

Franziska Sick

Theater – Illusion – Publikum Aspekte des Barock in Frankreich

Titel und Gegenstand sind näher zu bestimmen. Im Vorfeld zu klären ist, was mit Publikum gemeint ist, und mit welchem Recht man von einem literarischen Barock in Frankreich sprechen kann.

Die Frage nach dem Publikum beantwortet sich über eine Zurückweisung des Nächstliegenden. Ich behandle im folgenden nicht das empirische Publikum – also das reale Publikum im Parkett¹ –, sondern ein Publikum, das auf der Bühne vorkommt. Publikum tritt auf der Bühne auf, wenn auf dem Theater seinerseits Theater gespielt wird. In diesem Spiel im Spiel, in der Art und Weise, wie das Publikum dem Spiel in zweiter Instanz gegenübersteht, formulieren sich grundlegende Auslegungen des Ästhetischen – über die Spezifik des Blicks, aber auch bereits dadurch, daß das Motiv des Theaters im Theater überhaupt zum bevorzugten Gegenstand wird. Theater im Theater ist ein barockspezifisches Motiv². Freilich ist dieses Motiv dem Barock nicht ausschließlich vorbehalten³. Deshalb bedarf die Relation Theater – Publikum einer genaueren Bestimmung.

Ausgehend vom Publikum wird auch die zweite Frage, die nach dem literarischen Barock in Frankreich, zu beantworten sein: Die Sicht des Publikums, es als Bestandteil des Werkes, Geometrie und Gegenstand seines Blickes, können zur Grenzbestimmung für unterschiedliche Epochen dienen – eben weil in der Sehweise des Publikums auf der Bühne in ausgezeichneter Weise ästhetische Wahrnehmung festgelegt ist.

Indessen ist vor dem Lösungsansatz allererst das Problem zu benennen. Fragwürdig erscheint die Rede von einem literarischen Barock in Frankreich, weil das Zeitalter des europäischen Barock mit Dichtern wie Corneille, Racine und Molière in Frankreich mit dem der Klassik zusammenfällt. Die doctrine classique

¹ Vgl. hierzu Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris 1964, bes. S. 25-126.

² Vgl. hierzu die breit dokumentierte Arbeit von Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève 1981.

³ Vgl. Robert J. Nelson, *Play Within a Play: The Dramatist's Conception of His Art*. Shakespeare to Anouilh, New Haven 1958.

verlangt ein formstrenge Drama, das mit barocken Stilmerkmalen⁴ – wie zum Beispiel einer romanesken oder auch nur verschachtelten Handlung, wie sie das Motiv des Theaters im Theater im Gefolge hat – schwerlich zur Deckung zu bringen ist.

Diese Sonderstellung Frankreichs im Spannungsfeld zwischen Barock und Klassik reflektiert in unterschiedlicher Weise die Literaturwissenschaft⁵. Zu Teilen versucht man den Begriff ganz zu vermeiden und spricht von Vorklassik und Klassik⁶, zu Teilen schränkt man den literarischen Barock in Frankreich auf die Zeit vor der Klassik, also auf die Zeit bis etwa 1650, ein⁷. Freilich wird man so dem Umstand nicht gerecht, daß die französische Klassik mehr ein Intermezzo im globaleren Umfeld des Barock denn eine echte Zäsur darstellt.

Unerklärt muß so bleiben, daß zum Ausgang der französischen Klassik ein Wiederaufleben barocken Stils zu verzeichnen ist. Das Sprechtheater der Klassik gerät außer Mode zugunsten der Oper⁸ und zugunsten einer hochtechnisierten Bühnenmaschinerie⁹. Die Oper Lullys beerbt das klassische Drama Racines¹⁰. Richard Alewyn identifiziert sowohl den Synkretismus der Oper – Gesang und Schauspiel durchmischen sich – als auch die barocke Bühnenmaschinerie, die horizontales Bühnengeschehen mit dem vertikalen Dazwischentreten überirdischer Mächte, die menschliche Handlung und göttlichen Eingriff, göttlichen Eingriff und technische Bühnenmaschinerie vermengt, als barocke Elemente¹¹.

⁴ Vgl. hierzu ausführlich Wilfried Floeck, *Die Literaturästhetik des französischen Barock*. Entstehung, Entwicklung, Auflösung, Berlin 1979.

⁵ Einen guten Überblick über die Verbreitung des Barockbegriffs gibt Karlheinz Stierle, "Barock-Diskurs und virtuelles Barock. Umberto Eco's *L'isola del giorno prima*", in: Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Diskurse des Barock*. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?, München 2000, S. 681-709. – Zur kontroversen Diskussion um den Epochenbegriff des Barock in Frankreich, vgl. Jean Rousset, "Das Problem des literarischen Barock in Frankreich. Gegenwärtiger Stand der Forschung und Ausblick in die Zukunft" (1963), in: Wilfried Barner (Hrsg.), *Der literarische Barockbegriff*, Darmstadt 1975, S. 488-500; Claude-Gilbert Dubois, "Repenser le baroque français dans un cadre européen", in: Christine Buci-Glucksmann (Hrsg.), *Le baroque littéraire*. Théorie et pratiques, Paris 1990, S. 57-74; Wilfried Floeck, "Zum Stand der französische Barockforschung", in: Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, 2 Bde., Wiesbaden 1991, Bd. 2, S. 943-956; Ulrich Schulz-Buschhaus, "Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 98/1995, S. 6-24.

⁶ Vgl. beispielsweise Jean Tortel (Hrsg.), *Le préclassicisme français*, Paris 1952; Erich Köhler, *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*. Vorklassik, Klassik I, Klassik II, 3 Bde., hrsg. von Henning Krauß, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1983.

⁷ Vgl. die beiden Beiträge von Claude Mignot ("Baroque") und Jean-Pierre Chauveau ("Baroque littéraire") in: François Bluche (Hrsg.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris 1990, S. 162-163, 163-164.

⁸ Vgl. Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris 1991, bes. S. 181-352.

⁹ Vgl. Christian Delmas, "Théâtralité du théâtre à machines", in: *Dramaturgies. Langages dramatiques*. Mélanges pour Jacques Scherer, Paris 1986, S. 49-53; ders. (Hrsg.), *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672)*, 2 Bde., Toulouse 1985.

