

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.)

Der Einsatz des Dramas
Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler
und Maximilian Bergengruen

Band 129

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.)

Der Einsatz des Dramas

Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik

ROMBACH  VERLAG

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Teatro Nacional de São Carlos
Lisboa V 2005
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2012. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Jenny Kühne
Umschlag: typografikdesign, Herbolzheim i.Br.
Satz: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i.Br.
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i.Br.
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9680-1

Inhaltsverzeichnis

CLAUDE HAAS/ANDREA POLASCHEGG

Der Einsatz des Dramas

Erste Schritte zu einer Dramenpoetik des Anfangs 7

Auswahlbibliographie 37

1. Geschichte(n) und Techniken des Anfangs

MARTIN HOSE

Zum Anfang in der altattischen Komödie oder

Wie konstruiert sich eine Wahrscheinlichkeit der Fantastik? 43

ANTJE WESSELS

Zur Exposition bei Plautus 59

ORSOLYA KISS

Handlungsmodelle und Dramenanfänge

Gottscheds *Sterbender Cato* und Lessings *Emilia Galotti* 75

MICHAEL OTT

Der Fall ins Drama

Über Kleists Dramenanfänge 91

KARIN HOFF

Bedeutender Auftakt und erklärende Worte

Strindbergs Vorreden zur Konzeption eines modernen Dramas . . . 115

2. Medien und Gattungen des Anfangs

LARS FRIEDRICH

Fading Light

Konstruktionen medialer Sichtbarkeit in Samuel Becketts *Endspiel* . 137

JULIANE VOGEL

›Boden bereiten‹

Strategien des dramatischen Prologs 159

HELGA FINTER

Intermedien/*Medias in res*

Zum Einsatz des Dramas in der italienischen Renaissance 173

ANDREA POLASCHEGG

Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus

Doppelte *dissimulatio* in Briefroman und bürgerlichem Trauerspiel . 189

JOHANNES F. LEHMANN

Situation, Szene, ›Tableau‹

Medientheoretische Aspekte der Anfänge von Schillers *Don Karlos* . 215

DIRK NIEFANGER

Metadramatische Anfänge im Lesedrama des 18. Jahrhunderts . . . 233

3. Die Politik des Anfangs

CLAUDE HAAS

Heute ein König?

Zur Dramenzeit des Souveräns 253

ETHEL MATALA DE MAZZA

Die leere Kammer

Zur Exposition in Racines *Bérénice* 277

OLIVER SIMONS

»Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen.«

Büchners Gründungs-drama 299

STEFFEN MARTUS

Enttäuschung am Anfang

Aufmerksamkeitssteuerung in Schillers *Die Räuber* 317

Zu den Autorinnen und Autoren 339

Abbildungsnachweis 339

CLAUDE HAAS/ANDREA POLASCHEGG

Der Einsatz des Dramas

Erste Schritte zu einer Dramenpoetik des Anfangs

I. Aufriss

»Vater, es wird nicht gut ablaufen.«¹ Mit diesem Satz eines Bauernknaben lässt Friedrich Schiller seine *Wallenstein*-Trilogie beginnen und verortet den Zuschauer dadurch explizit auf der Schwelle zu einem Bühnengeschehen, dessen fataler Ausgang bereits im Vorfeld feststeht, weil und insofern der Handlungsverlauf den Regeln der Tragödie folgt: Jeder Tragödienanfang ist *per definitionem* der Anfang vom Ende, und er kann immer dann als Beginn des vertrauten Verlaufs dramenpoetisch wirksam werden, wenn auch die Rezeption eines »dramatischen Gedichts« – so die vage Gattungsbezeichnung des *Wallenstein* – auf diese Verlaufsregeln verpflichtet wird. Schillers Dramenanfang markiert also zusammen mit dem Beginn der dramatischen (Sprach-)Handlung auch den Einsatz der Tragödie als einer Gattung, die auf ihr Ende hin orientiert ist. Und so kann es nicht wundernehmen, dass die kompositorische Grundbedingung dieser Gattung ausgerechnet am Ende von *Wallensteins Lager*, das zugleich den Anfang der Trilogie bildet, noch einmal reformuliert wird, wenn Schiller den Chor mit einem tragödienpoetischen Echo der soldatischen Faustregel »Und setzt ihr nicht das Leben ein,/ Nie wird euch das Leben gewonnen sein.«² das Stück beschließen lässt.

Der Anfang des Dramas, so deutet es sich im *Wallenstein* an, realisiert und kommuniziert also weit mehr als nur den Einsatz eines literarischen Textes: Hier finden Gattungskonventionen und Verlaufsökonomie ihren ebenso wirksamen Austragungs- wie prominenten Verhandlungsort, hier werden Leserhaltungen vorgeführt und Rezeptionsmodi implementiert, und offenbar steht mit diesen Anfängen nicht weniger Entscheidendes auf dem Spiel, als von ihnen in Gang gesetzt wird.

¹ Friedrich Schiller, *Wallenstein*. Ein dramatisches Gedicht, in: ders., *Sämtliche Werke* in fünf Bänden. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1981, Bd. II, S. 269–547, hier S. 277.

² Ebd., S. 311.

Folgt man nun den Ästhetiken der Moderne, dann finden diese multiplen Einsätze des Dramas außerdem unter sehr spezifischen, gewissermaßen verschärften, darstellungstechnischen und werkpoetischen Bedingungen statt. So hat Hegel, stellvertretend für viele Andere und im zeitgenössisch obligatorischen Rekurs auf die *Poetik* des Aristoteles, an den Anfang des dramatischen Werks den aporetischen Anspruch gestellt, dass er »das, was, selber notwendig, nicht durch anderes sei, woraus jedoch anderes sei und hervorgehe«.³ Somit erscheint der Eingang also nicht allein als *initium*, sondern als unbedingte Bedingung des dramatischen Verlaufs, in Hegels Terminologie: der »dramatischen Bewegung«.⁴

Überdies konstatieren die Poetiken seit dem 18. Jahrhundert immer wieder, der Einsatz des Dramas habe »Schwierigkeiten von mehr, als einer Art«.⁵ In jedem Fall seien diese größer als die des Epos, weil das Drama über keine narrative Instanz verfüge, durch welche die *histoire* des Stücks dem Zuschauer oder Leser vermittelt würde; in der Begrifflichkeit des 18. Jahrhunderts: weil »der Dichter nicht selbst spricht«,⁶ sondern allein die Figuren sprechen lässt. Und schließlich müsse der dramatische Anfang, und hierin liegt womöglich seine größte kompositorische Hypothek, stets bereits »im Gange sein«,⁷ insofern man vom Dramatiker im Unterschied zum Epiker »ein ewiges Fortschreiten fordert«.⁸

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt a.M. 21990, S. 488. Hegel reformuliert hier den berühmten Satz »Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht.« (Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1996, S. 25.)

⁴ Ebd.

⁵ Art. »Ankündigung«, in: Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 1, S. 54ff., hier S. 55.

⁶ Ebd.

⁷ Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*. Édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris 2005 [1787], S. 537.

⁸ Goethe an Schiller v. 22. April 1799, in: »Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung«. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794–1805, 2 Bde., hg. von Manfred Beetz, München/Wien 1990, Bd. 1, S. 333f.

II. Doppeltes Desiderat: Der verdrängte Dramenanfang

Wie bereits diese wenigen Schlaglichter erhellen, besitzt die Auseinandersetzung mit dem Drameneingang historisch eine ebenso große Prominenz wie Persistenz und zeugt von einer veritablen poetologischen Problematik. Umso irritierender muss der Umstand anmuten, dass in der insgesamt nicht weniger prominenten und persistenten literaturwissenschaftlichen Forschung zu den Anfängen literarischer Texte sich an der Stelle des Dramenanfangs ein Desiderat auftut, dessen Ausmaße die einer ›Forschungslücke‹ kategorial übersteigen:

Seit ihrer komparatistischen Initialzündung durch Norbert Millers Essayband *Romananfänge* (1965)⁹ und Edward W. Saids international einflussreiche Studie *Beginnings. Intention and Method* (1975)¹⁰ hat sich die internationale Forschung zu literarischen Textanfängen zwar stetig, seit den 1990er Jahren sogar noch einmal sprunghaft, erweitert.¹¹ Allerdings blieb sie ihren eigenen forschungsgeschichtlichen Anfängen vor allem darin treu, dass sie sich nahezu ausschließlich mit den Anfängen von Romanen, Erzählungen, Novellen oder Kurzgeschichten befasst hat und heute noch immer befasst. Unabhängig von den jeweils gewählten methodischen Ansätzen, die von textlinguistischen Zugängen¹² über werkpoetische¹³ und gattungstypologische¹⁴ Fragestellungen bis hin zu kulturpoetischen

⁹ Norbert Miller (Hg.), *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Zwölf Essays*, Berlin 1965.

¹⁰ Edward Said, *Beginnings. Intention and Method*, New York 1975.

¹¹ Vgl. dazu die Bibliographien: James R. Bennett, *Beginning and Ending. A Bibliography*, in: *Style* 10 (1976), S. 184–188; Wolfgang Haubrichs, *Kleine Bibliographie zu ›Anfang‹ und ›Ende‹ in narrativen Texten (seit 1965)*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 25.99 (1995), hg. von Wolfgang Haubrichs, Stuttgart 1995, S. 36–50.

¹² Roland Harweg, *Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache*, in: *Orbis* 17 (1968), S. 343–388; ders., *Beginning a Text*, in: *Discourse Processes* 3 (1980), S. 313–326; in seiner Nachfolge u.a. Andreas Wolkenstorfer, *Der erste Satz. Österreichische Romananfänge 1960–1980*, Wien 1994.

¹³ So etwa Gunter H. Hertling, *Theodor Fontanes ›Irrungen, Wirrungen‹. ›Die Erste Seite‹ als Schlüssel zum Werk*, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1985; Uwe Neumann, ›Behandeln Sie den Anfang so unnachsichtig wie möglich‹. Vorläufiges zu Romananfängen bei Uwe Johnson, in: *Johnson-Jahrbuch* 3 (1996), S. 19–49.

¹⁴ Vgl. auch hier exempl. Willi Hirth, *Incipit. Zu einer Poetik des Romananfangs*, in: *Romanische Forschungen* 86 (1974), S. 419–436; Peter Erlebach, *Theorie und Praxis des Romaneingangs. Untersuchungen zur Poetik des Englischen Romans*, Heidelberg 1990; Anthony David Nuttall, *Openings. Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*, Oxford 1992.

Zugriffen¹⁵ reichen, hat sich die Textanfangsforschung derart konsequent auf die Anfänge narrativer Texte konzentriert, dass die Begriffe ›Textanfang‹ und ›Romananfang‹ im literaturwissenschaftlichen Diskurs inzwischen zu Synonymen geworden sind.¹⁶ So konnte Bruce L. Weaver schon im Titel seines typologischen Großprojekts *Novel openers. First sentences of 11,000 fictional works* (1995)¹⁷ unwidersprochen ›Fiktion‹ mit ›Erzählung‹ gleichsetzen, womit er beredtes Zeugnis von der Konsequenz ablegt, mit welcher erste Sprechakte, Eingangsszenen und selbst die initialen Paratexte¹⁸ dramatischer Werke während der letzten Jahrzehnte aus der literarischen Welt der Anfänge herausdefiniert worden sind.

Diese erstaunliche Restriktion der analytischen Aufmerksamkeit auf Erzählanfänge ist zweifellos nicht zuletzt dem narratologischen Paradigma geschuldet, in welchem sich die literaturwissenschaftliche Forschung insgesamt seit nunmehr einem Vierteljahrhundert bewegt. Im Schwerfeld dieses Paradigmas sind Erzähltexte, als gattungspoetisch vermeintlich unmarkierte und literaturgeschichtlich vermeintlich einflussreichste Form der Literatur, zunehmend zum selbstverständlichen Gegenstand literaturwissenschaftlichen Arbeitens geworden, und zwar keineswegs allein im so genannten kulturwissenschaftlichen Teil des Fachs.¹⁹ Im Gegenzug – und womöglich noch folgenreicher – hat sich in der literaturwissenschaftlichen

¹⁵ Vgl. die Beiträge in: Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Anfänge und Übergänge*, Essen 2003; ferner Inka Mülder-Bach, *Am Anfang war ... der Fall*, in: dies./Eckhard Schumacher (Hg.), *Am Anfang war ...*. Ursprungsfigurationen und Anfangskonstruktionen der Moderne, München 2008, S. 107–129.

¹⁶ Selbst die einzige explizit »gattungstheoretische« Studie zum Textanfang befasst sich allein mit verschiedenen Formen von Erzählliteratur: Thomas Gahlen, *über den Buch- und Werkeingang*. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen aus gattungstheoretischer Perspektive, Schwelm 1990.

¹⁷ Bruce L. Weaver, *Novel Openers. First Sentences of 11,000 Fictional Works*, Topically Arranged with Subject, Keyword, Author and Title Indexing, Jefferson, NC 1995.

¹⁸ Vgl. Annette Retsch, *Paratext und Textanfang*, Würzburg 2000; Till Dembeck, *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Berlin/New York 2007; Uwe Wirth, *Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung*, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 603–628.

¹⁹ Das lässt sich besonders gut am Zuschnitt der Einführungsliteratur in die Methoden und Theorien der Literaturwissenschaft ablesen, die in ihrem anwendungsbezogenen Segment ausnahmslos Erzähltexte zur Exemplifizierung wählt (vgl. David E. Wellbery [Hg.], *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 1987; Klaus-Michael Bogdal [Hg.], *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas »Vor dem Gesetz«*, Opladen 1993) und dabei in ihrer Systematik durchweg auf die Präsentation der Narratologie als metho-

Praxis die Tendenz durchgesetzt, literarische Texte jedweder Provenienz mit analytischen Wahrnehmungs- und Beschreibungskonzepten des »Narrativen« zu fassen, literarische Geschehensdarstellung und »Erzählen« also konzeptionell ebenso in eins zu setzen wie »Fiktion« und »Narration«. Dabei scheint die enorme Wirkmächtigkeit dieses narratologischen Paradigmas weniger das Ergebnis einer programmatisch betriebenen transgenerischen Narratologie²⁰ zu sein als vielmehr die Folge einer normalisierenden Diskurspraxis der Literaturwissenschaft, befeuert durch das interdisziplinär ventilierte Wesentlichkeitsversprechen des Erzählens als historiographisches, sozialpsychologisches, wissenschaftsgeschichtliches und anthropologisches Grundprinzip; sei es in Gestalt der »Geschichtserzählung«,²¹ von »Erinnerung und Identität«²² oder der nach wie vor virulenten Idee vom Menschen als »story telling animal«.²³ Und da das Phänomen des Anfangs in der

dischen Ansatz verzichtet, den narratologischen Zugang zu literarischen Texten also implizit – so darf man wohl schließen – als »normalen« wertet. Vgl. auch Klaus-Michael Bogdal (Hg.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen 1997; Rainer Baasner, *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Berlin 1996.

²⁰ Vgl. exempl. Marie-Laure Ryan, *On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology*, in: Jan Christoph Meister (Hg.), *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin/New York 2005, S. 1–24.; Manfred Jahn, *Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of Narratology in Drama*, in: *New Literary History* 32 (2001), S. 659–679; Ansgar Nünning/Roy Sommer, *Drama und Narratologie. Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse*, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 105–128; Holger Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin 2003. Vgl. dazu die konzeptionell ebenso differenzierte wie analytisch virtuose Kritik von Irina O. Rajewsky, *Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 117 (2007), S. 25–68.

²¹ Hayden V. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973; im Anschluss daran Daniel Fulda, *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*, Berlin/New York 1996; Irmgard Wagner, *Geschichte als Text. Zur Tropologie Hayden Whites*, in: Wolfgang Küttler/Jörn Rüsen/Ernst Schulz (Hg.), *Geschichtsdiskurs. Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte*, Frankfurt a.M. 1993.

²² Vgl. hierzu die Auswahlbibliographie im Band Astrid Erll/Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hg.), *Literatur, Erinnerung, Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003, S. 323–328.

²³ Vgl. exempl. Wolfgang Kraus, *The Eye of the Beholder. Narratology as Seen by Social Psychology*, in: Meister (Hg.), *Narratology beyond Literary Criticism* (Anm. 20), S. 265–287; in der kognitionspsychologischen Variante Daniel L. Schacter, *Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past*, New York 1996.

Denktradition der *arché* selbst mit einem nicht unerheblichen Wesentlichkeitsversprechen versehen ist und somit eine kulturanthropologische oder geschichtsphilosophische Reflexion weit eher herausfordern mag als eine Auseinandersetzung mit dem Eigensinn literarischer Darstellungsformen oder Gattungen, scheint die narrative Engführung gerade der Textanfangsforschung vor diesem wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund letztlich in den Bereich des Erwartbaren zu rücken.

Und doch liegt im Ausschluss des Dramas aus der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Textanfängen eine weiter reichende und tiefer gehende Symptomatik. Deren Dimension deutet sich schon darin an, dass dieser Ausschluss im toten Winkel sowohl der Theaterwissenschaft als auch der Dramenforschung sein exaktes Komplement findet. Denn obwohl es, wie angedeutet, in der Geschichte der Dramenpoetik und der dramatischen Dichtung selbst an systematischen Reflexionen des Anfangs keineswegs mangelt, hat sich auch im – vom narratologischen Paradigma weitgehend unberührten – theaterwissenschaftlichen und dramentheoretischen Forschungsfeld die Beschäftigung mit dem Drameneingang bis heute nicht etabliert, geschweige denn zu einer konzertierten Forschung arrangiert. Allein die Altphilologie verfügt über eine gewisse Tradition der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Anfang vor allem der attischen Tragödie.²⁴ Und bis in die 1970er Jahre hinein lassen sich auch in den Neuphilologien einzelne Versuche verzeichnen, den Dramenanfang zum Gegenstand zu machen und so etwas wie eine Expositionsforschung zu etablieren.²⁵ Doch für die letzten vier Jahrzehnte gilt nach wie vor die

²⁴ Vgl. Walter Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Hildesheim 1967 [zuerst Stuttgart 1930]; Werner Schultheis, *Dramatisierung von Vorgeschichte. Beitrag zur Dramaturgie des deutschen klassischen Dramas*, Assen 1971; Hans Werner Schmidt, *Die Struktur des Eingangs*, in: Walter Jens (Hg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971 (Beihefte zu Poetica 6), S. 1–46; Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978, S. 31–57.

²⁵ Vgl. Ernst Ziel, *Über die dramatische Exposition*, Rostock 1879; Grete Montpetain, *Studien zu Kleists dramatischer Exposition*, Hannover 1927; Robert Petsch, *Die dramatische Exposition*, in: *Nationaltheater* 3.3 (1939), S. 210–218; vor allem Hans Günther Bickert, *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform. Terminologie, Funktionen, Gestaltung*, Marburg 1969; ders., *Expositionsprobleme des tektonischen Dramas*, in: Werner Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, S. 39–70. Zu der einzigen uns bekannten neueren Arbeit, die sich der Exposition – der Tragödie der französischen Klassik – anhand der linguistischen Pragmatik zu nähern versucht, vgl. Florence Epars Heussi, *L'exposition de la tragédie classique en France. Approche pragmatique et textuelle*, Berlin u.a. 2008.

Diagnose Bernhard Asmuths, dass das literaturwissenschaftliche »Interesse an der Exposition [...] weitgehend zum Erliegen gekommen«²⁶ ist.

Allerdings lässt sich diese Brache für die systematische Dramenforschung insgesamt konstatieren. Denn wenn mit Manfred Pfisters informationstheoretisch grundierter Studie *Das Drama. Theorie und Analyse* eine Publikation aus dem Jahre 1977, inzwischen in der elften Auflage, noch immer als unangefochtenes Standardwerk der Dramentheorie fungieren kann, auf dem Fuße gefolgt von den kanonischen Studien von Volker Klotz (1960)²⁷ und Peter Pütz (1970)²⁸, dann präsentiert sich – zumal nach einem vergleichenden Blick auf die terminologisch feinstjustierte Erzähltheorie – die Entwicklung der Dramentheorie während der letzten vierzig Jahre als wenig vital. Man kann also durchaus konzedieren, dass es einer systematischen Arbeit zum Dramenanfang schlicht an terminologischem, methodischem und gattungstheoretischem Rüstzeug fehlt, um sich auf dem Reflexions- und Analyseniveau der gegenwärtigen Literaturwissenschaft zu bewegen.²⁹ Und so liegt die Vermutung nahe, dass sich die Leerstelle der dramenpoetischen Anfangsforschung aus eben diesem Mangel erklärt.

Nun hat aber die Literaturwissenschaft gerade in jüngster Zeit einen deutlichen Anstieg von theoretisch und methodisch höchst ambitionierten Arbeiten zu Tragödie und Trauerspiel verzeichnen können,³⁰ in denen die gattungspoetische Reflexion einen zentralen Raum einnimmt. Zwar ist noch nicht abzusehen, ob sich dieser literaturwissenschaftliche Neueinsatz

²⁶ Art. »Exposition«, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin/New York 1997, S. 549. Tatsächlich stammt die jüngste Monographie zum Thema aus dem Jahre 1999 und ist in jeder Hinsicht ein Solitär: Anneliese Kuchinke-Bach, *Das »dramatische Bild« als existentielle Exposition in der deutschen Tragödie vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a. 1999.

²⁷ Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 141999.

²⁸ Peter Pütz, *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970.

²⁹ Ein Umstand, der freilich immer mal wieder beklagt wird. Zu dem Versuch, die Analyse zumindest des klassischen und klassizistischen Dramas terminologisch so auszustatten, dass sie neben jener von Romanen bestehen kann, vgl. etwa Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris 1996.

³⁰ Vgl. Daniel Fulda/Thorsten Valk (Hg.), *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, Berlin/New York 2010; Pierre Judet de la Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Paris 2010; Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010; Arthur Cools u.a. (Hg.), *The Locus of Tragedy*, Leiden/Boston 2008; Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin 2007; Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a.M. 2005.

auf dem Feld der dramatischen Literatur tatsächlich zu einem dramentheoretischen Neuansatz verdichten wird. Doch an theatralitätstheoretischer und tragödienpoetischer Tiefenschärfe mangelt es diesen neuen Analysen in keiner Weise, die überdies einen starken Fokus auf Gründungs- und Begründungsfiguren des Tragischen im Horizont des Politischen legen und insofern eine Auseinandersetzung mit den Anfängen der Stücke selbst und ihren multiplen Einsätzen besonders erwartbar machen.

Wenn sich initiale Sprechakte, erste Auftritte und Eingangsszenen gleichwohl auch in diesen Arbeiten dem analytischen Zugriff entziehen und der konkrete Einsatz der Tragödie hier ebenfalls im toten Winkel der wissenschaftlichen Reflexion liegt,³¹ dann mehren sich die Indizien dafür, dass die renitente Unsichtbarkeit des Dramenanfangs im Lichte der Forschung nicht allein der Kontingenz wissenschafts- und theoriegeschichtlicher Entwicklungen geschuldet ist. Vielmehr deutet das doppelte Desiderat – das Fehlen einer Dramenreflexion in der Textanfangsforschung und das Fehlen einer Anfangsreflexion in der Dramenforschung – auf grundlegendere epistemologische Ursachen hin, die es genauer zu verfolgen lohnt.

³¹ Als besonders signifikant erweist sich dabei die Studie von Wolfram Ette, *Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung*, Weilerswist 2011. Obwohl der Autor eine überaus ambitionierte tragödientheoretische Arbeit vorlegt, welche die Gattung auf eine zeitlich wie handlungslogisch eingefangene Verlangsamung und damit auch »Kritik« an teleologisch motivierten Prozessen des Schicksalhaften und Unabdingbaren verpflichtet, zeigt er sich am Dramenanfang als potentielltem Einsatzort just dieser Doppelbewegung allenfalls im Rahmen seiner Einzellektüren, nicht aber in systematischer Absicht interessiert. Ähnliches gilt im Übrigen für alle tragödientheoretischen Studien, die sich mit dem Phänomen der inneren »Entwicklung« der Handlung beschäftigen, und zwar unabhängig von der Frage, ob sie eine solche (insbesondere auf geschichtsphilosophischer Ebene) zu konstatieren oder umgekehrt zu bestreiten versuchen. Gerade in der deutschen Tragödienreflexion lässt sich bis heute die Tendenz beobachten, ein ausgewiesenes Interesse an der Philosophie, Politik oder gar Anthropologie des Tragischen über eine konsequente Vernachlässigung gattungspoetischer Fragen durchzusetzen. Zugespitzt auf die neuere, vielfach beachtete Arbeit von Karl Heinz Bohrer vgl. hierzu Claude Haas, Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München 2009 (Rez.), in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59 (2009), H. 3, S. 449–452.

III. Anfangsloser Raum: Das tektonische Paradigma der Dramenforschung

Anfänge zu denken impliziert stets und notwendig, Verläufe und Prozesse in den Blick zu nehmen. Schon unsere Alltagssprache stellt mit der Rede vom Anfang entweder die Entstehungs- und Entwicklungsdimension der in Rede stehenden Dinge und Zusammenhänge aus, oder sie reserviert den Zuweis von Anfängen für solche Phänomene, denen – auch jenseits ihrer Genese – selbst etwas Prozessuales eignet, die also im strengen Sinne einen Anfang *haben* und ihren Anfang nicht allein irgendwann oder irgendwo *genommen* haben.³² Dass der literarische Text in letztere Kategorie fällt, dass also nicht allein seine Produktion, sondern er selbst einen Anfang besitzt, setzt nicht allein unser alltäglicher Sprachgebrauch als selbstverständlich voraus, sondern auch die etablierte Textanfangsforschung, die sich schließlich keineswegs allein und nicht einmal vornehmlich mit der Textgenese befasst,³³ sondern den Anfang als initiales Moment des Textes selbst begreift und beschreibt. Angesichts dieser Selbstverständlichkeit droht allerdings der Umstand leicht in Vergessenheit zu geraten, dass eine solche ›Anfangshaltigkeit‹ insgesamt nur sehr wenigen Phänomenen eignet. Anders als Texte besitzen etwa Skulpturen oder Gemälde zwar Konturen, Grenzen, Ecken, Seiten, einen Rahmen oder womöglich sogar Enden, jedoch nichts, was sich als ihr Anfang wahrnehmen und konzeptionalisieren ließe. Gleiches gilt für Architektur, für Gebäude, Räume oder Flächen. Auch hier läuft der Versuch, *an* diesen Räumen oder Flächen einen Anfang auszumachen und jenseits ihrer Entstehung ihr *initium* zu bestimmen, ins Leere. Zwar lässt sich *in* Räumen oder *auf* Flächen ein Anfang setzen oder *von* ihnen ablesen, doch sind diese initialen Momente niemals zugleich der Anfang *des* Raumes oder *der* Fläche. In diesem Sinne handelt es sich bei Gebäuden, Räumen oder Bildern also um anfangslose Phänomene.

Betrachtet man mit dieser ebenso simplen wie grundlegenden Einsicht im Rücken nun die Terminologie der wissenschaftlichen Rede über dramatische Texte genauer, dann fällt eine Leitmetaphorik ins Auge, die sich tatsächlich durchgängig aus den semantischen Feldern von ›Bild‹, ›Tief‹

³² Vgl. Art. »Anfang«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 1: A–Biermolke, Leipzig 1854, Sp. 324–326.

³³ Dazu ausführlich die Beiträge im Band Hubert Thüring/Corinna Jäger-Trees/Michael Schläfli (Hg.), *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München 2009.

und ›Raum‹ speist: Von einer »Anatomie«³⁴ oder »Architektur«³⁵ des Dramas ist ebenso konsequent die Rede wie von seiner »Tektonik«,³⁶ und die Begrifflichkeit von »geschlossener und offener Form« eines Volker Klotz³⁷ hat der wissenschaftlichen Konzeptionalisierung des Dramentextes eine nicht weniger starke spatial-ikonische Schlagseite verliehen als Erwin Goffmans jüngst wieder prominent gewordene Diktion des »Theaterrahmens«. ³⁸ Peter Szondi hat seine ohnehin konsequent simultan gedachte ›Absolutheit‹ des Dramas selbst auf dessen Genese ausgeweitet und sogar deren Prozesshaftigkeit in der gnomischen Formulierung metaphorisch still gestellt: »Das Drama wird nicht geschrieben, sondern gesetzt«. ³⁹ Und auch der – ebenso offenkundige wie wissenschaftsgeschichtlich zutiefst rätselhafte – Aufstieg des Gustav Freytag'schen Pyramidenmodells⁴⁰ (Abb. 1)

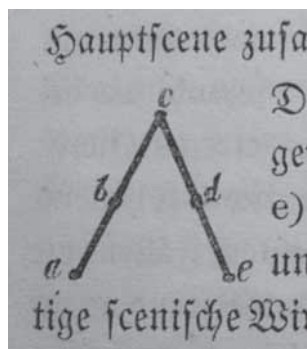


Abb. 1: Gustav Freytag, Die Technik des Dramas (1863) [Ausschnitt]

³⁴ Vgl. Alan Reynolds Thompson, *The Anatomy of Drama*, Berkeley/Los Angeles 1942.

³⁵ Vgl. exempl. Thomas Wirtz, *Gerichtsverfahren. Ein dramaturgisches Modell in Trauerspielen der Frühaufklärung*, Würzburg 1994, S. 221.

³⁶ Der Begriff der ›Tektonik‹ wird in der Dramenforschung grundsätzlich nicht der Geologie, sondern – seiner Etymologie entsprechend – der Architektur entlehnt. Bei Volker Klotz etwa werden ›Tektonik‹ und ›architektonische Einheit‹ zu Synonymen: »Der Akt, ebenso wie die ganze Handlung, vermeidet, den Eindruck eines zufälligen Ausschnitts hervorzurufen, er betont deutlich Anfang, Durchführung und Ende. Trotz dieses tektonischen Aufbaus ist er nicht selbstständig. Er verweist als Teil in allen seinen Zügen auf das übergeordnete Ganze.« (Klotz, *Geschlossene und offene Form* [Anm. 27], S. 67f.)

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a.M. 1980, S. 143–175.

³⁹ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*, Frankfurt a.M. 1963, S. 15.

⁴⁰ Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1863, S. 100.

von einer kaum briefmarkengroßen Marginalie in einer normativen Dramenpoetik des 19. Jahrhunderts zum literaturdidaktisch universalisierten und bis heute wirkmächtigen Beschreibungsmodell dramatischer Texte zeugt überdeutlich von der enormen Suggestionskraft räumlich-tektonischer Konzeptionalisierungen des dramatischen Textes. Für eine Auseinandersetzung mit dem Dramenanfang ist die Dominanz dieser bildlich-räumlichen Wissenschaftsmetaphorik insofern ebenso signifikant wie folgenreich, als die Dramenforschung damit ihren textuellen Gegenstand von Phänomenen her formalisiert, die selbst über keine Anfänge verfügen. Das Ergebnis wäre dann eine – von der epistemologischen Kraft der leitenden Metaphorik generierte und insofern tatsächlich systematische – Anfangsvergessenheit dieser Forschung, die ihren sukzessiven Gegenstand als simultanes Raum-Bild vorstellt und mit dem Aspekt des Textverlaufs zugleich auch den Textanfang zum Verschwinden bringt. Diese Tendenz mag zwar vom wiederholt ausgerufenen *spacial* oder *topographical turn*⁴¹ der Geistes- und Kulturwissenschaften in den vergangenen Jahren befördert worden sein. Doch der Traditionshorizont einer simultan-tektonischen Konzeptionalisierung des Dramas reicht historisch viel weiter und ist zugleich gattungspoetisch viel spezifischer als jede erdenkliche Kehre der jüngeren Wissenschaftsgeschichte. Seine literaturgeschichtliche Tiefe gewinnt dieses Konzept durch seine enge Einbindung in klassi(zisti)sche Modelle des literarischen Werks als ›Einheit‹ und als ›Ganzes‹, von denen schon das *Grimmsche Wörterbuch* zu berichten wusste, dass sich diese Modelle an Werken der bildenden – und mithin anfangslosen – Kunst konturiert haben und im 18. Jahrhundert von dort auf die Dichtung übertragen worden sind.⁴²

⁴¹ Vgl. dazu den Überblick von Sigrid Weigel, Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik 2.2 (2002), S. 151–165, den Aufriss von Hartmut Böhme, Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie, in: ders. (Hg.), Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext, Stuttgart/Weimar 2005, S. IX–XXIII, sowie die Anthologie von Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2006.

