

Franziska Sick (Kassel)

Geschlechtsspezifische Ehre versus geschlechtsneutrale Leidenschaft. Vom spanischen Ehrendrama zu Corneille und Racine

Gender-Specific Honour vs. Gender-Neutral Passion. From the Spanish *drama de honor* to Corneille and Racine

Whereas honour is predominantly coded as political and male – one is a man of honour, one fights duels because of an insult – the Spanish honour play focuses almost exclusively on the woman's honour. If her honour is lost, the lord of the house finds himself also without honour, which thus must be restored. Corneille does refer to themes of the Spaniards, but he does not apply their regime of gender difference. Honour in Corneille is fundamentally male, coded in a heroic mode. Referring to and appropriating this concept of honour, women here are conceived of as heroines. Racine shows a further shift of emphasis. He substitutes the leading motive of honour with love and passion, disposing of all roles and regulations, with a view to showing that both sexes are driven by passions in a roughly gender-neutral manner.

Vorbemerkung / Überblick

Wohl nirgends sonst trägt man Ehre so ausdrücklich und nachdrücklich auf der Geschlechterdifferenz ab wie im spanischen Ehrendrama. Während Ehre sonst zu wesentlichen Teilen über den politischen, männlichen Bereich kodiert ist – man ist ein Ehrenmann, man duelliert sich aufgrund einer Beleidigung, man erwirbt Ehre im Krieg oder aber aufgrund besonderer persönlicher Leistungen –, tritt dieser Bereich im spanischen Ehrendrama nahezu gänzlich zurück. Denn dieses fokussiert fast ausschließlich die Ehre der Frau (vgl. Weinrich 1986: 206–208). Wenn sie ihre Ehre verliert – sei es als Gattin durch Ehebruch oder als Tochter durch vorehelichen Geschlechtsverkehr –, ist auch der Hausvorstand entehrt und muss seine Ehre wiederherstellen.

Es ist Corneille, der, obwohl er auf Stoffe der Spanier zurückgreift, diese Fokussierung auf die Ehre der Frau korrigiert, indem er sie nicht übernimmt bzw. bereits im spanischen Ehrendrama zu verzeichnende erste Gegentendenzen verstärkt. Ehre ist bei Corneille (wieder) zutiefst männlich, da heroisch kodiert. In Anlehnung und Übernahme dieses Ehrbegriffs sind die Corneille'schen Frauen Heroinnen. Sie besitzen einen männlichen Ehrbegriff, auch wenn sie sich als Frauen durchaus rollen- / geschlechtertypisch verhalten.

Eine weitere Akzentverschiebung ergibt sich bei Racine. Da er das Leitthema der Ehre durch das von Liebe und Leidenschaft ersetzt, wird bei ihm die Beziehung der Geschlechter tendenziell geschlechtsneutral. Aus zwei Gründen: (1) In dem Maße, wie Racine Ehre durch Leidenschaft ersetzt, kündigt er alle Rollen und Regeln auf, um zu zeigen, (2) dass beide Geschlechter einigermmaßen geschlechtsneutral Leidenschaften besitzen. Auch wenn das noch großes Drama und deshalb inszeniert sein mag, im besten Fall inszeniert wird hier Leidenschaft, Intimität, nicht jedoch Geschlechteridentität.

Neben dieser historischen Konjektur ist das von der Sektion vorgegebene Begriffsumfeld einzugrenzen, da und dort aber auch auszuweiten: Denn gemessen an unserem heutigen Verständnis sind Geschlecht und Inszenierung in der Frühen Neuzeit deutlich anders kodiert. Das lässt sich exemplarisch bereits an der Spannbreite des Geschlechterbegriffs und seiner semiotischen und historischen Weite ablesen: Genus/Geschlecht kann das gentile Geschlecht (das Geschlecht der Herkunft), das sexuelle Geschlecht und nicht zuletzt das grammatische Geschlecht meinen. Gemessen hieran sind die Verschiebungen der begrifflichen Wertigkeiten beträchtlich. Während wir es im (Post)Feminismus mit einer Fixierung auf das sexuelle Geschlecht zu tun haben, die man zugleich zugunsten von Transgenderansätzen aufzuheben versucht – was an dieser Stelle schwimmt, ist der Gegensatz von Mann und Frau –, sind in der Frühen Neuzeit nicht einmal gentiles und sexuelles Geschlecht klar geschieden.

Ich beziehe mich im Folgenden trotz nicht unbeträchtlicher systematischer Differenzen auf Judith Butlers Arbeit *Das Unbehagen der Geschlechter* bzw. auf die hier eingehender behandelten Theoretiker Claude Lévi-Strauss und Jacques Lacan. Mit einem entscheidenden Unterschied: Butler argumentiert, sofern sie überhaupt historisch vorgeht, theoriegeschichtlich. Sie bewertet die von ihr besprochenen Autoren mit Blick auf eine zu entwickelnde Gendertheorie. Die im Folgenden zu entwickelnde Fragestellung ist demgegenüber primär kulturgeschichtlich orientiert. Sie greift auf die Ansätze von Lévi-Strauss und Lacan zurück, wenn sie für eine Geschlechterbeziehung deskriptiven Wert haben.

Spanisches Ehrendrama: Die Frau als Gabe / weibliche Ehre

Im Ehrendrama sind die Frauen – wie in vormodernen Gesellschaften – vorwiegend eine Gabe. Auch wenn sie, anders als dort, ansatzweise eine eigene erotische Wahl

treffen, besteht diese Wahl zumeist darin, dass sie von einem anderen Mann erwählt wurden, dessen Verlangen und Werben sie nachgeben. Exemplarisch ist hierfür auf Calderóns Stücke *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* sowie *A secreto agravio, secreta venganza* zu verweisen.

Aufgrund welcher Schicksalsschläge auch immer kommt den Frauen in diesen Stücken ihr Geliebter abhanden. Zumeist glauben sie, er sei tot. Unverhofft taucht er wieder auf, nachdem sie sich anderweitig vermählt haben oder, genauer gesagt, nachdem sie anderweitig vermählt wurden. Die erotische Komponente, so sie denn überhaupt eine ist, dient hierbei nur dazu, eine strikte Treue einzufordern, die über den vermeintlichen Tod des noch nicht angetrauten Geliebten hinaus verpflichtend ist und es diesem erlaubt, seine 'älteren Rechte' einzufordern, ohne dass er dadurch zu einem bloßen Verführer und Ehebrecher würde. Formuliert wird damit in ersten Ansätzen so etwas wie eine Liebesheirat, die jedoch zugleich nachgerade rigide verworfen wird. Abzulesen ist dies am Handlungsverlauf und an der sichtlich asymmetrischen Rollenverteilung der Geschlechter: Der frühere Geliebte dringt mehr oder minder abrupt in das Haus der Geliebten ein, anfangs zufällig, wie in *El médico de su honra*, wo der Infant vom Pferd stürzt und seiner früheren Geliebten Mencía buchstäblich vor die Tür fällt, um dann ins Haus gebracht zu werden. Es ist jedoch nicht durchweg mit solchen Zufälligkeiten und Hinfälligkeiten getan, denn typischerweise verschafft sich der ehemalige Geliebte mehrfach erneut Zugang. Asymmetrisch ist das Geschlechterverhältnis an dieser Stelle, weil regelmäßig die Frau, so wenig sie auch den Ereignisgang verschuldet hat, das primäre Opfer dieser Entwicklungen ist.

Man hat dem spanischen Ehrendrama vielfach seine Grausamkeit, seinen Rigorismus und überdies den Umstand vorgeworfen, dass es einen äußerlichen Wahrheitsbegriff vertritt. Bereits die geringsten öffentlich wahrnehmbaren Verdachtsmomente können die Ehrenrache auslösen. Damit kehren in anderem Feld *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* (Lévi-Strauss 1993) wieder. So wie in vormodernen Gesellschaften die Frau, weil sie eine Gabe oder ein schieres Signifikat ist, nichts ist, so ist es im Falle des vermuteten Ehebruchs völlig unerheblich, ob die Frau die Ehe gebrochen hat oder nicht. Was einzig zählt, sind die Anzeichen einer möglichen Untreue, was einzig zählt, ist eine reine Signifikantenbeziehung, die schieren Anzeichen der Untreue, sowie der Umstand, dass die Frau signifikantenlogisch einem zweiten Mann verbunden ist. So wie die

Frau bei der Eheschließung ihren Namen verliert, so verliert sie bei vermutetem Ehebruch, also aufgrund bloßer Anzeichen, das Leben.¹

Beschrieben ist damit jedoch nur das Grundmodell. So öffentlichkeitszugewandt die Ehrthematik im Grundansatz ist – es geht um die Wahrung des guten Rufs –, so heimlich und verschwiegen werden nichtsdestoweniger oder gerade deshalb die Ehrhändel abgewickelt. Nachgerade programmatisch steht hierfür der Titel von Calderóns Stück *A secreto agravio, secreta venganza* ein. Ein Ehrenmann, Don Juan, bringt in Erfahrung, dass sein Freund Don Lope von seiner Gattin möglicherweise entehrt wurde. Er überlegt, ob er seinen Freund hiervon in Kenntnis setzen soll oder nicht. Denn, wenn er ihm sagt, er sei entehrt, entehrt er ihn damit. Um in Erfahrung zu bringen, wie Don Lope in dieser Sache selbst urteilen und sich verhalten würde, legt er ihm folgenden Fall vor: Einer seiner Freunde habe gehört, wie ein Freund der Lüge bezichtigt wurde. Dieser habe die Beschuldigung nicht selbst gehört. Wie solle der Freund sich jetzt verhalten? Don Lope antwortet ihm, er solle es ihm nicht sagen. Man muss kaum hinzusetzen, dass Don Lope verstanden hat, dass er de facto entehrt ist und dass ihm sein Freund dies mitteilt, ohne ihn zu beleidigen – und das heißt auch: ohne ihm einen Duellanlass zu geben.

