

erhalten diese eine Grundlage, die eine an weltlichen Maßstäben messbare Berechtigung erfährt. Der für die Zentralfigur irrelevant gewordene politische Hintergrund findet so in der Figur der Amme seinen Weg zurück in die klassische Tragödie. Gleichzeitig wird die Trabantenfigur von der Zentralfigur abgekoppelt und dramenimmanent von der Königin und in der Poetologie der *Préface* negativ gewertet und verurteilt. Die Hauptfigur sowie die Handlungswelt können offensichtlich nur begrenzt ohne eine solche arkan handelnde Figur funktionieren, wenngleich ihre Existenz eine grundlegend negative Rezeption erfährt.

II.II.IV. Verständnishorizont und Missverständnis

In diesem Kapitel sollen die Ergebnisse der beiden vorangegangenen Einordnungen der Figuren Phèdre und Œnone zusammengetragen werden und die Konsequenz aus dieser unterschiedlichen Konzeption gezogen werden, die bereits in den Zusammenfassungen am Ende des jeweiligen Kapitels anklingen. Die vorangestellte Grundthese lautete, dass Œnone und Phèdre Teil einer Figurenkonzeption sind, die aufgrund der Zerfaserung der Hauptfigur zustande kommt. Zuständigkeitsbereiche der Zentralfigur sind nun auf die Trabantenfigur ausgelagert. Die Königin kann durch das bestehende Machtgefälle beliebig auf die Confidante zugreifen, die jedoch im Rahmen ihrer Möglichkeiten – die maßgeblich durch das Nutzen von Arkanpraktiken zustande kommt – durchaus auch punktuell eigensinnig handelt.

Ein Problem dieser Auslagerung ist die Unmöglichkeit der deckenden Übereinstimmung und Kommunikation beider Figuren. Beide weisen gänzlich unterschiedliche ‚Verstehenshorizonte‘¹⁰⁷ auf und sind unfähig, die Beweggründe ihres Gegenübers nachzuvollziehen.

Während Phèdre die Begründung und Verantwortung für ihren Zustand wiederholt bei den Göttern sucht,¹⁰⁸ nimmt sie sich selbst aus der weltlichen Sphäre heraus und verortet sich in einem universellen Kosmos. Sie erhebt Minos, den Herrscher der Unterwelt und den Sonnengott zu „universellen Zeugen und Richtern [...] die ihre Schande ewig andauern lassen“¹⁰⁹ – sie also über die weltliche Zeitlichkeit hinausheben – und Venus zur Verursacherin ihrer Leidenschaft. Phèdre ist in einem inneren Konflikt gefangen, in dem sie sich Gedanken um die Erfüllung ihrer Leidenschaften macht, sowie um die moralische Schuld, die sie dadurch auf sich lädt. Politik oder ihre eigene Staatsfunktion sind für sie irrelevant geworden. Auerbach

¹⁰⁷ Biermann, Karlheinz: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines* (wie Anm.22), S. 43.

¹⁰⁸ „O Haß der Venus“ (I/3, V. 249).

¹⁰⁹ Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (wie Anm. 12), S. 193. Vgl. Phèdre: „Diese[] heilige Sonne, von der ich abstamme?/ Mein Ahnherr ist der Vater und Herrscher der Götter; der Himmel, das ganze Universum ist voll von meinen Ahnen.“ (IV/6, V. 1274-1276).

spricht von einem Rücktritt des funktionellen Regierens¹¹⁰ und einem Fürstsein, dass „mehr Haltung, eine Attitüde [ist], als eine praktische Funktion.“¹¹¹ Dem entgegen versucht C none die politische Souveränität teilweise zu wahren. Sie ist es, die die Königin immer wieder ins Licht der Öffentlichkeit stellen möchte. So stützt sie Phèdre bei ihrem ersten Auftritt, als sich diese gegen das Gesehenwerden sträubt, und versucht auch an späterer Stelle die Königin, unmittelbar nach dem Geständnis gegenüber Hippolyte, nach draußen zu bewegen und sie als Staatenlenkerin in Position zu bringen: „Herrschet und lenket Euren Staat“ (III/1, V. 757). Die Amme argumentiert mit anderen Prinzipien als Phèdre und vermengt dabei auch die Bereiche der persönlichen Leidenschaft, in denen der Souverän keinen Platz mehr hat, mit machtpolitischem Denken,¹¹² also ganz nach momentaner Lage und Nutzbarkeit der Gegebenheiten, um den größtmöglichen Gewinn zu erzielen. Phèdre erkennt ihre Unfähigkeit zum Regieren selbst: „Ich und herrschen! Einen Staat meinen Gesetzen unterwerfen“ (III/3, V. 758), und gesteht ihren Empfindungen somit eine Wichtigkeit zu, die ihre politische Rolle überschatten und untergraben. Für C none ist diese Positionierung und Perspektive – die sich abseits und enthoben von weltlicher Machtpolitik entfaltet – nicht nachvollziehbar. Die Confidante berät praktisch und situationsbedingt „Eure Lage ändert sich und zeigt ein anderes Gesicht“ (I/5, V. 341), und ist Prinzipien verpflichtet, die grundsätzlich im gegenwärtigen Machterhalt bestehen. Phèdre empfindet sich, bereits vor dem Liebesgeständnis an C none, als schuldig. Diese Schuldigkeit wird durch die Aussprache finalisiert. Hierbei spielt es für Phèdre keine Rolle, ob sie ihren Leidenschaften nachgegeben hat oder nicht. Im Drama der *bienséance*, und somit dessen, was schicklich, zeig- und sagbar ist, ist bereits das Aussprechen als Tat anzusehen. Regine Brossmann spricht von der Schuld in Wort und Tat, „schuldig im Wort, das im Drama Tat ist.“¹¹³ Dieses Verständnis besitzt C none nicht. Sie berät und handelt aus einer Perspektive heraus, die als pragmatisch und rational gelten kann und sich an weltlichen Maßstäben misst. Phèdre hingegen versucht ihre Moralität zu wahren und gibt sich zumindest oberflächlich als moralische Instanz. Sie verortet sich in einem metaphysischen G tterkosmos und argumentiert aus Perspektive der Idealität. Dabei nutzt sie Begriffe wie „unheilvolles Schicksal“ (III/1, V. 747) und sieht sich im Gegensatz zu ihrer Amme überweltlichen Prinzipien verpflichtet. Während sie sie sich selbst also als fremdbestimmt sieht, legt C none – trotz ihrer Eigenschaft als Dienerin – ein hohes Maß an Selbstbewusstsein und Selbstbestimmtheit an den

¹¹⁰ Vgl. Auerbach, Erich: *Mimesis* (wie Anm. 74), S. 357.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² „Der König ist nicht mehr, Herrin, sein Platz muss eingenommen werden. [...] erobert sein [Hippolytes] Herz.“ (I/5, V. 341 u. 356 [Anmerkungen L.B.]).