⁴² Art. »Kunstwerke«, in: Deutsches Wörterbuch (Anm. 32), Bd. 5, Sp. 2735–2737, hier Sp. 2736.

IV. Das poetologiegeschichtliche Erbe der Forschung

Während indes diese werkpoetische Einheits- und Ganzheitskonzeption der Simultaneität für die poetologische Formatierung sämtlicher Werke der Dichtkunst, unabhängig von ihrer literarischen Gattung, in Anschlag gebracht und entsprechend wirkmächtig geworden ist, hat sich in die neuzeitliche Poetikgeschichte des Dramas an entscheidender Stelle noch eine weitere bild-räumliche Figur eingeschrieben und als maßgeblich erwiesen. So ist die vermeintliche Geburtsstunde der – mehr oder minder bürgerlichen – Illusionsdramatik zumindest im Rückblick von Diderots Konzepten des ›Tableau‹ und der ›Vierten Wand‹ nicht mehr zu trennen; zwei deutlich der Malerei und Architektur entlehnten Modellen des Dramatischen, die Diderot explizit als Prinzipien der dramatischen Anfangsgestaltung geltend macht⁴³ und damit den Dramenbeginn in der Simultaneität des Bühnenraums aufhebt.⁴⁴

Im besonderen Falle der Dramenforschung allerdings besitzt diese Tendenz zur impliziten Verräumlichung des literarischen Gegenstandes eine (oft verkappte) normative Dimension, die über den Einsatz der Illusionsdramatik hinaus- und unter poetologiegeschichtlicher Perspektive auf den ersten Blick sogar hinter diese zurückweist. Denn selbst wenn ein immanentes Konzept von Tektonik nicht immer explizit räumlich figuriert wird, binden doch ausgerechnet solche Studien, die sich mit Temporalisierungsfragen dramatischer Kunst beschäftigen, ihren Zeitbegriff oft an die Kompositionstechnik einer kausallogischen Verknüpfung von Handlungssequenzen. Sie transformieren die Sukzession des dramatischen Verlaufs somit in eine logische Operation und integrieren sie auf diese Weise vollständig in ein tektonisches Konzept.⁴⁵ Temporalität und Verläuflichkeit gerinnen damit zu prinzipiell statischen Elementen, die eine Harmonie zwischen ›Teilen‹ und einem ›Ganzen‹ verbürgen.⁴⁶ Die wissenschaftliche Verwandlung der Zeit in Kausalität, die sich bis in die aristotelische Poetik zurückverfolgen lässt,⁴⁷ stellt in der modernen Tradition streng genommen einen Ableger

⁴³ Denis Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst, in: ders., Ästhetische Schriften, aus dem Französischen übers. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin/Weimar 1967, Bd. 1, S. 319.

⁴⁴ Vgl. dazu Romira M. Worvill, ›Seeing‹ Speech. Illusion and the Transformation of Dramatic Writing in Diderot and Lessing, Oxford 2005, bes. S. 89ff.

⁴⁵ Vgl. Pütz, Die Zeit im Drama (Anm. 28).

⁴⁶ Vgl. noch einmal die Ausführungen von Volker Klotz zu Tektonik und Architektur in Anm. 36.

des dramenklassizistischen Paradigmas der *liaison des scènes* dar. Dieses gehört spätestens seit der auch in Deutschland bis weit in das 18. Jahrhundert hinein immens einflussreichen *Pratique du théâtre* des Abbé d'Aubignac (1657)⁴⁸ zum Kernbestand der klassischen Poetik, und es stellt den Dramendichter unter exakt jenes Motivierungsdiktat von Auftritt- und Szenenfolge, das die moderne Dramenanalyse insbesondere der ›Komposition‹ und des ›Aufbaus‹ von Stücken maßgeblich prägen sollte.

Die Wirkmächtigkeit derartiger Vorstellungen von Tektonik lässt sich nicht zuletzt daran ermesen, dass eine in diesem handlungslogischen Sinne ›intakte‹ Komposition in der Forschung sogar zur Zulassungsbedingung dramatischer Texte zur Gattung Drama überhaupt erhoben werden kann. So beschreibt Peter Szondi die Aufkündigung tektonischer Prinzipien im modernen Drama als dezidiert ›epischen‹ Verfall⁴⁹ und konstatiert, dass »die Entwicklung in der modernen Dramatik vom Drama selber weggeführt.«⁵⁰ Im Gegenzug versucht Hans-Thies Lehmanns bekannt gewordene Formel eines »postdramatischen Theaters«, in zeitgenössischen Stücken und Inszenierungen Formen von Theater und Theatralität (zurück) zu gewinnen, die sich offenbar allein über die Subversion tektonischen, vulgo: ›dramatischen‹, Schreibens entladen können.⁵¹ So verdienstvoll und überzeugend neuere Bemühungen, das Drama als »eine strukturell beschränkte Form des Theaters«⁵² zu begreifen, zweifelsohne sind, so verweisen sie doch so unterschwellig wie eindringlich auf eine vermeintlich naturwüchsige Abhängigkeit des Dramas von tektonisch konzipierten Handlungsverläufen. Dort, wo dramentheoretische Arbeiten das immanente poetologiegeschichtliche Erbe ihres (und sei es kritisch perspektivierten) Dramenideals

⁴⁷ Auch wenn Aristoteles konstatiert, »ein Ganzes« sei »was Anfang, Mitte und Ende hat«, so wird der Dramenanfang sowohl von der poetologischen als auch von der wissenschaftlichen Tradition, die sich auf diese Aussage seiner *Poetik* besonders gern beruft, grundsätzlich nicht zeitlich perspektiviert, sondern als kausales Kompositionsprinzip begriffen. Vgl. Aristoteles, *Poetik* (Anm. 3), S. 25. – Durchaus also lässt sich von einer »topo-teleologischen« Ausrichtung der aristotelischen Tradition sprechen. Vgl. dazu den Beitrag von Lars Friedrich in diesem Band.

⁴⁸ Abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*. Edité par Hélène Baby, Paris 2001, bes. S. 360ff.

⁴⁹ Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (Anm. 39), bes. S. 20ff.

⁵⁰ Ebd., S. 13

⁵¹ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 42008, bes. S. 41ff.

⁵² Bettine Menke/Christoph Menke, *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen*, in: diess. (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel* (Anm. 30), S. 6–15, hier S. 6 (Hervorhebung im Original).

gänzlich aus dem Blick verlieren, könnten sie eine solche Abhängigkeit sogar ein weiteres Mal zementieren.

Dieser Umstand wird in der deutschen Tradition signifikanterweise dadurch begünstigt, dass der implizite wissenschaftliche Entwurf des Dramas als ein räumliches Kunstwerk von gleich zwei historischen Dramenpoetiken und -modellen profiliert werden konnte, die grundsätzlich als unassimilierbar gelten: der auf der *liaison des scènes* fußenden klassizistischen Poetik des 17. und eben der den Diderot-Lessing'schen Parametern des ›Tableau oder der ›Vierten Wand‹ verpflichteten Illusionsdramatik des 18. Jahrhunderts.⁵³ Die vor allem in der Germanistik weitverbreitete Erzählung, die Lessing als Gründungsfigur des modernen deutschen Dramas inthronisierte, musste Affinitäten zwischen der klassizistischen Dramenästhetik und dem bürgerlichen Trauerspiel zwangsläufig tilgen, indem sie den poetologischen (wie politischen) Koordinaten ihres Gegenstands beinahe unkritisch folgte. Dabei ist es in erster Linie die Wahl der Sujets und die auf modernen Affektökonomien fußende Wirkungsästhetik, weit weniger aber das Dramenmodell, welches Lessing von seinen perhorreszierten Vorgängern kategorisch unterscheidet.⁵⁴ Bei Lichte besehen, hält selbst der wirkungsästhetische Bruch in seiner vermeintlichen Radikalität einer genaueren historischen Analyse nicht stand. Zwar kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Propagierung der Mitleidsethik und die für diese in Dienst genommene Einfühlungsdramaturgie Lessing von klassizistischen Autoren wie Corneille, Voltaire oder Gottsched fundamental abhebt. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass just die Einfühlungsdramaturgie zumindest auf struktureller Ebene von der klassizistischen Poetik maßgeblich vorbereitet worden war.

Das moderne Verständnis der drei Einheiten, das Postulat der ›Wahrscheinlichkeit‹ (*vraisemblance*) und insbesondere auch die *liaison des scènes* haben im

⁵³ Vgl. dazu grundlegend Frederick Burwick, *Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*, University Park, PA 1991.

⁵⁴ Wie sehr Lessings dramenpoetische Vorbildlichkeit sich tradierten tektonischen Konzepten verdankt, lässt sich vor allem solchen Arbeiten ablesen, die ihn von der (angeblich) minderwertigen Dramenpraxis der deutschen Frühaufklärung absetzen. Einen besonders aufschlussreichen Fall stellt Ranke dar, der unter moralgeschichtlichem Blickwinkel einen »instantan«(-szenischen) von einem »integral«(-tektonischen) Dramentyp unterscheidet und Lessings Verdienst darin erblickt, dass sein Drama im Gegensatz zu jenem der Gottsched-Schule dem ästhetisch favorisierten letzteren Typus zugeschlagen werden kann. Vgl. Wolfgang Ranke, *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg 2009.

17. Jahrhundert nämlich keine andere Funktion, als eine offenkundige Diskrepanz zwischen »dargestellter und darstellender Sache«⁵⁵ systematisch zu kassieren und damit ein *Konzept* von Illusion zu etablieren, bevor »Illusion« als wirkungsästhetischer *Begriff* prominent und auf Desiderate einer historisch sehr spezifischen Einfühlungsdramaturgie zugeschnitten werden konnte.⁵⁶ Diese Traditionslinie musste in Deutschland in Vergessenheit geraten, weil das französische Drama seit Lessing einerseits als Inbegriff von Künstlichkeit galt und man Illusion andererseits bald mit »Natur« und »Wirklichkeit« verwechseln sollte. Als symptomatisch erweist sich hier Herders Aufsatz *Von deutscher Art und Kunst* (1773), der die Illusionsforderung zunächst radikal an die Vorstellung des »Ganzen eines theatralischen Bildes«⁵⁷ bindet, die er dann geschichtsphilosophisch und national einholt. So sieht er die normativ als »ganzheitlich« und »bildlich« gefasste Bühnenästhetik einer »hohen Täuschung«⁵⁸ ausschließlich in der attischen Tragödie und in den Shakespeare'schen Dramen gewährleistet, denen er eine verkünstelte und in seinem Koordinatensystem folglich auch lädierte *tragédie classique* gegenüberstellt. Dieser Diskurs musste zwangsläufig darüber hinwegtäuschen, dass auch das 17. Jahrhundert bereits eine normative Vorstellung von Illusion kannte und dass es folglich gleich zwei poetologische Traditionslinien waren, die über jeweils räumliche Entwürfe des Dramas dessen Anfang blind zu machen versuchten.

Schließlich wird die Forderung nach dramatischer Illusion seit dem 17. Jahrhundert an die Notwendigkeit gekoppelt, den Dramenanfang als kenntlichen Anfang eines fiktiven Geschehens zugunsten der Illusionserzeugung zum Verschwinden zu bringen. Während in der klassischen

⁵⁵ »Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite [...].« So lautet die vielleicht wichtigste poetologische Überzeugung Jean Chapelains, einem bedeutenden Vorreiter der klassizistischen Tradition des 17. Jahrhunderts. Vgl. Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in: ders., *Opuscules critiques*, édition Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genf 2007, S. 222–234, hier S. 223.

⁵⁶ Die Diskussionen um Konzept und Konturierung der »Wahrscheinlichkeit« werden in der französischen Dramenforschung des 17. Jahrhunderts konsequent auf das Illusionsproblem hin zentriert. Vgl. etwa Hélène Baby, *Observations sur la pratique du théâtre*, in: Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre* (Anm. 48), S. 493–676, bes. S. 658ff.

⁵⁷ Johann Gottfried Herder, *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1993, S. 445–521, hier S. 509.

⁵⁸ Ebd., S. 516.

Poetik die ›Wahrscheinlichkeit‹ jene Kategorie darstellt, die den Dramen-anfang *als* Anfang zu absorbieren hat, übernimmt diese Rolle im 18. Jahrhundert zusehends das Konzept der (selbstverständlich medial vermittelt gedachten) ›Natur‹. Der französische Literatur- und Theaterkritiker Jean-François Marmontel hält den erwähnten Zusammenhang 1787 mit wünschenswerter Klarheit fest:

Im Drama gestaltet sich der Anfang schwieriger [als im Epos], weil er im Gang sein muss und weil die Figuren selbst, ganz mit ihren eigenen Angelegenheiten und dem gegenwärtigen Stand der Dinge beschäftigt, diese den Zuschauern zur Kenntnis bringen müssen, sich dabei aber scheinbar nur das erzählen, was sie sich auch ohne Zeugen erzählen würden. Die Kunst besteht hier also darin, die dramatische Exposition als so natürlich erscheinen zu lassen, dass noch nicht einmal der Verdacht einer Kunst entstehen kann.⁵⁹

Indem sich der Dramen-anfang folglich *als* Anfang zum Verschwinden bringt, so der Grundgedanke, garantiert er das Einsetzen der Illusion. Dabei ist es interessant zu sehen, dass die Unterdrückung auch und gerade der zeitlichen Dimension und der Verläuflichkeit des Anfangs mit und neben der Illusion aber durchweg auch das der Illusionsbildung scheinbar entgegengesetzte Postulat der (vorbildlichen) Tektonik erfüllen kann. Während auf der einen Seite die Illusion über den Artefaktcharakter von Kunstwerken prinzipiell hinwegtäuschen muss, so hat das Prinzip der tektonischen Komposition auf der anderen Seite immer auch die Exzellenz von Artefakten zu garantieren. Dass ein sich selbst kaschierender Dramen-anfang indes für *beide* darstellungstheoretischen Forderungen wirkmächtig werden konnte, lässt sich dem bereits anzitierten Brief Goethes an Schiller über den Unterschied zwischen der dramatischen und der epischen Exposition aus dem Jahr 1797 ablesen:

So hat auch das epische Gedicht den großen Vorteil daß seine Exposition, sie mag noch so lang sein, den Dichter gar nicht geniert, ja daß er sie in die Mitte des Werks bringen kann, wie in der Odysse sehr künstlich geschehen ist. Denn auch die retrograde Bewegung ist wohltätig; aber eben deshalb dünkt mich

⁵⁹ »Dans le poème dramatique, l'exposition est plus difficile [que dans l'épopée] parce qu'elle doit être en action, et que les personnages eux-mêmes, occupés de leurs intérêts et de l'état présent des choses, doivent en instruire des spectateurs, sans autre intention apparente que de se dire l'un à l'autre ce qu'ils se diraient s'ils étaient sans témoins. L'art de l'exposition dramatique consiste donc à la rendre si naturelle qu'il n'y ait pas même le soupçon de l'art.« (Marmontel, *Éléments de littérature* [Anm. 7], S. 537; Übersetzung CH)

macht die Exposition dem Dramatiker viel zu schaffen, weil man von ihm ein ewiges Fortschreiten fordert und ich würde das den besten dramatischen Stoff nennen wo die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist.⁶⁰

Der Dramenbeginn hat folglich Forderungen zu erfüllen, welche die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung, wenn zumindest partiell auch zu Unrecht, als konträre zu imaginieren gelehrt hat: die Forderung nach Illusion *und* die nach Artifizialität. Da er beiden zudem angeblich nur gerecht werden kann, indem er sich selbst dissimuliert, nimmt es nicht wunder, dass er der Forschung entgleiten musste. Offenbar machte die Kaschierung des Drameneinsatzes dem Dramatiker seit dem 17. Jahrhundert so viel »zu schaffen«, dass der Wissenschaftler sich gar nicht mehr *an* ihm zu schaffen machen konnte. Die Anfangsvergessenheit der Dramenforschung präsentiert sich also letztlich als unbewusste Verdoppelung normativer poetologischer Forderungen. Sie muss somit durchaus als konkrete Spielart einer *Wissenschaftspoetik* gelesen werden: einer Wissenschaftspoetik, die den Dramenbeginn entweder als Nicht-Kunst einer auf Dauer zu stellenden Illusion begreift oder ihn über immanente Entwürfe dramatischer Komposition in seiner vermeintlichen Räumlichkeit einfriert.

V. Die Beiträge

Inwiefern das Drama im historischen Prozess mit der Konstruktion seines Anfangs solchen Forderungen Rechnung tragen will und kann, versucht der vorliegende Band systematisch zu erforschen. Hierfür ist es unabdingbar, möglichst viele konkrete Textanfänge zu fokussieren und sie auf ihren poetologischen und darstellungstheoretischen Umgang sowohl mit Illusionspostulaten als auch mit immanenten Vorstellungen von Dramentektonik hin auszuleuchten. Dabei stellt sich in erster Linie die Frage, ob Dramenanfänge sich diesen Konzepten fügen und sie eventuell sogar zementieren oder ob – und zu welchem Zweck – sie ihnen auch skeptisch oder gar subversiv zu begegnen vermögen. Wenn die poetologische Tradition dem Dramenautor nämlich Aufgaben stellt, die sich auf den ersten Blick auszuschließen scheinen, kommt dem Dramenbeginn zweifelsohne die Funktion zu, den Leser oder Zuschauer darüber aufzuklären, wie er mit diesem Spagat umzugehen gedenkt. Auch wenn ein Schwerpunkt des

⁶⁰ Goethe an Schiller v. 22. April 1797 (Anm. 8), S. 333f.

Bandes auf dem Drama des 18. Jahrhunderts und der in ihm zentralen Illusionsdramaturgie liegt, können solche Fragen nur vor dem Hintergrund größerer historischer Zusammenhänge und in interdisziplinärer Perspektive verhandelt werden. So erweist sich ein Blick auf antike Dramenanfänge und ihre Wirkmächtigkeit für die Moderne als ebenso unabdingbar wie die Analyse bestimmter Formen der Avantgarde. Die Traditionsbrüche, denen sich diese Schulbildungen verschreiben, setzen schließlich auf die Destruktion konventioneller Rezeptionshaltungen, die den Dramenanfang zum Kristallisationspunkt ihrer Programmatik geradezu prädestinieren.

Darüber hinaus beleuchtet der Band die poetologische Tradition systematisch auch in ihren politischen Implikationen. Gerade die deutsche Einfühlungsdramaturgie war im 18. Jahrhundert angetreten, sowohl die vermeintlich hohlen Tugendlehren der klassizistischen Tragödie der Frühaufklärung als auch deren ästhetisches Urmodell – das Drama der französischen Klassik – zu verabschieden. Indem Dramenformen in allen drei Fällen auf wirkungsästhetische Postulate zugeschrieben worden waren, die dezidiert politische Aufgaben zu erfüllen hatten, rückt der Band über die Untersuchung ihrer Einsätze folglich auch exemplarische Fälle einer historischen *Gattungspolitik* des Dramas in den Blick.

Obwohl (wissenschafts-)poetologische und gattungspolitische Dimensionen des Dramenbeginns in allen hier abgedruckten Beiträgen diskutiert werden, bilden die Studien drei systematische Schwerpunkte. Während sich die Texte der ersten Sektion auf Geschichte, Geschichten und Techniken des Anfangs konzentrieren, nehmen die der zweiten Sektion Medien und Gattungen des Anfangs ins Visier. Eine dritte Sektion schließlich widmet sich explizit den politischen Dimensionen des Anfangs.

Geschichte(n) und Techniken des Anfangs

Die Beiträge dieser Sektion greifen bis in das 5. vorchristliche Jahrhundert zurück. Sie fokussieren jene dramaturgischen und poetologischen Techniken, die am Dramenbeginn illusionsbildende oder umgekehrt auch illusionshemmende Aufgaben erfüllen, und sie situieren diese Techniken in den bühlenpragmatischen wie epistemologischen Diskursen ihrer Zeit. Dabei zeigt sich, dass das Illusionsproblem tatsächlich lange vor dem 18. Jahrhundert eine zentrale strukturgebende Größe des Drameneinsatzes darstellt, dass aber bereits in der Antike weitaus spielerischer mit ihm umgegangen wird, als es spätere wissenschaftspoetologische Narrateme

nahelegen. Ähnliches gilt für Prinzipien der tektonischen Komposition. Diese können zwar einen Fluchtpunkt sowohl in den Wissensdiskursen als auch in den moralphilosophischen Postulaten unterschiedlicher Epochen finden, doch scheint das Drama wesentlich mehr Freude an ihrer Aufkündigung als an ihrer Affirmation zu haben. Dass es deren Wirkmächtigkeit damit *ex negativo* immer wieder zu bestätigen droht, versteht sich dabei natürlich von selbst.

MARTIN HOSE beschäftigt sich mit den Eingängen der altattischen Komödie des 5. Jahrhunderts, die er sowohl von der Komödie des 4. Jahrhunderts als auch von der attischen Tragödiendition absetzt. Er macht dies fest an einem unterschiedlichen Umgang mit dem Wahrscheinlichen (»eikós«). Während der Einsatz der Tragödie sich in seiner Informationsvergabe auf ein mythisches Vorwissen des Zuschauers verlasse und jener der »Neuen Komödie« auf eine »lebensweltliche Plausibilität« der Darstellung setze, bestehe die Funktion des Eingangs der »Alten Komödie« umgekehrt in der Transgression der sozialen und physikalischen Welt des 5. Jahrhunderts. Die »Alte Komödie« liefere dem Zuschauer *in* und *mit* ihrer Eröffnung in Prolog und Parodos »Spielregeln des Fantastischen«. Diese würden den Kategorien der Plausibilität und der Wahrscheinlichkeit indes nicht abschwören, sondern ihre – komischen – Effekte gerade aus der Kombination heterogener, ursprünglich selbst nicht fantastischer Elemente gewinnen. Eine Erzeugung dramatischer Illusion gestatte die »Alte Komödie« ihren Zuschauern dadurch freilich nicht; umso weniger, als sie diese in ihren Prologen gerne auch direkt anrede. Durchaus könne die Fantastik für unterschiedliche Darstellungsoptionen in Dienst genommen werden: Während die *Vögel* des Aristophanes die »Fantastik einer anderen Welt« ausspielten, skizzierten seine *Ritter* die einer »doppelten Welt«, indem sie eine häusliche Logik mit einer politischen verschränkten. Die Verläufigkeit der Stücke – insbesondere der Einzug des Chors in den *Vögeln* – ignorierte dann endgültig die »lebensweltliche Wahrscheinlichkeit« und setzte »an [deren] Stelle eine »fantastische« Plausibilität«.

ANTJE WESSELS untersucht die Komödienanfänge des Plautus vor dem Hintergrund der römischen Aufführungspraxis des 3. vorchristlichen Jahrhunderts. Indem Theater hier grundsätzlich in staatliche Feste oder rituelle Praktiken eingebunden bleibt und noch auf provisorischen Bühnen gespielt wird, falle den Stücken selbst die Aufgabe zu, Bühnen- und Zuschauerraum zu begründen. Unabhängig davon, ob die Komödien einen Prolog aufweisen oder dessen Funktion im Stück selbst nachgetragen wird, dürfe die

Konstitution von Bühne und Publikum bei Plautus jedoch keineswegs als eindimensionale und mit dem Ende des Dramenbeginns ein für alle Mal feststehende Größe betrachtet werden. Vielmehr zeichneten sich Stücke wie *Casina* und der *Miles gloriosus* durch eine auf Dauer gestellte Verhandlung zwischen innen und außen und damit auch »zwischen der Welt der Illusion und der des Kommentars« aus. Die multiplen Rekurse auf das Theater und seine Grenzen würden Illusion somit sowohl »aus-« als auch »herstellen«. Womöglich seien sie damit als Ausdruck einer historisch spezifischen Fragilität des theatralen Raums indes nicht vollends erfasst. Ebenfalls denkbar wäre umgekehrt, dass diese Fragilität ihrerseits als Illusion ausgespielt und folglich simuliert werde, damit sich »der Zuschauer in der Rolle des Zuschauers erkennt«.

ORSOLYA KISS analysiert die Anfänge von Gottscheds *Sterbendem Cato* (1731) und von Lessings *Emilia Galotti* (1772) hinsichtlich ihrer jeweiligen Handlungsbegriffe und der ihnen zugrunde liegenden Zeitkonzeptionen. Während Gottsched einem prämodernen Zeitmodell anhängt, das Zeit als Ordnung eines Aufeinanderfolgens von Teilen begreift, die ihrerseits untereinander kein stringentes Verknüpfungsprinzip aufweisen (müssen), sei Lessing der erste Dichter einer »narrativen Zeitmobilisierung«, die »Handlung« in zeitlich sukzessive und notwendig aufeinander folgende Einheiten zerlege. Dieser Unterschied habe massive Konsequenzen für die dramatische Anfangsgestaltung: Bei Gottsched gehe der Anfang in einer gänzlich statischen – poetologisch als »deutlich« ausgewiesenen – Charakterdarstellung auf. Die Vorgeschichten der Figuren seien chronologisch schwer rekonstruierbar und ergäben kausallogisch kaum einen Sinn: »Die Vorgeschichte wird in ihrer Geschichtlichkeit annulliert und in einen Charakterzug konvertiert.« Die »lose anmutende Fügung der Handlung« in den ersten Szenen der *Emilia Galotti* liest Kiss demgegenüber als kritische Auseinandersetzung Lessings mit Gottsched. Zum einen nämlich führe diese Anlage die Emilia-Figur so indirekt (über Medien und Bilder) wie sukzessive auf stringente Art ein. Zum anderen zerstöre Emilia im Verlauf des Dramas jene – als Pendants des »deutlichen« Charakters lesbaren – Bilder, die ihr Umfeld von ihr entworfen hatte.

MICHAEL OTT leuchtet die Dramenbeginns Heinrich von Kleists – vor allem des *Zerbrochnen Krugs* (1806) und *Prinz Friedrich von Homburgs* (1811) – unter metadramatischen und kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten aus. Kleist lege seine ersten Szenen nicht allein als Einführungen *in* sowie als antizipierende Verweise *auf* das Ganze seiner jeweiligen Stücke an. Vielmehr korreliere er diese Dimension systematisch mit poetologischen Gat-

tungsreflexionen und diskursiven Bezügen auf kulturelle Anfangs- und Ursprungserzählungen, als deren prominentestes Beispiel der Autor den biblischen ›Sündenfall‹ anführt. Die konsequente Verschachtelung dieser drei Ebenen, die Ott bis in metrische und syntaktische Strukturen hinein verfolgt, führe dazu, dass sich die Exposition im Kleist'schen Drama »auf paradoxe Weise isoliert und integriert zugleich« präsentiert; dies auch insofern, als Kleist die klassische Informationsvergabe sowohl bediene als auch unterlaufe, indem er initialen Rätselaufösungen des fortschreitenden Dramenbeginns oft mit neuen Verrätselungen begegne, welche die Exposition »eigentlich nie an ein völliges Ende kommen« ließen. Die traditionelle poetologische Forderung, den Dramenbeginn zum Verschwinden zu bringen, konterkariere Kleist gerade mit dessen Überdeterminierung und Theatralisierung, »wodurch die Initiierung eines geschlossenen Raums der Repräsentation aufgebrochen wird.«

Der Beitrag von KARIN HOFF wendet sich ausgewählten Dramenbeginnen, Paratexten und theatertheoretischen Schriften August Strindbergs zu. Hoff macht geltend, dass sich das experimentelle Theater Strindbergs programmatisch gegen das naturalistische Drama Ibsens richtet, das im Rahmen seiner Sozialkritik grundsätzlich auf das etablierte Formangebot des analytischen Dramas rekurriere. Während Ibsens Expositionen »die Vorgeschichte, Gegenwart und das Ende des Geschehens zugleich« transportierten und sie unter avantgardistischem Gesichtspunkt damit in der Tradition des *pièce bien faite* verharren, konstruiere Strindberg seine Dramenbeginne etwa in *Fräulein Julie* (1888) oder in der *Gespensersonate* (1907) im Sinne systematischer Lösungsversuche konventioneller Handlungsverläufe. Die sprachlich oft leer laufenden, kohärente Rollenmuster torpedierenden oder bezeichnenderweise sogar über Schweigen oder Pausen sich entspinnenden Dialoge der ersten Szenen tragen Hoff zufolge dabei einen modernen – einen deutlichen Einfluss Nietzsches verratenden – Konzeption von Sprachskepsis und Subjektivität Rechnung, die das Ich als psychologisch multikausal organisiertes Phänomen begreift, dem mit stringenten dramatischen Charakter- und Handlungsentwürfen schlechterdings nicht beizukommen ist. Gleichsam gespiegelt werde eine solche Handlungskritik in der ersten langen Regieanweisung insbesondere der *Gespensersonate*, die mit großem Aufwand ein räumliches Dekor ausmale, das sich unter perspektivischem Blickwinkel indes als unsinnig herausstellt und dessen »Schieflage« sich paradigmatisch auf das Stück übertragen« lässt.

Medien und Gattungen des Anfangs

Die Aufsätze der Sektion analysieren sowohl im Drama oder in seiner Aufführung zum Einsatz gebrachte Medien als auch die grundsätzliche Medialität einer am Dramenanfang anhebenden Kommunikationssituation. Darüber hinaus beschäftigen sie sich mit Funktionen des Prologs als einer dem Drama vorangestellten eigenständigen Gattung, mit der Paratextualität des Lesedramas, so wie sie auch Textanfänge anderer Gattungen – vornehmlich des Briefromans – in ihrer strukturellen Affinität zu Dramentypen des 18. Jahrhunderts in den Blick bringen. Wiederum bilden Illusion und Tektonik den Hintergrund, vor dem die Beiträge ihre historisch konturierten Untersuchungen entfalten, auch wenn sie mitunter zu dem Schluss kommen, dass beide Phänomene entgegen weit verbreiteter Forschungsmeinungen in der Gattung des Prologs oder der Medienreflexion des Dramenbeginns gerade keine prominente Rolle spielen. Den gemeinsamen Fluchtpunkt der Sektion bildet die – freilich unterschiedlich perspektivierte – Medialität des Raums. Der Raum wird dabei als dramatisches Kompositionsprinzip, als zu konstituierender Ort der Handlung oder Aufführung, schließlich aber auch in seinen für das Drama des 18. Jahrhunderts so wichtigen Figurationen des ›Tableau‹ und der ›Vierten Wand‹ in Augenschein genommen.

Die bereits von Hoff bei Strindberg entdeckten ›Schief lagen‹ und damit auch bewussten Demontagen des räumlichen Denkens der dramatischen Komposition trifft auch LARS FRIEDRICH in Samuel Becketts *Endspiel* (1957) an. Ausgespielt würden sie hier in erster Linie jedoch über den Medieneinsatz. Das *Endspiel* sei eine darstellungstheoretische Kritik an der Wirkmächtigkeit der aristotelischen Poetik, die den dramatischen Handlungsaufbau nach »topo-teleologischen« Kriterien organisiert habe. Diese zehrten darüber hinaus von einer Analogie zwischen dem lebendigen Organismus und dem dramatischen »Handlungskörper«, die Beckett über die Läsionen sowohl seiner Figuren als auch seines »Handlungs-Gerüsts als »obsolet« ausstellt. »Ende« laute bezeichnenderweise das erste gesprochene Wort des Dramas, und dieses Ende bringe Beckett vornehmlich auf medienpoetologischer Ebene und in der Form einer »Revision dramatischer Synopsis« ins Spiel. Raum und Zeit avancierten damit zum primären Gegenstand des Dramas, das eine fortwährende »Autopsie des theatralen Schauraums« betreibe. Diese manifestiere sich sowohl in den räumlichen Stand- und Sitzorten der Figuren als auch in den prominenten Bildern und

Medien. Ein – umgedrehtes – Gemälde an der Wand oder der Gebrauch eines Fernrohrs versuchten historisch korrelierbaren Phänomenen wie Linearperspektive und Subjektivität eine deutliche Absage zu erteilen. Sie würden dabei von Beckett aber in immer neuen Anläufen metadramatisch gewendet; eine Dimension, die sich auch in den intertextuellen Bezügen (insbesondere der biblischen Noah-Episode) und einer im Drama selbst im Entstehen begriffenen Erzählung der Hauptfigur beobachten lasse.

