Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 69 (1989)
Heft: 9

Artikel: Literatur der Französischen Revolution : Revolution der Literatur?
Autor: Rieger, Dietmar
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164684

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Dietmar Rieger

Literatur der Französischen Revolution – Revolution der Literatur?

Die literarischen Kanonisierungsprozesse sind ausserordentlich komplex. Warum, bis wann und bei welchem Publikum welches Werk der Literatur der Vergangenheit in der Rezeptionsgeschichte «überlebt», lässt sich nicht auf der Basis von Quasi-Gesetzmässigkeiten beantworten. Gleiches gilt für das Gegenteil, die Frage nach den Gründen für das Nichtbeachten und Vergessen, ja das Verdrängen literarischer Werke und Gattungen. Nicht zuletzt die Beschäftigung mit dieser Frage aber macht die Literaturwissenschaft zu einer spannenden Wissenschaft, die glücklicherweise vor Entdeckungen, vor Wiederentdeckungen niemals sicher ist — mit nicht allein museal-archivarischer, sondern auch rezeptionsinitiierender, kulturkonstruktiver Funktion. Ich erinnere nur an jüngste Wiederentdeckungen von literarischen Werken so vieler Autor*innen* der Vergangenheit, die — obgleich von ihrem zeitgenössischen Publikum vielfach durchaus geschätzt — bis heute keine Chance hatten, in literarische Kanons späterer Epochen einzugehen.

Kein günstiges Rezeptionsklima

Die im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts, also während der Französischen Revolution erschienene französische Literatur war noch zu keiner Zeit kanonverdächtig, und es sieht trotz einer vor allem saisonal bedingten vermehrten Beschäftigung mit der Revolutionsliteratur nicht so aus, als würde der Bicentenaire daran Wesentliches ändern. Es scheint, als bestünde ein Naturgesetz, nach dem in einer Revolution literarische Ambitionen und ästhetische Werte von vornherein zum Scheitern verurteilt sein müssen, so weitgehend einhellig ist seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert das negative Verdikt über die Literatur dieses Zeitraums. Es lässt sich unschwer eine Kontinuität der Kritik an der Revolutionsliteratur erkennen. Diese Kontinuität verbindet Zeitgenossen wie den deutschen Revolutionsbeobachter Konrad Engelbert Oelsner, der wie viele gemässigte Revolutionäre vor allem seit den Septembermorden des Jahres 1792 vor der Gefahr der «tiefsten Barbarei»[1] auch im Bereich der Kultur warnt, und so manche «gens de lettres», die eine Rückkehr zu dem fordern, was sie unter literarischer Normalität verstehen, mit einem noch legitimistischen Victor Hugo,

der 1824 schreibt: «La société, telle que l'avait faite la révolution, a eu sa littérature, hideuse et inepte comme elle. Cette littérature et cette société sont mortes ensemble et ne revivront plus.[2]» Ähnliche ideologische Motivationen dürften den Wiener Gymnasiallehrer Ferdinand Lotheissen 1872, ein Jahr nach der Pariser Kommune, dazu verleitet haben, in seiner Darstellung der französischen Literatur der Revolution gegen den literarischen Verfall in dieser Zeit, gegen die «barbarische Invasion elender Machwerke» in den Händen eines «trunkenen wilden Pöbels» zu polemisieren[3]. Auch wenn die Literaturwissenschaft nach Lotheissen gemässigter formuliert, so perpetuiert sie doch im wesentlichen dieses Werturteil auch dann, wenn ihre aufgeschlossenen Vertreter das lange gehegte Vorurteil, Kunst und Literatur hätten — vielleicht vom Theater abgesehen — in der Französischen Revolution eine Art «Interregnum»[4] durchgemacht, wenigstens quantitativ falsifizieren.

Symptomatisch ist das Verdikt, das in einer typischen Bicentenaire-Publikation *(La Révolution française en 100 questions)* des renommierten Larousse-Verlags zu finden ist: «La Révolution française est une véritable catastrophe pour la littérature. La plupart des écrivains de talent préfèrent émigrer. Ceux qui restent sont inquiétés par la censure. Certains auteurs deviennent des hommes politiques, d'autres montent à l'échafaud. Peu de noms et peu d'œuvres émergent de cette période.[5]» Gerade in einem didaktisch ausgerichteten Werk, das ein breites Publikum nach dem multiple choice-Verfahren auf seine Revolutionskenntnisse hin abklopfen und ihm zugleich revolutionäre *Fakten* und *Werte* vermitteln will, fällt die Diskrepanz zwischen der (positiven) Integration der Revolution in die nationale Identitätsbildung und ihre Geschichte einerseits und der (negativen) Ausgrenzung der Literatur, die sie hervorbrachte, aus der nationalliterarischen Tradition anderseits besonders auf: Die Revolution zwingt das literarische Talent zur Emigration oder knechtet es durch die Zensur — als habe das Ancien Régime die Phänomene Emigration und Zensur nicht gekannt —, die literaturfeindliche Revolution lässt den Literaten nur die Alternative zwischen revolutionärer politischer Tribüne und Schafott. Nur drei Namen werden genannt: einmal der Marquis de Sade, der Spezialfall, den das Ancien Régime keineswegs aus politischen Gründen eingekerkert hatte und dessen letztlich vergeblichen Bemühungen, sich bei den Revolutionären lieb Kind zu machen, nicht darüber hinwegtäuschen können, dass die Ideologie dieses Aussenseiters trotz einiger rousseauistischer Einsprengsel oder Maskierungen eine zutiefst gegenrevolutionäre ist; denn Sade tut eigentlich nichts anderes, als den destruktiven Aspekt «Revolution» in den Dienst des grenzenlosen Genuss- und Machtstrebens eines aristokratischen Individuums zu stellen, das sich antiegalitär einer neuen Elite zugehörig fühlt. Zum andern wird Rétif de la Bretonne, ein weiteres «Original»,

genannt, der — schon seit 1767 ausserordentlich produktiv — auch nach 1789 die Druckerpresse intensiv beschäftigt, doch als ein Realist besonderer Prägung keineswegs die Augen vor der revolutionären Wirklichkeit verschliesst und dessen Werk — etwa seine umfangreiche Autobiographie *Monsieur Nicolas* (1794—1797) — erst allmählich in seiner wahren Bedeutung erkannt wird. Und schliesslich fällt der Name von Sénac de Meilhan, eines amtsadligen Vertreters des Ancien Régime, der im Frühjahr 1790 emigriert und 1797 in Braunschweig den bedeutendsten Emigrantenroman *(L'émigré)* publiziert.

