Alexander Pleschka
Theatralität und Öffentlichkeit

Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte

Begründet als

Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

von

Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Herausgegeben von

Ernst Osterkamp und
Werner Röcke

75 (309)

De Gruyter

Theatralität und Öffentlichkeit

Schillers Spätdramatik und die
Tragödie der französischen Klassik

von

Alexander Pleschka

De Gruyter

Gedruckt mit Unterstützung der Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung.

ISBN 978-3-11-027207-9

e-ISBN 978-3-11-027227-7

ISSN 0946-9419

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Vorbemerkung

Am Anfang der Arbeit an vorliegender Studie stand die Beobachtung, dass Schillers späte Dramen in einigen Punkten, dann jedoch auffallend den Tragödien der Französischen Klassik ähneln, dass auf diese Ähnlichkeit zwar schon oft hingewiesen, sie jedoch bisher nur unzureichend auf den Begriff gebracht wurde. Die Hypothese war, dass eine nähere Bestimmung dieser Affinität den Blick nicht nur auf den späten Schiller, sondern auch auf die *tragédie classique* schärfen könnte. Im Verlauf der Arbeit kristallisierte sich dann in der Tat heraus, dass gerade durch die Konfrontation der historisch weit auseinanderliegenden Dramaturgien diese, insbesondere aber die in ihnen eingelassenen Publikumskonzeptionen schärfere Konturen annahmen. Die Fragestellung lautete nun, wie in den jeweiligen Dramaturgien – seien sie theoretisch ausformuliert oder in den Dramen impliziert – das Verhältnis zwischen Szene und Publikum zu verstehen ist, welche Öffentlichkeitsform dem jeweiligen Publikumsbegriff zugrunde liegt und warum die der Schillerschen Dramatik Züge des Öffentlichkeitskonzepts trägt, das der *tragédie classique* zugrundegelegt werden kann. Die erste Frage, die sich dem Verhältnis von Szene und Publikum widmet, behandelt unter dem Begriff des Tableaus eine ästhetische, die zweite, die der durch das Publikum gegebenen Öffentlichkeit nachgeht, eine politische Problematik. Unter Berücksichtigung beider Teilaspekte lässt sich die Affinität der Schillerschen Spätdramatik zur *tragédie classique* begründen. In der vorliegenden Form wurde die Studie Ende 2010 an den Universitäten Bonn und Paris-Sorbonne (Paris IV) als Dissertationsschrift eingereicht. Berücksichtigt wurden die Forschungsarbeiten, die mir bis zu diesem Zeitpunkt vorlagen.

Viel verdanke ich der Unterstützung, die mir von verschiedenen Seiten zuteil kam. Dank gebührt vor allem Helmut J. Schneider, der mich schon während meines Studiums, dann aber besonders während der Promotion begleitet und gefördert hat. Des Weiteren möchte ich meinem Zweitbetreuer Gérard Laudin danken. Er hat die Arbeit in all ihren Phasen von französischer Seite aus unterstützt. Gefördert wurde ich durch die Universitätsgesellschaft Bonn – Freunde, Förderer, Alumni e.V. und die Studienstiftung des deutschen Volkes. Die Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung gewährte mir einen großzügigen Druckkostenzuschuss. Für die Begutachtung der Arbeit in ihren unterschiedlichen Stadien möchte ich außerdem Volker C. Dörr, Jürgen Fohrmann, Ulrich Port und Michael

Werner danken. Rüdiger Campe hat mir in einem frühen Gespräch bei der Orientierung geholfen. Christopher Wild und David Wellbery, dem ich an dieser Stelle für die Einladung nach Chicago danken möchte, haben Vorformen von Kapiteln der Arbeit gelesen. Susanne Lüdemann danke ich für ihre Kritik und die Bereitschaft, mir das Manuskript einer ihrer Schülerstudien zur Verfügung gestellt zu haben. Ernst Osterkamp und Werner Röcke danke ich für die Aufnahme der Studie in die Reihe *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*. Ich danke meinen Eltern und allen Freunden, die mir auf die ein oder andere Weise geholfen haben, dieses Projekt zu Ende zu führen.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	V
Vorspiel. <i>Die Huldigung der Künste</i>	IX
Teil I: Französische Klassik.....	1
1 Der Körper des Publikums	3
1.1 Theatralität und Souveränität. Ausgewählte Theorien.....	5
1.2 Theatralität und Öffentlichkeit im französischen Absolutismus.....	9
2 Dramaturgie und Öffentlichkeit	17
2.1 Die <i>Querelle du Cid</i>	17
2.2 Regelpoetik (<i>La Pratique du Théâtre</i>).....	22
Das Tableau. Transparenz und Ganzheit	24
Das Publikum. Chor und Vierte Wand.....	30
2.3 Die Dramaturgie Corneilles und Racines	35
Der blinde König. Aporien der Bewunderung (Corneille: <i>Œdipe</i>)	35
Publikum und Leidenschaft (Racine: <i>Phèdre</i>).....	46
Teil II: Der Bruch mit der <i>tragédie classique</i>	59
1 Die Dramaturgie des bürgerlichen Trauerspiels und ihr Publikum	61
2 Schillers frühe Dramatik. Politik und Publikum.....	81
Teil III: Friedrich Schiller	87
1 Theatralität und Ästhetik	89
1.1 Theatralität und Autonomie. Ausgewählte Theorien.....	89
1.2 Schillers Kantrezeption in den <i>Kalliasbriefen</i>	97
Einleitung.....	97
Totalität und Evidenz. Die symbolische Hypotypose, das ästhetische Objekt	102
Rahmende Betrachtung. Parergon, Ergon.....	113
1.3 Theatralität und Dramaturgie. Die Weimarer Bühnenreform	125
Schiller – Theater der Autonomie. <i>Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie I</i>	127
Goethe – Tableau und Publikum. <i>Regeln für Schauspieler</i>	136
Humboldt – Tableau und Sinnlichkeit. <i>Über die gegenwärtige französische tragische Bühne</i>	142

2	Theatralität und Öffentlichkeit	147
2.1	Performative Öffentlichkeit. Schiller und Rousseau	147
2.2	Ästhetische Öffentlichkeit. Schiller und Kant	154
2.3	Theatrale Öffentlichkeit. <i>Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie II</i>	161
3	Schillers Spät dramatik	169
3.1	Das Publikum als Politikum. <i>Wallenstein</i>	169
	Wallensteins Lager und die Französische Revolution.....	171
	Das heroische Ende des bürgerlichen Trauerspiels.....	179
3.2	Kunstkönigin. <i>Maria Stuart</i>	186
	Burke – Die Königin und die Revolution (<i>Reflections on the Revolution in France</i>)	188
	Corneille – Hass und Herrschaft (<i>Rodogune</i>)	197
	Schiller – Kunst und Furor.....	202
3.3	Machttheater und Theatermacht. <i>Demetrius</i>	214
	Rahmungen. Publikum und Tableau.....	215
	Semiosis. Charis und Charisma	218
	Schluss	225
	Abbildungen	229
	Zitierte Literatur.....	231
	Siglen	231
	Ausgaben.....	231
	Dramen.....	231
	Quellen.....	232
	Weitere Literatur.....	234
	Personenregister.....	253

Vorspiel. *Die Huldigung der Künste*

Zu den Kuriositäten von Schillers Werk gehört es, dass – sieht man von der Übersetzung der Racineschen *Phèdre* ab – sein letzter vollendeter dramatischer Text ein Vorspiel ist. Dieses Vorspiel, *Die Huldigung der Künste*, stellt Schiller der 1805 posthum unter dem Titel *Theater* erschienenen Gesamtausgabe seiner Dramen voran; eine Stellung, die nahelegt, dass er dieses nicht allein als Gelegenheitsarbeit verstand, sondern vielmehr als eine Art poetologisches Vorwort seiner gesamten Dramatik.¹ Anlass des Vorspiels ist ein politischer und ein ästhetischer; die Ankunft der russischen Großfürstin Maria Pawlowna in Weimar, die im August 1804 in Petersburg den Weimarer Erbprinzen Carl Friedrich geheiratet hatte, einerseits, die Aufführung von Racines *Mithridate* in der Übersetzung Theodor Heinrich August Bodes andererseits. Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht wunder, dass der kurze Text auch um das für Schiller so zentrale Verhältnis von Kunst und Politik kreist.

