

Die Tradition der „tragedia con fine lieto“ und der spanischen Tragikomödie bei Corneilles *Le Cid* (1637), *Horace* (1640) und *Cinna* (1641)

ALFONSO DE TORO
Institut für Romanistik der Universität Leipzig

I. Die Modelle zur Tragikomödie

0. Allgemeines

Im vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, ein Gattungsmodell zu erstellen, das den sich am Traditionshorizont herauskristallisierenden dramatischen Texttypen nicht nur historisch, sondern auch systematisch gerecht werden soll. Das Modell ergibt sich also aus einer Synthese von diachronen und synchronen Aspekten in dem Sinne, wie es die russischen Formalisten in ihrer Theorie der literarischen Evolution dargestellt haben. Während hier rein historische Beiträge weitestgehend außer acht gelassen werden¹, werden solche, die sich vor allem mit Strukturmerkmalen der dramatischen Gattungen beschäftigen, vorrangig zugrunde gelegt.² Außerdem werden ebenfalls einige Aspekte der Gattungsdiskussion in Italien und Spanien berücksichtigt, da sie einen wesentlichen Beitrag zur Klärung der hier gestellten Frage leisten.

Wie bekannt, hat Corneille seine Stücke in der Regel mit einer Gattungsbezeichnung charakterisiert, er hat sie entweder als Tragödien, Komödien oder Tragikomödien benannt. Was dem Leser/Zuschauer aber auffällt, ist, daß manche der als Tragödie definierten Dramen in *sensus strictus* keine sind, z. B. *Horace* und *Cinna*.

Um dieser gattungstheoretischen Frage nachzugehen, bieten sich eine Strukturanalyse und ein Strukturvergleich zwischen den beiden genannten Werken und *Le Cid* sowie *Clitandre* an, was uns zu dem Ergebnis führen wird, daß all diese Werke von zwei Modellen geprägt sind: von der Tradition der *tragedia con fine lieto* und von einem bestimmten spanischen Tragikomödienmodell.

Das Behauptete soll im folgenden in drei Schritten erläutert werden. Zunächst wollen wir kurz die historisch-paradigmatische Bildung der Modelle in Italien und Spanien darlegen (Diachronie), sodann deren Konkretisation in einem allgemeinen Strukturmodell (Synchronie) aufzeigen und schließlich beide Aspekte in die Analyse der erwähnten Werke von Corneille einfließen lassen.

Beide Modelle, das der italienischen Renaissance bzw. Spätrenaissance und das des spanischen Barock, waren europaweit bekannt; gemeint sind die Tragikomödienmodelle von Cinthio, Guarini und das der spanischen „*comedia*“.

Auf die Stellung der Poetiken, Dramen und Novellen italienischer Provenienz in Frankreich braucht hier wegen ihrer Evidenz nicht eingegangen zu werden, wohl aber auf die spanische Provenienz, die oft bestritten wird.

Was Corneille und die spanische „*comedia*“ betrifft, so war der französische Dramatiker ein guter Kenner des spanischen Dramas, das bereits seit 1584 als Paradigma vollständig ausgebildet war. Nicht nur die Quellen mancher seiner Stücke weisen dies nach, sondern auch die Biographie Corneilles. Es ist allgemein bekannt, daß in Rouen eine starke spanische Theaterkolonie zu Hause war, mit der Corneille in Verbindung stand.³ Das Argument, daß die Unterschiede zwischen den Dramen Corneilles und den spanischen Stücken sehr groß wären und deshalb die spanische dramatische Theorie und Praxis bei ihm kaum eine Rolle gespielt haben könnte, ist deshalb unrichtig, weil Corneille, wie zuvor die Italiener, die ihm zur Verfügung stehenden Modelle nicht epigonenhaft nachahmt, sondern diese nur als Basis übernimmt. Es geht uns also hier nicht um sogenannte „Einflüsse“ einer bereits überholten Quellenforschung, sondern vielmehr um intertextuelle Beziehungen zwischen dem Werk von Corneille und anderen Theatermodellen.

1. Die „*tragicommedia*“

Die Diskussion über die Tragikomödie in Italien fand im 16. Jahrhundert unter ungleich schwereren Bedingungen statt als jene über die Tragödie und Komödie, weil keine antiken Poetiken für diese Gattung existieren und es kaum literarische Vorbilder gab. Es fehlte eine Autorität wie Aristoteles, die eine Basis für Beschreibung und Definition des Mischtypus ermöglicht hätte. So versuchten die italienischen Theoretiker des 16. Jahrhunderts, die *tragicommedia* gattungs- und literargeschichtlich zu legitimieren und zu begründen, indem sie von einigen in der *Poetik* des Aristoteles angegebenen Beispielen ausgingen, mit Bezug auf Horaz' *Ars Poetica*, auf die Traktate von Diomedes und Donatus sowie auf die Kommentare zu Horaz, Plautus und Terenz des Badius Ascensius nahmen.

Die italienischen Theoretiker des 16. Jahrhunderts sahen in Sophokles' *Iphigenie bei den Tauriern* bzw. in Euripides' *Elektra* den ersten Ausdruck eines dramatischen Mischtypus, der sich später mit Plautus' *Amphitruo*, den er selbst als *tragicomoedia* bezeichnete, und mit Terenz' *Andria* sowie der *fabulae quae duplum* weiter entfaltete. Diese Dramen und die Auslegung der oben genannten Poetiken bildeten die theoretische und historische Grundlage der *tragicommedia* in Italien. Die Autoren und Theoretiker der italienischen Renaissance waren stets bemüht, eine gewisse *regolarità* für die *tragicommedia*, vergleichbar mit der für die *tragedia* und *commedia*, herauszuarbeiten. Vor allem die in der Poetik des Aristoteles enthaltenen Dramenbeispiele werden als historische Belege für die Le-

gitimation der Tragikomödie angeführt. Die dort enthaltene Klassifikation der Tragödien sowie deren Ungereimtheiten werden diskutiert, und man versucht, ein kohärentes Modell herauszulesen.

