

Lisa Bergelt, Michael Gamper, Peter Schnyder, Markus Wessels

Dramatische Eigenzeiten des Politischen

I. Ausgangspunkt und Fragestellung

„Eigenzeiten des Politischen“, die in der dramatischen Gestaltung zugleich dargestellt und reflektiert werden, waren der Gegenstand dieses Forschungsprojekts. Die Arbeit bezog sich dabei auf Analysen theatraler Inszenierungen und Dramen, die historisch zwischen 1770 und 1850 entstanden. Vier übergreifende *Forschungsziele* verbanden sich mit diesem Vorhaben:

Erstens untersuchte das Projekt politische Zeitlichkeitsregime im Umbruch zur gesellschaftlichen Moderne. Die Annahme war, dass das Drama und seine raumzeitlichen fiktionalen Arrangements sich für die Analyse von Verschiebungen im Bereich der Zeitökonomien des Politischen besonders eignen. Aufgrund ihrer ausgeprägten Eigenzeitlichkeit, so die These, geben Dramen der Vielstimmigkeit der Zeitregime Ausdruck und ermöglichen eine differenzierte Beschreibung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in politischen Zeitkonzeptionen.

Zweitens arbeitete das Projekt die Bedeutung von Zeitdramaturgien in der theatralen Inszenierung von Politik im Untersuchungszeitraum heraus. Die forschungsleitende These lautete, dass staatsrechtlich und regierungstechnisch unterschiedliche politische Systeme (in Frankreich, den deutschsprachigen Ländern, England, Amerika) in ihren Performanzen und Repräsentationen einen je spezifischen temporalen Umgang pflegen und dass diese „reale“ politische Kommunikation im Drama und dem Theater der Zeit reflektiert wird.

Drittens analysierte das Projekt den ästhetischen Wandel des politischen Dramas im 18. und 19. Jahrhundert hinsichtlich seiner Zeitstrukturen. Erwartet wurde, dass sich die zeithistorischen Umbrüche und veränderten Zeitkonzepte und -praktiken in den mikrologischen temporalen Formen und Strukturen von Drama und Theater niederschlagen und sich auch über die ästhetische Eigenlogik einzelner Dramen hinweg in veränderten gattungstypologischen Eigenzeitlichkeiten manifestieren.

Viertens schließlich war beabsichtigt, die methodisch-theoretische Weiterentwicklung einer theatralen Dramaturgie der Zeit voranzutreiben.

In die Untersuchungen gingen eine Reihe von *Voraussetzungen* ein, die als historische Sachverhalte und methodisch-theoretische Orientierungen leitend waren. Dazu gehörte zunächst die von Reinhart Koselleck herausgearbeitete Verschiebung der Zeithorizonte, die ein

neues Verhältnis von Erfahrung und Erwartung ins Werk setzte, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft neu definierte und ein Bewusstsein für die Historizität alles Seienden und die Gestaltbarkeit der Zukunft erzeugte.¹ Später modifizierte Koselleck dieses Modell eines radikalen Bruchs in der ‚Sattelzeit‘ des ausgehenden 18. Jahrhunderts durch das Konzept der ‚Zeitschichten‘, das mehrere gleichzeitig vorhandene Zeitebenen von unterschiedlicher Dauer und Qualität annimmt.² Die begriffsgeschichtlich orientierten Studien Kosellecks stellten ein reichhaltiges Material und quellengesättigte Konzepte bereit, die für die Beschäftigung mit Zeit- und Geschichtsvorstellungen in den Epochen vor und nach 1800 unentbehrlich sind. Für das vorliegende Projekt sollte allerdings die Rolle der Naturwissenschaften für die Theorie und Praxis moderner Zeitdynamiken stärker betont werden. Die *Novae Scientiae* sollten als Motor auch eines neuen Zeitwissens verstanden werden,³ das seit Bacon und seiner epistemologischen Begründung der Experimentalwissenschaften in vermittelter Weise auf die Gesellschaft einwirkte und so immer auch mit Politik verbunden war.⁴

Im Fokus standen jedoch die Zeitstrukturen, die in den verschiedenen Ordnungen des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert impliziert und in politischen Vorgängen (re-)produziert wurden. So bedeutet der Übergang vom Feudalstaat zum Verwaltungsstaat in der Frühen Neuzeit auch die Veränderung von politischen Entscheidungsfindungsprozessen und ihren Umsetzungsformen, die gänzlich neue Weisen von Zeitlichkeit mit sich brachten. Regierte der von einer göttlichen Ordnung getragene und durch Gottesgnadentum legitimierte Herrscher noch in einem heilsgeschichtlichen Kontinuum, das Momente erfüllter Dauer, aber keine eigenlogischen zeitlichen Entwicklungen kennt, so war der Souverän im Verwaltungsstaat umstellt von Fachleuten und Ratgebern, die ihr Wissen bereits auf die statistische Erhebung von Daten und wissenschaftliche Kausallogik stützten. Die Folge davon war, dass politische Entscheidungen und Abläufe nun von rationaler Abwägung und berechnendem Kalkül abhängig und damit von Rhythmen der Verlangsamung oder Beschleunigung geprägt waren.⁵ Diese Zeitlogik des Verwaltungsstaats wurde im 18. Jahrhundert überlagert von Forderungen nach Gesetzesherrschaft (Montesquieu), republikanischer Ordnung (Rousseau), liberaler Handlungsfreiheit (Smith) und deren temporalen Verlaufsformen, die in konkurrierende und

¹ Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2000.

² Reinhart Koselleck: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a.M. 2003.

³ Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1976.

⁴ Michael Gamper: *Politik als Experiment. Regieren, Revoltieren, Normalisieren*, in: ders. (Hrsg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010, 405–427.

⁵ Peter-André Alt: *Augenblick und Entscheidung. Funktionen der Zeit im historischen Drama*, in: ders.: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, 156–181, hier 173 f.

ergänzende Zeitökonomien eingebettet waren. Einen offenen Bruch mit diesen Zeitordnungen vollzog die Französische Revolution, die nicht nur den demokratischen Konzepten gesellschaftliche Wirklichkeit verlieh, sondern auch neue Phantasmen personaler *agency* und autoritativer Herrschaft hervorbrachte, wie Edmund Burke sie in seinen *Reflections on the Revolution in France* prophezeite und wie sie Napoleon später umsetzte.⁶ Und es ist auch ein Effekt revolutionärer Akzeleration von Geschichte, dass moderner Konservatismus und die politische Romantik eine *longue durée* der politischen Gemeinschaft, insbesondere des Staats, entdeckten, die das politische Handeln wiederum an nun neu begründete vorgegebene, langfristige Zeitverhältnisse band. Das 19. Jahrhundert kann so verstanden werden als ein politisches Experimentierfeld, in dem sich die Möglichkeitsformen politischer Temporalität in wechselnden Konstellationen variierten und amalgamierten und in dem durch die globale Expansion auch neuartige raumzeitliche Dimensionen erschlossen wurden.⁷

Das Drama ist als zentrales Studienobjekt für die entwickelten Problemkonstellationen geeignet, weil es zum einen ein ästhetisches Konstrukt mit starken gattungsgeschichtlichen formalen Vorgaben bezüglich der zeitlichen Funktionen und Dimensionen ist, gleichzeitig aber auch eine hohe Sensibilität für Veränderungen in der gesellschaftlichen Sphäre aufweist. Dies gilt insbesondere seit der Neufunktionalisierung von Kunst und Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in deren Zuge das Drama nun nicht mehr als Mittel der Repräsentation im Dienste der Staatsmacht oder als didaktisches Mittel des Rhetorikunterrichts fungierte, sondern verstärkt auf die Stellungnahme zur Gegenwart und die Öffnung zukünftiger Möglichkeitsräume hin orientiert war.

