

Georg Behrmann

Die Horazier

Ein Trauerspiel

Mit einem Nachwort
herausgegeben von
Florian Schmidt

unter Mitarbeit von
Franziska Wiedenhöfer

Wehrhahn Verlag

Die Drucklegung wurde durch den Dissertationspreis der
Westfälischen Wilhelms-Universität Münster ermöglicht.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2020

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz: Wehrhahn Verlag

Umschlagbild: Jacques-Louis David: Le Serment des Horaces (1784, Detail)

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISSN 1863-8406

ISBN 978-3-86525-789-5

Inhalt

Georg Behrmann: Die Horazier. Ein Trauerspiel	7
Vorrede	9
Erste Handlung	13
Zweyte Handlung	28
Dritte Handlung	42
Vierte Handlung	56
Fünfte Handlung	69
Nachreden	83
Editorische Notiz	85
Florian Schmidt: Menschlichkeit als Skandal. Georg Behrmanns <i>Horazier</i> im Spannungsfeld zwischen Heroismus und Empfindsamkeit	87

Menschlichkeit als Skandal

Georg Behrmanns *Horazier* im Spannungsfeld zwischen Heroismus und Empfindsamkeit

Georg Behrmann wurde am 12. Februar 1704 in Hamburg geboren. Als Sohn eines patrizischen Kaufmanns besuchte er die Gelehrtenschule des Hamburger Johanneums und bekleidete später neben seiner Kaufmannstätigkeit verschiedene Ämter in der freien Reichs- und Hansestadt, die im 18. Jahrhundert republikanisch verfasst war.¹ Behrmanns literarische Tätigkeit fiel entsprechend, wie bei den meisten Autoren des frühen 18. Jahrhunderts, in die sogenannten ›Nebenstunden‹. Sein überliefertes Œuvre ist schmal. Neben zwei in der *Stats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* erschienenen Gelegenheitsgedichten – einer Ode auf den Tod der Mutter und eine Danksagung für Beileidsbekundungen – umfasst es nur zwei Trauerspiele: *Die Horazier*, die 1733 von der Theaterkompanie der Friederike Caroline Neuber uraufgeführt wurden, aber erst 1751 im Druck erschienen, und *Timoleon, der Bürgerfreund* (UA 1735/Ed. 1741). So überschaubar Behrmanns literarische Produktion ist – die literaturgeschichtliche Bedeutung seiner Dramen ist nicht zu unterschätzen. Es handelt sich um zwei der

1 Vgl. zur Biografie den Eintrag zu Behrmann in Hans Schröder, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, Bd. 1, Hamburg 1851, S. 205–206 sowie ausführlicher Ferdinand Heitmüller, Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehungen zu ihm. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters und Dramas im 18. Jahrhundert, Wandsbeck 1890, S. 4–10. Vgl. zu den politischen Verhältnissen in Hamburg Franklin Kopitzsch, Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona, 2., erg. Auflage Hamburg 1990, S. 146–161.

ersten deutschsprachigen Tragödien im klassizistischen Stil, die eben keine Übersetzungen aus dem Französischen, sondern ›Originale‹ darstellen. Behrmanns Verdienste um die Etablierung des Deutschen als Literatursprache werden im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* explizit gelobt, wenn ihm sowohl »Herz und Empfindung« als auch die »genaue[] Beobachtung der Reinlichkeit der deutschen Sprache« attestiert werden.² Nach Behrmanns Tod am 28. November 1756 heißt es im gleichen Blatt:

Hamburg. Den 28sten November ist der Herr Georg Behrmann, der Verfasser der Horazier und des Timoleons, in einem Alter von 52 Jahren mit Tode abgegangen. Seine Geschicklichkeit in der tragischen Dichtkunst ist Auswärtigen mit vielem Beyfalle bekannt, da er dem Deutschen Theater Original-Stücke geliefert hat, und wir sind Zeugen seiner persönlichen Verdienste gewesen. [...] Seine Horazier wurden den Tag nach seinem Absterben mit vieler Pracht aufgeführt, und vorgestern, als den 1sten Dezember, wiederholet.³

- 2 Stats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten Nr. 9 v. 15.01.1754. Es folgt eine Ode an Behrmanns verstorbene Mutter. In Nr. 22 vom 06.02. erscheint eine Danksagung für die Anteilnahme, die das Gedicht offenbar ausgelöst hat. Vgl. mit Auszügen aus den Gedichten Heitmüller, Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds, S. 5–6.
- 3 Stats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten Nr. 192 v. 03.12.1756. Es folgt der Abdruck der anlässlich dieser Gedenkaufführung deklamierten »Nachrede der Jungfer Schöne-manninn«:

Verdient die Wahrheit Ruhm, so rühm ich noch den Geist,
Den uns das heutge Stück im Schmuck der Dichtkunst weist.
Sein Angedenken soll uns stets ein Beyspiel bleiben,
Wer Ihn recht rühmen will, der darf Ihn nur beschreiben.
Ja, Freundschaft war Sein Herz, Sein Wort ein heilger Schwur,
Sein Wunsch der Menschen Wohl, Sein Fleiß und Witz Natur.
Die Freyheit und die Kunst, die Ihn zum Liebling hatten,
Die heiligen Sein Grab, und segnen Seinen Schatten.

Der in der Zeitung nur mit der Initiale »D.« genannte Verfasser der Nachrede ist Behrmanns Freund Johann Matthias Dreyer (1717–1769). Vgl. den Wiederabdruck mit Verfasserangabe im Gothaer Theater-Kalender auf das Jahr 1780, S. 31.

