

VII. Ästhetisches Überlegen (*Dmitri*)

Jetzt gilt es die gewonnenen begrifflichen Klärungen des utopischen Schreibens anzuwenden. Ausgewählt wurde das im Jahre 1980 fertig gestellte Drama *Dmitri*,¹ weil es eines der ersten Werke ist, das Braun als einen Autor von historischem Rang ausweist. Obwohl es keine utopischen Motive enthält, ist es ein Produkt utopischen Schreibens. Rezeptionsästhetisch gesagt: Dieser Text als Text ist geprägt durch einen utopischen Geist. Er erzeugt durch die ästhetische Wahrnehmung einer anderen Gegenwart die ästhetische Vorstellung einer besseren Gegenwart.

Der produktionsästhetische Begriff utopischen Schreibens formulierte die Bedingungen, wie utopisches Schreiben möglich ist; mit Hilfe dieses rezeptionsästhetischen Begriffs können wir literarische Texte, die Produkte utopischen Schreibens sind, identifizieren. Beide Begriffe geben als Begriffe nur die notwendigen und allgemeinen Merkmale utopischen Schreibens an. Es stellt sich deshalb jetzt die rezeptionsästhetische Aufgabe zu bestimmen, welche Werke diese Begriffe erfüllen (es wird behauptet, *Dmitri* erfüllt ihn), und wie sie ihn erfüllen. Dies ist nur angemessen möglich, wenn wir die spezifische Seinsweise literarischer Texte gegenüber anderen Texten berücksichtigen.

Literarische Texte dienen *erstens* der ästhetischen Wahrnehmung. Dies ist eine Werterfahrung, die bestimmte Texte besser ermöglichen als andere. Die Beurteilung ihrer Gelungenheit gehört essentiell zum Umgang mit literarischen Texten. Sie sind keine natürlichen Gegenstände. Zwar könnten sie als natürliche Gegenstände zweiter Ordnung behandelt werden. Aber wir können ihre Gelungenheit nicht auffinden aus der externen (natur-) wissenschaftlichen Perspektive des Beobachters, sondern nur aus der internen eines Teilnehmers. Literarische Texte sind, sofern sie gelungen sind, *zweitens* gegenüber den Absichten ihres Autors autonom und in primärer Stellung. Ist es unmöglich einen produktionsästhetischen Begriff utopischen Schreibens zu finden, ohne auf die Absichten des Autors zurückzugehen, besteht die Paradoxie des rezeptionsästhetischen Begriffs utopischen Schreibens darin, daß die Absichten des Autors

¹ Ich zitiere *Dmitri* fortlaufend im Text nach der Werkausgabe *Texte in zeitlicher Folge*, Bd.6, 158-219 (Bd. 6 erschien im Jahre 1991) unter Angabe der Szene und der Seitenzahl. Im Gegensatz zu den meisten Stücken, die *Dmitri* vorausgehen, gibt es den Text nur in *einer* Fassung. Die Unterschiede der einzelnen Ausgaben beschränken sich auf Varianten. Eine "graue" Veröffentlichung erfolgte als Beiheft zum Programmheft der Uraufführung am Badischen Staatstheater 1982; die erste reguläre Veröffentlichung richtete der Henschelverlag 1983 in der gebundenen Ausgabe *Stücke* ein. Die zweite reguläre Veröffentlichung vereinigt Teile des Schillerfragmentes *Demetrius* (auf Basis des 11. Bandes der Nationalausgabe) im Rahmen der Universalbibliothek Reclam-Leipzig: mit der lapidaren Bezeichnung "Stück" ("*Friedrich Schiller: Demetrius. Fragment/ Volker Braun:Dmitri. Stück*". Seit dieser Ausgabe fehlt als einzige, wichtige Änderung, die Projektion des Schillerhandschrift, die das Stück beschloß (Sz. 20; "Der Monolog [...] ein Cosak von verwegendem Muth", Henschel (1983), 353] Von untergeordneter Bedeutung sind das Streichen der Goya-Projektion (Henschel (1983), Sz. 5). Ansonsten gibt es nur beiläufige Änderungen: Statt Sz. 15, 5. Rat: "Hier" (Henschel (1983), 341) - "In Moskau" (Reclam (1986); 156); oder der falsche engl. Plural am Schluß der 11. Szene: "gentlemens" (Henschel (1983), 335), korrigiert in der 3. Ausgabe des Stücks (in: *Gesammelte Stücke*, Suhrkamp (1989), 2. Band, 83). Dieser Fehler taucht allerdings in der Werkausgabe, der 4. Ausgabe des Stücktextes, wieder auf (T 6, 192).

für die Erschließung des Textes ihre konstitutive Rolle verlieren. Der literarische Text selbst, so sagten wir, "spricht". Es ist deshalb *drittens* so, daß seine Auslegung eine aktivere und selbständigere Rolle des Lesers erfordert.

In Anknüpfung an das oben skizzierte Konzept der praktischen Überlegung verwende ich für die Analyse des *Dmitri* ein Konzept der *ästhetischen Überlegung*. Folglich ergibt sich ein vierstufiges Modell von Grundoperationen des ästhetischen Thematisierens (1), des ästhetischen Diagnostizierens (2), des ästhetischen Bewertens (3) und des ästhetischen Beschließens (4). Die allgemeine Funktion einer ästhetischen Überlegung besteht in der Anleitung der ästhetischen Wahrnehmung mit dem Ziel, die Gelungenheit bzw. Mißlungenheit eines Kunstwerkes, hier eines literarischen Textes, zu bestimmen. Wie ist ästhetisches Urteilen möglich, wenn hier anders als beim gewöhnlichen Urteilen keine Kriterien zur Verfügung stehen?

Vom spezifischen ästhetischen Erscheinen des *Dmitri* können wir einige Aufschlüsse über eine Poetik utopischen Schreibens erwarten (1. Ästhetische Negativität/Ästhetisches Thematisieren). Dieser Auftakt der Formulierung des Gesamtzieles wird in einem zweiten Schritt eingelöst durch eine Untersuchung des *Stoffes* (einer historischen Episode aus der Smuta, der sogenannten Zeit der Wirren), des *Themas* (eines Legitimationskonflikts auf vormodernem Rechtfertigungsniveau) und der *Zeit* (einer kunstvollen Verschränkung verschiedener Zeitebenen), die in den Gesamtrahmen einer ästhetischen *theatrum mundi*-Konstellation eingearbeitet ist. Sie impliziert als adäquate Form der ästhetischen Wahrnehmung die Figur eines unparteilichen Zuschauers (2. Stoff, Thema, Zeit/Ästhetisches Diagnostizieren). Dieses ästhetische Gegenüber des Dramas als implizites Verfahrenselement dieses Schreibens ermöglicht in einem dritten Schritt systematisch normative und ästhetische Elemente aufeinander zu beziehen (3. Unparteilicher Zuschauer/Ästhetisches Bewerten), um dann in einem letzten Schritt die finstre Komödie *Dmitri* als gelungenes ästhetisches Explikat utopischen Überlegens darzulegen (4. Finstre Komödie/ Ästhetisches Beschließen). - Mit diesen Arbeiten wird ein Schlußstein in diese Untersuchung eingefügt, der vielleicht als erster Baustein einer Theorie utopischen Lesens zu dienen vermag.

1. Ästhetische Negativität (Ästhetisches Thematisieren)

In der Kürze läßt sich folgende *rabiante* Periodisierung des dramatischen Werks Brauns vornehmen. Die erste Phase (bis 1974) trägt deutliche Züge eines Jugendwerkes und steht, trotz der jeweils unterschiedlichen intertextuellen Dialogsituation, im großen Schatten Brechts. Das gilt gleichermaßen für das sowohl "offizielle" Frühwerk (*Die Kipper, Hinze und Kunze, Tinka*)² wie für das "inoffizielle" (Die russische Revolutionstrilogie). Letzteres kam erst, wie anzunehmen ist, in bearbeiteter Form zur Veröffentlichung, als die Anzeichen einer

² In Kenntnis dieser drei Stücke schreibt Heinrich Vormweg im Jahre 1977 treffend: "In jedem Fall Held oder Heldin, Nebenfiguren, Fabel und Handlung. Die alten Muster. Dennoch fesseln mich die Stücke Volker Brauns, und zwar als neue Stücke." Vormweg (1977), 22.

schöpferischen Krisis (*Böhmen am Meer*, *Iphigenie in Freiheit*)³ bereits unübersehbar wurden - im Jahr 1989. In die Zwischenzeit fällt eine Reihe von Meisterdramen. *Guevara oder Der Sonnenstaat* (1975) verläßt nicht nur stofflich die Sphäre des Realsozialismus, sondern ist auch Ausdruck einer neugewonnenen Freiheit des Schreibens, trägt aber noch deutliche Züge des Übergangs. Diese Souveränität wird in *Simplex Deutsch* (1978/1979) zwar weiterentwickelt und führt zur Zertrümmerung der durchgehenden Stückfabel, ohne jedoch zu einer überzeugenden ästhetischen Lösung zu führen.⁴ Als neue Gefährdung zeichnet sich der Schatten Heiner Müllers ab.

Damit ergäbe sich als erstes gelungenes Stück und als erster Kandidat zum Studium utopischen Schreibens *Großer Frieden* (1976). Trotzdem ist für unsere Untersuchung das vier Jahre später entstandene Stück *Dmitri* aufschlußreicher,⁵ weil die positive utopische Motivik ausgeräumt ist. Die chinesische Bauernrevolution in *Großer Frieden* lebt in der Erinnerung an umlaufende Sozialutopien und hat sich Gleichheit auf ihre Banner geschrieben. Da sie die Bedingungen der Arbeit nicht weit genug weiter entwickelt, reproduzieren sich die alten Hierarchien mit ungeahnter Brutalität. Am Horizont formiert sich eine neue Gegenbewegung, auf die aber realistischerweise, nach den gemachten Erfahrungen, nicht zu setzen ist. Die Kreisbewegung ist in *Dmitri* weiter beschleunigt und verstärkt, die gewalttätigen Vorgänge erreichen exzessartige, unentrinnbare Formen - in einer Handlungs-dramaturgie, die gekennzeichnet ist durch *drive*, Rhythmus und Wucht.

³ Grauert's Freund Hans scheint mir nicht Unrecht zu haben, wenn er anlässlich von *Iphigenie in Freiheit* glaubt, "daß Braun noch nicht wieder der alte sei", wenn wir damit der Erwartung Ausdruck geben, daß man von ihm eben starke Texte erwartet. Grauert (1999), 69.

⁴ So auch in der nachträglichen Sicht des Autors: "Simplex ist eine synthetische Gestalt, mit vielen Leben, aber es ist ja kein Stück. Das ist doch ein ungeheurer Verlust." (Schlenstedt/Schlenstedt (1999), 180.

⁵ Die bisherige Rezeption tendiert dazu, dieses Stück unterzubewerten. Zahlenmäßig dominieren immer noch die Stückbesprechungen der Uraufführung am Badischen Staatstheater Karlsruhe (07.12.1982) und der DDR-Erstaufführung am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin (27.04.1984; Regie: Christoph Schroth). Im Kontext der Karlsruher Aufführung führte Jan Knopf ein Interview mit Braun, das der Autor allerdings nicht in die Werkausgabe aufnahm (Knopf (1982). Außerdem sind Probenprotokolle des Dramaturgen Rüdiger Mangel überliefert (Mangel (1982). Die von Martin Linzer erstellte Dokumentation der Schweriner Inszenierung enthält auszugsweise Kritiken (vgl. Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin (1985), 141-169). - Erwähnenswert der rüde Stückverriß von Stadelmeier, der den Nachwende-Ton vorwegnimmt. Sowie Andreas Roßmann, der beide *Dmitri*-Inszenierungen gesehen hat. Er gelangt zu einem negativen Urteil der Schweriner Version (vgl. Roßmann (1983), 346 f. und (1984), 1239), das offenbar einem Vorurteil entspringt.- Wichtige Passagen zu *Dmitri* finden sich in den Aufsätzen von Fischborn (1984), 69- 75; Heukenkamp (1985), 216-218; Timm (1989), 1517-1530; Bisher unbeachtet blieb die ausgezeichnete Abschlusarbeit von Carmen Steiner (1988). - Nach 1989 gibt es nur noch wenige Bezugnahmen, vgl. Klose (1991), als Anhang einer Dissertation über Schillers Briefwechsel; Costabile-Heming (1997), 128-140; Düsing (1998); Crăciun (2000) stellt in ihrer Interpretation von *Iphigenie in Freiheit* (ebd., 123-189) mehrfach Übergänge zu *Dmitri* her (ebd., 134, 166, 168 ff., 172, 174 f.).

Freudiges Entsetzen – das war die spontane Reaktion der ersten Leser des Stückes.⁶ Zwar erkannte man die neugewonnene Kunstfertigkeit sofort, vermißte aber die gewohnte "utopische" Haltung und konstatiert Geschichtsfatalismus. Vor allem der Stückschluß wirkt beunruhigend. Bereits Schiller hatte den Auftritt eines zweiten falschen Demetrius ins Auge gefaßt, "ein überraschend realistisches Moment",⁷ denn es war die Historie selbst, die sich diese Provokation ausdachte. Die Antworten auf diese anfängliche Ratlosigkeit waren "Rettungsversuche", die sich darauf verstehen wollten, in der neuartigen Ästhetik eine Komödie des Abschiednehmens – einer Verabschiedung der "Vorgeschichte" – zu entdecken. *Dmitri* ist jedoch eine Komödie finstrier Art. In ihr artikuliert sich eine gültige Ästhetik utopischen Schreibens. Die blutige Vorgeschichte will nicht vergehen. Es waltet keine historische Notwendigkeit.

Zunächst noch eine Erläuterung der Grundzüge der ästhetischen Überlegung.⁸ Mit ihr wird das Konzept des kritischen Subjektivismus fortgeschrieben. Es geht darum, analog zum praktischen Handeln, zu rekonstruieren, wie die gewöhnliche ästhetische Praxis abläuft, wenn sie ihrer eigenen Rationalität gerecht werden möchte. Sie versucht, die Vorgänge zu bestimmen, die alle ästhetisch Interessierten, auch die ästhetischen Experten, in ihrer primären, unmittelbaren, fundamentalen Begegnung mit ästhetischen Objekten (hier: literarischen Texten) ausführen – wenn sie bereit sind, sich auf das Abenteuer der ästhetischen Wahrnehmung einzulassen. Ästhetische Experten, besonders wenn sie sich den Maximen der "strengen Wissenschaft" verschrieben haben, neigen dazu, den *konstitutiven* Charakter der affektiv-subjektiven Dimension zu bestreiten. Das Feld wissenschaftlichen Tuns wird dann im wesentlichen mit der zweiten Phase des ästhetischen Diagnostizierens abgesteckt, wobei man hier wieder dazu tendiert, sich auf Aussagen über die Signifikanz zu beschränken.⁹ Der Gehalt ästhetischer Objekte kann ohne die Vergegenwärtigung der subjektiven Begegnung mit ihnen nicht bestimmt werden.

⁶ Im folgenden Schiller/Braun: (1986): Notate vom 18.06.1980 (Manfred Wekwerth; Werner Mittenzwei); 12.01.1981 (Christoph Schroth); Klaus Schuhmann (1983), 374. Beispiele für "Rettungsversuche" Renate Ullrich (1984). Jaksch (1985).

⁷ Teller (1986), 205.

⁸ Auch hier profitiere ich von den Untersuchungen Seels (1985), Kap. III, bes. Abschnitt e). Seel unterscheidet lediglich drei Phasen der "ästhetischen Argumentation" bzw. drei Stationen des "Sprachspiels der Kritik", nämlich "Kommentar", "Konfrontation", "Kritik". Wenn man jedoch mit Seel gegen Bohrer davon ausgeht, daß das spontane ästhetische Werturteil *nicht* das endgültige Urteil determiniert; wenn man der affektiv-subjektiven Dimension in der ästhetischen Erfahrung ein konstitutives Moment zuschreiben möchte sowie ihrer inneren Logik gerecht werden, so ergibt sich eine klarer vierstufiger Prozeß. Konkret bedeutet das, Seels zweite Phase "Konfrontation" aufzuspalten, in die Phase des ästhetischen Thematisierens und die Phase des ästhetischen Bewertens. Die eine (ästhetisches Thematisieren) geht der Seelschen Auftaktphase ("Kommentar", jetzt ästhetisches Diagnostizieren) voraus, die andere (ästhetisches Bewerten) folgt ihr. Und weiterhin heißt das, die Funktionen der neuen Auftaktphase (ästhetisches Thematisieren) anders zu sehen: nicht primär die affektive Beziehung zum ästhetischen Objekt zu artikulieren und damit als vergleichsweise unselbständige Stufe zu behandeln, sondern die Angemessenheit dieser affektiv-subjektiven Dimension zu überprüfen und zu korrigieren.

⁹ Die prekäre Situation der "Wissenschaft des Schönen" ist von Kant benannt worden. Er hält sie nicht für möglich, denn sonst "würde in ihr wissenschaftlich, d.i. durch Beweisgründe ausge-

Das hat Folgen für die Geltung ästhetischer Urteile und für die Reichweite kunstkritischer Interpretationen. Auch die ästhetische Überlegung versucht ihre Aussagen in letzter Instanz aus der Perspektive eines beliebigen Subjekts zu formulieren. Aber diese Aussagen sind nicht universell und zwingend für alle; sie richtet sich an unbestimmt viele (an jene die überhaupt ästhetisches Interesse an einem bestimmten ästhetischen Objekt haben oder haben könnten). Das bedeutet aber auch, daß es nicht das eigentliche Ziel der ästhetischen Überlegung ist, begründete ästhetische Urteile auszusprechen, um eine Art persönliches und öffentliches Prämierungssystem zu errichten. Die ästhetische Überlegung ist der reflektierende und explizite Teil der umfänglichen Prozesse der ästhetischen Erfahrung. Ihr obliegt es, die ästhetische Erfahrung am konkreten Objekt anzuleiten: den ästhetischen Gegenstand in seiner (erkannten oder noch unerkannten) Pracht zu enthüllen; falsche Zuschreibungen der Gelungenheit/Mißlungenheit zu korrigieren; die Stumpfheit unserer Sinne zu erkennen; die Sperrn unserer Wahrnehmung aus dem Weg zu räumen; unsere ästhetischen (oder sonstigen) Vorurteile und unbedachten ästhetische Kriterien zu erkennen, die unsere ästhetische Wahrnehmung blockieren etc.. All dies fordert als rationale Anleitung, das ist die These, die Durchführung aller vier Grundoperationen der ästhetischen Überlegung:

1. *Ästhetisches Thematisieren*. Diese Auftaktphase beendet das unmittelbare Gebanntsein (bzw. das Nichtgebanntsein) der ästhetischen Wahrnehmung. Das kann noch während des Rezeptionsvorganges selbst geschehen: in der Oper während der Pause, bei der Lektüre eines Romans nach dem Löschen der Lampe etc. oder unbestimmte Zeit nach der Rezeption. Das ästhetische Thematisieren resümiert spontan die individuelle Begegnung mit dem Werk, auf affektiv-sinnliche Art und Weise. Und schafft dadurch das Bedürfnis, wissen zu wollen, warum *ich* so reagierte, wie ich reagierte; was es war, an dem sich die ästhetische Wahrnehmung so abspielte, wie sie es tat. Ich antworte auf das *Ereignis* der Wahrnehmung auf noch unmittelbare Weise durch den Ausdruck des individuellen Erlebens, durch Gefühle der Sympathie oder Antipathie. Die dadurch aufgespannte werthafte Beziehung zum Text vermittelt einen ersten Gesamteindruck des wahrgenommenen ästhetischen Gebildes. Es ergeben sich Annahmen zu seiner Ergiebigkeit oder Unergiebigkeit unter Explikation der Umstände, die seine Wahrnehmung begleiteten; sowie des Wissens oder der Unkenntnis, die meine Begegnung begünstigten, verstellten oder in eine bestimmte Richtung lenkten. Das ästhetische Thematisieren legt die Hintersichten fest, unter dem das ästhetische Material in Augenschein genommen wird.

2. *Ästhetisches Diagnostizieren*. Diese Operation versucht in der Sichtung des ästhetischen Materials zu Annahmen über dessen ästhetische Funktion zu kommen. Welche Qualitäten sind es, die ein ästhetisches Objekt ästhetisch definieren. Das ästhetische Diagnostizieren führt an das Potential der vermuteten Be-

macht werden sollen, ob etwas für schön zu halten sei oder nicht, das Urteil über Schönheit würde also, wenn es zur Wissenschaft gehörte, kein Geschmacksurteil sein" (Kant: Kritik der Urteilskraft (1974), 239 (B 177, 178 (§ 44))).

deutungen heran. Eine Explikation des ästhetischen Gehalts wird jedoch erst im ästhetischen Beschließen vorgenommen.

Das ästhetische Diagnostizieren arbeitet mit zwei zu unterscheidenden Formen der Beschreibung. *Einfache* Beschreibungen machen Aussagen über den ästhetischen Gegenstand, wie er sich der vorästhetisch-uninteressierten Wahrnehmung darbietet. Hier geht es um die Bestimmung von Eigenschaften, die wahrgenommen werden müssen, um die formale Struktur des Gegenstandes bestimmen zu können. Sodann werden Beschreibungen vorgenommen, die *Zuschreibungen* sind. Diese charakterisieren das ästhetische Material so, wie es nur dem ästhetisch Wahrnehmenden zugänglich ist. Die Sprechweise ist im Vergleich zu den einfachen Beschreibungen metaphorisch. Zuschreibungen versuchen funktional bedeutsame Beziehungen an den ästhetischen Erscheinungen aufzudecken und zu benennen. Anders als einfache Beschreibungen kann das Zutreffen zuschreibender Aussagen nicht eindeutig am Objekt bestätigt werden. In Zuschreibungen werden auf metaphorische Weise Sinnbeziehungen behauptet, die im weiteren Umgang mit dem Objekt lediglich nachvollziehbar und plausibel gemacht werden können. Zuschreibungen können in rein beobachtender Einstellung nicht wahrgenommen werden, sie machen auch nur für ästhetisch Wahrnehmende Sinn, die imaginativ-affektiv das Wahrgenommene mitvollziehen. Trotzdem produzieren auch Zuschreibungen, gegenüber einfachen Beschreibungen lediglich Annahmen und Antizipationen der ästhetischen Bedeutung. Hier werden die ästhetischen Darbietungen bestimmt, aber noch keine Festlegung ihrer präsentativen Leistung vorgenommen.

3. *Ästhetisches Bewerten*. Diese Rolle wird auch im ästhetischen Bewerten noch nicht vorgenommen, sondern nur vorbereitet. Das ästhetische Diagnostizieren sichtet das Feld der ästhetischen Wahrnehmung und gibt in den Zuschreibungen einige Annahmen über die Auffassung von einzelnen Partien und Teilfunktionen. Im ästhetischen Bewerten wird die spontane affektiv-subjektive Reaktion mit dem ästhetischen Material konfrontiert und gefragt, ob sie angemessen war. Es kommt gegebenenfalls zu Berichtigungen und Erweiterungen. Erst durch den reflektierten Rückgang auf den emotionalen Ausgangspunkt kommt es zu einer notwendigen Klärung der Art der funktionalen Relevanz und einer ersten verlässlichen Einschätzung des Werts des ästhetischen Ganzen. Das eigentümliche der ästhetischen Bewertung besteht ja darin, daß das "Kriterium", der "Standard", nach dem geurteilt wird, gerade dann unbekannt ist, wenn das fragliche Werk vom Urteilenden als gelungen eingestuft wird. Der ästhetische Wahrnehmende hat deshalb am eigenen Erleben einen essentiellen Zugang zum noch unbestimmten "Kriterium" der Gelungenheit, ohne den nichts geht. Schließlich ist er der Adressat der ganzen Veranstaltungen. Auch eine genaue Textbeschreibung kann diese Aufgabe nicht ersetzen und verliert ohne die Reflexion der emotionalen Gewärtigung den Entwurf der ästhetischen Totalität aus dem Auge. Die Gefühle wirken in der Situation der Wahrnehmung orientierend, weisen den Zugang in die wahrzunehmende Situation und vergegenwärtigen das eigene Involviertsein und die eigene Position im ästhetischen Geschehen. Sie liefern im Durchgang der Konfrontation eine unmittelbare Kritik

der ästhetischen Darbietungen, andererseits wird erwogen, ob sie zu ihnen passen und ob sie unter Umständen korrigiert und verfeinert werden müssen. Die eigene subjektive Reaktion kann durch viele Faktoren gestört sein, die andererseits die ästhetische Wahrnehmung auch zusätzlich begünstigen können: Theoretische Interessen, private Vorlieben und Abneigungen, moralisch-politische Motive (z.B. utopische) aber auch durch die Orientierung an gut begründeten ästhetischen Kriterien selbst. Das durch Konfrontation initiierte ästhetische Bewerten ist also wesentlich ein rekonstruktives Verfahren.

4. *Ästhetisches Beschließen*. Das erfolgreiche ästhetische Bewerten bringt die Aktualität des ästhetischen Potentials, den ästhetischen Gehalt zur Erscheinung, mit dem sich das ästhetische Beschließen auseinandersetzt. Hier handelt es sich darum, die Ergebnisse des ästhetischen Diagnostizierens zu aktualisieren und die Ergebnisse des ästhetischen Bewertens zu objektivieren. Beide vorausgehenden Arbeitsgänge sind notwendig, aber nicht hinreichend. Das ästhetische Beschließen vollzieht die "Synthese" zwischen ästhetischem Diagnostizieren und ästhetischem Bewerten, wobei es sich wesentlich eines konstruktiven Verfahrens bedient. Indem es die Gelungenheit bzw. Mißlungenheit eines Textes definitiv feststellt, bringt es, als "Kriterium" dieser Einschätzung, den Text in seiner Totalität entweder als Explikat einer als aktuell erfahrenen Sichtweise, wie z. B. der utopischen Haltung, zur Geltung oder als Exempel für eine nicht nachvollziehbare.

Für den speziellen Zweck der Erkundung des utopischen Schreibens gilt die besondere Aufmerksamkeit der Erschließung der normativen Basis des Textes, wenn denn das utopische Überlegen in die Entstehung des Textes als ganzes eingeht. Dazu gibt, wie zu zeigen sein wird, die Textur des *Dmitri* dem Zuschauer/Leser selbst ein bestimmtes Instrument in die Hand.

2. Stoff, Thema, Zeit (Ästhetisches Diagnostizieren)

Der folgende Abschnitt gibt eine Charakterisierung des ästhetischen Materials des *Dmitri* durch die Beschreibungen des *historischen Stoffes*, der dem Stück zugrundeliegt (1), des *Themas*, einer Legitimationskrise auf vormodernem Rechtfertigungsniveau (2), sowie des *Zeitschemas*, das für den Aufbau der ästhetischen Bedeutung konstitutiv ist (3).

Mit diesem Vorgehen soll unterstrichen werden, daß Brauns Drama gelungen ist. Nach der obigen Definition utopischen Schreibens heißt das so viel wie: es ist ein frei dastehender Text. Dieser muß aus sich heraus verstanden werden. Fast alle Interpreten gehen anders vor. Der Ausgangspunkt ist das Schillersche Material, das dann mit Brauns Text verglichen wird. Die Frage der Gelungenheit ist dadurch unmerklich auf die Frage zugeschnitten, ob Brauns Drama eine bestimmte (gelungene) Interpretation Schillers gibt.¹⁰ Die Wichtigkeit des

¹⁰ Vgl. Rosellini (1983), 144-154; Heukenkamp (1985), 216-218; Streller (1986); Winter (1987); Steiner (1988); Düsing (1998).

Braunschen Stück-Projektes ist dann mehr oder weniger eine Erbschaft dieses wichtigsten Schiller-Fragmentes. Dagegen ist festzuhalten: "Jedes Stück will etwas eigenes *darstellen*, nicht etwas anderes anders *interpretieren*." ¹¹

Brauns Text ist keine *Bearbeitung*¹² des Schillerschen *Demetrius*-Fragmentes in dem Sinne, daß der heutige Autor versucht, den überlieferten Text "fertigzustellen" und dabei Schillers Intentionen zu erfüllen. Brauns Drama ist auch keine *Parodie*,¹³ denn eine solche bleibt am Ende immer in Abhängigkeit zum parodierten Text. Vom Moment der Niederschrift des Konzepts an (12. August 1979) an geht Brauns Intention radikal auf die Entstehung des eigenen Textes. Er erhält einen eigenen Namen: *Dmitri*:

"der fall dmitris und des zufälligen kosaken, der an schillers großartigem schluß das spiel wiederholen will, als theatralischer feldzug gegen das legitimitätsprinzip aller klassengesellschaft, der kehraus der tragödie, die hinterm rücken schillers und seiner figuren begann, die fabel als komödie, die den 'saturiert-mechanischen entwicklungsglauben' zerfleddert: das wäre ein grund für einen DMITRI. schillers text wäre ganz beiseite zu lassen, aber von seiner konstruktion unendlich viel zu lernen."¹⁴

Diese Einstellung auf den eigenen Text, die Behauptung der Autorschaft, ist eine notwendige Vorbedingung dafür, am Ende tatsächlich zu einem gelungenen Text zu gelangen. Als frei dastehender Text erst läßt er sich mit dem Schillers vergleichen. Die Schweriner Erstaufführung spielte die fragmentarischen *Demetrius*-Szenen ohne Pause mit dem vollendeten *Dmitri*; und der Reclam-Verlag, Leipzig vereinigte zwei Jahre später beide Texte, ohne daß dies als Anmaßung empfunden werden dürfte, in einem Buch mit dem Titel: Friedrich Schiller: *Demetrius*. Fragment/ Volker Braun: *Dmitri*. Stück. Auch aus der Perspektive des Autors wird der Text als gelungen eingestuft. Ein Indiz dafür ist der Umstand, daß der 1983 erstmals veröffentlichte Text jeweils mit wenigen Änderungen wieder abgedruckt wird. Den direkten Beleg liefert das Notat zur Premiere der Schweriner Aufführung. Sie wird für Braun eine beglückende Begegnung mit dem toten Berufskollegen.

¹¹ Teller (1986), 210. (Hervorhebungen Teller)

¹² Von einer "Bearbeitung" spricht Schuhmann (2004), 113. - Bezugnehmend auf die Arbeitsnotiz vom 12.08.1979 (Schiller/Braun (1977), 177) behauptet Düsing, Schillers *Demetrius* sei für Braun, eine "verkappte Komödie" (Düsing (1998), 227) und legt dazu energischen Widerspruch ein. Brauns zutreffende Aussage, daß der "kehraus der tragödie", wie sie die Klassik verstand, "hinterm rücken schillers und seiner figuren begann", und die Entscheidung, die Fabel des eigenen Stückes als Komödie zu konzipieren, bedeutet nicht, daß Braun glaubt, Schillers Fragment sei im Grunde als Komödie gedacht gewesen; es bedeutet ebensowenig, daß das vollendete Drama hätte notwendig eine solche sein müssen; und es bedeutet auch nicht, daß Braun beabsichtigt, mit der Form der finstren Komödie irgendeine nicht mehr ausgeführte Intention Schillers zu erfüllen.

¹³ Fischborn (1984), 70 stellt fest, daß trotz einiger parodistischer Züge "des Autors Grundhaltung zu Vorgabe und Material [...] nicht parodistisch" ist, sondern "komödisch". Vgl. zum letzteren meine Ausführungen weiter unten im Text.

¹⁴ Braun, in Schiller/ Braun (1986), 177.

"die antiklassische Wendung wird mir erst recht bewußt: die doch erlaubt, Schiller nah zu sein [...] ich umarme den fiebrigen, hustenden Schiller, mit meinem zu hastigen Leib, der die Berührung noch nicht auskostete."¹⁵

Diese spontane Geste der Zuwendung ist dreifach bestimmt: Es ist eine Art virtueller Akt der Solidarität und menschlicher Nähe zu dem im Sterben begriffenen Schwaben. Er ist Ausdruck der Dankbarkeit für die Anregung zum eigenen Schreiben. Und es ist, in ihrer Gewaltbarkeit gegenüber dem Ermatteten, die eingestandene unstillbare Wehmut über die faktische Unmöglichkeit einer solchen Umarmungsgeste. Das heißt so viel wie: Gelungene Texte in ihrem streng individuellen Erscheinen sträuben sich gegen das Vergleichen.