¹⁰ Vgl. Roger Zuber / Micheline Cuénin, *Littérature française*, vol. 4: *Le Classicisme 1660-1680*, 2. Aufl., Paris 1990, S. 46-50.

¹¹ Vgl. Richard Alewyn, *Das große Welttheater*. Die Epoche der höfischen Feste, 2. Aufl., München 1989, S. 60-90.

Aufgrund dieser Durchmischung stellt sich – bezogen auf den europäischen Kontext – bei der französischen Literatur in verschärfter Form die Frage, was das Barocke denn sei. Diese Frage wird sicherlich nicht umfassend zu beantworten sein. Zur Diskussion steht lediglich ein – freilich nicht unwesentlicher – Aspekt: der des Publikums bzw. die Frage, wie dieses Publikum sieht, was sich vor seinen Augen abspielt. Neben der Interpretation zweier barockspezifischer Stücke – Corneilles Komödie *L'illusion comique* und Rotrous Tragödie *Le Véritable saint Genest* – wird dieser Blick differentiell, im Vergleich zu anderen Epochen zu betrachten sein.

Konjunktur erfahren autopoietische Formen nach dem Barock erstmals wieder in der Romantik. Die Konjunktur erfolgt dort vor dem Hintergrund einer Subjekt- und Reflexionsphilosophie, wie wir sie am ausgeprägtesten im deutschen Idealismus vorfinden. Kant setzt seine Kritik der reinen Vernunft auf das "Ich denke, daß alle meine Vorstellungen muß begleiten können" auf, Hegel konstruiert eine Geschichte des Geistes, deren Motor die Selbstreflexion des Geistes, eine dialektische Reflexion von Widersprüchen ist. Mit am deutlichsten ist der Bezug von autopoietischer Ästhetik und idealistischer Reflexionsphilosophie im Athenäumsfragment ausgesprochen. In ihm heißt es von der romantischen Poesie, daß sie

[...] am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden frei von allem ... Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen [kann].¹²

Kann man eine ähnliche Reflexivität für das barocke Spiel des Theaters im Theater unterstellen? Und wenn nicht, welche anderen (philosophischen) Modelle sind dann zugrundezulegen?

Bereits der Titel von Corneilles *Illusion comique* weist in eine andere Richtung. Im Zentrum steht nicht eine werk- oder produktionsästhetische Beziehung – die Selbstreflexion des Werkes oder des Dichters, die Selbstreflexion von Poesie, Kritik und Geist –, sondern eine wirkungsästhetische: die Illusion des Publikums. Diese ist komisch, Anlaß zur Heiterkeit. Die Lust an einem Spiel von Illusionierung und Desillusionierung, wie wir sie in ähnlicher Weise im trompe-l'œil von Bildern finden, klingt an.

¹² Friedrich Schlegel, 1794–1802. *Seine prosaischen Jugendschriften*, hrsg. von J. Minor, 2 Bde., Wien 1906, A 433, zit. nach: Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: W. B., Ge-

So wie sich autopoietische Formen in der Romantik mit idealistischer Philosophie in Beziehung setzen lassen, so ist das Thema des Theaters im Theater im Barock mit philosophischen Positionen der Zeit zu korrelieren. In einer Studie zu Leibniz und zum Barock rückt Gilles Deleuze den Begriff der Falte ins Zentrum¹³. Das Denkmodell der Falte kann, ähnlich wie das Modell der Reflexion, Strukturen wie die des Theaters im Theater abbilden – jedoch mit einer Ausrichtung an anderen Paradigmen und mit anderem philosophischen Hintergrund.

Während die Figur der Reflexion am Spiegel und an der Selbstwahrnehmung abgelesen ist, bezeichnet die Falte Korrespondenzen und Verwindungen im Sein. Im Falle der Reflexion tritt man vor den Spiegel und nimmt sich selbst wahr. Welt ist diesem Modell zufolge erkennbar, weil sie ein Konstrukt des Geistes (bei Hegel) und des Verstandes oder der Vernunft (bei Kant) ist.

Die barocke Philosophie – das heißt, wenn man Deleuze folgt: Leibniz – löst das Erkenntnisproblem mit anderen Mitteln. Leibniz bestimmt das Subjekt als fensterlose Monade. Bereits dieser zentrale Begriff seiner Philosophie ist Programm: Er stellt – anders als der deutsche Idealismus – als Grundbestimmung der Erkenntnisfähigkeit des Subjekts nicht einen Reflexionsbegriff, sondern eine Figur der räumlichen Exklusionen und Inklusionen ins Zentrum. Als fensterlose Monade ist das Subjekt von der Außenwelt abgeschnitten. Da es mit der Außenwelt nicht kommunizieren kann, muß es im Sinne einer prästabilierten Harmonie die gesamte Welt substantiell in sich tragen. Nicht weil wir uns selbst erkennen, erkennen wir (eine ideal verformte) Welt, sondern weil in uns Welt substantiell eingefaltet ist¹⁴. Diese Konstruktion ließe sich auch in Termini des Theaters ausdrücken: Da das Subjekt keine Teilhabe an der Welt hat, muß in ihm – in seinem fensterlosen Interieur – in einer Figur der Inklusion oder, wie Deleuze sagt, in einer Figur der Inflexion (und nicht der Reflexion) das *theatrum mundi* sich abspielen.

Es ist mit das Verdienst Deleuzes, dieses erkenntnistheoretische Motiv mit barocken Gestaltungsprinzipien in Beziehung gesetzt zu haben. Deleuze schlägt die Brücke zwischen Leibnizscher Philosophie und Ästhetischem freilich weniger

sammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, werkausgabe Bd. I.1, Frankfurt a.M. 1980, S.7–122, hier: S. 63.

¹³ Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte*. Leibniz und der Barock. Aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a.M. 2000 (Paris 1988).

¹⁴ Vgl. G. Deleuze, *Die Falte*, S. 42: "(...) die ganze Welt ist nur eine Virtualität, die aktual nur in den Falten der Seele existiert, die sie ausdrückt, wobei die Seele von inneren Entfaltungen aus operiert, wodurch sie sich eine Repräsentation der eingeschlossenen Welt gibt. Wir gehen in einem Subjekt von der Inflexion zum Einschluß wie vom Virtuellen zum Aktualen, wobei die Inflexion die Falte definiert, der Einschluß dagegen die Seele oder das Subjekt, d.h. dasjenige, was die Falte, ihre Zweckursache und ihre vollendete Tat umhüllt."