Zwei erotomanische Nonkonformisten, die sich wegen ihrer unterschiedlichen Erotologien nicht ausstehen können und zunächst und vor allem ihren Nachruhm kaum ihren literarischen Qualitäten verdanken, und ein königstreuer Emigrant, dessen Romanfiguren wie er selbst zwar einsehen, dass das Rad der Geschichte nicht zurückgedreht werden kann, doch damit noch nicht das Geschehene gutheissen: Wir wissen, dass diese drei allein keineswegs die Literatur der Revolutionsepoche zu repräsentieren vermögen. Wir wissen auch, woher die obstinate Verdrängung der Literatur der Französischen Revolution im wesentlichen herrührt. Sie hat etwas mit der durch die Revolutionen des 19. Jahrhunderts und ihre Literatur verstärkten Abneigung gegen jede politische-operative Literatur zu tun. Das was man die bürgerliche Autonomisierung der Literatur nennt, ihre Ausgrenzung aus der Lebenspraxis und ihre Erhebung zu einem autonomen Bereich über ihr, war nicht dazu angetan, Revolutionsliteratur, soziopolitisch engagierte Literatur gleichgültig welcher Provenienz als über ihre Entstehungszeit hinaus legitim anzuerkennen. Die Konsekrierung jener Revolution, welche die bürgerlichen Staatsformen und Gemeinwesen der Moderne zum Resultat hat — und das heisst beileibe nicht die Konsekrierung aller Phasen der Französischen Revolution —, wird begleitet von einer radikalen «Verschrottung» jener kulturellen Instrumente, die zur Erreichung des Ziels wesentlich beigetragen haben, aber nach Möglichkeit nicht mehr für eine weitere prinzipielle, also revolutionäre Veränderung des Status quo eingesetzt werden sollen. Revolution der sozioökonomischen und politischen Verhältnisse des Ancien Régime in ihren Resultaten ja, Literatur der Revolution nein, insofern als sie die Gefahr der Revolution der Literatur und diese wiederum die Gefahr neuer Revolutionen in sich birgt.

Aber kann in bezug auf die Literatur von 1789 bis 1799 überhaupt von einer Literatur*revolution* im Rahmen einer umfassenderen Kulturrevolution gesprochen werden? Sicherlich ist zwischen zwei Aspekten zu unterscheiden: einerseits der Revolution von Kultur, Kunst und Literatur als einer Folge des durch die Französische Revolution ausgelösten Formationswechsels, als Folge dessen, was Winfried Schröder die «Entfaltung der sozialen Strukturen der bürgerlichen Gesellschaft» nennt[6] — diese Revolu-

tion erstreckt sich bis weit in die dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts; anderseits der diese Revolution eröffnenden Kultur-, Kunst-, und Literaturrevolution insbesondere der Jahre 1789—1794. Von letzterer kann und muss trotz der Problematik des Wortes «Revolution» selbst — mit einigen Einschränkungen — sehr wohl gesprochen werden, zumal wenn man von einem nicht-immanenten Literaturbegriff ausgeht, der auch den funktionalen Sitz im Leben der Literatur, ihre Kommunikationssituation berücksichtigt. Von dieser «Sprach- und Literatur-Revolution» spricht der deutsche Revolutionszeuge Joachim Heinrich Campe, Literat und Pädagoge, wie Klopstock und Schiller 1792 mit der französischen Ehrenbürgerschaft ausgezeichnet, bereits 1789 in seinen *Briefen aus Paris* und kennzeichnet zugleich einige der wichtigsten Veränderungen: Die eingeleitete Revolution «dürfte wahrscheinlich die ganze französische Literatur treffen. Auch in Ansehung dieser hat man jetzt schon angefangen, den bisherigen Despotismus der Vierziger [sc. der Ac. Fr.] und mit ihm dem von diesen der Sprache und den schönen Wissenschaften aufgelegten willkürlichen Regelzwang herzhaft zu entsagen [. . .] Dies alles — und besonders die jetzige Erhebung des französischen Geistes durch das neue Freiheitsgefühl, durch das glücklich errungene Denk-, Sprech- und Schreiberecht, durch den fortdauernden erhitzenden anstrengenden Kampf wider Despotismus und Tyrannei jeder Art und durch die nunmehr geschehene Eröffnung so mancher glänzenden Bühne [. . .] verheisst der Sprache der Literatur, den Künsten und Wissenschaften dieses Volkes nach und nach eine so allgemeine verbessernde Umschmelzung, dass wir anderen [. . .] künftig wohl Mühe haben werden, Schritt mit ihnen zu halten [. . .] Die Tätigkeit des Geistes hat sich von der Poesie zur politischen Beredsamkeit, von der Bearbeitung der schönen Wissenschaften überhaupt zum Nachdenken über die Rechte der Könige und Untertanen, von theatralischen Belustigungen zur Erörterung wichtiger Fragen aus den Staatswissenschaften gewandt». Besonders hat Campe beeindruckt, wie aus ehemals «vernunftlosen Lasttieren» Menschen werden, die an der Gestaltung der Lebenspraxis, auch der Kultur, Anteil haben, wie die Öffentlichkeit sich ausweitet zu einem «Publikum von Lastträgern und feinen Herrn, von Fischweibern und artigen Damen, von Soldaten und Priestern»: «Auffallend und befremdend für den Ausländer ist hier der Anblick ganz gemeiner Menschen aus der allerniedrigsten Volksklasse, zum Beispiel der Wasserträger [. . .] Auffallend, sage ich, ist zu sehen, welchen warmen Anteil sogar auch diese Leute, die grösstenteils weder lesen noch schreiben können, jetzt an öffentlichen Angelegenheiten nehmen.[7]»

Resümieren wir im folgenden einige wichtige Veränderungen, die das literarische System in den Jahren nach 1789 erfahren hat, und gehen wir dabei vernünftigerweise nach Gattungen vor[8]. Selbstverständlich sind die

