

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	7
I. Einleitung	9
1. „All the world’s a stage“	9
2. Selbstreflexion und Beobachtung	11
3. Theater – Politik – Geschichte	14
4. Die Interpretation des Politischen	16
5. Politik als Kunstwerk	20
II. Systematische Vorüberlegungen und Begriffe	23
1. Theoretischer Rahmen	23
2. Das Politische des Geschichtsdramas	28
3. Die Produktivität des Geschichtsdramas	32
4. Ästhetische Strategien der Selbstbeobachtung	36
III. Kommunikation als ästhetische Wirkungsstrategie	42
1. Doppelfehler – Johann Christoph Gottscheds <i>Sterbender Cato</i> . .	42
1.1. Das Zeigen von Beständigkeit	51
1.2. Zuschauerkonfrontation mit Rigorismus	59
2. Vertrauen als Sackgasse? <i>Canut</i> von Johann Elias Schlegel	64
2.1. Der Imperativ zugewandter Kommunikation	67
2.2. Das Risiko des Vertrauensvorschlusses	75
2.3. Bestätigungen des Vertrauens	79
3. Über Freundschaft im politischen Raum – Das Trauerspiel <i>Samuel Henzi</i> von Gotthold Ephraim Lessing	87
3.1. Sprache der Freundschaft	89
3.2. Henzis Doppelrolle	97
3.3. Die Freundschaft und die Politik	106
4. Joachim Wilhelm von Brawes <i>Brutus</i> – Rachepoetologie	114
4.1. Das Phänomen Rache – Ausweglosigkeit	116
4.2. Bindungslosigkeit – Das Ende der Kommunikation	122
5. Der ästhetische Fundus der Geschichtsdramen für die Darstellung politischer Kommunikation	139

IV. Die theatrale Selbstbeobachtung des Geschichtsdramas	142
1. Das Theater der <i>Verschwörung des Fiesko zu Genua</i>	142
1.1. Fieskos Theater	149
1.2. Die Inszenierungen im <i>Fiesko</i>	154
1.3. Fiesko als gescheiterter Regisseur	172
2. Friedrich Schillers Autonomieästhetik	182
3. Spiel und Freiheit in <i>Don Karlos</i>	193
3.1. Marquis von Posa als Kunstfigur	199
3.2. Die Freiheit des Marquis von Posa	213
3.3. Figurenautonomie	221
4. Die <i>Wallenstein</i> -Poetologie	223
4.1. Wallensteins Geschichte	234
4.2. Wallensteins Charisma	248
4.3. Wallensteins Herrschaft	258
4.4. Der Charismatiker Wallenstein	274
V. Zusammenfassung	282
VI. Anhang	287
1. Anmerkung zur Zitierweise	287
2. Siglen der Werkausgaben	287
3. Primärliteratur	289
4. Sekundärliteratur	292

I. Einleitung

1. „All the world's a stage“

Es wird viel geredet vom ‚Theater der Politik‘, von der ‚politischen Bühne‘ oder den ‚Inszenierungen der Politiker‘.¹ Diese Metaphern gehören längst zum Standardvokabular für die Beschreibung des politischen Geschäfts. Das liegt nahe, denn das Politische² ist angewiesen auf das, was das Theater wesentlich bestimmt. Sowohl das Theater als auch das Politische richten sich an ein Publikum, um es zu bewegen. Die Bewegung, das rhetorische *movere*, kann wirklich als Sprachhandeln verstanden werden: Der Zuschauer wird auf vielfältige Weise angesprochen und in Bewegung gesetzt.³ Auch der Politiker richtet sich an eine Öffentlichkeit. Während jedoch das Theater handlungsentlastet ist bezogen auf das, was es zeigt, ist der Politiker darauf angewiesen, das Publikum zu informieren, zu bewegen und zu überzeugen. Er muss das Publikum ansprechen und ganz maßgeblich beeinflussen, will er sein Ziel erreichen und seine Pläne durchsetzen.

¹ Wolfgang Braungart bringt in seinem Beitrag über das Theater als kulturökologisches Konzept einige Beispiele: „Jemand hat wieder einmal seinen Auftritt, hat seine Rolle gut einstudiert. Jemand bewegt sich auf dieser oder jener Bühne – der Politik, des öffentlichen Lebens, der Gesellschaft – meisterhaft oder auch nicht.“ Ders., Was für ein Theater!, S. 481.

² Der zentrale Begriff des Politischen wird in Kapitel II. 2. erläutert. An dieser Stelle sei bereits darauf verwiesen, dass das Politische im Folgenden unterschieden wird von Politik im Sinne „regulierte[r], *institutionalisierte[r]* staatliche[r] Prozesse, die auf verbindliche Entscheidungen und auf Machtausübung zielen.“ Der Ansatz des SFB 584 ist dargestellt u. a. in: Frevert u. Haupt (Hg.), Neue Politikgeschichte und in: Steinmetz (Hg.), ‚Politik‘. Ich zitiere aus: Braungart, Ästhetik der Politik, S. 29. Außerdem sei insgesamt verwiesen auf die im Wallstein-Verlag erschienene Essayreihe des SFB 584: Das Politische als Kommunikation.

