

Christiane Leiteritz  
Revolution als Schauspiel

# Komparatistische Studien

Beihefte zu „arcadia“  
Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft

Herausgegeben von  
Maria Moog-Grünewald und Jürgen Wertheimer

Band 18



Walter de Gruyter · Berlin · New York  
1994

# Revolution als Schauspiel

Beiträge zur Geschichte einer Metapher  
innerhalb der europäisch-amerikanischen Literatur  
des 19. und 20. Jahrhunderts

von  
Christiane Leiteritz



Walter de Gruyter · Berlin · New York  
1994

© Gedruckt auf säurefreiem Papier,  
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt

*Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme*

**Leiteritz, Christiane:**

Revolution als Schauspiel : Beiträge zur Geschichte einer Metapher  
innerhalb der europäisch-amerikanischen Literatur des 19. und 20.  
Jahrhunderts / von Christiane Leiteritz. — Berlin ; New York :  
de Gruyter, 1993

(Komparatistische Studien ; Bd. 18)

Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 1991

ISBN 3-11-013967-7

NE: GT

© Copyright 1993 by Walter de Gruyter & Co., 10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Druck: Arthur Collignon GmbH, Berlin

Bindearbeiten: Lüderitz & Bauer-GmbH, Berlin

**Meinen Eltern**



## Danksagung

Ich danke Frau Prof. Dr. Marianne Kesting, die das Thema anregte, für ihre aufmerksame Betreuung und Herrn Prof. Dr. Gunter Scholtz für seine hilfreiche Unterstützung. Mein Dank gilt ebenfalls der Ruhr-Universität Bochum, die mir im Rahmen der Graduiertenförderung des Landes Nordrhein-Westfalen ein Stipendium gewährte und sich an den Druckkosten beteiligte.



# Inhalt

I.	Einleitung . . . . .	1
1.	Metapher und Geschichte . . . . .	2
2.	Revolution und Geschichte. Ursachen einer Metaphorisierung . 3	
3.	Metapher: Erfahrung und Ideologie. . . . .	6
4.	Theater als pessimistisches Bild des 19. Jahrhunderts . . . . .	7
II.	Historischer Hintergrund des Gebrauchs der Schauspielmetapher . . . . .	11
1.	Das <i>Theatrum mundi</i> in Antike und Mittelalter . . . . .	11
	<i>a) Griechische und römische Antike</i> . . . . .	11
	<i>b) Christliches Mittelalter</i> . . . . .	15
2.	Die Enthronung Gottes als "Weltregisseur" nach Einsetzen der Neuzeit . . . . .	16
	<i>a) Das <i>Theatrum mundi</i> als <i>Gemeinplatz</i></i> . . . . .	17
	<i>b) <i>Welttheater</i> bei Shakespeare</i> . . . . .	18
	<i>c) <i>Sakrales Welttheater</i> bei Calderón</i> . . . . .	20
	<i>d) 18. Jahrhundert: Ende des sakralen Spiels</i> . . . . .	21
III.	Der negative Affekt der Schauspielmetapher seit der Französischen Revolution . . . . .	23
1.	Macht als Ohnmacht: der Metapherngebrauch der Revolutionäre. . . . .	23
	<i>a) Camille Desmoulins</i> . . . . .	25
	<i>b) Maximilien Robespierre</i> . . . . .	26
	<i>c) Joachim Vilate</i> . . . . .	28
	<i>d) Louis Sébastien Mercier</i> . . . . .	30

2.	Die Metapher in der Geschichtsschreibung . . . . .	33
	<i>a) Louis Adolphe Thiers</i> . . . . .	34
	<i>b) Carl Strahlheim</i> . . . . .	35
	<i>c) Edmund Burke</i> . . . . .	37
	<i>d) François-René de Chateaubriand</i> . . . . .	37
	<i>e) Alexis de Tocqueville</i> . . . . .	38
3.	Die Metapher in der Philosophie . . . . .	40
	<i>a) Immanuel Kant</i> . . . . .	41
	<i>b) Johann Gottlieb Fichte</i> . . . . .	42
	<i>c) Georg Friedrich Wilhelm Hegel</i> . . . . .	43
	<i>d) Karl Marx</i> . . . . .	43
	<i>e) Arthur Schopenhauer</i> . . . . .	46
	<i>f) Friedrich Nietzsche</i> . . . . .	47
IV.	Puppen und Automaten.	
	Büchners Revolutionsverständnis in "Dantons Tod". . . . .	51
1.	Büchner: Robespierriist oder Nihilist? . . . . .	51
2.	Geschichte als großes Drama und Politik als Komödie . . . . .	54
3.	"Fatalismus der Geschichte" . . . . .	55
4.	Das Theater der Revolution . . . . .	58
5.	Die Darsteller der Revolution . . . . .	60
	<i>a) Danton</i> . . . . .	62
	<i>b) Robespierre</i> . . . . .	63
	<i>c) St. Just</i> . . . . .	65
	<i>d) Das Volk</i> . . . . .	67
6.	Idee und Wirklichkeit . . . . .	69
	<i>a) Historische Wahrheit und künstlerische Wahrheit</i> . . . . .	70
	<i>b) "Idealistische" Kunst und "realistische" Kunst</i> . . . . .	72
7.	Schluß . . . . .	74

V.	Exkurs: Revolution als Schauspiel in Flauberts "L'Education sentimentale" und "Bouvard et Pécuchet" . . . . .	77
VI.	Die Verarbeitung der Schauspielmetapher in Kleists "Verlobung in St. Domingo" . . . . .	89
1.	Der historische Hintergrund der Novelle . . . . .	89
2.	Die Erzählperspektive . . . . .	92
3.	Im Bannkreis der Revolution: Rassenkampf und Liebeskonflikt . . . . .	94
	<i>a) Revolution und Rassenkampf</i> . . . . .	95
	<i>b) Der Liebeskonflikt</i> . . . . .	96
	<i>c) Die Binnenerzählungen</i> . . . . .	98
4.	Der dramatische Aufbau der Novelle . . . . .	100
5.	Der tragische Charakter der Novelle . . . . .	102
6.	Kleist: Heimatloser zwischen Adel und Bürgertum . . . . .	104
	<i>a) Abkehr vom rationalistischen Geschichtsideal</i> . . . . .	105
	<i>b) Erlebnis von Bonapartismus und Bourgeoisie</i> . . . . .	106
	<i>c) Neues Ziel: die Kunst</i> . . . . .	107
7.	Versuch einer ideologischen Einordnung . . . . .	110
VII.	Revolution als groteskes Schauspiel in Poes Novelle "The System of Dr.Tarr and Prof.Fether" . . . . .	115
1.	Einleitung . . . . .	115
2.	Rezeptionsgeschichte . . . . .	116
3.	Politisch-gesellschaftlicher Hintergrund . . . . .	119
4.	Revolution und Demokratie im Vexierspiegel des Wahnsinns . . . . .	122
5.	Das Personal der Erzählung . . . . .	126
	<i>a) Der Erzähler</i> . . . . .	127
	<i>b) Maillard</i> . . . . .	128

	<i>c) Die Irren</i> . . . . .	129
	<i>d) Die Wärter</i> . . . . .	129
6.	Die dramatische Struktur der Erzählung . . . . .	129
	<i>a) Exposition</i> . . . . .	130
	<i>b) Das Schauspiel</i> . . . . .	131
7.	Irrtum und Enthüllung . . . . .	135
VIII.	Das Problem der Revolution im Spiegel des Rassenkonflikts: Melvilles "Benito Cereno" . . . . .	137
1.	Historischer Hintergrund . . . . .	137
2.	Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte . . . . .	139
3.	Realität zwischen Schwarz und Weiß . . . . .	140
4.	Das Schauspiel in der Revolte . . . . .	144
	<i>a) Dramatischer Aufbau</i> . . . . .	144
	<i>b) Eintritt ins Schauspielhaus</i> . . . . .	145
	<i>c) Gespielter und wahrer Sachverhalt</i> . . . . .	146
	<i>d) Dramaturgie</i> . . . . .	146
5.	Spiel im Spiel: Die Rasierszene . . . . .	150
6.	Delanos amerikanisches Selbstbewußtsein . . . . .	151
7.	Die versehrte Demokratie. Sklaverei als dunkles Erbe der Neuen Welt . . . . .	154
8.	Melvilles politische Einstellung . . . . .	155
	<i>a) "We Americans are the peculiar, chosen people"</i> . . . . .	155
	<i>b) "To forge the future - weigh the past"</i> . . . . .	156
IX.	Revolution als historische Farce in Schnitzlers Einakter "Der grüne Kakadu" . . . . .	159
1.	Einleitung und formale Zuordnung . . . . .	159
2.	Reziprozität von Schauspiel und Revolution . . . . .	161
3.	Theatralität der Realität und Realität des Theaters . . . . .	162
4.	Das Verhältnis der Schauspieler zur Revolution . . . . .	166