Tatsächlich bestand von Anfang an auch ein überregionales Interesse an Behrmanns Dramen. In der Debatte mit Ludwig Friedrich Hudemann empfiehlt der Opernfeind Johann Christoph Gottsched schon 1734 Behrmanns Stück, um sich vom höheren künstlerischen Rang des Sprechtheaters zu überzeugen:

Damit der Hr. D. H.[udemann] dieses alles aus der Erfahrung als wahr befinden möchte: So wollte ich ihm nur wünschen, daß er die Horatier eines seiner geschickten Hamburgischen Mitbürger, von unsern Comödianten aufführen sehen sollte. Denn es giebt auch in Hamburg endlich schon Leute, die über die Vorurtheile so weit weg sind, daß sie selbst an die tragische Schaubühne Hand anlegen.⁴

In der sehr wohlwollenden *Timoleon*-Rezension in Gottscheds *Critischen Beyträgen* heißt es, die baldige Drucklegung der *Horazier* sei »zu wünschen«⁵, auch Johann Jacob Bodmer äußert in einem Brief an Behrmanns Freund Friedrich von Hagedorn »sehnliches Verlangen«⁶, auch die *Horazier* bald lesen zu können. Friedrich Erdmann von Glaubitz wiederum fragt Gottsched nach dem Stück, weil er Überschneidungen mit seiner eigenen gleichnamigen Corneille-Übersetzung befürchtet, die 1742 in Gottscheds *Deutsche Schaubühne* erscheint.⁷

- 4 [Johann Christoph Gottsched, Rezension zu:] Ludewig Friedrich Hudemanns J. U. D. Probe einiger Gedichte und Poetischen Übersetzungen, denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper, vor den Tragischen und Comischen Spielen handelt [Hamburg 1732], in: Beyträge zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von Einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, Zehntes Stück, Leipzig 1734, S. 268–316, S. 301.
- 5 Beyträge zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Literatur. Siebenter Band, 28. Stück, Leipzig 1741, S. 669.
- 6 Friedrich von Hagedorn, Poetische Werke, hg. v. Johann Joachim Eschenburg, 5 Bde., Hamburg 1800, Bd. 5, S. 165 (Bodmer an Hagedorn, 30.03.1744).
- 7 Vgl. Johann Christoph Gottsched, Briefwechsel unter Einschluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched. Bd. 7: August 1740–Oktober 1741, hg. v. Detlef Döring u. a., Berlin/New York 2013,

Tatsächlich gehen auch Behrmanns *Horazier* von Pierre Corneilles Tragödie *Horace* (UA 1640/Ed. 1641) aus, es handelt sich aber anders als bei Glaubitz nicht um eine Übersetzung. Behrmann, dessen Orientierung an Corneille sich auch an einer nur teilweise erhaltenen Übersetzung von dessen *Trois discours sur le poème dramatique* zeigt,⁸ äußert sich in der Vorrede zu den verschiedenen Fassungen seines Dramas und zu dessen Verhältnis zu Corneilles Stück. Die gedruckte Fassung unterscheidet sich, so Behrmann, von der ab 1733 von Caroline Neuber gespielten und auch von einer

S. 489–494 (Friedrich Erdmann von Glaubitz an Gottsched, Wetzlar 7.8.1741). Glaubitz' *Horazier* erschienen in: *Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten. Erster Theil, nebst einer Vorrede, und des Erzbischofs von Fenelon Gedanken von der Tragödie und Comödie ans Licht gestellet von Joh. Christoph Gottscheden*, Leipzig 1742, S. 1–78. Glaubitz verfasste auch eine Prosaversion von Behrmanns *Timoleon*, die noch 1776 in Nürnberg zur Aufführung kam (vgl. *Theater Journal über die, in der H. Röm. Reichs freyen Stadt Nürnberg von der ... Moserischen Gesellschaft von Apr. 1776 bis Sept. 1777 aufgeführten Schau- Trauer- und Lustspiele [...]*, Nürnberg, o. J., dort lfd. Nr. 1).

- 8 Vgl. Johann Friedrich Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, S. 221–222. Schütze nennt als Titel: »Des H. P. Corneille Gedanken von den Schauspielen, Hamb. gedr. Mit Wörmerischen Schriften. 8. (ohne Jahreszahl)«. Diese Schrift ließ sich im Rahmen dieser Edition nicht ermitteln. Unter dem gleichen Titel findet sich allerdings der erste *Discours* im ersten Stück des fünften Bandes der von Johann Matthias Dreyer herausgegebenen *Neuen Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, Bremen/Leipzig 1748, S. 220–266.

Dass Behrmann, wie zuweilen in der Forschung zu lesen ist, auch eine posthum erschienene Übersetzung *Rodogüne, Prinzessin der Parther. Ein Trauerspiel in fünf Acten des Herrn von Corneille (Zum Behuf des Hamburgischen Theaters.)*, Hamburg/Bremen 1769 angefertigt hat, ist unwahrscheinlich. Chronologisch sprechen die die Drucklegung 1769 kommentierenden Einlassungen der Vorrede, stilistisch deren für Behrmann untypisch launig-ironischer Tonfall dagegen. Robertson weist den Schauspieler Wilhelm Christian Dieterich Meyer als Übersetzer nach (J. G. Robertson, *Lessing's Dramatic Theory*, Cambridge 1939, S. 82–83).

zweiten, 1747 in Hamburg von Johann Friedrich Schöнемann aufgeführten Version – sowohl die »Einrichtung« als auch »alle Verse« seien »neu«. ⁹ Mit Corneille teilt Behrmann zunächst einmal den Stoff, eine Episode aus der Frühzeit Roms, die Titus Livius in *Ab urbe condita* erzählt: ¹⁰ Rom und Alba Longa liegen im Streit um die Vorherrschaft, den auch ein langjähriger Krieg nicht entscheidet. Schließlich wird ein Stellvertreterkampf beschlossen. Aus beiden Lagern treten jeweils drei Kämpfer an, für Rom drei Brüder aus dem Geschlecht der Horazier, für Alba Longa drei Curiazier. Schon in der Vorlage wird die Anordnung durch die Verwandtschaft der Kämpfer verschärft, zudem ist die Schwester der Horazier (Horatia bei Livius, Camille/Camilla bei Corneille/Behrmann) mit einem der Curiazier verlobt. Corneille und ihm folgend Behrmann fügen noch die Ehe zwischen dem einzig überlebenden Horazier und der Schwester der Curiazier, Sabine/Sabina, hinzu. Daraus ergibt sich die für die Wirkungsabsicht sowohl Corneilles als auch Behrmanns attraktive Notwendigkeit, dass die Figuren ihre privaten Bindungen und Gefühle dem öffentlichen Wohl unterordnen müssen, um sich »tugendhaft« zu zeigen. Aus dem Kampfgeschehen wird – in den Dramen, nicht in der Vorlage – zunächst berichtet, Horaz sei nach dem Tod seiner beiden Brüder vor den Curiaziern geflüchtet, für seinen Vater, Horaz den Älteren, ein nur mit dem Tod zu bestrafendes Verhalten (»Qu'il mourût«, »Sterben!«, heißt es lakonisch in beiden Versionen). ¹¹ Kurz darauf stellt sich die Flucht als List

9 S. 10 in der vorliegenden Ausgabe. Die Vorgängerversionen sind nicht erhalten. Erhalten ist eine Einladung zur Magistratskomödie im Herbst 1736 in Frankfurt am Main. Diese zeigt Differenzen beim Personal (abgedruckt in: Elisabeth Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main [...], Frankfurt a. M. 1882, S. 421–425).

