

Oliver Kohns (Hg.)

PERSPEKTIVEN DER POLITISCHEN ÄSTHETIK



TEXTE ZUR POLITISCHEN ÄSTHETIK

Herausgegeben von Martin Doll und Oliver Kohns

Band 2

Herausgegeben von Oliver Kohns

PERSPEKTIVEN DER POLITISCHEN ÄSTHETIK

WILHELM FINK

Gefördert vom



Fonds National de la
Recherche Luxembourg

Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

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

Alle Rechte, auch die des auszugweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1,
D-33098 Paderborn, Internet: www.fink.de

Lektorat: Nicole Karczmarzyk & Oliver Kohns
Gestaltung und Satz: Sichtvermerk
Printed in Germany, Herstellung: Ferdinand Schöningh
GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5674-8

INHALT

- Oliver Kohns
7 **Perspektiven der politischen Ästhetik. Einleitung**
- Ulrich Port
17 **Gegenrevolutionäres Theater aus dem
Schlagbilderarsenal des gegenreformatorischen
Katholizismus. Schillers *Jungfrau von Orleans* und
die politische Ästhetik der Revolutionskriege**
- Torsten Hahn
69 **Der eheförmige Staat. Novalis' politische Fiktionen
(*Glauben und Liebe*)**
- Nicole Karczmarzyk
93 **Sissi – Sehnsuchtsbilder einer Kaiserin.
Die Figur der guten Landesmutter im Historienfilm**
- Martin Roussel
115 **Politische Utopie *en refuge*. Karl May als Hochstapler,
Reiseschriftsteller und Symbolfigur**
- Oliver Kohns
145 **Latenz der Macht. Zu einigen Diskursen über Autorität
um 1900 (Carové, Freud, Weber, Federn, Kuntze)**
- Christian Bauer
179 **Simone Weil: Politische Anästhetik im Selbstversuch**
- Charis Goer
217 **Schwätzer, Schreibtischtäter, Sympathisanten –
Linksintellektuelle Schriftsteller und die RAF**
- Jessica Nitsche
247 **Schauplatz Südafrika. Medialisierungen der *Truth
and Reconciliation Commission* unter besonderer
Berücksichtigung des Films**
- 274 **Verzeichnis der Autoren**

Oliver Kohns

PERSPEKTIVEN DER POLITISCHEN ÄSTHETIK EINLEITUNG

Chance, der Hauptakteur in Jerzy Kosinskis Roman *Being There* (1970), kennt die Welt nur aus dem Fernsehen. Die moderne Kaspar-Hauser-Figur hat sein bisheriges Leben als Gärtner im Haus eines unbenannten »alten Manns« verbracht, ohne jeden Kontakt zur Welt außerhalb dieses Hauses jenseits des flimmernenden Bildschirms: Die intertextuelle Referenz auf das Paradies verweist auf vollkommene Unschuld und Naivität. Doch ebenso wie im biblischen Prätext muss der Garten (Eden) irgendwann ohne Aussicht auf Rückkehr verlassen werden, in Kosinskis Roman durch den plötzlichen Tod des »alten Manns« motiviert, in dem der »Tod Gottes« anklingt. Gleichsam in der Tradition des pikaresken Romans wird Chance, der die Welt nur aus ihrer massenmedialen Repräsentation kennt, nach dem Verlassen seines Gartens unweigerlich in die gehobene Gesellschaft hineingezogen und trifft die Elite seines Landes. Bevor Chance den Präsidenten der Vereinigten Staaten persönlich kennenlernt, erinnert er sich, seinem spezifischen kognitiven Zugriff auf die Welt gemäß, an dessen Erscheinung auf der Mattscheibe. Der Roman gestaltet diese Erinnerung als eine Reflexion über die Erscheinungsform politischer Macht:

»Chance remembered seeing the President on a recent television program. In the sunshine of a cloudless day, a military parade had been in progress. The President stood on a raised platform, surrounded by military men in uniforms covered with glittering medals, and by civilians in dark glasses. Below, in the open field, neverending columns of soldiers marched, their faces riveted upon their leader, who waved his hand. The President's eyes were veiled with distant thought. He watched the thousands in their ranks, who were reduced by the TV screen to mere mounds of lifeless leaves swept forward

by driving wind. Suddenly, down from the skies, jets swooped in tight, faultless formations. [...]. The President's head once more pervaded the screen. He gazed up at the disappearing planes; a fleeting smile softened his face.«¹

Die Passage reflektiert den Blick des Protagonisten, der durch stetigen Fernsehkonsum konditioniert ist. Der Leser erfährt – wie der TV-Zuschauer Chance – nichts darüber, wer die handelnden Akteure in dieser Übertragung sind oder was sie genau tun. Der Blick trifft stattdessen immer wieder auf reine, makellose Oberflächen. Es zeigen sich nur undurchdringliche Fassaden: »glittering medals«, »dark glasses«, »veiled with distant thought«, »faultless formations«, »a fleeting smile«. Auf dem flimmernden Bildschirm »reduzieren« sich Tausende von Soldaten zu »lifeless leaves«, zu totem Material (womöglich durch die tarnfarbengrüne Farbe ihrer Kleidung mit Laub assoziiert). Auf den ersten Blick liest sich diese Passage als eine klassische kulturkritische Anklage gegen die Verzerrung der Wirklichkeit durch mediale Repräsentation. Dass die Massenmedien eine »Diktatur der Oberfläche«² hervorbringen, gehört zum topischen Arsenal der traditionellen Metaphysik wie der modernen Kulturkritik.³ In gewisser Weise erscheint der TV-Bildschirm so stets als eine metaphorische Wiederkehr von Platons Höhle, in der dem Betrachter bekanntlich nur Schatten, aber nie Wesenheiten zu Gesicht kommen.

Es gibt hier jedoch die Möglichkeit einer *lectio difficilior*. Nicht allein aus der Perspektive eines postmodernen »Lobs der Oberfläche«⁴ kann die kulturkritische Verdammung des Oberflächlichen kritisiert werden. Der Kunsthistoriker Louis Marin insistiert,

1 Jerzy Kosinski, *Being There*, London 1983, S. 44.

2 Reinhard Jirgl, »Die Diktatur der Oberfläche. Über Traum und Trauma des 20. Jahrhunderts«, in: ders., *Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006*, München 2008, S. 33–52, hier: S. 45.

3 Vgl. Teresa L. Ebert, *The Task of Cultural Critique*, Urbana 2009, S. 46 ff.; Thomas Rolf, »Tiefe«, in: Ralf Konersmann (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, 2. Aufl., Darmstadt 2008, S. 458–470. »Das Glatte charakterisiert unsere Gegenwart«, heißt entsprechend die globale Diagnose des populären Kulturphilosophen Byung-Chul Han (vgl. Niels Boeing und Andreas Lebert, »Tut mir leid, aber das sind Tatsachen«, in: *Die Zeit* Nr. 5/2014, <http://www.zeit.de/zeitwissen/2014/05/byung-chul-han-philosophie-neoliberalismus> [letzter Aufruf am 6.8.2015]).