Die Großfürstin könne, so heißt es im Stück, in Weimar nur durch die Kunst Fuß fassen, die sie an das neue Land, dem sie nun vorstehen werde, und an das auf der Bühne versammelte Volk, den Chor der Landleute, binde: „ALLE LANDLEUTE. O schöner Fremdling! Sag, wie wir sie binden, / Die Herrliche, in unsern stillen Gründen. / GENIUS. Es ist gefunden schon, das zarte Band, / Nicht alles ist ihr fremd in diesem Land, / *Mich* wird sie wohl und mein Gefolge kennen, / Wenn wir uns ihr verkündigen und nennen.“ (NA 10, 288.) Den Versuch der Landleute, die Königin durch die Pflanzung eines Orangenbaums zu binden, tut der Genius denn auch als naiv ab: „Hirten, euch ist nicht gegeben, / In ein schönes Herz zu schauen!“ (NA 10, 287.) Auch die Landleute selbst bezweifeln, dass ihre Sympathie mit Maria die Bindungen an die Zarenfamilie und das „Jugendlande“ (NA 10, 287.) ersetzen könnte. Dies könne, so der Genius der Künste, ausschließlich der ästhetische Umgang. Am Ende des Vorspiels steht denn

¹ An Humboldt schreibt er: „Zur Ankunft unserer Erbprinzessinn machte ich ein kleines Vorspiel, das ich Ihnen hier beilege. Es ist ein Werk des Moments und im Verlauf weniger Tage ausgedacht, ausgeführt und dargestellt worden. Eine Sammlung meiner Theaterstücke, womit diesen Sommer der Anfang gemacht wird, wird mit diesem Vorspiel, dem Carlos und der Jungfrau von Orleans eröffnet.“ (NA 32, 207.) Allgemein zum Kontext der Aufführung vgl. Seifert 2004. Zitiert wird im Folgenden nach dem im Literaturverzeichnis erläuterten Verfahren.

auch fest, dass Maria Pawlownas Ankunft im Großherzogtum Weimar eine Ankunft im Reich der Kunst darstellt: „So wollen wir mit schön vereintem Streben, / Der hohen Schönheit sieben heilige Zahlen, / Dir, Herrliche, den Lebensteppich weben! / ALLE KÜNSTE (*sich anfassend*). Denn aus der Kräfte schön vereintem Streben / Erhebt sich, wirkend, erst das wahre Leben.“ (NA 10, 292.)² Daher ist letztlich auch nicht zu entscheiden, ob es sich beim Genitiv des Titels um einen *genitivus objectivus* oder *subjectivus* handelt, ob im Vorspiel die Künste huldigen oder den Künsten gehuldigt wird.³

Da jedoch *Die Huldigung der Künste* nicht nur über die Kunst spricht, sondern ihrerseits selbst ein Kunstwerk ist, wird das Verhältnis von Kunst und Politik nicht allein inhaltlich, sondern auch auf der Ebene ihrer ästhetischen Form behandelt. Diese ist in der Tat paradigmatisch für das dramatische Spätwerk Schillers, denn das Stück vereint zwei ästhetische Formen, die Schillers spätes Dramenschaffen wesentlich prägen. Inszeniert werden einerseits szenische Tableaus, die als schöne, in sich geschlossene Bilder frontal dem Publikum und der dort sitzenden Maria Pawlowna präsentiert werden. So stehen die Künste und der Genius, darin im Übrigen den Stil des französischen Deklamationstheaters aufgreifend, in einem Halbkreis dem Publikum zugewandt. Die Szene bildet eine Ganzheit, die jedoch auch das im Theater versammelte Publikum exponiert.

Andererseits wird auf der Szene ein Chor, ein bühneninternes Publikum, inszeniert. Eine zentrale Annahme der Schillerschen Chordramaturgie ist nun, dass ein dargestelltes Publikum immer auch die Anwesenheit des betrachtenden Publikums hervorhebt, dass allein die physische Präsenz eines bühnen- und fiktionsinternen Publikums dieses mit dem bühnenexternen zu verbinden scheint, genauer: dass zwischen bühneninternem und bühnenexternem Publikum nicht nur ein metaphorisches, sondern auch ein metonymisches Verhältnis besteht.⁴ Das bühneninterne Publikum ist nicht nur wie das bühnenexterne verfasst (metaphorisch), es scheint vielmehr aufgrund seiner physischen Präsenz, die es ausstellt, ein Teil des bühnenexternen Publikums zu sein (metonymisch). Im Unterschied zur Darstellung eines individuellen Zuschauers thematisiert und problematisiert damit die Darstellung eines bühneninternen Publikums nicht nur den Akt des Zuschauens, sondern immer auch die Darstellung als solche, denn das betrachtende Publikum scheint an dem dargestellten

² Der Begriff „Lebensteppich“ fällt in Schillers Werk übrigens noch ein weiteres Mal und zwar in einem vergleichbaren Kontext. Maria Stuart spricht im gleichnamigen Stück, als Mortimer ihr von der Kunstwelt berichtet, die für ihn das christliche Rom darstellt, ebenfalls vom Lebensteppich, den dieser vor ihr ausbreite. Vgl. MS 452.

³ Vgl. Vom Hofe 1990, S. 183.

⁴ Zu dieser Opposition vgl. Jakobson 1983, S. 168.

Publikum und somit an der theatralen Darstellung zu partizipieren, ja den Darstellungscharakter der Szene sogar partiell zu unterminieren. Damit aber wird der Ganzheitscharakter des szenischen Tableaus zu einem gewissen Grad aufgebrochen. Die Szene ist dann keine in sich geschlossene Ganzheit, sondern inszeniert den Prozess ihrer Schließung.

Schillers Spät dramatik oszilliert zwischen diesen beiden, wie noch zu zeigen sein wird, in der Kantrezeption gewonnenen Verständnissen ästhetischer Totalität. Wie in einem Vexierbild scheint das bühnenexterne Publikum mal ein Teil des im szenischen Tableau dargestellten Publikums zu sein, mal das Tableau nur von außen zu betrachten. Aus diesem Grund sind Schillers späte Dramen genuin theatralisch; sie exponieren stets immer auch die semiotische Ambivalenz theatraler Darstellung, bei der im Unterschied zum Film nie eindeutig festgelegt werden kann, ob es sich beim dargestellten Objekt um ein Ding oder ein Zeichen handelt, ob das Objekt Teil des inszenierten Dramas und damit ein Zeichen ist oder nicht. Bei einem kleinen Farbfleck auf der Bühne beispielsweise dürfte im Unterschied zu einem in einer Filmszene dem Rezipienten nicht sofort deutlich werden, ob dieser der dargestellten fiktiven Welt angehört oder dort nur zufällig angebracht ist. Diese Ambivalenz umfasst auch das betrachtende Publikum und die Körperlichkeit der theatralen Darstellung.⁵ Es ist in Schillers Spät dramatik nie gänzlich entschieden, ob diese beiden Phänomene für die Inszenierung des Dramas notwendig sind oder nicht.