Mit räumlichen Funktionen der Deixis in der euripideischen Prologpraxis beschäftigt sich der Aufsatz von JULIANE VOGEL. Die Aufgabe des Prologs bestehe hier nicht in der Einleitung in eine dramatische Handlung (geschweige denn in deren Vorwegnahme), sondern in der »Eröffnung eines raumzeitlichen Zeigfeldes«. Anders als Wessels fokussiert Vogel den Prolog bei Euripides als durchaus eigenständige Gattung, die über die Konstitution des theatralen Raums einer grundlegenden »Orientierungsverpflichtung« nachkomme. Keineswegs zufällig würden die Prologsprecher bei Euripides nun aber just als Reisende auftreten. Die Deixis des dramatischen Ortes erfolge »damit nicht aus der Perspektive der Sesshaftigkeit, sondern aus der Perspektive von Herankommenden und Dislozierten«. Grundsätzlich ließen sich zwei unterschiedliche Figurationen der Raumkonstitution im Prolog ausmachen: eine primär von den olympischen Göttern verbürgte »souveräne« und eine den reisenden Menschen vorbehaltene »leidende«, da »erzwungene«. Auf einen starren Dualismus dürften diese indes nicht zurück buchstabiert werden. Bereits die Funktion der Reisegötter sei schließlich metatheatralischer und nicht metaphysischer Natur. Zweifel an der »epiphanischen Kraft der Götter« kämen vollends in jenen Prologen zum Tragen, in welchen sie durch Geister oder Menschen auf der Flucht ersetzt würden, könnten diese den Schauplatz doch jeweils nur als ein »prekäres und transitorisches ›Hier« markieren. Im Rückgriff auf prominente bühnenarchitektonische Erwägungen (Rang, Benjamin, Vismann) bettet Vogel die menschliche Flucht verbunden mit der Bitte um Bleiberecht abschließend in prinzipielle strukturelle Überlegungen zu »asylpolitischen« Dimensionen der Gattung Tragödie ein.

HELGA FINTER untersucht aus theaterwissenschaftlicher Perspektive die Medienaufgebote in der Aufführungspraxis der italienischen Renaissance. Medien begreift die Autorin dabei durchgehend als »inter-media«, die ein »Dazwischen von Aufführung und Nicht-Aufführung, von Kontinuum und Anfang indizieren«. Ihr Einsatz zeige vor allem, dass das Theater der Renaissance keinerlei tiefere Affinität zu dem der Antike aufweist, sondern deutlich vom sakralen Erbe der jüdisch-christlichen Tradition geprägt

bleibt. Dabei sei grundsätzlich in Rechnung zu stellen, dass ein ästhetischer Blick sich im 15. Jahrhundert von einem religiösen noch nicht losgekoppelt habe. Im Gegenteil potenzierten die Theatermedien fortwährend just die Interaktion und Oszillation dieser beiden Blicke. Finter weist dies insbesondere an den die Aufführung ankündigenden Posaunenklängen, dem Fall des Vorhangs, der Gestaltung des oberen Bühnenabschlusses, dem grundsätzlich vom Dramenautor als »Schöpfer« gesprochenen Prolog und an den beliebten Zwischenspielen nach, die sie als Ableger der Mysterienspiele deutet. Seine multiplen Rahmungen etablierten das Theater der Renaissance als Foucault'sche »Heterotopie«, als »andere[n] Ort, an dem nicht mehr sichtbare göttliche Signaturen performativ aufscheinen könn[t]en«. Den Intermedien stellt Finter historisch wie systematisch ein solches Theater gegenüber, das sich *in medias res*-Postulaten verschreibt und das seinerseits von der Postdramatik signifikanterweise über eine Re-Semiotisierung und Re-Theatralisierung von »Schwellenmedien« attackiert worden sei. Diese evozierten hier freilich einen nunmehr »zerrissenen Himmel«.

Die vielleicht folgenreichste Spielart des von Finter gegen ein intermediales Theater in Stellung gebrachten Dramas des *in medias res* untersucht der Beitrag von ANDREA POLASCHEGG. Die Autorin analysiert Interdependenzformen von Anfangskaschierung und Illusionseinsatz dabei konsequent als Motor eines medien- wie gattungsübergreifenden Projekts des 18. Jahrhunderts. Der von Polaschegg so genannte »dramatische Modus« lasse sich in den zeitgenössischen Überlegungen zum Drameneinsatz, im Briefroman, im bürgerlichen Trauerspiel und in dem heute weitgehend in Vergessenheit geratenen dramatischen Roman gleichermaßen beobachten. Für den dramatischen Modus sei eine »doppelte *dissimulatio*« konstitutiv: eine *dissimulatio* einmal des Anfangs in Form des determinierbaren zeitlichen Beginns einer fiktiven Sprachhandlung und eine *dissimulatio* auch der Kunst, da der Leser oder Zuschauer aus der fiktiven Kommunikation Dritter – ästhetisch wohl kalkuliert – ausgeschlossen werde. Im Briefroman entstehe die Illusion damit keineswegs über den Einsatz des ursprünglich nicht-literarischen Genres Brief, sondern über die Spezifik dieses Verfahrens, das nicht die Fiktionalität eines Geschehens, sondern deren Darstellung unterschlage: Der erste Brief impliziere immer schon eine ganze Reihe vorangegangener und er verpflichte die Leser »auf die Rolle von Zeugen einer vertrauten Kommunikation Dritter«, indem er sie als Beobachter strukturell ignoriere. Sowohl Diderots Konzepte des »unbewussten Zuschauers« und der »Vierten Wand« als auch die beiden Anfangsszenen von Lessings *Miss Sara Sampson* (1755) legten von der – programmatisch

antitheatralischen – Durchschlagkraft des dramatischen Modus berechtigt Zeugnis ab. In *Sara Sampson* werde dieser Modus sogar *auf* der Bühne von den agierenden Figuren wiederholt und gedoppelt. Den ästhetischen wie moralischen »Echtheits«-Postulaten der Zeit entspreche demnach ein »Darstellungsverfahren, das sich der medialen Bindung der Texte an Brief oder Bühne gegenüber *indifferent* verhält«.

Einen ganz anderen Ansatz verfolgt JOHANNES F. LEHMANN. Der Autor analysiert die Diderot'schen Kategorien des »Tableau« und der »Vierten Wand« unter medienhistorischem Gesichtspunkt. Diese arbeiteten ursprünglich gerade keiner Illusionsdramatik zu, sondern müssten vielmehr als Ausdruck eines neuen Verständnisses von Schrift begriffen werden. Lehmann verortet dieses in der »Umstellung einer wesentlich oral konzipierten alteuropäischen Schriftkultur auf eine genuin schriftliche Kultur mit ihrer Produktion und Reflexion von Abwesenheiten« im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Es sei die Imagination, die solche Abwesenheiten supplementiere. »Tableau«- und »Vierte Wand«-Szenen erlaubten es, »die Schreibszenen des Autors und die Beobachtungsszenen des Zuschauers mittels der Imagination kurzzuschließen«. Damit sei der Zuschauer in seiner Beobachtung immer schon als Leser festgelegt. Der Dramenanfang schließlich müsse vor diesem Hintergrund dezidiert als Anfang eines Textes – und nicht als Anfang einer Handlung – produziert und rezipiert werden, und in der Tat zeichneten sich die Dramenanfänge seit Diderot zusehends durch »Selbstreflexionen der Medialität von Kommunikation« aus. Lehmann demonstriert dies abschließend an den verschiedenen (Anfangs-)Versionen von Schillers *Don Karlos* (ab 1785). Eine ausgewiesene »Tableau«-Szene samt Verdoppelung der Beobachtersituation und intertextuellem Verweis auf die – ihrerseits bereits um eine Reflexion von Schriftlichkeit kreisende – Mythe von Kaunos und Biblis finde sich bezeichnenderweise allein in der Lesefassung der *Thalia*, nicht aber in den späteren Bühnenfassungen.

Die Beiträge von Polaschegg und Lehmann stehen sich dabei nicht so unversöhnlich gegenüber, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Bezeichnenderweise fokussieren beide den Einsatz des Dramas nicht als Beginn einer Handlung, sondern als Aufbau einer Kommunikationssituation, die darüber hinaus von der Visualität der Dramenbühne abstrahieren kann – und muss. Zumindest die antitheatralische Stoßrichtung des modernen Theaters dürften der dramatische Modus und die Gattung des Lesedramas sogar gleichermaßen befördert haben. Ein wichtiges zeitgenössisches Dokument bleibt hier zweifelsohne der bereits erwähnte – und im Übrigen

auch von Lehmann zitierte – Essay *Von deutscher Art und Kunst* Johann Gottfried Herders, der die (angebliche) Vorbildlichkeit von Shakespeares Illusionsbildung kategorisch an die Textualität seiner Dramen bindet: »Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Koulisse verschwunden.«⁶¹ So sehr eine Theateraufführung die Illusion gerade hemmen kann, so wenig müssen transzendente Selbstreflexionen von Schrift und Medialität den dramatischen Modus tangieren. Dahingestellt bleibt, ob und in welchem Maße sie ihm sogar zuträglich sein können.

Dass die Illusionsforderungen der Dramenästhetik des 18. Jahrhunderts erheblich von der Gattung des Lesedramas abhängen, bestätigt auch der Aufsatz von DIRK NIEFANGER. Mit Blick auf die enorme Rolle, welche die (einsame wie gemeinschaftliche) *Lektüre* von Stücken in den großen Theaterromanen des 18. Jahrhunderts spielt, untersucht der Autor die multiplen Formen einer genuinen Paratextualität des modernen Dramas. Titelblättern, Widmungen, Vorreden, Vorspielen, aber auch etwa Fußnoten weist Niefanger dabei eine metadramatische Funktion zu. Den Anfang des Lesedramas begreift er nicht als zeitlichen Augenblick, sondern als Folge unterschiedlicher Texte, die bis in die erste Szene hineinreichen. Solche Textensembles erfüllten in erster Linie die Aufgabe, den »sensiblen Einstieg in die eigentliche Dramenhandlung« zu befördern. Zwar verdankten sie ihre Existenz einem grundsätzlichen Antagonismus zwischen Aufführung und Lektüre, doch hebelten sie diesen bezeichnenderweise zugleich aus, indem die Lektüre eines Dramas immer auch dessen Aufführung über die Einbildungskraft antizipiere. Gerade die Vorstellung der Aufführung beim Lesen müsse im Rahmen der »Verheißung eines imaginären Theatererlebnisses jenseits aller institutionellen Grenzen« gesehen werden.

Die Politik des Anfangs

Die Beiträge der dritten Sektion fokussieren die politischen Dimensionen von Dramenanfängen des später so genannten »Repräsentationstheaters« der französischen Klassik, dessen bewusste Aufkündigung nach der Französischen Revolution sowie dramatische und dramaturgische Herrschaftsmodelle von Empfindsamkeit und Sturm und Drang. Dabei kommt die ausgewiesene Theatralität, welcher der absolutistische Souverän seine

⁶¹ Herder, *Von deutscher Art und Kunst* (Anm. 57), S. 509.

Macht verdankt, ebenso zur Sprache wie das politische Substrat der modernen Regelpoetik. Der Dramenanfang wird jeweils als eine Art Brennpunkt der souveränitätspolitischen Implikationen dieser poetologischen Tradition begriffen, unabhängig davon, ob er diese zu affirmieren oder sie umgekehrt kritisch auszuleuchten versucht. Ähnliches gilt für das politisch instrumentalisierte Spiel mit Rezeptionshaltungen zu Beginn des Sturm und Drang-Dramas.

Ausgehend von einer Vermutung Carl Schmitts beschäftigt sich CLAUDE HAAS mit dem historischen Konnex zwischen dem klassizistischen Verständnis der drei Einheiten – insbesondere der Einheit der Zeit – und der Genese des absolutistischen Staatsmodells im 17. Jahrhundert. In einer paradigmatischen Lektüre von Pierre Corneilles *Le Cid* (1637), die er unter dem Rückgriff auf Jean Bodins Diskussion des temporalen wie legislativen Unterschiedes von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ entfaltet, zeichnet er nach, wie der im Stück auftretende König gerade die Zeitlichkeit seiner Selbstsetzung zu verbergen versuche. Diese politische Zaghaftigkeit greife über auf die Form: Die Einheit der Zeit, die einen absolutistischen Gründungsakt performativ tatsächlich gewährleisten könnte, werde nur unter äußerstem Aufwand eingehalten. Der *Cid* bleibe damit poetologisch wie politisch ein »Schwellentext«, auch wenn er als solcher ein souveränitätspolitisches Substrat der Einheit der Zeit *ex negativo* bestätige. Corneilles dramentheoretische Schriften legten ebenfalls Zeugnis von zeitgenössischen Begründungsnotwendigkeiten absolutistischer Herrschaft ab, obwohl sie das Phänomen der Zeit bezeichnenderweise in Kausalität und Tektonik aufzulösen versuchten. Augenfällig werde dies in den Ausführungen just zum Dramenanfang und zum ersten Auftritt einer – beliebigen – Figur, den Corneille unter kompositorischem Gesichtspunkt als kategorial unmotivierbar ausweist. Da der Souverän selbst hingegen niemals den ersten Auftritt bespiele, werde seine Herrschaft dramentektonisch somit über die Illegitimität der zuerst auftretenden Figur ›motiviert‹ und in ihrer eigenen (Un-)Begründbarkeit folglich programmatisch »blind gemacht«.

Souveränitätspolitischen Entsprechungen der klassischen Regelpoetik gilt auch das Interesse ETHEL MATALA DE MAZZAS in ihrer Analyse der Eröffnung und der Komposition von Jeans Racines Tragödie *Bérénice* (1670). Während Haas die Spezifik der Corneille'schen Gattungspolitik in der *Vorbereitung* eines genuin absolutistischen Dramas verortet, erblickt Matala de Mazza demgegenüber in jener Racines dessen – buchstäbliche – *Vollendung*. Damit verkomme *Bérénice* aber gerade nicht zum proabsolutistischen

Traktat; die Pointe des Textes liege im Gegenteil darin, dass er der mustergültigen Erfüllung der klassischen Poetik ein souveränitätskritisches Moment einschreibe. Im Rückgriff sowohl auf zeitgenössische Quellen (Naudé) als auch auf moderne souveränitätsanalytische Arbeiten (Barthes, Foucault, Marin) belegt die Autorin dies an der »konsequenten Entleerung des Spielraums«, die das Stück maßgeblich über die drei Einheiten ausstelle. So verkomme die Zeit zum »leeren Interim«, der als Ort gewählte »Zwischenraum« sei gerade als ein ursprünglich der Überschreitung wie der souveränitätspolitisch großen Tat und Entscheidung vorbehaltener bereits vor dem Beginn des Dramas funktionslos geworden und präsentiere sich in einer »Verödung«, in der »große Handlungen von dem Moment an fehl am Platze sind, wo ihn die Bühne dem Zuschauerblick enthüllt.« Die Wahrung der drei Einheiten könne im Stück zudem nur gegen den Willen aller beteiligten Figuren – inklusive des herrschenden Kaisers – geleistet werden. Dessen Verzicht auf die schöne palästinensische Königin Bérénice erfolge zwar aus Gründen der Staatsräson, doch zeige Racine den Preis dieser Disziplin weit über das Innere der Figuren hinaus, indem er mit und neben jenen der Regelpoetik auch die Konstitutionsbedingungen des imaginären Herrschaftskörpers vorführe, auf dem die Macht des Souveräns maßgeblich fußt. Folglich tue sich in der *Bérénice* »der Hinterhalt eines Theaters auf, das seine ästhetische Eigenmacht ausspielt und durchblicken lässt, dass es mit dem König auch sein Bild töten könnte, wenn es nur wollte«.

Mit der wechselseitigen Abhängigkeit von politischem Körper und Dramenform befasst sich auch OLIVER SIMONS in seiner Lektüre von Büchners *Dantons Tod* (1835). Das Stück verhandle die Frage, wie sich nach der Guillotinierung Ludwigs XVI. eine Republik imaginieren lasse, die nicht jene Repräsentationsmuster wiederhole, welche das absolutistische Souveränitätstheater begründet hatten. Über eine Analyse der bekannten Eröffnungsszene, in der Dantons Anhänger Camille für die neue Staatsform ein »durchsichtiges Gewand« einfordert, »das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt«, gelangt Simons zu der These, dass Büchner im ersten Teil der Handlung zwei (dramen-)politische Modelle miteinander konfrontiere. Während die Dantonisten nach Möglichkeiten neuer – republikanischer – Gründungsszenen Ausschau hielten, verharre Robespierre gerade über wirkungsästhetisch deutbare Kategorien wie »Schrecken« oder auch »Tugend« in der »erhabenen Tragödie«. Das Drama lege diesen Antagonismus aber weder symmetrisch an, noch führe es ihn einer Lösung zu, sondern es müsse im Gegenteil als »Schauplatz und Archiv von unterschiedlichen Repräsentationslogiken und Handlungsformen« gelesen werden. So fän-

den sich auch Anklänge an das Satyrspiel, die Komödie und das bürgerliche Trauerspiel; keine dieser Formen könne das Werk insgesamt aber auch nur ansatzweise tragen. Vor allem der zweite Teil des Stücks führe deutlich vor, dass alle in ihm anzitierten Genres über den Status »abgerissener Anfänge« nicht hinausgelangen. Sein eigener Einsatz werde dadurch als solcher bereits »verhindert«, das Drama Büchners bestehe darin, »dass weder Tragödie noch Gründungstheater ihre Form vollenden können.« Während Haas, Matala de Mazza und Simons in erster Linie die absolutistischen Substrate des Dramenansatzes in den Blick nehmen, beschäftigt sich STEFFEN MARTUS mit den politischen Dimensionen von Justiz und Theodizee im bürgerlichen Trauerspiel und im Drama des Sturm und Drang. Sein Interesse gilt vornehmlich dem Phänomen der »Aufmerksamkeitssteuerung« am Anfang von Schillers *Die Räuber* (1781). Ausgehend von der Beobachtung, dass Schillers Erstlingswerk auf paratextueller wie auch auf szenischer Ebene eine Vielzahl von Anfängen aufweist, bettet Martus seine Überlegungen in den breiten historischen Kontext der Justizreformbewegung des 18. Jahrhunderts ein, die er in der Schiller'schen »Werkpolitik« gespiegelt und potenziert sieht. *Die Räuber* inszenierten eine »gleichsam postsouveräne Abhängigkeit des Einzelnen«. Sie schulten auf wirkungsästhetischer Ebene ein Interesse des Zuschauers an den psychologischen und sozialen Anfängen des Verbrechers und bildeten »das Publikum durch und zugleich für das Drama«, indem sie es von vorschnellen Urteilen abzubringen und es zu einem tiefen Verständnis der Figuren, der Gattung Drama und seiner selbst hinzuleiten versuchten. Die Aufmerksamkeitssteuerung des Lesers leiste der Text am Anfang, in seinem Verlauf, besonders aber durch Korrespondenzen von Anfang und Ende über die zentrale Kategorie der »Enttäuschung«. Unablässig rekurriere Schiller auf wichtige dramaturgische Muster seiner Zeit, die er allerdings nur bediene, um Fehllektüren anzustoßen, den Leser mit der Einsicht in seine – anfänglichen – Aufmerksamkeitsdefizite zu konfrontieren und diese somit zu korrigieren. Die metadramatische Einübung in diese Aufmerksamkeitshaltung führt Martus epistemologisch wie moralpolitisch auf die Idee der »ästhetischen Theodizee« zurück, die den Menschen vor der eigenen Selbstüberschätzung und von der Korrektur der Schöpfung abhalten will. Nicht zufällig endeten alle Sturm und Drang-Dramen Schillers mit einer »Fortsetzung der etablierten Ordnung«.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind im Schwerefeld einer Tagung gleichen Titels entstanden, die vom 8. bis zum 10. Oktober 2010 an der

Humboldt-Universität zu Berlin stattgefunden hat. Für ihre großzügige finanzielle Unterstützung dieser Veranstaltung danken wir sehr herzlich der VW-Stiftung, vor allem Frau Dr. Vera Szöllösi-Brenig für ihre unermüdliche Hilfsbereitschaft in antrags- wie abrechnungspragmatischen Fragen, sowie dem Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Frau Catherine Marten danken wir für ihre Hilfe bei der Einrichtung der Manuskripte. Den Herausgebern sei für ihre freundliche Aufnahme unseres Bandes in die Reihe *Litterae* herzlich gedankt. Und unser ganz besonderer Dank gilt der Geschwister Böhlinger Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften, ohne deren umfänglichen Druckkostenzuschuss der vorliegende Band seinen Weg in die publizistische Welt nicht gefunden hätte.

Berlin, im September 2011

Auswahlbibliographie

- Abel, Lionel: *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, New York/London 2003.
- Allemann, Beda: *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*, aus dem Nachlass hg. von Eckart Oehlenschläger, Bielefeld 2005.
- Bickert, Hans-Günther: *Expositionsprobleme des tektonischen Dramas*, in: Werner Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, S. 39–70.
- *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform. Terminologie, Funktionen, Gestaltung*, Marburg 1969.
- Burwick, Frederick: *Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*, University Park, PA 1991.
- Dietrich, Margret: *Das moderne Drama. Strömungen – Gestalten – Motive*, Stuttgart ²1963.
- Doty, Kathleen: *Dialogue, Deixis and Narration in a Dramatic Adaptation*, in: *Poetica* 21 (1989), S. 42–59.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Theaterprobleme*, Zürich 1955.
- Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*, London 2002.
- Epars Heussi, Florence: *L'exposition dans la tragédie classique en France. Approche textuelle et linguistique*, Berlin/Bern/Bruxelles u.a. 2008.
- Forestier, Georges: *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris 1996.
- Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Leipzig ³1911.
- Fuchs, Andreas: *Dramatische Spannung: moderner Begriff – antikes Konzept*, Stuttgart/Weimar 2000.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a.M. 1980.
- Greber, Erika/Heitmann, Annegret: *Folgenlose Auftritte. Ankunftsszenen im Drama der frühen Moderne*, in: Aage A. Hansen/Annegret Heitmann/Inka Mülder-Bach (Hg.), *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*, München 2009, S. 189–210.
- Hamburger, Käthe: *Versuch einer Typologie des Dramas*, in: *Poetica* 1 (1967), S. 145–153.
- *Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung*, in: *DVjs* 25 (1951), S. 1–26.
- Hart, Jonathan: *Introduction. Narrative, Narrative Theory, Drama: The Renaissance*, in: *Canadian Review of Comparative Literature* 18 (1991), S. 117–165.
- Hörner, Karin: *Möglichkeiten und Grenzen der Simultandramatik, unter besonderer Berücksichtigung der Simultandramen Ferdinand Bruckners*, Frankfurt a.M., Bern u.a. 1986.
- Jahn, Manfred: *Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of a Narratology of Drama*, in: *New Literary History* 32 (2001), S. 659–679.

- Junghans, Ferdinand: *Zeit im Drama*, Berlin 1930.
- Kesting, Marianne: *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart 1959.
- Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960.
- Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin 2003.
- Kuchinke-Bach, Anneliese: *Das »dramatische Bild« als existentielle Exposition in der deutschen Tragödie vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., Berlin u.a. 1999.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. ⁴2008.
- Lehmann, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg i.Br. 2000.
- Menke, Bettine/Menke, Christoph (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen*, Berlin 2007.
- Miller, Norbert (Hg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Zwölf Essays*, Berlin 1965.
- Mülder-Bach, Inka/Schumacher, Eckhard (Hg.): *Am Anfang war... .Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*, München 2008.
- Montpetain, Grete: *Studien zu Kleists dramatischer Exposition*, Hannover 1927.
- Moretti, Franco: *The Moment of Truth*, in: *New Left Review* 159 (1986), S. 39–48.
- Nestle, Walter: *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Hildesheim 1967 [zuerst Stuttgart 1930].
- Nünning, Ansgar/Sommer, Roy: *Drama und Narratologie. Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse*, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 105–128.
- Petsch, Robert: *Die dramatische Exposition*, in: *Nationaltheater* 3.3 (1939), S. 210–218.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München ⁸1994.
- Pütz, Peter: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970.
- Rajewski, Irina O.: *Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 117 (2007), S. 25–68.
- Ranke, Wolfgang: *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg 2009.
- Richardson, Brian: *Point of View in Drama. Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage*, in: *Comparative Drama* 22.3 (1988), S. 193–214.
- »Time is out of Joint«. *Narrative Models and the Temporality of Drama*, in: *Poetics Today* 8.2 (1987), S. 299–309.

- Voice and Narration in Postmodern Drama, in: *New Literary History* 32.3 (2001), S. 681–694.
- Richter, Siegmund: *Die Exposition bei Grillparzer*, Diss. Breslau 1911 (Teildruck).
- Ryan, Marie-Laure: *On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology*, in: Jan Christoph Meister (Hg.), *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin/New York 2005, S. 1–24.
- Said, Edward W.: *Beginnings. Intention and Method*, New York 1985.
- Scherer, Jacques: *La dramaturgie classique en France*. Nouvelle Édition, Paris 2001.
- Schmidt, Hans Werner: *Die Struktur des Eingangs*, in: Walter Jens (Hg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971 (Beihefte zu *Poetica* 6), S. 1–46.
- Schultheis, Werner: *Dramatisierung von Vorgeschichte. Beitrag zur Dramaturgie des deutschen klassischen Dramas*, Assen 1971.
- Sommer, Roy: *Drama and Narrative*, in: David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York 2008, S. 119–124.
- Söring, Jürgen: *Tragödie. Notwendigkeit und Zufall im Spannungsfeld tragischer Prozesse*, Stuttgart 1982.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a.M. 21964.
- Versuch über das Tragische, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt a.M. 1978, S. 149–260.
- Thompson, Alan Reynolds: *The Anatomy of Drama*, Berkeley/Los Angeles 1942.
- Wirtz, Thomas: *Gerichtsverfahren. Ein dramaturgisches Modell der Frühaufklärung*, Würzburg 1994.
- Worvill, Romira M.: *»Seeing« Speech. Illusion and the Transformation of Dramatic Writing in Diderot and Lessing*, Oxford 2005.
- Ziel, Ernst: *Über die dramatische Exposition*, Rostock 1879.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

1. Geschichte(n) und Techniken des Anfangs

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

MARTIN HOSE

Zum Anfang in der altattischen Komödie oder

Wie konstruiert sich eine Wahrscheinlichkeit der Fantastik?

»Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.« So stellt Aristoteles lapidar und fast banal im siebten Kapitel der *Poetik*¹ fest. Prägnant artikuliert sich hier des Stagiriten Grundverständnis von den Anforderungen, die er an ein Drama richtet: Anfang, Mitte und Ende müssen ein Ganzes ergeben, die Teile also aufeinander bezogen sein. Gewonnen ist dieses Grundverständnis an der Tragödie, dem Epos und der Komödie. Über die Komödie schreibt Aristoteles im neunten Kapitel: »Denn ihre Dichter fügen die Fabel (Mythos) nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit zusammen und geben den Personen erst dann irgendwelche Namen.« (1451b13) Allerdings charakterisiert Aristoteles hiermit offenkundig die Komödie des 4. Jahrhunderts, eine Form, die formal erheblich unter dem Einfluss der Tragödie steht. Wolf Hartmut Friedrich hat diesen Einfluss einmal pointiert in einer Formel zusammengefasst, die, in Abwandlung einer berühmten Formulierung von Julius Caesar,² Menander, den wichtigsten Repräsentanten der von Aristoteles als Komödie benannten Form, als »dimidiatus Euripides« bezeichnet. Die Komödie des 5. Jahrhunderts unterscheidet sich hiervon erheblich. Aristoteles notiert im fünften Kapitel zu ihr, dass man erst spät auf die Idee gekommen sei, »die jambische Art aufzugeben und zusammenhängende Handlungen von allgemeiner Bedeutung zu erfinden« (1449b8/9). Die Entstehung der Komödie gehört bekanntlich zu den schwierigsten und zugleich opaksten Feldern der Klassischen Philologie. Es sei hier nicht auf die zahllosen Probleme eingegangen, die sich auch mit den zitierten knappen Bemerkungen des Aristoteles verbinden. Für das, was im Folgenden entwickelt werden soll, genügt es, als hinreichend gesichert festzuhalten, dass für die Komödie des 5. Jahrhunderts (die man in

¹ Alle Übersetzungen aus der *Poetik* nach der Ausgabe Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, hier 1450b26.

² Caesar über Terenz (vgl. Sueton, *Vita Terentii* 7): »Tu quoque, tu in summis, o dimiate Menander, [...]«

der Forschung als ›Alte Komödie‹ zu bezeichnen pflegt) eine Form kennzeichnend ist, die von der des 4. Jahrhunderts verschieden ist, verschieden gerade hinsichtlich einer zusammenhängenden Handlung. Es sei im Folgenden ausdrücklich darauf verzichtet, diese Differenz – mit Aristoteles – literaturteleologisch zu begreifen, d.h. für diesen Beitrag soll die ›Alte Komödie‹ nicht eine Form auf einem zielbestimmten Weg zu ›sich selbst‹, d.h. zur Form der sog. ›Neuen Komödie‹ sein. Vielmehr können die Ausführungen des Aristoteles in mehrfacher Hinsicht heuristische Hilfe leisten, um ›den Einsatz des Dramas‹ an einem Fossil der Gattungsgeschichte zu untersuchen. Ausgangspunkt hierbei soll die bereits zitierte Partie aus Kapitel 9 der *Poetik* sein. Aristoteles gibt hier eine Bestimmung der Arbeit des Komödiendichters: Er fügt die Fabel nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit zusammen.

Das Wahrscheinliche (›eikós‹) ist also das der Geschichte (dem Plot) zugrunde liegende Grundgerüst. Dieses Wahrscheinliche lässt sich als Kategorie der Rhetorik fassen, hier pflegt es definiert zu werden. Entsprechend lässt etwa Platon den Sokrates im *Phaidros* die Positionen der frühen Redelehrer Korax und Tisias referieren:

Denn in den Gerichten kümmere sich schlechterdings niemand um die Wahrheit in diesen Fragen, sondern um das, *was Glauben finde*. Das aber sei das *Wahrscheinliche*. Darauf also müsse, wer kunstgerecht reden wolle, sein Augenmerk richten. Bisweilen nämlich dürfe man nicht einmal sagen, was geschehen ist, wenn das Geschehen nicht plausibel ist, sondern das Wahrscheinliche, in der Klage wie in der Verteidigung. Und unter allen Umständen müsse ein Redner also auf das Wahrscheinliche aus sein, der Wahrheit aber nicht selten Lebewohl sagen. Das nämlich, wenn es sich hinziehe durch die ganze Rede, mache die ganze Kunst aus.³

Das Wahrscheinliche ist das, was nach der Auffassung einer Gemeinschaft aufgrund der in dieser Gemeinschaft geltenden Auffassung von Mensch, Gott und Welt als plausibel erachtet wird (›Glauben findet‹).⁴ Eine Komödie des Menander, so kann man konkretisierend sagen, arbeitet auf der

³ Übersetzt nach Ernst Heitsch (Übers. u. Komm.), Platon, *Phaidros*, Göttingen 1993, 272d–273a (Hervorhebung MH).