4 Rolf, »Tiefe« (wie Anm. 3), S. 468.

dass die Logik der – ikonographischen wie politischen – Repräsentation nicht aus der Abbildung einer verborgenen Tiefendimension auf einer Oberfläche hervorgeht. Vielmehr sei die Repräsentation des Herrschers in einem Bild tatsächlich dessen »*reale Präsenz*«,⁵ wie Marin schreibt. Der König kann, um Marins Analyse des Porträts von Ludwig XIV. aufzugreifen, nur und allein im Bild wahrlich der vollkommen potente absolute Monarch sein, der er unbedingt sein will. Marins Theorie betrachtet Bilder, mit anderen Worten, ausdrücklich ohne jedes Interesse an den Dingen ›hinter‹ ihnen: Es geht nicht darum, inwiefern Bilder Realitäten imitierend verdoppeln, sondern um ihre spezifische Logik, Realitäten hervorzubringen.⁶ Diese Idee lässt sich ohne weiteres auf die zitierte Szene aus Kosinskis Roman übertragen: Auch hier geht es um eine Erscheinungsform der Macht als bildhafte Oberfläche. Dass dieses Bild ›hinter‹ seiner Oberfläche nichts zu erkennen gibt, kann in dieser Perspektive nicht mehr als Verzerrung einer Wirklichkeit durch ihre mediale Repräsentation beklagt werden, sondern wird anerkannt als eine ästhetische Erscheinungsform der Macht. Wenn der Herrscher, wie Marin sagt, nur in seiner ikonischen Abbildung vollständig souverän und Herrscher ist (und somit nur im Bild tatsächlich »er selbst«), dann trifft das in gewisser Weise auch auf den Präsidenten auf dem TV-Bildschirm vor Chances Augen zu: Der Präsident im Besitz seiner vollen Souveränität und Macht verfügt über »verschleierte« Augen, die keinen Ausblick auf eine etwaige dahinter liegende Seele eröffnen. Chance durchschaut diese Logik wie kein anderer – und darin liegt die Pointe von Kosinskis Satire. Kaum aus dem Garten seines verstorbenen Dienstherrn entkommen, beginnt Chance eine steile politische Karriere, die ihn zu einem wichtigen Berater des Präsidenten werden lässt. All dies trotz – oder gerade wegen – des Umstands, dass er lediglich einige »enigmatic sentences about gardening«⁷ äußert. Mit anderen

5 Louis Marin, *Das Porträt des Königs*, übers. v. Heinz Jatho, Berlin 2005, S. 15.

6 Vgl. Vera Beyer und Jutta Voorhoeve, »Nichts dahinter. Eine Einleitung«, in: Vera Beyer, Jutta Voorhoeve und Anselm Haverkamp (Hg.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006, S. 8–12.

7 Gloria Orriggi, »What does it Mean to Trust in Epistemic Authority?«, in: Pasquale Pasquino und Pamela Harris (Hg.), *The Concept of Authority. A multidisciplinary Approach: From Epistemology to the Social Sciences*, Roma 2007, S. 89–115, hier: S. 112.

Worten, er kommuniziert in der Form von Gemeinplätzen, die seinem winzigen Erfahrungsraum entstammen: »In a garden, things grow ... but first, they must wither; trees have to lose their leaves in order to put forth new leaves.«⁸ Diese »enigmatischen« Äußerungen bringen nichts als eine weitere undurchdringliche Oberfläche hervor, auf der die steile Karriere Chancen beruhen wird: Dank seiner Einsicht in die Logik der Macht kann der einfältige Gärtner scheinbar allein durch die Kraft des Zufalls (»Chance«) in deren Zentrum vordringen.

Der Unterschied zwischen diesen beiden Lektüren mag auf den ersten Blick eher marginal klingen. Tatsächlich handelt es sich nur um einen kleinen Perspektivenwechsel: Während die Passage in der ersten Lektüre als Kritik an der Hohlheit und Oberflächlichkeit der medialen Übertragung interpretiert wird, analysiert die zweite Lektüre diese ›Oberflächen‹ als notwendige Erscheinungsformen der Macht. In diesem Sinn ist diese Lektüre anschlussfähig an Überlegungen aus der Kulturwissenschaft und politischen Philosophie, welche die Notwendigkeit ästhetischer Verfahren für jedes politische Handeln thematisieren. So betont etwa Marcel Hénaff, dass politische Macht »notwendigerweise auf die ›Bühne‹ tritt«,⁹ weil sie *per definitionem* eine Sache der Öffentlichkeit sein müsse, insofern der Machthaber immer auch im Namen der von ihm Beherrschten spreche und handle: »Wer ihre Funktionen ausübt, handelt nicht mehr als einzelner, sondern als Verkörperung dieser Funktionen, kurz: als ›Symbol‹.«¹⁰ In dieser Perspektive bringt jedes politische Handeln Figuren der öffentlichen Repräsentation – von Institutionen durch Personen und von Personen durch andere Personen – hervor, und insofern auch eine ästhetische Form (welche diese Figuren als sinnvoll und legitim erscheinen lässt). »Jede Form der politischen Herrschaft steht im Kontext einer symbolischen Ordnung, die sie legitimiert«,¹¹ formuliert Philip Manow. Während die erste Lektüre den Roman so gewissermaßen als Medien- und Politiksatire interpretiert, kann er in der zweiten Perspektive als Reflexion über ›politische Ästhetik‹ erscheinen.

8 Kosinski, *Being There* (wie Anm. 1), S. 54.

9 Marcel Hénaff, »Die Bühne der Macht. Die Inszenierung der Politik – Über sichtbare Figuren der Souveränität«, in: *Lettre internationale* 105 (2014), S. 88–95, hier: S. 89.

10 Ebd.

11 Philip Manow, *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*, Frankfurt a. M. 2008, S. 13.

Es gibt – wiederum – mehrere grundsätzlich verschiedene Perspektiven auf das Problem der politischen Ästhetik. Im Sinne etwa der politischen Philosophie Jacques Rancières kann betont werden, dass die Einrichtung einer politischen Ordnung stets und notwendigerweise eine ästhetische Ordnung voraussetzt. »Der Politik liegt mithin eine Ästhetik zugrunde, die jedoch nicht das Geringste mit jener ›Ästhetisierung der Politik‹ im ›Zeitalter der Massen‹ zu tun hat, von der Benjamin spricht«,¹² schreibt Rancière. Unter dieser »Ästhetik der Politik« versteht Rancière – auf die ursprüngliche Wortbedeutung von *aisthesis* als Lehre der sinnlichen Wahrnehmung zurückgreifend – die politische Logik der »Wortergreifung und Sichtbarmachung«,¹³ welche festlegt, wer in einem gesellschaftlichen Rahmen berechtigt ist, zu sprechen und gehört zu werden, und wer nicht. In diesem Sinn definiert Rancière ›Politik‹ als jede neue Regelung des Sichtbarwerdens, als jede Wortergreifung eines zuvor nicht als politisches Subjekt wahrnehmbaren Sprechers: »Die politische Tätigkeit ist jene, die einen Körper von einem Ort entfernt, der im zugeordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde.«¹⁴ Jeder Staat, auch und gerade jede Demokratie, ist errichtet auf einem Regulativ der Sichtbarkeit – und setzt damit zugleich Personen außerhalb jeder Sichtbarkeit. Weil sie für die Organisation des Politischen unabdingbar ist, hat diese »Ästhetik der Politik« nichts mit Propaganda zu tun – daher Rancières Abgrenzung gegen die Idee einer ›Ästhetisierung der Politik‹ –, ebenso wenig mit dokumentarischen oder interventionistischen Praktiken im Medium Kunst (dem klassischen Feld der ›politisch engagierten Kunst‹),¹⁵ und nicht einmal direkt etwas mit dem Spektakel der Macht, das

12 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, übers. v. Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link, 2., durchges. Aufl., Berlin 2008, S. 26.

