

Linda Simonis

„Une pitié funeste.“ Pathos-Szenen in Jean Racines *Andromaque*¹

Jean Racines Tragédie *Andromaque*,² die im Jahr 1667 erstmals aufgeführt wurde,³ ist, wie bereits das erste Bühnenstück des französischen Dramatikers, die *Thébaïde*, nach dem Vorbild der Euripideischen Tragödien verfasst.⁴ Als vorrangige Prätexte können Euripides' *Andromache* und *Troerinnen* gelten, die Racine Thema und Stoff für sein Drama geliefert haben. Gleichwohl hat Racine, die Handlung seines Stücks auf eigenständige, von Euripides' *Andromache* abweichende Weise gestaltet: Beide Tragödien zeigen die leidvolle Situation der Witwe Hektors, die nach dem Fall Trojas in griechische Gefangenschaft geraten und Sklavin von Pyrrhus, Sohn des Achilles, geworden ist. Während die Protagonistin bei Euripides indessen ihren Sohn Astyanax bereits verloren hat und zur Nebenfrau von Pyrrhus geworden ist, erscheint Racines *Andromache* vor allem als Beschützerin ihres Sohnes Astyanax, der abweichend von der antiken Überlieferung in Racines Adaptation des Mythos noch lebt. Zugleich erhält bei Racine auch Pyrrhus eine bedeutendere Rolle, insofern er als Liebender um *Andromache* wirbt und ihr seinen Schutz anbietet.

Racines *Andromaque* ist eine Tragödie des Leidens und Mitleidens. Dieses Motiv tritt schon in der zweiten Szene des ersten Akts hervor: Orest, der als Gesandter der übrigen griechischen Fürsten auftritt, fordert Pyrrhus auf, den Sohn Hektors auszuliefern und diesen so dem Schicksal seines Todes zu überlassen. In diesem Zusammenhang warnt Orest Pyrrhus vor den politischen Konsequenzen, wenn dieser sich von einem menschenfreundlichen Affekt zu einem unklugen Verhalten verleiten lasse:

¹ Für wichtige Hinweise und Anregungen zu diesem Beitrag danke ich Susanne Friede und Christoph Groß.

² Der Text von Racines *Andromaque* wird hier nach der Pléiade-Ausgabe zitiert: *Andromaque. Tragédie*. In: Racine: *Œuvres complètes*, Band I: Théâtre – Poésie. Édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris : Gallimard 1999, S. 193-256. Nachweise zu zitierten Stellen finden sich nach den Zitaten in Klammern im Text.

³ Das Stück wurde im November 1667 zunächst in den Gemächern der Königin gespielt, bevor es im Hôtel de Bourgogne in Paris vor einem größeren Theaterpublikum aufgeführt wurde. Vgl. „*Andromaque – Notice*“ in: Racine: *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 1318-1343, hier S. 1322-1323.

⁴ Vgl. Tristan Alonge: *Racine et Euripide. La révolution trahie*. Genève: Droz 2017, S. 132, 146-151.

[...] la Grèce avec douleur
Vous voit du sang troyen relever le malheur,
Et vous laissant toucher d'une pitié funeste,
D'une guerre si longue entretenir le reste.
Ne vous souvient-il plus, Seigneur, quel fut Hector ? (I. ii. 151-155)

Mit der „pitié funeste“, die Orest seinem Gegenüber im Modus des Vorwurfs entgegenhält, ist zugleich ein Leitkonzept des Dramas benannt, das schon hier als ein zweiseitiges, ambivalentes Motiv erscheint. Die *pitié* wird hier nicht uneingeschränkt positiv gewertet, sondern erhält durch das Epitheton „funeste“ einen negativen Akzent; sie wird mit den Konnotationen des Düsternen und Unheilvollen versehen. Diese düstere Dimension der *pitié* stellt Orest heraus, wenn er in der Folge das Unheil, das aus der mitleidigen Haltung gegenüber dem trojanischen Jungen hervorzugehen droht, in eindringlichen Worten ausmalt:

Et qui sait ce qu'un jour ce fils peut entreprendre ?
Peut-être dans nos ports nous le verrons descendre,
Tel qu'on a vu son père embraser nos vaisseaux,
Et la flamme à la main, les suivre sur les eaux.
Oserai-je, Seigneur, dire ce que je pense ?
Vous-même de vos soins craignez la récompense,
Et que dans votre sein ce serpent élevé
Ne vous punisse un jour de l'avoir conservé. (I. ii. 161-168)

Es ist nicht weniger als die Gefahr einer Erneuerung des Konflikts, die Vision eines erneuten Ausbruchs des soeben beendeten Trojanischen Krieges, den Orest seinem Gesprächspartner vor Augen führt. Im suggestiven Bild der Schlange, das hier als Topos des Undanks zitiert wird, beschwört er die Gefahr einer sich gegen seinen Wohltäter wendenden Gewalt des Adoptivkinds, um so die Tötung des Trojanischen Fürstensohnes als präventive Maßnahme zu rechtfertigen.

In seiner Entgegnung auf die Vorhaltungen Orests verteidigt Pyrrhus unterdessen seine Position, indem er die Harmlosigkeit des Kindes betont und zugleich sein eigenes Recht geltend macht, über seine Gefangenen selbst zu verfügen. Im Zuge seiner weiteren Argumentation erhält sodann das Mitleid eine positive Wertung, indem es als natürliche Regung und positive Kraft hervortritt:

La Victoire et la Nuit, plus cruelles que nous,
Nous excitaient au meurtre, et confondaient nos coups.
Mon courroux aux Vaincus ne fut que trop sévère.
Mais que ma Cruauté survive à ma Colère ?

Que malgré la pitié dont je me sens saisir,
 Dans le sang d'un Enfant je me baigne à loisir ?
 Non, Seigneur. Que les Grecs cherchent quelque autre proie ;
 Qu'ils poursuivent ailleurs ce qui reste de Troie :
 De mes inimitiés le cours est achevé ;
 L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé. (I. ii. 206-220)

War das Töten im Kontext der Zerstörung Trojas, so Pyrrhus' Argument, dem Krieg geschuldet und durch jenen Ausnahmezustand erklärbar, hat es nun, Jahre später und im Frieden, keinen Grund und keine Rechtfertigung mehr. Dem Gegensatz von Krieg und Frieden, der der Argumentation zugrunde liegt korrespondiert das antinomische Affektpaar von Zorn (*courroux, colère*) und Mitleid: Ist im Krieg, in der Situation des Kampfes, der Zorn der dominierende Affekt, gilt es im Frieden, dem Impuls des Mitleids zu folgen. Auffallend ist zudem, dass die *pitié* hier als etwas erscheint, das im Modus des Erlebens erfahren wird, als eine Macht, die das Subjekt berührt und ergreift: „la pitié dont je me sens saisir“. Wer der Regung des Mitleids folgt, scheint also zunächst einmal mehr zu reagieren als eigenmächtig zu handeln. Gleichwohl stimmt, Pyrrhus' Darlegung zufolge, das, wozu die *pitié* drängt, mit dem überein, was auch dem Nachdenken und vernünftigen Abwägen als sinnvoll einleuchtet. Auf den supponierten Einklang von *pitié* und Vernunft deutet auch die Schlüssigkeit und logische Stringenz des abschließenden Verses, in dem Pyrrhus' Rede kulminiert: „L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé.“ In Pyrrhus' Ausführungen erfährt das Mitleid also eine positive Wertschätzung, die dessen negativer Akzentuierung durch seinen Vorredner diametral entgegengesetzt ist.

Dass uns das Mitleid als umstrittenes Phänomen entgegentritt und zum Gegenstand der Debatte wird, ist unterdessen keine idiosynkratische Eigentümlichkeit von Racines Tragödie. Die Rede über die *pitié*, die hier geführt wird, ist vielmehr in einem weiteren frühneuzeitlichen Diskurszusammenhang zu sehen, der über die Literatur im engeren Sinne hinausreicht. Wie Katherine Ibbett in ihrer Studie *Compassion's Edge* gezeigt hat,⁵ gewinnt die Frage der *pitié* im 16. Jahrhundert in Frankreich im Kontext der konfessionellen Bürgerkriege eine spezifische Dringlichkeit und Relevanz. Vor dem Hintergrund des religiösen Konflikts und der Gewalterfahrungen des Kriegs verbindet sich, so Ibbetts Befund,⁶ das Denken und Sprechen von Mitleid mit einem Moment von „partisanship“.

