

ATHENÄUM
JAHRBUCH DER FRIEDRICH SCHLEGEL-GESELLSCHAFT

ATHENÄUM

Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft

SONDERHEFT

DAS POLITISCHE DES ROMANTISCHEN DRAMAS

28. JAHRGANG 2018

HERAUSGEGEBEN VON

CHRISTIAN KIRCHMEIER

FERDINAND SCHÖNINGH

Umschlagabbildung:

Bühnenbildentwurf des „Sonnentempels“ von Simon Quaglio für die Münchner Aufführung von Mozarts *Die Zauberflöte* im Jahr 1818.

Gedruckt mit Unterstützung des „Center for Advanced Studies“ der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Verlag Ferdinand Schöningh, ein Imprint der Brill Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.schoeningh.de

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Tübingen
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-506-78876-4 (paperback)

ISBN 978-3-657-78876-7 (e-book)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung <i>Christian Kirchmeier</i>	1
Wie, wann und warum ist das romantische Drama politisch? Tieck und die Entwicklungen bei Arnim, Brentano und Eichendorff <i>Stefan Scherer</i>	25
„Tiefere Blicke in das Menschen-Herz“. Schillers <i>Pitaval</i> und der <i>Code Napoléon</i> <i>Katrin Trüstedt</i>	49
Das ‚mannigfaltige Weltleben‘ in Achim von Arnims <i>Schaubühne</i> <i>Uwe Japp</i>	77
Vom „Glückseckel“ zum Staatssäckel. Politische Schulden in den romantischen Fortunatus-Dramen (Chamisso, Tieck) <i>Maximilian Bergengruen</i>	89
Nachschub fürs geistliche Regiment. Poesie als Religionsersatz und Fundierungsinstanz von Herrschaft in Ludwig Tiecks <i>Leben und Tod der heiligen Genoveva</i> (1800) <i>Christoph Rauen</i>	107
Der König der Romantik. Zur politischen Romantik der Lesung bei Ludwig Tieck <i>Harun Maye</i>	133
Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische <i>epochē</i> der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks <i>Christian Kirchmeier</i>	157
Büchners politische Komödien <i>Dantons Tod</i> und <i>Leonce und Lena</i>. Tragödie oder Komödie: Gattungen des Sozialen <i>Rüdiger Campe</i>	183

Zusammenstoß des Allgemeinen mit dem Besonderen, komisch wie politisch. Zu Brentanos <i>Ponce de Leon</i> und Eichendorffs <i>Die Freier</i> <i>Ralf Simon</i>.....	201
Der Theaterautor als Weltenmacher. Adolf Glaßbrenners verkehrte Romantik <i>Julia Stenzel</i>	223
The Aesthetics of Retrieval. Criticism and Romanticism in de Man and Heidegger <i>Karen Feldman</i>.....	243
Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger	257
Personen- und Werkverzeichnis	261

Einleitung

Christian Kirchmeier
(LMU München)

Im Jahr 1971 gab Reinhold Grimm zwei Bände zu deutschen Dramentheorien heraus, die ein Meilenstein germanistischer Gattungsforschung geworden sind.¹ Die beiden Bücher versammeln zahlreiche Beiträge, die entweder bis heute Geltung beanspruchen können oder an deren Thesen sich die Forschung bis heute abarbeitet. Im ersten Band etwa finden sich zwischen Hans-Jürgen Schings „*Consolatio Tragoediae*“ zum barocken Trauerspiel so wirkungsmächtige Texte wie Kurt Wölfels Abhandlung zum Aufklärungsdrama als „Moralische Anstalt“, Fritz Martinis Analyse der „Poetik des Dramas im Sturm und Drang“ und Klaus Berghahns Untersuchung von Schillers Begriff des „Pathetischerhabenen“.

Inmitten des Bandes steht mit Peter Schmidts Beitrag zum romantischen Drama jedoch auch ein Text, der sich nicht so recht in diese illustre Gesellschaft einfinden mag – nicht etwa, weil er weniger kenntnisreich geschrieben wäre, sondern weil es um das romantische Drama selbst schlecht bestellt zu sein scheint. Das wenigstens signalisiert sein vielsagender Untertitel „Zur Theorie eines Paradoxons“, der sogar Zweifel weckt, ob die romantischen Dramenpoetiken Eingang in den Band gefunden hätten, wäre da nicht ein akademisches Interesse an historischer Vollständigkeit am Werk.

Schmidts Text beginnt mit einem programmatischen Zitat Alois Schrebers aus dem Jahr 1794: „Alles will nur Romane lesen und Romane drucken, und so auch jederman blos Romane schreiben.“² Und Schmidt schließt sich der Auffassung an, dass das Drama mit der Romantik eine aus der Zeit gefallene Gattung würde, die mit „Antitheater“ recht treffend charakterisiert sei.³ Wenn sich die Romantiker zur Poetik des romantischen Dramas äußerten, dann dächten sie an Shakespeare und Calderón zurück, oder an ein erst zu entstehendes Theater der Zukunft voraus.

Die These vom Aufstieg des Romans und Niedergang des Dramas⁴ wurde bereits in den ästhetischen Theorien um 1800 diskutiert und sogar zum

¹ Grimm: *Deutsche Dramentheorien*.

² Zit. n. Schmidt: „Romantisches Drama“, S. 245.

³ Ebd., S. 252.

⁴ Bisweilen ging die Forschung sogar so weit, dass sie den Wert des Begriffs vom romantischen Drama eben in dessen transitorischer Funktion erkannt hat, als ein Marker für den Übergang

Gegenstand grundsätzlicher geschichtsphilosophischer Reflexionen gemacht. Ihre Summa, wenn nicht sogar ihre Überhöhung, finden diese Überlegungen in Hegels Ästhetik-Vorlesungen, die mit dem Gedanken enden, dass mit dem romantischen Drama (wobei Hegel vor allem die Komödie im Sinn hat) die Geschichte der Ästhetik an ihr Ende komme: „[A]uf diesem Gipfel [nämlich dem Gipfel der romantischen Komödie, C.K.] führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt.“⁵ Als genuin moderne Gattung bliebe dann nur mehr der Roman übrig, den Hegel zwar noch als Ausdruck einer isolierten Subjektivität gelten lässt, nicht mehr aber als eine Darstellungsform, in der eine absolute Idee anschaulich werden könnte.

Mit dem Roman war damit diejenige Gattung gefunden, die zum Beleg für einen leitenden geschichtsphilosophischen Gedanken im Umfeld der Romantik diene, nämlich die Idee von der Genese des neuzeitlichen Subjektes. Das gilt insbesondere für das Frühwerk Friedrich Schlegels. Wenn er im „Brief über den Roman“ es als Vorzug der Gattung lobt, ein „Selbstbekenntnis des Verfassers“ zu sein (KFSa 2, S. 337),⁶ drückt sich darin ein hermeneutischer Wille aus, den neuzeitlichen Subjektivismus zur historischen Transzendentalie des modernen Romans zu erheben – nicht zuletzt deswegen führt die Romantik den Roman bereits im Namen. Dabei zeigt sich Schlegel allerdings deutlich zuversichtlicher als Hegel, dass in der Moderne der Roman in der Lage sei, ein „Inbegriff d.[er] ganzen Zeitbildung“ zu werden (KFSa 16, S. 115). Zumindest der Idealtypus des ‚absoluten Romans‘⁷ könne demnach die Moderne auf den Begriff bringen und damit das vollziehen, was für Hegel erst der ‚absolute Geist‘ in seiner höchsten Form, und das heißt für ihn: in der Philosophie, zu erreichen vermag.⁸

Da Schlegel in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* das Prinzip der Bildung des Individuums dargestellt sah, lag es für ihn nahe, in der Gattung des Romans den poetischen Fluchtpunkt der Moderne zu sehen. Im „Studium“-Aufsatz jedoch, der bereits kurz vor Erscheinen des *Wilhelm Meister* abgeschlossen

vom „Zeitalter des Dramas [...] in das Zeitalter des Romans“ (Schulz: „Romantisches Drama“, S. 17).

⁵ Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, S. 572.

⁶ Die *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* wird zitiert unter der Sigle KFSa, gefolgt von Bandnummer und Seitenzahl.

⁷ Dabei ist zu bedenken, dass Schlegel einen noch zu schreibenden Roman im Blick hat, der deutliche Züge einer ästhetischen Utopie in sich birgt (vgl. Köppe: „Roman/Romantisch“).

⁸ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, S. 143f.

war, ist es nicht etwa ein anderer Romanautor, sondern der Dramatiker Shakespeare, den Schlegel zum „*Gipfel der modernen Poesie*“ (KFSA 1, S. 249) erklärt. Insbesondere Hamlet wird in Schlegels Lektüre zum Musterbeispiel des ‚interessanten‘ Individuums der Moderne. Wenn aber auch das Drama den modernen Subjektivismus anschaulich machen kann, verliert dann nicht der Roman sein Alleinstellungsmerkmal als moderne Gattung katexochen?

Schlegel vermeidet diese Schlussfolgerung durch das Argument, dass die Modernität des Romans gerade in der alle Gattungen synthetisierenden Form bestehe.⁹ Deswegen kann er im „Brief über den Roman“ den „Gegensatz zwischen dem Drama und dem Roman“ sogar kurzerhand in der These auflösen, dass „das Drama so gründlich und historisch wie es Shakespeare z.B. nimmt und behandelt, die wahre Grundlage des Romans ist“ (KFSA 2, S. 336). Shakespeare ist für Schlegel mithin zwar ein Dramatiker, aber als romantischer Dichter (der er für Schlegel selbstverständlich war¹⁰) doch eigentlich der Vorbereiter, ja sogar schon ein früher Höhepunkt des modernen Romans.¹¹

Griechische Dramatik und Französische Revolution

Wenn Schlegel mit Shakespeare den wichtigsten Dramenautor der Neuzeit zu einem Romanautor umdeutet, scheint der Begriff ‚romantisches Drama‘ tatsächlich zu einer *Contradictio in Adjecto* zu werden – fast so, wie später Brechts Begriff vom ‚epischen Theater‘. In der Tat ist für Friedrich Schlegel die Verbindung der Gattungen im Roman das poetische Projekt der Modernen, ihre Trennung hingegen Sache der Alten. Daher muss man auf seine frühen Schriften zum klassischen Altertum blicken, um verstehen zu können, welchen Begriff Friedrich Schlegel vom Drama hat.