³ Rhetorik wird im Sinne Klaus Dockhorns als Sprachhandeln verstanden. Dockhorn hat in seiner einschlägigen Studie gezeigt, dass „die rhetorische Figurenlehre ursprünglich kein öder Formalismus ist, sondern aufs innigste mit der Lehre vom ‚Bewegen‘ und ‚Hinreißen‘ zusammenhängt“. Dockhorn, Macht und Wirkung der Rhetorik, S. 91.

Die Metapher des Theaters hat eine lange kulturelle Tradition.⁴ In der Vorstellung vom *theatrum mundi* sind Theater und Spiel Ordnungsmetaphern, die das Verhältnis zwischen Menschen und Gott hierarchisieren. Shakespeares Figur des Jacques gibt sich der resignativen Einsicht hin: „All the world’s a stage, / and all the men and women merely players“.⁵ Jacques versteht die Welt als großes Theater und die Begegnungen der Menschen als Täuschungen. Zur Zeit der Aufklärung ist es die Geschichte, die als ‚Theater‘ aufgefasst wird. Die Vorstellung vom Welttheater wird abgelöst von einer des ‚Theaters der Geschichte‘.⁶ Diese Entwicklung hängt mit der Aufklärung, dem gesamteuropäischen Ereignis der Französischen Revolution und mit dem grundlegenden Wandel im (politischen) Denken und Handeln zusammen. Insbesondere die „Revolution wird erfahren als eine übermächtige Handlung der Geschichte selbst“.⁷ Werner Keller hat die Kongruenz zwischen Theater bzw. Drama und Geschichte in Bezug auf ihre Dramaturgie im engeren Sinne systematisiert und stellt heraus: „In Krisenzeiten nimmt die Geschichte selbst dramatische Form an.“⁸

Das Theater des 18. und 19. Jahrhunderts greift häufig politische Stoffe in der Geschichte auf. Es zeigt das, was alle, was das „Große Ganze“ angeht.⁹ Dabei kann es sein Privileg nutzen, das ihm aus seiner ästhetischen Nähe zum Politischen zukommt. Das Theater und auch das Politische sind auf ihre Inszenierung gewiss nicht zu reduzieren. Dennoch ist sie es, die das Politische mit der Gattung Geschichtsdrama aufs Engste

⁴ Vgl. zur Theatermetaphorik der Aufklärung grundsätzlich: Kurz, Das große Schauspiel. Vgl. zur Tradition der Schauspielmetapher als eine Grundbestimmung des Subjekts in der Welt den älteren Beitrag von: Hess, Wandel der Schauspielmetaphorik, S. 263. Vgl. auch folgende Studie, die einen Gattungsbegriff des Revolutionsdramas systematisiert: Eke, Signaturen der Revolution.

⁵ Shakespeare, *As you like it*, S. 150, in der deutschen Übersetzung: „Die ganze Welt ist Bühne, und alle Frau’n und Männer bloße Spieler.“

⁶ Vgl. Kurz, Das große Schauspiel.

⁷ Ebd., S. 12.

⁸ Keller, *Drama und Geschichte*, S. 300.

⁹ Die Arbeit folgt dem Ansatz des SFB 584, der das ‚große Ganze‘ als eine wesentliche Bezugsgröße des Politischen systematisiert, als „vorgestellte überindividuelle Einheiten“, vgl. das Forschungsprogramm der letzten Förderphase.

verbindet. Das Theater kann die präsentativen Vorteile seiner Gattung gezielt einsetzen, die auch für das Politische notwendig sind. Es kann mit seinen eigenen Mitteln, die ihm als Theater ohnehin zur Verfügung stehen, die ‚politische Inszenierung‘ so zeigen, wie es sie versteht. Es kann sie vorführen und mit den eigenen Mitteln durchspielen, wie Wolfgang Braungart betont:

Durch Inszenierungen wird [...] nicht primär ‚Information‘ übermittelt, sondern Politik ästhetisch interpretiert und Sinn (als Bedeutung für uns, die Akteure und ‚Passeure‘) konstituiert. In diesem Sinne war und musste Politik schon immer inszeniert sein. Sie muss sich in Szene setzen. Sie braucht ihre eigene ‚Dramaturgie‘, weil sie ihre Bedeutung zeigen muss.¹⁰

Die Inszenierung selbst ist als interpretierender, bedeutungsvoller Akt zu verstehen, der sowohl für das Theater als auch für das Politische wichtig ist. Das Theater entwickelt über seine Inszenierung verschiedene Möglichkeiten des Ausdrucks und der Reflexion. Das Politische braucht die Inszenierung, um auf die Bedeutung seiner Belange überhaupt aufmerksam zu machen. Die inzwischen beinahe auf Phrasen reduzierten Metaphern vom ‚Politischen Theater‘ zielen auf die Ähnlichkeit, die das Theater mit dem Politischen im Inszenatorischen wesentlich verbindet.

