

Alexander Pleschka, *Theatralität und Öffentlichkeit. Schillers Spätdramatik und die Tragödie der französischen Klassik*. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte 75 [309]) de Gruyter, Berlin – Boston 2013. XVIII/255 S., € 99,95.

Besprochen von **Markus Hien**: Universität Würzburg, Institut für Deutsche Philologie, Am Hubland, D-97074 Würzburg, E-Mail: markus.hien@uni-wuerzburg.de

DOI 10.1515/arbi-2015-0074

Untersuchungen zu Schillers später Dramaturgie und zu seiner Rezeption der französischen Klassik gibt es bereits einige; Pleschkas Arbeit jedoch, entstanden als binationale Dissertation in Bonn und Paris, geht neue Wege: Er stellt sich nicht die Frage, welche poetologischen oder dramaturgischen Texte Schiller rezipierte, sondern zeichnet Theorien und Konzepte nach, um strukturelle Analogien und Differenzen zwischen der französischen Klassik, Schillers ästhetischer Theorie und seiner dramaturgischen Praxis aufzuzeigen. Auf diese Weise gelingt es ihm, Schillers genuine Problemstellung in den ästhetischen Schriften mit seiner Spätdramatik in neuer und differenzierter Weise zu vermitteln.

Im ersten Teil verhandelt er das Verhältnis von Souverän, Öffentlichkeit und Theater im anbrechenden Absolutismus mit Hilfe dreier prominenter Konzeptualisierungen dieser Epoche. Ernst Kantorowicz zeigt Pleschka zufolge, dass Shakespeare in *Richard II.* die Zersetzung des institutionellen, ewigen Leibs des Königs vorführe, zumal da ein Schauspieler den König immer nur spielen, aber nicht realistisch verkörpern könne, die theatrale Darstellung an sich also den Wandel vom König zur Kreatur immer schon impliziere. Bei Carl Schmitt offenbart sich die Tragödien-theorie hingegen als verdeckte Souveränitätstheorie. Hamlet umspielt das Tabu des Souveräns, die ‚Zeit‘, die Wirklichkeit, bricht in das ‚Spiel‘. Er ist die Macht, „die das Theater aussetzen könne und so zur Darstellung komme“ (S. 9). Louis Marin blickt hingegen auf die Semiotik der frühneuzeitlichen Herrscherrepräsentation: Allein in der Repräsentation, im theatralen Akt, ist der Souverän präsent. Als gemeinsame Prämisse erkennt Pleschka die implizit angenommene Öffentlichkeit „nachfeudaler, absolutistischer Zeit“ (S. 10). Das „Öffentlichkeitsmonopol“ des Souveräns entsteht jedoch im 17. Jahrhundert durch die Entpolitisierung des Untertanen erst. Die Rolle des Publikums innerhalb dieses Prozesses bleibt in allen drei Theorien der blinde Fleck: Die Zuschauer sind als Öffentlichkeit konstitutiv für die Inszenierung des Souveräns. Die politische Dimension der Theatralität bemisst sich an dem Verhältnis zur jeweiligen Öffentlichkeitsform, die eben noch nicht im subjektiven Rezeptionsakt aufgeht.

Was bisher in theoretischer Abstraktion dargestellt wurde, füllt sich im Blick auf die *Querelle du Cid* und auf die Regelpoetik des Abbé d’Aubignac sowie auf zwei prominente Tragödien des französischen Klassizismus mit konkretem Inhalt. Von besonderer Bedeutung sind dabei die Begriffe des Tableaus, des Chors und der Vierten Wand. Pleschka stellt ein Theater vor, das die ‚Illusionierung des Zuschauers‘ betreiben will, indem es sich möglichst an sein Darstellungsmedium angleicht, es ist „gleichermaßen theatralisch wie illusionistisch“ (S. 29). „Das gesamte regelpoetische Werk des Abbé d’Aubignac beruht somit auf dem Paradox, dass das Drama Theater werden muss, um den Eindruck erwecken zu können, nicht mehr Theater zu sein“ (S. 33). Die Analyse von Corneilles *Œdipe* und Racines *Phèdre* vertieft die Problemstellung und exemplifiziert den Prozess hin zum „absolutistischen Öffentlichkeitsmodell“ (S. 57) anhand des divergierenden Publikumsverständnisses, das den Tragödien zugrunde liegt.

Der kurze mittlere Teil schildert den ‚Bruch‘ mit der *tragédie classique* durch die Dramaturgie des bürgerlichen Trauerspiels. Das Illusionstheater à la Diderot und Lessing zieht zwischen Bühnengeschehen und Zuschauern eine imaginäre Vierte Wand ein: Der Betrachter steht passiv und kategorisch getrennt dem Tableau gegenüber. Schillers frühe politisierende Dramatik wird dazu kritisch ins Verhältnis gesetzt.