10 Vgl. Titus Livius, Römische Geschichte. Buch I–III, lat. u. dt. hg. v. Hans Jürgen Hillen, Darmstadt 1987, I, 22–26, S. 58–73.

11 Pierre Corneille, Horace. Tragédie, in: ders., Œuvres complètes. Bd. 1, hg. v. Georges Couton, Paris 1980, S. 831–901, V. 1021, S. 878/Behrmann S. 97.

heraus, Horaz erschlägt nacheinander alle Curiazier und kehrt im Triumph zurück. Camilla kann den Schmerz über den Verlust des Verlobten nicht verwinden, verflucht Rom und wird für ihr »unrömisches« Verhalten von Horaz d. J. getötet. Dieses Verbrechen bleibt jedoch ungestraft – Horaz wird abschließend vom König Tullus freigesprochen.

Behrmann beschränkt die dramatische Handlung auf die Vorgänge zwischen dem Beschluss des Sechskampfes und dem Fluch der Camilla – der Schwermord und die abschließende Gerichtsszene fehlen. Der Autor folgt darin der in der Vorrede zitierten Selbstkritik Corneilles im *Examen d'Horace* (1660/82), die aristotelische Einheit der Handlung nicht eingehalten zu haben – Schwermord und Gerichtsszene führten, so Corneille und ihm folgend Behrmann, zu einer »action double«¹². Behrmanns Versuch, gewissermaßen klassizistischer zu sein als der Klassizist, hat jedoch, wie zu zeigen sein wird, ungewollt Auswirkungen, die weit über den formalen Aspekt hinausgehen. Die Figur der Camilla, als Negativbeispiel für mangelnde Standhaftigkeit, ungenügende Affektkontrolle und vor allem fehlenden Patriotismus intendiert, rückt ins Zentrum des Stückes, verdrängt den *éclat*, den Glanz des Helden, und bestimmt maßgeblich einen für den rigorosen Tugendheroismus problematischen Menschlichkeitsdiskurs, zu dem sich alle anderen Figuren verhalten müssen.¹³

Dass Behrmanns *Horazier* mehr vom Skandal der unrömischen, aber menschlichen Römerin als vom eigentlichen Helden handeln, zeigt sich schon rein quantitativ. Zwar ist die Bühnenpräsenz der

12 Corneille, Horace, S. 840.

13 Vgl. Gaby Pailer, »...was verliert das Vaterland durch ein Weib?« Krieg, Körperpolitik und Gender in Wilhelmine von Gersdorfs Drama »Die Horatier und und Curiatier« (1790), in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 55 (2003): Body Dialectics in the Age of Goethe, hg. v. Marianne Henn u. Holger A. Pausch, S. 231, S. 226–229.

Hauptfiguren insgesamt relativ ausgewogen, jedoch ist Camilla die einzige Figur, die in allen Akten auftritt. Zudem besetzt sie (mit Ausnahme des vierten Aktes) immer den Aktbeginn oder das Aktende. Waren die Redeanteile der Camille in Corneilles *Horace* mit Ausnahme eines Monologs und des ihr Ende besiegelnden Wortgefechts mit Horace (IV, 4–5) sehr beschränkt, so ist Behrmanns Camilla durchweg in den Dialogen präsent und setzt die Themen. Wird sie bei Corneille schon vor dem Ende des vierten Aktes hinter die Bühne und dort aus der Welt geschafft, so hat sie bei Behrmann rahmende Funktion: Sie hat das erste und das letzte Wort. Gleich zu Beginn setzt sie aus heutiger Sicht nachvollziehbare, im normativen Universum des Stückes und des Stoffs aber skandalöse, gleichsam pazifistische Akzente.¹⁴ Rom erscheint als imperialistischer Aggressor, der den Frieden »gebrochen« habe und mit »Trug und Verrätherey« seiner »Mordbegier« nachgehe.¹⁵ Überdies sei der Krieg auch gegenüber dem römischen Volk unrechtmäßig. Der König habe »Bund, Schwur und Glauben« gebrochen und dem Volk dadurch zu Unrecht »Ruh und Frieden« geraubt (19). »Kein angemessenes Recht ist Königen erlaubt« (18), verkündet sie ferner – ein zumal im republikanischen Hamburger Kontext gewichtiges Argument. Gegen die von ihr als Ordnung des Verrats und des Unrechts wahrgenommene Kriegsordnung imaginiert sie einen Freundschaftsbund zwischen Alba und Rom (vgl. 16). Diese Attacken bleiben natürlich nicht unwidersprochen. Insbesondere die ältere männliche Generation, der ältere Horaz und sein Freund Valer, versucht Camilla zu disziplinieren – sie habe »römischer gesinnt« (14) zu sein und solle ein »römisch Herz« im »Busen tragen«

14 Vgl. Arnd Beise, *Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Berlin/New York 2010, S. 209.

15 S. 6 in dieser Ausgabe. Alle weiteren Zitate aus dem Text künftig in Klammern im Fließtext. Die Kriegslüsterheit des Tullus bezeugt im Übrigen auch Livius, ohne sie aber negativ zu bewerten (vgl. I, 22, 2).

