

HERMAEA
GERMANISTISCHE FORSCHUNGEN
NEUE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON
JOACHIM HEINZLE UND KLAUS-DETLEF MÜLLER

BAND 101

ULRIKE DEDNER

Deutsche Widerspiele der Französischen Revolution

Reflexionen des Revolutionsmythos
im selbstbezüglichen Spiel von Goethe bis Dürrenmatt



MAX NIEMEYER VERLAG
TÜBINGEN 2003

*Meinem Mann Christopher
und meinen Eltern Christel und Henning Krauß*

D21

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 3-484-15101-3 ISSN 0440-7164

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2003

<http://www.niemeyer.de>

Das 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.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Johanna Boy, Brennbach

Druck: Gulde Druck GmbH, Tübingen

Buchbinder: Geiger, Ammerbuch

Inhalt

I.	Einleitung	I
II.	Johann Wolfgang von Goethe: ›Die Aufgeregten‹ oder Die Revolution wegschreiben	25
1.	Zum Stand der Forschung	25
2.	Gegenstandskonstitution in Auseinandersetzung mit Adolf Muschgs ›Die Aufgeregten von Goethe‹ (1970)	32
3.	Die Revolution zwischen Spiel und Ernst	37
3.1.	Das Verkehrte-Welt-Spiel des Breime von Bremenfeld, eines Chirurges von »gutem Humor«	38
3.2.	Die Improvisation einer »Nationalversammlung«, ein Produkt von adeligem »Leichtsinn, Frevel und Spott«	48
4.	Ideologische Vorentscheidungen, ihre ästhetische Bearbeitung und der Fragmentstatus der ›Aufgeregten‹	54
III.	Arbeit an der poetischen Revolution – Tiecks Literaturkomödien ›Der gestiefelte Kater‹ und ›Die verkehrte Welt‹	63
1.	Gegenstandskonstitution	63
2.	›Der gestiefelte Kater‹ oder »[...] sie sind wieder da unten ins Poetische hineingeplumpt«	70
2.1.	Die »vernünftige Illusion« des bürgerlichen Illusions- theaters – eine Illusion über die Wirklichkeit	70
2.2.	Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – die revolutionären Strahlwörter als Medium der Textintention	83
2.3.	Eine im Akt gelingender Rezeption gegründete ›Brüderlichkeit‹	90
3.	›Je nun, eine gute Verwirrung ist mehr wert, als eine schlechte Ordnung« – ›Die Verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen‹	96
3.1.	Tiecks Adaptation des Topos von der ›verkehrten Welt‹	96
3.2.	Die ›verkehrte Welt‹ im Horizont des antirevolutionären Dramas	100
3.3.	Skaramuz – der Revolutionär als komische Figur	105
3.4.	Der komische Irrtum des Apoll – wider die klassische Harmonie	111
3.5.	Die Satire als ästhetische Utopie	117

IV.	›Danton's Tod‹ – Kunst an der Grenze der Kunst	125
	1. ›Danton's Tod‹ als Scharnierstelle in der Geschichte des selbstreflexiven deutschen Revolutionsdramas	125
	2. Robespierre und das »erhabne Drama der Revolution«	132
	3. Danton und das absurde Welttheater	137
	4. Das ambivalente »Pathos der ›Gasse‹«	144
	5. Der Souffleur – Das Theater betritt die Gasse	149
	6. Das Spiel-im-Spiel als Problematisierung des Ästhetischen . . .	154
	7. Ein relativer Zuwachs an Wirklichkeit	157
V.	Arthur Schnitzler: ›Der grüne Kakadu‹ – Welttheater in einem Akt	163
	1. Ein Rätseltitel	163
	2. Der Quatorze Juillet	167
	3. Die Spiele im <i>Grünen Kakadu</i>	174
	4. »[...] Sicherheit ist nirgends./ Wir wissen nichts von andern, nichts von uns;/ Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.«	180
	5. Die Einakterform	186
VI.	›Nach dem versäumten Augenblick‹ – ›Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [...]‹ von Peter Weiss	191
	1. Informationsfülle im Titel	191
	2. Die Revolution auf der Bühne von Charenton	199
	3. Die Kunst unter den Bedingungen von Charenton	206
	4. Rekonstruktionen des »versäumten Augenblicks«	217
	4.1. Doppeltheater	217
	4.2. Bühnenbild	220
	5. Exkurs: De Sades Autorschaft und die ›Dialektik der Aufklärung‹	227
VII.	›Explosion einer Erinnerung‹ – Heiner Müllers ›Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution‹ . . .	231
	1. Die unechte Genrebezeichnung ›Erinnerung‹	231
	2. »Das Theater der weißen Revolution«	240
	3. Zur Dialektik von Auftrag und Verrat	248
	4. Schönheit, Maske und Verrat. Zur impliziten Poetik von Müllers Text	255

VIII. »Achterloo in Acherloo irgendwo bei Waterloo.«	
Ein groteskes Endspiel	261
1. Wider eine prompte Erledigung	261
2. Vom Zeitstück zum Welttheater	269
3. Die Dialektik der Bühne	276
4. Der Stellvertreter und das Ganze der Dürrenmattschen Konstruktion	283
5. Judith und Holofernes	290
Literaturverzeichnis	299

I. Einleitung

»Das Theater ward am Ende zu einer förmlichen Clubsession; es wurden Motionen gemacht und *pour et contre* opinirt.«¹ – Was der enthusiastisch ins revolutionäre Frankreich aufgebrochene deutsche Revolutionsbeobachter Johann Friedrich Reichardt hier im Februar 1792 als verstörendes Theatererlebnis und kleines Skandalon aus Lyon nach Deutschland berichtet, enthält *in nuce* den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

Ins Mutterland der Revolution gereist, um wie sein Landsmann Joachim Heinrich Campe von den »großen, wunderbaren Schauspiele[n]«² auf Frankreichs politischer Bühne zu berichten, fand sich Reichardt nun ausgerechnet im Theater seiner angestammten Zuschauerrolle beraubt und unverhofft in den entfesselten politischen Disput involviert. Mit ihrer bereits im Titel ›Le Club des bonnes gens‹ anklingenden Jakobinerparodie bot die von Reichardt besuchte Operette ein Politikum ersten Ranges, das schon seit Wochen die Gemüter erhitzte. Als sich die angestaute Empörung schließlich bei laufender Vorstellung gegen die Schauspieler entlud, spielten sich diesseits wie jenseits der Rampe tumultuarische Szenen ab. Zu Reichardts Bestürzung war blitzartig das Theater selbst zur politischen Bühne geworden, auf der die revolutionären Fraktionen ihren Konflikt lautstark und hitzig austrugen. Diese ernüchternde Konfrontation mit der explosiven Realität des revolutionären Theaters, in dem der *furor politicus* jäh die ästhetische Veranstaltung und mit ihr die institutionalisierte Trennung von Zuschauern und Protagonisten sprengt, darf allerdings exemplarische Bedeutung für sich beanspruchen.

Das Paradigmatische liegt zunächst in der schockhaften Kontrafaktur, um die sie den spezifisch deutschen Blick auf das Ereignis der Französischen Revolution erweitert und damit *ex negativo* konturieren hilft. Von den aus Deutschland besonders rasch und zahlreich herbeigeeilten Augenzeugen wurde die Revolution, wie die im Umfeld des *Bicentenaire* breit ausgewerteten Quellen

¹ J. Frei [d.i. Johann Friedrich Reichardt]: Vertraute Briefe über Frankreich auf einer Reise im Jahr 1792 geschrieben. Bd. 1. Berlin 1792, S. 326.

² Joachim Heinrich Campe: Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben. Mit Erläuterungen, Dokumenten und einem Nachwort von Hans-Wolf Jäger. Hildesheim 1977, S. 1.

zeigen,³ unter der deutlich ästhetischen Beschreibungssemantik des ›Schauspiels‹ als metaphorischem *tertium comparationis* angeeignet, »die sich alsbald zum Topos verdichtete und gleichberechtigt neben die Metaphern von der Revolution als Flut oder Orkan trat.«⁴ Damit war zunächst eine zentrale Kategorie der revolutionären Selbstdeutung übernommen. Daß sich die Bericht-erstat-ter vor Ort (und stärker noch ihre Adressaten in Deutschland) freilich nicht als aktive Protagonisten, sondern als sympathetisch begeisterte oder eindringlich warnende, in jedem Fall aber vor dem konkreten Vollzug der Revolution gesicherte *Zuschauer* verstanden und verstehen mußten, markiert, im Bild des Theaters bleibend, bereits die ganze Differenz der nationalen Perspektiven.

Es überrascht deshalb nicht, wenn Reichardt auf der sekundären Ebene seines nachträglichen, deutlich inszenierten Berichts der Vorkommnisse ausdrücklich die Rolle des souveränen Beobachters restituiert. In einer aufschlußreichen Selbststilisierung will er sich durch den beherzten Gebrauch der distanzierenden Lorgnette im allgemeinen Tumult behauptet haben und dafür – stellvertretend für die unerschütterliche deutsche Zuschauerposition – akklamiert worden sein:

Ich stand in dem ersten Rang Logen, und sah, wie gewöhnlich, durch die Lorgnette. Da ich die Augen weit mehr im Parterre als auf dem Theater hatte, so dachte man vielleicht, ich wollte einige aussuchen, um sie anzuzeigen. Deshalb schrie man: *à bas la lorgnette!* (weg mit der Lorgnette!) und wenn ich sie einmal nicht vor die Augen hielt: *prenez donc la lorgnette, Monsieur!* (Nehmen sie doch die Lorgnette!). Aber im Parterre hörte W** Viele sagen: *laissés* [sic] *le faire, il a l'air d'un étranger* (laßt ihn nur, er scheint ein Fremder zu seyn.) Auch gefiel es ihnen, daß ich mich nicht an ihr Rufen kehrte, und die rechten Schreier nur immer genauer und schärfer lorgnirte. Am Ende ward ich vom Parterre förmlich applaudirt.⁵

Die ursprünglich unfreiwillige, von Friedrich Gottlieb Klopstock 1790 noch als Revolutionsversäumnis und neuralgischer Punkt des nationalen Selbstbe-

³ Nach der Pionierleistung von Claus Träger (Die Französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur. Leipzig 1979) sind die Zeugnisse der deutschen Revolutionsreisenden inzwischen in neueren Anthologien zugänglich gemacht worden, vgl. etwa ›Reiseziel Revolution. Berichte deutscher Reisender aus Paris 1789–1805‹. Hrsg. von Heiner Boehncke und Harro Zimmermann. Reinbek bei Hamburg 1988 und ›Die Französische Revolution in Deutschland. Zeitgenössische Texte deutscher Autoren. Augenzeugen, Pamphletisten, Publizisten, Dichter und Philosophen‹. Hrsg. von Friedrich Eberle und Theo Stammen. Stuttgart 1989.

⁴ Inge Stephan: Faszination und Abwehr. Französische Revolution und Deutsche Literatur. In: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Hrsg. von Rainer Schoch e.a. Nürnberg 1989, S. 106.