Der dritte und längste Teil der Arbeit untersucht Schillers ästhetische Schriften am Leitfaden von Theatralität und Öffentlichkeit und blickt von hier aus auf drei seiner späten Dramen. Pleschkas vorderhand überraschende Frage, wie der Begriff Theatralität mit der Theorie des autonomen Kunstwerks zusammenläuft, führt direkt ins Zentrum von Schillers ästhetischer Theorie. Prägnant fasst er Kants Konzept der Evidenz und Totalität des ästhetischen Urteils zusammen und grenzt davon Schillers Versuch ab, die ästhetische Subjektivität zu objektivieren. Zwei gegensätzliche Stränge im Denken des Dichters werden dabei offensichtlich: Entweder konstituiert sich das ästhetische Objekt ohne den Betrachter im Sinne einer „selbstevidenten Ganzheit“ (S. 120) oder der Betrachter ist an der Konstitution desselben beteiligt, dann führt erst die Rezeption zur ‚Schließung des Kunstwerks‘. Mit Kant bringt Pleschka Schillers gegensätzliche Ganzheitsverständnisse in den *Kallias*-Briefen auf den Begriff: „Indem Schiller durch seinen Objektivierungsversuch der Kantischen ästhetischen Subjektivität die Ganzheit des Ergon als der symbolischen Hypotypose beschreibt, setzt er implizit den Rezipienten mit dem Parergon des

Werks gleich. Der Rezipient ist fortan der Rahmen des objektivierten Werks und als solcher nicht völlig aus ihm auszugrenzen“ (ebd.). Zeichnet der Autor also auf der einen Seite die Aporien der Schillerschen Ästhetik nach, indem er das Implizite explizit macht, liefert die These von der „parergonale[n] Integration des Rezipienten in das Werk“ (ebd.) gleichsam auch ein Supplement, das die Theorie komplettiert und den Brückenschlag von der Ästhetik als Philosophie des Schönen zu den Tableaus der Weimarer Bühnenpraxis und der Spätdramatik des Dichters erlaubt.

Das Verhältnis von Parergon und Ergon findet sich bereits in Schillers Ausführungen über den Chor wieder. Durch den Chor ist das Publikum parergonal in das Werk integriert, da er zu ihm sowohl in metaphorischem als auch in metonymischem Verhältnis steht: Er inkorporiert die Grenze zwischen Dargestelltem und Publikum in das Dargestellte selbst. Theater, so könnte man systemtheoretisch formulieren, wird zur Einheit der Differenz von Ergon (szenische Ganzheit) und Parergon (Zuschauer).

Den Öffentlichkeitswandel durch den Politisierungs- und Egalisierungsschub der Französischen Revolution charakterisiert Pleschka mit Rousseau und mit Schillers Beschreibung der öffentlichen Struktur des spartanischen Lebens als „performative Öffentlichkeit“ (S. 147), in scharfem Kontrast zur Öffentlichkeit des werdenden Absolutismus im 17. Jahrhundert. Die „theatrale Öffentlichkeit“ (S. 166) von Schillers Spätdramaturgie erweist sich hingegen als „Hybrid bürgerlicher und höfischer Theaterpraxis“ (S. 168), ist das Zuschauerkollektiv doch zum einen durch Sympathie verbunden, zum anderen aber auch über seine physische Präsenz am Werk beteiligt. Schillers *Wallenstein* thematisiert, so die These, selbstreferentiell die An- beziehungsweise Abwesenheit des Publikums. In *Wallensteins Lager*, das etwas schnell zu einer „Allegorie der neuen postrevolutionären Gesellschaft“ (S. 173) erklärt wird, zeigt sich dies vor allem durch das berühmte *Reiterlied* und seine theatrale Inszenierung im Halbkreis auf der Bühne, der somit erst durch das Publikum komplettiert wird. Die Nebenhandlung mit Max und Thekla in *Wallensteins Tod* deutet Pleschka als Allegorie für das Ende der bürgerlichen ‚Einfühlungsdraturgie‘. Max’ heroischer Auftritt sorgt schließlich für jene Distanz, die mit dem bürgerlichen Trauerspiel nicht mehr zu vereinen ist, während seine Pappenheimer wie der Chor als bühneninternes Publikum fungieren. Die Ästhetisierung der Königin in *Maria Stuart* vor und während ihrer Hinrichtung wird in Analogie zum Portrait Marie-Antoinettes aus Edmund Burkes *Reflections on the Revolution in France* und mit Blick auf Corneilles *Rodogune* als ein selbstreflexiver Diskurs über die Körperlichkeit der theatralen Darstellung gelesen. Antitheatralische Schönheit kann, so das erneute Paradoxon, theatralisch nur durch die Parerga, den Schmuck sowie den katholischen Ritus, dargestellt werden. Im *Demetrius*-Fragment wird durch das Oszillieren zwischen Ein- und Ausschluss des Publikums, das in der ersten Szene buchstäblich im Reichstag sitzt, die semiotische Ambivalenz der Zeichen selbst zum Thema.

Mit Pleschkas Studie liegt ein luzider Beitrag zu Schillers Ästhetik und Dramaturgie vor. Zwar ließe sich durchaus fragen, was mit den unterschiedlichen Öffentlichkeitskonzepten, die in dieser Arbeit wiedergegeben werden, eigentlich beschrieben ist, und ob nicht die Forschungen der frühneuzeitlichen Geschichtswissenschaft zum Thema Öffentlichkeit und Absolutismus im 17. und 18. Jahrhundert eine interessante Gegenprobe zu älteren theoretischen Modellen von Schmitt über Habermas bis Koselleck liefern würden. Ein solcher Einwand verkennt jedoch den theoretischen Zuschnitt der Arbeit. Schillers ästhetische Theorie und Dramaturgie wird jedenfalls durch Pleschkas Zugriff beachtlich erhellt, wenn auch nicht alle Analysen der Dramenausschnitte gleichermaßen überzeugen können.