übers Theater als vielmehr über barocke Raumgestaltungen: Im Barock brechen Innenraum und Außenraum in einer Verwerfung und Verfaltung auseinander¹⁵. Einem in sich abgeschlossenem Interieur tritt die Äußerlichkeit der Fassade gegenüber. Barocke Räume, z.B. Kirchenräume, enthalten eine Welt in sich. Der Himmel ist an die Decke gemalt, er wird beleuchtet und strahlt indirekt Licht ab, das von verdeckten Fenstern auf ihn fällt. Dieser Immanenz eines Interieurs, das in sich Welt enthält und die Öffnung zur Außenwelt – das Fenster – verdeckt, tritt komplementär die reine Äußerlichkeit der Fassade, die Gestaltung von Fenstern ohne Tiefe gegenüber. Man sieht, daß es hierbei weniger um eine Selbstbespiegelung des Subjekts geht als um eine Stufung des Seins und des Scheins. Das Gegenüber einer solchen zweideutigen Welt ist kein selbstreflektiertes Subjekt, sondern ein Betrachter, ein Publikum, das eben aufgrund der Zweideutigkeit der Welt nicht sich selbst, sondern in einem Akt zuschauender Distanznahme sich aus dem Geschehen und dem Gesehenen herausreflektiert¹⁶. Die Welt erscheint so als *theatrum mundi* und das Subjekt als dessen Zuschauer. Mit anderen Worten: Der Begriff des Publikums, es als distanzierter Betrachter, stellt die Alternative zum reflexionsgeprägten Subjektbegriff des deutschen Idealismus dar.

Auf diese Balance von Immanenz und Ausschließung und Publikum ist das barocke Thema des Theaters im Theater zu beziehen. Corneilles *Illusion comique*¹⁷ berichtet von einem Vater, dessen Sohn sich mit ihm überworfen hat, weil der Vater zu streng war. Der Sohn verließ mit unbekanntem Ziel und Verbleib das Haus. Um den Sohn macht der Vater sich Sorgen: Zu überdenken, zu korrigieren hat er seine allzu strenge Haltung. Betrachtenswert ist nun, wie diese Figur der "Selbstreflexion" und der Selbstkorrektur sich unter barocken Bedingungen darstellt. Um seine Sorge um den Sohn zu heben, sucht der Vater einen Zauberer auf. Dieser haust und er führt ihn in eine dunkle Höhle. In diesem Innenraum, her austretend aus ihm in einen illusionären Raum, zeigt der Zauberer dem Vater, was

¹⁵ Vgl. ebd., bes. S. 50-53.

¹⁶ Zu einem analogen Befund kommt, aus etwas anderer Fragerichtung, Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir*. De l'esthétique baroque, Paris 1986, S. 209: "[...] si le palimpseste baroque est entièrement noyé dans du visible – en une sorte d'ontologie du visible / invisible – ce n'est pas parce qu'il se réglerait sur le seul illusionnisme visuel et perspectiviste issu de la science classique et poussé à ses extrêmes perversions: le faux-semblant, les perspectives rectifiées, le simulacre et le jeu trompeur des apparences. Au-delà de cet art de tromper les yeux [...], la stratégie baroque [...] tentait le passage du visible à la Voyure, par l'exhibition d'une loi soumise à ses variations / déformations / perversions. De là, la tentative obsédante de créer un Lieu Omnivoyeur: Dieu comme miroir de miroirs, comme point de fuite de toutes les perspectives, comme centre absent d'un univers à plusieurs entrées, décentré. De là, ce voir comme opération de connaissance qui voudrait atteindre le point infinitésimal de la vision, dans la schyze de l'œil et du regard."

¹⁷ In: Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, Bd. 1., hrsg. von Georges Couton, Paris 1980, S. 611-688. Nach dieser Ausgabe wird im Text zitiert.

aus seinem Sohn geworden ist, indem er ihm szenenweise die Geschichte seines Sohnes vorspielt.

Hinzuweisen ist auf das Schwebende, auf die Zwischenstellung zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit dieses Arrangements. In der Zauberhöhle ist gefaßt, daß der Erfahrungsraum des Subjekts Innenraum ist. Nicht unmittelbar ist Welt – das ist in diesem Fall die Geschichte des Sohnes – zugänglich, sondern nur in einer Reduplikation der Welt, in einem Innenraum oder in einer dunklen Höhle, indem sie im Theaterspiel erfahrbar wird. Anders als in einem Szenario der reinen Selbstreflexion wird Welt durch ihre Hereinnahme in einen Innenraum in unvergleichlicher Weise konkret und anschaulich erfahrbar.

Das Stück betont diesen Zusammenhang mehrfach. Bereits eingangs empfiehlt sich der Zauberer dadurch, daß er nicht wie andere Zauberer Vergangenheit und Zukunft bloß verbal darstellt. Seine, die hohe Kunst der Zauberei besteht darin, daß er die Ereignisse mittels plastischer, materieller Gestalten zeigen kann: Die Geister beschwörend nötigt er sie dazu, unter seiner Regie leibhaftig das Geschehen darzustellen (I,2, v. 125-134).

Auf der Gegenseite durchlebt so der Vater als das Publikum dieser Veranstaltung das wechselhafte Schicksal seines Sohnes lebensnah, illusioniert und deshalb distanzlos. Szene für Szene, Schritt für Schritt muß er bei jeder Schicksalswende um Wohlergehen und Leben des Sohnes aufs neue bangen. Diese Zuordnung auf das Publikum prägt die Anlage des Stückes: Nach jeder Handlungssequenz schaltet Corneille Szenen ein, in denen der Vater seiner Sorge um das Wohlergehen seines Sohnes gegenüber dem Zauberer Ausdruck verleiht. Gerade weil der Zauberer dem Vater die Geschichte seines Sohnes nicht erzählerisch darstellt – hier könnte er, Spannung erzeugend, aber zugleich auch entschärfend, mit Vor- und Rückblicken arbeiten –, gerade deshalb durchlebt der Vater die Geschichte seines Sohnes in einer unmittelbaren Weise.