Brauns Zugriff auf die Geschichte des falschen Zaren erfolgt durch einen eigenen Zugriff auf den historischen Fall. Als zweitwichtigste Quelle nach Schiller erweist sich ein zeitgenössischer Erfahrungsbericht: Konrad Bussows *Moskauer Chronik 1584 - 1613*.¹⁶ Die wichtigste Differenz zu Schiller ist die komische Darstellungsweise in *Dmitri*. Angesichts der gewalttätigen Verläufe ist das ein Umstand, der überrascht und mit einem hohen Risiko des Scheitern verbunden ist. Die Erörterung dieser Frage muß zurückgestellt werden.

1. *Historischer Stoff*.¹⁷ Das Stück bezieht sich auf eine Episode aus der sogenannten "Zeit der Wirren" (Smuta), die im engeren Sinn zwischen dem Tod Iwan IV. (1584) und der Berufung der neuen Dynastie der Romanows (1613) datiert. Die Smuta ist wiederum eingebettet in eine Dauerkrise, die bereits Jahrzehnte vorher begann und noch Jahrzehnte andauern sollte. Es handelt sich hier um die schwerste russische Krise zwischen Mongolensturm (etwa zwanziger Jahre des 12. Jahrhunderts bis Mitte 14. Jahrhundert) und den Folgeereignissen der Oktoberrevolution.¹⁸

Fjodor, der kinderlose, debile Sohn Iwans erhält die Macht, und regiert mit Unterstützung des aus dem Tatarengeschlecht stammenden Boris Godunow. Dieser wird 1587 auch formell zum "Reichsverweser" und leitet zunächst eine Phase der Konsolidierung des bereits durch Krieg- und Wüstungsvorgänge erschöpften Landes ein. 1598, nach dem Tod Fjodors wählt die Reichsversammlung (Semskej Sobor) den Emporkömmling und Nicht-Rjurikiden Godunow zum Zaren. Dieser in der russischen Geschichte einmalige Vorgang bringt die Dienstfürsten und alten Bojarengeschlechter gegen den neuen Herrscher auf, der trotz einer klugen und energischen Politik die wirtschaftliche Lage nicht in den Griff bekommt. In den Jahren 1601-1603 kommt es infolge von Mißernten

¹⁵ Notat vom 27. April 1984, in: Schiller/Braun (1986), 195.

¹⁶ Bussow (1961). Braun vermerkt den Fund dieses Dokumentes in der Berliner Staatsbibliothek in einer Arbeitsnotiz vom 28.12.1979, die ihn zu Überlegungen zur historischen Wahrheit und poetischer Wahrheit (Schillers "Naturwahrheit") führt. Dieser Band vermerkt als Ausleihdatum den 11. Dezember. Die Niederschrift am 28. Dezember ist wahrscheinlich motiviert vom Schock über den Einmarsch der Sowjetunion in Afghanistan, der einen Tag vorher stattfand, aber in der Notiz nicht erwähnt wird. - Der offenkundigste Bezug im Stück ist die Textprojektion der Schändungen der Leichen Dmitris und seines Anhangs, vgl. Sz. 18 - Bussow (1961), 256 f.

¹⁷ Vgl. Goehrke et al. (1972), bes. 3, IV; Rimscha (1983), bes. Kap. 4.

¹⁸ Zur Berechtigung den Bürgerkrieg als neue "Zeit der Wirren" zu bezeichnen: Hildermeier (1998), 134.

zu Hungersnöten und Aufständen. In dieser Situation tauchen Gerüchte auf, der legitime Thronfolger Dmitri, der Sohn der letzten Frau Iwans IV., der von Godunow verbannten Marfa, habe den gewaltsamen Anschlag im Verbannungsort Uglitsch, entgegen den Anschein überlebt. Die Schuldfrage ist noch immer nicht einwandfrei geklärt.¹⁹ Die Ansprüche des vorgeblichen Zarewitsch werden von litauischen und polnischen Adligen unterstützt, allen voran der mächtige Woiwode von Sendomir, Mnischek, der ihm seine Tochter Marina verspricht. Die Invasion erfolgt im Jahre 1605, wird von Bauern und Kosaken unterstützt, und mündet nach anfänglichen Erfolgen in eine schwere Niederlage des Kronprätendenten. In dieser scheinbar aussichtslosen Lage läuft ein wesentlicher Teil des Heeres zu dem Unbekannten über und rettet ihn. Boris Godunow wird durch Tod einer letzten militärischen Konfrontation enthoben, seine Familie ermordet. Im Juni zieht Dmitri triumphal in Moskau ein; die Witwe Marfa zwingt man, ihn anzuerkennen. Im Juli wird der Unbekannte zum Zaren ausgerufen. Bald jedoch häufen sich die Klagen über willkürliche Befehle, die Mißachtung russischer Sitten (statt Wiederherstellung des "alten Rechts" spricht man von fremden Vorstellungen, vor allem nach polnischen Vorbild), die Zurückweisung des russischen Hochadels, das anmaßende Verhalten der polnischen Begleiter, schließlich die Vergewaltigung und Verstoßung von Ksenja, der überlebenden Tochter des Godunow. Als es im Mai 1606 zur Hochzeit mit der Katholikin Marina kommt, bricht der Aufstand der Bojaren los, Dmitri stirbt, Fürst Schuiski wird zum Zaren ausgerufen (1606-1610). Er stammt zwar aus einem Rjurikiden-Geschlecht, ihm fehlt jedoch eine Legitimation durch die Reichsversammlung. Mit diesem schwachen Herrscher, der später noch ausländische Truppen ins Land holt, ist jene verhängnisvolle Form staatlicher Auflösung geschaffen, in der der Krieg den Krieg ernährt. *Warlords* martern Land und Leute. Die Geschichtsschreibung vermeldet nicht weniger als vierzehn Thronprätendenten, am bekanntesten Bolotnikows Aufstandsbewegung, der im Namen eines imaginären "echten" Zaren Pjotr agiert. Das vorhandene sozialrevolutionäre Element mußte in diesem Bürgerkriegsfuror unweigerlich verpöbeln. Die Forderungen richteten sich nicht gegen das Zarentum als solches, sondern gingen auf die Wiederherstellung des Zarentums, der Inthronisierung eines "rechtmäßigen", "guten" Zaren. Nach Schuiskis Abdankung und Kloostergang (1610-1612) versuchen ausländische und innenpolitische Kräfte jeweils ihren Kandidaten durchzusetzen und bringen Rußland an den Rand der staatlichen Auflösung. Einer nationalen Erhebung gelingt es im Jahre 1612 die Polen aus Moskau zu vertreiben. Ein Jahr später wählt der sogenannte Große Semschij Sobor den jugendlichen Michail Romanow zum neuen Zaren.

2. *Thema.* Das Thema, das anhand dieser Vorgänge in Brauns Stück zur Darstellung kommt, ist eine Legitimationskrise, die auf vormodernem Rechtfertigungsniveau liegt und insofern nicht in den aktuellen Erfahrungsbereich zu fallen scheint. Viele Erscheinungen des russischen Stoffes wirken jedoch aus der Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs "vertraut". Nicht zufällig wirkt

¹⁹ Vernadsky (1955).

Braun das Reiterlied aus Schillers *Wallenstein* in das zweite Intermezzo, den Theaterkommentar. Die Bürgerkriegsfurie selbst ist insofern gemildert, als sie nur in *Wallensteins Lager* unmittelbar auf der Bühne gezeigt wird, und zwar im gleichsam schlafenden Zustand. Den Schrecken führte der Historiker Schiller wenige Jahre vorher wirklich vor, man lese die Zerstörung Magdeburgs durch Tillys Truppen.²⁰ Es ist diese meist religiös motivierte "neuzeitliche" Erfahrung, die das moderne Rechtsdenken auf den Plan rief.

Im Jahr von Schuiskis Abdankung (1610) legte Althus in seiner *Politica* den Grundstein zur Volkssouveränitätslehre, die über Hobbes schließlich in Rousseau' und Kants Theorien ihre klassischen Formulierungen erhielt.²¹ Nichtsdestoweniger gehört das "vormoderne" Regime der *warlords* heute zu den alltäglichen Kriegsformen in vielen Ländern, in denen antikolonialistische Bestrebungen zum Zuge kamen. Die Konflikte in, sagen wir, Afghanistan und Kongo, tobten bereits einige Zeit vor der Entstehung des *Dmitri* und gehören noch immer zu den alltäglichen Nachrichten des Zeitungslesers. Seit dem Zerfall der Sowjetunion, die in der atomaren Gegendrohung in vieler Hinsicht den Krieg in einer "kalten" Phase hielt, ist ein dieser Form neuer Gesichtspunkt entstanden: Der Gedanke des Interventionskrieges ist unter dem klassischen Namen des "gerechten Krieges" oder in der orwellschen Neuschöpfung des "humanitären Krieges" versucht worden, der westlichen Öffentlichkeit den Schrecken des Krieges zu nehmen, ungeachtet der Tatsache, daß die klassischen Theorien der Volkssouveränität und des Völkerrechts Interventionskriege strikt verbieten. Einflußreiche Befürworter von Interventionen bei Verbrechen wie Völkermord berufen sich auf den gleichen aufgeklärten Universalismus. Sie verdrängen aber erstaunlicherweise den kolonialen Interventionismus, der jene Verhältnisse mitschuf, die man nun militärisch bekämpfen möchte und übersehen im Ansatz die Möglichkeiten einer Politik der Kriegsvermeidung.²²

Die auf einer "Ästhetik" der Peinigung beruhende Form der finstren Komödie betont die Überfälligkeit und Dringlichkeit des Übergangs auf das neue Rechtfertigungsniveau. Stoff und Thema sind nicht deckungsgleich. Volkssouveränität stand in Rußland zu Beginn des 17. Jahrhunderts weder ideell noch politisch auf der Tagesordnung. Der Grundkonflikt zwischen Fürstensouveränität und Volkssouveränität bestimmt den Schillerschen *Demetrius*. Die dortigen moskauer Verhältnisse demonstrieren, daß Fürstensouveränität nicht mehr möglich ist, der polnische Reichstag, daß Volkssouveränität noch nicht möglich ist. Die sich anbahnende Sprengung der klassischen Tragödie hat hierin ihren Grund.

Schauen wir deshalb, wie Braun den historischen Stoff aufnimmt, dessen genaue Kenntnis zu unterstellen ist. Vier Momente fallen hier sofort ins Auge: a) Die veränderte Rolle der polnischen Braut Marina; b) Die kontrafaktische Erzeugung des Eindrucks, der Zarismus sei eine alte Herrschaftsform; c) Damit

²⁰ Anfang und Schluß des Schillerschen Reiterliedes im Anfang und Schluß des ersten Zitatensblock des 2. Intermezzos, Sz. 16. Das Reiterlied beschließt bekanntlich *Wallensteins Lager* (Schiller: SW/BA, 47-49. Die Schilderung der Eroberung Magdeburgs, im 2. Buch der *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* (Schiller: SW, IV, bes. 520-522)

²¹ Zur Geschichte des modernen Rechtsdenkens, vgl. Bloch GA 6, Kap. 9-12.

²² Ein Vertreter dieser Position ist Herfried Münkler (2001).

zusammenhängend: Die Episode des Dmitri wird kaum in den historischen Kontext verankert, die Ursache der historischen Katastrophe bleiben im Dunkeln; d) Die historische Rolle des Semschij Sobor wird gänzlich ignoriert.

a) *Die historische Figur der Marina.* In Brauns Stück fungiert Marina lediglich als Vertragsmasse zwischen den ehrgeizigen politischen Zielen ihres Vaters und seinem zum Zarewitsch erklärten Stallknecht. Die historische Figur überlebt die Moskauer Bluthochzeit und entpuppt sich, die gesetzten Geschlechterschranken ignorierend, als echte Machiavellistin. Sie inszeniert eine Geschichte, die an Tollheit die des angeblichen Dmitri vielleicht übertrifft. Sie erklärt ihren Sohn zum legitimen Thronerben und verbindet sich mit einer Person, die sich als ihren (eben ermordeten) Mann ausgibt. Dieser *zweite* falsche Dmitri hält unterstützt von polnischen Privatarmeen eine zweite Hofhaltung in Tuschino, in der Nähe von Moskau (1607-1610). Marina bestätigt, ohne politische Skrupel zu haben, seine "Echtheit", besteht aber ironischerweise aus religiösen Gründen auf einer förmlichen Trauung. Nachdem der "Schelm von Tuschino" vom offiziellen polnischen Heer vertrieben wurde, fällt er einem Anschlag der eigenen Leute zum Opfer. Was Marina veranlaßt sich nunmehr mit einem Kosakenhetmann zu verehelichen, der in einem Triumvirat mit Vertretern des Dienstadels sich an den Machtkämpfen beteiligt.

b) *Der Zarismus als "alte" Herrschaftsform.* Im Laufe der Ereignisse des Dmitri entsteht der Eindruck, der Zarismus sei eine alte russische Herrschaftsform. Tatsächlich ist er jedoch das historisch junge Ergebnis der Durchsetzung der Moskauer Großfürsten zu Alleinherrschern über die russischen Länder und der unter ihrer Regie betriebenen Abschüttelung der Mongolenherrschaft. Die konstitutive Phase fällt in die Zeit Iwans III. und war mit der Produktion so schwerwiegender gesellschaftlicher Probleme verbunden, daß sie ständig im Begriff stand, unter der eigenen Last zusammenzubrechen. Die legitimatorische Dauerkrise, die er darstellte, kulminierte in der Smuta. Es hätte sich die Möglichkeit geboten, diese junge Herrschaftsform abzuschütteln, ehe sie sich wirklich festsetzen konnte. Als die historische Lösung des Problems des Zarismus blieb nur wieder der Zarismus – eine neue Dynastie übernimmt das Erbe der alten.

c) *Die fehlende Einbettung der Dmitri-Episode in den historischen Kontext.* Die Ursachen des Bürgerkrieges liegen darin, wie Iwan IV. die neu entstehende Form aufnimmt. Innenpolitisch verfolgt er eine Politik des Terrors zur Schaffung von "Zarenland" (Opritschnina), deren Ziel es ist, die Bojarenaristokratie zugunsten eines ihm ergebenen Dienstadels zu bekämpfen, die Verwaltung zu zentralisieren und hier hemmende Traditionen (z.B. die Institution des Mestnischestwo, der strikten Hierarchie überkommener Adelsgeschlechter) zu beseitigen. Außenpolitisch verfolgt Iwan IV. einen militärischen Expansionskurs sowohl in westlicher als auch östlicher Richtung. Die Situation der Dauerkriege gefährdet aber nicht zuletzt die Existenz des wichtigen Dienstadels, ganz zu schweigen von der breiten Bevölkerung, die für den Kriegsaufwand geradezustehen hat.

Viele Bauern versuchen in die Randzonen zu fliehen, weshalb es zu ersten Bestrebungen zur Schollenbindung kommt. Abwanderung, Krieg, Ausrottung und Umsiedlung führen zu einer ersten katastrophalen Dezimierung der Bevölkerung, weite Landstriche im Zentrum des Reiches fallen der Verödung anheim. – Das Jahr 1613 markiert eine zwiespältige Mischung aus Wendezeit, Stagnation, Erstarrung und Fortgang der Fehlentwicklung. Die Inthronisierung der Romanow-Dynastie war ironischerweise nicht das Ergebnis von "innerzarischen" Entwicklungen, sondern einer nationalen Erhebung verschiedener Volkskräfte, darunter vor allem auch der im politischen Leben bislang kaum hervorgetretenen städtischen Bevölkerung. Kaum war das neue Herrschergeschlecht installiert, zogen sich die "bürgerlichen" Kräfte zurück. Der Außenhandel blieb faktisch in staatlichen Händen oder wurde von Ausländern betrieben. Obwohl eine Phase relativer Ruhe und Erholung einsetzte, dauerte es sehr lange bis die Zentralgewalt sich verwaltungstechnisch durchsetzen und die innere Unruhen beenden konnte. Die schweren Erschütterungen liefen sich gleichsam in der unendlichen Weite des Raumes tot; Neuansätze konnten nicht zum Trage kommen, und die alten Entwicklungen setzten wieder ein – mit einer Autorität der "Tradition", die so nie existiert hatte. Verloren hatten eigentlich alle gesellschaftliche Gruppen, allen voran die alten Bojarengeschlechter, die ihre Macht einbüßten sowie die Bauern, die endgültig an die Scholle gebunden wurden.

d) *Eindüsterungen der düsteren historischen Situation.* Die wenigen Neuansätze, die die Smuta bereit hält, werden von Braun weiter eingeschränkt. Das gilt vor allem für die Rolle des Semschij Sobor.²³ Damit wird auch die Legitimität des Zaren Boris Godunow geschwächt. Die Einrichtung einer Reichsversammlung legte die unerhörte neue Staatsidee eines Wahlzaren nahe, dessen Macht durch Reichsversammlung begrenzt und kontrolliert würde. Es versteht sich, daß Iwan IV. bei der Gründung dieser Institution andere Absichten verfolgte, nämlich eine scheinlegitime Basis im "Volk" zu schaffen für seine Terrormaßnahmen gegen die alten Bojarengeschlechter. Nach dem Erlöschen der Rjurikiden-Linie tritt die Reichsversammlung aus der beratenden Funktion heraus und wählt den dem Dienstadel wohlgesonnenen Godunow, verzichtet aber auf ständische Beschränkungen der autokratischen Herrschaft. Erste Ansätze in dieser Richtung ergeben sich beim fortgeschrittenen Zerfall zarischer Autorität durch das Auftreten der Usurpatoren. Im Jahre 1610 wählt (ohne Folgen) eine (allerdings sehr provisorische) Reichsversammlung den polnischen Prinzen Wladyslaw zum Zaren. Hier ging es aber vorrangig darum, in einer Notsituation gegenüber einem potentiellen ausländischen Regenten Garantien zu erwirken, die ihn an die Moskauer Tradition binden sollte. Im Jahre 1613 kommt es schließlich zu einem dritten Wahlakt. Durch ihn kommt der erst sechzehnjährige Michail Romanow auf den Thron. Die Reichsversammlung umfaßte, bis auf abhängige Bauern und Unfreie, fast alle sozialen Schichten und war aus jenen Gruppen hervorgegangen, die in dem über zwei Jahren währenden Interreg-

²³ Zum historischen Hintergrund dieser russischen Institution, Stökl (1960).

nums den Widerstand gegen die Interventionsarmeen organisierten und die Verwaltung notdürftig aufrechterhielten. Auf Garantien und Beschränkungen, die man gegenüber einem möglichen ausländischen Herrscher für nötig befunden hatte, verzichtete man. Die Reichsversammlung tagte jahrelang ununterbrochen, beschränkte sich freiwillig auf Beratschlagung und die Einführung des jugendlichen Herrschers in die Amtsgeschäfte sowie auf die Wiederherstellung seiner Zentralgewalt. Im Jahre 1622 löste sie sich lautlos selbst auf. Warum wurden die Verhältnisse, trotz der Erfahrungen der Smuta, aktiv in die alten Bahnen zurückgelenkt? Die Kirche sah in der zaristischen Macht schon immer die notwendige Ergänzung ihrer geistlichen Autorität. Zumindest der mittlere und kleine Dienstadel hatte Interesse an einem starken Herrscher, gegen die Hocharistokratie. Aber vor allem das Volk sehnte sich im Chaos der Smuta nach der starken Hand, und der Ruf nach einem "rechtmäßigen" Zaren erschallte von dieser Seite am lautesten, dort, wo ein durch Geburtsrecht legitimierter Zar fehlte oder die "Tradition" zu verletzen schien. Wider alle Erfahrung brachten sie das Zarenamt nicht in Zusammenhang mit der eigenen erbärmlichen Lage, erwarteten von ihm Schutz vor der Ungerechtigkeit der Großen und die Wiederherstellung des "guten alten Rechts". – Andererseits die frische Erinnerung an die polnischen Interventionen und Verheerungen waren dazu angetan, alle Überlegungen an ein Wahlkönigtum und einer begrenzenden, aktiven Rolle einer Reichsversammlung zu diskreditieren.

Mit diesen Erläuterungen zum allgemeinen Dokumentcharakter des Stückes, gehe ich zur Beschreibung des Aufbaus des vormodernen Rechtfertigungs-niveaus, wie sie das Stück vornimmt, über. Es wird im Grunde keine politische *Ordnung* gerechtfertigt, sondern nur die Person des Herrschers. Er ist die einzige Figur, die politisch handeln darf, die Ordnung ist mithin eine *unpolitische*. Alle Mitglieder des *Reiches* sind *Untertanen* und auf den Herrscher hin definiert. Sie unterliegen mehr oder weniger unmittelbar seinen Weisungen, gelten zum eigenverantwortlichen Handeln weder fähig noch befugt und haben keinen Personcharakter. Diese despotisch herausgehobene Herrscherfigur trägt den Titel "Zar." Er ist "Nummer Eins im Kreml. Selbtherrscher." (Sz. 20/218; 2.Ind.). Er leitet seine Berechtigung zur Macht davon ab, der (jeweils) älteste Sohn des vorigen Herrschers zu sein, dessen Linie sich bis zur halbmythischen Gründer- und Vaterfigur zurückverfolgen läßt und aus dieser Abstammung seine weltliche Autorität ableitet (Sz. 2; "Ruriks Stamm"). Die Bezeichnung Zar wird in unseren Breiten wie selbstverständlich mit dem russischen Herrscher assoziiert, so wie der Pharao mit dem altägyptischen, und dieser wiederum mit einer besonders brutalen und primitiven Form. Der Titel ist ursprünglich ein über das Südslawische dem griechischen "Kaiser" nachgebildetes Lehnswort mit dem die altrussischen Chroniken sowohl den byzantinischen Kaiser als auch die Khanen der Nomadenvölker bezeichnen. Erst nach dem die Moskauer Herrscher die Souveränität erlangen, indem sie das Joch der Goldenen Horde abschütteln, geht der Titel des Zar-Khan auf sie über. Iwan III. spricht ihn sich noch vorsichtig, die Wirkung prüfend, nur gelegentlich zu, und zwar nur gegenüber Schwächeren zu, nicht aber gegenüber dem Deutschen Kaiser. Erst

Iwan IV. benutzt in von Anfang an als offiziellen Titel und setzt ihn in Verbindung mit dem Autokrator-Titel gegenüber allen, auch gegen Widerstände durch. Eine Praxis, die die moskauer Geistlichkeit schon seit dem Ende des 15. Jahrhundert eingeführt hatte.

Das Stück nimmt in Bezug auf die männliche Erbfolge ebenfalls eine Vereinfachung vor. Die Primogenitur lag in der russischen Tradition in scharfer Konkurrenz mit dem Seniorat. Innerhalb des Moskauer Großfürstentum spielten sich Mitte des 15. Jahrhunderts langjährige brutale und wilde Machtkämpfe ab, die in ihren Wirkungen denen der Smuta wenig nachstanden und mit dem Durchbruch der Primogenitur endeten. Ungeachtet der blutigen Vorgeschichte unterließ es Iwan III. nicht nur, die Primogenitur in verbindliche rechtliche Regelungen zu gießen, sondern befließigte sich in dieser elementaren Frage eines höchst willkürlichen, gefährlichen, mehrfachen Wechsels seiner Gunst bis schließlich der älteste Sohn aus zweiter Ehe (Vassilij) bestimmt wurde. Iwan Grosnij fährt fort in diesen "zaristischen" Gepflogenheiten: Er erschlägt im Affekt seinen Sohn Iwan und rottet damit selbst de facto sein Herrscher Geschlecht aus. Dieser wäre der einzige, der fähig gewesen wäre, die Dynastie und die Tradition fortzusetzen. Fjodor war, wie erwähnt, debil und bedurfte eines Vormunds, und der in Uglitsch ermordete Dmitri war Epileptiker. Auch diese Vorgeschichte wird in Brauns Aneignung ausgeblendet, nur um eine Sache, die in ihnen zum Ausdruck kommt, umso nachdrücklicher ins Bewußtsein zu heben. Wie der jeweils amtierende Zar auch über der scheinbar ewigen und ehernen Erbfolge-Regel stand, so auch über und außerhalb jeden Gesetzes.

Die *legibus-solutus*-Position des Herrschers, die fehlende Gewaltenteilung, ist in *Dmitri* die Ursache der despotischen Macht und ihrer gänzlichen Unberechenbarkeit. Das Übermaß an Macht ist es, die die Instabilität dieser Institution ausmacht. Der Herrscher ist hier in Personalunion Gesetzgeber (Legislative, Godunow verfügt im Stück die Einschränkung der Freizügigkeit und die Bindung der Bauern an die Scholle) und Regent (Spitze der Exekutive). Es gibt (sofern es überhaupt eine gibt) keine unabhängige Rechtssprechung. Der Mord an Dmitri wird nicht verfolgt; selbst der hohe Adel ist gegenüber dem Herrscher ungeschützt im Zustand der permanenten Angst und des Mißtrauens. Der Herrscher ernennt die wichtigsten Ämter: die obersten Feldherren und sogar den Metropolit, das geistliche Oberhaupt. Die Macht des Zaren hat jedoch ihre Grenzen. Bei der Benennung der Posten in Militär und Verwaltung muß er nach der Hierarchie des Geschlechtsregisters verfahren (Sz. 5, 11; das oben bereits erwähnte rigide System des Mestnischestwo). Die Reichweite und Durchsetzungsfähigkeit seiner Weisungen ist durch die hochgradige Unwissenheit und Unselbständigkeit der Räte und Experten eigentlich systematisch konterkariert. Die Kirche ist der einzige Bereich, der dem Zaren relativ unabhängig gegenübersteht. Der Zar muß durch sie anerkannt werden. Sie stellt fest, ob er "das Mandat Gottes" hat. Wichtiger noch als die Einhaltung der Primogenitur, ist es für den Metropolit, ob der Prätendent den "wahren Glauben" hat, das heißt ob er griechisch-orthodoxer Konfession ist. Und das ist verbunden mit der Praktizierung religiöser Rituale, Befolgung eines rigiden Verhaltenskodex und Ausführung bestimmter religiös-kultureller Brauchtümer (Sz. 12, 15. Ein "rich-

tiger" Zar darf nicht zu Fuß gehen, muß die Messe besuchen, sein Haupt vor dem Hl. Nikolaus schlagen, darf nicht mit Hunden in die Kirche etc.). In der "Harmonie" zwischen Zar und seiner Kirche dominiert letzten Endes aber der Herrscher. Die Kirche genießt Steuerfreiheit und ist wohlhabend. Sie ist Teil der "Rechtssprechung" (z. B. die Klöster als Orte der Verbannung). Gegenüber der Gesellschaft ist ihre Aufgabe, den wahren Glauben im kollektiven Bewußtsein zu verankern, dadurch die russische Identität (Sz. 15 b/199; "Unser Wesen") zu sichern, über alle Abweichungen zu wachen (Sz. 12/194; "Die Kirche muß alles wissen, gell. Das ist ihre Befriedigung.") und rechtzeitig die notwendigen Schritte einzuleiten. Dieses "russische" Wesen ist der Geist der Anweisung, nicht des bürgerlichen Raisonnements (Sz. 15 b/199; "Ja hier ist Rußland. Hier wird nicht gepredigt, hier gilt der Text."), des Konservatismus, nicht der Neugierde (Neue=Schlechte). Botmäßigkeit gilt als die Schlüsseltugend, auf ihr beruht das gesteigerte nationale Selbstwertgefühl, die den Haß auf alles Ausländische und Fremde begrüßt. Trotzdem gibt es in diesem bornierten Milieu skurrile Vorstellungen einer anderen, noch besseren Realität: "In Moskau ist der wahre Glaube, in der Türkei die wahre Gerechtigkeit. Kopuliert das, und die Engel werden mit uns Umgang pflegen" (Sz. 15 e/201).

Darüber verlohnte es sich für die Protagonisten des Stücks weitere Überlegungen anzustellen. Denn die Legitimationskrise um den Zaren reißt alle Teile der Gesellschaft in einen lebensgefährlichen Strudel der Gewalt. Alle normativen Orientierungen werden von den Akteuren nicht mehr ernst genommen und einem instrumentellen Gebrauch unterworfen. Der gesellschaftliche Zustand ist der der Anarchie; von der klassischen politischen Theorie "Naturzustand" genannt. In der Schwebe bleibt, ob der *status naturalis* lediglich einen Bruch in der Kontinuität des Zarismus darstellt oder den Normalzustand der Autokratie. Drei politische Phänomene überlagern und verstärken sich gegenseitig.

a) *Unruhen und Aufstände*. Das Bild des Volkes, dominiert durch die Bauern, ist tief gespalten. Es vegetiert rechtlos in extremer Armut lethargisch und demütig vor sich hin. Andererseits: "Das Volk?" Spricht der Metropolit zu Marfa gewendet: "Es liebt Veränderung. Es springt aus seiner Haut für ein frisches Hemd. Es kann nur besser kommen, komme was will. Ihm ist nichts heilig. Es glaubt an ihn." (Sz. 4/170 f.). Ihn – dem mit polnischen Heeren einmarschierenden Prä-tendenten, der vorgibt Dmitri zu sein. Dadurch wird der Machtverfall des Zaren Boris beschleunigt, der angetreten war, ein breites Sozialprogramm durchzusetzen.

b) *Krieg-und Bürgerkrieg*. Die Schrecken und die Verrohungen des Krieges-und Bürgerkrieges werden häufig *nicht* als Bühnenhandlung gezeigt. Der Kampf der Heere des Dmitris mit denen der drei Feldherren von Zar Boris folgt einer hochstilisierten Choreographie. Die Gewalt wird durch die distanzierende, die Spielhandlung unterbrechende und ergänzende Projektion von Dokumenten vergegenwärtigt: in der Henschel-Fassung der 5. Szene (Nebliges Feld) durch

Projektionen von Goyas *Desastres de la Guerra* auf der leeren Bühne.²⁴ In späteren Fassungen heißt es in der Bühnenanweisung, noch mehr reduziert durch jegliche visuelle Abwesenheit, aber vielleicht noch wirkungsvoller: "Krieg/Gelächter Soltikows, Golizyns, Basmanows. Danach Dmitri auf die leere Bühne, vor Entsetzen gekrümmt." (Sz. 5/172) – Eine Projektion des zeitgenössischen deutschen Augenberichtes Konstantin Bussows der Leichenschändungen des Dmitri und Basmanows²⁵ erinnert daran, auf welcher Grundlage die Herrschaft Schuiskis ruht, der soeben vom Metropoliten zum Zaren deklariert wurde (Sz. 18, Roter Platz).

c) *Politische Verbrechen des Machterwerbes-und erhaltes. Zar Boris.* Im Vergleich zum historischen Fall verschlechtert, so sagten wir, das Theaterstück die Legitimität des Zaren Boris Godunow. Der ermordete Junge Dmitri gilt als normales Kind, das in der Lage gewesen wäre, das Amt auszuüben. Und daß es Boris war, der den Mordauftrag gab, steht hier außer Zweifel. Der heikle Versuch des Metropoliten, die verbannte, mundtot gemachte Witwe Marfa zu überreden, den einmarschierenden, der sich als ihren Sohn ausgibt, als Lügner zu entlarven, muß, so grob und unmotiviert wie der Metropolit verfährt, fehlschlagen. Auf ihren Einwand, die Asche ihres Sohnes nicht gesehen zu haben, antwortet der Geistliche empört: "Ich selber habe sie in den Wind gestreut." (Sz. 4/171). Der Mord wurde zwanzig Jahre lang geheim gehalten, jetzt, da der falsche Dmitri dem Herrscher Probleme bereitet, soll das offene Eingeständnis des Mordes, die gleiche Schutzfunktion ausüben wie vorher die Geheimhaltung. Dies erhellt, daß der amtierende Zar lediglich Machtmotive zu haben scheint. Es ging ihm nicht darum, unter den gegebenen despotischen Verhältnisse, erste Schritte zur rechtlichen Zivilisierung dieser Macht zu unternehmen, für die der sprichwörtliche "Geist Iwans des Schrecklichen" (Sz. 8) steht. Die Ermittlung eines Widerstandsrecht gegen den Despoten, nicht nur als ungerechten Herrscher sondern auch "ungerechten Angreifer" hätte einen Ansatzpunkt legitimem, obgleich nicht legalen Handelns geboten. Nach dessen Tod hätte die Reichsverweser-Rolle immer noch die Möglichkeit geboten, den künftigen Herrscher an den *status civilis* zu binden. Indem er aber just den Weg des Verbrechens wählt, und mit der Ermordung des Thronfolgers auch die rechtsicherheitsverbürgende Erbfolgeregel zerstört, macht er nichts anderes als die *legibus-solutus*-Position seines Vorgängers zu übernehmen und zu tradieren.