(22). Werden Camillas Aussagen so von Anfang an als unrömisch und damit verwerflich diskreditiert und so ihre Neutralisierung und Einhegung betrieben, so ist doch auffällig, dass offensichtlich keine andere Figur in der Lage ist, ihr *inhaltlich* zu widersprechen, ihrem Argument politisch und nicht nur diffus moralisierend zu begegnen.¹⁶

Im zweiten Akt setzt Camilla einen weiteren maßgeblichen diskursiven Akzent, das Argument der »Menschlichkeit« (29), das sie zunächst gegen den Krieg an sich, später gegen die konkrete Anordnung des Sechskampfes zwischen Verwandten und Freunden ins Feld führt. Bemerkenswerterweise ist diese Setzung mit einer Geste der Transgression verbunden: Anders als ihre fügsame Schwägerin in spe Sabina, für die »Wink und Wort« der Männer bei allem Leid an der Situation fraglos »Richtschnur« ist, will Camilla »Groß, und nicht zaghaft, thun, und mehr, als weibisch flehen.« (29) Die Berufung auf die Menschlichkeit als normative Größe führt also zu einer Überschreitung der sozialen Rollen als Frau, aber auch als Tochter und Römerin. Die Figur bezieht aus ihrem ›menschlichen‹ Affekt den Antrieb, den männlichen Figuren im Dialog aktiv entgegenzutreten. Zudem versucht sie, den Gang der Ereignisse umzulenken, indem sie das Heer gegen die unmenschliche Wahl, ausgerechnet Verwandte und Freunde gegeneinander antreten zu lassen, aufbringt – ein »Anschlag«, der allerdings »zernichtet« wird. (56) Vor allem aber wird mit der ›Menschlichkeit‹ ein Wertesystem aufgerufen, das im Text großen Raum einnimmt. Dieses wird zunächst von Camilla, später auch von den anderen Figuren, weiter entfaltet als ein Wertesystem der »Natur«, der »Liebe« (33) und der »Zärtlichkeit« (57), Werte mit hin, die um 1750 mit der aufkommenden Empfindsamkeit nicht

16 Vgl. Wolfgang Lukas, *Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730–1770)*, Göttingen 2005, S. 54.

mehr umstandslos mit Verweis auf patriotische Pflicht und die Ehre, sich und sein Geschlecht durch Sieg oder Tod zu verewigen, von der Hand zu weisen sind. Geradezu als Heldin eines bürgerlichen Trauerspiels geriert sich Camilla, wenn sie ihren Bruder mahnt: »Die Unempfindlichkeit bringt keinem Helden Ehre« (56) und ihm dann im Namen einer Ethik des Gefühls und des Mitleids vorhält:

Ein Freund fühlt als ein Mensch des Unglückselgen Sehnen,
Weint mit den Weinenden, und spottet nicht der Thränen.
Dich aber jammert nichts, du bist uns fürchterlich.
Halsstarrigkeit und Stolz und Mord verstocken dich. (57)

Die natürliche Empfindsamkeit des Menschen und seine moralischen Regungen kann Behrmann um 1750 nicht mehr ohne weiteres als zu überwindenden und abzutötenden Affekt hintanstellen, wie es der heroischen Ordnung des Trauerspiels entsprechen würde und wie es der Vertraute des älteren Horaz, Valer, versucht, indem er Camilla ihr »wildes Herz« (51) vorwirft. Da sich das Gefühl in der Mitte des 18. Jahrhunderts bereits zu einer normativen Größe eigenen Rechts entwickelt, müssen sich auch die anderen Figuren dazu verhalten – auch die männlichen Helden. Um diese nicht moralisch zu diskreditieren, müssen auch sie mit einer natürlichen Empfindsamkeit ausgestattet werden – die »cœurs d’acier«¹⁷, die stählernen Herzen, oder, in der Glaubitz’schen Übersetzung, die »Felsenherzen«¹⁸ Corneilles stellen offenbar im diskursiven Kontext der Empfindsamkeit keine glaubhafte heroische Option mehr dar. Der Text ringt entsprechend um den Umgang mit den Emotionen. Mal sollen sie verborgen, mal gezeigt werden, mal ist es »[v]erhasstes Weinen« (24), mal fließen die Tränen »gerecht« (65). Letztere, so der alte Horaz zu Sabina, »[e]rhöhn die Menschlichkeit, und dich und dein Geschlecht« (65). Heißt es von Seiten des

17 Corneille, Horace, V. 807, S. 870.

18 Corneille/Glaubitz, Die Horazier, S. 37.

Curiaz zunächst: »Weg mit der Zärtlichkeit!« (34) und gehen Horaz »die Augen nicht bey ihren Thränen über« (42), so bekunden die Freunde einander immer wieder »zärtliches Empfinden« und ein »brüderliches Herz« (35). Horaz beteuert gegenüber Camilla (und implizit dem Publikum): »Mein ganzes Herze wallt, weint und empfindet euch« (57).

Gleichwohl bleibt immer klar: Auf dem Kampfplatz müssen »Natur und Lieb [...] vergebens schreyn« (41), müssen »sich Freund und Mensch von unsern Herzen trennen« (43), zählt nur die Ehre und gibt es »kein Erbarmen« (43). Dennoch bleibt der Held »ein Mensch. Er dämpft die Freundschaft nur, / Und überwindet nicht die Kräfte der Natur.« (62) Durch die Betonung der Natürlichkeit und grundsätzlich positiven Konnotation des Gefühls wird so einerseits die heroische Überwindung, die rigorose Pflichterfüllung um jeden Preis nochmals gesteigert, andererseits verkompliziert sich die ideologische Lage im Vergleich zu Corneilles Vorlage erheblich. Es lässt sich um 1750 offensichtlich keine klare oppositionelle Struktur zwischen einer neostoischen Reihe Tugend/*constantia*/Ruhm/Ehre/Vaterland und einer Reihe Menschlichkeit/Zärtlichkeit/Freundschaft/Liebe/Natur mehr bilden, weil letztere nicht umstandslos einem der ›Tugend‹ gegenübergestellten ›Laster‹ zugeordnet werden kann. Der Text sucht in seinem Ringen um ideologische Eindeutigkeit daher nach einem zusätzlichen Unterscheidungskriterium, das alle Figuren außer Camilla positiv und diese negativ bewertet, und findet es in der Fähigkeit, die natürlichen und damit moralischen Gefühle hintanzustellen, *obwohl* auch sie an sich tugendhaft sind. Da aber die Betonung der normativen Valenz des Gefühls gleichzeitig so großen Raum in der Figurenrede nicht nur der Negativfigur einnimmt, entsteht ein Wertkonflikt zwischen heroisch-stoischem und empfindsamem Paradigma, den der Text nicht lösen kann.¹⁹