Castelvetro erstellt z. B. unfreiwillig ein Modell für die Tragikomödie, indem er, um die Tragödientheorie des Aristoteles mit den dort genannten Beispielen kompatibler zu machen, jeweils zwei verschiedene Schlußtypen für Komödie und Tragödie unterscheidet: das tragische und komische „fin lieto“ sowie das tragische und komische „fin triste“.⁴ Das tragische *fin lieto* besteht – wie bei Cinthio – in der Rettung entweder der eigenen Person oder geliebter Personen aus der Lebensgefahr, d. h. im Abwenden des zunächst unvermeidlich erscheinenden Sturzes ins Unglück, im Gegensatz zum tragischen *fin triste*, bei dem die Hauptfiguren untergehen. Das komische *fin lieto* tritt ein, wenn ein Leiden aufhört, womit man nicht mehr rechnete, bzw. wenn eine geliebte Person oder ein bestimmter Gegenstand zurückgewonnen wird, die/den man verloren glaubte. Im Gegensatz dazu steht das komische *fin triste*, bei dem die Figuren mit einem kleinen, erträglichen Schaden davonkommen oder eine geliebte Person/einen geschätzten Gegenstand verlieren, bzw. bei dem die Figuren eine geringfügige Strafe für ihre Vergehen erhalten. Diese Einteilung zeigt eine Unsicherheit bei der Behandlung der dramatischen Gattungen, da einerseits die Tragödienbeispiele des Aristoteles nicht immer seiner Definition des Tragischen entsprachen und andererseits Castelvetro die Poetik des Aristoteles ausgehend von der italienischen Praxis der Tragödie kommentierte.

1.1 Das novelleske Modell des Dramas von Giraldi Cinthio

Der Tragödien- und Novellenschreiber, Theoretiker und Ästhetikprofessor Giraldi Cinthio postuliert, in der Auseinandersetzung mit der Antike und speziell mit Aristoteles, sein Modell ausgehend von *Iphigenie bei den Tauriern*, die er als *tragedia mista* bzw. *tragedia con fin lieto* bezeichnet. Diese Tragödiensorte sieht er in seiner Altile verwirklicht, die er „*tragicommedia*“ nennt und die seiner Meinung nach dem zeitgenössischen Kultursystem am besten entsprechen soll:

Dunqua hà voluto hora il Poeta nostro
 In questa noua fauola seruirsi
 Di quel, che l'vso, e l'età nostra chiede,
 [...]
 Per sodisfare à chi sodisfar due.
 [...]
 Se adunque, in qualche parte, egli [l'Autore] ha voluto
 Vsar sè stesso, vscir dall uso antico [...]
 [...]
 Stimato egli hà, che questa età il ricerchi,
 Oltra la nouità della Tragedia,
 Pur testè nata. Ma veder mi pare
 Che di voi molti hanno turbato il ciglio

Al nome sol de la Tragedia, come
 Non haueste ad vdire altro che pianto,
 Ma state lieti, c'hauerà fin lieto,
 Quel c'hoggi qui auerrà: che così tristo
 Augurio non hà seco la Tragedia,
 Ch' esser non possa anche felice il fine.
 Tal'è l'»Ion« di Euripide e l'»Oreste«
 »Helena«, »Alceste« con l'»Iphigenie«
 Et alcune altre che tacendo io passo.
 Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome
 Hauesse di Tragedia, à piacer vostro
 La potete chiamar »tragicomedia«
 (Poi ch'usa nome tal la nostra lingua)
 Dal fin ch'ella hà conforme à la Comedia,
 Dopo i trauagli, d'allegrezza pieno.⁵

Die Tragikomödie hat nach Cinthio alle Merkmale der Tragödie, sie endet aber glücklich. Die Handlungsstruktur ist novellesk, es gibt Verwechslungen, Täuschungen, Wiederbegegnungen, ritterlich-epische Episoden und Ehrenkonflikte. Auch Probleme der damaligen Gesetzgebung und Moralphilosophie werden aufgenommen.⁶

1.2 Guarinis Modell der *tragicommedia pastorale*

Mit Epicuros *Cecaria* (1530/1535), Giraldi Cinthios *Egle* (1545) und Tassos (1544–1595) *Aminta* (1573) wurden vor Guarinis (1538–1612) *Il Pastor Fido* (1595/1602) bereits Schäferkomödien verfaßt, unter denen sich vor allem *Aminta* großer Bekanntheit erfreute.⁷

Literarisch greift Guarini auf Vergil, Horaz und auf Ovid zurück. Theoretisch setzt er sich mit den gleichen antiken Poetiken wie seine Vorgänger auseinander.

Unter Tragikomödie versteht Guarini nicht eine bloße Fusion von tragischen und komischen Elementen, sondern er begreift sie als einen eigenständigen Gattungstypus, der eine Reduktion des Tragischen und Komischen darstellt: Er übernimmt für sein Modell nur die kompatiblen Elemente beider Gattungstypen unter Ausschluß der inkompatiblen, d. h. die des gleichzeitigen Vorkommens von Lachen und Jammer (*éleos*/Schauder (*phobós*) bzw. von einem glücklichen und unglücklichen Ende. Der Terminus „*soave*“ (mittlerer Stil) wird zur zentralen Kategorie: Es wird eine mittlere, gemäßigte, ausgewogene Form der Darstellung innerhalb der aufkommenden neoplatonischen Liebes- und Landschaftslehre gesucht.⁸ Ausgehend von dem Begriff der *imitatio naturae* will Guarini mit gemischem Figurenpersonal (hierbei handelt es sich um edle und niedere Schäfer, um Jäger und Satyren) die Opposition „Liebe vs. Norm“ darstellen, die auch bei Tassos *Aminta* eine entscheidende Rolle spielt. Im Rahmen einer novellesken Handlung geraten die Hauptfiguren in tödliche Gefahr, dann aber können die verschiedenen Mißverständnisse aufgeklärt werden, und für tot gehaltene Figuren sind noch am Leben.