⁵ Frei [d.i. Johann Friedrich Reichardt]: Vertraute Briefe, S. 334f. Bezeichnenderweise steht die zitierte Szene zwar im Kontext der Auseinandersetzung um die Operette ›Le Club des bonnes gens‹ und ihre Aufführung, datiert aber später als die tumultuarischen Ereignisse, die Reichardts Zuschauerstatus gerade aufgehoben hatten. Damit ist die Nachträglichkeit nicht erst dem Bericht, sondern bereits der Ereignisabfolge eingeschrieben.

wußtseins⁶ beklagte Zuschauerrolle läßt sich hier emphatisch auf. In ihrer komplementären Stellung zum ›Schauspiel der Revolution‹ spiegelt sie idealtypisch den für die deutsche Identitätsbildung konstitutiven Widerstreit von Revolutionsfaszination und Distanzierungsbedürfnis.⁷ So wird das zunächst bedauerte Nichtinvolviertsein sukzessive, vor allem mit dem blutigen Fortgang der *Grande Révolution* als Chance be- und ergriffen, die Reinheit der menschheitsgeschichtlichen Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu bewahren, statt sie in den Zwängen ihrer praktischen Umsetzung zu riskieren: »Wir können der Französischen Revolution wie einem Schiffbruch auf offnem, fremden Meer vom sichern Ufer herab zusehen«,⁸ wird im fatalen Revolutionsjahr 1792 Johann Gottfried Herder das Rettende des nach seiner Überzeugung im deutschen Nationalcharakter gegründeten Zuschauerstatus beschwören, der bei Reichardt gar den Beifall der revolutionären Nation erhält, die – in verräterischer Verkehrung der realen Verhältnisse – zum bewundernden Zuschauer des (hier als Logenplatz auch räumlich markierten) deutschen Überblicks gemacht ist.

Als durchaus konsensfähig darf somit das vorläufige Resümee von Immanuel Kant gelten, dem, aus der Perspektive des Jahres 1798 zurückblickend, nicht eigentlich das historische Faktum der Revolution bedeutungsschweres

⁶ So formuliert er in dem auf 1790 datierten Gedicht ›Sie, und nicht wir‹ (Friedrich Gottlieb Klopstock: Oden. Bd. 2. Leipzig 1798, S. 141) elegisch: »Ach du warest es nicht, mein Vaterland, das der Freiheit / Gipfel erstieg, Beispiel strahlte den Völkern umher: / Frankreich war's! du labtest dich nicht an der frohsten der / Ehren, / Brachest den heiligen Zweig dieser Unsterblichkeit nicht! O ich weiß es, du fühltest, was dir nicht wurde«. Klopstock wird im weiteren die Reformation als Vorgeschichte der Revolution berufen, um Deutschland so wenigstens einen fernen Anteil an ihr zu sichern, wie andere mit 1789 die »Freiheit der alten Franken« wiedererstehen sehen wollten. Damit war »gewissermaßen eine ethnische Brücke zu den Ideen der Französischen Revolution geschlossen: die Geburt der modernen Freiheit aus den ›fränkischen Wäldern!«, so kommentiert in: Die Französische Revolution in Deutschland, S. 25.

⁷ Richard Brinkmann (Frühromantik und Französische Revolution. In: Deutsche Literatur und Französische Revolution. Sieben Studien. Göttingen 1974, S. 176f.) hat diese spezifisch deutsche Ambivalenz in der Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution idealtypisch beschrieben: »Diese Auseinandersetzung geht aus von konkreten Anschauungen der politischen Wirklichkeit; sie geht aus von der Faszination eines spontanen Gewaltakts der Befreiung; sie geht aber auch aus von der Erfahrung der Verstrickung in der praktischen und geschichtlichen Wirklichkeit, in der eben die Freiheit liquidiert zu werden drohte und die Inhumanität in veränderter Gestalt wiederkehrte.« Für die produktive Aneignung der Revolution in Deutschland verweist Brinkmann sodann auf die »gesellschaftsphilosophischen und geschichtsphilosophischen Voraussetzungen [...] die nicht allein diejenigen waren, die in Frankreich die Revolution theoretisch vorbereitet und begründet hatten«. Der Name Herder steht paradigmatisch für ein Denken, das »grundsätzlich in die Lage versetzte, das Ereignis der Revolution im Zusammenhang eines organologischen Verlaufs der Historie zu begreifen und damit prinzipiell auch zu legitimieren«.

⁸ Johann Gottfried Herder: Briefe zu Beförderung der Humanität. Herders Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 18. Berlin 1883, S. 315.

»Geschichtszeichen (signum rememorativum, demonstrativum, prognosticon)« ist und für ein aufgeklärtes »Fortschreiten zum Besseren« einsteht, sondern – in einer frappant ästhetisierenden Volte – »die Denkungart der Zuschauer, welche sich bei diesem Spiele großer Umwandlungen öffentlich verrät«:

Die Revolution eines geistreichen Volks, die wir in unseren Tagen haben vor sich gehen sehen, mag gelingen oder scheitern; sie mag mit Elend und Greuelthaten dermaßen angefüllt sein, daß ein wohldenkender Mensch sie, wenn er sie, zum zweitemale unternehmend, glücklich auszuführen hoffen könnte, doch das Experiment auf solche Kosten zu machen nie beschließen würde – diese Revolution, sage ich, findet doch in den Gemütern aller Zuschauer (die nicht selbst in diesem Spiele mit verwickelt sind) eine Theilnehmung dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasmus grenzt, und deren Äußerung selbst mit Gefahr verbunden war, die also keine andere, als die moralische Anlage im Menschengeschlecht zur Ursache haben kann.⁹

Jene Theilnehmung dem Wunsche nach, d.i. aber zu den Konditionen des ›Als-ob‹, weist Deutschland als prädestinierten Ort einer »Revolution des Geistes« (Fichte) aus,¹⁰ die nach Heinrich Heines den deutschen Idealismus geschichtsphilosophisch verortendem *Bonmot* der französischen an Radikalität in nichts nachstand: »Kant war unser Robespierre«.¹¹

Im sozusagen fiktionalen Gestus revolutionärer Theilhabe deutet sich an, weshalb das hartnäckige Ausbleiben einer politischen Revolution in Deutschland gerade in der Literatur ausgesprochen stimulierend wirken sollte. Die ästhetische Einstellung auf die für Klopstock noch vorbildhafte Nationalerhebung der Franzosen erlaubte es, sich von deren Faktizität zu emanzipieren, wodurch die Revolution in Frankreich zum bloßen Abstoßungspunkt eigener Identitätsbestimmung im Medium des Ästhetischen sublimiert werden konnte. Damit ist eine Konstellation rekonstruiert, die früh Karl August Varnhagen erfaßt hat, als er vermerkte, daß die Revolution, die »in Frankreich so furchtbar auf die Staatsverhältnisse wirkte«, statt dessen »in Deutschland die gesamte Litera-

⁹ Immanuel Kant: Der Streit der Fakultäten. Werke in zwölf Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. XI. Frankfurt/M. 1964, S. 357f.

¹⁰ Diese Deutung findet sich übernommen in G. W. F. Hegels ›Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie‹ (Werke in 20 Bänden. Bd. 20. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1971, S. 314): »Kantische, Fichtesche und Schellingsche Philosophie. In diesen Philosophien ist die Revolution als Form des Gedankens niedergelegt und ausgesprochen, zu welcher der Geist in letzter Zeit in Deutschland fortgeschritten ist; ihre Folge enthält den Gang, welchen das Denken genommen hat. An dieser großen Epoche in der Weltgeschichte [...] haben nur zwei Völker theilgenommen, das deutsche und das französische Volk, sosehr sie entgegengesetzt sind, oder gerade weil sie entgegengesetzt sind. [...] In Deutschland ist dies Prinzip als Gedanke, Geist, Begriff, in Frankreich in die Wirklichkeit hinausgestürzt.«

¹¹ Heinrich Heine: Einleitung zu ›Kahldorf über den Adel‹. Sämtliche Werke. Düsseldorf Ausgabe. Bd. II. Bearbeitet von Helmut Koopmann. Hamburg 1978, S. 134.

tur erschütterte«.¹² Vor dem damit umrissenen, soweit durchaus eingeführten Horizont eines Verständnisses des deutschen Idealismus als (unter anderem) Fortführung und Kritik der politischen Revolution in Frankreich, läßt sich im weiteren das Spezifische des hier leitenden Interesses an der Rezeption der Französischen Revolution auf der deutschen Bühne präzisieren.

Die vorliegende Studie behauptet mit der zeitlichen Markierung »von Goethe bis Dürrenmatt« eine über zwei Jahrhunderte stabile Darstellungskonvention der künstlerischen Rezeption der Französischen Revolution im deutschsprachigen Drama. Der damit gesetzte diachrone Deutungsanspruch greift erheblich über die zugleich als Folie und konstitutiver Bestandteil des Ganzen verstandene, quasi noch zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem revolutionären *kairos* hinaus.

Den Ausgangspunkt aber liefert ein zunächst überraschender Befund: Wo das deutschsprachige Theater Aneignungen und Widerspiele der Französischen Revolution gibt, neigt es – ins Auge springend – dazu, sich in einer epochenübergreifend wiederkehrenden Spiel-im-Spieldramaturgie selbst thematisch zu werden. Das historisch-politische Initialereignis der europäischen Moderne¹³ generiert in seinem Horizont vielfach und signifikant den Modus ästhetischer Autoreferentialität. Zur Debatte steht somit eine der deutschen Tradition eigentümliche Inszenierung des Revolutionsthemas, die ihre charakteristische Gespanntheit aus der Konfrontation von blutigem Ernst (als Signum/Stigma des historischen Ereignisses) und dessen potenziert spielerischer Behandlung gewinnt. Wenn dabei die Autoren des »ersten Ranges« beachtet werden (neben den die Eckpunkte absteckenden Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Dürrenmatt auch Ludwig Tieck, Georg Büchner, Arthur Schnitzler, Peter Weiss und Heiner Müller), so ist damit keineswegs auf jene restriktive, »wenige ›Spitzenprodukte‹ des Genres«¹⁴ verabsolutierende Defini-

¹² Karl August Varnhagen van Ense: Die Brüder Schlegel. Werke in fünf Bänden. Bd. 4. Hrsg. von Konrad Feilchenfeldt und Ursula Wiedenmann. Frankfurt/M. 1990, S. 612.

¹³ Der objektive Status der hier implizierten Epochenäsur ist der Französischen Revolution im Gefolge von François Furets ideologiekritischer Abrechnung »Penser la Révolution française« (Paris 1978) mit dem Revolutionsbild der marxistischen Linken hinlänglich bestritten worden. Nichtsdestoweniger ist es eben dieser Anspruch, der der Revolution ihr Nachleben (im Mythos) gesichert und sie zur Herausforderung gemacht hat. Davon wird auch eine Position »Jenseits des Mythos« (so der Untertitel einer deutschen Übersetzung von Furets epochemachender Schrift) nicht absehen können.