Die Huldigung der Künste ist diesbezüglich noch relativ eindeutig, denn die physische Anwesenheit der Zuschauerin Maria Pawlowna ist für die Inszenierung offenbar unabdingbar. Dennoch veröffentlicht Schiller auch diesen Text und stellt ihn damit in einen anderen Kontext bzw. macht es möglich, ihn in Kontexte zu stellen, in denen die russische Großfürstin nicht anwe-

⁵ Auf diese Weise wird im Folgenden der Begriff „Theatralität“ verstanden. Er umfasst damit drei Aspekte: die angesprochene semiotische Ambivalenz, die Präsenz mehrerer Zuschauer und die irreduzible Körperlichkeit der Darstellung, insbesondere der Akteure und Zuschauer. Gerhard Neumann schlägt stattdessen in Anschluss an Roland Barthes vor, „Theatralität“ allein im semiotischen Sinne zu gebrauchen. „Theatralität würde, aus dieser Perspektive aufgefaßt, als eine Praxis der Bedeutungsproduktion zu verstehen sein, die als ein dynamisches Muster der Sprache selbst innewohnt. Theatralität als generatives Element von Bedeutungsproduktion, so lautet die These, kann nicht losgelöst von Sprachlichkeit und Textualität konzipiert werden.“ (Neumann 2000, S. 13.) Für den angesprochenen weiteren Gebrauch des Begriffs mit seinen drei Aspekten Beobachtung, Körperlichkeit und Semiosis sprechen sich hingegen Bosse 2008, S. 24. und Schramm 1996, insbesondere S. 44. aus. Theatrale Inszenierungen können je nach historischem Kontext diese drei Aspekte hervorheben oder unterschlagen und werden in dieser Studie im ersten Fall als „theatralisch“, im zweiten als „antitheatralisch“ qualifiziert. Wird „Drama“ als Gegenbegriff zu „Theater“ verwendet, wird darunter der unaufgeführte Dramentext verstanden. Der ebenfalls im Titel dieser Studie fallende Begriff der Öffentlichkeit wird vorerst noch nicht näher bestimmt, da er angemessen allein aus dem jeweiligen historischen Kontext heraus definiert werden kann.

send ist. Eine These der vorliegenden Studie ist es, dass in Schillers Spätwerk eine so verstandene Theatralität der Darstellung konstitutiv für das dramatische Werk ist. Genauer: Die späten Dramen zeichnen sich durch eine Unentschiedenheit aus, die es offen lässt, ob die Theatralität der Darstellung, d.h. deren semiotische Ambivalenz, die Anwesenheit eines Publikums und die Körperlichkeit der Darstellung, dem Drama angehört oder nicht. In diesem Sinne ist das dramatische Werk *zwischen* Drama und Theater zu verorten. Dass das dramatische Werk diese Ambivalenz ausstellt, lässt sich, so die noch ausführlich zu erläuternde These, auf ein Problem zurückführen, das Schillers Kant- und Diderotrezption aufgeworfen hatte.

Die auf diese Weise exponierte Theatralität der Darstellung – dies ist die zweite These der vorliegenden Studie – dient Schiller auch dazu, eine Öffentlichkeitsform zu restituieren, die durch die zeitgenössische Dramaturgie, insbesondere die des bürgerlichen Trauerspiels, unmöglich geworden war. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts konstituiert sich das Theaterpublikum zumindest in der dramaturgischen Theorie – im Folgenden wird fast ausschließlich von den oft auch utopischen Charakter tragenden, dramaturgischen Theorien, jedoch kaum von deren tatsächlicher Umsetzung die Rede sein – dadurch, dass die einzelnen Zuschauer gänzlich von ihrer physischen Präsenz im Zuschauerraum abstrahieren und im Blick in die Bühnenillusion aufgehen. Idealerweise vergessen sie, dass sie im Theater sitzen und damit Teil eines physisch präsenten Publikums sind. Schillers Spätdramatik hingegen exponiert durch die in ihr ausgestellte Theatralität auch die Anwesenheit und Körperlichkeit des Theaterpublikums. Entweder wird wie oben beschrieben das Publikum direkt angesprochen oder aber es scheint wie etwa bei Auftritten des Chors, an einem bühneninternen zu partizipieren. In beiden Fällen wird dadurch eine Öffentlichkeit restituert, die in der bürgerlichen Dramatik ausgeblendet wurde, deren Themen daher auch primär private waren: Wenn die Anwesenheit des Theaterpublikums exponiert wird, laufen die dramatischen Handlungen immer schon vor einem öffentlichen Forum ab. Und auch ein auf der Bühne dargestelltes Publikum verleiht der Handlung öffentlichen Charakter. So feiern die Landleute der *Huldigung der Künste* beispielsweise ein Fest zu Ehren der Königin. Das Fest ist dabei – wie noch ausführlich erläutert werden soll – in Schillers Verständnis letztlich nichts anderes als die Selbstinszenierung eines Kollektivs, das zu seinem eigenen Publikum geworden ist. Und auch das Theaterpublikum scheint an der Inszenierung des Vorspiels zu partizipieren, ja gewissermaßen selbst ein ästhetisches Objekt innerhalb dieser zu sein. Der „Lebensteppich“, den die Künste Maria Pawlowna zu weben beabsichtigen, scheint diese und damit das gesamte, im Weimarer Theater versammelte Publikum zu umfassen.

Die dritte These der vorliegenden Studie ist in deren Untertitel angedeutet und lautet, dass Schillers Spät dramatik durch diese ästhetisch wie politisch motivierte Verwiesenheit von Theatralität und Öffentlichkeit an die Tragödie der Französischen Klassik anschließt. Es ist mithin kein Zufall, dass *Die Huldigung der Künste* ausgerechnet ein Vorspiel zu Racines Tragödie *Mithridate* ist. Es mag zwar zunächst kontraintuitiv erscheinen, dass Schiller gerade mit seinen Massenszenen bestimmten Aspekten der im Personal sehr beschränkten Dramatik Racines und Corneilles folgt. Deren Dramen beruhen aber wesentlich auf einer Dramaturgie, innerhalb derer die Rezeption durch das Publikum eine genuin öffentliche ist. Die Dramen dieser Autoren wurden im 17. Jahrhundert stets vor einem Publikum inszeniert, das sich selbst gegenwärtig und dessen Selbstpräsenz konstitutiv für die Wirkung des Dramas auf den individuellen Rezipienten war. Schiller ästhetisiert, so wird sich zeigen, diese höfische Form des Theaterbesuchs. Dabei kommt er vor allem in den Dramen des Spätwerks immer wieder auf die Dramaturgie der beiden genannten Autoren zurück.

In der vorliegenden Studie soll nicht rekonstruiert werden, wie Schiller selbst vorgibt, die französische Tragödie rezipiert zu haben. Seine Selbstdeutung wird zwar berücksichtigt, steht jedoch nicht im Zentrum der Darlegungen. Die Äußerungen zur *tragédie classique* sind zumeist vernichtend, zuweilen und vor allem im Spätwerk jedoch auch positiv. Wobei in den anerkennenden vor allem lobend hervorgehoben wird, dass die höfische Dramatik die ästhetische Distanz exponiere. Sicherlich ist ein Vergleich der Rezeption der französischen Tragödie durch Schiller mit der der Generation vor ihm, insbesondere der durch Lessing und Herder, sehr aufschlussreich.⁶ Die Verurteilung dieser durch letztere beruht auf einer Nachahmungspoetik, an deren sehr spezifischem, normativem Naturbegriff, der von der Darstellung verlangt, illusionistisch zu wirken, die französische Tragödie gemessen wird. Zwar führt Herder, darin an die *Querelle des Anciens et des Modernes* anknüpfend, eine Historisierung der ästhetischen Beurteilung ein, weitet diese jedoch nicht auf die Französische Klassik aus, sondern misst sie wie schon Lessing weiterhin am bereits angesprochenen Naturbegriff, mit dem er ihr jedoch nicht gerecht werden kann.⁷ Und auch der frühe Goethe kann allein durch sein stark durch Herder geprägtes

⁶ Vgl. zum Folgenden Galle 1979, S. 440ff.

⁷ „Das Ganze ihrer Kunst ist ohne Natur, ist abenteuerlich, ist eckel“ (Herder 2, 506 (*Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*)). Zuvor hieß es bereits, die französische Tragödie gleiche der Sophokles' wie eine Puppe: „Als Puppe ihm noch so gleich; der Puppe fehlt Geist, Leben, Natur, Wahrheit – mithin alle Elemente der Rührung – mithin Zweck und Erreichung des Zwecks – ists also dasselbe Ding mehr?“ (Ebd. S. 505.) Zu Lessing siehe ausführlicher Kapitel II.1.

Naturkonzept zu der Behauptung gelangen, dass „alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst“⁸ seien. Weil die Französische Klassik allgemein und auch vom frühen Schiller⁹ an dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland omnipräsenten Naturbegriff gemessen wurde, wird es in der Tat verständlich, warum sich das Urteil über die „Franzosen“ ändern musste, als dieser – wie dies in Schillers Spätwerk geschehen wird – seinen für die Ästhetik so zentralen Stellenwert einbüßt. So kommt Schiller im Gedicht *An Goethe. Als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte*, in dem er für eine partielle Orientierung an der *tragédie classique* plädiert, auch auf den Naturbegriff zurück, mit dem diese zuvor verurteilt wurde: „Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen, / Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.“ (NA 2I, 405.) Schillers Plädoyer für die ästhetische Distanz fällt somit auch als eines für die französische Tragödie aus.