Dabei nimmt das Drama eine signifikante diskursgeschichtliche Position für die Geschichte des Politischen ein. Aufgrund seiner symbolischen Aufladung in der Tradition der Tragödie als Drama von Staatssachen und hohen Personen und hinsichtlich seiner medialen Anlage ist es für alle Aspekte des Politischen, also auch für dessen Zeit-Raum-Ökonomien, ein besonders sensibles und komplexes Darstellungsmittel. Jedes Drama weist eine je spezifisch ausgeprägte zeiträumliche Dimension auf, die Spannungen vielfältiger Art erzeugt: eine Spannung zwischen in der Vergangenheit liegendem Stoff und der gesellschaftlich-politischen Situation in der Gegenwart der Abfassung sowie eine zwischen der Vergangenheit von Niederschrift und Druck und der Gegenwart der Aufführung. Darüber hinaus sind die Dramen orientiert auf mögliche politische Zukünfte, die sie zu beeinflussen und zu antizipieren versuchen, und auch diese

⁶ Edmund Burke: Betrachtungen über die Französische Revolution [1790], aus dem Englischen übertragen von Friedrich Gentz [1793]/Gedanken über die französischen Angelegenheiten, aus dem Englischen übertragen von Rosa Schnabel, hrsg. von Ulrich Frank-Planitz, Zürich 1987, 377–381.

⁷ Jürgen Osterhammel: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009.

Zukunftshorizonte changieren durch die Aktualisierung des Dramas in Aufführung und Lektüre in eigentümlicher Weise zwischen nun vergangenen Zukünften der Niederschrift und neuen Zukünften der jeweiligen Gegenwart.

Gleichermaßen wichtig und Gegenstand der Untersuchung sind damit Text *und* Aufführung. Über ihre raumzeitlichen Dimensionen wirkt die performative Situation der Aufführung auf die raumzeitliche Disposition der Zuschauer ein und entfaltet damit eine unmittelbare Wirkung, die auch politischer Art sein kann. Zudem bietet die performative Realisierung des Textes die Möglichkeit der Aktualisierung durch dramaturgische Eingriffe und Improvisation. Die konkrete Verkopplung mit den Rezipient/inn/en als Lesenden oder Zuschauenden und Zuhörenden unterstreicht ein weiteres wichtiges Moment: den Anteil der Dramen und des Dramatischen am politischen Imaginären. Die Drameninhalte und -formen sowie ihre Darstellung entspringen einer individuellen, aber zugleich (über Diskurse) kollektiv alimentierten Einbildungskraft, die Fiktives mit Faktischem verbindet, und sie richten sich wiederum auf die Phantasien der Vielen, in denen sie Effekte erzielen und weiterwirken. Für eine zeitanalytische Untersuchung ist dies von Bedeutung, weil diese Prozesse übertragungstechnisch und in den imaginierten Inhalten je eigene Zeitabläufe und -verhältnisse erzeugen. Aus diesen Gründen muss die Dramentextanalyse auch durch die Untersuchung von Aufführungsberichten und weiteren theatergeschichtlichen Quellen ergänzt werden.

Es ergeben sich so folgende Untersuchungsperspektiven für die skizzierten Forschungsgegenstände, die für die konkreten Analysen im Rahmen des Projekts leitend waren:

- Die Analyse der innertextuellen Thematisierung fokussiert die explizite Reflexion von Zeit in Dramen, sei es durch Figurenrede, Regieanweisungen oder Paratexte. In den Blick kommen neben expliziten Äußerungen zu Zeit und Geschichte auch sekundäre Phänomene der Zeitlichkeit wie Langeweile, Geschwindigkeit, Beschleunigung/Entschleunigung etc.
- Die Analyse der dramatischen Zeit-Ökonomie interessiert sich für die formale Organisation von Zeit durch die dramatisierte Handlung und betrachtet Variationen von Rhythmus und Geschwindigkeit hinsichtlich der Ebenen von Stück, Akt, Auftritt/Szene und setzt diese formalen Elemente mit den verhandelten Inhalten in Bezug.
- Untersucht wird die dramatische Integration politischer Verfahren, Rituale und Handlungen mit ihren eigenzeitlichen Qualitäten, die mit der Entwicklung der Zeit-Ökonomie des Stücks korrespondieren. In den Fokus geraten öffentliche Inszenierungen etwa von Eid, Fest, Krönung, Hinrichtung und Beratung, aber auch geheime Praktiken wie Verschwörung und Intrige.
- Bearbeitet wird die theatrale, drameninterne und -externe Darstellung von Geschichte in ihren politischen Dimensionen und dabei insbesondere die Inbezugsetzung von Vergangenheit,

Gegenwart und Zukunft, aber auch das Verhältnis von Erfahrung und Erwartung sowie von fiktionaler und faktualer Beziehung von Wirklichkeit und Möglichkeit. Daraus ergeben sich die Theoreme der politischen Nachträglichkeit beziehungsweise der politischen Vorgrifflichkeit, die auf die Bearbeitung der entzogenen zurück- und vorausliegenden Zeit durch die Gegenwart und die Überlagerung der Gegenwart durch Vergangenheit und Zukunft verweisen.⁸

- Neben den Dramen als hauptsächlichen Gegenständen der Analyse werden einschlägige weitere Texte hinzugezogen, um die Zeitlichkeit politischer Theatralität auch unabhängig von der engeren Gattungsbindung an das literarische Drama in den Blick nehmen und kontrastiv vergleichen zu können. So geraten speziell die Wechselwirkungen von politischer Rhetorik in der dramatischen Handlung und in der faktualen, realhistorischen politischen Inszenierung in den Fokus. Dokumentationen von parlamentarischen Reden und publizistische Debatten, aber auch Berichte über Theateraufführungen oder theatrale Deutungen der zeitgenössischen Politik, etwa in Heines Frankreich-Schriften, sind so weitere Untersuchungsgegenstände.

II. Ergebnisse

Im Zentrum der Arbeit standen zwei Dissertationsprojekte, die sich in einem breiten diachronen Zugriff auf den Untersuchungszeitraum zwischen 1770 und 1850 dem Phänomen der dramatischen Eigenzeitlichkeit des Politischen zuwandten. Auf Grundlage der Analysen dramatischer Zeit-Poetiken untersuchte Lisa Bergelt in ihrem Dissertationsprojekt *Politik als Spiel mit der Zeit. Zeit-Dramaturgien im politischen Theater 1773–1857* den Umgang mit Zeit im Drama, also ihre inhaltliche Thematisierung wie auch ihre formale Adaption in der Strukturierung von Spielzeit und gespielter Zeit sowie von deren wechselseitigem Bezug.⁹ Angenommen wird dabei, dass dieses innerliterarische Spezifikum aufs Engste in Verbindung steht mit den gesellschaftlichen und politischen Veränderungen in den von Revolution und Restauration geprägten Dekaden, in denen Zeitlichkeit und historische Prozessualität mit neuer Prägnanz hervortraten und intensiv diskutiert wurden. Die Grundannahme der in dieser Hinsicht kultur- und wissensgeschichtlich angelegten Arbeit besteht also darin, dass Dramen im Untersuchungszeitraum relevante Faktoren für den Wandel von politischen Zeitlichkeiten waren und dass sie gleichzeitig ein eingehendes Wissen über die Wahrnehmung und Imagination von Temporalität enthalten. Entwickelt wird damit die Perspektive, dass die

⁸ Zur ‚politischen Nachträglichkeit‘ siehe Michael Gamper: Gegenwärtige Politik des Vergangenen. Politische Nachträglichkeit bei Heinrich Heine, in: Sabine Schneider, Heinz Brüggemann (Hrsg.): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne, München 2010, 89–104.

⁹ Die Arbeit erscheint 2018 in der Buchreihe „Ästhetische Eigenzeiten“ im Wehrhahn Verlag, Hannover.

Thematisierung von ‚Zeit‘ und ‚Zeitlichkeit‘ zwischen 1770 und 1850 zwar in der Tat eine deutliche Konjunktur aufweist, dass dabei aber eher eine lebhaft Diskussion verschiedener Konzepte von historischen Abläufen und die Exposition der zeitlichen Dynamiken verschiedener politischer Systeme festzustellen sind als ein allgemein sich durchziehendes Bewusstsein des Epochenbruchs.