13 Friedrich Balke, »Zwischen Polizei und Politik. Eine Genealogie des ästhetischen Regimes«, in: Thomas Bedorf und Kurt Röttgers (Hg.), *Das Politische und die Politik*, Berlin 2010, S. 207–234, hier: S. 209.

14 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, übers. v. Richard Steurer, Frankfurt a. M. 2002, S. 41.

15 Maria Muhle, »Einleitung«, in: Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, übers. v. Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link, 2., durchges. Aufl., Berlin 2008, S. 7–17, hier: S. 7.

die Massenmedien täglich übertragen und das Jerzy Kosinskis Roman satirisch analysiert (wenngleich dieser Text mit seinem Kaspar-Hauser-Protagonisten in der Tat auch die Frage politischer Sichtbarkeit und Wahrnehmung reflektiert). Das Konzept behandelt nicht so sehr ästhetische Werke als vielmehr die Gestaltung des politischen Lebens selbst nach ästhetischen Kategorien.

Wenn die »Ästhetik der Politik« im Sinne Rancières daher mit ästhetischen Werken im engeren Sinne nur indirekt zu tun hat, ist es nicht weiter verwunderlich, dass die philologischen und kulturwissenschaftlichen Arbeiten über politische Ästhetik in den letzten Jahren von der Frage nach der Relation zwischen der ästhetischen Form der Politik und der Wahrnehmung von Politik in ästhetischen Werken, in Romanen, Filmen, TV-Serien, Gemälden oder Musikstücken angetrieben werden. Kunst kann dann als »zentrale[] Präsentations- und Repräsentationsform«¹⁶ von Politik konzipiert werden, mit anderen Worten als genuines Reflexionsmedium zur Spiegelung und Kritik jeder »Ästhetik der Politik«. Wenn Künste generell, wie Wolfgang Braungart formuliert, »politische Stoffe [...] dar[stellen], erzählen [...], [...] auf sie an[spielen] und [...] so an deren Deutungsgeschichte teil[nehmen]«,¹⁷ dann sind sie ein wesentliches Reflexionsmedium der »Ästhetik der Politik« wie gleichermaßen selbst ein Teil davon. Sie spielen eine zentrale Rolle in den öffentlichen Diskursen über Politik, welche die notwendige Bühne für ihr Erscheinen darstellen.

Der vorliegende Band versammelt verschiedene Sondierungen, die insgesamt ein facettenreiches Bild zu »Perspektiven der politischen Ästhetik« darstellen wollen. Ein kohärentes Modell oder eine theoretische Synthese wird dabei ausdrücklich nicht angestrebt: Es geht vielmehr darum, die Verschiedenheit der Ansätze zur Analyse der politischen Ästhetik aus verschiedenen disziplinären Perspektiven – Literaturwissenschaften, Philosophie, Medienwissenschaften – zu erörtern.

Ulrich Ports Artikel »Gegenrevolutionäres Theater aus dem Schlagbilderarsenal des gegenreformatorischen Katholizismus. Schillers *Jungfrau von Orleans* und die politische Ästhetik der Revolutionskriege« analysiert das Wechselspiel zwischen der

16 Wolfgang Braungart, *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen*, Göttingen 2012, S. 34.

17 Ebd., S. 31.

politischen Ästhetik der Französischen Revolution und der Reflexion über politische Ästhetik in Schillers Drama. Dabei kontextualisiert Port die politische Ästhetik der Französischen Revolution wesentlich als antiklerikale und vor allem antikatholische Inszenierung einer neuen Form der politischen Religionsstiftung (wie etwa dem »Kult der Vernunft«). Ausgehend von dieser Analyse kann Port Schillers *Jungfrau von Orleans* als anti-revolutionären Versuch einer Re-Inszenierung einer katholischen Festkultur interpretieren.

In seinem Artikel »Der ehelförmige Staat. Novalis' politische Fiktionen (*Glauben und Liebe*)« analysiert Torsten Hahn die politisch-ästhetische Theorie der deutschen Romantik ausgehend von Novalis' politischen Aphorismen. Hier wird insbesondere die Figur des Königs als »verkörperte Dichtung« zum Schnittpunkt von Ästhetik und Politik, insofern dieser einerseits – als *Idealmensch* – eine Fiktion ist, andererseits aber als realer Monarch die Verwirklichung politischer Fiktionen betreiben kann. Hahns Analyse zeigt, dass Novalis' Modellierung des Königspaares in *Glauben und Liebe* den »Vertrag« als der zentralen Basis sozialer Bindung durch das Ideal der »Ehe« ersetzt.

Nicole Karczmarzyks Text »Sissi – Sehnsuchtsbilder einer Kaiserin. Die Figur der guten Landesmutter im Historienfilm« analysiert die politische Ästhetik des Historien- und Heimatfilms anhand eines Vergleichs zwischen der Sissi-Trilogie von 1955–1957 und dem Fernsehfilm *Sisi* aus dem Jahr 2009. Die Monarchin wird in diesen Filmen generell als Gegenpol zur »offiziellen« politischen Ästhetik ihrer Zeit imaginiert, insofern ihr Körper durch »Natürlichkeit« (im Gegensatz zur »Künstlichkeit« des höfischen Zeremoniells) charakterisiert wird. Karczmarzyk führt vor, dass im Habsburger- und Historienfilm daher insbesondere die Krinoline als Symbol für »eine bestimmte Historizität« eingesetzt wird.

In »Politische Utopie *en refuge*. Karl May als Hochstapler, Reiseschriftsteller und Symbolfigur« fragt Martin Roussel nach der Möglichkeit, Karl Mays Abenteuer- und Reiseerzählungen als Beiträge zum politischen Imaginären seiner Zeit zu interpretieren. Im Zentrum steht dabei die Suche nach einer deutschen Identität, die mit der Gründung eines deutschen Staates 1871 nur oberflächlich betrachtet abgeschlossen wurde. Roussel zeigt auf, inwiefern Mays »Ästhetik des Wunschs« als politische Utopie »en refuge« gelesen werden kann.