2. Selbstreflexion und Beobachtung

Die Geschichtsdramen des 18. Jahrhunderts entwickeln in Auseinandersetzung mit dem Politischen spezifische ästhetisch-rhetorische Strategien. Die Dramen von etwa 1730 bis 1800 konzentrieren sich zunehmend auf die Beobachtung des Politischen und machen überdies mehr und mehr deutlich, dass sie beobachten. Das Selbstreflexive, das zunehmende Auf-

¹⁰ Braungart, *Ästhetik der Politik*, S. 164. Vgl. Braungarts kategoriale und systematische Thesen zur Ästhetik der Politik und zur Ästhetik des Politischen. Sie betonen den präsentischen und damit zugleich performativen Aspekt politischer Kommunikation: „Kommunikation im Raum des Politischen will eher authentisch, also glaubwürdig *erscheinen*, weil sie immer so wirken *muss*, als sei es ihr ganz ernst mit ihrem (neuen) Anliegen. Gelingende, glaubwürdige *Authentizitätsanmutung* ist darum für die Akteure, die in den Raum des Politischen drängen, besonders wichtiges ästhetisch-politisches ‚Kapital‘.“ Ebd., S. 160.

merksamwerden der Dramen auf Geschichte, auf das Politische und vor allem auf sich selbst erinnert an das Theater des 20. Jahrhunderts, besonders an das epische Theater und Bertolt Brechts Kategorie vom Spiel im Spiel.¹¹ Schon Georg Büchner beschränkt sich nicht auf die Ähnlichkeit zwischen Politischem und Ästhetischem.¹² Er führt die Verwechslung zwischen Politischem und Ästhetischem vor, wie Gerhard Kurz gezeigt hat.¹³ Leitend für die Frage des zunehmenden Aufmerksamwerdens und Ausstellens der eigenen Beobachtungsposition auf das Politische im Geschichtsdrama ist so der Modellfall *Dantons Tod* (1835).

Kurz hat herausgestellt, dass Büchner die Ästhetik und Theatralität der Politik selbst zum Thema macht. Das Drama ist durchzogen von An-

¹¹ Brecht befasste sich laut Selbstaussage kritisch mit Schiller. Besonders distanzierte er sich vom deutschen Idealismus und von der Weimarer Klassik. Brecht kritisierte den gezielten Einsatz des antiken Chors, wie ihn die Dichter jener Zeit verfolgt haben. Tatsächlich war dieser Einsatz des Chors für Brechts Ästhetik vorbildlich. Seine „verfremdende Kommentarfunktion“ hatte vor allem Schillers späte Stücke geprägt. Das epische Theater Brechts ist in dieser Hinsicht von Schiller beeinflusst. Brechts kritische Auseinandersetzung mit Schiller belegt etwa Klaus-Detlef Müller: „Mit Aristoteles‘ *Poetik* war [Brecht] längst vertraut; im Zusammenhang mit der *Antigone*-Bearbeitung und dem *Kleinen Organon* liest er auch den Goethe-Schiller-Briefwechsel[,] insbesondere die Überlegungen, die Goethe in *Über epische und dramatische Dichtung* festgehalten hat. Er ist dabei angeregt von Lukács‘ Aufsatz *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (1934). Auch Schiller hatte bei seiner Beschäftigung mit Aristoteles die Konstruktion einer ‚poetischen Fabel‘ und die ‚Verknüpfung der Begebenheiten‘ als Schlüsselpunkt der poetischen Erfindung verstanden.“ Vgl. Brecht, der Schiller, was die Kommentar- und (Selbst-)reflexion durch den Chor betrifft, unterschätzt: „Die helle-nische Dramaturgie versucht durch gewisse Verfremdungen, besonders durch die Einschnitte für die Chöre, etwas von der Freiheit der Kalkulation zu retten, die Schiller nicht weiß, wie sicherzustellen.“ Im *Messingkauf* verweist Brecht direkt auf „das Stück ‚Wallenstein““. Brecht unterschätzt das Formbewusstsein und die Durchgestaltetheit der Trilogie in Bezug auf Wallensteins Versagen; die Figur des Philosophen in *Der Messingkauf* (1939–1941) urteilt: „Es wird nicht bewiesen in diesem Stück durch die Folge der Vorfälle, daß dieser Verrat zur moralischen und physischen Zerstörung des Verräters führen muß, sondern es wird vorausgesetzt. Die Welt kann nicht bestehen auf der Basis von Verrat, meint Schiller, er beweist es aber nicht.“ Müller, Brecht – ein letzter Aristoteliker des Theaters?, S. 143; BA_B 25, S. 75 und BA_B 22, S. 717. Baur, Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts, S. 69f.

¹² Büchner grenzt sich, ebenso wie Brecht, von Schiller ab, obwohl die Nähe seines *Dantons Tod* zu Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* unverkennbar ist. Am 28. Juli 1835 schreibt er an die Familie: „Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller.“ Vgl. BA_G 2, S. 444.

¹³ Vgl. Kurz, „Guillotinenromantik“.

spielungen, Symbolen, Metaphern des Ästhetischen, des Theatralen und des Inszenatorischen. Die Revolutionäre um Danton scheitern daran, so die Kernthese von Kurz, dass sie die Politik nicht als ein eigenes Geschäft mit eigenen Regeln, einschließlich eigener Kommunikationsprozesse, begreifen, sondern als ästhetisches, theatrales Spiel. Die Revolutionäre um Danton legen die Politik als großes Kunstwerk aus, das sie auf beliebige Weise spielen. Damit lenkt das Drama den Blick auf das Ästhetische selbst, auf die Rhetorik, das Inszenatorische, das Theatrale der Politik. Verfehlte Politik erscheint in der kritischen Perspektive des Stücks als eine illegitime Grenzüberschreitung, als ein einziges ästhetisches Schauspiel. Die Revolution dieser Revolutionäre ist bloße „Guillotinenromantik“.¹⁴ Noch wenn die Revolutionäre um Danton das Schafott besteigen, spielen sie Theater und zelebrieren ihren Auftritt. Aus der Theatralität des Politischen wird das Theatralische des Politischen.