19 Vgl. Lukas, Anthropologie und Theodizee, S. 52.

Die Unfähigkeit, ideologische Eindeutigkeit herzustellen, wird durch Behrmanns Verzicht auf Corneilles »action double« noch verschärft. Die Gerichtsszene, mit der Corneilles *Horace* endet, mag zwar aus streng aristotelischer Sicht problematisch sein, ist aber bei Corneille in politischer und ideologischer Hinsicht unverzichtbar: Erst der Schwestermord motiviert das Auftreten des Souveräns, der das Recht setzt (»je donne la loi«) und zugleich als Richter verwaltet (»je ferai justice«).²⁰ Durch die Begnadigung des Horace mit der Begründung, dieser stehe als herausragender Staatsdiener über dem Gesetz (»au-dessus des lois«²¹) affirmiert er auch die eigene Position, selbst *legibus absolutus* über Recht und Unrecht zu befinden. Corneilles Stück hegt so die *gloire* und den *éclat* des Helden ein, indem es ihn durch die souveräne Entscheidung zum Staatsdiener macht (»Vis pour servir l'État«²²). Dass Behrmann im republikanischen Hamburg auf eine solche Apotheose des Absolutismus verzichtet, ist sicher nicht nur formalen Erwägungen geschuldet. Der Stoff ist, anders als der von Behrmanns zweitem, von Antiabsolutismus strotzendem Drama *Timoleon der Bürgerfreund*, schlicht nicht republikanisch, denn der Schwestermord führt unweigerlich zur Notwendigkeit, den absoluten Souverän auftreten und die Rechtsordnung außer Kraft setzen zu lassen. Indem Behrmann nun den Schluss der Geschichte kappt bzw. das Publikum ihn aus der Historie ergänzen muss, umgeht er zwar dieses politische Problem, handelt sich aber damit auf der ideologischen Ebene ein neues ein. Das letzte Wort hat

20 Corneille, *Horace*, V. 1745, S. 900 u. V. 1476, S. 893.

21 Ebd., V. 1754, S. 900.

22 Ebd., V. 1763, S. 900. Vgl. dazu Claude Haas, Kampf um Rom. Medialität der Kriegsbühne und Dramaturgie der Herrschaft in Horatier-Stücken vom 17. bis zum 19. Jahrhundert (Corneille, Glaubitz, Behrmann, Collin), in: Michael Auer u. ders., *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*, Stuttgart 2018, S. 97–127, S. 110–120.

keine wertsetzende Instanz, sondern die nach Auskunft der Figuren ›rasende‹ Camilla mit ihrer Verfluchung Roms – eine monologische Rede, die der bezeichnenderweise im fünften Akt nicht mehr auftretende Held des Stückes aus den genannten politischen Gründen nicht zum Schweigen bringen kann und die so unwidersprochen ins Leere des abrupten Dramenschlusses ragt. Der Text riskiert so, das ausstehende Werturteil und die *moralisatio* dem Publikum zu überlassen. Zwar wird schon im Dramentext alles versucht, die unrömische Römerin Camilla durch die anderen Figuren zu diskreditieren und so auch das Urteil über ihre letzten Worte zu steuern, gleichwohl scheint zumindest die Druckfassung diesen Maßnahmen nicht zu trauen. Gleich zwei »Nachreden« versuchen, die ideologische Eindeutigkeit herzustellen. In der ersten schließt der Verfasser selbst – nach *captatio benevolentiae* und der Mahnung, das Stück nach »Wissenschaft und Sitten« (83) zu beurteilen – mit der Bekräftigung der Wirkungsabsicht, durch »Exempel« zu »lehren«. Horaz solle »in Söhnen Helden« wecken und durch Camilla ›schrecken‹ (83). Eine zweite, mit G. H. Sillem²³ signierte Nachrede sekundiert durch das Lob der füg-samen Sabina und sieht erwartungsgemäß »edle Bürgertreu« und »erhabne[n] Heldenmuth«, aber eben auch »reine Zärtlichkeit, die schönste Wirkung« tun. (84) Die angestrebte Vereindeutigung, zumal wenn sie auch noch die Zärtlichkeit an Bord hat, zeigt aus heutiger Sicht einmal mehr die unlösbaren Spannungen, die sich aus dem Heroismus und latentem Monarchismus des überlieferten Stoffes und den zeitgenössischen kulturellen Kontexten von

23 G. H. Sillem zählt zu den Mitwirkenden bei den Horazier-Aufführungen in Behrmanns Privattheater. Um wen es sich genau handelt, konnte nicht ermittelt werden. Die Sillems waren jedenfalls eine angesehene Hamburger Familie, die seit dem 17. Jahrhundert immer wieder Ratsmitglieder und Bürgermeister stellte. Vgl. den Stammbaum in Hans Schröder, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, Bd. 7, Hamburg 1879, S. 186.

Republikanismus und beginnender Empfindsamkeit ergeben. Gerade dass der Skandal der Menschlichkeit für das Stück so schwer zu bewältigen ist, weist es als literatur- und kulturgeschichtlich bedeutsames Dokument aus.