¹⁴ Norbert Otto Eke: Signaturen der Revolution. Frankreich – Deutschland: deutsche Zeitgenossenschaft und deutsches Drama zur Französischen Revolution um 1800. München 1997, S. 16. Bei Eke ist programmatisch auf die »Annahme ästhetischer Mindestbedingungen verzichtet und statt dessen eine Begründung des Gegenstands als Diskurssystem verlangt« (S. 17).

tion des Revolutionsdramas als Gattung abgezielt,¹⁵ gegen die jüngst Norbert Otto Eke mit einer diskursarchäologisch argumentierenden Habilitationsschrift zu den marginalisierten populärdramatischen ›Signaturen der Revolution um 1800‹ Einspruch erhoben hat. Auch unsere Untersuchung geht bis auf die Epochenwende zum 19. Jahrhundert zurück und erweitert den Gegenstand damit über die mit Georg Büchners ›Danton's Tod‹, an dem für die deutsche Literatur der Begriff des Revolutionsdramas gewonnen wurde, bezeichnete Grenze. Der diachronen Vorgehensweise, die bis ins 20. Jahrhundert ausgreift, eröffnet sich allerdings eine Traditionslinie, die das Ereignis in seinen bewußtseinsgeschichtlichen Ausmaßen vermißt und dabei in Ekes Befund vom Ausschreiben der »vorgefundene[n] ästhetische[n] Formen und kulturelle[n] Muster«¹⁶ nicht aufgeht. So kann in der deutschen selbstreflexiven Dramatik zur Französischen Revolution sogar gerade solchen Texten eine Schlüsselstellung zugewiesen werden, die gar keine Revolutionsdarstellung geben, das historische Ereignis also nicht zum Sujet haben, deren spezifische Ästhetizität aber ohne das alles überstrahlende Licht des Epochenereignisses »nicht gedacht werden kann«.¹⁷ Denn offenbar vermag es die Französische Revolution, in ihrem Blickfeld (über die Konfrontation mit ihrem historisch-politischen bzw. ideologischen Gehalt hinaus) fast zwingend eine Auseinandersetzung der Kunst mit sich selbst zu initiieren.

Die augenfällige Prävalenz der selbstbezüglichen Struktur hat in der Forschung bislang kaum systematische Beachtung gefunden.¹⁸ Erstmals konstatiert wurde sie 1970 in einem materialreichen Aufsatz zu ›Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen‹¹⁹ von Reinhold Grimm. Unter der Leitidee einer für das revolutionäre Geschehen selbst konstitutiven Dialektik von Spiel und Wirklichkeit, die spielend eine Überwindung des *status quo* antizipiere, wird Autoreferentialität zum substantiellen Gattungsmerkmal des Revolutionsdramas generalisiert:

¹⁵ Deshalb sind auch die durchaus anschlussfähigen Überlegungen von Walter Hinderer ›Das deutsche Revolutionsdrama als Gattungsmodell. Zum Problem von Fiktion und Geschichte‹ (In: Die Fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Rainer Schöwerling und Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Norbert Otto Eke und Günter Tiggesbäumker. München 1992, S. 281–293) in unserem Kontext nicht eigentlich einschlägig.

¹⁶ Eke: Signaturen der Revolution, S. 32.

¹⁷ Karl Heinz Bohrer: Zeit der Revolution – Revolution der Zeit. Merkur 43 (1989), S. 13.

¹⁸ In Einzelinterpretationen ist der Aspekt selbstverständlich beachtet worden, allerdings ohne ihn im weiteren Horizont einer diachronen Darstellungskonvention zu verorten.

¹⁹ Reinhold Grimm: Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen. Basis 1 (1970), S. 49–93.

So ließe sich etwa geltend machen, daß die Revolution als totale Umwälzung aller Verhältnisse [...] einen so tiefgreifenden und einschneidenden Wechsel bedeutet, daß sie gewissermaßen spielend als wirklich vorgestellt werden muß, ehe sie wirklich möglich zu werden vermag. Das Neue soll wenigstens auf der Bühne einen Ort haben, da es überall sonst noch ortlos, nämlich utopisch ist. Revolution und Utopie, die in der Wirklichkeit erst im Modus des Möglichen existieren, erscheinen im Spiel im Modus des Wirklichen.²⁰

So einschlägig Grimms extensiver Nachweis der Spiel-im-Spiel-Struktur im dezidiert politischen Kontext als Problematisierung ihrer einseitigen Festlegung auf Kunstimmanenz ist,²¹ scheint das von ihm in Anschlag gebrachte dialektische Verhältnis von Spiel und Wirklichkeit andererseits wenig geeignet, das Spezifische der ästhetischen Selbstbezüglichkeit im Revolutionsdrama zu erfassen.²² Die Grenze dieses Ansatzes liegt in der Abstraktheit eines Wirklichkeitsbegriffes, der sich ganz über sein dialektisches Widerlager im Spiel bestimmt. Die von den Dramen inszenierte revolutionäre Wirklichkeit ist demgegenüber als eine *historisch vermittelte* zu denken, insofern es die ästhetische Aneignung des geschichtlichen Ereignisses grundsätzlich mit dessen vorgängigen Deutungen zu tun hat. Eine solche Deutungsfunktion übernehmen in Frankreich aber u.a. die Bühnen, auf denen das Faktum der Revolution, nicht ihre Utopie, im Horizont von Propaganda und Gegenpropaganda Gestalt gewinnt. Grimms Ansatz muß sich deshalb den Vorwurf der Verabsolutierung der spezifisch deutschen Erfahrung von der ausgebliebenen Revolution gefallen lassen.

Das Präformierende des historischen Ereignisses und seiner Selbstdeutung hat Christiane Leiteritz, auf Grimms Prämisse einer Dialektik von Spiel und Wirklichkeit aufbauend, in ihrer metapherngeschichtlich ansetzenden Dissert-

²⁰ R. Grimm: *Spiel und Wirklichkeit*, S. 87.

²¹ Manfred Schmeling hat hier in seiner Studie ›Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik‹ (Rheinfelden 1977, S. 197f.) ein Desiderat der Forschung verzeichnet, das bis in die jüngsten Arbeiten, Joseph Kiermeier-Debres Untersuchung ›Eine Komödie und auch keine. Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke‹ (Stuttgart 1989) und Karin Schöpflins Habilitationsschrift ›Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel‹ (Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993), fortbesteht. Einen interessanten Versuch, das Spiel-im-Spiel im politischen Kontext aus den in seiner spezifischen Struktur begründeten essentiellen Leistungen herzuleiten, hat für das englische Drama des 20. Jahrhunderts Werner Wolf in seinem Aufsatz zu ›Spiel im Spiel und Politik. Zum Spannungsfeld literarischer Selbst- und Fremdbezüglichkeit im zeitgenössischen englischen Drama‹ (Poetica 24 [1992], S. 163–194) unternommen. Er hat aber zugleich eingeräumt, daß die systematisch-theoretische Perspektive um eine historische zu ergänzen wäre.

²² Jene Dialektik »durchwaltet«, wie Grimm (*Spiel und Wirklichkeit*, S. 89) mit einem gewissen Selbstwiderspruch ausführt, »nicht nur das Revolutionstheater, sondern jegliches Theater auf dem Theater, ja das Theater insgesamt«.

tation zur ›Revolution als Schauspiel‹²³ beachtet. Damit ist zugleich die einzige größere Arbeit zum Thema genannt. Ihr Interesse gilt den »ideologischen Voraussetzungen«²⁴ einer typologisch untersuchten Rede vom revolutionären Schauspiel, die sie als paradoxe, rhetorische Traditionsbestände aktualisierende Antwort auf die tiefgreifende Legitimitätskrise der (ihrem Anspruch nach freilich beispiellosen) Französischen Revolution deutet. Damit stünde die Theatermetapher historisch (der Grimmschen »Geburtshelfer«-Dialektik entgegen)²⁵ gerade für das Bedürfnis, die durch die Revolution in unerhörter Weise dynamisierte und bedrohlich chaotisierte Wirklichkeitserfahrung im überkommenen Bild des – eine höhere Ordnung (des Spiels) verbürgenden – Welttheaters zu sublimieren. In weit ausgreifender Perspektive wird das (säkularisierte) *theatrum mundi* – neben seiner politischen bzw. geschichtsphilosophischen Verwendung – als fixes Interpretament literarischer Wirklichkeitsdeutung im Spiegel der Revolution profiliert.²⁶ Sein kritisches Vermögen, am vermeintlich authentischen Sein den Anteil des (undurchschauenden) Scheins zu akzentuieren, prädestiniert es schließlich nach Leiteritz’ Generalthese zum eigentlich modernen Korrektiv des aufgeklärt-geschichtsteleologischen Fortschrittsdiskurses.

Die spezifisch ästhetische Dimension des Spiels-im-Spiel im Revolutionsdrama vermag die für Grimm und Leiteritz²⁷ konstitutive Dialektik von Spiel und Wirklichkeit jedoch nicht zu erfassen. Sei es als deren Antizipation oder Kritik, immer bestimmt sich das Spiel funktional zur revolutionären Wirklichkeit und ihrer Darstellung.

Mein Interesse gilt demgegenüber dem intrikaten Phänomen, daß die Kunst, sich selbst thematisierend, gerade im Horizont des explizit politischen Gegenstandes provokant auf ihrer Souveränität besteht. Dem damit bezeichneten Spannungsverhältnis scheint das klassische Gegensatzpaar von Spiel und Ernst (nicht Spiel und Wirklichkeit) angemessen, weil es über die (wie auch immer dialektisch vermittelte) Wirklichkeit als Referenten des Spiels hinauszugelant

²³ Christiane Leiteritz: Revolution als Schauspiel. Beiträge zur Geschichte einer Metapher innerhalb der europäisch-amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin, New York 1994.

²⁴ Leiteritz: Revolution als Schauspiel, S. 1.

²⁵ Die damit vorgenommene Umakzentuierung der revolutionären Dialektik von Spiel und Wirklichkeit wird von Leiteritz jedoch nicht thematisiert.

²⁶ Dabei fällt für die dramatische Gattung ein deutlicher Überhang an Textbeispielen aus der deutschsprachigen Literatur ins Auge, was gegen die komparatistische Intention der Arbeit unsere These von der Kontinuität eines selbstreflexiven Revolutionsdramas in Deutschland stützt.

²⁷ Leiteritz’ gattungsübergreifende Betrachtungen bekommen die Sonderproblematik einer direkten Umsetzung der Schauspielmetapher in ihrem angestammten Bereich nicht in den Blick.

gen ermöglicht. Es ist die Kategorie des Ernstes, die es erlaubt, eine vom und im Spiel genuin erzeugte Referenz zu profilieren.

Gegen die »strukturelle Selbstgenügsamkeit des Spiels [...], das Hin und Her, das Auf und Nieder, das Rundherum des Reigens usw.«²⁸ enthält der Ernst jenes Plus des »Hinausweisens (Transzendierens)«,²⁹ das das Kunstwerk auf den Rezipienten hin ausrichtet, womit der Opposition von Spiel und Ernst jene für die deutsche Revolutionsrezeption zentrale Zuschauerposition bereits eingeschrieben ist. Vor der Folie des selbstgenügsamen Spiels ersten Grades mag die Deutung seines Gegenbegriffs, des Ernstes, als klärendes Verweisungszeichen seine Richtigkeit haben. Komplexer stellt sich die Frage nach dem dramatischen Ort des Ernstes im Bezugssystem des selbstreflexiven Spiels, das den Zuschauer, wenigstens vordergründig, nurmehr mit der Botschaft eines potenzierten Spiels (ohne Ernst?) zu konfrontieren scheint. Manches könnte in der Tat darauf hindeuten, daß das Spiel-im-Spiel seinen Gegenpart zielstrebig und mit spielerischer Lust zu annihilieren unternimmt. An die Stelle des Ernstes tritt jedoch nicht das Spiel (im Spiel), sondern die Komik als dialektisches Vehikel eines Ernstes von mittelbarem oder vermitteltem Zuschnitt. So wird aus »blutigem Ernst« mit Wirklichkeit als Referent »blutige Komik« als spezifisch kunstimmanente Vermittlung des Gegenstandes: Die vermeintlichen Bewegter, die »Ecksteher der Geschichte« (G. Büchner), sind immer als blutig und komisch zugleich aufgefaßt; doch der Modus, in dem dies alles überhaupt zur Sprache kommen kann, ist unverzichtbar an die Spielform des Komischen gebunden.