Deutlich tritt an dieser Stelle einmal mehr der schiere Zeichenbezug hervor und darüber hinaus der performative Charakter des Ehrsystems. Denn in Rede steht nicht, wie bei Claude Lévi-Strauss, der differentielle Bezug von Zeichen/Gesetzen der Verwandtschaft, sondern ein Sprechakt. Sprechakte sind gänzlich anders strukturiert als (differentielle) Zeichensysteme. Denn Sprechakte konstituieren eine soziale Realität, indem sie etwas aus- und ansprechen. Das sind Äußerungen des Formats "Die Universität ist eröffnet" oder aber auch "Ihr seid entehrt." Im Kontrast hierzu erschaffen Zeichensysteme 'Realität', indem sie signifikante Unterschiede zwischen Signifikanten eröffnen, wie etwa den zwischen Mann und Frau oder, weniger postmodern gedacht, indem sie simulativ falsche Tatsachen vorspiegeln.

Wenn man die zeichenlogische Seite des Ehrendramas betrachtet, so ist es alles andere als gendergerecht, um nicht zu sagen machohaft. Unstrittig nimmt der Mann im spanischen Ehrendrama eine Vorzugsstellung ein. Komplementär hierzu zeichnet sich auf der performativen Seite eine Feminisierung der Interaktionsbeziehung ab. In dem Maße, wie die Ehre des Mannes nicht länger über die Selbstbehauptung des Mannes definiert wird, sondern über den Zugriff auf die Frau, verweiblicht sich die Ehre des Mannes. Ablesbar ist diese Verschränkung an

dem offensichtlich überkonstruierten Modellfall, den Don Juan Don Lope vorlegt. Unübersahbar ist, dass dieser sachfremd ist: Denn typischerweise sind Duellsituationen so verfasst, dass man in Streit gerät, sich verbal aufstachelt, um dann, nachdem auf welcher Ebene auch immer eine symbolische Demütigung erfolgte, blank zu ziehen. Die von Don Juan berichtete Szene entspricht nicht dieser Dramaturgie, weil ihr das Laute, das eskalative Moment klassischer Ehrhändel fehlt. Dieses fällt vorgeblich aus, weil der Freund die Beleidigung überhörte. Kaum zu glauben, dass der Beleidiger an einer solchen Stelle in einem klassischen Duellszenario nicht nachlegen würde.

Indessen versucht diese Szene kein Duellszenario zu regulieren, sondern über es vermittelt einen Bereich, der, anders als die gleichgeschlechtlichen Ehrhändel der Männer, nicht offen und konfrontativ ist, sondern im Verborgenen stattfindet. Das ist die (vermutete) Entehrung durch Ehebruch. Ablesbar ist an dieser Stelle, wie sehr diese nicht nur ein zweites Thema neben der heroischen Ehre eröffnet, sondern mit dieser zutiefst verschränkt ist. Das zeigt sich nicht nur daran, dass Calderón das eine durch das andere zu regulieren versucht, sondern auch daran, dass in diesem Rückbezug die gesamte Werte-Ordnung des Ehrsystems verschoben wird. Es geht nicht länger um eine Ehre zwischen Männern oder um eine Ehre des gentilen Geschlechts, sondern um Heimlichkeiten, um Verschämtes. Das ist ein Ansatz, der dem männlichen Ehrbegriff zutiefst fremd ist. Denn dort tritt man dem Beleidiger entgegen, man tilgt die Beleidigung, indem man den Beleidiger im Kampf bezwingt. Gänzlich anders ist das Calderón'sche Ehrendrama verfasst. Es versucht nicht das Aussprechen der Schande zu unterbinden, sondern deren Bekanntwerden. Insofern kommt an dieser Stelle, gemessen an den Kodes der Zeit, auf der performativen Ebene ein stereotyp-feminines Gebaren zum Austrag. So wie die Frau den in ihr Haus eindringenden ehemaligen Geliebten zu verbergen versucht, so versucht der Ehemann diesen Umstand seinerseits vor der Gesellschaft zu verbergen. Man muss kaum betonen, dass die Mittel, mit denen er dies tut, einem Ehrenmann alles andere als zur Ehre gereichen. Er täuscht seine Diener, er lockt seine Konkurrenten in einen Hinterhalt und verstößt damit gegen alle Duellregeln. Während vorstehend der große narrative Bogen zu entwickeln war, wird im Folgenden anhand der bereits genannten drei Stücke zu betrachten sein, mit welchen Mitteln dieser im Einzelnen in Szene gesetzt und das heißt inszeniert wird.

El médico de su honra ist hierbei ins Zentrum zu stellen, weil es, gemessen an den beiden anderen, das variantenreichste Stück ist.

El médico de su honra handelt von zwei Frauen, Doña Leonor und Doña Mencía, die in unterschiedlicher Weise mit Don Gutierre verbunden waren. Don Gutierre war ursprünglich in Doña Leonor verliebt. Als er feststellen musste, dass in ihrer Wohnung ein anderer Mann anzutreffen war, verlässt er sie und heiratet Doña Mencía, die ihrerseits in den Infanten verliebt war. Doña Mencía geht diese Ehe nur ein, weil zwischen ihr und dem Infanten keine Ehe zustande kam. Als der Infant vor ihrer Tür vom Pferd stürzt und sie mehrfach bedrängt, steht ihre Ehre auf dem Spiel, so wie bereits früher die von Doña Leonor. Beide Ehrhändel werden vor dem König, wenn auch mit deutlich unterschiedlicher Dramaturgie und unterschiedlichem Erfolg, ausgetragen.

Doña Leonor führt vor dem König Klage, da Don Gutierre sie verlassen hat, nachdem er bereits bei ihr aus- und eingegangen war. Da sie deshalb entehrt ist, fordert sie einen Versorgungsausgleich. Sie will sich ins Kloster zurückziehen. Hierfür braucht sie Geld. Als nahezu zeitgleich Don Gutierre beim König vorstellig wird, weist dieser Doña Leonor an, hinter einen Wandschirm zurückzutreten, um anschließend Don Gutierre mit den Anschuldigungen Doña Leonors zu konfrontieren. Als Don Gutierre sich mit dem Verweis auf den fremden Mann in ihrer Wohnung rechtfertigt, tritt Doña Leonor hinter dem Wandschirm hervor und widerspricht seinen Anschuldigungen. Dieses Szenario ist so typisch wie zugleich atypisch für das spanische Ehrendrama: Es ist typisch, weil Wahrheit nicht länger konfrontativ theatralisch über ein Duell hergestellt wird, sondern inszenatorisch über ein Spiel von Zeigen und Verbergen. Nur dadurch, dass der Bühnenhandlungsraum gestuft ist, tritt, wenn man so will, in einer Form von Theater auf dem Theater und das heißt in einer Inszenierung im Wortsinn 'Wahrheit' zu Tage. Vergleichsweise atypisch ist das Szenario nichtsdestoweniger, weil Doña Leonor Don Gutierre in dieser Inszenierung dann doch mit nachgerade heroisch-männlichem Gestus entgegentritt. Im Grunde fordert sie Don Gutierre mit diesem Auftritt und Einspruch heraus – wie sonst nur ein Ehrenmann den anderen in der klassischen Duellsituation.

