
Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 27/2 (2000)

DOI: 10.11588/fr.2000.2.61845

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

feuilles de quelques émigrés» (1794), ce dernier ouvrage aussitôt traduit et publié en allemand pour servir la propagande anti-jacobine. Mme de Genlis, illustre exilée des complots du Palais Royal, pratique de façon plus biaisée avec son roman médiéval publié en 1795 à Hambourg, »Les Chevaliers du Cygne«, »dont, dit clairement le sous-titre, tous les traits qui peuvent faire allusion à la Révolution française sont tirés de l'Histoire«. Cette production du libraire contre-révolutionnaire Fauche, futur éditeur de l'abbé Barruel et de son »Histoire du jacobinisme«, annonce la redécouverte d'un Moyen Âge chrétien et chevaleresque qui va nourrir le romantisme et qui, pour l'heure, sert de repoussoir aux »principes de Marat et de Robespierre«. Publié encore par l'inévitable Fauche, »L'Émigré« (1797) de Sénac de Meilhan est certainement le chef-d'œuvre de cette littérature romanesque d'actualité. Ancien intendant royal réfugié à Rheinsberg chez le prince Henri, Sénac de Meilhan, fils d'un illustre médecin, a tout de l'homme éclairé: c'est pour lui une raison suffisante de condamner la Révolution. Ayant écrit sur le gouvernement de la France avant et après 1789, il a le sentiment d'un immense gâchis qui transparaît dans le pessimisme du roman sur l'avenir même de l'Europe civilisée. Nouveau Juif errant, l'émigré se suicide symboliquement à la fin du récit devant le tribunal révolutionnaire.

La vision allemande de l'émigration française est sensiblement différente. La morgue et l'arrogance des Français en pays germanique sont un lieu commun de l'image de la Grande Nation dans la production allemande du XVIII^e siècle: la Révolution, avec son art d'imposer le bonheur aux peuples qui n'en demandaient pas tant, irrita une sensibilité à fleur de peau, d'autant que les émigrés souvent misérables auraient dû en rabattre de leur feinte supériorité. Si Schiller est d'avis que la Révolution vient d'un mauvais usage du pouvoir par les princes, Goethe condamne l'esprit de parti qui lui a succédé: il publie en 1795 dans la revue de Schiller, »Die Horen«, le roman »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«, qui présente une version nouvelle de l'émigration liée à l'invasion des États allemands de l'Ouest par les armées révolutionnaires: ceux qui fuient sont des émigrés allemands. Le spectre d'une révolution européenne apparaît et fait réfléchir ceux qui pensaient pouvoir la contempler sans risque au balcon de l'Europe. »Klara du Plessis und Klairaut« (1794) est le premier des quatre-vingts romans publiés par August Lafontaine, alors pasteur »aux armées« dans un régiment prussien stationné en Rhénanie. Inspiré d'un fait divers réel et illustré par Daniel Chodowiecki, traduit en français dès 1796, l'ouvrage vaut surtout aujourd'hui pour son aspect documentaire plus que pour les amours traversées d'un jeune bourgeois français et d'une aristocrate contrainte à l'émigration. Séparation, espoirs nés de l'esprit de liberté et d'égalité, compassion: le roman de Lafontaine utilise tous les ressorts fournis par l'actualité pour émouvoir son lecteur. La sphère du privé, traditionnellement objet romanesque, est envahie par le politique qui s'y oppose et joue le rôle du *deus ex machina*.

Le livre de Regina Köthe, d'ambition modeste par cette suite de monographies, est très réussi: les quelques romans analysés éclairent, plus que de savants ouvrages historiques, ce que fut la Révolution française pour l'Allemagne éclairée et pour ceux qui y avaient trouvé refuge.

François MOUREAU, Paris

René TARIN, Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple, Paris (Honoré Champion) 1998, 302 S. (Les Dix-Huitième Siècles, 13).

Kaum eine Epoche der Geschichte war für die Entwicklung des Theaters in Frankreich so bedeutsam und ist in wichtigen Aspekten dennoch so spärlich erforscht worden, wie das Theater der Wende zum 19. Jh. Von der Zweihundertjahrfeier der Revolution von 1789 sind allerdings Impulse ausgegangen, die auch auf diesem Gebiet neuere Forschungen

angeregt haben und allmählich einen genaueren Blick auf die spannende Geschichte des Theaters dieser Jahre ermöglichen. Die dort zu erzielenden Ergebnisse weisen zudem über die engere Bedeutung für die Theatergeschichte hinaus. Denn wie René Tarin in seinem Werk über das Theater der ersten Revolutionsjahre richtig konstatiert: »Toute la Révolution est là, en pièces de théâtre« (S. 139, Hervorh. R. H.).