¹¹³ Brossmann, Regine: *Figurenkonstellation, Perspektivierung der Tragik und dramatische Ironie in den Tragödien Jean Racines*. (wie Anm. 47), S. 206.

Tag. Beide sind durch diese feste Verortung nicht in der Lage, die andere Position nachzuvollziehen und zeichnen sich somit als Gegenpole zueinander aus, die sich jedoch, aufgrund der Teilnahme in einem die Figuren verbindenden Konstrukt, komplementär zueinander verhalten. Karlheirich Biermann spricht in diesem Kontext von der Unverfügbarkeit einer fremden Subjektivität.¹¹⁴

Die ‚prominenten‘, aussagekräftigen, ausschlaggebenden Missverständnisse und Fehldeutungen finden zwischen den Hauptfiguren der Tragödie statt, etwa wenn Hippolyte das Geständnis Phèdres missversteht und so den expressiven Gefühlsausbruch ihrerseits herbeiführt. Dennoch besitzt die Unverständlichkeit von Königin und Confidante durchaus eine besondere Gewichtigkeit, geht man vom Gesichtspunkt der Zerfaserung der Zentralperson aus. Die Trabantenfigur steht hier zwar oberflächlich zur Verfügung, entwickelt jedoch eine Emanzipation, die notwendigerweise mit derjenigen der Zentralfigur in Konflikt geraten muss. So erkennt C none die Tragweite (und Vergeblichkeit) ihrer Aussage nicht, wenn sie Phèdre r t: „Erstickt die Gedanken an eine eitle Liebe, Herrin. Besinnt Euch auf Eure frühere Tugend“ (III/3, V. 825). Damit versucht sie, die Königin in einen Bereich der als menschlich verstandenen und verstehbaren Empfindungen einzuordnen, sie macht Phèdres Liebe abermals zu einer *flamme ordinaire* und legt ihr damit ein Entscheidungsverm gen zugrunde, welches diese so nicht für sich empfindet. Dieses Missverstehen erreicht seinen Kulminationspunkt, als die Amme Phèdre in eine für sie allgemeine anthropologische Grundkonstante einordnen will.¹¹⁵ Daraufhin kommt es zum endgültigen Bruch zwischen den beiden Figuren.¹¹⁶ In die von C none immer wieder angefuhrte rationale Apologie kann sich Phèdre nicht mehr einfugen.

Dieses unterschiedliche Verständnis von sich selbst und der Umwelt kann bei Phèdre als ‚metaphysisch‘, ‚fremdbestimmt‘ und ‚erhaben‘ zu bezeichnet werden, bei C none als ‚rational‘, ‚weltlich‘, und ‚selbstbestimmt‘. Erich Auerbach beschreibt die Abwesenheit des Volkes – zu welchem C none im weitesten Sinne gehört – und das Minimum an äußeren Einflüssen, die eine entstehende „isolierende Erhabenheit“¹¹⁷ begünstigen. Weiterhin stellt er

¹¹⁴ Vgl. Biermann, Karlheirich: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines* (wie Anm. 22), S. 55. Biermann beschreibt die gegenseitige Unverfugbarkeit im Bezug auf die Liebenden, die sich in der Kausalkette der Leidenschaften befinden, doch stellt die Begrifflichkeit im hiesigen Kontext des Missverständnisses der Herrin-Confidante Beziehung ebenfalls ein treffende Beschreibung dar.

¹¹⁵ Die Liebe als Schwäche einer allgemeinen menschlichen Natur: „Betrachtet [...] einen verzeihlichen Irrtum. Ihr liebt. [...] Ist dies denn unter **uns** Menschen ein so unerhörtes Wunder? [...] Die Schwäche ist nur allzusehr ein Teil der menschlichen Natur. [...] teilt das Los einer Sterblichen.“ (IV/6, V. 1296-1302, [Hervorhebung L.B.]). Dies ist auch die letzte sprachliche Vergemeinschaftung, die zwischen Herrin und Confidante ausgesprochen wird. Der Vergleich mit einer allgemein fassbaren Menschlichkeit ist einer der Gründe für Phèdre, ihre Amme endgültig von sich zu stoßen.

¹¹⁶ Vgl. Krauß, Henning: Jean Racine, Phèdre (1677). In: *Französische Literatur*. (Bd. 17), hg. von ders., Till R. Kuhnle, Hanspeter Plocher, Tübingen 2009, S. 264.

¹¹⁷ Auerbach, Erich: *Mimesis* (wie Anm. 74), S. 360.

die Isoliertheit der adeligen Hauptfiguren und der Handlung der Leidenschaften von allem Alltäglichen heraus: „Angaben über den alltäglichen Lebensverlauf, über Schlafen, Essen und Trinken, [...] und Tageszeit fehlen fast vollkommen“¹¹⁸ und „kein gewöhnliches Wort, keine geläufige Bezeichnung für ein Gerät des täglichen Gebrauchs [ist] statthaft.“¹¹⁹ Solcherlei Markierungen werden lediglich durch die *Confidante* gesetzt, wenn sie etwa zu Beginn daran erinnert, dass *Phèdre* bereits seit drei Tagen nichts mehr gegessen hat.¹²⁰ Von alltäglichen Notwendigkeiten macht sich die in erhabenen Liebesleidenschaften gefangene Zentralfigur jedoch gänzlich frei und die für *Cenone* bedeutsamen Bedingungen sind für sie nicht gültig und nachvollziehbar.

Beide haben jeweils andere Verständnishorizonte, die *Cenone* nicht „über den Sinn verfügen lassen“¹²¹, den ihre Rede für *Phèdre* hat, bei dem sie aber davon ausgeht, ihn aufgrund ihrer Vertrauensstellung deuten zu können¹²². Biermann problematisiert dieses Vertrauensverhältnis auf ähnliche Weise, er schreibt: „Die Annahme der Vertrautheit mit dem andern bildet die Grundlage der tragischen Illusionen und Fehldeutungen seiner Verhaltensweisen. Gerade ihre wechselseitige Kenntnis und Vertrautheit offenbart schließlich nur ihre Fremdheit und Verschlossenheit gegeneinander.“¹²³ Trotz dem Versuch des Verstehens durch Nachfrage: „So spricht: ich höre“ (I,3, V. 246), bleibt es bei einem grundsätzlichen Nicht-Erkennen des Gegenübers. Während *Phèdre* wiederholt ihre Ahnen und die Götter anfleht und sich ihnen verpflichtet zeigt,¹²⁴ reagiert die Amme mit dem Rat, diese zu vergessen, sie also ungesehen zu machen, und so auch die damit verbundenen Schuldgefühle einfach auszulöschen.¹²⁵ Das Unverständnis beider Figuren füreinander, trotz stärkster Gebundenheit aneinander, ist die Konsequenz der Extremität und der Ausschließlichkeit der jeweils eigenen Logik.