Die Geschichtsdramen vor Büchner beobachten das Politische genau. Sie nehmen wahr, dass das Politische auf Kommunikation beruht, dass Kommunikation sogar ein Grundprinzip des Politischen ist. So verschieden die Bereiche sind, in denen sie das Politische auffinden, so ist es doch immer wesentlich kommunikativ bestimmt. Die Dramen zeigen diese politische Kommunikation auf der Bühne und reflektieren sie auf ihre Weise. Dabei nutzen sie ihre Affinität zum Politischen in ihrer gerichteten Darstellung und Inszenierung. Diese Inszenierung ist nicht notwendig pejorativ im Sinne einer Täuschung zu verstehen, wie in der barocken Vorstellung vom *theatrum mundi* oder in der immer noch aktuellen und oftmals vereinfachten Metaphorik vom Politischen als großes Schauspiel. Die Frage ist, wie die Dramen ihre Affinität zum Politischen für die eigene Ausdifferenzierung nutzen. Sie beobachten sich selbst dabei, nehmen wahr, was sie machen, wenn sie auf Geschichte und Politik sehen, und stellen dar, wie sie beides verstehen und zeigen wollen. Ihre Beobachtung und Selbstdarstellung hat maßgeblich Einfluss auf die eigene Ausdifferenzierung der Gattung: *Die Dramen nehmen politische Kommunikation zum Anlass, neue Ausdrucksformen zu finden für die Darstellung jener Phänome-*

¹⁴ Vgl. HA_B 1, S. 10.

ne selbst: die für alle relevant sind, als regelungsbedürftig zu gelten beanspruchen oder diese Relevanz und Gültigkeit zuerkannt erhalten.¹⁵ In diesem Sinne beanspruchen die Dramen, das Politische mitzugestalten und in diesem Sinne politisch zu sein.

Für die Untersuchung der Dramen haben sich folgende Fragen differenziert und folgende Leitthesen ergeben:

Kommunikation ist das grundlegende Merkmal des Politischen.

Wie zeigen die Dramen, dass Kommunikation Machtverhältnisse bestimmen kann?

Wie äußert sich das in der Ästhetik der Dramen?

Wie wird das Prinzip des Politischen als Kommunikation im Drama vor Augen geführt?

Wie zeigen die Dramen, dass sie sich selbst in ihrer Beobachterrolle auf das ‚Politische als Kommunikation‘ wahrnehmen?

Wie differenzieren sie sich selbst durch dieses Bewusstsein aus?

Die Frage ist mithin, wie sich die Dramen als Beobachter des Politischen wahrnehmen, diese Beobachtung sogar ausstellen können und für die eigene Ausdifferenzierung nutzen.

Kulturgeschichtlich sind Politik und Theater aufeinander bezogen.

3. Theater – Politik – Geschichte

Das Theater ist schon seit der Antike wesentlich politisch bestimmt. Es ist eine Instanz, die regelt, was alle angeht: Die griechische Tragödie ist eine öffentliche Einrichtung, die sich an sein Publikum, die Stadtstaatgemeinschaft, richtet. Sie ist mit ihrem Chor auf die Polis konstitutiv bezogen, weil sie ihre Belange auf die Bühne bringt. Die griechische Tragödie ist eine frühe Form von Theater als Kommentar- und Selbstreflexionsinstanz vor den Augen der Polis.¹⁶

Aristoteles beansprucht in seinen literaturanthropologischen Bestimmungen der Tragödie für die Dichtung einen Sonderstatus gegenüber anderen Diskursen. In der Antike wird die Dichtung verstanden als „das

¹⁵ Vgl. die Thesen des SFB 584, letzte Förderphase.

¹⁶ Vgl. Meier, Die politische Kunst der griechischen Tragödie.

nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“¹⁷ Sie hat nicht den Anspruch, die historischen Fakten herauszustellen. Die an historischer Faktizität ausgerichtete Hermeneutik unterscheidet die Geschichtsschreibung schon früh von der Dichtung – die hat ihre eigene. Ihr Sonderstatus, von dem aus die Dichtung gesellschaftliche und politische Phänomene beobachten kann, gerät ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts in eine besondere Situation. Die Ablösung der Ständegesellschaft, die Trennung von Staat und Kirche und die durch die Verfassung geregelte Sicherung persönlicher Freiheit ändern das Bewusstsein maßgeblich. Die geänderte Wahrnehmung des Subjekts von sich selbst durch die Französische Revolution hat auch Auswirkungen auf die Kunst.¹⁸ Die Dichter verfassen eine Reihe poetologischer Texte. Mit ihnen beanspruchen sie für das Literatur-System einerseits, sich in die Gesellschaft einzumischen. Andererseits wollen sie aber eigene Standorte bestimmen. Dieser doppelte Anspruch versetzt vor allem das Theater in Spannung. Die Autoren wollen sich den gesellschaftlichen und politischen Diskursen anschließen mit eigenen Konzepten für die deutsche Literatur: mit einer *Critischen Dichtkunst*, das heißt einer Regelpoetik für die deutsche Dichtung, mit dem *Nationaltheater* und später der *Schaubühne* als „moralische Anstalt“; im Sinne Schillers also durch ein ‚geistiges Institut‘.¹⁹ Zugleich soll aber auch die Sonderstellung der Kunst und Literatur gegenüber dem realgeschichtlichen Geschehen behauptet werden. Weil sich im Aufklärungszeitalter die „autonome Selbstkontrolle, die vernünftige Selbstbeherrschung der Individuen“ insgesamt verstärkt, wird zunehmend auf eine