zitierten Beobachtungen des revolutionsbegeisterten Campe, der das Erlebte eher an den deutschen als an den vorrevolutionären französischen Verhältnissen misst und den Akzent auf das eher Spektakuläre legt, zu relativieren. Mit dem Ausbruch der Französischen Revolution ist — trotz einer deutlichen Aufbruchstimmung seit 1789 — kein genereller und schon gar kein abrupter Bruch mit der literarischen Tradition des Ancien Régime verbunden. Kontinuitäten stehen neben Diskontinuitäten, die in manchen Gattungen besonders deutlich sind, wenngleich viele von ihnen nach dem 9. Thermidor des Jahres II (Sturz Robespierres) wieder zurückgenommen werden. Viele spezifische Phänomene der Revolutionsliteratur und -kultur kündigen sich bereits in den Jahren vor 1789 an. So zeichnet beispielsweise der von Campe registrierte weite Literaturbegriff, der von späteren Autonomisierungen der «schönen» Literatur noch weit entfernt ist, bereits die französische Literatur der Aufklärung aus. Doch erst die Veränderungen im politischen und sozialen System seit 1789 führen zur Forcierung derartiger Entwicklungstendenzen, zu entscheidenden Innovationen und Schwerpunktverlagerungen im literarisch-kulturellen System, deren Höhepunkt in der Zeit der Terreur erreicht ist. Ihre wichtigsten Kennzeichen sind Demokratisierung, Aktualisierung, Politisierung, Didaktisierung und Re-Oralisierung. Die politischen Ereignisse und ideologischen Auseinandersetzungen des Jahrzehnts spiegeln sich in seiner Literatur — deutlicher und expliziter als dies sonst der Fall ist. Die Literatur wird stärker als es im Ancien Régime der Aufklärungsliteratur gelingen konnte, produktionell und rezeptionell aus der Privatheit herausgelöst und zu einer öffentlichen Sache gemacht, die sich mit öffentlich relevanten Themen an die Öffentlichkeit wendet. Literarische Gattungen, die sich *unmittelbar* an die «bürgerliche» und sehr rasch auch an die «revolutionäre» Öffentlichkeit, den neuen Machtfaktor, wenden können, die den Rezipienten mit der politischen und sozialen Realität, gar der Tagespolitik konfrontieren, die relativ kurz sind oder zumindest in der Lage, unmittelbar auf die sich tagtäglich spürbar vollziehenden Realitätsveränderungen zu reagieren, gewinnen im literarischen System und in der sich mehr und mehr formierenden revolutionären Kulturpolitik vor allem bis zu Robespierres Tod ein besonderes Gewicht. Der Literatur kommt mehr und mehr die Funktion der Belehrung und Umerziehung, der Auslösung und Deutung von revolutionären Ereignissen zu, die in blitzartigem Wechsel auf die Lebenspraxis einwirken. Die «littérature civique» will alle Staatsbürger, das ganze Volk ansprechen, das nun im Zeichen der Volkssouveränität an der Gestaltung der Politik prinzipiell teilhat, und nicht mehr nur eine Bildungselite wie im allgemeinen die Literatur der Aufklärung vor 1789. Zu beobachten ist tatsächlich nichts weniger als die Tendenz zur Aufhebung der Grenzen zwischen Gelehrten- und Volkskultur.

Literatur zur Belehrung und Umerziehung

Ein wichtiges Symptom für die Entstehung und das Funktionieren der revolutionären Öffentlichkeit nicht nur in Paris ist eine gleichsam neu entstehende Gattung, die parlamentarische Rede, die nicht nur durch den Comte de Mirabeau — vor der Revolution auch als Verfasser erotischer Romane bekanntgeworden — eine erste Blüte erlebt. Ihrer geschickt emotionalisierenden, fanatisierenden und diffamierenden Rhetorik steht das stilistische Arsenal der «sensibilité» und der Moralistik, aber vor allem auch das der klassischen und antiken Tradition zur Verfügung. Als Robespierre den «raison»-Kult durch den «être-suprême»-Kult ersetzt, wird der Rückgriff auf die rhetorischen und metaphorischen Traditionen der Römischen Republik durch eine sprachliche Sakralisierung bereichert. — In den gleichen Zusammenhang wie die parlamentarische Rede gehört der ausserordentliche Aufschwung des Journalismus, vor allem der politischen Meinungspresse und einer Fülle journalistischer Kleingattungen, insbesondere nach Aufhebung der Zensur. Eine unübersehbare Zahl neuer, oft nur kurzlebiger Zeitungen aller ideologischen Richtungen entsteht. Die polemische Entfesselung des Wortes geht besonders weit in Marats agitatorischem *Ami du peuple,* der seit dem 12. September 1789 erscheint, der die Revolution perpetuieren will und die radikale Position der Sansculotten vertritt, und in Héberts seit 1790 publiziertem demagogischen *Père Duchesne,* dessen unflätige, durch Schimpfwörter und Flüche manipulierende Sprache in einer Auflage von 30 000 Exemplaren verbreitet wird und bei den sansculottischen Lesern Stimmung für die Anerkennung des jakobinischen Führungsanspruchs macht. Der kurzlebige *Vieux Cordelier* Camille Desmoulins' etwa (15. Dezember 1792 — 25. Januar 1793), der Danton nahesteht, versucht dagegen argumentierend und diskutierend gegen die beginnende Terreur anzukämpfen — doch ohne Erfolg. Die Zensurmassnahmen des Directoire, die nicht nur der wiedererstarkenden royalistischen, sondern auch der radikaldemokratischen Presse gelten, und vollends das Verbot fast aller politischen Zeitungen durch den Ersten Konsul Napoleon bedeuten das Ende der revolutionären Öffentlichkeit auch für die Zehntausende von Flugschriften, Broschüren, Pamphleten, zum Teil volkstümlichen politdidaktischen Almanachen mit ihren Merkversen, Liedern und polemischen Texten, antiklerikalen und atheistischen Katechismen.

In der Narrativik[9] überwiegen die Kontinuitäten. Die Konstanz der Erzählformen und -inhalte ist in diesem Bereich der Literatur besonders gross. Der Ich-Roman und der Briefroman gehen zwar etwas zurück; doch kündigt sich indessen bereits der «roman personnel» an. Vor allem nach der Terreur ist ein Renouveau des psychologischen und des sentimentalen

Romans zu beobachten, den besonders die Romanschriftsteller*innen* pflegen. Die Romantheorie der Zeit — auch der romanapologetische *Essai sur les fictions* (1796) von Mme de Staël — betont vor allem die bürgerlich-moralische Nützlichkeit der fiktionalen Prosa. In der Praxis überwiegen indessen die Funktionen der Evasion und der Entspannung. Die grosse Zahl libertiner und lizenziöser Romane schon vor dem 9. Thermidor und die seit 1796 erfolgreichen komisch-fazetienhaften Romane eines Pigault-Lebrun zeugen davon ebenso wie die sentimentalen Romane. Was die Quantität betrifft, so ist indessen hervorzuheben, dass die Zahl der Romanneuproduktionen von 100 im Jahr 1789 zurückgeht auf 16 im Jahr 1794 und — nach der Terreur — erst 1798 wieder den Stand von 1789 erreicht: Das rezeptionelle Bedarfsdefizit, das durch neue Romane nicht ausgeglichen werden kann, wird jedoch durch eine Fülle von Neuauflagen von Romanen des Ancien Régime und durch Übersetzungen englischer und auch deutscher Romane kompensiert.