Oliver Kohns geht in »Latenz der Macht. Zu einigen Diskursen über Autorität um 1900 (Carové, Freud, Weber, Federn, Kuntze)«

von der Frage aus, wie die Kategorie der Autorität eine spezifische politische (Un-)Sichtbarkeit entfaltet. Autorität besitzt nämlich eine »problematische Phänomenalität«, insofern sie stets zu verschwinden droht, sobald sie sich (machtvoll) zeigt. Kohns zeigt, dass der Begriff der Autorität zum Schlüsselbegriff der politischen Philosophie um 1900 wird, insofern insbesondere in den Texten Freuds und Federns die Abdankung des Vaters als zentrale Figur der politischen Vorstellungswelt vollzogen wird.

Christian Bauers Artikel »Simone Weil: Politische Anästhetik im Selbstversuch« beschreibt Simone Weils politische Philosophie als eine konsequente Kritik der totalitären politischen Ästhetik ihrer Epoche. Als »Gegenmittel« zu diesen entwickelt Weil Anästhetika, Versuche der Resistenz gegen die ästhetischen und ästhetisierten Ideologien und Utopien des 20. Jahrhunderts. Insbesondere aus der Perspektive einer christlichen Mystik erscheinen die vorherrschenden Ideologien der Vorkriegszeit – Kommunismus wie Faschismus – gleichermaßen als ästhetische Idolatrie.

In »Schwätzer, Schreibtischtäter, Sympathisanten – Linksintellektuelle Schriftsteller und die RAF« untersucht Charis Goer die Wahrnehmung und Darstellung in der deutschen Literatur, vor allem im Vergleich zwischen Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) und Rainald Goetz' *Kontrolliert* (1988). Der Vergleich zwischen beiden Romanen zeigt deutlich unterschiedliche Konzeptionen der Relation zwischen Literatur und Politik: Während die RAF bei Böll moralistisch als »Bewährungsprobe für die Demokratie« dargestellt wird, erscheint sie in Goetz' popkulturell inspiriertem Roman als Signum für das »Scheitern radikal-revolutionärer Lebensentwürfe«.

Jessica Nitsche untersucht in ihrem Aufsatz »Schauplatz Südafrika. Medialisierungen der *Truth and Reconciliation Commission* unter besonderer Berücksichtigung des Films« die ästhetische Aufarbeitung einer politischen Wende: Das Ende der Apartheid in Südafrika und die anschließende kollektive Suche nach Gerechtigkeit. Dabei ist Nitsche vor allem an der Darstellung der *Truth and Reconciliation Commission* im Medium des Dokumentarfilms interessiert. Wie sie herausarbeiten kann, gelingt in diesem Medium, insbesondere die emotionale Seite der Aufarbeitungsarbeit darzustellen.

Die hier versammelten Beiträge gehen auf eine Ringvorlesung über »Politische Ästhetik« zurück, die im Sommersemester 2013 an der Universität Luxemburg stattgefunden hat. Mein besonderer

Dank gilt dem »Fonds National de la Recherche« (FNR) für die finanzielle Ausstattung des Forschungsprojekts »Ästhetische Figurationen des Politischen«, aus dem heraus die Idee für die Ringvorlesung und diesen Band entstammt. Ich danke außerdem Nicole Karczmarzyk und Johanna Gelberg für ihre editorische Hilfe, sowie Kathrin Roussel und Stefan Claudius für die Gestaltung dieser Buchreihe und das Setzen der Beiträge.

Esch-Belval, August 2015

Ulrich Port

GEGENREVOLUTIONÄRES THEATER AUS DEM SCHLAGBILDERARSENAL DES GEGENREFORMATORI- SCHEN KATHOLIZISMUS SCHILLERS *JUNGFRAU VON ORLEANS* UND DIE POLITISCHE ÄSTHETIK DER REVOLUTIONSKRIEGE¹

I

Mein Beitrag zum Thema ›Politische Ästhetik‹ widmet sich einem Komplex um 1800, bei dem, wie dem Titel zu entnehmen ist, auch noch ältere historische Kräfte resp. Überlieferungsbestände von Bedeutung sind. Zentraler Bezugspunkt ist *das* politische Epochenereignis im späten 18. Jahrhundert: die Französische Revolution 1789 ff. und die in ihrem Gefolge stattfindenden europäischen Kriege 1792–1802, ›Revolutionskriege‹ oder erster und zweiter ›Koalitionskrieg‹ genannt. Die Französische Revolution war, wie man weiß, eine große Herausforderung für die alten europäischen Mächte. Dies aber nicht nur bezüglich der Souveränitäts- und Rechtsverhältnisse (Stichworte ›Volkssouveränität‹ und ›allgemeine Menschenrechte‹), sondern auch mit Blick auf eine neuartige ästhetische Inszenierung der Politik, in der sich – zumindest dem Anspruch nach – nunmehr das Volk als neuer Souverän selbst huldigte und feierte, wie es George L. Mosse in einem Standardwerk zur politischen Symbolgeschichte formuliert

1 Der folgende Beitrag ist ein Ausschnitt aus einer umfangreicheren Forschungsarbeit über die militante Marienfrömmigkeit in Schillers *Jungfrau von Orleans* und ihre historisch-ikonologischen Kontexte.

hat². Hierbei spielt neben den Dimensionen der Politik und Ästhetik noch ein drittes Moment eine wichtige Rolle: die Religion. Die Französische Revolution war auch eine neuartige Herausforderung für das traditionelle Bündnis von Thron und Altar. Allerdings: Schaut man da nun auf die Aspekte von Ästhetik, Inszenierung und Theatralität der Politik, so erscheint dieses Feld zunächst einmal eher umgekehrt als Herausforderung für das neue revolutionäre Regime. Insofern nämlich Aristokratie wie Klerus auf jahrhundertelange Routinen, Bild-, Text-, Zeremonial- und Liturgie-Archive zur Selbstinszenierung zurückgreifen konnten, die eine kaum zu überschätzende Bedeutung für die Stabilität der religiös sanktionierten Adelherrschaft hatten. Es ist wohl dieses Defizit gegenüber der gegnerischen Seite, aus der heraus die Revolution schließlich eine Reihe von Symbolen, theatralen und auch sakralisierten Spektakeln schuf, mit der das Volk sich selbst und zugleich die radikale Abschaffung des Ancien Régime zelebrieren sollte.

Im Folgenden werde ich diesen Themenkomplex mit seiner Trias Politik – Ästhetik – Religion nicht allein historiographisch angehen, sondern prismatisch gebrochen über einen literarischen Text, der diesen Komplex reflektiert und zugleich selbst mitgestaltet: Friedrich Schillers Tragödie *Die Jungfrau von Orleans*, erschienen und uraufgeführt 1801.

Die politische Ästhetik von Revolution und Gegenrevolution ist hier anachronistisch mit einem spätmittelalterlichen Stoff legiert, der Geschichte um Jeanne d'Arc. Dabei interessiert mich im vorliegenden Zusammenhang vor allem die katholisierende Bildlichkeit und Theatralität des Stücks. Diese wird meistens, wenn sie denn überhaupt Aufmerksamkeit findet, dahingehend gedeutet, dass Schiller, der seinem Drama den Untertitel »Eine romantische Tragödie« gegeben hat, seiner frühromantischen Dichterkonkurrenz auf deren eigenem Felde zeigen wollte, dass er auch mit den christlich-mittelalterlich-romantischen Motiven umzugehen verstehe – sicher keine falsche, aber eine kaum hinreichende Deutung, wenn man sich die von Schiller benutzten Sujets genauer anschaut. Den folgenden Deutungsversuch verstehe ich daher auch als Gegenakzent zur Schillerforschung, die weder die katholischen Sujets der *Jungfrau von Orleans* noch die zur Entstehungszeit des

2 George L. Mosse, *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*, übers. v. Otto Weith, Frankfurt a. M. 1976, S. 23 f.