II.III. Lebensweltlicher Kontext

Die Figuration aus Herrscher-Vertrauter ist in der Tragödie auch über die französische Klassik hinaus eine, mehr oder weniger normativ, gebräuchliche, die häufig zu einer intendierten

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ „Dreimal haben die Schatten den Himmel verdunkelt, Seit kein Schlaf in Eure Augen getreten ist, [...] Seit Euer Körper ohne Nahrung schmachtet.“ (I/3, V. 191-194).

¹²¹ Vgl. Biermann, Karlheinz: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines* (wie Anm. 22), S. 42.

¹²² Vgl. ebd. Biermann weist in diesem Zuge auf die erste Geständnissituation vor der Amme hin. Diese missversteht *Phèdres* Erschrecken beim Namen *Hippolytos* zunächst gänzlich.

¹²³ Ebd., S. 44.

¹²⁴ O Haß der Venus! [...] In welche Verwirrung stürzte die Liebe meine Mutter!“ (I,3, V. 249).

¹²⁵ „Laßt sie uns vergessen, Herrin, und für alle Zukunft/ Bedecke ewiges Schweigen die Erinnerung daran.“ (I,3, V. 251).

Idealisierung höfischer Figuren nutzbar gemacht wird.¹²⁶ Besonders die Confidentes sind ähnlich aufgebaut, da sie typisierte Figuren sind, die einen festgelegten Funktionsfundus zur Verfügung haben. Wie bereits festgestellt wurde, lässt sich in der hiesigen Untersuchung die Amme Œnone auf einer Ebene einordnen, die als ‚weltliche‘, ‚praktisch orientierte‘, ‚politisierte‘, ‚rationale‘ und handlungsverknüpfende Ebene beschreibbar gemacht werden kann. Die für sie relevanten Konflikte finden auf der äußeren Ebene statt, die der Königin auf einer Inneren. Phèdre ist als Herrscherin auf einer ‚überweltlichen‘, ‚metaphysischen oder transzendenten‘, ‚erhabenen‘ Ebene angesiedelt und verbleibt trotz ihrer Bestimmung durch den Imperativ der Leidenschaften auf dieser. Sie findet ihre diesbezügliche Bestimmung erst durch jene Fremdbestimmung.

Sowohl die bekannte und vielfach genutzte Herrin-Confidente Figuration, als auch deren hier beobachtete Dichotomie erhalten in der Tragödie der französischen Hofklassik mit der Betrachtung des zeitgenössischen Selbstverständnisses und der dabei immanenten Prominenz der Leidenschaften und Affekte eine neue Brisanz. Die beobachtete Autonomie der moralischen Person in ihrem eigenen Kosmos und die Herauslösung aus dem „alltäglichen Weltganzen“¹²⁷ finden ihren Ursprung und ihre Rahmenbedingungen im Publikum der Zeit, welches die Tragödie trägt.¹²⁸ Davon kann insbesondere durch den von Racine selbst wiederholt formulierten Erfolgsanspruch ausgegangen werden, seine Tragödien dem Gefallen seines Publikums nach zu konzipieren – einen Erfolg, „den er also durch eine affirmative Bestätigung bestehender gesellschaftlicher Vorstellungen erreichen wollte“¹²⁹. Neben den eher textimmanenten Interpretationen, die sich auf die dramatische und die theatralische Ebene bezogen, soll nun eine mögliche Ursache dieser Ergebnisse in einer Betrachtung des soziopolitischen und historischen Kontexts nachgewiesen werden.¹³⁰

Die zunehmende Unabhängigkeit und Stilisierung des feudalen Ethos und dessen irdisch-praktische Enthebung¹³¹ sind dabei der Nährboden für die Verhandlung des Imperativs der

¹²⁶ Unter anderem untersucht Carl Lofmark dieses Phänomen der Beraterfunktion und der damit einhergehenden Schuldfunktion in der höfischen Epik des Mittelalters. Siehe dazu Lofmark, Carl: *The Advisor's Guilt in Courtly Literature*. In: *German Life and Letters* 24, hg. u. a. von James Boyd, 1970/71.

¹²⁷ Auerbach, Erich: *Das Französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (Münchener Romanistische Arbeiten Bd. 3), hg. von F. Rauhut, H. Rheinfelder, München² 1965, S. 48.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 50.

¹²⁹ Zons-Giesa, Marion: *Racine. Dramatische Dialektik und das Ende der Tragödie*. (Freiburger Schriften zur Romantischen Philologie Bd. 34), hg. von Hugo Friedrich, München 1977, S. 47.

¹³⁰ Eine ähnliche Richtung schlägt auch Jakob Willis in seiner Untersuchung zur Entwicklung der Heldenfigur in der französischen Klassik ein. Sie deckt sich mit der hier vorgenommenen Ebeneneinteilung nach Matzat. Vgl. dazu Willis, Jakob: *Glanz und Verblendung* (wie Anm. 70). Siehe besonders Kapitel IV „Konfigurationen des Heroischen im Drama“, S. 139-354.

¹³¹ Vgl. Auerbach, Erich: *Mimesis* (wie Anm. 74), S. 130.

Leidenschaften in der Tragödie. Eine solche Einordnung und Empfindung in Bezug auf sich selbst deckt sich mit der als ‚metaphysisch‘ oder ‚transzendent‘ beschriebenen Selbstverortung der Hauptfigur Phèdre. Bezüglich des sozio-politischen Kontextes lässt sich dieses Phänomen aus zwei wesentlichen Richtungen erklärbar machen: Auf der einen Seite stehen diesbezüglich die Lebensumstände eines Tragödienpublikums am absolutistischen Hof Ludwig XIV, nach dessen Geschmacksurteil Racine seinen Tragödienstoff modelliert. Dieses Publikum generiert sich aus einer zusammengeschmolzenen Schicht aus gehobenem Bürgertum und adeliger Gesellschaft: *la cour et la ville*. Der eng an den König gekoppelte Hof lebt in einem parasitären Abhängigkeitsverhältnis¹³² zu ihm und dessen Gunst. Sie besteht im Wesentlichen aus materiellen Zuwendungen und der Vergabe von Ämtern, deren Macht nicht immanent ist, sondern sich aus dem Prestige speist, das damit einhergeht.¹³³ Die eigentliche Macht verbleibt somit beim König. Eines der Hauptanliegen und Aufgaben der Hofgesellschaft ist demzufolge, die Nähe zum Herrscher zu suchen und sich dessen Wohlwollen zu sichern. Die Ämtervergabe erfolgt nicht aufgrund erbrachter Leistung, sondern durch Befolgen der strengen Etikette, durch käuflichen Erwerb¹³⁴ und durch den strategischen Einsatz zwischenmenschlicher Nahbeziehungen. Diese bewegen sich im streng durchformalisierten Zeichensystem des höfischen Umgangs. Höfische Intrigen und Machtspiele finden somit alle punktuell und ortsgebunden, für den König beobachtbar und im Persönlich-Psychologischen indirekter Konfrontationen, statt.¹³⁵ Die Folge ist eine strenge Affektkontrolle der Hofmitglieder in einer „genau berechneten und durchnuancierten Haltung im Verkehr mit den Menschen“¹³⁶ und eine zunehmende Isolierung innerhalb dieser Machtkämpfe. In absoluter Abhängigkeit vom König stellt die Hofgesellschaft nur noch reines Dekorativum dar. Als „Stand ohne Funktion“, aber mit den Insignien der Macht,¹³⁷ besteht lediglich der Anschein einer Anwesenheit von Regierungsgewalt. Die Aktionspotentiale und die Beschäftigung von *la cour et la ville* richtet sich auf sich selbst und seine Darstellung. Norbert Elias beschreibt in seiner Aufnahme der höfischen Gesellschaft diese „eigentümliche Werthaltung“¹³⁸ die sich in Etikette und