Wie ungewöhnlich dieser Auftritt ist, zeigt sich spiegelbildlich, wenn man die Beschwerde, die Don Gutierre gegen den Infanten führt, betrachtet. Er beschuldigt diesen, in sein Haus eingedrungen zu sein, um Doña Mencía nachzustellen. Als

Beweis legt er einen Dolch vor, den der Infant dort verloren hat. Da – wie bereits in der vorstehenden Szene – der Beschuldigte zeitnah selbst auftritt, weist der König auch in diesem Fall den Kläger an, hinter den Wandschirm zu treten. Die Entwicklung verläuft in beiden Szenen jedoch nachgerade konträr: Anders als Doña Leonor untersagt der König Don Gutierre ausdrücklich, hinter dem Wandschirm hervorzutreten, was immer auch geschieht. Als sich im Verlauf des Verhörs ansatzweise herausstellt, dass der Infant schuldig ist, unterbindet der König jede weitere Rechtfertigung und bringt den Infanten zum Schweigen. Anders als Doña Leonor kann Don Gutierre dem Beklagten nicht entgegentreten. Zum einen, da ihm der König dies bereits im Vorfeld strikt untersagte, zum anderen, da er in formaler Hinsicht keinen Anlass hat, den Infanten herauszufordern. Denn auch wenn er verstanden hat, dass er entehrt ist, ist er, formal betrachtet, nicht entehrt, weil der gesamte Vorgang in dem Maße, wie der König den Infanten zum Schweigen bringt, unausdrücklich bleibt. So performativ-inszeniert das Szenario ist – was unterbleibt, ist der performative Sprechakt.

Die Gegenläufigkeit beider Szenarien bedarf einer weitergehenden Erläuterung. Auch wenn vordergründig das Ehrendrama dem Ehrenstandpunkt und damit dem Duell das Wort redet – letztendlich versucht es dieses zu unterbinden. Bekanntlich versuchen die aufstrebenden Zentralstaaten im 17. Jahrhundert ein weitreichendes Duellverbot durchzusetzen, weil sie die Kampfkraft des Adels, der sich im Duell innenpolitisch in Ehrhändeln aufreibt, außenpolitisch verwerten wollen (vgl. Herr 1955: 281–285). Die beiden Wandschirmszenen sind vor diesem Hintergrund zu betrachten. Doña Leonor kann und soll vor den Wandschirm treten – der König stellt sie damit regelrecht auf die Probe (I, 938) –, weil sie als Frau nicht duellfähig ist. Es genügt dem König, dass sie sich wehrt und Don Gutierre entgegentritt. Lesbar ist im Gegenzug, wieso der König Don Gutierre von Anfang an verbietet, hinter dem Wandschirm hervorzutreten. Don Gutierre würde in diesem Fall vor den Augen des Königs dessen Bruder zum Duell fordern. Er würde gegen das Duellverbot des Königs verstoßen und überdies in der Gestalt des Infanten sich mit dem Königshaus duellieren.

Unabhängig von diesen inhaltlichen Rahmenbedingungen ist der Charakter dieser Inszenierung genauer zu bestimmen. Er ist in mehrfacher Hinsicht performativ. Zum einen, weil wir es – vor und hinter dem Wandschirm – mit einem Regime der Auftritte und des Verbergens zu tun haben. Dieses reguliert entehrende Sprechakte

des Formats: "Ihr seid entehrt." Es reguliert, ob Performative gehört werden können oder nicht, und ob sie gegebenenfalls durch einen Auftritt pariert werden können oder ob bereits der Auftritt unterbleibt. Als performative Inszenierung ist auch ein unterlassener Auftritt, ein nicht getätigter Sprechakt anzusehen, denn auch hierdurch entsteht eine spezifische Szenenkonstellation. Auch wenn kein Sprechakt erfolgt – wie in der zweiten Szene –, steht er doch im Raum.

Man hat in der Theaterwissenschaft (vgl. Fischer-Lichte 2005: 234–242) sowie im Umfeld des Postfeminismus (vgl. Butler 2018: 198–208) das Konzept des Performativs/der *performance* gegenüber der Sprechakttheorie beträchtlich ausgeweitet.² Ich tendiere im vorliegenden Argumentationszusammenhang zu einem vergleichsweise eng gefassten Begriff, da in dem Konzept der performativen Inszenierung das theaterhafte Moment bereits gesetzt ist, aber auch deshalb, weil neben performativen Inszenierungen auch simulative zu betrachten sein werden. Der Unterschied zwischen beiden Inszenierungen lässt sich vergleichsweise knapp angeben: Während performative Inszenierungen soziale Realität durch Sprechakte verändern/erschaffen, verändern/erschaffen simulative Inszenierungen soziale Realität dadurch, dass sie mit falschen Tatsachen aufwarten.

Nachdem Don Gutierre seine Ehre performativ nicht wiederherstellen kann, wählt er eben diesen Weg, den der simulativen Inszenierung. Am deutlichsten tritt dieser Umstand am Schluss des Stückes hervor. Don Gutierre geht zu einem Wundarzt, verbindet diesem die Augen, führt ihn auf vielen Umwegen zu seinem Landhaus und befiehlt ihm dort, Doña Mencía so zur Ader zu lassen, dass sie verblutet. Er hat aus seiner Sicht seine Ehre wiederhergestellt, da er die Frau getötet hat, die ihn vermeintlich entehrte, und er hat überdies verborgen, dass er überhaupt entehrt ist. Denn der Öffentlichkeit gegenüber wird er die Auffassung vertreten, dass seine ehrenhafte, von ihm sehr geliebte Gattin aufgrund eines ärztlichen Kunstfehlers zu Tode gekommen sei. Nach dem Aderlass habe sich der Wundverband verschoben. So grausam dieses Finale ist, und so sehr man es der Ehrversessenheit von Ehrenmännern zuschreiben mag, so sehr ist von einem formaleren Standpunkt aus darauf hinzuweisen, dass der Interaktionstyp der simulativen Inszenierung in *El médico de su honra* einen durchweg breiten Raum einnimmt. Als Doña Mencía vom Infanten ungebetenen Besuch erhält, versucht sie ihn zunächst zu verstecken, als Don Gutierre nach Hause kommt, um dann, als dieser Versuch misslingt, vorzugeben, sie habe einen fremden Mann, einen Einbrecher im Haus gesehen. In

komplementärer Weise beschleicht Don Gutierre Doña Mencía simulativ: Er dringt nachts unverhofft in den Garten seines Hauses ein und spricht zu seiner halbschlafenden Frau mit verstellter Stimme. Das Wenigste, das er auf diese Weise von ihr erfährt, ist, dass bereits früher eine Begegnung zwischen Doña Mencía und dem Infanten im Garten stattgefunden hat.

So vergleichsweise dominant die simulative Inszenierung im spanischen Ehrendrama ist und so sehr hinter ihr die performative Inszenierung zurücktritt, so wenig ist auszublenden, dass sich im Schluss des Stückes beide Funktionsbereiche überlagern. Denn letztendlich gelingt die Simulation Don Gutierres nicht vollständig. Der Wundarzt erzählt dem König von dem Vorfall und gibt ihm überdies den Hinweis, dass er einige Wände und Türen mit seiner vom Aderlass blutigen Hand markiert habe. Als der König an Don Gutierres Tür den Abdruck einer blutigen Hand entdeckt, ihn zur Rede stellt und Don Gutierre seine Version der Geschichte vorträgt, rät ihm der König anspielungsreich, seine Haustür zu übertünchen. Don Gutierre widerspricht ihm mit folgenden Worten:

Los que de un oficio tratan,
ponen, señor, a las puertas
un escudo de sus armas :
trato en honor, y así pongo
mi mano en sangre bañada
a la puerta [...]. (*El médico de su honra*, III, 2933–2938)

Performativ ist dieses Türschild, weil es keine Sache, keine Tat zeigt oder verbirgt, sondern buchstäblich mit der blutigen Hand Farbe bekennt. Es ist durchaus vergleichbar mit Sprechakten des Formats "Die Universität ist eröffnet." Der Vergleich mag befremden – und dennoch: Der König wird Don Gutierre andienen, Doña Leonor zu heiraten. Diese willigt in Kenntnis des Türschilds ein. Damit ist eine neue Partie in des Wortes mehrwertiger Bedeutung eröffnet.

Wenn man die zur Diskussion stehenden drei Stücke vergleicht, ist *A secreto agravio, secreta venganza* das Stück, das am weitestgehenden auf das Moment der simulativen Inszenierung setzt. Vorgegeben ist diese Prävalenz bereits durch den programmatischen Titel: Eine heimliche Rache wird im Grundansatz stets simulativ sein müssen. Sie scheut den großen performativen Auftritt. Seinen Widersacher fordert Don Lope deshalb nicht einmal zum Duell, er stößt ihn bei einer Überfahrt hinterrücks aus dem Boot, seiner Gattin entledigt er sich kaum weniger diskret. Er zündet sein Haus an, so dass sie verbrennt. In einer Art Großinszenierung ruft er

hierbei alle vier Elemente an, die ihn bei der Verschleierung seiner Schmach unterstützen sollen:

Mis intentos
sólo los he de fiar,
porque los sabrá callar,
de todos cuatro elementos.
Allí al agua y viento entrego
La media venganza mía;
y aquí la otra media fía
mi dolor de tierra y fuego;
pues esta noche mi casa
pienso intrépido abrasar. (*A secreto agravio, secreta venganza*, III, 801–810)

Auch wenn die simulative Inszenierung in *A secreto agravio, secreta venganza* nahezu vollständig ist, kommt auch dieses Stück, wie diskret auch immer, nicht ohne einen performativen Aspekt aus. Da Don Juan, der Freund Don Lopes, weiß, dass dieser entehrt ist und unterstellt, der König wisse dies auch, klärt er ihn auf. Er erläutert ihm, dass es sich bei dem Tod von Don Lopes Frau um eine Inszenierung handelt. Simulative und performative Inszenierung unterscheiden sich deshalb nicht zuletzt in ihrem Adressatenkreis. Die performative Inszenierung nimmt nach wie vor Rache und macht diese publik, wenn auch nur einem äußerst eingeschränkten Kreis. Im Gegensatz hierzu rächt sich die simulative Inszenierung heimlich, adressiert aber die breite Öffentlichkeit oder auch das weite Feld der üblen Nachrede.