⁵ Vgl. Katherine Ibbett: *Compassion's Edge. Fellow-Feeling and Its Limits*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2018, S. 1-8.

⁶ Ebd., S. 6.

Mitleid erweist sich als eine Kategorie, die ebenso trennt wie verbindet:⁷ Wenngleich es seinem Begriff nach auf Verallgemeinerung zielt, wirkt die Zuschreibung des Mitleids als eine normative und exklusive Operation, die Grenzen zieht und die Kluft zwischen den Parteien verstärkt.⁸ Auswirkungen und Resonanzen dieser Mitleidsdiskussion, ihrer distinktiven und limitierenden Effekte sind, wie Ibbett weiterhin ausführt,⁹ noch in der Literatur der nachfolgenden Epoche, des 17. Jahrhunderts, zu vernehmen.

Racines *Andromaque* gehört zu jenen Werken des Grand Siècle, die die Mitleidsproblematik wiederaufnehmen und diese Thematik zum Angelpunkt der literarischen bzw. dramatischen Gestaltung machen. Die polarisierende Wirkung des Mitleids, die sich in den einander widerstrebenden Positionen von Pyrrhus und Orest bekundet, entfaltet sich in dem Drama nicht zufällig vor dem Hintergrund eines Kriegs, nämlich des Trojanischen Kriegs. Zwar ist letzterer zum Zeitpunkt des Beginns der Dramenhandlung bereits beendet, doch aus seinen Folgen droht sich ein neuer Konflikt, ein Streit zwischen Pyrrhus und den übrigen Griechen, abzuzeichnen. Neben den spaltenden Effekten des Mitleids tritt dabei unterdessen, in den Äußerungen von Pyrrhus, der die *pitié* verteidigt, auch deren mögliche verbindende Potenz hervor. Das Fürstentum Epirus soll, so Pyrrhus, den gefangenen Trojanern nicht nur einen Zufluchtsort bieten; es soll zugleich ein Ort der Aufhebung von Distinktionen, der Überbrückung der Gegensätze, sein. Die ehemals getrennten Parteien der Griechen und Trojaner, so schwebt Pyrrhus vor, werden sich zu einer neuen Gemeinschaft vereinen:

J'y consens avec joie :
Qu'ils cherchent dans l'Épire une seconde Troie ;
Qu'ils confondent leur haine, et ne distinguent plus
Le sang qui les fit vaincre et celui des vaincus. (I. ii. 229-232)

Bemerkenswert an der zitierten Stelle ist nicht nur die dort eröffnete Aussicht, dass Epirus den Gefangenen eine neue Heimat, ein „zweites Troja“ bieten soll. Pyrrhus' Rede zielt vielmehr grundsätzlicher darauf, die Vorstellung einer ethnisch-kulturellen und politischen Differenz zwischen Griechen und Trojanern zu unterlaufen. Indem er fordert, keinen Unterschied mehr zu machen zwischen dem „Blut“ der Griechen und dem der Trojaner, negiert er jene Differenzen von Siegern und Besiegten, von Freund und Feind, die das Kriegsgeschehen regierten. In dem Postulat der Gleichheit bzw. Nicht-Unterschie-

⁷ Ebd., S. 1.

⁸ Vgl. ebd., S. 32.

⁹ Vgl. ebd., S. 134-158.

denheit von Siegern und Besiegten klingt darüber hinaus die Idee einer möglichen Vereinigung und Vermischung an, die auf Pyrrhus' Vorhaben, sich mit Andromache zu vermählen, vorausdeutet.

Während Pyrrhus somit darauf drängt, das Grauen des vorangehenden Krieges hinter sich zu lassen und zu vergessen, tritt uns in Andromache eine Figur entgegen, die auf dem Erfordernis der Erinnerung beharrt und das Andenken an das Leiden zu ihrer Sache macht. Dieser Imperativ des *souvenir* tritt schon in der Szene des ersten Auftritts von Andromache (I, iv) eindringlich hervor. In dieser Szene sehen wir eine Begegnung zwischen Pyrrhus und Andromache, die diesen darum bittet, wie gewohnt, einmal am Tag ihren Sohn sehen zu dürfen:

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon Fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste, et d'Hector et de Troie,
J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui :
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui. (I. iv. 260-264)

Im Zentrum der zitierten Passage steht zunächst die enge Beziehung Andromaches zu ihrem Sohn, dem allein sie ihre Sorge und Zuwendung widmet. Dabei ist es unterdessen nicht nur die Mutterliebe, die die enge Bindung Andromaches zu Astyanax begründet. Der Junge hat darüber hinaus eine weiterreichende symbolische und kulturelle Bedeutsamkeit, die Andromache pointiert zusammenfasst: „le seul bien qui me reste, et d'Hector et de Troie“. Die Besonderheit des Jungen besteht also darin, dass er Andromache mit ihrer trojanischen Vergangenheit verbindet und so ein Andenken an diese Vergangenheit zu stiften vermag. Mehr noch: Er ist das „einzige Gut“, das durch die Zerstörung des Kriegs hindurch bis in die Gegenwart bewahrt werden konnte. Dabei sind es insbesondere zwei Namen, die für jene verlorene Vergangenheit stehen: Hektor und Troja. Astyanax nimmt also in Andromaches Wahrnehmung die Stelle ihres verstorbenen Gatten Hektor ein. Damit steht er zugleich – symbolisch wie metonymisch – für „Troja“, das hier gleichermaßen als Name für die Stadt, für das dort beheimatete Fürstengeschlecht sowie für die gesamte, damit verbundene kulturelle Welt zu lesen ist.

Nähere Aufmerksamkeit in diesem Kontext verdient der Umstand, dass Andromache ihr Zusammensein mit ihrem Sohn als ein gemeinsames Weinen beschreibt: „J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui“. Der Vorgang des Weinens mag dabei zunächst als

eine Form der Selbstklage¹⁰, eine Klage über die gegenwärtige traurige Lage, verstanden werden. Darüber hinaus ist er zugleich Ausdruck der Trauer über die verlorene Vergangenheit, den Verlust der Familie und kulturellen Welt, die hier, gewissermaßen in einem von Tag zu Tag wiederholten Ritual manifestiert und stets aufs Neue vergegenwärtigt wird. In dem Gestus der Klage, der uns hier entgegentritt, lässt sich eine Nähe und Affinität zum elegischen Sprechen erkennen, die insbesondere Andromaches Äußerungen charakterisiert.

Die trauernde Rückbesinnung und kontemplative Erinnerung werden unterdessen in der genannten Szene abrupt unterbrochen. Denn Pyrrhus interveniert in Andromaches Vorstellung der elegischen Gemeinschaft mit Astyanax, indem er ihr die Gefahr ins Bewusstsein ruft, die das Leben ihres Sohnes bedroht:

Ah ! Madame, les Grecs, si j'en crois leurs alarmes,
Vous donneront bientôt d'autres sujets de larmes. (I. iv. 265-266)

In der Folge offenbart Pyrrhus seiner Dialogpartnerin die Forderung der Griechen, Astyanax auszuliefern und so dessen Tötung zuzulassen. Damit führt er Andromache ihre prekäre Lage und Schutzbedürftigkeit vor Augen. Er hofft, sie auf diese Weise für sich zu gewinnen, sie dazu zu bewegen, sich mit ihm zu vermählen.