¹³² Vgl. Auerbach, Erich: *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (wie Anm. 127), S. 37.

¹³³ Die Praxis des Ämterkaufes war insbesondere bei der wohlhabenden Bürgerschicht vorhanden, die ein hohes Bedürfnis nach „Klassenflucht“ besaß. Die Nachfrage ist so hoch, dass neue Ämter entstehen, „die gar keine oder nur sehr geringe Tätigkeit erfordern“ und somit rein dekorativ sind. Vgl. Ebd. S. 36f.

¹³⁴ Auf diese Weise gewinnt eine bürgerliche Elite im Umfeld um den König Einfluss. Aus dieser Elite entsteht *la ville*, die mit *la cour* zusammen das Publikum und das Selbstverständnis am Hof prägen. Vgl. ebd., S. 5.

¹³⁵ Vgl. Auerbach, Erich: *Mimesis* (wie Anm. 74), S. 358.

¹³⁶ Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft Nr. 423), erw. Auflage, Frankfurt a. M. 2007, S. 191.

¹³⁷ Vgl. Auerbach, Erich: *Das Französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (wie Anm. 127), S. 32.

¹³⁸ Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*, S. 173.

Zeremoniell zeigt, als Apparat ohne sachlichen Bezug¹³⁹. Der gesellschaftliche Umgang, „die Demonstration [von] Prestige, die Distanzierung gegenüber [...] niedriger Rangierenden, [...] das alles war [...] Selbstzweck genug.“¹⁴⁰ Die Hofgesellschaft unterwirft sich einem (politisch funktionslosen) Selbstideal, dem „Dasein als höfischer Mensch“¹⁴¹, des *honnête homme*. In dem Ideal der *honnêteté* enthalten sind eine Verachtung des eigentlich sachlich/berufstätigen Lebens und es wird als großer Vorzug gesehen, wenn es gelingt, in einem „Auftreten des Menschen nichts mehr davon zu spüren“.¹⁴² Eine Auseinandersetzung mit dem realen Draußen wird redundant,¹⁴³ es folgt eine größtmögliche Entfernung vom Nährstand¹⁴⁴ und ein sich daraus speisendes Selbstbewusstsein. Dieses Selbstbewusstsein prägt die Theatersujets und die Tragödienform. Erich Auerbach geht der expliziten Frage nach, wie dieses Publikum aus *la cour et la ville* „zum Träger der französischen Tragödie werden“¹⁴⁵ konnte.

Antworten findet er in zugrundeliegenden geistigen Strömungen, die von einer zunehmenden „Entchristung“¹⁴⁶ begleitet und begünstigt werden. Das im 17. Jahrhundert durch Descartes ausformulierte Selbstbewusstsein beruht auf der Basis seiner Philosophie des Kartesianismus und lässt seine Ursprünge auf den Humanismus zurückverfolgen.¹⁴⁷ Es zeichnet sich durch einen Entzug aus dem Weltganzen¹⁴⁸ und einer Freiheit in Bezug auf sich selbst aus. Diese Freiheit proklamiert Descartes im Rahmen seines Gottesbeweises¹⁴⁹, in der sich die Freiheit gottgewollt und von diesem entfernt entfalten kann. Die Freiheit wird als autonomer Bereich zu Gott aufgefasst, den dieser selbst erschaffen hat.¹⁵⁰ Erich Auerbach greift den Vorgang dieser

¹³⁹ Vgl. ebd.

¹⁴⁰ Ebd., S. 174.

¹⁴¹ Ebd., S. 176.

¹⁴² Auerbach, Erich: *Das Französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, S. 38.

¹⁴³ Zons-Giesa, Marion: *Racine. Dramatische Dialektik und das Ende der Tragödie* (wie Anm. 129), S. 44.

¹⁴⁴ Auerbach, Erich: *Das Französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, S. 39.

¹⁴⁵ Ebd., S. 43.

¹⁴⁶ Ebd., S. 44. Hierbei ist nicht etwa der Vorgang einer Säkularisierung o.ä. gemeint. Die gesellschaftliche Stellung der Kirche ist formal nach wie vor gegeben und unverändert machtvoll. Auerbach führt aus, das mit dem zunehmenden Einfluss eines naturwissenschaftlichen Weltbildes und einer Autonomisierung von Bereichen der politischen Grundanschauung und des Gesellschaftsaufbaus für das elitäre Publikum, eine gesellschaftliche Loslösung von der Kirche begünstigt wurde. Er spricht vom Prozess einer unbewussten und allmählichen Loslösung der christlichen Inhalte.

¹⁴⁷ Vgl. Auerbach, Erich: *Das Französische Publikum des 17. Jahrhundert* (wie Anm. 127), S. 43. Diese Entwicklung in Gänze aufzuzeigen, würde zu viel Raum beanspruchen und so ist die Erklärung auf die Effekte eingegrenzt, die diese geistige Grundhaltung auf das Publikum und auf die Tragödienentwicklung hatte. Auch stellt die konkrete Philosophie des Kartesianismus keine allgemeingültige Grundlage her, die umfassende Geisteshaltung des Gesamtpublikums seiner Zeit zu entwickeln. Es kann jedoch aufgezeigt werden, aus welcher Richtung das neue Ich-Bewusstsein kam und welche geistesgesellschaftlichen Tendenzen herrschten, aus denen sich anschließend eine Berechtigung der Selbstüberhöhung speiste.