Allerdings werden gerade die erzählenden Kurzformen dem revolutionären oder auch konterrevolutionären «utile» gerecht. Der «conte philosophique» in der Tradition Voltaires erhält, meist als polit-allegorischer «conte merveilleux», eine neue Bedeutung. Die Lust an der satirischen und polemischen, ja oft pamphletären Verschlüsselung zeitgenössischer Personen und Ereignisse ist gross, wobei begreiflicherweise der «conte licencieux» in der Regel zur Verunglimpfung der Royalisten und Emigranten umfunktionalisiert wird. Ähnlich revolutionär einsetzbar ist der *Roman* als Gattung der Subjektivität, der «sensibilité», der Evasion aus der Öffentlichkeit in die Welt des Privaten nicht. Der aktive Revolutionär hat nach 1789 wenig Zeit, lange Romane zu lesen, die kaum in der Lage sind, der dynamischen Aktualität gerecht zu werden. Ausgesprochen propagandistische, politische Romane sind in dieser Zeit eher selten. Zu ihnen gehört etwa Louvet de Couvrays Briefroman *Emilie de Varmont* (1791), der mit relativ konventionellen romanesken Mitteln die Notwendigkeit der Ehescheidung und die Auflösung des Zölibats und der Klöster propagiert. Der Girondist Louvet hatte in seinem dreiteiligen, von 1786 bis 1790 erschienen galanten Roman *Les Amours du Chevalier de Faublas* die zeitgenössischen soziopolitischen Entwicklungen fortschreitend ins Bild gesetzt. Der aristokratisch-libertinen Welt dieses Romans bleibt deshalb ein wirkliches Happy-End versagt. Am Ende stehen Trauer und Melancholie, die mit der lizenziösen Ausgelassenheit der beiden ersten — «vorrevolutionären» — Teile kontrastieren. Auch der revolutionsaffirmierende Roman *Emilie de Varmont* geht nicht gut aus. Doch hat hier das Fehlen eines glücklichen Ausgangs eine andere Funktion. Der Autor verschiebt explizit das Happy-End seiner in eine Sackgasse geratenen Protagonisten auf das Morgen der Revolution: die Handlung ist im Ancien Régime situiert, die von fast allen Romanprota-

gonisten ersehnte Revolution wird als «deus ex machina» den menschlichen Trümmerhaufen des Romanendes in ein menschliches Paradies verwandeln. In einer abschliessenden Notiz kündigt der Autor dem Leser an: «Quand L'Assemblée nationale aura décrété *Le mariage des Prêtres* & le *Divorce,* il me sera permis de vous donner, dans une très-courte brochure, que vous appellerez un supplément si bon vous semble, les détails peut-être intéressants d'un triple mariage . . .»[10]. Am 20. September 1792 wurde die Ehescheidung freigegeben, am 12. August 1792 die Priesterheirat legalisiert. Andere Thesenromane — vor allem auch die gegenrevolutionären der Emigration — sind weniger plakativ: der Roman *Les chevaliers de cygne* (1795) der emigrierten Prinzenerzieherin, Aufklärungsgegnerin und Orléanistin Mme de Genlis beispielsweise propagiert in mittelalterlich verschlüsselter Weise die konstitutionelle Monarchie und kritisiert die jakobinische Schreckensherrschaft.

Revolution als Rahmen

Häufiger sind jene sentimentalen Romane und Liebes- und Abenteuerromane, denen die revolutionäre Aktualität nur als Rahmen, Peripetienauslöser und Pathoslieferant dient. Auch die Welt des Romanesken kann nur selten von der zeitgenössischen Geschichte abstrahieren. Meist geschieht der Bezug zur politischen Realität im Rahmen tradierter Gattungsformen. Die Emigration wird im Reiseroman und im sentimentalen Roman behandelt. Die Terreur reaktiviert das Thema der verfolgten Tugend. Der 9. Thermidor stellt häufig den «deus ex machina» für ausweglos scheinende Situationen dar. Derartige Romane sind nicht unbedingt antirevolutionär, doch meist gegen die *Auswüchse* der Revolution gerichtet, die — oft in der melodramatisch vereinfachten Personifikation des «bösen Jakobiners» — den Seelenfrieden, die Tugend und den Gefühlshaushalt der Protagonisten traumatisch stören. Häufig ist die romaneske Evasion konkret Evasion aus den revolutionären Wirren in eine heile Welt. Das Verhältnis von geschichtlicher «Wahrheit» und individueller «Wahrscheinlichkeit» weist zuweilen bereits auf den Roman eines Balzac. An ihn erinnert auch der bereits erwähnte Briefroman *L'Emigré* (1797) des königstreuen Emigranten Sénac de Meilhan, der ohne Verzicht auf die Register des sentimentalen Romans, zu denen auch der tragische Ausgang gehört, in der Beschreibung der revolutionären Verhältnisse, vor allem auch der Emigration, relativ unpolemisch-objektiv verfährt. Dieser revolutionsanalytische Roman ist antieskapistisch. Die Briefform gibt dem Autor die Möglichkeit, die Ideologie seiner sozialen Gruppe zu zerlegen und auf verschiedene Briefschreiber so zu verteilen, dass ein differenziertes Bild einer zwar vermeidbaren, doch nicht mehr zurückzunehmenden Revolution entsteht.