9 In der *Geschichte der europäischen Literatur* heißt es zum Roman etwa: „Es gibt hier historische Partien, rhetorische, dialogische, alle diese Stile wechseln und sind auf das sinnreichste und künstlichste miteinander verwebt und verbunden. Poesien jeder Art, lyrische, epische, Romanzen, didaktische, sind durch das Ganze hingestreut und schmücken es in üppiger, bunter Fülle und Mannigfaltigkeit auf das reichste und glänzendste aus“ (KFSA 11, S. 159).

10 Vgl. etwa KFSA 11, S. 171.

11 Zur Deutung Shakespeares als ‚Romanautor‘ und ‚Novellist‘ vgl. etwa aus den *Fragmenten zur Litteratur und Poesie*: „Im Sh[akespeare] ist *alles* Romantische gemischt, κ[kritischer] R[oman], φ[philosophischer] R[oman], F[antastischer] R[oman], S[entimentaler] R[oman]“ (KFSA 16, S. 126); „Sh[akespeare] ist *potenzirtes Romanzo*“ (ebd., S. 158); und: „*Ariost, Cervantes und Shakspeare*, jeder hat auf andre Weise d[ie] *Novelle poetisiert*“ (ebd., S. 181).

Schon in seiner ersten Publikation „Von den Schulen der griechischen Poesie“ (1794) vertritt er die These, dass sich im Verlauf des griechischen Altertums die drei Großgattungen ausdifferenziert hätten.¹² Den Höhepunkt dieser Entwicklung sieht Schlegel in der attischen Dramatik erreicht.¹³ Wie zu keiner anderen Zeit der Kunstgeschichte sei im attischen Drama „die Poesie zu einer reinen Kunst des Schönen“ geworden (KFSA 1, S. 12). Nur hier habe sie „ihr ursprüngliches vollgültiges Recht an gränzenlose äußre Freiheit und unbeschränkte Autonomie“ (KFSA 1, S. 13) genossen.

Schlegel ruft in diesem Zitat Schlüsselbegriffe der Autonomieästhetik auf, und doch geht es ihm gerade nicht um die innere, sondern um die „äußre Freiheit“ der Dichtung. Ja, es lässt sich sogar erkennen, dass sich in dem Moment, in dem er über die Antike schreibt, sein Interesse vom Roman zum Drama und vom Subjekt zur Politik verschiebt. Diese Beobachtung, die ins Zentrum der Frage nach dem Politischen des romantischen Dramas führt, formuliert Schlegel im Umfeld seiner Arbeiten zum „Studium“-Aufsatz aus. In den Notizen zur *Charakteristik der griechischen Tragiker* heißt es:

Die Grenzen der dramatischen Sphäre bestimmt der stärkste Wille der Maße des Publikums, welcher nothwendig die dramatische Darstellung beherrscht und lenkt. Wenn etwa höhere Stände oder der Wille Weniger herrscht, so werden diese ihre *konventionellen* und zufälligen Begriffe zum Gesetz erheben; ihre Engherzigkeit wird die Grenze der Kunst. Dergl. Schranken sind dann Decenz pp. Diese Schranken stören die Freiheit der Kunst. Ist aber der Wille wirklich öffentlich und giebt es nur das Gesetz, daß die Darstellungen *bürgerlich* seyn sollen, republikanisch, öffentlich: das setzt dem Dichter eigentlich gar keine Schranken, denn es raubt ihm nicht eine bestimmte Klasse von Gegenständen aus seinem unendlichen Gebiete [...].

¹² So sei die Epik in der ionischen Schule, die Lyrik in der dorischen und die Dramatik in der athenischen entstanden – eine These übrigens, der sich Novalis in seiner Dramentheorie anschließt: „Wie episches, lyrisches und dramatisches Zeitalter in der Geschichte der griechischen Poësie einander folgten, so lösen sich in der Universalgeschichte der Poësie die Antike, Moderne, und Vereinigte Periode ab“ (Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 537). Zum Unterschied zwischen den Dramentheorien Friedrich Schlegels und Novalis' vgl. Endres: „Szenen der ‚Verwandlung‘“.

¹³ Erst die vierte, alexandrische Schule habe dann das „natürliche Ende der Kunst“ (KFSA 1, S. 16) eingeläutet, wie Schlegel mit einer an Hegel erinnernden Formulierung schreibt.

Bey uns darf der Dramatiker nicht darstellen, was die beleidigt, welche das Publikum beherrschen; bey den Griechen mußte es nur eine öffentliche Darstellung seyn, die das öffentliche Interesse erregen sollte. (KFSA 11, S. 207)

Politischer und aktueller ließ sich über das Drama kaum schreiben. Schlegel zieht eine direkte Verbindungslinie zwischen der Dramatik und dem politisch herrschenden Willen, der entweder eine *volonté générale* oder aber eine bloße *volonté particulière* sein könne. Da das Drama als einzige Gattung an die öffentliche Aufführungssituation gebunden sei, werde seine Freiheit notwendig von dem herrschenden Willen beschränkt. Damit verwirft Schlegel die störenden Schranken der „Decenz“, also der aristokratisch-höfischen Norm der *bienséance*, der er lediglich „zufällige[]“ Geltung zugestehen mag. Autonom kann für Schlegel das Drama nur dort sein, wo auch die politische Öffentlichkeit autonom ist, wo es also ein und dieselbe Instanz ist, die Normen setzt und ihnen unterworfen ist. Unter solchen republikanischen Bedingungen konnte sich das Drama für Schlegel nur in der Epoche der attischen Demokratie entfalten. Hier habe es sogar als „Verbrechen der beleidigten Heiligkeit des Volks und der Tugend [gegolten], andre als *öffentliche* Darstellungen aufs Theater zu bringen“ (KFSA 11, S. 207). Das stellt die Idee einer aufklärerischen Regelpoetik geradezu auf den Kopf: Die Vorbildlichkeit des antiken Dramas besteht nicht etwa in einem normativen Geltungsanspruch der Form, sie erklärt sich auch nicht lediglich aus der Geltung historisch kontingenter Normen, sondern aus dem Umstand, dass es Fragen demokratischer Tugenden – den *δῆμος* und die *ἀρετή* – öffentlich verhandelt, dass es also in der Lage ist, in Normkonflikten zu vermitteln und bloß zufällige Normen zu verabschieden.

Es ist wohl Schlegels originellster Beitrag zur griechischen Literaturgeschichte, dass er die Freiheit und Autonomie, die das Drama des klassischen Athens zur ästhetischen Blüte geführt hätten, ausgerechnet in der Komödie erkennt. Denn diese entnehme ihren Stoff nicht dem Mythos, sondern beziehe „nun auch das wirkliche, öffentliche und häusliche Leben“ in die „Sphäre der Poesie“ ein (KFSA 1, S. 13). Dieses Argument arbeitet er in seiner zweiten Publikation mit dem Titel „Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie“ aus, die nur einen Monat nach dem „Schulen“-Aufsatz erscheint. Hier versucht Schlegel nichts Geringeres, als das ästhetische Urteil über die alte attische Komödie einer vollständigen Revision zu unterziehen sowie den Vorwurf, ihre derbe Komik sei Zeichen für ihre mindere ästhetische Qualität, ins Gegenteil umzukehren und zu einem politischen Urteil zu machen. Für Schlegel wird sie zum Muster des griechischen Dramas, da sie gerade im krassen Verstoß

gegen alle klassizistischen Normen „gränzenlose Freiheit“ (KFSA 1, S. 23) und „unbeschränkte Autonomie“ (KFSA 1, S. 24) verwirkliche (wie er mit Rückgriff auf die Begriffe des „Schulen“-Aufsatzes schreibt). Dabei gilt ihm vor allem die Parabase als Ausdruck dieser Freiheit, also derjenige Moment, in dem der Chor die dramatische Handlung unterbricht und sich – oft mit aktuellen politischen Themen – an das Publikum wendet.

In geschichtsphilosophischer Perspektive ist Schlegel (wie nach ihm beispielsweise auch Eichendorff¹⁴) der historische Befund wichtig, dass die Parabase in der mittleren Komödie verschwindet, also genau in dem Moment, in dem das Experiment der attischen Demokratie scheitert. Der hellenistisch-aristokratische Staat erscheint so als Präfiguration des absolutistischen Zeitalters: „Der Magistrat sah sich hier wirklich genötigt, sowohl die persönliche Satire als auch den Chor mit der Parekbase zu verbieten. Dies fällt aber zugleich mit dem Verfall des Republikanismus und der Demokratie zusammen, so daß die eingeschränkte bürgerliche Freiheit als mitwirkende Ursache zu betrachten ist“ (KFSA 11, S. 94). Diese politische Veränderung ist für Schlegel das Symptom eines grundlegenden Wandels historischer Machtstrukturen, bei dem das Theater aufhört, Ort des politischen Diskurses zu sein. So wie der moderne Roman also ein Medium ist, das dem Leser in einer privaten Lektüre die Geschichte einer privaten Subjektwerdung erzählt, war das antike Drama ein Medium, das ein öffentliches Publikum mit öffentlichen Fragen konfrontiert.