⁴ Die Erforschung dieser Plausibilität und der Grenzen dessen, was im 4. und 5. Jahrhundert als naturgemäß, was als wundersam gelten konnte, ist insbesondere durch die Arbeiten von Geoffrey E.R. Lloyd gefördert worden. Vgl. ders., *Magic, Reason, and Experience*, Cambridge 1979; bzw. ders., *The Revolutions of Wisdom. Studies in the Claims and Practice of Ancient Greek Science*, Berkeley 1987.

Basis dieser Auffassung. Wenn in ihr ein Gott – im *Dyskolos* etwa Pan – auftritt, steht dies in Relation zur Auffassung des Publikums im späten 4. Jahrhundert, dass es Götter wie Pan gibt.

Das Konzept der Wahrscheinlichkeit enthält zudem die Möglichkeit der bewussten Transgression seiner selbst. So heißt es in einem Fragment des Tragödien-Dichters Agathon: »Leicht könnte man sagen, dass das Wahrscheinliche gerade das ist: dass den Menschen vieles widerfährt, das nicht wahrscheinlich ist.« (TrGF 39 F 9)⁵

Die Arbeit des Dichters der ›Neuen Komödie‹ ist bei der Anlage eines Stückes also auf den Erwartungshorizont seines Publikums verwiesen, der bestimmt, was als wahrscheinlich und damit handlungsfundierend gelten darf. Ein bekanntes Fragment aus der Komödie *Poiesis* des Antiphanes spricht die diesbezügliche Erwartung der Zuschauer explizit an und definiert, in welchem Maß in einer ›Neuen Komödie‹ Wahrscheinlichkeit geschaffen werden muss:

Wie glücklich dran in all und jedem ist
doch die Tragödiendichtung! Denn da ist zunächst
der Stoff dem Publikum längst vertraut, eh' einer noch
etwas gesprochen hat. Der Dichter braucht nichts zu tun,
als die Erinnerung wecken. Sag ich »Ödipus«,
schon weiß man alles andere auch; daß Laios
der Vater, Mutter Iokaste war [...].
So gut hat's unsereiner nicht, da alles wir
erfinden müssen: neue Namen, neuen Stoff
und neue Rede; das, was vor dem Stück geschah,
und was in ihm passiert; daß gut der Ausgang sei,
wie es der Eingang war. Liebe etwas nur
ein »Chremes« oder »Pheidon« aus, piffe man ihn aus! [...]. (Frg. 189 PCG)⁶

Aus diesem Fragment wird zunächst deutlich, dass die Informationsvergabe an das Publikum im Gegensatz zur Tragödie, die (in der Regel) grundsätzlich bekannte Mythen zur Grundlage hat, in der Komödie allein aus

⁵ Vgl. dazu Martin Hose, »Wahrscheinlich ist gerade dies, dass Menschen viel Unwahrscheinliches geschieht«. Über das »eikós« in der attischen Tragödie, in: Susanne Gödde/Theodor Heinze (Hg.), Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption, Darmstadt 2000, S. 17–30.

⁶ Hier wie im Folgenden sind alle Übersetzungen aus der griechischen Komödie entnommen Otto Weinreich, Aristophanes. Sämtliche Komödien, übertragen v. Ludwig Seeger, Einleitung zur Geschichte und zum Nachleben der griechischen Komödie nebst Übersetzungen von Fragmenten der Alten und Mittleren Komödie, 2 Bde., Zürich 1952.

sich heraus geschehen muss; im Gegensatz zur Tragödie muss sie ›vollständig‹ sein, d.h. nichts wird durch ein Vorwissen des Zuschauers sup-
pliert. Ferner, und dies ergibt sich aus den Namen Chremes und Pheidon,
obliegt die Konstruktion einer Komödienhandlung den Maßstäben einer
Alltagswelt und den in ihr geltenden sozialen und physikalischen Regeln.
Beim Verfassen eines Stücks der ›Neuen Komödie‹ bedeutet ›eikós‹ also
Herstellung einer sozialen Welt auf der (selbstverständlichen) Basis der
physikalischen Welt des 4. Jahrhunderts

Nun zur ›Alten Komödie‹: Nach den Maßstäben der Klassischen Philologie
ist diese Form der Komödie erstaunlich gut überliefert. Für sie stehen elf
erhaltene Stücke des Aristophanes⁷ (immerhin ein Viertel von dessen Ge-
samtwerk) und erhebliche Teile je eines Stückes des Kratinos und des
Eupolis zu Buche. Es ist möglich, aus diesem Korpus mit einiger Sicherheit
einige typische Züge herauszudestillieren. Wesentlich scheint hierbei eine
Art von Fantastik⁸ zu sein, eine *Transgression* der physikalischen Welt des 5.
Jahrhunderts. In den *Vögeln* des Aristophanes ziehen etwa zwei Athener in
die Welt der Vögel, werden selbst zu Vögeln, gründen eine Vogelstadt und
usurpieren die Macht der Götter, durch die sie zu Weltherrschern werden.
In den *Fröschen* des Aristophanes geht der Theater-Gott Dionysos in die
Unterwelt, um den toten Euripides wieder nach Athen zu bringen. Im
Frieden reitet ein attischer Bauer auf einem speziell dafür gemästeten Mist-
käfer in den Himmel, um die Friedensgöttin auf die Erde zu bringen. Dies
sei hier nur stichworthaft in Erinnerung gerufen, um anzudeuten, dass die
Frage nach dem ›eikós‹ in der ›Alten Komödie‹ augenscheinlich auf einer
anderen Ebene als bei der ›Neuen Komödie‹ angesiedelt ist. Das Funk-
tionieren eines Stückes der ›Alten Komödie‹ basiert darauf, dass dem
Publikum gleichsam die Spielregeln des jeweiligen Fantastischen zugleich
mit der Handlung entworfen werden. Es versteht sich, dass dies – jedenfalls
zu einem beträchtlichen Maß – in der Eröffnung des Stückes, also in der
Sequenz von Prolog und ›Parodos‹, zu geschehen hat.

⁷ Vgl. zu ihnen zuletzt Niklas Holzberg, Aristophanes. Sex und Spott und Politik, München 2010.

⁸ Die grundsätzliche Frage, ob man sinnvoll mit dem Begriff der Fantastik antike Litera-
turen untersuchen kann, scheint nunmehr positiv beantwortbar, vgl. die Beiträge in
Nicola Hömke/Manuel Baumbach (Hg.), Fremde Wirklichkeiten. Literarische Fantastik
und antike Literatur, Heidelberg 2006.

Begonnen sei mit den *Vögeln*,⁹ dem wohl fantastischsten Stück des Aristophanes.¹⁰ Es beginnt mit einer verstörenden Szene: Zwei Männer, die je einen Vogel halten (wir erfahren aus ihrem Dialog, dass es sich um eine Dohle und eine Krähe handelt), irren umher. Ihr Gespräch gibt preis, dass sie diese Vögel von einem Vogelhändler gekauft haben, um von ihnen »zu Tereus«, dem Wiedehopf, geführt zu werden. Doch augenscheinlich sind die Vögel als Wegweiser ungeeignet.

Es ist lohnend, die Ingredienzien dieser Szene näher zu betrachten. Denn bereits auf einen ersten Blick verschränken sich in ihr lebensweltliche Logik und Absonderlichkeit. Der Kauf von Vögeln beim Vogelhändler ist ein antiker Alltagsvorgang, die gekauften Vögel als Führer zu benutzen, nicht. Dass als Ziel Tereus angegeben ist, bedarf der Erklärung. Tereus wird apostrophiert als »Der Wiedehopf, nunmehriger Vollblutvogel.«¹¹ (V. 14)

In diesem Vers ist prägnant auf einen Mythos verwiesen, den eine heute verlorene Tragödie *Tereus* des Sophokles (Fragmente: F 581-595b TrGF Bd. 4)¹² vor Aristophanes dargestellt hatte: Tereus, ein thrakischer König, hatte die athenische Königstochter Prokne geheiratet, die ihm einen Sohn namens Itys gebar. Er vergewaltigte Proknes Schwester Philomela und schnitt ihr die Zunge heraus, damit sie ihn nicht verraten könne. Doch diese offenbart die Untat, indem sie einen Teppich webt, auf dem das Geschehene dargestellt ist. Prokne versteht die Botschaft und tötet gemeinsam mit Philomela Itys. Tereus will daraufhin die beiden Schwestern umbringen, aber die Götter verwandeln die Fliehenden in eine Nachtigall und eine Schwalbe, den Verfolger in einen Wiedehopf. Tereus ist also eine mythische Figur, die eine Metamorphose von einem Menschen zu einem Vogel durchlaufen hat. Im mythischen Diskurs hat diese Metamorphose eine ›Wahrscheinlichkeit‹, in lebensweltlicher Logik nicht. Die Suche nach Tereus bedeutet daher prinzipiell einen Bruch mit der lebensweltlichen Logik, der hier zunächst nur schemenhaft angedeutet ist. Sich Vögel als Führer zu einem Vogel zu nehmen, ist freilich wiederum in lebensweltlicher Logik begründet. Denn die Vorstellung, dass »Gleiches zu Gleichem« gezogen

⁹ Zu den *Vögeln* ist grundsätzlich herangezogen der Kommentar von Nan Dunbar, Aristophanes, *Birds*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1995.

¹⁰ Bei allen hier in Übersetzung vorgelegten Partien aus Aristophanes-Komödien ist die neue Textausgabe von Nigel Guy Wilson (rec.), *Aristophanis fabulae*, 2 Bde., Oxford 2007 verglichen worden.

¹¹ Auf die textkritischen Probleme dieser Stelle gehe ich hier nicht ein.

¹² Vgl. dazu zuletzt Wolfgang Luppe, *Aufführungsdatum und Platzierung von Sophokles' Tereus*, in: *Archiv für Papyrusforschung* 56 (2010), S. 41f.

wird, ist ein altes griechisches Erklärungsmodell,¹³ das sich als Sprichwort konkretisiert – bereits in der *Odyssee* heißt es: »Wie sich mit Gott doch gleich und gleich schon immer gesellt hat!« (17,218)¹⁴ Gebräuchlicher scheint jedoch eine weniger poetische Form dieses Gedankens gewesen zu sein, die sich in der Sprichwortsammlung des Zenobios findet: »Stets setzt sich eine Dohle neben eine andere Dohle.« (2,47)¹⁵ Nimmt man dieses Sprichwort wörtlich, ist erklärlich, warum die beiden Athener eine Dohle gekauft haben. Sie ist Garant – auf wörtlicher Ebene – dafür, den zum Vogel verwandelten Tereus zu finden. Die Abstrusität des Vorhabens, sich von Vögeln zu einer mythischen Figur führen lassen zu wollen, wird also durch die Plausibilität auf sprachlicher und sprichwörtlicher Ebene aufgehoben. Die eine der beiden Figuren – Euelpides – erläutert sodann den Zweck der Suche nach Tereus:

Ist das nicht arg, daß wir, die doch *zum Geier*
zu gehn parat und voll Verlangen sind,
nun erst den Weg dahin nicht finden können?
Denn wißt, *ihr Herrn Zuschauer*, unsre Krankheit [30]
ist just das Widerspiel von der des Sakas:
Der, Nichtstadtbürger, drängt sich ein, doch wir,
von Stamm und Zunft und Haus aus makellos,
Vollbürger, nicht verjagt, aus eigenem Antrieb
entflogen spornstreichs wir der Heimat, - nicht [35]
als wär' uns diese Stadt verhaßt und wäre
nicht herrlich, groß und weit und allen offen,
die drin ihr Geld verprozessieren wollen!
Denn einen Monat oder zwei nur zirpen
im Laub die Grillen: doch ihr ganzes Leben [40]
verzirpen im Gerichtshof die Athener.
Dies ist der Grund, warum wir hier marschieren
mit Korb und Topf und Myrtenreis; wir streifen
herum und suchen einen Friedensort,
um allda unsere Wohnung aufzuschlagen. [45]
Gerad zu Tereus geht jetzt unsere Fahrt,
zum Wiedehopf, um zu fragen, ob er als
gereister Vogel so 'ne Stadt gesehn. (V. 27–48)¹⁶

¹³ Vgl. dazu Carl W. Müller, *Gleiches zu Gleichem. Ein Prinzip frühgriechischen Denkens*, Wiesbaden 1965.

¹⁴ Übersetzung MH.

¹⁵ Übersetzung MH.

¹⁶ Hervorhebungen MH.

Mit dieser Rede wird das Ziel erklärt: Die beiden Athener sind angewidert von einem Athen, in dem ein permanentes Prozess-Führen ein ruhiges Leben unmöglich macht. Sie verlassen daher die Polis, in der sie Bürgerrecht haben (tun also das Gegenteil von »Sakas«, der sich offenbar diesen Status erschlich), und suchen einen ruhigen Platz – griechisch: einen »tópos aprágmon«, einen Ort, an dem man als Bürger nicht zu permanenter Ausübung seines Bürgerrechts verpflichtet ist. Dieser Wunsch ist zwar Wunsch eines »Außenseiterpaares«, doch liegt er im Rahmen des lebensweltlichen Denkens.¹⁷ Der Weg, auf dem der Wunsch erfüllt werden soll, ist jedoch sonderbar. Denn nicht nur soll die mythische Figur Tereus Auskunft über den gesuchten Ort geben, die beiden Athener betrachten ihre Suche nach diesem Ort als »Gang zu den Geiern« – so jedenfalls die paraphrasierende Übersetzung von Droysen und Weinreich. Wörtlich heißt es auf Griechisch: »zu den Krähen/Raben gehen«. Dies ist eine traditionelle griechische Verwünschung, vergleichbar mit »Scher dich zum Teufel«, bei der die Krähe oder der Rabe eingesetzt wird, weil dies der Vogel ist, der die Leichen frisst. Die beiden Athener greifen also in der Darstellung ihres Ziels diese Verwünschung auf und entmetaphorisieren sie. Hiermit entsteht eine »normale« Richtungs- bzw. Zielangabe, und die Vertrautheit des athenischen Hörers mit der Verwünschung kreiert eine zunächst rein sprachliche Plausibilität des Ziels. Dass in der Differenz, die durch diese Entmetaphorisierung zwischen vertrauter Metapher und unvertrauter normalsprachlicher Bedeutung geschaffen wird, komisches Situationspotential begründet ist, sei nur am Rande notiert.

Zusammengefasst ergeben die Beobachtungen zu den *Vögeln*, dass mit dem Eingang des Stückes eine spezifische Technik erkennbar wird, mit der Aristophanes eine Plausibilität (oder im Sinne des Aristoteles: Wahrscheinlichkeit) für die Fantastik der sich entfaltenden Geschichte generiert: Er nutzt die lebensweltliche Logik (in Form des Verkaufs von Vögeln durch einen Vogelhändler), die Kenntnis literarischer Muster (in Form des Mythos von der Tereus-Metamorphose), sozialtypologische Axiome (»Gleiches zu Gleichem«) und die Möglichkeiten der Sprache, Bilder zu schaffen (»zu den Raben«). Jedes dieser Elemente für sich betrachtet gehört zur Erfahrungswelt des Publikums. Die Bestandteile der Fantastik sind also gar nicht

¹⁷ Vgl. dazu L.B. Carter, *The Quiet Athenian*, Oxford 1986 (zu lesen indes mit der Rez. von Elke Stein-Hölkeskamp, *Gnomon* 64 [1992], S. 321–325) und Paul Demont, *La cité grecque archaïque et classique et l'idéal de tranquillité*, Paris 2009.

fantastisch (darauf beruht die grundsätzliche Verstehbarkeit eines Stücks der ›Alten Komödie‹). Erst ihre Kombination transzendiert die Realität. Dass diese Elemente auf recht verschiedenen Ebenen liegen und doch zusammengefügt werden, macht dabei das im engeren Sinne ›Komische‹ des Stücks aus. Die Heterogenität der Ebenen sorgt zudem dafür, dass eine dramatische Illusion, wie sie für die Tragödie oder die ›Neue Komödie‹ kennzeichnend ist, in den *Vögeln* (und der ›Alten Komödie‹ insgesamt) nicht entsteht. Bezeichnend ist, dass Euelpides sich in der zitierten Rede direkt an die Zuschauer wendet. Bühne und Zuschauerraum sind nicht fundamental getrennt.¹⁸

Freilich spielen nicht alle aristophanischen Komödien in einer Fantasie-Welt. Daher sei die Technik der Wahrscheinlichkeitserzeugung an einem anders gelagerten Entwurf, der mitten in Athen zu spielen scheint, untersucht: an den *Rittern*. Dieses Stück stellt eine bitterböse Abrechnung mit dem athenischen Politiker und Demagogen Kleon dar, der nach dem Tod des Perikles die Geschicke der Stadt bestimmte und insbesondere einen unversöhnlichen, den Krieg gegen Sparta fortsetzenden Kurs verfolgte. Die *Ritter* werden wie die *Vögel* von einer dialogischen Prolog-Szene eröffnet.¹⁹ Aus dem Bühnenhaus – es soll wahrscheinlich ein athenisches Bürgerhaus repräsentieren – treten zwei als Sklaven kenntliche Männer (im Folgenden seien sie mit A und B bezeichnet). Der eine beginnt mit einer Klage:

Au, au, au, au! O Jammer! Schwere Not!
Verderben über den Paphlagonier,
den neugekauften ränkevollen Schelmen!
Seitdem der Bursch im Haus sich eingenistet,
sind Prügel unser täglich Sklavenbrot. (V. 1–5)

Ein Stück Wahrscheinlichkeit des athenischen Alltagslebens scheint sich mit diesen Versen (und ihrer Fortsetzung) zu entfalten: Ein athenischer Haushalt, ein *oikos*, pflegte – bei mittlerem Wohlstand – neben dem Hausherrn, seiner Frau und seinen Kindern Sklaven zu umfassen. Fünf bis zehn Sklaven waren keine Seltenheit. Innerhalb der Sklaven gab es natürlich Hierarchien; Sklaven, die die niedrigsten Dienste zu verrichten hatten, wie auch Sklaven, die ein besseres Los erlangten. Die Hierarchie des hier

¹⁸ Dass für die ›Alte Komödie‹ nicht von einer ›dramatischen Illusion‹ gesprochen werden sollte, zeigt Gregory M. Sifakis, *Parabasis and animal choruses*, London 1971, S. 7–14.

¹⁹ Vgl. hierzu Hans Joachim Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zur Aristophanes*, München 1957, S. 11–23.

gezeigten Hauses scheint jedoch durcheinandergewirbelt: Ein neugekaufter Sklave aus Paphlagonien, dies wird im folgenden Dialog der beiden Sklaven deutlich, hat sich durch Schmeicheleien beim Hausherrn eine privilegierte Stellung verschafft, die er dazu nutzt, die übrigen Sklaven des Hauses zu kujonieren. Die paphlagonische Herkunft indiziert für einen Athener: Es war ein besonders billiger Sklave,²⁰ aus einem unzivilisierten Gebiet im Nordosten Kleinasiens. Soweit würde hier eine Geschichte inauguriert, die ohne Probleme auch Stoff der ›Neuen Komödie‹ sein könnte. Doch unterbrechen die Sklaven ihre Klage – A: »Hör, soll ich nicht dem Publikum den Fall vortragen?« (V. 37)

Auch hier kommt es also wie in den Vögeln zu einer direkten Hinwendung an das Publikum, und der fiktionale Raum wird zur technischen Theaterbühne, auf der die Schauspieler sogar eine Art von Dialog mit dem Publikum suchen – B: »Könnte gehn! Nur müssen wir/ sie bitten, sich durch Zeichen zu erklären,/ ob ihnen recht ist, was wir tun und sagen.« (V. 37–39): Da – so jedenfalls die Fortsetzung – die Zuschauer das Zeichen geben,²¹ fährt A fort:

So sei's gewagt! Wir haben einen Herrn,
heißblütig, toll, auf Bohnen sehr erpicht,
ein brummiger alter Kauz, ein bißchen taub;
Herr Demos von der Phyx. Am letzten Neumond
kauft' er sich einen paphlagon'schen Sklaven,
'nen Gerberburschen; ein durchtriebner Gauner!
Der merkt' sich gleich des Alten schwache Seiten –
der Hund von einem paphlagon'schen Gerber! –
duckt sich vor ihm, mit Lecken, Schwänzeln, Schmeicheln
und Lederstückchen fängt er ihn und spricht:
›Geh baden, lieber Demos, wohl verdient
als Richter hast du die drei Obolen;
komm, tu dir gütlich, iß und trink; soll ich
den Imbiß bringen?‹ – Und dann rapst er weg,
was wir gekocht, um sich beim Herrn in Gunst
zu setzen. Jüngst, wie ich dem Herrn in Pylos
Spartanischen Schlachtbraten machte, lief
der Erzhalunk drum'rum und schnappt' ihn weg [...]. (V. 40–57)²²

²⁰ Dies legt Lukian, *Alexander* 9 nahe.

²¹ Vgl. zum Problem des Verhältnisses von Text und Inszenierung im griechischen Drama Martin Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.

²² Hervorhebung MH.

Diese erklärende Rede ist auf den ersten Blick durchaus lebensweltlich plausibel. Der Sklave entwirft das Bild eines Herren, der im Athen des 5. Jahrhunderts als typisch gelten könnte: Ein älterer Mann, in dem charakteristische Züge des Polis-Bürgers stecken. Da ist zunächst die Bindung an das Land: Zahlreiche Politen waren Bauern, die in der Stadt wohnten und die Gewohnheiten des Landlebens (Bohnen, »Brummigkeit«, d.h. Distanz zu den sozialen Normen der Stadt etc.) mit den Anforderungen der demokratischen Polis (Richter-Amt) und ihren Annehmlichkeiten (Bad) verbinden mussten. Selbst der Name des Herrn, »Demos«, ist nicht außergewöhnlich. Die Bezeichnung der Verwaltungseinheit, die zu einem attischen Bürgersnamen gehört, verlässt jedoch die Ebene der Lebenswirklichkeit: Ein »demos pyknites«, also »Demos von der Pnyx«, bezeichnet anderes als einen Bürger. Denn »Pnyx« ist kein attischer Verwaltungsbezirk, sondern der Versammlungsort der attischen Volksversammlung, und so gewinnt durch die Junktur mit »von der Pnyx« der Name Demos seine wörtliche Bedeutung »Volk« zurück. Wenn aber der Sklave den beschriebenen Hausherrn als »Volk von Pnyx« tituliert, wird für den Zuschauer schlagartig klar, dass der Hausherr eine Personifikation des attischen Demos/Volks selbst ist und die dem Hausherrn zugeschriebenen Eigenschaften prägnante Beschreibungen für Charakteristika der Demokratie sind: Das Kauen auf der Bohne steht für den Verfahrensweg bei der Vergabe politischer Ämter durch das (Bohnen-)Los-Verfahren, die Beschäftigung mit dem Richten ist Ausdruck der Bedeutung der Volksgerichte für die demokratische Normenkontrolle etc. Und die Sklaven werden in ihren Selbstbeschreibungen durchsichtig auf die athenische Feldherren Demosthenes und Nikias, deren Handeln in den späten 20er Jahren pointiert aufscheint (der spartanische Schlachtbraten etwa bezeichnet den athenischen Erfolg gegen die Spartaner bei Pylos, den Kleon – der Paphlagonier – unter Ausnutzung der Vorbereitungen des abgelösten Strategen Demosthenes – hier der Sklave A – errang).

Die Personifikation des attischen Demos ist der Angelpunkt der *Ritter*. Denn mit dieser Personifikation, die das ganze Stück über ausgespielt wird, erhält die gesamte Handlung des Stückes (d.h. sowohl die Bühnen- wie die Sprachhandlung) zwei Ebenen. Die eine ist die eines attischen Haushalts, die andere die des attischen Staats. So wie der Demos bewegen sich alle Figuren des Stückes zugleich auf beiden Ebenen. Häusliches (so sei es der Einfachheit halber genannt) und politisches Handeln haben eine je eigene Logik, und die Darstellung jeder dieser beiden Handlungsformen hat ihre je eigene Wahrscheinlichkeit zur Grundlage. Indem von Beginn an (und

gerade mit der zitierten Rede des Sklaven) das Stück in einer Handlung zwei Ebenen enthält, werden im gesamten Stück sowohl häusliche wie politische Logik bzw. zwei verschiedene Formen von Wahrscheinlichkeit/Plausibilität aufrufbar. Sie durchdringen einander bzw. ersetzen einander immer wieder, wodurch die spezifische Komik des Stücks entsteht. Die Fantastik der *Ritter* ist nicht eine Fantastik einer anderen Welt, die wie in den *Vögeln* im Prolog eingeführt werden müsste, sondern eine Fantastik der doppelten Welt.

In den *Vögeln* wurde die andere Welt durch spezifische Möglichkeiten der Sprache generiert: Sprache, die Verwünschungen wie »zum Geier« enthält, deren Potential für neue Bilder genutzt wurde. In den *Rittern* hat wiederum die Sprache für die Erzeugung der doppelten Welt hohe Bedeutung, da durch das Aufrufen der Personifikation »Demos« ihr rhetorisches Potential verwendet ist.

Es lässt sich also zeigen, dass in den Prologpartien der »Alten Komödie« der Aufbau einer je Stück-spezifischen Plausibilität – die gerade von der lebensweltlichen Wahrscheinlichkeit different ist – vorgenommen wird. Diese spezifische Plausibilität ist jeweils ein »mixtum compositum«, in dem lebensweltliche Wahrscheinlichkeit und Wahrscheinlichkeiten, die sich aus Optionen der Sprache ergeben, verbunden sind.

Es stellt sich nunmehr die Frage, ob sich aus dieser Konstruktion der Wahrscheinlichkeit eine spezifische Bedeutung für den Verlauf einer Komödie ergibt. Thesenhaft möchte ich sagen: Ja. Denn es gibt eine merkwürdige strukturelle Differenz zwischen Tragödie und »Alter Komödie«. In beiden Gattungen gibt es einen Chor mit erheblicher Bedeutung. Sein Eintritt in das Geschehen markiert, grundsätzlich betrachtet, das Ende des Prologs. In der Tragödie verbinden sich Prolog und »Parodos«, also das Einzugslied des Chores, zu einer großen Einheit, die die Gesamtexposition des Stückes darstellt: Während im Prolog eine Einzelperson in Sprechversen das Problem bzw. das Leid darstellt, um das das Stück kreisen wird, wird im Medium lyrischer Sprache das Leid in der »Parodos« in gesteigerter Emotionalität »besungen«, wobei der Chor in der Regel eine Gruppe von Personen darstellt, die sympathetisch zu der Person im Leid konzipiert sind. Es gibt in der gesamten attischen Tragödie – mit einer noch zu nennenden Ausnahme – keinen Chor, der einem Leidenden aggressiv gegenüber tritt.

Anders verfährt die Komödie, wie auch die »Parodos« der *Vögel* zeigt. Tereus, der Wiedehopf, will für die Aufnahme der beiden Athener in die Welt der Vögel eintreten und lässt die Vögel sich versammeln. Dies »moti-

viert« also den Auftritt des Chores, und als Tereus das Ansinnen der Athener knapp vorgestellt hat, antwortet der Vogelchor:

Ach, ach!
Verkauft, verraten, geschändet sind wir!
Denn ein Bruder, ein Freund, der gemeinsam mit uns
auf den Fluren sein Futter sich suchte,
hat gebrochen das uraltheil'ge Gesetz,
hat gebrochen den Eid der Vögel!
Hat ins Netz mich gelockt, mich dem argen Geschlecht
in die Hände geliefert, das, seit es erzeugt,
mir nur Böses getan! [...]
Doch die beiden alten Frevler, denk' ich, züchtigen wir gleich.
Kommt, wir reißen sie in Stücke! (V. 327–338)

Abgrundtiefer Hass spricht aus dem Lied des Chores, der die beiden Athener als Exponenten des »Menschen« als des größten Feindes der Vögel umbringen will.

In den *Rittern* findet sich eine analoge Aggressivität. Der Chor (er repräsentiert die attischen Aristokraten) wird von den Sklaven gegen ihren bösen Mitsklaven (also Kleon) zu Hilfe gerufen. Er betritt die Szene mit einer Art Kampflied:

Auf ihn, den Halunken, diesen Ritterehrschneider, auf!
Auf den steurgierigen Haifisch, das Charybdisungetüm,
den Halunken, den Halunken, zehnmal noch und hundertmal!
Denn ein Erzhalunk, das ist er, hundertmal an jedem Tag!
Schlagt ihn, haut ihn, alle Wetter laßt ihm wirbeln um den Kopf [...].
(V. 247–251)

Ähnlich tritt der Chor – es sollen Köhler aus dem attischen Demos Acharnai sein – in den nach dem Chor benannten *Acharnern* auf. In diesem Stück hat – wiederum nach spezieller Logik – der Athener Dikaiopolis einen Privatfrieden mit den Spartanern geschlossen, weswegen sein Unterhändler von den Acharnern (sie litten am schwersten unter der Spartanischen Invasion) als Verräter verfolgt wird:

Auf, verfolgt ihn, bis ihr eure Steine an den Mann gebracht,
setzet über Zäun' und Mauern, lauft ihm nach durch Heck' und Dorn,
hetzt ihn weidlich, auf den Kopf ihm hageln soll es Stein auf Stein. (V. 234–236)

Der feindselig auftretende Chor ist das Kennzeichen aller aristophanischen Komödien des 5. Jahrhunderts.²³ ›Prima facie‹ ist die Feindseligkeit natürlich Resultat des jeweiligen Plans, der die Handlung des einzelnen Stücks prägt: also in den *Vögeln* etwa des Auswanderungs- und damit Einwanderungsbegehrens der beiden Athener, in den *Rittern* des Vorhabens, den paphlagonischen Sklaven aus seiner Machtstellung im Haus zu vertreiben etc. Doch ist es, recht besehen, nicht ein einfacher Meinungsantagonismus, der die Frontstellung bewirkt. Vielmehr resultiert der Konflikt in einer tieferen Schicht aus Differenzen in der Art, zu denken. Diese Differenz wird nach der ›Parodos‹ herausgearbeitet. Wie bedeutsam dies für die ›Alte Komödie‹ ist, zeigt die besondere Bauform, in der der Meinungsstreit ausgetragen wird. Es ist der sog. ›epirrhematische Agon‹.²⁴ Natürlich kennt auch die Tragödie den Meinungsstreit:²⁵ Stücke wie Euripides' *Medea* zeigen einen Jason und die Titelheldin in langer Rede und Gegenrede ihren Disput austragen – hier scheint die Praxis des Gerichtsverfahrens im Hintergrund die Form geliefert zu haben. Der Chor hat im ›agon logon‹ der Tragödie lediglich marginal eine Rolle. Gänzlich anders ist es in der ›Alten Komödie‹. Hier ist strukturell der Streit eng mit dem Chor verbunden – was nicht erstaunt, wenn der Chor als ›Aggressor‹ den Streit recht eigentlich beginnt. Vereinfacht skizziert besteht ein epirrhematischer Agon aus acht Teilen: Er wird eröffnet durch den Chor, der eine Strophe singt (Ode) und einen Schauspieler zum Reden auffordert (›Katakeleusmos‹), worauf ein Schauspieler »darauf etwas sagt« (griechisch: ›epirrhema‹), also eine Rede hält, die in einem Stretta-Schluß endet (›Pnigos‹), darauf singt der Chor die Gegenstrophe, der Schauspieler hält den zweiten Teil seiner Rede (›Antepirrhema‹) mit einer analogen Stretta (›Antipnigos‹). Ein Schlusswort des Chores beschließt den Agon. Natürlich können in dieser zweiteiligen Form zwei Schauspieler Reden halten und damit, der Tragödie vergleichbar, zwei von Figuren des Stücks vertretene Positionen gegeneinander gestellt werden. Doch angesichts der Bedeutung des Chores ist der epirrhematische Agon zunächst die Form, in der eine Person sich gegenüber dem Chor rechtfertigt und dessen Aggressivität gegenüber dem Plan mildern will. Nur ein einziges Mal ist eine Aggressionsmilderung gegenüber

²³ Vgl. zu den aristophanischen ›Parodoi‹ Bernhard Zimmermann, Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien, Bd. 1: Parodos und Amoibaion, Meisenheim 1984.