Ein solcher Vergleich soll jedoch hier nicht weiter verfolgt werden, vielmehr sei der Fokus ganz auf das weiter oben skizzierte Problem, auf das, nicht zuletzt durch die soeben beschriebene Exponierung der ästhetischen Distanz bewusst gemachte, Verhältnis von Bühne und Publikum, von Szenenbild und ästhetischem Betrachter, von Drama und Theater gesetzt. In dieser Hinsicht helfen Schillers briefliche und theoretische Äußerungen zur französischen Tragödie jedoch nur selten weiter. Auch diesbezüglich ist *Die Huldigung der Künste* exemplarisch, denn, obwohl sie als Vorspiel zu Racines *Mithridate* Formen von Öffentlichkeit und Theatralität inszeniert, die in mancher Hinsicht der höfischen Dramatik ähneln, wird das Racinestück selbst mit keinem Wort bedacht. Zum Vergleich denke man an das 1737 in Straßburg aufgeführte Vorspiel der Neuberin zu *Mithridate. Die Verehrung der Vollkommenheit durch die gebesserten deutschen Schauspiele*, so der Titel, kreist fast ausschließlich darum, dass das deutsche Drama sich am französischen zu orientieren habe, genauer: an der Poetik

⁸ Goethe 37, 132 (*Zum Shakespeares Tag*).

⁹ So heißt es 1782 in *Über das gegenwärtige deutsche Theater*. „Die Menschen des Peter Korneille sind frostige Behorcher ihrer Leidenschaft – atkluge Pedanten ihrer Empfindung. Den bedrängten Roderich hör ich auf offener Bühne über seine Verlegenheit Vorlesung halten, und seine Gemüthsbewegungen sorgfältig, wie eine Pariserin ihre Grimassen vor dem Spiegel, durchmustern. Der leidige Anstand in Frankreich hat den Naturmenschen verschnitten.“ (NA 20, 82.) Früh schon findet sich freilich auch ein positives Urteil und zwar in einem Brief an Dalberg vom 24. August 1784, wobei Schiller sich sicherlich bewusst war, dass der Intendant des Mannheimer Theaters die französische Bühne sehr schätzte: „Auch nähre ich insgeheim eine kleine Hoffnung, der teutschen Bühne mit der Zeit durch Versezung der klafischen Stücke Corneilles, Racines, Crebillons und Voltaires auf unsern Boden eine wichtige Eroberung zu verschaffen.“ (NA 23, 155.)

des Abbé d'Aubignac, dessen *Pratique du Théâtre* die auf der Bühne auftretende Allegorie der Regel immer bei sich trägt.¹⁰

Von vorliegender Studie ist damit keine Rezeptionsgeschichte der französischen Tragödie in Deutschland oder durch Schiller zu erwarten, die die einzelnen theoretischen Äußerungen noch einmal aufrollen würde.¹¹ Weil die Argumentation sich an der beschriebenen Problematik von Theatralität und Öffentlichkeit orientiert, findet zudem ein Autor keine Beachtung, der im 18. Jahrhundert neben Racine und Corneille als der dritte „große“ Dramatiker der französischen Tragödie galt: Voltaire.¹² Dies mag zunächst überraschen, denn dieser ist unter anderem dafür bekannt, in seiner Dramatik den für Schillers späte Dramaturgie zentralen Chor verwendet zu haben. In der *Lettre 6, qui contient une dissertation sur les chœurs* lässt Voltaire den Chor, wie er in seinem *Cédipe* auftritt, als Teil des Dramas gelten, wenn dieses öffentliche Themen behandle:

Le chœur serait absolument déplacé dans *Bajazet*, dans *Mithridate*, dans *Britannicus*, et généralement dans toutes les pièces dont l'intrigue n'est fondée que sur les intérêts de quelques particuliers : il ne peut convenir qu'à des pièces où il s'agit du salut de tout un peuple.¹³

Schiller hingegen wird in der Vorrede zur *Braut von Messina* behaupten, dass die Themen allein durch die Einführung des Chors wieder öffentlichen Charakter tragen könnten. Im Unterschied dazu sieht Voltaire im Chor allein ein „ornement de la scène“¹⁴, der nicht die gesamte Handlung begleitet und nur dazu diene, „pour jeter plus d'intérêt dans la scène, et pour ajouter plus de pompe au spectacle.“¹⁵ Der Chor Voltaires fällt damit für Schiller unter die modernen „opernhaften Chöre [...]“ (NA 10, 15.), die er in seiner Chorabhandlung aufs Äußerste kritisieren wird. Während

¹⁰ Abgedruckt bei Schlenther 1881, S. 457–476. Vgl. auch Heckmann 1986, S. 120f.

¹¹ Die theoretischen und brieflichen Äußerungen Schillers zur Französischen Klassik sind sehr gut in den von Willi Hirdt besorgten Anmerkungen zu NA 15 aufgearbeitet. Vgl. außerdem Bloch 1968. Cunningham 1930. Mackervoy 1989. Minder 1961. Osels 1986. Stellmacher 1989. Zur Rezeption in Deutschland vgl. auch Bürger 1964. Dach 1941. Geisenhanslücke 2002. Geisenhanslücke 2006, S. 61ff. Lerch 1953. Nebrig 2007. Rehm 1951.

¹² So nennt Schiller im einzigen Brief, in dem er ausführlicher auf die französische Tragödie zu sprechen kommt, dem Brief an Goethe vom 31. Mai 1799, wie selbstverständlich neben Corneille und Racine auch diesen. Vgl. NA 30, 50f. Freilich nahm Voltaire bereits im Kanon des 18. Jahrhunderts einen gegenüber den beiden älteren Dramatikern geringeren Stellenwert ein. Paradigmatisch ist in dieser Hinsicht Lessing, der in der *Hamburgischen Dramaturgie* polemisiert: „Kaum riß Corneille ihr Theater [das der Franzosen] ein wenig aus der Barbarei: so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben“ (Lessing 6, 586.).

¹³ Voltaire 2, 48.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 46.

letzterer seine Dramaturgie ganz auf dem Chor aufzubauen versucht, kann ersterer sagen, der Chor sei im Grunde „un usage si sujet au ridicule [...] Voilà bien les hommes [les défenseurs des chœurs], qui prennent presque toujours l'origine d'une chose pour l'essence de la chose même.“¹⁶

Doch auch aus einem anderen, wichtigeren Grund soll Voltaire in der vorliegenden Argumentation nur eine eingeschränkte Beachtung finden. Zu Recht erfreut sich in literatur- und kulturwissenschaftlichen Studien ein historiographisches Narrativ besonderer Beliebtheit. In diesem werden historische Phänomene stets auf einen im 18. Jahrhundert verorteten, grundlegenden gesellschaftlichen Umbruch zurückgeführt. Diese Sicht gründet, so Reinhart Koselleck, der daher auch von einer „Sattelzeit“ spricht, in der „Vermutung, daß sich seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ein tiefgreifender Bedeutungswandel klassischer topoi vollzogen, daß alte Worte neue Sinngehalte gewonnen haben, die mit Annäherung an unsere Gegenwart keiner Übersetzung mehr bedürftig sind.“¹⁷ Von einem ähnlich grundlegenden Einschnitt geht auch die Systemtheorie Niklas Luhmanns aus, die diesen als einen Wechsel von einer stratifikatorischen zu einer funktionalen Differenzierung der Gesellschaft zu beschreiben versucht.¹⁸ Ähnliches gilt für an Michel Foucault anschließende diskurstheoretische Ansätze.¹⁹ Statt diesen Wandel noch einmal nachzuerzählen, soll jedoch im Folgenden vielmehr auf Kontinuitäten über diesen unlegbar einschneidenden Umbruch hinweg aufmerksam gemacht werden. Zwar wird auch nachzuvollziehen sein, wie die im Theater erzeugte und erfahrene Öffentlichkeit maßgeblich von dem erwähnten Wandel ergriffen wird, dennoch liegt das primäre Interesse darin, zu zeigen, wie Schiller die historisch überholten Formen der Französischen Klassik aufgreift, um mit ihnen gerade durch den Wandel aufgeworfenen Problemen, insbesondere der im Theater kaum noch inszenierbaren Abstraktheit und Unanschaulichkeit moderner Öffentlichkeit, zu begegnen. Dafür aber bietet sich die historisch entferntere Dramatik Corneilles und Racines sehr viel besser an als die Voltaires.