²⁴ Braun (1983), 322. - Goya (1972).

²⁵ Bussow (1961), 256 f. - Rosellini (1983), 154 will im *Dmitri* Müllersche "Gewalt-und-Blutfaszination" entdecken, behauptet, daß der Schockeffekt sich schnell abnutze, daß die Gewalt gegen die Massen kaum eine Rolle spiele und daß die Selbstzerfleischung der Oberen nichts zur Erklärung der Gewalt gegen die Massen beitrage. Es muß daran erinnert werden, daß Kriegs-und Bürgerkriegszeiten wirklich gewalttätig sind; vgl. bereits Grimmshausens *Simplicissimus* ((1983), z.B. I. Buch, 4. und 14. Kapitel). Hier kann der Leser ermessen, was Braun (der Augenzeuge des Dresdner Luftangriffs) *nicht* "zeigt". Der Bote der schlechten Nachricht darf nicht mit der Botschaft verwechselt werden. Bussows Bericht böte ebenfalls ein Fundus an ungeheurer Phantasie, Menschen zu quälen und zu Tode zu bringen, aus dem Braun sich hätte bedienen können, ginge es um bloße Schockeffekte. Die Projektion Bussows demonstriert, die Opfer sind auch Täter.

Damit eröffnet er potentiellen Gegnern, den nächsten Zug zu machen, und die Illegitimität seiner Herrschaft zu demonstrieren. Jedoch, Boris Godunow hat mit dem polnischen Adligen Sapieha einen Friedensvertrag ausgehandelt, das wiegt.

Dmitri. Mnischeks Stallknecht, der entlaufene Russe, der von sich glaubt, wirklich der gesuchte Zarewitsch zu sein, beginnt seinen Weg mit einem krassen Rechtsbruch. In Polen haben wir eine spiegelverkehrte Legitimationskrise, die die Invasion erst ermöglicht. Hier ist es der schwache (Wahl-) König der nicht in der Lage ist (und zu seiner zu erwartenden Stärkung) und auch nicht in der Lage sein will, das eigenmächtige Kriegsabenteuer seiner Großen zu unterbinden. Die Naivität bzw. das interessierte Wunschenken des Kronprätendenten besteht darin, ein Bündel unvereinbarer Motivationen zusammendenken zu wollen. Sein feudales Recht auf den Zarenthron mit der unvermittelten Abschaffung der Armut und der Einführung von Menschenrechten (Sz. 5/173; "Er will aus Sklaven Menschen machen"). Die ökonomische Ausbeutung, vorzüglich der Bauern, und ihre Entrechtung sind ja gerade die Grundlagen, auf der die Herrschaft des Zaren beruht. Gleichzeitig möchte der frisch gebackene Zarewitsch, seine polnischen Helfer für ihre Unterstützung seines Thronanspruchs reich entlohnen, aus den Schätzen seines zukünftigen Landes. Seine Pläne sind deshalb von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Ein Vertragsbruch darf erst dann erwogen werden, wenn dadurch eine Versklavung einer der Vertragsschließenden zu befürchten wäre. Durch die Invasion selbst zerstört der falsche Dimitri die nationale Souveränität des Landes, das bereits von einer ökonomischen Krise heimgesucht wird. Unter den Bedingungen von Krieg- und Bürgerkrieg ist der Erfolg demokratischer Reformbemühungen am unwahrscheinlichsten. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß Dimitri auf seiner Bahn an die Spitze ohne Gefahr für Leib und Leben nicht mehr innehalten kann. Zuerst räumt er den unverhofft auftauchenden Mörder des echten Dimitri aus dem Weg und transformiert, wie Zar Boris, die *legibus-solutus*-Position (Sz. 8) und erpresst schließlich Marfa. Kaum an der Macht greift er zu den unverfrorensten Willkürmaßnahmen: die Züchtigung der Räte (Sz. 11), die Ermordung Ksenjas (Sz. 13) und das tödliche Loyalitätsspiel mit den Bojaren, an dessen Ende er seinen einzigen wirklichen Freund, Basmanow, gefangennehmen läßt (Sz. 14).

Schuiski. Schuiski hätte also, wie vormals Zar Boris allen Grund, den amtierenden Zar Dimitri abzusetzen. Doch die Form, die er wählt, eine gewalttätige (gegen Gegner wie Unbeteiligte), geheime Verschwörung zeigt, daß es ihm nicht um die Verfolgung des Unrechts aus der Position des amtierenden Zaren geht, sondern nur um die Macht. Nicht nur das Ziel, auch die Form seiner Durchführung, ist aufschlußreich für den undemokratischen Charakter. Auch eine nicht-legale Aktion könnte gerechtfertigt werden, sofern sie demokratischen Charakter trägt. Wer die Öffentlichkeit scheut, dem müssen allerdings Motive unterstellt werden, die nicht nur, wie billig, den despotischen Herrschaftsapparat gegen sich haben würde, sondern auch solche, die sich nicht einem empirischen Meinungs- und Willensbildungsprozeß der Bevölkerung stellen könnten, vor allem, weil sie verbrecherische sind.

Die sowieso schon dünne legitimatorische Basis nimmt von Herrscher zu Herrscher tendenziell ab. Vor allem gibt es nirgends Aussicht darauf, daß dieser Prozeß gestoppt werden könnte. Glaubte Dmitri anfänglich, wirklich das Geburtsrecht beanspruchen zu können, kann Schuiski keine Übereinstimmung mit der Tradition für sich beanspruchen, außer eben als Bojar von hoher Geburt zu sein. Bei Boris und Dmitri lebte noch die Idee von der Notwendigkeit ökonomischer und rechtlicher Befreiung. Weitere Bestände aufgeklärter Herrschaft finden sich bei Boris, in dem Versuch, Militär und Verwaltung zu modernisieren. Er machte Basmanow, entgegen der Rangordnung nach Geschlechtsregister als den fähigsten zu seinem obersten Feldherrn. Allerdings erfolgt diese Entscheidung in einer Situation äußerster militärischer Bedrängnis, in der Hoffnung die Effizienz steigern, nicht weil das Leistungsprinzip das gegenüber feudalen Vorrecht gerechtere Prinzip ist. Sein Nachfolger im Amt trifft auf eine unfähige Verwaltung. Sein paradoxer Versuch, die Räte durch Weisung und Gewalt zum selbständigen Handel zu erziehen, scheitert wie alle übrigen Versuche des Boris und des Dmitri zu einer aufgeklärten Herrschaft. Unterm Strich gibt es nicht eine einzige begrüßenswerte Regierungshandlung, die Erfolg gezeitigt hätte. Im Gegenteil: Boris Gesetz zur Schollenbindung verschlechtert die rechtliche Lage der Bauern weiter. Daß es überhaupt Ansätze in dieser Richtung gibt, ist, so muß man vermuten, der ungewöhnlichen niedrigen Herkunft beider unähnlicher Herrscher geschuldet. Dmitri, "das Kind? Der abgebrochene Mönch. Der Schweinepriester", (Sz. 2/166); "ein Stallknecht. Er stinkt nach Pferden" (Sz. 12/193). Sein Kontrahent, das Gegenteil zum körperlich kleinen Herausforderer in imposanter Herrscherfigur: "ein Tatar. Ein Stallmeister" (Sz. 6/175 f.). Diese gemeinsame Knechts-Erfahrung erklärt beider gleichsam natürliche Gegnerschaft zur alten Bojarenaristokratie. Das zentrale Motiv Schuiskis ist die nackte Angst vor den Übergriffen der Zaren. An der Spitze des Staates glaubt er, am sichersten aufgehoben zu sein. Er hat keine Gründe, die für ihn sprechen; er verfällt darauf, seinen Gegner zu delegitimieren. Er sei nicht der richtige Zarewitsch, er pflege nichtrussische und nichtorthodoxe Sitten. Anders als Dmitri kann er zu keinem Zeitpunkt auf eine Zustimmung des Volkes hoffen.

Neue Thronprätendenten, Individuum 1-3. Schuiskis Therapie gegen die Todesangst wird sich schon bald als gescheitert herausstellen. Drei unbekannte dahergelaufene Individuen betreten nacheinander die Bühne und nehmen auf willkürliche, provokatorische Art und Weise das eben gescheiterte Spiel des Dmitri wieder auf (Sz. 20). Von irgendwelchen emanzipatorischen Ansprüchen ist nicht mehr die Rede, die ersten beiden schwelgen sofort in Gewaltphantasien ihrer künftigen Zarenrolle. Während Dmitri subjektiv glaubte, der Zarewitsch zu sein, wissen alle drei von Anfang an, daß sie es nicht sind. Sie legen noch nicht einmal Wert auf innere Stimmigkeit und Glaubwürdigkeit ihrer Geschichten, die für die Effektivität als Lügen ja notwendig wäre. Aber darauf kommt es schon gar nicht mehr an, die Erfolgsaussichten sind offenbar auch so schon gewaltig, daß man sich einer solchen Mühe nicht mehr unterziehen muß. Einmal oben ist es egal. "Irgendwer wird ich sein. Wer fragt hernach danach."

Dann hilft mir der Himmel, verstehn Sie." (Sz.20/218) Auch Gegenargumente wirken schon als Argumente: der Erste stellt fest, daß der getötete Doppelgänger einen Bart hatte, wie er selbst, also kann er sich als bartloser Überlebender ausgeben, der er nicht ist. Der Zweite erennt sich kurzerhand zum "echten Sohn". Zum Sohn des getöteten Dmitri, obwohl dieser von jugendlichem Alter war, und er folglich noch keine erwachsenen Söhne haben konnte? Und überdies nicht der "echte" Zarewitsch war, und folglich, selbst wenn er dessen Sohn wäre, keine Thronsansprüche geltend machen könnte. Zum Sohn des Iwans IV, obwohl dieser in Uglitsch getötet wurde, oder gar der Sohn des in Uglitsch getöteten Zarewitschs, der noch ein Kind war? Das erste Individuum spricht in einer altertümlichen Sprache, die zu der feudalen Rolle des Zaren paßt. Dadurch fällt es auf, daß sein Nachfolger sich einer modernen Umgangssprache bedient, die nicht zur vormodernen Rolle paßt: "Dann bin ich Nummer Eins im Kreml. Selbstherrscher." (Sz. 20/218) Das dritte Individuum braucht die auch von ihm angestrebte Zarenrolle nicht, um der gesellschaftlichen Anerkennung willen oder um der gewalttätigen Lust am Herrschen sich widmen zu können, sondern zur Selbstfindung und Entwicklung seiner Identität. Er benutzt dabei die berühmten Eröffnungssätze aus Blochs *Spuren*: "Wie nun? Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst."²⁶ Die Gravität dieses philosophischen Sprechweise steht im schrillen Gegensatz zum profanen, altertümlichen Machtinteresse, die Zaren-Rolle anstreben zu wollen, und dabei ausgerechnet auf die "Solidarität" eines ausländischen Herrschers zu bauen: "Der König von Polen wird mir schon aufhelfen." (Sz. 20/219).

3. *Zeitschema*. Der Mutwillen, mit dem die drei neuen Thronprätendenten, den Faden der Gewalt am Ende neu aufrollen, muß den Widerspruch des Publikums auslösen. Der imaginative Mitvollzug wird von Beginn an durch den Aufbau und die Kollision mehrerer Zeitebenen in allen drei Zeitdimensionen gefordert und gefördert. "Räumlich" werden sie durch die immer wieder neu- und anders herausgestellte Situation der Theateraufführung vielfältig miteinander verbunden und umschlossen. - Ich werde zunächst das untenstehende Zeitschema des *Dmitri* (Seite 196) erläutern. Zunächst geht es um die Vergangenheit, dann um die Gegenwart und die Zukunft. Dadurch werden die Voraussetzungen geschaffen, das ästhetische Spiel der Zeitebenen zu erkennen.

²⁶ Vgl. Bloch: *Zuvor*, GA 1, 5 (unpaginiert).

Volker Braun: *Dmitri* - Zeitschema

Zeitdimension	Zeitebene	Gültigkeit	Eigenschaft
Gegenwart	G1: Gegenwart	(1980 + x): Selbstbezügliche Gegenwart der jeweiligen Aufführung (bzw. Lektüre)	aufgebaut v.a. durch <i>theatrum mundi</i> -Mittel
	G2: Gegenwart	Zeit der Moderne unbestimmte Gegenwart	Ideengeschichtlich, Gehalt
Vergangenheit	V1: Vergangenheit	Anfang des 16. Jhd (1605/06)	Handlungsebene, stofflich Basis- Handlung <i>Dmitri</i> Episode aus der Zeit der Wirren
	V2: Vergangenheit	Anfang des 18. Jhd. (1804/05)	Textebene; explizite Dialogsituation mit Schillers <i>Demetrius</i>
	V3: Vergangenheit	März 1918	Kommentarebene (1. Zwischen- spiel) Auftritt der drei Bolschewiki (Umzug der Revolutionsregierung nach Moskau)
	V4: Vergangenheit	(1980 + x))	Kommentarebene (Stückschluß), Auftritt des 4. Individuums (DDR- Werkstätiger)
Zukunft	Z1: Zukunft	Von G1 aus: Vergangene Zukunft	Kommentarebene (2. Zwischen- spiel) Episode des Theaterkom- mentars: Kinderpublikum
	Z2: Zukunft	Von G1 aus: Zukunft einer realen Aufführung: Seine potentielle andere Zukunft	Reales Publikum

Es lassen sich vier Grundstufen der Vergangenheit unterscheiden: Vergangenheit 1: Anfang des 16. Jahrhunderts (1605/06); Vergangenheit 2: Anfang des 18. Jahrhunderts (1804/05); Vergangenheit 3: März 1918; Vergangenheit 4: 1980.

Vergangenheit 1. Diese Zeitebene wird aufgebaut durch die dramatische Handlung des *Dmitri* (= Basis-Handlung), *Anfang des 16. Jahrhunderts* (1605/06).

Vergangenheit 2: Anfang des 18. Jahrhundert (1804/05). Die zweite Ebene der Vergangenheit wird durch die offen herausgestellte Dialogbeziehung gebildet, die Brauns *Dmitri* mit Schillers *Demetrius* von Beginn an knüpft und bis zum Ende durchhält. Es handelt sich hier nicht um eine eigenständige, in sich ge-

schlossene Spiel-Handlung, sondern um ein, durch verschiedene Mittel erzeugtes Sinngeschehen. In der ersten Szene (*Reichstag in Polen*) laufen wichtige Protagonisten der Schillerschen ersten Szene (in der Reichstagsfassung, jene Szene, die am weitesten ausgearbeitet ist) über die Bühne und "präparieren simultan ihre Rollen, der König seine stumme." (Bühnenanweisung, Sz.1/159). Schillers Text wird als theatralisches Zitat eingeführt, aber von den Figuren des Braunschens Stückes mit solchen Kommentaren versehen, die bereits auf ihre sowohl auf ihre wirklichen, aber nicht geäußerten Interessen in Schillers Text als auch auf andersgeartete Rolle und Motivierung in Brauns übergangslos anschließenden Reichstagsszene hinweisen. Auch hier werden wieder Text-Partikel von Schiller eingestreut. Braun nutzt den hohen Erkennungswert der Texte von Schiller. Der Rhythmus der Blankverse und die unverwechselbare Prägekraft der Schillerschen Formulierungen, werden in Brauns Text typographisch oft durch Benutzung von Majuskeln nochmals hervorgehoben. Für den Schauspieler bedeutet das, den Schiller-Text als Re-Zitation in seinem Sprechen eigens kenntlich zu machen. Dazu kommen weitere Verfremdungen. Die Erkennungsszene (Sz. 2, *Dmitri blaß und starr auf einem Stuhl*) und die Szene *Nebliges Feld* (= Sz. 5) präsentieren Text-Montagen aus dem *Demetrius* über Lautsprecher. Sie sind interpunktionslose, die Vers/Zeileneinheit aufhebende, in Majuskeln gesetzte, fortlaufend in einen Block gereimte Text-Montagen: das heißt, gleichmäßige Betonung vorschreibend, "auswendig" (siehe Mnischek in Sz. 1) gelernt, herunterleiernd-maschinenhaft zu sprechen. Als solche heben sie sich schon formal-sprechtechnisch, akustisch-lautstärkemäßig und damit ihre andere Semantik auch anders artikulierend, vom zu sprechenden Text der jeweiligen Szene ab. In der Erkennungsszene findet auf der ersten Ebene zunächst ein Fortgang der Handlung statt: Der von seinem eigenen Übermaß überrumpelte Stallknecht imaginiert sich als künftigen Zaren ("Schreitet durch sein Reich," so lautet die Bühnenanweisung, Sz. 2/166) und verkündet seine Versprechungen an seine polnischen Kriegshelfer (hohe und niedrige) wie an seine künftigen Untertanen, und betont seinem aktuellen (und potentiellen) Gegenüber sowohl das Außerordentliche als auch, angesichts des Außerordentlichen, die Glaubwürdigkeit der selbst übernommenen Verpflichtungen. Auf der zweiten Ebene signalisiert der Wechsel der beschriebenen Darstellungsweise gerade den Bruch mit der einfachen Handlungsebene: Ohne daß dies unmittelbar *thematisch* wird, wird gerade das Großsprecherische und Unglaubwürdige dieser Versprechungen zum Ausdruck gebracht. Sie werden hier durch eine andere - einer "greisenhaft schnarrenden" (Sz. 2/166) - Stimme vorgetragen: In dem Moment, da der Stallknecht seine eigene Identität gefunden zu haben glaubt, ist sie bereits - innerlich schwer gealtert - tief zerspalten. Im biographischen Aufbruch ist der tödliche Untergang vorweggenommen. Vom realen Kriegsgeschehen ist der unerfahrene Feldherr so schockiert, daß er sich vom gegnerischen Feldherr willenlos entwaffnen läßt. Das gleich ästhetische Mittel, der über Lautsprecher eingespielten Schillerschen Blankverse, steht nicht in der Rolle einer gleichzeitigen Fortgangs der Handlung als auch einer Vorwegnahme, sondern einer Erinnerung, die im schroffen Gegensatz zur augenblicklichen Situation steht. Sie vergegenwärtigt jene Situation des Betretens der heimatlichen frühlinghaften

Landschaft. Schillers Demetrius beschleichen beim Anblick der Idylle, die er nun mit seiner Kriegsmaschine zerstören wird, wehmütige Gefühle und dunkle Vorahnungen. Brauns Dmitri wird mit fröhlicher Kinderstimme gesprochenen Schillerversen ein Sinnbild der verlorenen Kindheit. Beim dritten und letzten Wendepunkt Dmitris, seinem tödlichen Sturz vom Gipfel, verwendet Braun das Mittel erneut, doch jetzt ist es ein Angsttraum, Dmitri Identität ist realiter zerspalten. Er muß in Zwangsjacke seinem eigenen, von den Polen malträtierten und verspotteten Doppelgänger zusehen: dieser repetiert in zerredeten, mit Rhythmusbetonungen (Jamben) versehenen Schiller-Versen zur eigenen Qual die eigenen guten Absichten und sozialen Versprechungen.

Vergangenheit 3: März 1918 (Schatten des Stalinismus). Die Bauernszenen (Sz. 3 und 16) sind sowohl Clowns-Szenen als auch – gegenüber der aktions-betonten Basis-Handlung – ausgesprochene Diskurse. Sie bilden als solche eine erste Kommentar- und Reflexionsebene innerhalb der eigentlichen dramatischen Handlung. Die beiden Zwischenspiele (Sz. 9 und 16) schalten eine zweite Kommentarebene hinzu.

Die vom Darsteller des zweiten Bolschewiki zum Publikum gesprochene Entschuldigung für "die Unterbrechung, die Reminiszenz, den Vorgriff sozusagen" (Sz. 9/185) rechtfertigt nicht nur den eigenen Beitrag und die ungeduldige Unterbrechung seines Vorredners, sondern das Intermezzo als ganzes. Sie kündigt dem heutigen Zuschauer/Leser, die von seinem Standpunkt aus gesehene Erinnerung als ihn fortbetreffende Gegenwart (Vorgriff) an. Die gleiche zeitliche Doppelstellung hat das 1. Zwischenspiel auch gegenüber dem 2. Zwischenspiel, aber auch gegenüber der Basis-Handlung vom Anfang des 17. Jahrhunderts.

Die als "Disput" ausgegebene Szene ist eher eine Abfolge dreier, untereinander beziehungsloser Monologe, die typographisch in der gleichen Weise wie die Schiller-Verse Text-Montagen dreier wichtiger Bolschewiki (Trotzki, Lenin, Alexandra Kollontai) präsentieren. Dadurch ergibt sich eine formale Verklammerung von Vergangenheit 2 und 3: Auswendig gelernte, heruntergeleierte Texte kanonischer Autoren, die gute Absichten formulieren, während sie, oder die, die sie zitieren, im Begriff stehen etwas ganz anderes zu tun. "GESAGT WURDE VIEL, UND ES WURDE GUT GESAGT. *Sehr leise* ABER" (Sz. 9/187), so eröffnet die dritte Rednerin ihren Monolog. In drei thematisch-zeitlichen Stufen zieht die unverbundene Monologreihe eine nüchterne Zwischenbilanz. Das signalisieren die gemischten Affekte, mit denen die drei nachgeborenen historischen Akteure auf das Tun und Treiben des in einen Überfall auf das Volk umkippenden Einzug des "Befreiers" nach Moskau mitverfolgen: "belustigt/interessiert/tränenlachend", (Sz. 9/184). Während sie rasonieren, wird das Glockenspiel (des Erlöserturms) umgestellt von der Hymne auf den Zaren auf die "Internationale". Das wirkt komisch. Die akustische Zeitschaltung meint die Bolschewiki als herrschende Gruppe.

Dmitris Einzug in Moskau akzentuiert zunächst das Unterschiedliche im gleichen Vorgang des Umzugs der bolschewistischen Regierung von Petersburg nach Moskau. Stück für Stück drängen sich jedoch Parallelen auf, die der wei-

teren Deutung bedürfen. Der erste Bolschewik,²⁷ ein Mitglied des Rates der Volkskommissare, Trotzki ist beim Umzug nach Moskau überwältigt und amüsiert von der "alltäglichen Berührung zweier historischer Pole, zweier unversöhnlicher Kulturen", die ihm in der mittelalterlichen Herrschaftsarchitektur und ihrer neuen Verwendung als Sitz einer revolutionären Regierung ins Auge springt. Ein weiteres Paradoxon: Auch die Regierung ißt schlecht, versinkt aber wegen des fehlenden Exports im Kaviar. Das dringlichste Problem aber ist die Sicherung der Macht. Deswegen unterbricht der zweite Bolschewik, Lenin, den Lebensbericht seines Vorredners, mit Textmontagen aus dem Umkreis der "April"-Thesen und von *Staat und Revolution* aus dem Jahre 1917²⁸. Sie gelten als die demokratischsten Texte Lenins, die der eigenen elitären Partei-Theorie widersprechen, die Strategie der Partei in den Revolutionswirren abrupt herumrissen und innerhalb der Bolschewiki heftige Reaktionen auslösten. Die vorgeschlagene Lösung der Machtfrage lautete: den neuen Staatsapparat stärken durch umgehende Übernahme der Verwaltung durch die Massen. Nicht Regierung für das Volk, sondern sofortige Regierung durch das Volk multipliziere die Kräfte, so daß "vieles, was den engstirnigen Bürokraten unmöglich scheint, sich als durchführbar erweist für die Millionen".

Die Verkündung des kühnen Projekts unterliegt zwei Störungen: die Mißklänge der gestörten mechanischen Ordnung des Glockenspiels greifen in die Mechanik des Sprechens ein. Das Abspulen der Sätze stockt und gerät durcheinander. Die Funktion, die in der Basis-Handlung der Lautsprecher übernimmt bei der Übermittlung der in Schillerschen Zitaten wiedergegebenen Blankversen gemachten Versprechungen bzw. das rhythmische Zerplappern des Versfußes, wird bei Lenins in Prosa gegebenen Versprechungen durch die Zerhackung des Sprechflusses erfüllt. Wenn die nunmehr dahingestotterten Worte von der dritten Bolschewiki mit den oben bereits zitierten Worte unterbrochen werden: "Gesagt wurde viel, und es wurde gut gesagt?" (Sz. 9/187) ist das nicht mit der Art, wie dies eben stotternd dargeboten wurde, vereinbar. Das Projekt bleibt in der bloßen Parole stecken. Eine andere Problemstellung zieht auf; denn die Spitze sieht sich nicht nur von den alten Kräften der Gesellschaft bedroht, sondern auch einer möglichen Kritik der Massen selbst ausgesetzt. Für das Eintreten dieses Falls, der für umso wahrscheinlicher gilt, als die Passage leise geschrien wird, muß die Partei "ernsthaft" den Willen der Massen erkunden. Was sich demnach abzeichnet, ist, unter gänzlich anderen Bedingungen, die Reproduktion der Kluft zwischen Herrscher/Befreier-Massen, Oben und Unten, das Eingeholtwerden durch "alte" Geschichte: "Sie [die drei Bolschewiki] erstarren in ihrem Text", (Sz. 9/187). Die anfängliche Souveränität der drei Figuren gegenüber dem feudalistischen Schauspiels des Überfalls, durch den, der die Befreiung zu bringen vorgibt, erweist sich als hinfällig. Bewegungsunfähig werden sie von den höchst gegenwärtigen Bühnenarbeitern

²⁷ Text-Montage aus Trotzki's Autobiographie *Mein Leben* (dt. EA 1929); Abschnitt "In Moskau" (Trotzki (1987), 304 ff. pass.

²⁸ Text-Montage aus Lenins Aufsatz: "Werden die Bolschewiki die Staatsmacht behaupten?" W 26, 69-121. - "April"-Thesen, W 24, 1-8 (= "Über die Aufgaben des Proletariats in der gegenwärtigen Revolution"); "Staat und Revolution", W 25, 393-507.

vom Ort der Handlung getragen.²⁹ Sie sind nicht in der Lage, sich von sich aus auf der (metaphorischen) Bühne der Geschichte zu behaupten. Jetzt wird sichtbar, wie der "Vorgriff" von der Basis-Handlung (Dmitris) auf das Zwischenspiel verstanden werden kann, als historische Analogie.

Ein zufälliger Sturm (historisch belegt) enthüllt dem Moskauer Volk die polnischen Fahnen und "unter den flatternden Gewänder blinken Harnische", (Sz. 9/184). Der Befreier kommt als waffenstarrer Invasor. "Das Volk hält den Atem an. Eisiges Schweigen. Die Glocken verstummen. Der Zug ruckt fluchtartig an und wird zum Überfall", (Sz. 9/184). Es ist genau dieser Vorgang, der am Ende der Szene, erinnert werden darf, wenn die bolschewistischen Redner in *ihrem* Text erstarren, in dem Selbstverständnis und Handeln so auseinander treten. Auch wenn hier keine Bühnenanweisung steht, ist die Erstarrung im Text verknüpft mit dem abrupten Ende des Glockenspiels, analog dem Verstummen der Glocken bei Dmitris Einzug. Das, wie es heißt, "*eisige Schweigen*," ist das vermutete Schweigen eines realen Publikums oder der dem realen Publikum einer Aufführung angemessene Sinn dieser Szene. So wird, indem er nicht auftritt, als der eigentliche Held dieser Szene aufgedeckt, wie der Sturm den Kriegsstahl unter den flatternden Gewändern aufdeckt ("blinken Harnische", Sz. 9/184): der unter dem Kriegsnamen der *Stählerne* bekannt und berüchtigt wurde: Jossip Wissarionowitsch Dshugaschwili - der Mann aus Georgien.

Vergangenheit 4: 1980. Zeit der Fertigstellung des Dramas. Nach der wundersamen Vermehrung der Kandidaten, die "*jetzt das Spiel noch mal*" (Sz. 20/218; 2. Ind.) aufnehmen möchten, fällt der Vorhang. Die Darstellung eine ersten Reaktion aus dem Publikum bildet den endgültigen Schluß des Dramas. Ein sächselnder Werkstätiger, ein viertes "Individuum", gibt kein ästhetisches Urteil ab über das vorgeführte Stück, sondern zieht für sich einen praktischen Schluß, nämlich "*ihnen ni den Demetrius*" (Sz. 20/219) zu machen. Hier ist der sogenannte kleine Mann von der Straße, der sich, auf seine Art unsterblich, stets als Opfer begreift ("Ich bin genuch gestraft. Soll sich um die Posten reißen wer will, ich spiel ni mit." Sz.20/219). von Machenschaften, die von "ihnen" immer genau ihm zgedacht war. Einer von denen, die immer schon wissen, daß "man die Welt nicht verändern kann", nur um nicht anerkennen zu müssen, daß es ihr Nichtstun ist, die ungeheure Macht ihrer Trägheit, die dazu beiträgt, daß die Welt, in dem furchtbaren Zustand ist, in dem sie nicht zu sein brauchte. Das vierte Individuum, postuliert, als Gegenentwurf zu den Herrschaftsrechten, die seine drei Vorgänger willkürlich für sich beanspruchen, ein Recht darauf, Zuschauer bleiben zu dürfen. Beide Fehlhaltungen begünstigen sich wechselseitig.

Das Dmitri-Spiel geschieht in der Zeit, es findet mit anderen Akteuren in gewandelten Erscheinungen im 18. Jahrhundert statt, zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in der Gegenwart des Autors im Jahre 1980. Die letzte Szene des Stücks, die das Spiel noch mal eröffnet, repetiert auf bestimmte Art die erste, die das Spiel eröffnet. Ein Vertreter der "herrschenden Klasse" weigert sich zu

²⁹ Ähnlich bereits *Simplex Deutsch*, 5. Szene: Die übergeordnete Leitung ist plötzlich am Stuhl festgenagelt und muß von den Bühnenarbeitern abtransportiert werden.

herrschen: Das 4. Individuum findet in seiner Machtvergessenheit sein Spiegelbild im polnischen König. Er biegt sich die Schiller-Jamben in sächsische Alltagsprosa (der Mutter-Sprache des Autors) zurecht. Beide stehen allein auf der Bühne und beenden die Szene, indem sie das reale Publikum zum Vertrauten ihrer persönlichen Absichten machen. So wie der polnische König durch das (aus taktischen Gründen) nicht genutzte Herrscher-Recht, den Bruch des Friedensvertrages ermöglichte und den Weg für das tödliche Abenteuer freimachte, muß antizipiert werden, daß das vierte Individuum (zumal es stellvertretend zu nehmen ist für das Verhalten der sogenannten schweigenden realsozialistischen Mehrheit) durch den *Verzicht* auf seine *demokratischen* Mitwirkungsrechte neue sinnlose, gewalttätige Dmitri-Aktionen erst ermöglichen wird.

Doch das ist noch zu ungenau, zu milde formuliert: Unter gewissen Bedingungen ist es eine *Pflicht* demokratischer Sittlichkeit von seinen Mitwirkungsrechten Gebrauch zu machen. Das Dmitri-Spiel zur Zeit der Entstehung des *Dmitri* hieß: Einmarsch der Sowjetunion in Afghanistan (27.12.79): "Ich hab genug von Politik in Betrieb und der Zeitung. Den Fehler mach ich ni und zieh mir mit der Aktivität Konsequenzen aufs Haupt."

Damit haben wir die Darstellung der vier Ebenen der Vergangenheit abgeschlossen und gehen zunächst zu den beiden Ebenen der Gegenwart über.