²⁴ Vgl. dazu Thomas Gelzer, Der epirrhematische Agon bei Aristophanes, Göttingen 1960.

²⁵ Vgl. dazu Markus Dubischar, Die Agonszenen bei Euripides, Stuttgart 2001.

dem Chor in der Tragödie erforderlich: in Aischylos' *Eumeniden*. Um die Erinyen von der Bestrafung Orests abzubringen, inszeniert Athene ein Gerichtsverfahren, in dem in epirrhematischer Form der Chor der Rachegeister mit Apoll, Orest und schließlich Athene kommuniziert.

Eine mildere Haltung muss auch dem Chor der aristophanischen *Vögel* abgerungen werden. Hier kommt es zu einem Agon, in dem Peisetairos, einer der beiden Athener, dem Vögelchor seinen Plan, ins Vogelreich aufgenommen zu werden und mit den Vögeln die Weltherrschaft zu erringen, schmackhaft macht: Nach Ode (V. 451–459) und Katakeleusmos des Chores (V. 460f.) hebt Peisetairos an:

Schon gärt mir's im Kopfe, beim Zeus und der Teig der Rede,
schon ist er im Gehen;
jetzt ohne Verzug, jetzt knet' ich ihn aus! [...]
Ja seht, nur für euch bin ich also bekümmert, daß ihr, einst Könige
Chorführer: Könige wir? Über was denn?
Peis.: Könige freilich,
über alles, was lebt und webet, zuerst über mich, über den, ja Zeus selbst;
denn älter, weit älter ist euer Geschlecht, als Kronos zusamt den Titanen
und die Erde –
Chorf.: Die Erde?
Peis.: Fürwahr, bei Apoll!
Chorf.: Ei, das erste Wort, das ich höre!
Peis.: O Einfalt! Du hast dich nicht umgetan und deinen Äsop nicht gelesen,
der es deutlich doch sagt, daß die Schopflerch' einst der erste Vogel gewesen,
eh' die Erde noch war! Und da sei ihr am Pips ihr Vater gestorben und habe
fünf Tag' unbeerdigt gelegen, dieweil die Erde noch nicht existierte;
aus Verzweiflung grub dann im eigenen Kopf sie ein Loch zu des Vaters Bestattung.
[...] (V. 462–475)

Peisetairos »untermauert« im Folgenden seine These von der einstigen Weltherrschaft der Vögel, indem er auf die ikonosymbolischen Überreste dieser Herrschaft bei den Persern (wegen seiner Herrschaft über Persien heiße der Hahn »der persische Vogel«), bei den Griechen (dort regierte die Gabelweihe) und bei den Phöniziern und Ägyptern (dort herrschte der Kuckuck) verweist. Die Logik seiner Argumentation entspringt modernster wissenschaftlicher Methodologie des 5. Jahrhunderts.²⁶ Er zieht aus Indizien

²⁶ Hierzu gehört auch der Gestus der Darlegung, der das komplette Irren der bisherigen *communis opinio* herausstellt. Vorsokratische Philosophen, Sophisten oder auch Intellektuelle wie ein Hekataios von Milet betonten (soweit aus den Fragmenten erkennbar), wie töricht und falsch die Ansichten der Menschen seien, denen sie ihre neuen, modernen Erkenntnisse gegenüberstellten. Erst mit Aristoteles gewinnt der *consensus gentium* als argumentatives Prinzip erneut Geltung.

Schlüsse auf die Vergangenheit – nicht anders geht ein Historiker wie Thukydides vor, und noch allgemeiner: ein Hippokrates oder ein vorsokratischer Philosoph wie Anaxagoras, die aus dem Sichtbaren, den Phänomenen auf das Nichtsichtbare schlossen.²⁷ Hier allerdings ist die Diskrepanz zwischen korrekter Verwendung der Methode und falschem Schluss evident, wenn aus dem Umstand, dass die Menschen durch den Hahnenschrei geweckt an die Arbeit gehen, auf eine einstige Herrschaft des Hahns geschlossen wird. Mit dieser Argumentation (man könnte sie auch sophistisch nennen) wird augenscheinlich bewusst die lebensweltliche Wahrscheinlichkeit ignoriert und an ihre Stelle eine ›fantastische‹ Plausibilität gesetzt. Peisetairos gewinnt mit seiner Rede die Zustimmung der Vögel, er und sein Gefährte werden ins Vogelreich aufgenommen und errichten ein ›Wolkenkuckucksheim‹. Sie gewinnen sogar die Weltherrschaft, die ihnen Zeus abtreten muss. Der Rede des Peisetairos kommt also für die eigentliche Handlung des Stückes entscheidende Bedeutung zu, und zwar nicht nur in rein argumentativer Hinsicht. Denn das, wogegen Peisetairos spricht, ist zunächst die Feindschaft der Vögel gegen die Menschen, die sich in der aggressiven ›Parodos‹ dokumentierte. Diese Feindschaft ist Ausdruck einer ›Vogellogik‹, die in den Menschen Feinde sieht, die Vögel fangen und zu verspeisen pflegen, und damit einer lebensweltlichen Wahrscheinlichkeit entspricht. Es liegt ihr also das ›eikós‹ der Realität zugrunde. Peisetairos setzt dagegen ein neues ›eikós‹, indem er die Feindseligkeit der Lebenswelt nicht als Nahrungssuche des Menschen deutet, sondern als Überrest eines Kampfes, durch den die Vögel aus ihrer alten Weltherrschaft vertrieben wurden. Indem er ›moderne wissenschaftliche Methoden‹ verwendet, rüstet er seine Interpretation mit der erforderlichen Plausibilität aus, doch entsteht in der Summe eine Komödienlogik. Indem der Vogelchor von dieser Argumentation und ihrer Logik überzeugt wird, ist damit die lebensweltliche Logik endgültig aus dem Stück verabschiedet, und die Realität wird im weiteren Verlauf des Stückes sich erfolglos an der Komödienlogik abarbeiten. ›Wolkenkuckucksheim‹ beherrscht die Welt.

²⁷ Siehe hierzu Hans Diller, »opsis adelon ta phainomena«, in: ders., *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, München 1971 [zuerst 1932], S. 119–143.; Georg Rechenauer, *Thukydides und die hippokratische Medizin*, Hildesheim 1991; Antonis Tsakmakis, *Thukydides über die Vergangenheit*, Tübingen 1995.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

ANTJE WESSELS

Zur Exposition bei Plautus

In einem Horizont, in dem der Bühnenraum – schon durch die Imagination der ›Vierten Wand¹ – als Bühnenraum markiert ist, ist das Durchbrechen von Illusion letztlich nichts anderes als eine Illusionserzeugung zweiter Ordnung. Denn der institutionelle Kontext der Aufführung lässt schon im Vorfeld eine Illusionserzeugung erwarten. Spätestens dann, wenn das Licht ausgeht und der Zuschauerraum im Dunkel verschwindet, können wir als Zuschauer sicher sein, dass *alles*, was sich auf der Bühne abspielt – sogar die Versuche einer Desillusionierung –, ein Teil des Bühnenspiels ist.

Anders dagegen muss sich das überall dort gestalten, wo der Bühnenraum *nicht* schon im Vorfeld als ein Bühnenraum markiert ist, sondern im darstellenden Spiel – also im Vollzug des Handelns, Auftretens und Sprechens – überhaupt erst entstehen muss. Und hiermit bin ich bei den Komödien des römischen Dichters Plautus und ihren Poetiken des Anfangs. Ich will fragen, inwieweit der Raum, in dem die Illusion erzeugt werden kann, angesichts der Aufführungspraxis, in der die plautinischen Komödien situiert sind,² erst einmal konstituiert werden muss und warum die Konstitution dieses Raumes prozessual verläuft, also über den Beginn des Dramas hinausgeht und auch während des Stücks in immer wieder neuen Anfängen und Auftritten erneuert wird.

¹ Der Begriff der ›Vierten Wand‹, die zwischen Zuschauer- und Bühnenraum eine imaginäre Grenze zieht und den Bühnenraum zu einem geschlossenen Kommunikationsraum macht, geht bekanntlich konzeptionell auf Denis Diderot zurück: »Imaginez au bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas.« (Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*. Textes établis, avec introductions, bibliographie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris 1959, S. 231); vgl. auch Annette Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004, S. 101f.; Doris Kolesch, *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt a.M. 2006, S. 237ff. [Kapitel: Bestürmte Bühnen. Diderots Verflechtung von Gefühl und Reflexion]; zur konzeptionellen Vorgeschichte ebd., S. 139–146 [Kapitel: Theatrale Dispositive. Die affektive Dimension höfischer Spektakel in Hedelins »Pratique du théâtre«].

² Zur Aufführungspraxis vgl. Niall W. Slater, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton 1985, bes. S. 1–14.

I.

Plautus arbeitet in einer Zeit, in der die römische Kultur die literarische Dramenproduktion eben erst für sich entdeckt hat. 240 v. Chr. – Plautus ist zu dieser Zeit fast noch ein Kind – entsteht das erste schriftlich fixierte lateinische Drama: Aus Anlass der *ludi Romani*, also in einem *rituellen* Kontext, wird der griechische Freigeklassene Livius Andronicus von den kurylischen Ädilen damit beauftragt, die lateinischsprachige Fassung einer griechischen Tragödie und Komödie vorzulegen.³ Dieser Geburtsstunde der lateinischen Literatur ging allerdings eine lange Tradition der präliteralen dramatischen Darstellungen voraus. Nach der Ursprungslegende, die uns der Geschichtsschreiber Titus Livius wissen lassen will⁴ und die aufgrund des Genres nur mit größter Vorsicht zu genießen ist, hatten die Konsuln des Jahres 364 v. Chr. (Lucius Genucius und Quintus Servilius) in Reaktion auf eine Pest und zur Besänftigung der Götter etruskische Pantomimen geholt (*ludiones*), deren Aufführungen die römische Jugend so sehr beeindruckt haben soll, dass sie die Tänze nachahmten und mit Spottversen (*iocularia*) und später auch Musik verbanden.⁵ Die plautinischen Komödien sind also nicht nur kreative »Latinisierungen« der hellenistischen Dramenliteratur, also der Mittleren und Neuen Griechischen Komödie. Sie stehen auch in

³ Die Texte sind, ebenso wie die Komödien der etwas späteren »Universaldichter« Naevius (ca. 265–200 v. Chr.) und Ennius (239–169 v. Chr.), weitgehend verloren, so dass wir über ihre Gestaltung und Wirkung wenig sagen können.

⁴ Liv. 7, 2.7. Vgl. hierzu Jürgen Blänsdorf, Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie, in: Eckard Leffèvre (Hg.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, S. 91–134, hier S. 92ff.

⁵ Strukturelle Vorformen: das italische Volkstheater oder Stegreifspiel, zu dem vor allem die »Atellane« und der »Mimus« gehören, und in dessen Kontext Plautus, wie auch sein Beiname »Maccus« (»der Narr«) andeuten mag, als Schauspieler begonnen haben könnte. Ich will hier keineswegs den Versuch unternehmen, in der Tradition Fraenkels das »Plautinische im Plautus« (Eduard Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922 [=Philologische Untersuchungen; Bd. 28]) herauszuarbeiten oder, wie das die Freiburger Schule getan hat, die verschiedenen Schichten und motivischen Überreste der vorplautinischen Traditionen freizulegen – nicht nur, weil das in methodischer Hinsicht problematisch ist, sondern vor allem, weil das Hineinwirken der Traditionen für die vorliegende Fragestellung nur mit Blick auf die Frage von Bedeutung wäre, inwieweit es strukturell, also in der dramatischen Konzeption, in den plautinischen Komödien seine Spuren hinterlassen hat.

einer durch das italische Volkstheater – durch Mimus und durch Atellane⁶ – geprägten Tradition der Aufführungspraxis und -kontextualisierung. Vor allem der ›Mimus‹ versuchte den Zeichencharakter seiner Darstellung durch eine nachgerade aggressive Ausblendung möglicher Fiktionssignale zu unterlaufen. Einer antiken Definition zufolge, wie sie uns im 4. nachchristlichen Jahrhundert der Grammatiker Diomedes überliefern sollte, ist der ›Mimus‹ »die mimesis [also die hervorbringende Darstellung, AW] des Lebens, das moralisch Zulässige wie das Anstößige umfassend«.⁷ Die Themen des ›Mimus‹, darunter Essen, Trinken, Sexualität, sind stereotypisiert, aber in ihrem Bezug auf das alltägliche soziale, religiöse Leben so zugeschnitten, dass sie als vermeintliche Reproduktionen der Alltagswelt verstehbar bleiben. Die Superiorität des Körperlichen jedoch, der in formaler Hinsicht durch die tänzerische Leistung sowie in inhaltlicher durch die oft obszöne Thematik Rechnung getragen wird, erinnert zugleich die kultische Grundierung, aus der heraus der ›Mimus‹ entstanden war und wie sie auch später noch, mit der Situierung der Aufführungen im Rahmen der Floralia,⁸ erhalten blieb.

Das ist auch für Plautus wichtig; denn auch das Aufführen literarischer Dramatik war – und blieb – in staatliche *Feste* (die *ludi Megalenses*, die *ludi Apollinares* oder die *ludi Plebei*) und damit auch in außerliterarische Kontexte: in Triumphe, Tempelweihen oder Leichenbegängnisse integriert. Der theatrale Raum war damit Teil einer größeren – rituellen oder poli-

⁶ Zu ›Mimus‹ und ›Atellane‹ vgl. Ernst Wüst, Art. »Mimos«, in: RE 15.2 (1932), Sp. 1727–1764; Hermann Reich, Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch, 2 Bde., Berlin 1903; Helmut Wiemken, Der griechische Mimus. Aufführungspraxis der griechischen Mimen in der Kaiserzeit (Diss. Göttingen 1951), Bremen 1972; Rudolf Rieks, Mimus und Atellane, in: Eckard Lefèvre (Hg.), Das römische Drama, Darmstadt 1978, S. 348–377; Lore Benz/Ekkehard Stärk/Gregor Vogt-Spira (Hg.), Plautus und die Tradition des Stegreifspiels, Tübingen 1995; Die Fragmente bei Alessandro Olivieri, Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia, Neapel² 1947 und Mario Bonaria, Romani Mimi, Poetarum Latinorum Reliquiae 6.2, Rom 1965.

⁷ Diomedes Grammatici Latini, ed. Keil, I, 490f.: »mimus est sermonis cuiuslibet «et» motus sine reverentia vel factorum «et honestorum» et turpium cum lascivia imitatio, a Graecis ita definitus: mimos estin mímêsis bíou tá te synkechôrêména kai asynkôrêta períechôn«. Inwieweit die peripatetische Tradition dahintersteht, ist umstritten, vgl. Rieks, Mimus und Atellane (Anm. 6), S. 348.

⁸ Zu den *Floralia*, die seit 238 v.Chr. gefeiert wurden, und den seit 173 v.Chr. jährlich gefeierten *ludi Florales* vgl. Frank Bernstein, Ludi publici. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom, Stuttgart 1998 (=Historia Einzelschrift; Bd. 119), S. 207–223.

tischen – Inszenierung, aus deren semantisierendem Umfeld er erst einmal ›herausgeschnitten‹ werden musste – und dies gewissermaßen ohne jeden architektonischen Beistand, durch den die Abgrenzungen zwischen dem Theatralen und seinem Außen auch in einer materiellen Hinsicht hätten markiert werden können. Das erste feste, allerdings noch hölzerne Theater wurde erst 68 v.Chr. errichtet; erst 55 v.Chr. sollte das erste Steintheater gebaut werden; bis dahin war es üblich, auf provisorisch eingerichteten Holz- und Bretterbühnen zu spielen. Die *auf*- und nach der Vorstellung wieder *abgebauten* Bühnen hatten folglich einen temporären *und* – da sie vermutlich vor den Tempelstufen aufgerichtet wurden – auch transitorischen Charakter: Gerade dann, wenn sie an den Aufgängen zum Tempel situiert waren (auf dessen Stufen dann das Publikum sitzen konnte), waren sie von ihrer Umgebung nicht abgegrenzt, sondern stellten gleichsam einen fließenden Übergang zu ihrem nicht-theatralen Außen her.

Das ›Herausschneiden‹ des Raumes war also nicht einfach. Damit das Handeln der Schauspieler als Teil einer fiktiven Handlung erkennbar und eine Illusionserzeugung überhaupt erst möglich werden konnte, musste sich die Herstellung des Raumes auch von seinem potentiellen Außen her vollziehen. Die umstehenden Menschen mussten durch eine entsprechende Adressierung in ihre Rolle eines Publikums hineingeholt werden, wenn es gelingen sollte, den durch die Bretter angedeuteten Raum in einen Bühnenraum zu verwandeln.

Dieses ›Herausschneiden‹ zu leisten, war angesichts der architektonischen Durchlässigkeit eine Herausforderung, die sich nicht nur zu Anfang, sondern während der gesamten Inszenierung immer wieder stellte. Aber es war eine vorzügliche Aufgabe vor allem des Prologs: Mit seiner *Deixis* – etwa: ›hier ist Ephesus‹ – konstituiert der Sprecher des Prologs nicht nur den Raum, in dem das fingierte Geschehen von nun an zu denken ist. Er sorgt auch für die Verwandlung der umherstehenden Menschen in ein Publikum, indem er sie von denen, die *nicht* dazugehören, abgrenzt (›wer gehen will, gehe, wer bleiben will, bleibe‹), indem er sie als Publikum ganz offen adressiert (›ihr seid das Publikum, seid uns wohlgesonnen‹) und indem er sie in der Rolle der Betrachter und kritischen Rezipienten gleichsam fixiert (›wenn ich die Wahrheit sage, klatscht mir Beifall‹). Mit den verschiedenen Verfahren, Bühne und Publikum zu formen und zu definieren, strukturiert der plautinische Prolog also sowohl den Raum als auch die Zugehörigkeiten, aber er tut dies – meist zumindest – in Form einer Bewegung, die diese Wandlungsprozesse mitdenkt und – auch explizit – thematisiert.

Denn anstatt im »Hier« und »Heute« aufzugehen, bleibt der Prologsprecher *auch* ein Beobachter und Kommentator, dessen deiktische Verweise als Verweise auf einen Raum verstanden werden müssen, dem er selbst nur bedingt angehört.

Der Prolog beschränkt sich also mitnichten auf das Herausarbeiten eines szenischen Präsens und die Erzeugung von Illusion, aber er belässt es ebenso wenig bei einer expositorischen Informationsvergabe (wie das Manfred Pfister nennt⁹). Die Außenperspektive, wie sie z.B. mit der Analyse oder Abwendung von festen Konventionen oder auch Erwartungen erzeugt wird (»sonst machen es die Dichter so« *Men.*/ »Nun weiß ich schon, dass man zusammenflüstern wird: Beim Herkules, was ist denn das?« *Casina*¹⁰), stellt vielmehr eine Grundierung her, in die das szenische Präsens mit seinen Orten, Handlungen, Figuren, *nach und nach* hineingewoben wird. So berichtet der Prologsprecher in der Zwillingskomödie über die beiden *Menaechmi* nicht nur über die Entstehung und Vorgeschichte der szenischen Handlung, sondern lässt diesen Bericht gegen *Ende* des Prologs fast schleichend in die Beschreibung des Hier und Jetzt übergehen:

illi divitiae evenerunt maxumae.
is illic habitat geminus surrupticius.
nunc ille geminus, qui Syracusis habet,
hodie in Epidamnum venit cum servo suo
hunc quaeritatum geminum germanum suom. (*Men.* 67–71)

Durch diesen Vorfall [gemeint ist die komplizierte Vorgeschichte, AW] kam er zu großem Reichtum, der geraubte Zwillig, der *da drüben* wohnt. Jetzt kommt der andere Zwillig, nämlich der zu Syrakus, *heute* mit seinem Sklaven in Epidamnos an, um nach seinem Zwillingsbruder hier zu suchen.

Gleichwohl ist dieses Hineinschleichen ins szenische Präsens kein mono-linearer Prozess. Denn schon zwei Verse später wird die Illusion des Hier und Jetzt von der Außenperspektive – hier: der variablen Definierbarkeit des Ortes – wieder eingeholt:

haec urbs Epidamnus est dum haec agitur fabula:
quando alia agetur aliud fiet oppidum;
sicut familiae quoque solent mutarier:

⁹ Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München ¹¹2001, S. 67f.

¹⁰ Plautus, *Men.* 7: »atque hoc poetae faciunt in comoediis«; Plautus, *Cas.* 67f.: »sunt hic inter se quos nunc credo dicere: »quaeso hercle, quid istuc est?««.

modo híc habitat leno, modo adulescens, modo senex,
pauper, mendicus, rex, parasitus, hariolus (Men. 72–76)
Epidamnus ist die Stadt hier, während dieses Stück hier spielt. Führt man ein
anderes auf, wird es eine andere Stadt, sowie man auch die Hausbewohner
auszutauschen pflegt: Bald wohnt ein Kuppler hier, bald ein Jüngling, bald ein
Greis, ein Bettler, König, Zeichendeuter oder Parasit.

Wie ein Gastgeber, der ab und zu nach draußen geht, um sich noch weitere
Gäste in sein Haus zu holen – weil es nichts nützen würde, seine Einladung
im Haus selbst auszusprechen –, setzt der Prologsprecher auf eine Rhetorik
des Verhandelns zwischen innen und außen, zwischen der Welt der Illusion
und der des Kommentars.

Auch der Prologsprecher in der Komödie über das Mädchen *Casina* ar-
beitet zunächst mit der Außenperspektive: Er betont den temporären Cha-
rakter des Spiels, bei dem die Regeln der Außenwelt vorübergehend außer
Kraft gesetzt werden:

vos omnis opere magno esse oratos volo
benigne ut operam detis ad nostrum gregem.
eicite ex animo curam atque alienum aes *,
ne quis formidet flagitatorem suum:
ludi sunt, ludus datus est argentariis;
tranquillum est, Alcedonia sunt cirum forum:
ratione utuntur, ludis poscunt neminem,
secundum ludos reddunt autem nemini. (Cas. 21–28)

Euch alle will ich sehr darum gebeten haben: Schenkt unserer Schauspieltruppe
ein geneigtes Ohr! Schlagt euch die Sorgen aus dem Herzen – und die Schul-
denlast – [...], dass bloß nicht einer Angst hat vor dem Gläubiger. Wir haben
Spieltag. Auch die Wechsler sind beim Spiel! Es ist ganz ruhig hier, auf dem
ganzen Forum ist die Zeit der Halkyonen. Es herrscht Vernunft. Solange das
Spiel anhält, fordern sie von keinem was. Und nach dem Spiel wird keinem was
zurückgegeben.

Während hier ganz offen über die Differenzen zwischen Außenwelt und
theatralem Raum gesprochen wird, vollzieht sich schon wenige Verse spä-
ter wiederum fast unbemerkt und lediglich durch die Verwendung der
entsprechenden deiktischen Pronomina (hic und illis) der Übergang
ins szenische Präsens:

ures vocivae si sunt, animum advortite:
comoediai nomen dare vobis volo.
Klêroumenoi vocatur haec comoedia

graece, latine Sortientes. Diphilus
hanc graece scripsit, postid rusum denuo
latine Plautus cum latranti nomine.
senex hic maritus habitat; ei est filius,
is una cum patre in illisce habitat aedibus. (Cas. 29–36)

Wenn eure Ohren frei sind, schenkt mir nun Gehör. Den Namen der Komödie will ich euch verkünden. »Klerumenoï« wird sie im Griechischen genannt, Latein: die »Losenden«. Auf Griechisch schrieb sie Diphilos, und Plautus hat sie dann mit seinem bellenden Namen auf Lateinisch abgefaßt. Es wohnt ein alter Ehemann *hier* [hic] mit seinem Sohn in *eben diesem* [illisce] Haus zusammen [...].

Das Ende des Prologs zeigt jedoch, dass es auch jetzt noch nicht bei diesem szenischen Präsens bleiben wird. Denn so schleichend wie der Betrachter in die fiktive Welt hineingeholt wird, führt ihn der Sprecher nach seiner Darstellung der Situation aus der fiktiven Welt wieder heraus. So wird der Blick am Ende des Prologs auf das *Danach* geworfen, in dem die Schauspieler:in, die die Figur der Casina verkörpern soll, ebenso wie das Publikum aus ihrer Rolle wieder austreten und zu einem privaten Menschen werden wird:

ea invenietur et pudica et libera,
ingenua Atheniensis, neque quicquam stupri
faciet profecto in hac quidem comoedia.
mox hercle vero, post transactam fabulam,
argentum si quis dederit, ut ego suspicor,
ultra ibit nuptum, non manebit auspices. (Cas. 81–86)

Als keusch und frei und als Athenerin von guter Herkunft wird sie angetroffen werden, auch bleibt sie unversehrt – zumindest hier in der Komödie. Doch nachher, wenn das Spiel vorüber ist und wenn ihr einer Geld gibt, ist sie – glaube ich – auch ohne auf den Vogelflug zu warten, noch zu haben.

Die fragilen Grenzen zwischen dem Theatralen und seinem Außen werden also auch in der *Casina* nicht ein für allemal »festgezurr«, sondern gerade in ihrer Fragilität und Temporalität betont. Das Publikum wird zwar von Anfang an geformt – schon im ersten Vers wird es als Publikum begrüßt (»Seid mir willkommen, bestes Publikum«). Dass diese Rolle temporär begrenzt ist, wird jedoch vom Anfang bis zum Ende als Gedanke wachgehalten. Anders als in den Prologen der griechischen Tragödie sind die an die Zuschauer adressierten Informationen also nicht Teil des intradiegetischen Geschehens, sondern werden von einer Person gesprochen, die sich

zwischen innen und außen hin- und herbewegt und sowohl sich selbst als auch das Publikum immer wieder aus dem theatralen Raum heraus- und dort wieder hineinträgt.

II.

Nun setzen nicht alle Komödien, die wir von Plautus kennen, mit einem Prolog ein. Von den 21 Komödien, die wir noch (einigermaßen) vollständig besitzen,¹¹ haben überhaupt nur 10 (also knapp die Hälfte) einen Prolog;¹² in den übrigen Stücken werden die Funktionen des Prologs entweder durch entsprechende Verfahren innerhalb des 1. Akts ersetzt; oder der Funktion wird dadurch nachgekommen, dass das Auftreten der Figuren auch durch das Stück hindurch immer wieder als ein Eintritt in die theatrale Sphäre artikuliert wird.

Letzteres will ich am Beispiel des *Miles Gloriosus* zeigen, einer der Komödien, in denen der Prolog zwar fehlt, funktional jedoch ersetzt wird – dies allerdings sehr spät, nämlich im 2. Akt.

Der erste Akt beginnt recht unvermittelt mit dem Auftritt zweier Männer, die nacheinander auf die Bühne platzen: Der eine ist der Offizier Pyrgopolinices (der ›Vielburgenbesieger‹), als ein soldatisches Großmaul der Namensgeber der Komödie, ein selbstverliebter Geck, der sich für den schönsten und tapfersten aller Männer hält und sich in diesen Wahn zusehends hineinsteigert. Der andere ist der Schmarotzer Artotrogus, ein devoter Geselle, der ihn heftig dabei unterstützt, weil ihn der Hunger dazu treibt, dem Essensgeber nach dem Mund zu reden. Die Szene wirkt wie die parodistische Verkehrung einer *domina-nutrix*-Szene der griechischen Tragödie: Artotrogus leistet zwar keinen Widerspruch, er glättet nicht und lenkt nicht ein, aber Pyrgopolinices kann sich durch das Gespräch mit dieser leeren Schattenfigur in seinem Charakter entfalten: So absurd die Qualitäten auch sein mögen, die sich Pyrgopolinices zuschreibt – sein

¹¹ Von den ursprünglich möglicherweise 130 Texten hatte Varro in seiner Schrift *De comoediis Plautinis* lediglich 21 (darunter auch vorab umstrittene) für echt erklärt. Die Angabe verdanken wir Aulus Gellius *Noctes Atticae* 3, 3. Vgl. hierzu Marcus Deufert, *Textgeschichte und Rezeption der plautinischen Komödien im Altertum*, Berlin/New York 2002, i.B. S. 104–107.

¹² Dabei wurden diese Prologe entweder von einem Prologsprecher oder wie in *Amphitruo*, *Aulularia*, *Rudens*, *Trinummus* von einer der Figuren des Stücks gesprochen.

Geselle treibt ihn mit seinen Bestärkungen nur noch mehr in dieses schiefe Selbstbild hinein.

Nun ließe sich denken, dass mit der Zitation eines Strukturelements der griechischen Tragödie, wie es hier parodiert wird, der theatrale Raum, in dem sich das Geschehen nun befindet, schon markiert ist. Doch im Anschluss an diese kleine Einstiegsszene folgt der ›Ersatzprolog‹. Gesprochen wird er von einer Figur des Stücks, dem Sklaven Palaestrio. Der Prolog ist also – auch wenn er aus der Szene herausführen wird – bereits im inner-szenischen Raum situiert. Allerdings ist Palaestrio in dem Stück nicht *irgendeine* Figur, sondern der heimliche Protagonist und Regisseur der Handlung – mehrfach wird er später auch der »Architekt« genannt.¹³ Wenn ausgerechnet *er* als Sprecher des Prologs auftritt, dann scheint die Pointe also darin zu liegen, dass seine formale Funktion – und die damit verbundene Souveränität über den Plot – die inhaltliche, wie sie intradiegetisch ausgeführt wird, spiegelt.

In seiner Rede greift Palaestrio zunächst die wichtigen Elemente eines Prologs auf: Er bezieht sich auf den Stoff, benennt die griechische Vorlage des Stücks, er setzt sich mit den generisch bestimmten Formen der Darbietung und nicht zuletzt auch mit der Tradition auseinander, dass ein Prolog gesprochen werden und daher gegebenenfalls auch nachträglich noch eingeschoben werden muss:

Mihi ad enarrandum hoc argumentum est comitas,
si ad auscultandum vostra erit benignitas;

Ich habe Lust, den Inhalt zu erzählen, wenn ihr so gütig seid, mir zuzuhören;

heißt es gleich zu Anfang seines Auftritts,

qui autem auscultare nolet exsurgat foras;
ut sit ubi sedeat ille qui auscultare volt.
nunc qua adsedistis caussa in festivo loco,
comoediai quam nos acturi sumus
et argumentum et nomen vobis eloquar. (Mil. 79–85)

¹³ Plautus, Mil. 901f.: »[Periplectomenus] hic noster architectust./ [Acroteleutium] salve, architecte«; 915f.: »[Acroteleutium] ubi probus est architectus,/ bene lineatam si semel carinam conlocavit,/ facile esse navem facere, ubi fundata, constitutast.«; 1139: »[Milphidippa] quid agis, noster architecte?/ [Palaestrio] egone architectus? vah!« Ähnlich auch Palaestros eigene Bemerkung 814f.: »eripiam ego hodie concubinam militi/ si centuriati bene sunt manuplares mei.«

Wer aber nicht zuhören will, der gehe hinaus, damit wer zuhören will, noch einen Sitzplatz kriegt. Jetzt da ihr so am festlichen Ort beisammensitzt, will ich euch den Inhalt und den Titel der Komödie sagen, die wir jetzt aufführen wollen.