5.	Das Publikum des revolutionären Theaters . . . . .	170
6.	Die Aktualität der "historischen Farce". . . . .	172
X.	Revolution im Spiegel einer schwarzen Farce in Anouilh's "Pauvre Bitos ou le dîner de têtes" . . . . .	175
1.	Einleitung und historischer Hintergrund . . . . .	175
2.	Theater als Strukturprinzip . . . . .	178
3.	Die Inszenierung der Intrige . . . . .	179
4.	Duplizität von Realität und Historie . . . . .	182
5.	Revolution und Politik: Sphären für Schauspieler . . . . .	185
6.	Das Traumspiel der Revolution. . . . .	188
XI.	Revolution als ritualisiertes Schauspiel: Jean Genets "Le Balcon" . . . . .	195
1.	Einführung. . . . .	195
2.	Revolution und Realität versus Status quo und Spiel . . . . .	198
3.	Die Spiele des Establishments: Machtkämpfe . . . . .	199
4.	Die Macht der Simulacra (1) . . . . .	201
5.	Die Revolution zwischen Authentizität und Spiel . . . . .	202
	<i>a) Revolution und Authentizität . . . . .</i>	202
	<i>b) Das Spiel der Revolution . . . . .</i>	204
6.	Revolution und Konterrevolution als Kampf der Allegorien	205
7.	Die Macht der Simulacra (2) . . . . .	207
8.	Der Traum der Revolte . . . . .	209
XII.	Revolution zwischen Surrealgroteske und Lehrstück in Dramen von Peter Weiss . . . . .	213
1.	Einleitung: Revolution als zentrales Thema bei Peter Weiss	213

2.	Anmerkungen zur Entstehung und zum historischen Hintergrund des Marat/Sade-Dramas. . . . .	215
3.	Problematisierung der Revolution durch die ästhetische Konzeption . . . . .	218
4.	Schauspiel und Revolte im Irrenhaus. . . . .	222
5.	Revolution im Spannungsfeld von theoretischer Reflexion und körperlichem Exzeß . . . . .	226
6.	Revolution als Lehrstück in "Gesang vom Lusitanischen Popanz" und im "Viet Nam Diskurs" . . . . .	234
	<i>a) Der "Gesang vom Lusitanischen Popanz". . . . .</i>	234
	<i>b) Der "Viet Nam Diskurs" . . . . .</i>	239
7.	Rückkehr zum Revolutionsheros: Revolution im tragischen Gewand . . . . .	244
XIII.	Ende des Theaters der Revolution. Schauspielmetapher und Revolution bei Heiner Müller . . .	247
1.	Einführung. . . . .	247
2.	Lehrstück "Revolution": Heiner Müllers Variation von Brechts "Maßnahme" in "Mauser" . . . . .	249
	<i>a) Exkurs zu Brechts "Maßnahme" und Lehrstücktheorie . .</i>	249
	<i>b) Müllers "Mauser". . . . .</i>	252
3.	<i>Revolution als Schauspiel in Heiner Müllers "Der Auftrag"</i>	261
4.	Das Drama der Geschichte . . . . .	275
	Resümee . . . . .	279
	Literaturverzeichnis . . . . .	285
	Register . . . . .	305

## I. Einleitung

Im Zuge der Revolution von 1789 entstand als Ausdruck von Hoffnungen und enttäuschten Erwartungen eine Fülle an sprachlichen Bildern, die versuchten, mittels metaphorischer Analogiebildung die neuen Erfahrungen der Zeit zu erfassen. Man schöpfte dabei aus dem Bilderfundus, der sich traditionell aus den Bereichen Natur, Technik und Theater zusammensetzte. Unter anderem reaktualisierte man den alten Topos des Welttheaters, der seither konstitutiv für Revolution eingesetzt wird. Als Muster der Weltdeutung zeigt er sich im Sprachgebrauch der Revolutionäre, in Texten von Historiographen, Philosophen und fortgesetzt in der Dichtung vom 19. Jahrhundert bis heute.

Rückgriffe auf kollektiv verfügbare Symbole oder Metaphern dienen grundsätzlich zur Sinnstiftung für bestimmte historische Phänomene und implizieren sowie motivieren jeweils andere ethische und politische Einschätzungen. Die vorliegende Arbeit untersucht unter diesem Gesichtspunkt den Konnex von Schauspielmetaphorik und Revolution. Sie setzt sich zum Ziel, die ideologischen Voraussetzungen des Bildgebrauchs zu verdeutlichen und darzustellen, wie in ihrem Spiegel die historisch-gesellschaftliche Wirklichkeit des 19. und 20. Jahrhunderts interpretiert wird.

Kapitel I erläutert die Begriffe Revolution und Metapher im Zusammenhang der Problemstellung. Kapitel II umreißt die Geschichte der Schauspielmetapher bis in die Zeit der Aufklärung. Kapitel III veranschaulicht ihren Gebrauch seit der Französischen Revolution bis ins 19. Jahrhundert anhand von Beispielen aus Geschichte, Historiographie und Philosophie. Die anschließenden Kapitel (IV-XIII) analysieren jeweils Texte von Kleist, Poe, Melville, Büchner, Flaubert, Schnitzler, Anouilh, Genet, P.Weiss und H.Müller.

Die Reihenfolge der Bearbeitung, wo sie nicht der Chronologie entspricht, erklärt sich aus der formalen Anwendung der Metapher. Während sie in Büchners Revolutionsdrama noch explizit verwendet wird und durch die Darstellung der Revolution im Medium des Dramas gegenwärtig ist, bleibt sie in den Romanen Flauberts auf die Hintergrundmetaphorik und Methode des Erzählens beschränkt. In den behandelten Novellen von Kleist, Poe und Melville verwandelt sie sich

schließlich zum strukturellen Merkmal, zum Plot und zur parabolischen Bedeutung. Zwar basieren die Erzählungen von Kleist und Melville auf konkreten historischen Situationen, nämlich der Revolution der Schwarzen von St. Domingo 1791-1803 und der Revolte auf einem chilenischen Sklavenfrachter von 1804 doch dient der historische Hintergrund lediglich als Folie, um in der Schauspielmetapher Revolution als changierende Realitätsebene des Herrschaftsabtausches zu interpretieren. In den Texten von Kleist, Poe und Melville gerinnen die Ereignisse im Paradigma der Revolte zur schauspielhaften Essenz der Revolution. Diese drei Prosatexte bilden eine Einheit. Neben dem Ausdruck einer ähnlichen historischen Erfahrung zeigt sich in ihnen auch die gleiche Überschreitung der Gattung des Epischen ins Dramatische: alle drei weisen die Struktur einer Tragödie auf, darin sich das Theaterspiel der Revoltierenden als Theater auf dem Theater ausnimmt.

Innerhalb der Analysen von Schnitzlers "Der grüne Kakadu", Anouilh's "Pauvre Bitos" und Genets "Le Balcon" wird das Theater auf dem Theater strukturell und inhaltlich dominant. Die Kapitel über Peter Weiss (Marat/Sade-Drama, "Gesang vom Lusitanischen Popanz" und "Viet Nam-Diskurs") und Heiner Müller ("Mauser" und "Der Auftrag") nehmen eine Sonderstellung ein. Ihre Lehrstücke, in denen Revolution als Schauspiel auf dem Theater studiert und eingeübt werden soll, müssen in Bezug zu Brechts Lehrstücktheorie gesetzt werden. Dies geschieht exemplarisch im Heiner Müller-Kapitel durch einen Vergleich zwischen Brechts "Maßnahme" und Müllers "Mauser".