In ihren auf Pyrrhus' Enthüllung folgenden Entgegnungen hebt Andromache nicht allein die Unschuld des Kindes hervor, das von seiner Herkunft und von den kriegerischen Auseinandersetzungen nichts weiß.¹¹ Aufschlussreich ist, dass sie in diesem Zusammenhang erneut das Motiv der Tränen hervorhebt und die bereits erwähnte stellvertretende und symbolische Bedeutung des Jungen betont:

Et vous prononcerez un Arrêt si cruel ?
Est-ce mon intérêt qui le rend criminel ?
Hélas ! on ne craint point qu'il venge un jour son Père ;
On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa Mère.
Il m'aurait tenu lieu d'un Père et d'un Époux ;
Mais il me faut tout perdre, et toujours par vos coups. (I. iv. 275-280)

¹⁰ Dieses Konzept verdanke ich dem grundlegenden Papier von Susanne Friede und Christoph Groß: „Praktiken der (Selbst-)Klage und des Mitleids in der Lyrik des 16. Jahrhunderts (Italien/Frankreich)“ (Bochum, 25.01.2022). Daran knüpfen auch meine Überlegungen zum elegischen Sprechen an.

¹¹ Vgl. I. vi. 270-272 : „Andromaque : Digne objet de leur crainte !/ Un enfant malheureux, qui ne sait pas encor/ Que Pyrrhus est son maître, et qu'il est fils d'Hector.“

Indem Astyanax für Andromache die Stelle des Vaters wie die des Gatten vertritt, wirkt er als Memorialfigur, als eine *persona*, die die Erinnerung an Eëtion und Hektor und in eins damit an die trojanische Vergangenheit wachhält. Paradoxerweise sind es die (fortwährenden) Tränen („les larmes de sa mère“), die Andromache nicht verlieren und sich nicht nehmen lassen will, da diese das Medium bereitstellen, in dem die Erfahrung des Leids und die verlorene Vergangenheit vergegenwärtigt werden können. Nur im Vollzug des Weinens, im Modus der Klage, lässt sich die Erinnerung auf Dauer stellen.

Schon die Szene der ersten Begegnung der beiden Hauptfiguren exponiert somit den zentralen dramatischen Konflikt, aus dem Sprache und Handlung der Tragédie hervorgehen: Pyrrhus bietet sich Andromache als Beschützer an und offeriert, ihr und ihrem Sohn ein ihrer fürstlichen Herkunft gemäßes Leben zu ermöglichen. Im Gegenzug fordert er indessen Andromaches Einwilligung, sich mit ihm zu vermählen. Um dieses Anliegen geltend zu machen, stellt sich Pyrrhus im weiteren Fortgang der Szene in der Rolle des selbstlosen Retters dar, der seine Besitztümer wie sein eigenes Leben aufs Spiel setzt (I. iv. 281-288). Vor dieser Folie bringt er sodann sein eigenes Anliegen vor, indem er Andromache darum bittet, ihn nicht länger als Feind zu betrachten und zurückzuweisen.¹²

In ihrer Antwort auf Pyrrhus' Werbung erweist sich Andromache nicht nur als loyale Trojanerin, die ihrem Gatten über den Tod hinaus die Treue hält, sondern auch als besonnene und kluge Rednerin. Denn einerseits erkennt sie das generöse Angebot von Pyrrhus als Zeichen der Großmut an, andererseits fordert sie ihn auf, das Ansehen, das ihm auf diese Weise zukommt, nicht durch die Schwäche einer erotischen Neigung zu verspielen:

Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce ?
Faut-il qu'un si grand Cœur montre tant de faiblesse ?
Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux
Passe pour le transport d'un Esprit amoureux ? (I. iv. 297-300)

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Andromache die Unmöglichkeit, eine Liebesbeziehung zu Pyrrhus einzugehen, mit dem Hinweis auf ihre immerwährende Trauer begründet:

¹² Vgl. I. vi. 289-296: „Mais parmi ces périls, où je cours pour vous plaire,/ Me refuserez-vous un regard moins sévère ?/ Haï de tous les Grecs, pressé de tous côtés,/ Me faudra-t-il combattre encor vos cruautés ?/ Je vous offre mon Bras. Puis-je espérer encore/ Que vous accepterez un Cœur qui vous adore ?/ En combattant pour vous, me sera-t-il permis/ De ne vous point compter parmi mes Ennemis ?“

Captive, toujours triste, importune à moi-même,
 Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime ?
 Que feriez-vous, hélas ! d'un Cœur infortuné
 Qu'à des pleurs éternels vous avez condamné ? (I. iv. 301-304)

Als „Captive, toujours triste“ ist Andromache, ihrem eigenen Selbstverständnis nach, gewissermaßen der Inbegriff der Trauer,¹³ deren lebendige Personifikation. Als „zu ewigen Tränen“ („à des pleurs éternels“) bestimmte Frau kennt sie keine andere Identität mehr als die der Klage, die ihre Rede in den Umkreis des elegischen Sprechens rücken lässt. Auch in Racines *Andromaque* begegnet uns somit jene „tristesse majestueuse“, die herkömmlich einer anderen Racineschen Tragödie, der *Bérénice*, zugeschrieben wird.¹⁴ Dieser elegischen Grundstimmung entspricht auch das Anliegen, mit dem sich Andromache im Fortgang der Szene an Pyrrhus wendet:

À de moindres faveurs des Malheureux prétendent,
 Seigneur : c'est un Exil que mes pleurs vous demandent.
 Souffrez que loin des Grecs, et même loin de vous,
 J'aie caché mon Fils, et pleurer mon Époux. (I. iv. 337-340)

Das tränenreiche Exil, das Andromache als Refugium für sich und ihren Sohn erbittet, unterstreicht ihre Rolle als Instanz der trauernden Erinnerung, die sie sich selbst, als einzige ihr gemäße Aufgabe, zgedacht hat. Die Selbstbeschreibung Andromaches als elegische *persona* deutet dabei zurück auf jenes zu Beginn der hier erörterten Szene in ihren ersten Worten evozierte Bild ihres Beisammenseins mit ihrem Sohn und ihrer gemeinsamen Trauer. Zwar wird uns die Begegnung dieser beiden Figuren an keiner Stelle des Dramas auf der Bühne gezeigt – Astyanax gehört ja zu jenen abwesenden Gestalten des Stücks, die als unsichtbare Kräfte auf den Gang der Tragödie entscheidenden Einfluss nehmen¹⁵ –, doch wird die Zusammenkunft von Mutter und Sohn in der Figurenrede des Dramas mehrfach beschrieben, sowohl in den Äußerungen Andromaches als auch in denen anderer Figuren. Die ausführlichste und eindrucksvollste Schilderung dieser Szene findet sich in einer Äußerung von Pyrrhus, als dieser seinem

¹³ Vgl. Jennifer Tamas: „Overcoming the Shadow: Andromaque's Ambivalent Triumph.“ In: Nicholas Hammond und Joseph Harris (Hg): *Racine's Andromaque. Absences and Displacements*. Leiden: Brill 2020, S. 95-113, hier S. 104.

¹⁴ Vgl. Racine: „Préface [à Bérénice]“. In : ders. *Œuvres complètes*. Bd. I. Paris: Gallimard 1999, S. 450-453, hier S. 450.

¹⁵ Vgl. Nicholas Hammond: „Andromaque's Absences.“ In: Nicholas Hammond und Joseph Harris (Hg): *Racine's Andromaque. Absences and Displacements*. Leiden: Brill 2020, S. 9-23, hier S. 11-12.