Die Aufführungsgeschichte, soweit sie ermittelt werden konnte, zeigt die *Horazier* zunächst einmal als ein langlebiges hamburgisches Stück – Aufführungen in der Hansestadt lassen sich von der Uraufführung 1733 bis zu den Gedenkaufführungen anlässlich Behrmanns Tod 1756 nachweisen:²⁴

- 24 Vgl. die Rekonstruktion der Aufführungsgeschichte bei Heitmüller, *Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds*, S. 12–20, die so weit möglich überprüft sowie durch Recherchen des Hg. ergänzt wurden. Die Quellenlage ist insgesamt ungünstig, da zumindest die Hamburger Theaterzettel vor 1750 im Zweiten Weltkrieg verbrannt sind. Im Folgenden werden den laufenden Nummern die jeweils ältesten ermittelten Nachweise für die Aufführungen zugeordnet:
Nur durch Heitmüller belegt sind: Nr. 2; 3; 10; 12.
Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, S. 221–223: Nr. 1; S. 272: Nr. 6; 8; S. 287: Nr. 11.
Elisabeth Mentzel, *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main [...]*, Frankfurt a. M. 1882, S. 421: Nr. 4.
Carl Martin Plümicke, *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin [...]*, Berlin/Stettin 1781, S. 376: Nr. 5.
Vorrede im Erstdruck sowie Anonym, *Theater*, in: *Hamburg und Altona. Eine Zeitschrift zur Geschichte der Zeit, der Sitten und des Geschmaks. Viertes Jahrgang, erster Band*, Hamburg 1805, S. 349–366, S. 349–350: Nr. 9.
Verzeichniß der im Jahre 1755 zur Belustigung des Hochfürstlichen Zerbstischen Hofes aufgeführten theatralischen Stücke, nebst den dabey vorgefallenen Feyerlichkeiten, nach den Tagen eines jeden Monats, in: [Johann Christoph Gottsched, Hg.], *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, Leipzig 1756, Nr. 1, S. 66–77, S. 70: Nr. 13–14.
Hamburgischer unpartheyischer Correspondent Nr. 192 v. 03.12.1756: Nr. 15–16.

	Datum	Spielort	Prinzipal/in
1	5.6.1733	Hamburg	Neuber
2	20.5.1735	Hamburg	Neuber
3	4.10.1735	Hamburg	Neuber
4	2.11.1736	Frankfurt a. M.	Neuber
5	1741	Berlin	Eckenberg/Hilferding
6	28.6.1747	Hamburg	Schönemann
7	4.7.1747	Hamburg	Schönemann
8	20.7.1747	Hamburg	Schönemann
9	1751 (6x)	Hamburg	Behrmann
10	1752	Hamburg	Kuniger
11	28.8.1755	Hamburg	Koch
12	3.9.1755	Hamburg	Koch
13	10.8.1755	Zerbst	unbekannt
14	12.11.1755	Zerbst	unbekannt
15	29.11.1756	Hamburg	Schönemann
16	1.12.1756	Hamburg	Schönemann

Die lokale Beschränkung ist angesichts der späten Drucklegung nicht überraschend, konnte das Stück doch vorher nur als Repertoirestück der entsprechenden Theaterkompanien auf Reisen gehen, so etwa 1736 nach Frankfurt. Dass nach der Drucklegung außerhalb Hamburgs nur noch die beiden Zerbster Aufführungen auftauchen, mag mit dem sich nach 1750 wandelnden Geschmack zu tun haben, der zumindest keinen Neubedarf an klassizistischen Tragödien zeitigte. Die Spielorte – Hamburg und Frankfurt als freie, republikanische Reichsstädte und das Zerbster Hoftheater als absolutistischer Kontext – weisen indes noch einmal auf das oben zu den politischen Dimensionen des Stoffs Gesagte zurück: So problematisch Behrmanns Entscheidung, Schwermord und Gerichtsszene auszusparen, für die Konsistenz des Textes ist, sie machte seine Römertragödie offenbar für ganz unterschiedliche

politische und kulturelle Kontexte adäquat, die im Folgenden aus den überlieferten Quellen noch etwas näher beschrieben werden sollen: Die repräsentativen Aufführungen am Zerbster Hoftheater und Behrmanns privates ›Societätstheater‹.

In Zerbst wurde das Stück sogar für eine besondere Aufführung im Kontext der Feierlichkeiten um den Geburtstag des regierenden Fürsten, Friedrich August von Anhalt-Zerbst (1734–1793), ausgewählt. Dem Geburtstag am 8. August 1755 folgte am nächsten Tag zunächst eine Aufführung des Schäferspiels *Der Triumph der Treue*, für die die Gesellschaft eigens in ein nahes Wäldchen aufbrach. Am 10. August wurden dann die *Horazier* gegeben, und zwar ebenfalls an besonderem Ort: »Man hatte aber seit einiger Zeit in dem Orangehause ein etwas weiteres und bequemer Theater anlegen lassen, welches nun an diesem Tage gleichsam eingeweiht wurde.«²⁵ Erhalten ist ein Prolog in Alexandrinern, der auch unabhängig vom Stück funktioniert und offenbar schon am Geburtstag des Fürsten von diesem selbst vorgetragen wurde. Der »Vorredner zu den Horaziern des Herrn Behrmanns, an dem hohen Geburtstage des regierenden Fürsten 1755. gehalten von eben demselben«²⁶ feiert Rom als Vorbild für unbedingten Patriotismus und betont die affektive Vermittlung desselben durch die »Dichtkunst«, die

[...] mir im Herze flammengleiche Triebe schuf,
Denen Ehrfurcht Nahrung giebt, schön durch fromme Zärtlichkeiten,
Die sich, wie ein milder Thau, tief durch Mark und Adern breiten!

Wie im Stück geht es dann noch um die »selgen Thränen«, denen die »Vaterlandesliebe mit so angestrongter Kraft, / [...] durch das Auge Durchbruch schafft«, und die aus diesem Grund auch nicht verborgen werden müssen. Der erlaubte Affekt des Patriotismus

25 Verzeichniß der im Jahre 1755 zur Belustigung des Hochfürstlichen Zerbstischen Hofes aufgeführten theatralischen Stücke [...], S. 70.

26 Ebd., S. 70–72, hier alle folgenden Zitate aus dem Prolog.

ist unabhängig von politischen Rahmenbedingungen und also auch im absolutistischen Kontext funktional.