Für die exemplarischen Analysen werden zum germanistischen Kanon zählende Dramen mit eher entlegenen Texten von wenig bekannten Autoren kombiniert. Ausgehend von eingangs entwickelten einschlägigen Diskursen über die Zeitlichkeiten des Politischen – „Kontinuität und Wandel“, „Beschleunigung und Entschleunigung“ und „Einmaligkeit und Wiederholung“ – gliedert sich die Arbeit in drei Analysekapitel mit den Titeln „Dauer“, „Tempo“ und „Frequenz“.¹⁰

Das Analysekapitel zur Dauer des Politischen fokussiert dramatische Phänomene politischer Instabilität. Dabei wird die große Zahl an Cromwell-Dramen während des Untersuchungszeitraums als Versuch interpretiert, die Instabilität von Herrschaft in der postrevolutionären Zeit aufzugreifen und dadurch im geschichtlichen Gewand die Problematik von Machthabern wie Robespierre oder Napoleon inszenieren zu können, ohne in Konflikt mit der Zensur zu geraten. Anhand von Klingemanns *Cromwell* (1811), Maltitz' *Oliver Cromwell oder die Republicaner* (1831), Raupachs *Cromwell*-Trilogie (1841–44) und Palleskes *Oliver Cromwell* (1857) wird gezeigt, dass revolutionäre Neuheiten oder der radikale Bruch mit tradierten Werten und Organisationsstrukturen insbesondere mit Blick auf die französische Terrorherrschaft als Problem empfunden wurden.¹¹ Die Dramatik, so wird herausgearbeitet, greife deswegen auf stabilisierende Verfahren zurück, wie zum Beispiel den Eid, den Vertrag und das Gesetz, um die Lücke zwischen zwei Gesellschaftsmodellen zu schließen und einen sanften Übergang zu ermöglichen. Dieses Phänomen lässt sich anhand von Schillers *Tell*-Drama (1804) sowie Klingemanns themengleichem Drama *Heinrich von Wolfenschießen* (1806) zeigen. Die Analyse von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* (1809/10) wendet sich anschließend einer dritten Konfiguration der Dauer zu: dem Spannungsfeld von Gesetzesherrschaft und herrschaftlicher Autorität. Kleist vollzieht mit seinem Stück letztlich

¹⁰ Für eine exemplarische Analyse dramatischer Zeitstrukturen vgl. Lisa Bergelt: „Eure Kuriere und telegraphischen Depeschen waren stets langsamer als Er!“ Zeitregime des Politischen in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*, in: Grabbe-Jahrbuch 34 (2015), 99–114.

¹¹ Besonders deutlich tritt in diesem Zusammenhang ein Kontinuitätsproblem neuartiger Herrscherfiguren zutage. Vgl. dazu Lisa Bergelt: Kontinuitätsprobleme des dramatischen Übergangsherrschers Oliver Cromwell, in: Michael Bies, Sean Franzel, Dirk Oschmann (Hrsg.): *Flüchtigkeit der Moderne. Eigenzeiten des Ephemeren im langen 19. Jahrhundert*, Hannover 2017, 225–244.

eine Dramatisierung von Adam von Müllers ‚Idee des Rechts‘, welche die Dauerhaftigkeit des Gesetzes mit seiner lebendigen Ausübung durch den Souverän verbindet.

Im zweiten Analysekapitel werden unterschiedliche Tempi von Abläufen, Handlungen und Entscheidungsfindungen auf der Bühne veranschaulicht. Ausgangspunkt ist dabei der souveräne Befehl, der in der absolutistischen Theorie Bodins gesetzsetzend ist und sich aus der absolutistischen Arkanpolitik heraus in einer akuten Plötzlichkeit manifestiert. Das Drama, das daraus entwickelt werden kann, wird zunächst am Beispiel des Verfalls des souveränen Befehls untersucht, wie er von Grillparzer in *König Ottokars Glück und Ende* (1825) und *Ein Bruderzwist in Habsburg* (1848) vorgeführt wird.¹² Anschließend geht es um die Wirkungen, welche Öffentlichkeit in Hinsicht auf das politische Geheimnis des absolutistischen Befehls zeitigt. Am Beispiel von Heinrich Laubes *Die Karlsschüler* (1846) wird deutlich, dass die zeitliche Dynamik der Öffentlichkeit die absolutistische Herrschaft buchstäblich aus dem Takt bringt.¹³ In einem weiteren Teil zu dramatisierten gerichtlichen Verfahren zeigt sich dann, dass die Entwicklung von der souveränen Entscheidung hin zu einem öffentlichen Prozess im gewaltenteilten System eine gravierende Entschleunigung des Politischen bedeutet, die an den Beispielen von Goethes *Götz von Berlichingen* (1774), Collins *Die Horatier und die Curiatier* (1809) und Büchners *Dantons Tod* (1835) anschaulich wird. Die Art, wie die politischen Dramen die Bandbreite der Tempodynamiken zwischen autoritärem und liberalem Politikstil auf der Bühne entfalten, legt den Schluss nahe, dass der liberalen Rechtsstaatlichkeit ein Darstellungsproblem inhärent war. Sie verweigerte sich der auf Spannung ausgerichteten, tradierten Inszenierungsstrategie monarchischer Politik und bedurfte deswegen einer neuen Inszenierungslogik.

Im abschließenden Kapitel werden dann Momente historischer Wiederholung thematisiert. Während die Revolution von 1789 mehrheitlich als Anbruch einer neuen, linear ablaufenden Zeit verstanden wurde und die Vorstellung der Geschichte als Lehrmeisterin, als *historia magistra vitae*, zu negieren schien, ließen die verschiedenen restaurativen Retardationen und die sich erneuernden Revolutionen (1830, 1848) zunehmend wieder zyklische Strukturen hervortreten. Dieses Phänomen wird demonstriert an Grillparzers *Libussa* (1848), Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* (1830) sowie Griepenkerls Revolutionärsdramen *Maximilian Robespierre* (1851) und *Die Girondisten* (1852). Während Grabbe die retardierenden Momente

¹² Vgl. Lisa Bergelt: Zögern, Zaudern und Unentschlossenheit im dramatischen Konflikt. Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* und *Ein Bruderzwist in Habsburg*, in: Michael Gamper, Peter Schnyder (Hrsg.): *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*, Hannover 2017, 139–156.

¹³ Vgl. Lisa Bergelt: *Dramatische Eigenzeit der Öffentlichkeit in Heinrich Laubes Künstlerdrama Die Karlsschüler*, in: Urs Büttner, Sarah Michaelis (Hrsg.): *Öffentlichkeiten. Ästhetisch-politische Imaginationen und Praxen* (im Druck).

von Geschichte, etwa als Kreislauf der Verfassungen, deutlich kritisch markiert, begreifen Griepenkerl und Raupach die Geschichte wieder affirmativ als Lehrsystem, aus dem ein kritischer und urteilsfähiger Mensch hervorgehen könne.

Markus Wessels wiederum stellt sich in seinem Dissertationsprojekt die Frage, welche politischen Potenziale dramatische Literatur und ihre rhetorischen Praktiken im Zeitraum zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der Deutschen Revolution von 1848 entwickelten und welche Zeitlichkeiten ihnen entsprachen. Zentral ist hierbei der Autonomiebegriff, der einen Anspruch auf Überzeitlichkeit mitführt,¹⁴ der dann auch in die Poetik einfließt und die schöne Kunst so gegen den politischen Diskurs hin abgrenzt. Gezeigt wird, wie gerade die Abwehr einer Instrumentalisierung durch Politik der Literatur eine Politik unterschiebt. Denn um die Differenz zu aller Politik einzuziehen und Literatur als etwas wesentlich Anderes, der Politik Opponierendes verstehen zu können, wird eine Politik der Literatur nötig. Der Autonomiebegriff zeigt sich also vielgestaltig: Er kann einerseits als Hindernis auf dem Weg zu einer politischen Literatur angesehen werden,¹⁵ andererseits eine „Politik der Literatur“ begründen.¹⁶

Aufgrund ihrer Involvierung in Politik qua Autonomie ist Literatur aber auch bestimmt durch den Begriff der ‚Zeit‘. „[V]orausgesetzt, daß sie die hierzu nötige Freiheit besitzt“, also Autonomie beansprucht, kann die politische Funktion der Literatur nach Joseph P. Strelka „eine zweifache sein: Einerseits kann sie die gegebenen Probleme der Realwirklichkeit beschreiben und widerspiegeln, und andererseits kann sie, vom Wirklichen ausgehend, Ansätze zu Kritik, zu zukunftsweisenden neuen Formen, zu Verhütung von Fehlern, zu einer Utopie des zu Verwirklichenden liefern.“¹⁷ Das politische Potenzial von Literatur beinhaltet also immer eine Zeitfrage, soll sie doch immer auf ihre in der Gegenwart oder in der Zukunft einlösbaren Effekte hin befragt werden.