¹⁴⁸ Vgl. Auerbach, Erich: *Das Französische Publikum des 17. Jahrhundert* (wie Anm. 127), S. 47.

¹⁴⁹ Vgl. Grewe, Andrea: *Die französische Klassik* (wie Anm. 5), S. 33.

¹⁵⁰ Vgl. Auerbach, Erich: *Das Französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, S. 46. Oder auch Grewe, Andrea: *Die französische Klassik*, S. 33: „Aus der Idee der Vollkommenheit, über die der Mensch verfügt, ohne selbst

geistigen Entwicklung auf und schreibt, der menschliche Selbstbezug gehe mit einer Bewunderung und einem Erstaunen (*admiration*) gegenüber dieser Freiheit einher, sie werde aber auch als Erleiden, als *passion* wahrgenommen. Es zeige sich eine Gesinnung, die sich durch die Fokussierung auf sich selbst als erhabenes Geschöpf auszeichne und sich aus dem natürlich-historischen Lebenszusammenhang herausnehme und entferne.¹⁵¹ Die Entfernung vollziehe sich in Richtung der Welt enthobener Gebiete, wie dem Dasein als moralistische Person und der eigenen Erhabenheit. Dieses sei die Konsequenz der Ausbildung eines Ideals, welches das „Innerweltliche“, das „Irdisch-Charakteristische und Wirkende des Menschen“ als Bestehens- und Wesensgrund in der Welt begründen soll, immer „auf der eigenen *gloire* bestehend.“¹⁵² Auerbach betont zudem den Stellenwert der klassischen Tragödie als Gefahr für das christliche Leben, mache sie doch „die großen Leidenschaften in einer bis dahin unerhörten Weise zum Gegenstand glühendster Bewunderung für jeden empfindenden Zuhörer [...] weil sie eine neue, von allen christlichen Gedanken unabhängige Welt des erhabenen Lebens schuf“¹⁵³ und „Anlass zu empathischer Selbstbetrachtung“¹⁵⁴ gebe.

Aus beiden Erklärungsansätzen, den sozio-historischen und politischen Umständen sowie der unterstützenden geistigen Strömung und deren theoretischen Ausformulierung eines neuen Freiheitsideals im Selbstbewusstsein, lässt sich die prägende Grundhaltung des Publikums zur Entstehungszeit von Racines *Phèdre* herausfiltern. Diese nimmt, wie bereits deutlich wurde, eminenten Einfluss auf die Tragödie. Zum einen auf ihren dramaturgischen Aufbau in Form eines streng normierten Regelkorpus, zum anderen auf ihre figürliche Konzeption auf der dramatischen Ebene.

Dieser Einfluss äußert sich in einer Änderung der Darstellung. Gezeigt wird nun nicht mehr die *gloire* eines heldenhaften Souveräns, wie es bei Corneille noch der Fall war, sondern eine leidende, doch in ihrer Leidenschaft entrückte und bewundernswerte Figur. Der Imperativ der Leidenschaften hat nur noch wenig mit christlicher Frömmigkeit zu tun, er verkörpert vielmehr das Schwelgen abseits vom „irdische[n] Menschengeschick“¹⁵⁵, von wirtschaftlicher Produktivität und von allem alltäglich Organischen wie Erich Auerbach ausdrückt. Dieser stellt weiterhin fest, dass in der höfischen Tragödie die Leidenschaften zum „Range eines

vollkommen zu sein, schließt Descartes auf die Existenz eines vollkommenen Wesens (Gott), das die Idee der Vollkommenheit im Menschen verursacht hat.“

¹⁵¹ Vgl. Auerbach, Erich: *Das Französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, S. 47.

¹⁵² Ebd., S. 48.

¹⁵³ Ebd., S. 50.

¹⁵⁴ Auerbach, Erich: Racine und die Leidenschaften. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, (Bd. 14), hg. von H. Schöder, F. R. Schröder, Heidelberg 1926 S. 376.

¹⁵⁵ Auerbach, Erich: Racine und die Leidenschaften (wie Anm. 154), S.375.

selbstständigen, prinzipiellen und autonomen Seeleninhalt aufgestiegen“¹⁵⁶ seien. Der sich in Funktionslosigkeit existierende Adel flüchtet sich in gewisser Weise in diese „empathische Selbstbetrachtung“ der „Metaphysik der Leidenschaften“¹⁵⁷ und sagt sich von dem, was als konkret weltgebunden betrachtet wird, los. Darunter fallen konsequenterweise auch die weltliche Herrschaft und Machtausübung. Persönlichkeitskult am Hofe und um den König sowie die Betrachtung der Leidenschaften als „Kennzeichen höchster und sublimiertester Menschlichkeit“¹⁵⁸ trennen das höfische Publikum vom Volk als produktivem „Nährstand“¹⁵⁹, welches seinerseits an all das gebunden ist, was sich um Umfang des höfischen Ideals nicht wiederfindet.

Der von Auerbach funktionsgeschichtlich operierende Interpretationsansatz ist jedoch nicht ohne Kritik geblieben. Die alternative Deutung Matzats soll an dieser Stelle Erwähnung finden, um der Gefahr der Einseitigkeit durch die starke Berufung auf Auerbachs These vorzubeugen, gleichzeitig jedoch auch um zu zeigen, dass sie Analyseergebnisse auch unabhängig von Auerbach bestehen können. Wolfgang Matzat stellt die Deutung der Tragödie als „Ort der Selbstdarstellung und des Leidenschaftskults“ in Frage.¹⁶⁰ Er stellt eine ähnliche Untersuchung des lebensweltlichen Kontextes an, kommt jedoch zu einem anderen Fazit als Auerbach. Matzat legt starkes Gewicht auf den Aspekt der Affektkontrolle des höfischen Lebens, die auch in dieser Arbeit im geschichtlichen Abriss erwähnt wurde. Als Konsequenz betont er nicht das Ausleben starker Gefühle und deren Heroisierung, sondern die „rigorose Affektkontrolle [...] des höfischen Menschen“.¹⁶¹ Durch diese Entwicklung entstehe eine Interiorisierung von Konflikten und ein Gefühl der Melancholie“¹⁶² der klassischen Gesellschaft, die in einem „Sinndefizit“¹⁶³ münde. Dieses Sinndefizit sieht Matzat in der Tragödie implizit aufgearbeitet. Die starken ausgelebten Gefühle seien darin ein Ventil des zeitgenössischen Publikums, das sich sonst jeglicher zeigbarer Affekte entsage. Dieser Vorgang finde unbewusst statt und die Zuschauer könnten hier den „Leidenschaftsdruck der Schauspieler bewundernd unterstütz[en].“¹⁶⁴ Die Tragödie und ihre leidenschaftlichen Helden würden so zum Symbol einer „Erfahrung, die in der Alltagswelt des Zuschauers keinen Ausdruck finden konnte.“¹⁶⁵

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd., S. 375f.