Die wichtigste neue Romanform ist der Schauerroman («roman noir»), dessen Mode sehr bald nach der Terreur einsetzt. Er ist eines der vielen Symptome für das Klima des politischen Desinteresses, das sich bereits während des Directoire immer mehr ausbreitet, als die bürgerliche Republik alle wirklich egalitären Ansätze der Revolution nach und nach tilgt. Die «romans noirs» — «romans terrifiants», die auf vielen französischen Vorformen und insbesondere der englischen «gothic novel» aufbauen, sind in der Regel restaurativ, revolutionsskeptisch und ordnungsheischend ausgerichtet. Sie zielen auf eine nach vielen Schrecken und Verfolgungen der meist weiblichen Tugend durch kriminelle Monster und (fast immer) falsche Geister wieder zu restituierende heile Welt. Das Happy-End bestärkt das Vertrauen in die Geschichte und deren nachthermidorianischen Aktanten. Die Metaphorik des vergangenen revolutionären Geschehens ist in diesen Romanen oft sehr deutlich erkennbar. Den Schauerroman jedoch einseitig auf die Erfahrung der Revolution und besonders der Terreur zurückzuführen, ist ein schon am Ende des 18. Jahrhunderts — etwa beim Marquis de Sade — häufiges antirevolutionäres Ideologem, obgleich natürlich der Zusammenhang der (überwundenen) Terreur mit der Intensivierung der Bedrohlichkeit und Schrecklichkeit des fiktionalen Bösen nicht zu übersehen ist. Sades Erklärung des fiktionalen Bösen im «roman noir» als Überbietung der Grausamkeiten, Verbrechen und Schrecken der revolutionären Realität für einen durch die Wirklichkeit abgestumpften Leser (*Idée sur les romans,* 1800) trifft im übrigen auch nicht seinen eigenen «roman noir». Es bedarf nicht der Terreur, um im Leser das Bedürfnis nach Angst vor und Faszination durch die Grausamkeit zu wecken. Ebenso wenig bedarf es ihrer, um den Divin Marquis seine *Infortunes de la vertu* von 1787, die erste (noch kurze) Fassung seiner *Justin* schon 1791 zu *Justine ou les malheurs de la vertu* erweitern zu lassen. Wird in beiden Fassungen die Tugend (Justine) zwar durch einen Blitzschlag vernichtet, das Laster (ihre Schwester Juliette) aber wenigstens noch zur Tugend bekehrt, so wird doch 1791 die aufgesetzte Scheinmoral der zynischen Glorifizierung des Lasters nur noch offensichtlicher. Die Terreur ist allenfalls dafür verantwortlich, dass Sade in seiner dritten Fassung (*La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu,* 1797; *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice,* 1796) die Maske vollends fallen lässt und auf moralästhetische Gesetze keine Rücksicht mehr nimmt. Der Roman, der jetzt durch die monotone Variation des Immergleichen und durch philosophische Exkurse auf viele Bände erweitert ist, erscheint als eine Apologie des Bösen, in der alle moralischen Werte radikal umgewertet sind. Die Natur ist gut, weil sie böse ist. In einer extremen Umwertung des Rousseauismus proklamiert Sade den natürlichen Menschen, der dieser bösen Natur gehorcht. Der Satanismus des 19. Jahrhunderts wird lernen von der Deu-

tung der Schöpfung als Werk eines bösen «Gotts», der niemand anderer als die Natur ist. Das Verbrechen — Notzucht, Inzest, Erpressung, Mord, Blasphemie — erhält «gottes»-dienstliche Funktionen. Die nicht unrealistische Darstellung von 1787 steigert sich in einen Paroxysmus des Fantastischen, in dem die überdimensionalen Verbrecherfiguren dieses «roman philosophique» die Apotheose des Lustmords, des Konnexes von Verbrechen und Sexualität erleben und kommentieren. Die Register des Schauerromans — Burg- und Klosterruinen, Verliese, wilde Natur, Verfolgung der Guten durch die Bösen usw. — dienen zur Illustrierung der «natürlichen» Übermacht der Starken über die Schwachen und zur Denunzierung der christlichen Moral als Sklavenmoral. Philanthropie ist ebenso wie die christliche Religion widernatürlich und deshalb der Vernunft widersprechend. Sade hat seine «Philosophie», die La Mettries Materialismus und «plaisir»-Lehre weiterführt, bereits vor 1789 entwickelt und 1795 in den sieben Dialogen von *La philosophie dans le boudoir* formuliert, die jeweils durch praktische — sexuelle — «Übungen» ergänzt werden. Seine Absicht, Tabus zu durchbrechen, «subrationale» Triebkräfte des Menschen aufzudecken, macht ihn zum Gegner der Aufklärung und kompromisslosen Zerstörer ihrer Harmonielehre. Der extreme Individualismus und die Propagierung einer normenfreien Welt lassen Sade natürlich auch in der Revolution zum missliebigen Aussenseiter werden. Dies zeigt auch die Utopie von Tamoé in dem Briefroman *Aline et Valcour* (1793), wo die Klassenunterschiede und die Religion, aber auch das Privateigentum und das bürgerliche Familienleben abgeschafft sind.

Das Theater — eine politische Tribüne

Die Diskontinuitäten im Bereich des Theaters sind spektakulärer. Das Theater wird in der Revolution zur politischen Tribüne. Die von Marie-Joseph Chénier im Juni 1789 in *De la liberté du théâtre* geforderte Aufhebung der Zensur und der Repertoiremonopole sowie die gesetzliche Verankerung der Autorenrechte (13. Januar 1791) führen schnell zu einer Vervielfachung der Bühnen und einer Produktion von über 1500 Theaterstükken in 10 Jahren. Die für das 18. Jahrhundert sprichwörtliche Theaterleidenschaft wird kulturpolitisch-propagandistisch ausgenutzt. Es ist die Zeit der Tagesdramatik, einer quantitativen Explosion des Angebots an dramatischen Eintagsfliegen vor allem in der Gattung des Vaudeville, das oft auf das Tagesgeschehen eingeht und in dem sich sehr häufig auch der revolutionäre Alltag mit seinen Problemen und Widersprüchen widerspiegelt. Theaterstücke sollen unterhalten — Evasions-Komödien sind ausserordentlich gefragt —, doch diejenigen, die *nur* unterhalten wollen, sind vornehmlich in

den zahlreichen Boulevard-Theatern situiert. Aktualität und Volkserziehung sind in diesem keine Lesefähigkeit erfordernden kulturellen Bereich entscheidender. Das Publikum wird selbstbewusster, es erweitert und demokratisiert sich noch mehr als vor 1789. Es entsteht damit zugleich das Publikum des «mélodrame» des beginnenden 19. Jahrhunderts. Nach 1789 sind die Reaktionen des Publikums auf die Theaterstücke vor allem politisch motiviert. Marie-Joseph Chénier zufolge soll das Theater eine «école du vertu et de liberté», ein «moyen d'instruction publique»[11] sein. Diese Forderung wird sogar auf die Oper übertragen. Die Erziehung zur «vertu» durch die «émotion» bleibt das Ziel des Theaters, wobei «vertu» jetzt aber primär die revolutionären Bürgertugenden meint und weniger bürgerlich-moralische Sittsamkeit. Besonders in den aktualitätsbezogenen Theaterstücken achtet man auf die vom Publikum geforderte Wirklichkeits- und Gegenwartsnähe. Wie das Revolutionsfest eine Art Theater ist, so wird das Theater häufig zum Fest, bei dem die Errungenschaften der Revolution gefeiert werden. In Schwarzweissmanier werden die «bösen» Gegner der Revolution, Königtum und Adel, Kirche und Geistlichkeit attackiert oder karikiert und den «guten» Patrioten und Republikanern gegenübergestellt. Die Guten siegen über die Bösen, auch wenn die Stofftradition es anders überliefert. Das Publikum beklatscht jede Zeitanspielung dieses engagierten Theaters; während der Aufführungen sind Tumulte und Diskussionen im Zuschauerraum nicht selten. Aus politischen Gründen teilt sich die Comédie Française in ein radikales Théâtre de la République und ein gemässigtes Théâtre de la Nation, das 1793 geschlossen wird und dessen Schauspieler bis zu Robespierres Sturz im Gefängnis sitzen. Unter der Terreur wird wieder eine (revolutionäre) Zensur eingeführt, die auch das klassische Repertoire zu passieren hat. Wie die Zahl der Zeitungen, so wird auch diejenige der Theater erst von Napoleon radikal reduziert werden.