¹⁷ Aristoteles, *Poetik*, S. 29. Vgl. zum Literaturbewusstsein der Antike Schwindt, *Prolegomena zu einer ‚Phänomenologie‘ der römischen Literaturgeschichtsschreibung*.

¹⁸ Vgl. Kurz, *Das große Schauspiel*.

¹⁹ BA_G 6; FA_L 4, S. 453–777; FA_S 8, S. 185ff. Vgl. zur Bedeutung von „moralisch“ Schillers Schrift *Vom Erhabenen*, in der Schiller formuliert: „*Erhabenen* nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung [...] unsre vernünftige Natur [...] ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; [...] über welches wir uns [...] *moralisch* d. i. durch Ideen erheben.“ Ebd., S. 395ff. Vgl. auch die Schrift *Über das Erhabene*: „Eine Gewalt dem Begriffe nach vernichten, heißt [...] nichts anders, als sich derselben freiwillig unterwerfen. Die Kultur, die ihn dazu geschickt macht, heißt die moralische.“ Ebd., S. 823ff.

„reflektierende Distanz des Verstandes“ gesetzt, auf eine „reflexionsgeleitete Sinnlichkeit der schönen Literatur.“²⁰

Gottsched und Lessing wollen Deutsch als Literatursprache weiterentwickeln. Sie orientieren sich konkurrierend an Frankreich, das bereits eine Nationalsprache etabliert hat.²¹ Sie sehen im Theater eine zentrale Einrichtung, von der aus sie einen nationalen, aufgeklärten Diskurs einleiten können.²² Mit den Reform- und Regelanprüchen der Dichtung bildet sich die deutsche Literatursprache in Orientierung an anderen Nationen, maßgeblich der französischen, aus.²³ Bald bietet die Geschichte selbst Anlass für Kunst und Literatur, sich abzugrenzen, sich von der Geschichte abzuwenden und zugleich der Herausforderung zu stellen, sich auf sich selbst zu besinnen und zu differenzieren. In dieser Konstellation wendet sich die Literatur dem Politischen in der Geschichte zu.

4. Die Interpretation des Politischen

Dirk Niefanger hat in seiner Studie zum Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit herausgearbeitet, dass die Dramen in ihrer Darstellung von Geschichte auch ihre eigene Medialität reflektieren.²⁴ Sie zeigen nicht nur

²⁰ Die Utopie der Aufklärung, die ihre pragmatischen Prämissen, d. i. die Besserung der Lebensverhältnisse, mit dem Ideal einer zweckfreien Verbesserung des Menschen zusammenbringen will, ist u. a. dargestellt bei Rolf Grimminger. Die Utopie artikuliere sich, wie Grimminger konstatiert, vor allem in dem Anspruch an die Vernunft: Ders., *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*, S. 23 u. 26, vgl. auch S. 16ff. Vgl. auch van Laak, *Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit*.

²¹ Die Entwicklung des deutschen Theaters ist maßgeblich beeinflusst von einer Rezeption der Franzosen. Vgl. grundlegend dazu: Golawski-Braungart, *Die Schule der Franzosen*. Im unmittelbaren Vergleich mit dem Französischen, das sich bereits als literatur- und theaterfähig erwiesen hat, beansprucht Deutschland für sich „ein Theater, das den öffentlichen, politischen, sozialen, philosophischen, also den aufgeklärten Diskurs mitgestalten und an der Ausformulierung der Idee einer deutschen Nation mitwirken könnte“, ebd., S. 2. Vgl. grundlegend: Valentin, *Lessing et le théâtre française dans la ‚Dramaturgie de Hambourg‘* und vgl. allgemein zu dem Einfluss, den der französische Klassizismus auf Lessings Dramenpoetik hatte: Ders., *La diffusion de Corneille en Allemagne au 18e siècle à travers les poétiques jésuites*.

²² Vgl. Golawski-Braungart, *Die Schule der Franzosen*.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. Niefanger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit*. Vgl. auch die kulturwissenschaftliche Studie von Wolfgang Struck über das Geschichtsdrama und seinen Ein-

einzelne Fälle in der Geschichte, sondern nehmen in der Darstellung zugleich ihr eigenes Geschichtsverständnis auf. Das geschichtliche Ereignis, das in der Dramenhandlung über politische Ereignisse entwickelt wird, ist so immer auch eine Einzelgeschichte: Die Geschichte mit ihren politischen Ereignissen erscheint in der Entwicklung der Geschichtsdramatik als Ansammlung von Geschichten.²⁵