Gefährten Phoenix berichtet, wie er Andromache bei ihrem Beisammensein mit ihrem Kind vorgefunden hat:

J'allais voir le succès de ses embrassements.
Je n'ai trouvé que pleurs mêlés d'emportements.
Sa misère l'aigrit. Et toujours plus farouche,
Cent fois le nom d'Hector est sorti de sa bouche.
Vainement à son Fils j'assurais mon secours,
« C'est Hector, (disait-elle en l'embrassant toujours ;)
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace ;
C'est lui-même, c'est toi, cher Époux, que j'embrasse. » (II. v. 651-658)

Die zitierte Episode, die ein Geschehen von erhöhter emotionaler Intensität in ein anschauliches Bild fasst, ist als eine Pathosscene anzusprechen.¹⁶ Als prägnanter Ausschnitt aus dem Dramengeschehen führt sie uns die leidvolle Situation der trojanischen Prinzessin gleichsam in einem Miniaturbild vor Augen. Der Hinweis auf die „pleurs mêlés d'emportements“, die Mischung aus Trauer und Leidenschaft, verleihen Andromaches Klage eine besondere Eindringlichkeit und stellen uns die Begebenheit als eine Szene vor, die durch die Überlagerung mehrerer Affekte eine spezifische Dichte und Intensität gewinnt. Eine gesteigerte Ausdruckskraft erhält die genannte Szene schließlich durch die Identifikation des Jungen mit seinem Vater Hektor, die sich in der Wahrnehmung Andromaches vollzieht. Diese Überblendung deutet sich schon in der wiederholten Nennung von Hektors Namen an, um dann in den in direkter Rede wiedergegebenen, an den kleinen Astynax gerichteten Worten ihren Höhepunkt zu erreichen. Dabei sind es nicht nur einzelne körperliche Attribute und Charakterzüge des Kindes, die Andromache an dessen Vater erinnern („Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace“). Ihre Rede kulminiert vielmehr in einer feierlichen Apostrophe, in der sie in dem Knaben ihren Gatten begrüßt: „C'est lui-même, c'est toi, cher Époux, que j'embrasse.“

Das Pathos der genannten Szene verdankt sich unterdessen nicht allein der Überlagerung und Verdichtung von Affekten und Erinnerungen. Es ist vor allem Resultat einer kunstvollen poetischen Gestaltung, die nicht zuletzt aus der Wiederaufnahme

¹⁶ Zum Begriff der Pathosscene vgl. Rainer Dachsel: *Pathos: Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*. Heidelberg: Winter 2003, S. 35-44. Siehe auch Philipp Stoellger: „»Und als er ihn sah, jammerte es ihn«. Zur Performanz von Pathoszenen am Beispiel des Mitleids“. In: Ingolf U. Dalferth und Andreas Hunziker (Hg.): *Mitleid. Konkretionen eines strittigen Konzepts*. Tübingen: Mohr Siebeck 2007, S. 289-305, hier S. 294-295, S. 297-298.

literarischer Vorlagen und dem geschickten Einsatz literarischer Bezüge ihre spezifische Wirkung bezieht.

Eine erste antike Referenz nennt und zitiert Racine selbst im Vorwort zu *Andromaque*: Jene Episode aus dem dritten Buch von Vergils *Aeneis*, in der Aeneas und seine Gefährten an der Küste von Epirus an Land gehen und dort zu ihrem Erstaunen erfahren, dass dieses vormals griechische Gebiet nun von dem Priamussohn Helenus beherrscht werde. Dort begegnen die Trojaner auch Andromache, die, seit dem Tod von Pyrrhus, bei Helenus eine zurückgezogene, der Erinnerung an Hektor und Troja gewidmete Existenz führt. Die betreffende Passage aus der *Aeneis* stellt Racine in Auszügen (III. 292-293, 301, 303-305, 320-328, 330-332) seinem Vorwort voran, um sie sogleich als eine, wenn nicht die wichtigste Quelle seiner Tragödie herauszustellen:¹⁷ „Voilà en peu de Vers tout le sujet de cette Tragédie“. Zwar hat Racine in dieser Äußerung die intertextuelle Bedeutung, die der Vergil-Stelle für seine Tragödie zukommt, im Verhältnis zu seinen beiden anderen (in der Folge noch näher zu erörternden) antiken Vorlagen wohl ein Stück weit zu stark gewichtet. Doch es ist kaum zu übersehen, dass Racine jener Passage einen entscheidenden Grundzug seiner Gestaltung der Andromache entnommen hat: Es ist die Haltung der trauernden Rückbesinnung, die an der Vergil-Stelle als bestimmendes Kennzeichen der dort skizzierten Andromache hervortritt und in der Racines Figur der trauernden Witwe und Mutter vorweggenommen scheint. Vergil zeigt uns Andromache, wie sie an einem für ihren verstorbenen Gatten errichteten Grabmal den Manen Opfer darbringt:¹⁸

sollemnis cum forte dapes et tristia dona
ante urbem in luco falsi Simoentis ad undam
libabat cineri Andromache manisque vocabat
Hectoreum ad tumulum, viridi quem caespite inanem
et geminas, causam lacrimis, sacraverat aras. (III. 301-305)

Zwar handelt es sich um ein leeres Grabmal („tumulum ... inanem“), das gewissermaßen als Ersatz dient für das Grab Hektors, das Andromache in ihrer Heimat zurücklassen musste; gleichwohl erfüllt es die Funktion des Erinnerungsorts, an dem die trojanische

¹⁷ Racine: *Œuvres complètes* I, Paris: Gallimard 1999, S. 196-197, hier S. 197.

¹⁸ Übersetzung: „Und zufällig brachte da Opfermahl und Trauergaben in einem Hain vor der Stadt an den Wassern des falschen Simois Andromache der Asche dar; die Manen rief sie an bei Hectors Grab, das sie – leer – mit Rasen begrünt und wo sie zwei Altäre geweiht hatte, um dort zu weinen.“ (Vergil: *Aeneis*. Lateinisch – Deutsch. Übersetzt und hg. von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart: Reclam 2018, S. 143.)

Witwe das Ritual des Totenkults vollziehen (sollemnis [...] dapes et tristia dona [...] libabat cineri“) und das Andenken an ihren verstorbenen Gatten erneuern kann. Dabei ist bezeichnend, dass Vergil jene Kultstätte zugleich als einen Ort bzw. Grund der Tränen („causa lacrimis“) beschreibt und damit jenes Motiv des Weinens hervorhebt, aus dem Racine den bestimmenden Grundzug seiner Andromache-Figur entwickelt. An der genannten Vergil-Stelle erhält dieses Motiv zusätzlichen Nachdruck dadurch, dass es wenige Zeilen später wieder aufgenommen und erweitert wird, als sie sich bei ihrem Gesprächspartner Aeneas nach dessen Sohn Ascanius erkundigt: „talia fundebat lacrimans longosque ciebat/ incassum fletus“ (III. 344-345).¹⁹

Als wichtigste Quelle und Hauptbezugspunkt für die Gestaltung der Andromache-Astyanax-Stellen in Racines Tragödie kann unterdessen eine Passage aus dem sechsten Gesang von Homers *Ilias* gelten, jene berühmte Episode, in der Hektor, der sich für einen Moment aus dem Kampfgeschehen zurückgezogen hat, um seine Gattin aufzusuchen (*Ilias* VI, 392-496). Wie Tristan Alonge in einer wichtigen neueren Studie zu Racine und seinen griechischen Vorlagen eingängig darlegt,²⁰ hat Racine Homers *Ilias* im Original gelesen und u.a. diese Episode in seinem eigenen Exemplar des Epos, das uns aus seiner Bibliothek erhalten ist,²¹ mit Anmerkungen versehen.

Schauen wir uns die genannte Passage genauer an: Andromache eilt ihrem Gemahl bereits entgegen, wobei sie den Knaben Astyanax mitbringt. Die Episode ist gleichsam als Abschiedsszene gestaltet, in der die beiden Ehepartner, den Tod Hektors vorausahnend, über ihr künftiges Schicksal reflektieren.²² Nicht zufällig ist es das Kind, das an der betreffenden Textstelle zunächst die Blicke des Vaters auf sich zieht und als dritte Figur im vorgeführten Beziehungsgefüge die wechselseitige Bindung der Eltern bekräftigt:²³

Und trug im Bausch den Knaben, den munteren, der noch klein war,
Hektors Sohn, den geliebten; er glich einem schönen Stern.
[...]

¹⁹ „Dies brachte sie unter Tränen hervor und weinte noch lange vergebens.“ (Übersetzung: Edith und Gerhard Binder, wie Anm. 18).

²⁰ Vgl. Tristan Alonge: *Racine et Euripide. La révolution trahie*. Genève: Droz 2017, S. 136-137 und S. 162-165.

²¹ Vgl. Paul Bonnefon: „La Bibliothèque de Racine.“ *Revue d'histoire littéraire de la France* 2 (1898), S. 169-219.

²² Zur Bedeutung der Episode vgl. Wolfgang Schadewaldt: „Hektor und Andromache“. In: ders.: *Homers Welt und Werk*. Stuttgart 1959, S. 207-233.