Als habe man ihn in letzter Minute noch gerufen, um der Tradition Genüge zu leisten, und als sei er lediglich durch den von den Zuschauern verursachten Lärmpegel bislang daran gehindert worden, beginnt der Sprecher des verzögerten Prologs mit dem gewohnten Appell an die Zuschauer, die zwischen Theater und dem Draußen angestrebte Grenze herzustellen: »Wer nicht zuhören will, der gehe hinaus, damit wer zuhören will, noch einen Sitzplatz kriegt.« Über seine Abgrenzung zum realen Außen wird hier also (wie schon durch den Verweis auf die Prologtradition) zunächst einmal der Bereich des Theaters bestimmt: Es gibt die (potentiellen) Zuhörer und diejenigen, die nicht dazugehören und folglich draußen sind oder doch bitte dorthin gehen mögen. Mit der Konstituierung des Zuschauerraums wird aber zugleich auch – indirekt – der Bühnenraum als solcher festgelegt, in dem die Komödie, »die wir jetzt aufführen wollen« angesiedelt ist: »Jetzt, da IHR so schön beisammensitzt, will ICH euch den Inhalt und den Titel der Komödie sagen.«

Während Palaestrio mit der Benennung der griechischen Vorlage¹⁴ auf den Entstehungsprozess und das Gemachtsein der Komödie verweist und sich durch die Darstellung des Inhalts als einer der *Produzenten* oder doch *Kenner* der Materie herausstellt, figuriert er zugleich auch als ein *Schauspieler* (»wir wollen aufführen«) und als eine *Figur* des Stücks, nämlich als der Sklave des Pyrgopolinices, eben als Palaestrio. Palaestrios Auftreten zeichnet sich also durch das Ineinander dreier Rollen aus, die sich nicht monolinear auseinander entwickeln, sondern von vornherein miteinander verwoben sind: Als *Kommentator* gibt er sich als eine außenstehende, über die Umstände des Stücks gut informierte Person zu erkennen. Als *Schauspieler* spricht derjenige, der sich gleich an der Aufführung beteiligen wird. Und als *Figur* bewegt er sich bereits im szenischen Raum: In dieser Funktion

¹⁴ Plautus' Vorlagen entstammen der Mittleren und Neuen Griechischen Komödie (der »Nea«) – Menander, Diphilos, Demophilos, hier: Alázôn (das »Großmaul«, der »Aufschneider«), vgl. Plautus, Men. 86f. »Alázôn Graece huic nomen est comoediae,/ id nos Latine »gloriosum« dicimus.« Wer der Dichter des Alázôn war, ist umstritten. Vgl. Lothar Schaaf, Der »Miles gloriosus« des Plautus und sein griechisches Original, München 1977.

stellt er sich als Diener des Pyrgopolinices vor und redet so, als befände er sich gerade in Ephesus und stecke in der gespielten Handlung schon mittendrin.

In allen diesen Rollen wiederum nimmt er – wie oben schon gesagt – zugleich die Rolle eines Regisseurs an: seine ›comitas‹ (Heiterkeit!) bringt ihn dazu, das bereits angefangene Geschehen eigenmächtig zu durchbrechen, er entwirft den Plan des szenischen Verlaufs und lenkt und steuert seine Mitfiguren – die er seine Kombattanten nennt (›manuplares‹, 815).

Palaestrios prologartiger Auftritt nimmt die Grenzen zwischen Theater und Außenwelt also nicht als schon gesetzte an, sondern er thematisiert und reagiert auf die kontinuierliche Flexibilität dieser Grenzen: So als wolle er die losen Ränder, in denen sich der theatrale Raum bewegt, erneut zusammenziehen und auf den illusionären Charakter der folgenden Handlung noch einmal hinweisen, kehrt Palaestrio immer wieder an den Außenraum zurück. Das zeigt schon die wiederholte Anrede an das Publikum, das offensichtlich gut informiert werden soll (›Ihr sollt es wissen‹, ›Passt auf!‹), und das häufige *a-parte*-Sprechen, das auch später im Stück immer wieder auftaucht; sowie die im Hinweis auf den Inhalt, ›argumentum‹¹⁵ eingenommene Außenperspektive. Dabei wird deutlich, dass sich Palaestrio auf der schmalen Grenzlinie zwischen erzählender und darstellender Figur bewegt, und zwar nicht etwa, weil er mal dies, mal jenes wäre, sondern weil er eigentlich immer beides zugleich ist: Er ist eine erzählende, ja mitgestaltende Figur *innerhalb* des erzählten Stoffs. Aber wenn er die Außenperspektive einnimmt, tut er dies immer *als* Palaestrio, mithin im Rahmen der Figur, die er verkörpert. Und auch dass *innerhalb* des Stücks alles Planung, also letztlich auch ein Spiel *im* Spiel ist, hält diese Doppelung aufrecht – eine Doppelung, die die Bühnenrealität gleich einem Bühnenstück organisiert und somit auch auf intradiegetischer Ebene dazu zwingt, das Auftreten der Personen, ihr Erscheinen, Nichterscheinen etc., durch theaterspezifische Formen zu markieren.

Dass die Auftritte und Anfänge im *Miles Gloriosus* immer wieder neu gesetzt werden müssen, hat dabei nicht nur formale Gründe. Es wird auch durch den *Stoff* des Stückes in hohem Maße befördert: Denn das Stück selbst ist, wie auch *Amphitruo* oder *Menaechmi*, ein Spiel mit Doppelgängern, mit doppelten Identitäten, Auftritten und Verwechslungen. Es handelt sich also um die Inszenierung eines Stücks, das auch auf der inhaltlichen Ebene die

¹⁵ Plautus, Mil. 79, 85 (s. oben) und 98: ›date operam: nam nunc argumentum exordiar.‹

Insenzenierung eines Bühnenstückes und die fragilen Grenzen des Theatralen imitiert.

Letzteres gilt vor allem für die Auftritte der Hetäre Philocomasium, die weniger eine »Gernschläferin« als vielmehr eine »Liebhaberin der »comitas«, mithin eine Figuration des Genres der Komödie ist. Philocomasium lebt als Geliebte des Pyrgopolinices in dessen Haus, ist aber in den Seemann Pleusicles verliebt, dem wiederum Palaestrio, der jetzige Sklave des Pyrgopolinices, früher einmal als ein treuer Sklave gedient hatte. Um die beiden Liebenden zusammenzuführen, inszeniert Palaestrio – der Regisseur und Architekt des weiteren Verlaufs – einen Plan. Da Philocomasium in einer nachgerade mikroskopischen Spiegelung der theatralen Situation in ein Zimmer im Hause ihres Herrn eingesperrt ist, wird zum Nachbarhaus hin (also auf der Bühne unsichtbar) ein verborgenes Loch in die Wand geschlagen, durch das sie trotz der Bewachung des Hauses gelegentlich flüchten kann. Die beiden Liebenden können sich nun treffen – allerdings nur, solange sie dabei nicht auch erwischt werden. Um auch dieses Problem zu lösen, wird die Idee der Doppelung ins Spiel gebracht: Philocomasium – so der Plan Palaestrios – soll mal sie selbst sein, mal ihre eigene, fingierte Zwillingschwester, die – angeblich – gerade eben zu Besuch nach Ephesos gekommen ist. Sie hat also – auch auf der Ebene des Bühnengeschehens – die Aufgabe, zwischen der bühnenweltlichen Realität und dem in dieser Welt erzeugten Spiel, in dem sie die Rolle einer Zwillingschwester einnimmt, hin- und herzuspringen.

Das »Theaterspielen« – und die Notwendigkeit, die jeweilige Identität durch einen entsprechenden Auftritt zu inszenieren oder wieder abzulegen – wird im *Miles Gloriosus* also nicht nur strukturell gezeigt, sondern es ist auch wesentlicher Teil des *Stoffs*. Außerhalb ihres Zimmers mimt Philocomasium die Zwillingschwester, innerhalb des Zimmers ist sie sie selbst. Auch ihre Charaktereigenschaften erweisen sich als durchaus tauglich für die trügerische Mimesis. Denn wie Palaestrio lobend anerkennt:

domi habet animum falsiloquom, falsificum, falsificum, falsiurium
domi dolos, domi délenifica facta, dómi fallacias. (Mil. 191f.)

Sie ist von Haus aus falsch in Wort und Tat und auch beim Eid. Listen und Beschwichtigungen und Verstellungen sind bei ihr zuhause.

Nicht nur der sprechende Name der Philocomasium, der sich (wie gesagt zumindest *auch*) als »diejenige, die die Komödie liebt« ausdeuten lässt, macht *sie*, die sich verdoppelt und ihren Auftritt in der einen oder anderen

Rolle immer wieder neu erschaffen muss, zu einer Figuration der *mise en abyme*.¹⁶ Auch ihre Charakterisierung als eine Figur der Verstellung, die gewissermaßen generisch bedingt nichts anderes tut, als eine über die Realität hinausweisende Welt zu erzeugen, weist darauf hin, dass Philocomasium hier als eine poetologische Chiffre der Illusionserzeugung auftritt. Das Spiel im Spiel ist dabei jedoch, anders als etwa im Hamlet, kein Spiel, das wiederum als Spiel gerahmt und ausgezeichnet wäre. Vielmehr gehen Spiel und (gespielte) Realität ineinander über und werden von den jeweils auf der Bühne befindlichen Figuren nicht zwingend als das jeweils eine oder andere erkannt. Philocomasium sieht ja, auch als ihre Zwillingschwester, aus wie Philocomasium; es muss daher – in jedem Falle für den Zuschauer, zuweilen aber auch für einzelnen Figuren auf der Bühne – markiert werden, zu welchem Zeitpunkt sie in welcher Rolle auftritt.

Eine der Techniken des Rollenwechsels ist dabei das Schweigen. Durch das Schweigen tritt die Figur, auch wenn sie physisch auf der Bühne bleibt, in ihrer einen Rolle ab, um wenig später durch die Wiederaufhebung des Schweigens in ihrer zweiten aufzutreten. So verlässt Philocomasium in der Verweigerung der Kommunikation ihre Rolle der Philocomasium, um in dem Moment, als sie wieder anfängt zu sprechen, ihren Auftritt als die fingierte Zwillingschwester Dicea zu markieren: Als sie mit ihrem richtigen Namen angesprochen wird, reagiert sie nicht – so als sei die mit der Nennung des Namens adressierte Figur auf der Bühne auch physisch nicht mehr anwesend. Ihr Schweigen wird dabei durch die Worte des Palaestrio und ihres Wächters Sceledrus versprachlicht und somit explizit

¹⁶ Vollends deutlich wird das Doppelspiel in dem Moment, als Periplectomenus, der eingeweihte Nachbar, physisch mit Palaestrio auf der Bühne, im ›Gespräch‹ mit dem Publikum über dessen Art, im Stillen nachzudenken, reflektiert (II/2): Periplectomenus, auf der Bühne ebenso wie Palaestrio noch physisch anwesend, zieht sich aus dem Raum der Bühne zurück, während Palaestrio überlegt, wie sich die Tatsache, dass Philocomasium mit ihrem Liebhaber gesehen wurde, wieder ungeschehen machen lässt. Wie ein *a-parte*-Sprecher, der zwar auf der Bühne steht, nicht aber Teil des dortigen Geschehens ist, kommentiert Periplectomenus in einer Szenenreportage das Verhalten des Palaestrio (Mil. 200–215) – wie dieser die Schenkel schlägt, mit den Fingern schnipst, das Kinn auf seinem Arm, gleich einer Säule, aufstützt –, um mit den Worten zu schließen, dass alles so perfekt ist, wie es der Sklavenfigur in der Komödie ansteht: »eugae! euscheme hercle astitit et dulice et comoedice;/ numquam hodie quiescet priu' quam id quod petit perfecerit./ habet opinor –« (Mil. 213ff.). (»Bravo! Toll, wie anständig er dasteht! Sklaven- und komödienhaft! Er wird nicht eher ruhen, als bis er das, was er sich vorgenommen hat, vollendet hat – ich glaub, er hat's!«) Mit anderen Worten: das Bühnengeschehen – Periplectomenus' Reportage über Palaestrios Pantomime – imitiert die Regeln des Genres, in dem das szenische Geschehen selbst situiert ist.

als ein solches ausgestellt. Hinzu kommt nun aber, als sie beginnt zu sprechen, auch die explizite Negation der alten Identität: Philocomasium streitet ab, die Personen, die sie eigentlich kennen müsste, auch tatsächlich zu kennen:

[Sceledrus]: quid nunc taces? tecum loquor [Palaestrio]: immo edepol tute tecum; nam haec nihil respondet. [Sc]: te adloquor, viti proprique plena, quae circum vicinos vagas. [Philocomasium] quicum tu fabulare?
[Sc]: quicum nisi tecum? [Ph]: quis tu homo es aut mecum quid est negoti?
[Sc]: me rogas? hem, qui sim? [Ph]: quin ego hoc rogem quod nesciam?
(Mil. 422–426)

[Sc.] Wie, du schweigst? Ich rede mit dir [Pa]: Nein, mit dir selbst.
Denn sie antwortet nichts [Sc]: Ich sprech zu dir, du dummes Weibstück,
das hier so um die Häuser schleicht! [Ph]: Mit wem schwatzst du eigentlich?
[Sc]: Mit wem denn wohl? Mit dir natürlich! [Ph]: Wer bist du denn, und was hast du mit mir zu tun?
[Sc]: Das fragst du mich? Du fragst mich, wer ich bin? [Ph] Ja, warum nicht, wo ich es doch nicht weiß?

Ihre alte Identität, die ja auch durch ihre Kenntnis der ihr umstehenden Personen bestimmt wird, legt Philocomasium auf diese Weise gleichsam ab.¹⁷

Eine weitere Technik, den intendierten Rollenwechsel zu indizieren, ist das Selbstgespräch, in dem das ›Als-Ob‹ als solches expliziert wird, und dessen Inhalt sich natürlich extradiegetisch an den Zuschauer richtet.

Als Palaestrio zwei Damen, Acroteleutium und Milphidippa, darum bittet, in den Rollen der vermeintlichen Verehrerin und deren Dienerin den Pyrgopolinices so zu umwerben, dass er infolge dessen Philocomasium freiwillig entsorgen wird, tritt Milphidippa mit den Worten auf die Bühne:

¹⁷ Dass ihr neuer Name auch semantisch auf die Falschheit ihrer neuen Identität verweist – er drückt genau das Gegenteil von dem aus, was sie tatsächlich ist –, wird dabei von Sceledrus, ohne dass dieser wissen könnte, welche Bedeutung seiner Bemerkung beizumessen ist (was wirklich ›läuft, kann er ja noch nicht wissen), angesprochen: »[Palaestrio]: quis igitur vocare? [Philocomasium]: Dicaeae nomen est. [Sceledrus]: iniuria's, / falsum nomen possidere, Philocomasium, postulas; / ádikos es tu, non dikaía et meo ero facis iniuriam.« (Mil. 436–438) (»[Pa]: ›Wie also heißt du?‹ [Ph]: ›Mein Name ist Dicaeae‹ [Sceledrus]: ›Wider alles Recht legst du dir da, Philocomasium, einen falschen Namen bei: ›Ungerecht‹ bist du, nicht ›gerecht‹, und meinem Herrn tust du Unrecht.«) Gewissermaßen performativ bringt der falsche Name die Falschheit der Figur zur Sprache.

Iam est ante aedis circus ubi sunt ludi faciundi mihi.
dissimulabo, hos quasi non videam neque esse hic etiamdum sciam (Mil. 991f.)

Gleich ist vor dem Haus der Zirkus, wo ich Spiele machen soll. Ich werde mich verstellen und so tun, als ob ich sie nicht sehe und nicht weiß, dass sie schon hier sind.

Anders als bei Philocomasium besteht die Doppelung der Milphidippa zwar nicht in der Person, sondern in ihren charakterlichen Eigenschaften – Milphidippa spielt ja nicht zwei verschiedene Figuren (eine reale und eine imaginierte), sondern sie gibt vor, eine Eigenschaft zu besitzen, die sie in Wahrheit gar nicht hat. Es ist jedoch interessant, dass die Tatsache, dass sie dem alten Pyrgopolinices etwas vorgaukelt, immer wieder in der Szene sichtbar wird und sie dadurch als Produzentin dieses Spiels erkannt werden kann – nämlich durch die Flüstergespräche, die Milphidippa mit Palaestrio führt und die nur der Zuschauer, nicht aber der Betrogene, Pyrgopolinices, hören kann.

Die Auf- und Abtritte der Figuren bzw. ihrer Rollen werden hier also durch eine Veränderung der Stimmlage inszeniert. Als Milphidippa Palaestrio um Erläuterung des Planes bittet:

quo pacto hoc Ilium appelli
velis, id fero ad te consilium (Mil. 1025f.)

Sag mir doch mal den Plan: Wie soll ich dieses Troja angreifen?

werden die Worte ebenso wie die sich anschließende Absprache ganz offensichtlich geflüstert. Denn wenn Pyrgopolinices, der ja physisch gerade neben diesen beiden steht, seinen Sklaven darum bittet, ihm von dem Gespräch zu berichten:

aliquam mihi partem hodie operae des denique, iam tandem ades †ilico†
[...] quid illaec narrat tibi? (Mil. 1030f.)

Steh doch auch mir ein wenig mal zu Diensten und komm jetzt endlich her [...].
Was hat das Mädchen dir erzählt?

so ist klar, dass das Flüstern die vorübergehende Absenz einer Figur hatte markieren sollen. Ähnlich wie das Schweigen zeigt auch der Stimmwechsel an, dass der physisch weiterhin präsente Schauspieler aus dem *szenischen* Ort (vorübergehend) verschwunden ist. Dass sich ein Schauspieler rein körperlich auf der Bühne befindet, heißt demnach nicht, dass er auch als

Figur ›im Spiel‹ ist, und es heißt vor allem nicht, dass ihn die übrigen Figuren wahrnehmen. Vielmehr kann es sein, dass ein Teil der Figuren auf der Bühne sich in diesem, ein anderer Teil in jenem Spiel befindet oder der eine aus der Außenperspektive spricht, ein anderer wiederum aus dem szenischen Geschehen heraus.

Plautus' Komödien sind demnach alles andere als ein Illusionstheater. Sie bemühen sich darum, die Illusionserzeugung zu reflektieren und sich den szenischen Raum durch die Inszenierung von Anfängen auch innerhalb des Stücks immer wieder neu zu erobern. Die Verweise auf den theatralen Raum sind dabei keine gelegentlichen metatheatralen Einstreuungen, die quasi *ex post* auf die Theatralität reflektieren, sondern ein essentielles Verfahren, um die Illusion aus- und herzustellen. Oder (doch das würde ich als einen Ausblick formulieren wollen) sie dienen gerade als metatheatrale Einstreuungen der Erzeugung einer Illusion – allerdings nicht etwa einer Bühnenillusion, sondern der – über das gesamte Stück hinweg gespannten – Illusion. Der Zuschauer soll glauben, dass der theatrale Raum auch noch zu Plautus' Zeiten so fragil ist, dass er durch die beschriebenen Verfahren immer wieder neu konstituiert werden muss, und die Bühnenillusion nur dadurch erzeugt werden kann, dass sich der Zuschauer in der Rolle des Zuschauers erkennt. Das jedenfalls würde erklären, warum das Verfahren meist bis zum letzten Vers noch durchgehalten wird. Wie Pyropolinices, die Figur des Miles Gloriosus, ganz zum Schluss sagt: »Lasst *uns* ins Haus gehen – *ihr* mögt jetzt klatschen.«¹⁸

¹⁸ Plautus, Mil. 1437: »eamus ad me. plaudite«, Hervorhebungen in der Übersetzung von AW.

ORSOLYA KISS

Handlungsmodelle und Dramenanfänge Gottscheds *Sterbender Cato* und Lessings *Emilia Galotti*¹

I. Dramenanfang als Herausforderung – Anfang der narrativen Funktionalisierung der Zeit in der Aufklärung

Im Folgenden werden die Dramenanfänge von Gottscheds *Sterbendem Cato* und Lessings *Emilia Galotti* untersucht, um einige zeitspezifische Züge der Gestaltung dieser Dramen vor Augen zu führen. Auf der einen Seite sieht Gottscheds Handlungsmodell – wie zu zeigen sein wird – die Funktion des Dramenbeginns in einer deutlichen Darstellung der Charaktere, wobei »deutlich« in einem spezifisch poetologischen Sinne verstanden werden muss. Dieses Verfahren der Charakterdarstellung liegt auf der anderen Seite auch dem Anfang von *Emilia Galotti* zugrunde, obwohl – wie ebenfalls zu zeigen sein wird – in einer wesentlich moderneren Version. Für den Vergleich beider Anfänge ausschlaggebend ist die These, dass ein Bewusstsein für die poetologischen Probleme der Anfangsgestaltung als Symptom einer narrativen Funktionalisierung der Zeit begriffen werden kann, wie sie mit Lessings Œuvre einsetzt.² Weder soll damit behauptet werden, dass ein Zeitbewusstsein im allgemeinen Sinne zur Erklärung des Aufkommens

¹ Für ihre hilfreichen Bemerkungen und Vorschläge danke ich Fritz Breithaupt, Johannes Türk, Marian Rothstein und Gregor Middell sowie den TeilnehmerInnen der Tagung, vor allem Claude Haas, Steffen Martus, Ethel Matala da Mazza und Andrea Polaschegg.

² Bekanntlich kann man die ersten theoretischen Reflexionen über den Dramenbeginn in Lessings Umkreis finden: Friedrich Nicolai behauptet z.B.: »Von der Erklärung des Vorwurfs wird hauptsächlich gefordert, daß sie natürlich und deutlich sey; [...] dieß muß auf eine Art geschehen, daß es nicht scheine als wolle der Dichter wovon Nachricht geben, sondern als wären die Handelnden im Begriff, eine gewisse Handlung vorzunehmen. Es ist also allemal kalt, wenn ein Held seinem Vertrauten erzählt, was derselbe schon lange wissen müßte, nur damit die Zuschauer etwas davon erfahren. Hingegen ist es vortrefflich, wenn selbst die Erklärung des Vorwurfs schon ein Stück der Handlung, oder eine unmittelbare Vorbereitung derselben ist.« (Friedrich Nicolai, Abhandlung über das Trauerspiel, in: Gotthold Ephraim Lessing/Moses Mendelssohn/Friedrich Nicolai, Briefwechsel über das Trauerspiel, hg. u. kommentiert von Jochen Schulte-Sasse, München 1972, S. 1–44, hier S. 26)

dieser Problematik hinreichend sei,³ noch dass es als Faktor andere – wie etwa die Erzeugung von Illusion – überwiege. Vielmehr geht es darum, nachzuvollziehen, warum vor Lessing zumindest in der deutschen Tradition jegliche Auseinandersetzung mit dem ›Anfang‹ und mit ihm einhergehenden Gestaltungsproblemen fehlt bzw. nicht über formelhafte Postulate hinaus gelangt.

Im Hinblick auf Lessings Poetik, unter dem besonderen Gesichtspunkt narrativer Zeitmobilisierung, ist es von zentraler Bedeutung, dass dieser einen spezifischen Zeitbegriff, den der ›Sukzession‹, erstmals explizit als Differenzierungsmerkmal für Dichtung als eigenständige künstlerische Form einführt. ›Sukzession‹ oder ›ordo succesivorum in serie continua existentium‹ geht als Zeitbegriff in seiner philosophischen Dimension zu Lessings Zeit zwar auf Leibniz zurück;⁴ Lessing und Gottsched ist er jedoch nur in der Wolff'schen Auslegung, und damit ohne seine weitreichenden metaphysischen Implikationen, geläufig.⁵ Das Wesentliche dieses prämodernen Zeitbegriffes ist die Annahme einer Ordnung des Aufeinanderfolgens von Teilen, in der ein immanentes Verknüpfungsprinzip zwischen den

³ Dass Zeitbewusstsein im allgemeinen Sinne auch bei Gottsched eine große Rolle spielt, legt Steffen Martus in seinem Aufsatz über ›Gründlichkeit‹ dar und kommt zu dem Schluss: »Die Reform des Wissens im Zeichen der ›Gründlichkeit‹ markiert auch einen Wechsel in der Zeitsemantik.« Vgl. Steffen Martus, Gründlichkeit. J.C. Gottscheds Reform von Zeit und Wissen, in: *Scientia Poetica* 6 (2002), S. 28–58, hier S. 37.

⁴ Der deutschen Aufklärung sind Diskussionen über das Wesen der Zeit aus Heinrich Köhlers deutscher Übersetzung der Leibniz-Clarke-Korrespondenz geläufig. Während die Newtonianer darauf bestanden, dass Zeit als eine Art ›Container‹ aufgefasst werden soll, der unabhängig von den Ereignissen der Welt besteht (›absolute Zeit‹), begriff Leibniz Zeit (definiert als ›ordo succesivorum in serie continua existentium‹) als Relationen einer intersubstantiellen Ordnung; ontologisch betrachtet sei also Zeit keine separate Substanz, kein unabhängiger ›Container‹, sondern ein ›Gedankending‹. Vgl. Volkmar Schüller, Der Leibniz-Clarke Briefwechsel, Berlin 1991, S. 96. Damit ist weder die Kant zugesprochene Auffassung gemeint, dass Zeit und Raum ausschließlich menschliche kognitive Kategorien darstellten, noch dass es Zeit an sich überhaupt nicht gebe, dass sie im modernen Sinne ›illusionär‹ sei. Die Ursprünge dieses Gedankengangs kann man in der Leibniz-Clarke-Korrespondenz nachlesen, wo Leibniz ihn prägnant darlegt (S. 94ff.). Vgl. auch Lewis White Beck, *Early German Philosophy. Kant and His Predecessors*, Bristol 1996, S. 230f. sowie S. 269f.

⁵ Nach dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* »übernimmt [Wolff] zwar den Wortlaut der Leibniz'schen Definition, trivialisiert aber deren Inhalt in Unkenntnis der von Leibniz geheim gehaltenen Papiere zur Metaphysik. Daher bleibt Leibniz' Lehre von Raum und Zeit trotz Wolff und Baumgarten zunächst ohne Wirkungsgeschichte« (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter u.a., Basel 2004, Bd. 12, S. 1233. Diese Sicht bestätigt auch Beck, *Early German Philosophy* [Anm. 4], S. 269).

in der Zeit geordnet auftretenden Teilen von sekundärer Bedeutung gegenüber diesem primären Ordnungsprinzip ist.⁶

Hier können die Auswirkungen dieses prämodernen Begriffes nur andeutungsweise und nur insofern behandelt werden, als sie die poetologischen Reflexionen über Dramenanfänge betreffen. Ausreichen mag daher zunächst der Hinweis, dass beide Autoren mit Wolffs Zeitbegriff vertraut waren und dessen Relevanz für ihre Handlungsmodelle abweichend und wie folgt ausgelegt haben. Bei Gottsched,⁷ dessen ›Zeitverständnis‹ in der Regel mit einer angenommenen, ›mechanischen‹ Auffassung der Einheit der Zeit abgetan wird, lässt sich eine im Wesentlichen auf Ordnung zugespitzte Verwendung des Begriffs ›Sukzession‹ beobachten: Zeit versteht er als neutrales Ordnungsprinzip und spricht so insbesondere dem Vergangenen die Macht der Bestimmung des Zukünftigen ab. Ein näherer Blick auf den Anfang seines Dramas *Sterbender Cato* soll dies belegen. Lessing seinerseits insistiert darauf, dass Poesie eine Handlung ist, deren Teile notwendig aufeinander folgen und die damit genauso wie die Zeit, in der sich die Handlung abspielt, sukzessiv geordnet ist. Anders als Gottsched begreift er Sukzession damit nicht als akzidentelles Phänomen, sondern mobilisiert sie als Harmoniegaranten zwischen Inhalt und Form, mithin also als wesentliche poetologische Kategorie. Seine *Emilia Galotti* kann in diesem Sinne als eine Kritik an Gottscheds Konzeption der ›deutlichen‹ Darstellung gelesen werden, mit deren Ablösung Lessing das Prinzip der Sukzession als die eigentliche, essentielle Komponente dramatischer Handlung zu etablieren sucht.

⁶ Dies mag daran liegen, dass – wie Luhmann behauptet – die Zeit, sofern sie ausschließlich als Sukzession definiert werde, »selbst so weit abstrahiert ist, daß sie einer Ereignisabfolge nicht mehr von sich her Einheit verleiht. Die Einheit einer Sukzession kann dann weder von den Einzelereignissen her noch als Gesamtheit oder Menge von Ereignissen definiert werden.« (Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1996, S. 287)

⁷ In den *Ersten Gründen der gesamten Weltweisheit* folgt Gottsched eng der Wolff'schen Auffassung: Sukzession sei eine »Ordnung der Dinge, die aufeinander folgen«. Gleichzeitig fasst er sie als etwas partiell Illusionäres auf: »Es giebt aber bey der Zeit ebensowohl, als oben bei dem Raume, etwas eingebildetes« (Johann Christoph Gottsched, *Erste Gründe der Gesamten Weltweisheit*, in: ders., *Ausgewählte Werke in 14 Bänden*, hg. von Joachim Birke, Berlin 1968ff., hier Bd. 5/1, S. 242).

II. Am Anfang war der Charakter – Gottsched'sche Handlungsmodelle

Zwar behandelt Gottscheds *Versuch einer critischen Dichtkunst*⁸ den Dramen-anfang an keiner herausgehobenen Stelle; implizit weist er diesem aber eine klare Funktion zu. Gottsched führt bekanntermaßen den aristotelischen Handlungsbegriff, den er »Fabel« nennt und als »Hauptwerk der ganzen Poesie«⁹ betrachtet, in die zeitgenössische Diskussion ein. Dies geschieht mit einer wesentlichen Akzentsetzung: Alles käme, wie Gottsched ausführt, auf »die Charactere der Tragoedie [an], dadurch die Fabel ihr rechtes Leben bekoemmt«.¹⁰ Mit dieser Betonung stellt sich Gottsched in eine lange – freilich antiaristotelische – Tradition, der der Charakter wesentlich erscheint als eine einheitliche Handlung. Jede Hauptfigur, so Gottsched, müsse der Autor eines Dramas »deutlich« (im strengen Sinne aufklärerischer Semiotik) darstellen: »Sogleich in dem ersten Auftritte, den sie hat, muß sie ihr Naturell, ihre Neigungen, ihre Tugenden und Laster verrathen; dadurch sie sich von anderen Menschen unterscheidet«.¹¹ Für die Gestaltung des Dramen-anfangs im Sinne Gottsched'scher Poetologie folgt daraus zweierlei: Erstens wird seine Funktion von der Handlungsfolge abgekoppelt. Der Anfang ist eben nicht dadurch gekennzeichnet, dass er etwa *in medias res*¹² oder anderswo im Ereignisablauf verankert sein soll, sondern seine Funktion wird allein an die notwendige Charakterdarstellung geknüpft. Zweitens fordert Gottsched eine »deutliche« Darstellung: »Es ist naemlich diejenige Vorstellung deutlich, wo ich im Stande bin, die

⁸ Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, in: ders., *Ausgewählte Werke* (Anm. 7), Bd. 6/1 u. 6/2.

⁹ Ebd., Bd. 6/1, S. 220.

¹⁰ Ebd., Bd. 6/2, S. 324.

¹¹ Ebd.

¹² Es ist bezeichnend für die Zwischenstellung Gottsched'scher Dramatik, dass die Problematik des *in medias res* implizit zwar andernorts in seiner Dichtkunst auftaucht, ihm aber weder in der Poetik noch im Drama eine besondere Stellung zugebilligt wird. »Eine ganze Fabel erfordert nicht allemal den voelligen Umfang aller Begebenheiten, die einigen Zusammenhang miteinander haben: sondern es ist genug, daß sie alles dasjenige enthellt, was zu der Sittenlehre, die man vortragen will, unentbehrlich ist. Z.E. Die Ilias Homers ist eine Fabel vom Zorne des Achilles, und den traurigen Wirkungen desselben.« (Ebd., Bd. 6/1, S. 210) Freilich wirkt der krude Drang Gottscheds zur Moralisierung etwas befremdlich; der Kerngedanke scheint hier jedoch bereits präsent zu sein. Lessing nimmt denselben Gedanken in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* auf; ich komme später darauf zurück.