Das Gesagte trifft sich mit Paul Ricœurs hermeneutischem Referenzbegriff.³⁰ In diesem Horizont läßt sich das Spiel-im-Spiel als eine Möglichkeit des poetischen Diskurses verstehen, sich innovatorisch auf Realität zu beziehen, »indem er heuristische Fiktionen ins Spiel bringt, deren konstruktives Vermögen ihrer dekonstruktiven Kraft hinsichtlich der etablierten Realitätsvorstellung entspricht.«³¹ Die Französische Revolution bildet dabei ineins die kritische und kritisierte Folie, insofern die inkriminierten französischen Verhältnisse indirekt die deutschen in Frage stellen und damit zur (ästhetischen) Herausforderung werden. Damit aber bilden Antizipation und Kritik keineswegs – wie es nach dem Referat von Grimm und Leiteritz scheinen könnte – unvereinbare Gegensätze, sondern sind in einer vom selbstreflexiven Revolutionsdrama geleisteten ästhetischen Synthese zugleich realisierbar.

²⁸ Ludwig Giesz: Über Spiel und Ernst. In: Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*. Frankfurt/M. 1994, S. 118.

²⁹ Giesz: Über Spiel und Ernst, S. 117.

³⁰ Paul Ricœur: *Temps et récit: la triple mimesis*. In: Ricœur, *Temps et récit*. Bd. 1. Paris 1983, S. 85–136.

³¹ Jens Mattetn: *Ricœur zur Einführung*. Hamburg 1996, S. 144.

Es scheint nicht unangemessen, zwischen der revolutionären Schauspielmetaphorik und den selbstbezüglichen Konstruktionen deutscher Revolutionsdramatik einen regelrechten Paradigmenwechsel zu vermuten.³² Dieser soll im weiteren an der Rekonstruktion des spezifisch ästhetischen Potentials der für die hier behandelten Stücke konstitutiven »Überkreuzung von Historie und Fiktion«³³ profiliert werden. Geht man davon aus, daß sich in der diachronen Überkreuzung von selbstreflexivem Spiel und Revolution ein je spezifischer Deutungsspielraum erschließt, läßt sich, wenn man die Texte in eine Reihe stellt, eine literarhistorisch-poetologische Entwicklung extrapolieren. Damit ist gegen Leiteritz' fixe Reaktualisierung des Welttheatertopos, den »tiefen Griff in die Metaphernkiste der rhetorischen Tradition«,³⁴ eine historische Vermittlung der Bedeutung behauptet, die das gewählte Deutungsmodell selbst in den Kontext historischen Wandels einbezieht. Anschlußfähig werden damit die einschlägigen Überlegungen aus der Spiel-im-Spiel-Forschung, die selbstreflexive Form als implizite Literaturgeschichte zu lesen:

[...] il s'agit de montrer que la réflexion métadramatique fait du texte une sorte d'histoire littéraire dramatisée [...] de saisir l'évolution du théâtre en interrogeant ses formes autothématiques et les phénomènes d'intertextualité qui souvent s'y rattachent.³⁵

Es stellt sich dann freilich die Frage nach der Konstitution des Gegenstandes, d.h. nach dem zugrundegelegten Textkorpus. Da das Überlieferte sich,

³² In seiner geschichtswissenschaftlichen Habilitationsschrift (Stuttgart 2001) zu den »Re-Inszenierungen der Französischen Revolution im neunzehnten Jahrhundert (1830–1871)« hat jüngst Klaus Deinet unter der Leitkategorie »mimetische Revolution« das »Fortleben« der Grande Révolution im politischen Denken und Handeln der französischen Linken dargestellt. Im Terminus der Mimesis, verstanden als eine Re-Inszenierung *in politicis* »mittels der nachhandelnden Phantasie« (S. 17), liegt die ganze Differenz zur ästhetischen Reflexion der Revolution in Deutschland beschlossen. Deinet versteht die »drei großen Konvulsionen des 19. Jahrhunderts, nämlich die Juli-Revolution von 1830, die Februarrevolution von 1848 und die Pariser Commune von 1871« (S. 14) als ein rituelles *Wiederspielen* der revolutionären Urszene, die das politische Handeln präformiert und es als übermächtiger Mythos in letzter Konsequenz plombiert. Die selbstreflexiven deutschen Dramen, die der Titel unserer Arbeit als entmythologisierende *Widerspiele* des historischen Faktums wie seines Phantasmas ausweist, treten dagegen mit dem Anspruch der ästhetischen Transzendierung auf.

³³ So die deutsche Übersetzung von »L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction«, dem Titel des zentralen fünften Kapitels des dritten Bandes von Paul Ricoeurs ›Zeit und Erzählung‹ (München 1991, S. 294). Ricoeur hat dort auf eine gewisse Nähe seiner Vorstellung der überkreuzten Referenz zu Hayden Whites These von der historiographischen ›Fiktion des Faktischen‹ hingewiesen und zugleich deren Grenze benannt (S. 248): »Da er [White, U.D.] uns aber kaum zeigt, was in jeder Fiktion realistisch ist, wird bloß die fiktive Seite der als realistisch geltenden Darstellung der Welt stark gemacht.«

³⁴ Leiteritz: Revolution als Schauspiel, S. 5.

³⁵ Manfred Schmeling: *métathéâtre et intertexte. aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris 1982, S. 3.

um z.B. mit Hans-Georg Gadamer's Überlegungen zum Phänomen des Vorurteils zu argumentieren, in seiner jeweiligen Aktualisierung je neu artikuliert,³⁶ bedeutet jede historische Reihe eine hermeneutische Konstruktion, in der sich die Reihenzugehörigkeit der frühen Texte gerade durch das Perspektiv der späteren entscheidet. Zielt Gadamer auf die Horizontverschmelzung der doppelten Geschichtlichkeit von Gegenstand und Subjekt des Erkennens, läßt sich mit Theodor W. Adornos Argumentationsfigur der ›Rückwirkung‹ am Früheren Unabgeholtenes erkennen und akzentuieren. Wo vom Jüngsten her ein neues Licht auf das Alte fällt, kann dieses für die Reihenbildung beansprucht werden.

Es sind Überlegungen und Prämissen dieser Art, aus denen sich die Fragestellung der vorliegenden Arbeit herleitet. Daß sie, trotz der methodischen Grundlegung in einer Hermeneutik der ›Rückwirkung‹, in der Darstellung selbst chronologisch verfährt, hat seinen Grund darin, daß der solchermaßen geschärfte Blick ein Netz interner Bezüge und Filiationen wahrnimmt. Diese aber sind sinnvollerweise nicht losgelöst von ihrer historischen Abfolge zu deuten, insofern die einzelnen Schritte einander im Sinne einer intertextuellen Aufladung des Gegenstands voraussetzen. Damit soll keine Teleologie unterstellt sein, vielmehr erlaubt diese Vorgehensweise, die Texte auch in ihrer eigenen Historizität zu würdigen, d.h. über den Blickwinkel der historischen Reihenbildung hinaus, die spezifisch zeitgenössischen Verweisungssysteme zu berücksichtigen, in denen die einzelnen Texte stehen. Der Prozeß einer sukzessive sich aufladenden Intertextualität bestimmt umgekehrt die Auswahl der Stücke, insofern sich die Reihe auch aus dem Horizont ihrer internen Bezüglichkeiten und Nachwirkungen herstellt.³⁷

An prominenter Stelle bestimmt sich der Gegenstand unter den heuristischen Kategorien von Revolution, Mythos und Spiel, die damit als Horizont der selbstreflexiven deutschen Revolutionsdramatik ausgewiesen werden. Um die interne Relation der genannten Kategorien zu untersuchen, wenden wir uns zunächst dem historischen Ereignis selbst zu. Wenn hier an der Französischen Revolution ihre Selbstpräsentation als ›Schauspiel der Geschichte‹ fokussiert wird, so geht es mit einer Formulierung von Lynn Hunt um »die Frage wie ›die Revolution‹ als kohärente Erfahrung Gestalt annahm«.³⁸ Als gewaltsamer

³⁶ Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 41975, S. 255ff.

³⁷ Deshalb wird z.B. Christian Dietrich Grabbes Drama ›Napoleon oder Die hundert Tage‹, das auf die Dramatisierungen der Revolution im 20. Jahrhundert keinen Einfluß gewonnen hat, hier nur am Rande in seinem Verhältnis zu ›Danton's Tod‹ beachtet.

³⁸ Lynn Hunt: Symbole der Macht. Macht der Symbole. Die Französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur. Frankfurt/M. 1989, S. 27.

Umsturz stand die Französische Revolution vor der entscheidenden Herausforderung, ihren totalen Machtanspruch zu legitimieren, d.h. ihr Selbstverständnis verbindlich zu etablieren.³⁹ Um das Neue kommensurabel zu machen, mußte sich die Revolution eine Ätiologie geben. Hierher gehört, daß sie »auf Schritt und Tritt den symbolischen Text der altrömischen Republik zitiert«⁴⁰ bzw. die Weltgeschichte nach geistigen Mitstreitern durchkämmt.⁴¹ Entscheidender noch als die historische Absicherung des revolutionären Projekts, war es jedoch, den gerade erst vergangenen Ereignissen selbst weltgeschichtliche Weihe zu verleihen. Hier fiel dem Theater eine zentrale Rolle zu. So wurde etwa der Bastillesturm – als Historiengemälde (antikisierend) eingekleidet – auf die Bühne gebracht, wobei »direkt am damaligen Geschehen Beteiligte nun als Zuschauer im Saal bestätigten, so und nicht anders sei es gewesen«.⁴²

Im Wunsch nach unbezweifelbarer Authentizität schuf sich die Revolution ihre Gründungsmythen und betrieb im Sinne von Roland Barthes' ideologiekritischer Mythosdefinition die semiologische Verwandlung von Geschichte in Natur, wobei Natur die »falschen Augenscheinlichkeiten« (»fausses évidences«) dessen meint, was sich von selbst versteht (»ce qui va de soi«).⁴³ Das reale geschichtsstiftende Handeln ihrer Protagonisten wurde dabei auf ein abstraktes Handlungssubjekt verschoben, für das alternativ Natur oder Geschichte oder – wie exemplarisch in Sylvain Maréchal's Propagandastück ›Le jugement

³⁹ Die einschneidende Zäsur im Geschichtsdenken, die die Französische Revolution in die Praxis zu überführen trachtet, hat Raymond Trousson (Utopie, Geschichte, Fortschritt. ›Das Jahr 2440‹. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp. Bd. 3. Stuttgart 1982, S. 22f.) als »Bruch der Geschichte mit der Transzendenz« beschrieben, in dem »das Buch des Menschen das Buch Gottes [ersetzt]«. Reinhart Koselleck (Über die Verfügbarkeit der Geschichte. In: Koselleck, Vergangene Zukunft. Frankfurt/M. 1979, S. 262–277) hat den Vorgang so gefaßt, daß die Geschichte, die Gott mit der Menschheit veranstaltete, abgelöst wird durch eine Geschichte, die vom Menschen geplant und vollstreckt werden kann.