²³ Homers *Ilias* zitiere ich in der Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt: Homer. *Ilias*. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt am Main: Insel 1975. Die griechischen Textstellen folgen der Ausgabe *Homeri Opera* in five volumes. Hg. von David B. Munro und Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press. 1920.

Ja, da lächelte er, auf den Knaben blickend, in Schweigen. (*Ilias*, VI. 400-405)

Entsprechend ist es in der Rede Andromaches, die als erste das Wort ergreift, zunächst die Sorge um das Kind und das jenem bevorstehende Unglück, das sie ihrem Gatten vorhält, bevor sie auf ihr eigenes Leid zu sprechen kommt:

„Unbegreiflicher! Vernichten wird dich dein Ungestüm! Und nicht erbarmst du dich
Deines kleinen Kindes noch meiner, der Unglücklichen, die ich bald Witwe
Von dir bin! Denn bald erschlagen Dich die Achaier,
Alle herangestürmt. [...]“ (VI, 407-410)

Der zitierte Beginn von Andromaches Rede ist ein Einsatz von großer Eindringlichkeit, von sprachlicher wie emotionaler Intensität. Es ist ein zwischen flehentlicher Bitte und vorwurfsvoller Klage changierender Sprechakt, der im appellativen²⁴ Duktus der Apostrophe und der wiederholten Ausrufe zum Ausdruck kommt. In diesem Zusammenhang klingt in dem Verb ἐλεᾶρειν auch das Motiv des Mitleids an, das hier, wenngleich es grammatisch im Modus der Negation steht, als ein für die Grundrichtung der Äußerung bestimmender Aspekt hervortritt. Eine solche Anrufung ist dazu disponiert, das Mitleid ihres (innerfiktiven) Gegenübers zu wecken wie auch, in rezeptionsästhetischer Hinsicht, die Leser bzw. Zuhörer zu einem entsprechenden emotionalen Responz zu bewegen.

Darüber hinaus fällt auf, dass Andromache ihre Rede mit einer für ein Gespräch zwischen Ehepartnern ungewöhnlichen Anrede beginnt, wenn sie Hektor als δαίμονιε (daimónie) anspricht. Das Attribut δαίμωνιος schreibt einem Menschen oder Wesen übermenschliche, überirdische Eigenschaften zu. Andromache spricht Hektor somit nicht als ein vertrautes, intimes Gegenüber an, sondern als eine entrückte, dem gewöhnlichen menschlichen Fassungsvermögen sich entziehende Gestalt. Doch nicht nur die Figur, auch die betreffende Szene insgesamt wird so mit einem Nimbus des Außerordentlichen versehen. Sie erscheint als eine von der herkömmlichen Erfahrungswelt sich abhebende Begebenheit. Damit deutet sich ein Aspekt des Überirdischen und Schicksalhaften an, der in den folgenden Zeilen fortgeführt wird. Nicht ohne Grund bezeichnet Andromache im nächsten Vers sich selbst als „Unglückliche“ (ἄμμορος) und verweist damit auf eine schicksalhafte Fügung, die ihr ein glücklicheres Los verwehrt habe. Daran unmittelbar anschließend, führt sie sodann, in einer zukunftsweisen Voraussage, näher aus, worin

²⁴ Zur Bedeutung appellativer Elemente im Kontext von Leid und Mitleid vgl. die richtungweisenden Ausführungen von Susanne Friede und Christoph Groß: „Praktiken der (Selbst-)Klage und des Mitleids“ (wie Anm. 10).

ihr Unglück besteht: in ihrem bevorstehenden Dasein als Witwe, in das sie durch Hektors Tod versetzt werden wird.

Der ausführliche und vielschichtige Dialog Andromaches und Hektors kann hier nicht in seiner Gesamtheit erörtert noch in der Fülle seiner Bedeutungsnuancen erfasst werden. In Betracht zu nehmen ist unterdessen noch eine Passage in Hektors Antwort, in der dieser, in genauer Entsprechung zu den oben angeführten Ausführungen Andromaches, den Untergang Trojas und seinen eigenen Tod voraussieht. Dabei ist es bezeichnenderweise nicht der Gedanke an den Fall Trojas noch das Schicksal seiner trojanischen Kampfgenossen, das Hektor bewegt, sondern vielmehr die Vorstellung der Leiden seiner hinterbliebenen Frau, die den Mühen der Gefangenschaft und Sklaverei ausgesetzt sein wird:

Doch nicht der Schmerz um die Troer wird mich hernach so kümmern,
Selbst um Hekabe nicht und Priamos, den Herscher,
Noch um die Brüder, die da viele und edle
In den Staub fallen werden unter feindlichen Männern,
So wie um dich, wenn einer von den erzgewandeten Achaiern
Dich Weinende wegführt und raubt dir den Tag der Freiheit,
Und du in Argos webst für eine andere am Webstuhl
Und Wasser trägst von der Quelle Messeis oder Hypereia,
Viel widerstrebend, doch ein harter Zwang liegt auf dir.
Und einst wird einer sprechen, wenn er sieht, wie du Tränen vergießt:
,Die da ist Hektors Frau, der der Beste war im Kampf
Unter den pferdebändigenden Troern, als sie um Ilios kämpften.'
So wird einst einer sprechen, und dir wird neu der Schmerz sein
Im Entbehren eines solchen Mannes, der abwehrte den Tag der Knechtschaft.
Aber mag mich doch, gestorben, die aufgeschüttete Erde decken,
Ehe ich deinen Schrei vernähme und deine Verschleppung! (Ilias VI. 450-465)

Hektors Beschreibung skizziert hier jene aus der Perspektive der *Ilias* in der Zukunft liegende Situation, die in ihren Grundzügen die Ausgangskonstellation der Andromache-Dramen von Euripides und Racine bildet, nämlich die Lage Andromaches als Sklavin im Hause eines griechischen Herrn. Hektors Rede liefert so gewissermaßen die Blaupause für das situative Grundschema, aus dem die Dichter der Andromache-Tragödien – auf je unterschiedliche Weise – ihre Figuren – und Handlungskonstellationen entwickeln.

Die zitierte Passage bietet überdies insofern eine aufschlussreiche Folie für Racines Tragödie, als uns hier das Thema des Leidens und Mitleidens auf prägnante Weise entgegentritt und in einer Folge von eindrucksvollen Pathoszenen entfaltet wird. Der Passus beginnt mit einem ausführlichen Vergleich, der asymmetrisch gestaltet und als

Figur der Überbietung angelegt ist. Hektors Kummer (ἄλγος) über all jene Personen und Güter, die er durch den Untergang Trojas verlieren wird, so der Tenor der Komparation, reicht nicht an jenen Schmerz heran, den ihm die Vorstellung des künftigen Schicksals von Andromache bereitet. Letzteres wird in einer Folge einzelner Momente vorgeführt: ihrer Gefangennahme und Verschleppung, ihrer Arbeit am Webstuhl und als Wasserträgerin, einer Folge, die schließlich in einer detaillierter ausgearbeiteten und als anschauliche Begebenheit vorgestellten Szene ihren Höhepunkt findet. Andromaches Status als Sklavin, der den Angelpunkt der genannten Schilderung bildet, wird durch die Begriffe des „harten Zwangs“ (κρατερὴ ἀνάγκη) und des „Tags der Knechtschaft“ (δούλιον ἦμαρ) benannt, der dem ehemaligen „Tag der Freiheit“ (ἐλεύθερον ἦμαρ) antithetisch entgegengesetzt ist. Als poetische Gestaltungsmittel des Affekts fallen zudem die mehrfachen Hinweise auf die Semantik des Weinens und der Tränen in den Blick, die gleichsam als sprachliche Pathosformeln gelten können: das Epitheton δακρυόεις („tränenreich“, ‚weinend‘, 455) und die Partizipialform δάκρυ χέουσας („Tränen vergießend“, 459).