Mit diesem Zitat ist der Fokus des Forschungsansatzes bei Tarin bereits klar umrissen. Anders als beispielsweise von André Tissier in seinem Repertoire »Les spectacles à Paris pendant la Révolution« (Droz 1992) angeregt, untersucht Tarin nicht das Artefakt Theater, sondern beschränkt sich weitgehend auf die Analyse literarischer Texte. Sie sind einer Sammlung von 216 Theaterstücken entnommen, die Jean Louis Médard (1768–1841) unter der Bezeichnung »Répertoire du Théâtre Républicain ou Recueil de pièces de théâtre imprimées avant, pendant et après la République Française [...]« seit etwa 1822 zusammengetragen und später seiner Heimatstadt Lunel (Hérault) vermacht hatte. Tarin erstellt daraus seinen Korpus von 53 Stücken aus dem Zeitraum zwischen 1788 und 1791. Das Erkenntnisinteresse des Autors ist auf den Zusammenhang zwischen Theater- und Ideengeschichte und auf die besondere soziale Funktion ausgerichtet, die das Theater in diesem bewegten Zeitabschnitt einnehmen sollte. Damit setzt er sich bewußt von einer Untersuchung isolierter literaturwissenschaftlicher Aspekte ab und verortet die von ihm analysierten Texte in ihrem historischen Kontext. In diesem Zusammenhang sind die häufigen, den eigentlichen Stücktext ergänzenden Vor- und Nachworte für Tarin in mancher Hinsicht bedeutsamere Quellen als die Theaterstücke selbst.

Es geht Tarin also nicht vordringlich um die Evolution der Dramaturgie, sondern vor allem um die spezifische Funktionsweise des Theaters der Revolution, deren Ausdruck dieser Wandlungsprozeß der dramatischen Gattungen ist. Tarin vertritt die These, daß die dramatische Kunst von den Zeitgenossen in erster Linie als »art engagé« betrachtet und als wirksames Instrument revolutionärer Propaganda eingesetzt wurde. Im wesentlichen diente das Theater den Revolutionären demnach der moralischen und politischen Erziehung des Volkes im Sinne der Ideologie der bürgerlichen Revolution: »L'originalité profonde du théâtre de la période révolutionnaire réside précisément dans sa fonction didactique et utilitaire« (S. 14). Der Autor untersucht diese Funktionsweise nun innerhalb der kurzen Zeitspanne von 1789 bis zum Ende der *Constituante*, die somit im wesentlichen vor Einführung der Theaterfreiheit vom Januar 1791 liegt. Klarer als es für die darauffolgenden Jahre möglich wäre, gelingt es Tarin, den besonderen Charakter und die soziale Funktion von Theaterstücken dieser Zeit zu erfassen. Denn vor 1791 überwog auch in Fragen der Theaterentwicklung der aus der Aufklärungsphilosophie genährte Optimismus und Fortschrittsglaube¹. Die theoretischen Überlegungen zu den nahezu unbegrenzt scheinenden Möglichkeiten des Theaters waren noch nicht an der Wirklichkeit einer Flut von Theaterneugründungen, der damit verbundenen unüberschaubaren Produktion von Theaterstücken und dem Primat der Ökonomie gescheitert.

Dieser optimistischen Theorie und ihrer literarischen Umsetzung spürt Tarin nach. Die in der Nachfolge Rousseaus stehende Ablehnung des Theaters blieb während der Revolution eine Minderheitenposition. Den bürgerlichen Revolutionären galt das Theater hingegen als hervorragendes Mittel, die Erwachsenen von den Vorzügen der Revolution zu überzeugen. Gerade weil das Theater nicht allein vernunftgesteuerte Belehrung (*instruction*) bot, sondern auch emotionalisierte (*éducation*), entsprach es dem Bildungskonzept der Zeit.

1 »[L'instruction] fait les vertus, et forme les héros. / Les sciences, les arts éloignent de l'indigence, / Font naître le bonheur, la paix, l'indépendance. / Les arts ont opéré la révolution. / Instruisez-vous toujours.« – A. J. DUPUIS, *L'Artiste patriote ou la Vente des biens nationaux* (unveröff. 1791), zit. nach TARIN, S. 58.

Aus diesem Grund wuchs auch beständig die Bedeutung der *Fêtes nationales*, die vielfach den Theatern vorgezogen wurden und besonders eindruckliche Zeichen für die Übereinstimmung von *République des Lettres*, Kunst und Politik waren.