Für das 18. Jahrhundert ist jedoch zu betonen, dass Geschichte zunehmend *als* Geschichte wahrgenommen wird. Das hat auch Auswirkungen auf die Kunst, die sich zunehmend als eigener Diskurs versteht, immer selbstständiger und autonomer wird. Diese Wechselbeziehung von Geschichtsphilosophie und Kunstautonomie hat Einfluss auf die Entwicklung der Geschichtsdramen. Sie bestimmen über den Gegenstand eines auf Kommunikation beruhenden Politikverständnisses ihre eigenen Standorte und differenzieren sich aus. Die Dramen entwerfen in Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand, dem Politischen, ästhetische Formen und Gestaltungen. Sie sind zwar immer auch selbstreflexive Medien der Geschichte, wie Niefanger zeigt. Vor allem aber stellen die Dramen das Politische in der Geschichte *als* Geschichte dar, entwickeln in diesem Bewusstsein unterschiedliche Weisen des Zeigens und beobachten sich dabei zunehmend selbst. In dieser Selbstbeobachtung wird das Politische im Geschichtsdrama der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Anlass und zugleich zum Ergebnis literarischer Ausdifferenzierung.²⁶ Die Dramen gestalten bis in die Form hinein ein Verständnis politischer Kommunikation – sie ist auch ihre eigene. Darin bereiten die Dramen nicht bloß auf den Historismus vor – durch „selbstreflexive Äußerungen“ und inhärente „Gattungszuweisungen“ –, sondern konzentrieren sich über das Politische auf sich selbst.²⁷

fluss auf Gesellschaft und Bewusstsein in historisch spezifizierten Konfigurationen und Symbolen: Ders., Konfigurationen der Vergangenheit und vgl.: Hinck (Hg.), Geschichte als Schauspiel.

²⁵ Vgl. Niefanger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit*, S. 44, bes. S. 39–51.

²⁶ Vgl. zu den Darstellungen von ‚Politik‘ die beiden Studien: Müller-Seidel, *Friedrich Schiller und die Politik und: Tresselt, Friedrich Schiller und die Demokratie*.

²⁷ Niefanger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit*, S. 40 u. 375ff.

Albert Meier hat die Bewunderungsdramaturgie als eine Ästhetik untersucht, die mit ihrer theatralen, pathetischen Rhetorik besonders geeignet war, Staatsangelegenheiten zur Darstellung zu bringen. Die *admiratio* mache es möglich, die politischen Stoffe in einem Abstand zum Leser zu reflektieren.²⁸ Die Bewunderung in diesem Sinne sei angesichts des aufkommenden Emotionalisierungsdiskurses durch Lessing und seine Rezeption verkannt worden. Über weite Strecken wurde die Dramaturgie der Bewunderung sogar kritisch inszeniert. Sie sollte in der aktuellen Forschung, wie Meier bemerkt, als eigene Bewegung in der Geschichte des Geschichtsdrasmas gerade für den politischen Gegenstand hervorgehoben werden.

In der Entwicklung der Dramen des späten 18. Jahrhunderts hat sich jedoch gezeigt, dass die Dramen ihre Aufmerksamkeit auf den Zuschauer – ob nun über die Bewunderung oder Einfühlung – *grundlegend* verändern: Sie setzen sich verstärkt mit sich selbst auseinander. Schon Gottsched entwickelt ein eigenes Formbewusstsein, das nicht nur auf die Belehrung des Zuschauers zielt. Es stellt sich so auch die Frage, welchen Einfluss der Gegenstand des Politischen auf die Schauspielkunst hat, die Wolfgang Bender ebenso wie Alexander Košenina in ihrer Entwicklung nachvollzogen haben.²⁹ Beide haben in der aufkommenden Anthropologie und Erfahrungsseelenkunde die Impulse für neue Darstellungsstile auf der Bühne gesehen. Die Frage ist, woher der verstärkte Anspruch rührt, die schauspielerische Darstellung mit kontrollierter Körperbeherrschung und einem reichen Fundus an Gesten und Mimik anzureichern.

Für die Darstellung ihrer Beobachtung auf Geschichte und Politik sind die Dramen mit einer Vielzahl medialer und inszenatorischer Strategien ausgestattet. Das Theater ist dabei grundsätzlich handlungsentlastet bezogen auf das, was es zeigt; es ist in keinen politisch-juristischen Diskurs im engeren Sinne eingebunden.³⁰ Es nimmt die Rhetorik, auf die es zunächst stärker angewiesen ist, die es wirklich nutzt, von der es also Ge-

²⁸ Vgl. Meier, Dramaturgie der Bewunderung.

²⁹ Vgl. Bender (Hg.), Schauspielkunst im 18. Jahrhundert und Košenina, Anthropologie und Schauspielkunst.

³⁰ Vgl. Kühlmann, Der Fall Papinian, S. 229.

brauch macht, mehr und mehr als eine Möglichkeit wahr, auf sie selbst, das heißt auf die Rhetorik in der Politik, aufmerksam zu machen. Während die Rhetorik vom Drama also zunächst als Mittel eingesetzt wird – wie auch in der Politik – steigt sie später als Thema in die Dramen ein. Das auf Kommunikation gründende Politikverständnis ändert sich wie das Ästhetische, das sich in seiner Darstellung politischer Kommunikation mitverändert. Dieser Wandel geht mit einem Bewusstsein von der eigenen Rhetorizität einher.