Merkmale anzugeben, daran ich die empfundene Sache von andern unterscheide«. ¹³ Damit ist zunächst gefordert, dass die Prädikate (etwa Laster, Tugenden und Handlungen) jeder Figur dem Zuschauer vermittelt werden, was zugleich impliziert, dass alle dynamischen Züge (wie etwa die Vorgeschichte eines Charakters oder seine Handlungen) einer eher statischen Darstellung untergeordnet werden, die den Charakter möglichst klar konturiert. Aus heutiger Perspektive wirken die affirmativen Einzelhandlungen von Gottscheds Charakteren deshalb häufig sinnentleert: Anstatt dass die Figur in Interaktion mit anderen sukzessive entwickelt würde, dienen ihre Handlungen lediglich dazu, ihre Haupttugend oder ihr Hauptlaster zu bestätigen. Um also im Sinne Gottscheds einen Handlungsfortgang anzustoßen, ließe sein Handlungsmodell eine Exposition erwarten, in der die im Schauspiel auftretenden Figuren »deutlich« vor unsere Augen treten und ihrem Wesen gemäß handeln. ¹⁴ Gleichzeitig müssten deren Charaktere – besonders der von Cato – von Anfang an als zwiespältig erscheinen, um wenigstens in der Perzeption des Zuschauers die Peripetie vorzubereiten. Der Anfang von Gottscheds Musterdrama lässt sich tatsächlich dergestalt interpretieren. So trifft in der Einleitungsszene Arsene, die Königin Phrats, in dem von römischen Heeren umzingelten Utica ein, angeblich in der Hoffnung, dort Catos Schutz vor ihrem aufdringlichen Bräutigam zu genießen. Ein einleitendes Gespräch wird durch Catos Erscheinen unterbrochen, nicht jedoch ohne dass Arsene ihn dem Zuschauer kurz vorstellen kann:

Doch, Cato koemmt bereits. Phoenice, siehst du nicht,
Wie seiner Weisheit Strahl durch Schmerz und Kummer bricht.
Bewundre doch den Held! Wo hat er seines gleichen?
Die Goetter haben ihn mit vielen Ungluecksstreichen
Bisher umsonst versucht. Er steht noch immer fest:
Weil ihn sein starker Muth nicht einmal wanken laeßt.
Er bleibt ganz gleich gesinnt, bey allen ihren Schlaegen,
Und setzet ihrem Zorn nichts, als sich selbst, entgegen:
Ein vielmal groeßer Lob – – !¹⁵

¹³ Gottsched, Erste Gründe der Gesamnten Weltweisheit (Anm. 7), Bd. 5/1, S. 526.

¹⁴ Auf dieser Basis könnte man auch leicht argumentieren, dass sich die Exposition im Stück bis in den dritten Akt hinein verlängert, wo die letzte Hauptfigur, Cäsar, erscheint. In der Tat scheinen alle Figuren auf die Identitäten der anderen fixiert zu sein, bis im dritten Akt nach der »Entscheidung« Arsenes endgültig feststeht, wer auf wessen Seite steht. Erst nachdem alle Identitäten auf diese Weise festgelegt worden sind, kann die eigentliche Handlung, der Freitod Catos, zustande kommen.

¹⁵ Gottsched, Sterbender Cato, in: ders., Ausgewählte Werke (Anm. 7), Bd. 2, S. 1–114, hier V. 63–71. Im Folgenden unter der Angabe der Verszahlen im laufenden Text zitiert.

Catos einführender Beschreibung mangelt es zweifellos nicht an ›Deutlichkeit‹. Sie wird von ihm sogleich mit einer ebenso ›deutlichen‹ Beschreibung der wesentlichen Charakterzüge Arsenes erwidert. Von ihm erfahren wir, dass sie »ein roemisch Herz« (V. 78) hat und zeitlebens der Allianz mit Cato treu geblieben ist. Noch in Arsenes Beschreibung der Hauptfigur vernimmt man kaum Zweifel an der Fehlerlosigkeit des tugendfesten Herrn Uticas; dessen eigene Aussagen stimmen bereits bedenklicher: »Hier zieht die Freyheit noch die letzte Kraft zusammen,/ Mit der die Republik gewiß zu Grunde geht,/ Und, wenn sie einmal fällt, wohl niemals aufersteht« (V. 126-128), um in der düsteren Vorhersage zu gipfeln: »Mein Schicksal lenkt mich stets die Bosheit zu bestreiten,/ Und sollt ich gleich dadurch mir selbst ein Grab bereiten!« (V. 141f.) Arsene entgegnet daraufhin etwas beunruhigt, wenn auch nach wie vor festen Glaubens: »Nein, Herr! ich bitte, gib der Ahndung kein Gehor!/ Das hoechstbedraengte Rom braucht so ein Haupt noch mehr.« (V. 143f.) Offensichtlich wird hier auf die rhetorische Strategie des ›semina spargere‹ zurückgegriffen, was im gegebenen Handlungskontext etwas weltfremd anmutet und bei Weitem nicht auf die Einführung der beiden Hauptfiguren beschränkt bleibt, sondern sich mit jeder neu auftauchenden Figur in schöner Regelmäßigkeit durch die Handlung zieht: Pharnaces beispielsweise, der Hauptintrigant des Stückes, wird unverhohlen als solcher herbeizitiert, und das im wortwörtlichen Sinne: Der Auftritt des Intriganten folgt – wie jener Catos kurz zuvor – auf dem Fuße. Poetologisch interessant wird dieses Verfahren immer dann, wenn es mit Handlungselementen wie zum Beispiel der Vorgeschichte¹⁶ eines Charakters koinzidiert, die aus modernem Blickwinkel durch ihren zeitlichen Verlauf geprägt sind. Zwar ist Catos Vorgeschichte Teil der Anfangsszene. Wie Wirtz jedoch bemerkt, setzt diese sich »im Grunde nur noch aus gezählten (nicht: erzählten) Begebenheiten« zusammen und ergibt »summarisch« die Haupttugend des Charakters: seine Standhaftigkeit.¹⁷ Fortan ist Cato

¹⁶ Vgl. hierzu die Beobachtung von Wolfgang Lukas, derzufolge die Dramen der Gottsched-Schule erst vergleichsweise spät handlungsrelevante Vorgeschichten zu integrieren vermögen. Es ginge also in diesem Sinne um eine ›Entdeckung der Zeit‹: »Eine weitere temporale Dimension ist durch die Konstruktion einer dem Text vorausliegenden handlungsrelevanten Vergangenheit gegeben, die noch kaum in der *Schaubühne*, nach 1745 indes sowohl in Tragödien als auch Komödien gehäuft auftritt.« (Wolfgang Lukas, *Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung* [ca. 1730–1770], Göttingen 2005, S. 117)

¹⁷ Thomas Wirtz, *Gerichtsverfahren. Ein dramaturgisches Modell der Frühaufklärung*, Würzburg 1994, S. 136.

auf diese eine Eigenschaft reduziert und sein Handeln fungiert nur noch als ewige Bestätigung seiner selbst. Poetologisch gesehen kann Catos Vorgeschichte eben nur in dem Maße Relevanz erlangen, wie Gottsched sie in dessen Haupttugend zu konvertieren vermag.¹⁸ Noch offensichtlicher erscheint dieses Verfahren in der anschließenden, mehr referierten denn in die Handlung integrierten Vorgeschichte Arsenes, deren Relevanz nicht nur vom zeitgenössischen Kritikerstandpunkt aus fragwürdig erscheinen musste.¹⁹ Auf der Flucht aus Rom vor einer ungewollten Heirat mit Pharnaces vernimmt Arsene die Todesnachricht ihres Vaters. Ihre Erzählung mündet in ein Liebesgeständnis: Arsene sei statt in ihren vom Vater gesegneten Bräutigam in einen ihr namentlich unbekannten römischen Gesandten verliebt: »Kurz, er bezwang mein Herz, durch einen schnellen Sieg;/Weil ihm was Göttliches aus Stirn und Augen stieg.« (V. 51f.) Arsenes Vorgeschichte ergibt aber weder kausallogisch Sinn,²⁰ noch ist sie chronologisch rekonstruierbar, da die Verlobung mit Pharnaces, die Begegnung mit dem unbenannten römischen Soldaten, die gescheiterte Heirat und die Flucht vor dem römischen Bürgerkrieg (vom Meuchelmord ihres Bruders ganz zu schweigen) in verschiedener Reihenfolge denkbar sind. Sinnvoll erscheint die Vorgeschichte nur in dem Maße, wie sie nicht ihrer determinierenden Geschichtlichkeit wegen, sondern in erster Linie als Mittel der Charakterbeschreibung gebraucht wird. Arsenes entflammte Liebe zu dem unbekannten römischen Soldaten sowie ihre Neigung zur römischen Tugend sollen als Zeichen dafür dienen, dass sie (trotz ihres Lebenslaufs) »Roemerin« (geblieben) ist: Die Vorgeschichte wird in ihrer Geschichtlichkeit annulliert und in einen Charakterzug konvertiert.

¹⁸ Cato bedient sich dieses Verfahrens häufiger im Drama, mit Vorliebe wenn der Sinn seiner Standhaftigkeit von anderen Figuren in Frage gestellt wird. Je mehr Cäsar vernünftig auf Cato einzureden versucht, um weiteres Blutvergießen zu vermeiden, umso mehr versucht Cato, Cäsars erzählte Vorgeschichte in eine negative Eigenschaft umzuwandeln: »Aus *Rachgier*, Caesar, ward das Schwert von Dir gezuecket.« (V. 879; Hervorhebung OK)

¹⁹ Siehe z. B. Immanuel Pyra, Untersuchung der innern Einrichtung des teutschen Cato nach den Regeln des Aristoteles, in: Johann Christoph Gottsched, Sterbender Cato, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 2002, S. 114–131, hier S. 120.

²⁰ Die Ankunft Arsenes in Utica scheint mindestens verdächtig. Wenn Arsene ihrem ungewollten Bräutigam tatsächlich entkommen wollte, wäre diese Stadt wohl der letzte »sichere Ort, es sei denn, der Königin Phrats wäre die Allianz Catos mit Pharnaces oder der bereits tobende römische Bürgerkrieg aus einem schwer einschbaren Grund entgangen.

Gottscheds Zeitverständnis im Drama geht demzufolge über ein rein mechanisches Befolgen des Einheitsprinzips hinaus.²¹ Vielmehr scheint der Faktor Zeit – im Sinne von Diachronizität – nahezu verdrängt und »alle Kausalketten [werden] in ihrer erwartbaren Konsekution« gekappt.²² Wesentlich trägt hierzu Gottscheds eigenartiges Handlungsmodell und die deutliche Charakterdarstellung bei, indem sie Handlungen inklusive ihrer Vorgeschichte, die aus moderner Sicht auf Zeitlichkeit angewiesen sind, gleichermaßen in zeitlose Eigenschaften²³ bzw. Attribute von Charakteren umkodieren. Da der Gottsched'schen Exposition somit lediglich zwei maßgebliche, jeweils rein charakterbezogene Funktionen zukommen (deutliche Darstellung und zwiespältiges Erscheinen), stellt sie mithin keinen sinnmäßigen Anfang einer Handlung dar, sondern verfährt aus moderner Sicht rein arbiträr. Die sukzessiven »Schritte« einer Fabel ereignen sich zwar in chronologischer Reihenfolge; sie sind aber dank ihrer quasilogischen Natur auf Ordnung in der Zeit statt auf kausale Entwicklung angewiesen,²⁴ wel-

²¹ Vgl. Wirtz, Gerichtsverfahren (Anm. 17), S. 104–107, 136–139, 146f.; Renate von Heydebrandt, Gottscheds Sterbender Cato und die Kritik. Analyse eines Kräftespiels, in: Wolfdietrich Rasch u.a. (Hg.), Rezeption und Produktion zwischen 1570–1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag, Bern 1972, S. 553–570; Helmut Arntzen, Von Trauerspielen. Gottsched, Gryphius, Büchner, in: ebd., S. 553–569.

²² Wirtz, Gerichtsverfahren (Anm. 17), S. 105.

²³ Nicht umsonst wiesen jene Zeitgenossen, denen Gottscheds Handlungsbegriff längst unverständlich geworden war, auf die Sinnlosigkeit des Anfangs hin. Immanuel Pyra mokiert sich über »die Taendeleyen mit der Arsene«, deren Verbindung zu Catos Selbstmord die Vorstellungskraft der Zuschauer übersteige: »Denn was hat endlich der Selbstmord des Cato mit allen vorhergehenden Tändeleien mit der Arsene zu tun, welche alle vier vorhergehende Aufzuege erfüllen.« (Pyra, Untersuchung der innern Einrichtung des deutschen Cato [Anm. 19], S. 122)

²⁴ Hier könnte man durchaus argumentieren, dass das Einheitsprinzip der Zeit für Gottsched Sinn ergibt, *gerade weil* sich die Zeitausdehnung eines solchen logischen Zusammenhanges leicht auf einen einzigen Syllogismus reduzieren lässt und daher die sinnstiftende Zeiteinheit eines Dramenablaufes als äußere Regel festgelegt werden muss. So darf der Autor denn auch ganz willkürlich verfahren, sobald es zur Fabel kommt: »Dieses theilt er dann in fuenf Stuecke ein, die ohngefaehr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natuerlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließet.« (Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst [Anm. 8], Bd. 6/2, S. 317). Lessing kritisiert demgegenüber genau diese Willkür im 13. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* anhand der Übersetzung von Destouches' *Der gelehrte Dorfjunker*: »Was kostet es denn auch für Mühe, aus drei Aufzügen fünf zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Not an den Mann gehet, so kann ja auch der Lichtputzer herauskommen.« (Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner u.a., Frankfurt a.M. 1985ff., hier Bd. 6, S. 246)

che sich am Zeitablauf zu orientieren hat. Gottscheds Verfahren unterdrückt auf skurrile Weise die Geschichtlichkeit der Figuren – durch Einfaltung ihrer Vorgeschichte in immer schon vorhandene Charakterzüge – und die Geschichtlichkeit des Geschehens selbst, indem Gottsched jedem Ereignis »den Ereignischarakter rundwegs abstreitet«²⁵ und Ereignisse stattdessen in Charakterzüge verwandelt.

III. Emilia Galotti: Am Anfang war das Rätsel

Dass der Dramenanfang von Lessings *Emilia Galotti* ein hyperreflexiver ist, wird als These wenig überraschen; ein wenig gewagt mag demgegenüber die Überzeugung anmuten, die im Folgenden vertreten wird: Der Anfang *Emilia Galottis* lässt sich als Kritik am beschriebenen Postulat der ›deutlichen‹ Charakterdarstellung und deren poetologisch unbefriedigendem Ergebnis verstehen. Da jedoch bereits die zeitgenössische Rezeption den Sinn des von Lessing gewählten Beginns der Handlung in Frage gestellt hatte und er bis heute in der Forschung als rätselhaft gilt,²⁶ mag dieses Wagnis interpretatorisch zumutbar sein, vielleicht sogar unmittelbar einleuchten, gilt *Emilia Galotti* doch in mehrfacher Lesart als Lessings Reflexion über den Stoff der Staatsaktion.²⁷ Misst man die episodenhafte Reihenfolge der Szenen, die durch Zufall eintreffenden Nebenfiguren und die teils eklatant fehlende kausale Verknüpfung der Handlungselemente allein an Lessings expliziten poetologischen Bemühungen,²⁸ scheint *Emilia Galotti* mit letzteren herzlich wenig zu tun zu haben. Wenn man jedoch diese für Lessing lose anmutende Fügung der Handlung aus der zuvor via Gottsched eingeführten Grundkonstellation beleuchtet – als ›deutliche‹ Darstellung der

²⁵ Wirtz, Gerichtsverfahren (Anm. 17), S. 106.

²⁶ Vgl. Neil Flax, From Portrait to Tableau Vivant. Pictures of Emilia Galotti, in: Eighteenth-Century Studies 19.1 (1985), S. 39–55, hier S. 41.

²⁷ In diesem Sinne stimme ich Arnd Bohm zu: Lessing setzt sich durchaus kritisch mit der von Gottsched repräsentierten Tradition auseinander. Jedoch lässt sich Lessings Stück und selbst seine Kritik an Gottsched besser verstehen, wenn man den gemeinsamen philosophischen Hintergrund einbezieht – unbestreitbar sind beide in die Wolff'sche Tradition einzuordnen – und dessen Relevanz für Lessings Werk nicht außer Acht lässt. Vgl. Arnd Bohm, Gottsched's Sterbender Cato as a Pretext for Lessing's Emilia Galotti, in: Seminar. A Journal for German Studies 24.1 (1988), S. 1–19.

²⁸ Vgl. etwa Lessing, Hamburgische Dramaturgie (Anm. 24), S. 329, 338.

Dramenfiguren – lässt sich womöglich ein Sinn des sonst recht willkürlich anmutenden Verfahrens erschließen.

Bekanntlich beginnt Lessings Drama im Stadtschloss des Prinzen, wo er eines frühen Morgens an seinem Schreibtisch arbeitend sich mit »Klagen, nichts als Klagen«²⁹ beschäftigt. Bei der Lektüre der Bittschriften stößt er auf den Namen Emilias: »Emilia? Eine Emilia? – Aber eine Emilia Bruneschi – nicht Galotti! Nicht Emilia Galotti! *Er liest* Viel gefordert, sehr viel. – Doch sie heißt Emilia. Gewährt!« (S. 293) Kurz darauf trifft unerwartet der Maler Conti ein, um zwei weibliche Porträts vorzustellen, eines von der Gräfin Orsina sowie sein »Studium der weiblichen Schönheit« (S. 299)³⁰, ein Abbild der Beschreibung Emilia Galottis. Dieses letztere wird vom Prinzen entzückt aufgenommen. Schließlich bringt Marinelli Nachricht von der Hochzeit des Grafen Appiani, was in das gequälte Liebesgeständnis des Prinzen mündet. Lessing führt also den Charakter Emilia Galottis allmählich und durchaus mittels medialer Steigerung ein. Zuerst erfährt der Zuschauer ihren Namen; durch das Gemälde werden weitere Informationen geliefert: ihre detailliert ausgemalte, engelhafte Schönheit und Tugend, ihr sozialer Stand, ihre elterliche Herkunft sowie deren Verhältnis zum Prinzen. Die mediale Steigerung mündet in eine mittels rhetorischer Steigerung besonders auffällig gestaltete Konversation, in der Marinelli viermal auf die dringenden »Sachfragen« nach identifizierenden Angaben des Prinzens antwortet: »Eben die«, bis der Prinz verzweifelt ausruft: »Sprich dein verdammtes »Eben die« noch einmal, und stoß mir den Dolch ins Herz!« (S. 303) Durch die wiederholten Antworten von Marinelli wird klar akzentuiert, dass es um »eben diese« Emilia Galotti geht, Emilias Charakter wird also ganz im Gottsched'schen Sinne »von allen anderen [unterschieden]«.³¹

Dramatisch und in Lessings Sinne bühnentauglich wird diese »deutliche« Darstellung nun dadurch, dass sie an die sich sukzessiv erschließende Lei-

²⁹ Lessing, Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: ders., Werke und Briefe (Anm. 24), Bd. 7, S. 291–371. Im Folgenden unter der Angabe der Seitenzahlen im laufenden Text zitiert.

³⁰ Conti zersetzt »das schöne Objekt« sogar in seine »Bestandteile«: »Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau sind von der Zeit an mein einziges Studium der weiblichen Schönheit.« (S. 298f.)

³¹ Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst (Anm. 8), Bd. 6/2, S. 324.

denschaft des Prinzen gekoppelt wird:³² Selbst der Name Emilia führt zu heftigen Reaktionen: »Auf einmal muß eine arme Bruneschi Emilia heißen – weg ist meine Ruhe und alles!« (S. 293) Durch das Einführen des Gemäldes wird der Verdacht einer emotionalen Verbindung weiter gestärkt, bis letztlich Marinellis Nachricht dem Prinzen endgültig allen Verstand raubt und zu seinem verzweiferten Eingeständnis der eigenen Gefühle führt: »Nun ja ich liebe sie; ich bete sie an. Mögt ihr es doch wissen!« (S. 303)

Dass der Lessing'schen Exposition eine ›deutliche‹³³ Charakterdarstellung zugrunde liegen könnte, mag skeptisch stimmen, kämpfte doch der Autor in seinen Spätschriften³⁴ energisch gegen eben diese Art von benennenden, beschreibenden, aufzählenden Verfahren in der Poesie. Was diesen Verfahren fehle, behauptet er, sei das Individuum selber, das sich nur durch seine Handlungen erschließen lasse. Allein Handlungen könnten den Zu-

³² Diese allzu deutliche Darstellung der Leidenschaft des Prinzen wurde in der zeitgenössischen Rezeption als irreführend angesehen: »Wenn z.B. Hector Gonzas Leidenschaft das Hauptstück im gegenwärtigen Stücke wäre, so könnte keine Exposition schöner seyn, als die jetzige. Sie verdiente zwar allemal zu lang genant zu werden, da in dem ganzen ersten Aufzug zur Handlung nicht ein Schritt gethan wird. So aber ist sie ein Hauptfehler.« (Jakob Mauvillon, Rezension von »Emilia Galotti«, in: Lessing, Emilia Galotti [Dokumente zur Rezeption] [Anm. 29], S. 871–927, hier S. 905)

³³ Auffällig ist, dass Lessing die Komplexität des Konzepts ›Deutlichkeit‹ erheblich über das aufzählende Verfahren hinausführt, wie wir ihm bei Gottsched begegnen. So können für Lessing auch historische Figuren ausschließlich in ihren Verhältnissen zueinander dem Zuschauer ›deutlich‹ gemacht werden. Schon in den *Abhandlungen über die Fabel* versuchte Lessing, die ›deutliche‹ Darstellung von historischen Charakteren auszuweiten: »Man hört: Britannicus und Nero. Wie viele wissen, was sie hören? Wer war dieser? Wer jener? In welchem Verhältnisse stehen sie gegen einander? – Aber man hört: der Wolf und das Lamm; sogleich weiß jeder, was er höret, und weiß, wie sich das eine zu dem andern verhält.« (Lessing, Fabeln und Fabelabhandlungen, in: ders., Werke und Briefe [Anm. 24], Bd. 4, S. 295–452, hier S. 381)

³⁴ In Lessings *Laokoon* fungiert gerade eine Schilderung von »Kräutern und Blumen« als das abschreckende Beispiel misslungener Dichtung – trotz aller meisterhaften Züge, die Lessing Hallers Beschreibung zugesteht: »Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet.« (Lessing, Laokoon, in: ders., Werke und Briefe [Anm. 24], Bd. 5/2, S. 125) Lessing fährt fort, um einen der Kerngedanken des *Laokoon* zu formulieren: »[...] ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet.« (Ebd., S. 126) Noch unmissverständlicher drückt er sich einige Seiten zuvor aus: »Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein.« (Ebd., S. 124)

schauern zuverlässige Indizien über Figuren geben,³⁵ weil sie beobachtbar und lesbar seien, wohingegen eine Charakterdarstellung ohne Handlung bloß ›deutlich‹ zu sein vermöge. Sie könne also nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Individuum selbst durch sie nicht erscheine. Aus diesem Grund ist es besonders aufschlussreich, dass sich in Lessings vorliegendem Drama die ›deutliche‹ Darstellung in Abwesenheit der Hauptfigur – Emilia Galotti erscheint erst in II/6 (!) – vollzieht; von dem Individuum Emilia Galotti haben wir also zunächst nichts als ein Bild, und das zudem im wörtlichen Sinne. Zwar kann man versuchen, wie der Prinz es tut, von Emilias »wie aus dem Spiegel gestohlen[em]« (S. 297) Bild auf den »Charakter der Person [zu] schließen« (S. 296),³⁶ »ihr Bild, ist sie doch nicht selber« (S. 295). Diese merkwürdige Vermischung von Charakter und Bild, von Gottscheds aufzählendem Verfahren und Lessings vielfach angegriffener Beschreibungspoesie, ist dadurch erklärbar, dass aus Lessings Sicht weder Beschreibung noch ›Deutlichkeit‹ an und für sich sukzessiv sind, es ihnen also jeweils am Poetischen, Dramatischen, »am Täuschenden gebricht«.³⁷ Die Bildhaftigkeit Emilia Galottis durchzieht als Motiv das ganze Stück. Wenn der Prinz sein »Ideal« im Gemälde wiederfindet, wenn das Gemälde dem »Werk« seiner »Phantasie« (S. 297) vollkommen entspricht, ist er nicht allein im Besitz eines solchen mentalen ›Bildes‹ oder ›Werkes‹. Wie Cuonz behauptet, hat Odoardo Galotti – gleichsam dem Erziehungsideal des 18. Jahrhunderts entsprechend – »aus seiner Tochter ein Bild standhaft-jungfräulicher Tugend gebildet; ein Standbild der Jungfräulichkeit«.³⁸ Auch Graf Appiani scheint über ein solches Ideal zu verfügen, wie aus der Szene ersichtlich wird, in der Emilia die »traurigen *Bilder* [...]« (S. 320)³⁹ zu

³⁵ Diese These unterstreicht auch Oschmann in seiner Analyse von Lessings Jugendkomödie: »Das Stück *Die Juden* präsentiert verschiedene Techniken, Wissen vom inneren Menschen zu erwerben. [...] Lessings neue Anthropologie zeigt sich folglich darin, dass sich der Mensch als Individuum durch seine Handlungen bestimmt, nicht durch seinen Namen, durch die Zugehörigkeit zu einem Stand, einem Volk oder einer Religionsgemeinschaft. Der Mensch soll als Einzelner und in seinem geschichtlichen Dasein, das sich in Handlungen konkretisiert, verstanden werden.« (Dirk Oschmann, *Darstellung und Gegendarstellung von Aufklärung, Handlung, Erzählung und Schein in Schillers Geisterseher*, in: Hans Adler/Rainer Godel [Hg.], *Formen des Nichtwissens der Aufklärung*, München 2010, S. 465–482, hier S. 469)

³⁶ Hervorhebung OK.

³⁷ Vgl. Anm. 34.

³⁸ Daniel Cuonz, *Reinschrift. Poetik der Jungfräulichkeit in der Goethezeit*, München 2006, S. 68.

³⁹ Hervorhebung OK.

vertreiben sucht, welche die Einbildungskraft ihres Bräutigams bevölkern, indem sie ihnen strategisch ein eigenes Bild entgegensetzt:

EMILIA Was trug ich, wie sah ich aus, als ich Ihnen zuerst gefiel?
– Wissen Sie es noch?

APPIANI Ob ich es noch weiß? Ich sehe Sie in Gedanken nie anders als so, auch wenn ich Sie nicht so sehe. (S. 320)

Um Appiani aufzuheitern, schildert sich Emilia in ihrer natürlichen Schönheit, in einem »fliegenden, freien Kleid«, ihr Haar (und hier schlägt das Gespräch fast in ein operettenhaftes Duett vom Lob ihrer Schönheit um) »in seinem eignen braunen Glanze; in Locken, wie sie die Natur schlug [...], die Rose darin nicht zu vergessen« (S. 320). Emilia ist nicht nur für die anderen Figuren ausschließlich als Bild vorhanden; sie ist sich dessen durchaus bewusst und manipuliert andere Figuren dadurch, dass sie ihnen ihr eigenes »Bild« argumentativ in Erinnerung ruft.

Was für einen Eindruck dieses Ensemble auf den melancholischen Bräutigam ausgeübt hat, erfahren wir nicht; nachvollziehbar wird dessen Effekt jedoch, wenn Emilia in der Schlusszene das Symbol ihres Bildes buchstäblich zerpflückt. Die vielfältig ausgelegten Aussagen über ihr »warmes Blut«, ihre »Sinne«, den »Tumult in [ihrer] Seele« (S. 369) verweisen auf ein lebendiges Wesen, das kein Gefangener eines räumlich-statischen, bildhaften Ganzen mehr bleiben will. Nachdem sie die Charaktereigenschaften abgestritten hat, die ihr »Bild« auszeichnen, beschließt sie ihr Gegenrede konsequent mit: »Ich stehe für nichts.« (S. 369)⁴⁰ Emilia greift das Bild an, das alle von ihr zu haben scheinen. Wenn sie dann die Blume zerpflückt, verneint sie letztendlich ihre Gleichsetzung mit dem paradigmatischen Charakterbild, das im gesamten Stück seit seiner Einführung im ersten Akt vorherrscht und das das Verhalten aller Figuren bestimmt. Indem die Schlusszene also auf das Zerpflücken der Rose in Emilias Haar hinausläuft, greift sie damit nicht nur ihre Reduktion auf dieses bildhafte Ganze als Charakter an. Das Drama endet zudem mit einer poetologischen Kritik an der »deutlichen« Charakterdarstellung der frühen Aufklärung, welche

⁴⁰ Die Zweideutigkeit dieser Aussage ist auch Müller Nielaba aufgefallen; er legt sie aber anders aus: »Emilia »steht für nichts«; vieles aber – und Entscheidendes [u.a. auch die Rose, OK] – scheint für sie zu stehen. [...] Vergleichend, übertragend, alle Möglichkeiten des sprachlichen Bedeutungspotentials ausschöpfend, läßt Lessing seine Emilia – in diesem Aspekt ganz Vorläuferin Penthesileas – einen tödlichen Dolch sich erreden.« (Daniel Müller Nielaba, »Schlafes Bruder, zu Wort gekommen«. Wie Lessing enden lässt, in: DVjs 73.2 [1999], S. 266–288, hier S. 280f.)

Lessing zufolge im sukzessiven Medium der Literatur ebenso fehl am Platze ist wie etwa die ausholenden Beschreibungen eines Haller.⁴¹ Ironischerweise negiert Emilias Handeln – indem sie sich umbringen lässt – ihre Identität mit dieser paradigmatischen Einheit; sie scheint ihr Ausscheiden aus der Welt vielmehr gerade dadurch zu provozieren, dass sie ihre Zugehörigkeit zu eben jener Welt als »standhafter Charakter« verneint. Der »Besitz«, die Autorschaft ihres letzten verzweiferten Aktes, ihres Selbstmordes bleibt ihr jedoch versagt. Vergebens behauptet sie wahrheitsgemäß »[...] mein Vater – Ich selbst – ich selbst [...]« (S. 370), worauf der Angesprochene nur zu antworten weiß: »Gehe mit keiner Unwahrheit aus der Welt.« (S. 370)

IV. Ausblick

Abschließend sei noch auf zwei für die Dramenankunftsdiskussion relevante Aspekte von Lessings *Emilia Galotti* hingewiesen. Wie der vorangegangene Vergleich zu zeigen versuchte, geht der Dramenankunft Gottscheds von der »deutlichen« Beschreibung seiner Charaktere aus; obzwar seine eigenartige Auffassung der Peripetie diese etwas relativiert, kann man dennoch behaupten, dass Gottscheds Drama im Großen und Ganzen mit der Tugend seiner Hauptfigur einsetzt und auch mit ihr endet: Cato bleibt das gesamte Stück hindurch standhaft. Dass dieses prästabilisierte Ethos der Hauptfigur einer Handlung keinen sinnvollen Anfang und kein sinnvolles Ende ergeben kann, wird als These durch Lessings dargelegte Kritik der »deutlichen« Charakterdarstellung in zweierlei Hinsicht untermauert. Erstens sollen Lessings Stücke den Zuschauer bekanntlich im richtigen Beobachten gewissermaßen trainieren, und so wird auch hier dem Zuschauer das richtige poetologische Verfahren vor Augen geführt, etwa wenn im Schloss Dosalo die auftretenden Figuren versuchen, die dem Drama zugrunde liegenden Kausalketten zurückzuverfolgen, um den Anfang aller Übel zu suchen. Zweitens ist von der Lessing-Forschung festgestellt worden, dass Emilias die Blume zerpflückende Hand und die väterliche Hand, durch welche sie stirbt, keineswegs vereinzelte Instanzen sind:⁴² »Hände« als Metonymie

⁴¹ Vgl. Anm. 34.