Komplementär hierzu ist *El pintor de su deshonra* verfasst. Aus naheliegenden Gründen: Nachdem man ihm seine Frau unter den Augen der Öffentlichkeit entführt hat, ist dem Ehrenmann die Option auf die heimliche Rache bereits durch die Ausgangskonstellation verstellt. Er kann sich nur öffentlich, und das heißt immer auch: performativ rächen, indem er in einem großen Finale seine Frau und ihren Entführer erschießt, um dann nichtsdestoweniger in der Anonymität unterzutauchen. Obwohl er sich erfolgreich gerächt hat, kann er sich nicht mehr sehen lassen. Denn ein öffentlicher Ehrverlust ist nicht heilbar.

Zumal das letzte Beispiel zeigt, wie verhakt in den Geschlechterinszenierungen des spanischen Ehrendramas Fragen einer (und sei es auch nur vermuteten) sexuellen Verfehlung und Fragen der Ehre und des gentilen Geschlechts sind. So konträr performative und simulative Inszenierung auch im Modellansatz sind, was sie verbindet, ist, dass sie in vergleichbarer, teilweise auch in konzertanter Weise die Grenzlinie von Geschlecht und Öffentlichkeit umspielen. Man tritt hinter dem Wandschirm hervor oder nicht, man begeht heimliche oder aber auch öffentliche

Morde, um dann selbst die heimlichen Morde einer kleinen Öffentlichkeit in ihrem performativen Charakter zugänglich zu machen. Man rächt sich performativ vor aller Öffentlichkeit und kann sich doch nicht mehr sehen lassen.

Nicht zu verwechseln sind solche Geschlechterinszenierungen mit dem, was Butler als Geschlechtermaskerade bezeichnet (vgl. Butler 2018: 79–87). Nicht nur, weil wir hierbei nicht über dieselbe Sache reden – denn Butler adressiert das Problem der eigenen sexuellen Identität, das man im spanischen Ehrendrama wohl so nicht wird unterstellen wollen –, sondern auch, weil diese unterschiedlichen Geschlechterinszenierungen sich auf unterschiedliche Grenzregime abstützen. Naheliegenderweise ist das Spielfeld der postmodernen Geschlechtermaskerade das Kleid, die Maske, die Schminke, denn nur in der Verkleidung kann man das zumeist manifeste biologische Geschlecht zugunsten einer gefühlten sexuellen Identität darstellen. Während man im aktuellen Kontext die eigene Sexualität offensiv ausstellt, sind die Auftritte im spanischen Ehrendrama primär defensiv geprägt. Da die Frau dort eine Gabe ist, sind dort zuvörderst die Regularien des Frauentauschs einzuhalten. Komplementär ist deshalb die Performance (Performance im weitesten Sinne) in beiden Modellen. Während wir im einen Fall über Informationsblockaden und gesichtswahrende Inszenierungen nach der Maßgabe von Wandschirmen reden, reden wir im anderen Fall über offensive Zurschaustellung nach Maßgabe der Dragqueens/-kings oder auch von Christopher Street Days.

Mit am Genauesten lässt sich diese kulturelle Differenz dort beschreiben, wo selbst im Ehrsystem Maskenfeste vorgesehen sind – nämlich im Karneval. Calderón arbeitet in einer kleinen Dialogsequenz heraus, wie ungewöhnlich dieser Brauch ist und wie wenig er sich mit dem spanischen Ehrsystem verträgt:

Don Álvaro:
Notable fue
la introducción destes días,
pues, aunque padre o marido
las acompañen, han sido,
Fabio, las galanterías
permitidas.

Fabio:
Y es de suerte
que, con ser tan belicosa
nación esta y tan celosa,
no ha sucedido una muerte. (*El pintor de su deshonra*, II, 726–734)

Die Kehrseite dieses im Grunde kulturfremden Brauchs ist, dass in ihm die Maske hochgradig reguliert ist und weniger über ein Spannungsfeld von Körper und Maske verläuft als, einmal mehr, über ein Feld von sozialen Grenzen und Konventionen. Don Álvaro bittet Serafina um einen Tanz, sie lehnt ab, ihr Mann redet ihr zu, weil es unhöflich (!) wäre, ihn abzulehnen. Obwohl Serafina und Don Álvaro Masken tragen, wissen beide auf Anhieb, wer der andere ist. Die Maske maskiert also nicht die sexuelle Identität, den Sex zwischen den Partnern, das Verhältnis zwischen Mann und Frau, sondern sie maskiert eine fragile, nicht lebbare Beziehung vor der Gesellschaft. Sie maskiert kein erotisches Spiel der Partner, sondern, wie sonst nur die üblichen Requisiten (das Haus, das Gitterfenster, der fremde Mann, dessen Sprung vom Balkon), ein Feld heimlicher Begegnung. Deutlich wird dies zum Schluss der Maskerade: Als Don Álvaro Serafina beim Tanzen allzu sehr bedrängt, und sei es auch nur verbal, bricht diese abrupt den Tanz ab. Die Festeilnehmer nehmen dies wahr, das Fest beginnt sich aufzulösen. Durchweg waltet in dieser Geschlechtermaskerade ein Regime öffentlicher Grenzen und Wahrnehmungen vor.

Corneille: Gentile Identifikation / Die 'männliche' Ehre der Frau

Als im *Cid* der König den Vater Rodrigues zum Prinzenenerzieher ernennt, neidet ihm das der Vater seiner Geliebten Chimène. Es kommt zu einem Wortgefecht, in Gefolge dessen der Vater Chimènes Rodrigues Vater ohrfeigt. Da dieser zu gebrechlich ist, um sich selbst zu rächen, tritt Rodrigue an seine Stelle und tötet den Vater seiner Geliebten im Duell. Im Vorfeld sah er sich folgendem Dilemma ausgesetzt: Wenn er seinen Vater nicht rächt, kann er Chimène nicht heiraten, weil durch die dem Vater angetane Schmach auch er entehrt ist. Wenn er jedoch ihren Vater tötet, kann sie ihn nicht heiraten, weil sie nicht den Mörder ihres Vaters heiraten kann. Nach dem Duell sieht sich Chimène einem vergleichbaren Dilemma ausgesetzt: Sie muss den Tod des Vaters rächen, auch wenn sie Rodrigue noch immer liebt. So wie er ihr ebenbürtig sein will, so auch sie ihm, indem sie so wie er ehrenhalber auf Blutrache besteht. Da es ihr als Frau nicht zusteht, sich zu duellieren, verspricht sie, den zu heiraten, der den Tod ihres Vaters rächt.

Eine vergleichbare Konstellation findet sich in Corneilles *Horace*, auch wenn die Handlungsveranlassung und das Finale beider Stücke äußerst unterschiedlich sind. Im Verlaufe eines Bruderkriegs zwischen den Nachbarstädten Rom und Alba, deren

Bevölkerung vielfach miteinander verschwägert ist, will man das Morden zwischen den Anverwandten minimieren, indem man stellvertretender Weise drei Krieger aus dem jeweiligen Lager gegeneinander antreten lässt. Indessen erweist sich, dass dieses Unterfangen die Ausgangsproblematik nur auf die Spitze treibt. Denn die Wahl beider Heerlager fällt jeweils auf drei Söhne einer einzigen Familie, das sind auf der Seite Roms die Horatier und auf der Seite Albas die Kuratier. Die beiden Häuser sind miteinander verschwägert. Sabine, die Tochter aus Alba, ist mit Horace verheiratet, die Römerin Camille ist mit Curiace verlobt.

Strukturverwandt sind beide Stücke, weil es, um es mit Corneille zu sagen, in beiden Fällen um einen Konflikt zwischen *amour et devoir* geht, oder, um das Problem in unsere etwas neutraler akzentuierte Systematik zu übersetzen, weil es um einen Konflikt von gentilem und sexuellem Geschlecht geht. Wenn man diesen Stoffkreis mit dem des klassischen Ehrendramas vergleicht, fällt auf, dass er der Sache nach weitgehend über das gentile Geschlecht und dort über die männliche Ehre festgelegt ist. Rodrigue rächt einen Schimpf, der seinem Vater angetan wurde; die Horatier und Kuratier finden es ehrenvoll, als Stellvertreter des Staates in den Kampf zu ziehen, selbst wenn sie dafür ihre Schwäger abschlachten müssen. Man steht von Anfang an in streitbarer Konkurrenz, ohne dass im Vorfeld sexuelle Übergriffe stattgefunden hätten – wie dies bei der weiblichen Ehre der Fall ist.