⁴⁰ Dietrich Harth: Revolution und Mythos. Sieben Thesen zur Genesis und Geltung zweier Grundbegriffe historischen Denkens. In: Revolution und Mythos. Hrsg. von Dietrich Harth und Jan Assmann. Frankfurt/M. 1992, S. 10.

⁴¹ Daß sie sich dabei vor keinem Anachronismus scheut, wird v.a. an der jakobinischen Revolution offenkundig, wenn sie neben dem *montagnard par excellence* Guillaume Tell auch den Schwarzen Othello und den Fischer Petrus als *sans-culottes* vereinnahmt; Belege in Henning Krauß: Das Ende des Fortschritts. Zur Funktion der uchronischen Dramen während der Französischen Revolution. Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3 (1979), S. 387–407.

⁴² So Henning Krauß in der Einleitung zu ›Literatur der Französischen Revolution. Eine Einführung‹. Hrsg. von Henning Krauß. Stuttgart 1988, S. XXII; vgl. zur Theaterpraxis der Revolution auch ›Vorhang auf für die Revolution. Das französische Theater 1789–1794‹. Hrsg. von Annette Graczyk. Berlin 1989, S. 7–61.

⁴³ Roland Barthes: Mythologies (1957). Œuvres complètes. Bd. 1. Hrsg. von Eric Marty. Paris 1993, S. 565; dt.: Mythen des Alltags. Frankfurt/M. 1964, S. 7.

dernier des rois« – Geschichte als Natur einstehen konnten. Dem sans-culottischen Rechtfertigungsanruf – »Nature, hâte-toi d'achever l'œuvre des sans-culottes« – wird aufs Schönste entsprochen, wenn die Erde selbst sich auf tut und die vormaligen Tyrannen Europas verschlingt.⁴⁴

Die in unserem Kontext einschlägige Mythisierung der Revolution zum ›Schauspiel der Geschichte‹ trifft sich mit dem unerhörten Zuwachs an Öffentlichkeit und aktualisiert die überkommene Deutung der Welt als Theater, die sich weit über die bei Leiteritz erfaßte metaphorische Ebene revolutionärer Rede hinaus im symbolischen Zeichensystem der Revolution manifestiert. Als theatralische Praxis durchdringt sie den politischen Enthusiasmus⁴⁵ wie die präzise choreographierten Revolutionsfeste⁴⁶ und nicht zuletzt die nachhaltig ritualisierten Hinrichtungen auf der ›Blutbühne‹ geheißenen Guillotine.⁴⁷

Weltdeutung im Spiegel des Theatertopos fungiert seit ihrer antiken Erstformulierung bei Plato als Medium der historisch notwendig differierenden Konzeptionen vom Sein und Status des Menschen in der Welt. Im semantischen Umfeld der Französischen Revolution erscheint sie explizit auf den Prozeß der Gesellschaft bezogen, der sich somit als »Prozeß von Theatralisierung und Enttheatralisierung«⁴⁸ begreifen läßt. Diesen gegenläufigen Funktionalisierungen des Theatertopos soll im folgenden stellvertretend an den einschlägigen Schriften Jean-Jacques Rousseaus und Denis Diderots nachgefragt wer-

⁴⁴ Sylvain Maréchal: *Le jugement dernier des rois, prophétie en un acte, en prose*. In: *Théâtre de la révolution ou Choix de pièces qui ont fait sensation pendant la période révolutionnaire*. Hrsg. von Louis Moland. Paris 1877 [Nachdruck Genf 1971, S. 320]. Wo sich die Revolution als Sturm, Gewitter, Vulkanausbruch, Erdbeben etc. apostrophiert, beschwört sie elementare Gewalten, die die revolutionäre Aktion als naturgegeben und unumkehrbar erweisen sollen. Damit findet sich das politische Geschehen unversehens in jenen Raum der ›Natur‹ zurückgespielt, aus dem es die aufgeklärte Geschichtsphilosophie gerade erst geborgen und zur ureigenen Aufgabe des mündigen Menschen ausgerufen hatte.

⁴⁵ Daß das Theatralische des politischen Enthusiasmus in Deutschland von Anfang an suspekt war, belegt dessen zeitgenössische Verteidigung durch Johann Georg Forster (an Heyne 12.6.1791): »Der Enthusiasmus hat immer etwas Theatralisches [...]. Aber es ist erbärmlich, wenn die Leute immer nur bei diesem Repräsentieren stehen bleiben und sich wirklich einbilden, man spiele nur die Freiheitskomödie in Frankreich. Diese Komödie wird so gut gespielt, daß der Bauer durch das ganze Frankreich von der baren Hälfte seiner Lasten befreit ist.«, zitiert nach: *Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker*. 4 Bde. Hrsg. von Horst Günter. Bd. 4. Frankfurt/M. 1988, S. 654.

⁴⁶ Breit dargestellt findet sich dieser Aspekt der Revolution bei Mona Ozouf: *La fête révolutionnaire 1789–1799*. Paris 1976; vgl. auch Inge Baxmann: *Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*. Weinheim, Basel 1989 und Gerhart von Graevenitz: *Die Herrscheradvente der Französischen Revolution*. In: Graevenitz, *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart 1987, S. 165–171.

⁴⁷ Vgl. dazu den dritten Teil ›*Le théâtre de la guillotine*‹ in der einschlägigen Studie von Daniel Arrasse: *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris 1987, S. 109–164.

⁴⁸ Gerhard Kurz: *Mythisierung und Entmythisierung der Französischen Revolution. Die Französische Revolution als Schauspiel der Geschichte*. In: *Revolution und Mythos*, S. 133.

den.⁴⁹ Damit ist ein Bezug zwischen der revolutionären Aneignung des Welttheatertopos und der aufgeklärten Theaterprogrammatis der Zeit behauptet, freilich ohne ein Theorie-Praxis-Verhältnis insinuieren zu wollen. Die revolutionäre Aktualisierung des Welttheaters setzt allerdings die von der Aufklärung vollzogene Säkularisierung der barocken Vorstellung vom *theatrum mundi* voraus. In letzterem verweist das scheinhafte irdische Spiel über sich hinaus auf ein in der Immanenz nicht Aufgehendes, dem es integral zugehört und das zur metaphysischen Beglaubigung der absolutistischen Herrschaft »von Gottes Gnaden« taugt. Die barocke Vorstellung des *theatrum mundi* ist grundsätzlich durch ihre Doppelheit als transzendentes und immanentes Erklärungsmodell bestimmt.⁵⁰ Die Aufklärung, wie vor ihr die anthropologische (französische) Moralistik, isoliert die immanente Dimension, so daß der Theatertopos zur Beschreibung der Bedingungen menschlichen Handelns in einer diesseitigen, von Täuschung bestimmten Wirklichkeit dienen kann. Während die Moralistik die Ursache für die trügerische Verfaßtheit der Welt in der Natur des Menschen findet (Erbsünde, *amour propre*), ist sie nach Rousseaus epochemachender Diagnose in den Institutionen zu suchen, die der Mensch im geschichtlichen Zivilisationsprozeß hervorgebracht hat – »que tous ces vices n'appartiennent pas tant à l'homme, qu'à l'homme mal gouverné.«⁵¹ In seiner »Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles« wird Rousseau gegen die paradigmatische Institution des Theaters in ihrer historischen Konkretisation als absolutistisches Repräsentationstheater des *siècle classique* polemisieren. In der Geschichte des zivilisationsverschuldeten Eigentlichkeitsverlustes bezeichnet dieses einen herausgehobenen Punkt, an dem sich das hierarchische Gesellschaftsmodell des Absolutismus – der sich in diesem Theater ostentativ selbst feierte – als ungedecktes Rollenspiel erweist. Die Konsequenzen aus dessen Arbitrarität zog in radikaler Weise die Französische Revolution, als sie in einem

⁴⁹ Meine Ausführungen orientieren sich an den einschlägigen Überlegungen von Rainer Hess: Wandel der Schauspielmetaphorik. In: *Studia Iberica*. Festschrift für Hans Flasche. Hrsg. von Karl-Hermann Körner und Klaus Rühl. Bern, München 1973, S. 247–265; Hans Robert Jaufß: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: Jaufß, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt/M. 1989, S. 67–103; Ralf Konersmann: Welttheater als Daseinsmetapher. *Neue Rundschau* 100 (1989), S. 139–151; Ulrike Landfester: »...die Zeit selbst ist thöricht geworden...«. Ludwig Tiecks Komödie »Der gestiefelte Kater« (1797) in der Tradition des *Spiel im Spiel*-Dramas. In: Ludwig Tieck. *Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Hrsg. von Walter Schmitz. Tübingen 1997, v.a. S. 131ff.; Christoph Menke: *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Frankfurt/M. 1996, S. 178–187.

⁵⁰ Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen 1970, S. 105.

⁵¹ Jean-Jacques Rousseau: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Bd. 2. Paris 1961, S. 969.

unerhörten Paradigmenwechsel die Protagonisten des Geschichtsschauspiels umbesetzte. Die gesellschaftliche Entfremdung selbst war damit freilich nicht aufgehoben, vielmehr drohte sie sich nunmehr subversiv gegen die Revolution zu wenden, der analog die authentische Geschichtsmächtigkeit bestritten werden konnte.

Paradoxerweise traut das französische 18. Jahrhundert die Überwindung der in der Theaterbildlichkeit entlarvten Uneigentlichkeit gerade dem Theater zu. Ist Rousseau der unbarmherzigste Kritiker des (überkommenen) Theaters, findet es in Diderot seinen entschiedensten Neuerer. Diderots Poetik des *genre sérieux* etabliert als *tertium* von Realität und Fiktion die zeitlose Wahrheit des *système de la nature*. Sie bezeichnet den utopischen Fluchtpunkt jenseits der verderbten Gesellschaft und zugleich das Fundament einer dem Wesen des Menschen entsprechenden Ordnung, deren Realisation ihm (im Geschichtsprozeß) aufgegeben ist.⁵² Diderots Theater betreibt die ästhetische Antizipation einer von den realen Verhältnissen ungedeckten Harmonie. Im Akt der sympathetischen Rezeption soll sie ihr Idealisches verlieren, so daß »mit dem Vorhang der Illusionsbühne die Scheidung von Schauspielern und Zuschauern, Fiktion und Realität«⁵³ momenthaft aufgehoben ist. An eben dieser Trennung aber hatte Rousseaus strukturelle Kritik des Theaters angesetzt, in deren Horizont der absolutistischen Gesellschaft ihr vernichtendes Arbitraritätsverdict ausgestellt worden war.