Wenn damit der Begriff, den Schlegel vom romantischen Drama entwickelt, schwierig oder sogar widersprüchlich erscheint, dann liegt das nicht einfach nur an der Gattungskonkurrenz zum Roman, sondern an den politischen Machtstrukturen einer Epoche, die dem Drama keine ‚äußere Freiheit‘ einräumt. Deswegen ist das Interesse an der Gattungspoetik in der Romantik alles andere als bloß antiquarisch. Gerade für jemanden wie Friedrich Schlegel, der im engen Austausch mit der überzeugten Republikanerin Caroline Böhmer stand,¹⁵ war die in der *Terreur* ausgeartete Französische Revolution das entscheidende politische Problem seiner Zeit.¹⁶ Die griechische Antike dient ihm als eine Reflexionsfläche, aus der er Lehren für gegenwärtige

14 Bei Eichendorff heißt es: „Als aber bald nachher die politische Freiheit zu Grunde ging, und mit ihr das nationale Leben, auf dem das Drama wesentlich beruht, so mußte auch dieses der allgemeinen Abspannung folgen. Da es nicht mehr ungestraft von Dem, was das Volk bewegte, zum Volke sprechen durfte, zog es sich allmählig von der Weltbühne in das Privatleben zurück“ (Eichendorff: *Zur Geschichte des Dramas*, S. 256).

15 Vgl. Peter: *Friedrich Schlegel*, S. 23f.

16 Vgl. allgemein zur Bedeutung der Französischen Revolution für das Frühwerk Friedrich Schlegels Weiland: *Der junge Friedrich Schlegel*.

Verfassungsentwürfe zwischen konstitutioneller Monarchie, Republik und Direktorialzeit zu gewinnen versucht.¹⁷

Dazu wählt Schlegel in seinen frühen Schriften aber nicht nur den Zugang der historischen Gattungspoetik, sondern auch unmittelbar den Zugang der politischen Philosophie, deren Begriffe anhand der griechischen Geschichte geschärft werden sollen. Das wird besonders deutlich in seinem 1796 erschienenem „Versuch über den Begriff des Republikanismus“, der sich mit Kants Schrift *Zum ewigen Frieden* auseinandersetzt. Schlegel wirft Kant vor, einen unbefriedigenden Begriff von ‚Republikanismus‘ zu verwenden, der die Lehren des Altertums nicht gezogen habe: „Die Unkenntnis der politischen Bildung der Griechen und Römer ist die Quelle unsäglicher Verwirrung in der Geschichte der Menschheit, und auch der politischen Philosophie der Modernen sehr nachteilig, welche von den Alten in diesem Stücke noch viel zu lernen haben“ (KFSA 7, S. 18).

Im Zusammenspiel von „Komödien“-Aufsatz und „Republikanismus“-Schrift manifestiert sich eine doppelte Publikationsstrategie, die aus zwei verschiedenen Richtungen ein gemeinsames poetologisch-politisches Projekt verfolgt. Erst in diesem Zusammenhang wird verständlich, worin Schlegels Lösung der *Querelle des anciens et des modernes* besteht.¹⁸ Für ihn ist es ausgemacht, dass sich die Moderne nur in Opposition zur Antike in der Literatur selbst begreifen und in der Politik neu gestalten kann.¹⁹ Denn nur im klassischen Athen sei eine Symbiose von Drama und Demokratie entstanden. Die „*ästhetische Revolution*“ (KFSA 1, S. 269), die er im „Studium“-Aufsatz erwartet, ist die Schlussfolgerung dieser poetologisch-politischen Reflexion.²⁰

Die Engführung von politischer Theorie und Dramenpoetik, die sich im Frühwerk Schlegels beobachten lässt, macht deutlich, dass es zu kurz gegriffen wäre, das Drama der Romantik als ‚unpolitisches‘ Zwischenglied einer ‚politischen‘ Dramatik der Klassik einerseits und des Vormärz andererseits zu sehen. Das Gegenteil ist der Fall: Das Politische ist für das frühromantische Verständnis des Dramas kein beliebig gewählter Gegenstand, so wie man sich beispielweise auch über die Poetik, die Ethik oder die Komik des romantischen

17 Zu Schlegels frühem Interesse an der Revolution vgl. Schnyder: *Die Magie der Rhetorik*, S. 173–177.

18 Zu Schlegels poetologischer Antwort auf die *Querelle* vgl. Jauß: „Schlegels und Schillers Replik“.

19 Vgl. dazu Bräutigam: „Eine schöne Republik“.

20 Vgl. Jaeschke: „Ästhetische Revolution“. Es ist daher keine beliebig gewählte Metapher, wenn Schlegel gerade in diesem Zusammenhang von der politischen Geschichte als „Drama“ spricht und von der Französischen Revolution als ihrer (wenn auch nur vorläufigen) „Katastrophe“ (KFSA 1, S. 269).

Dramas unterhalten könnte, sondern das Drama ist für die Romantik politisch, weil es diejenige Gattung ist, die das Öffentliche in der Kunst zu vertreten hat.

Das gilt im Übrigen nicht nur für Schlegels Frühwerk. Auch nach seiner Konversion zum Katholizismus im Jahr 1808 hält Schlegel daran fest, dass das Drama von seiner historisch-politischen Situation abhängt – und zwar explizit auch in der Neuzeit. In der Wiener Vorlesungsreihe zur *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812), deren Druckfassung bereits Metternich gewidmet ist, heißt es im Kontext der Ausführungen zum spanischen *Siglo de Oro* etwa: „Die dramatische Dichtkunst aber [im Gegensatz zur lyrischen und epischen, C.K.] eignet dem Staat und dem bürgerlichen und gesellschaftlichen Leben, erfordert daher auch einen großen Mittelpunkt desselben zum Schauplatze ihrer Entwicklung“ (KFSA 6, S. 277f.). Dabei wird die Nation zum normativen Telos. Die literaturgeschichtliche Bedeutung der Bühnen von Madrid, London und Paris verdanke sich dem „Nationalgeist“ (KFSA 6, S. 278) dieser Hauptstädte, mit dem sich Rom und Wien (noch) nicht messen könnten. Auch wenn Schlegel hier also mit durchaus restaurativem Interesse die Kategorie der Republik durch die der Nation ersetzt hat, um die ästhetische Qualität der Dramatik zu bewerten, hält er doch daran fest, dass sich das Drama nur als politische Gattung verstehen lässt. Was auch immer das Drama für die Romantik sein soll, entscheidet sich an der Frage nach dem Politischen.

Unpolitische Romantik?

Nun ist diese Frage nach dem Politischen der Romantik so alt wie die Romantikforschung selbst. Und auch hier stößt man sogleich auf ein Paradox, das Helmut Schanze 2012 auf die Formel gebracht hat: „Die ‚Romantiker‘ sind dezidiert ‚unpolitisch‘ und ‚politisch‘ zugleich.“²¹ Einerseits würden sie sich nämlich in einen subjektiv-privaten Bereich zurückziehen und die ‚deutsche Kulturnation‘ auf einen ‚Sonderweg‘ führen. Dieser Gedanke führt ideengeschichtlich zu Thomas Mann, der sich in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* davon überzeugt zeigt, „daß das deutsche Volk die politische Demokratie niemals wird lieben können, aus dem einfachen Grunde, weil es die Politik selbst nicht lieben kann“.²² Andererseits aber sind sowohl die frühe Sympathie für die Revolution als auch die spätere für die Restauration eminent politisch, und auch der in sich zurückgezogene Dichter nimmt schon insofern am politischen Diskurs teil, als er seine Schriften weiter an eine Öffentlichkeit adressiert. Systematisch

21 Schanze: „Romantik als ‚unpolitische‘ Kategorie“, S. 36.

22 Th. Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 33.

gibt es für dieses Paradox dann nur zwei Lösungsmöglichkeiten: Entweder erweist sich das vermeintlich Politische der Romantik als das eigentlich Unpolitische, oder das vermeintlich Unpolitische der Romantik als das eigentlich Politische.

Carl Schmitt hat den ersten Lösungsweg gewählt. Wo sich die Romantiker politisch äußerten, sieht er die Leugnung des Politischen. Um das nachzuweisen, versucht er in seiner erstmals 1919 erschienen Schrift *Politische Romantik* eine Reihe von Fragen zu beantworten: Wie ist der politische Opportunismus der Romantiker zustande gekommen, wie konnten sie sich also in kürzester Zeit gegensätzlichen politischen Positionen anschließen, und warum ist an die Stelle der normgeleiteten politischen Entscheidung der bloße gesellige Austausch subjektiver Meinungen getreten? Seine Antwort kulminiert in der berühmten Formel: „Romantik ist subjektiver Occasionalismus“.²³ Die Romantiker hätten, so wirft Schmitt ihnen vor, die Kategorie der *causa* verabschiedet und damit das Prinzip einer normativ bindenden Wirkursache aus der Politik ausgeschlossen. Ein Modell des Politischen ohne dieses Prinzip erscheint Schmitt aber ebenso undenkbar wie ein Verzicht auf den Ursache-Wirkungs-Zusammenhang in der Mechanik oder das Reiz-Reaktions-Schema in der Biologie.²⁴ Da das romantische Subjekt glaube, die Außenwelt lediglich als Anlass für die eigene poetische Produktion zu benötigen, sei es nur noch zu (liberalem) Gerede fähig, nicht aber zu normbasierter politischer Handlung.