Stücks aktuellen Konzepte und Praktiken einer mit der Religion verzahnten politischen Ästhetik angemessen berücksichtigt hat.

Ein Grund für die weitgehende Ignoranz gegenüber den religionspolitischen Dimensionen des Stücks mag darin liegen, dass man über seinen Autor Schiller so einiges weiß, was nicht recht passen will zu einer christkatholischen Symbolik und Theatralität. Viele Texte Schillers dokumentieren eine Vorliebe für aufgeklärtpsychologische Religionskritik in der Linie David Humes.³ In seinen Briefen nennt er die christliche Religion ein »morsches Gebäude der Dummheit«, den Christengott ein »Traumbild des großen Haufens«.⁴ Und jenseits solcher überkonfessionellen Religionskritik kommt der Katholizismus in den Werken des familiär protestantisch sozialisierten Schiller deutlich schlechter weg als die aus der Reformation hervorgegangenen Konfessionen. Das gilt sowohl für die fiktionalen Texte wie für die größeren historiographischen Schriften, die alle mit Religionskriegen des Konfessionellen Zeitalters zu tun haben.

Nun ist ein solches Autorenporträt nicht falsch, aber einseitig. Von der frühen *Schaubühnen*-Rede über die Briefe an den Augustenburger Herzog von 1793 bis zu späten Texten nach 1800 betont Schiller gut funktionalistisch die eminente Bedeutung der Religion für Sozialdisziplinierung, symbolische Repräsentation von Macht und Zusammenhalt der Gesellschaft, ganz im Sinne des Topos *Religio vinculum societatis*.⁵ Auch weisen, konfessionsspezifischer,

3 Vgl. Wolfgang Riedel, »Die anthropologische Wende: Schillers Modernität«, in: Hans Feger (Hg.), *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*, Heidelberg 2006, S. 35–60, hier: S. 50 f.

4 Brief an Körner vom 28.2.1793, in: Friedrich Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, Weimar 1943 ff., Bd. 26, S. 219; Brief an Körner vom 25.12.1788, ebd. Bd. 25, S. 167. Die meisten Texte von Schiller werden im Folgenden zitiert nach Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, 7. Aufl., München 1984 (= *SW*); Schillers Briefe werden zitiert nach Friedrich Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, Weimar 1943 ff. (= *NA*); die Briefe an den Herzog von Augustenburg nach Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, hg. v. Otto Dann u. a., Frankfurt a. M. 1988 ff.

5 Die Ursprünge einer solchen Hochschätzung der gesellschaftlichen Bindewirkung von Religion reichen bis zu Ciceros ziviltheologischen Reflexionen im Epilog von *De natura deorum* (III, 94) zurück, wo es heißt, die Stadt werde durch Religion sorgsamer schützend eingeschlossen als durch ihre Stadtmauern. Eine wichtige Station in der Frühen Neuzeit markiert das 11. Kapitel von Machiavellis *Discorsi*

sowohl seine Theaterästhetik wie seine Dramen deutliche Affinitäten zu Theatralitäts- und Bildkonzepten katholischer, genauer gesagt gegenreformatorischer Herkunft auf, insbesondere zu den Persuasionstechniken des Jesuitentheaters im 17. Jahrhundert. Und schließlich zeigt sich Schiller bei aller Kritik am »Religionsfanatismus« (ein in seinen historischen Schriften oft gebrauchter Begriff) eigenartig fasziniert vom Ethos christlicher Glaubenskrieger, die

über die Religion der Römer. Im Anschluss an Livius konstatiert Machiavelli, dass Roms sagenhafter König Numa Pompilius, um das unzivilisierte Volk sozial- und staatsauglich zu machen, auf die Religion zurückgriff, »da er diese als die unentbehrlichste Stütze der Zivilisation erkannte. [...] Wer die römische Geschichte aufmerksam verfolgt, wird stets finden, wie viel die Religion dazu beigetragen hat, die Heere in Gehorsam, das Volk in Eintracht zu halten, die guten Menschen zu stärken und die schlechten zu beschämen« (Niccolo Machiavelli, *Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung*, übers. v. Rudolf Zorn, Stuttgart 1966, S. 43f.). Eine ähnliche Einschätzung mag der Grund dafür sein, dass Schiller den Gott der positiven Religion das »wohlthätige Traumbild des großen Haufens« (wie Anm. 4, Hervorhebung von mir; U. P.) nennt. Wenn er in einem späten Brief an Zelter vom 16. Juli 1804 für die aktuellen »Zeiten des Unglaubens« eine Rückkehr zur positiven Religion empfiehlt (NA, Bd. 32, S. 154), so folgt auch das letztlich einer sozialfunktionalistischen Perspektive wie derjenigen Machiavellis, der nüchtern konstatiert, die Verächtlichmachung der Religion sei die Hauptursache für den Verfall eines Gemeinwesens. »Wo Gottesfurcht fehlt, muß ein Reich in Verfall geraten, es müßte denn sein, daß es durch die Furcht vor einem Machthaber zusammengehalten wird, die die fehlende Religion ersetzt.« (Machiavelli, *Discorsi*, S. 45) In die unmittelbare Vorgeschichte von Schillers Religionsfunktionalismus gehört ein berühmtes Aperçu Voltaires aus einem 1769 publizierten kritischen Gedicht auf den anonymen Autor des atheistischen *Traité des trois imposteurs*: »Consulte Zoroastre, et Minos, et Solon, / Et le martyr Socrate, et le grand Cicéron: / Ils ont adoré tous un maître, un juge, un père. / Ce système sublime à l'homme est nécessaire. / C'est le sacré lien de la société, / Le premier fondement de la sainte équité, / Le frein du scélérat, l'espérance du juste. / [...] / Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.« (Voltaire, »Épître à l'auteur du livre des trois imposteurs«, in: *Œuvres complètes*, Bd. 9, Paris 1877, S. 403) Das systemische Zusammenspiel von Religion und bürgerlichen Gesetzen (»lois civiles«) für die Herausbildung staatsbürgerlicher Tugend unterstreicht auch ein anderer französischer Aufklärer, Montesquieu, im Buch 24 von *De l'Esprit des lois* (vgl. Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, hg. v. Laurent Versini, Paris 1995, Bd. 2, S. 811–818).

bereit sind, für ihre religiös-militanten Missionen zu töten, aber auch mit dem eigenen Leib und Leben einzustehen.⁶ Diese Aspekte sind auch für die *Jungfrau von Orleans* von Bedeutung: Wir finden hier eine fanatische Glaubenskriegerin, eine suggestive katholisierende Bildlichkeit und Theatralität sowie den Versuch – so lese ich zumindest die implizite Wirkungsästhetik des Stücks –, eine zum Zwecke religiös-politischer Propaganda gepflegte Tradition für eigene politisch-ästhetische Erziehungsabsichten zu nutzen. Dass Schillers Tragödie sich dabei verwirrend janusgesichtig zeigt, insofern den ›Gebildeten unter den Verächtern‹ der Religion und dem »Geschmack des Kenners« auch die Möglichkeit eröffnet wird, das Geschehen vom Standpunkt einer avancierten Religionskritik aus zu deuten⁷, während der »Kinderverstand des Volks«⁸ eine geläutert-veredelte Volksreligiosität als Identifikationsangebot offeriert bekommt, sei als entscheidendes Konstituens der Wirkungsdramaturgie ausdrücklich hervorgehoben, im Folgenden aber aus Gründen thematischer Disziplin nicht weiter verfolgt.