Die Aufhebung der Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit *in praxi* zu leisten, wird das revolutionäre ›Schauspiel der Geschichte‹, in dem das französische Volk ineins als Akteur und Zuschauer fungiert, für sich beanspruchen. In der eigentümlichen Überlagerung von revolutionärer Aktion und Kontemplation wird es sich gewissermaßen selbst historisch, so daß Geschichte sich hier nicht erst im Rückblick konstituiert, sondern bereits der doppelten Verfaßtheit des Moments inhärent ist. Indem sie das Ästhetische der Vermittlung, das bei Diderot gerade die utopische Differenzqualität markiert, überspringt, mythisiert sich die Französische Revolution zur Epiphanie einer neuen Authentizität. Dadurch sucht sich die revolutionäre Selbstpräsentation gegen jenes (ideologie)kritische Moment zu immunisieren, das man der Dialektik

⁵² Das *genre sérieux* antizipiert das erstrebte Miteinander in seiner Dramaturgie der ›pathetischen Situation‹, einer Grenzerfahrung, die von allen gesellschaftlichen Akzidenzien gereinigte, gleichsam elementarmenschliche Reaktionen provoziert. Indem der Zuschauer sich mit der solchermaßen an den fiktiven Protagonisten entborgenen, allgemeinemenschlichen Natur identifiziert, fallen Naturwahrheit, im Sinne des *système de la nature*, und Kunstschönes zusammen.

⁵³ Hans Robert Jauf: Jean Starobinskis Archäologie der Moderne. Nachwort zu Jean Starobinski: 1789. Die Embleme der Vernunft. Hrsg. von Friedrich A. Kittler. München 1988, S. 176; vgl. auch Jauf, Diderots Paradox über das Schauspiel. Germanisch-Romanische Monatsschrift. N.F. II (1961), S. 380–413.

von Sein und bloßem Schein abgewinnen könnte.⁵⁴ Als ultimative Fokussierung im Moment der Krisis besitzt hier Robespierres Inkantation vom Sommer 1794 exemplarische Qualität:

L'homme est le plus grand objet qui soit dans la nature; et le plus magnifique de tous les spectacles, c'est celui d'un grand peuple assemblé. On ne parle jamais sans enthousiasme des fêtes nationales de la Grèce: cependant elles n'avaient guère pour objet que des jeux où brillaient la force du corps, l'adresse, ou tout au plus le talent des poètes et des orateurs. Mais la Grèce était là; on voyait un spectacle plus grand que les jeux, c'étaient les spectateurs eux-mêmes; c'était le peuple vainqueur de l'Asie, que les vertus républicaines avaient élevé quelquefois au-dessus de l'humanité. [...] Combien il serait facile au peuple français de donner à nos assemblées un objet plus étendu et un plus grand caractère!⁵⁵

Eben diese mythische Überhöhung im Zeichen des Geschichtsschauspiels scheint die Französische Revolution in Deutschland zum literarischen Faszinosum bestimmt zu haben, womit sich für die Rezeption erneut die Trias von Revolution, Mythos und Spiel einstellt; allerdings dergestalt, daß das Spiel dem revolutionären Gründungsmythos gegenübertritt, um im Selbstbezug dessen inhärente ästhetische Ambivalenz zu akzentuieren.

Von hier aus läßt sich die gedankliche Gliederung der Arbeit skizzieren: Das ›Schauspiel der Geschichte‹ trägt (im Gegensatz zu anderen revolutionären Identifikationsangeboten) die Anlage seiner Entmythisierung potentiell in sich, steht doch gegen die mythisierende Verwandlung von Geschichte in Natur jene entmythisierende »von Natur in menschliche Handlungen, in ästhetische Produktion, in Formen von Schein und Reflexion«. ⁵⁶ Anvisiert ist damit der Selbstwiderspruch einer Aufklärung, die sich – als Revolution zur Macht gelangt – in der Authentizität des kollektiven Geschichtsschauspiels von der bei Rousseau aufbrechenden Aporie geschichtlicher und natürlicher Existenz des Menschen dispensieren will. Trachtet die Revolution danach, sich selbst absolut zu setzen, geht es aus fortschrittlicher deutscher Perspektive darum, das

⁵⁴ Gegen Leiteritz, die die Schauspielmetapher zur Fortschrittskritik vereinseitigt, zeigt sich hier beispielhaft, daß jene ebenso zum Zwecke der Machtsicherung einzusetzen ist. Mona Ozouf hat dies in ihrer bereits zitierten Darstellung ›La fête révolutionnaire 1789–1799‹ breit nachgewiesen. In ihrem Selbstverständnis als unüberbietbare Vollendung der Geschichte annihiliert zumindest die jakobinische Revolution das Fortschrittsdenken in der spezifischen Außerzeitlichkeit des Festes, der es aufgegeben ist, den revolutionären Augenblick als mythische Gegenwart zu begehen, vgl. dazu auch Henning Krauß: Das Ende des Fortschritts, hier v.a. S. 401–404.

⁵⁵ Entnommen aus Robespierre: Sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains et sur les fêtes nationales. Rapport présenté au nom du Comité de Salut public vom 7.5.1794. In: Robespierre, Ecrits. Hrsg. von Claude Mazauric. Paris 1989, S. 324f.

⁵⁶ Kurz: Mythisierung und Entmythisierung der Französischen Revolution, S. 140.

inkommensurable historische Ereignis in eine übergreifende Geschichtskonzeption einzubinden. Dabei bleibt für die deutsche Tradition der Geschichtsphilosophie, anders als in Frankreich (oder England), der theologische Hintergrund bedeutsam, wie er sich etwa in Schillers berühmter Analogisierung von Weltgeschichte und Weltgericht anzeigt.

Die damit evozierte Vorstellung vom *theatrum mundi* hat in Deutschland von Goethe bis Nietzsche literarischen Niederschlag gefunden. Prominent vertreten in der Dramaturgie des ›Faust‹, schreibt sie sich bei Heinrich Heine kritisch fort. So präsentiert Heine das nach 1815 einsetzende restaurative Geschichtsschauspiel, das so offenkundig »unter dem Niveau der Geschichte bleibt«,⁵⁷ als einen seichten Abklatsch der ohnehin pathetisch-komischen »Weltragödie«, der den göttlichen Schöpfer (der in seiner Kreation »den Humor aufs höchste zu treiben weiß«),⁵⁸ unendlich langweilt. Nietzsche schließlich wird die göttliche Langeweile in einem kurzen Text über ›Geist und Langeweile‹ nicht als Folge, sondern als Grund der Schöpfung und den Menschen zu einer die Langeweile vertreibenden ›Novität‹ bestimmen. Damit ist nach der Deutung Hans Blumenbergs, der ich hier folge, eine totale Ästhetisierung des *theatrum mundi* eingetreten:

Der gedachte Grundmythos von der Theatralik in der Weltgeschichte reduziert die vom Menschen geforderten Aufwendigkeiten auf das bloße Leben seines Lebens: auf die Realisierung dessen, was er ohnehin zu tun entschlossen wäre. Er spielt sich selbst, indem er er selbst ist. Die Ausschöpfung seiner Freiheit ist der Spannungswert, den er in die Tragödie oder Komödie einbringt. Die immanente Dimension seiner Freiheit, seiner Moralität, seiner Verantwortung würde dadurch nicht berührt. Denn er dürfte sein Glück besorgen, sich um sein Unglück sorgen – und vor allem: seiner eigenen Langeweile aus dem Wege gehen, als Bildnis und Gleichnis seines Schöpfers. Er würde zum Künstler in einem Kunstwerk, wie Künstler Lieblingsobjekte von epischen und lyrischen Dichtungen wurden.⁵⁹

Wenn nun das selbstreflexive Theater den revolutionären Welttheatermythos in seinem angestammten (ästhetischen) Bereich bearbeitet, bedeutet dies zugleich Distanznahme von einer hochambivalenten historischen Grenzerfahrung, die in der uneigentlichen Sphäre des Theaters sublimiert werden soll. Die ob ihrer unkontrollierten Dynamik als erschreckend übermächtig erfahrene revolutionäre Wirklichkeit (besonders der Terreur-Phase) wird hier auf Distanz gebracht,

⁵⁷ Jürgen Brummack: *Satirische Dichtung. Studien zu Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul und Heine*. München 1979, S. 161.

⁵⁸ So ausgeführt im berühmten elften Kapitel von ›Ideen. Das Buch Le Grand‹. *Sämtliche Werke*. Düsseldorf Ausgabe. Bd. 6. Hrsg. von Jost Hermand. Hamburg 1973, S. 200.

⁵⁹ Hans Blumenberg: *Matthäuspassion*. Frankfurt/M. 1988, S. 90.

indem man sich anschickt, »aus dem Schrecken in Geschichten über den Schrecken auszuweichen, der dabei seinen Schrecken langsam – aber nie völlig – verliert.«⁶⁰ Es handelt sich demnach um ein Verfahren, das sich strukturell mit Hans Blumenbergs Auffassung vom Mythos als einer transhistorischen Kulturtechnik menschlicher Selbsterhaltung im Angesicht des ›Absolutismus der Wirklichkeit‹ trifft und das damit »überhaupt und im ganzen als ›Ästhetisierung‹ zu beschreiben«⁶¹ wäre. Was diese ästhetische Entmythisierung am politischen Mythos der Französischen Revolution kritisch akzentuiert, ist deshalb keineswegs der Versuch der Sinnstiftung selbst; suspekt erscheint dagegen jene Immunisierungsstrategie, die im Zeichen kollektiver Authentizität die Überformung des Kontingenten verschweigt. Ihr Abgeleitetes wird im potenziert Ästhetischen des selbstreflexiven Spiels aufgedeckt, das sich dabei im Akt der Sublimierung von Geschichte selbst als autoritative Instanz der Weltdeutung setzt, den metaphysischen Kredit des *theatrum mundi* für sich vereinnahmend.⁶² In der Kritik des politischen Mythos der Französischen Revolution erzeugt sich in Deutschland ein ästhetischer, dem die Kunst zum autonomen Eigentlichen wird, das sich als solches gerade in der ästhetischen Dekonstruktion des angemaßten politischen Spiels ausweist. Mit dieser untrennbaren Doppelbewegung setzt die hier rekonstruierte Reihe ein.

Während Goethe das Welttheater, damit recht eng am Traditionsbestand bleibend, als in der Kunst eröffneten symbolischen Verweisungszusammenhang (das *vanitas*-Spiel der Revolutionsposse soll im souveränen ästhetischen Spiel aufgehen)⁶³ adaptiert, erscheint die überkommene Welttheaterstruktur bei Tieck dialektisch gewendet. In den Literaturkomödien muß die ästhetische Einheit, die den *status quo* eines provokant inszenierten Polyperspektivismus transzendiert, vom Zuschauer im Rezeptionsakt allererst erzeugt werden. Darin liegt Tiecks nicht zu überschätzende Modernität, die die für unsere Überlegungen konstitutiven Möglichkeiten der selbstbezüglichen Dramatik erstmalig erschließt und der gegenüber Goethe eine letztlich vormoderne, in ihrer Alterität aber erhellende Position markiert.

⁶⁰ Mythos und Dogma. In: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Hrsg. von Manfred Fuhrmann. München 1971, S. 528.

⁶¹ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Terror und Spiel, S. 13.

⁶² Hiervon gilt es Denis Diderot (und seine deutsche Adaptation durch Lessing) zu unterscheiden, der das Utopische nicht in der Kunst selbst situiert, sondern in der Realisation des vorgängigen *système de la nature*, die die Kunst antizipieren kann.