Gegenwart 1: Selbstbezügliche Gegenwart der jeweiligen Aufführung (1980 + X). Das vierte Individuum ist aber nicht nur durch den äußeren Umstand der verfließenden historischen Zeit seit Fertigstellung des Werkes (1980) eine Erscheinung einer vierten Vergangenheitsebene, ästhetisch-funktional gehört es zur inneren Artikulation des Textes. Die Gegenwart der Aufführung wird *als* Gegenwart zur Darstellung gebracht; das Theaterspiel wird *als* Spiel ins Bewußtsein gehoben. Der dargestellte Vorgang geschieht jetzt; *genau jetzt* wird das, was man wahrnimmt, *hergestellt*, und es wird gezeigt, *wie* es hergestellt wird. Diese selbstbezügliche Form der Gegenwart findet sich auf allen Vergangenheitsebenen, und bildet so gewisserweise die gemeinsamen Ebene, auf der sich alle anderen treffen, und die jede Zeitebene, mit jeder anderen verbindet. Mittel die verwendet werden, sind: das Präparieren auf die bald zu spielende Rolle (die polnischen Großen; Sz.1; V.2); das aus der Rolle treten des Schauspielers (Metropolit, Sz. 12; V.1; Marfa, Sz.17; V.1; Zweiter Bolschewik, Sz. 9; V.3); Souffleuse (Dmitris Text vorflüsternd, Sz. 10; V.1); Projektionen (Goya, Sz. 5 (Fassung 1983); Pornographische Darstellungen, Sz.12; Historischer Augenzeugenbericht (Konrad Bussow), Sz. 18); Lautsprecher (Sz. 2, 5); Unterbrechung der Basis-Handlung durch Zwischenspiele (Sz. 9, 16), in denen zudem jeweils die Situation des Theaters thematisiert wird (dazu auch: der Vorhang, nach dem Auftritt der drei Individuen und die Reaktion des 4. Individuums als des Zuschauers).

Gegenwart 2: Zeit der Moderne. Die Basis-Handlung liegt zwar Anfang des 17. Jahrhunderts und ist thematisch eine Legitimationskrise auf vormodernem Rechtfertigungsniveau. Es geht jedoch nicht darum, eine historistische und naturalistische Rekonstruktion des wirklichen Geschehens zur Darstellung zu

bringen. Braun nimmt einige Drehpunkte der historischen Handlung, um eine eigene Geschichte zu erfinden, die eine reale historische Erfahrung (der der Dmitri-Episode entstammt) ästhetisch zur Erfahrung bringen möchte. Diese historische Erfahrung ist angeschlossen an die zur Zeit der Entstehung gemachte aktuelle Erfahrung (und Erwartung), die der Dichter vor dem Hintergrund der Zeit der Moderne gemacht wurden. Folgende Ideen überschreiten die Perspektive der historischen Akteure der Jahre 1605/06 (zumindest auf die hier verwendete Weise): die Vorstellung der *Machbarkeit* der *Geschichte*. Der Kollektivsingular und die Abstraktion "Geschichte" statt der *Geschichten* ist ein Ausdruck eines modernen, offenen Zeitbewußtsein, das sich erst am Ende des 18. Jahrhunderts herauskristallisiert, im Kontext einer Abkehr von transzendenten Welt- und Geschichtsvorstellungen und der Absage an der Postulierung eines von Menschen unabhängigen Sinns von Geschichte. Zu nennen sind weiterhin: die Vorstellung von Willens- und Entscheidungsfreiheit (Basmanows Entdeckung, Sz. 5 oder 14) oder persönlicher Autonomie, Menschenrecht ("freedom"); die Vorstellung von Freiheit als Befreiung ("liberation") und die Entdeckung politischer Autonomie (Bauernszenen, Sz. 3 und 16). Diese modernen Ideen stehen in einem normativen Widerstreit mit der vormodernen Struktur des Legitimationskonflikts, der nicht nur ein Mittel zur Vereinfachung darstellt, die aus den formalen Zwängen eines Dramas erwachsen (im Vergleich zum Roman begrenzte Zeit; gewisse Forderungen an Voraussetzungslosigkeit und Allgemeinverständlichkeit).

Das bisher dargestellte Zeitschema des Stückes ist bereits ungewöhnlich und individuell: Durch das zweite Zwischenspiel erhalten wir noch zwei zusätzliche Zeitebenen der Zukunft: *Zukunft 1: Vergangene Zukunft* und *Zukunft 2: Potentielle andere Zukunft eines realen Publikums einer Aufführung*. Diese beiden Formen der Zukunft werden in eine bestimmte Konstellation zueinander gesetzt, die für die interne Artikulation der ästhetischen Bedeutung des Stückes als Produkt utopischen Schreibens konstitutiv ist. Um sie zu verstehen, müssen wir uns dem zweiten Zwischenspiel zuwenden.

Das zweite Zwischenspiel steht an einer dramaturgischen und normativen Schlüsselstelle des Dramas, am Ende der zweiten Bauernszene. Diese bildet innerhalb der Basis-Handlung eine erste (interne) Kommentarebene. Die Bauern-Handlung kreuzt sich an ihrem Ende mit der Basmanow - Handlung. Der gefangene Basmanow kommentiert den Kommentar der Bauern. Der nun anschließende Text, dem kein Sprecher zugeordnet wird, kommentiert unmittelbar diesen Doppelkommentar, mittelbar den Kommentar, den das 1. Zwischenspiel zur Basis-Handlung trifft. In einem umfassenderen Sinn kommentiert es außerdem die Geschichte des Stückes und, schließlich, die menschliche Geschichte selbst.

Der mit starken Wertungen versehenen Bericht hat folgenden Inhalt: Nach nicht genannten Kriterien werden von einer anonymen übergeordneten Instanz Leute ausgewählt und zu einem Trauerspiel im Theater, wie es heißt, vorgeladen. Man erscheint vollzählig und bekommt von einem Herrn im schwarzen Anzug mitgeteilt, daß man nicht Zuschauer sei, sondern Akteur. Auf Kom-

mando treten die Anwesenden bereitwillig auf die Bühne und sprechen ihre vorgeschriebenen Texte. Im Zuschauerraum haben indessen ihnen unbekannte Zuschauer Platz genommen. Obwohl sich das Spiel bald als blutiger Ernst herausstellt, wagen die ungeübten Akteure nicht, die angenommenen Rollen aufzugeben und machen mit bis zum tödlichen Ende. Das erhoffte Mitgefühl des Publikums bleibt ihnen jedoch versagt.

Der Text arbeitet mit vielen Unbestimmtheiten, Leerstellen, Verschiebungen der üblichen Wahrnehmung. Wer spricht? Wer immer den Text in einer Aufführung spricht, und wie immer er szenisch umgesetzt werden kann, er spricht aus der Perspektive des Autors, der sich kritisch mit dem eigenen Text und seiner Aufführung auseinandersetzt. Sein "Bericht" bietet eine "Poetik" des Dramas an. In seinem ersten Zitatblock (wie gewohnt in durchgängiger Großschreibung) aus Sophokles: *König Ödipus*³⁰, Shakespeare: *Hamlet*³¹ und Schiller: *Wallenstein*³² findet sich zwischen dem vorletzten und letzten Zitat (hier des Griechen und des Deutschen) der Einschub "*was sage ich.*" Aus der Nachbarschaft der berühmten Berufskollegen ist zu schließen, daß das "ich" hier auf die Rolle des Dichters des *Dmitri* weist. Er identifiziert sich hier mit Worten aus dem Rollentext des Schillerschen *Reiterliedes*. ("Und setzet ihr nicht das Leben ein nie wird euch das Leben gewonnen sein"). Das bedeutet nicht, daß eine Identifikation mit den Protagonisten des *Reiterliedes* noch mit seinem Autor Friedrich Schiller angestrebt wird. Der Theaterkommentar äußert außerdem nicht unvermittelt die Meinung des Autors Volker Braun bzw. seine Poetik; er muß als poetischer Text gelesen werden, der bestimmte ästhetischen Funktionen innerhalb des Textganzen übernimmt. Als solcher ist er, wie gleich weiter ausgeführt wird, nur eine Instanz unter anderen, die vom Text aufgerufen werden, um zur Basis-Handlung Stellung zu nehmen. Hier kommt innerhalb des Textes die Rolle des Dichters ins Spiel *als* Rolle. Wenn das richtig ist, dann fällt sofort folgende Besonderheit ins Auge. Während nahezu alle Partien des Dramas komische Momente aufweisen, wenn auch von einer nicht geheuren Art, ist der sprachliche Gestus des Theaterkommentars der einer Übellaunigkeit, Verärgerung, Enttäuschung. - Nach diesen Bemerkungen ist es möglich, die beiden genannten Zukunftsebenen einzuführen.

Zukunft 1: Vergangene Zukunft. Der Theaterkommentar aktualisiert funktional, als Unterbrechung der Handlung (zwischen Basmanows Verhaftung und dem Tod des Dmitri), als auch thematisch, von seinem Gegenstand her die Gegen-

³⁰ Sophokles: *König Ödipus* (1966; Braun benutzt die Übersetzung von Rudolf Schottländer). Ödipus: "O Vater Zeus, was hast du vor, mit mir zu tun", V. 738 (ebd., 132); "Ooh, ooh! das alles geht [...]", V. 1183 (ebd., 147); Chor: "Geschlechter der Sterblichen [...] gar nicht", V. 1187-1189 (ebd., 147).

³¹ Shakespeare: *Hamlet*. (1982, engl. Ausg.). Ophelia: "O, what a noble mind [...]", III.1 (ebd., 812). Horatio: "Von Taten [...] Erfinder Haupt", V.2. (dt Ausg: o.J, 814; Braun zitiert. nach der Übersetz. von A.W. Schlegel)

³² Schiller: *Wallenstein* (1984). *Wallensteins Lager (Reiterlied)* : "Wohlauf Kameraden [...] gezogen", V. 1052 f. (ebd., 47); "Triff't's heute [...] morgen", V. 1071 (ebd., 47); "Und setzet [...] gewonnen sein", V. 1104 f./1106 f. (ebd., 49). *Die Piccolomini*. Octavio: "Ich klügle nicht [...] Betragen vor", V. 2454 f. (ebd., 136).

wart der Aufführung (*Gegenwart 1*). Der Vorgang, den er referiert (Vorladung ins Theater) liegt in einer zeitlich unbestimmten jüngeren Vergangenheit. Das Publikum, das in den Ausführungen des Theaterkommentars auf den Sitzen Platz nimmt, ist aus der *Perspektive der Laiendarsteller* (von denen der Kommentar spricht) ein *künftiges*. Aus der *Perspektive des realen Publikums*, oder, was auf das gleiche hinausläuft, aus der *Perspektive der Gegenwart 1: Selbstbezügliche Gegenwart* ist das Publikum im Theaterkommentar eine Zukunft, die bereits *vergangen* ist.

Die räumliche Trennung/Verbindung zwischen Bühne (Laiendarsteller) /Zuschauerraum (Kinderpublikum), die der Theaterkommentar beschreibt ist somit auch als eine zeitliche Trennung/Verbindung wahrnehmbar. Diese neue Zeitebene ist paradox: das Heraufkommende wird als vergangen dargestellt. Die Perspektivität ihrer Wahrnehmung ist nicht überwindbar. Die neue Zeitebene *Z1: Vergangene Zukunft* ist hier Teil der Erfahrung einer *unbestimmten jüngeren Vergangenheit*. Das ist die *erste Temporalisierung*, die der Theaterkommentar vornimmt.

Eine *zweite Temporalisierung* besteht darin, daß das punktuelle Spiel der Laiendarsteller, das an diesem einen Abend stattfindet, je mehr es sich als realer und destruktiver Vorgang enthüllt, ausgedehnt wird in die Zeit der menschlichen Geschichte schlechthin. In einem pejorativen Sinn wird der Raum der Vergangenheit zum Raum einer "alten" Geschichte. Die verschiedenen Vergangenheitsebenen des Dramas V1-4 sind hier nur Momente eines einzigen, umfassenderen Gewaltzusammenhangs. Da sie nicht vergehen, stellen sie eine *neue Form der Erfahrung der Gegenwart* dar: die peinigende Erfahrung *der Gegenwärtigkeit und Unentrinnbarkeit der "alten" Geschichte der Gewalt*. Das wiederum bedeutet: der negativ imprägnierte Erfahrungsraum der Vergangenheit droht auch den Erwartungsraum der Zukunft negativ zu besetzen. Hier ist von einer *dritten Temporalisierung* zu sprechen.

Sie beginnt in der bewußt gewählten Unbestimmtheit des Eröffnungssatzes, den ein reales Publikum einer Aufführung zunächst als direkte Ansprache aufnimmt: Das reale "sie" des Textes, der 3. Person Plural, wird als "Sie", als Höflichkeitsform der 2. Person (Kollektiv-) Singular wahrgenommen. Erst nach und nach stellt sich heraus, daß eigentlich eine andere Personengruppe in der Vergangenheit gemeint ist: "Zu dem Trauerspiel, zu dem *sie* eingeladen waren AUF HÖHERE WEISUNG, erschienen *sie* vollzählig in dem prächtigen Schuppen in der Innenstadt. Irgendwie wollte man sich halt amüsieren. Ein Mann im schwarzen Anzug teilte *ihnen* mit, daß sie keine Zuschauer seien bei der Veranstaltung sondern Akteure; und die alten Weiber und Invaliden lachten vielsagend auf. Obwohl sie alle keine Schauspieler waren [...]" (Sz. 16/206; kursive Hervorhebungen H.-B. W.). Ab jenem Augenblick, an dem das reale Publikum (mit Erleichterung?) feststellt, daß nicht von ihm die Rede ist, wird der nachwirkende Irrtum und die Parallelitäten zwischen seiner Situation mit dem des Berichts,³³ dazu anregen, die eigene Position in dieser Konstellation zu bestimmen.

³³ Vorgetragen, wie wir annehmen dürfen von einem Herrn im schwarzen Anzug, wie in dem Bericht selbst.

Auch das reale Publikum, auch "wir", sind im Normalfall keine "Schauspieler". Wir gehen doch im Normalfall aus freiem Entschluß ins Theater, nicht auf "höhere Weisung", und im Normalfall wollen wir uns "halt amüsieren." Der Vergleich mit den Laienschauspielern, die unter die Räder kommen, aber mit ihrem eigenen Zutun, und die Kontrolle und Überprüfung des eigenen Verhaltens wird noch einmal forciert, wenn die distanzierten, abgekühlten Reaktionen des Publikums des Berichts ins *Spiel* kommt, "undeutliche Leute [...] mit Kindergesichtern, Leute nicht aus ihrer Stadt und ihrer Zeit," (Sz. 16/207). Wie ein reales Publikum dazu tendieren wird, angesichts der Laiendarsteller seine eigenen Gefährdungen zu entdecken, sich von diesen Darstellern abzusetzen oder die Darstellung selbst für unangemessen zu erachten, wird es - wie die Laiendarsteller, die das blutige Spiel mitspielen - sich seinerseits den kritischen Blicken eines künftigen Publikums ausgesetzt fühlen.

Zukunft 2: Potentielle, andere Zukunft eines realen Publikums einer Aufführung. In dem der Theaterkommentar, diese Verstrickung eines realen Publikums in den zunächst fremden Vorgang, in seinen eigenen Verweisungszusammenhang aufnimmt, entsteht eine weitere Ebene der Zukunft, *Zukunft 2: Potentielle, andere und bessere Zukunft eines realen Publikums einer Aufführung.* Ein Fatalismus als *negativer Determinismus* ist zumindest auf der Ebene dieses Zwischenspiels nicht behauptet, trotz ewiger Gegenwart der "alten" Geschichte bis zum Zeitpunkt der Aufführung; und es ist kein *Determinismus* behauptet, weil es - im Modell des Theaterkommentars - das reale Publikum ist, das die Möglichkeit einer neuen Weichenstellung innehat.

Die distanzierte Haltung zum Spiel der Laiendarsteller ist dem Kinderpublikum (Zukunft 1) und dem Berichtenden von Anfang an gemeinsam: Dieses Publikum hat eine gewisse peinliche Verlegenheit gegenüber dem kommenden Spiel: "grinsend in den vergilbten Programmheften" (Sz. 16/207) blätternd. Diese skeptische Erwartungshaltung wird durch das folgende Spiel bestätigt: "Was sie [die Laiendarsteller] nicht ahnen konnten: ihre Verzweiflung nahm ihnen keiner ab. Sie war echt, aber echt komisch. Das Parkett reagierte kühl, ja eisig, oder mit offenem Hohn. Den Zuschauern, diesen undeutlichen Kindern nicht dieser Zeit, schien die Fähigkeit des Mitleids zu fehlen, jedenfalls mit so alter Geschichte, mit der üblichen Geschichte seit Menschengedenken." (Sz. 16/210). Die "Würde" von tragischen Personen wird den Laiendarstellern abgesprochen, aber "*echt komisch*" zu sein, heißt gerade nicht *wirklich komisch* zu sein oder zu wirken. Die Einordnung als Komödie, die der Berichtende in dem Moment vornimmt, als klar wird, daß die sich "Opfer" präsentierenden doch auch "Täter" waren, ist also überraschend und erklärungsbedürftig: "Mal den Scheinheiligschein abgelegt an der Garderobe: sie spielten schließlich mit. Man konnte es mit den Augen greifen, traurig aber wahr: das *Trauerspiel* war eine *Komödie!* und die ehrlichen Leute waren die Komödianten." (Sz. 16/209; Hervorhebungen H.-B. W.). Das Kinderpublikum zeigt Reaktionen, die man gemeinhin nicht als komödientypisch einstufen kann, nämlich Gleichgültigkeit, Schamgefühle und Verachtung. Diese Reaktion wird vom Berichtstatter mit der scheinbar fehlenden Fähigkeit zum Mitleid in Zusammenhang gebracht. Die

Fähigkeit zum Mitleid ausgebildet zu haben, gehört in einem normativen Sinn zum Grundbestand der moralischen Person. Man darf jetzt unterstellen, daß dem Kinderpublikum nicht an sich diese Fähigkeit fehlt. Da es aus einer wohlgeordneten Gesellschaft kommt, beginnen für es die Vorgänge der "alten" Geschichte unverständlich zu werden. Es fehlt das Verständnis dafür, destruktives und selbstdestruktives Verhalten nicht geändert zu haben. Der Berichtende gibt vor etwas zu wissen, was er nicht wissen kann. Die Zeitebene des Kinderpublikums ist, von den Laiendarstellern aus gesehen, Zukunft, Z1, vom Berichtenden in der G 1 spricht, aber vergangen. Da bis zu G 2 die alte Geschichte andauert, und damit Z 1 umschließen würde, ist Z 1 gleichzeitig Z 2, aber nicht als möglich, sondern vollendet.

Dieser interessante Zeit-"Fehler" ist eine bewußt ins Werk gesetzte, originelle Interpretation einer Widerspruchsstruktur zwischen der Vision Romanows und dem offenen Ende des Stückes, durch den Auftritt eines zweiten falschen Demetrius, die sich in Schillers Fragment findet. Wir können natürlich nicht wissen, ob das vollendete Stück diesen Widerstreit beibehalten hätte und wie er von Schiller ausgeführt worden wäre. Hier haben wir zwei gleich starke Impulse, die sich ausschließen, gleichzeitig aber aufeinander bezogen bleiben. Bringt der zweite falsche Demetrius zu Bewußtsein, daß die Geschichte vollends aus der Bahn (der Tradition) läuft, ist die Vision Romanows der Versuch, mit einer Antizipation auf ein Ereignis (die eigene Inthronisation als Zar) das zeitlich noch später liegt, sie wieder einzurenken. Der *historische* Romanow wäre als jugendlicher Zar zur Zeit der Handlung noch ein Kind gewesen. Durch Schillers Unterlagen geistert er als positive Figur, die Zar Boris in Loyalität ergeben ist (obwohl er zu wissen scheint, daß Boris der Mörder des Demetrius ist), bewegt sich strikt auf dem Boden der Legalität und drängt sich nicht zur Macht. Die Gewißheit der Vision, daß er die Macht gleichwohl als legitime erhalten wird, dämpfte die Wucht und die Provokation des Schlusses, vor der Autor ersichtlich nicht kapitulieren möchte. Diese strukturelle Funktion der Romanowschen Vision übernimmt Brauns Theaterkommentar als ganzes, und das Kinderpublikum (Z 1) im besonderen - indem er das (mögliche) offene Ende Schillers weiter radikalisiert und noch provokatorischer und willkürlicher gestaltet.

Die verschiedenen Zeitebenen signalisieren unterschiedliche Wirklichkeiten, mit jeweils verschiedenen Erscheinungen, Perspektiven. Dadurch kommt es zu Kollisionen von unterschiedlichem Sinngeschehen, als auch zur Herstellung überraschender Gemeinsamkeiten zwischen Unterschiedlichem. Die Zeitebenen werden zunächst als verschiedene Schichten wahrgenommen, die eine nach dem anderen sich vom Thema (ungelöstes Problem der Herrschaft) lösen. Dieses temporale Geschehen läuft in der einfachen Gegenwart der Darstellung ab. Es ergibt sich eine Grob-Abfolge von Vergangenheitsebenen G1 (Selbstbezügliche Gegenwart der jeweiligen Aufführung): V2 (Memorieren der Schiller-Texte) - V1 (Basis-Handlung) - V3 (Bolschewiki) - V4 (DDR-Realität). Dieses Nacheinander wird durch die Zuschauer einer Aufführung als Geschichte eines Themas "gelesen", das an ihre jeweilige Gegenwart heranführt. Das ist aber nur eine Seite der Wahrnehmung des Zeit- und Sinngeschehens.

Das Sinngeschehen der einen Ebene (V1) wird nämlich durch die Kenntnis der vorigen (V2) wahrgenommen; V3 durch das Vorwissen von V2/V1; V4 etc. Die Wahrnehmung von V3 geht folglich auch in eine Situation der Gleichzeitigkeit von V2/V1 über; die von V4 wiederum von der Gleichzeitigkeit V2/V1/V3 etc. So ergibt sich für die Gesamtstruktur des Dramenverlaufs ein großteiliges *Ineinander von Gleichzeitigkeit und Veränderlichkeit*. Dies ist aber ist das Kennzeichen der ästhetischen Wahrnehmung selbst. Sie wurde oben bestimmt als ein *Zugleich von Simultaneität und Momentaneität*.

Die Großstruktur wiederholt sich auf individuelle Weise in den einzelnen Szenen. Nehmen wir die Eröffnungsszene (Sz. 1). In identifizierender Einstellung läßt sich zunächst diese Abfolge der Zeitebenen mit vollziehen: G1 (Selbstbezügliche Gegenwart der jeweiligen Aufführung): V2 (Memorieren der Schiller-Texte) – V1 (Basis-Handlung, polnischer Reichstag). Auch während die polnischen Großen sich unterhalten, bleibt die Dialogbeziehung zu Schiller ständig gegenwärtig, einmal weil sie weiterhin Schiller-Jamben sprechen, einmal weil sie als Handelnde einer vergangenen Zeit (V1: Anfang 16. Jahrhundert) die hohe Sprachebene der Schiller-Verse durch die vulgäre Gegenwortsprache ständig unterlaufen, und so das Faktum der eben ablaufenden Aufführung auch im Bewußtsein des Zuschauers halten. Der polnische König, sächselnd, ist ein Bruder im Geiste des 4. Individuums (Sz. 20), der die vierte Vergangenheitsebene (V4: "DDR-Zeit") vertritt. Dieser Kunstgriff hält ästhetisch-funktional die Zeitebene G1 (Selbstbezügliche Gegenwart) im Gang. Damit wird aber deutlich: die vergangene Handlung V1 ist nicht wirklich abgeschlossen und sie wird nicht einfach "dargestellt", sie geschieht jetzt, genau jetzt. Der reale Zuschauer einer Aufführung wird V1 nicht wahrnehmen können, ohne gleichzeitig G1 (Selbstbezügliche Gegenwart der jeweiligen Aufführung) wahrzunehmen; er kann nicht in rein feststellender Wahrnehmung erst die eine Ebene wahrnehmen und dann zur anderen übergehen. Denn so verliert er schnell den "Faden" der Handlung, denn schon kommt Ebene V1, dann V4. Er muß sich den Präsentationen überlassen, wenn er ihnen folgen will; die Präsentationen spielen jedoch seine Wahrnehmung wie einen Ball selbst ständig in unvorhersehbare Richtungen und Weisen, so daß er selbst ständig gezwungen ist, die Richtung und die Weisen seiner Wahrnehmung zu wechseln. Wer dem dargebotenen Spiel der Erscheinungen nicht adäquat folgen will, wird vom Geschehen (das sich ums nackte Handlungsgeschehen abspielt) hoffnungslos hinweg gerissen, und alles versinkt im Rauschen; wer sich der Wahrnehmung überläßt, wird nicht weniger hinweg gerissen, in den unablässigen Sog des Geschehens und der Wahrnehmungen hinein, in jenes Rauschen, in der identifizierende Wahrnehmungen von einzelner nicht mehr möglich ist, das ein sicheres Indiz ästhetischer Wahrnehmung ist (Höhepunkt hier: 2. Zwischenspiel, zumal wenn der Text szenisch umgesetzt wird).

Das Spiel der Zeitebenen ist jedoch nur ein Aspekt der Zeiterfahrung, den das Stück darbietet. Die Basis-Handlung entwickelt *drive*. Die zwanzig Szenen des Stückes markieren jeweils wichtige Stationen eines Handlungsbogens von romanhafter Länge und Fülle. Für die Entwicklung der ersten Szene der Reichstagsfassung benötigt Schiller 17 Textseiten; das gleiche Pensum bewältigt Braun

Braun in 2 ½ Seiten (in der dem NA-Format vergleichbaren Henschel-Ausgabe). Die starke Verknappung und Verdichtung wird erreicht durch Wegfall von Konversationspassagen; die notgedrungene Vereinfachung wird durch komische Mittel ausgeglichen, die es erlaubt, Dinge zu überspitzen und auf einen Punkt zu bringen. Jede Handlungsszene besitzt mindestens einen überraschenden Umschlagspunkt der Handlung, der ganz neue Voraussetzungen für das weitere Geschehen schafft. Um das unaufhörliche Weitertreiben des Impulses und die Geschwindigkeit der Abläufe erfahrbar zu machen, wird das Geschehen noch innerhalb der Basis-Handlung mehrfach unterbrochen: zum einen in den Überredungs-Szenen (Sz. 4 und 12), in denen die vergeblichen, quälenden Bemühungen des Metropoliten, seine Gesprächs-Partnerinnen für seine Zwecke gegen diejenigen Dmitris (als Aufsteigender und als Zar) einzuspannen. Diese Überredungs-Szenen enden dann aber doch, wie in den Handlungsszenen, jeweils mit einer überraschenden Wendung. Die Bauern-Szenen (Sz. 3, 16) machen das Nichtvergehen der Zeit unter den Bedingungen der Armut und Unterdrückung schmerzhaft fühlbar. Das Komische ihres Diskurses liegt darin, daß sie alle verbliebene Kraft darauf verwenden müssen, ihn überhaupt zustande zu bringen und in Gang zu halten. Doch auch hier kommt es am Ende der Szene zu einem unvorhergesehenen Umschlag der Situation. Sodann gibt es mit den zwei Zwischenspielen zwei externe Szenen, deren ästhetische Funktion es ist, die Dynamik der Basis-Handlung aufzustauen, nur damit sie umso ungestümer Vorwärtsstürzen kann.

Diese kraftvolle lineare Handlungsentwicklung mündet in eine übergreifende zyklische Struktur. Mit dem Auftritt der neuen Thronprätendenten und des Zuschauers (4. Individuum) läuft die Handlung, mit anderem Personal in ihren Ausgangspunkt zurück. Das Macht-Spiel wiederholt sich, und mit ihm all seine Gewalt und Niedertracht. Wie Dmitri das Spiel des Boris wiederholte, so wird Schuiski das des Dmitri wiederholen. Nach Schuiski, so ist zu erwarten, geht es endlos weiter – bis in unsere Tage und unsere mutmaßliche Zukunft. Der Aufstieg des einen ist immer mit einer gegenläufigen Bewegung eines anderen verbunden. Die Wiederholungen und Verdreifachungen stehen im Dienst einer Ästhetik der Peinigung. Wie eine Darstellung der Langeweile die Langeweile fühlbar machen muß, ohne selbst langweilig zu sein, so muß eine Ästhetik der Peinigung, das Peinigende der Vorgänge erlebbar machen *und* daraus gerade die ästhetische Spannung beziehen. Eine mit ästhetischer Ökonomie durchgeführte Sequenz der Peinigung hat folgende Struktur: Eine Wiederholung gibt das Prinzip vor, die Wiederholung der Wiederholung bewirkt das Unentrinnbare, das peinigend wirkt. Ein viertes Mal würde die Erlahmung des Interesses bedeuten, so daß die Wiederholung der Wiederholung, stets auch mit einer Neuerung verbunden werden muß. So finden wir in der Anordnung der Szenen bewußt inszenierte Wiederholungen (Eröffnungsszene/Schlußszenen, jeweils zwei Überredungs- und Diskursszenen, zwei Zwischenspiele). Das Figuren-Ensemble weist eine subtile Konstruktion von Partnern und Gegenspielern auf (außer den bekannten Kontrahenten z.B. Mnischek vs. Sapielha; polnischer König vs. 4. Individuum; Marina vs. Ksenja; Dmitri vs. Basmanow etc.), denen wiederum Dreiergruppen gegenüber stehen (Drei Zaren, denen drei Frauen

gegenüberstehen und drei neue Thronprätendenten; drei Erzbischöfe; drei junge Russen, die dem Stallknecht huldigen; drei hungernde Bauern; drei Bolschewiki und drei Räte).

Das Zeitschema, so zeigt der erste Blick, ist also komplex. Die Dynamik der Basis-Handlung wird konterkariert durch zyklische Strukturen, sodaß wir von der gemischten, peinigen Erfahrung eines rasenden Stillstands sprechen können. Das Spiel der Zeitebenen als dritter Aspekt der Zeit setzt auf eine strukturelle Überforderung unserer Wahrnehmung, welche ein Charakteristikum ästhetischer Wahrnehmung ist. Sie bringt uns *hier* die Erfahrung des Dmitri zur Erfahrung. Wie Dmitri in das Getriebe der Macht eingreifen möchte und merken muß, daß er eigentlich ihr Spielball ist, so reißt uns die ästhetische Wahrnehmung des *Dmitri* unablässig und im atemberaubenden Tempo hinweg.

3. Unparteilicher Zuschauer (Ästhetisches Bewerten)

Das Spiel der zeitlichen Wahrnehmung wird im 2. Zwischenspiel so verschärft, daß der reale Zuschauer der Aufführung (bzw. der Leser des Dramen-Textes) sich unausweichlich in die Situation der Aufführung verwickelt sieht. In den Metamorphosen der Zuschauer, die Akteure werden, denen wiederum Zuschauer, mit kritischen Stellungnahmen gegenübergestellt werden, erkennen wir unsere möglichen Spiegelbilder. So gab es bereits vorher eine Reihe *interner* Konfrontationen mit dem Geschehen der Basis-Handlung (die des polnischen Königs, der Bauern und Basmanow) sowie eine *externe* Stellungnahme (durch die Bolschewiki). Diese durch die ästhetische Bedeutung nahegelegte Konfrontation hat mehrere Gegenüber – außer den Akteuren der Basis-Handlung, auch deren interne und externe Kommentatoren, reale und mögliche Kommentatoren, vergangene, gegenwärtige und zukünftige Kommentatoren. Der Adressat ist aber letztlich der reale Zuschauer des Stückes selbst. Er ist gezwungen, eine Position zu wählen, die sämtlichen anderen Positionen überlegen ist. Er muß sich mit sich selbst konfrontieren, mit der Frage genau seines Handelns, in jenem Alltagsgeschehen, in dem er, der *jetzt* die Unantastbarkeit und relative Sicherheit und Passivität des Zuschauer innehat, nach Ende *dieser* Vorstellung (nach Mitternacht also) real verwickelt ist.

Wenn wir Zuschauer dieses uns offerierte Spiel ernsthaft mitspielen möchten, müssen wir auf Distanz zu den Vorgaben gehen, die der Theaterkommentar macht. Er ist nicht einfach der Schlüssel zum Stück selbst, die Essenz des Stückes, sondern er ist, wir erinnern uns, in seiner ästhetisch-funktionalen Stellung im Ganzen des Stückes zu begreifen, die den Autor in seiner Rolle *als* Autor explizit macht. Seine Präsentationen in dieser Rolle (insbesondere das Kinderpublikum und sein imaginäres, künftiges Pendant) richten das Augenmerk auf die moralische Dimension des Spiels der Akteure (zuvorderst der Basis-Handlung), fordert also normative Urteile über das Handeln und den Charakter der Akteure.