Guarini betrachtet – wie später Lope de Vega in *Arte Nuevo* im 17. und Hugo in *Préface de Cromwell* im 19. Jahrhundert – die Gattungsmischung als die historisch einzig adäquate dramaturgische Form seiner Zeit. Die Tragikomödie soll die Emotionen dämpfen und nicht aufrütteln, also keine kathartische Wirkung im aristotelischen Sinne erzielen. Die negative Interpretation der Aristotelischen „*kátharsis*“ ist die Folge der falsch übersetzten und interpretierten Termini „*éleos*“ und „*phóbos*.⁹ Von hier aus betrachtet Guarini „*kátharsis*“ sowie die überliefernten und in Italien nachgeahmten antiken Tragödien nach dem Aufkommen des Christentums als überflüssig und unmenschlich. Die Tragikomödie soll nun die dekadenten und unzeitgemäßen Tragödien und Komödien ersetzen, weil sich die Zeiten geändert und diese Gattungen damit ihre Funktion verloren hätten:

E, sí come l'età si mutano, così i costumi si cangiano.

[...]

E, per venire all'età nostra, che bisogno abbiamo noi oggidí di purgare il terrore e la commiserazione con le tragiche viste, avendo i preccetti santissimi della nostra religione, che ce l'insegna con la parola evangelica? E però quegli orribili e truculenti spectacoli son soverchi, né pare a me che oggi si debbia intrudurre azion tragica ad altro fine che per averne diletto. Dall'altro canto la commedia è venuta in tanta noia e disprezzo, che, s'ella non s'accompagna con le maraviglie degli «intramezzi», non è piú alcuno che sofferire oggi la possa.¹⁰

Dennoch sieht Guarini die *tragicommedia pastorale* gattungstheoretisch als Teil der aristotelischen Poetiktradition, diese *poema sei „fabbricato con quelle regole stesse della natura, con le quali il filosofo ha fondati gli altri poemi [...]“*.¹¹

Gemeinsam haben die Modelle Giraldi Cinthios und Guarinis die *res fictionis*, die Gefahr, in die sich die Figuren begeben, sowie den glücklichen Ausgang. Die Unterschiede liegen in der Thematik und deren Darstellungsweise. Ferner wird sich das allgemeine Tragikomödienmodell von Cinthio und nicht das spezifisch bukolische des Guarini paradigmabildend in Europa durchsetzen.

2. Lope de Vega, Calderon de la Barca und die Tragikomödie: „Destruktion vs. Restauration“ als distinktive Merkmale

Die Bedeutung des *Arte Nuevo* von Lope de Vega liegt, historisch betrachtet, darin, daß er, der gefeiertste Dramatiker des Jahrhunderts, das formuliert, was bis dahin niemand so prägnant ausgesprochen hatte: die verbindliche Verkündung der Tragikomödie als Modell des spanischen Nationaldramas, auch dann, wenn Lope de Vega selbst den Terminus „*tragicomedia*“ nicht verwendet. Lope de Vega hebt die normativen Trennungen von *genus*, *res* und *stilus* auf, d. h. jenen Regelkatalog, der für die Gattungsbestimmung bindend war. Lope empfahl die Ehrenthematik, die Figurenmischung, die „*Polymetrie*“, die Geschlossenheit der Handlung, die Offenheit von Raum und Zeit usw., aber er beschrieb nicht, was eine Tragikomödie ausmachen sollte, außer der Mischung von formalen Elementen aus Tragödie und Komödie. Er behandelte das Substantielle des Tragikomischen nicht. Nur die

Konzepte „*naturaleza*“ und „*ficción*“ berührte er, d. h. jenen Bereich der „*verosimilitas*“, des topischen Binoms von Wirklichkeit und Fiktion („*verdad*“ und „*ficción*“), dem sich auch Cervantes in *Don Quijote* annimmt.

Daher erweist sich *El Arte Nuevo* gattungstheoretisch als unergiebig für eine Klärung der Gattungsbestimmung. Es bleibt nur der Rekurs übrig, diese aus den Stücken Lopes und freilich auch aus jenen Calderóns und anderer Autoren zu gewinnen.

Aus dem dramatischen Textkorpus des 17. Jahrhunderts lässt sich aber entnehmen, daß die spanische Tragikomödie auf der Grundlage des *imitatio-naturae*-Begriffs durch die Mischung inkompatibler Elemente der Tragödie und Komödie, d. h. durch „*terror*“ und „*risa*“, durch „*destruktive*“ und „*restaurative*“ Elemente definiert werden kann. Hier liegt auch das Novum der „*tragicomedia*“ sowie dessen literarhistorische Bedeutung, ein Gattungstypus, den Lope mit „*tragedia al estilo español*“ zu definieren versuchte. Diese wird sich dann während des 17. Jahrhunderts in ganz Europa verbreiten, was am Beispiel Cicogninis und der französischen Tragikomödie des 17. Jahrhunderts unschwer nachweisbar ist.¹²

3. Dramatische „Textgruppen“, „Texttypen“ und „Textsorten“

Ausgehend von der hier kurz skizzierten Tradition wollen wir ein dramatisches Gattungsmodell vorschlagen. Hierbei beginnen wir mit einer Minimaldefinition dreier Begriffe, diese sind: „Textgruppe“, „Texttypus“ und „Textsorte“. Unter „Textgruppe“ verstehen wir die historisch gewachsenen Hauptgattungen Dramatik, Narrativik und Lyrik, unter „Texttypus“ hier die dramatischen Gattungen „Tragödie“, „Komödie“ und „Tragikomödie“, unter „Textsorten“ der dramatischen Gattungen Untertypen der Tragikomödie wie z. B. die Novelleske von Cinthio, die Schäfertragikomödie von Guarini und die spanische Ehrentragikomödie.¹³ Diese aus der Textlinguistik abgeleiteten Begriffe sind hier dadurch zu rechtfertigen, daß wir die Gattungen als unterschiedliche Diskurstypen bzw. Diskurssysteme erfassen.

Die hier aufzustellenden Kriterien implizieren die bisher kurz skizzierte italienische und spanische Poetiktradition sowie die in der Forschung vorgeschlagenen und verwertbaren gattungsdifferenzierenden Kriterien und letztlich die Analyse eines umfangreichen dramatischen Textkorpus. Es handelt sich also um ein semiotisch-strukturelles und zugleich historisches Modell, das uns in die Lage versetzen soll, eine Gattungsbestimmung auf der Basis von klar definierten und der gattungstheoretischen Diskussion historisch Rechnung tragenden Kategorien durchzuführen, die, auch über Aristoteles hinaus, die unterschiedlichen Typen von Tragikomödien zu erfassen vermag.