Dem politischen «Volkstheater» der Zeit bis zum 9. Thermidor steht nach der Terreur das bald volkstümlich werdende unpolitische, eskapistische und überzeitliche, angstkompensierende «mélodrame» mit seinen spannenden, sich überschlagenden Handlungsabläufen und seiner relativ stereotypen Personalstruktur entgegen. Sein Publikum ist anspruchslos, es vermag sich an dem Schauerroman entlehnten Registern zu erfreuen und nach dem Sieg der Guten über die Bösen, nach der Restituierung der ursprünglichen Ordnung moralisch gefestigt, beruhigt und mit Vertrauen in den von der revolutionären Dynamik befreiten Status quo nach Hause zu gehen. Die ersten wirklichen «mélodrames» sind Dramatisierungen von zeitgenössischen «romans noirs». Doch arbeiten bereits antiklerikale Revolutionsdramen wie Monvels *Victimes cloîtrées* von 1792 mit melodramatischen Strukturen und Effekten: Die Tugend — ein unschuldiges Liebespaar — soll durch das Laster — einen antirevolutionären satanischen Mönch

und seine Helfershelfer(innen) — in Klosterverliesen vernichtet werden, wird aber durch die Vertreter der siegreichen Revolution befreit. Oberhalb des «mélodrame», dieser in erster Linie auf Publikumsunterhaltung abzielenden Dramatik, die literaturgeschichtlich quasi an die Stelle des vorrevolutionären bürgerlichen «drame» tritt und in Prosa gehalten ist, herrscht stofflich und meist auch formal — wie in anderen kulturellen Bereichen — der Neoklassizismus, der geradezu den Epochenstil ausmacht. Eine seiner wichtigsten neuen Funktionen ist besonders evident: Auch hier dient die stoffliche, sprachliche und ideologische Orientierung an der «Parallelepoche» der Römischen Republik der Selbststilisierung, der Selbsterhöhung und Selbstversicherung des revolutionären Bürgertums, welches das Instrumentarium für seine Legitimation noch aus der Vergangenheit beziehen zu müssen glaubt. Die *ästhetischen* und *poetologischen* Normen des Klassizismus werden dagegen in der Praxis weniger erneuert — und wenn doch, dann einem Automatismus folgend, der jeder theoretischen Grundlegung entbehrt. Überhaupt ist die Theorielosigkeit der Epoche nicht nur im Bereich des Theaters auffallend. Was zählt, ist primär die Praxis, in der nach funktionalen Gesichtspunkten und theoretisch allenfalls auf der Basis der bereits vorrevolutionären «utilité»-Programmatik experimentiert wird.

Dramenstoffe, mit denen das Thema Freiheit-Unfreiheit durchgespielt werden kann, sind besonders beliebt. Sie entstammen nicht nur der vor allem römischen Antike (Brutus, Gaius Gracchus usw.). Die revolutionäre «tragédie nationale», welche die royalistische Nationaltragödie des Ancien Régime ersetzt, behandelt in zuweilen grandioser Umdeutung historischer Sachverhalte die nationale Geschichte vom Mittelalter bis hin zu den Ereignissen der Revolution selbst: insbesondere von Heinrich IV., dem «bon roi Henri», Vorbild für die Vertreter der konstitutionellen Monarchie, bis zum Bastillesturm und der Befreiung Toulons von den Engländern. Revolutionäre Identifikationsfiguren wie Wilhelm Tell stehen hoch im Kurs. Als neue dramatische Form entsteht z. B. das «fait historique», ein Einakter, der historische Begebenheiten auf der Bühne «nachspielt». Gerade die Zeitgeschichte kommt dabei nicht zu kurz: Die theatralische, oft festartige Glorifizierung der revolutionären Gegenwart und die revolutionäre «Bewältigung» der vorrevolutionären Vergangenheit gehören zusammen. Dass das «fait historique» nicht vor den Ereignissen der Gegenwart haltmacht, zeigt, wie sehr sich die Revolutionäre ihrer geschichtlichen Bedeutung bewusst sind.

Eine noch streng klassizistische Form weist die nationalhistorische Tragödie *Charles IX ou l'école des rois* von Marie-Joseph Chénier auf. Sie ist zwar schon 1788 verfasst, kommt jedoch durch das Veto der Zensur erst nach dem Bastillesturm — auf öffentlichen Druck hin — zur Aufführung

und wird dadurch zum Symbol der ersten Phase des Revolutionstheaters. Dabei handelt es sich um eine Dramatisierung der Bartholomäusnacht, die Gelegenheit bietet, dem fanatischen Staatskatholizismus und Privilegienstaat der Königinmutter und des Hauses Guise die Vision eines Staatsvolks aus gleichberechtigten, aufgeklärten Bürgern des bürgerlichen Kanzlers L'Hopital entgegenzusetzen. Der schwache König Karl IX., der das Blutbad nicht verhindert, wird am Ende wahnsinnig und präsentiert sich selbst als abschreckendes Beispiel, während Heinrich IV., eine Nebenfigur, sich für die Machtübernahme in der Zukunft empfiehlt. — Weitgehend klassizistisch in der Form ist auch ein grosser Teil der Komödienproduktion der Zeit — zumindest jener Komödien, die auf der Bühne der ehemaligen Comédie Française zur Aufführung gelangen. Aber auch die Komödie wird politisiert. Eines ihrer bekannten Beispiele, Layas *Ami des lois* (1793), der zu einem wahren Skandal und letztlich zur Wiedereinführung der Theaterzensur durch die Bergpartei führt, ist eine scharfe Satire auf Robespierre und Marat, die als Nomophage (Gesetzesfresser) und als Duricrâne (Hartschädel) als die neuen Tartuffes blossgestellt werden. — Unter der Terreur bildet sich ein «théâtre sans-culotte» heraus, das mit dem gegen das Bildungs- und Elitentheater des Ancien Régime gerichteten Konzept des «théâtre de par et pour le peuple» ernst machen will. Besonders erfolgreich wird der Prosaeinakter *Le jugement dernier des rois* (1793) des radikalen Atheisten und Sansculotten Sylvain Maréchal, der mit den Mitteln der Farce die Abschaffung der europäischen Monarchien und des Papsttums gestaltet. Der Papst, die Zarin und die bedeutendsten europäischen Fürsten werden von Sansculotten aller Länder auf eine einsame Insel verbannt. Sehr schnell stellt sich heraus, dass die sich als egoistisch und unflätig dekuvrierenden gekrönten Häupter nicht besserungsfähig sind: Durch einen Vulkanausbruch vernichtet die mit den Revolutionären solidarische Natur die einstigen Machthaber. Ein Vergleich solcher Theaterstücke mit Majakovskijs Revolutionstheater bietet sich an. — Weit revolutionskritischer ist da beispielsweise die erfolgreiche «folie en prose» *Nicodème dans la lune* (1790) von Beffroy de Reigny — mit dem Untertitel *La Révolution pacifique:* Der revolutionserfahrene französische Bauer Nicodème landet mit einem Ballon zufällig auf dem Mond bzw. in einem Mondland, wo eine vorrevolutionäre Situation besteht. Es gelingt ihm, den dortigen Kaiser so zu beraten, dass dieser der Revolution von unten zuvorkommt und diese selbst in die Hand nimmt. Jedes Blutvergiessen wird dadurch vermieden und alle sind's zufrieden. Wie viele Theaterstücke der Revolution ist auch *Nicodème dans la lune* in der Hauptsache im burlesken literarischen «style poissard», also unter Rückgriff auf die Sprache der Pariser Lastenträger und Lohnkutscher gehalten, die hier zu Selbstironisierung der Revolution wesentlich beiträgt.