Das Projekt versucht weiter, Gattungsunterschieden Rechnung zu tragen. Dass das Theater als performative und das Drama als literarische Gattung einen durchaus anderen Stellenwert haben als etwa der Roman, liegt an ihrer rhetorischen Verfasstheit, die auch die *actio*, also den

¹⁴ „Die Kausalität aus Freiheit hat keinen Anfang in der Zeit und bedarf daher keines vorausgehenden Zustandes, *auf* den sie zeitlich und *aus* dem sie ipso facto [...] kausal folgte. [...] Die Ursache einer freien Handlung kann dann als Ding an sich aufgefaßt werden, obwohl die Handlung selbst, als Geschehen in der Zeit, eine Erscheinung ist.“ Anton Friedrich Koch: *Subjekt und Natur. Zur Rolle des „Ich denke“ bei Descartes und Kant*, Paderborn 2004, 249 f.

¹⁵ Vgl. Christa Bürger: *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt a.M. 1977, 14.

¹⁶ Vgl. Jacques Rancière: *Politik der Literatur*, in: ders.: *Politik der Literatur*, hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Richard Steurer, Wien 2011, 13–46, hier: 13.

¹⁷ Joseph P. Strelka: *Literatur und Politik. Beispiele literaturwissenschaftlicher Perspektiven*, Frankfurt a.M. 1992, 29.

mündlich-gestischen Vortrag, mit einbezieht. Die Politik der (Roman-)Literatur ist jedoch, Jacques Rancière folgend, gerade nicht die Politik der Tribüne beziehungsweise der Bühne: Der „demokratischen Inszenierung setzt die Literatur eine andere Politik entgegen, deren Prinzip es ist, die Eitelkeit der Großsprecherei der von der alten Rhetorik genährten Volksredner aufzuzeigen, die Bühne der Rede zu verlassen [...]. Dieser lärmenden Rednerbühne ist die Reise in die Untergründe entgegengesetzt, welche die verborgene Wahrheit enthalten.“¹⁸

Gerade dem von Rancière zurückgewiesenen rhetorischen Paradigma der Bühne und seinem politischen Potenzial wird in der Dissertation nachgegangen. Für den veranschlagten Untersuchungszeitraum ergibt sich eine Fülle von dramatischen Erzeugnissen, die nicht nur rhetorisch organisiert sind, sondern in ihrem Aufbau auch zu reflektieren scheinen, inwiefern Beredsamkeit eine Form des politischen Handelns darstellt und eigene Zeitlichkeiten ins Werk setzt. Dabei greifen die Dramen die zeitgenössischen Debatten um eine Erneuerung der politischen Rhetorik ebenso auf wie die Tendenzen einer Autonomisierung der Beredsamkeit. Vor allem die bis in die 1850er Jahre in großer Zahl erscheinenden Revolutionsdramen geben davon ein gutes Beispiel. Zu nennen wären etwa Georg Büchners *Dantons Tod* (1835) und die *Robespierre*-Dramen von Rudolf Gottschall (1845), Ferdinand von Heine mann (1850) und Wolfgang Robert Griepenkerl (1851), die diese Spannung von rhetorischem und praktischem politischen Handeln zu einem wesentlichen Moment ihrer zeitlichen Ökonomien machen. So stehen sich in diesen Stücken häufig die heimlich geplante Intrige und das öffentlich gesprochene Wort gegenüber. Am Beispiel des *Mirabeau* von Ernst Benjamin Salomo Raupach liegt in Aufsatzform bereits eine exemplarische Untersuchung dieser Zusammenhänge vor.¹⁹

Ebenfalls den ganzen inhaltlichen und methodisch-theoretischen Umfang des Projekts deckt ein Sammelband ab, der in zwölf Beiträgen die komplexen zeitlichen Prozesse der Umbruchszeit um 1800 analysiert, in der sich das Politische und die politischen Zeitordnungen und Zeitregime in mehrfacher Hinsicht drastisch verändert haben. In direkter Wechselwirkung mit dieser ‚dramatischen‘ Veränderung des Politischen waren, so lautet die grundlegende These des Bandes, auch die Dramenästhetik und die Zeitordnungen im Drama besonders dynamischen Entwicklungen ausgesetzt. Die einzelnen Aufsätze unter anderem zu Goethe, Klinger, Leisewitz, Schiller, Kleist, Hölderlin, Grillparzer, Büchner, Prutz, Nestroy, Raupach und Dulk verfolgen, wie das politische Drama in den Epochen vom Sturm und Drang bis in den Nachmärz

¹⁸ Rancière (Anm. 16), 33 f.

¹⁹ Markus Wessels: Die Revolution nach der Revolution. Politik, Ästhetik und Gegenwart aus der Perspektive des literarischen Konservatismus nach 1848 in Ernst Benjamin Salomo Raupachs *Mirabeau*, in: Gamper, Schnyder (Anm. 12), 233–254.

seine eigenen Zeitlichkeiten ausprägte und sich zu einem Genre entwickelte, das zugleich Medium der Darstellung wie der Reflexion bestimmender Zeitregime und Zeitkonzepte war.²⁰ Darüber hinaus haben die beiden Projektleiter in Aufsatzpublikationen die Thematik an wichtigen Gegenständen punktuell vertieft. So konnte am *Carolus Stuardus* von Andreas Gryphius gezeigt werden, wie auch in der deutschsprachigen Dramatik des 17. Jahrhunderts eine für die Wirkungsintention entscheidende Durchdringung von formalen und inhaltlichen Aspekten des Zeitlichen vorliegt.²¹ Das Stück orientiert sich mit einer gespielten Zeit von 15 Stunden an der französischen *doctrine classique* und spielt in den Figurenreden die Ebenen von ‚Ewigkeit‘, ‚Zeit der Geschichte‘, ‚Zeit der Handlung‘ und ‚Zeit der Rede‘ ineinander. Es ist also die formale Einrichtung des von Gryphius akribisch recherchierten und in den Anmerkungen genauestens belegten historischen Materials, die aus dem Skandalon der Geschichte, der Hinrichtung eines Königs von Gottes Gnaden, ein philosophisch-theologisches Lehrstück über die Vielgestaltigkeit von Zeit macht. Seine Einheit gewinnt das Stück wiederum durch die „Organisation von Zeit“:²² über Variation der Rhythmik des Verses, über kontrastives rhetorisches Auftreten, über das Tempo der Szenen und ihre Verteilung im Stück.

Es ließ sich weiter erweisen, dass Schillers Dramenschaffen auch hinsichtlich der Zeitlichkeiten des Politischen eine besondere Stellung zukommt. In der Forschung wurde bis anhin vor allem herausgearbeitet, wie Schiller das Thema ‚Zeit‘ entweder auf der inhaltlichen Ebene verhandelt oder wie er formal mit der Frage der ‚Einheit der Zeit‘ umgeht. Im Kontext der Projektarbeit ging es hingegen um den Zusammenhang zwischen diesen meist getrennt behandelten Zeit-Aspekten, also darum, wie Schiller die ‚Eigenzeiten des Politischen‘ in der Gestaltung der ‚dramatischen Eigenzeiten‘ seiner Stücke reflektiert. In dieser Perspektive zeigt sich, dass zum Beispiel *Wilhelm Tell* keineswegs – wie bis heute oft behauptet – vorführt, wie der kollektive Aufstand mit seinen langsamen Rhythmen erst durch die entschiedene Tat des ‚großen Mannes‘ Tell entscheidend beschleunigt wird. Vielmehr führt Schiller durch seine dramenimmanente Chronologie vor, wie verschiedene, nicht bewusst auf ihr Zusammenwirken hin geplante Handlungen von Einzelnen und Kollektiven in einem emphatischen Sinne koinzidieren können, so dass aus einer an sich ganz unübersichtlichen und verwirrenden Situation heraus ein

²⁰ Gamper/Schnyder (Hrsg.), *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert* (Anm. 12).