Die Untersuchung orientiert sich an der Hypothese, daß die für alle Revolutionsdramen konstitutive Verbindung von Spiel und Wirklichkeit (R. Grimm) einer Dialektik entspringt, die der revolutionären Realität innewohnt. Bis ins moderne Theater hinein erscheint die Revolution als dem Schauspiel wesensverwandt. Warum sie so dargestellt wird, versucht der folgende Beitrag zur Metapherngeschichte zu erhellen.

## 1. Metapher und Geschichte

Folgenreichstes Ereignis für das Europa des 19. Jahrhunderts war zweifellos die große Französische Revolution von 1789. Als Fanal zu einer neuen, schöneren Welt begrüßten sie nahezu alle aufgeklärten Denker, doch verwandelte sich ihr enthusiastischer Beifall bald schon in tiefe Bestürzung. Die Heterogenität der einflußnehmenden Faktoren, wie z.B. die unzureichende Lebensmittelversorgung, die ständige Bedrohung durch die

Konterrevolution und das Hegemonialstreben der vielschichtigen politischen Gruppen führte zur Praxis der Terreur und beschleunigte die revolutionären Abläufe derart, daß sich unter den Revolutionären selbst das Gefühl einstellte, sie seien nicht länger Lenker der Ereignisse,<sup>1</sup> vielmehr sei es die Macht der Verhältnisse, *la force des choses*,<sup>2</sup> die ihnen ihre Handlungen diktiere. Das Gefühl der eigenen Ohnmacht angesichts der chaotischen Selbstläufigkeit des revolutionären Geschehens suchten sie paradoxerweise im Rückgriff auf eine Metapher zu fassen, die statt Chaos und Unübersichtlichkeit seit jeher die absolute und ewige Ordnung der Welt versinnbildlichte: in der Schauspielmetapher. Sie aktualisierten damit den alten Topos des Welttheaters, der von der Antike bis ins 18. Jahrhundert als metaphysisches Spiegelbild eines ständischen Gesellschaftssystems diente.

Warum diese Metapher, treffendstes Abbild statischer Zeitalter, ausgerechnet in jenem Augenblick an Attraktivität gewinnt, in dem die dynamische Gesellschaftsform die vorwiegend statische in Europa für immer verdrängt hat, soll im folgenden erläutert werden.

## 2. Revolution und Geschichte. Ursachen einer Metaphorisierung

Das Zeitalter der Aufklärung, von Kant als Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit deklariert, stand im Zeichen menschlicher Emanzipation.<sup>3</sup> Das bedeutete, daß die statisch verstandene Weltordnung, die Mensch wie Natur unter die Vormundschaft göttlicher Providenz stellte, in Fluß geriet und der vorher determiniert gedachte

<sup>1</sup> vgl. Hannah ARENDT: *Über die Revolution*. 3. Aufl. München 1986, S. 59 ff; Hans-Ulrich GUMBRECHT: *Funktionen parlamentarischer Rhetorik in der Französischen Revolution*. Vorstudien zur Entwicklung einer historischen Textpragmatik. München 1978, S. 110

<sup>2</sup> Honoré RIOUFFE: *Les mémoires d'un détenu, pour servir à l'histoire de la tyrannie de Robespierre*. (1794/95), S. 13. In den Reflexionen Riouffes heißt es: *La faute des historiens et de tous les raisonneurs en général, c'est de faire les hommes beaucoup trop grands, et la force des choses beaucoup trop petite. Notre amour-propre se plaît à imaginer qu'une tête humaine peut mûrir un vaste plan dans les profondeurs de ses conceptions, et préparer les événements pour les maîtriser à son gré.* - Abgedruckt in: *Mémoires sur les prisons* (= Collection des mémoires relatifs à la Révolution française). Paris 1823. Bd. 1, S. 1-126

<sup>3</sup> Immanuel KANT: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1783) - In: *Was ist Aufklärung?* Beiträge aus der Berlinischen Monatsschrift 1783-1786. Hg. von Michael Albrecht und Norbert Hinske. Repr. Darmstadt 1973, S. 452-468

Mensch eine ganz persönliche Aura, nämlich Individualität, erlangte. Dieser Prozeß, der etwa mit der Renaissance einsetzt und dessen erste Etappe mit der Reformation abgeschlossen war, erreicht im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt.

Die Theorie der Aufklärung hatte den Anspruch auf individuelle Freiheit des Menschen so eindringlich formuliert, daß die im Entstehen begriffene bürgerliche Öffentlichkeit<sup>4</sup> nach seiner praktischen Umsetzung, d.h. nach einer Revolution, verlangte. In dieser Zeit erfahren die Begriffe "Geschichte" und "Revolution" eine Umwertung und erhalten nun erst den bis heute geltenden Bedeutungszusammenhang.<sup>5</sup> Sie erschließen sich gegenseitig. Beide sind in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der Singularisierung der Pluraliatantum "Geschichten" bzw. "Revolutionen" entstanden und sind Metaphorisierungen dieser Begriffe, die ursprünglich ganz anderen lebensweltlichen Zusammenhängen entstammen. Während die Geschichten bis zum 18. Jahrhundert zur Lehr- und Beispielsammlung für den steten Ablauf von Natur und Weltgeschehen dienten, bezeichneten Revolutionen den natürlichen Kreislauf der Gestirne, meinten also eine Rückkehr zum Ausgangspunkt der Bewegung, von wo aus im Sinne ewiger Wiederholungen der Neubeginn einsetzte.

"Natur" und "Wiederholung" bilden die konstituierenden Merkmale der Geschichten und Revolutionen. Doch in dem Maße, in dem die Konstanz sozialer Gegebenheiten schwand, weil die Erfahrung beschleunigter gesellschaftlicher Wandlungen die Einmaligkeit historischer Ereignisse herausstellte, zerfiel die Bindung dieser Begriffe an die transhistorische Kategorie der Natur. Seitdem die Veränderbarkeit dessen, was ist, erkannt worden war, dehnte sich ihre metaphorische Bedeutung aus:

*Die Bewegung trat aus ihrem naturalen Hintergrund in die Aktualität des Alltags. Besonders der Bereich einer genuin menschlichen Geschichte wurde freigelegt, indem er mit Revolution schlechthin kontaminiert wurde.<sup>6</sup>*

---

<sup>4</sup> vgl. Jürgen HABERMAS: Strukturwandel der Öffentlichkeit. 16. Aufl. Darmstadt und Neuwied 1986, S. 87 ff

<sup>5</sup> vgl. Reinhart KOSELLECK: Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs, S. 73 f - In: R.K.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt am Main 1979, S. 67-85. Einen umfassenden Überblick gibt der Artikel "Revolution" von Koselleck. - In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Hg. von O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck. Stuttgart 1972 ff, S. 653-789. Vgl. bes. S. 734

<sup>6</sup> KOSELLECK: Vergangene Zukunft, S. 74

Gleichzeitig befreit sich der Mensch aus der Bevormundung Gottes und möchte die Stelle des Weltenschöpfers und Weltregisseurs selbst übernehmen. Die Aufgabe, die *vakant* gewordene *Stelle* neu zu besetzen, übernimmt die Geschichtsphilosophie:

*Daß der Mensch die Geschichte "macht", ist eine Chance, auf die die Neuzeit nach geschichtsphilosophischen Umwegen gesetzt hat (...). Denn wer das handelnde Subjekt der Geschichte ist, wird nicht entdeckt oder bewiesen; das Subjekt der Geschichte wird "ernannt". Im System der Wirklichkeitserklärung unserer Tradition gibt es eine "Stelle", auf die Vakanz und Besetzung sich beziehen.<sup>7</sup>*

Es handelt sich bei diesen Vorgängen um *Übertragungen*, um *metaphorische Funktionen*,<sup>8</sup> die das Subjekt der Geschichte legitimieren sollen. Denn seitdem es unmöglich geworden war, sich auf eine übergeordnete, allgemein anerkannte Instanz wie Gott oder die Natur zu berufen, konnte jedem "Inhaber" der Geschichtsmächtigkeit das Recht auf diese Position bestritten werden. Die neuzeitliche Erfahrung, die Geschichte nunmehr als Universalgeschichte verstand und sie gleichzeitig als progressive Tendenz auffaßte, die im Bruch mit dem statischen Weltverständnis vergangener Zeitalter nun immerfort das Neue, in einem moralischen Sinne Bessere schaffen würde, setzte folglich auch die Gegenwart unter den ständigen Druck der allein maßgeblichen Zukunft.