Um die erörterte Passage in ihrem Stellenwert richtig einschätzen zu können, muss man sich bewusst machen, dass diese Ausführungen nicht auf etwas Bezug nehmen, das in der fiktiven Gegenwart der epischen Handlung tatsächlich erfahren wird. Vielmehr ist es ein imaginiertes zukünftiges Leid,²⁵ das sich Hektor in seiner Vorstellung ausmalt. Wir haben es hier also mit einer Fiktion innerhalb der Fiktion zu tun. Dieser eigentümliche, in zweifacher Weise von der Ebene der Wirklichkeitserfahrung abgehobene Status der Schilderung mindert unterdessen nicht deren affektive Wirkung. Der Rekurs auf die Imagination dient hier vielmehr als ein Mittel, das die Wirkungskraft der bildhaft vorgestellten Begebenheiten verstärkt. Dies trifft insbesondere auf die am Ende der Passage evozierte, elaboriertere Szene zu, die den Abschluss und Höhepunkt von Hektors Gedankengang bildet:

Und einst wird einer sprechen, wenn er sieht, wie du Tränen vergießst:
 ‚Die da ist Hektors Frau, der der Beste war im Kampf
 Unter den pferdebändigenden Troern, als sie um Ilios kämpften.‘
 So wird einst einer sprechen, und dir wird neu der Schmerz sein
 Im Entbehren eines solchen Mannes, der abwehrte den Tag der Knechtschaft.
 (VI. 459-463)

²⁵ Vgl. Emily Allen-Hornblower: *From Agent to Spectator. Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy*. Berlin/Boston: de Gruyter 2016, S. 42.

Bemerkenswert ist, dass hier in dem nicht näher bestimmten „einer“ (τις) die Figur eines außenstehenden Beobachters eingeführt wird, der die weinende Andromache betrachtet und diese Beobachtung kommentiert. Die in wörtlicher Rede wiedergegebene Äußerung jenes Fremden oder Passanten, die man sich von einer Geste des Zeigens begleitet vorstellen mag, erkennt Andromache als „Hektors Frau“. Wie man hier sieht, ergibt sich Andromaches soziale Identität aus derjenigen ihres Mannes; ihr eigener Name wird nicht genannt. Hektor wird unterdessen näher bestimmt durch den ausführlichen Relativsatz, durch den ihm die Eigenschaft, der „Beste im Kampf gewesen zu sein“ (ἀριστεύεσκε μάχεσθαι), zuerkannt wird. Durch diese Zuschreibung lässt der namenlose Sprecher dem verstorbenen Hektor jene Anerkennung zuteil werden, die dem Angehörigen der archaischen griechischen Kultur in Gestalt des Ruhmes (bzw. Nachruhmes) vorschwebte. Doch diese unerwartete Wertschätzung Hektors, die durch einen Unbekannten in der Fremde ausgesprochen wird, bedeutet offenbar für Andromache keine Milderung ihres Leidens und vermag kaum Trost zu spenden. Denn wie der anschließende Kommentar deutlich macht, rufen jene Worte ihr den Verlust Hektors nurmehr umso deutlicher ins Bewusstsein, indem sie auf die Lücke, den Mangel verweisen, den sein Tod in ihrem Leben hinterlassen hat. Die Erneuerung ihres Schmerzes, von der an der genannten Stelle die Rede ist (σοὶ δ' αὖ νέον ἔσσεται ἄλγος, 462), schließt in der Trauer um den Toten zugleich die Klage über die eigene Schutzlosigkeit mit ein, das Fehlen eines Beschützers, der sie vor dem Sklavendasein bewahren könnte.

Die paradoxe Pointe der angeführten Episode liegt freilich darin, dass sie aus der Perspektive einer Figur entwickelt wird, die jene leidvollen Begebenheiten nicht mehr erleben wird bzw. kann, so sehr sie diese auch in der Imagination in größtmöglicher Eindringlichkeit auszumalen sucht – eine Diskrepanz, die Hektor in den seine Rede abschließenden Zeilen (464-465) auch selbst reflektiert.

In der genannten Episode des Abschieds von Andromache und Hektor ist somit die Thematik des Leidens und Mitleidens, die einen Grundzug von Racines Andromache-Tragödie bildet, bereits vorgeprägt. Nicht zuletzt in der poetischen Gestaltung des Pathos, die die Homerische Episode charakterisiert, bot sich Racine eine geeignete Vorlage an für jene Sprache der Affekte, insbesondere der *pitié*, die die dramenpoetische Verfasstheit seiner *Andromaque* bestimmt. Auch in Racines Drama ist es die Imagination, der Raum der Vorstellung, der als Medium der Evokation und Entfaltung von Affekten und Emotionen dient. Doch während die Imagination in der zitierten Homer-Stelle die Form

einer Projektion in die Zukunft annimmt, ist es in Racines Tragödie die Erinnerung an die Vergangenheit, die die affektbesetzten Vorstellungen der Protagonistin hervorbringt.

Schließlich ist noch ein weiteres entscheidendes Element hervorzuheben, das die Homer-Stelle mit Racines *Andromaque* verbindet: Nicht zuletzt die zentrale Bedeutung, die dem kleinen Astyanax in Racines Drama zukommt, ist in der ‚Abschiedsszene‘ aus der *Ilias* vorgezeichnet. Gegen Ende der Episode umarmt Hektor den Knaben und betet für ihn zu den Göttern (474-481), bevor er ihn Andromache überreicht (482-484): „So sprach er und legte seiner Gattin in die Arme/ Seinen Sohn, und sie empfing ihn in dem duftenden Bausch des Gewandes,/ Unter Tränen lachend.“ Die Übergabe des Kindes markiert einen feierlichen und sinnbildhaften Moment:²⁶ Mit dieser Gebärde wird Andromache das Kind anvertraut; sie erhält so gewissermaßen den Auftrag, für es zu sorgen und es zu beschützen.

Die zuletzt genannte emblematische Szene liefert Racine den entscheidenden Anknüpfungspunkt, aus dem er das Profil seiner Protagonistin entwickelt. In Racines *Andromache* tritt uns eine Frau entgegen, die jenen ‚Auftrag‘ zu ihrer wichtigsten Aufgabe, zur *raison d'être* ihrer Existenz gemacht hat. Entsprechend sind auch die beiden zentralen Rollen, die ihr in diesem Drama zukommen,²⁷ in der Episode aus der *Ilias* vorgeprägt: die der weinenden Witwe und die der um ihren Sohn bekümmerten und sich für ihn aufopfernden Mutter.

Die für Racines Tragödie konstitutive Dimension der Erinnerung, so lässt sich auf der Basis der vorangehenden Beobachtungen festhalten, verweist somit nicht nur auf die supponierte oder vorgestellte Vergangenheit der Dramengestalt *Andromache*. Auch gehört die von jener evozierte Welt der Vergangenheit nicht bloß der Ebene der im Drama gestalteten Geschichte oder der des Mythos an. Die hier wirksame Operation des *souvenir* führt vielmehr ebenso in einen Raum literarischer Texte, indem sie jene antiken Dichtungen abrufte, die Racine als Bezugstexte und literarische Vorlagen seiner Tragödie dienten. Zu den Vorlagen, die auf diese Weise in die Dramenfiktion und das Bewusstsein der Zuschauer bzw. Leser eintreten, gehört neben der *Ilias* als weitere maßgebliche Quelle

²⁶ Der sinnbildhafte, emblematische Charakter der genannten Szene zeigt sich auch in der einflussreichen Wirkung, die die betreffende Episode auf die Bildtradition ausgeübt hat. Die Begegnung von *Andromache* und *Hektor* war nicht nur ein beliebtes Sujet attischer Vasenmalerei. Sie findet sich auch auf verschiedenen römischen Wandgemälden und wirkte von dort bis in die neuzeitliche Kunstgeschichte. Vgl. Christine Tauber: „*Andromache*.“ In: *Mythenrezeption – Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst*. Hg. von Maria Moog-Grünwald. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008 (*Der Neue Pauly*, Supplemente Bd. 5), S. 77-80.

²⁷ Vgl. Tristan Alonge: *Racine et Euripide*, S. 153-154.