¹⁵⁸ Ebd., S. 376.

¹⁵⁹ Auerbach, Erich: *Das Französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (wie Anm. 127), S. 37.

¹⁶⁰ Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (wie Anm. 12), S. 204.

¹⁶¹ Ebd., S. 206.

¹⁶² Ebd., S. 207f.

¹⁶³ Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (wie Anm. 12), S. 208.

¹⁶⁴ Ebd., S. 210.

¹⁶⁵ Ebd.

Welcher Interpretationslinie gefolgt wird, ist für das hiesige Analyseergebnis nicht maßgebend. Ob das klassische Publikum sich eines Erhabenheitsideals der Leidenschaften bewusst war und diese in der Tragödie bestätigt sah oder ob es sich um eine theaterimmanente, unbewusste Befreiung höfischer Affektkontrolle handelte, hat keine Auswirkungen auf die zu untersuchende Fragestellung der vorliegenden Arbeit. Die Dichotomie eines erhabenen Leidenschaftsideals auf Seiten der Haupt- und Nebenfigur, die nicht mit dem Ideal konform gehen kann, bleibt bestehen. Der Ursprung dieser Motivation ist nach wie vor in der höfischen Gesellschaft und ihrer Sozialgeschichte zu erkennen. Während Auerbach eher von einem bewussten Ausleben starker Gefühlsregungen und einer selbstbewussten und intendierten Abkehr von weltlichen Maßstäben ausgeht, sieht Matzat einen unbewussten Vorgang, der ein gesellschaftliches Sinndefizit füllt und subtil sichtbar macht. Die Gründe für die Binarität aus praktisch-funktionaler und subjektursächlich bedingter überweltlicher Entrücktheit sind Konsequenzen der Entfunktionalisierung der höfischen Gesellschaft und einer Konzentration auf das Persönliche. Auf den Einfluss dieser Entwicklung auf die Figurengestaltung und den theatralen Aufbau soll, vor dem Hintergrund der gewonnen Erkenntnisse, noch einmal dezidiert eingegangen werden.

Die vielfach herausgearbeitete Dichotomie und ideologische Trennung spiegelt sich in der Tragödienkonzeption Racines wider, ist im Verhältnis der Herrin-Confidente verdichtet und taucht so in personifizierter Form auf. In der Figur der Cœnone findet sich die Verkörperung dieser funktionellen, praktischen und sachlichen Sphäre, die in den ‚Rahmen des Persönlich-Politischen‘ eingegliedert wird und so zum Vorschein kommt. Sie ist dabei als Teil der Zentralfigur konzipiert, die sich als Fläche für den Anspruch von Erhabenheit und Leidenschaftsbestimmtheit für das zeitgenössische Publikum anbietet. Aus diesem Grund muss sie das Ideal verkörpern, das die ‚Leidenschaft als Kennzeichen höchster sublimiertester Menschlichkeit‘ vorsieht und jedes „Sich-einlassen [sic] mit dem Konkret-Praktischen des Regierungsgeschäfts“ von sich weisen.¹⁶⁶ Dieses ‚Konkret-Praktische‘ taucht in marginalisierter Form in der Figur der Confidente auf, die zumindest eine partielle Stellvertreterfunktion des Politischen erfüllen muss. Sie erfährt auf der theatralischen wie der dramatischen Ebene eine machtpolitische Aufwertung, auf Seiten der Rezeption, die auf ähnlichen soziohistorischen Voraussetzungen aufbauen wie Racines Dramaturgie selbst, eine Abwertung. Die ihr zugeschriebenen Eigenschaften geben ihr als Confidente zwar

¹⁶⁶ Auerbach, Erich: *Mimesis* (wie Anm. 74), S. 358.

ungewöhnlich viel Einfluss, sie entsprechen jedoch vor allem dem, was aus der eigentlich bewundernswürdigen Zentralfigur ausgekoppelt werden soll.¹⁶⁷

Diese Entkopplung ist außerdem ein Anzeichen dafür, dass das weltgelöste Ideal mit seinem „transzendenten Ernst des Begierdenlebens“¹⁶⁸ in der nach klassischen Regeln funktionierenden Tragödie nicht aufgeht. Dies kann es weder auf der dramatischen noch auf der theatralischen Ebene. Die Zentralfigur beginnt zu zerfasern und sich in Fragmentierungsprozesse aufzulösen. Diese Prozesse wirken sich zugunsten der Figuren aus, die dieses Idealbild nicht verkörpern und ablehnen. Durch den dramentechnischen Zugewinn der *Confidante* verstrickt sich die Tragödie in Widersprüche ihrer eigenen Regelpoetik. Phèdres Auftritt befindet sich an den Grenzen der *bienséance* und muss von C enone unterstützend durchgeführt werden. Die Ablehnung, die das Theater der Klassik gegenüber allem körperlich-kreatürlichen und menschlich-sterblichen hat¹⁶⁹, findet sich nun in extremer Form in den eigenen Hauptfiguren wieder und wendet sich gegen diese. Phèdres gebrochener und in seiner Kreatürlichkeit sichtbar gemachter Körper dominiert ihren ersten Moment auf der tragischen Bühne. Racines *Ph edre* ist gleichzeitig als Hochpunkt und als Endpunkt dieser Tragödienentwicklung zu begreifen. Die Hauptfigur der *Ph edre* ist zu einer Übersteigerung des Ideals gewachsen, welches sie nicht mehr erfüllen kann und in dessen Erfüllungsprozess sie sich aufgelöst hat. Als Figur kann sie nicht mehr eigenständig und ohne ihre Vertraute funktionieren, genauso wenig kann sich die innere Dramenhandlung ohne äußere Einfälle der Handlungswelt entwickeln. Zwar sind diese auf ein Mindestmaß reduziert, doch tauchen sie immer wieder in Insertionen auf. Beispielsweise wenn C enone an Zeitlichkeit und Elemente des t aglichen Lebens erinnert, oder – in entscheidender Form – wenn der K onig in die Handlung aus- und eintritt und das entstandene Vakuum f ullt,¹⁷⁰ welches er hinterlassen hatte. Durch die Externalisierung bestimmter Eigenschaften auf die Amme und die strenge Verortung der Figuren in ihren jeweiligen Verst andnishorizonten kommt es in der Konsequenz immer zu einem Missverst andnis und einer gegenseitigen Unm oglichkeit des Nachvollziehens des

¹⁶⁷ An dieser Stelle soll noch angemerkt werden, dass mit der Einbindung der lebensweltlichen Perspektive und deren Aufarbeitung im St uck nicht impliziert werden soll, dass es sich um eine theater(immanente) Kritik an den im 17. Jh. Herrschenden Hof- und Leidenschaftsideal handelt. Durch das Darstellen dieser ergeben sich jedoch bestimmte Folgen, die in dieser Untersuchung in der sich ver andernden Position der Trabantenfigur zu erkennen sind. Der Machtbereich und die Handlungsmacht verschieben sich zugunsten der Nebenfigur. Es handelt sich bei dieser Verschiebung weder um eine Kritik, noch um eine wertende Auf- oder Abwertung. Diese Entwicklung ist lediglich eine logische Konsequenz aus der Idealisierung und zunehmenden Weltfremdheit der Leidenschaftsverfallenheit der Zeit und der theatralen Aufarbeitung dieser.