Obgleich man die Vergangenheit zugunsten einer verheißungsvollen Zukunft verabschiedet hatte, mußte eben diese Vergangenheit zur Rechtfertigung der Gegenwart in Anspruch genommen werden. Mangels neuer Begriffe tat man daher einen tiefen Griff in die Metaphernkiste der rhetorischen Tradition<sup>9</sup> und erhaschte dabei die Schauspielmetapher, deren traditionelle Verwendung als Abbild von Welt und Wirklichkeit ihre Wiederaufnahme nahelegte. Man modifizierte lediglich das alte Bild, indem sein kosmologischer oder theozentrischer Hintergrund gegen die spezifisch neuzeitlichen Sinnhorizonte von Geschichte und Revolution getauscht wurde.

---

<sup>7</sup> Hans BLUMENBERG: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*. (1971) S. 129. - In: H.B.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Stuttgart 1981, S. 104-136

<sup>8</sup> ebd.

<sup>9</sup> *Je tiefer die Krise der Legitimität reicht, um so ausgeprägter der Griff nach der rhetorischen Metapher - nicht die Trägheit macht die Tradition, sondern die Verlegenheit, der Designation als Geschichtssubjekt zu genügen*. So BLUMENBERG, ebd. S. 129 f

### 3. Metapher: Erfahrung und Ideologie<sup>10</sup>

Die theoretischen Grundlagen der vorliegenden Arbeit bilden einerseits Kosellecks Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs,<sup>11</sup> die gewissermaßen das Skelett für den Gebrauch der Schauspielmetapher im 19. Jahrhundert erstellen, und andererseits Blumenbergs Versuch die *Substruktur des Denkens*<sup>12</sup> mit Hilfe einer Metaphorologie zu erschließen.<sup>13</sup>

Während Ricoeur die Metapher schlicht als Ausdruck definiert, der zum einen *comporte une information nouvelle*, zum anderen *dit quelque chose de nouveau sur la réalité*,<sup>14</sup> charakterisiert sie Blumenberg genauer als *authentische Leistungsart der Erfassung von Zusammenhängen*.<sup>15</sup> Alle diese Merkmale können an den Versuchen, die Revolution als Schauspiel zu begreifen, nachgewiesen werden. Die Zusammenhänge, die dem Gebrauch der Metapher zugrunde liegen, sind historisch-politischer Natur.<sup>16</sup> In ihr artikuliert sich eine neue politische Erfahrung, nämlich die Unfähig-

<sup>10</sup> Der hier zugrunde gelegte Ideologiebegriff orientiert sich an Karl Mannheims Klassifikation der Ideologien in "seinskongruente", d.h. affirmativ zum status quo stehende, und "seinstranszendente", d.h. kritisch bzw. ablehnend zum status quo stehende. Wir folgen Mannheims Auffassung, daß ideologiefreies Schreiben - besonders in der Geschichtsschreibung - nahezu unmöglich ist, weil der Bericht immer schon perspektivisch an den Standort des Autors gebunden und auf einen bestimmten sozialen Träger ausgerichtet ist. "Ideologisch" meint also Faktizität versprechend, aber bewußt oder unbewußt von Partialinteressen geleitet und standortgebunden. Vgl. K.MANNHEIM: *Ideologie und Utopie*. (1929) 3.Aufl. Frankfurt am Main 1952.

<sup>11</sup> vgl. KOSELLECK: *Vergangene Zukunft*, S. 76-85

<sup>12</sup> BLUMENBERG: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Bonn 1960, S. 11; vgl. auch H.B.: *Beobachtungen an Metaphern*. - In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. 15 (1971), S. 161-214

<sup>13</sup> Inzwischen gibt es viele ähnliche Forschungen bei unterschiedlicher Begrifflichkeit. Einen hervorragenden Überblick gibt der Aufsatz von Axel DREWS, Ute GERHARD, Jürgen LINK: *Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie*. - In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Sonderheft 1 (1985), S. 265-375. Der von Link benutzte Begriff des Kollektivsymbols ist weitgehend identisch mit Blumenbergs Metapher.

<sup>14</sup> Paul RICOEUR: *Parole et symbole*. - In: *Revue des sciences religieuses*. 49 (1975), S. 142-161

<sup>15</sup> Hans BLUMENBERG: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main 1979, S. 77

<sup>16</sup> Auch Metaphern selbst haben Geschichte: *Sie haben Geschichte in einem radikaleren Sinn als Begriffe, denn der historische Wandel einer Metapher bringt die Metakinetik geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen selbst zum Vorschein, innerhalb deren Begriffe ihre Modifikation erfahren*. BLUMENBERG: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 11

keit, die gesellschaftlich wirksamen Faktoren zu überschauen und zu lenken in einer grundsätzlich neuen geschichtlichen Situation, in der Französischen Revolution. Insofern solche Erfahrungen objektiver Ausdruck verarbeiteter Erlebnisse sind, ist der Vergleich der Revolution mit einem Schauspiel authentisch.

Doch beinhaltet jede Metapher auch ein subjektives Element: Insofern sie Deutung von etwas ist, impliziert sie immer ideologische Vorentscheidungen. Robespierre, der die Revolution als *drame sublime*<sup>17</sup> versteht, bewertet sie natürlich ganz anders, als Vilate, der sie als *théâtre sanglant*<sup>18</sup> beurteilt. Metaphern eines Bildkreises können daher *konträren ideologischen Standpunkten* dienen.<sup>19</sup> Doch wie unterschiedlich das Motiv sein mag, das den Griff zur Metapher veranlaßt, das Bild selbst gibt eine Struktur vor, die über alle diversen Absichten hinweg verbindlich bleibt. Sie besteht in den Vorgaben, die der Begriff mitbringt. Die Schauspielmetapher lebt aus der Vorstellung, daß es ein Theaterstück gebe, das gespielt werde, Schauspieler, die es aufführen, und einen Ort, der zur Bühne taue. Darüber hinaus sind noch verschiedene andere Stellen zu besetzen. Vor allem stellt sich die Frage, wer der Autor des Stückes sei, wer Regisseur und wer Zuschauer. In der Beantwortung dieser Fragen liegt der Schlüssel, mit dessen Hilfe ideologische Wertsetzungen identifiziert werden können.<sup>20</sup> Denn ihnen entsprechen jeweils andere geschichtsphilosophische Konzeptionen und - daraus resultierend - auch andere anthropologische Grundannahmen.

#### 4. Theater als pessimistisches Bild des 19. Jahrhunderts

Während das 18. Jahrhundert von Hoffnung und Optimismus getragen war, zeigten sich im 19. Jahrhundert die Schattenseiten der Aufklärung.

<sup>17</sup> Maximilien ROBESPIERRE: Konventsrede vom 5. Februar 1794. - In: Archives parlementaires. 84. Paris 1962, S. 335

<sup>18</sup> Joachim VILATE: Causes secrètes de la journée du 9 au 10 Thermidor An II, suivies des mystères de la mère de dieu dévoilés. - In: Collection des mémoires relatifs à la Révolution Française. Paris, Brüssel 1825, S. 173

<sup>19</sup> Jochen SCHLOBACH: Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zu einer bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung. München 1980, S. 19

<sup>20</sup> Der soziologische Rollenbegriff wird dabei nicht berücksichtigt. Er ist Gegenstand der Untersuchung von Manfred Karnick, der ihn literaturwissenschaftlich anzuwenden versucht. Vgl. Manfred KARNICK: Rollenspiel und Welttheater. Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts. München 1980