Dockhorn hat diese sich stets verändernde, aber wesentliche Rolle der Rhetorik für den vorromantischen Irrationalismus sowie allgemein für das „Nachdenken □ über Dichtung bis tief in das 18. Jahrhundert“ betont:

Wie der Renaissance- und Barockheroismus und sein Pathos von der Rhetorik weitgehend mit aufgebaut wurden, so wurden sie auch von der Rhetorik wieder abgebaut, was nichts anderes heißt, als daß sie die moderne Ästhetik weitgehend als eine Interpretationsübung an rhetorischen Texten, also als eine endogene Bildungsgeschichte entwickelt.³¹

Ausgehend von Büchner wird das ästhetische Politikverständnis von Kommunikation in der vorliegenden Studie exemplarisch an ausgewählten Texten untersucht. Gelegentlich werden auch unbekanntere Stücke angeführt. Für die Fragestellung, wie die Dramen zeigen, dass sie das Politische wahrnehmen, hat sich das Projekt wegen seiner kritisch-hermeneutischen Ausrichtung und seines historisch-systematischen Vorgehens überwiegend auf die Höhenkammdramatik konzentriert.

³¹ Dockhorn hat gezeigt, wie wichtig die Affektenlehre der Rhetorik für die Entwicklung ästhetischer Grundkategorien in der europäischen Literatur um 1750 war. Er hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich Lessings Kategorie des Mitleids eng an der rhetorischen *ethe* orientiert. Dockhorn erkennt in diesem Zusammenhang die antike Ethos-Pathos-Formel in dem für das 18. Jahrhundert, besonders für Schiller, wichtigen Begriffspaar „schön-erhaben“ wieder. In seiner Auseinandersetzung mit der Moralphilosophie macht Dockhorn deutlich, dass sich das Pathos – in der Tradition der rhetorischen Dichtungslehre – als „Freiheit“ zu verstehen beginnt. *Ethos* verbindet sich aufs Engste mit den humanitären Ansprüchen der Literatur. Hiervon ausgehend betont Dockhorn insgesamt, dass die Wirkungsgeschichte der Rhetorik auch dort nicht zu übersehen ist, wo sie abseits ihrer üblichen, zumeist vereinfachten und dann insgesamt verkannten Aufgaben zu identifizieren ist; nämlich dort, wo sie sich selbst kommentiert. Ders., *Macht und Wirkung der Rhetorik*, S. 61 u. 93f., vgl. auch S. 24ff. u. 34ff.

5. Politik als Kunstwerk

Politische Kommunikation war schon immer komplex. Denn sie ist intentional, das heißt von einer bestimmten Absicht des Sprechers geleitet.³² Die Dramen nehmen sich dieser Kommunikation immer mehr an und entwickeln den Anspruch, die Komplexität dieser Kommunikation auszudrücken. Sie bringen sie also auch für den Zuschauer in hermeneutisch immer differenzierterer Weise auf die Bühne. Dabei beziehen sie sich zugleich zunehmend eindeutig auf die Kunst, das heißt auf sich selbst – ihre Selbstreflexion wird in einer Wechselbeziehung mit dem Politischen selbst zum Gegenstand des Zeigens auf der Bühne. Das beweist die Reihe der Dramen, die in dieser Arbeit eingehend untersucht werden:

Johann Chr. Gottscheds *Sterbender Cato* (1732),

Johann E. Schlegels *Canut* (1746),

Gotthold E. Lessings *Samuel Henzi* (1753),

Joachim W. von Brawes *Brutus* (1768),

Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783),
Don Karlos (1787) und *Wallenstein* (1799).

³² Intention wird verstanden als Absicht, d. h. als „bewußte Ausrichtung des Handelns auf einen Zweck“. Intention bezieht sich im vorliegenden Zusammenhang auf die Ebene der Figuren. Sie können ‚mehr oder weniger‘ exponiert ‚zeigen‘. Die Figuren zeigen die Gegenstände und beanspruchen im Zeigen, sie zugleich durchzusetzen. Jannidis, Art. Intention, S. 160f. Die „Sprachhandlung“ lässt sich auch nach Joachim Knappe im Sinne der Rhetorik verstehen als eine „kommunikative Praxis“. Sie ist für die Selbstverständigung des Menschen elementar. Gerade für eine Analyse der Dramen werden Sprachhandlungen in dieser Hinsicht verstanden als ein „Wissen über menschliche Kommunikation“, das sich auf die „Beobachtung menschlicher Verhaltensweisen gründet, die nach wie vor eine Rolle spielen.“ Ders., Allgemeine Rhetorik, S. 7f. u. 13. Diese Handlungsprinzipien lassen sich in den Dramentexten aufspüren. Sie richten sich aus „auf ein semantisches Phänomen in Texten im Sinne der Sprechaktheorie, d. h. auf die handlungsbezogene Bedeutungsdimension bei Wörtern und Sätzen“: Knappe, Performanz in rhetoriktheoretischer Sicht, S. 137 u. 141. Vgl. auch ders., Was ist Rhetorik?. Dieser „Akt“ kann im Sinne Bernd Hamachers, in Abgrenzung zu John L. Austin, verstanden werden als die Potenzialität von Handlungen. Der Sprechakt bzw. die Sprechhandlung ist weniger zu verstehen als „Durchführung oder Ausführung einer Handlungsform, sondern [als] Ermöglichung und Anbahnung anderer Handlungen“. Hamacher legt den sprechakttheoretischen Akzent darauf, dass mit Sprechhandlungen allein die Möglichkeit des jeweils durch den Sprechakt Visierten mit gegeben ist, ohne seine konkrete Realisation zu verfolgen: Hamacher, Einleitung [zu Performativa], S. 485. Vgl. grundlegend Austin, Zur Theorie der Sprechakte.