Auch über den zu Zerbst konträren bürgerlich-republikanischen Hamburger Kontext gibt es ausführliche Berichte. Adam Gottfried Uhlich (1718–1753) schreibt anlässlich des Drucks in seiner Zeitschrift *Poetische Gedanken, von Politischen und anderen Neuigkeiten*, die sämtlich in Reimform kommentiert werden:²⁷

Der Herr Verfasser ist durch den Timoleon
Bereits bekannt genug. Die Ehre die er schon
Durch jenes Stück erlangt, hat er hiedurch vergössert.
Das ganze Trauerspiel ist durch und durch verbessert,
Die Verse sind nicht die, so jenes Stück enthielt,
Das sonst die Neuberinn und Schönemann gespielt.
Er hat es oft bey sich mit Freunden aufgeführt,
Und keiner der es sah blieb dabey ungerühret.
[...]
Kurz, wer dies Trauerspiel ohn' es zu loben liest,
Kennt wahre Schönheit nicht, zeigt daß er fühllos ist.
Der Beyfall einer Stadt, das Lob geschickter Männer
Gilt viel, und Hamburg hat in allen Künsten Kenner.

In *Hamburg und Altona. Eine Zeitschrift zur Geschichte der Zeit, der Sitten und des Geschmacks* berichtet schließlich 1805 ein anonymen Beiträger *Ueber einige ältere Hamburgische Societätstheater*. Die Ausführungen zeigen die eminente Bedeutung, die Behrmanns Dramatik für das kulturelle Leben in der Hansestadt hatte, und seien deshalb ausführlich zitiert:

»Das älteste Privatgesellschaftstheater in Hamburg [...] ist das von dem wakkern *Georg Behrmann* [...] im Jahre 1751 gestiftete Societätstheater. Ihm lag die theatralische Verbesserung überhaupt und im Allgemeinen sehr am Herzen, und seine Privat- und Hausbühne zog mehrerer Hamburger Kunstliebe auf diesen Gegenstand hin. Sechs Vorstellungen seines bekannten Trauerspiels *die Horazier*, welche in diesem Jahre in seinem Hause von ihm selbst und seinen Kindern nebst einigen Freunden und

27 Adam Gottfried Uhlich, *Poetische Gedanken, von Politischen und Gelehrten Neuigkeiten*. Vierter Theil, Hamburg 1752, 1. Stück, den 1. January 1752, S. 6.

Freundinnen aufgeführt wurden, fanden ungemeinen Beifall. Unter den Mitspielenden waren ausser den Genannten: *Mißler*, G. H. Syllem, Bötefent, ein Sohn und eine Tochter des Rektors Joh. Sam. Müller. *Behrmann* selbst gab Anleitung und Unterricht, und war Stifter, Direktor, Regisseur, Dichter und Mitspieler seiner Bühne in Einer Person. Die angesehensten bürgerlichen Familien, ein Theil des Adels, viele Fremde, Hamburgs temporäre Einwohner, besuchten diese Vorstellungen; die Zahl der Zuschauer stieg (zufolge seines eigenhändigen Verzeichnisses derer, die nach ausgetheilten Einlaßbillets freien Zutritt hatten) einigemal gegen 200 Personen. Unter den Namen dieser Zuschauer finde ich die eines *Hagedorn*, *Liscov*, *Löwe*, *Schiedler*, *Carpfer*.²⁸

Für die Zeit nach 1760 lassen sich Aufführungen von Behrmanns *Horaziern* nicht mehr zweifelsfrei belegen. Zwar werden noch in den 1780er Jahren vereinzelt Aufführungen von Horazier-Dramen verzeichnet, jedoch ist unklar, ob es sich um Behrmanns Drama oder um Glaubitz' Übersetzung handelt.²⁹ Der Stoff bleibt indes in der Dramenproduktion präsent – über die Römertragödien des 19. Jahrhunderts bis hin zu den Lehrstücken von Bertolt Brecht und Heiner Müller.³⁰ Aus der Stoffgeschichte soll hier abschließend nur eine von Gaby Pailer entdeckte Version von Wilhelmine von Gersdorf näher behandelt werden, die die oben ausgeführten problematischen Tendenzen von Behrmanns Stück radikalisiert: *Die Horatier und Curiatier, eine dramatische Skizze aus der römi-*

28 Anonym, Theater, in: Hamburg und Altona. Eine Zeitschrift zur Geschichte der Zeit, der Sitten und des Geschmacks. Viertes Jahrgang, erster Band, Hamburg 1805, S. 349–366, S. 349–350.

29 Das *Theater-Journal für Deutschland* berichtet von Augsburger Aufführungen im August 1779 unter Böhme (15. Stück, Gotha 1780, S. 115). Vgl. auch *Theaterspiegel aller Trauer- Schau- und... Welche auf dem kön. Brünner Theater aufgeführt worden sind*, Brunn 1788, S. 17 u. 31 für Aufführungen im Januar 1787 und 1788.

30 Vgl. zur Stoffgeschichte – in der allerdings Behrmanns Drama fehlt – Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart ¹⁰2005, S. 404–406. Genauer zu einer Römertragödie des 19. Jahrhunderts, Heinrich Joseph von Collins *Die Horatier und Curiatier* (1809), vgl. Haas, *Kampf um Rom*, S. 121–127.

schen Geschichte, erschienen 1790 in der Zeitschrift *Museum für Frauenzimmer von einigen ihrer Mitschwestern*.

Gersdorfs Text besteht aus neun in Prosa verfassten Szenen, die zunächst wie in den dramatischen Vorläufern in einem Saal im Palast des alten Horaz, ab der sechsten Szene aber in einer als Raum der Gesetzlosigkeit markierten Ödnis vor den Toren Roms spielen, wo sich auch der Schwestermord ereignet. Die sich schon bei Behrmann andeutende Verschiebung des dramatischen Fokus auf die Schwester setzt sich bei Gersdorf fort, insofern die hier Julia Horatia genannte Figur in allen Szenen präsent ist, sich also die anderen Figuren um sie herum gruppieren – ab der achten Szene dann um ihre »Engelsleiche«³¹. Entsprechend verschiebt sich auch der diskursive Schwerpunkt zwischen den Polen von Heroismus und Menschlichkeit. Ein »Felsenherz«³² zeigen hier nur noch der ältere Horaz und sein ältester Sohn Fulvius. Das normative Übergewicht der heroischen, die Menschlichkeit hintanstellenden Pflichterfüllung, das Behrmanns Stück noch mit allen Mitteln zu erhalten versuchte, kippt bei Gersdorf endgültig auf die Seite der Menschlichkeit. Die pathetischen Anklagen der Frauenfiguren sind entsprechend nicht mehr als affektive Schwäche markiert. Dass »die Natur schaudert und die Menschlichkeit erzittert« und »Menschengefühl die Männerbrust verlassen« hat, dass es sich bei Krieg und Sechskampf um »gotteslästerlichen Mißbrauch der obersten Gewalt« handelt, diskreditiert hier deutlich den Rigorismus des alten Horaz und Fulvius' als »Greuel!