3.1 Konstitutive Merkmale des Tragikomischen

Hauptmerkmale

1. Wettbewerb/Wettkampf/*quiproquo*/Unglück/Glück: kontrolliertes Handeln/Rationalität/unkontrolliertes Handeln/Leidenschaft, Liebe/Haß, Suche nach einem Ausweg vs. Rachsucht.
- 2a. Zustandsänderung: einige Figuren stürzen in ein großes Unglück, andere ins Glück, andere erleben beides gleichzeitig.
- 2b. Zustandsänderung: nach großer Gefahr Umschlag ins Glück.
3. Vorübergehende Ausweglosigkeit, Verzweiflung/Leid/blinder Haß/gewünschte Zerstörung.
- 4a. Vorübergehende tatsächliche oder angebliche Destruktion einer bestimmten Ordnung: Irrestituibilität und/oder Restauration/Restituibilität.
- 4b. Vorübergehende Destruktion einer bestimmten Ordnung: Restauration/Restituibilität.

Sekundäre Merkmale

1. Ziel des Tragikomischen: entweder durch „éleos“/„phóbos“ – „admiratio“/„perturbatio“ – und auch durch Lachen – „admiratio“/Harmonie – Thematisierung/Bewußtmachung/Erkenntnis erzielen.
- 2a. Ende mit dem Tod oder ohne den Tod der Figuren nicht immer nach dem Prinzip der „poetischen Gerechtigkeit“.
- 2b. Ende nach dem Prinzip der „poetischen Gerechtigkeit“.
3. Eingriff von gesellschaftlichen Institutionen, hochstehenden Persönlichkeiten (König/Hochadel) und privaten Persönlichkeiten (reiche, adelige Figuren, reiche Bauern, Richter).
4. Thematik: bemerkenswerte private und/oder historische Begebenheiten.
5. Sprache: *stilus gravis* und punktuell *mediocris* und *humilis*.
6. Figuren von hohem, aber auch von mittlerem und niederm Stand.
7. Einheit der Handlung bei relativer Einheit von Zeit und Raum.
8. Zahl der Akte: fünf, in Spanien drei (oder auch vier).
9. ± Universalität des dramatischen Konflikts/der dramatischen Botschaft.

3.2 „Textinterne vs. textexterne“ Merkmale

1. ± „Figurale Unwissenheit vs. Rezipienten-Mehrwissen“
- |
2. „Bestätigung vs. Kritik an einem bestimmten System“
- |
3. Ambiguität

A. Hauptmerkmale:

Das aufgestellte Modell für das Tragikomische beschreibt zwei Tragikomödienarten (gekennzeichnet mit a und b).

Das erste Modell (Hauptmerk.: 1-2a-3-4a; Sekund. Merk.: 2a) ist durch die spanische Ehrentragikomödie und durch die italienische Ehrentragikomödie Cignogninis charakterisiert, hier bleiben einige Hauptfiguren trotz der erlebten Gefahren am Leben und werden für mögliche Verluste sogar entschädigt, auch dann, wenn sie selbst den eigenen Schaden verursacht haben. Andere Figuren, auch unschuldige, können dagegen den Tod finden, d. h., es wird gegen das Prinzip der „poetischen Gerechtigkeit“ verstossen. Diese Dramen sind durch ein doppeltes Ende gekennzeichnet, durch Restauration/Destruktion und Restituibilität/Irrituabilität.

Die Dramen des zweiten Modells (Hauptmerk.: 1-2b-3-4b; Sekund. Merk.: 2b) kennen nur das restaurative Ende nach dem Prinzip der „poetischen“ Gerechtigkeit; das zweite Modell ist das der Tragikomödie Giraldi Cinthios, Guarinis, eines Teils der spanischen „comedia“, Cignogninis und Corneilles; hier begeben sich die adeligen Figuren in größte Gefahr, und der Konflikt findet zum Schluß einen glücklichen Ausgang.

In zahlreichen Tragikomödien verfolgen die Figuren ihr Ziel mit großer Verbissenheit, oft haßerfüllt, und suchen in der Rache Erleichterung und Genugtuung.

B. Sekundäre Merkmale:

So wie das Ende und die Schicksale der Figuren unterschiedlich sind, so gibt es ebenfalls verschiedene Ziele der Tragikomödie. Dabei dürfen „admiratio“ und „perturbatio“ aufgrund von „éleos“ und „phóbos“ ihr Hauptziel sein: Es sollen besondere Fälle und Konflikte sowie deren komplexe Lösungen dargestellt werden. Es mag sein, daß die ambivalente Struktur der Tragikomödie und deren Botschaft auf eine Bewußtmachung beim Zuschauer abzielt, die dann zu einer Erkenntnis führt. Eindeutig ist aber auf jeden Fall, daß bestimmte kulturelle Nullpositionen thematisiert und zu Ende gedacht sowie neue geschaffen werden, die dann vom Rezipienten ausgefüllt werden können.

Die Thematik der Tragikomödie ist vielfältig, läßt sich aber mindestens in

folgende Themenkreise gruppieren: Darstellung des Konflikts „öffentliches Interesse vs. privates Interesse“ in der Reduktion „Pflicht vs. Liebe“; Darstellung von „Ehrenfällen“: „Ehebruch“ und „Ehrenrache“; „erzwungene Ehen vs. gewünschte Ehen“; Darstellung der Beziehung „Herrsscher vs. Vasall“, hier speziell als Figur des Hofgünstlings (in Spanien *privado* genannt), und schließlich des Konflikts zwischen zwei Liebhabern bzw. Liebhaberinnen um die Gunst einer bestimmten Person.

Die weiteren Merkmale lassen wir wegen ihrer Eindeutigkeit auf sich beruhen und widmen uns einem letzten wichtigen Problem, nämlich den unterschiedlichen Schlußtypen der Tragikomödie in Verbindung mit den textexternen Merkmalen.