Bevor ich das eigentliche Syndrom aus politischer Ästhetik / ästhetischer Praxis der Politik einerseits und politisierter Religion / religiöser Politik andererseits diskutiere, möchte ich einige allgemeinere Aspekte vorwegschicken, die zum Verständnis des Ganzen hilfreich sind, zum einen Schillers Verhältnis zur Französischen Revolution betreffend, zum anderen einige von der Forschung herausgearbeitete Referenzen der *Jungfrau von Orleans*

6 Vgl. besonders Schillers Beschäftigung mit Geschichte und Ethos des Malteserordens, zum einen in seinen eigenen Entwürfen zu einem Drama (*SW*, Bd. 3, S. 178 f.); zum anderen in einer ungemein prägnanten Würdigung des Johanniter- oder Malteserordens in der Vorrede zu Friedrich Immanuel Niethammers Bearbeitung der *Histoire des chevaliers hospitaliers de S. Jean de Jerusalem* von Abbé René Aubert de Vertot, wo der aufgeklärten Besonnenheit, Liberalität und Toleranz eine kollektivpsychologisch-mentalitätsgeschichtliche Verlustrechnung präsentiert wird, ohne dabei die problematischen Seiten des vormodernen Religions-»Heroismus« zu unterschlagen (*SW*, Bd. 4, S. 991 f.).

7 Vgl. hierzu bes. Wolfgang Riedel, »Religion und Gewalt in Schillers späten Dramen (›Maria Stuart‹, ›Die Jungfrau von Orleans‹)«, in: ders. (Hg.), *Würzburger Schiller-Vorträge 2009*, Würzburg 2011, S. 23–44, hier: S. 33–44.

8 Zitate in Anlehnung an die wirkungsästhetische Doppelcodierung einer idealisierten Volksdichtung in der Rezension »Über Bürgers Gedichte«, in: *SW*, Bd. 5, S. 970–985, hier: S. 973 f.

auf ebendiese Revolution. Im Anschluss daran vollziehe ich einen Blickwechsel und widme mich zunächst historiographisch der Revolution und den Revolutionskriegen ab 1792 in ihren Beziehungen zur Religion: mit Blick auf die politischen Inszenierungen der Revolution den Veranstaltungen mit gezielt antireligiös/antiklerikalem Charakter, konkret den karnevalisierenden Maskeraden und Bilderstürmen; komplementär dazu den religionsförmigen Selbstinszenierungen der Revolution, dem Kult der ›Göttin Vernunft‹ (oder der ›Freiheit‹), dem Kult des ›Höchsten Wesens‹ und anderen Revolutionsfesten, die auch in den von Frankreich besetzten oder annektierten Gebieten Europas zelebriert wurden. Danach geht es um die Reaktionen der konterrevolutionären Kräfte und der antifranzösischen Mächte auf dem Feld der politischen Ästhetik und von da aus wieder zurück zu Schillers Tragödie, die ich als Entwurf eines *gegenrevolutionären Theaters* lese, das sich zu großen Teilen aus dem Bilderarsenal des *gegenreformatorischen Katholizismus* speist.

Damit der von mir behauptete Zusammenhang zwischen Revolution, Gegenrevolution, Katholizismus und »romantischer Tragödie« nicht zu rätselhaft bleibt, möchte ich eine Deutung bzw. These schon vorwegschicken. Warum sind der ostentativ katholische Sujetbestand und die katholisierende Theatralität in Schillers Drama zeitsymptomatisch lesbar auf Revolution und Gegenrevolution hin? Antwort: In Sachen Religion verläuft die markanteste politische Konfrontationslinie der 1790er Jahre nicht einfach zwischen areligiöser Revolution und überkommenem Christentum, sondern spezifischer zwischen antiklerikaler Revolution und Katholizismus. Das gilt innerfranzösisch für die Konflikte ab dem Streit um die Zivilverfassung des Klerus und für verschiedene gegenrevolutionäre Aufstände, das gilt aber auch für die im Laufe der Revolutionskriege in den 90er Jahren von Frankreich besetzten Gebiete Europas, die fast alle katholisch waren. Dieser Tatbestand scheint mir für die religiösen Sujets und theatralen Qualitäten der *Jungfrau von Orleans* von großer Bedeutung.

Schillers Haltung zur Französischen Revolution wird bis heute kontrovers diskutiert.⁹ Deutlich scheint mir zu sein, dass sein politisch-geschichtsphilosophisches ›Weltbild‹ im Jahr 1789

9 Einen wohl abwägenden Überblick mit den wichtigsten Stellungnahmen Schillers und weiterführender Literatur bietet Peter-André Alt, *Schiller. Leben - Werk - Zeit*, München 2000, Bd. 2, S. 111-129.

mit den Vorstellungen der frühen Revolutionsphase hinsichtlich der Natur- und Bürgerrechte, der Absolutismus- und Kirchenkritik sowie der emphatischen Freiheitsidee übereinstimmt. Deutlich ist aber auch, dass er, obwohl ihm als Dichter wider die Tyrannei – als Autor der *Räuber*, des *Fiesko* und des *Don Carlos* – von der Nationalversammlung im August 1792 die französische Ehrenbürgerschaft zuerkannt wurde, von Anfang an reservierter auf die Vorgänge in Frankreich reagiert als andere deutsche Schriftsteller. Insbesondere misstraut Schiller den plebejischen und gesetzlosen Tendenzen, die er schon beim Marsch der Poissarden im Oktober 1789, schließlich 1792 bei den Gewaltsamkeiten des Tuileriensturms und den sog. Septembermorden am Werk glaubt. Als Ludwig XVI. zum Jahreswechsel 92/93 der Prozess gemacht wird, plant Schiller eine Verteidigungsschrift für den König. Für den einschneidenden Systemwechsel zur Republik im September 1792 dürfte er als Befürworter einer konstitutionell eingeschränkten Monarchie keine Sympathien gehabt haben. Nachdem der (ehemalige) König dann Anfang 1793 hingerichtet wurde, bekundet Schiller zunächst nur noch Abscheu für die Vorgänge in Frankreich, bleibt aber nach dem Ende der Jakobinerherrschaft 1794 in seinen Urteilen über die Revolution insgesamt uneindeutig.