²¹ Michael Gamper: *Dramatische Zeit-Form der Revolution in Gryphius' Carolus Stuardus*, in: ders. u.a. (Hrsg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016, 275–298.

²² Martin Seel: *Form als eine Organisation von Zeit*, in: Josef Früchtel, Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Hamburg 2007, 33–44.

„historisches Ereignis“ hervorgehen kann.²³ Und auch an der *Wallenstein*-Trilogie kann gezeigt werden, wie Schiller die auf der inhaltlichen Ebene verhandelte „Temporalisierung von Komplexität“, wie sie nach Luhmann prägend ist für die neuzeitlich-moderne Politik,²⁴ auch in der Form mitverhandelt.²⁵ Damit wird die Form individualisiert und entspricht nicht mehr der „historisch indifferent[en]“ Form des vormodernen Dramas, dem Schillers Stücke oft zugeordnet werden.²⁶ Diese Individualisierung der Form, die die Modernität Schillers unterstreicht, lässt sich auch von einem besonderen Phänomen der Zeitgestaltung in den Dramen her erschließen: In der Art und Weise, wie Schiller mit dem Phänomen der Pause im Bühnendialog umgeht, lassen sich zuweilen geradezu Ansätze zu einem postdramatischen Theater ausmachen.²⁷ Und gezeigt werden kann darüber hinaus auch, dass bei Schiller die Thematisierung charismatischer Wirkung – so bei dem hinter der Bühne stattfindenden Balkon-Auftritt in *Wallensteins Tod* und in der Lionel-Szene in *Die Jungfrau von Orleans* – besondere temporale Arrangements verlangte und die Möglichkeit dramatischer Darstellbarkeit an ihre Grenzen führte.²⁸

Die beiden zuletzt genannten Aufsätze der Projektleiter zur Pause und zum Charisma sind im Rahmen einer das Teilprojekt übergreifenden Tagung entstanden, die dank der Vernetzung innerhalb des Gesamtprojekts der „Ästhetischen Eigenzeiten“ zustande gekommen ist: Zusammen mit Dirk Oschmann und Helmut Hühn veranstaltete Peter Schnyder in Leipzig eine internationale Konferenz zu „Schillers Zeitbegriffen“, deren Erträge in der Reihe des Schwerpunktprogramms erscheinen werden.²⁹

Neben den Schiller-Arbeiten sind schließlich zwei weitere Themen zu nennen, die im Rahmen des Teilprojekts behandelt wurden. Dass Temporalität sich in den Dramen der fraglichen Periode keineswegs nur und zwangsläufig primär aus der Bearbeitung des Stoffs und der Handlungsführung ergibt, zeigt eine Studie zur Dramatik des Sturm und Drang. An Goethes *Götz*, Leisewitz' *Julius von Tarent* und Klingers *Die Zwillinge* konnte herausgearbeitet werden, wie die zeitlichen Dynamiken sich wesentlich aus den Charakteranlagen und deren

²³ Vgl. Peter Schnyder: „Die Zeit bringt Rath.“ Schillers *Wilhelm Tell* als Drama der Temporalität, in: Michael Gamper, Helmut Hühn (Hrsg.): *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 245–269.

²⁴ Niklas Luhmann: Temporalisierung von Komplexität. Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe, in: ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1980/81, Bd. 1, 235–300, bes. 256 und 263.

²⁵ Vgl. für die entsprechende *Wallenstein*-Lektüre Peter Schnyder: „Tragödien[-]Oeconomie“. Zeit und Form in Schillers *Wallenstein*, in: Gamper u.a. (Hrsg.), *Zeiten der Form – Formen der Zeit* (Anm. 21), 299–316.

²⁶ Prominent wurde die These von der „historisch indifferent[en]“ Form des Dramas bis zu Schiller vertreten von Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*, Frankfurt a.M. 1963, 9.

²⁷ Vgl. Peter Schnyder: *Schillers Pausen*, in: ders., Helmut Hühn, Dirk Oschmann (Hrsg.): *Schillers Zeitbegriffe*, Hannover 2018 (im Druck).

²⁸ Michael Gamper: *Schillers charismatische Zeiten*, in: ebd.

²⁹ Hühn/Oschmann/Schnyder (Hrsg.), *Schillers Zeitbegriffe* (Anm. 27) (im Druck).

performativer Umsetzung bestimmen. ‚Politisch‘ ist die Leidenschaftlichkeit und Gefühlsintensität der Protagonisten, weil sie sich gegen die Gleichförmigkeit der im Verwaltungsstaat ablaufenden Regierungsprozesse wendet und diese entscheidend irritiert.³⁰ In gewisser Weise besitzt auch der Titelheld von Eichendorffs *Ezelin von Romano* die Disposition, die zeitlichen Abläufe aus sich heraus zu bestimmen, wie ein weiterer Aufsatz nachzuweisen versucht. Im Verlauf des Stücks zeigt sich aber zunehmend, dass überpersonale Mächte und Gewalten die Personen dominieren und ihnen auch die Rhythmen des Handelns aufzwingen. Es ist die ‚reißende Zeit‘ des Krieges, die Regie führt und alle individuellen Versuche, der Zeit Herr zu werden, verunmöglicht.³¹

III. Beispielanalysen

Ein wichtiges Resultat der Arbeiten im Rahmen des Projekts stellt auch dar, dass vergessene Autoren und scheinbar minore Stücke neu in den Fokus geraten, weil in ihnen politische Verhältnisse, Zusammenhänge und Vorgänge mit besonderem Akzent zeitdramaturgisch dargestellt werden. Dies sollen die beiden folgenden knapp gefassten Beispielanalysen vorführen.

Dramatische Zeitlichkeit als Herrschaftsinstrument: Goethes „Clavigo“ und Schillers „Die Räuber“ in Laubes „Die Karlsschüler“ (Lisa Bergelt)

Heinrich Laubes Künstlerdrama *Die Karlsschüler* von 1847 handelt vom jungen Schiller – und vom Theater seiner Zeit. Es zeichnet eine Entwicklungsgeschichte des Theaters, das sich von einem „Unterhaltungsimbiß“ (I/5, 34)³² für den Herzog zu einer „seltenen Schöpfung“ wandelt, die der „öffentlichen und allgemeinen Prüfung vorzuenthalten“ (V/5, 243) nicht verantwortbar sei. Dabei entzündet sich der dramatische Konflikt an der drohenden Veröffentlichung des *Räuber*-Dramas, das der Schiller-Figur als Transportmedium für freiheitliche politische Ideen dient. Es sind, so zeigt Laubes Drama, explizite Kampfaufrufe für Freiheit und Republikanismus, die das Stück zu einer akuten Gefahr für das absolutistische

³⁰ Michael Gamper: „... was die Zeit her in mir arbeitet“. ‚Große Individuen‘ und ihre Zeit-Dramen bei Goethe, Leisewitz und Klinger, in: ders./Schnyder (Hrsg.), *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert* (Anm. 12), 63–91.

³¹ Michael Gamper: *Krieg als Zeitkampf: Eichendorffs Ezelin von Romano*, in: Michael Auer, Claude Haas (Hrsg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*, Stuttgart/Weimar 2018 (im Druck).

³² Heinrich Laube: *Die Karlsschüler. Schauspiel in fünf Akten*, Leipzig 1874, 34. Nachweise werden im Folgenden nach dieser Ausgabe unter Angabe des Aufzugs, der Szene und der Seitenzahl direkt im Text vermerkt.

Herrschaftssystem von Herzog Karl von Württemberg, dem Gegenspieler Schillers, werden lassen.