Aber nicht die Beurteilung des ethischen Güte des Handelns, auch nicht die Qualität ihrer Darstellung ist es, was uns ins in der Regel ins Theater führt oder zur Lektüre des Textes motiviert, sondern die Erwartung eines ästhetischen Vergnügens, das die ästhetische Wahrnehmung von gelungenen Kunstwerken gewährt. Das "Irgendwie wollte man sich halt amüsieren" (Sz. 16/206) gilt also nicht nur für das zu Laiendarsteller erkorene Publikum des Theaterkommentars. Das erhoffte "Amüsement", ist freilich von anderer Art als das von Brechts Paule Ackermann und den seinen ("Lieben", "Kämpfen", "Saufen"). Die nahegelegte Aufmerksamkeit für die normative Dimension wäre ein feststellendes, orientierendes Wahrnehmen, das das ästhetische Wahrnehmen unwahrscheinlich machen würde. Die Voraussetzung für normatives Urteilen und ästhetisches Urteilen sind verschiedene: das erstere ist auf einen Standard bezogen, das zweite versucht aus der individuellen Gestalt des Kunstwerkes, kriterienlos, seine Gelungenheit (bzw. Mißlungenheit) zu bestimmen.

Zur individuellen Gestalt des *Dmitri*, zu seinem Spiel des Erscheinens, gehört jedoch die Verwicklung des Zuschauers und die Provokation seiner normativen Stellungnahme. Prüfen wir die Voraussetzungen, um einen Weg zur Lösung zu finden:

- Der jetzt fällige Schritt der ästhetischen Überlegung besteht im ästhetischen Bewerten, indem der Rezipient sich mit dem Text konfrontiert. Die spontan affektiv-subjektive Reaktion des ästhetischen Thematisierens muß nun reflektiert-objektivierend erläutert werden, um die Gelungenheit (den Gehalt) treffen zu können (= die Operation des ästhetischen Bewertens).
- Das Konfrontieren bezieht sich auf die individuelle interne Artikulation des Textes. Die selbstbezügliche Situation der Aufführung bietet sich hier an (Zeitebene G1)
- Wenn das normative Stellungnehmen zur ästhetischen Bedeutung des Textes zu rechnen ist, benötigen wir beim Konfrontieren ein Konzept, das den Konzepten der verschiedenen Handelnden und den ihnen zugesellten Zuschauern zumindest ebenbürtig ist, wenn möglich überlegen und nicht auf dem zufälligen und strukturell bedingten Mehrwissen beruht. - Oben haben wir in der objektivierenden subjektiven Perspektive ansatzweise ein solches Konzept vorgestellt (=kritischer Subjektivismus)
- Die Suche nach einer Poetik des utopischen Schreibens setzt für die Stufe des ästhetischen Bewertens die Rekonstruktion des (potentiell utopischen) normativen Gehalts fest, um so das Motiv und den Grund des ästhetischen Gehalts zu bestimmen (Konstruktion des ästhetischen Gehalts im ästhetischen Beschließen).

Ein Konzept, das in allen genannten Hinsichten, Antworten parat hält, ohne jedoch schon die fertige Lösung zu sein, ist das des *unparteilichen Zuschauers*. Im folgenden werde ich ein solches Konzept des unparteilichen Zuschauers vorstellen (1); mit seiner Hilfe prüfe ich, im Zusammenhang mit der Gattungsproblematik von Trauerspiel/Komödie, wie sie der Theaterkommentar anschneidet, die Angemessenheit der abwertenden Reaktionen des Kinderpublikums (2); es zeigt sich, daß die "Laiendarsteller" (des Theaterkommentars) und ihre Parallelfiguren (im Stück), in Umständen leben, in der es nur im beschränkten Maße

möglich ist, "eine gute Figur zu machen" (Sz. 16) (3). Dies wird besonders deutlich, wenn man den "utopischen" Weg Basmanows nachzeichnet (4).

1. *Ein Konzept des unparteilichen Zuschauers.* Ein ausgearbeitetes Konzept des unparteilichen Zuschauers findet sich an entlegener, überraschender Stelle, in Adam Smiths hierzulande kaum bekannten zweiten Hauptwerk *Theorie der ethischen Gefühle*.³⁴ Anfang der neunziger Jahre wurde es im Zusammenhang einer Erweiterung einer kantischen Ethik und in Reaktion auf die angelsächsische Renaissance der Tugendethik von Ernst Tugendhat einer Lektüre unterzogen.³⁵ Der uns interessierende Übergang von der Ethik zur Ästhetik spielte verständlicherweise dort keine Rolle, obgleich es von Smith (nicht nur) in seiner Ethik zur Besprechung von Kunstwerken (oder Episoden) daraus verwendet wird. Dafür übernimmt es auch die amerikanische Philosophin Martha C. Nussbaum, insbesondere in ihrer Monographie *Poetic Justice*.³⁶ Sie richtet sich gegen Versuche, insbesondere Richard Posners, auch noch die Literatur und ihre Interpretation einem eng genähten utilitaristisch-ökonomischen Begriff der Rationalität zu unterwerfen. Trotz des Untertitels *Literary Imagination and Public Life* bleiben wesentliche Aspekte des Zusammenhangs von dichterischem Schreiben und normativen Haltungen ungeklärt, sodaß das poetische Urteilen schließlich eine dem gewöhnlichen normativen Urteilen überlegene, sensiblere Form des *normativen* Urteilens ausgezeichnet wird. [statt *impartial spectator*: *judicious spectator*]. Trotzdem lohnt es sich, der hier gelegten Fährte zu folgen.

Da oben bereits einige Gedanken zum praktischen Überlegen und seinem Standard geäußert wurden, beschränke ich mich bei der Erläuterung eines Konzepts des unparteilichen Zuschauers (*impartial spectator*) auf bisher unerörterte zentrale Aspekte. Der Begriff des *Zuschauers* wird auf Augenhöhe mit dem des Handelnden eingeführt. Er ist zwar ein Nichtbetroffener, aber ein Beteiligter. Im Gegensatz zum Handelnden, der in ein Geschehen involviert ist, hat seine Position eine größere Distanz. In relativer Sicherheit, in relativer Ruhe und relativer Gelassenheit kann er bestimmen, welches Handeln im gegebenen Fall das richtigere und angemessenere wäre. Das heißt, ein Handelnder, der im Getümmel des Geschehens nach der besten Lösung fragt, wird fragen, was ein nicht betroffener Zuschauer (wer auch immer es sei), jetzt tun würde. Ein solcher Zuschauer tendiert zu einer Mitte zwischen der Perspektive des vom Geschehen überwältigten Handelnden (der dazu tendiert die Übersicht zu verlieren) und der Perspektive eines unempfindlichen (theoretischen-empirischen) *Beobachters*.³⁷ Anders als der Beobachter steht der Zuschauer nicht einer Sache oder einem Objekt, in der Einstellung der dritten Person gegenüber, und muß

³⁴ Smith (1985); Erstveröffentlichung 1759, bis Smith Tod 1790 erlebte das Buch sechs, z.T. veränderte Auflagen. Eine erste Übersicht zu Smith Theorie, aktuellen politischen und feministischen Anerkennungstheorien und neuen Formen darstellenden Verhaltens gibt Kalisch (1995).

³⁵ Tugendhat (1993), Kap. 15.

³⁶ Nussbaum (1995); auch Nussbaum (1992).

³⁷ Obwohl Tugendhat Smiths Begriff richtig mit unparteilicher Zuschauer (284) einführt, geht er unverständlicherweise dazu über vom unparteilichen *Betrachter* zu sprechen (ab 287). Trotz seiner Abhebung vom *Beobachter* (vgl. 287) spricht er schließlich gar vom unparteilichen *Beobachter* (Tugendhat (1993), 299).

nicht seine affektive Zuwendung als Störung der Wahrnehmung empfinden. Im Gegenteil: Er ist selbst Teil der Situation, in der sich ein Geschehen abspielt, in der er im Moment nicht involviert ist, in der er aber, sollte er zu bestimmten Schlüssen kommen, eingreifen kann, unter Umständen sogar eingreifen *muß*. Er ist nur deshalb Zuschauer, weil er im Prinzip auch Handelnder ist. Die jeweilige Situation ist ein sozialer öffentlicher Raum der Wechselseitigkeit, in dem sich Handelnde wie Zuschauer befinden, der durch gemeinsame Normen und geteilte (bzw. nichtgeteilte) Werte gebildet wird.

Ein naheliegendes Mißverständnis der *Unparteilichkeit* bestünde deshalb darin, sie mit der *Neutralität* des theoretisch-empirischen *Beobachters* zu verwechseln. Ein Beobachter hält sich aus dem Geschehen heraus, auch wenn das für die Objekte der Beobachtung (unter Umständen Menschen) vermeidbare negative Folgen haben könnte. Der unparteiliche Zuschauer versucht gerade indem er einen unparteilichen Standpunkt zu gewinnen sucht, das Wie und das Was seiner möglichen Beteiligung zu finden. Die Bestimmung der Unparteilichkeit wirft eine Reihe von Fragen auf, die hier nicht diskutiert werden können. Es genügt zu sagen, daß es notwendigerweise erfordert, den eigenen, egozentrischen Standpunkt zu überwinden. Die Frage lautet nicht: wie hätte ich an Stelle einer bestimmten Person gehandelt. Das würde bedeuten, auf der Stufe der Goldenen Regel zu bleiben. Die Frage lautet, wie hätte irgendein Beliebiger (irgendein beliebiger Zuschauer eben, der unparteilich urteilt) handeln sollen, oder gar müssen. Der unparteiliche Zuschauer ist eine universale Rolle; das unterscheidet seine Form der Unparteilichkeit zum Beispiel von der Unparteilichkeit, die man von einem Richter fordert. Ein Richter ist eine spezifische gesellschaftliche Institution, die in ihrem Urteilen an einen bestimmte festgelegte Standard gebunden, deren Entscheidungsspielraum eng umgrenzt, sich fast ausschließlich mit negativen Handlungen (Verfehlungen) und vorgeschrieben ist und deren Urteil eine verbindliche, legitime Entscheidung ist. Eine Hinsicht hat für ihn keine oder untergeordnete Bedeutung: seine Bereitschaft zur Teilnahme. Die angemessenen Urteile des unparteilichen Zuschauer können ohne diese Bereitschaft zum affektiven Mitschwingen, nicht gefunden werden, und sie haben natürlich keine (rechtlich) zwingenden Folgen. Die Instanz des unparteilichen Zuschauers befaßt sich mit Handlungskonflikten, die das ganze normative Spektrum umfassen. Fehler bei der Aquisition von Unparteilichkeit können in der Fehlinterpretation der Situation liegen, in dem Irrtum über die relevanten normativen Aspekte der Situation, in der falschen Zuordnung der normativen Aspekte mit den relevanten Gemeinschaftsbeziehungen oder in der Fragwürdigkeit der geltenden normativen Basis selbst etc.

Der Versuch, die ganze Breite des Ethischen in das Blickfeld zu bekommen, unterscheidet das Konzept des unparteilichen Zuschauers von kantischen oder kontraktualistischen Ethiken. Sie beschränken ethische Fragen auf das enge Feld des Moralischen, auf Fragen des "Gerechten", nicht des "Guten". Das "Gerechte" bezieht sich lediglich auf negative Pflichten. Diese können in strengen Regeln wiedergegeben werden, beruhen auf dem Prinzip strenger Symmetrie zwischen den Handelnden und haben die Einzelhandlung im Mittelpunkt. Aus der Perspektive eines unparteilichen Zuschauers ist das Gerechte eingebettet in

das umfassende des Guten. Nicht nur Handlungen können geboten sein, sondern auch Haltungen, Tätigkeiten, Charaktereigenschaften. Auch *Tugenden* können unter universalistischen Gesichtspunkten aus der Perspektive eines Beliebigen gerechtfertigt und gefordert werden. Sie sind überkomplex und können nicht in einen engen und strengen Satz von Regeln gebracht werden.

Im Vergleich zu einer aristotelischen Ethik (im engen Sinn) wiederum hat ein Konzept des unparteilichen Zuschauers den Vorteil, eine präzisere Bestimmung der Mitte geben zu können, indem es von Beginn die Frage nach der Schicklichkeit der *Affekte*, relativ zu einer bestimmten Situation gegenüber einem bestimmten Partner stellt. Um wechselseitiges Mitschwingen und affektives Einstimmen zu ermöglichen, fordert es die Ausbildung zweier Grundtugenden: Von der Seite des primär Betroffene (des Handelnden) muß Selbstbeherrschung entwickelt werden. Er sollte seine Affekte, besonders wenn sie negativ auf andere bezogen sind und sich hierin auch berechtigt glaubt, wie Groll oder Empörung, dämpfen und abflachen. Von der Seite des Teilnehmenden her muß Sensibilität gelernt werden. Für ihn gilt es seine Affektivität zu erhöhen, um ein Spiel wechselseitiger affektiver Zuwendung und Offenheit zu erzielen. Diese Aufmerksamkeit für die praktisch-haltungsmäßige und kognitive Seite der Affektivität bietet vielleicht auch Möglichkeiten die Wechselbeziehungen zwischen Ethik und Ästhetik weiter aufzuhellen.

Noch ein weiterer Vorteil des Konzepts des unparteilichen Zuschauers für die vorliegenden Zwecke sei hier erwähnt: Ihre Affinität zu Problemen der *Anerkennung*. Die geistige Erweckungsgeschichte des Braunschens "falschen" Zaren Dmitri beginnt mit Blochs Denkbild *Graf Mirabeau*.³⁸ Der Grundkonflikt in Blochs Betrachtung ist der zwischen dem Determinismus und der Idiotie der sozialen Rolle, in die ein Individuum hineinwachsen muß einerseits, und seinem unabweisbaren Selbstwertgefühl andererseits, das darin keine Entsprechung findet. Er unterscheidet vier Typen, die dem sozialen Absterben zu entrichten suchen: den bloß materiell Interessierten, der bei Erfolg ein Zimmer aufstockt; den Streber und Parvenu, der besonders in gesellschaftlichen Umbruchszeiten auftritt, mit einer Überanpassung nach oben, und aggressivem Treten nach unten (vor allem in Richtung seiner niedrigeren Herkunft), mit ewigen Minderwertigkeitsgefühlen; sodann den Hochstapler, der im Glauben an die Wichtigkeit seiner Person sich in fremde Gewänder hüllt, vorzüglich die von Grafen und Prinzen; diesen würdig-komischen Formen, dem vorgezeichneten engen sozialen Korsett zu entfliehen, gilt Blochs Sympathie. Wie erst die jugendlichen Anmaßungen und das Großsprechertum wirklicher Genies und Künstler, die am Ende dazu beitragen, das zunächst hochstaplerisch Erscheinende wirklich einzulösen.

Jürgen Teller verwendet das Motiv der falschen Plaziertheit und des Versuchs, diese durch individuelle Hochstapelei zu korrigieren, in seinem Aufsatz über Schillers *Demetrius*, der wiederum den Grund für den *Dmitri* lieferte. In den beiden ersten Szenen gelingt es Braun, für die merkwürdige Verschlingung des Rebellischen und Konservativen des Hochstaplers eine verrückte, verblüf-

³⁸ Bloch GA 1, 40-44.

fende Lösung zu finden, die doch gleichzeitig so einleuchtend wie realistisch ist. In Blochs Skizze, Tellers Aufsatz, Brauns Stück steckt in nuce eine Theorie der Anerkennung,³⁹ deren normativer Gehalt durch ein Konzept des unparteilichen Zuschauers explizit gemacht werden könnte.

Eine solche Theorie hat drei einfache Grundgedanken: *Erstens*: Die Herausbildung von Identität kann nur in einer Gemeinschaft stattfinden, in denen durch drei Grundformen der Anerkennung die Mitglieder *zugleich* in den Blick kommen sowohl als eigenständige, unverwechselbare Individuen als auch als situierte Gemeinschaftsmitglieder. So erhalten wir ein Mittleres zwischen Atomismus und Substantialismus. Individuelle und kollektive Identität steht in einem wechselseitigen Konstitutionsverhältnis. *Zweitens*: Anerkennen heißt, daß Subjektivität konstitutiv auf reziproke Intersubjektivität bezogen ist, und mithin ein dreistelliges Verhältnis aufspannt: das Verhältnis des Anerkennens eines anderen; das Verhältnis des Anerkanntseins durch einen anderen; das praktische Selbstverhältnis des Anerkennens seiner selbst. *Drittens*: Es gibt drei Grundformen des Anerkennens: Ein Mensch kann (oder besser: muß) in drei Dimensionen seiner Persönlichkeit anerkannt werden: Als Bedürfnis- und Affektwesen, als Person (in seiner fundamentalen Autonomie und Freiheit, als Träger von subjektiven Rechten) und als Individuum (in seiner Unverwechselbarkeit, in seinen Besonderheiten und Leistungen). Entsprechend muß ein angemessenes Anerkennen des Anderen aus der Perspektive des unparteilichen Zuschauers fragen, in Bezug auf die Bedürfnis- und Affektwesen nach dem *angemessenen Ausdruck der Affekte*, in Bezug auf die Person nach der *angemessenen Darstellung der Achtung*, in Bezug auf das Individuum nach der *angemessenen Darstellung der Wertschätzung*.

Da Subjekte als ganzes anerkannt werden wollen, ist das Anerkennen ein Vorgang der, je nach Situation, Partner, Vorgang (persönlicher Art oder abstrakte Transaktion) ein komplexer, simultaner, unterschiedlich intern gewichteter Vorgang aller drei Anerkennungsweisen. Er ist meistens wiederum eingebettet ist, in eine ganz andere Form des Handelns. Sei es das Wechseln von Windeln oder die Zustellung eines Steuerbescheids, alle Formen des Handelns benötigen einen *angemessenen* affektiven Ausdruck. Wie dieser beim Windelwechseln oder der Zustellung eines Steuerbescheides aussieht, ist jedoch gänz-

³⁹ Eine Übersicht über die Anerkennungs-Problematik bietet Laugstien (1996); Taylor (1993) unter dem Aspekt des Multikulturalismus; Habermas Kritik an Taylor (1993); unter dem Aspekt einer normativen politischen Philosophie Margalit (1997). - Wegen der Grundthese über den Zusammenhang zwischen Anerkennung und gelingender Identität stütze ich mich vor allem auf Honneth (1994), aber mit starken Abweichungen, die ich hier im einzelnen nicht begründen kann. Honneth interessiert nur am Rande, wie der Vorgang des Anerkennens abläuft, und vor allem, wie das Anerkennen normativ ablaufen sollte. Die drei Grundformen des Anerkennens - Lieben, rechtliches Anerkennen, soziales Wertschätzen - werden soziologisiert, so daß der Eindruck entsteht, über jeder Form der Anerkennung erhebe sich eine bestimmte Form der Gemeinschaft, die besonders in modernen Gesellschaften scharf gegeneinander abgegrenzt sind, so daß gerade das Anerkennen als komplexer, mehrschichtiger Vorgang verlorengelht. Das wird deutlicher, wenn man das Anerkennen aus der Perspektive des Subjekts betrachtet, und hier wieder als kontrollierten, normativen Vorgang, aus der Perspektive eines unparteilichen Zuschauers. Honneths Differenzierungen aus der Perspektive des Subjekts, vgl. Honneth (1997); aus der Perspektive verschiedener Gemeinschaften, vgl. Forst (1996), Kap. V. 3.

lich verschieden. Die Affektivität ist (dies ist gegen Honneth gesprochen) eine ebenso elementare Form des Anerkennens, sie bezieht sich nicht allein auf Primärkommunikation und Beziehungen zwischen Familienmitgliedern, Freunden, Liebenden, die für die Entwicklung des Subjekts von besonders großer Wichtigkeit sind. Eine angemessene Darstellung der Achtung und des Wertschätzens benötigt immer auch einen angemessenen Ausdruck des Affekts. Den angemessenen Ausdruck des Affekts, gegenüber dem schreienden Kind, gewinne ich wiederum nur, wenn ich es nicht nur in seiner Leiblichkeit anerkenne, sondern auch prüfe, ob ich es als Rechtsperson achte und ob ich es in seiner Individualität wertschätze. Und ich kann es nicht nur anerkennen, durch den Ausdruck des Willens, es anzuerkennen, ich sollte jetzt einfach die nasse Windel wechseln.

Durch Vorgänge der *Mißachtung* kann ein Subjekt der Zugang zu den drei Dimensionen seiner Persönlichkeit, verwehrt werden. In seinem positiven praktischen Selbstverhältnis kann man mit Bezug auf die versagte affektive Zuwendung von einem Angriff auf sein *Selbstvertrauen*, in Bezug auf seinen Personcharakter von einem Angriff auf seine *Selbstachtung* und mit Bezug auf seine Individualität von einer Untergrabung seiner *Selbstschätzung* sprechen. Mißachtung ist hier der Gegenbegriff zur Anerkennung überhaupt als verweigerte Anerkennung. Sie verweist auf die besondere Versehrbarkeit menschlicher Wesen, die aus der internen Verschränkung von Individualisierung und Anerkennung entsteht. Entsprechend der drei Weisen des Anerkennens und der drei Dimensionen der positiven praktischen Selbstbeziehung lassen sich drei Weisen der Mißachtung unterscheiden. *Mißhandlungen und Vergewaltigungen* zielen darauf ab, im Angriff auf leiblich-seelische Integrität von Menschen das elementare Selbstvertrauen zu zerstören. Sie sind die elementarste und einschneidendste Form der Mißachtung. *Entrechtungen und Ausschließungen* (Erniedrigungen, Demütigungen) versuchen im Angriff auf den Personcharakter die Selbstachtung zum Einsturz zu bringen. *Beleidigungen und Kränkungen* geht es in ihrem Angriff auf die Individualität um den Zusammenbruch der Selbstschätzung.

Wer Adressat von Mißachtung wird (unter Umständen auch, wer Subjekt des Mißachtens ist: durch Schuldgefühle) wird von elementaren und eingreifenden negativen Gefühlen heimgesucht, wie Scham, Verzweiflung, Niedergeschlagenheit. Sie machen das Subjekt auf den eigenen Zustand aufmerksam und geben ihm Auskunft über seine Stellung in seiner sozialen Welt sowie deren Zustand. Diese krisenhafte Situation erfordert eine Entscheidung, indem sie auf das fundamentale Angewiesensein des eigenen guten Lebens von der Anerkennung anderer ins Bewußtsein hebt. In Erwartung heftiger Gegenreaktionen kann der Entschluß darin bestehen, daß das Erleiden von Mißachtung insgesamt doch die beste Strategie darstellt. Die Gefahr hier ist einerseits Abstumpfung oder fortschreitende Selbstzerstörung in Kauf zu nehmen und andererseits zu einer Verstärkung der Mißachtung einzuladen. Eine weitere Strategie besteht darin, die Situation umzudeuten und zu rationalisieren. Die zu erwartenden Selbsttäuschungen und Verdrängungen machen es unwahrscheinlich, daß eine rationale Veränderung in Gang gesetzt wird. Eine dritte aussichtsrei-

chere Variante besteht darin, aus der das Selbst erschütternden Erfahrung von Mißachtung (Scham als zentrales Gefühl), den Antrieb zu gewinnen, in einen "Kampf um Anerkennung" einzutreten. In diesem Gegenzug selbst kann bereits ein Teil des Selbstwertgefühls (als unspezifischer positiver praktischer Selbstbezug verstanden) zurückgewonnen werden. Die enttäuschte normative Erwartungen auf Anerkennung durch ein bestimmtes Gegenüber, die dadurch gestörte Handlungsvollzüge und Schädigungen beinhalten nicht nur ein Motiv zur Erstarrung, sondern können ein starkes Handlungsmotiv darstellen. Sollte das persönliche Negativerlebnis der Mißachtung als typisch und permanent für eine bestimmte Gruppe erfahren werden; bestehen außerdem bestimmte Artikulationsmittel und Ressourcen und kann eine bestimmte kollektive Semantik gefunden werden, so kann sich daraus ein sozialer Konflikt entfalten. Nach außen vermag er sich zum Widerstand gegen die möglichen Verursacher der Mißachtung (bzw. der Verhältnisse, die von ihnen getragen werden) entwickeln und gruppenintern als ein Vorgang der Solidarität. Kämpfe um Anerkennung haben einen gewissen normativen Grund. Das unterscheidet sie von der dominierenden Sicht politischer und sozialer Konflikte, in denen es vorzüglich um Kämpfe um externe Güter wie Macht und Reichtum geht, und die dann, als besonders "realistische" (und oft auch einzige) Sichtweise, unter dem Begriff des Interesses zusammengefaßt wird. Anerkennungskonflikte können nun so instrumentalisiert werden, daß Anerkennung ebenfalls als externes, quantifizierbares Gut aufgefaßt werden kann, das wiederum Vorteile bietet, bei der Durchsetzung der anderen beiden Güter. Das heißt, Anerkennungskämpfe liegen als normative Konflikte (im weitesten Sinn) nicht per se auf einer "höheren" Stufe. Und vor allem ist die Erfahrung der Mißachtung keine Garantie dafür, daß der Vollzug und das Ziel des Gegenzuges legitim ist, gerade weil ihnen Grenzerfahrungen zugrunde liegen. Kein Affekt ist deshalb problematischer als die Empörung auf erlittenes Unrecht, gerade weil man sich hochberechtigt glaubt.

2. *Die Prüfung der Angemessenheit der Affekte des Kinderpublikums.* Die Reaktionen des Kinderpublikums wurden bestimmt als Gleichgültigkeit ("kühl, ja eilig"), Verachtung ("oder mit offenem Hohn") und soziale Scham ("verlegen grinsend", alle drei Teilzit., s. Sz. 16/210). Die Affekte wären, falls sie angemessen sind, eine scharfe Kritik der Laiendarsteller; falls sie nicht angemessen wären, fiel die Kritik auf das Kinderpublikum zurück. Besonders Gleichgültigkeit und Verachtung wären als Formen der Mißachtung zu interpretieren, die aus der Perspektive des unparteilichen Zuschauers nicht gebilligt werden könnten. Wenn es eine zutreffende Situationsdeutung ist, daß die Laiendarsteller im Grenzzustand der Verzweiflung sind, dann wäre bereits der Ausdruck des Desinteresses und des emotionalen Unbeteiligtseins ein Ausdruck von Mißachtung, nicht erst, wenn es als ein offener, aktiv vorgetragener Akt der Verachtung daherkommt. Etwas anders liegt der Fall beim Ausdruck des sozialen Scham. Die Scham des Kinderpublikums setzt eine Minderung des eigenen Selbstwertgefühls voraus, die durch das Fehlverhalten der Laiendarsteller bedingt ist. Folglich fühlt man sich der gleichen Gemeinschaft zugehörig, hier: der

gleichen moralischen Gemeinschaft, und da heißt so viel wie: der Gemeinschaft der Menschen. Man fühlt sich, obgleich man das eigene Verhalten als gut und angemessen einstuft, für das Fehlverhalten der Mitglieder der eigenen Gruppe mitverantwortlich und ist daher peinlich berührt. So wie Kinder sich peinlich berührt fühlen, wenn die Eltern auf ihren Parties ihre Tänze tanzen, sodaß sie sich gegenüber ihren Gästen genötigt fühlen, sich zu entschuldigen für den Ausfall von Schamgefühlen ihrer Eltern. Die Scham wäre hier noch die mildeste Form der drei genannten Affekte, die beiden anderen implizierten, wenn sie ausfielen, Stumpfheit und Unempfindlichkeit gegenüber Leidenden sowie eine Kränkung, die die Empörung eines unparteilichen Zuschauers herausfordern müßten.

Der ästhetischen Versuchsanordnung der wechselseitigen normativen Stellungnahmen liegen folgende Vorgänge zugrunde. Die Affekte hier sind moralische Gefühle. Moralische Gefühle implizieren moralische Urteile über Handlungen oder Haltungen. Moralische Urteile formulieren einen starken Wahrheitsanspruch. Sie sind personenirrelativ. Es geht nicht um private Präferenzen, um Vorlieben und Geschmacksfragen, die der persönlichen Entscheidung überlassen bleiben. In bestimmten Situationen muß es öffentlich ausgesprochen werden, sonst macht sich derjenige, der es unterläßt, an der Unterhöhlung der sozialen Welt mitschuldig, obwohl er am ursprünglichen Fehlverhalten *nicht* beteiligt war. Er ist verpflichtet ein moralisches Urteil auszusprechen, das gegenüber dem Kritisierten als schwere Sanktion wirkt, sofern ihm moralische Zurechnungsfähigkeit unterstellt wird. Erst die Ausbildung eines Gewissens befähigt jemanden, bei bestimmten Formen des Fehlverhaltens (bzw. der Kritik dieses Verhaltens) mit Scham- oder Schuldgefühlen zu reagieren.

Der Theaterkommentar spricht von einem *Trauerspiel*, das an diesem Abend gegeben werden soll, nicht von einer *Tragödie*: "Zu dem *Trauerspiel*, zu dem sie vorgeladen waren AUF HÖHERE WEISUNG [...]." (Sz. 16/206; kursive Hervorhebung H.-B.W.) Und diese Bezeichnung wird durchgängig beibehalten: "man war geladen und wußte nicht wozu. Ein *Trauerspiel* von einem Sophokles oder Shakespeare oder Schiller, SCHILLER stand auf den Plakaten, und sie waren die Helden, jedenfalls FIGUREN im Spiel" (Sz. 16/206 f.; kursive Hervorhebung H.-B. W.) Und der letzte Satz des Textes gibt darüber Auskunft, daß das, was das Kinderpublikum gesehen hat an diesem Abend, gleichgeblieben ist: "Das *Trauerspiel*: vor ihren ungeborenen Augen ein katalaunisches Feld, das sie verlegen grinsend betrachten mit seinen Pappenheimern, schlesischen Webern und Bolschewiki." (Sz. 16/210; kursive Hervorhebung H.-B. W.) Andererseits bezeichnet man das, was Schiller, Sophokles und Shakespeare geschrieben haben, gewöhnlich nicht als Trauerspiele, sondern als Tragödien.

Auch diese Bezeichnung wird im *Dmitri* verwendet, aber gerade in einem untragischen Zusammenhang, innerhalb der Erkennungsszene. "Eine Tragödie", so kommentiert der Priester die von Mnischek vorgetragene Rettungs- und Erkennungsgeschichte des Dmitri (Sz. 2). Diese Geschichte selbst ist falsch und erlogen. Sie ist Teil der von Mnischek inszenierten *Posse*, in der der Priester seine vorher abgesprochene Aufgabe übernimmt. Deshalb läßt sich folgendes festhalten: Sofern bestimmte Autoren und bestimmte Stücke assoziiert werden,

meint "Trauerspiel" Tragödie. Durch die Benutzung der *theatrum mundi*-Motivik im Theaterkommentar als auch im Stück, mit ihrer Parallel-Führung von Welt (Geschichte) – Theater, mit einer über und hinter ihr stehenden göttlichen Macht, wird die Bezeichnung Trauerspiel gerechtfertigt. Sowohl diese Bezeichnung als auch das Zeitalter, dem der historische Stoff entstammt, passen dazu.

Der entscheidende Satz des Theaterkommentars behauptet nun als Ergebnis des Vorgangs einer Enthüllung der Identität von "Trauerspiel" und "Komödie" innerhalb des Geschehens. Ausschlaggebend für diese Einstufung ist der Unmut und Unwillen über das Verhalten der zu Akteuren bestimmten Zuschauer, mit der der Text anhebt. In ihrem Bemühen, "gute Figuren zu machen" (Sz. 16/208), wird ihnen nicht die Würde von tragischen Personen zugesprochen. In ihrem Handeln findet sich keine Autonomie, vor allem keine moralische Autonomie. Der Komödiencharakter verdankt sich nicht primär der Komik ihres Verhaltens, sondern ihrer Mitwisserschaft über das Falschspiel, mit dem sie konfrontiert werden, sondern ihrem Mittun beim Falschspiel – beides, und das ist entscheidend, unter der Vorgabe des Nichtwissens und der Selbststilisierung zum Opfer. Dieses Bedeutungsfeld, das im umgangssprachlichen Wendungen steckt, die miteinander verwandt sind, wird vom Berichtenden des Theaterkommentars neu variierend aufgenommen und förmlich eingehämmert: "die ehrlichen Leute waren die Komödianten" (Sz. 16/209). "Komödiant" in der Bedeutung von "Heuchler" oder eben "Schauspieler": "die Schauspieler nennen wir sie ruhig so." (Sz. 16/207). Scheinbar "die Helden", entpuppen sie sich als "wahnsinnige verzweifelte gleichgültige Groß- und Kleindarsteller ihres Lebensstils." (Sz. 16/209). Diese Leute, so der Theaterkommentar, verdienen nicht die Bezeichnung "Akteure". Ihre Verzweiflung wird nicht in Abrede gestellt, aber sie sind es auch, die die monströse "Knochenmühle" (Sz.16/210) bedienen, die über das Festland der Kontinente rollt und alles niederwalzt, letztlich also auch sie selbst.