Schmitts Sorge über einen Verlust des Politischen in der Romantik beruht, wie Friedrich Balke gezeigt hat,²⁵ auf einer grundsätzlichen Beunruhigung über die moderne Gesellschaft, die sich durch das gesamte Werk Schmitts zieht. In den Begriffen der Systemtheorie formuliert, ergibt sich diese Unruhe aus der Tatsache, dass komplexe Systeme (wie soziale Funktionssysteme in einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft) nicht mechanisch auf Umweltreize reagieren, sondern sie nach ihren eigenen Programmen verarbeiten – in Schmitts Sinne also subjektiv-okkasionalistisch. Wenn Schmitt diese Notwendigkeit leugnet und an einer determinierenden transzendenten politischen Wirkursache, an einem normativen Ursprung der Politik, festhält, wird er zwangsweise zum „letzten großen Metaphysiker der Politik“,²⁶ wie ihm Jacques Derrida vorgeworfen hat.

Schmitts Ausführungen zur Romantik wurde in der Forschung mehrfach widersprochen. Ein gewichtiger Einwand zielt auf sein Verständnis romantischer

23 Schmitt: *Politische Romantik*, S. 23.

24 Vgl. ebd., S. 120.

25 Balke: *Der Staat nach seinem Ende*, S. 120–132.

26 Derrida: *Die Politik der Freundschaft*, S. 333.

Ästhetik: Sie ist nicht der Versuch, tradierte politische Autoritäten zu verdrängen, sondern im Gegenteil eine Reaktion auf deren Verdrängung und der Versuch, diesen Verlust zu kompensieren.²⁷ An die Stelle transzendenter Gewissheit setzt sie eine immanente Praxis, die aus sich selbst heraus eine alternative, immanente Gewissheit zu produzieren versucht. Deswegen wird Literatur in der Romantik nicht nur zum Medium der Dichtung, sondern zugleich zum Medium der Reflexion über Dichtung. Mit den Worten Philippe Lacoue-Labarthes und Jean-Luc Nancys gesprochen, ist sie damit nicht so sehr „Poesie“ als „Auto-Poesie“, nicht so sehr das Verfahren der Romantisierung als ihre Erzeugung aus sich selbst heraus und damit die „Wahrheit der Produktion selbst“.²⁸

Problematisch ist außerdem Schmitts Kritik am Subjektivismus. Wenn er in der Romantik einen *subjektivierten* Okkasionalismus erkennt, dann meint er damit nicht nur, dass das Individuum als Begründungsinstanz an die Stelle Gottes getreten ist. Es geht ihm vielmehr um eine Kritik des Pluralismus, um einen Protest gegen den Zustand des unentschiedenen Nebeneinanders bloßer Meinungen. Eine solche Haltung sieht er vor allem in der Person Adam Müllers realisiert, der alle möglichen Gegensätze lediglich subjektiv vermittelte, ohne ein kausales Prinzip anzuerkennen.

Dabei übersieht Schmitt aber, dass auch Müller ein poetisch-politisches Projekt verfolgt, das davon ausgeht, dass es eine Diskrepanz zwischen dem Geist der deutschen Nation, der sich in der Literatur ausdrücke, und der tatsächlichen nationalen Einheit gebe.²⁹ Da die politische Einheit fehle, äußere sich auch der Geist nur partikular.³⁰ Abhilfe soll das Theater als derjenige Ort schaffen, an dem sich das Abhängigkeitsverhältnis von Politik und Geist

²⁷ Vgl. dazu Bohrer: *Die Kritik der Romantik*, S. 284–311.

²⁸ Lacoue-Labarthe/Nancy: *Das Literarisch-Absolute*, S. 27.

²⁹ Das ist beispielsweise das Referenzproblem der *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur*, die Müller im Jahr 1806 in Dresden gehalten hat. Darin spannt er ein weites Feld auf, das vom Verhältnis des ‚deutschen Geistes‘ zu Antike und Mittelalter, über Kritik und Dichtung bis zu Geschichte und Staatswissenschaft reicht. Doch all das läuft auf die Abschlussvorlesung zum deutschen Theater hinaus. In diesem Kapitel findet man viel von dem, was Schmitt an Müller kritisiert: dass er Argumente durch Emphase und Analogien ersetzt, dass er Kategorien vertauscht und Gegensätze lediglich okkasionalistisch vermittelt. Da wird das Theater zum Vermittler von Kirche und Markt, von Tragödie und Komödie, von Weichem und Festem, Flüssigem und Trockenem, Weiblichem und Männlichem, Monarchistischem und Republikanischem etc. Doch gerade das Theater dient Müller für ein ‚kausalistisches‘ politischer Argument hinter dieser okkasionalistischen Rhetorik.

³⁰ Vgl. Müller: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, Bd. 1, S. 35–37.

umkehrt: Sobald nämlich Literatur in den öffentlichen Raum trete, könne sie politisch werden.³¹ Das Theater wird so zu einem Raum des ‚Austauschs‘, der einen Beitrag dazu leisten kann, einen bloßen Subjektivismus zu überwinden. Wenn Schmitt in der Romantisierung also lediglich einen Prozess der Subjektivierung am Werk sieht, verkennt er, dass sich die romantische Ästhetik und insbesondere Dramatik gerade am Problem dieses Subjektivismus abarbeitet.

Es ist natürlich eine offene Frage, wie gut die romantische Lösung des Subjektivitätsproblems qua (dramatischer) Ästhetik ist, und hier wären Apologeten der Romantik vorschnell, würden sie mit Schmitts Prämissen zugleich den diagnostischen Wert seiner Schlussfolgerungen bezweifeln. Aber ein Urteil darüber muss auswerten, wie die Romantik das Problem zu lösen versucht hat, wie sie sich also an der Idee eines ‚Austauschs‘ (im Sinne Müllers) abarbeitet, der politisch etwas anderes ist als Schmitts Feindbild vom liberalen Salongeschwätz.

Politische Romantik?

Es bleibt damit als zweiter Weg, das Paradox von den politisch-unpolitischen Romantikern zu lösen, der Versuch, in der poetischen Kommunikation selbst das Politische der Romantik zu suchen. Bei genauer Lektüre wird sichtbar, dass bereits Friedrich Schlegel in seinem „Republikanismus“-Aufsatz diesen Weg einschlägt, wenn er eine Art Kommunikationstheorie *avant la lettre* vorschlägt. Aus dem menschlichen „*Vermögen der Mitteilung*“ schließt er auf den „reine[n] praktische[n] Imperativ“:

Gemeinschaft der Menschheit soll sein, oder das Ich soll mitgeteilt werden. Diese abgeleitete praktische Theses ist das Fundament und Objekt der Politik, worunter ich nicht die Kunst verstehe, den Mechanismus der Natur zur Regierung der Menschen zu nutzen [...], sondern (wie die griechischen Philosophen) eine praktische Wissenschaft, im Kantischen Sinne dieses Worts, deren Objekt die Relation der praktischen Individuen und Arten ist. (KFSA 7, S. 14f.)

³¹ So heißt es schon im ersten Satz der abschließenden Vorlesung: „Das künstlerische und wissenschaftliche Wesen der Nationen erbaut sich in seiner innersten Mitte einen Schauplatz, auf den die Lebenslust der großen Gemeinschaft ihre herrlichsten Früchte ausschüttet; einen Markt, auf dem das Nationalleben sich berührt und sich austauscht – das Theater“ (ebd., S. 127).

Dies ist eine Schlüsselstelle für das politische Denken der Frühromantik, weil sich aus ihr der Begriff des Politischen in der Romantik erschließen lässt. Friedrich Schlegel unterscheidet zwei verschiedene Bedeutungen von „Politik“: Die erste Bedeutung zielt auf gouvernementale Fragen von Regierungstechniken, also auf das, was im Kontext frühneuzeitlicher Herrschaft unter dem Begriff der ‚Policey‘ verhandelt wurde. Die zweite Bedeutung hingegen bezieht sich auf die Verhältnisse von sozialen Akteuren zueinander, durch die sich eine politische Ordnung überhaupt erst ausbilden kann, und die den herrschaftstechnischen Fragen der ‚Policey‘ notwendig vorausgeht. ‚Unpolitisch‘ sind die Romantiker, wenn man diese Unterscheidung ernst nimmt, nur in Bezug auf gouvernementale Machttechniken. Die Bedingungen von politischer Ordnung hingegen sind für sie von so zentralem Interesse, dass die romantische Poetik schlechthin sogar als Reaktion darauf gelesen werden kann.

Schlegels zweiter Begriff von ‚Politik‘ reagiert unmittelbar auf seine politischen Zeitumstände: Solange monarchische Herrschaft auf der Idee beruhen konnte, dass der König über einen durch Gottes Gnaden eingesetzten zweiten Körper verfügt, war die Frage nach der Legitimation von Macht von der politischen Theologie immer schon (gewissermaßen transzendent-kausalistisch) beantwortet. Mit dem Zusammenbruch transzendenter Legitimationsfiguren aber wurde völlig unklar, worauf sich soziales Zusammenleben begründen könnte.³² Mit seiner Suche nach der „Relation der praktischen Individuen und Arten“ hat Schlegel also nicht weniger im Sinn, als das Begründungsproblem säkularer Herrschaft zu adressieren, die sich nicht mehr auf einen transzendenten Ursprung berufen kann.

Der systematische Wert von Schlegels Unterscheidung der beiden Bedeutungen von ‚Politik‘ lässt sich kaum überschätzen. Sie hat sich in der jüngsten Geschichte des politischen Denkens als notwendig erwiesen, um die Bedingungen politischer Herrschaft in der Moderne untersuchen zu können. Tatsächlich nimmt Schlegel das Konzept einer ‚politischen Differenz‘ vorweg, das seit den 1980er Jahren die politische Theorie prägt³³ und auch in den Fokus der Romantikforschung getreten ist.³⁴ Die Parallelen der politisch-theoretischen

32 Und musste dann etwa mit einer organischen Körper-Metapher ersetzt werden (vgl. Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*).