3.3 Die Handlungsstruktur von der Tragikomödie

In der Tragikomödie lassen sich zwei Ebenen unterscheiden: eine übergeordnete Ebene der Normen (Ehe, Herrscher- und Vaterautorität, Ehre, Pflicht) und eine private Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen (Eifersucht, Mißtrauen, Liebe, Haß, Leidenschaft, Lust). Auf beiden Ebenen gibt es eine Destruktion und/oder eine Restauration, je nach Dramentypus und/oder Dramensorte.

Während bei der Komödie auf beiden Ebenen immer mit einer Restauration zu rechnen ist, ist bei der Tragödie sowohl auf der privaten als auch auf der normativen Ebene immer eine Destruktion zu erwarten.

Bei der Tragikomödie verhält es sich anders: Während auf der Ebene der Norm immer eine Restauration erlebt wird, kennt die private Ebene drei mögliche Ausgänge: das „unglückliche“, das „nicht glückliche“ und das „glückliche“ Ende. Beim ersten Fall wird der private Anfangszustand völlig zerstört ($C =$ Tötung einer der Hauptfiguren), im Gegensatz zu Fall zwei, wo eine Wiederherstellung des privaten Anfangszustands erfolgt, wenn auch nur bedingt (A' = Eine Figur bleibt zwar am Leben, hat aber einen kaum zu behebenden Schaden erlitten). Im Fall drei kann der private Anfangszustand wiederhergestellt werden (A' = Die Figuren können ihr Leben wie zu Beginn des Stückes fortsetzen, nachdem sie lebensgefährliche Situationen überwunden haben, die zu verschmerzende Blessuren hinterlassen). Hier können auch Figuren (z. B. der Schurke) mit dem Leben, mit Exil oder mit anderen Strafen ihre Untaten zahlen, d. h. nach dem Prinzip der „poetischen Gerechtigkeit“.

Das folgende Modell gibt den üblichen Verlauf einer tragischen, komischen und tragikomischen Handlungssequenz wieder:

Auf der normativen Ebene wird die Handlungssequenz gebildet durch:

A-: Ausgangssituation (= vorgegebene Ordnung)

|

B-: Entwicklung (= Bedrohung/Zerstörung der Ordnung)

|

- A: Ende 1 (= Wiederherstellung der Ordnung)
 - |
 - C: Ende 2 (= Bestätigung der Zerstörung der anfänglichen Ordnung)
- Die Handlungssequenz im Privatbereich, die vom Normativen immer abhängig ist, charakterisiert sich durch:
- A-: Ausgangssituation (= privates Glück)
 - |
 - B-: Entwicklung (= Bedrohung/Zerstörung des privaten Glücks)
 - |
 - A: Ende 1
 - |
 - A' 1: Wiederherstellung des anfänglichen Glückszustandes
 - |
 - A''2: Bedingte Wiederherstellung des anfänglichen Glückszustandes
 - |
 - C: Ende 2: Irreversibler Verlust des anfänglichen Glückszustandes¹⁴
 - |

II. Corneilles *Le Cid* (1637), *Horace* (1640) und *Cinna* (1641)

Um einen Texttypus zu definieren, müssen zunächst der Kernkonflikt und der oder die Träger dieses Konflikts bestimmt werden, d. h. die Ausgangspunkte der Handlungen.

Le Cid, *Horace* und *Cinna* sind durch den gleichen übergeordneten Konflikt gekennzeichnet: durch die Opposition „öffentliche vs. private Interessen“, die sich in der Opposition „Pflicht vs. Liebe“ konkretisiert. In *Le Cid* lieben sich Chimène und Rodrigue, diese Liebe wird zunächst durch einen Ehrenkonflikt, durch die Beleidigung Don Dièges, dem Vater von Rodrigue, durch Don Gomèz, Chimènes Vater, verhindert. In *Horace* tötet Horace in einem kriegerischen Duell Curiace, den Geliebten seiner Schwester Camille, und dann diese selbst. In *Cinna* ist die Liebe zwischen Emilie und Cinna überschattet durch die Forderung Emilies, Auguste, den Kaiser, zu töten, weil dieser wiederum ihren Vater getötet hat.

Die Ausgangssituation der Handlungen ist hier immer ein politischer Konflikt, der nicht direkt mit den Haupthandlungsträgern zu tun hat, sie geraten vielmehr aufgrund von Pflichten gegenüber Familie und Staat hinein. Die Entwicklung besteht in der Lösung bzw. Beilegung des Konflikts. Der Dramenschluß ist unterschiedlich, er ist in der Regel „glücklich“, „nicht glücklich“ oder „unglücklich“.

1. Horace: Eine Tragikomödie mit „unglücklichem Ende“

In *Horace* ist der Grundkonflikt durch die Opposition „private Interessen vs. öffentliche Interessen“ bestimmt. Es bricht ein Krieg zwischen Rom und Albanien aus. Beide Länder wollen einen Stellvertreterkrieg führen und wählen Horace und Curiace samt ihren Brüdern, um den Krieg auszutragen. Damit wird der öffentliche Konflikt in den privaten Bereich eingeführt, da Horace mit Sabine, der Schwester des Curiace, vermählt ist und – wie erwähnt – Camille mit Curiace verlobt ist. Die Horatii gehen als Sieger hervor und töten Curiace im Duell. Als Horace in Rom einzieht, greift Camille diesen und Rom als die Mörder von Curiace an:

- Horace: O ciel! qui vit jamais une pareille rage!
 Crois-tu donc que je sois insensible à l'outrage,
 Que je souffre en mon sang ce mortel déshonneur?
 Aime, aime cette mort qui fait notre bonheur,
 Et préfère du moins au souvenir d'un homme
 Ce que doit ta naissance aux intérêts de Rome.
- Camille: Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
 Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant?!
 Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
 Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!¹⁵

Horace tötet sie, um die Ehre Roms zu restaurieren und betrachtet seine Tat als einen gerechten Akt:

- Horace: Ainsi reçoive un châtiment soudain
 Quiconque ose pleurer un ennemi romain!
 [...]
 Un acte de justice:
 Un semblable forfait vaut un pareil supplice.
 [...]
 Ne me dis point qu'elle est et mon sang et ma sœur.
 Mon père ne peut plus l'avouer pour sa fille:
 Qui maudit son pays renonce à sa famille.¹⁶

Diese Handlung wird zwar von Horace' Vater bejaht, verlangt aber eine Strafe:

- v. Horace: Je ne plains point Camille: elle était criminelle;
 Je me tiens plus à plaindre, et je te plains plus qu'elle:
 Moi, d'avoir mis au jour un cœur si peu romain;
 Toi, d'avoir par sa mort déshonoré ta main.¹⁷

Eigentlich könnte das Stück an dieser Stelle, im vierten Akt, enden, aber Horace muß zur Rechenschaft gezogen werden, und der Akt V ist der Bestrafung Horace' gewidmet, die darin besteht, daß dieser lebenslänglich und ausschließlich für den Staat arbeiten muß. Dieses quasi doppelte Ende markiert nicht nur den Hauptkonflikt, sondern zugleich die Haupthandlungsträger: Einerseits geht Horace nicht nur

siegreich gegenüber den Albanern hervor, sondern er stellt den römischen Staat vor seine privaten Belange. Andererseits ist Camille von der Handlung her Horace ebenbürtig, denn sie ist diejenige, die stets Widerstand gegen den Bruderkrieg leistete und zum Schluß bewußt ihr Leben opfert. Damit ist der Schluß dieses Stücks der einer Tragikomödie mit „unglücklichem Ende“, denn hier sind sowohl Curiace und Camille unschuldig, auch dann, wenn Horace und sein Vater von einem Verbrechen sprechen, weil die Tochter die Ehre Roms verletzt hätte. Daß Camille so ohne weiteres nicht getötet werden kann, zeigt das Urteil über Horace.

2. *Le Cid*: Eine Tragikomödie mit „nicht glücklichem Ende“

In *Le Cid* betrachtet Rodrigue es als seine Pflicht, die verletzte Ehre seines Vaters und somit seine eigene und die Position seiner Familie im Staat zu verteidigen, da der alte Don Diègue diese Aufgabe nicht wahrnehmen kann. Ferner muß er Genugtuung verlangen, weil er als Entehrter der Liebe Chimènes nicht würdig ist. Die Folge ist ein Duell, in dem Rodrigue den Vater Chimènes, Don Gomèz, tötet. Nun ist Chimène auf den Plan gerufen, ihre verletzte Ehre, und zwar aus den gleichen Gründen, wie es Rodrigue tat, zu verteidigen.

Chimène:

Ma passion s'oppose à mon ressentiment;
 Dedans mon ennemi je trouve mon amant;
 Et je sens qu'en dépit de toute ma colère,
 Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père.
 [...]
 Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
 Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui.
 [...]

Rodrigue:

Je l'ai vu, j'ai vengé mon honneur et mon père;
 [...]
 Qu'un homme sans honneur ne te méritait pas,
 [...]
 C'était m'en rendre indigne et diffamer ton choix.
 Je t'ai fait une offense, et j'ai dû m'y porter
 Pour effacer ma honte, et pour te mérriter.¹⁸

Der Konflikt scheint zunächst aussichtslos und wird hier dadurch gelöst, daß Don Sanche, ein in Chimène verliebter Höfling, im Duell gegen Rodrigue antritt und, von diesem besiegt, am Leben gelassen wird. Damit haben beide Figuren ihre Ehre wiederhergestellt und können nach einer gewissen Zeit heiraten. Damit ist auch der Ausgang eindeutig restaurativ und für die Haupthandlungsträger glücklich. Da aber Rodrigue und Chimène jeweils dem schmerzlichen Verlust der Väter nachzutrauern haben, kann das Stück unter Berücksichtigung seiner Gesamtstruktur als eine Tragikomödie mit einem „nicht glücklichen Ende“ bezeichnet werden.

3. *Cinna*: Eine Tragikomödie mit „glücklichem Ende“

In diesem Werk befindet sich Cinna in einer verzwickten Lage. Einerseits ist er Auguste verpflichtet, weil er ihn nicht nur als einen Sohn liebt, sondern weil der römische Kaiser ihm eine hohe Position im Staatswesen gegeben hat und weil Cinna sein volles Vertrauen als sein Berater genießt. Auf der anderen Seite ist er mit Emilie verbunden, die den Kopf des Herrschers verlangt, um ihren Vater zu rächen. Ohne daß Cinna diese Bedingung erfüllt, will sie seine Liebe nicht erwidern:

Emilie: Je l'ai juré, Fulvie, et je le jure encore,
 Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,
 S'il me veut posséder, Auguste doit périr:
 Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquérir.
 Je lui prescris la loi que mon devoir m'impose.¹⁹

Cinna befürchtet, mit dieser Tat seine eigene Ehre zu verletzen, ein neuer Brutus zu werden, und daß man ihn des Vatermordes anklagen würde.

Über dieser Thematik schwebt die der Willkür des Tyrannen, der mit Gewalt die Macht an sich gerissen hat. Daher könnte die Tat Cinnas ebenfalls als ein Befreiungsakt angesehen werden.

Die Lösung des Konflikts ist letztlich glücklich: Cinna wird zunächst von Maxime, der ebenfalls in Emilie verliebt ist, an den Kaiser verraten, in der Hoffnung, dadurch ihre Liebe zu gewinnen. Als Cinna und Emilie vor dem Kaiser zur Rechenschaft gezogen werden und diese sich gegenseitig zu schützen versuchen, merkt Augustus, daß Cinna aus Liebe zu Emilie und Emilie aus Liebe zu ihrem Vater gehandelt haben. Er verzeiht ihnen und vermählt sie dann.

Die Haltung des Herrschers steht im Einklang mit den von Seneca beeinflußten moralphilosophischen Thesen der Zeit, insofern darin empfohlen wird, daß der Herrscher mit Milde und Vernunft, vor allem gegenüber Verliebten vorgehen sollte und daß ein Herrscher durch solche Taten gottähnlich werde und seine Ehre erhöhe:

Auguste: Je suis maître de moi comme de l'univers;
 Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire,
 Conservez à jamais ma dernière victoire!
 Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
 De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.
 [...]