Die etwa 1500 Theaterstücke der Französischen Revolution sind wie die Revolutionsliteratur überhaupt noch relativ wenig erforscht. Gleiches gilt für eine andere Gattung, die noch kurz gestreift werden soll, das Chanson. Eine grosse Rolle spielt das Lied auf der Theaterbühne — z. B. auch in *Nicodème dans la lune.* Viele Stücke haben Lied- oder Choreinlagen vor allem auch politischen Charakters. Die Grenzen zur «opéra-comique» sind fliessend. Das «Vaudeville» wird damals von einer Lied- zu einer Theatergattungsbezeichnung. Überhaupt gehört das Revolutionslied zu den wichtigsten kulturellen Phänomenen der Zeit und ist ein besonders evidentes Symptom für die Re-Oralisierung der Literatur in der Revolution. Über 3000 politische Lieder der Revolutionsjahre sind überliefert. Ihre Autoren sind — von wenigen «grossen» Dichtern wie Marie-Joseph Chénier abgesehen — meist unbekannt und entstammen allen sozialen Schichten. Neue Melodien vor allem zu den Hymnen liefern oft die bekannten Komponisten der Zeit (Gossec, Méhul usw.). Das Chanson als Mittel zur solidarisierenden Massenagitation in der Öffentlichkeit, auch im Rahmen des revolutionären «Gesamtkunstwerks», des Revolutionsfestes, mit einer ausserordentlichen agitatorischen Breitenwirkung, umfasst die hohen Formen der Hymnen und gesungenen Oden ebenso wie die niederen Formen des Vaudevillelieds. Meist liegt Kontrafaktur vor: der Texter dichtet zu einer schon bestehenden Melodie (Timbre) einen neuen Text — oft auch, um einen satirischen oder parodistischen Bezug zum ursprünglichen Text herzustellen. Häufig entsteht aus diesem Verfahren ein regelrechter Chansonkrieg zwischen den einzelnen sich befehdenden politischen Gruppierungen. Der *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* (1792) von Rouget de Lisle, der als *Marseillaise* zur französischen Nationalhymne werden wird, oder das laufend durch neue — radikalere — Strophen erweiterte *Ça ira* (1790) sind auf diese Weise immer wieder «parodiert» worden. Wie in der Lyrik der Zeit dominiert die klassizistische Sprachhaltung. Das patriotische Pathos steht im Vordergrund. Doch — anders als in der gleichfalls seit 1789 politisierten Lyrik — gibt es auch eine ganze Reihe von Liedern, die politische Aggressivität durch das «français populaire» zum Ausdruck bringen. Die direkte, nicht argumentative oder differenzierende, sondern derbe und konkrete Sprache des «style poissard» verstärkt die Brutalität der Aussage, sie dient als Waffe — fast mehr noch als das Gesagte selbst. Eine solche verbale Kraftmeierei ist vor allem in den Chansons der Hébertisten zu finden. Viele Chansons sind nichts anderes als Vertonungen von Pamphleten. Das royalistische Chanson bedient sich dagegen meist einer einfachen Sprache und spricht die «sensibilité» an: viele explizit oder implizit politische Romanzen, unter ihnen viele antiterroristische Gefangenenromanzen, halten der Revolutionsbegeisterung der grossen Masse die Kehrseite der Revolutionsmüdigkeit der unter ihr Leidenden, die Tragik von Einzelschicksalen entge-

gen, wenden sich gegen die Kontrolle der Privatheit durch die diktatorische Öffentlichkeit[12].

Fühlen, Trauern, Lachen

Am Ende des Jahrhunderts ist mit der Revolution die Zeit nicht nur des engagierten Theaters, des Agitprop-Theaters, sondern auch die des politischen und sozialen Chansons vorläufig zu Ende. Das mit Napoleon siegreiche Bürgertum, das nach dem 9. Thermidor so rasch wie möglich die Revolution auf das ihr genehme Mass zurückschraubt, bedarf weder des einen noch des anderen. Die Kontinuitäten gewinnen seit 1795 wieder die Oberhand. Entpolitisierung und Verdrängen der Aktualität, Rückzug in zeitloses Fühlen, Trauern und Lachen und Akzentuierung des Privaten lautet die Devise. Der Patriotismus verliert seine revolutionäre Komponente. Die Nationalfeste werden zu unpolitischen Volksfesten zur Feier und Stabilisierung des Status quo. Auch die Verdrängung der Revolutionsliteratur beginnt. Die Literatur der Revolution hat trotz aller klassizistischen Schwerkraft nicht nur neuen Wein in alte Fässer gefüllt, sondern in Ansätzen durchaus auch neue Formen hervorgebracht, deren ästhetische Bewertung noch nicht geleistet wurde. Von einer beginnenden Revolutionierung des literarischen Systems — mit dem Höhepunkt in der Phase der Terreur — und auch auf der lexikalischen Ebene der Literatursprache kann durchaus gesprochen werden — begreift man dieses nicht als blosse Summe von herausragenden Einzelwerken, sondern als ein mit dem Gesellschaftssystem korreliertes funktionales Gattungssystem. Eine Fülle neuer, aus der veränderten, sich verändernden und zu verändernden Wirklichkeit abgeleiteter Funktionen macht eine wesentliche Veränderung des Systems erforderlich. Doch ein extremer Aktualitätsbezug, die Überbetonung didaktischer «utilité», auch die Dominanz politischer Affekte und die Missachtung subjektiver Rückzugsbedürfnisse zugunsten öffentlicher Appellfunktionen, nicht zuletzt auch die ausdrückliche Augenblicksbezogenheit vieler Formen wie z. B. der dramatischen Bluette, und selbstverständlich die politische Regression nach 1795 hat vielen dieser Neuansätze das Weiterleben gekostet. Zu den bezeichnenden — weil unpolitischen, nachthermidorianischen — Ausnahmen gehören insbesondere der «roman noir» und das «mélodrame», also volkstümliche Massenliteratur, die erst nach 1830 teilweise zur Infragestellung des Status quo umfunktioniert werden wird. Es muss also von einer wesentlich zurückgenommenen Revolution der Literatur gesprochen werden, die deshalb nur in einem sehr eingeschränkten Mass die Literaturgeschichte der Folgezeit bestimmt hat. Insgesamt lässt sich deshalb sagen, dass die weitere Entwicklung der französischen Litera-