Neben Schillers *Räuber*-Drama von 1781 arbeitet Laube auch Goethes *Clavigo* von 1774 als Stück im Stück in die Dramenhandlung ein. Schillers Drama wird als Instrument liberaler Agitation charakterisiert, und auch der Aufführung von *Clavigo* kommt eine, wenn auch ganz anders konnotierte, dezidiert politische Funktion zu, weil sie hoheitlich angeordnet wird. Ein besonderes Augenmerk verdienen diese Stücke im *Karlsschüler*-Stück, weil nicht nur deren Inhalte, sondern auch die dem jeweiligen Stück eigene Temporalität offenkundig eine politische Bedeutung annimmt. Während Laube den langwierigen Arbeits- und Veröffentlichungsprozess von Schillers *Räubern* dramaturgisch ausgestaltet, lässt er die Wahl des Herzogs ausgerechnet auf ein Stück fallen, das Goethe nach eigenen Angaben in *Dichtung und Wahrheit* sehr schnell – innerhalb von nur acht Tagen – zu Papier gebracht hatte.³³ Der kurze Schreibprozess scheint sich in der zeitlichen Ausdehnung des Dramas widerzuspiegeln. Während die gespielte Zeit von Schillers *Räuber*-Drama „ohngefähr 2 Jahre“ umfasst,³⁴ setzte Goethe für das Geschehen des *Clavigo* lediglich eine zeitliche Erstreckung von einem Tag an und orientierte sich damit streng an der klassischen Einheit der Zeit.

Der klassischen Einheit der Zeit kommt auch politische Relevanz zu. Claude Haas erkennt in der „Einheit der Zeit [...] eine dramatische Eigenzeit, die auf die Funktion festgelegt wird, die Zeit zu kassieren.“ Sie sei folglich eine „Einheit der Zeitlosigkeit“. Haas schließt aus diesem Verständnis der Einheit der Zeit auf deren dezidiert „poetologische wie politische Tragweite“.³⁵ „[M]it der Einheit der Zeit“ stehe also „politisch [etwas] auf dem Spiel“, denn wenn der Dramatiker die dargestellte Zeit markiere,

dann torpediert er mit der Kongruenz von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung auch die temporale Undeterminierbarkeit des Einsatzes des souveränen Rechts, die den Eindruck von dessen Zeitlosigkeit gewährleistet und trägt. Er verletzt die Gebote der Illusion und kennzeichnet auf diese Art die Zeitlosigkeit des Rechts und des

³³ Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*, in: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe (MA), hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, München 1985 ff., Bd. 16, 7–832, hier: 705.

³⁴ Friedrich Schiller: *Die Räuber*, Ein Schauspiel, in: ders.: Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, herausgegeben im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese (NA), Weimar 1943 ff., Bd. 3, 3.

³⁵ Claude Haas: „Wir bleiben lieber eine Stunde länger“. Zur Zeitpolitik des klassischen Dramas, in: Gamper/Schnyder (Hrsg.), *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert* (Anm. 12), 32–62, hier: 37 f.

absolutistischen Souveräns in toto als *illusorisch*. Der Souverän geht damit seiner eigenen Legitimation verlustig.³⁶

Haas zeigt, welche brisante politische Dimension dem Streit um die Einheit der Zeit innewohnt. So exponiert ein Drama, in dem Zeit spürbar wird, auch die Zeitlichkeit des politischen Systems. Die Endlichkeit des absolutistischen Herrschaftsanspruchs werde geradezu ausgestellt und die Macht des Herrschers damit nicht nur auf der Bühne, sondern auch in der politischen Wirklichkeit brüchig. Theater, so wird in diesem Konflikt deutlich, sollte im Absolutismus nicht nur das politische System durch Repräsentation der absoluten Macht des monarchischen Herrschers stützen, es sollte auch dessen Zeitlichkeit in Form einer absolutistischen Zeitlosigkeit hervorbringen. Jede Abweichung von dieser Zeitlosigkeit konnte die Wirkmacht der absolutistischen Repräsentation gefährden.

Auch wenn die Zeit im *Clavigo* nicht explizit markiert wird, ist entsprechend den Regieangaben die Darstellung des Stücks innerhalb eines Sonnenumlaufs möglich.³⁷ Goethe steigerte die Wirkung der stark regulierten Temporalität seines Dramas weiter, indem er Spielzeit und gespielte Zeit an vielen Stellen – zweiter, dritter und fünfter Akt bestehen jeweils aus nur einer Szene – zeitdeckend gestaltet. Da auch der erste und der vierte Aufzug nur je zwei Szenen aufweisen, entstehen Zeitlücken an lediglich sechs Stellen im gesamten Stück. Kürzungen und Raffungen werden in Goethes Drama also möglichst unauffällig gehalten, und so entsteht der Eindruck einer Handlungsdarstellung in Echtzeit. Walter K. Stewart spricht deswegen in Bezug auf *Clavigo* von „a study in real time“.³⁸ Wenn also die Kongruenz von gespielter Zeit und Spielzeit „die temporale Undeterminierbarkeit des Einsatzes des souveränen Rechts“ und somit auch „den Eindruck von dessen Zeitlosigkeit“ gewährleistet,³⁹ erscheint es folgerichtig, dass der Herzog im *Karlsschüler*-Drama ausgerechnet den nahezu zeitdeckenden *Clavigo*, in dem Zeit als spezifische Qualität des Geschehens nicht auffällig wird, als höfischen „Unterhaltungsimbiß“ wählt.

³⁶ Ebd., 45.

³⁷ Aus Goethes *Clavigo* wird im Folgenden zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe: *Clavigo*. Ein Trauerspiel, in: ders.: MA (Anm. 33), Bd. 1/1, 697–744. Im ersten Akt schmiedet Clavigo seinen Tagesplan: Er wolle „heute abend gar zu gern was unternehmen“, da er „diesen ganzen Nachmittag wieder schreiben“ müsse (ebd., 700). Auch in der folgenden Szene scheint es Morgen zu sein, denn Buenco fragt: „Sie haben eine üble Nacht gehabt?“, und Sophie berichtet, dass Marie „den ganzen Morgen“ geweint habe (ebd.). Auch der zweite Aufzug findet am Morgen statt, Clavigo erwartet Beaumarchais und Saint George hier zum Frühstück (ebd., 704). Da der fünfte Aufzug als einziger zeitlich klar situiert wird, nämlich in der Nacht, lässt sich vermuten, dass der dritte und vierte Aufzug im Laufe des Nachmittags und Abends zu verorten sind.

³⁸ Walter K. Stewart: *Time Structure in Drama*. Goethe's ‚Sturm und Drang‘ Plays, Amsterdam 1978, 157.

³⁹ Haas (Anm. 35), 45.

Laube geht in seinem Drama noch weiter, indem er ausbuchstabiert, dass das gesamte höfische Leben am württembergischen Hof einer solchen Dramaturgie der ‚Zeitlosigkeit‘ unterworfen sei. Er zeigt in seinem Stück eine höfische Zeittaktung, die darauf angelegt ist, jegliche Langeweile und somit auch jegliche Zeitwahrnehmung aus dem Alltag zu tilgen. Den von ihm festgelegten Tagesablauf beschreibt der Herzog folgendermaßen: „[J]etzt zum Kaffee noch eine halbe Stunde Schauspiel – dann Schlummer, gegen Mittag Parade – gegen Abend hab’ ich meine 6000 Hirsche am See – dann Feuerwerk und Illumination auf der Solitude“ (III/4, 139). An anderer Stelle heißt es ähnlich: „Es [die Jagd] wird rasch vorüber sein. Halte Dich also jedenfalls bereit mit Anbruch des Abends hinauszufahren zum Feuerwerk, dann zum Souper und Balle“ (IV/6, 183). Zeit als wahrnehmbare Dauer verschwindet durch die Unterhaltung am Hof mit ihrer lückenlosen Taktung und entzieht sich damit auch einer kritischen Reflexion durch die Untertanen. Laubes Dramaturgie der Zeit führt auf diese Weise die absolutistische Inanspruchnahme von Unterhaltung als politisches Instrument vor. Solange die Herrschaftspraxis Zeit als Qualität des Vergänglichen unterdrückt, scheint auch die Legitimität von Herrschaft unhinterfragbar.