Aus diesem Grund gliedert sich die vorliegende Studie in drei Teile, in denen die hier nur angerissenen Thesen entfaltet werden sollen. Widmet sich der erste der Dramaturgie und Öffentlichkeit der Französischen Klassik, so der zweite dem soeben erwähnten Umbruch, der an den bürgerli-

¹⁶ Voltaire 2, 47.

¹⁷ Koselleck 1972, S. XV.

¹⁸ Vgl. Luhmann 1980.

¹⁹ Bereits die *Mots et les choses* beschreiben vor allem, hier epistemisch verstandene, Umbrüche und keine Kontinuitäten. Dem hier angesprochenen Wandel widmet sich Foucault vor allem in *Surveiller et punir*.

chen Theater- und Dramentheorien Diderots, Lessings, Rousseaus und des frühen Schillers nachvollzogen werden soll. Der abschließende Teil ist dann ganz dem Spätwerk Schillers vorbehalten. „Spätwerk“ und „Spätdramatik“ sollen die unter der in der Kantrezeption gewonnenen Ästhetik stehende dramatische Schaffensperiode bezeichnen. Insbesondere nach *Wallenstein*, jedoch auch in *Wallenstein* selbst, der, indem er die frühe Dramatik kritisch reflektiert und auf die Spätdramatik vorausweist, in Schillers Werk eine Zwischenstellung einnimmt, lassen sich Tendenzen ausmachen, denen hier unter dem Namen „Spätdramatik“ nachgegangen werden soll. „Klassisch“ wird diese Periode nicht genannt, weil der Begriff stark ideologisch besetzt und vor allem ein Produkt der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts ist.²⁰ Zudem problematisiert Schillers Spätdramatik, auch wenn sie ihr verpflichtet bleibt, gerade die Ästhetik, die gemeinhin als „klassisch“ apostrophiert wird. Das „spät“ in beiden Begriffen soll jedoch auch nicht suggerieren, dass mit ihm an die durch Adornos Stilbegriff geprägte Diskussion um den „Spätstil“ angeknüpft wird.²¹ „Spät“ wird mithin ausschließlich im zeitlichen Sinne verstanden, um die Dramen nach der Kantrezeption von denen des Frühwerks abgrenzen zu können. Dieser dritte, das so verstandene Spätwerk betreffende, Teil untergliedert sich wiederum in drei Teile. Zunächst wird Schillers Kantrezeption in den *Kalliasbriefen* aufgearbeitet und durch diese das für Schiller neue Verständnis von ästhetischer Totalität und Theatralität begründet, wie es die vor allem in der Vorrede zur *Braut von Messina* auf den Begriff gebrachte späte Dramaturgie prägt. Diese soll auch mit den beiden ihr nahestehenden Bühnenästhetiken Goethes und Humboldts konfrontiert und von der Diderots abgegrenzt werden. Anschließend wird thematisiert, wie Schiller durch die dergestalt autonomieästhetisch motivierte Exponierung der Theatralität eine szenisch realisierte Form von Öffentlichkeit restituiert, die wesentliche Aspekte der in den Dramaturgien Corneilles und Racines wirkungsästhetisch entfalteten übernimmt. Dieser Öffentlichkeitsbegriff soll von denen der theoretischen Schriften, die vor allem auf Kant und Rousseau reagieren, differenziert werden. In einem letzten Schritt werden dann schließlich die zuvor theoretisch erarbeiteten

²⁰ Vgl. Fohrmann 1989. und die Beiträge in Voßkamp 1993. Wenn auf ihn im französischen Kontext nicht verzichtet wird, liegt dies darin begründet, dass kein anderer adäquater Epochenbegriff zu Verfügung steht. „Französische Klassik“ oder auch „tragédie classique“ werden als Namen, nicht als Begriffe verwendet. Die Dramen werden als klassisch benannt, nicht jedoch als solche begriffen. Eine solche Verwendungsweise von „Klassik“ schlägt für den deutschen Kontext vor Dörr 2007, S. 13. Zur Klassizität im französischen Kontext vgl. Stenzel 1995.

²¹ Vgl. Adorno 1973. Der derzeitige Diskussionsstand ist gut aufgearbeitet bei Düttmann 2008.

dramaturgischen Probleme exemplarisch an drei Dramen des Spätwerks analysiert. Dabei handelt es sich nicht im eigentlichen Sinne um Drameninterpretationen, die jedes einzelne Drama umfassend zu kommentieren in Anspruch nehmen, vielmehr soll allein nachvollzogen werden, wie Schiller seine dramaturgischen Theoreme dramatisch umsetzt bzw. sie durch die Dramenpraxis gewinnt.

Die hier vorgeschlagene Perspektive, die ganz in den Fokus rückt, wie sich in Schillers Spätwerk Theatralität und Öffentlichkeit zueinander verhalten, macht es möglich die theoretischen und dramatischen Texte zu vergleichen, ohne erstere einfach blind auf letztere „anzuwenden“. Liest man sie vor der soeben skizzierten Problematik, verliert die Lektüre ihr willkürliches Moment, das den oft verfolgten, meist ideengeschichtlich ausgerichteten Lesarten, die theoretische und dramatische Texte auf Korrespondenzen abtasten, zuweilen innewohnt. Das eine theatrale Öffentlichkeit generierende Verhältnis von Drama und Theater ist offenbar hinreichend abstrakt, um als Problemstellung aller genannten Texte gelten zu können, und dennoch hinreichend konkret, um das Charakteristikum der jeweiligen Schriften nicht aus den Augen zu verlieren. So wird sich denn auch herausstellen, dass sowohl Schillers dramatische als auch seine theoretischen Schriften die Ästhetik und Öffentlichkeit der Dramen nicht alle auf dieselbe Weise durch die Theatralität der Darstellung zu begründen versuchen, sondern dass vielmehr die verschiedenen Texte unterschiedliche Antworten auf die gemeinsame Frage geben, wie sich Ästhetik und Öffentlichkeit, wie sich Kunst und Politik durch die in den Dramen implizierte Theatralität fundieren lassen. Eine Frage, die – weil auch auf thematischer Ebene verhandelt – wohl am eindringlichsten in der eingangs angesprochenen *Huldigung der Künste* Beachtung findet. In diesem Sinne handelt es sich bei diesem kurzen und unscheinbaren Vorspiel um ein poetologisches Vorwort zu Schillers Dramatik.²²

²² Da auf die Forschung, auf der die hier vorgestellten Thesen beruhen, im Folgenden noch ausführlich eingegangen wird, soll hier auf einen Forschungsüberblick verzichtet werden. Dennoch seien die wichtigsten Titel schon jetzt genannt. Bettine Menke hat die hier aufgegriffene These aufgestellt, das Publikum werde beim späten Schiller in das dramatische Werk partiell integriert (Menke, B. 2007.). Sie pointiert diese These jedoch gegen dessen Autonomieästhetik. Hier hingegen soll diese Integration gerade durch seine Kant- und Diderotrezeption begründet werden. Dabei wird insbesondere auf eine auf Schiller vorausweisende Bemerkung Michael Frieds (Fried 1980, S. 104f.) zurückzukommen sein, auf die zuletzt Christoph Menke aufmerksam gemacht hat (Menke, Ch. 2003, S. 764.). Bettine Menke spricht auch die durch die Integration des Publikums gegebene Öffentlichkeit an und verweist auf die Französische Klassik. Zum nun zu thematisierenden Öffentlichkeitsbegriff hat Hélène Merlin-Kajman eine wichtige Studie vorgelegt (Merlin 1994.).