⁶³ Interessant ist in diesem Kontext Goethes Definition des Theatralischen in ›Shakespeare und kein Ende. Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12. Hamburg 1953, S. 296f.: »Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist: eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet.«

Theodor W. Adorno hat am ästhetischen Mythos der Deutschen, und zwar in dessen planvoller Depotenzen der historischen »Praxis«, ein ideologisches Moment bezeichnet und es stellvertretend an Schillers »Ästhetischer Erziehung« und ihrer idealistischen »Spielphilosophie« exorziert:

Im spezifischen Spielcharakter verbündet sich Kunst, schroff der Schillerschen Ideologie entgegengesetzt, mit Unfreiheit. [...] Feiert Schiller den Spieltrieb seiner Zweckfreiheit wegen als das eigentlich Humane, so erklärt er, loyaler Bürger, das Gegenteil von Freiheit zur Freiheit, einig mit der Philosophie seiner Epoche. Das Verhältnis des Spiels zur Praxis ist komplexer als in Schillers Ästhetischer Erziehung. Während alle Kunst einst praktische Momente sublimiert, heftet sich, was Spiel ist in ihr, durch Neutralisierung von Praxis gerade an deren Bann, die Nötigung zum Immergleichen, und deutet den Gehorsam [...] in Glück um. Spiel in der Kunst ist von Anbeginn disziplinar, vollstreckt das Tabu über den Ausdruck im Ritual der Nachahmung, wo Kunst ganz und gar spielt, ist vom Ausdruck nichts übrig.⁶⁴

Die Aporie jeder Erziehung zur Freiheit, daß »die Sklaven frei für ihre Befreiung sein müssen, ehe sie frei werden können«,⁶⁵ die bei Rousseau theoretisch, in der revolutionären Aktion blutig zum diktatorischen »Il faut forcer les hommes d'être libres« ausschlägt, wird hier am nur vermeintlich zweckfreien Spiel aufgedeckt. Der gehaltlichen Dispensierung von der Praxis läuft im Spiel als Nachahmung (im Sinne von Wiederholung) eine für die Praxis höchst relevante Disziplinierung entgegen: »Tun in jeglichem Spiel ist eine inhaltlich der Beziehung auf Zwecke entäußerte, der Form, dem eigenen Vollzug nach jedoch festgehaltene Praxis.«⁶⁶ In diesem Sinne bliebe die Darstellung von Revolution im Zeichen des zweckfreien Spiels unabdingbar restaurativen Tendenzen verpflichtet. Adorno wird das Spiel jedoch für die Kunst (auch in ihrer geschichtlichen Nötigung zur Mündigkeit) retten, indem er, Huizingas Spielbegriff aufgreifend, dessen ungetrenntes Zugleich von Spiel und Ernst in den Stand einer dialektischen Vermittlung hebt:

Ist Kunst so wenig ganz ohne Spiel denkbar wie ganz ohne Wiederholung, so vermag sie doch den furchtbaren Rest in sich als negativ zu bestimmen.⁶⁷

⁶⁴ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften 7. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1970, S. 470.

⁶⁵ Herbert Marcuse: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Neuwied, Berlin 1968, S. 61.

⁶⁶ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 471.

⁶⁷ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 470.

Diese Möglichkeit eröffnet prominent das Spiel-im-Spiel, dessen selbstbezügliche Struktur verschiedene Funktionalisierungen zuläßt:⁶⁸ Auf der Bühne wird eine weitere Bühne (sichtbarer Bühnenapparat, Bühnenpublikum, Spielleiter-Figur) errichtet, die das Theater nunmehr als Einheit von Schauspielern und Zuschauern präsentiert. Die Verdoppelung der realen Aufführungssituation bei gleichzeitiger zeiträumlicher Begrenzung des eingelegten Stücks ermöglicht für das Gesamtstück zwischen Binnenspiel und Rahmen zu unterscheiden, sie in ihrem Verhältnis zueinander wie zum Ganzen ins Auge zu fassen. Dabei läßt sich eine gegenläufige Bewegung festhalten. Einerseits wirkt das als solches markierte Spiel desillusionierend auf das Parkettpublikum, indem es analog den Kunstcharakter des Gesamtdramas bewußt macht, also den Fiktionsvertrag (des Illusionstheaters) bricht, dem auf der Bühne Vorgestellten für die Dauer der theatralischen Veranstaltung (wider besseres Wissen) Wirklichkeit zuzusprechen. Gleichzeitig bewirkt gerade die Ausstellung der Künstlichkeit des Binnenspiels relational einen (graduellen) Wirklichkeitszuwachs des Rahmenspiels. Da das Verhältnis von Binnenspiel und Rahmen wiederum dem von Drama und Zuschauerwirklichkeit analog ist, weist das Spiel-im-Spiel über den ästhetischen Bereich hinaus in die Wirklichkeit der Zuschauer.

Werner Wolf hat aus diesen strukturellen Voraussetzungen des Spiels-im-Spiel einen Katalog essentieller Leistungen (als Hohlformen) abgeleitet,⁶⁹ die es in ihrer je spezifischen historischen Aktualisierung zu bedenken gilt und die unseren Kontext abzustecken erlauben. So ermöglicht es die konstitutive Hierarchie zwischen scheinbarer Realität im Rahmen- und potenziierter Fiktionalität im Binnenspiel, eine Reflexion über den Status der Wirklichkeit anzustrengen. Hier liegt das epistemologische Potential der Spiel-im-Spiel-Form.

Ludwig Tieck hat es in seinen Literaturkomödien zur Erschütterung einer philiströsen Realitätsgewißheit und ihrer *fable convenue* genutzt, im Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen die verlässliche Wahrnehmung dessen untermi- nierend, was die umgreifende Revolution des aufgeklärten Weltbezuges ebenso

⁶⁸ Für die strukturelle Beschreibung der Spiel-im-Spiel-Form wurden (neben den bereits genannten neueren Arbeiten) auch die folgenden Titel herangezogen: Joachim Voigt: Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama. Göttingen 1954; Robert J. Nelson: Play within a Play. The Dramatist's Conception of his Art. Shakespeare to Anouilh. New Haven 1958; Jörg Henning Kokott: Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit. Eine Untersuchung über die Darstellung der theatralischen Aufführung durch das Theater auf dem Theater in ausgewählten Dramen von Shakespeare, Tieck, Pirandello, Genet, Ionesco und Beckett. Köln 1968.

⁶⁹ Die bereits zitierten Überlegungen von Werner Wolf zu ›Spiel im Spiel und Politik‹ sind hier von besonderem Interesse, weil sie die Ergebnisse der Spiel-im-Spiel-Forschung auf unsere Fragestellung hin perspektivieren.

wie ihre »machtvolle Sanktionierung« (»sanction véhémente«)⁷⁰ in der Französischen Revolution als intelligible Wirklichkeit souverän voraussetzen. Daß die Signatur der Epoche in ihrer Erscheinungsform als plattmimetische Programmatik der zeitgenössischen Gebrauchsdramatik attackiert wird, weist Tiecks Anliegen als ein (inner)ästhetisches aus. Kunst, verstanden als eine ihrer selbst bewußte ästhetische Täuschung, reklamiert somit, privilegierter, wenn nicht exklusiver Ort von Wirklichkeitserkenntnis zu sein.

Georg Büchner hat sich den Tieckschen Wahrnehmungszweifel im ›Danton‹ zu eigen gemacht und ihn im quellengestützten Rückbezug auf das Ereignis der Revolution weit in die Faktizität des Wirklichen vorgeschoben, das sich am historischen Material gerade als dem Spiel verfallen erweist. Im Theater als Konstitutionsform der revolutionären Öffentlichkeit treffen sich der politische und der ästhetische Diskurs, die auf je spezifische Weise die objektive Veränderungsbedürftigkeit der Gesellschaft verfehlen. Um dieses Defizit hervorzutreiben, läßt sich die Hierarchie der Realitätsebenen im selbstreflexiven Spiel nutzen. So kann der manifesten Not im Rahmendrama jene (strukturell erzeugte) Dringlichkeit zuwachsen, an der bei Büchner die revolutionären Inszenierungen zuschanden werden.⁷¹ Vor diesem existentiellen Anspruch muß Kunst sich allerdings, noch wo sie ihn akzentuieren hilft (statt ihn zu sublimieren), in ihrer unaufhebbaren ästhetischen Distanzierung problematisch werden. Damit ist im Sinne der zweiten von Wolf konturierten Leistung des Spiels-im-Spiel »ein Raum expliziter Metareflexion«⁷² eröffnet, der gerade auch auf die Grenzen von Kunst, d.h. aber auf den Machtzusammenhang, dem sie unausweichlich angehört, zu deuten erlaubt. Mit dieser inhärenten Kritik der idealistischen Tradition sollte Büchners ›Danton‹ konstitutiv für die Revolutionsbearbeitungen des zwanzigsten Jahrhunderts werden, womit das fast reflexartig als erstes deutsches Revolutionsdrama qualifizierte Stück geradezu als Scharnierstelle des deutschsprachigen Revolutionstheaters fungiert.

Arthur Schnitzler, für den Büchnerkenntnis aufgrund der Publikationslage nicht als gesichert gelten kann, setzt – als ausgewiesener Tieckliebhaber – im ›Grünen Kakadu‹ das erkenntniskritische Spiel unter den (verwissenschaftlichten) Koordinaten der Jahrhundertwende fort. Das Geschichtsdrama des *Quatorze Juillet* wird unter Rückgriff auf die in Wien noch lebendige Tradition

⁷⁰ Jean Starobinski: 1789. Les emblèmes de la raison. Paris 1973, S. 7; dt.: 1789. Die Embleme der Vernunft, S. 14.

⁷¹ Durch diese Möglichkeit ist aber Manfred Schmelings einschlägige These (Das Spiel im Spiel, S. 198f.) widerlegt, daß der »in den Spiel-im-Spiel-Modellen sich manifestierende Autothematismus der Kunst schließlich zu einer weitgehenden Entstofflichung des dramatischen Inhalts und damit auch zu einer drastischen Abschwächung des Wirklichkeitsbezuges« führen müsse.

⁷² W. Wolf: Spiel im Spiel und Politik, S. 166.

des barocken Welttheaterspiels depotenziert und an der Statik der avancierten Einakterform des Stückes endgültig zerbrochen. Sinnversichernde Verbindlichkeit läßt sich auf keiner Ebene der quasi experimentellen Versuchsanordnung herstellen, die nach der barock-religiösen bzw. historiozentrischen Aufladung des Welttheater-Modells auch die ästhetische verabschiedet.