¹⁶⁸ Auerbach, Erich: *Racine und die Leidenschaften* (wie Anm. 154), S. 377.

¹⁶⁹ Vgl. Auerbach, Erich: *Das Franz osische Publikum des 17. Jahrhunderts* (wie Anm. 127), S. 25.

¹⁷⁰ Vgl. Friedrich Balke, der von einer Trag odie schreibt „in der der K orper des K onigs fehlt.“ Siehe Balke, Friedrich: „Ph adra“ oder die Moralphysiologie des k oniglichen Fleisches (wie Anm. 61), S. 130.

Anderen. Dieser Umstand gewinnt selbst eine gewisse Tragik, da Phèdre und Œnone als Teil einer Gesamtkomposition zu verstehen sind und beide nicht ohne die andere Figur dramatisch existieren können.

III. Resümee

Œnone ist eine Figur, die auf den ersten Blick als inkonstant (v)erkannt werden kann. Vor dem Hintergrund der Arkanfigur löst sich diese Widersprüchlichkeit allerdings in ein pragmatisches und politisch begründbares Verhalten auf. Dieses erhält weiterhin einen besonderen Stellenwert, da die (Zentral-) Figur des in Liebensleidenschaften verstrickten Souveräns zerfällt. In ihren Arkanpraktiken sind der Amme die bereits vorhandenen Möglichkeiten als Funktionsfigur zweckdienlich. Die Confidente hat auf theatralischer Ebene einen Zugewinn an Persönlichkeit bzw. Handlungsmotivation erfahren und ist als Figur stärker in die dramatische Ebene eingebunden. Sie wirkt gezielt handlungstreibend und kann dies durch persönliche Bestrebungen begründen. Jene messen sich immer an weltlichen Maßstäben und sind als ‚praktisch‘, ‚produktiv‘, ‚politisch‘ und ‚sachlich‘ beschreibbar. Auch ihre funktionale Nutzung, die sie an die Aufführungsbedingungen der Tragödie knüpft, verbindet sie mit diesen Zuschreibungen. Als eine solche Funktionsfigur ist sie praktisch einsetzbar und ist an der Genese des dramatischen Raumes durch Ausweitung von Zeitlichkeit und Räumlichkeit elementar beteiligt. Damit verkörpert sie alles, was nicht in die idealisierte, und sich gegenüber der Confidente idealisierende, Zentralfigur hinein transformiert wird. Da Phèdre als Hauptfigur ihren selbstaufgelegten moralischen Ansprüchen nicht gerecht wird, nutzt sie die Vertraute durch das bestehende Machtgefälle aus und zieht ihre Fähigkeiten beliebig an sich heran oder stößt sie von sich. In kleinteiligen Momenten sind auch eigenständige Emanzipationsbewegungen der Amme zu erkennen, in denen sie sich, durch Nutzen der gewonnenen Machtposition, auf die Zentralfigur zubewegt und somit einen Raum schafft, den sie selbst in Besitz nimmt. Im anfänglichen Bildmodell gesprochen, wirken hier die Zentrifugal- und Zentripetalkräfte, die eine dynamische Verbindung herstellen. Das Zentralfeld zeichnet sich als ein zwischen den Figuren offener Bewegungsbereich aus, in dem die Confidente dominant bewegt wird und sich partiell selbstständig bewegt. Beide Figuren sind jedoch weiterhin Teil eines übergeordneten Verbindungssystems, welches jederzeit außerhalb der Machtbeziehung der beiden Figuren besteht. Als Teil einer Doppelstruktur und eines geschlossenen Systems, befindet sich ihr Masseschwerpunkt beziehungsweise ihr Kräftezentrum außerhalb und bindet sie fix aneinander. Œnone und Phèdre sind fester Bestandteil eines komplementären Systemkomplexes, in dem sie sich aufeinander zu und voneinander wegbewegen können, sich jedoch nie ganz voneinander zu lösen vermögen. Eine völlige Annäherung ist aufgrund der unterschiedlichen Anlagen und Verständnishorizonte nicht möglich, eine Suspendierung des Systems ist nur mit dem Tod beider Figuren realisierbar.

Der binär aufzufassende Komplex entsteht maßgeblich durch das zeitgenössische Gesellschaftsideal, ein neues Selbstbild und Selbstbewusstsein der elitären Hofgesellschaft, die damit einhergehende Entkopplung vom produktiven Nährstand und eine möglichst weitgehende Entfremdung von diesem. Die angestrebten Idealbilder zeichnen sich durch produktionslosen gesellschaftlichen Verkehr und oberflächliche, gehaltlose Darstellungsriten aus. Um sich in diesem Bild selbst Bedeutung zu geben, wird eine Ideologie des Erhabenen und der Moralität wirksam gemacht, die die zunehmende Entfunktionalisierung von *la cour et la ville* zu einem Ausgleich und einer Bestätigung einer solchen Daseinsform führen soll. Dieser Moralität sieht sich auch Phèdre gegenüber und verstrickt sich in ihrem Leidenschaftsrausch in Bewegungen des Nachgebens und des Widerstandes. In Momenten der Schwäche bedient sie sich der Confidente und ihrer Eigenschaften und kann diese anschließend von sich weisen. Durch ihre permanente Selbstbeschäftigung und die Hin- und Hergerissenheit in ihrem inneren Triebleben erweist sich die Zentralfigur als dramatisch handlungsunfähig – zuerst wird immer der Rat der Vertrauten eingeholt – und regierungsunfähig. Die Confidente etabliert sich immer prominenter als Stütze der Königin und die weltliche und praktische Sphäre findet so paradoxerweise ihren Weg zurück in die Tragödie. Auch der strenge Regelkorpus der klassischen Tragödie erweist sich in dieser charakterlichen Extrementwicklung Phèdres als kaum noch erfüllbarer Anspruch. Während sie im Agon von innerlichen und transzendenten Kräften aufgeht, wird ihr Körper als kreatürliches Element sichtbar und ist auf die Unterstützung jener Kräfte angewiesen, die zuvor negiert und externalisiert wurden. So entsteht ein Zwischenraum, der die Grenzen von Peripherie und Zentrum in ihrer Schärfe verschwimmen lässt, obwohl dezidiert versucht wird, diese Grenze zu manifestieren und Rand und Zentrum weitgehend zu trennen. Durch Abgrenzung entstehen so paradoxerweise Möglichkeitsräume der Annäherung. Die Confidente Cœnone bewegt sich in einem solchen Zwischenraum und entzieht sich dadurch einer festen dichotomen Einteilung in Haupt- und Randfigur.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Racine, Jean: *Phädra*. Französisch/Deutsch. Übers. und hg. von Wolf Steinsieck. Stuttgart 1995 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 839).
- Machiavelli, Niccolò: *Der Fürst*. Italienisch/Deutsch. Übers. und hg. von Phillip Rippel. Stuttgart 1986 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 1219[3], XXI).
- Sophokles: *König Ödipus*. Übers. von Kurt Steinmann. Stuttgart 1989 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 630).