Die gescheiterte Revolution, ihr uneingelöstes Versprechen, der Menschheit Freiheit zu bringen, die Vielzahl der nachfolgenden Revolutionen, die zwar die Herrschaft einer Klasse konsolidierten, aber die Masse des Volkes leer ausgehen ließen, und andererseits die bis dahin ungekannte politische Kraft der Massen, welche vielfach als angsteinflößendes Signum der neuen bürgerlichen Gesellschaft erfahren wurde, mündeten in die stark kulturpessimistischen Geisteshaltungen, die von der Romantik bis zur Philosophie Nietzsches das Jahrhundert prägten. Man entdeckte die *Dialektik der Aufklärung*, die einerseits Freiräume für eine neue Entwicklung geschaffen hatte, andererseits bereits in ihren Prämissen mit Widersprüchen belastet war. Nicht die Menschen setzten sich an Gottes Stelle, sondern Abstrakta wie "der Mensch schlechthin", die Vernunft, die Geschichte. Horkheimer und Adorno reflektieren das Dilemma:

*Die glückliche Ehe zwischen dem menschlichen Verstand und der Natur der Dinge ist patriarchalisch: Der Verstand, der den Aberglauben besiegt, soll über die entzauberte Natur gebieten. Das Wissen, das Macht ist, kennt keine Schranken, weder in der Versklavung der Kreatur noch in der Willfährigkeit gegen ihre Herren.<sup>21</sup>*

Das Projekt, menschliche Autonomie zu errichten, erwies sich als unterlaufbar. Freiheit, in den Dienst einer sich ständig ausbreitenden Produktion gestellt, verlangte die Unterwerfung der Kreatur: *In der Verwandlung enthüllt sich das Wesen der Dinge als je dasselbe, als Substrat von Herrschaft.<sup>22</sup>*

Die gesellschaftliche Mobilität, die die Stände abschaffte und Klassen erzeugte, weckte Furcht in ihrer Dynamik, weil die Zukunft nun als beängstigend unsicher erschien.<sup>23</sup> Geschichte, nunmehr zum *Massenerlebnis* avanciert,<sup>24</sup> sollte neue Sinnstiftungen ermöglichen, verweigerte sich aber, weil die Komplexität der gesellschaftlichen Prozesse jeden Versuch einer

---

<sup>21</sup> Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung*. (1947) Frankfurt am Main 1984, S. 8

<sup>22</sup> ebd. S. 12

<sup>23</sup> Gumbrecht weist dieses Phänomen bereits für die Schauspiele in der Französischen Revolution nach. Während die Dramen vorher Mitleid erzeugen sollten durch das Motiv der "vertu persécutée", wechseln sie zwischen dem Thermidor 1794 und dem Vendémiaire 1795 zu einer Suggestion von Angst. Vgl. Hans-Ulrich GUMBRECHT: *Skizze einer Literaturgeschichte der französischen Revolution*, S. 305 - In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Hg. von Klaus von See. Bd.13: *Die europäische Aufklärung III*. Hg. von Jürgen von Stackelberg. Wiesbaden 1980, S. 269-328

<sup>24</sup> vgl. Georg LUKACS: *Der historische Roman*. Neuwied und Berlin 1962, S. 15

Konzeptualisierung relativierte. Das Ereignis, das diese Ambivalenz des Zeitgefühls erzeugte, war bekanntlich die Französische Revolution:

*Sei es unter dem Gesichtspunkt des Festhaltens an den uneingelösten epochalen Ideen des sich selbst verwirklichenden Menschen und dem Programm der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit für alle oder dem Gesichtspunkt der enttäuschten Reaktion auf das Verfehlen der eigenen Ziele - die Französische Revolution war zum Maß der Epoche und zum Katalysator der Gegenwartsprozesse geworden.<sup>25</sup>*

Sie bildet den Angelpunkt in den Reflexionen der Denker des 19. Jahrhunderts, an sie knüpfen sie ihre Gegenwartsanalysen und Zukunftsprognosen. Die Beurteilung der Revolution als Chance oder Menetekel bildet den Kern der philosophischen Systeme von Kant, Fichte, Hegel und Marx und beeinflusst im Zeichen der Krise das Denken Schopenhauers, Kierkegaards und Nietzsches.

Auch die Dichtung sieht sich mit dem Kainszeichen der Zeit konfrontiert. Sie reflektiert das neu geschaffene Verhältnis des Menschen zur Welt. Die problematisch gewordene Wirklichkeit faßt sie gern, besonders in der Romantik, in Bilder der Schauspielmetaphorik, die in ihrem pessimistischen Grundton des bloß Gespielten, Scheinhaften und daher Dubiosen, ja, Wahnhaften Sinn- und Identitätsverlust des Menschen beklagen. Denn während in der alten Zeit der Mensch seine Identität nur über seine gesellschaftliche Rolle definieren konnte, entdeckt die Moderne des 19. Jahrhunderts den Menschen als Träger von Rollen, die ihm den Weg zur Authentizität verwehren. Der moderne Mensch kann seine *wahre Identität nur dadurch entdecken, daß er sich von seinen gesellschaftlich aufgezwungenen Rollen emanzipiert: Letztere sind nur Masken, die ihn in Illusionen, "Entfremdung" und "mauvaise foi" verstricken.<sup>26</sup>*

Die Dichtung erfaßt das Problem lange vor seiner theoretischen Erarbeitung und bedient sich der Schauspielmetapher, um die Wirklichkeit zu kritisieren. Denn die Metapher reflektiert die Realität als das Undurchsichtige, Unüberschaubare, das in seiner Sinnlosigkeit und Leere die Welt zum Jahrmarkt, das Leben zur Grotteske degradiert. Das individuelle Sein gerät in dieser Sichtweise unter den Zwang fataler Mächte. Eine solche Auffassung negiert die Vorstellung eines teleologischen Geschichtsverlaufs und

<sup>25</sup> Henri POSCHMANN: Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung. Berlin 1983, S. 94 f

<sup>26</sup> Peter BERGER, Brigitte BERGER, Hansfried KELLNER: Das Unbehagen in der Modernität. Übers. von G.H. Müller. Frankfurt, New York 1975. Berger veranschaulicht den Bewußtseinswandel an den Begriffen "Ehre" und "Würde", S. 81

erklärt sich aus der resignativen Bestandsaufnahme nach der Französischen Revolution. Fast überall, wo die Schauspielmetapher im 19. Jahrhundert Verwendung findet, dient sie als Korrektiv der bedeutendsten Metapher dieser Zeit: der Metapher des Fortschritts. Ihrer Intention nach ist sie daher immer Ausdruck einer zutiefst antibürgerlichen, wenngleich bisweilen fatalistischen Einstellung.

## II. Historischer Hintergrund des Gebrauchs der Schauspielmetapher<sup>1</sup>

### 1. Das Theatrum mundi in Antike und Mittelalter

#### a) Griechische und römische Antike

Platon gilt als Erfinder des Bildes, das die Welt als *Tragödie und Komödie des Lebens*<sup>2</sup> zeigt. Er veranschaulicht damit einen philosophischen Gedanken, der die Welt in zwei Ebenen aufteilt: In die Ebene des Bewegers, auf der die Götter angesiedelt sind, und in die des Bewegten, welche die Menschen repräsentieren.<sup>3</sup> In Platons "Gesetzen" heißt es:

*Jeder von uns Vertretern der lebenden Geschöpfe werde von uns betrachtet als eine Marionette göttlichen Ursprungs, sei es, daß sie von den Göttern bloß zu ihrem Spielzeug angefertigt worden ist oder in irgendwelcher ernsthaften Absicht, denn das entzieht sich begreiflicher Weise unserer Erkenntnis. Das aber wissen wir, daß die genannten Seelenvorgänge in uns gleichsam ein Durcheinander von Drähten oder Schnüren darstellen, die an uns herumziehen und als einander entgegenwirkend uns zu entgegengesetzten Handlungen drängen, worauf denn der Gegensatz von Tugend und Laster beruht.*

Der Mensch sei zwar *nur ein Spielzeug in der Hand Gottes*, aber das eben sei *in Wahrheit das Beste an ihm*.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Das folgende Kapitel verdankt etliche Literaturhinweise den Arbeiten von: Ernst Robert CURTIUS: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 5. Aufl. Bern 1965, S. 148-154; Johann SOFER: Bemerkungen zur Geschichte des Begriffs "Welttheater". - In: Maske und Kothurn. Jg.2 (1956), S. 256-268; Franz LINK, Günter NIGGL (Hgg.): Theatrum mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin 1982

<sup>2</sup> PLATON: Philebos. 50b

<sup>3</sup> vgl. LINK: Götter, Gott und Spielleiter, S. 1 - In: Link, Niggel: Theatrum mundi, S. 1-48

<sup>4</sup> PLATON: Die Gesetze. 644d-645a

Die *Conditio humana* besteht mithin in einer grundsätzlichen Determiniertheit; doch verfügt der Mensch über Freiheit, insofern er nicht allen Fäden, die an ihm ziehen, nachgeben muß, sondern sich von jenen leiten lassen soll, die eine den Göttern wohlgefällige Bewegung erzeugen. Gutes Handeln erfordert "somit eine Einsicht (...), nämlich das Wissen um die Leitbildfunktion der Ideen. Nur ein Handeln, das sie zum Muster nimmt, verdient gutgeheißen zu werden."<sup>5</sup>

Der ethische Appell Platons richtet sich aber nicht nur an das Verhalten des einzelnen Menschen, sondern schließt ebenso den Entwurf einer politischen Verfassung ein, die im Wettstreit *um den Preis des schönsten Dramas*<sup>6</sup> errungen werden soll.