Nicht nur Marie-Joseph Chénier forderte in der grundlegenden »Épître dédicatoire à la Nation Française« zur Druckausgabe seiner Tragödie Charles IX vom Dezember 1789, die Theater zu Schulen der Tugend und der Freiheit zu machen. Mit der Aufführung seines Stückes einen Monat nach dem Sturm auf die Bastille hatten die Politiker im Theater ein effizientes Mittel für die revolutionäre Propaganda entdeckt. Nicht wenige Intellektuelle und Künstler stellten sich nun »in den Dienst der Freiheit«. Für Tarin ist dieses Prinzip der Freiheit »[...] la substance même du théâtre de la période révolutionnaire« (S. 44). Auf der Bühne entwickelte sich ein regelrechter Kult um den Mut und die Energie, den die neuen bürgerlichen Helden im Dienst der revolutionären Sache aufbrachten. Dabei wurden vor allem wichtige revolutionäre Ereignisse (*journées révolutionnaires*) in den Stücken verarbeitet. Das Theater übernahm in sehr direkter Weise den politischen Diskurs, füllte ihn dramatisch auf und vermittelte dem Publikum so etwas wie »Gebrauchsanweisungen für die Freiheit«.

Nach Tarin waren alle künstlerischen Äußerungen der Epoche auf die Verteidigung und Illustrierung der Revolution und ihrer Ideale gerichtet. Sie sind, so ist zu ergänzen, dabei nicht nur nach außen gerichtet. Nicht nur die anderen sollten überzeugt werden, sondern das Theater war nicht zuletzt auch ein notwendiges Mittel der Selbstvergewisserung der Revolutionäre. In dem Optimismus, die Sitten durch das Theater verändern zu können, entstand ein Theater der Tugend, zu dessen Ikone Voltaire erhoben wurde. Neu daran war, daß diese Zielsetzung ab 1790 der offiziellen politischen Linie innerhalb des großen Projekts der *Éducation nationale* entsprach. Denn Revolution und Moral bildeten im Selbstverständnis der Revolutionäre eine untrennbare Einheit. In Kontinuität zur vorrevolutionären Zeit wurde der Kampf um die öffentliche Moral als besondere Form des revolutionären Kampfes zu einem großen Teil der mobilisierenden und faszinierenden Kraft der dramatischen Kunst überantwortet. Paradox war daran nur, daß die nun plötzlich zu *précepteurs du peuple* erhobenen Schauspieler traditionell den denkbar schlechtesten Ruf genossen. Doch in der Debatte der Nationalversammlung wurde schon begonnen, feine Unterscheidungen einzuführen: »Peut-être un jour devrez-vous détruire ces petits théâtres trop nombreux à Paris, qui rapprochent le Peuple de la corruption en l'éloignant des ateliers publics. Cette destruction et votre décret feront des théâtres français des écoles utiles, où nous nous instruirons d'autant mieux, que nous en estimerons les auteurs et les acteurs«².

Zunächst jedoch bedingte die Verteidigung der revolutionären Freiheit auch die Befreiung des Theaters selbst sowie der Theaterformen: Nach Chéniers »Épître« gehörte auch der »Discours sur la liberté du Théâtre« von Jean François de La Harpe, den er am 17.12.1790 vor der *Société des Amis de la Constitution* hielt, zu den wichtigen Wegbereitern der kommenden Liberalisierung des Theaters, deren Gewerbefreiheit im Januar 1791 beschlossen wurde. Für die Dramatiker war dieser Kampf gegen das »Ancien Régime dramatique« nicht zuletzt ein Kampf gegen das Monopol der ehemaligen *Grands théâtres*, insbesondere gegen die Comédie-Française.

Ein radikaler Wandel vollzog sich auf der Ebene der dargestellten Inhalte in den Theaterstücken. Für Tarin ist die enge Bindung der von ihm analysierten Stücke an die politischen Ereignisse ihr essentielles Charakteristikum, das sie am meisten vom *Théâtre classique* unterscheidet. Tarin analysiert dies anschaulich anhand der Stücktitel, der begleitenden Texte sowie der Themen und dargestellten dramatischen Situationen. Die Stücke waren direkte Reflexe der Ereignisse und sowohl in dem Bewußtsein ihrer Aktualität als auch im Hinblick auf die historische Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Authentizität entstanden.