Sekundärliteratur

- Alloa, Emmanuel: An den Rändern der Sichtbarkeit. In: *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, hg. u.a. von Barrenechea, Heide, Paderborn 2016, S. 27-41
- Auerbach, Erich: Passio als Leidenschaft. In: *PMLA*, vol. 56, Nr. 4 (Dez. 1941), New York, S. 1179-1196.
- Ders. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen⁹ 1994.
- Ders. *Das Französische Publikum des 17. Jh.* (Münchner Romanistische Arbeiten Bd. 3), hg. von F.Rauhut, H. Rheinfelder, München² 1965.
- Ders. Racine und die Leidenschaften. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, (Bd. 14), hg. von H. Schöder, F. R. Schröder, Heidelberg 1926.
- Balke, Friedrich: „Phädra“ oder die Moralphysiologie des königlichen Fleisches. In: *Tragödie Trauerspiel Spektakel*, hg. von Bettine Menke, Christoph Menke, Berlin 2007.
- Biermann, Karlheinrich: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines*. Bad Homburg 1969.
- Brossmann, Regine: *Figurenkonstellation, Perspektivierung der Tragik und dramatische Ironie in den Tragödien Jean Racines*. Diss., Universität Stuttgart 2000.
- Dimpel, Friedrich Michael: *Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidante in der höfischen Epik des hohen Mittelalters*. (Philologische Studien und Quellen 232), hg. von Jürgen Schiewe, Hartmut Steinecke, Horst Wenzel, Berlin 2011.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft Nr. 423), erw. Auflage, Frankfurt a. M. 2007.
- Eickels, Klaus van: Tradierte Konzepte in neuen Ordnungen. Personale Bindungen im 12. Und 13 Jahrhundert. In: *Ordnungskonfigurationen im hohen Mittelalter*, hg. von Bernd Schneidmüller, Stefan Weinfurter, Ostfildern 2006, S. 93-125.
- Gestrich, Andreas: *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*. (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft Bd. 103), hg. u.a. von Helmut Berding, Jürgen Kocka, Göttingen 1994 (zugl. Habil.Univ. Stuttgart 1992).
- Grewe, Andrea: *Die französische Klassik. Literatur, Gesellschaft und Kultur des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig¹ 1998.
- James E.D., Jondorf G.: *Racine. Phèdre*. (Landmarks of world literature), Cambridge 1994.
- Kilian, Ulrich, Christine Weber (Red.): *Lexikon der Physik in sechs Bänden*. (Bd. 5), Heidelberg, Berlin, 1998.
- Krauß, Henning: Jean Racine, Phèdre (1677). In: *Französische Literatur*. (Bd. 17), hg. von ders., Till R. Kuhnle, Hanspeter Plocher, Tübingen 2009, S. 245-276
- Krämer, Sybille: Der Bote als Topos oder: Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation. In: *„medias in res“*, hg. von Anne von der Heiden, Till A. Heilmann, Anna Tuschling, Bielefeld, 2011, S. 53-67.
- Krüger, Caroline: *Freundschaft in der höfischen Epik um 1200. Diskurse von Nahbeziehungen*. Berlin/New York 2011 (zugl. Diss. Univ. Freiburg 2009).
- Lofmark, Carl: The Advisors Guilt in Courtly Literature. In: *German Life and Letters. A Quarterly Review* Nr.24, hg. u.a. von James Boyd, Leonard Forster, Oxford 1970/71, S. 3-13.
- Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 62), hg. u. a. von Max Imdahl, München 1982.
- Neugebauer-Wölk, Monika: Arkanwelten im 18. Jahrhundert. Zur Struktur des Politischen im Kontext von Aufklärung und frühmoderner Staatlichkeit. In: *Aufklärung* Nr. 15, 2003, S. 7-65.
- Pavis, Patrice: *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*. Übers. von Christine Shantz, Toronto 1998.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Hg. von Karl Eimermacher, München 1975.
- Rogers, J. Hoyt: The Symmetry of “Phèdre” and the role of Aricie. In: *The French Review*, Vol. 45, Nr. 4, Studies on the French Theatre, Sonderausgabe Frühling 1972, S. 65-74.

- Sauermost, Rolf (Red.): *Lexikon der Astronomie. Die große Enzyklopädie der Weltraumforschung in zwei Bänden.* (Bd. 1), Heidelberg, Berlin, Oxford 1995.
- Simon, Eva Miriam: *Literarische Bearbeitungen des Phaedra-Mythos von Euripides bis A.W. Schlegel.* Würzburg 2014.
- Stolleis, Michael: *Arcana imperii und ratio status. Bemerkungen zur politischen Theorie des frühen 17. Jh.* (Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Nr. 39), Hamburg 1980.
- Theile, Wolfgang: Einleitung. In: *Racine.* (Wege der Forschung, Bd. 402), hg. von Wolfgang Theile, Darmstadt 1976, S. 1-10.
- Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche.* Paderborn 2017.
- Willis, Jakob: *Glanz und Verblendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des Siècle classique.* Diss. 2015/16 Freiburg i. Br., Bielefeld 2018.
- Zimmermann, Helmut, Alfred Weigert (Hrsg.): *Lexikon der Astronomie.* Heidelberg, Berlin⁸ 1999.
- Zons-Giesa, Marion: *Racine. Dramatische Dialektik und das Ende der Tragödie.* (Freiburger Schriften zur Romantischen Philologie Bd. 34), hg. von Hugo Friedrich, München 1977.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Auftrittskonfiguration in Jean Racines *Phèdre*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
Hippolyte	1	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	
Théramène	1	1	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	
Phèdre	0	0	1	1	1	0	0	0	0	1	0	1	1	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	
Cenone	0	1	1	1	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
Aricie	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	
Ismène	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	
Thésée	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	
Panope	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1