Die Kyniker greifen das Bild von der Marionette auf und gebrauchen es so häufig, daß es bald zum Klischee erstarrt.<sup>7</sup> In all den Wendungen erscheint die Marionette als freundliches Gleichnis der *Scenae vitae* und vermittelt noch nicht den negativen, fatalistischen Beigeschmack, der dem Bild seit der Romantik anhaftet.

Später übernimmt der "Schauspieler" die Rolle der Marionette. Im Gegensatz zu dieser verfügt der Schauspieler über größere Selbständigkeit. Er ist kein an Drähten gezogenes Objekt, sondern der Träger einer Aufgabe, die er - je nach Bemühen - gut oder schlecht erfüllen kann. Epiktet mahnt:

*Merke: du hast eine Rolle zu spielen in einem Schauspiel, das der Direktor bestimmt (...). Gibt er dir die Rolle eines Bettlers, so mußst du diese dem Charakter der Rolle entsprechend durchführen; ebenso, wenn du einen Krüppel, einen Herrscher oder einen Philister spielen sollst. Deine Aufgabe ist einzig und allein, die zugeteilte Rolle gut durchzuführen; die Rolle auszuwählen, steht nicht bei dir.*<sup>8</sup>

Die Handlungsfreiheit des Menschen wird nicht länger negativ bestimmt wie noch in Platons Vergleich. Dort bestand das ethisch richtige Handeln in einer Unterlassung: nämlich in dem *Durcheinander von Drähten und Schnüren*, für deren Vorhandensein der Mensch nicht verantwortlich ist, den negativen Fäden nicht Folge zu leisten. Der Schauspielervergleich fordert dagegen, daß der Mensch sich vor seinem Auftraggeber und vor seinem Publikum verantwortet. Die ethischen Normen sind hier positiv

<sup>5</sup> Ralf KONERSMANN: Die Metapher der Rolle und die Rolle der Metapher, S. 92 - In: Archiv für Begriffsgeschichte. 30 (1986/87), S. 84-137

<sup>6</sup> Platon: Die Gesetze. 803c

<sup>7</sup> vgl. CURTIUS: Europäische Literatur, S. 148

<sup>8</sup> EPIKTET: Handbüchlein der Moral und Unterredungen. Hg. von Heinrich Schmidt. Stuttgart 1959, S. 29

formuliert. Zwar kann sich der Mensch nicht aussuchen, welche Rolle er spielt, aber er kann sich entscheiden, ob er die Rolle, die ihm die Götter in Form seines Schicksals überantwortet haben, gut oder schlecht ausführt. Die Beurteilung seiner schauspielerischen Darbietungen obliegt allerdings allein den Göttern, die gleichermaßen Dichter, Regisseur und Publikum des auf Erden gespielten Dramas vertreten. Das grundsätzlich Neue des Vergleichs liegt also in der ihm impliziten Instanz der richtenden Zuschauer.

In ähnlicher Weise erscheint die Theatermetaphorik in der römischen Literatur. Cicero erläutert: *Ut enim histrioni actio saltatori motus non quivis sed certus quidam est datus, sic vita agenda est certo genere quodam, non quolibet.*<sup>9</sup> Auch der Stoiker Seneca erklärt, mit dem Leben sei es wie bei einem Schauspiel. Es komme nicht darauf an, wie lange, sondern wie gut es gespielt werde.<sup>10</sup> In einem anderen Brief schreibt er: *Saepius hoc exemplo mihi utendum est, nec enim ullo efficacius exprimitur hic humanae vitae mimus, qui nobis, partes, quas male agamus, adsignat.*<sup>11</sup>

Das Leben selbst wird als ewiges Schauspiel betrachtet, dessen Qualität durch die unterschiedlichen Leistungen der wechselnden Schauspieler nicht berührt wird. So lehrt Mark Aurel:

*Denke stets daran, daß alles, wie es jetzt ist, auch einst war und dann schließe, daß es künftig ebenso sein werde. Stelle dir also gleichartige Schauspiele und Auftritte vor, die du aus Erfahrung oder aus der Geschichte kennst, z.B. den ganzen Hof Hadrians, den ganzen Hof Antonins, den ganzen Hof Philipps, Alexanders und den Hof des Krösus. Überall dasselbe Schauspiel, nur von anderen Personen gegeben.*<sup>12</sup>

Der Mensch hat seine Rolle so lange zu spielen, bis er wieder entlassen wird. Das praktische Ziel dieser Lehre gründet in der Aussöhnung des Menschen mit dem ihm zugeordneten Schicksal:

*Der ehemals die Stoffe zusammenfügte und der sie jetzt wieder löst, der hat das Ende zu bestimmen. Du bist unschuldig an beidem. So gehe denn versöhnt! Der dich abspannt ist's auch.*<sup>13</sup>

<sup>9</sup> CICERO: De Finibus. III, 7, 24

<sup>10</sup> vgl. SENECA: Epistulae. 77, 20

<sup>11</sup> ebd. 80, 7

<sup>12</sup> MARK AUREL: Selbstbetrachtungen. X, 27. Nach der Übersetzung von F.C. Schneider. Hg. von Alexander von Gleichen-Rußwurm. Berlin o. J., S. 199

<sup>13</sup> ebd. XII, 36, S. 239 f

Schließlich versammelt der Neuplatoniker Plotin die einzelnen Elemente des Theatergleichnisses zu einem komplexen Gedankengebäude. Die Seele, ihrer Substanz nach göttlich und daher unvergänglich, erscheint als Darstellerin, das einzelne Geschick wird als Rolle verstanden, deren Worte sie gemäß ihren Handlungen interpretieren kann:

*In jenem wahrhafteren Dichtwerk, von dem die Werke der dichterisch begabten Menschen nur stückhafte Nachahmungen sind, da ist die Seele die Darstellerin, und was sie darstellen soll, erhält sie vom Dichter (Schöpfer), so wie die Schauspieler die Maske, das Kostüm, sei es Prunkrobe oder Lumpensetzen, so erhält die Seele ihrerseits ihr Geschick (sie erhält's nicht von Ungefähr, sondern auch es gehorcht dem Weltplan); und indem sie sich dies Geschick anpaßt, kommt sie in Gleichklang und richtet sich aus nach dem Bühnenstück, dem Weltplan des Alls. (...) Sie fügt sich mit ihrer Rolle der Darstellung des Stückes ein; dabei bringt sie die gute oder schlechte Ausführung von sich aus hinein, sie ist beim Auftritt richtig aufgestellt worden und hat alles andre zugewiesen bekommen, außer ihr eignes Sein und ihre Leistungen: und dementsprechend erhält sie nun Strafe oder Ehrung.<sup>14</sup>*

Was auch geschieht, es vollzieht sich im Sinne des Weltplans, der von absoluter Harmonie getragen ist. Gut und Böse sind nur Teilstücke eines einheitlichen Ganzen, wie bei einem Drama, dessen Plan einheitlich bleibt, obgleich es viele Kämpfe enthält.<sup>15</sup>

Neu an dieser Darstellung ist das Prinzip der Vergeltung.<sup>16</sup> Zwar veranschlagen auch die früheren Denker eine richtende Instanz, ziehen daraus aber keine Konsequenzen. Plotin verleiht der Forderung, sich sittlich zu verhalten, durch das Mittel der Strafe äußersten Nachdruck. Der Mensch muß sich nun mit den Folgen seines Handelns auseinandersetzen und hat überdies sein gegenwärtiges Geschick als Resultat früherer Verhaltensweisen zu verstehen. Denn die schöne Ausführung seiner Rolle bringt ihm nächstens eine bessere ein, hingegen ein schlechtes Spiel eine üble Rolle zur Folge hat.<sup>17</sup> Die Metapher zeugt nun von einer Tendenz zur Moralisierung, die ihr ursprünglich fremd war.