Auch wenn die Frauen sich in diesem Feld durchaus rollentypisch verhalten, so agieren sie durchweg im Sinne dieses männlichen Ehrkonzepts. Das prägt ihren Habitus und Auftritt. Anders als zumeist bei den Spaniern³ sind sie keine Gabe, die ein anderer Mann sich aneignen kann, sondern sie stehen für ihr gentiles Geschlecht ein. Sie sind keine Gabe, die zwischen den Männern bloß getauscht würde, weil sie sich mit ihrem gentilen Geschlecht aktiv identifizieren, für es Stellung beziehen. Nachdem Rodrigue ihren Vater ermordet hat, ist Chimène, zumal in ihrer Öffentlichkeitsdarstellung, nur noch Tochter ihres Vaters. Nachdem Sabine Horace geheiratet hat, versteht sie sich als Römerin und nimmt so ein neues gentiles Geschlecht an. Breitfältig entwickelt Corneille in *Horace* diese Frage der gentilen Geschlechterzugehörigkeit.

Nachgerade programmatisch eröffnet das Stück damit, dass es der Frau männliche/gentile Ehre und damit eine mehr oder minder männlich heroische Haltung zuschreibt. So rechtfertigt Sabine ihre Klage über den Bruderkrieg damit, dass auch "[...] l'esprit le plus mâle et le moins abattu / Ne saurait sans désordre

exercer sa vertu" (*Horace*, I, 1, 5f.). Ihre Gesprächspartnerin Julie zeigt sich zwar ob dieser Klage irritiert, verweist jedoch darauf, dass Sabine sich bisher so sorglos und unerschrocken verhalten habe, als sei sie eine Römerin. Wie ambivalent die Geschlechterzuschreibungen an dieser Stelle sind, zeigt sich bereits an dieser gegenläufigen Verschränkung. Während Sabine ihre heroische Rolle primär mit dem Verweis auf das sexuelle Geschlecht zu rechtfertigen versucht, fordert die Römerin Julie ein, dass sie sich wie eine Römerin zu verhalten habe: "Bannissez, bannissez une frayeur si vaine, / Et concevez des vœux dignes d'une Romaine" (I, 1, 23f.). Sabine entgegnet ihr, ihr Eingangsargument aufgreifend, dass sie sich in der Vergangenheit durchaus so verhalten habe. Auch wenn sie bei einem Sieg ihrer Brüder sich insgeheim über die Niederlage Roms gefreut habe, habe sie an ihre Vernunft appelliert, um weinend mit anzusehen, wie sich ihre Brüder mit Ruhm bekränzen. Problematisch wird diese Identifikation mit dem erheirateten Geschlecht dann, wenn die Geschlechter der Horatier und Kuratier die Entscheidungsschlacht zwischen Rom und Alba ausfechten sollen. Vor diesem Hintergrund macht Sabine geltend:

Je suis Romaine, hélas! Puisqu'Horace est Romain,
J'en ai reçu le titre en recevant sa main,
Mais ce nœud me tiendrait en esclave enchaînée,
S'il m'empêchait de voir en quels lieux je suis née. (*Horace*, I, 1, 25–28)

Bestimmbar ist von hier aus die Differenz zum spanischen Ehrendrama. In dem Maße, wie dort die Frau eine sexuelle Gabe ist, muss sie treu sein. In dem Maße, wie bei Corneille die Frau das Geschlecht wechselt, muss sie loyal sein, und da sie sich nicht völlig von ihrem Geburtsgeschlecht lösen kann, gerät sie in einen Loyalitätskonflikt. Die Frage gentiler Loyalität prägt das gesamte Stück.

So markant der Gegensatz von gentilem und sexuellem Geschlecht ist, er wird überlagert durch einen zunehmenden Einfluss des Staates, der das gentile System transformieren und beerben wird. Wir haben im Vorfeld bereits gesehen, dass die Frau tendenziell nicht länger eine Gabe der Clans, sondern eine Gabe des Königs ist. Um an dieser Stelle die bereits erarbeiteten Thesen zu rekapitulieren:

(1) Das spanische Ehrendrama reduziert die Rivalität des Adels, der vorrangig um Gebiets- und Machtansprüche kämpft, auf sexuelle Übergriffe, die dann der König als oberster und weiser Richter schlichtet. Er oder der Staat mischt sich in die Clan- oder Familienbeziehungen ein und propagiert zugleich das Duellverbot. In ersten Ansätzen okkupiert er damit das Feld der 'Gesetze der Verwandtschaft', indem er

deren Art der Konfliktbewältigung – das ist das Duell und die Ehrenrache – unterbindet und durch ein eigenes Lösungsangebot ersetzt. Vollends wenn im Zuge seiner Vermittlungsbemühungen die Frau zu seiner Gabe, zur Gabe des Königs wird, hat er das System der 'Gesetze der Verwandtschaft' im Grundansatz unterwandert. Denn dieses ist darauf angewiesen, dass die Frau eine Gabe des Clans ist.

(2) Eine verwandte, aber zugleich deutlich pointiertere Position liegt in Guillén de Castros *Las mocedades del Cid* sowie in voller Ausprägung in Corneilles *Cid* vor. Denn dort steht das machtpolitische Interesse des sich formierenden Zentralstaats, aber auch der eigentliche Konfliktpartner voll im Blick. Es ist der Ehrgeiz der Männer und ihr Konkurrenzverhalten, das sie zum Duell treibt, und nicht die vermutete Untreue der Ehefrau.

(3) Noch einmal anders gelagert ist die Situation in *Horace*. Denn *Horace* verschränkt, anders als die befriedende Innenpolitik des Königs im *Cid*, nicht die Ehrkonflikte im Innern mit außenpolitischen Interessen, sondern konfrontiert ungleich prägnanter – und deshalb radikaler – das absolutistische Modell mit dem clanhaft-gentilen. Rom ging aus Alba hervor. Wie Sabine betont, ist Alba die Mutter Roms (I, 1, 53–56) und überdies sind, wie bereits dargestellt, die Familien beider Städte mehrfach miteinander verschwägert. Wie einer Seitenbemerkung Sabines zu entnehmen ist, ist es der Expansionsdrang Roms, der zum Krieg führte. Sie billigt diesen territorialstaatlichen Expansionsdrang, fordert jedoch, dass Rom die Mutterstadt Alba hiervon ausnehme. Nun ist jedoch die Logik expansiver Territorialstaaten davon bestimmt, dass sie in fortschreitender Folge den jeweiligen Nachbarn, ob man nun mit ihm bereits verschwägert ist oder nicht, sich zu unterwerfen versuchen. Das Eintrittsbillet für künftige Machterweiterungen besteht im Muttermord, im Verstoß gegen die 'Gesetze der Verwandtschaft'.

Hoch verschränkt ist hierbei die Metaphorik der Verwandtschaft. Denn einerseits werden die beiden konkurrierenden Staaten Rom und Alba unter der Verwandtschaftsmetapher verhandelt – Alba ist die Mutter Roms – und andererseits sind aufgrund der schieren Nähe die Bürger beider Städte vielfach verschwägert und verwandt. Es ist zu unterstellen, dass Corneille die beiden Bereiche nur überblendet, um sie desto stärker voneinander abgrenzen können. Anders gewendet: Corneille greift in *Horace* mit gutem historischem Gespür auf eine vergleichsweise frühe historische Gemengelage zurück, in der staatliche Systeme

sich mit clanhaft verwandtschaftlichen überlagern, um deren Ausdifferenzierung auf den modernen Territorialstaat und den Absolutismus zu projizieren.

Unabhängig von den gegenläufigen historischen Projektionslinien verhalten sich beide Modelle bereits in der Grundanlage komplementär zueinander. Denn während das Clan-System darauf setzt, über den Tausch von Frauen Allianzen und das heißt zugleich: Frieden zu stiften, stellt *Horace* diese Beziehung nachgerade auf den Kopf. Man führt aufgrund des Expansionsdrangs Roms bereits Krieg. Die finale Zumutung besteht darin, dass die den Krieg verlierende Partei sich ungeachtet des zugefügten Leids mit dem Sieger verschwägern soll. Nicht um sich nachträglich zu versöhnen, sondern weil die Verpflichtung dem Staat gegenüber absolut gilt, so dass verwandtschaftliche Bedenken oder aber auch der Verlust von Angehörigen nicht in Anschlag zu bringen sind. In konzeptioneller Hinsicht werden die 'Gesetze der Verwandtschaft' an dieser Stelle nachgerade annulliert.