tur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weniger durch die spezifisch *revolutionären* Phänomene der Revolutionsliteratur geprägt werden wird als vielmehr durch die Weiterentwicklung der literarischen Formen des Ancien Régime und insbesondere durch die Französische Revolution selbst und ihre historisch-sozialen Langzeitauswirkungen. Auf die Zeit des Directoire und des Empire bezogen hat sich die optimistische Prognose Johann Gottfried Herders im 18. Stück der Urfassung der *Humanitätsbriefe* jedenfalls nicht oder nicht *so* erfüllt, wie sie gemeint war. Ende 1792 bemerkte Herder über die Zukunft der französischen Literatur angesichts der soziopolitischen Umwälzung: «lasset uns nicht glauben, dass in drei oder vier, in sechs oder sieben Jahren Frankreich ein unliterarisches Affenland, ein Grönland oder Sibirien werde [. . .] bis jetzt (hörte) der Gebrauch der Kultur und Literatur nichts weniger als auf; ebendiese werden bei allen Klassen des Volks in Bewegung gesetzt und an den wichtigsten Gegenständen des menschlichen Wissens jetzt mächtig geübt [. . .] Die Buchdruckerei feiert nicht, und Männer von entschiedenem Wert in Betreibung der Wissenschaften sind mit andern jetzt an der Spitze der Geschäfte. In ruhigeren Zeiten werden sie zu ihren Musen wiederkehren, nachdem sie in stürmischen Zeiten den Göttern des Vaterlandes gefahrvolle Opfer gebracht haben. Lassen Sie die alte Schönrednerei auf Kanzeln und Richterstühlen, in Akademien und auf der tragischen Bühne sterben; mich dünkt, wir haben alle Meisterstücke, deren diese Gattungen fähig waren, schon in Händen, und manche Gattung hatte sich bereits selbst überlebet. Eine neue Ordnung der Dinge fängt jetzt auch in diesen Künsten an; Wort werde Tat, die Tat gebe Worte.[13]»

[1] Konrad Engelbert Oelsner, Luzifer oder Gereinigte Beiträge zur Geschichte der Französischen Revolution, hrsg. von Werner Kreiling, Frankfurt a. M. 1988, S. 202 (Brief vom 30. September 1792). — [2] Victor Hugo, «Préface de 1824» zu den Odes et Ballades, zit. nach Œuvres poétiques, Bd. I (hrsg. von Pierre Albouy), Paris 1964, S. 273. — [3] Ferdinand Lotheissen, Literatur und Gesellschaft in Frankreich zur Zeit der Revolution 1789—94. Zur Culturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Wien 1872, S. 75ff. — [4] Albert Thibaudet, Geschichte der französischen Literatur von 1789 bis zur Gegenwart, Freiburg/München 1953, S. 17. — [5] O. Garreau — D. Legrand, La Révolution française en 100 questions, Paris 1988, S. 63. — [6] Winfried Schröder, War die Französische Revolution auch eine Epochenzäsur in der kulturellen, künstlerischen und literarischen Entwicklung? Probleme und Problemfelder, in: Weimarer Beiträge 34 (1988), S. 29—58. — [7] Joachim Campe, Briefe aus Paris, während der Französischen Revolution geschrieben, Berlin 1961, S. 249f., 209, 146ff. — [8] Vgl. im übrigen als Einführung Henning Krauss (Hrsg.), Literatur der Französischen Revolution, Stuttgart 1988; vgl. auch die dort angegebene weiterführende Literatur. — [9] Vgl. zum komplexen Bild der Erzählliteratur der Revolution Dietmar Rieger, «Est-il donc vrai qu'on ne lit plus de Romans». Die französische Narrativik der Revolution (1789—1799) zwischen Tradition und Innovation, in: H. Krauss (Hrsg.), op. cit., S. 114—141, 273—280. — [10] Louvet de Couvray, Emilie de Varmont, ou le divorce nécessaire, et les

amours du curé Sévin, Ed. Londres/Paris, chez les Marchands de Nouveautés, 1794 (Au lecteur). Zu Louvet de Couvray vgl. Dietmar Rieger, Les Amours du Chevalier de Faublas von Louvet de Couvray: ein Roman und seine Kritiker, in: Romanische Forschungen 82 (1970), S. 536—577, und Revolution und Restauration. Louvet de Couvrays Romane als Gegenstand literarischer Repliken, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 207 (1970), S. 241—259. — [11] So Marie-Joseph Chénier in seinen Schriften, vor allem in De la liberté du théâtre; die beiden zitierten Definitionen in: «Epitre dédicatoire à la Nation française» (15. Dezember 1789) zu Charles IX, in: Jacques Truchet (Hrsg.), Théâtre du XVIIIe siècle, Bd. II, Paris 1974, S. 1523, und in: De la liberté du théâtre en France, in: Giovanna Trisolini, Il teatro della Rivoluzione. Considerazioni e testi, Ravenna 1984, S. 116. — [12] Vgl. Dietmar Rieger, Le privé et le public. La romance sous la Révolution, in: Jean-Rémy Julien — Jean Claude Klein (Hrsg.), Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution, Paris 1989 (Numéro special de «Vibrations»), S. 167—176. — [13] Johann Gottfried Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität, hrsg. von Heinz Stolpe, Berlin 1971, Bd. II, S. 341f.