<sup>14</sup> PLOTIN: Von der Vorsehung. I. und III. Buch, 2. Kapitel, Sätze 152-156. Zitiert nach: Plotins Schriften. Übers. von R. Harder. Neubearbeitung mit griech. Lesetext fortgeführt von R. Beutler u. Willy Theiler. Bd. 5. Hamburg 1960, S. 89

<sup>15</sup> ebd. III., 2, 138-139; S. 85

<sup>16</sup> Vgl. Alexander DEMANDT: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken. München 1978, S. 341

<sup>17</sup> vgl. PLOTIN, III, 2, 155; S. 89

b) Christliches Mittelalter

Als sie das Sinnbild des Welttheaters entwickelte, schöpfte die christliche Literatur sowohl aus griechisch-römischen als auch aus frühchristlichen Quellen.<sup>18</sup> Besonders Plotins Weltplan in der Form eines Bühnenstücks kam den christlichen Vorstellungen vom *Theatrum mundi* schon sehr nahe. Mit ähnlicher ethischer Ausrichtung erklärt Augustin:

*Nati enim pueri tamquam hoc dicunt parentibus suis: Eia, cogitate ire hinc, agamus et nos mimum nostrum. Mimus est enim generis humani tota vita tentationis.*<sup>19</sup>

Interessanter ist jedoch die Theatermetaphorik im *Policraticus* von Johannes von Salisbury. Curtius weist darauf hin, daß hier erstmalig die Metapher zur umfassenden Zeitkritik ausgebaut wird.<sup>20</sup> Nach einem Zitat aus Petronius, das die Vergänglichkeit irdischer Werte besingt und warnt, daß ja nach der Komödie des Lebens die Masken fallen (*mox ubi ridendas inclusit pagina partes*) und sich das wahre Gesicht (*vera facies*) zeige, führt Johannes ein Kapitel ein, das den Titel trägt: *De mundana comedia vel tragedia*.<sup>21</sup> Wie vor ihm schon Plotin, versammelt Johannes die verstreuten Teilaspekte des Schauspielvergleichs zu einer Gesamtanschauung. Er kritisiert das Handeln der Menschen als tragisch-komisch, weil sie, statt sich mit der ihnen zugelegten Rolle zufriedenzugeben, sich dauernd abmühen, eine andere zu erlangen. Ihr lächerliches Treiben, dessen Schauplatz der Erdkreis ist, wird von Zuschauern, nämlich von Gott, den Engeln und den Tugendhelden aus dem Jenseits beobachtet. Das Bild gewinnt seine kritische Potenz, indem es das Verhalten der Menschen den Blicken der unfehlbaren Zuschauer aussetzt. Auch thematisch baut Johannes den Vergleich aus. Er erweitert den Schauplatz zum Schauspielhaus, indem er das Universum mit dem Himmel als Loge angliedert. So verwandelt er schließlich die *Scena vitae* des Altertums in das allumfassende *Theatrum mundi*.<sup>22</sup> Es bildet fortan die strukturelle Grundlage für die zahlreichen Mirakel und Mysterienspiele des Spätmittelalters. Diese, aus der Liturgie gewachsenen Spiele, dramatisieren die Heilsgeschichte, wobei das Spiel meist um die drei zentralen Punkte Schöpfung, Auferstehung und das Jüngste Gericht kreist. Die Darstellung, die das Publikum mit einbezieht,

<sup>18</sup> vgl. CURTIUS: Europäische Literatur, S. 149

<sup>19</sup> AUGUSTINUS: Enarrationes in Psalmos. CXXVII, 15

<sup>20</sup> vgl. CURTIUS, Europäische Literatur, S. 149

<sup>21</sup> JOHANNES von Salisbury: *Policraticus*. Buch III, Kap. 8, 489a

<sup>22</sup> vgl. CURTIUS: Europäische Literatur, S. 149

ermöglicht ihm so die Teilhabe am Heilsgeschehen und erhebt es im Rahmen des christlichen Fests zum Zeugen des verkündeten Wortes.<sup>23</sup>

Die Anfang des 15. Jahrhunderts entstandenen Moralitäten<sup>24</sup> richten sich ebenfalls an die Gemeinschaft der Gläubigen, doch bringen sie weder Legenden noch Gegenstände des Alten und Neuen Testaments zur Aufführung, sondern wenden sich der Rolle des Menschen in der Welt zu. Am Anfang des Spiels verteilt der Spielleiter die Rollen mit der Mahnung, sie gut zu erfüllen. Die Figuren, die nun auftreten, repräsentieren die unterschiedlichen Stände, wie König, Bauer, Bettler etc., agieren also nicht als Personen, sondern als Typen, als Kollektivfiguren. Außerdem bevölkern Allegorien von Tugend und Laster die Bühne. Die Handlung vollzieht sich zwischen dem Ausgangspunkt des Menschen, der Übernahme seiner Rolle im Stande der Unschuld, seiner Versündigung im Laufe seines Lebens und dem Erreichen seines Ziels durch Aufnahme in den Zustand der Gnade.<sup>25</sup>

Die Spiele tragen einen kultischen Charakter. Sie entfalten die theatrale Möglichkeit zu "erlebnismäßiger Aktualisierung."<sup>26</sup> In der Verbildlichung des christlichen Mythos löst sich die Gegenwart aus ihrem politisch-gesellschaftlichen Rahmen und erscheint im Licht zeitloser Gültigkeit. Die Darstellung der Welt als *Theatrum mundi* im Mittelalter stellt die Gesellschaft in den metaphysischen Zusammenhang der christlichen Offenbarung und dient so der Bestätigung der bestehenden ständischen Ordnung.

## 2. Die Entthronung Gottes als "Weltregisseur" nach Einsetzen der Neuzeit

Die Renaissance zertrennt die Verbindung zwischen Religion und Politik. Der Mensch, nicht länger bereit, die Bedeutung seines Seins am christlichen Mythos zu messen, entdeckt sich und die Welt unabhängig von Gott. Prägnant faßt Michelet das Wesen der neuen Epoche in der Formel *la dé-*

<sup>23</sup> vgl. LINK: Götter, Gott und Spielleiter, S. 16 - In: Link, Niggel: *Theatrum mundi*

<sup>24</sup> Zur gattungstypologischen Unterscheidung von Mirakel, Moralität und Mysterienspiel vgl. Reiner HESS: *Das religiöse Drama der Romania*, S. 682 - In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Hg. von Klaus von See. Bd. 8: *Europäisches Spätmittelalter*. Hg. von Willi Erzgräber. Wiesbaden 1978, S. 657-682

<sup>25</sup> vgl. Hubert WURMBACH: *Das Rahmenspiel als Form der sekundären Dramatisierung im elisabethanischen Drama*, S. 96 f - In: Link, Niggel (Hgg.): *Theatrum mundi*, S. 93-120

<sup>26</sup> Hans Urs von BALTHASAR: *Theodramatik*. Einsiedeln 1973. I, S. 96

*couverte du monde, la découverte de l'homme*<sup>27</sup> zusammen. Die Wiederentdeckung der "Alten" verrät Renitenz gegenüber den Dogmen der eigenen Tradition, was sich am deutlichsten im Phänomen der Reformation spiegelt, und kündigt darüber hinaus die "Geburt" eines neuen Menschen an. Hoffnung und Vertrauen auf die eigenen Fähigkeiten charakterisieren das Bewußtsein des Renaissance-Menschen, vor dem das starre Gebäude der religiös legitimierten Gesellschaft des Mittelalters natürlich nicht mehr bestehen kann.