Racines vor allem Euripides' *Andromache*. Letzterer entlehnt Racines gleichnamige Tragödie nicht nur, wie Tristan Alonge gezeigt hat,²⁸ wichtige Aspekte der Handlungsführung und Figurenkonstellation. Auch der für Racines Drama bestimmende elegische Ton ist der Euripideischen Vorlage nachgebildet. Als entscheidende Referenz kann dabei näherhin Andromaches Klagegesang in der Eingangs- bzw. Vorszene der genannten griechischen Tragödie gelten, der nicht ohne Grund in der Forschung unter dem Aspekt seiner Affinität zum antiken Genre der Elegie diskutiert worden ist.²⁹

Die genannte Passage hebt sich schon formal von den übrigen Teilen der Dramenkomposition ab, da er in elegischen Distichen verfasst ist, also jenem Versmaß, das man üblicherweise in antiken Epigrammen und Elegien findet.³⁰ Wie Denis Page in einem in diesem Kontext einschlägigen Aufsatz dargelegt hat,³¹ spricht manches dafür anzunehmen, dass Andromaches Gesang nach dem Vorbild älterer Totenklagen (*threnoi*) verfasst ist, die innerhalb des breiten und thematisch vielgestaltigen Spektrums der griechischen Elegie³² eine bedeutende Untergattung bildete. Diesem gattungspoetischen Bezug gemäß ist das insgesamt 14 Verse umfassende Gedicht, das von der Protagonistin zur Flöte gesungen wird, durch einen Grundton der Klage geprägt. Während die ersten vier Zeilen (Vers 103–106) in summarischer Form die Ereignisse des Trojanischen Kriegs und näherhin den Tod Hektors in Erinnerung rufen, wendet sich Andromache in den folgenden acht Zeilen, nunmehr in der Ich-Form sprechend, ihrem eigenen Schicksal zu:³³

Selber ward ich geschleppt vom Gemach zum Gestade des Meeres,
Legte der Knechtschaft Joch Auf das geschändete Haupt.
Ströme von Tränen benetzten die Wangen mir, als ich zurückließ
Trojas Stadt, den Palast, Hektor, den lieben, im Staub.
Sagt, warum seh ich Unselige noch immer das Licht dieses Tages
Ich, der Hermione Magd, Die mich so grausam verfolgt,
Daß ich mit flehenden Armen das Bild dieser Göttin umschlinge;

²⁸ Vgl. Alonge: *Racine et Euripide*, S. 146-151.

²⁹ Vgl. Denys L. Page. „Die elegischen Distichen in Euripides *Andromache*.“ In: *Die Griechische Elegie*. Hg. von Gerhard Pfohl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 393-421.

³⁰ Vgl. Martin L. West. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin, New York: de Gruyter 1974, S. 1-20.

³¹ Vgl. Page. „Die elegischen Distichen in Euripides *Andromache*“, S. 393-399.

³² Vgl. Gerhard Pfohl: „Einleitung“. In: ders. (Hg.): *Die griechische Elegie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 1-23, hier S. 5-6; sowie Ewen Bowie/ Friedrich Spoth: „Elegie“. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 969-976.

³³ Ich zitiere nach folgender Ausgabe: Euripides: *Andromache*. In: ders. *Sämtliche Tragödien und Fragmente. Griechisch – deutsch*. Übersetzt von Ernst Buschor. Hg. von Gustav Adolf Seeck. Band II. München: Beck 1963. S. 163-249, hier S. 170-173.

Tränengelöst wie der Bach, Der sich am Felsen zerstäubt! (107-116)

In gewisser Analogie zu dem oben erörterten Passus aus der *Ilias* verbindet sich an der zitierten Stelle die Trauer über den verstorbenen Gatten mit der Klage über das eigene Leid. Als sprachliche Pathosformeln wirken hierbei vor allem die Selbstbezeichnung „ich Unselige“ (111: ἐγὼ μελέα) sowie der zweifache Verweis auf die Tränen, zunächst in wörtlicher (109: πολλὰ δὲ δάκρυά), dann in metaphorischer Form (116: τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς).

Dieser eindringlichen Selbstbeschreibung als unglückliche Schutzsuchende,³⁴ die die Euripideische Protagonistin vorträgt, hat Racine wesentliche Grundzüge für seine Adaptation der Andromache-Figur entnommen. In der trauernden und weinenden Andromache, wie sie uns Euripides präsentiert, erkennen wir im Ansatz jene „Captive, toujours triste“, als die uns Racines Protagonistin entgegentritt. Vor allem im Schlussvers der Elegie, in der die Identität der trauernden Person sich ganz im Strom ihrer Tränen aufzulösen scheint, wird Racines Bild einer Andromaque „à des pleurs éternels condamnée“ vorweggenommen.

Wie sich hier erkennen lässt, sind die in Racines Drama vorgeführten Affekte und Emotionen vor allem diskursiv verfasste, durch die poetische Sprache der Tragédie evozierte Phänomene.³⁵ Es sind überdies in hohem Maße literarisch geprägte, im Rekurs auf vorgängige, vor allem antike literarische Texte bzw. Dichtungen gestaltete Wahrnehmungs- und Vorstellungsweisen. Im Blick auf diesen literarisch verfassten Erinnerungsraum, den Racines Tragödie eröffnet, verdient eine Stelle im Handlungsverlauf des Dramas nähere Aufmerksamkeit, die von Kommentatoren und Interpreten der *Andromaque* seit je als rätselhaft empfunden wurde. Gemeint ist jene merkwürdige Wendung am Ende des dritten Akts, als Andromache, nachdem sie im Gespräch mit Ihrer Vertrauten Céphise noch einmal die verschiedenen Gesichtspunkte ihres Dilemmas vorgeführt hat, mit einer unerwarteten Formulierung schließt: „Allons, sur son tombeau, consulter mon Époux“ (III. viii. 1052). Andromache fordert also dazu auf, das Grab oder

³⁴ Vgl. Elizabeth Scharffenberger: „Andromache“. In: Andreas Markantonatos (Hg.): *Brill's Companion to Euripides*. Leiden, Boston: Brill 2020, Bd. 1, S. 139-157, hier S. 146-147.

³⁵ Vgl. Roland Barthes: *Sur Racine*. Paris: Seuil 1963, S. 66. Denkt man an die Aufführung des Dramas, sind darüber hinaus auch die Körpersprache, der gestische und mimische Ausdruck der dramatischen Personen als wichtige Momente der Evokation von Gefühlen zu berücksichtigen. Vgl. Sylvaine Guyot: *Racine et le corps tragique* Paris: Presses Universitaires de France 2014, S. 83-115.

Grabmal ihres Gatten aufzusuchen, um bei jenem Rat einzuholen. Doch worum handelt es sich bei dem hier genannten ‚tombeau‘?

Das (innerhalb der Dramenfiktion betrachtet) tatsächliche Grab Hektors, das sich dem Mythos zufolge in weiter Ferne an der Küste Kleinasiens befinden müsste, wird hier schwerlich gemeint sein können.³⁶ Wenn mit dem ‚tombeau‘ überhaupt ein konkretes Objekt angesprochen ist, so wird man sich dieses wohl als ein Artefakt vorstellen dürfen, das, stellvertretend für das tatsächliche Grab, für Andromache einen symbolischen *lieu de mémoire*, einen gleichsam kultischen Erinnerungsort, konstituiert.³⁷

Wie Nicholas Hammond und Joseph Harris in einem aufschlussreichen Beitrag unter dem Titel „Hector’s empty tomb“ dargelegt haben,³⁸ verweist Andromaches Entschluss, zum ‚tombeau‘ ihres Gatten zu gehen, auf eine merkwürdige Leerstelle im Ablauf der Dramenhandlung. Im Blick auf die architektonische Komposition des Dramas bezeichnet diese Stelle den Übergang vom dritten zum vierten Akt der Tragödie, der zugleich den zentralen Wendepunkt des Dramas markiert. Andromaches Besuch an Hektors Grabmal ist also gewissermaßen ein Geschehen, das sich im Zwischenraum der Akte, in einem Raum des Außen, im *off*, vollzieht. Das ‚tombeau‘ bezeichnet einen Ort, der außerhalb der Bühne und außerhalb der manifesten Dramenhandlung liegt, der für den Zuschauer bzw. Leser unsichtbar bleibt.