Der späte Blick des 20. Jahrhunderts rückt die Französische Revolution schließlich in den Horizont der eigenen katastrophischen Moderne und ihrer inkommensurablen Totalitarismen. Dies geschieht in einer nachhaltig veränderten Theaterlandschaft, in der sich der Illusionsbruch des epischen Theaters institutionalisiert hat, welches das Spiel-im-Spiel pragmatisierend in Dienst nimmt, um dialektisch über sich hinaus auf die Veränderungsbedürftigkeit der Wirklichkeit zu weisen.⁷³ Peter Weiss wird im ›Marat/Sade‹ die von der dramaturgischen Reflexionsfigur de Sade katalysierte ›Dialektik der Aufklärung‹ in einer Fusion von Brechtscher Verfremdung mit Artauds ›Theater der Grausamkeit‹ bearbeiten. Gegen Adornos kategorische Absage an die *littérature engagée* und die Privilegierung einer negativen Ästhetik wird hier um die ästhetische Vermittlung von Engagement und Zweckfreiheit der Kunst gerungen. Weiss' pathetischer Rückbezug auf das Projekt der Moderne bricht sich bei Heiner Müller an einem programmatischen Geschichtspessimismus, der eine Abrechnung mit der engagierten Tradition der DDR-Literatur vollzieht. Aus einem Konglomerat von Intertexten formiert sich ein stellenweise hermetisches Gebilde, dessen Inkommensurabilität als Herausforderung an den Rezipienten eine unendlich vermittelte gesellschaftliche Funktion wahrnimmt. Dürrenmatt schließlich wird mit seinem ›Achterloos‹-Komplex das Projekt der Moderne und damit das hier verhandelte Paradigma als ein unter gänzlich fal-

⁷³ Für die engagierte Dramatik eines Bertolt Brecht ist weder die bürgerliche Revolution in Frankreich noch gar deren deutsche Sublimation im Reich der Idee anschlussfähig. Brecht wählt so als revolutionären Vorwurf die Legende einer ersten Arbeiterbewegung, die Pariser Commune, die für die materialistische Dialektik noch in ihrem Scheitern als verheißungsvolle Antizipation erscheint. Mit diesem ideologischen Paradigmenwechsel Hand in Hand geht der Bruch mit dem bürgerlichen Verständnis von Kunst, das in ›Die Tage der Commune‹ als den Schrecken der Wirklichkeit gänzlich unangemessen entlarvt wird: Am Ende des Dramas genießt die auf den Wällen von Versailles versammelte Bourgeoisie durch ihre Logrnonns die Niederschlagung der »Volksrepublik« als ein ästhetisches »Schauspiel«, das sie in Siegerpose beklatscht. Die Niederlage der Commune erscheint durch den pervertierten Blickwinkel der Betrachter als ein Spiel-im-Spiel, auf das Brecht die ästhetische Distanz allerdings empfindlich verkürzt, indem er vom Klassenstandpunkt aus zeigt, daß und wie die vermeintlich außenstehenden Beobachter (als Profiteure) in den Gang der Geschichte involviert sind. Vgl. zu diesem Komplex Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Theater. Stuttgart 1980, S. 280–292 und Klaus-Detlef Müller: Überlebensgroß – überlebensklein. Zur Darstellung der ›Großen‹ der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. In: Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder. Hrsg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters. Tübingen 2000, S. 259–269.

schen Prämissen begonnenes verabschieden. Daß er damit seinen ›Abschied vom Theater‹ nimmt, dessen Intersubjektivitätsforderung – wie reflexiv gebrochen auch immer – am (revolutionären) Kollektiv festhält, manifestiert sich im *Œuvre* als Gattungswechsel zur späten autobiographischen Prosa.

Die Grenzen der gespielten »geistigen Revolution« der Deutschen im Spiegel ihrer diachronischen Selbstreflexion zeigen sich im (fast) durchgängigen Mißlingen einer Vermittlung der Stücke an das zeitgenössische Publikum.⁷⁴ Dem ambitionierten Versuch, die in der politischen Realität gescheiterte nationale Identitätsbildung qua Revolution im »Reich des Geistes« zu bewerkstelligen, ist somit auch die Herausbildung eines Kollektivs (aus Kunst und rezipierenden Öffentlichkeit) versagt geblieben.⁷⁵ Die beharrliche, facettenreiche Präsenz des Komischen, die sich in der historischen Reihe der vorliegenden Untersuchung überall, wenngleich in den unterschiedlichen Aggregatzuständen des historisch Wandelbaren, wiederfindet, dürfte im Kontext dieses Scheiterns seismographische Funktion besitzen. Sie registriert perspektivisch jene immanente, unaufhebbare Disproportion zwischen einheitsstiftendem Wollen (zur Verwirklichung einer spezifisch »deutschen Revolution«) und – verunmöglichtem Vollbringen:

»Nach einer sehr gründlichen Vorbereitung unserer Akteurs [...] ward endlich [Tiecks, U.D.] ›Die verkehrte Welt‹ angekündigt. *Die wenigen*, welche diese geistvolle Dichtung kannten und schätzten, wollten freilich voraussehen, daß bei der Stumpfsinnigkeit, nicht nur der Menge, auf die man im voraus verzichtete, sondern der sogenannten Gebildeten, die schöne Absicht im ganzen verunglücken müsse [...].«⁷⁶

⁷⁴ Die Ausnahme, die die Regel bestätigt, bildet hier Peter Weiss' ›Marat/Sade‹, mit Abstrichen auch ›Der Auftrag‹ von Heiner Müller, die sich rückblickend kritisch auf die Tradition beziehen, *ex negativo* jedoch an sie gebunden bleiben.

⁷⁵ Den Implikationen dieses Sachverhalts hat Volker Klotz (Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen. 2., durchgesehene Auflage. Würzburg 1998, S. 89–137, hier S. 89) an Georg Büchner als Paradigma einer fehlenden »Rückkopplung von der Öffentlichkeit auf den Autor« nachgefragt.

⁷⁶ Eduard Mörike: Maler Nolten. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. 4. durchgesehene Auflage. München, Wien 1993, S. 644.

II. Johann Wolfgang von Goethe: ›Die Aufgeregten‹ oder Die Revolution wegschreiben¹

1. Zum Stand der Forschung

Während der Revolutionsdekade arbeitet Goethe an einer Reihe kleinerer, vielfach nicht vollendeter Dramen, wie sie im literarischen Rang und der Nachhaltigkeit ihrer Wirkungsgeschichte von den nur wenige Jahre vorausliegenden klassischen Höhepunkten seines dramatischen Schaffens unterschiedlicher kaum gedacht werden können. Die aus Goethes Italienerlebnis hervorgegangenen Fassungen von ›Iphigenie auf Tauris‹ (1786) und ›Torquato Tasso‹ (1790) sind zum Inbegriff seiner klassischen Vollendung geworden. Sie haben den Ruhm des deutschen Dichterstärksten begründen helfen und sich in der Folge untrennbar mit diesem verbunden. Das Revolutionsdrama ›Die Aufgeregten‹,² um das es im weiteren gehen soll, hat dagegen wenig Aufregung entfacht. Erst im zehnten Band der Cotta-Ausgabe von 1817 als Fragment gedruckt, ist dieses »politische Drama in fünf Aufzügen« eine Marginalie des Goetheschen *Œuvres* und, wenn man so will, eine Verlegenheit der Interpreten geblieben. Auch wenn die jüngere Forschung nicht mehr vorbehaltlos euphorisch das allzeit »großartige Gelingen«³ des Klassikers röhmt und die *Minores* taktvoll übergeht,⁴ ist ihr der Goethe der kleineren Revolutionsdramen doch insoweit fremd, daß sie das Interesse ihres Gegenstandes nicht voraussetzt, sondern explizit begründet. Am Leitfaden dieser Explikationen läßt sich ein knapper Abriss der Forschungslage geben.

Gemeinsam ist allen neueren Beschäftigungen mit den ›Aufgeregten‹, daß sie ihre Fragestellung in Abgrenzung von der durchweg ablehnenden Haltung der älteren Arbeiten entwickeln, die sich im übrigen im Einklang mit der zeitgenössischen Aufnahme von Goethes Zeitdramen befinden. Über den ›Bürgergeneral‹ bemerkt Goethe selbst:

¹ Die Titelformulierung ist angeregt durch Klaus-Detlef Müller: Den Krieg wegschreiben. ›Hermann und Dorothea‹ und die ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹. In: Ironische Propheten. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine. Hrsg. von Markus Heilman und Birgit Wägenbaur. Tübingen 2001, S. 85–100.

² Die im weiteren in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 5. Hamburg 1952.

³ Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1977, S. 26.

⁴ Diese Haltung hat sich auch auf die Publikationspolitik ausgewirkt, so daß man z.B. in der Hamburger Ausgabe zwar den Text der ›Aufgeregten‹ findet, ›Der Bürgergeneral‹ sowie ›Das Mädchen von Oberkirch‹ aber fehlen.

[...] das Stück brachte die widerwärtigste Wirkung hervor, selbst bei Freunden und Gönnern, die, um sich und mich zu retten, hartnäckig behaupteten: ich sei der Verfasser nicht, habe nur aus Grille meinen Namen und einige Federstriche einer sehr subalternen Produktion zugewendet.⁵

Diese frühe Mißbilligung hallt vernehmbar nach, wenn Goethes Revolutionsdramen von der älteren Autorphilologie summarisch als »mißratene Geschöpfe seiner poetischen Muse«⁶ behandelt werden, die »im Vorhof seiner Kunst«⁷ verharren und »seines Genies nicht würdig«⁸ einen »Tiefstand von Goethes dichterischem Schaffen«⁹ repräsentieren. Vom gesellschaftlich-historischen Standpunkt sekundiert Hans Mayer, es handle sich um »unzulängliche, vor allem durchaus geschichtsfremde Versuche, das Revolutionsgeschehen für sich zu deuten«.¹⁰

Beim Referat der jüngeren Studien soll deshalb im folgenden deren spezifische Nähe bzw. Distanz zur eingeführten Deutungstradition leitend sein. Aufs Ganze gesehen erhält sich die Tendenz, die Dramen aus den 1790er Jahren zu einem Großkomplex zusammenzufassen. »Sechs Anläufe zu einem Revolutionsdrama«¹¹ konstatiert im bezeichneten Sinne Wolfgang Rothe, dessen Kapiteltitle hier stellvertretend zitiert sei. Er deutet Goethes Revolutionsdramen als ansteigende Reihe, die schrittweise der ästhetisch gültigen Bearbeitung des Revolutionsstoffes in der ›Natürlichen Tochter‹ zustrebe. Das überkommene Verdikt soll hier durch die Bildung eines Verweisungszusammenhangs aufgehoben werden, in dem sich ›Der Groß-Cophta‹, ›Der Bürgergeneral‹, ›Das Mädchen von Oberkirch‹, ›Die Aufgeregten‹ und ›Mahomet‹ als notwendige, tastende Fingerübungen im Vorfeld der klassizistischen Allegorie ausnehmen. Rothes Wertungskriterien schreiben sich offenkundig vom klassischen Drama her, das er mit der ›Natürlichen Tochter‹ explizit zum Maßstab des Gelingens erhebt.¹²

⁵ Johann Wolfgang von Goethe: Campagne in Frankreich. Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 10. Hamburg 1959, S. 359.

⁶ Walter Müller-Seidel: Deutsche Klassik und Französische Revolution. In: Deutsche Literatur und Französische Revolution, S. 56.

⁷ Fritz Martini: Goethes ›verfehlt‹ Lustspiele: ›Die Mitschuldigen‹ und ›Der Groß-Cophta‹. In: Martini, Lustspiele – und das Lustspiel. Stuttgart 1974, S. 140.

⁸ Claude David: Goethe und die Französische Revolution. In: Deutsche Literatur und Französische Revolution, S. 66.

⁹ Liselotte Blumenthal: Goethes Großkophta. Weimarer Beiträge 7 (1961), S. 1.

¹⁰ Hans Mayer: Goethe. Ein Versuch über den Erfolg. Frankfurt/M. 1973, S. 113.

¹¹ Wolfgang Rothe: Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe. Darmstadt 1989, S. 24.

¹² Auch in seiner neueren Untersuchung (Der politische Goethe: Dichter und Staatsdiener im Spätabsolutismus. Göttingen 1998, hier S. 90) isoliert Rothe das Trilogiefragment von den kleinen Revolutionsdramen, weil dessen »komplexe Offenheit« einen »literarischen Rang« markiere, der es als verwandt mit dem »Märchen«, dem Abschluß der ›Unterhaltungen deutscher