Wie verhält sich eine solche Zeit zu einem Topos, der affirmativer Ausdruck des ständisch-religiös organisierten Systems ist und daher keinen Raum bietet für die Identifikation eines sich autonom setzenden Menschen?

Die Zeit vom 14. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts muß unter der Perspektive einer kontinuierlichen Säkularisierung betrachtet werden.<sup>28</sup> Das bedeutet, daß auch die Bilder, in denen der Mensch seine Existenz definiert, dem gleichen Prozeß unterliegen. Doch geht eine solche Veränderung nicht abrupt vonstatten. Die Metapher des *Theatrum mundi* wird nach mittelalterlichem Vorbild weiter ausgebaut. Sie existiert als philosophisches Bild in den Schriften Luthers und Erasmus' von Rotterdam,<sup>29</sup> die Jesuitendramen der Renaissance und des Barocks bringen sie auf die Bühne<sup>30</sup> und den Höhepunkt ihrer dramatischen Ausgestaltung erlebt sie erst im 17. Jahrhundert, in den *Autos sacramentales* von Calderón. Doch selbst dort hat eine neue Zeit - wie noch zu zeigen ist - dem Bild seine Strukturen aufgeprägt. Im folgenden seien einige "highlights" der Metapher exemplarisch herausgegriffen, an denen sich der Grad der Verweltlichung der Schauspielmetapher bis ins 18. Jahrhundert hinein aufzeigen läßt.

#### a) *Das Theatrum mundi als Gemeinplatz*

Die Metapher wächst zunächst zum Klischee aus, was bereits deutlich darauf hinweist, daß sie, zumindest in der überlieferten Form, ihre Aus-

<sup>27</sup> Jules MICHELET: *Histoire de France*. Paris 1876. IX, S. 6

<sup>28</sup> vgl. August BUCK: *Einleitung: Renaissance und Barock*, S. 3 - In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Hg. von Klaus von See. Bd. 8: *Europäisches Spätmittelalter*. Hg. von Willi Erzgräber. Wiesbaden 1978, S. 1-27

<sup>29</sup> vgl. CURTIUS: *Europäische Literatur*, S. 150 und DEMANDT: *Metaphern für Geschichte*, S. 347

<sup>30</sup> vgl. hierzu: Fidel RÄDLE: *Gottes ernstgemeintes Spiel. Überlegungen zum welttheatralischen Charakter des Jesuitendramas*. - In: Link, Niggel (Hgg.): *Theatrum mundi*, S. 135-160

druckskraft weitgehend eingebüßt hat. Cervantes verspottet die Seichtheit, die sich in der angeblichen Tiefe der abgenutzten Floskeln offenbart. Im "Don Quijote" doziert der *sinnreiche Junker* vor seinem Knappen Sancho:

*Es gibt keine Zusammenstellung von Wirklichkeit und Nachbildung, die uns lebendiger vor Augen führte, was wir sind und was wir sein sollen, als das Schauspiel und die Schauspieler (...) Das nämliche nun geschieht im Schauspiel und Wandel dieser Welt, wo die einen die Kaiser, die andern die Päpste und in einem Wort alle Personen vorstellen, die in einem Schauspiel vorkommen können; wenn es aber zum Schlusse geht, daß heißt, wenn das Leben endet, da zieht der Tod ihnen allen die Gewänder aus, die sie voneinander unterschieden, und im Grab sind sie alle wieder gleich.*

Doch Sancho versetzt:

*Ein prächtiger Vergleich! Zwar ist er nicht so neu, daß ich ihn nicht schon zu öfteren und verschiedenen Malen gehört hätte, gerade wie den Vergleich mit dem Schachspiel.<sup>31</sup>*

Der geistreiche Vergleich hat sich verbraucht. Die kurze Szene enthält die Kritik von Cervantes, es handele sich bei den Bildern lediglich um bildungssprachliches, zur Mode verkommenes Wortgeklingel, ungeeignet, die Situation des Menschen in der Welt adäquat wiederzugeben. Und auch Gott, bedeutungsstiftender Hintergrund des Gleichnisses, wird nicht mehr ausdrücklich erwähnt. Übrig bleibt ein hochgestochener Vergleich für banale Angelegenheiten.

#### *b) Welttheater bei Shakespeare*

*All the world's a stage*, kommentiert Jacques den ergriffenen Hinweis auf *this wide and universal theatre* in Shakespeares Drama *As You Like It* und sinniert: *And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages.* (II,7,140-144) Doch fährt Jacques, der so pathetisch und in traditioneller Manier anhebt, in schnöder Parodie fort. Keine hehre, aus Gottes Händen empfangene Aufgabe bestimmt das Leben des Menschen, sondern sein Werdegang verläuft in höchst profaner Weise vom kötzelnenden Kleinkind über den behäbigen Biedermann zur *second childishness*,

---

<sup>31</sup> Miguel de CERVANTES: Don Quijote. 2. Buch. 12. Kap. Zit. nach der Übers. von L. Braunfels. Durchges. von A. Spemann. München 1979, S. 627 f

dem mümmelnden, seiner Sinne ledigen Greis.<sup>32</sup> Die zynische Ausführung des Vergleichs erweckt nicht gerade die Vorstellung göttlich waltender Vernunft, in deren Abglanz der Mensch eifrig strebend bemüht ist, sein Heil zu erringen.

Auch in Shakespeares Verwendung der Schauspielmetapher zeigt sich, daß die Instanz Gottes als Dichter, Spielleiter und richtender Zuschauer wegfällt. Ganz im Sinne des höfischen Interessen dienenden Theaters übernehmen nun, mit unterschiedlichem Erfolg, die Herrscherfiguren die spielleitende Funktion: so der Herzog in "Measure for Measure", Theseus in "A Midsummer Night's Dream"<sup>33</sup> und Prospero, der Bühnengott, in "The Tempest", der allerdings seiner magischen Kunst der Weltbeherrschung abschwören muß, um zur Menschlichkeit zu finden und seiner weltlichen Aufgabe als Fürst gerecht werden zu können.<sup>34</sup>

Die Verweltlichung der Metapher erfolgt im Zuge eines sich wandelnden Geschichtsverständnisses, das mehr und mehr den Bereich der Kultur als "regnum hominis" im Gegensatz zur göttlich beherrschten Natur für sich reklamiert.<sup>35</sup> Die Verbindung zum transzendenten Ziel des Geschichtsprozesses, die im Mittelalter den Sinn des Gleichnisses stiftete, ist abgerissen, die Bedeutung der menschlichen Existenz mißt sich nicht länger an ihrem Verhältnis zum göttlichen Heilsplan. Ohne die Gültigkeit der christlichen Lehre zu leugnen, problematisiert die Metapher nun das innerweltliche Verhalten des Menschen. Sie leuchtet die menschlichen Möglichkeiten aus und thematisiert die Frage nach der Wirklichkeit, die für ein von Kult und Mythos bestimmtes Handeln noch nicht von Belang war. Zwischen Schein und Wirklichkeit polarisiert sich nun menschliches Verhalten. Shakespeares dramaturgischer Kunstgriff des "Spiel im Spiel" gestattet es, diese Spannung zu veranschaulichen. Indem er die Perspektiven vervielfältigt, relativiert er die einheitliche Weltsicht des Mittelalters. Das Spiel im Spiel enthüllt das Theater als Illusion und "gibt zu erkennen, daß die Fiktion des Dramas nicht die ganze Welt einzufangen vermag."<sup>36</sup> Andererseits dient es im "Hamlet" der Enthüllung der Wahrheit. Gleich-

<sup>32</sup> vgl. II, 7, 132-166; Shakespeare verwendet die Metapher außerdem in "The Merchant of Venice" (I,1,77) und in "King Lear" (IV,4,185)

<sup>33</sup> vgl. LINK: Götter, Gott und Spielleiter, S. 20 - In: Link, Niggel (Hgg.): *Theatrum mundi*

<sup>34</sup> vgl. Wemer HABICHT: Unbehagen über Prospero, S. 133 - In: Link, Niggel (Hgg.): *Theatrum mundi*, S. 121-134

<sup>35</sup> vgl. BUCK: Einleitung: Renaissance und Barock, S. 15

<sup>36</sup> Wolfgang ISER: Das Spiel im Spiel. Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare, S. 210 - In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*. 198 (1962), S. 209-226