Teil I: Französische Klassik

1 Der Körper des Publikums

Wenn irgend etwas Schauwürdiges auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben: man tritt auf Bänke, rollt Fässer herbei, fährt mit Wagen heran, legt Breter [sic!] hinüber und herüber, besetzt einen benachbarten Hügel, und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Krater. Kommt das Schauspiel öfter auf derselben Stelle vor, so baut man leichte Gerüste für die so bezahlen können, und die übrige Masse behilft sich, wie sie mag. Dieses allgemeine Bedürfniß zu befriedigen, ist hier die Aufgabe des Architekten. Er bereitet einen solchen Krater durch Kunst, so einfach als nur möglich, damit dessen Zierrath das Volk selbst werde. Wenn es sich so beisammen sah, mußte es über sich selbst erstaunen, denn da es sonst nur gewohnt, sich durch einander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Thier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als Eine Gestalt, von Einem Geiste belebt.²³

Auf diese Weise kommentiert Goethe in der *Italienischen Reise* das Amphitheater Veronas und sein, ein vergangenes, Publikum. Dabei greift er auf eine Metapher zurück, die zu seiner Zeit bereits an Plausibilität verloren hat. Mit ihr, der des Körpers des Publikums, beschreibt er ein Publikum, das sich aufgrund seiner physischen Präsenz als eine in sich geschlossene, wohlgeordnete Einheit erfahren kann. Unplausibel geworden ist sie, weil sich ungefähr in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein grundlegender sozialer Wandel vollzog, der Vergemeinschaftung im Allgemeinen und die des Theaterpublikums im Besonderen primär nicht mehr durch körperliche Interaktion (im Theater: der Zuschauer untereinander), sondern durch ein medial vermitteltes Geschehen, durch Kommunikation statthaben lässt.²⁴ Freilich handelt es sich dabei um einen allmählichen Prozess, so dass auch noch am Jahrhundertende Residualformen der alten Vergemeinschaftungsform existieren, ja, wie sich zeigen wird, greift Schiller in seiner Dramaturgie sogar auf solche Formen der Vergemeinschaftung zurück und ästhetisiert sie. Historisch treffend lässt sich mit der Metapher jedoch allein das Theaterpublikum vor dem erwähnten sozialen Wandel beschreiben.

Das Publikum erfährt jedoch schon im Frankreich des 17. Jahrhunderts und damit vor diesem Umbruch einen bedeutenden Wandel, der sich,

²³ Goethe 30, 59f.

²⁴ Siehe ausführlich Kapitel II.1.

so die in diesem Kapitel zu entfaltende These, auf die Veränderung der im Laufe des Jahrhunderts sich ebenfalls grundlegend wandelnden Öffentlichkeit zurückführen lässt. Erst nach dem angesprochenen Umbruch wird nämlich der Akt des Zuschauens als ein genuin subjektiver verstanden, zuvor ist er hingegen ein wesentlich öffentlicher. Der Zuschauer schaut nicht einfach der Darstellung zu, sondern verortet sich durch den Akt des Zuschauens im Publikumskörper. Daher sind die Blicke nicht allein auf die Bühne ausgerichtet, sondern streifen auch durch den Publikumsraum. Wenn sich das zeitgenössische Verständnis von Öffentlichkeit wandelt, ändert sich daher auch das Zuschauerverhalten.

Nun lässt sich auch die politische Öffentlichkeit der Zeit mit der Körpermetapher beschreiben.²⁵ Der *public* wird zunächst ebenfalls als eine Ganzheit angesehen, an der jedes Glied unmittelbar partizipiert. So streiten etwa die Feudalherren als ein Teil des noch ontologisch verstandenen politischen Körpers für diesen. Freilich ist diese Öffentlichkeitsform schon in sich brüchig, denn der Absolutismus stellt bekanntermaßen eine politische Entmündigung der einzelnen „Glieder“ des politischen Körpers, der Untertanen, dar, die die politische Entscheidungsgewalt sich fortan idealiter in dessen Haupt, dem absoluten Souverän, konzentrieren lässt. Im Laufe des Jahrhunderts versucht dieser, sich ein immer größeres Öffentlichkeitsmonopol zu erwirken und damit die Untertanen aus der öffentlichen in die private (*particulier*) Sphäre zu verdrängen. Weil dieser Wandel auch das Theaterpublikum ergreift, verliert auch dieses im Laufe des Jahrhunderts seine Selbstverständlichkeit, seinen ontologischen Status. Dementsprechend entwickelt die dramaturgische Theorie und Praxis eine zunehmende Sensibilität für das Publikum und reflektiert seinen Stellenwert erstmals auch theoretisch.

Der Wandel, der die Öffentlichkeit des Theaterpublikums mit der Zeit immer „absolutistischer“ werden lässt, sei hier anhand der *Querelle du Cid*, der Regelpoetik und der Dramaturgien Corneilles und Racines nachgezeichnet. Dabei sind für die oben angesprochene Rezeption durch Schiller vor allem die Dramaturgien der letztgenannten Autoren und die Art und Weise relevant, wie in ihnen durch das Theaterpublikum und die Interaktion der dramatischen Personen mit dem Publikum eine bestimmte Form von Öffentlichkeit entfaltet wird. Da dies jedoch angemessen nur aus dem historischen Kontext heraus beschrieben werden kann, soll zuvor auf die *Querelle du Cid*, in der die Zeitgenossen selbst ein Bewusstsein für die Öffentlichkeit des Theaterpublikums entwickeln, und die Regelpoetiken, die den Stellenwert des Publikums auch theoretisch beschreiben, eingegangen werden.

²⁵ Vgl. Merlin 1994.

Zuerst sei jedoch eine im 20. Jahrhundert geführte Diskussion aufgegriffen, die sich dem Verhältnis von Theatralität und Souveränität widmet. Die Widersprüchlichkeit der hier referierten Positionen lässt sich auf einen Publizitätsbegriff zurückführen, der der historischen Situation und damit dem absolutistischen Souverän nur bedingt gerecht wird. Die Aufarbeitung dieser Diskussion wird daher auch zu einem genaueren Verständnis des hier bereits mehrfach gefallenen Begriffs der Öffentlichkeit (*public*) führen.

1.1 Theatralität und Souveränität. Ausgewählte Theorien

In seiner bekannten Studie *Die zwei Körper des Königs* geht Ernst H. Kantorowicz ausführlich der Körpermetaphorik des mittelalterlichen Königtums nach. Die karolingische Theologie hatte für die geweihte Hostie den Begriff *corpus mysticum* geprägt. Im 12. Jahrhundert wurde, wie Kantorowicz vermutet, aufgrund des Transsubstantiationsdisputs der Begriff durch den des *corpus verum* ersetzt und der nun unbesetzte Term in einer entscheidenden Übertragung auf die Kirche bezogen.²⁶ Bei der Einführung der Körpermetaphorik zur Beschreibung einer Gemeinschaft konnten die Theologen auf eine lange antike wie auch paulinisch-christliche Tradition zurückgreifen.²⁷ Diese Verwendungsweise leitete eine Säkularisierung des Begriffs ein, die es den Legisten ermöglichte, ihn auch in einem politischen Kontext zu verwenden.²⁸ Dort gebrauchte man ihn, um die Kontinuität des Königtums über den Tod des einzelnen Königs hinaus fassen zu können. Eine solche Theorie geht davon aus, dass im Körper des jeweiligen individuellen Königs auch der unsterbliche, politische Königskörper anwesend ist. In diesem Sinne sprechen die Legisten von den zwei Körpern des Königs.

Innerhalb dieser Studie findet sich eine einflussreiche Interpretation von Shakespeares *Richard II.*, der, so die These, die Zersetzung des institutionellen, ewigen Königsleibs vorführe. Kantorowicz weist dies anhand dreier Szenen nach, die jeweils dieselbe Struktur aufwiesen. „In jeder dieser drei Szenen sehen wir dieselbe Kaskade: von göttlichem Königtum zum ‚Namen‘ des Königtums, und von dem Namen zum nackten menschlichen Jammer.“²⁹ Er führt weiter aus:

²⁶ Vgl. Kantorowicz 1990, S. 207f.

²⁷ Einen Überblick über diese Tradition geben u.a. Koschorke 2007. Lüdemann 2004, S. 79ff.

²⁸ Vgl. Kantorowicz 1990, S. 218ff.

²⁹ Ebd., S. 50.