Damit ist die Sehweise dieses Stückes oder dieser Inszenierung von Wahrnehmung umschrieben: Obwohl alles innen ist, in einer Höhle, wird eigenes Verhalten nicht in der blassen Gestalt von Selbsterfahrung und Selbstreflexion, sondern in der Form der Äußerlichkeit, im unmittelbaren Miterleben und in unmittelbarer Teilhabe erfahrbar.

Zu tun hat eine solche Erfahrung des Publikums auch mit gattungsspezifischen Strukturen. Man hat vielfach bemerkt, daß das Theater die exponierte

Kunstform des Barock sei¹⁸. Aus Sicht der *Illusion comique* ist der Vorrang, den der Barock dem Theater einräumt, dahingehend zu bestimmen, daß das Theater, anders als die Erzählung, das Geschehen anschaulich, unmittelbar und distanzlos zur Darstellung bringt. Von diesem Vorzug dramatischer Anschaulichkeit ist die *Illusion comique* von Anfang an nachgerade programmatisch geprägt. Der Zauberer empfiehlt sich nicht als Erzähler, sondern als Dramaturg und Illusionist. Er will nicht Worte, sondern Szenen und Bilder geben.

Je vais de ses amours
Et de tous ses hasards vous faire le discours.
Toutefois si votre âme était assez hardie,
Sous une illusion vous pourriez voir sa vie,
Et tous ses accidents devant vous exprimés
Par des spectres pareils à des corps animés,
Il ne leur manquera ni geste, ni parole.

(I,2, v. 147-153)

Es ist in diesem Zusammenhang anzumerken, daß die *Illusion comique* oder – was beinahe dasselbe ist – die Inszenierung des Zauberers neben der Form 'Theater im Theater' auch die Form 'Erzählung im Theater' kennt. Der Zauberer faßt zum einen weniger dramatische Lebensabschnitte zusammen, zum anderen baut er als allwissender Erzähler und effektiv inszenierender Dramaturg dramatisch Spannung auf, um sie erzählerisch zumindest etwas zu mildern. Gerade weil in diesem Stück Erzählung und Drama – freilich unter dem Dach und unter der Oberhoheit der dramatischen Gattung – unmittelbar nebeneinander stehen und so zum Vergleich kommen, läßt sich ihre Wertigkeit präzise bestimmen: Die Erzählung ist dem Drama unterlegen.

Von niederem Rang sind die Erzählpassagen in der *Illusion comique* zum einen inhaltlich, weil sie das Unwesentliche, das leichthin zu Übergehende, die undramatischen Lebensabschnitte behandeln, von niederem Rang sind sie zum anderen formal, weil ihnen die Kraft der Illusion fehlt. Wenn der Zauberer am dramatischen Höhepunkt dem Vater Trost zuspricht (III,12), wenn er so als allwissender Erzähler dem Geschehen vorgreift, so unterschreitet er, eben weil er bloß mit Worten und nicht mit Bildern hantiert, das von ihm selbst eingangs gesetzte Niveau der hohen Magie. Der allwissende Erzähler ist als Prophet dem Zauberer und Illusionisten unterlegen.

¹⁸ Auf diesen Zusammenhang weist grundsätzlich hin der Titel der Arbeit von Jean-Claude Vuillemin, *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou* (Paris / Seattle / Tübingen 1994).

Die Ironie des Stückes besteht nun darin, daß die Szenen, die der Zauberer dem Vater zeigt, trotz oder vielleicht wegen ihrer Plastizität über die Wahrheit hinwegtäuschen. Zumal in der Schlußpassage. Gezeigt wird in ihr zum einen, daß der Sohn Karriere machte, zum anderen, daß er sich in Liebeshändeln verstrickend tragisch endet. Er hatte in hoher gesellschaftlicher Stellung ein Verhältnis mit der Gattin seines Fürsten. Dafür ermordet man ihn. Nun ist dieses Geschehen nicht real, es zeigt vielmehr den Sohn – dieser hat mittlerweile den Schauspielerberuf ergriffen – in einer tragischen Rolle. Sein Tod, aber auch seine hohe gesellschaftliche Stellung waren bloß gespielt – es war eine Rolle in einem tragischen Stück.

Zu guter Letzt klärt der Zauberer den Vater über den Trug auf. Er redet in einer Apotheose des Theaters dem Schauspielerberuf – dieser war im frühen 17. Jahrhundert nicht sonderlich angesehen – das Wort, und söhnt so Vater und Sohn miteinander aus (V,6). Das ist vom Zauberer löblich gehandelt, und es zielt – wie wir sehen werden – in zweiter Instanz sogar auf so etwas wie Wahrheit. In Summe betrügt der Zauberer den Vater also nicht. Dennoch ist unübersehbar, daß er ihn täuscht, und dies gerade dort, wo er ihm Wahrheit verspricht. Denn wenn der Zauberer dem Vater nicht bloß Worte, sondern leibhaftige Szenen verspricht, so deutet er damit unterschwellig an, daß dieses Mehr an Plastizität zugleich ein Mehr an Wahrheit sei. Gerade auf dieser Ebene aber täuscht er ihn. Anschaulichkeit, die gleichsam die Sache selbst auf die Bühne zerrt, erweist sich als Mittel nicht der Wahrheit, sondern der Illusion. Es ist mit dieses ambivalente Verhältnis zur Anschaulichkeit, das das barocke Thema von Sein und Schein bestimmt.

Nun sind die Bilder des Zauberers zwar trügerisch, aber nicht gefälscht. Die Szene, in der der Sohn einen tragischen Tod erleidet, fand exakt so statt – wenn auch nur auf dem Theater. Der Trug des Zauberers kommt nicht durch eine Manipulation des szenischen Gehalts, sondern einzig dadurch zustande, daß der Zauberer Rahmen und Kontext der Szene im Unklaren läßt. So als wollte er dadurch, daß er den Rahmen eines Bildes verdeckt, ein Gemälde für Wirklichkeit ausgeben. In einer für den Barock typischen Weise stellt der Zauberer Schein durch Techniken der Perspektive, durch ein Kalkül des Blickpunkts, durch ein Spiel mit der Beziehung von Bild oder, in diesem Fall, Szene und Realität her. In ähnlicher Weise sind Architektur und bildende Kunst, aber auch die Bühnentechnik der Zeit davon

geprägt, daß man die Grenzen unterschiedlicher Realitätsebenen verwischt. Im Barock findet Illusion an der Bruchlinie mehrfältiger Wirklichkeitsebenen statt.