Livie: Ce n'est pas tout, Seigneur: une céleste flamme
 D'un rayon prophétique illumine mon âme.
 Oyez ce que les dieux vous font savoir par moi;
 De votre heureux destin c'est l'immuable loi.
 Après cette action vous n'avez rien à craindre:
 On portera le joug désormais sans se plaindre;
 Et les plus indomptés, reversant leurs projets,

Mettron toute leur gloire à amourir vos sujets;
 Aucun lâche dessein, aucune ingrate envie
 N'attaquera le cours d'une si belle vie;
 Jamais plus d'assassins ni de conspirateurs:
 Vous avez trouvé l'art d'être maître des coeurs.

[...]

Vous prépare déjà des temples, des autels,
 Et la postérité, dans toutes les provinces,
 Donnera votre exemple aux plus généreux princes.²⁰

Wir kommen nun am Schluß zur näheren Bestimmung der Eingangsfrage, wie die Stücke gattungstheoretisch zu bezeichnen wären, d. h. zur Begründung unseres Vorschlags, diese Dramen als „Tragikomödien“ zu bezeichnen.

Corneille nannte *Le Cid* „tragicomédie“, und wir kennen den Streit, bekannt dann als die „Querelle du Cid“, den dieses Werk auslöste. Es ist auch kein Zufall, daß Corneille *Horace* und *Cinna* Tragödien nannte. Sie verdienen die Bezeichnung aber auch dann nicht, wenn man die historische Folie berücksichtigt, daß in *Horace* Camille getötet wird und daß in *Cinna* keine der Hauptfiguren stirbt, obwohl die Verfehlung viel größer ist als die Camilles in *Horace*. Es zeichnet sich in diesem Stück dadurch eine Rückkehr zum „glücklichen Ausgang“ des Dramas aus, d. h. zu *Le Cid*. Diese Stücke sind von der gleichen Thematik beherrscht, die dann variiert wird.

Warum hat Corneille zwei dieser Stücke „Tragödien“ genannt, wenn sie große Gemeinsamkeiten mit der Tragikomödie *Le Cid* aufweisen? Zum einen meinen wir, daß er sich dem Diktat der *Académie Française* beugte, wo die Tragödie favorisiert wurde. Zum anderen sieht Corneille in seinem *Discours du poème dramatique* das Tragische in der Gefahr, in die sich die Hauptfiguren begeben und aus der sie siegreich hervorgehen:

Quand à la première [la tragédie hereuse], c'est le péril d'un héros qui la constitue, et lorsqu'il en est sorti, l'action est terminée.²¹

Diese Definition deckt sich vollkommen mit der von Cinthio von der *tragedia con fine lieto*, die er wie gezeigt in „*tragicommedia*“ umbenennnt. Die Notwendigkeit des Gattungsterminus *tragedia con fine lieto* ist historisch bedingt, weil Aristoteles seine *Iphigenie bei den Tauriern* so klassifizierte. Allerdings ist selbst in der Aristotelischen *Poetik* diese Klassifikation ungenau, da Aristoteles dort letztlich *Ödipus Rex* als das Musterbeispiel für das Tragische angibt. Die Bezeichnung erfolgt in Renaissance und Klassik also nicht unbedingt aus strukturellen Gründen, sondern aus einer Verpflichtung der theoretischen Tradition gegenüber. Außerdem lehnt die *Académie Française* die *impureté* der Tragikomödie als Regelwidrigkeit ab, die darin bestand, daß hier im wesentlichen keine Deckung zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit erzielt oder angestrebt wurde.

Was *Horace* betrifft, privilegiert Corneille eindeutig die Rolle von Horace als die wichtigste, bliebe man bei seiner Definition des Tragischen, denn Horace geht

in beiden Situationen (Krieg und Tötung der Schwester) als Sieger hervor. Vergleicht man aber dieses Stück etwa mit *Clitandre* (1631), wo ebenfalls die Hauptfiguren den Tod finden, die Corneille aber dennoch als Tragikomödie bezeichnet, dann haben wir ein ergänzendes Tragikomödienmodell zu dem der Tradition Cinthios, nämlich das der spanischen Tragikomödie, wo Glück und Unglück bei den Hauptfiguren Hand in Hand gehen, d. h., wo die einen eine Restauration und die anderen eine Destruktion erleben.

In *Clitandre*, einem Drama, das zunächst *tragicomédie*, dann aber 1660, so wie ebenfalls *Le Cid*, in „*tragedie*“ umbenannt wurde, stirbt die unschuldige Dienerschaft aufgrund einer Intrige. Die adligen Hauptfiguren, Caliste und Dorise, Clitandre und Rosidor bleiben am Leben und erhalten den jeweils erwünschten Partner. Pymante, der Schurke, ebenfalls ein Adliger, wird bestraft. Dieses Stück hat alle Merkmale der Tragikomödie und der mit glücklichem Ende.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß Corneille mit zwei leicht variierten Modellen der europäischen Tragikomödientradition operiert: mit dem italienischen Modell Cinthios und mit dem spanischen.

Tragisch ist in den analysierten Werken die Lebensgefahr, in die sich die Figuren begeben, tragisch ist die Opferung der Liebe zugunsten der Pflicht, die Verzweiflung, die die Figuren in der Sackgasse empfinden, gegen den Geliebten und gegen den eigenen Willen vorgehen zu müssen sowie gegen die auferlegte Pflicht gegenüber Familie und Staat. In *Horace* entsteht das Tragische aus einer Spannung, die sich daraus ergibt, daß Familienangehörige gezwungenermaßen gegeneinander vorgehen müssen.

Zur Komödie gehört die abschließende Restauration, in *Le Cid* die Erfüllung der Pflicht (normative Ebene) und der Liebe (private Ebene), und in *Cinna* die Liebesverwirklichung. Die Pflicht, den Tyrannen zu beseitigen, erledigt sich von selbst durch die großherzige Tat (die Verzeihung) Augustus'. In *Horace* schließlich haben wir aus der Sicht von Horace und Horace' Vater eine vollständige Wiederherstellung des Anfangszustands (im normativen Bereich): Frieden und Wiederherstellung in der Familie, was aus der Sicht Camilles als Verlust des privaten Glücks und letztlich des Lebens empfunden wird.