33 Von dem Derrida-Kolloquium, das Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy im Jahr 1980 organisiert haben, sowie von dem im Anschluss daran gegründeten *Centre de recherches philosophiques sur le politique* gingen für diese Debatte entscheidende Impulse aus. Einen guten Überblick über die ‚politische Differenz‘ gibt Bedorf: „Das Politische und die Politik“.

34 Vgl. neben den in anderen Zusammenhängen genannten etwa auch Hebekus/Matala de Mazza/Koschorke (Hg.): *Das Politische* sowie die von Ulrich Breuer betreute Sektion zu

Diskussionen in der Folge von 1789 und 1989 sind dabei kaum zu übersehen: So wie die Französische Revolution politisch-theologische Begründungsfiguren korrodieren ließ, hat der Zusammenbruch der Sowjetunion politische Begründungsfiguren der marxistischen Tradition in eine Krise gestürzt.³⁵ Der Verlust an politischen Gewissheiten, die lange Zeit von Zwei-Körper-Lehre bzw. historischem Materialismus garantiert schienen, erzeugte in beiden historischen Situationen ein Fundierungsproblem, das tiefer ging als das technische Problem guter Regierung. Zu beiden Zeiten waren die Lösungsversuche mit dem Problem eines postfundamentalistischen Denkens konfrontiert, also mit der Notwendigkeit, nach dem Wegfall metaphysischer bzw. geschichtsphilosophischer Begründungsinstanzen das Politische rekursiv aus sich selbst zu begründen.³⁶

Ein solches immanentes „Fundament“, wie es Schlegel im genannten Zitat sucht, erkennt er im „*Vermögen der Mitteilung*“. Die Rede vom ‚Vermögen‘ klingt kantianisch – und Schlegel selbst ist bemüht, den Bezug auf Kant hervorzuheben. Doch der Gedanke der ‚Mitteilung‘ geht über die Kant'sche Anthropologie insofern hinaus, als er nicht mehr vom Subjekt her gedacht ist, sondern sich auf der „*Relation* der praktischen Individuen und Arten“ gründet. Es ist also das transsubjektive empirische Faktum der Kommunikation selbst, das für Schlegel diejenige immanente Praxis darstellt, die eine „*Gemeinschaft*“ hervorzubringen vermag.

Es ist kein Zufall, dass diese Verbindung von Kommunikation und *communitas* im politischen Denken Jean-Luc Nancys in den Mittelpunkt rückt, bei einem Autor also, der in seinem Werk immer wieder auf die Jenaer Romantik Bezug nimmt. Und selbst wenn er in *Die undarstellbare Gemeinschaft* (1986/88) diese Verbindung nicht von Schlegel, sondern von Bataille ableitet, ist die ideengeschichtliche Linie zu Schlegels „Republikanismus“-Aufsatz kaum zu übersehen. So schreibt Nancy: „In Wahrheit hatte Bataille vielleicht gar keinen *Begriff* vom Subjekt, ließ jedoch bis zu einem gewissen Grad zu, daß die Kommunikation, die weit über das Subjekt hinausreicht, sich auf ein Subjekt bezieht oder sogar sich selbst zum Subjekt erhebt. (Zum Beispiel als Subjekt der literarischen Produktion und Kommunikation der eigenen Texte Batailles [...]).“³⁷ An diesem „Ort der Kommunikation“ erscheine dann „weder das

„Politische Romantik im 19. und 20. Jahrhundert“ in Gruzca: *Vielheit und Einheit der Germanistik*, S. 13–95.

35 Im Sinne von Fukuyama in *The End of History*.

36 Zum „Postfundamentalismus“ im jüngeren politischen Denken vgl. Marchart: *Die politische Differenz*, S. 11–84.

37 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 55f.

Subjekt noch das Eins-Sein, sondern die Gemeinschaft und die Mit-Teilung“.³⁸ Natürlich wird man Schlegel nicht absprechen wollen, dass er am Subjekt festhält, und doch würde das Zitat nicht völlig falsch, wenn man ‚Bataille‘ mit ‚Schlegel‘ ersetzen würde. Denn gerade in seinem politischen Denken entwickelt Schlegel ebenjene Begriffe der „*Mitteilung*“ und „*Relation*“, die über die Subjektphilosophie hinausweisen.

Welche Form aber kann ein Diskurs annehmen, der mehr ist als der Austausch zwischen Subjekten, ein Diskurs also, in dem sich Gemeinschaft als immanenter Ursprung des Politischen offenbart? Nancys Antwort darauf lautet: die Form der Literatur.³⁹ Das ist im Kern diejenige romantische Lösung, die auch Schlegel im 65. *Lyceum*-Fragment gefunden hat: „Die Poesie ist eine republikanische Rede“ (KFSA 2, S. 155).⁴⁰ Dabei stehen ihm Schriften vor Augen, die der Typus eines „gesellschaftliche[n] Schriftsteller[s]“ (KFSA 2, S. 82) wie etwa Georg Forster verfasst. Was Forster zu einem exemplarisch gesellschaftlichen Schriftsteller macht, ist dabei nicht so sehr seine republikanische Gesinnung als eine bestimmte formale Qualität seines Werks: Bei fast allen Texten handle es sich nämlich um „*geschriebne[] Gespräche*“ (KFSA 2, S. 91), und Forsters Künstlertum bestehe eben darin, „dem schönen Gespräch [...] durch die *Schrift* Dauer zu geben“ (KFSA 2, S. 97). Diese Beschreibung orientiert sich zwar am Modell des sokratischen Dialogs, doch wenn Schlegel die Vergänglichkeit des Gesprächs auch mit dem „vorübereilende[n] Schauspiel“ (ebd.) vergleicht, zeigt sich, wie sehr Schlegel beim politischen Schriftsteller den Dramenautor im Sinn hat. Zumindest wird man festhalten können, dass der Fundierung des Politischen auf der sozialen Tatsache der Kommunikation ein dialogisches Prinzip zugrunde liegt, das sich idealtypisch in dramatischen Schreibverfahren realisiert – und sei es nur in Form der Einschaltung von Gesprächspassagen im Roman. Das Drama ist also eine politische Gattung, weil es diejenige Schreibform ist, die Kommunikation selbst (und nicht primär: den denkenden und kommunizierenden Menschen) zu ihrem literarischen Formprinzip macht.

Im politischen Denken der Gegenwart wurde die Kategorie des Politischen dann auch immer wieder als theatrales Ereignis gedacht. Das zeigt sich beispielhaft am politischen Denken Claude Leforts. Gemeinsam mit Marcel Gauchet hat er die These aufgestellt, dass das Politische in Demokratien aus der Praxis sozialer Teilung, aus Antagonismus und Konflikt erwächst. Diese „finden dann eine symbolische Auflösung, in ihrem *Auftreten auf einer Bühne*

38 Ebd., S. 58.

39 Ebd., S. 58f.

40 Vgl. dazu Deiters: „Die Poesie ist eine republikanische Rede“.

und ihrer bildlichen Darstellung: in den offensichtlichen Spaltungen der politischen Oligarchie, in der Sitzaufteilung innerhalb der Repräsentationsorgane, im Freibleiben des Ortes des Herrschers und der regelmäßigen Infragestellung der Identität der Regierung.⁴¹ Damit ist mehr gemeint als lediglich der Umstand, dass demokratische Institutionen immer auch in Szene gesetzt werden, es geht also nicht nur um eine Theatralität politischer Institutionen. Für Lefort ist eine *mise-en-scène* notwendiger Bestandteil jeder politischen Ordnung,⁴² da jede konkrete Form der Politik darauf angewiesen ist, den Mechanismus des Politischen, der es hervorgebracht hat, beobachtbar zu machen. Erst aus dieser Szenographie leitet sich die Legitimität der Herrschaftsmacht ab – der Antagonismus beispielsweise der demokratischen Institutionen oder die Ausstellung der zwei Körper des Königs in christlich fundierten Monarchien. Es gibt also, so könnte man sagen, ein theatrales Dispositiv des Politischen, weil das Theater das Modell vorgibt, wie sich Macht formiert.

Im Anschluss an Jacques Rancière lässt sich dieser Befund historisch spezifizieren und an die Romantik zurückbinden. Rancières zentrale historische These zur Morphologie des Politischen besteht darin, dass im Verlauf der Romantik ein Regime der Repräsentation von einem ästhetischen Regime abgelöst worden sei.⁴³ Im Zeitalter des Hochabsolutismus, in dem sich politische Macht in der Repräsentation des Glanzes des Herrschers manifestiert, werde vor allem „die Tragödie [...] zur Bühne der Sichtbarkeit einer geordneten Welt, die von der Hierarchie der Gegenstände sowie der Anpassung von Situationen und Redeweisen an diese Hierarchie regiert wird“.⁴⁴ Im ästhetischen Regime hingegen repräsentiere die Kunst nicht einfach nur vorhandene Hierarchien, sondern irritiere etablierte Wahrnehmungsmuster und könne so permanent stabilisierte Machtdifferenzen stören.⁴⁵

Das Politische erkennt Rancière in einer ‚Aufteilung des Sinnlichen‘, worunter er versteht, dass jede politische Ordnung eine Entscheidung darüber voraussetzt, wer wann worüber reden darf oder nicht, wessen Stimme gehört wird, was sichtbar werden kann und was unsichtbar bleibt etc. Eine solche ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ lässt sich Rancière zufolge in drei Typen von „ästhetischen Praktiken“⁴⁶ nachvollziehen: in der Schrift, in der das Wort gespeichert wird,

41 Lefort/Gauchet: „Über die Demokratie“, S. 112. Im französischen Original wird der Ausdruck *figuration sur une scène* verwendet, der einige zusätzliche Bedeutungsnuancen enthält.