Neben diesen formalen Elementen ist nicht zuletzt das inhaltliche Verhältnis zur Scheinhaftigkeit zu betrachten. Der Sohn durchlebte ein pikareskes Leben, er schlug sich als Betrüger und Quacksalber durch, um schließlich als Schauspieler zu enden, der immerhin vor dem König spielen darf. Der Zauberer übermittelt dem Vater diese pikareske Lebensgeschichte des Sohnes, indem er sie illusionistisch überzeichnet, um ihn schließlich zu desillusionieren. Er prophezeit dem Vater eine hohe gesellschaftliche Stellung des Sohnes und enttäuscht ihn durch dessen tragischen Tod, aber auch dadurch, daß die hohe gesellschaftliche Stellung bloß eine Theaterrolle ist. Diese mehrfache Desillusionierung stellt neben der Apotheose des Schauspielerberufs mit die Grundlage für die Versöhnung von Vater und Sohn dar.

Wenn hohe gesellschaftliche Stellung und hoher Charakter aufgrund der Wechselhaftigkeit der Welt tragisch enden, so erweisen sich Welt und Anspruch auf Geltung in der Welt als scheinhaft, da wechselhaft. Im Gegenzug wird das Lebensprinzip des komischen und pikaresken Helden annehmbar. Dieses ist von Distanz zur Welt zugunsten der Selbsterhaltung geprägt¹⁹. Durch die romanischen Zeitläufe schlägt Pikaro sich durch. Das letale Pathos des tragischen Helden überlebt der komische Held, weil er, die Scheinhaftigkeit der Welt durchschauend, mit einer scheinhaften Existenz leben kann. Das ist die zugleich einigermaßen barocke Wahrheit, die der Zauberer dem Vater zu sagen hat, und die er ihm durch seine zum Teil trügerische Inszenierung des Lebens seines Sohnes darstellt. Damit schlägt das Theater im Theater, das Spiel in zweiter Instanz, zugleich auf die Spielebene in erster Instanz durch. Aus dem illusionistischen Spiel hat der Vater zu lernen, daß die Welt ein Theater ist, Publikum ist er deshalb fürderhin nicht nur in den illusionistischen Stücken des Zauberers, sondern – distanznehmend zu ihm – im Leben.

Eine solche Distanzierung zu Leben und Welt gilt im Barock freilich nur für den Bereich des Intramundanen, für eine Welt, die der Barock als scheinhaft bestimmt.

¹⁹ Im Grunde schließt dieses Argument an Hegels Interpretation der Komödie an (vgl. G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 527-534). Hegel bestimmt den Unterschied von Tragödie und Komödie darüber, daß der komische Held, weil er Distanz zur Welt bezieht, den tragischen Konflikt vermeidet. Fragwürdig ist jedoch Hegels geschichtsphilosophische Deutung – die eindeutige Zuordnung der Komödie zu einer Entwicklungsstufe des Geistes. Wie im folgenden am Beispiel Rotrou zu zeigen ist, läßt sich in derselben Epoche und unter Verwendung desselben Motivs der Distanz zur Welt auch eine Tragödie konstruieren.

Im Bereich des Religiösen oder des Seins gelten – zumindest inhaltlich – andere Bestimmungen. Komplementär zu Corneilles *Illusion comique* verhält sich deshalb Rotrou *Le Véritable saint Genest*²⁰. Es handelt sich bei diesem Stück um eine Märtyrertragödie²¹. Bereits mit diesem Sujet ist gesetzt, daß die pikarohafte, komisch-unernste Distanz zur Welt in diesem Stück nicht zum Austrag kommen kann. Dennoch hat auch dieses Stück mit Schauspielerei und Publikum zu tun.

Kurz zusammengefaßt geht es um folgendes: Genest spielt auf Verlangen des Kaisers Diokletian die Tragödie Adrians, eines christlichen Märtyrers. Bereits beim Einspielen der Rolle identifiziert sich Genest so sehr mit seiner Rolle, daß er selbst zum Christen wird. Als man das Stück aufführt, fällt Genest vollends aus der Rolle. Unverhofft verkündet er von der Bühne herab, nicht Adrian sei es, der getauft werde, sondern er selbst, Genest. In offenem Affront gegen Kaiser und römische Götterwelt identifiziert sich der Schauspieler mit dem christlichen Märtyrer. Die *imitatio* des Schauspielers schlägt in lebenspraktisches Bekenntertum, in eine *imitatio Christi* und seiner Märtyrer um. Aufgrund dieses Affronts läßt Diokletian Genest hinrichten.

Komplementär nun verhält sich Rotrou Tragödie zu Corneilles Komödie, weil es bei Rotrou um eine Überführung von Schein in Sein und bei Corneille um eine Überführung von Sein in Schein geht. Während bei Corneille auf den sozial nicht respektablen Schauspieler der Glanz seiner bloß gespielten Rollen abfärbt, verwandelt sich Genest der Rolle des Märtyrers an. Er wird selbst zu dem Helden, den er spielt. Stackelberg deutet diese Komplementarität als einen Wandel vom Barock zur Klassik. Corneille habe in der *Illusion comique* ironisch und ein letztes Mal das barocke Thema des *theatrum mundi* umspielt, indem er das Verhältnis von Sein und Schein gleichsam auf den Kopf gestellt habe²². Freilich setzt Stackelberg damit die Epochendifferenz zu hoch gegenüber der Gattungsdifferenz an.

²⁰ In: *Théâtre du XVIIe siècle*, Bd. 1, hrsg. von Jacques Scherer, Paris 1975, S. 943-1005. Nach dieser Ausgabe wird im Text zitiert.