Aus den letzten Wochen des *Terreur*-Jahres 1793 stammen dann, abgesehen von einigen verstreuten brieflichen Äußerungen, die wichtigsten Texte einer direkten Auseinandersetzung Schillers mit der Revolution, die Briefe an den Herzog von Augustenburg, Vorläufertexte der bekannteren Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Hier finden sich auch Reflexionen über das Verhältnis von Religion und Politik im Kontext der Französischen Revolution. Am 3. Dezember 1793, auf dem Höhepunkt der Dechristianisierungskampagne in Frankreich, entwickelt Schiller im Brief an den Herzog seine Idee einer sozialfunktionalistischen Zivilisierung durch »Religion und [...] Geschmack«. ¹⁰ Der Brief dokumentiert, dass Schiller die Religionsfrage schon zu dieser Zeit für einen besonders neuralgischen Punkt in der Entwicklung der Revolution hielt. Ganz analog zur Idee ästhetischer Erziehung

10 Brief an den Herzog von Augustenburg vom 3.12.1793, in: Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, hg. v. Otto Dann u. a., Frankfurt a. M. 1988 ff., Bd. 8 (1992), hg. v. Rolf-Peter Janz, S. 550; entsprechend übernommen in den Essay »Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten« (1796), *SW*, Bd. 5, S. 789.

lässt sich sein Insistieren auf der gesellschaftlichen Bindewirkung der Religion als Reaktion auf die revolutionären Vorgänge lesen:

»Die Religion ist dem sinnlichen Menschen, was der Geschmack dem verfeinerten [...]. In Frankreich hat jetzt eine Erschütterung zugleich die Religion umgestürzt und den Geschmack der Verwilderung preis gegeben, und es fehlt viel, daß der Charakter der Nation so weit aufgebaut wäre, um dieser Stützen zu entbehren. Die Zeit wird lehren, was geschehen wird.«¹¹

Geschehen ist dann in Sachen Revolution und Religion bis 1800/01, als *Die Jungfrau von Orleans* entsteht, eine ganze Menge. Diverse Deutungen von Schillers Tragödie haben mehr oder minder versteckte Bezüge auf Ereignisse und Charakteristika der Revolution geltend gemacht. Ich nenne und ergänze stichwortartig einige, die ich für überzeugend und im vorliegenden Zusammenhang für signifikant halte. 1. Königtum von Gottes Gnaden: Indem Schillers Johanna gegen die Engländer für den Thronanspruch des französischen Dauphin Karl streitet, kämpft sie zugleich für die theologisch fundierte Idee vom unsterblichen Königtum. Sie spricht dabei Verse, die jeden zeitgenössischen Rezipienten des Dramas an die acht Jahre zurückliegende Hinrichtung Ludwigs XVI. und ihre jakobinisch-entchristianisierenden Zusammenhänge erinnern mussten: »Wir sollen keine eigne Könige / Mehr haben, keinen eingebornen Herrn – / Der König, der nie stirbt, soll aus der Welt / Verschwinden –«.¹² 2. Theatralität: Juliane Vogel hat den Krönungszug aus Schillers Tragödie (IV.6) als konservative Antwort auf die revolutionäre Festkultur der

11 Schiller, *Werke und Briefe*, ebd. S. 552 f. Schillers Einschätzung ist nicht unbedingt originell, weder in diachroner (vgl. oben Anm. 5) noch in synchroner, auf den konkreten Anlass in Frankreich bezogener Perspektive. Letzterem widmet sich in den 90er Jahren eine Fülle von Traktaten, Pamphleten und Denkschriften; exemplarisch ein Titel von 1792 aus der Feder des Exjesuiten Joseph Anton Weissenbach: *Und wie lange, meine Herren! Wird der Staat die Religion noch überleben?*

12 SW, Bd. 2, S. 699, v. 344 ff. Vgl. hierzu Michael Jaeger, »Die Jungfrau von Orléans« – Politik als göttlicher Auftrag«, in: Bernd Rill (Hg.), *Zum Schillerjahr 2009 – Schillers politische Dimension*, München 2009, S. 91–99, hier: S. 94.

Französischen Revolution gelesen, insofern in ihm entgegen einer republikanischen Dramaturgie »die gefährdete Herrscherpracht des französischen Königs restauriert« werde, der Festzug »im Unterschied zu den Umzügen der Revolutionsfeste hierarchisch gegliedert ist«.¹³ 3. Sakralisierter Protonationalismus: In der *Jungfrau von Orleans* formuliert die Titelheldin, um den Herzog von Burgund zum Seitenwechsel zu bewegen, folgende rhetorische Frage: »Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut, / Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?«¹⁴ 1801 gedruckt in einem Text oder gesprochen auf einer Bühne, ließ dieser Satz sein Publikum wohl weniger an den spätmittelalterlichen Hundertjährigen Krieg und Johannas altkirchliche Referenzen denken als vielmehr an die zeitgenössischen Legierungen von sakraler Sphäre und Nationalgefühl sowohl auf Seiten der Revolution wie auf Seiten der gegenrevolutionären Mächte. 4. Geschlechterpolitik: Aktiv kämpfende Frauen hatten in der Revolution ihre Berechtigung nur zu bestimmten Zeiten, so bei den Hungerrevolten 1789 oder der Initiative zur Aufstellung von sog. Amazonenregimentern 1792. Ab 1793 werden Aktivitäten und Rechte von Frauen ordnungspolitisch und juristisch Zug um Zug eingeschränkt. Danach taugt die Frau nur noch zur Staatsallegorie (›Göttin der Vernunft‹ u. ä.) oder muss einen wiedereingesetzten Landesvater über sich akzeptieren wie den Ersten Konsul und späteren Kaiser Napoleon Bonaparte – oder im Falle von Schillers Tragödie die sterbende Johanna König Karl VII.¹⁵ 5. Vendée-Aufstände: Wenn Graf Dunois seinem König den Schrecken des »Bürgerkrieges«¹⁶ vor Augen führt, so haben wir es mit einem historisch überdeterminierten Stück Text zu tun, das nicht nur, der Dramenhandlung entsprechend, auf die Machtkämpfe zwischen den Armagnacs und Bourguignons verweist,

13 Juliane Vogel, *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der ›großen Szene‹ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br. 2002, S. 116 f.

14 *SW*, Bd. 2, S. 747, v. 1782 f.

15 Zu diesen Zusammenhängen bes. Inge Stephan, »›Da werden Weiber zu Hyänen ...‹. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist«, in: Inge Stephan u. Sigrid Weigel (Hg.), *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumente der Tagung Hamburg Mai 1983*, Berlin 1984, S. 23–42; Albrecht Koschorke, »Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg 2006, S. 243–259.