Die politische Indienstnahme von Zeittaktung als Machtinstrument wird weiter gesteigert, indem der Herzog spontan die zeitliche Ordnung des *Clavigo* umstellt und damit seine absolute Macht über die Zeitordnung des Hofzeremoniells demonstriert. Durch seinen Diener lässt er verkünden: „Zweiter Akt ist erster Akt! befiehlt Durchlaucht Sire! [...] Sire Durchlaucht befiehlt, daß mit dem zweiten Akte angefangen werde und auf der Stelle angefangen!“ Begründet wird diese Kürzung damit, dass die ersten Akte „immer langweilig [seien], man müßte stets mit dem zweiten anfangen.“ (III/4, 138) Die Wahrnehmung, dass der erste Akt „immer langweilig“ sei, ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass entsprechend der klassischen Regelpoetik der erste Akt gewöhnlich zur Rekapitulation der Vorgeschichte genutzt wird. Um die gute Unterhaltung der politischen Gäste zu gewährleisten, ordnet der Herzog die Auslassung eben dieser Rekapitulation an. Seine absolutistisch gesetzte Zeittaktung zielt auf eine Beschleunigung des Bühnengeschehens ab, die abermals jegliche Langeweile eliminieren soll. Die Umsetzung scheitert aber trotzdem: Die Karlsschüler hetzen wegen der Auslassung des ersten Aufzugs buchstäblich durch das Drama, spielen schlecht und lassen das Stück – entgegen der Intention der herzoglichen Anweisung – als langweilig erscheinen. Diese misslungene Manipulation der Zeitwahrnehmung hat für den Herzog unmittelbare diplomatische Konsequenzen, da der als Gast anwesende Großfürst die Vorstellung, offensichtlich empört, verlässt. Der Herzog kommentiert: „Dieser Schiller ist ein Clavigo zum Davonlaufen – der Großfürst ist mir auch davongelaufen“ (III/6, 152). Die anschließenden Programmpunkte

Parade, Jagd und Feuerwerk sind damit ebenso hinfällig wie alle erhofften politischen Gespräche gescheitert.

Die Schüler wiederum begründen ihr schlechtes Spiel mit dem ihnen vorgeschriebenen monotonen Rhythmus und verdeutlichen damit implizit, wie wenig sie bereit sind, sich der Zeittaktung der höfischen Befehlsstrukturen zu beugen:

[U]nd wir haben Alle schlecht gespielt, weil wir nicht geschlafen haben, und weil wir dazu kommandirt worden sind, wie die Pferde zum Traben – den ersten Akt hatten wir auf der Zunge, und trab trab, heißt es auf einmal zweiter Akt! Deshalb hat man von uns nichts weiter als eine Pferdekomoedie erwarten können. (III/7, 157)

Die obrigkeitliche Indienstnahme der Temporalität des Goethe-Dramas scheitert also am performativen Moment der Aufführung – doch nicht nur. Zwar erscheint *Clavigo* zunächst als für höfische Zwecke geeignetes Stück, doch die Temporalstruktur des Stücks wird schließlich zum überraschend großen Problem für die absolutistische Zeitordnung. Hier – im dritten Aufzug, in dem Moment, in dem die Zeit sich aufgrund der misslungenen *Clavigo*-Aufführung bemerkbar macht – beginnt die Souveränität des Herzogs brüchig zu werden. Während ihm eben noch die uneingeschränkte Macht über die Zeit zukam, entwindet diese sich ihm nun zunehmend, da die gefährliche Langeweile nicht nur aus dem schlechten und langsamen Spiel der Karlsschüler, sondern vor allem aus der Tempoanlage von Goethes Stück selbst resultiert. Die Echtzeitdarstellung im *Clavigo*, die auf größere Raffungen und Auslassungen verzichtet, hat ein zu geringes Tempo, weist also für die Dauer der Spielzeit zu wenige Handlungsereignisse auf. „[D]ue to the lack of scene division“, schließt Stewart, „[t]his technique radically reduces the suspense that develops between scenes.“⁴⁰ Gerade die zeitdeckende Konzeption der gespielten Zeit in Goethes Drama ist dafür verantwortlich, dass das dramatische Geschehen langwierig erscheint. Dieses Verfahren, der hohe Anteil reflexiver dialogischer Passagen sowie die fehlende Handlung auf der Bühne führen im *Clavigo* zu einer Entschleunigung. Durch die aufkommende Langeweile unterwandert Goethes Drama trotz der Einhaltung der regelpoetischen Vorgaben die Logik der höfischen Unterhaltungspraxis. Laube macht sich das wiederum für seine Hofkritik zunutze. Weil durch die Bühnenaufführung die Zeitlichkeit der höfischen Politik maßgeblich gestört wird, erscheint die herzogliche Entscheidung, den *Clavigo* aufführen zu lassen, im *Karlsschüler*-Drama als gravierender politischer Fehler. Durch das Goethe-Stück werden nicht nur seine diplomatischen Pläne

⁴⁰ Stewart (Anm. 38), 187.

torpediert, durch die Störung der höfischen Zeittaktung öffnet sich zugleich ein subversiver Spielraum für die liberale Kritik der Karlsschüler.

Zeiten des Handelns, Zeiten des Redens. Ferdinand von Heinemanns „Robespierre“ (Markus Wessels)

Eine gewisse Konjunktur erfahren in der Zeit von 1789 bis 1850 vor allem politische Dramen, die den Schauplatz ihrer Handlungen in die französische Revolutionszeit verlegen. Ferdinand von Heinemanns Stück *Robespierre* etwa, das 1850 im Nachgang zur 1848er Revolution erscheint, erweist sich dabei als eine intensive Beschäftigung mit dem Begriff des ‚Handelns‘.⁴¹ Das Reden und die rhetorischen Möglichkeiten, Wirkung zu erzielen und Handlungen zu generieren, stehen hier permanent infrage. Die unterschiedlichen politischen Akteure des Dramas, die fast allesamt dem Kreis der Revolutionäre entstammen, vertreten je unterschiedliche Standpunkte, was die politische Aktion betrifft – und in der Kollision dieser Standpunkte besteht der dramatische Konflikt des Stücks.

Heinemanns Stück verfolgt die revolutionären Vorgänge von 1793 und 1794 – den Beginn bildet die von Robespierre angeordnete Verhaftung der Girondisten, das Ende die Verhaftung Robespierres.⁴² Die Handlung erstreckt sich also über ungefähr ein Jahr. Im Zentrum des Geschehens steht die Entwicklung Robespierres, das Stück ist mithin eine Darstellung der Abfolge der politischen Kämpfe des Protagonisten mit der Gironde, Georges Danton und weiteren Akteuren der Revolution. Es stehen sich, typologisiert in der Opposition von rascher Tat und Besonnenheit, zunächst vor allem die Charaktere Marat und Robespierre gegenüber. In der ersten Szene des ersten Aufzuges ist Marat bemüht, das Volk dazu zu bewegen, die Girondisten der Guillotine zuzuführen. Die politischen Verhältnisse scheinen klar:

Ich will Euch einmal sagen, wie die Sachen stehn, so daß Ihr's mit Fäusten greifen könnt. Da am Rhein – die Tyrannen; dort in der Vendée – die Pfaffen, und – nun paßt auf – hier in Paris die Verräther, die es mit beiden halten, und Eure Generale zum Verrath verleiten. Ist darin eine Spur von Verstand? Verrath hier, Verrath dort und Verrath überall. (H 12)

⁴¹ Ferdinand von Heinemann: *Robespierre*. Trauerspiel in fünf Aufzügen, Braunschweig 1850. Im Folgenden unter der Sigle H und unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

⁴² Die Flucht Robespierres und sein Tod sind ausgespart.