²¹ Ausführlich vorgestellt und in seiner thematisch-gattungsmäßigen Spezifik besprochen anhand eines Vergleichs mit Corneilles Märtyrertragödie *Polyeucte* wird das Stück bei Wolfgang Leiner, "Rotrou. Le Véritable Saint-Genest", in: Jürgen von Stackelberg (Hrsg.), *Das französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart*, 2 Bde., Düsseldorf 1968, Bd. 1, S. 37-53, 358-361. – Zum Vergleich des *Saint Genest* mit seiner spanischen Vorlage, vgl. Sibylla Laemmel, "Zur Adaptation einer 'comedia de santo' in Frankreich. *Le véritable saint Genest* von Rotrou und *Lo fingido verdadero* von Lope de Vega", in: J. Küpper / F. Wolfzettel (Hrsg.), *Diskurse des Barock*, S. 463-490.

²² Vgl. Jürgen von Stackelberg, "Corneille. L'illusion comique", in: J. v. Stackelberg (Hrsg.), *Das französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart*, Bd. 1, S.54–73, 361-365, hier: S. 71f. – Vgl. ders., *Die französische Klassik*, München 1996, S. 82.

Verkleidung, Verwechslung, das heiter versöhnliche Spiel mit dem Schein ist Sache der Komödie, auch über die Epochengrenze hinweg. Auf der Gegenseite ist festzuhalten, daß Rotrous Tragödie in einer für den Barock typischen Weise nicht ohne jegliches Moment von Schein, und das heißt auch: von theatralischer Überhöhung auskommt. So sehr Genest seine Bühnenrolle durch seine wirkliche Bekehrung transzendiert, so wenig kann er seine Bekehrung ohne Verzicht auf den theatralischen Bühnenraum darstellen. Theatralisch genug wählt er für seine Bekehrung eben das Theater, das er mit seiner Bekehrung auf einen Raum jenseits der Rolle hin überschreitet.

Das Theater im Barock ist deshalb nicht nur *theatrum mundi* in dem Sinne, daß es einen Raum äußerlicher und uneigentlicher Rollen bezeichnet, es ist ebenso sehr Darstellungsraum des Eigenen. Eines Eigenen freilich, das ohne Ostentation, ohne Bühnenauftritt und ohne Zurschaustellung gegenüber dem Publikum nicht zur Darstellung kommen kann. Diese Ambivalenz von Eigenem und Theatralität stellt sich in Rotrous Tragödie als Ambivalenz des Rollenbegriffs dar. Genest fällt zwar auf der Bühne aus der Rolle, aber das Jenseits der Rolle ist seinerseits Nachahmung, *imitatio* der Märtyrer und *imitatio Christi*. Deren Märtyrertod, auf den er sich mehrfach bezieht, schildert Genest unter der wiederkehrenden Formel "ich sah":

J'ai vu, Ciel, tu le sais par le nombre des âmes
 Que j'osai t'envoyer par des chemins de flammes,
 Dessus les grils ardents et dedans les taureaux,
 Chanter les condamnés et trembler les bourreaux;
 J'ai vu tendre aux enfants une gorge assurée
 A la sanglante mort qu'ils voyaient préparée,
 Et tomber sous le coup d'un trépas glorieux
 Ces fruits à peine éclos, déjà mûrs pour les Cieux.
 J'en ai vu que le temps prescrit par la Nature
 Etait près de pousser dedans la sépulture,
 Dessus les échafauds presser ce dernier pas,
 Et d'un jeune courage affronter le trépas.
 J'ai vu mille beautés en la fleur de leur âge,
 A qui jusqu'aux tyrans chacun rendait hommage,
 Voir avecque plaisir, meurtris et déchirés,
 Leurs membres précieux, de tant d'yeux adorés.
 Vous l'avez vu, mes yeux [...].

(II,7, v. 495-511)

In diesen Schilderungen erstarrt der Märtyrertod zu einem theatralischen Bild, dessen Betrachter – oder aber auch: dessen Publikum – Genest ist. Dieses Bild eines theatralischen Märtyrertodes ahmt er nach. Deshalb bedarf er für seine

Nachahmung seinerseits eines theatralischen Raums und eines Publikums. Nicht nur der Schein, sondern auch das Sein kann im Barock nicht ohne Publikum zur Darstellung kommen.

Dieses Auseinandertreten von Bekehrung und Darstellung der Bekehrung reflektiert nicht zuletzt die Handlung. Die eigentliche Bekehrung Genests findet bereits in der Probe vor der Aufführung des Stückes statt (I,4). Es ist für Genest ein zweiter, ein bewußt gewählter ostentativer Schritt, diese Bekehrung in der Aufführung des Stückes selbst zur Darstellung zu bringen. In dieser Darstellung artikuliert er seine Wahrheit, indem er vor der Öffentlichkeit unter Einsatz seines Lebens für sie einsteht. Das Maß der Wahrheit ist in diesem Spiel von Sein und Schein zugleich eine beweiskräftige öffentliche Tat.

Um diese Selbstdarstellung und Selbstfindung auf dem Theater historisch zu konturieren ist ein – zugegebenermaßen extremer – Kontrastpunkt aus dem 18. Jahrhundert beizuziehen. Eine zeitnähere Kontrastierung zur französischen Klassik wird nachzutragen sein.

Die wohl prägnanteste Selbstfindung auf dem Theater ist in Goethes *Wilhelm Meister* enthalten – in der Episode, in der Wilhelm Meister Hamlet spielt. Darzustellen hat Wilhelm Meister, wie Hamlet sein toter Vater erscheint. Diese Darstellung gelingt ihm schauspielerisch, weil er für einen Moment auf der Bühne der Illusion verfällt, er sehe seinen eigenen toten Vater. Deshalb erschauert er wirklich und kann so das Erschauern Hamlets glaubwürdig spielen²³.

Man sieht, wie Selbstdarstellung, Illusionierung und Geometrie der Blicke in beiden Szenen – bei Goethe und bei Rotrou – divergieren. Die Szene im *Wilhelm Meister* zielt auf ein affektives Verschmelzen mit der Rolle. Sie spielt auf ein Nachempfinden der Rolle, auf ein Schauspielertum kraft Einbildungskraft zu. Deshalb darf bei Goethe, anders als bei Rotrou, kein Einstudieren der Rolle, kein sich allmähliches Anverwandeln der Rolle enthalten sein. Deshalb auch spielt Wilhelm Meister auf einen illusionären Raum hinter der Bühne zu, in dem sich seine persönliche Geschichte mit der Rolle zusammenschließt und das Spiel sich – selbstvergessen, Schauspiel zu sein – dem Publikum gegenüber wie durch eine vierte Wand verschließt. Anders spielt Genest, bewußt und provokant die Grenze von

²³ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Werke Hamburger Ausgabe, Band 7), hrsg. von Erich Trunz, München 1982, 5. Buch, 11. Kapitel, S. 320-323.