Obwohl oder weil die 'Gesetze der Verwandtschaft' in *Horace* nicht länger in Anschlag zu bringen sind, stellt Corneille dem Prinzip der Staatlichkeit mit der Humanität ein Gegenprinzip zur Seite. Auch wenn Curiace keine verwandtschaftlichen Rücksichten nimmt, so räumt er doch ein, dass ihn die gegenwärtige Situation mit Trauer erfüllt. Zu Horace sagt er:

Je vois que votre honneur demande tout mon sang,
Que tout le mien consiste à vous percer le flanc,
Près d'épouser la sœur qu'il faut tuer le frère,
Et que pour mon pays j'ai le Sort si contraire ;
Encor qu'à mon devoir je coure sans terreur,
Mon cœur s'en effarouche, et j'en frémis d'horreur,
J'ai pitié de moi-même, et jette un œil d'envie
Sur ceux dont notre guerre a consumé la vie. (*Horace*, II, 3, 469–476)

Durchweg ist diese Humanität über den Gegensatz von männlich und weiblich, stark und schwach kodiert und auf dieser Achse als tendenziell weiblich verortet. Deutlich wird das an den Tränen des Curiace (II, 1, 395–397), aber auch an der Eingangsklage Sabines – denn auch wenn sie geltend macht, dass in dieser Situation auch ein Mann klagen würde, so ist ihre Klage doch weiblich kodiert. Deutlich wird das an der Gesamtanlage des Stücks, denn es ist über weite Strecken eine Tragödie der Frauen, die erörtern, welche nun größeres Leid empfindet, die Gattin oder die Geliebte. Deutlich wird das ferner am Kontrast zwischen Rom und Alba. Denn auch wenn Alba an Heroizität Rom in nichts nachsteht, so ist es doch aufgrund seiner Empathiefähigkeit weicher, um nicht zu sagen weiblicher als Rom. Deutlich wird das nicht zuletzt dann, wenn Sabine sagt, sie würde sich nicht dem Sieger hingeben,

sondern nur dem Verlierer (III, 1, 755–758). Sie kündigt damit in eins die heroische Parteinahme für den Sieger und den gentilen Loyalitätskonflikt zwischen Geburtsgeschlecht und erheiratetem Geschlecht auf.

Solche Ambiguitäten betreffen nicht zuletzt die Traditionslinie, auf die sich der absolutistische Staat und im selben Zuge Corneille in seinen Tragödien beruft. Das sind bekanntlich – an die Renaissance anschließend – die antiken Vorbilder. Während bei Morus die Antike und dort das Griechentum für eine bessere, egalitäre staatliche Ordnung einsteht, rekurriert Corneille in *Horace*, im Versuch den Absolutismus zu begründen, auf das römische Diktum, es sei süß, für das Vaterland zu sterben (II, 1, 398–402). So schroff *Horace* dem Absolutismus das Wort redet, bedarf es deshalb einer deutlichen Relativierung. Thematisch steht hierfür der Gegensatz zwischen Rom und Alba ein.

Unter der Hand verschiebt und verwindet sich damit zugleich der Traditionsstrang und die Kodierung von Humanismus/Humanität. Während die humanistische Tradition die antike Kultur, das antike Staatswesen oder aber auch den Heroismus der Römer ins Zentrum rückt, setzt Corneille auf diese Tradition auf, nicht ohne ihr das Prinzip der Humanität zur Seite zu stellen. Anders als das humanistische Konzept trägt sich hierbei das Humane nicht auf gentilgeschlechtlicher/historischer Vorbildnahme ab, sondern auf sexuellgeschlechtlicher Ebene. Das Humane ist vorwiegend empathisch, weiblich, von Tränen geprägt.

Mit einer gewissen Ironie ist zu verzeichnen, dass der Feminismus, so sehr er auf den Gegensatz von Individuum und Gesellschaft setzt, seine Anliegen regelmäßig über staatliche Institutionen durchzusetzen versucht, einen menschlichen Staat voraussetzend. Um Missverständnisse zu vermeiden: Es geht an dieser Stelle weder darum zu behaupten, der Absolutismus sei feministisch, noch darum zu behaupten, der Feminismus sei absolutistisch. Festzuhalten ist jedoch, dass im Zuge des (sich durchsetzenden) Absolutismus der Staat sich mit Themen wie der Ehre der Frau in gesellschaftliche Bereiche einmischt, die ihm vordem verstellt waren. Es sind diese Diskurspositionen, die sich der Feminismus zunutze macht.

Um auf die historischen Eckwerte zurückzukommen: In dem Maße, wie die Tragödien Corneilles über das gentile Geschlecht und das heißt: heroisch kodiert sind, sind die Geschlechterinszenierungen vorwiegend performativ-herausfordernd. Ablesbar ist das bereits daran, dass sie zumal im *Cid* weitgehend

an der Duellsituation orientiert sind. Aber selbst *Horace*, bei dem die Kombattanten lediglich zu einem Stellvertreterduell aufgefordert sind, das den Krieg zwischen den Verwandten beenden soll, kommt ohne ein verbales Kräfteressen, das für die Duellsituation so typisch ist, nicht aus.⁴ Dergestalt reichen die Rituale und Inszenierungen der Ehrhändel bis in das Bürgerkriegsszenario zwischen Rom und Alba hinein.

Komplementär zur performativen Inszenierung nimmt die (dis)simulative Inszenierung bei Corneille einen vergleichbar untergeordneten Rang ein. Simulativ verhält sich Chimène, wenn sie gegenüber der Öffentlichkeit verbirgt, dass sie Rodrigue auch dann noch liebt, als er ihren Vater ermordet hat. Simulativ verhält sich der König, der ihr mit der falschen Nachricht, Rodrigue sei tot, ihr Geheimnis entlockt. Simulativ verhält sich nicht zuletzt Sabine, wenn sie mit ihrem Selbstmord droht, denn es handelt sich in der Tat nur um eine Drohung (II, 6, 613–662).

In beiden Fällen ist die Zielrichtung dieser Simulationen heroisch kodiert: Chimène verbirgt ihre Schwäche, Sabine versucht das Geschehen zu beeinflussen, indem sie zumindest verbal ihr Leben in die Waagschale wirft. Ansatzweise zeigt sich hier, wie sehr Geschlechterinszenierungen von gegenläufigen Narrativen durchzogen sind. Während man im spanischen Ehrendrama die vermutete Untreue der Frau zu vertuschen versucht, zeigt Chimène keine Schwäche und Sabine droht mit Selbstmord. Simulation dient hierbei dazu, das heroisch-männliche Bild der Frau zu wahren und nicht ihre weibliche Ehre oder ihre sexuelle Unbescholtenheit.

Racine: Geschlechtsneutralität der Leidenschaft

Wie einleitend und titelgebender Weise bereits angemerkt, ist Leidenschaft bei Racine weitgehend geschlechtsneutral. Selbst wenn Phèdre auf ihre gentile Identität festgelegt ist wie sonst nur die Horatier, so meint diese Festlegung den Fluch der Götter oder das Rasen der Leidenschaft und nicht die ehrenhafte Verpflichtung auf einen heroischen Staat. Geschlechtsneutral ist Leidenschaft, weil sie nicht länger durch einen sexuellen Geschlechts- bzw. gentilen Geschlechterbegriff eingehegt ist. Sie bezieht sich nicht länger auf normative Konzepte weiblicher, und das heißt letztendlich: sexuell kodierter Ehre wie im spanischen Ehrendrama noch auf gentil heroische Ehre wie bei Corneille.

Davon ist die Grundgeometrie der Racine'schen Stücke weitgehend geprägt. Ein ungeliebter Dritter (Pyrrhus, Néron, Phèdre) bricht in eine Beziehung sich

wechselseitig Liebender (Andromaque und Hector/Astyanax, Junie und Britannicus, Hippolyte und Aricie) ein. Liebe oder Hass, das ist die prägende Dichotomie dieser Stücke. Gesellschaftlich kodierte Bereiche wie eheliche Treue oder gentile Loyalität kommen in ihnen zwar vor, bilden aber nicht deren Triebkraft. Pyrrhus bietet Andromaque an, Troja wiederaufzubauen, so sie ihn heiratet. Indessen ist Andromaque am ruhmreichen Fortbestand des gentilen Geschlechts nicht interessiert, sie will nur ihren toten Gatten betrauern, sucht ein Asyl für sich und ihren Sohn. Und auch wenn Phèdre in quasi inzestuöser Weise ihren Stiefsohn begehrt, handelt das Stück doch offensichtlich nicht davon, dass Phèdre, wie vordem die Frau im spanischen Ehrendrama, eine sexuelle Untreue zu verbergen hätte. Sie leidet unter ihrer unerfüllten Leidenschaft, die sie in nachgerade exzessiver Weise ausagiert.