Die Kommunikation, das heißt im vorliegenden Zusammenhang zugleich die rhetorische Verfasstheit politischer Kommunikation, bleibt für das Geschichtsdrama bis ins 18. Jahrhundert leitend. Die frühen, sich an der barocken Märtyrertragödie orientierenden und einem Lehrtheater verpflichtenden Dramen, wie etwa Gottscheds *Cato* (das erste Drama der Untersuchungsreihe), sind noch auf das Rhetorische angewiesen. Mit seiner Hilfe wird auf die Kommunikation als das leitende Prinzip des Politischen aufmerksam gemacht; Rhetorik wird selbst zum unmittelbaren Formprinzip der Dramen. Das zeigt sich etwa in der allegorischen und emblematischen Gestaltung der Figuren, die in ihren Motiven und in dem, wofür sie stehen, klar und unterscheidbar sind. Der Anspruch auf die Durchsichtigkeit und Klarheit politischer Kommunikation äußert sich auch in der Durchsichtigkeit und Klarheit der Darstellung, in der formal-ästhetischen Gestaltung der Dramen.

Anders ist es bei Schiller, der im Großdrama *Wallenstein* – dem letzten der untersuchten Dramen – nicht auf die zugängliche Weise Gottscheds zeigt, wie wichtig gelingende politische Kommunikation für den Titelhelden wäre. Kommunikation ist immer gerichtet. Besonders aber im Politischen dient sie dazu, ein Ziel umzusetzen. Es ist wichtig, wie der Herrscher dieses Ziel kommunikativ vermittelt: denen, die es betrifft und die für seine Durchsetzung und sein Gelingen mitverantwortlich sind. Ein mangelhafter kommunikativer Austausch kann besonders im Politischen bedeutende Konsequenzen haben. Schillers großes Geschichtsdrama zeigt, dass es selbst beginnt wahrzunehmen, wie komplex Geschichte überhaupt und politische Kommunikation sind. Diese Wahrnehmung äußert sich auch in der Ästhetik der Trilogie. Dieses Drama ist nicht eindeutig und kann es auch nicht sein. Es lässt Fragen bewusst offen, um in letzter Konsequenz eine eindimensionale Kommunikation mit dem Zuschauer ‚produktiv zu verhindern‘.

Das Rhetorische ist bei Gottsched ein ästhetisches Formprinzip, das den Fehler des Helden klar vorstellt. Es wird als Mittel eingesetzt, um die misslingende Kommunikation von *Cato* hervorzuheben. Bei Schiller ist die Rhetorik selbst das Thema, das zur Diskussion steht. In Schillers frü-

herem Drama *Don Karlos* wird sie als Gegenstand des Zeigens eingesetzt. Im *Wallenstein* geht sie in der symbolischen Kraft des Ästhetischen auf: Die Trilogie zeigt den charismatischen Herrscher Wallenstein, der bis zum Ende zögerlich und schweigsam bleibt. Sie realisiert seine zögerlich-schweigsame Bedächtigkeit auch in ihrer Ästhetik. *Wallenstein* verbleibt in einer konstitutiven Deutungsoffenheit. So macht er dann wieder sehr eindrücklich klar, dass Kommunikation das ist, was das Politische immer beschäftigen, was seine Herausforderung bleiben wird. Die Trilogie nimmt dieses Problem ästhetisch im Modus des Geheimnisvollen und Unausdeutbaren auf.

Das Verständnis von einem auf Kommunikation ausgerichteten Verständnis des Politischen entwickelt sich also in der Darstellung der Dramen. Kommunikation als Grundprinzip des Politischen wird auf verschiedene Weise gezeigt. *Die Darstellung der Geschichtsdramen verändert sich von einem rhetorischen Prinzip der Allegorie zu einem ästhetischen Verständnis des Symbolischen. Politik wird – in der Selbstwahrnehmung und -darstellung des Theaters – am Ende des 18. Jahrhunderts zum unausdeutbaren Kunstwerk.*

Die Arbeit zeigt den Prozess der Beobachtung des Politischen als Kommunikation und die Ausdifferenzierung der Dramen textimmanent. Im Zentrum der Analyse stehen also die Dramentexte selbst. Weil der Blick stets offen bleibt für den gegenseitigen Einfluss von Politischem und Drama, werden die Begriffe des Politischen, der Produktivität des Geschichtsdramas sowie der Bedeutung von Inszenierung, Theatralität und Performativität als Strategien der Selbstbeobachtung einzeln bestimmt.

Hinzugezogen werden für die Einzelanalysen auch der sozialgeschichtliche Kontext sowie Dokumente über das Selbstverständnis der Dichter. Ihre ästhetischen Schriften und poetologischen Texte dienen als Orientierung bei der Interpretation der Dramen. Die Dramen sind allerdings so ausgearbeitet, dass sie auch ohne diese Schriften und Texte selbst am politischen Diskurs ihrer Zeit teilnehmen.