Bühnen- und Zuschauerraum einreißend, auf den König zu, das Theater nutzend, um seine tatsächliche Konversion zu proklamieren²⁴.

Vor dem Hintergrund dieses weitgespannten und extremen Kontrasts ist die eingangs problematisierte und in Aussicht gestellte Identität und Differenz von französischem Barock und französischer Klassik zu bestimmen. Ich kann von meiner Themenstellung aus – Theater, Theatralität, Illusion, Publikum – auf diese Frage sicherlich keine umfassende Antwort geben. Dennoch lassen sich zwei komplementäre und deshalb ambivalente Eckpunkte bestimmen.

Zum ersten: Ein Thema wie das des Theaters im Theater ist unter den ästhetisch formalen Bedingungen der Klassik nicht mehr darstellbar. Die mehrschichtige Verschachtelung der Handlung widerspricht der klassischen Forderung nach Einfachheit und Einhaltung der dramaturgischen Regeln der Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Dennoch ist noch die Klassik von eben der Theatralität geprägt, die für den Barock bestimmend ist. Sie besitzt diese Theatralität über die unterschiedlichen und zum Teil konträren Themen hinweg, die die Klassik bestimmen.

Theatralisch sind fraglos die vom Ehrstandpunkt bestimmten Helden Corneilles. Beispielhaft wäre hierfür aus dem *Cid*²⁵ die Szene anzuführen, in der Rodrigue stellvertretend für seinen Vater den Grafen Gomès zum Duell fordert.

Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance, et l'honneur de son temps? le sais-tu?
[...]

Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? le sais-tu?

(II,2, v. 401-404)

Siehst du mein Auge? In der Herausforderung zum Duell gibt der Duellant (hier: Rodrigue) seinem Kontrahenten ein kleines, wenn auch ernstes Schauspiel. Der

²⁴ Auch Jean Rousset (*L'intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, Paris 1968, S. 151-164) setzt die barocke Anverwandlung des Schauspielers an seine Rolle historisch in Kontrast zur romantischen Identifizierung des Schauspielers mit seiner Rolle. Anhand eines Vergleichs zwischen Rousset *Saint Genest* und der *Don Juan*-Aufführung in George Sands *Le Château des Désertes* (1841) zeigt er die inverse Funktion des Schauspiels auf. Allerdings koppelt er die Frage nach dem Selbstverständnis des Schauspielers allein an die nach dem Verhältnis zwischen Sein und Schein ("Deux méthodes opposées de se jouer soi-même: celle de l'écrivain romantique, qui ajuste le rôle à la personne, et celle du dramaturge baroque, qui conforme l'être au personnage", S. 160). Ich habe demgegenüber zu zeigen versucht, daß noch Genests Aus-der-Rolle-Fallen in mehrfacher Hinsicht ein Schauspiel ist – imitatio Christi und seiner Märtyrer und Schauspiel vor dem König. Rousset interpretiert die Konversion Genests auf der Bühne als Ende des Theaters ("En devenant saint Genest, l'acteur exalte son art, mais il le dénonce et le ruine; il sauve son âme grâce à la scène, mais il laisse la scène vide et la représentation inachevée", S. 160). Er übersieht, mit anderen Worten, daß die qua Rolle erworbene Identität Genests einmal mehr eine uneigentliche ist, vgl. Hierzu auch Jacques Scherer, *Dramaturgies du vrai-faux*, Paris 1994, S. 100: "La duplicité, il est vrai, est dans la conscience de Genest [...]. La déréalisation par le théâtre ouvre néanmoins la voie [...] vers le caractère illusoire de la vie humaine par rapport aux desseins de Dieu. Si nous sommes tous des comédiens, c'est que le monde [...] est un théâtre et que Dieu seul est réel."

²⁵ In: Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. von Georges Couton, Paris 1980.

Herausgeforderte ist ihm Publikum und Raufpartner zugleich. Sein und Schein, Zuschauer und Schauspieler begegnen sich auch so.

Sie begegnen sich nicht nur bei Corneille auf dem Feld der Ehre, sondern – unter gänzlich anderen Vorzeichen – auch bei Racine. Racines Tragödie *Bérénice*²⁶ endet nach allerlei dramatischen Verwicklungen damit, daß Titus und Bérénice, obwohl sie einander lieben und nachdem ihr Selbstmord (wie der des dritten Liebenden, Antiochus) zur Disposition stand, einander entsagen. Bérénice kommentiert dieses Finale mit folgenden Worten:

Adieu, servons tous trois d'exemple à l'Univers
De l'amour la plus tendre, et la plus malheureuse,
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.

(V,7, v. 1514-1516)

Wie intensiv und psychologisch differenziert, wie komplex auch immer in den Interaktionsbeziehungen sich bei Racine Leidenschaft darstellt, sie läuft dennoch auf eine ostentative Szene zu, die von dem Bewußtsein geprägt ist, ein Schauspiel zu geben.

Formal unter der Vorgabe der Einheit der Handlung schließt die Klassik Theatralität als Reflexion der Handlung aus. Daß Handlung theatralisch ist, daß die Welt ein Schauspiel ist, läßt sich unter dem Vorzeichen der Einheit der Handlung nicht mehr so darstellen, daß man auf dem Theater Theater spielt. Dennoch: Auch Bérénice und Rodrigue spielen auf dem Theater Theater. Sie wissen, daß sie gesehen werden, und sie wissen um ihren exemplarischen Charakter. Die Klassik überführt das Thema des *theatrum mundi*, die Figur der Reflexion der Handlung, in eine Selbstreflexion der Figur, in das Bewußtsein, ein Schauspiel, ein Beispiel zu geben. Formal ausgeschlossen ist damit das barocke Überwuchern der Handlungsführung, inhaltlich bewahrt bleibt der barocke, ostentative Gestus. Man kann deshalb – auf einer ersten Ebene – die Auffassung vertreten, daß Barock und Klassik sich mehr formal als dem Gehalt nach unterscheiden. Hier wie dort stellt sich sei es die Figur, sei es die Handlung in einem – nennen wir es barocken – Bewußtsein der Theatralität des eigenen Tuns dar.