Wenn vor jeglicher gesellschaftlichen Kodierung Liebe gegen Hass steht, kann die Rolle des ungeliebten Dritten unterschiedslos sowohl von Männern als auch von Frauen eingenommen werden. Im Grunde sind die Rollen der Racine'schen Helden deshalb funktional, aber auch hinsichtlich der affektiven Valeurs austauschbar. Frauen lieben genauso leidenschaftlich wie Männer und rächen sich kaum weniger grausam als diese, wenn sie zurückgewiesen werden. Sicherlich: Auch hier sind geschlechtsspezifische Unterschiede im Detail zu verzeichnen. Dass eine Frau direkt zur Tat schreitet, kommt bei Racine genauso wenig vor wie bei Corneille oder im spanischen Ehrendrama. Entscheidender ist, wie Leidenschaft jeweils kodiert ist. Deutlich wird dies in den Vorhaltungen, die Cœnone Phèdre macht:

L'amour n'a-t-il encor triomphé que de vous ?
La faiblesse aux Humains n'est que trop naturelle.
Mortelle subissez le sort d'une Mortelle. (*Phèdre et Hippolyte*, IV, 6, 1300–1302)

Mit anderen Worten: Schwäche ist kein Attribut der weiblichen, sondern der menschlichen Natur. Diese bezwingt nicht nur Phèdre, sondern ebenso sehr den stolzen Jüngling Hippolyte.

Um zumindest an dieser Stelle den Blick auf die geistesgeschichtlichen Rahmen- und Randbedingungen zu öffnen: Einer prominenten These Auerbachs zufolge wird der Begriff der *passio* im 17. Jahrhundert aktivisch (vgl. Auerbach 1967: 161–175). Wenn die Leidenschaften über die Menschen triumphieren, ist das in diesen Kontext zu stellen oder auch in den Kontext einer negativen Anthropologie, die Karlheinz Stierle der Moralistik, aber auch Racine attestiert (vgl. Stierle 1985: 100–

112). Man muss kaum betonen: Auch unter dem Titel einer negativen Anthropologie ist Leidenschaft geschlechtsneutral.

Wenn Leidenschaft die Triebkraft der Racine'schen Stücke ist, stellt sich die Frage, inwiefern sie unter dem Titel der Geschlechterinszenierung zu verhandeln sind. Ist Leidenschaft nicht etwas jenseits aller Inszenierung? Verbreiteter Weise verbindet man mit Inszenierungen Aspekte des Gemachten, des künstlich Arrangierten. Das ist durchaus angemessen. Man denke nur an die Aufführungskonstellationen, die der König in *El médico de su honra* in den Wandschirmszenen vornimmt. Abgesehen davon, dass wir auf vergleichbare Szenen auch bei Racine stoßen, mag es unangemessen erscheinen, den Geständnissen einen vergleichbar inszenatorischen Charakter zuzuschreiben. Und doch handelt es sich auch hierbei um Inszenierungen im Sinne eines In-Szene-Setzens. In Szene gesetzt wird in den Geständnissen bei Racine nicht primär das eine Subjekt durch das andere, wie im richterlichen Verhör, noch inszeniert sich das eine Subjekt gegen das andere, wie im Duell. In Szene gesetzt wird stattdessen eine Leidenschaft, die das Subjekt überwältigt. In Szene gesetzt wird das Regime einer aktivischen *passio* oder aber auch – so verführt das Wort scheinen mag – eine schiere sexuelle Geschlechtlichkeit.

Unter der Hand verschiebt sich hierbei der Term der Geschlechterinszenierung hin zur Inszenierung geschlechtlicher Leidenschaft. Konzeptionell ist diese vor dem Hintergrund der erarbeiteten Begriffe der performativen und der simulativen Inszenierung zu diskutieren. Thematisch stehen zwei Aktionspole im Blick: Das Gestehen und das Belauschen.

Eine simulative Komponente besitzen die Geständnisse der Racine'schen Helden, weil diese zumindest eingangs versuchen, ihre Leidenschaft zu verbergen. Das geht so weit, dass sie sich sozial zurückziehen, dass sie nachgerade die Flucht vor dem Geliebten ergreifen.

Hippolyte:

Le dessein en est pris, je pars, cher Thérémène (*Phèdre et Hippolyte*, I, 1, 1)

Phèdre:

N'allons point plus avant. Demeurons, chère Cène.

Je ne me soutiens plus. Ma force m'abandonne.

Mes yeux sont éblouis du jour que je revois,

Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi. (*Phèdre et Hippolyte*, I, 3, 153–156)

So zögerlich und verhuscht die Racine'schen Helden zumindest in den Eingangsszenarien häufig sind, wird man sie nicht als geständnishaft

apostrophieren wollen. Und dennoch gilt in der Länge, dass sie sich nur verbergen, um sich zu offenbaren und zu gestehen.

So verbreitet die Rede vom Geständnis bei Racine ist (vgl. exemplarisch Barthes 1963: 109–113) – in unserem Zusammenhang ist es dahingehend zu präzisieren, dass die Geständnisse Racine'scher Helden zumindest in erster Instanz nicht als Sprechakte, als Performative zu verstehen sind, sondern als performative Inszenierungen. Im Blick steht nicht der einzelne Sprechakt, sondern die Szenenfolge, ein Regime von Sich-Offenbaren und Zurückweichen, das sich über einzelne Szenen und Dramenakte verteilt. Inszeniert ist das Geständnis, weil es auf Raten erfolgt.

So markant wie zugleich exemplarisch lesbar ist dieser Prozess in *Phèdre et Hippolyte*, weil dort die beiden Protagonisten im Gleichschritt dieselbe Entwicklung durchlaufen. Nachdem sie sich anfangs unter vorgeschobenen Gründen aus der höfischen Öffentlichkeit zurückziehen wollen, gestehen sie ihrem Vertrauten ihre Liebe, nachdem sie in der Folge aus gesellschaftlichen Gründen in eine Begegnung mit dem Geliebten einwilligen, gestehen sie auch ihm nach anfänglichen Ausflüchten ihre Liebe. Wie wenig dieser Prozess sprechaktlogisch zu fassen ist, zeigt sich daran, dass über weite Strecken der Sprechakt Geständnis unterbleibt bzw. bestritten wird. Wenn Phèdre sagt: "N'allons point plus avant", tätigt sie hiermit zwar einen Sprechakt, aber der Sprechakt, den sie tätigt, ist eine Bitte und kein Geständnis. Wenn sie andererseits ansatzweise ihre Liebe zu Hippolyte gesteht: "Tu connais ce Fils de l'Amazone" und C enone ihr Geständnis ausbuchstabiert: "Hippolyte? Grands Dieux!" versucht sie den getätigten Sprechakt zurückzuweisen oder aber auch nur von sich zu weisen, um ihn C enone zuzuschreiben: "C'est toi qui l'as nommé" (*Phèdre et Hippolyte*, I, 3, 262–264).

Ein Sprechakt erfolgt erst zum Schluss der Begegnung. Phèdre spinnt Hippolyte gegenüber aus, wie es gewesen wäre, wenn er anstelle von Th es ee den Minotaurus besiegt und sie anstelle ihrer Schwester ihn aus dem Labyrinth geführt hätte (II, 5, 645–662). Auch wenn das nur eine Fiktion ist, hinter ihr verbirgt sich ein veritables Liebesgest andnis. Das, was sie hier ausspinnt, ist keine bloße Träumerei, es setzt wie jeder Sprechakt eine neue Realität und wirft die bestehende um. Das versteht zuerst Hippolyte: "Dieux! Qu'est-ce que j'entends? Madame, oubliez-vous / Que Th es ee est mon Père [...]" (II, 5, 663f.). Phèdre leugnet zunächst einmal mehr ihren Sprechakt – "Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire, / Prince?" (II,

5, 665f.) –, um ihn schließlich doch einzugestehen: "Ah! cruel, tu m'as trop entendue" (II, 5, 670).

"Ah! cruel". Liebesgeständnisse sind Sprechakte. Man kann sie nicht bloß zur Kenntnis nehmen. Sie verhalten sich wie ein Angebot. Man kann sie nur annehmen oder ablehnen. Diese Binarität reflektiert sich in der Rede von Liebe und Hass. So unverhältnismäßig insbesondere der Hass erscheinen mag – er bildet die Zurückweisung ab, die der Liebende in seinem Sprechakt erfährt.

Performative Inszenierungen terminieren bei Calderón und Racine gleichermaßen in einem Sprechakt: "Ihr seid entehrt." "Ich liebe dich." Da Sprechakte schiere linguistische Tatbestände sind, lässt sich aus ihnen kaum eine historische Differenz zwischen Ehren- und Leidenschaftsdrama ableiten. Diese Differenz zeigt sich ungleich schärfer, wenn man die linguistischen Modelle auf der Achse der (performativen/simulativen) Inszenierung abträgt. Während im Ehrendrama beide Inszenierungsformen sozial disjunkt organisiert sind – die simulative Inszenierung adressiert die breite Öffentlichkeit, die performative den König –, während wir es dort mit einer horizontalen Organisation zu tun haben, ist das Verhältnis von simulativer und performativer Inszenierung bei Racine vertikal. Die performative Inszenierung (oder das Geständnis) durchschlägt die simulative, um der ganzen Welt das Ausmaß der Leidenschaft zu offenbaren.