Ebenso klar wie die Verhältnisse erscheint dann die Handlungsanweisung: „Nun laßt endlich das Gaffen Jakobiner und handelt“ (H 11). In die Versammlung tritt schließlich Robespierre, dessen Auftritt Marat verhindern möchte, aber nicht kann: „Was zaudern! Was noch lange Reden hören! Fort!“ (H 15). Die anschließende Rede Robespierres zum Volk ist ein Plädoyer für eine der Expertise Marats entgegengesetzte Handlungsweise. „[R]asch“ eintretend erklärt er zunächst: „Ich pflege erst zu denken, eh’ ich rede“ (H 15). Handeln wird hier vor allem nach zeitlichen Kriterien beurteilt: Marat steht für schnelles Handeln, Robespierre für rhetorische Besonnenheit.

Konstitutiv für das Stück – und für viele weitere Stücke der Zeit zwischen 1789 und 1850 – ist eine Verknappung von Zeit, die auch Robespierre betrifft, der an vielen Stellen des Dramas zur Eile gezwungen wird: „Ich muß zum Kampf; wenn das Gerücht schon plaudert, / Ist Eile nöthig.“ (H 77) Damit ist motivisch eingeleitet, was für die Hauptfigur Robespierre im Verlauf des Dramas konstitutiv sein wird: ein Wettlauf mit der Zeit, der sich formal an den Auftritten Robespierres ablesen lässt. Bereits in der oben diskutierten Szene erklärt Marat, Robespierre sei „so spät“ (H 15) – immerhin ist er aber hier noch früh genug, um die von Marat aufgestachelten Bürger zurückzuhalten. Die Auftritte Robespierres sind zumeist am Szenenanfang zu finden, eher selten tritt er in einer laufenden Szene auf. Das gibt ihm die Handlungsinitiative in diesen Szenen, die auch daran offenbar wird, dass er die Kontrolle über das Geschehen immer dann einbüßt und zurückerobern muss, wenn er den Szenenbeginn verpasst, also zu spät auftritt. In I, 5 erscheint Robespierre kurz nach Danton und muss sich im Konvent gegen dessen Angriffe und die der Gironde wehren (H 34 ff.), was ihm schließlich auch gelingt. In V, 1 kann Robespierre durch sein verspätetes Erscheinen nicht verhindern, dass Marie, die Pflgetochter seiner Schwester Charlotte, von den Volksmassen getötet wird (H 164 f.). Endlich erscheint Robespierre in der letzten Szene des Stücks (V, 3) nach seinen politischen Gegnern im Konvent und unterliegt in den folgenden Auseinandersetzungen, was zu seiner Verhaftung führt (H 178 ff.).

Gleichzeitig ist zu erkennen, dass die Figuren die Szenen auch als solche wahrnehmen und die historische Dramenhandlung an einigen Stellen mit der Handlung auf der Bühne zu vermitteln suchen. Sie scheinen also in ihrer Figurenrede dem Umstand Rechnung zu tragen, dass es sich um ein Theaterstück handelt, in dem sie ihre Rollen spielen. In der bereits angesprochenen Konventszene (I, 5) versucht Robespierre, die „Scene“ zu schließen, also einerseits die Beratungen im Konvent zu beenden, andererseits die Handlungseinheit ‚Szene‘ auf der Bühne abzukürzen: „Kürzt diese fürchterliche Scene ab. / Ihr habt des Volkes Willen jetzt vernommen. / Vollzieht ihn schnell, so habt Ihr Ruh’; verhaftet / Die Zweiundzwanzig“ (H 43). Im letzten

Akt schließlich ist vom „Theatercoup“ (H 179) die Rede, der inszeniert werden soll, um Robespierre von der Rednertribüne fernzuhalten und unter Arrest zu stellen. Es entsteht eine Nähe von theatraler Handlung und dargestellter politischer Handlung; die historischen Punkte, welche die Handlung von Heinemanns Drama zeitlich rahmen (die Verhaftung der Girondins und die Verhaftung Robespierres), werden metaphorisch in die Nähe zu Theater Techniken gebracht, die jeweils auf eine Verringerung der Aktionszeit der politischen Gegner hinauslaufen (die Verkürzung der Szene, der „Theatercoup“, der von der rhetorischen Einflussnahme abhalten soll). Theaterhandlung und revolutionäre Handlung verschwimmen schließlich in einer satirischen Überblendung in II, 7. Marton Levis, eine Frau des Volkes, spricht zu ihren Söhnen: „Mich soll nur wundern, wie lange die Verräther an der einen unteilbaren Republik vorhalten werden zu Nutz und Frommen der Patrioten.“ Darauf ihr Sohn Tiberius: „Ja dann müssen wir wieder Geld für's Theater bezahlen, wenn wir einen Kopf abschlagen sehen wollen“ (H 79).

Zeit ist ferner in prominenter Weise in der Figurenrede präsent. So wähnt sich auch Robespierre als ein Opfer der Zeit, die schnelle Entschlüsse einfordert:

Die Zeit ist ein Despot, willkürlich waltet
Ihr ehrner Wille über Freud' und Leid.
Sie hat kein Herz, darin die Sehnsucht klopft,
Und ihren Puls hemmt nicht die bleiche Furcht.
Doch bleiern scheinen stets sich die Gewichte
An ihren Geisterflügelschlag zu hängen,
Wenn in Erwartung einer dunkeln Zukunft
Die ganze Seele sich mit ihren Zweifeln
In wildem Durste nach Entscheidung drängt. (H 19)

Durch die Personalisierung der Zeit („Die Zeit ist ein Despot“) erhält diese jene Handlungsmacht, die den Figuren des Stücks mehr und mehr entzogen wird. Politisches Entscheiden wird dadurch unmöglich:

Wir haben fürderhin nicht mehr zu wählen,
Denn Niemand ist sein eig'ner Herr so ganz,
Daß er mit sich nach Willkür schalten möge,
Und mächt'ger als das einzle [sic!] kleine Hirn

Sind einer Zeit weltstürmende Gedanken. (H 20)

Die Hauptfigur in Heinemanns Stück scheint damit den von Hegel in seiner *Ästhetik* geforderten Eigenschaften des Tragödienhelden zu entsprechen. Der Pluralität der Möglichkeiten der Dramenfiguren steht die Verknappung der Zeit entgegen, welche die freie Auswahl verunmöglicht. Hegel schreibt in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik*:

In der *gegenwärtigen* Rede und Gegenrede [in der Aufführungssituation] aber gilt die Voraussetzung, daß im Menschen sein Wille und Herz, seine Regung und Entschließung direkter Art sei, daß überhaupt ohne jenen Umweg weitläufiger Überlegungen mit dem unmittelbaren Gemüt Aug zu Auge, Mund zu Mund, Ohr zu Ohr aufgenommen und erwidert werde. Dann nämlich entspringen die Handlungen und Reden in jeder Situation lebendig aus dem Charakter als solchem, der nicht mehr die Zeit zur Auswahl aus den vielen verschiedenartigen Möglichkeiten übrigbehält.⁴³

Robespierre erscheint somit schließlich als typische Figur seiner Zeit, die sich dadurch auszeichnet, dass ihr die Wahl angesichts des Schwindens der Ressource ‚Zeit‘ genommen wird. Deliberative Rhetorik (H 15) weicht überstürztem Handeln. Unfähig, zu einem sprachlichen politischen Austausch zurückzukehren, wird Robespierre zum Antagonisten der Zeit, indem er sich zur Riesengestalt aufwirft: „Doch für mein Volk kann ich ein Riese werden, / Der eine Welt aus ihren Fugen reißt“ (H 20). Seine rücksichtslosen, aber aus gutem Antrieb sich ergebenden Handlungen münden in seine Entmachtung und Verhaftung (H 184). Schließlich wird er als „Tyrann“ wahrgenommen (H 179).

Am Ende ist es so für eine Rückkehr zu einer deliberativen Rhetorik ‚zu spät‘. Wenn Robespierre zum Schluss des Stückes sagt: „Ich fordere / Das Wort“ (H 181), ist dies ein letzter Versuch, sich auf rhetorisches Gebiet zurückzuziehen, was ihm allerdings versagt bleibt. Ein letztes „[h]abt Ihr kein Wort mehr für mich?“ (H 182) illustriert das Scheitern Robespierres an Politik und Rhetorik.

⁴³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt a.M. 1970, 508 f.