Auch der zweite Blick scheint die Reaktion des Kinderpublikums zu bestätigen. Es hält schwer, mit den Laiendarstellern Mitleid zu empfinden, weil sie sich nicht in unsere Achtung setzen. Ihnen wird nicht einfach "mitgespielt": sie *wissen* um das Falschspiel: "Hier wurde falsch gespielt, und sie wußten es." (Sz. 16/209). Und sie spielen dieses Falschspiel mit. Das Unglück, ihr eigenes und das anderer, das sie mitverursachen, beruht auf eigener Schuld: "Wenn sie hinschlitterten in die Inszenierung, so nicht ohne eigenen Anlauf, und auf eigenen Füßen." (Sz. 16/209). Aus Willensschwäche und Trägheit gibt man vor, nicht in der Lage zu sein, sich aus dem Unglück zu lösen, und verkleinert seine wirklichen Einflußmöglichkeiten: "Er [der "Durchschnittsmime"] hielt an der Rolle fest, die er angenommen hat in Ermangelung anderer Vergnügen; es beruhte alles auf einer Verabredung, die man als ehrlicher unbegabter Mann nicht brechen konnte wie die Knochen." (Sz. 16/208) Letztlich ist es der Verzicht darauf, von der eigenen Vernunft und vom eigenen Willen Gebrauch zu machen: Man erscheint zu einer Veranstaltung, ohne nach dem Grund zu fragen, einfach weil es "auf höhere Weisung" (Sz. 16/206) geschieht; man betritt die Bühne, und spielt, einfach weil "ein Mann in schwarzem Anzug" (Sz. 16/206) es gesagt

hat, man spricht den "vorgeschriebenen Text," verharret wider besseres Wissen in der "vorgeschriebenen Rolle," (Sz. 16/207) akzeptiert die externen Vorgaben der jeweiligen metaphysischen Konstruktionen: das "Schicksal" erneuert sich unter verschiedenen Namen als "GÖTTLICHE MACHT" und "HÖHERE GEWALT" des klassischen metaphysischen Denkens als auch der säkularisierten Geschichtsmetaphysik des Marxismus ("HISTORISCHE MISSION") (Sämtl. Zit., Sz.16/208; Großschreibung im Original).

Die Verweigerung von Mitleid durch das Kinderpublikum scheint eine in der Tradition Gottfried Ephraim Lessings stehende Poetik zu bedienen. Das negative Werturteil über das moralische Fehlverhalten der Laiendarsteller verweigert ihnen die hohe Form der Tragödie und gibt ihnen die niedere Form der Komödie: gar das "normale, das Scheißspiel" (Sz. 16/208), aus der Perspektive des einzelnen, schließlich "die Schmiere der Welt" (Sz. 16/210) aus der globalen Perspektive der Knochenmühle, die alles Leben unter sich zerquetscht. Lessing hatte in dogmatischer Absicht festgesetzt, daß jede Tragödie sich vor Aristoteles Tragödiensatz verantworten müsse. In einer modernen Übersetzung lautet er: "Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die *Jammer* [eleos] und *Schauern* [phobos] hervorruft und hierdurch eine *Reinigung* [katharsis] von derartigen Erregungszuständen bewirkt."⁴⁰ Mit dem Pathos, endlich die richtige Übersetzung von *eleos* und *phobos* als Tragödienwirkung zu liefern, brachte Lessing auf folgenreiche Weise die moralisierende (vermutlich bewußte) Fehlübersetzung *Mitleid und Furcht* in Umlauf. Die unausgesprochene literaturstrategische Absicht war, die Neuerung des *bürgerlichen Trauerspiels* durchzusetzen.

Ihre Auffassung von Katharsis war demnach läuternde "Reinigung", berechnet auf Besserung des Menschen.⁴¹ Dies könnte, nach der hier gebrauchten Terminologie, als eine Version des rhetorischen Verständnisses utopischen Schreibens identifiziert werden. Das Mitleid ist hier jedoch hier ein in sich zurückgebogener Affekt (Lessing spricht auch hier fälschlicherweise von "Leidenschaft"), dem kaum der Charakter einer werkhafte Tugend zukommt, die sie in der christlichen Tradition, etwa bei Thomas von Aquin, doch immerhin war. Der kanonische Held des bürgerlichen Trauerspiels ist das ohnmächtige Opfer absolutistischer Willkür, dessen Wirkungskreis sich auf die Familie beschränkt, wo er seine eigene Misere beweint.⁴² Die Furcht, die in Lessings Begriffspaar "Furcht und Mitleid" das schwächere Moment darstellt, fehlt in der Schiller-

⁴⁰ Aristoteles (1994), 19 (1450a; Übers. Manfred Fuhrmann; kursive Hervorh.. H.-B. W.). Zur Begründung der Übersetzung Fuhrmann (1994), 161-166 und, vor allem, Schadewaldt (1991), 9-34. Unbeeindruckt von dieser Lesart fährt die amerikanische Philosophin Martha C. Nussbaum (wie andere angelsächsische Antikenkenner wie Stephen Halliwell) fort, von *pity and fear* zu reden; vgl. Nussbaum (1993), 834; und vor allem Nussbaum (1993)

⁴¹ Lessing (1982), 74.-83. Stück. Trotz Hinweis auf das ästhetisch Unzureichende der Lessingschen Theorie, das sich in der Festlegung auf moralische Besserung äußert, verteidigt Menke (1996), 130-136 Lessings Umdeutung des Aristoteles.

⁴² Vgl. Szondi (1979), 148-167, 176 f., 185; hier. 167..

schen Tragödiendefinition des Aufsatzes *Über die tragische Kunst* ganz: "Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung) welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen."⁴³

Das Mitleid ist hier nicht auf irgendeine Reinigung oder Besserung bezogen wie bei Lessing. Schiller interessiert in seiner zitierten Definition Mitleid nicht primär als moralischer Affekt. Weder die Hilfe für den Leidenden noch die moralische Erziehung des Helfenden, sondern das selbstgenügsame (ästhetische) Vergnügen des Mitleidens ist für ihn der eigentümliche Beruf der Tragödie. Die Handlung, an der wir Zuschauer teilnehmen sollen, muß freilich eine "moralische Handlung" sein, in dem Sinne, daß sie in "das Gebiet der Freiheit" fällt. Für die Entstehung des ästhetischen Vergnügens des Mitleidens dient Schiller eine Theorie des Dualismus zwischen Sinnlichkeit (des Leidens) und der Sittlichkeit (der Selbsttätigkeit und des Widerstandes der Moralität), die den Charakter einer philosophischen Konstruktion hat. Doch wenn Schiller versucht, auf bestimmte Umstände zu reflektieren, die das Leiden erzeugen und auf bestimmte Voraussetzungen der Figuren, die das Mitleiden befördern oder verhindern, erhalten wir Auskünfte, die auch in unserem Zusammenhang von Wichtigkeit sind. Das Mitleiden wird geschwächt, wenn andere wichtige Vorstellungen und Gefühle in die Verursachung des Unglücks wachgerufen werden. Wird das Unglück durch einen Schurken oder ein Verbrechen hervorgerufen, so wird das Mitleiden mit dem Opfer durch den Unwillen und die Empörung gegen den Täter zurückgedrängt. Der Unwillen kann sich jedoch auch gegen den Unglücklichen selbst richten, wenn es der Dichter unterläßt, ihn in die *Achtung* des Zuschauers zu setzen. Das ist der Fall, wenn er entweder aus eigener unverzeihlicher Schuld sich ins Verderben stürzt oder wenn er aus Schwäche des Verstandes oder aus Kleinmut nichts unternimmt, sich aus seinem Unglück zu lösen. Es ist deshalb naheliegend, daß es drei Möglichkeiten gibt, dieses Problem dramaturgisch zu lösen. Eine Möglichkeit ist, das Unglück nicht selbst moralischen Quellen entspringen zu lassen, sondern dem Zwang der Umstände, die weder einen Willen haben noch einem Willen unterworfen sind. Eine zweite Möglichkeit besteht darin, daß der Leidende (der weder Haß (wie der Bösewicht) noch Verachtung (wie der Unfähige oder Kleinmütige) hervorrufen darf), gegen seine Absichten dahin gebracht wird, Urheber seines Unglücks zu sein. Am besten ist die dritte Möglichkeit, wenn das Unglück durch moralisches Handeln selbst hervorgerufen wird. Sofern sie aus freiem Entschluß und aus einem Beweggrund leiden, der sie in hohem Maße achtungswürdig macht, erregen die Akteure am stärksten unser Mitleiden, zumal wenn sie uns im Leiden selbst unsere Achtung abfordern.

Diese Tradition darf herangezogen werden, um zu erklären, warum das Kinderpublikum nicht in der Lage ist, gegenüber den Laiendarstellern Mitleid zu empfinden. Sie agieren von Anfang an nicht als freie, sich selbst bestimmende

⁴³ Schiller: NA 20, 164 ("Über die tragische Kunst"; nur in diesem Aufsatz spricht Schiller durchgehend von Mitleid; in den anderen vier großen Tragödien-Aufsätzen benutzt er den Begriff Rührung).

Wesen, empfinden die eigene Unterwürfigkeit unter das "Schicksal" nicht als demütigend [F.S.] sowenig sie sich mitschuldig fühlen an der Bedienung der "Knochenmühle", der "Schmiere der Welt", mit dem das Ganze endet. Es ist unmöglich, mit der Mechanik einer Maschine Mitleid zu empfinden.

3. *Verteidigung der Akteure.* Trotz dieser Ausführungen ist es nicht möglich, aus der Perspektive des unparteilichen Zuschauers die Perspektive des Kinderpublikums als letztes Wort zu übernehmen. Denn schließlich: der Komödie des Falschspielens und der Heuchelei liegen Umstände zugrunde, die nicht erst durch die Laiendarsteller in die Welt gekommen sind und in der es *nicht* möglich ist, eine gute Figur zu machen: "Den Leuten da, konnte man witzig resümieren, wurde mitgespielt. Was sich nicht ergeben in den Dreck duckte sondern Widerstand leistete aufsprang gestikulierte usw. kam nur um so unbarmherziger unter die Räder, also die Walze, also die Räder der Geschichte. Ausweichen? Bitte, aber nicht auf diesem Rasenstück diesem rasenden Stück diesem Theater, die Walze war breiter als die Bühne, und die Ränder, wie gesagt, zugehängt mit dem oxsenblutfarbnen Kulissen. Wie sollte man da eine gute Figur machen?" (Sz. 16/208).

Es ist die Aufgabe des unparteilichen Zuschauers an dieser Stelle, zu einer Verteidigung bestimmter Akteure anzusetzen. Denn nicht alle verhalten sich gleich. Dann wird der ästhetisch-funktionelle Zusammenhang deutlich zwischen dem Motiv des aufrechten Gangs, der Komik der Handlung und dem normativen Grund des Stückes.

a) *"Feudale" Strukturen und die aufrechte Haltung.* Der Umstand, daß sowohl williges Mitspielen (das ergebene Sich-in-den-Dreck-Ducken) als auch die konträre Haltung des Gegenhaltens (das Sich Erheben und Protestieren) ungerechterweise die gleichen tödlichen Folgen zeitigen, fügt zu der Aufmerksamkeit für die defizitäre Haltung der Akteure die Erinnerung an die Falschheit der Geschichte selbst hinzu. Wenn es auch dem zweiten minoritären Figurentypus nicht möglich ist, "eine gute Figur zu machen", sich als tragische Helden zu bewähren, die in ihrem Leiden sich die Achtung und das Mitleiden des Zuschauers (im Stück selbst: des Kinderpublikums) erwerben, dann werden die "feudalen Strukturen" mit ihren pathologischen Anerkennungsverhältnissen sichtbar. Die "feudale" Ordnung im hier gemeinten weiten Sinne ist eine Klassengesellschaft. Die aus der gesellschaftlichen Arbeitsteilung sich ergebenden Klassen sind unmittelbar politisch verfaßt. Das Individuum wird nicht primär als solches wahrgenommen, sondern als Mitglied einer Gemeinschaft. Den verschiedenen Klassen wird ein verschieden großer sozialer Wert zugeschrieben, der sich direkt in einer streng gestuften rechtlichen Anerkennung niederschlägt. Das soziale "Schicksal" eines Individuums ist also vorgezeichnet durch die soziale Gruppe, der er entstammt. Sie definiert den legitimen Handlungsspielraum und schreibt den jeweiligen Zugang zu einem guten Leben vor. Die "feudale" Grundstruktur der wechselseitigen Anerkennung ist entschieden asymmetrisch. Anerkannt ist letztlich nur der Herrscher. Ihm allein gebührt die aufrechte Haltung als Zeichen seiner herrscherlichen Autonomie und Gewalt. Die ana-

tomisch-biologische Bedeutung der Vertikale für die menschliche Motorik, Sensorik und sinnhafte Erfahrung der Welt wird im sozialen Raum der "feudalen" Welt gespiegelt in der Wertpyramide des gesellschaftlichen Aufbaus.

Die aufrechte menschliche Haltung⁴⁴ ist stark mit der der Persönlichkeit, und damit, der Individualität verbunden. Sie ist zwar angeboren, muß aber von jedem Individuum neu erlernt werden und dann, immer wieder, neu vollzogen werden. Wie die anderen menschlichen Monopole wie das Sprechen oder die Willensfreiheit, mit der die aufrechte Haltung vielfach verwoben ist, sprechen wir der aufrechten Haltung geistig-moralische Qualitäten zu. Unter den leibhaft erfahrbaren Richtungen hat die Vertikalität eine Sonderstellung inne. Sich-Aufrichten ist nicht einfach eine Körperbewegung, sondern es ist immer eine Handlung. Da die aufrechte Haltung beim Menschen die Normalhaltung ist, hängt mit ihr die Ansprechbarkeit als Person zusammen. Sie exponiert wiederum eine bestimmte Partie des Körpers: den Kopf. Während die vorgebaute Schnauze bei den höheren Tieren den übrigen Partien so zugeordnet ist, legt die menschliche Anatomie die Anordnung von Stirn, Nase, Augen, Mund und Kinn auf einer Frontalebene und der Ermöglichung eines Mienenspiels ein Gesicht frei. Kopf und Art fallen bei den Tieren zusammen. Jeder Mensch hat seinen "eigenen" Kopf; sein Gesicht ist, mehr noch als alle anderen körperlichen Kennzeichen wie Größe, Gewicht etc. der Ausdruck seiner Individualität. Sein Gesicht ermöglicht die Identifikation der Person, wie die Situation, in der sie sich befindet: Stimmung, Gesundheit, Haltung, Alter etc. Auf unmittelbare, sinnlich erfahrbare Weise ist das Gesicht ein Spiegel der persönlichen Existenz. Menschliche Begegnung findet von dieser exponierten Front aus statt. Mit Auge und Stimme wenden wir uns dem Gegenüber zu: Dies verstärkt den menschlichen Sinn für die Austauschbarkeit der Perspektiven im Verhältnis von meinem leibhaften Dasein zu dem Dasein der anderen, und damit den Aufbau einer Mitwelt. Dem nach außen gehenden Blick korrespondiert die freigewordene Hand. Dadurch erlangt der Mensch sein Bewegungsgenie. Seine Motorik fußt auf einem instrumentellen Gebrauch seines Körpers. Das Tier durchherrscht seinen Körper, der Mensch beherrscht ihn.

An diese Zusammenhänge wurde erinnert, um zu zeigen, wie sie für die defizitäre "feudale" Anerkennung im vorliegenden Drama genutzt werden. Die dominante Position des Herrn und die untergeordnete des Knechts, die abgestufte Achtung und die unterschiedliche soziale Wertschätzung können in einem Grundbild zur Erscheinung gebracht werden. Die Begegnung ist keine von Auge zu Auge. Während der Herr aufrecht stehend (oder sitzend) am Ort verharret, muß der Knecht sich zum Herrn hin bewegen, gesenkten Hauptes, auf die Knie fallend oder gar kriechend. Die Abwendung der individuellen Partie des Gesichts ist ein Akt der Entindividualisierung und der Auslieferung. Kopf und Nacken ungeschützt und unten, kann der Knecht nicht mehr sehen, was vorgeht, unterstellt er sich der Macht seines Herrn und seiner Gnade. Die Anerkennung des einen und einzigen fußt auf einem negativen Akt der Anerkennung durch alle: die Anerkennung ist ein Akt der Unterwerfung unter den

⁴⁴ Vgl. zu diesem wichtigen Motiv bei Volker Braun, Kap. II., Fn. 59.

Herrscher, und dieser Akt ist gegenüber sich selbst ein Akt der Selbsterniedrigung und Selbstverleugnung. Das Grundverhältnis ist also äußerst labil: wie der Untertan insgeheim Groll hegt nach oben, dem er nicht ungestraft frönen kann, kann er ihn nach unten ausleben. Für den Herrscher ist die Anerkennung durch Mitglieder der Gemeinschaft, die nur im eingeschränkten, abgestuften Maße als Rechtssubjekte zählen, ebenfalls ein Defizit, daß umso mehr wächst, je mehr er seine Forderung nach Anerkanntsein erhöht und seine Willkür steigert. - Die sozialen Probleme, die die Akteure in diesen "feudalen" Strukturen haben, zu einer Selbstbejahung und Autonomie zu kommen, spielt das Drama auf komische Weise an der Erscheinung der aufrechten Haltung durch, und zwar so, daß gleichzeitig die Refeudalisierung des modernen Denkens zur Erfahrung gebracht wird.

b) *Dmitris Rollenwechsel als Anerkennungskonflikt.* Die Verteidigung der Figuren des widerständigen Typus aus der Perspektive des unparteilichen Zuschauers – allen voran Dmitri und Basmanow – erfolgt im Rückwärtsgang. Während Schillers viele Varianten durchspielt, um eine überzeugende Story zu finden dafür, wie die Intrige der Produktion des falschen Kronprätendenten durch den sogenannten *fabricator doli* ablaufen könnte, die das Stück dann nach und nach enthüllen sollte, vollzieht sich die Fabrikation des betrogenen Betrügers bei Braun provokativ in aller Öffentlichkeit. Nicht nur die polnischen Großen wissen, daß Dmitri ein Hochstapler ist, auch die russischen Großen glauben keinen Augenblick an Dmitris "Echtheit" (Sz.8). Ironischerweise ist es allein Dmitri, der daran glaubt. Das schwächt zunächst seine Autorität als Autor der eigenen Handlungen und sein Gewicht in der Figurenkonstellation. Die öffentliche Fabrikation durchläuft vier Stationen, deren mechanischer Ablauf in denen ersten drei Partien durch die Darstellung (erwähnt wurde bereits das Herunterspulen der vorgefertigten Texte) eigens betont wird. Gleich als ob sie einem vorbereiteten Schema folgen, das rasch und geschäftsmäßig durchgearbeitet und abgehakt wird. Das (political) *business as usual* markiert die erste Szene. Station 1: Historische Situation: Der polnische König verspricht auf die Thronfolge seines Sohnes zu verzichten, der bewaffnete Adelsbund verspricht sich zu entwaffnen, Rußland ist schwach, aber reich. Station 2: Die Gelegenheit ist günstig für einen Angriff, leider besteht ein Friedensvertrag, also muß ein Anlaß gefunden, um die Ausgangskonstellation zu manipulieren. Station 3: Ein Gerücht wird lanciert, das als Faktum ausgegeben wird. Der Woiwode Mnischek startet einen Versuch, den umlaufenden Gerüchten eine konkrete Gestalt zu geben, ohne sich zu weit aus dem Fenster zu lehnen. Die Episode einer Abstrafung eines Knechts wird vom Kriegsgegner Sapielha als das aufgefaßt, was sie ist, als ein Witz. Von den anderen Beteiligten wird sie nach kurzem Zögern dankbar aufgenommen und weitergesponnen:

"**Mnischek:** Ein entlaufener Russe, jetzt mein Knecht, wurde erkannt bei Gelegenheit eines Tractaments, das er empfing. / Eines Tractaments? / **Mnischek:** (beiläufig) Weil er das Handtuch nicht in die Badestube bringt sondern auf Pferden reitet, ich erzürne mich und gebe ihm eine Maulschelle und nenne ihn einen Hurensohn, er stellt sich, als wenn ihm das zu Herzen ginge, fängt in der

Badestube an zu weinen und spricht: wenn du wüßtest wer ich bin, du würdest mich nicht einen Hurensohn nennen, und vielweniger um so geringer Ursache wegen an Hals schlagen. Mein baldiger Schwiegersohn, und Palatin, faßt ihn an und sagt mir: du drischst wohl den Zar von Rußland. Der Knecht wirft ihn in Dreck." (Sz. 1/162).

Die Urszene des Stückes ist so einfach wie subtil. Ein junger Knechtes schmolzt als Reaktion auf den Eingriff des Herrn auf seine körperliche und seelische Integrität. Deswegen verhöhnt der Palatin den Ausländer als Zaren. Das Auditorium erklärt den Spott zum Faktum und hat in der Rückforderung des Zarenthrons den gewünschten Kriegsanaß.

Station 4 (=Szene 2): Der namenlose Russe "erkennt" sich tatsächlich als der Zarewitsch und erweist sich als vorzügliches Instrument der polnischen Machtpolitik, weil er zu eigenem Handeln fähig ist. Er verstrickt sich in einen grundlegenden Irrtum über seine Herkunft, weil sein Selbstwertgefühl trotz seiner elenden sozialen Situation als Knecht noch nicht ganz zerstört ist; er unterliegt einer Selbsttäuschung und verliert sich in Selbstüberschätzung, weil sein Selbstvertrauen noch intakt geblieben ist. Sein Stolz erweist sich als selbstgestellte Falle. Für ihn gibt es zwei ganz gewöhnliche Motive: Erstens ist der namenlose Russe das einzige Kind einer Mutter nicht genannter, aber niedriger Herkunft. Mit ihrer Zuneigung und der Anerkennung seiner Einzigartigkeit versorgt sie ihn mit elementarem Selbst- und Weltvertrauen. Gleichzeitig vermittelt sie ihm ihre Unzufriedenheit mit ihrer sozialen Umgebung und der Hoffnung auf ein besseres Leben. Zweitens sorgt die Jugend des namenlosen Russen dafür, daß er sich noch nicht mit dem dumpfen Brüten und die Weglosigkeit des Knechtsdaseins abgefunden hat. Trotz der zu erwartenden Strafen vernachlässigt er seine subalterne Arbeit und folgt seinen spontanen Lustempfindungen. Auch er, nicht nur sein Herr, hat ein Anrecht auf Vergnügungen. Mit dessen Pferden über die Wiesen zu jagen, ist einfach schöner als ihm Handtücher hinterherzuschleppen, die gleich mitzunehmen auch von einem Herrn erwartet werden kann. Das alles ist noch kein Ausdruck eines reflektierten planmäßigen rebellischen Verhaltens.

Aus der historischen Perspektive ist Mnischeks Eingriff in physische und personale Integrität als Reaktion auf die unerledigte Aufgabe des Knechtes gerechtfertigt. Der unparteiliche Zuschauer wird jedoch mit dem Knecht sympathisieren. Daß er die Strafe seines Herrn und die Verhöhnung durch den Palatin nicht hinnimmt, trotz seiner gefährdeten Position der Machtlosigkeit, setzt ihn in jene Achtung, die die klassische Theorie als Voraussetzung für den Erwerb von Mitleid für notwendig hielt, zumal sich hier ein Protest über ungerechte Verhältnisse Ausdruck verschafft. Trotzdem ist klar, daß er den Anerkennungskonflikt nicht mit der möglichen und notwendigen Kontrolle durchkämpft. Kein Affekt erweist sich als so gefährlich wie der der Empörung und des Grolls. Er lädt dazu ein, gerade weil er sich als moralischer Affekt katexochen versteht, die Sensibilität gegenüber den Rechten und Bedürfnissen des Kontrahenten zu verlieren sowie die Selbstbeherrschung, die für die Kontrolle des eigenen Urteils notwendig ist. Dann kommt es schnell zu jener Selbstgerechtigkeit und Maßlosigkeit. Die nachhaltige Verletzung einer berechtigten

Erwartung, die ein Subjekt hegt, macht es notwendig, daß der Grollende dem Verursacher den Groll in der Regel auch zum Ausdruck bringt. Nur so glaubt der Grollende mit ihm und mit sich ins Reine zu kommen und den sauberen Weg der Wiederherstellung der Ausgangslage zu beschreiten. Eine Nichtreaktion läuft Gefahr weitere Verstöße heraufzubeschwören. Verschluckter Groll mag später umso unkontrollierter und zerstörerischer zu späterer Gelegenheit hervorbrechen. Der Gegenüber muß auf Groll in der Regel seinerseits reagieren, gerade weil es eine besonders verletzender Affekt ist. Nicht nur der Inhalt des Konflikts steht zur Debatte, sondern die Form seines Austrags. Entschließt der Gegenüber sich nicht durch Entschuldigung und, wenn möglich, die Wiedergutmachung des Schadens zu einem Ausgleich zu kommen. Meistens deutet er (aus strategischen oder wirklichen Gründen) die Handlungssituation anders als der Grollende und sieht sich durch sein Verhalten seinerseits ins Unrecht gesetzt, sodaß er mit Gegengroll reagieren muß. Wir haben somit eine Sequenz der Eskalation, die für Anerkennungskonflikte so typisch sind, und die erklärt, warum sie so schnell außer Kontrolle geraten und warum dann eine Versöhnung oder Lösung so schwierig zu erzielen ist.

Der unverhoffte, phantastische Glückswechsel, den Mnischeks Version der Herkunft Dmitris beinhaltet, läßt ihn den sublimen Bestechungsversuch, den er darstellt, verkennen. Die Aussicht, eine Lösung zu haben für das Defizit zwischen unbeschwertem Selbstwertgefühl und seinem niedrigen gesellschaftlichen Status, bringt ihn dazu, die Demütigung und Erniedrigung, die er von Mnischek erfahren hat, zu übersehen. Er verbindet sich ihm als Geschäftspartner, in der Mnischeks Tochter Marina die beglaubigte Unterschrift darstellt. Gleichzeitig zerstört er willentlich die Beziehung zwischen ihr und dem Palatin einen Tag vor der Hochzeit. Dieser böartige Nachschlag für den Hohn läßt sich vom Standpunkt des unparteilichen Zuschauers, anders als das In-den-Dreck-werfen, nicht mehr rechtfertigen. Wir haben also eine dreifache Bewertung des abrupten Rollenwechsels des Knechts. Gerade das Selbstvertrauen des namenlosen Knechts ist es, das ihn dazu verführt, verhängnisvolle Fehler zu Begehen: Selbsttäuschung, Selbstüberschätzung und Irrtum. Sein Stolz ist es, der ihn zu einer eingeschränkten Selbstdistanz verleitet. Da die angebotene Zarenrolle zwar nicht zur eigenen Erinnerung zu passen scheint, dafür aber umso besser zum eigenen Selbstbild, muß es auch wahr sein. Der Willen zur Selbsttäuschung macht ihn blind gegen die Posse, die Mnischeks Inszenierung seiner "Erkennung" als Zar darstellt, und mit wieviel unverhohlenen Hohn sie präsentiert wird. Sein Selbstvertrauen verführt ihn nach der "Erkennung" weiterhin zu einer Selbstüberschätzung. Dieser äußert sich zunächst in einem eitlenkomischen Herrschergebaren, mit der er durch sein imaginiertes Reich schreitet – exakt nach dem von Mnischek mit unverhohlener Ironie vorg gesprochenen Text. Was der namenlose Knecht nicht wahrnimmt, sehen wir: Der frisch gekürte Zarewitsch bleibt eine Marionette Mnischeks und des polnischen Adels. Das auf russischen Boden nachgeschobene Befreiungsprogramm muß sich vollends als Hybris und krasse Fehleinschätzung der Situation erweisen. Das "uto-pische Motiv" (Teller) ist von Anfang an politische Hochstapelei skurrilsten Stils. Dazu paßt, daß die polnische Eröffnung sofort mit einem Rechtsbruch

anhebt. Die politische Hochstapelei ist auf paradoxe Weise mit dem Übermaß der individuellen Anerkennung verknüpft: Der nunmehrige Dmitri möchte sein absolutes Vorrecht als Zar dazu benutzen, gleiche Rechte für diejenigen einführen, auf deren Unterdrückung gerade seine Anerkennung basiert.

Trotzdem ist in Dmitris Handeln nicht nur (selbstverschuldete) Selbsttäuschung und Selbstüberschätzung am Werk. Das Elend seiner Situation – das soziale Schicksal, das sein Leben festlegt ("Er schläft bei mir im Stall!" Sz. 2/164), kann er, mit einem Schlag, so muß er glauben, hinter sich lassen, wenn er den Glückswechsel annimmt. Das ist seine einzige und letzte Chance, seine Lage zu verbessern. Daß er in dem Augenblick, in der er vermeintlich glanzvolle Identität wiederfindet, beginnt seine Person und Individualität zu zerstören, ist *auch* ein (womöglich tragischer) Irrtum.

c) *Choreographie der aufrechten Haltung*. Dieser Irrtum, diese Selbsttäuschung und Selbstüberschätzung wird komisch behandelt in Form der Paradoxien des Aufrechten, die sich durch das ganze Stück ziehen. Den choreographischen Startpunkt bietet die Erkennungsszene (= Sz. 2). Zwei Grundbewegungen erzeugen die ästhetische Bedeutung. Die Wandlung des namenlosen Knechtes in den Zarewitsch Dmitri als ein schweigender, langsamer und qualvoller Prozeß des Sich-Aufrichtens. Sie nimmt zwei Drittel der Szene in Anspruch. Den Rest der Szene zeigt den fertigen Zarewitsch, der mit "wiedergefundener" Stimme sich im Genuß seiner "wiedergefundener" (Bewegungs-) Freiheit. Der Tatcharakter des Sich-Aufrichtens wird vergegenwärtigt. Der elementare Ausdruck der menschlichen Selbständigkeit, der im Alltag nicht mehr wahrgenommen wird, wird durch die Verdopplung des Vorgangs der Wahrnehmung bewußt gemacht. Der namenlose Knecht sitzt "blaß und starr auf einem Stuhl" (Sz. 2/163) Um ihn im Halbkreis, nach Bedeutung geordnet, das hohe Publikum, in der ersten Reihe, ebenfalls sitzend: Mnischek und die drei höchsten polnischen Adligen mit einem Priester; in der zweiten Reihe, stehend, der Palatin mit seiner Braut Marina, am Vorabend der Hochzeit. Die Szene setzt mitten in einem Vorgang an, dessen Außerordentlichkeit gerade durch die Aussparung eigens betont wird. Man hat, so muß das reale Publikum imaginieren, dem Knecht die Botschaft überbracht, er sei der vermeintlich ermordete Zarewitsch. Dies Nachricht muß ihn förmlich von den Beinen geholt haben, so daß man einen Stuhl wies, zur Erholung, dem Zusammengesackten zuredete, schließlich sich darauf verständigend, ihn ganz in Ruhe zu lassen, so daß die jetzt folgende Szene, die man als Realinszenierung bezeichnen könnte, jetzt anhebt mit: "Langes Schweigen". (Bühnenanweisung, Sz. 2/163).

Während wir so erwartungsvolle Stille auf uns wirken lassen, und nach einer Erklärung für die Szene suchen, nehmen wir die gemischten Erwartungen wahr, die das auf der Bühne sitzende adlige Publikums hat: "erwartungsvoll /streng /grinsend." (Sz. 2/163). Sie greifen auf die gemischten Reaktionen vor, die die drei Bolschewiki haben werden als Zeugen eines anderen Schauspiels (vgl. Sz. 9): des Einzugs Dmitris in Moskau, der durch einen zufälligen Sturm sich als Überfall enthüllt. Schließlich unterbricht Mnischek das Schweigen mit den erklärenden Worten: "Es geht ein wenig schnell. Er kannte sich nicht." (Sz.