31 Wilhelmine von Gersdorf, *Die Horatier und Curiatier, eine dramatische Skizze aus der römischen Geschichte*. Herausgegeben von Gaby Pailer, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 55 (2003): *Body Dialectics in the Age of Goethe*, hg. v. Marianne Henn u. Holger A. Pausch, S. 421–435, S. 435. Die folgenden Ausführungen orientieren sich an der Analyse von Gaby Pailer, »... was verliert das Vaterland durch ein Weib?«.

32 Ebd., S. 432.

Schande! Schmach der Menschheit, Hochverrath der Natur«. ³³ Die männlichen Vertreter des heroischen Paradigmas haben dem keine normativ-moralischen Argumente entgegenzusetzen, sondern nur »Schwertworte« ³⁴ und Gewalt. Das Menschlichkeitsargument überschreitet zugleich, wie schon bei Behrmann, die Grenze zwischen den Geschlechtern, mit dem Unterschied aber, dass auch die beiden jüngeren Horazier und Julias Verlobter Albanus zwar pflichtgemäß in den Kampf und in den Tod ziehen, ohne aber dessen Sinn anzuerkennen. So versprechen die jüngeren Brüder Julia, ihren Verlobten zu schonen und zwar »Helden, aber auch Menschen zu sein!« ³⁵, und Albanus konstatiert eine »Uebermacht der Liebe und Freundschaft« über eine »Ehre«, die als eine falsche, wahnhaftige bezeichnet wird. Fulvius ist dagegen »Sklav seines Wahnes«. ³⁶

Anders als bei Corneille und Behrmann, wo allein schon aus poetologischen Gründen der Einheit des Orts, aber auch aus ideologischen Gründen die Figuren im Palast des Horaz und damit innerhalb der Mauern Roms verbleiben, zeigt sich Gersdorfs Julia als eine Figur der Transgression, indem sie sich in die »grausenvolle Einöde« einer »Gegend von Rom« begibt. ³⁷ Mit den Mauern von Rom überschreitet sie, wie Fulvius sie mahnt, auch dessen »Gesetz« ³⁸. Dieser Überschreitung ist sich die Figur durchaus bewusst. »Meine Verzweiflung hat keine Schranken mehr, ehrt keine Gesetze!« ³⁹, heißt es, und später: »Das Unglück kennt keine Gesetze, und das Gefühl keinen Zwang!« ⁴⁰ Menschlichkeit und

33 Ebd., S. 422, 426, 429.

34 Ebd., S. 423.

35 Ebd., S. 427.

36 Ebd., S. 429.

37 Ebd., S. 430. Vgl. Pailer, »... was verliert das Vaterland durch ein Weib?«, S. 220.

38 Gersdorf, Die Horatier und Curiatier, S. 431.

39 Ebd., S. 430.

40 Ebd., S. 431.

Gefühl werden zu einer Normschicht, die das Gesetz des Krieges und der Ehre übersteigt. Nicht nur durch ihren Gang *ante portas*, auch durch ihr Verhalten gegenüber dem Bruder, den sie anklagt und verflucht, erscheint die Schwesterfigur in Gersdorfs Version selbst in ihrem Sterben als aktive Figur, insofern sie – anders als Corneilles Camille, die hinter der Bühne erstochen wird und nur noch ein »Ah, traître!«⁴¹ ausstößt – ihren Tod noch als erwünschten Liebestod beschreiben kann, durch den sie dem Geliebten ins Jenseits nachfolgt.

Eine Legitimation oder Absolution des Schwestermords erfolgt in Gersdorfs Text nicht. Wie bei Behrmann fehlt der Auftritt des Souveräns. Als Wertungsinstanz und Sprecherin der letzten Worte setzt Gersdorf vielmehr die Mutter ein, die den Sohn für seine Tat verflucht – wie er es im Bewusstsein seines Verbrechens von ihr auch geradezu erbittet. Gersdorfs Text monumentalisiert nicht den diskreditierten vormaligen Helden der Fabel, sondern die trauernde Mutter, die sich als Niobe, als »Grabmahl meiner Kinder«⁴² imaginiert. Der bei Behrmann noch unlösbare Widerstreit von Heroismus und Menschlichkeit wird bei Gersdorf klar zugunsten der letzteren entschieden, diese aber zugleich einem Gendering unterzogen, das sie weiblich konnotiert und ihr damit der Geschlechterordnung des späten 18. Jahrhunderts folgend Handlungsfähigkeit entzieht.⁴³ Gersdorf schreibt den Stoff so zu einem Trauerspiel der Menschlichkeit um, die im Zeichen des Todes steht. Endet Corneilles Stück mit dem Glanz des Souveräns, so verewigt Gersdorfs Text die Menschlichkeit mit einer doppelten Figuration aus schöner Leiche und zum Mahnmal mortifizierter Mutter. Auch die Stoffgeschichte zeigt Behrmanns *Horazier* also als ein Stück des Übergangs und der ungelösten Konflikte,

41 Corneille, Horace, V. 1320, S. 888.

42 Gersdorf, Die Horatier und Curiatier, S. 435.

43 Vgl. Pailer, »... was verliert das Vaterland durch ein Weib?«, S. 216.

des Nicht-Mehr und des Noch-Nicht: Die menschlichen Regungen der Figuren sind *nicht mehr* zu überwindender Affekt, wie noch bei Corneille, aber eben auch *noch nicht* evidente Normschicht moralischen und politischen Handelns, wie bei Gersdorf. An dieser Spannung laboriert Behrmanns Text, und er ist gerade in seinem Unvermögen, diese Spannung aufzulösen, ein lesenswertes literar- und kulturhistorisches Dokument.