42 Vgl. Lefort: *Fortdauer des Theologisch-Politischen?*, S. 39f.

43 Vgl. etwa mit besonderem Blick auf die Romantik Balke: „Die große Hymne“.

44 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 33.

45 Vgl. Rancière: „Was bringt die Klassik auf die Bühne?“, S. 33–37.

46 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 27.

ohne ein real sprechendes und zuhörendes Subjekt zu identifizieren, in der Choreographie, in der sich in Tanz und Gesang eine Gemeinschaft formiert, sowie in der Doppelstruktur des Theaters, in dem sich Sprecher in Schauspieler und Rollenfiguren aufspalten.

Nun muss man bedenken, dass mit dem romantischen Drama ein Syntheseprozess einsetzt, der Text, Musik und Schauspiel verbindet und auf Richard Wagners Konzeption des ‚Gesamtkunstwerks‘ zuläuft. Mit Rancières Theorie des Politischen lässt sich dieser Prozess deuten als die Ausbildung eines Mediums, in dem sich alle drei Dimensionen der ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ verbinden. Insofern ist das dramatische Kunstwerk noch in seiner spätromantischen Überhöhung gerade nicht Ausdruck bloßer Subjektivität, sondern ein Versuch, die Ordnung des Politischen anschaulich werden zu lassen, zu objektivieren, zu stören und damit letztlich zu verändern.⁴⁷

Im Gegensatz zu Carl Schmitts Vorwurf, dass romantische Kommunikation unpolitisch sei, zeichnet sich damit eine Perspektive ab, in der die Romantik in der Praxis der Mit-Teilung ein neues Fundament für eine postfundamentalistische Ordnung des Politischen zu errichten versucht. Deswegen entwickelt die romantische Poetik Formen der Kommunikation, die nicht darauf zurückgeführt werden können, dass sich in ihnen lediglich ein Subjekt äußert. Diese Formen findet die Romantik im romantischen Kunstwerk und vor allem in der synthetisierenden Gattung des romantischen Dramas realisiert, das die ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ sowohl symbolisiert als auch vollzieht und damit die Ordnung des Politischen nachvollziehbar werden lässt und korrigiert.

Zu den Beiträgen dieses Bandes

Diese Problemskizze verdeutlicht, dass sich in der romantischen Dramenpoetik ein Diskurs des Politischen verdichtet, der in der Folge der Französischen Revolution ebenjene Themen einer Neuordnung des Sozialen setzt, die sich im politischen Denken nach der Krise marxistischer Sozialtheorien erneut aufdrängen. Dabei ist die Fokussierung auf Friedrich Schlegels theoretische Texte nicht willkürlich, sondern sie erklärt sich aus dem Umstand, dass es die Theoretiker des Politischen der Gegenwart selbst waren, die eine solche Fokussierung vorgenommen haben. Für die Romantikforschung wirft die

⁴⁷ Das könnte ex negativo erklären, warum Rancière in *Der emanzipierte Zuschauer* diejenigen Dramaturgien ablehnt (wie beispielsweise auch die Brecht'sche Dramentheorie), die sich aus einer Opposition des Illusionstheaters ableiten, für das ihnen nicht zuletzt Wagner einstand.

Problemskizze Folgefragen in dreifacher Hinsicht auf – mit Blick auf Autor, Epoche und Gattung: Wie repräsentativ sind die politisch-poetologischen Überlegungen Friedrich Schlegels für andere Autor/-innen der Romantik? Wie groß ist die Kontinuität zwischen der (sehr) frühen Romantik und ihren späteren Phasen? Und vor allem: Lassen sich die politischen Themen aus den theoretischen Texten in den Dramen überhaupt wiederfinden? Es bleibt den folgenden Beiträgen vorbehalten, den Fokus zu erweitern und diesen Fragen nachzugehen. Dabei sieht der vorliegende Band sowohl davon ab, allzu enge definitorische Einschränkungen (etwa der Romantik als Epoche) bereits vorauszusetzen, als auch davon, einen Anspruch auf Repräsentativität oder Vollständigkeit zu stellen.

Einen Überblick über das Thema und die Grenzen des vorliegenden Bandes gibt STEFAN SCHERER in seinem Aufsatz unter der titelgebenden Leitfrage „Wie, wann und warum ist das romantische Drama politisch?“. Das Politische der frühromantischen Dramaturgie erkennt er in den frühen Dramen Tiecks daran, dass sie sich nicht mehr – wie in der Geschichte des Dramas seit der Antike – an der Bühnenpraxis orientierten. Damit würden die Stücke mit einer Tradition der Dramatik brechen, die in der öffentlichen Aufführung ihr politisches Potential entfaltet haben. Ab 1800 lasse sich dann ein verstärktes Interesse an konkreter Politik beobachten, wobei die Autoren jedoch davor zurückschrecken, poetische Konsequenzen aus den politischen Ereignissen der Zeit zu ziehen. So würde Tieck zwar verstärkt satirische Stücke schreiben, in denen es um eine (literatur-)politische Kritik geht, dabei aber keine poetische Form zur Bearbeitung sozialer Fragen suchen. Achim von Arnim stelle in seinen Dramen zwar drängende politische Fragen, insbesondere nach der Verfassung einer Volksgemeinschaft, aber auch er schrecke davor zurück, revolutionäre Antworten darauf zu geben. Brentano wende sich in seinen Dramen Fragen der Staatsgründung zu, bleibe dabei aber romantischen Sprachspielen verbunden. Und auch Eichendorff würde in seiner Dramatik typisch romantisch-artifizielle Verfahren nicht verabschieden, womit auch bei ihm die politischen Grenzen seines christlich-nationalen Theaters markiert seien.

Die politischen Konsequenzen einer romantischen Ästhetik, die sich gegen die verschiedenen Formen der Repräsentation stellt, untersucht KATRIN TRÜSTEDT. In ihrem Beitrag über Friedrich Schiller zeigt sie, dass sein *Pitaval* ein ambivalentes Verhältnis der Stellvertretung entwirft – in ästhetischer, juristischer und politischer Hinsicht. Die Fallgeschichte über den *Chevalier de Mor-san* rekonstruiert die Biographie von Charlotte Donc, die sich auf der Flucht vor ihrem ungeliebten Ehemann in die Obhut einer Schauspielerin begeben und sich in den Chevalier verwandelt haben soll. Die Protagonistin der Fallgeschichte kommt aber selbst nicht zu Wort, ihr Verfahren muss alle Evidenz

aus Fürsprachen gewinnen. Für sie sprechen die Mutter, der Vormund, der Ehemann und natürlich der Erzähler selbst. Wie Trüstedt darstellt, zeigt Schiller damit einerseits eine erstaunliche Nähe zu den Debatten, die im Zuge des *Code Napoléon* um Öffentlichkeit, Mündlichkeit, Unmittelbarkeit und die Erlaubnis von Strafverteidigern geführt werden, die im Namen der Angeklagten sprechen. Andererseits aber entwerfe er auch eine politische Utopie im ‚freien Leben‘ Charlottes, die nur dadurch ermöglicht worden sei, dass sie als Schauspielerin das Leben des Chevaliers darstellt.

UWE JAPP widmet sich in seinem Beitrag dem „mannigfaltige[n] Weltleben‘ in Achim von Arnims *Schaubühne*“. ‚Mannigfaltig‘ sind die zehn im ersten Band der *Schaubühne* versammelten Stücke in doppelter Hinsicht: in ihrem Anspruch, ein Abbild der gesamten Welt zu geben, aber auch in ihrer generischen Formenvielfalt, die jedem Stück eine eigene Gattungsbezeichnung gibt. Japp sortiert in seinem Beitrag nicht nur die typologisch-generische Logik der in der *Schaubühne I* versammelten Dramen, er geht auch auf wiederkehrende Motive ein. Dabei zeigt sich, dass nicht nur dynastische Machtfragen als durch Gewalt gelöste Probleme verhandelt werden, sondern dass in manchen Stücken auch eine Tendenz erkennbar ist, das „Fehlen einer Regierung als erstrebenswerte[n] Zustand“ erscheinen zu lassen – ohne dabei allerdings ins Anarchische oder Revolutionäre umzuschlagen.

MAXIMILIAN BERGENGRUEN geht in seinem Beitrag „Vom ‚Glückseckel‘ zum Staatssäckel“ der These nach, dass die Fortunatus-Dramen von Chamisso und Tieck die Frage nach der Legitimation von Souveränität als ökonomische Frage verhandeln. Im Zeitalter drohender Staatsbankrotte durch die Napoleonischen Kriege bekomme der literarische Stoff des nie versiegenden Glückssäckels eine neue Relevanz: Fortunatus und Andalusia würden durch ihren unbegrenzten Reichtum nicht nur zu wirtschaftlichen Konkurrenten, sondern zu Feinden des Königs in Fragen seiner Herrschaftslegitimität. Bergengruen zeigt, dass ökonomischen Kredit und politische Macht eine politische Theologie verbindet: Man muss an den Souverän, nicht zuletzt als denjenigen, der Staatskredite zurückzahlen kann, glauben, damit er Souverän ist und bleiben kann. Die Glaubwürdigkeit des Königs gerate jedoch durch den unerklärlichen fremden Reichtum in Gefahr. Erst als das Glückssäckel als Darlehen in das Staatssäckel eingeht, wird der politische Konflikt zu Gunsten des Königs gelöst: Souverän ist, so ließe sich Bergengruens Lektüre zusammenfassen, wer unbegrenzt Kredit erhalten kann.