2/163). Wie im Krimi der tropfende Wasserhahn oder die tickende Uhr auf die Stille aufmerksam machen soll, so betont das geduldige Hüsteln der Großen gerade in seiner Eigenschaft als leises *Geräusch* noch einmal die Aufmerksamkeit der Zuschauer für die Situation der Stille und mit ihr die Erwartung, wie der Knecht mit dieser neuen Situation fertig wird. Die Stille fungiert als Frage, die der Beantwortung harret. Diese wird am Ende der Szene tatsächlich auf vielstimmige Weise geliefert im "Freudengeheul der Großen" und der drei Exil-Russen. Endlich wieder Krieg, so lautet die Botschaft. Während das erste Opfer bereits vermeldet werden kann: die am Vorabend der Hochzeit zerstörte Beziehung zwischen dem Palatin und Marina. Der Kriegslärm nimmt den Scherz des Palatin ernst, der namenlose Knecht sei der Zar von Rußland. Diesem vergeht sein Dauerlachen und auch seine Braut verstummt ganz. In dem Moment, in dem sich der Schock des frischgebackenen Dmitri im Kriegsjubel gelöst hat, wird das Schweigen des geschockten, gewaltsam getrennten Paares umso hörbarer. Aus dem Warten über die langwierige Selbsterkennung Dmitris bis zum Kriegsbündnis entwickelt sich die Szene in stetiger Beschleunigung. Das rasante Tempo der sich, scheinbar wie von selbst, zusammenbauenden Kriegsmaschine wirbelt eine Reihe von Antithesen hervor, die sich wechselseitig durchdringen und aufheben: Stille/Lärm, Schweigen/Sprechen, Ruhe/Bewegung, Bewegung/Sprache, innerer Vorgang/äußerer Vorgang, Sein/Schein: Das Sich-Aufrichten des namenlosen Knechtes ist realiter eine Selbstfesselung.

Ontogenetisch gesehen, entdeckt das Kind, das die Verfügung über den eigenen Körper gewinnt und lernt, aufrecht zu stehen und zu gehen, seinen eigenen Willen. Dieser elementare Vorgang findet in der Regel zeitgleich mit dem Erlernen der Sprache statt, vor allem dem Gebrauch des Wortes Nein. Die frühkindliche Erfahrung, daß der eigene Körper als Mittel gebraucht werden kann – eine Erfahrung, die der Instinkt-Motorik des Tiers nicht zugänglich ist – steht im direkten Wechselbezug zur Erfahrung, daß sprachliche Laute als Mittel gebraucht werden können, um gegenüber anderen bestimmte Wirkungen und Verhaltenssteuerungen hervorzurufen. Der namenlose Knecht, der glaubt, sich an seine Herkunft erinnern zu können und sich aufrichtet, wiederholt diesen ontogenetischen Vorgang als sozialen. Der erwähnte Tatcharakter dieses Bewegungsvorgangs und elementare Ausdruck des eigenen Willens, den er aus der Perspektive des Knechts darstellt, ist jedoch das genaue Gegenteil. Während er glaubt, das Knechtsein, dem die elementare Verfügung über den eigenen Körper und eigenen Willen, nicht zugestanden wird, zu überwinden, liefert er sich – unter Gebrauch des eigenen Willens – seinem eigentlichen sozialen Gegner, Mnischek aus. Was für den Knecht den Gebrauch des eigenen Willens darstellt, ist aber wesentlich ein Nachvollzug der Interpretationsvorschläge seines Herrn.

Mnischek fungiert in der Szene als der Regisseur der (ästhetischen) Realinszenierung der Entdeckung eines "verborgenen" Zaren. Der Schwindel wird demonstrativ und provokant vor aller Augen (die des Publikums auf der Bühne und die des realen Publikums) ins Werk gesetzt; Mnischek bemüht sich keinen Augenblick lang um besondere Wahrhaftigkeit und Konsistenz. Mit aller Ironie bietet er dem schweigenden Knecht drei Argumente an, die dafür spre-

chen, daß er wirklich der Zarewitsch ist, der dem Anschlag entkommen ist. Erstens eine (frei erfundene) Geschichte seiner Verwechslung mit dem Kind der Amme in der Mordnacht und seiner Errettung. Der Knecht findet in seiner Erinnerung zwar Anknüpfungspunkte (Flucht vor dem Feuer: "schweigt gehetzt", Sz. 2/164), kommt aber zunächst zu dem Schluß, er könne nicht diese Person sein ("wieder versunken", Sz. 2/164). Das zweite Argument bringt den Prozeß der Erinnerung wieder in Gang, in jenen Gang, den Mnischek haben möchte: Es behauptet, daß ein Fürst inkognito sich durch sein "angeborenen" Adel seines Benehmens und seine hohe Fertigkeiten seiner Umgebung zu erkennen gebe: "Er spricht drei Sprachen. Zu Pferd eine gesengte Sau. Er hat bei meinen Reitern allen Krieg gelernt. (Die Großen raunzen erfreut). Ließ sich nicht an Hals schlagen. Manieren, wie ein Fürst." (Sz. 2/164). Da Mnischek lediglich auf gewöhnliche Eigenschaften Bezug nimmt, die zutreffen und leicht überprüft werden können, kann der Knecht sofort Anknüpfungspunkte finden. Mnischeks Deutung dieser Eigenschaften tragen dem Selbstwertgefühl des Knechts Rechnung. Er beginnt, wieder Hoffnung zu fassen, daß das Unglaubliche doch wahr sein könnte, und hebt als Zeichen dafür "aufgeregt den Kopf." (Sz. 2/164). Mnischek nimmt nun die ersten Bewegungsimpulse ("vor Hoffnung von stummem Lachen geschüttelt", Sz. 2/164) des erstarrten und gehemmten Knechts auf, verstärkt sie ("springt auf", Sz. 2/164) und setzt nun eine Reihe sich wechselseitig verstärkender körperlicher Reaktionen und Gegenreaktionen, bis zu den tumultartigen Jubelszenen des Schlusses. Das Chaos entwickelt sich nach einem strengen Arrangement, jede körperliche Bewegungs-Sequenz erhält eine Zeichenhaftigkeit innerhalb eines ballettartigen Sinngeschehens. Der aufspringende Mnischek schickt nach russischen Exil-Adligen, die eine verabredete Erkennungs-Szene des verborgenen Zaren aufführen. Sie stellt das dritte wirkungsvollste Argument und bringt, nachdem das zweite Argument den Knecht schon seine Verführungskraft zu entwickeln beginnt, dorthin wo ihn Mnischek haben möchte: zur Annahme der Rolle des Zarewitsch Dmitri. Die drei Flüchtlinge heucheln Erstaunen über die "Ähnlichkeit" mit ihrer Erinnerung an den Zarewitsch, die in nichts anderen besteht als in der Wiedergabe der körperlichen Eigenheiten des Knechts, die ihnen Mnischek, der den richtigen Zarewitsch gar nicht gekannt haben kann, vorher genannt haben muß (Warze unterm Auge, ein kurzer Arm). Der kaum verborgene Schwindel wird übertrumpft durch übertriebene theatralischen ("treten erregt zurück, rudern mit den Armen", Sz. 2/165) und sprachlichen Erkennungsgesten: "Die helle Haut. Sein zarter Körper. Sein Alter. Er ist da!" (Sz. 2/165).

Die damit behauptete endgültige Gewißheit der Identität wird durch den durch Adlige ausgeführte Gestus der Huldigung und Unterwerfung bekräftigt. Auf diese Handlung hin muß Mnischek sein Arrangement entworfen haben. Sie ist bereits im ersten Argument (der Herkunfts- und Errettungsgeschichte) von zentraler Bedeutung: "Du bist in Rußland geboren. [...] - Als welches ein finsternes Land. Deine Mutter eine schöne Frau, mit Brüsten wie Schnee, vor der man sich *verbeugte*." (Sz. 2/164; Hervorhebung H.-B. W.) Der Impuls des Niederfallens der Russen löst drei weitere aus: erstens reißt es die Großen in die entgegengesetzte Richtung. Das Sich-Aufrichten bedeutet hier ebenso wie das

Niederfallen der Russen: Überraschung. Zweitens erweckt das Geschehen die Aufmerksamkeit des Gesindes, das nun in den Türen erscheint, so daß nun drittens die halbe Erhebung, die der sitzende Knecht ausführt, das Ergebnis eines halbautomatischer Mitvollzug der Bewegung in seiner Umgebung ist. Sie wird eben deshalb ein sinnlich-körperliches Argument von starker Überzeugungskraft für Mnischeks Behauptung, sein Knecht sei der Zar Dmitri. Unter Mnischeks soufflierenden Worten "Du hast geahnt. Gefühlt. Du bist kein Knecht" (Sz. 2/165), vollzieht der Knecht den Bogen der unterbrochenen Bewegung und richtet sich in ganzer Länge auf. Damit gibt er, der ja immer noch kein Wort gesagt hat, zu erkennen, daß er Mnischeks These akzeptiert hat, daß er sich als der nämliche Zarewitsch Dmitri anerkannt hat und daß er die Unterwerfungsgeste der Bojarenkinder als angemessen akzeptiert hat. Die erste Handlung, die er in dieser neuen Situation ausführt, ist das mechanische Zerreißen seines Knechtsrockes. Die Kleidung entspricht nicht mehr der für richtig erkannten sozialen Rolle. Das Zerreißen ist ein heftiger Ausdruck der Distanzierung.

Bei diesem Stand ist es für die anwesenden Parteien an der Zeit, den Zaren Dmitri an seine Aufgaben heranzuführen. Die jetzt die Worte begleitenden Bewegungen nutzen die Vertikalität zum Ausdruck der internen Machtverhältnisse. Gleichzeitig beinhalten sie, das wird besonders in der Retrospektion deutlich, eine Vorwegnahme der künftigen Geschehnisse. Die Russen und die polnischen Großen überführen die gegensätzlichen Haltungen, die sie eingenommen haben in Bewegung. Indem die Russen jetzt auf Dmitri *zu kriechen* und sich seiner Huld unterstellen, führen sie eine Bewegung aus, die bereits von dem deutschen Zeitzeugen Bussow als besonders schmachvoll und typisch für den russischen Untertanengeist empfunden wurde. Zwar ist diese Geste hier nur "gespielt" und nicht ernst gemeint, doch dazu bereit zu sein, diese schmachvolle Geste auszuführen, um die eigenen Interessen (Rückkehr nach Russland und Einsatz in die alten Herrschaftsrechte) zu erreichen, verrät viel über den zynischen Geist. Die polnischen Großen verlieren auf andere Weise ihre Würde. Sie fordern Dmitri salopp und respektlos zum Handeln auf ("Hol dir den Thron Iwan. Angle dir dein Reich." Sz.2/165) und reklamieren für sich kurzerhand das Recht, den Zaren zu bestimmen. Sie betrachten Dmitri in subordinierter Stellung. Erst recht betrachten sie die Exil-Russen nicht als Partner in dem angestregten Kriegsunternehmen und "steigen brutal" (Sz. 2/165) über die kriechenden Russen hinweg. Würdelos ist das, sobald wir uns erinnern, daß es die drei höchsten geistlichen Würdenträger des Landes sind, die hier in Habgier, mit langen, schleppenden Gewändern und Bischofsmützen, jegliche Selbstkontrolle verlieren.

Der dritte und wichtigste in diesem Bündnis, das im Begriff ist sich zu knüpfen, Mnischek, der Spieler-Regisseur, verspricht seine Hilfe bei der Aktion und nimmt, in den Plural Majestatis wechselnd, seinen Knecht auf die Schultern mit den Worten: "Mein Heer ist Euer Thron." (Sz. 2/165). Mit dieser Geste, mit der Dmitri, nunmehr ohne Knechtsrock, aber auch: halb entkleidet, über die Köpfe aller anderen erhoben wird, wird die Amtseinsetzung symbolisch vorgenommen (von jemandem, der dazu nicht berechtigt ist) und vorweggenommen.

Damit scheint Mnischek anzuerkennen, daß Dmitri über ihm (oder auf ihm) "sitzt". Tatsächlich aber ist der Woiwode der Zarenmacher. Dmitris potentielle Macht beruht auf Mnischeks ökonomischer und militärischer Potenz. Um das Bündnis zwischen ihm, dem zum Zar deklarierten Knecht, so zusammenschmieden, daß er die Fäden auch weiterhin in der Hand hält, muß Mnischek nur noch die Beziehung zwischen seiner Tochter und dem Palatin zerstören und seine Tochter dem künftigen Zaren von Rußland zur Frau geben. Die Rücksichtslosigkeit und Skrupellosigkeit, mit der Mnischek seinen Entschluß, natürlich gegen den Willen des Paares am Vorabend der Hochzeit, durchzieht, unterstreicht die körperliche Handlung, mit der ihn vollzieht. Dem Palatin, der bisher Mnischeks Schöpfung eines Zares mit witzigen Kommentaren begleitet hat, beginnt zu dämmern, daß sein Witz, der Knecht sei der Zar von Rußland, wirklich zum Vorwand genommen wird, einen Krieg zu eröffnen, unvernünftigerweise auch noch während der Erntezeit. Die Bedenken des Paares begegnet Mnischek damit, daß er im Begriff sei, einen Irrtum gerade noch rechtzeitig zu korrigieren: "Fast hätte ich dich [gemeint ist Marina] einem Knecht gegeben. (Palatin auf Mnischek zu). Marina, meine Tochter, kriegt nur einer. (Läßt Dmitri auf Marina fallen). Der Zar von Rußland." (Sz. 2/166). Diese erneute Wendung löst beim Palatin einen Lachkrampf aus, aus dem er sich erst im finalen Kriegsgeheul wird lösen können.

Dies ist der Moment, in dem Dmitri in seiner angenommenen Rolle als Zar in das Geschehen eingreift, mit sicherem, selbstbewußtem und zielstrebigem Auftreten, und wiedergefundener Sprache. Er hebt die auf dem Boden Liegende "höflich auf" (Sz. 2/166) gibt ihr sein Heiratsversprechen, fordert mit großer Geste "sein" Reich, so daß "alles vor ihm zurückweicht" und er vollzieht "auf dem leeren Boden" (Sz. 2/166) drei Macht-Schritte, die ihn in imperialer Manier von Polen nach Moskau führen. Das körperliche Geschehen der Aufrichtung und Erhebung wird also einfach und überraschende in eine schlüssige Folge gebracht. Dmitris Abwurf auf Marina dokumentiert die Kraft und den Zynismus Mnischeks gegenüber der eigenen Tochter. Diese Demütigung der am Boden Liegenden, bietet dem nunmehr über ihr stehenden Dmitri die Gelegenheit, seine Überlegenheit zu zeigen, indem er von seiner herrscherlichen Gnade Gebrauch macht und sie aufhebt.

Die drei ersten Schritte des als Zaren wiedergeborenen Knechtes geben kund, daß Dmitri mit Kleinigkeiten (wie die, nach dem eigenen Willen von Marina zu fragen) sich nicht mehr abzugeben bereit ist. Sie bekräftigen in der neu erlangten aufrechten Haltung die Entschlossenheit, den vermeintlich vorenthaltenen Thron sich zu erkämpfen. Jeder Schritt symbolisiert *erstens* einen Eroberungsschritt im Riesenland. Gleichzeitig ist jeder Schritt *zweitens* ein Versprechen dafür, jede Hilfeleistung bei der Eroberung der Krone, durch einen Anteil an der Beute zu entgelten. *Drittens* ist jeder Schritt ein Ausdruck und der Genuß der erlangten neuen Freiheit. Während Dmitri in der Phase des Sich-Aufrichtens das zentrale, aber statische Element des Arrangements war, zu dem die sprachlichen wie körperlichen Bewegungen aller zuliefen, ist er jetzt nach seiner Selbsterkennung das dynamische Element, der auf die alle anderen zugeht, der seinen Anspruch auf den Boden hämmert und durch sein imaginäres Reich

schreitet. Die überzogenen Gesten, so kurz nach dem Elend seiner Knechtexistenz, wirken *viertens* komisch und sind *fünftens* der Ausdruck einer fatalen Selbsttäuschung. Die wirkliche Macht hat Mnischek, der sich vergnügt über seine gelungene Regie am Schluß "prustend [...] bis zum Boden" (Sz. 2/167) verneigt. Die Unterwerfungsgeste ist hier ironischer Applaus für Dmitris erster Auftritt in der neuen Rolle. Schließlich tragen die Bewegungen und Gesten *sechstens* jeweils eine Vorbedeutung künftiger Geschehnisse. Dmitri wird "sein" Reich wirklich erobern, und er wird nie ein angemessenes Verhältnis zu seiner Rolle gewinnen. So rücksichtslos wie die polnischen Großen über ihre verbündeten russischen Adligen hinwegsteigen, werden sie sich im Land selbst aufführen, ohne daran zu denken, republikanische Ideen zu exportieren. Wie Mnischek seinen Knecht auf seine Schultern erhebt, so wird er ihn wirklich zum Zarenthron hochstemmen. Diese Erhöhung wird wirklich den Sturz bewirken, der Marina wirklich in den Dreck stoßen wird, in dem die Beziehung zu ihrem Verlobten wirklich zu definitiven Ende kommt.

Die körperlichen Bewegungen, die das choreographische Grundgerüst der Szene bilden, geben dem aktuellen Geschehen einen sinnlichen Ausdruck; sie markieren aber auch eine eigene Wirklichkeit (eine aktuelle als auch künftige), die in den Reden der Figuren nicht oder noch nicht "zur Sprache kommt". Die verschiedenen Momente bieten sich in ihrer transitorischen Eigenart der ästhetischen Wahrnehmung gleichzeitig dar. Das so primär visuell angestoßene Oszillieren von Bezügen und Bedeutungen erhält im pubertären Kriegsgehölle der polnischen Großen, welches den Schlußpunkt der Szene setzt, eine synästhetische akustische Entsprechung und Steigerung.

4. Die "utopische Haltung" *Basmanows*. Das vielstimmige "Rauschen" als Form einer gestalteten Gestaltlosigkeit der Erkennungsszene geht über in das andersgeartete unheilschwangere, aber gleichsam noch "leere Rauschen" der Sturmglocken: Der in Rußland einmarschierende Dmitri trifft zum ersten Mal, und wie sich zeigen wird, auch zum letzten Mal, auf die Adressaten seiner vorgeblichen Befreiungsmision: hungernde Bauern. Die kurze Begegnung beruht auf einem Mißverständnis: Die vor Hunger dahingesunkenen Bauern wertet Dmitri als ihm huldigende Untertanen. Die nächsten Szenen zeigen den ahnungslosen Täter Dmitri zunächst als Opfer und als Lehrling der Gewalt (Sz.5: die Lähmung durch die Schrecken des Krieges; Sz. 7: Ksenja wird ihm zur Vergewaltigung zugeführt, er verweigert sich auf zweideutige Weise); doch bald schon entpuppt er sich als Täter (Sz. 8: Ermordung des Mörders; Sz. 9: der Überfall auf die jubelnden Russen; Sz. 10: seine Erpressungsversuch, Marfa solle ihn als ihren Sohn anerkennen). Wenn er sich (Sz. 11) endlich dazu entschließt, das Geld, das er ursprünglich dazu verwenden wollte, die moskauer Knechte freizukaufen, in ein Heer aus Polen zu stecken, wird klar, wie schnell sein Befreiungsimpuls in sich zusammenbricht.

In der konfliktreichen Freundschaftsbeziehung zu Dmitri nimmt *Basmanow* diesen Impuls auf, trägt ihn weiter und transformiert ihn. Seine Entwicklung gleicht in vieler Hinsicht der des Dmitri und wird von Braun in einer kunstvollen, prägnanten, "internen" Paralleldramaturgie geführt. Ihr entspricht eine "ex-

terne" Paralleldramaturgie zur Bauernhandlung. Sie ist in sich wiederum spiegelbildlich gebaut. Kommt es in der ersten Bauernszene zu einem aufschlußreichen Verständigungsproblem zwischen dem einmarschierenden Dmitri und seinem Heer aus Polen und den drei ergebnislos debattierenden Hungernden, so in der zweiten zwischen den Ausgebeuteten und dem inzwischen von den Polen gefangenen Basmanow. Sie stoßen auf überraschende Erkenntnisse, ohne sie freilich zu begreifen. Man kann in Analogie zum hermeneutischen Zirkel von einem *Zirkel des Nichtverstehens* sprechen. Löst sich das Mühsame des ersten Prozesses in das Befreiende des Verstehens auf, so mündet im zweiten Prozeß die durch die "Gunst" der zufälligen Umstände (die Katastrophe als der Normalfall) zugespilte "Lösung" in eine Zuspitzung dergestalt, daß sie nicht begriffen wird. Indem der Kreis des Verstehens im Nichtverstehen *nicht* geschlossen werden und damit auch verlassen werden kann, setzt ein neuer Kreis an. Die nichtverstehenden Personen (die Bauern, Basmanow, Dmitri) sind jetzt noch weniger "Herren" des Verfahrens ihrer Bemühungen, die Erfolglosigkeit ihres Tuns zu verstehen; die Peinigung scheint endlos, und weil das Geschehen endlos scheint, ist es peinigend.

Der unparteiliche Zuschauer wird durch die ästhetische Wahrnehmung in die peinigenden Zirkel des Nichtverstehens gezogen. Das Bedürfnis sich aus ihnen zu lösen, motiviert sein Vorgehen, den normativen Grund hinter den Paradoxien zu finden. Dmitri ist der titelgebende Held des Dramas, Basmanow sein heimlicher, die Bauern der scheinbare Adressat ihres Handelns (a). Basmanows Entdeckung der Selbstbestimmung treibt ihn in polnische Gefangenschaft, die ein Zustand der Selbstfesselung ist (b). Die Erkenntnis der Selbstfesselung durch Selbstbestimmung bringt ihn zur zweiten Erkenntnis der Volkssouveränität. Ihr Nichtbegreifen endet für ihn tödlich (c).

a) *Zur Person.* Basmanow gestand der Autor eine "utopische haltung" zu: "basmanow, der seinen titel tauscht gegen freundschaft, der nicht mehr von der gnade leben mag: und kindlich tapfer diese *utopische haltung* durchsteht (in der er auf die realistischsten gedanken kommt)." ⁴⁵ Diese Feststellung ist Teil einer Verteidigung der "menschlichen substanz" nicht nur der, wie bei diesem Autor erwartbar, untergepflügten Opfer des Machtkampfes um die Durchsetzung Dmitris als neuen Zaren, sondern auch jener hochgestellten Akteure, die daraus ihren Vorteil ziehen wollen und kräftig weiterdrehen an der Spirale der Gewalt. Anlaß dieser Berichtigung bilden die bei Stückproben gewonnenen Befürchtungen, wegen der Lakonik der Sprache die eigentliche Handlung nicht zu entdecken und wegen der grausamen Komik der Situationen auch die Figuren zu lediglich witzigen "blechhülsen" zu degradieren. Der Autor rät stattdessen, sie mit "ernst" und "hoheit" zu behandeln, ihre "größte größe" zu wählen, denn "ein stück voll so schrecklicher, tödlicher verläufe" beziehe seine Wirkung "aus den anrührenden, begreiflichen lebensplänen seiner helden". Diese Klarstellung macht deutlich, daß zwischen der Meinung des Autors und der ästhetisch-funktional zu fassenden Autorenrolle des Theaterkommentars strikt unter-

⁴⁵ Schiller/Braun (1986), 193 f., (Notat vom 04.04.1984.); kursive Hervorh. H.-B. W.)

schieden werden muß. Die Sonderstellung Basmanows im Figurenaufbau des Stücks wird von Braun durch die "utopische Haltung" bestimmt, für die er sich bei seinem ersten Auftritt beim Aufeinandertreffen der Heere entscheidet, indem er die internen Güter Selbstbestimmung und Freundschaft wählt. In einem ungünstigen Umfeld erfordert dies Tapferkeit und Ausdauer, durch die er, wie der Autor lobt, schließlich zur angemessensten Erschließung der historischen Lage vordringt. Diese Deutung wird auch durch die Beobachtung gestützt, daß Basmanow immer von einer ernsten Aura umgeben scheint. Dies unterstreicht inmitten der Komik seine Rolle als Einzelgänger und Außenseiter.

Trotz dieser Eigenschaften ist Basmanow aber nicht als "positive Figur" konzipiert. Er läßt nicht zur Identifikation oder gar Nachahmung ein. Sein Weg wird nicht als "tragisch" empfunden. Sein Tod kommt "unheroisch", er wird einfach hinterrücks "abgemurkst". Denn schließlich, auch er ist, was Braun von den Figuren des Stücks behauptet, ein "Ungeheuer". Er ist nicht schlichtweg böse. Das wäre banal. Er ist eine Person, in der positive und negative Motive in schlechter Ordnung miteinander verschlungen sind; er nimmt das Monströse an sich aber nicht wahr. Der rangniedrigste der drei Generäle, die Zar Boris gegen den von polnischen Truppen getragenen Invasor Dmitri aussendet, begeistert sich Basmanow ebenfalls an den Schrecken des Krieges (Sz. 5), dringt auf Einhaltung der pietätslosen "russischen Sitte", auf frischen Gräbern ein Gelage abzuhalten, beteiligt sich an der obszönen Erniedrigung der überlebenden Zarentochter (beides Sz. 7) und der politisch sinnlosen Demütigung der autoritätshörigen Räte des Zaren (Sz. 11). Züge der Verrohung, aus fehlender Distanz gegenüber seiner sozialen Rolle als General, aus Bejahung der Gewalt in einer gewalttätigen Zeit und unüberlegter Übernahme barbarischer "russischer" Traditionen. Ein solch mißgestalteter Charakter kann aus der normativen Perspektive des unparteilichen Zuschauers in der Summe aller bisher aufgeführten Eigenschaften keine "utopische Haltung" im obigen Sinn einer Tugend zugesprochen werden.

Die utopischen Züge, die das Drama unter den Blicken des unparteilichen Zuschauers gewinnt, entwickeln sich in der Reflexion der ästhetischen Negativität. Die ernsthaftesten Antriebe ("die edlen Beweggründe") führen in einer verkehrten Welt, lediglich zu verqueren, zynischen Handlungen. Doch es ist auch die Situation der gesellschaftlichen Anarchie, der aufgelösten Sicherheit für Leib und Leben, die eine Gelegenheit in die Hand geben kann, die engen Grenze der eigenen sozialen Rolle zu überschreiten. Sowohl der namenlose russische Knecht in Mnischeks Stall als auch Basmanow, der soziale Aufsteiger in der Militärhierarchie, nutzen die Gunst des Augenblicks. Während ansonsten die untersten Klassen, denen am stärksten an einer Veränderung gelegen sein müßte (die leibeigenen Bauern und das "Volk" von Moskau), schon so weit depraviert sind, daß sie nur noch in abwartender Passivität verharren können, sind es die Repräsentanten der miteinander konkurrierenden Eliten, die die "die exemplarischen selbstversuche" wagen. Bei allem Kraftaufwand tritt die Epoche peinigend und unproduktiv auf der Stelle. Der Spur der entfesselten Gewalt folgt nirgends eine tatsächliche Veränderung der gesellschaftlichen Zustände

oder gar eine Beseitigung der Mißstände: der raschen Auswechslung der staatlichen Spitzen antwortet ein beredtes Schweigen aus der Tiefe (Sz. 9, 16, 18).

Betroffenheit und Verständnis gewinnt der unparteilicher Zuschauer indirekt über das Verständnis der Paradoxien: "wir sollten uns in allen diesen ungeheuern und extremitäten erkennen können, denen unsere ängste und sehnsüchte zum schicksal werden. die nicht mehr taktieren und kalkulieren sondern aufbrechen in ein anderes leben. im augenblick der verwandlung zeigen sie ihr menschliches gesicht. in ihren verrenkungen, ihren grimassen sollte doch die möglichkeit des menschen aufleuchten, die gerade, einfache, ungezwungene haltung."⁴⁶ Der choreographische Entwurf, der jeder Szene zugrunde liegt, zeigt die Komplexität der Handlungen in ihrer Körperlichkeit und Sinnlichkeit.

b) *Basmanows Entdeckung seiner Willensfreiheit.* Basmanows Entwicklung vollzieht sich äußerst dynamisch und ist gekennzeichnet durch jähe Umschläge. Ohne dessen Gegenwehr nimmt er seinen von den Greueln des Krieges gelähmten Widersacher gefangen. Im selben Moment erhält er in einer Post des Zaren Boris Godunow die Nachricht von der Aussetzung eines riesigen Kopfgeldes für Dmitri sowie seiner eigenen Ernennung zum Generalfeldherrn. Basmanow macht die ihn überwältigende Entdeckung seiner ihm als "Mensch" zukommenden Wahl- und Entscheidungsfreiheit: Da er höher nicht steigen kann und sich immer noch abhängig fühlt, glaubt er sich dadurch zu befreien, daß er Dmitri losbindet und sich ihn verbindet als seinen Freund und seinen Zaren, dessen Programm, aus Sklaven Menschen machen zu wollen, ihn beeindruckt. Diese gegen die historische Wahrscheinlichkeit gesetzte Motivierung der Entscheidung (obwohl der Frontwechsel eines General Basmanow zu der Armee des falschen Demetrius historisch verbürgt ist) wirkt auf den ersten Blick völlig überraschend, voluntaristisch, "unrealistisch". Doch ein Mann von Format trifft eben freie, souveräne Entscheidungen. Anstatt den sicheren Weg zu nehmen, wählt er den, der er für richtig hält, auch wenn er unbequemer ist. Er ist auch deshalb richtig, weil es sein eigener ist. Basmanow ist, im Gegensatz zu seinen Kollegen Golizyn und Soltikow nichtadliger Herkunft ist ("Er steht nicht im Geschlechtsregister"). Er muß also in den Augen Boris Godunows aus dem üblichen militärischen Mittelmaß herausragen, da er "entgegen der Dienst-rangordnung" den adligen Kollegen vorgezogen wird in dem Moment, da Dmitri wirklich zu einem ernstzunehmenden Gegner aufsteigt. Disponiert Basmanow seine auf sich selbst gründende Leistung zu seiner ungewöhnlichen Entscheidung, so seine soziale Herkunft zu deren politischen Inhalt. Mit dem bürgerlichen Zug der Ernennung nach Leistung rückt Boris gleichzeitig der antifeudalistischen Emanzipationsparole seines Widersachers Dmitri näher (verstärkt in Sz. 6). Sie weckt den wütenden Standesdünkel seiner Bojarengeneräle Golizyn und Soltikow, welche dadurch indirekt die Richtigkeit der Borisschen Entscheidung bestätigen. Denn der Grund ihres anschließenden zähneknirschenden Überlaufens zu Dmitri ist auch darin zu sehen, daß sie Basmanow für

⁴⁶ Ebd., 194.

einen fähigen Heerführer halten und sie es opportunistisch vorziehen beim sich ankündigenden Machtwechsel auf der richtigen Seite zu stehen.

Basmanows selbstbestimmte Entscheidung erweist sich jedoch als selbstzerstörerisch und folgenreich für die Geschicke des Landes. Er tauscht, ohne sich darüber im Klaren zu sein, das alte Subordinationsverhältnis zu Boris durch das neue zu Dmitri lediglich aus; er denkt sich Dmitri als seinen Freund (eine Rollendefinition, die dieser erst später annimmt, indem er Basmanow demonstrativ umarmt, während die Bojaren bei der Zeremonie der Schlüsselübergabe in Devotheit ersterben; Sz. 8) und verpflichtet sich ihm als seinem Zaren. Beide Rollendefinitionen - das reziproke hier, das subordinierende dort - scheinen Basmanow bruchlos, weil durch Dmitris Emanzipationsparole geeint, ineinander überzugehen. Ihm imponiert die edle Absichtserklärung; Zweifel etwa über die realen Erfolgsaussichten eines solchen Unternehmens, über die von Dmitri eingesetzten Mittel zur Erreichung eines solchen Ziels macht er sich keine. Dmitri ist vor allem anderen ein Instrument der polnischen Expansionspolitik. Seine Emanzipationsparole hat in deren Machtkalkül den Zweck, die unzufriedenen einheimischen Massen zu mobilisieren. Basmanows Wahl wendet das Schicksal des bereits geschlagenen Dmitri. Die Zurückschlagung der Invasion, die Wiederherstellung der Zentralgewalt und die Schaffung des inneren Friedens wären die ersten Schritte, um zu einer Besserung der gesellschaftlichen Lage zu kommen. Indem Basmanow Dmitri eine zweite Chance einräumt, macht er sich mitverantwortlich an neuen Kämpfen, die weitere Tote fordern und die Anarchie steigern.