Dieses glänzende Bild des Königs von Gottes Gnaden hält nicht lange. Es schwindet mit dem Eintreffen schlechter Nachrichten. In Richards Haltung tritt eine merkwürdige Änderung ein, man möchte sagen, eine Metamorphose vom Realismus zum Nominalismus. Der ‚Königtum‘ genannte Universalbegriff beginnt zu zerfallen, seine transzendente Realität, objektive Wahrheit und gottähnliche Existenz, eben noch so strahlend, verblasen zu einem Nichts, einem *nomen*.³⁰

Die These, das Theaterstück führe den Wandel vom König zur Kreatur vor, fußt auf einer Prämisse, die vom Autor nicht weiter erörtert wird; Theater nämlich kann aufgrund der spezifischen Situation des Schauspielers als das privilegierte Medium einer solchen „Metamorphose vom Realismus zum Nominalismus“ gelten. Ein Schauspieler kann einen König immer nur spielen, nie aber realistisch verkörpern und hat somit die im Stückverlauf vollzogene Metamorphose immer schon erfüllt. Daher bietet sich das Theaterspiel für eine Reflexion auf die zwei Körper des Königs, die laut Kantorowicz *Richard II.* darstellt, besonders an.³¹

Kann aber, ist dann zu fragen, das Theater überhaupt den König inszenieren? Dieser Frage geht Carl Schmitt, in diesem Punkt Kantorowicz Antipode, in seiner *Hamlet*-Monographie nach. Er gibt zwar vor, über die moderne Tragödie zu handeln, unterlegt jedoch seiner Tragödientheorie implizit eine Repräsentationstheorie des Souveräns. *Hamlet* sei durch „den Einbruch der Zeit in das Spiel“³² strukturiert. Das Stück umspiele ein Tabu, das selbst nicht dargestellt werden könne. Unter dem historiographischen Blick Schmitts stellt sich heraus, dass dieses Tabu der Souverän ist.³³ An bestimmten Stellen rage die Geschichte in das Spiel hinein; damit werde in der Moderne Tragödie ermöglicht.³⁴ Gerade dadurch, dass im Stück etwas Nichtfiktionales anwesend sei, wird der Souverän wieder, wenngleich als Nichtdargestellter, repräsentierbar. „Shakespeares Theater ist [für Schmitt] der Ort gelingender Repräsentation des Souveräns, weil es

³⁰ Kantorowicz 1990, S. 51f.

³¹ Mit dieser Lesart folge ich Menke 1998, S. 73–75, an dem sich auch die folgende Gegenüberstellung orientiert. Im Unterschied zu Menke, der sich auf Kantorowicz und Schmitt beschränkt, weite ich sie jedoch auf Louis Marin aus. Zudem sollen primär Gründe für die Möglichkeit der Divergenz zwischen den einzelnen Modellen gefunden werden.

³² So der Untertitel des Buches. „Einbruch“ grenzt Schmitt von zwei anderen Formen historischer Beeinflussung ab: Es gebe auch beiläufige Anspielungen auf Historisches und Spiegungen realer Personen in stückinternen. (Schmitt 1956, S. 26f.) Diese seien jedoch im Unterschied zum „Einbruch“ des Historischen nicht strukturbestimmend (Ebd. S. 28).

³³ Tabuisiert sei erstens die Frage nach der Schuld der Mutter. Dies sei der „Einbruch“ der geschichtlichen Gattenmörderin Maria Stuart in das Spiel. Vgl. Schmitt 1956, S. 18ff. Zweitens werde der Held des Rachedramas problematisch. Maria Stuarts Sohn Jakob sei als Hamlet ebenfalls im Spiel präsent. Vgl. ebd., S. 22ff.

³⁴ Schmitts Interpretation fußt auf der in Walter Benjamins *Trauerspiel*-Buch entwickelten Tragödientheorie, der zufolge Tragödie und Spielbewusstsein einander ausschließen. Vgl. ebd., S. 40.

nicht ganz Spiel ist, weil seine ‚nominalistische‘ Tendenz, alles auf der Bühne selbst zu machen (und dadurch aufzulösen), an bestimmten Stellen mit unbefragbarer, weil undarstellbarer Autorität unterbrochen wird.“³⁵ Schmitts Interpretation fußt somit ebenfalls auf derselben Prämisse zum Medium Theater wie Kantorowicz's Analysen. Das Theaterspiel verhindert die nicht-spielbare Realpräsenz des Souveräns, solange es Spiel bleibt. Im Unterschied zu Kantorowicz glaubt Schmitt jedoch, den Nachweis erbracht zu haben, dass das Theater (in der modernen Tragödie) nie ganz im Spiel aufgehe.

Ein weiteres prominentes Modell, das der Frage nach der theatralen Inszenierbarkeit des Königs nachgeht, stammt von Louis Marin. Es sei daran erinnert, dass Schmitt sein Souveränitätskonzept im Unterschied zum Mediävisten Kantorowicz in Auseinandersetzung mit dem französischen Absolutismus, und zwar vor allem anhand von Bodins Souveränitätslehre, entwickelte.³⁶ Vor diesem Hintergrund fällt es etwas befremdlich aus, wenn Marin in seiner einflussreichen Studie *Das Porträt des Königs* den Souverän des französischen Absolutismus im theoretischen Rahmen Schmitts, jedoch mit der von Kantorowicz analysierten Metaphorik beschreibt.³⁷

Folgende Hypothese wäre es, die unsere Studie – um in aller Bescheidenheit das von Kantorowicz fürs Mittelalter Geleistete fortzusetzen – für den ‚klassischen‘ Absolutismus vorschlagen würde: der König hat bloß noch einen Körper, aber dieser einzige Körper vereinigt in Wahrheit drei, einen historischen physischen, einen juristischen politischen und einen sakramentalen semiotischen Körper, wobei der sakramentale Körper, das ‚Portrait‘, *ohne Rest* den Austausch zwischen dem historischen und dem politischen Körper durchführt (oder jeden Rest zu eliminieren versucht).³⁸

Anliegen dieses Konzepts ist es, die Semiotik offenzulegen, die es erlaubt, dass der Souverän nicht mehr wie der mittelalterliche König durch seinen Körper unmittelbar der transzendente Körper ist, aber dennoch auf eine im Porträt bzw. der Repräsentation gegebene Einheit des physischen und politischen Körpers verweisen kann.³⁹ Dieser letzte Körper jedoch ist

³⁵ Menke 1998, S. 76.

³⁶ Vgl. Schmitt 1922, S. 10.

³⁷ Dies betont Merlin-Kajman 2000, S. 10f.

³⁸ Marin 2005, S. 26.

³⁹ Dass der Souverän des französischen Absolutismus allein über sein mediales Bild wirken kann, wurde auch schon vor Marin beschrieben. So ist beispielsweise die Schlusspointe der 1924 erschienenen Studie des Historikers Marc Bloch *Les rois thaumaturges*, dass die Wunderheilung durch Hand auflegende Könige nicht auf psychosomatische Gründe zurückzuführen sei, sondern durch die symbolische Darstellung der Heilung heilend wirke. Seine Repräsentation, nicht der König selbst heile. Vgl. Bloch 1961, S. 429f.

nicht mit dem von Kantorowicz untersuchten Körper identisch, denn mit dem juridisch politischen Körper ist der Schmittsche dezisionistische Souverän und nicht das Königtum gemeint, das der vor den Nationalsozialisten in die Vereinigten Staaten geflohene Jude Kantorowicz, der sich durch seine Schrift implizit vom nie zitierten Schmitt – und wie hinzuzufügen ist: von seinem eigenen frühen Bestseller *Friedrich dem Zweiten* – absetzt, ins Auge gefasst hatte.⁴⁰ So definiert Marin die Macht als „eine Reserve an Gewalt“⁴¹. „Eine Gewalt ist Gewalt nur durch Vernichtung, und in diesem Sinn ist jede Gewalt ihrem Wesen nach absolut [...]. Dies ist der Kampf der Gewalten auf Leben und Tod, den man in der politischen Reflexion über die Ursprünge des Staats von Machiavelli, Hobbes oder Pascal bis zu Hegel oder Clausewitz findet“⁴². Marin interessiert sich somit allein für den neuzeitlichen Staat. An anderem Ort, in seinem Vorwort zu Gabriel Naudés *Considérations politiques sur les coups d’Etat*, heißt es historisch spezifizierend: „L’essence ‚baroque‘ de l’acte politique est le coup d’Etat du prince.“⁴³ Und an anderer Stelle: „Le coup d’Etat, en deçà ou au-delà de la dénégation de la force dans la loi qu’est la représentation, n’est autre que l’éclat, la violence, le choc de l’absolu de la force.“⁴⁴ Marin identifiziert hier das Politische mit dem Souverän und beides mit dem Staat. Seine Theorie erweist sich somit als Tradierung zentraler Theoreme Carl Schmitts, ohne dies jedoch jeweils offenzulegen, ja zum Teil wird der Rekurs auf Schmitt sogar durch die Metaphorik der drei Körper unkenntlich gemacht.