CHRISTOPH RAUEN interpretiert in seinem Beitrag „Poetischer Nachschub fürs geistliche Regiment“ Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* als politisches Drama. In dem Stück werde vor dem Hintergrund der Französischen Revolution die Frage verhandelt, worauf sich neue politische Ordnung begründen

könne, nachdem die von Gottesgnadentum legitimierte Herrschaft in eine Krise geraten sei. Dazu greife Tieck zwar entlang des Legendenstoffes religiöse Deutungsfiguren auf, diese würden aber in das Gewissen hinein verlagert und damit subjektiviert. Das entscheidende Rezeptionsproblem liege dann in der Frage, wie sich das Wunderbare des religiösen Mythos in der Moderne noch beglaubigen lasse. Dazu führe Tieck – wie in den parabatischen Komödien – narrative Vermittlerfiguren wieder in die Gattung ein. Diese würden auf Ebene der dramatischen Form ein genuin poetisches Beglaubigungsverfahren ermöglichen und so eine Alternative zum religiösen Glauben darstellen. Romantische Poesie wird damit, so ließe sich im Anschluss an Rauens Deutung zuspitzen, zu einer Fundierungsinstanz säkularisierter politischer Theologie.

Dem Vorleser Tieck widmet sich HARUN MAYE in seinem Beitrag „Der König der Romantik“. Aus zeitgenössischen Quellen über die Lesungen am Dresdner Altmarkt rekonstruiert Maye, wie Tieck in den Leseabenden auf repräsentative Darstellungspraktiken und Kulturtechniken der Vergemeinschaftung zurückgreift. Tieck inszeniere sich als ein Autor, der das romantische Prinzip einer geradezu absolutistischen „stillen Superiorität des Verfassers“ (August Wilhelm Schlegel) verkörpert. Seine ritualisierten Lesungen bezwecken eine Disziplinierung der Zuhörer und sollen durch neue Techniken der Rezitation rezeptionssteuernd wirksam werden. Die Leseabende Tiecks werden so zu einem festen Bestandteil seiner Werkpolitik.

Die Innovation von Tiecks parabatischen Komödien steht im Mittelpunkt des Beitrags von CHRISTIAN KIRCHMEIER. Die Illusionsbühne der Aufklärung wird darin als Form einer Ästhetik der Repräsentation gedeutet, in der sich eine politische Machtinstanz zur Schau stellt. Wenn die parabatischen Komödien die Illusion stören, die Handlung unterbrechen und die Schauspieler aus ihren Rollen fallen lassen, würden sie gezielt die Prinzipien der Repräsentationsbühne verletzen. Die parabatischen Dramen brächten damit das eigentlich Politische auf die Bühne, nämlich die Organisation von Rede- und Sichtbarkeitsordnungen. Die entsprechenden Stücke verhandelten so die Fragen, wer für wen spricht, wer Handelnder und wer Zuschauer ist. Anstelle einer „Ästhetik der Repräsentation“ gehe es damit im Medium des Dramas um eine „Ethik der Partizipation“.

RÜDIGER CAMPE liest in seinem Beitrag Büchners Dramen *Dantons Tod* und *Leonce und Lena* als gemeinsamen Fluchtpunkt von Friedrich Schlegel Komödientheorie und Hegels Tragödientheorie. Noch einmal fahre Büchner alle die Theatertechniken auf, die für die Dramentheorie der Frühromantik prägend waren: von der Parekbase über das Spiel im Spiel bis zum Bruch mit der vierten Wand und der Einführung von Figuren, deren Rollenidentität brüchig wird. Bei Büchner würden diese Techniken aber nicht mehr im Sinne einer ‚objektiven

Ironie' verwendet, sondern in den Dienst einer doppelten „Komödienpolitik“ gestellt: Durch ihre vielfältigen Zitationstechniken historisch-politischer Rede analysierten Büchners Dramen das Wesen der Politik und nähmen so die Form von politischen Komödien an. Sobald die Parakbasen aber nicht nur als zitathafte Unterbrechung, sondern als Störung der von den Zuschauern verfolgten Handlung verwendet würden, trete das eigentlich Politische der Komödie im Sinne Friedrich Schlegels zutage. Wie Campe weiter argumentiert, machen die Stücke das Theater als einen gemeinschaftlichen Raum und als politische Institution erfahrbar. Damit würde das Theater einen Weg einschlagen, der bis zu den politischen Avantgarden des Gegenwartstheaters führt.

In seinem Beitrag „Zusammenstoß des Allgemeinen mit dem Besonderen, komisch wie politisch“ untersucht RALF SIMON den politischen Gehalt zweier exemplarischer illudierender Komödien, Clemens Brentanos *Ponce de Leon* und Joseph von Eichendorffs *Die Freier*. Simon beobachtet, dass sich die Handlungen dieser Komödien einer ökonomischen Logik verdanken: dem freien Tausch der Dinge und der Worte. In der unregulierten Zirkulation der Semiose gehe jedoch die Bezeichnungsfunktion der Sprache verloren, wodurch nicht nur die soziale Identität, sondern auch der Subjektstatus der *dramatis personae* bedroht werde. Um sie im Lustspiel vor dem Wahnsinn zu bewahren, bleibe der Dramenpoetik nur noch die Möglichkeit, ihren ‚subjektivierten Okkasionalismus‘ im Schmitt'schen Sinne durch Dezsionen zu beenden, die allerdings aus der Gattung des Dramas hinausführen. Wie Simon zeigt, greifen die Stücke daher auf eine „romantische Mediologie des Lyrischen“ zurück, durch die es die Literatur vermag, auf ein transzendentes Signifikat zu verweisen, die Subjekte in einer Herzenssprache zu verbinden und so in der romantischen Liebesehe ein verbindliches Modell von Gemeinschaft wiederherzustellen.

JULIA STENZEL verfolgt die Spur des Politischen im nachromantischen Drama der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das mit Hamann, Schlosser und Wieland beginnende, von den Brüdern Schlegel kunsttheoretisch weitergedachte Interesse für Aristophanes mündet zu dieser Zeit in einer Flut aristophanidischer Dramen. Gegenstand von Stenzels Lektüre ist Adolf Glaßbrenners Komödie *Kaspar der Mensch* (1850). In dem Stück erkennt Stenzel die Umkehrung einer romantischen Poetik der Teilhabe. Die von der Romantik angestrebte Einheit von Dichtung und Welt werde nicht mehr auf die Seite der Dichtung, sondern auf die der Welt hin aufgelöst: Die Parabasen sollen, wie Stenzel zeigt, nicht mehr zu einer Irritation des Publikums führen, sondern es dazu bewegen, selbst die Aufführung zu stören, das Wort zu ergreifen, den Bühnenraum als Illusionsraum zu vernichten, und so erst das Theater in einen tatsächlich öffentlichen Raum zu transformieren. Um dies zu erreichen, dürfe der Autor bei Glaßbrenner nicht im Sinne Schlegels auf politische Stellungnahmen

verzichten, sondern müsse dezidiert Position beziehen. Wenn am Schluss allerdings der Protagonist in einer Apotheose erlöst wird, die er nur dem Dichter verdankt und die in der Welt nicht zu erreichen ist, unterstreiche er letztlich die Trennung von Kunst und Leben. Der „Weltenmacher“ bleibt letztlich doch Theaterautor, und gerade das scheint ihn mit seinen romantischen Vorgängern zu verbinden.

KAREN FELDMAN widmet sich abschließend in ihrem Beitrag „The Aesthetics of Retrieval“ dem wenig beachteten Umstand, dass Paul de Man in seinem Vorhaben einer Revision des Romantischen romantische Dichtung schlechthin für ‚dramatisch‘ hält. Dieses Moment des Dramatischen bestehe in einer Darstellung von Zeitlichkeit, die sich selbst noch in der Lyrik finden lasse. Wie Feldman zeigt, durchzieht de Mans Werk dabei jedoch eine fundamentale Ambivalenz, denn einerseits stehe diese romantisch-dramatische Qualität für einen Riss zwischen Sprache und Sein ein. Andererseits aber gelte sie ihm auch für eine Unmittelbarkeit poetischer Sprache. Dieser Widerspruch führt, wie Feldman abschließend in Aussicht stellt, zu einer politischen Aporie, die noch einmal das Kernproblem des vorliegenden Bandes berührt: Ist romantische Dichtung Ausdruck einer unüberbrückbaren Distanz zwischen poetischer Sprache und Welt, führt die literarische Autonomie direkt in einen Nihilismus. Gelingt es ihr aber, einen unmittelbaren Weltbezug herzustellen, kann sie zum entscheidenden Medium für eine Ideologiekritik werden.

Der vorliegende Band geht auf eine Veranstaltung zurück, die im März 2017 am Center for Advanced Studies der Ludwig-Maximilians-Universität München stattfand. Dank gilt dem Center for Advanced Studies, das nicht nur die Veranstaltung finanziert, sondern auch die Drucklegung der Beiträge ermöglicht hat. Dem Herausbergremium des *Athenäum* sowie dem Verlag Ferdinand Schöningh sei für die Aufnahme des Bandes als Sonderheft der Zeitschrift gedankt.

Literaturverzeichnis

- Balke, Friedrich: *Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts*. München 1996.
- Balke, Friedrich: „Die große Hymne an die kleinen Dinge. Jacques Rancière und die Aporien des ästhetischen Regimes“. In: Ders./Harun Maye/Leander Scholz (Hg.): *Ästhetische Regime um 1800*. München 2009, S. 9–36.
- Bedorf, Thomas: „Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz“. In: Ders./Kurt Röttgers: *Das Politische und die Politik*, S. 13–37.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt a.M. 1989.