Die erste Bewährungsprobe seiner ernst gemeinten freundschaftlichen Gefühle, denen Dmitri nie ein gleiches gegenüberstellen wird, liefert Basmanow in der zweiten fundamentalen Krise des Aufstieges. Deren Lösung setzt die Befreiungsabsichten endgültig auf die schiefe Ebene, auf der sie schon im Anfang waren (Dmitri versprach sämtlichen Polen, die ihm bei der Durchsetzung seines Rechts auf den Zarenthron helfen würden, ein Stück von der zu erwartenden Beute). Durch seine prompte Reaktion schlägt Basmanow die Bojaren in die Flucht, denen der Mörder des wirklichen Demetrius bereits Messer in die Hand gedrückt hatte und rettet so den von der Enthüllung seiner Identität konsternierten und dem Schutz der polnischen Leibwache entblößtem Dmitri vor deren möglicher Zugriff. Sodann beginnt er den unter der Last der Wahrheit buchstäblich zusammengebrochenen Dmitri äußerlich und innerlich wieder aufzurichten, indem er sich, seine Freundschaftsrechte wegwerfend, vor ihm erniedrigt. Dabei versorgt er ihn mit einer neuen, genauer: berichtigten Herrschaftslegitimation. Denn der Mensch, der auszog mit der Absicht, aus Sklaven Menschen zu machen, zeigt sich eben ironischerweise an das alte, brüchig gewordene, das Machtspiel erst ermöglichende feudale Legitimationsprinzip gebunden. Das Recht zur Herrschaft folgt unter den Bedingungen der Primogenitur aus der Funktionstüchtigkeit der Geschlechtsorgane des Herrschers. Daß Dmitri nicht "Demetrius", der Sohn Iwans des Schrecklichen ist (zu welcher Erkenntnis er sich selbst hätte aufschwingen können gerade in dem Moment, wo er sich als den Zarewitsch "erkennt"; Sz. 2) macht seine Katastrophe. Die Ermordung des Boten dieser Botschaft, des Mörders des Zarewitschs, ist in seinen

Augen lediglich eine gerechte Bestrafung; sie provoziert ihn zu keinen Anfechtungen des Gewissens. Mit dem Mord rückt Dmitri de facto in die Herrscherrolle, die er zu Beginn der Szene noch von sich weist, indem er durch ihn die verquere Philosophie des Mörders bestätigt - auch wenn ihn die Identitäts- und Legitimationskrise vorderhand überwältigt. Die souverän gewählten Gesten der Devotheit Basmanows, die Dmitri zur Wahrnehmung seiner Freiheitsmission wiederaufrichten sollen, wiederholen die von Basmanow mit Desinteresse wahrgenommenen und von Dmitri abgelehnten und verspotteten Bücklinge der Bojaren des Szenenbeginns. Ohne Skrupel geht Dmitri über den als Bestrafung eines Mörders gerechtfertigten Mord hinweg und versinkt ganz in Lamentationen über seine entzweite Identität, die er leibhaftig als Verdoppelung seiner selbst erlebt. Basmanow zieht nämlich den kleinen Demetrius hervor, über dessen Leiche Boris Godunow vierzehn Jahre vorher buchstäblich seinen Thron erbaute. Dmitri kann Demetrius nicht tragen und bricht zusammen: durch ihn glaubt er sich zu einem Nichts geworden, das kein Recht beanspruchen darf. Sein unähnliches alter ego verkörpert demgegenüber, die Wahrheit selbst und den Inhaber des "Rechts". In Umkehrung der Wertungen des Mörders tritt der wirkliche, tote Zarewitsch aus der Rolle des Menschen in die Gottes zurück.

Basmanow unterläuft Dmitris gebetsmühlenartiges Pathos durch nüchternen Hinweis, daß die Leichen des Demetrius und seines Mörders weggeräumt werden müssen. Jedes von Dmitri geäußerte Negativum kehrt er in ein Positivum. Für ihn ist das Auftauchen des Demetrius lediglich die Zerstörung einer Illusion, die Raum schafft für die Wahrheit, eine Scheidung des Legitimationsprinzip der Geburt von dem des guten Herrschers. Insofern Dmitri mit Demetrius identisch schien, ist er ebenfalls ein "Toter". Ein Neuanfang tut sich auf, sofern die Rolle des Zarewitsch jetzt abgelaufen ist. Das Recht auf den Thron kann nicht auf einen Toten gegründet werden, sondern nur auf die Lebenden. Herrschaft ist notwendig, zufällig zunächst, wer sie ausübt. Dmitri kann sich so gut wie jeder andere dazu die Freiheit nehmen wie er Basmanow sich die Freiheit genommen hat. Das ist inkonsequent. Basmanow gebrauchte seine Freiheit, um sich, wie er annimmt, aus einem Herrschaftsverhältnis zu lösen; Dmitri soll sie gebrauchen, um sich zum Herrscher aufzuschwingen (den er de jure durch die Schlüsselübergabe schon ist), also den eigentlichen Sinn seiner Emanzipationsparole zu unterlaufen. Um seinem Freund klar zu machen, daß dieser Akt von anderen erwartet wird, erfolgen, in Stellvertretung, abgestufte Unterwerfungsgesten Basmanows. Er wechselt seine Anrede von "Freund" zu "Herr", vom "Du" zum "Ihr" und "Euch", gibt Dmitri ausdrücklich seine eigene Freiheit hin und fällt zur Bekräftigung seiner Absicht schließlich vor ihm nieder. Dmitri hingegen richtet sich auf, nicht aber weil er den Willen Basmanows anerkennt. Er begreift sich als Dieb des Herrscherrechts, der sich und seine Beute, den toten Demetrius, aus den Augen der Öffentlichkeit bringen muß. Diese Fluchtgeste mißverstehet Basmanow sozusagen richtig als Antritt der Herrschaft und ihres neuen Legitimationsprinzips: "*Ihr bringt die Freiheit*". (Sz. 8/184). Denn bevor es Platz greifen kann, intendiert Basmanow, müssen die Leichen des Demetrius und des Mörders weggeschafft werden. "Fortschritt" vollzieht sich durch Erinnerungstilgung. Basmanows Parole "Vorwärts, Herr!" und der tatsächliche

Rückwärtsgang der beiden beim Herausschleifen der Leichen macht die gegeneinanderlaufenden Bewegungen der Szene anschaulich. Der Schritt von der Legitimation durch Geburt zur Legitimation durch gute Herrschaft ist sicher ein Fortschritt. Doch dazu hätte es keines unsinnigen Mordes bedurft, der nicht ungeschehen machen konnte, was sowieso alle wußten wie die Beseitigung der Mörderleiche den Mord nicht verbergen kann, da er ja in aller Öffentlichkeit geschah. Doch auch bei der Vertauschung eines Legitimationsprinzips durch ein höheres bleibt Herrschaft immer noch Herrschaft. Dieser Widerspruch zieht sich durch die merkwürdigen Metamorphosen der "Freiheit", die "genommen", "gegeben", "gebracht" wird. Was Basmanow in supponierter Stellvertretung für alle durchspielt, ist: Damit Dmitri dem Programm seiner Herrschaft, Befreiung, folgen, damit er also die Freiheit "bringen" kann, muß Basmanow seine eigene Freiheit hergeben, die er sich nahm, um das zu bekommen, was er schon hat. Diese Logik der Stellvertretung, darauf arbeitet das Stück hin, ist nur aufzulösen, wenn nicht nur einige sich die Freiheit nehmen, sondern alle. Außerdem: daß Dmitri von allen das Mandat bekommen hätte, wie Basmanow unterstellt, ist eine gänzlich unbewiesene Behauptung.

Dabei täte Dmitri, unabhängig davon, ob er es mit seiner Regierungsdevise ernst meint oder nicht, gut daran, sich einen Rückhalt im Volk zu verschaffen, um sich erstens gegenüber den Polen, deren Waffen ihn nach Moskau trugen, einen größeren Handlungsspielraum zu verschaffen und zweitens der Bedrohung der Bojarenpartei zu entgehen. Doch bereits die nächste Szene, die Dmitri auf dem Gipfel seiner Macht zeigt, leitet seinen Untergang ein, den er dann ahnungslos mit einer Reihe scheinbar erfolgreicher Maßnahmen weiter beschleunigt. Der vom Volk unjubeelte Einzug in Moskau kippt unversehens in einen Überfall um. Ein banaler Sturm enthüllt den Befreier als Eroberer. Das einsetzende Schweigen wird als offene Feindseligkeit niedergekämpft. Anstatt eine Politik einzuleiten, die das Vertrauen wiederherstellt, wendet sich Dmitri an den falschen Adressaten: von der Zarenmutter Marfa will er seine Anerkennung als leiblicher Sohn erpressen - mit Verweis auf seine Legitimation als guter Herrscher! Dann wieder erscheint die Befreiung lediglich als Verwaltungsmaßnahme, bei gleichzeitiger Verspottung des loyalen Verhaltens der Räte auf das er in diesem Fall angewiesen sein würde. Schließlich bleibt vom ursprünglichen Programm nichts übrig als die "Freiheiten", die sich der Herrscher herausnimmt. Der vorletzte Fehler, die Erhebung seines Feindes Schulski und die Qualifizierung seines Freundes Basmanow als Feind, zeigt Dmitri, bei völliger Verkennung seiner unterhöhlten Machtposition, in der typischen Attitude des Despoten: jäh, unverhältnismäßige, unbegründete Entscheidungen und Grausamkeiten, gepaart mit Gesten der "Großzügigkeit".

Ohne Vorwarnung fällt Basmanow in Ungnade. In einem eher beiläufigen Spielchen, einem der momentanen Laune entspringenden Einfall fordert Dmitri die um Schulski gescharten Bojaren auf, ihre Unschuld an einer Konspiration gegen ihn dadurch zu beweisen, daß sie die Verschworenen umbringen. Der Ausgang ist in mehrerer Hinsicht überraschend: der terrorisierende Scherz fördert eine tatsächliche Konspiration zutage. Die Bojaren, statt sich der Spielregel zu verweigern, schlagen sich lieber gehorsamst die Köpfe ein. Doch gerade das

Oberhaupt der Verschwörung, Schuiski, obwohl er der Spielregel folgt und, wirklich "schuldig", sich nicht rührt, überlebt als einziger. Basmanow deutet diesen Vorgang richtig und verhöhnt den von Todesangst Gepeinigten, ob er nicht seinen Zaren um Gnade anflehen wolle. Obwohl dieser sich weigert, gewährt Dmitri ihm seine Gnade. Das bringt ihm die respektlose Kritik Basmanows ein. In umgehender Reaktion läßt Dmitri Basmanow kommentarlos gefangen setzen. In gänzlicher Disproportion verzeiht er eine Konspiration, aber er duldet keine Kritik, mag sie auch von einem Freund geäußert sein und, wie sich herausstellen wird, zutrifft. Was Dmitri zu seinen Entscheidungen treibt, könnte man sich folgendermaßen erklären: er glaubt sich mächtig genug, einen Feind dadurch auszuschalten, daß er sich ihn als Freund verbindet und auf die Dankbarkeit dieses fähigen Mannes spekuliert. Zudem hofft er, etwaige feindliche Handlungen in der Nähe besser kontrollieren zu können. Rätselhafter ist die Verstoßung Basmanows. Dmitri vermutet möglicherweise, Basmanow könnte aus den großen Verdiensten für seinen Werdegang, Mitspracherechte in den Amtsgeschäften ableiten. Daß er seinen General umstößt, wie der ihn seinerzeit bei ihrer ersten Begegnung als Feinde, besagt: Er muß Basmanows Macht über ihn auch als Demütigung empfunden haben, die er ihm nun verspätet mit gleichem heimzahlt. Kam er nach der Entfesselung und Lähmung nicht etwas allzu schnell zur Sache, ohne eine Geste der Dankbarkeit? Jetzt glaubt er, seine Hilfe nicht mehr nötig zu haben und genug Herr seiner Situation zu sein, daß er, Basmanows Beispiel der Großmut verquer wiederholend, in freier Entscheidung einen Feind als Freund erwählen kann. Dmitri borgt sich Basmanows Formen, bei völliger Verkennung ihres Inhalts.

Die Entscheidung des Zaren trifft Basmanow völlig unerwartet: In dem Ausruf "Freund" steckt sowohl Überraschung als auch Vorwurf und Mahnung. Die Absicht Dmitri als Freund und als Zaren die Treue zu halten, erweist sich gegen Basmanows Willen, aber nicht ohne sein Zutun, als gescheitert. Erst nach angestrengtem Nachdenken findet er das ursprüngliche Motiv seines Handelns wieder, nicht von der Gnade leben zu wollen. Mit den Worten "dann bei den Toten" wühlt er sich in den Leichenhaufen der Bojaren. Auch dies Aktion bleibt rätselhaft: Daß Basmanow lieber tot sein möchte, als um Gnade zu betteln und von der Willkür des Zaren abzuhängen, scheint dieser Figur angemessen. Doch warum sucht er ausgerechnet bei denen Zuflucht, die lieber starben als sich der Willkür zu verweigern? Hat sich Basmanow von der Unmöglichkeit überzeugt, er stelle sich wie er mag, dem Zwang der Herrschaft zu entfliehen? Sicher ist: durch die zweimalige entscheidende Beförderung des Schicksals Dmitris und seiner Selbstunterwerfung hat Basmanow Dmitri in jene Position gebracht, die es ihm erlaubt, über ihn zu verfügen, und daß weiterhin bei einem Machtwechsel durch Schuiski, so wie Basmanow mit ihm umsprang, sein Schicksal sich eher verschlimmern würde.

c) Basmanows Entdeckung des Prinzips der Volkssouveränität. Von diesen Voraussetzungen her kommt Basmanow in seiner Gefangenschaft zu einer Ansicht des Freundes und Zaren, die einen neuen Gesichtspunkt in das Spielgeschehen einführt. Diesen hat der Autor im Sinn, wenn er von den "realistischsten gedan-

ken" spricht. Sie bezeichnen den vorgeschobensten Punkt, zu dem irgendeine Figur des Stückes vorstößt. Der vom Autor geplante "theatralische Feldzug gegen das Legitimitätsprinzip aller Klassengesellschaft" ⁴⁷ gerät hier in die entscheidende Phase. Als Höhepunkt der Bauernhandlung macht Basmanow eine zweite überraschende Entdeckung. Abermals durch die Gunst des Augenblicks begünstigt, stößt er auf das Prinzip der Volkssouveränität. Es ist eingebettet in ein merkwürdiges Spiel des Verstehens und Mißverstehens aller Beteiligten, der Bauern, der polnischen Soldaten und Basmanows. Doch wie bei seiner ersten Entdeckung, der der Willensfreiheit, gelingt es ihm nicht, daraus die richtigen Schlüsse zu ziehen.

Zunächst geht es darum, die strukturelle Bedeutung dieser Sequenz zu rekonstruieren. Sie ist nicht nur der Abschluß und der Höhepunkt der Bauernhandlung (Sz. 3 und 16), sondern auch der Übergang zum zweiten Zwischenspiel (Sz. 16, zweiter Teil) das in einer Staffel das ungebrochen Gegenwärtige des Vergangenen heraufholt. Ihr Anfangsglied bildete das erste Zwischenspiel (in Szene 9: Kommentar der Bolschewiki, Vergangenheit 3: März 1918), ihr letztes Glied der Kommentar des Vierten Individuums, des sächselnden Werkstätigen (Sz. 20, Vergangenheit 4: DDR bzw. Gegenwart 1). Das finstre Schweigen der Bauern signalisiert so gut wie jede explizite Selbsterklärung, daß sie der Richtigkeit der Worte Basmanows beipflichten müssen wie das Dazwischenfahren der polnischen Soldaten das Verhalten der Bauern richtig interpretiert als offene Feindseligkeit. Das Schweigen, per se eine Unterbrechung, wird im vorliegenden Drama jeweils zu einem Zwischenspiel genutzt ⁴⁸: diverse Figuren (Sz. 9, die Bolschewiki; Sz. 16. Szene, der Theaterkommentar, dem kein Sprecher zugeordnet ist, vertritt die Figur des Autors) treten als Anwalt der Stimmen auf, die im jeweiligen Schweigen niedergeknüppelt werden. Gleichzeitig kommen die Invasoren jetzt zum Verständnis ihrer wirklichen Lage.

Die Bauernszenen sind spiegelbildlich gebaut: Der erste Bauer stößt jeweils auf die unmotiviert umherstehenden anderen beiden und bringt durch die Frage nach ihrem Tun einen zähflüssigen Diskurs in Gang. Er wird jeweils durch *simulierte* Nahrungsaufnahme und *scheiternde* Schlägereien unterbrochen und findet schließlich eine Ende mit dem Durchmarsch polnischer Soldaten. Sie mißverstehen die Gesten und Worte der Eingeborenen stets als Willkommensgesten. Die Anlage der Nebenhandlung als zäher Diskurs hebt die Bauernszenen auch formal von der Haupthandlung ab, die in dem raschen Wechsel der Vorgänge und der Lakonik der Dialoge (eine gewisse Ausnahme stellen die Überredungsszenen 4, 10, 12 dar) eine ungeheure Dynamik entfalten. So tritt zu dem doppelt raumhaften Verhältnis der Nebenhandlung zur Haupthandlung als Unten und als Peripherie, die die Akteure der Haupthandlung gele-

⁴⁷ So kennzeichnet der Autor nach der Lektüre des Teller-Aufsatzes zu Schiller *Demetrius* seine früheste Intention in dem Konzept zum *Dmitri*, Schiller/Braun (1986), 177 (12.8.79).

⁴⁸ Eine weiteres Beispiel für die kunstvolle Parallelführung der Szenen: In Szene 9 enthüllt ein (historisch verbürgter) Sturm beim Einzug Dmitris in Moskau die Waffen unter den Gewändern. Das anfänglich jubelnde Volk "hält den Atem an. Eisiges Schweigen. Die Glocken verstummen." In Sz. 16 verfallen die Bauern nach Basmanows Worten am Schluß in finstres Schweigen. In beiden Szenen werden die Einheimischen daraufhin von den Invasoren überfallen. Dann setzt das jeweilige Zwischenspiel ein.

gentlich durchstreifen, das zeithafte Verhältnis der Monotonie und stillstehenden Zeit, gelegt um einen Kern sich überstürzender Ereignisse.

Der Stolz, unfrei zu sein (so der zweite Rat in Sz. 15), ist indessen für die Bauern bei ihrem ersten Auftritt keine Haltung, die sie durchstehen könnten. Im Zeichen der nahenden Kampfhandlungen zwischen Zar Boris und dem Gegenzar scheitert ihr entschlossener Versuch, ihr bedrohtes Väterchen zu retten an ihrem Hunger und dem zarischen Gesetz, das ihnen verbietet, das Gelände zu verlassen. Es ergeben sich merkwürdige Aspekte der Freiheit, die der neue Mann bringen will. Sie könnten, wenn Dmitri Boris schlägt, ihrem Zar zu Hilfe eilen. Der erste Bauer gibt zu bedenken, daß er auch als Freier nicht von der Stelle kam und sich, um ökonomischer Erwägungen willen, lieber in Knechtschaft begab. Seine ketzerische Anfrage, wer denn nun der "richtige Zar" sei, droht eine Keilerei zu entfachen, die aber an der starken Hungerschwäche der Bauern ein Hindernis findet. Der eben einmarschierende Dmitri möchte in den zusammengesunkenen Bauern seine künftigen Untertanen erkennen, denen er aufzuhelfen gedenkt. Die Bauern verhalten sich zu dem bald siegenden Dmitri so bruchlos loyal wie zu dem alten Zaren.

Am Tag der herrschaftlichen Hochzeit beginnen die Bauern bei ihrem zweiten Auftritt sich allmählich zu erinnern, daß sie ebenfalls feiern wollten. Aber es will keine rechte Stimmung aufkommen: Es fehlt an Schnaps und dem ersten fehlen die Arme, verloren in einer Schlacht für Dmitri. Das "Trinken" auf nüchternen Magen erzeugt seltsame Berausungen: Man kommt überein, daß Zar Dmitri, verglichen mit Zar Boris, in "etwa gleich" (gleich gut und gleich schlecht), aber immer noch nicht der "richtige Zar" sei. Vielleicht müßte man den Zaren wöchentlich wechseln, um nicht nur den "richtigen" Zaren sondern auch den "allerbesten" ausfindig zu machen. Tatsache ist einfach, daß der Zar sie, die Bauern, nicht "sieht":

"Erster Wer herrscht, muß alle sehen.

Dritter Dann müssen alle herrschen." (Sz.16/205)

Dieser Gesichtspunkt, zu dem sie sich unabsichtlich hingeredet haben, ist für sie so überraschend, daß sie in ein schallendes Gelächter ausbrechen, während eben Basmanow von polnischen Soldaten vorbeigeführt wird. Er zwingt sie, diese neue Erkenntnis, von der er nichts wissen kann, zu begreifen. Die Bauern kündigen den sprachunkundigen, und deshalb zu allem lächelnden Ausländern an, gegen die ursprüngliche Absicht, keinen Zaren zu feiern, und ergehen sich dann in, mit freundlichster Miene vorgetragenen, Beschimpfungen, die in folgenden Worten gipfeln:⁴⁹

"Erster Nämlich der Zar ist falsch. Kannst du mir folgen. Er ist, wie sag ich es emotionslos, nicht legitim.

⁴⁹ Jürgen Teller (1986), 215 spricht von der "radikalsten Moral der Geschichte"; die Behauptung, daß dies eine "letzte(n) Verteidigung Dmitris" sei, geht m.E. an der Pointe dieser zentralen Stelle vorbei.

Basmanow (auf die Bauern zu) Kennt ihr den Zaren? Ich sage euch ein wunderbarer Mann. Der beste Mensch. Ich kenne ihn. Ein edler Junge. Es gibt keinen bessern. Was heißt falsch. Falsch sind sie alle. Legitim! Welche Herrschaft ist legitim. Es ist Herrschaft. Es ist falsch.

(Bauern schweigen finster. Lacht)

Ihr seid richtig. Ihr seid richtig.

(Soldaten drängen die Russen plötzlich brutal auseinander)."

(Sz.16/206)

Basmanow amüsiert sich über das verquere Denken seiner Landsleute. Im augenscheinlichen Widerspruch zu seinem Schicksal als Gefangener erklärt er, unter Berufung auf die Authentizität seiner Urteils, Dmitri zu einem Superlativ an menschlicher Integrität. Gemessen an den Wertmaßstäben der Bauern, nach der sich die Legitimität an der Güte der Herrschaft bemißt, wäre Dmitri der "richtige Zar". Doch Basmanow hebt das Problem durch Trennung von Person und Funktion auf eine neue Ebene. Die kommt einer Absage an seine ursprüngliche Absicht gleich, die Befreiung durch einen Zaren, also von oben, ins Werk zu richten. Da Herrschaft überhaupt "falsch", illegitim ist, sind alle, die sie ausüben, nicht bloß dieser oder jener, unabhängig von den besonderen Qualitäten der Person ebenso "falsch". Der dagegengestellte, wiederholte Satz "Ihr seid richtig" erhält eine doppelsinnige Bedeutung: als Feststellung bestimmt er die Bauern im Gegenzug aufgrund ihrer sozialen Stellung als Beherrschte für die "Richtigen"; als ironische Bemerkung impliziert er eine Kritik: sie sind die "Richtigen", aber sie denken "falsch". Sehen wir diese Aussage im Kontext des Hochstapler-Motivs und der Funktion der Bauern-Szenen, so erhält sie eine weitere Bedeutung. Der Knecht Dmitri "erkennt" sich auf das verführerische Angebot des Woiwoden Mnischek (Sz. 2) ja deswegen als Zar, weil es seinem Selbstwertgefühl entgegenkommt. Der Glanz der Herrscherrolle verbürgt ihm die Korrektur der Falschheit jener Verhältnisse, unter denen er als ein "Richtiger" verkannt leben muß. Verzaubert und überrumpelt von der sich eröffnenden Chance, verdrängt er, daß seine eigenen Kindheitserinnerungen mit denen, an die in Mnischek zu gemahnen versucht, nicht übereinstimmen.⁵⁰ Das Hochstapler-Motiv mündet im Problem der Identität, eines der zentralen Themen des Stückes, auch und gerade der Bauern-Szenen. Ihre Funktion ist es, nicht nur zu demonstrieren, daß die Planungen, gleich ob sie von einem Zaren Boris oder Zaren Dmitri gemacht werden, über ihre Köpfe hinwegrollen; in einem quälenden Gang verschaffen sich die Bauern eine Ahnung von der Falschheit der Verhältnisse. Denn auch sie, die das stärkste Interesse an ihrer Beseitigung hätten, haben, wie fast alle Beteiligten, die Hierarchie und die gängigen "russischen" Vorurteile und Sitten masochistisch verinnerlicht.

Begreift Basmanow selbst die Wahrheit, die er den Bauern nahezubringen versucht? In der Nacht der Verschwörung, als die Bojaren und Räte buchstäblich schon aus dem Boden quellen und von der Decke steigen, versucht er Dmitri als

⁵⁰ Eine Deutung dieser Szene als Gehirnwäsche ist abwegig, so Rosellini (1983), 147.

seinen "Herrn" zu warnen. Auf die Fragen seiner Berufskollegen Golizyn und Soltikow, welche die Waffen auf ihn richten, ob Dmitri sein Herr oder Freund oder nichts mehr sei, weiß er keine Antwort und beginnt stattdessen den Kampf, bei dem er von Soltikow hinterrücks erstochen wird mit den Worten "Dein wahrer Freund, falscher Herr" (Sz. 17/212). Dieser tödlich endende Rettungsversuch Basmanows, ohne Übergang und ohne Kennzeichnung der näheren Umstände der Flucht erfolgend,⁵¹ ist nach seiner Absage an Herrschaft überhaupt und somit auch als Absage an Dmitri als Herrscher ein Rückschritt, ein ziemlich sinnloser Einsatz seines Lebens für ein bereits aussichtslos gewordenes Unternehmen. Erwartbar wäre gewesen, daß sich Basmanow schon seiner äußeren Lage als Gefangener wegen aus dem Machtgerangel verabschieden würde. Die Rückkehr zeigt, daß Basmanow auch seine zweite Entdeckung nicht begriffen hat.

Wie Soltikow genauer als Basmanow selbst erkennt, kann der Beweggrund seines Handelns nur der Einsatz für den Freund sein. In der Situation wäre es allerdings völlig unerheblich gewesen, ob Basmanow aus Freundschaft oder aus Loyalität gegenüber seinem selbsterwählten Herrscher handelt. Für Soltikows verspätete Rache genügt es, daß er Dmitri schon wieder zu helfen versucht. Das Freundschafts-Motiv kommt aber nicht rein zu Geltung. Wenn Basmanow den Bauern Dmitri als den besten Mann vorstellt, muß diese Aussage in Betracht seiner Gefangenschaft als Sarkasmus gelesen werden. Die Herrschaftskritik impliziert jedoch auch, daß Basmanow zwischen den menschlichen Qualitäten und den Anforderungen der Rolle unterscheidet. Daß Basmanows fundamentale Kritik der Herrschaft, sein Ende des Glaubens an Legitimität wie die aufgefundene Bedingung realer Demokratie (wenn alle herrschen, "herrscht" keiner mehr) in den heutigen Tag hineingreift, als unbewältigtes Problem, zeigt die Art wie die Zwischenspiele es heraufholen und wie der offene Stückschluß es weitergibt.

4. Finstre Komödie (Ästhetisches Beschließen)

Unter den vielen Versuchen, auf den Rang von Friedrich Schillers "Demetrius"-Fragment aufmerksam zu machen,⁵² gelingt es kaum einem, das Neuland, das der sterbende Schiller im Begriff war zu betreten, so schlaglichtartig sichtbar zu machen, wie Karl Mickel in seiner knappen Skizze der klassischen Werke Schillers: Korreliert man die nationale Herkunft der Stoffe mit der Herkunft der dramaturgischen Grundmuster der Stücke, so durchläuft Schiller vom "Wallenstein" bis zum "Wilhelm Tell" das Curriculum eines Europäischen Theaters. Folglich zeigt der "Demetrius": "Osteuropa und Rußland, die eurasischen Wirren hatten noch gefehlt; über den Plan können wir nur mutmaßen, nur eins ist

⁵¹ Wir dürfen vermuten, daß er sich aus dem Staub machte, als seine polnischen Bewacher damit beschäftigt waren, die "politische" Versammlung der Bauern aufzulösen.

⁵² Besonders hervorzuheben sind Thomas Manns anrührender *Versuch über Schiller. Zum 150. Todestag des Dichters – seinem Andenken in Liebe gewidmet* (1955) (Mann (1968), 174-177, sowie: Martini (1983); Söring (1982), 6. Kap.; Szondi (1978/1), und natürlich Teller (1982).

gewiß: ein russisches dramaturgisches Modell gab es nicht.⁵³ Sofern man die Frage nach der Legitimität von Herrschaft als den *Gegenstand* des "Demetrius" anerkennt, ergeben die Antworten, die der sich entwickelnde historische *Stoff* (Zarentum, Oktoberrevolution, stalinistische und kapitalistische Modernisierung, wiederkehrende Zeit der Wirren?) in der Folge liefert, neue Rückfragen zur Leerstelle und zum Novum eines *russischen dramaturgischen Modells*. Hält Volker Brauns Stück *Dmitri* einem solchen Anspruch stand? Nimmt man allein Brauns theoretische Äußerungen, so ist man eher skeptisch gestimmt. Sogar in dem fast hermetisch wirkenden Aufsatz *Schillers Entwurf des "Demetrius" als fingierte Biographie eines deutschen klassischen Autors* (1984, veröffentlicht 1992)⁵⁴ mischt sich in die bereits in der Kindheit geweckte Schiller-Begeisterung noch jene Tendenz zur Unterschätzung und Verkleinerung des Klassikers, die der Bemühung um Augenhöhe nicht förderlich ist. Die russische Dramaturgie ist eine "gleichsam imperatorische Dramaturgie."⁵⁵

"Weil die Handlung groß und reichhaltig ist, und eine Welt von Begebenheiten in sich begreift, so muss mit einem kühnen Machtschritt auf den höchsten und bedeutungsvollsten Momenten hingeschritten werden. Jede Bewegung muß die Handlung um ein merkliches weiter bringen. Man dringt von dem innern Pohlen durch die Grenzgouvernements bis in den Kremel zu Moskau, das Ziel dem man sich zu bewegt steht hell vor den Augen. Was dahinten gelaßen wird, bleibt dahinten liegen, der gegenwärtige Moment verdrängt den vergangenen und so geschieht es, daß der Held des Stücks am Ende mit Schwindeln auf die ungeheure Bahn zurückblickt, die er durchlaufen hat. Jeder Moment aber, wo die Handlung verweilt, ist ein bestimmtes ausgeführtes Gemälde, hat seine eigene vollständige Exposition und ist ein für sich vollendetes Ganze [...]"⁵⁶

Wie der Umfang der vorliegenden Szenen der Reichstagsfassung vermuten läßt, hätte Friedrich Schiller bei der Einlösung dieses Programms mit ähnlichen Problemen rechnen müssen wie bei der Arbeit am *Wallenstein*. Volker Braun gelingt es, in zwanzig konzentrierten Szenen die imperatorische Dramaturgie wirklich zu realisieren - um die Stelle zu bezeichnen, an der das Drama der Demokratie aufzuführen wäre. Diese Gegenwart geschieht, wenn der einzelne Akteur mit den vorgegebenen Texten und den Szenen der alten Geschichte bricht und sich entschließt, der Autor des eigenen Handelns zu werden; und wenn die Befreiung als etwas begriffen wird, das nicht von oben verfügt werden kann, sondern als das, was alle in kollektiver Selbstgesetzgebung zu vollziehen haben. Das ist das Fazit des unparteilichen Zuschauers, der als impliziter Bestandteil der ästhetischen Bedeutung, vom realen Zuschauer entdeckt werden kann. Im diesem gültigen normativen Gehalt, den er als Gegenentwurf zu den gewalttätigen Abläufen formuliert, erkennt er den Grund für die Form der finsternen Komödie. Sie ist ein gelungenes ästhetisches Explikat utopischen Überlegens.

⁵³ Mickel (2000), 173.

⁵⁴ Braun, T 8, 297-312.

⁵⁵ Teller (1982), 277.

⁵⁶ Schiller NA 11, 177 f.