2 M. de Baumetz, séance du 24.12.1789, zit. nach TARIN, S. 110.

Diese Stücke, die man als *faits historiques et patriotiques* bezeichnen könnte, unterlagen noch keinem festgelegten dramaturgischen Muster. Sie entstanden häufig noch unter dem Eindruck der Ereignisse (O. de Gouges, »L'esclavage des noirs ou l'heureux naufrage«, 1790, Th. français comique et lyrique) und waren so Mittel in der parteipolitischen Auseinandersetzung. Eine weitere Gruppe von Stücken reagierte sehr bald auf das thematisierte Ereignis (»L'Attentat de Versailles ou la Clémence de Louis XVI« [anonym], 1790, keine Aufführung nachgewiesen) und zog teilweise eine polemisch gefärbte Bilanz. Somit standen die Stücke in unmittelbarer Beziehung zu den historischen Umständen. Sie sollten den Enthusiasmus der Zuschauer und ihren Patriotismus entflammen. Antiklerikalismus, revolutionäre Ereignisse und die Revolution als solche wurden häufig in parteipolitischer Färbung thematisiert. Die mit Abstand meisten Stücke hatten einen allgemein revolutionären Inhalt, so »L'Année M.DCC.LXXXIX ou les Tribuns du peuple« (N. de Bonneville, 1789, kein Aufführungsdatum); »Le Champ de Mars ou la Régénération de la France« (H. Pellet-Desbarreaux, 1789, k.A.); »Le Quatorze de juillet 1789« (A. Fabre d'Olivet, 1790, Th. des Associés); »Washington ou la Liberté du Nouveau-Monde« (L. E. Billardon de Sauvigny, 1791, Th. de la Nation); »Les Citoyens français ou le Triomphe de la Révolution« (P. Vaques, 1791, Lycée dramatique); »Les Thermopyles« (C. H. Comte d'Estaing, keine Daten). Für die von Tarin erwähnten konterrevolutionären Stücke lassen sich im oben erwähnten Repertoire von Tissier keine Aufführungen nachweisen: »Le Nouveau gâteau des rois ou le Roi de la fève« (anonym, 1790); »Théroigne et Populus ou le Triomphe de la démocratie« (anonym, ohne Datum); »La Targétade« (P. M. F. Huvier des Fontenelles, o.D.); »La Journée des Dupes« (N. Bergasse, 1790).

Tarin widmet einen erheblichen Teil seiner Analyse dem Wandel in der Dramaturgie der Theaterstücke. Neben inhaltlichen Parallelen zum *Drame bourgeois* in der Konzeption von Diderot und Mercier (Kult der Familie, Lob der Arbeit, des sozialen Friedens etc.) weist Tarin die enge Verbindung auch zu dessen Dramaturgie nach. Der Autor macht im Zusammenhang mit dem Anspruch auf einen größeren Realismus darauf aufmerksam, daß die meisten Dramatiker jedoch an dem Versuch scheiterten, auch die Sprache des Volkes möglichst genau wiederzugeben. Er unterstreicht die Neuerungen beim Bühnenbild und anderen Aspekten der Aufführungspraxis, insbesondere die Hinwendung zu einem größeren Realismus, aber gleichzeitig auch zum *grand spectacle*, wie der Betonung der Bühnenaktion (pantomimisches Spiel, Tableau) zu Lasten der Deklamation. Damit weisen sich die von Tarin untersuchten Stücke bereits deutlich als Vorstufen der gegen Ende des Jhs. entstehenden Gattung *mélodrame* aus.

René Tarin hat mit der gründlichen und unvoreingenommenen Analyse weitestgehend jene Erkenntnisse bestätigen können, die von der Forschung bisher über das Theater der Revolutionszeit ermittelt worden sind. Während zuvor meist jedoch nur einzelne der bekanntesten Theaterstücke als Grundlage dienten, hat Tarin den Korpus durch die Einbeziehung unbekanntere Stücke deutlich ausgeweitet. Mit größerer Gewißheit darf nun von der Politisierung des Theaters während der Französischen Revolution und der kontinuierlichen Weiterentwicklung einer »bürgerlichen« Dramaturgie gesprochen werden.

Dennoch läßt die von Tarin angewandte Methode auch für die von ihm gewählte Fragestellung wichtige Aspekte außer acht. Die zeitliche Eingrenzung der Untersuchung überzeugt nicht, da sie die Auswirkungen eines so einschneidenden Ereignisses wie der Liberalisierung des Theaters nur marginal in Betracht zieht. Gerade angesichts des 1791 heraufbrechenden Zeitalters des kommerziellen Theaters ist die undifferenzierte Rede von »dem Theater« der Französischen Revolution bedenklich. Jede Untersuchung des Themas ist angesichts der Unmenge von Theaterstücken vor ein immenses quantitatives Problem gestellt und auf eine Auswahl angewiesen. A. Tissier führt in seinem Repertoire eine Produktion von 1905 Theaterstücken für die Zeit bis 1792 an. Selbst wenn man berücksichtigt, daß ein Großteil dieser Produktion auf die Zeit nach der Theaterfreiheit vom Januar 1791 fallen