- Bräutigam, Bernd: „Eine schöne Republik. Friedrich Schlegels Republikanismus im Spiegel des Studium-Aufsatzes“. In: *Euphorion* 70 (1976), S. 315–339.
- Deiters, Franz-Josef: „Die Poesie ist eine republikanische Rede‘ – Friedrich Schlegels Konzept einer selbstreferentiellen Dichtung als Vollendung der Politischen Philosophie der Aufklärung“. In: *DVjs* 81.1 (2007), S. 3–20.
- Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Übersetzt v. Stefan Lorenzer. Frankfurt a.M. ⁴2015.
- Eichendorff, Joseph v.: *Zur Geschichte des Dramas*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 8.2: *Abhandlungen zur Literatur*. Hg. v. Wolfram Mauser. Regensburg 1965, S. 247–424.
- Endres, Johannes: „Szenen der ‚Verwandlung‘. Novalis und das Drama“. In: Uwe Japp/Stefan Scherer/Claudia Stockinger (Hg.): *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen 2000, S. 65–87.
- Fukuyama, Francis: *The End of History and the Last Man*. New York u.a. 1992.
- Grimm, Reinhold (Hg.): *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*. 2 Bände. Frankfurt a.M. 1971.
- Grucza, Franciszek (Hg.): *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Bd. 7. Frankfurt a.M. 2012.
- Hebekus, Uwe/Matala de Mazza, Ethel/Koschorke, Albrecht (Hg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*. München 2003.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. 3 Bände. In: Ders.: *Werke*. Bd. 13–15. Hg. v. Eva Moldenhauer/Karl M. Michel. Frankfurt a.M. 1986.
- Jaeschke, Walter: „Ästhetische Revolution. Stichworte zur Einführung“. In: Ders./Helmut Holzhey (Hg.): *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*. Hamburg 1990, S. 1–11.
- Jaufß, Hans Robert: „Schlegels und Schillers Replik auf die ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘“. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M. 1970, S. 67–106.
- Köppe, Tillmann: „Roman/Romantisch“. In: Johannes Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017, S. 328–330.
- Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler u.a. München/Paderborn/Wien 1958.
- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc: *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Übersetzt v. Johannes Kleinbeck. Wien/Berlin 2016.
- Lefort, Claude: *Fortdauer des Theologisch-Politischen?* Wien 1999.
- Lefort, Claude/Gauchet, Marcel: „Über die Demokratie: Das Politische und die Institutionierung des Gesellschaftlichen“. In: Ulrich Rödel (Hg.): *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*. Frankfurt a.M. 1990, S. 89–122.
- Marchart, Oliver: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin 2010.

- Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hg. v. Hermann Kurzke. Frankfurt a.M. 2009 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 13.1).
- Matala de Mazza, Ethel: *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*. Freiburg i.Br. 1999.
- Müller, Adam: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Kritische Ausgabe*. 2 Bände. Hg. v. Walter Schroeder/Werner Siebert. Neuwied/Berlin 1967.
- Nancy, Jean-Luc: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Übersetzt v. Gisela Febel/Jutta Legueil. Stuttgart 1988.
- Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. 6 Bände. Begründet v. Paul Kluckhohn/Richard Samuel. Stuttgart 1960.
- Peter, Klaus: *Friedrich Schlegel*. Stuttgart 1978.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. v. Maria Muhle. Berlin 2006.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Hg. v. Peter Engelmann, übersetzt v. Richard Steurer. Wien 2009.
- Rancière, Jacques: „Was bringt die Klassik auf die Bühne?“ In: Felix Ensslin (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne?* Berlin 2006, S. 23–38.
- Schanze, Helmut: „Romantik als ‚unpolitische‘ Kategorie“. In: Klaus Ries (Hg.): *Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpolitischen Bewegung*. Heidelberg 2012, S. 27–53.
- Schmidt, Peter: „Romantisches Drama. Zur Theorie eines Paradoxons“. In: Reinhold Grimm (Hg.): *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1971, S. 245–269.
- Schmitt, Carl: *Politische Romantik*. München/Leipzig² 1925.
- Schnyder, Peter: *Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk*. Paderborn u.a. 1999.
- Schulz, Gerhard: „Romantisches Drama. Befragung eines Begriffes“. In: Uwe Japp/Stefan Scherer/Claudia Stockinger (Hg.): *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen 2000, S. 1–19.
- Weiland, Werner: *Der junge Friedrich Schlegel oder Die Revolution in der Frühromantik*. Stuttgart u.a. 1968.

Wie, wann und warum ist das romantische Drama politisch?

Tieck und die Entwicklungen bei Arnim, Brentano und Eichendorff

Stefan Scherer
(KIT)

Das Politische des Dramas und seine Subversion am Ursprung der Romantik

Das Drama ist von Beginn an politisch: als eine literarische Gattung, die sich im Unterschied zur Lyrik und Epik so organisiert, dass der Text zur Aufführung im Theater taugt. Gebunden an die *polis*, inszeniert das Theater seit der griechischen Antike öffentliche Belange, die sich auf die politische Verfasstheit jener Lebenswelt beziehen, in der sein Publikum existiert: auf das Zusammenleben in der Stadt oder im Staat.¹ Seit jeher ist das Theater daher eine öffentlich finanzierte Institution, die im Vorspielen einer fiktiven Handlung durch Schauspieler Fragen des Gemeinwohls auf ästhetische Weise zur Debatte stellt. In solcher Körpererregungskunst auf einer Bühne, aufgeführt von leibhaftig anwesenden Figuren, mit denen die Zuschauer die gleiche Atemluft teilen, geht es um Fragen des Subjekts und um sein Handeln in bestimmten Situationen: privaten wie öffentlichen, weil sie beide gleichermaßen den Zusammenhalt von Familie und Staat betreffen. Das grundsätzlich Politische des Theaters besteht insofern darin, dass es Gemeinschaften organisiert und über deren Zusammenhalt durch Politik aufklärt.

Zu Beginn der literarischen Romantik, die Möglichkeiten einer sich selbst organisierenden, d.h. autonom gewordenen Poesie nun auch in szenischen Texten austestet, ist das anders: schon deshalb, weil frühromantische Autoren wie Tieck auf die Bühnenfähigkeit ihrer Stücke gegenüber allen bisherigen Traditionen des Dramas keine Rücksicht mehr nehmen. Sie schreiben Lesedramen, genauer: szenisch gebaute Texte, die in ihrer poetischen Komplexität bei teils ausufernden Umfängen (die Romanlängen annehmen können) nur noch im Lesen oder allenfalls im Hören zu begreifen sind – etwa im Rahmen von Vorlesungen, für die Tieck berühmt war, weil er Dramen der

¹ Vgl. Menke: „Kritik und Apologie des Theaters“; in seiner Feststellung zum Theater als „Staatsangelegenheit“ (S. 43) rekurriert Menke auf Badiou: *Rhapsodie für das Theater*; zur Funktion, den Triebhaushalt des Einzelnen in diesem Zusammenleben zu kanalisieren, vgl. Scherer: *Einführung in die Dramen-Analyse*, S. 7f.

Weltliteratur (v.a. Shakespeares) seinen Zuhörer*innen plastisch vor Augen zu stellen vermochte.² Experimentelle Erkundungen in einer szenisch organisierten Poesie – z.B. durch vielgestaltige Versmaße und Strophenformen in der Figurenrede bis hin zu höchst komplizierten Gedichtformen aus der romanischen Literatur –, artifizielle Spielformen dieser Art, die sich auch im Drama als ‚Poesie der Poesie‘ (Friedrich Schlegel) stets selbstbezüglich mitdarstellen, bedingen Texturen, die mit dem bis dahin konventionalisierten ‚Handlungs-Sprech-Schauspiel‘³ wenig zu tun haben – insbesondere auch deshalb nicht, weil sie hochgradig intertextuell kontaminiert sind. Mit einem Wort: Übliche Voraussetzungen für die schauspielerische Umsetzung einer Figurenrede, die im Theater sentenzenhaft vereinfacht sein muss, damit sie der Zuschauer nachvollziehen kann, beachten frühromantische Dramen nicht.

Im Zentrum der poetologischen Überlegungen ihres Begründers Ludwig Tieck steht vielmehr die Frage, wie das Wunderbare auch in der dramatischen Darstellung zu beglaubigen sei. In seiner frühen Abhandlung „Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren“ (1793) räsoniert Tieck darüber, wie es im Drama so gestaltet werden könne, dass man an ihm so wenig Anstoß nimmt wie am empirisch Möglichen. Im Rekurs auf die Regeln der *vraisemblance*, die das Drama der Aufklärung zur Norm erklärt, interessiert Tieck sich in seinem Begleittext zur Bearbeitung von Shakespeares *Sturm* demnach in erster Linie dafür, wie das Wunderbare durch poetische Verfahren gewissermaßen wahrscheinlich gemacht werden könne. Möglich sei dies durch den übergänglichen Wechsel der Themen und Verfahren, weil dies den rational richtenden Verstand ermüde. Der Rezipient werde dadurch in einen traumartigen Zustand versetzt, bei dem die Grenzen zwischen dem Gewöhnlichen und Ungewöhnlichen verschwimmen. Das Wunderbare kann sich in der dramatischen Darstellung also einrichten, indem es zum selbstverständlichen Bestandteil einer neuartigen „Einheit des Ganzen“⁴ wird, so dass es „ununterbrochen unsre Phantasie und unser Gefühl gleich stark beschäftigt“⁵ – und darin die logisch ordnende Aufmerksamkeit zerstreut.

Möglich wird diese neue Form einer nicht-mimetischen Illusion nun auch im Drama deshalb durch die „unaufhörliche[] Verwirrung“ der Maßstäbe, nach denen „wir sonst die Wahrheit zu messen pflegen“.⁶ Die dramatische Rede könne dazu bestimmte Techniken nutzen, v.a. die Komik, mit deren

² Vgl. Boatín: „Der Vorleser“.

³ Vgl. Scherer: *Einführung in die Dramen-Analyse*, S. 62.

⁴ Tieck: „Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren“, S. 706.

⁵ Ebd., S. 699.

⁶ Ebd., S. 692.