16 Vgl. *SW*, Bd. 2, S. 715, v. 829–839, Zitat v. 831.

sondern zugleich an den bei Publikation der Tragödie keine zehn Jahre zurückliegenden Vendée-Krieg erinnert, der wegen seiner besonderen Grausamkeit in ganz Europa berühmt wurde.¹⁷

II

Auf einige dieser Aspekte werde ich noch zurückkommen. Nun zunächst zur Revolution und den Revolutionskriegen in ihren Beziehungen zur Gesellschaftssphäre der Religion. Auf Seiten der Revolution wie auf Seiten ihrer europäischen Gegner fällt (insbesondere ab 1792, also ab Beginn der kriegerischen Auseinandersetzungen) ein ›fundamentalistischer‹ Zug auf, der jeder Taktik und Realpolitik vorausgeht und politische Ziele und Ordnungsvorstellungen als nicht verhandelbares Eschaton in Anschlag bringt. Gleiches gilt für die innenpolitischen Auseinandersetzungen in Frankreich und für die Konflikte in den ab 1792 französisch besetzten Gebieten Europas. Seien es nun ›Freiheit und Gleichheit‹, ›Menschheit‹, ›geheiligttes Menschenrecht‹, ›Nation‹ oder, auf der Gegenseite, ›Kirche‹, ›Krone‹, ›Gottesgnadentum‹, ›Treue‹ zur gottgewollten Ständeordnung u. ä.:

»Die Revolution [...] setzt bei ihren Akteuren ebenso wie bei ihren Gegnern eine Sakralisierungsdynamik politischer Leitbegriffe in Gang. Grundbegriffe der idealen politischen Ordnung [...] werden mit religiösem Sinngehalt aufgeladen oder, anders formuliert, altehrwürdige religiöse Vorstellungen und Begriffe fundamentalpolitisiert.«¹⁸

Das ›Heilige‹ ist dabei keineswegs ein Monopol jener alten Verbindung von Adel und Klerus, wie sie dann in Gestalt der ›Heiligen Allianz‹ von 1815 das vorerst letzte und restaurative Wort über die Revolution behalten wird. Wenn der Revolutionstribun Danton in der militärisch wie innenpolitisch prekären Lage vom März 1793

17 Hierzu auch Hans-Georg Pott, »Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum in Schillers romantischer Tragödie ›Die Jungfrau von Orleans‹«, in: *Athenäum* 20 (2010), S. 111–142, hier: S. 121f.

18 Friedrich Wilhelm Graf, »Sakralisierung von Kriegen: Begriffsbegriff- und problemgeschichtliche Erwägungen«, in: Klaus Schreiner (Hg.), *Heilige Kriege. Religiöse Begründungen militärischer Gewaltanwendung: Judentum, Christentum und Islam im Vergleich*, München 2008, S. 1–30, hier: S. 22.

seine Landsleute auffordert, »de former une ligue sacrée pour sauver la liberté«¹⁹, bedient er sich damit einer in der Revolutionsrhetorik weit verbreiteten Semantik. Der Text der Verfassung kann als »livre sacré« bezeichnet und zur öffentlichen Verehrung ausgestellt werden²⁰ oder ein deutscher Jakobiner beim Mainzer Fest aus Anlass des ersten Jahrestages des Staatstreichs vom September 1797 diesen mit den Worten preisen: »O ewig heilige Nacht vom 17. auf den 18. Fructidor des Jahres V! Dein Andenken wird nie in unseren Herzen erlöschen, die Geschichte wird dich zu allen Zeiten als eine der vorzüglichsten Retterinnen der Republik rühmen.«²¹

Wenn die Titelheldin in der *Jungfrau von Orleans*, wie bereits zitiert, fragt: »Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut, / Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?«²², lässt sich die Aussage, isoliert betrachtet, in ihrer aktuellen politischen Parteinahme also keineswegs vereindeutigen. Die zeitgenössische Semantik von »heilig« und »Vaterland« lässt sowohl eine gegenrevolutionäre wie eine revolutionäre Lesart zu. Sie vermag ebenso auf ein religiös grundiertes Nationalbewusstsein zu verweisen, das in den von französischen Armeen bedrohten oder besetzten Gebieten als Widerstandshaltung erwächst, wie auch auf die Sakralisierung von »la patrie« in der Revolutionsrhetorik.

Beispiele auf Seiten der Revolutionsgegner finden sich etwa im Umfeld der nicht erst in den Befreiungskriegen ab 1813, sondern bereits im Ersten Koalitionskrieg ausgerufenen Volksbewaffnung, mit der man in den bedrohten Territorien des Deutschen Reichs der *levée en masse* des revolutionären Frankreich etwas Ähnliches entgegensetzen wollte. In einem 1794 im *Allgemeinen Kurtrierischen Intelligenzblatt* publizierten sechsstrophigen *Schlachtlied der Deutschen*, das der antifranzösischen Agitationslyrik eines Heinrich von Kleist präludiert und von seinem anonymen Verfasser als »Gegenstück zum Schlachtlied der Marseiller« bezeichnet wird, treffen

19 Georges-Jacques Danton, »Comment sauver la France?«, in: ders., *Discours*, hg. v. Pierre-Jean Jouve u. Frédéric Ditisheim, Renens/Lausanne 1983, S. 152.

20 J. J. L. Bosquillon, zitiert nach Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris 1976, S. 339.

21 Rede von A. Lembert, in: *Beobachter vom Donnersberg*, 4.9.1797, zit. nach Joseph Hansen (Hg.), *Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der Französischen Revolution 1780-1801*, Bonn 1931-1938, Bd. 4, S. 931.

22 *SW*, Bd. 2, S. 747, v. 1782 f.

wir auf ein Affektgemenge aus Vaterlandsgefühl, Frömmigkeit, Fürstentreue und Blutrausch:

»Auf, rüstet euch, verbund'ne Heere
Germaniens, das Schwert zur Hand!
Ein Volk, das Gott, Gesetz und Ehre
Verhöhnt, droht unserm Vaterland.

[...]

Nein, nein! Wie Galliens Huronen,
Befleckt mit ihres Königs Blut,
Zertritt kein Deutscher Fürstenkronen,
Raubt keiner seiner Brüder Gut.

[...]

Verworfenne Lügner! Gottes Tempel
Entweihet ihr durch frechen Spott,
Und lehrt durch höllisches Exempel,
Wahnglaube sei der Glaub' an Gott.

[...]

Ha, Frevler mit Hyämentücke
Und mit des Tigers Raubbegier!
Was, von des Vaterlandes Glücke
Auch uns zu trennen, hoffet ihr?
Bei unsern Vätern, nein! Wir haben
Noch Waffen, ehren Gott und Pflicht.
Euch aber folg ans Hochgericht
Verzweiflung und ein Heer von Raben!
Auf! wer sich Mensch fühlt, auf!
Mit deutschem Arm und Mut
Schlagt diese Brut,
Tränkt Berg und Tal mit der Barbaren Blut!«²³

Nun muss eine solche Deutung der Revolutionsepoche entlang ihrer offen oder versteckt religionsförmigen Muster zugleich dem Tatbestand Rechnung tragen, dass besonders 1793/94, zeitlich und geographisch gestreut aber auch noch später, eine nicht mehr nur kirchenfeindliche, sondern dezidiert dechristianisierende

23 *Allgemeines Kurtrierisches Intelligenzblatt* vom 17. Januar 1794, zitiert nach Hansen (Hg.), *Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der Französischen Revolution 1780–1801* (wie Anm. 21), Bd. 3, S. 17 f.