dürfte, wird eine eklatante quantitative Differenz zu den 53 von Tarin analysierten Stücken deutlich. Dies wird zu einem qualitativen Problem, weil Tarins Untersuchung nicht beanspruchen kann, einen repräsentativen Ausschnitt gewählt zu haben. Denn der Korpus beruht auf der Zusammenstellung von Stücken, die ein Privatsammler in den ersten Jahrzehnten des letzten Jhs. nach persönlichem Gusto offenbar gezielt (*Répertoire du théâtre Républicain*) zusammengetragen hatte. Des weiteren wird deutlich, daß eine Untersuchung, die sich weitestgehend auf die Analyse der literarischen (zum Teil nicht aufgeführten) Texte beschränkt, wesentliche Teile des Artefakts Theater ausblendet. Die Einbeziehung der handelnden Personen, der unterschiedlichen Theater und ihres Publikums ist für eine Fragestellung, die die soziale Wirkungsweise des Theaters in den Blick nimmt, unverzichtbar. Ein erheblicher Teil der von Tarin untersuchten Stücke kam beispielsweise überhaupt nicht zur Aufführung, eine weitere wichtige Gruppe am Th. de la Nation, der ehemaligen Comédie-Française. Dies ist auch für die von Tarin diskutierte beabsichtigte Wirkung der Stücke bedeutsam, weil sich dort ein gänzlich anderes Publikum versammelte, als in den sogenannten *petits théâtres*. Das Verdienst Tarins besteht dennoch in einer überzeugenden Analyse eines Teilaspekts dieser Theaterrepeche. Allerdings handelt es sich bei »dem Theater der Französischen Revolution« weiterhin um einen Schatz, der noch weit davon entfernt ist, gehoben zu sein.

Rüdiger HILLMER, Detmold

Christoph WEISS (Hg.) in Zusammenarbeit mit Wolfgang ALBRECHT, Von ›Obscuranten‹ und ›Eudämonisten‹. Gegenauflärerische, konservative und antirevolutionäre Publizisten im späten 18. Jahrhundert, St. Ingbert (Röhrig) 1997, 646 S. (Literatur im historischen Kontext, 1).

Fritz Valjavec avait été l'un des premiers à montrer, il y a près d'un demi-siècle, que l'*Aufklärung* allemande était traversée de mouvements en profondeur qui résistaient à la diffusion des Lumières. Il les situait essentiellement dans le domaine politique. Depuis quelques années, on cerne mieux le champ d'une opposition antirationaliste militante qui se développe, comme le présent ouvrage le montre, bien avant 1789. Le terme de »contre-*Aufklärung*« (*Gegenauflklärung*) permet de comprendre ce qui constituait le noyau de cette résistance. Dans une importante introduction, W. Albrecht et Ch. Weiss mettent, avec un souci précis de l'historisation, ce concept en perspective et posent un certain nombre de questions fondamentales: peut-on identifier »conservatisme« et »hostilité aux Lumières«? Comment argumentent les ennemis de l'*Aufklärung*? *Aufklärung* et *Gegenauflklärung* ne s'inscrivent-elles pas toutes les deux dans une attitude d'abord induite par le principe de critique? L'*Aufklärung* n'est-elle pas essentiellement un débat (pour reprendre l'expression de W. Albrecht dans un excellent volume documentaire publié en 1995) sur sa propre nature? Au bout de toutes ces interrogations, se pose toujours la question plus que bicentenaire: »qu'est-ce que l'*Aufklärung*?« L'évocation de 17 personnalités représentatives de la »contre-*Aufklärung*« est donc bien plus que la redécouverte de noms parfois complètement oubliés. A travers elles, c'est le véritable champ de bataille des Lumières allemandes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle qui est exploré.

La lutte contre l'expansion des Lumières n'est pas le produit d'un simple attachement au passé et à la tradition. Elle procède d'une hostilité radicale au principe même de la raison, pourchassé dans tous les domaines qu'il entreprenait d'investir: le politique et le social, évidemment, mais, d'abord, le religieux et son complément naturel à l'époque, l'éducation, c'est-à-dire les deux piliers de l'État de droit divin. Les »obscurants« et les »eudémonistes« qui, à partir de 1792, s'acharnent contre la Révolution française ne sont pas surgis des désordres de France ni des malheurs de la guerre. Ils sont à l'œuvre depuis bien plus longtemps, depuis le début des années 1770. Leurs appels à la répression armée contre les »jaco-