Komplementär zur gestandenen Leidenschaft verhält sich die belauschte. Komplementär schon deshalb, weil sie ungleich inszenatorischer in des Wortes nächstliegender Bedeutung ist. Während sich die Leidenschaft im Geständnis selbst offenbart, wird ihr im Falle der belauschten Leidenschaft ihr Geheimnis entrissen. Das geht nicht ohne inszenatorische Zurichtungen ab.

Die wohl markantesten Szenen hierzu finden sich in *Britannicus*. Junie und Britannicus lieben einander. Néron liebt seinerseits Junie, ohne bei ihr auf Gegenliebe zu stoßen. Er verfällt auf folgenden grausamen Plan: Er verlangt von ihr, Britannicus zu verstoßen, ohne dass ihm bekannt würde, dass sie das gezwungenermaßen tut: "De son bannissement prenez sur vous l'offense" (*Britannicus*, II, 3, 671). Hierzu ersinnt er folgendes Szenario: Sie solle in einer persönlichen Begegnung mit Britannicus die Beziehung beenden. Er würde sie hierbei belauschen. Sollte sie Britannicus heimliche Zeichen der Liebe geben, würde er ihn töten. Junie nimmt das sehr ernst. Sie begegnet Britannicus mit gesenktem Blick, denn spätestens in ihren Augen würde sich ihre Liebe verraten.

Vermutlich wohnen wir an dieser Stelle der ersten intimen Szene der Weltliteratur bei. Auch und gerade deshalb, weil ein Dritter in die intime Zweierbeziehung hinein zu regieren versucht. Geschlechterinszenierung meint an dieser Stelle auch dies: dass Leidenschaft vorzugsweise nur unter Ausschluss des Dritten denkbar erscheint. Insofern der Dritte noch anwesend ist, zeigt sich, dass er hier nicht hingehört.

Weil oder obwohl wir es in dieser ersten intimen Begegnung mit einer historischen Umbruchsfigur zu tun haben, gemahnt, wie lose auch immer, die Szene in *Britannicus* an die Wandschirmszene in *El médico de su honra*. Wie konträr beide Formen von Geschlechterinszenierung sich zueinander verhalten, zeigt sich bereits daran, dass der Herrscher bei Racine nicht länger vor dem Wandschirm, sondern hinter ihm steht. Das hat damit zu tun, dass er, anders als bei Calderón, nicht als Richter über Ehrhändel zu Gericht sitzt, sondern als eifersüchtiger Rivale seinen Konkurrenten belauscht. Dieser Positionstausch reflektiert den Wandel des Geschlechterbegriffs. Im spanischen Ehrendrama ist Geschlecht primär gentil kodiert – es ist eine Frage der Ehre und der Öffentlichkeit – und deshalb nimmt die Vorderbühne der König ein, der über die Ehre zu Gericht sitzt. Alles, was geschlechtlich zweideutig ist, muss sich vor dieser Instanz ausweisen, und wo dies nicht möglich ist, trägt man es auf der Hinterbühne heimlicher Ehrenrache ab. Im Gegensatz hierzu ist das Geschlecht bei Racine leidenschaftliche Liebe. Deshalb nimmt es die Vorderbühne ein und steht dort zur Beobachtung, während der Herrscher, der als Rivale das Begehren der Liebenden zu belauschen und zu sabotieren versucht, auf die Hinterbühne verwiesen wird.

Anders als im Ehrendrama steht thematisch nicht der sexuelle Fehltritt eines möglichen Partners im Blick, sondern dessen Begehren. Die Racine'schen Helden beobachten nicht die mögliche Ehrlosigkeit ihres Geliebten, sondern dessen Begehren – ein Begehren, das sie selbst begehren. Vor diesem Hintergrund ist die Frage nach Tausch und geschlechtlicher Identität neu zu stellen oder aber auch nur nachzujustieren. Im spanischen Ehrendrama ist die Frau tendenziell eine Gabe. Anders sind die Frauen im Corneille'schen Kontext kodiert. Sie stehen zu ihrem Geschlecht, sie verhalten sich so heroisch wie die Männer. Man könnte deshalb, eine Bestimmung Lacans aufgreifend, sagen, sie haben einen Phallus. Anders ist das Begehren des Begehrens des Anderen bei Racine getaktet. Es versucht eine Position einzunehmen, die der Phallus begehrt. Lacan bestimmt diese Position

dahingehend, dass die Frau oder das Kind keinen Phallus hat, sondern versucht ein Phallus zu sein (vgl. Lacan 1971: 112-114).

Rückblick und Ausblick

Die Frau als Gabe, einen Phallus haben, ein Phallus sein. Durchweg stellt Judith Butler auch diese Thesen zur Disposition, jedoch mit anderer Zielrichtung. Sie will zeigen, wie verdinglicht die strukturalistischen Theorieansätze sind und wie wenig sie der changierenden Sexualität gerecht werden, die jedem Individuum einwohnt. Die vorstehende Studie setzt mit Problemstellungen von Lévi-Strauss ein, um zu zeigen, wie diese historisch umbesetzt und hin zu einer geänderten Geschlechtlichkeit verschoben werden. Dieser Ausdifferenzierungsprozess ist nicht so zu verstehen, dass hierbei ein neues System entstehen würde. Denn stets ist Geschlechtlichkeit auf das System von Verwandtschaft und Staat verwiesen – und sei es nur deshalb, weil es die Schauplätze und Bühnen bietet, auf denen sie, mit welchen Positionsverschiebungen auch immer, inszeniert wird.

Bibliographie

Auerbach, Erich (1967): "Passio als Leidenschaft", in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern: Francke, 161–175.

Barthes, Roland (1963): *Sur Racine*. Paris: Seuil.

Baudrillard, Jean (1976): *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.

Butler, Judith (2018¹⁹): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [1991]

Calderón de la Barca, Pedro (1989): *El médico de su honra*. Hg. von D. W. Cruickshank, Madrid: clásicos castalia.

Calderón de la Barca, Pedro (2001): *A secreto agravio, secreta venganza*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7s7m5>, 23.08.2020].

Calderón de la Barca, Pedro (2001): *El pintor de su deshonra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmknk3b1>, 23.08.2020].

Corneille, Pierre (1980): *Le Cid*, in: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. von Georges Couton, Paris: Gallimard.

Corneille, Pierre (1980): *Horace*, in: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. von Georges Couton, Paris: Gallimard.

- Fischer-Lichte, Erika (2005): "Performativität/performativ", in: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 234–242.
- Hempfer, Klaus W. (2018): *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Metzler.
- Herr, Richard (1955): "Honor versus Absolutism: Richelieu's Fight against Dueling", in: *The Journal of Modern History* 27.3, 281–285.
- Lacan, Jacques (1971): "La signification du phallus", in: *Ecrits II*. Paris: Seuil, 103–115.
- Lévi-Strauss, Claude (1993): *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Racine, Jean (1999): *Britannicus*, in: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. von Georges Forestier, Paris: Gallimard.
- Racine, Jean (1999): *Phèdre et Hippolyte*, in: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. von Georges Forestier, Paris: Gallimard.
- Sick, Franziska (2019): "Schwarze Erotik. Von Baudrillard zu Racine und Rousseau", in: Susanne Bach (Hg.): *Erotik in Literatur und Theater*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 33–50.
- Sick, Franziska (2003): "Pierre Corneille, *Le Cid* (1637)", in: Henning Krauß / Till R. Kuhnle / Hanspeter Plocher (Hg.): *17. Jahrhundert. Theater*. Tübingen: Stauffenburg, 35–69.
- Stierle, Karlheinz (1985): "Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil", in: Fritz Nies / Karlheinz Stierle (Hg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München: Fink, 81–133.
- Weinrich, Harald (1986): "Die fast vergessene Ehre", in: *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. München: dtv, 203–224.

¹ Im Blick steht hierbei ein vergleichsweise einfaches Zeichenmodell. Historisch differenzierter ist der Ansatz von Baudrillard 1976. Vgl. hierzu Sick 2019: 33–50.

² Zu diesen Ausweitungen, vgl. grundsätzlich Hempfer 2018: 108–142.

³ Es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass Corneilles *Cid* auf einer spanischen Vorlage basiert, die bereits den vorstehend skizzierten Konflikt enthält, auch wenn Corneille ihn pointierter akzentuiert, vgl. hierzu Sick 2003, 36–39.

⁴ Exemplarisch hierfür steht die Auseinandersetzung zwischen Horace und Curiace nach beider Nominierung für den stellvertretenden Zweikampf der Besten, vgl. *Horace*, II, 1; II, 3.