Marins Ausführungen zur politischen Semiotik des Souveräns stehen denn auch der Schmittschen Lesart Shakespeares sehr viel näher als der Kantorowicz. Wie Schmitt geht er davon aus, dass in der Repräsentation, und damit auch auf dem Theater, eine Darstellung des Souveräns möglich sei, jedoch nicht wie Schmitt annimmt, weil die Fiktion durch ein Tabu ausgesetzt werde, sondern vielmehr umgekehrt, weil der Souverän allein in der Repräsentation präsent werden könne. Dies ist die zentrale These Marins, auf die er in seinen Schriften immer wieder mit dem Chiasmus, die Repräsentation der Macht gelänge durch die Macht der Repräsentation,

⁴⁰ Vgl. zu diesem biographischen Gesichtspunkt das Geleitwort zur deutschen Übersetzung, Kantorowicz 1990, S. 9ff. Zur Absetzung von Schmitt vgl. auch Menke 1998, S. 75 und Merlin-Kajman 2000, S. 7f., an der sich die folgende Kritik orientiert.

⁴¹ Marin 2005, S. 12. Mit dieser Sublimierungsthese der Gewalt in der Repräsentation greift Marin auf Thesen aus Norbert Elias’ Studie zum *Zivilisationsprozess* und der Soziologie Bourdieus zurück. Vgl. Chartier 1994, S. 413 und S. 416.

⁴² Marin 2005, S. 13.

⁴³ Marin 1988, S. 19.

⁴⁴ Ebd., S. 20f.

rekurriert.⁴⁵ Damit versucht er nicht, wie er vorgibt, „in aller Bescheidenheit das von Kantorowicz für das Mittelalter Geleistete fortzusetzen“⁴⁶, sondern schließt vielmehr an die politische Theorie von dessen Antipoden Carl Schmitt an.

Aufgrund dieser Unklarheit ist Marins Verwendung der Körpermetapher auf methodischer Ebene problematisch. Auf analytischer Ebene ist sie es, weil Marin eine historische Metapher für die Beschreibung einer historischen Epoche verwendet, die die Metapher in dieser Weise nicht verwendet.⁴⁷ Zwar kann Marin mit seinem Modell die Mechanismen der absolutistischen Herrschaftsinszenierung so eingängig wie keiner vor ihm beschreiben (nur im Bild ist der Souverän realpräsent) und deren Ökonomie begründen (das Bild muss ständig neu geschaffen werden)⁴⁸ und zudem legt sein Modell die Analogie offen, die zwischen der Königsrepräsentation und der zeitgenössischen Semiotik von Port-Royal besteht, jedoch konzentrieren sich seine Analysen zu einseitig auf den *einen* König und verstärken damit den Fokus auf den Souverän. Marin analysiert, wie der Souverän auf semiotische, und nicht rhetorische, Weise von seiner Macht überzeugt. Weil er jedoch die mögliche Freiheit des Rezipienten, dem zu widerstehen, zwar mitdenkt, aber nicht weiter konzeptualisiert,⁴⁹ eignet seiner Theorie eine leicht glorifizierende Tendenz; so bleibt sie den Inszenierungsmechanismen des absolutistischen Propagandaprogramms tendenziell verhaftet und schreibt sie fort.

1.2 Theatralität und Öffentlichkeit im französischen Absolutismus

Die drei im vorangegangenen Kapitel skizzierten Theorien könnten sich nicht stärker einander widersprechen. Kantorowicz legt nahe, das Theater unterminiere auf subversive Weise das Königtum; Schmitt zufolge ist der Souverän umgekehrt die Macht, die das Theater aussetzen könne und so zur Darstellung komme; laut Marin schließlich existiert der Souverän nur

⁴⁵ Vgl. exemplarisch Marin 2005, S. 15.

⁴⁶ Ebd., S. 26.

⁴⁷ Vgl. zu dieser Kritik Merlin-Kajman 2000, S. 12.

⁴⁸ Zwei Punkte, die besonders herausgestellt und gewürdigt werden von Koschorke 2007, S. 188f.

⁴⁹ Dies betont Chartier 1994, S. 415. Chartier erklärt andernorts die Bereitschaft der Untertanen, an die Bilder zu glauben, in denen der König eucharistisch präsent ist, durch deren religiösen Grundhabitus. Die Säkularisierung bedrohe daher im 18. Jahrhundert auch die absolutistische Königsrepräsentation. Vgl. Chartier 1990, S. 165.

durch die Repräsentation, die auch und vor allem theatraler Art sein könne. Um diese Widersprüchlichkeiten begründen zu können, muss man sich vergegenwärtigen, dass alle drei Ansätze eine gemeinsame Prämisse unterschlagen, die implizite Annahme nämlich, dass in nachfeudaler, absolutistischer Zeit der Ort der Herrschaftsrepräsentation als eine theatral strukturierte Öffentlichkeit zu verstehen sei, die theatrale Struktur dieser Öffentlichkeit jedoch nur unzureichend beschreiben. Diese Form von Öffentlichkeit hat Jürgen Habermas bekanntlich „repräsentative Öffentlichkeit“ genannt.

Diese *repräsentative Öffentlichkeit* konstituiert sich nicht als ein sozialer Bereich, als eine Sphäre der Öffentlichkeit, vielmehr ist sie, wenn sich der Terminus darauf übertragen ließe, so etwas wie ein Statusmerkmal. Der Status des Grundherrn, auf welcher Stufe auch immer, ist an sich gegenüber den Kriterien ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ neutral; aber sein Inhaber repräsentiert ihn öffentlich: er zeigt sich, stellt sich dar als die Verkörperung einer wie immer ‚höheren‘ Gewalt. [...] Und zwar gibt sie [die Repräsentation] vor, ein unsichtbares Sein durch die *öffentlich* [Hervorhebung von mir, AP] anwesende Person des Herrn sichtbar zu machen [...].⁵⁰

Doch auch Habermas macht die theatrale Form, die diese Öffentlichkeit strukturiert, nicht explizit; dies obgleich er in seiner *Wilhelm Meister*-Interpretation die Bühne als einen „Öffentlichkeitsersatz“⁵¹ für den Bürger deutet. Die Herrscher repräsentieren sich immer vor einem Publikum: „sie repräsentieren ihre Herrschaft, statt für das Volk, ‚vor‘ dem Volk.“⁵² Dies gelte auch für den Absolutismus und die Feste am Versailler Hof. Habermas rekurriert an dieser Stelle auf Richard Alewyns Studie zum höfischen Fest, aus der er sein Theatralitätsverständnis repräsentativer Öffentlichkeit übernimmt. „Findet man hier [in Versailles] nun das Bett aufgeschlagen, wie eine Schaubühne, auf erhöhter Estrade, ein Thron zum Liegen, durch eine Schranke von dem Raum der Zuschauer getrennt, so ist ja in der Tat dieser Raum der tägliche Schauplatz der Zeremonien des Levers und Couchers, die das Intimste zu öffentlicher Bedeutsamkeit erheben.“⁵³ Das theatrale Dispositiv, auf dem Alewyn seine Analysen hier aufbaut und das Habermas anschließend übernimmt, wird der historischen Situation aber nur bedingt gerecht. Es charakterisiert sich durch die klare Trennung (die „Schranke“) von Zuschauerraum und Bühne, wobei allein auf letzterer die

⁵⁰ Habermas 1990, S. 60f.

⁵¹ Ebd., S. 69.

⁵² Ebd., S. 61.

⁵³ Alewyn 1959, S. 43. [Zitiert bei Habermas 1990, S. 65.] Vgl. auch: „Und es war das Volk, das [während der Feste] nichts als zuzuschauen brauchte, das sich am besten dabei unterhielt.“ (Alewyn 1959, S. 14.)