Dennoch besteht auch auf der Ebene des Gehalts zwischen Barock und Klassik eine nicht unerhebliche Differenz. Der klassische Held weiß – wie der barocke – um seine Theatralität. Aber während der barocke Held diese Theatralität unter dem Thema des *theatrum mundi* zurückweist, inkliniert der klassische Held dazu,

²⁶ In: Jean Racine, *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. von Georges Forestier, Paris 1999.

in ihr aufzugehen. Der klassische Held ist einem Vorbild nachgebildet. Theatralisch handelnd weiß er um seine historische Größe, um seine Exemplarität. Da er selbst in persona als Held das Vorbild ist, ist ihm in der Grundanlage die barocke Rollenproblematik weitgehend fremd.

Damit steht die Klassik der Renaissance näher als dem Barock. Wie diese rekurriert sie auf antike Vorbilder und überspringt im Rückgriff auf sie – oder auch im Rückgriff auf intramundan Gültiges – die Divergenz zwischen metaphysischer und innerweltlicher Welt. In dieser aber ist die barocke Vorstellung von Theatralität, das *theatrum mundi*, verwurzelt. Kein Zufall, daß Rotrous Tragödie eine Märtyrertagödie ist, kein Zufall, daß die beiden Spielebenen Theater und Wirklichkeit sich ausfalten in ein Spiel vor dem Kaiser und vor der Welt auf der einen und in ein rollenunabhängiges Verhalten vor Gott auf der anderen Seite. Noch Corneilles *Illusion comique* ist von diesem Spannungsverhältnis geprägt, auch wenn das Stück die Dimension zwischen Diesseits und Jenseits, der Gattung gemäß, ins Innerweltliche verkürzt: Denn der Zauberer in der *Illusion comique* verkörpert zwar die Dimension des Jenseits, aber diese Dimension ist in ihm zugleich auch vermenschlicht²⁷. Wie wir gesehen haben, steht der Zauberer als Illusionist selbst auf der Seite des Scheins.

Ich komme zum Schluß. Theater – Illusion – Publikum: In dieser Relation kommt innerhalb des Theaters die Verankerung ästhetischer Konzepte in Welt-sicht in unterschiedlicher Weise zur Darstellung: Weltsicht ist in diesem Zusammenhang nicht platterdings mit Weltanschauung zu verwechseln. Sie meint sehr konkret den idealen Blick eines anderen, von dem her man Welt deutet und auf den man deshalb zuspielt. Der Held der französischen Klassik, agiert *sub specie aeternitatis*, der des Barock *sub specie Dei*, Wilhelm Meister *sub specie patris*. Diesem Zuspielen des Schauspielers auf ein Publikum – nicht im Zuschauerraum, sondern auf der Bühne – korrespondieren unterschiedliche Formen der Reflexion des Theaters, des Sujets 'Theater im Theater'. Ihnen entsprechen je unterschiedliche Formen von Theatralität. Der klassische Held spielt seine Rolle, aber von seinem Spiel zurücktretend weiß er um seine *gloire*. Er sieht sich selbst in seinem Spiel zu – sich sehend, wie die anderen ihn sehen. Bei Wilhelm Meister verschmelzen Dichtung und Wahrheit in einer familialen Illusion. Sein Spiel ist deshalb authentisch in einer Weise, die das Schielen des (klassischen) Helden auf die

²⁷ Ähnlich argumentiert auch Jürgen von Stackelberg in seinem Buch *Die französische Klassik*, S. 83.

eigene Rolle als unecht erscheinen läßt. Von der ästhetischen Norm dieses Blicks ist die Wahrnehmung der französischen Klassik vom 18. Jahrhundert bis heute bestimmt. So arbeitete etwa in einer Inszenierung des *Cid* am Deutschen Theater in Berlin Alexander Lang unlängst das aus heutiger Sicht nachgerade Angeberische Rodrigues, sein Schielen auf Selbstdarstellung und Darstellung der eigenen *gloire* heraus²⁸.

Im Barock schließlich stellt sich der Hiatt zwischen Diesseits und Jenseits als Differenzierung unterschiedlicher Spielebenen dar. Ob man diese Differenzierung zu Recht noch als Figur der Reflexion bezeichnen kann, kann zur Diskussion gestellt werden. Der barocke Held spielt mehr auf einer doppelten Bühne, als daß er, sein Spiel einsehend, sich selbst oder seine Wirkung auf ein Publikum reflektieren würde. Anders als etwa der romantische Held – um an die Eingangsüberlegungen anzuschließen – gewinnt er Distanz nicht durch ein Szenario der Selbstanschauung, sondern dadurch, daß er, die Scheinhaftigkeit der Welt durchschauend, Distanz zu ihr bezieht. Theater und Publikum im Barock sind vor diesem Hintergrund zu verstehen. Die Position des Publikums einnehmend bezieht der barocke Held Distanz zur Welt, indem er sich in die Rolle des Zuschauers begibt. Er besitzt formal Distanz einfach deshalb, weil er als Zuschauer in das Geschehen nicht involviert, weil er Betrachter und nicht Betroffener ist. Aufruhend auf dieser Position des Zuschauers kann etwa der Vater in der *Illusion comique* sich mit seinem Sohn aussöhnen. Eine solche Zuschauerrolle ist Genest nicht vergönnt. Er ist nicht Zuschauer, sondern Schauspieler. Als solcher hat er die adäquate Spielebene zu wählen. Sich selbst finden und darstellen kann er nur, indem er in einer mehrschichtigen Welt die richtige Spielebene wählt. Beide Spielformen – die des Publikums und die des Schauspielers – sind im Barock davon geprägt, daß Selbstkorrektur und Selbstfindung nicht in der Form der Selbstanschauung, sondern welt-haltig – mit Deleuze: in einer mehrfältigen Welt – formuliert werden. Selbstkorrektur stellt sich als Distanznahme zur Welt, als Blick des Zuschauers, Selbstfindung als Wahl der richtigen Spielebene dar.

²⁸ Vgl. Deutsches Theater und Kammerspiele, Berlin / 111. Spielzeit 1993/94, *Pierre Corneille. Der Cid*, Regie: Alexander Lang, Berlin 1993.