Leipzig, Oktober 1994

1 H. C. Lancaster: *The French Tragi-Comedy. Its Origin and development from 1552 to 1628*. Baltimore 1907; ders.: 1929, 1932, 1936, 1940, 1942: *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. New York 1966; F. H. Ristine: *English Tragycomedy: Its Origin and History*. New York 1910 B. H. Clark, 1947: *European Theories of the Drama, with a Supplement on the American Drama. An Anthology of Dramatic Theory and Criticism from Aristotle to the Present Days, and a Series of Selected Texts, with Commentaries, Biographies, and Bibliographies*. New York 1957; A. Adam: *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Paris 1948–1956; C. Brooks (Hrsg.), 1955: *Tragic Themes in Western Literature*. London 1956; M. T. Herrick, 1955: *Tragikomedy. Its Origins and Development in Italy, France, and England*. Urbana/Illinois 1962; ders.: *The Italian Comedy in the Renaissance*. Urbana/Illinois 1960; ders.: *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana/Illinois 1965; ders.: 1950: *Comic Theory in the Sixteenth Century*. University

- of Illinois Press, Urbana 1964; E. R. Bentley, 1964: *The Life of the Drama*. New York 1966; H. N. Peters: *Sixteenth Century European Tragicomedy: A Critical Survey of the Genre in Italy, France, England and Spain* (DA XXVII, 204-A). University of Colorado 1966; Scherer, J.: *La dramaturgie classique en France*. Paris 1973.
- 2 F. L. Lucas, 1927: *Tragedy. Serious Drama in Relation to Aristotle's „Poetics“*. London 1975; F. Fergusson, 1949: *The Idea of a Theatre*. Princeton University Press 1954; C. Leech, C: *Shakespeare's Tragedies and other Studies in Seventeenth Century Drama*. London 1950; ders., 1969: *Tragedy*. London 1970; H. Weisinger: *Tragedy and the Paradoxon of the Fortunate Fall*, London 1953; W. Schadewaldt: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des aristotelischen Tragödiensatzes, in: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 83 (1955) 129–171; H. J. Müller: *The Spirit of Tragedy*. New York 1956; K. von Fritz: Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie, in: *Studium Generale* 3–4 (1955); R. B. Sewall, 1959: *The Vision of Tragedy*. New Haven/London Yale University Press 1980; O. Mandel: *A Definition of Tragedy*. New York University Press 1961; W. Kerr: *Tragedy and Comedy*. London 1967; O. Brereton: *Principles of Tragedy. A Traditional Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*. London 1968; ders.: *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. London 1973; M. Fuhrmann: „Einführung“ zu Aristoteles' Poetik (Heimeran). München 1976, S. 7–34; R. P. Draper, 1980: *Tragedy. Developments in Criticism*. London 1982; R. Guichemerre: *La tragi-comédie*. Paris Presses Universitaires de France 1981.
 - 3 Corneille: *Théâtre Complet* (Classique Garnier Frères). Paris 1971, Bd. I, S. 706.
 - 4 S. Lodovico Castelvetro: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta (Per Gaspar Stainhofer)*. Vienna d'Austria 1570. Nachdruck Poetiken des Cinquecento (Wilhelm Fink Verlag). München 1967: *Particella Nona*, S. 123: [...] dico che il fine della tragedia, o della fauola della tragedia è letitia o tristitia, ma non ogni letitia o tristitia accioche non si confonda la letitia & la tristitia finali della tragedia con la letitia, o con la tristitia, le quali sono fine della commedia o della fauola delle commedia come si dira; s. dort die Begründung und auch *Particella Decimaterza* (ebd.: S. 146–167, insb.: 160–163).
 - 5 Giovanni Battista Giraldi Cinthio, 1543: *Altile. Tragedia* (Appresso Giulio Cesare Cagnacini). In Venezia 1583; BNR: 35.4-D.24–25: Vorwort 1583: 8–9.
 - 6 Zum Beispiel Ehrenkonflikte, Rache, Gnade usw.
 - 7 Die *Cecaria* von Napoletano Epicuro, dessen eigentlicher Name Antonio Marsis war, wurde bereits 1525 unter dem Titel *Dialogo di tre Ciechi*, und zwar ohne die Bezeichnung Tragikomödie, verlegt und später, 1530, wieder redigiert: *Cercaria. Tragicomedia* (V. de Ravanni & Compagni), revista, corretta, & ristampata. In Venetia 1535.
 - 8 Giambattista Guarini: *Il Compendio de la poesia tragicommica* (Gio Battista Ciotti). Venetia 1599, wiederabgedruckt von G. Brognolio (Hius. Laterza & Figli). Bari 1914, S. 222–223, 231–234, 242–243, 246.
 - 9 Siehe M. Fuhrmann: „Einführung“ zu Aristoteles' Poetik (Heimeran). München 1976, S. 7–34, und A. de Toro: *Von den Ähnlichkeiten und Differenzen. Ehre und Drama in Italien und Spanien im 16. und 17. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1993, Kap. II.
 - 10 Giambattista Guarini: *Il Compendio de la poesia tragicommica* (Gio Battista Ciotti). Venetia 1599, wiederabgedruckt von G. Brognolio (Hius. Laterza & Figli). Bari 1914, S. 244–245.
 - 11 Giambattista Guarini: *Il Compendio de la poesia tragicommica* (Gio Battista Ciotti). Venetia 1599, wiederabgedruckt von G. Brognolio (Hius. Laterza & Figli). Bari 1914, S. 255.
 - 12 Vgl. hierzu im Detail de Toro FN. 9.
 - 13 Vgl. ebd.
 - 14 Die Segmentfolge beider Ebenen kann, miteinander verknüpft, ebenfalls durch folgende Graphik wiedergegeben werden:



- 15 *Horace* (Nouveaux Classiques Larousse). Paris 1970, Akt IV, S. 84.
- 16 (Ebd.: Akt IV, S. 86–87).
- 17 (Ebd.: Akt V, S. 90).
- 18 *Le Cid* (Nouveaux Classiques Larousse). Paris 1970, Akt II, S. 82–86.
- 19 *Cinna* (Nouveaux Classiques Larousse). Paris 1971, Akt II, S. 33.
- 20 (Ebd.: Akt V, S. 108–111).
- 21 Corneille: Discours du poème dramatique, in: Théâtre Complet (Classique Garnier Frères). Paris 1971, Bd. I, S. 20.