Für Racines Protagonistin ist jenes Grabmal offenbar ein Ort der Selbstbesinnung und Reflexion, ein Ort, an dem es ihr gelingt, einen Ausweg aus ihrem Dilemma zu finden und zu einer Entscheidung zu gelangen. Kehrt sie doch gleich in der folgenden Szene, der ersten des vierten Akts, als entschlossene Frau zurück, die nun bereit ist, sich auf eine Ehe mit Pyrrhus einzulassen.³⁹

Der abwesende, aber in der Vorstellung evozierte ‚tombeau‘ eröffnet unterdessen nicht nur der Protagonistin einen Raum des Nachdenkens; er bietet auch einen Ort der literarischen und poetologischen Reflexion: In seiner Unbestimmtheit fordert er die Leser bzw. Zuschauer dazu auf, seiner rätselhaften Identität nachzuspüren. Als konstitutive Leerstelle lädt er uns dazu ein, den literarischen Anspielungen und Zitaten des

³⁶ Vgl. Nicholas Hammond und Joseph Harris: „Introduction: Hector’s empty tomb“. In: Dies. (Hg): *Racine’s Andromaque. Absences and Displacements*. Leiden: Brill 2020, S. 1-8, hier S. 1.

³⁷ Vgl. ebd., S. 2.

³⁸ Vgl. ebd., S. 1-3.

³⁹ Andromache beschließt, die Ehe mit Pyrrhus einzugehen, um diesen zu verpflichten, für ihren Sohn zu sorgen. Sie beabsichtigt aber zugleich, sich nach der Eheschließung das Leben zu nehmen, um so ihrem verstorbenen Gatten treu zu bleiben (Vgl. *Andromaque* IV. i. 1080-1102).

Dramentextes zu folgen, um ihn im Durchgang durch die Reihe der intertextuellen Verweise mit Bedeutung zu versehen.⁴⁰ Der ‚empty space‘, der sich zwischen den beiden Akten auftut, ist somit nicht nur ein persönlicher Erinnerungsraum, an dem die Protagonistin in ihrer Vorstellung ihrer trojanischen Vergangenheit und ihrem verstorbenen Gatten begegnen kann. Er ist ebenso ein literarischer Gedächtnisraum, ein Ort, an dem die literarischen (insbesondere antiken) Vorlagen evoziert und den Rezipienten der Tragödie ins Bewusstsein gerufen werden. Das abwesende, lediglich in der Imagination vorgestellte Grab bildet somit zugleich eine Figur der poetologischen Reflexion, die uns die intertextuelle Verfasstheit von Racines Tragödie vor Augen führt.

Die zuletzt dargelegten Beobachtungen regen dazu an, den Stellenwert der Affekte und deren Darstellung in Racines Drama erneut zu betrachten und zu überdenken. Es fällt auf, dass die dort vorgeführten Affekte und Emotionen als in doppelter Hinsicht reflektierte und vermittelte anzusprechen sind. Zunächst begegnen uns jene Gefühle schon auf der Ebene der Figuren als in hohem Maße reflektierte Phänomene. Denn sie artikulieren sich im Medium einer poetischen Sprache, die, durch ihren Kunstcharakter von der Alltagssprache abgehoben, ein feinsinniges Instrumentarium des Ausdrucks und der Reflexion von Gefühlen bereit stellt. Als eindrucksvolle Figur der Reflexion erscheint zudem die oben genannte jenseits der Bühne sich vollziehende Einkehr Andromaches am Grabmal, die als Szene des Nachdenkens eine Distanzierung von den leidvollen Erfahrungen ermöglicht und es der Protagonistin erlaubt, die eigene affektive Betroffenheit in einem gedanklichen Zugang zu erfassen. In Racines Tragödie begegnet uns überdies noch eine weitere, zweite Ebene der Reflexion: Die im Verlauf des Dramas dargestellten und evozierten Gefühle und Affekte geben sich, wie oben angedeutet, vielfach als literarisch vermittelte zu erkennen. Wie wir gesehen haben, sind die uns dort vorgeführten Affekte und affektbetonten Situationen häufig entsprechenden Momenten oder Szenen aus früheren literarischen Texten nachgebildet, die Racine als Vorlagen dienten. Dabei verbirgt die Tragédie den Zitatcharakter jener Stellen nicht, sondern lässt ihn – für den aufmerksamen Rezipienten – sichtbar werden. Die für das Drama bestimmenden Gefühlslagen, die Momente des Leidens und Mitleidens geben sich so als Wiederaufnahmen vorgängiger literarischer Affektkonstellationen zu erkennen, die adaptiert und in Eins damit mit neuen semantischen Dimensionen versehen werden.

⁴⁰ Vgl. Hammond und Harris: „Introduction“, S. 2: „Since Racine gives precious few clues about the tomb itself, to resolve its enigma we are invited to follow a second chain of displacements, an intertextual one leading from Racine’s work to its various sources.“

Dass die Affekte in Racines Drama ihre sprachliche und literarische Gestaltung herausstellen, bedeutet unterdessen keine Verminderung ihrer Ausdrucks- und Aussagekraft. Die intertextuelle Beschaffenheit der betreffenden Momente und Szenen bereichert und verstärkt vielmehr deren semantischen und emotionalen Gehalt und verleiht ihnen so eine gesteigerte Wirkung und Intensität. In diesem Zusammenhang verdient auch die visuelle Dimension nähere Beachtung, die für die affektiven Elemente in Racines Dramen charakteristisch ist. Dabei beschränkt sich jene visuelle Dimension nicht auf das, was auf der Bühne gezeigt, was durch körperlichen Ausdruck, Gestik und Mimik der Dramenfiguren sichtbar gemacht wird. Zu ihr gehören ebenso Momente der anschaulichen Beschreibung und des sprachlichen Vor-Augen-Stellens, von denen Racine vor allem in den genannten affektiv besetzten Passagen Gebrauch macht und die dazu auffordern, sich die angesprochenen Phänomene und Konstellationen in Form eines Bildes zu vergegenwärtigen. Unter diesen sprachlich erzeugten Bildern ragt insbesondere jene Triade von Andromache, Astyanax und dem in der Erinnerung evozierten Hektor heraus, die sich, in der Figurenrede des Dramas mehrfach aufgerufen, zu einer emblematischen Szene verdichtet. Dieses Beziehungsgefüge stellt gewissermaßen die Grundfigur dar, in deren Radius sich Andromaches Gedanken- und Gefühlswelt bewegt. Es ist das elegische Dispositiv, aus dem Andromaches trauernde und nostalgische Rückbesinnung hervorgeht. Als Vehikel der Erinnerung an die Trojanische Vergangenheit bildet es eine entscheidende intertextuelle Schnittstelle, von der aus sich die für Racines Drama konstitutiven literarischen Bezüge zu Homers *Ilias*, Euripides *Andromache* sowie Vergils *Aeneis* eröffnen. Nicht zuletzt aber ist diese Konstellation ein Medium der *pitié*, des Mitleids und Mitleidens mit Astyanax und dem verstorbenen Hektor, das die Titelheldin bewegt und das den Anstoß gibt zu jenem Entschluss, der die entscheidende Wende der Dramenhandlung hervorbringt. Andromaches Mitleid erweist sich dabei unterdessen nicht als eine *pitié funeste*, sondern als eine hellere, hoffnungsvollere Neigung,⁴¹ aus deren Wirkungen – durch eine unerwartete Wendung des Geschehens⁴² – für die Protagonistin und ihren Sohn die Möglichkeit einer neuen Existenz im Fürstentum Epirus hervorgeht.

⁴¹ Racines *Andromache* erschöpft sich somit nicht in dem einseitigen Bild der ‚veuve noire‘, das Michel Serres in einer berühmten Interpretation von dieser Dramengestalt gezeichnet hat. Vgl. Michel Serres: *Andromaque, veuve noire*. Paris: L’Herne 2012.

⁴² Während Pyrrhus durch einen Anschlag aufgebracht Griechen getötet wird, nimmt die Tragödie für Andromache einen glücklicheren Ausgang, insofern ihr nun, als legitimer Nachfolgerin von Pyrrhus (Vgl. V. v. 1631-1635), die Herrschaft über das Fürstentum Epirus zufällt.