⁴² Insgesamt tauchen »Hände« 54-mal im Text auf (Paratexte sind hier eingeschlossen: mehrmals versuchen Charaktere, einander bei der Hand zu ergreifen und dadurch sie zum Handeln aufzufordern). Wie Ilse Graham treffend formuliert: »Nie dienen Hände

spielen das gesamte Stück hindurch eine dominante Rolle. Die ›disembodied hand‹ verdrängt so metonymisch andere poetische ›Bilder‹ und konstituiert damit die dramenpoetologische Aussage der Anfangs- und Schluss-szenen: eine Handlung, die das Charakterbild frühaufklärerischer Staatsaktionen vernichtet.

dazu, die Vision des Geistes zu hegen oder zu pflegen [...], sie verraten die Vision, heimtückisch oder gewalttätig, sie verfälschen oder morden sie.« (Ilse Graham, Geist ohne Medium. Zu Lessings Emilia Galotti, in: Gerhard Bauer/Sybille Bauer [Hg.], Gotthold Ephraim Lessing, Darmstadt 1968, S. 362–375)

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

MICHAEL OTT

Der Fall ins Drama Über Kleists Dramenanfänge

Und nun liegen wir, übereinander gestürzt,
mit unsern Blicken den Lauf zum Ziele vollendend,
das uns nie so glänzend erschien, als jetzt,
im Staube unsres Sturzes eingehüllt!
Heinrich von Kleist an Ernst von Pfuel, 7. Januar 1805

Die folgenden Überlegungen gelten der Poetik von Kleists Dramenanfängen, ihrem Spiel mit kulturellen Anfangsfiguren und ihrem reflexiven Aufbrechen von etablierten Gattungsmustern der Exposition. Insbesondere verfolgt die Lektüre das Konzept und die Bildlichkeit des *Falls*, der – in seiner mehrfachen Bedeutung als Kasus, als Sündenfall und als Sturz – am Beginn mehrerer Dramen Heinrich von Kleists erscheint. Die These des Folgenden ist, dass die Initialszenen mehrerer Dramen mit dieser für Kleists Denken zentralen Figur verschränkt sind und diese Verschränkung für seine Dramenpoetik immens folgenreich wird. Dies soll zunächst am Beginn des *Zerbrochenen Krugs* (I), dann an der Reflexion von Anfangsmustern (II) und insbesondere jenes des Falles (III) in verschiedenen Texten Kleists und abschließend an der ersten Szene von seinem letzten Drama *Prinz Friedrich von Homburg* (IV) gezeigt werden.

I. *Ab ovo*

Anschaulich zu machen ist die Besonderheit und Komplexität von Kleists Dramenanfängen zunächst am Beginn seiner Komödie *Der zerbrochne Krug*. Dieses Lustspiel – entstanden seit 1802, vorläufig fertiggestellt 1806 und schließlich 1811 erstmals vollständig gedruckt – beginnt bekanntlich unmittelbar und ungestüm mitten in einem Dialog, *medias in res*:

Erster Auftritt
Adam (sitzt und verbindet sich ein Bein). *Licht* (tritt auf).
Licht.

Ei, was zum Henker, sagt, Gevatter Adam!
Was ist mit Euch geschehn? Wie seht Ihr aus?

Adam.

Ja, seht. Zum Straucheln braucht's doch nichts, als Füße.
Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?
Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt
Den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst.

Licht.

Nein, sagt mir, Freund[!] Den Stein trüg' jeglicher –?

Adam.

Ja, in sich selbst!

Licht.

Verflucht das!

Adam.

Was beliebt?

Licht.

Ihr stammt von einem lockern Ältervater,
Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,
Und wegen seines Falls berühmt geworden;
Ihr seid doch nicht –?

Adam.

Nun?

Licht.

Gleichfalls –?

Adam.

Ob ich –? Ich glaube –?

Hier bin ich hingefallen, sag ich Euch.

Licht.

Unbildlich hingeschlagen?

Adam.

Ja, unbildlich.

Es mag ein schlechtes Bild gewesen sein.¹

An diesem Textanfang scheinen sich zunächst einige der Gründe zu erschließen, die zu einer – jedenfalls relativen – »Anfangsvergessenheit« der Literaturwissenschaft in Hinblick auf die Gattung Drama beitrugen. Der Eintritt in den Text erfolgt mit dem Auftritt einer Figur, die wiederum unmittelbar in einen Dialog mit der schon auf der Bühne präsenten Figur

¹ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Münchner Ausgabe, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. I, München 2010, S. 165f. Nach dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Sigle MA, Band-, Seiten- und Verszahl die Dramen im Text zitiert; die Brandenburger Ausgabe selbst (Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Frankfurt a.M. 1988ff.) wird mit der Sigle BKA zitiert. Das eingefügte Ausrufezeichen »[!]« nach BKA I/3, S. 9 (V. 7).

eintritt. Die Figurenrede wird performativ motiviert: Der Text bedarf keiner weiteren Erklärung oder Begründung; sein Beginn ist schlicht die Sprachhandlung, mit der die Handlung des ganzen Dramas einsetzt. Zudem motivieren die initialen Fragen hier eine Folge von Sprechakten, welche die Rolle der Figuren und sukzessive die dramatische Situation erschließen lassen, in der sie dem Zuschauer mit dem Beginn der Szene erschienen sind. Ein zentrales Stichwort, unter dem Fragen des Dramenbeginns in den Poetiken der Neuzeit verhandelt wurden, lautete bekanntlich ›Exposition‹; und zu den spätestens seit Lessing präferierten Techniken dieser Exposition gehörte eben die, unmittelbar in eine Situation einzutreten und die Information *über* sie – Wen hat man hier eigentlich vor sich? Wann und wo spielt das Ganze? usw. – in die Handlung und Dialoge der Figuren zu integrieren.² Diese Schließung der dramatischen Interaktion auf der Bühne, die konkret in der Verbannung von Prologssprechern und anderen Elementen zur Information des Publikums bestand, könnte man folglich so beschreiben, dass die Dramen tendenziell ihre eigenen Anfänge, die initiale Setzung einer in ihnen entworfenen fiktionalen Welt dissimulieren – weshalb diese Anfänge der Literaturwissenschaft poetologisch tendenziell weniger signifikant erschienen als zum Beispiel jene epischer Texte. Der zitierte Beginn des *Zerbrochenen Krugs* jedoch zeigt, dass dieser Fall komplizierter ist als jener anderer Dramen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Denn offenkundig ist hier der Anfang nicht lediglich Beginn der Handlung, sondern geht in mehrfacher Hinsicht ›aufs Ganze‹: Eine Figur mit dem sprechenden Namen »Licht« betritt die Szene³ und begehrt

² Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 22. April 1797: »[...] deshalb dünkt mich macht die Exposition dem Dramatiker viel zu schaffen, weil man von ihm ein ewiges Fortschreiten fordert und ich würde das den besten dramatischen Stoff nennen wo die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist.« (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel u.a., Bd. II/4: Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 9. Mai 1805, hg. von Volker C. Dörr und Norbert Oellers, Frankfurt a.M. 1998, S. 321 f.) In diesem Sinn heißt es in den Gesprächen mit Eckermann von Lessings *Minna von Barnhelm*: »Die beiden ersten Akte sind wirklich ein Meisterstück von Exposition, wovon man viel lernte und wovon man noch immer lernen kann.« (Ebd., Bd. II/12: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grütters, Frankfurt a.M. 1999, S. 475)

³ Wobei freilich zu konzедieren ist, dass der Name »Licht« erst zu Beginn des dritten Auftritts auch ausgesprochen wird: »Mir ahndet heut nichts Guts, Gevatter Licht.« (MA I, S. 179, V. 265) Dass ferner der Name »Licht« neben der Konnotation mit ›Aufklärung‹ auch den Beiklang des Luziferischen besitzen kann, betont zuletzt Günter Blamberg, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 261.

Aufklärung über einen rätselhaften »Vorfall«⁴; denn sichtbar (»Wie seht Ihr aus?«) ist anfangs nur dessen Symptom, die Wunde, welche er hinterließ und die ein *Verbinden* verlangt.⁵ *En miniature* reflektieren schon die beiden ersten Verse, worum es in Kleists Stück gehen wird – einen Vorfall in der Vergangenheit, den Schaden, der dabei entstand, und dessen Heilungsversuch durch ein »verbindliches« Verfahren. Der Anfang verweist auf das Ganze des Stückes, ja er enthält – »zum Henker« – sogar eine Figur des Endes; er ist, in einem Wort, paradigmatisch.

Und paradigmatisch ist vor allem die Sprache an diesem Beginn: Etabliert wird ein Lustspielton mit zweideutigen Flüchen, vertrauten Anreden, Interjektionen und Aposiopesen; und etabliert wird ebenso – und in erkennbarer Spannung dazu – das poetische Paradigma des Blankverses, der seit Goethes und Schillers Dramen bekanntlich zum bevorzugten Vers der Tragödie geworden war. Doch hier – »zum Straucheln braucht's doch nichts als Versfüße«, könnte man Adam variieren – stolpert man schon: Der zwölfte Vers führt nämlich in Form eines Choliambus⁶ gerade ein solches Stolpern vor.

⁴ Von den drei unterschiedlichen Versionen der 1. Szene enthalten zwei – die eigenhändige Handschrift Kleists (H) und die damit eng verwandten Fragmente im *Phöbus* (P) – den Ausdruck »Vorfall« in einer Replik Lichts; erstaunlicherweise behält die (spätere) Buchausgabe »Begebenheit« bei – vielleicht, um eine allzu massive Häufung von »Fällen« abzuwenden. Vgl. BKA Bd. I/3, S. 186 (P, V. 18) sowie S. 229 (H): »– Wann trug der Vorfall sich denn zu?«; in H korrigiert aus: »Wann trug sich die Begebenheit denn zu?« – was wiederum der späteren Buchausgabe entspricht, vgl. ebd. S. 10.

⁵ Neben dem Bein ist übrigens auch Adams Gesicht verletzt, was aber der Held, anders als der Betrachter, selbst nicht sieht: »*Licht*. Und was hat das Gesicht euch so verrenkt? / *Adam*. Mir das Gesicht? / *Licht*. Wie? Davon wißt Ihr nichts? / *Adam*. Ich müßt' ein Lügner sein – wie sieht's denn aus?« (MA I, 166f.) Die Verletzung am Gesicht kann natürlich auch als erste Anspielung auf ...dipus, seinen »blinden Fleck« und seine Blendung gelesen werden.

⁶ Dieser selten gebrauchte Vers, ein »jambischer Sechsheber mit Ausfall der Senkung im zumeist vorletzten Jambus bzw. dessen Ersetzung durch einen Trochäus« (Christoph März, Versmaß, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III, hg. von Jan-Dirk Müller u.a., Berlin u.a. 2007, S. 772ff., hier S. 772), ist entsprechend durch einen »Hebungsprall« (ebd.) gekennzeichnet; er geht auf die Spottgedichte des Hipponax von Ephesos zurück und findet sich v.a. bei Catull und Martial. Christoph Wagenknecht (Deutsche Metrik. Eine historische Einführung, München 2007, S. 108) verweist für neuere Beispiele auf Platen; oft zitiert wird auch August Wilhelm Schlegels kunstvoll performative Beschreibung: »Der Choliambe scheint ein Vers für Kunstrichter/ [...] Wo die Kritik hinkt muß ja auch der Vers lahm sein.« (August Wilhelm Schlegel, Sämtliche Werke, hg. von Eduard Böcking, Leipzig 31846 [Nachdruck Hildesheim/New York 1971], Bd. II, S. 34; diese und die weiteren Hervorhebungen von MO)

Licht.
[...]
Ihr seid doch nicht –?
Adam.
Nun?
Licht.
Gleichfalls –?
Adam.
Ob ich –? Ich glaube –!⁷

Bedenkt man die Virtuosität von Kleists Dramensprache, ist der Gebrauch gerade des Choliambus an dieser Stelle gewiss kein Zufall.⁸ Ins Deutsche übertragen heißt dieser ja traditionell ›Hinkjambus‹⁹; er überträgt sozusagen Adams Fußverletzung ins Metrum. Der Choliambus ist hier in seiner Imitation sprachlicher Unbeholfenheit nicht nur ein tradiertes Mittel satirischer Verdichtung, der Text arbeitet vielmehr mit der Bedeutung, ja der wörtlichen Bezeichnung der metrischen Form. Und man könnte sogar auf die Idee kommen, dass hier die deutsche Trivialbezeichnung des Trochäus als ›Faller‹ (im Gegensatz zum jambischen ›Steiger‹) mitbedacht ist: Ausgerechnet beim Wort »glaube« käme also hier Adam aufs Wort genau sprachlich ins Fallen.

Ließe sich dies noch einer virtuosen poetischen Paradigmatik unterordnen, weist der Textanfang jedoch auch über das ›Ganze‹ des Werks hinaus.

⁷ Hervorhebung MO. *Phöbus*-Fragment und Handschrift weichen hier vom späteren Erstdruck ab; im *Phöbus* heißt es: »*Licht*. [...] Jetzt wär't Ihr –?/ *Adam*. Was?/ *Licht*. Gleichfalls –?/ *Adam*. Ob ich –? Ich glaube –!« (BKA I/3, S. 185f.) Durch die Einsparung einer betonten Silbe in Lichts Frage ist hier der Blankvers noch intakt. In der Handschrift wiederum streicht Kleist das ursprünglich stehende »Ihr seid doch nicht –?« und überschreibt es durch »Jetzt wäret ihr –?«, was den Versakzent ebenso gegenüber »Jetzt wär't Ihr –?« verschiebt (ebd. S. 226f.).

⁸ Über den Choliambus in Kleists Behandlung des Versmaßes vgl. schon George Minde-Pouet, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil, Weimar 1897, S. 55ff., der allerdings den hier genannten nicht identifiziert und daher den möglichen Bezug zum Thema (Hinken/...dipus/Schwellfuß/Versfuß) nicht wahrnimmt; stattdessen zitiert er mehrere andere: »Das lügt sie in den Hals hinein – Schweig, Maulaffe!« (V. 606) und »... Ja, die Thürklinke« (V. 982). Als erster wies ein anonymen Kritiker (Helmut Sembdner zufolge der Herausgeber selbst) in Zimmermanns *Dramaturgischen Blättern* 1821 auf Besonderheiten des Versmaßes und den Choliambus hin (Dramaturgische Blätter für Hamburg, hg. von F[riedrich] G[ottlieb] Zimmermann, Erster Band, Nr. 7/8, Hamburg 1821, S. 49–62, bes. S. 55–59); sodann Karl Siegen, Heinrich von Kleist und Der zerbrochene [sic!] Krug, Sondershausen 1879, bes. S. 84ff.

⁹ Vgl. Wagenknecht, Deutsche Metrik (Anm. 6), S. 108.

Unter dem Lustspiel liegt, wie man aus Kleists Vorrede in der Handschrift weiß, das Strukturmuster einer der berühmtesten Tragödien der Weltliteratur, des *König Ödipus* von Sophokles.¹⁰ Zwar hört man *diesen* Bezug den allerersten Versen noch nicht an;¹¹ deutlich aber ist hier schon ein semantischer Überschuss, eine Überlagerung von Bedeutungsebenen, die den vermeintlichen Dorfschwank transzendieren. Und hierzu zählt vor allem und unübersehbar eine religiös-kulturelle: Auf treten Licht (»es werde Licht«, könnte man sagen); und vor allem natürlich – der »alte Adam« (und dessen Fall). Es geht an diesem Beginn des Dramas, das ist offenkundig, auch um den fundamentalen christlichen Ursprungsmythos vom »Anbeginn der Dinge«, den Anfang der Schuld und zugleich der Erkenntnis. Doch ein Dramenanfang bleibt das Ganze, und dieser Anfang ist auf sehr spezifische Weise metadramatisch, selbstreflexiv. Zunächst markiert die Regieanweisung »*Licht* (tritt auf)« ja auch den Beginn der Theateraufführung; und Lichts Frage »Was ist mit Euch geschehn?« ist eine Grundfrage dramatischer Exposition überhaupt – die nach der Vorgeschichte, welche den »eigentlichen« dramatischen Konflikt motiviert.¹² In diesem Sinn ist Licht eine (wenngleich minimalistische) »Expositionsfigur«. Er hört zwar zunächst nur immer absurdere Ausreden Adams, und beantworten wird die Expositionsfrage (im Sinn des analytischen Dramas) erst das ganze Stück; doch ist die Exposition damit auf paradoxe Weise isoliert und integriert zugleich.¹³ Reflexiv ist der Beginn ferner in Hinblick auf die Entstehung des Textes selbst: Lichts erster Frage im Perfekt, was geschehen ist, folgt sogleich die zweite, im Präsens: »Wie seht Ihr aus?«. Die Differenz der Fragen führt nicht nur vom Vorher ins Jetzt, sondern auch von der Vorgeschichte ins »Aussehen«, ins Bild – so wie das Drama selbst, Kleist zufolge, umgekehrt *aus* einem Bild, einem Kupferstich entstand, mag es auch »ein schlechtes Bild gewesen sein«.¹⁴

¹⁰ Vgl. MA III, S. 182.

¹¹ Sondern erst Vers 25 mit der Anspielung auf ...dipus = Schwellfuß: »*Adam*. Der Fuß! Was! Schwer! Warum?/ *Licht*. Der Klumpfuß?/ *Adam*. Klumpfuß!« (MA I, S. 166)

¹² Manfred Pfister definiert die Exposition bekanntlich als »die Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationen« und differenziert sie systematisch vom Kriterium der Initialposition im Text (Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1997, S. 124).

¹³ Zur Terminologie vgl. ebd. S. 125f.

¹⁴ Umgekehrt hebt Kleists Vorrede zur Handschrift am *Bild* den Blick des Schreibers als initial für die Assoziation mit Sophokles hervor: »[D]er Gerichtsschreiber sah [...] jetzt den Richter misstrauisch [sic] zur Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit,

Der initiale Dialog ist also keineswegs harmlos und linear, sondern eminent vielschichtig; gleichwohl aber scheint das Stück wie gesagt umstandslos und *medias in res* zu beginnen. Doch versieht Kleist auch diese Unmittelbarkeit mit einem reflexiven Widerhaken: Denn der poetologische Gegensatz zum *medias in res* war traditionell stets eine andere Formel, die am *locus classicus* bei Horaz nur einen Vers weit von ihr entfernt liegt. Homer, so heißt es in der *ars poetica*, führe den Hörer sogleich »mitten hinein in die Geschichte« und erzähle sie nicht langwierig »ab ovo«. ¹⁵ Dieses »Ei«, diese Anfangsfigur, ist freilich am zitierten Anfang ebenfalls präsent, ja – es ist sogar das allererste Wort des Textes: »Ei, was zum Henker, sagt, Gevatter Adam, / Was ist mit Euch geschehn?« Man mag dies als unbeabsichtigten Zufall oder Kleist'schen Kalauer mit der Interjektion »Ei!« oder die ganze Assoziation als dekonstruktive Überspanntheit ansehen – ein Ei bleibt es. Kleists Stück beginnt also *medias in res* und erzählt zugleich *ab ovo* von Adam und Eva. Was, »zum Henker«, bedeutet das nun?

den Ödip.« (MA III, S. 182) Vgl. zu diesem Wechselverhältnis von Bildvorlage, Drama und (Augen-)Blick: Norbert Miller, »Du hast mir deines Angesichtes Züge bewährt...«. Der *Zerbrochne Krug* und die Probe auf den Augenblick, in: Paul Michael Lützeler/David Pan (Hg.), Kleists Dramen und Erzählungen. Neue Studien, Würzburg 2001, S. 215–240.

¹⁵ Vgl. Horaz, *De arte poetica*, V. 146ff: »nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri/ nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo:/ semper ad eventum festinat et in medias res/ non secus ac notas auditorem rapit [...]«. (»Nicht beginnt er [sc. der gute Dichter, Homer, MO] Diomedes' Heimfahrt beim Untergang seines Oheims Meleager und nicht den Krieg um Troja beim Zwillingssei: immer strebt er rasch zum Endziel und führt den Hörer mitten hinein in die Geschichte nicht anders, als kenne jeder den Hergang.« Horaz, *Sämtliche Werke*. Lateinisch und deutsch, hg. von Hans Färber u.a., München ¹¹1993, S. 548.) Vgl. zu einer entsprechenden Lektüre, wenngleich ohne Bezug auf die Struktur des Dramenbeginns, schon Roland Reuß, *Bittschrift. Zur Poetik von Kleists Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg«*, in: *Brandenburger Kleist-Blätter* 18 (2006), S. 3–17.

II. Figuren des Anfangs

Etwas abstrakter gefasst kann man die genannten Aspekte des Beginns von Kleists Lustspiel als drei Dimensionen von Anfangsbezügen lesen: Als strukturellen – paradigmatischen – Bezug des Textanfangs auf das Ganze des Textes (thematisch, sprachlich, poetisch); als diskursiven Bezug eines Textes (oder Textanfangs) auf Anfangs-Figuren, -Modelle oder -Konzeptionen der Kultur; und schließlich als reflexiven Bezug auf Gattungs- und Strukturmuster von Textanfängen (hier von Dramenanfängen) und die damit implizierten Verfahren ›poetischer Welterzeugung‹. Ohne dass mit dieser Beobachtung systematischer Anspruch verbunden wäre, lässt sie sich heuristisch nutzen, da, wie zu sehen sein wird, Kleists Dramenanfänge gerade aus der Verbindung dieser drei Dimensionen ihre Komplexität beziehen. Allerdings ist die Analyse dieser Verbindung nicht einfach und wird mit Blick auf die Forschung auch nicht unmittelbar einfacher.

Denn auch in Hinblick auf Kleist lässt sich die eingangs erwähnte bemerkenswerte Asymmetrie in der Textanfangsforschung beobachten. Die Anfänge, ja selbst einzelne Anfangssätze der Kleist'schen *Prosa* zogen bekanntlich seit je große Aufmerksamkeit auf sich;¹⁶ an ihren Ambivalenzen entzündeten sich nicht selten Kontroversen und völlige Neudeutungen der Texte. Das gilt für den Beginn der *Verlobung in St. Domingo* ebenso wie für das *Erdbeben in Chili* oder den *Zweikampf*; und wer erinnerte sich nicht, zum Beispiel, des ersten Satzes von *Michael Kohlhaas*?

Diesen radikalen Erzählanfängen gegenüber maß man den Anfängen von Kleists *Dramen* seltener vergleichbar große Signifikanz bei; sie wurden natürlich – und nicht eben selten – interpretiert, dann jedoch meist auf den Fortgang, die formen- und traditionssprengende *Entwicklung* von Handlung, Figuren oder Konflikten in den Dramen selbst bezogen, während ihre Struktur *als* Dramenanfänge nur manchmal in den Blick

¹⁶ So schreibt Wilhelm Grimm schon 1812 wörtlich zitierend über den Anfang des Kohlhaas: »Auch erregt Michael Kohlhaas, der Roßhändler, den der Verfasser als einen der rechtschaffendsten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit ankündigt, von Anfang an unsere lebhafteste Teilnahme [...].« (Allgemeine Literatur-Zeitung, 14. Okt. 1812, NR S. 624) Auf einen Nachweis der Forschung zu Kleists ersten (Ab-)Sätzen verzichte ich hier aus Platzgründen; vgl. zuletzt Martin Maurach, Modifizierte Antizipation und interlokutorische Retardierung. Zu Spannungseffekten in einigen Erzählanfängen bei Kleist, in: Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen/Daniela Langer (Hg.), Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung, München 2008, S. 189–208.

geriet.¹⁷ Gleichwohl kann man bei ihrer Betrachtung an die Kleistforschung anschließen, vor allem, was Kleists obsessive Verarbeitung bestimmter Muster und Figuren des Anfangs selbst betrifft.¹⁸ In aller Kürze soll hier nur an drei erinnert werden: Den Anfang als Rätsel; den Anfang aus der Not; und schließlich eben: den Anfang als Fall.¹⁹

In einem der bemerkenswertesten Texte der älteren Kleistforschung hat Max Kommerell »die neue, aufregende Eigenschaft« von Kleists dramatischem Stil an einer Beobachtung festgemacht: »Kleists Personen sind Rätsel und aus dieser ursprünglichen Eigenschaft der Person ergibt sich alles neu«.²⁰ Und er schreibt weiter:

So übernimmt der Eingang eines Kleistischen Dramas neben der gewohnten Aufgabe, in einen bestimmten Zusammenhang der Dinge einzuführen, die neue: das Rätsel eines Charakters zu exponieren. Er kann Rätsel sein für sich, für einen Partner, für die Umwelt, für uns. Von da aus kann der dramatische Vorgang auf Verschiedenes zielen: eine Figur kann über sich selbst, eine andere kann über sie wissend werden, Stufen des Begreifens können an den vorher nicht Begreifenden erscheinen, zwei aufeinander bezogene rätselhafte Charaktere können sich aufhellen oder verwirren [...]. Immer aber schreitet das Drama vom Vortrag des Rätsels zur Enträtselung. Zugleich aber bleibt etwas am Rätsel Rätsel; oder ein aufgelöstes verliert sich in den Abgrund eines neuen Rätsels [...]. So zeigt das Rätsel, indem es sich zu lösen scheint, seine Unlösbarkeit, und das Drama bedeutet: Verrätselung.²¹

¹⁷ Vgl. Walter Hinderer, *Interpretationen: Kleists Dramen*, Stuttgart 1997; Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2003; zuletzt Hee-Ju Kim, *Dramaturgie und dramatischer Stil*, in: Ingo Breuer (Hg.), *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2009, S. 295–300 (welche z.B. stark die »finale Komposition« und »intensive Ausgestaltung der Schluss-Szenen« hervorhebt, ebd. S. 299).

¹⁸ Die Bedeutung der verschiedenen Anfangsfiguren betont schon Gerhard Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie*, in: ders. (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–29.

¹⁹ Nicht berücksichtigt werden kann im Folgenden eine weitere Anfangsfigur, nämlich die der Geburt (sowie ihre Verbindung zur Sexualität und ihre poetologische Metaphorik); vgl. hierzu aber Helmut J. Schneider, *Die Blindheit der Bilder: Kleists Ursprungsszenarien*, in: ders./Ralf Simon/Thomas Wirtz (Hg.), *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Bielefeld 2001, S. 289–306; sowie ders., *Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist*, in: *Kleist-Jahrbuch 2002*, S. 21–41.

²⁰ Max Kommerell, *Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*, in: ders., *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin*, Frankfurt a.M. ⁵1962 [1940], S. 243–317, hier S. 245.

²¹ Ebd. S. 246.

Das ist nun ebenso schön wie allgemein und vielleicht auch seinerseits rätselhaft formuliert; aber es impliziert eine bemerkenswerte Konsequenz. Wenn eine Exposition (gemäß Pfisters Definition) Informationen über die gegebene dramatische Situation und ihre Vorgeschichte vermitteln soll,²² und wenn, folgt man Kommerell, an Kleists Dramenanfängen Figuren stehen, die sich und anderen Rätsel aufgeben, so bleibt die Exposition an einer entscheidenden Stelle grundsätzlich unterbestimmt (nicht nur im Muster des ›analytischen Dramas‹), sie bleibt suspendiert – denn Rätsel sind ja nichts anderes als elementare Defizite an entscheidender Information. Und wenn umgekehrt die Auflösung des initialen Rätsels nur in neue Verrätselung führt, kann diese Exposition eigentlich nie an ein völliges Ende kommen. Die Frage des Anfangs: »Was ist mit Euch geschehn?« mündet am Ende in neue Fragen; und die Ambivalenz der Schlüsse – »Ach!«, »Ein Traum, was sonst?«²³ – ist bei Kleist unübersehbar. Schon die initiale Rätselfigur sprengt die Geschlossenheit des Dramas auf; und diese Sprengung, verbunden mit der Dramaturgie von Zäsuren, unwahrscheinlichen Wendungen und Zufällen, gilt nicht umsonst als Zeichen von Kleists Unzeitgemäßheit und Modernität.²⁴

Kommerell formuliert die initiale Verrätselung jedoch noch einmal anders:

Dies ist etwa das Schema einer Kleistischen Exposition: eine Person scheidet sich plötzlich, durch eine Handlung oder einen Zustand, von ihrer Umgebung ab und wird in ihr einsam. Die Befremdung, das »ganz unerhört, ihr Danaer« hat viele Formen und füllt viele Szenen. Die Ritter der Feme, Griechen und Amazonen, die Germanenfürsten, die märkischen Offiziere bilden dann die Gemeinschaft der Nichtverstehenden um den Kleistischen Helden, der dadurch mittelbar als rätselhaft bezeichnet ist. Aus ihr heben sich halb oder ganz Verstehende heraus.²⁵

Das heißt freilich, dass an diesen Anfängen eine weitere Art von Exposition stattfindet – nicht im informationellen Sinn, sondern als Isolierung, als ›Ausstellung‹ und als befremdete Anschauung der Figur durch andere, eine Art innere Theatralisierung.²⁶ Und es heißt ferner, dass in Kleists Dramen

²² Vgl. Anm. 12.

²³ MA I, S. 371 (*Amphitryon*, V. 2362); MA I, S. 838 (*Prinz Friedrich von Homburg*, V. 1856).

²⁴ Vgl. z.B. Hans-Thies Lehmann, Kleist/Versionen, in: Kleist-Jahrbuch 2001, S. 89–103.

²⁵ Kommerell, Die Sprache und das Unausprechliche (Anm. 20), S. 257.

²⁶ Man könnte mit Claudia Benthien von einem »Tribunal der Blicke« sprechen, vor das Kleist'sche Figuren immer wieder gestellt werden; zu den Bezügen dieser ›Tribunale‹ zu Scham, Schuld und Affekt-Repräsentation vgl. dies., Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800, Köln/Weimar/Wien 2011.

der Auftritt einer Figur nicht mehr (einfach) zur Bühne der Subjektkonstitution durch die Sprache wird, beispielsweise eines Sich-selbst-Aussprechens im Monolog; denn es ist oft gerade das Nicht- oder das Nur-Gewungen-Sprechen-Können der Figuren, das sie charakterisiert, und wodurch sie eben Rätsel bleiben. Von den vielen Beispielen mag ein einziges genügen:

Der Graf vom Strahl.

Was ists, mit einem Wort, mir rund gesagt,
Das dich aus deines Vaters Hause trieb?
Was fesselt dich an meine Schritte an?

Käthchen.

Mein hoher Herr! Da fragst du mich zuviel. (MA I, 518)

Solche Verhör-Situationen, ja förmliche Sprach-Folterungen, von denen Kleists Texte nur so wimmeln, verweisen auf eine zweite Anfangs-Figur, die Kleist selbst explizit gemacht hat: das Entstehen der Rede, ja des Gedankens selbst »aus einem in der Noth hingetzten Anfang« (BKA II/9, 29), einer Art initialer Zündung (oder auch: Fehl-Zündung) der Sprache durch die Sprechsituation und ihre Gewalt. Der Ort dieser Explikation ist bekanntlich sein Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, der diese performative Gedankenproduktion an bestimmten Situationen vorführt und dabei in simulierter Mündlichkeit auch selbst vollzieht.²⁷ Ohne dass dieser Text hier ausführlich gedeutet werden könnte, ist an seinen Beispielen für das Folgende aufschlussreich, dass darin das Reden einer Figur zentral durch die schiere Anwesenheit einer andern mitbestimmt ist: Sei es, dass – wie in der Prüfungssituation – ihre Sprache stockt,²⁸ sei es, dass die Rede – wie beim »Donnerkeil« Mirabeaus – durch einen Widerstand, eine mächtige Instanz oder einen Feind initiiert und gewissermaßen katalysiert erscheint.²⁹

²⁷ Vgl. BKA II/9, S. 27–32. Zum letzteren Aspekt vgl. v.a. David Wellbery, Contingency, in: Ann Clark Fehn/Ingeborg Hoesterey (Hg.), *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*, Princeton 1992, S. 237–257, besonders S. 242ff.; Michael Ott, »Einige große Naturszenen«. Über Kleists Erzähltheater, in: Ethel Matala de Mazza/Clemens Pornschlegel (Hg.), *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, Freiburg i.Br. 2003, S. 27–52, bes. S. 48f.

²⁸ »Hier [im Examen] aber, wo diese Vorbereitung des Gemüths [wie im gesellschaftlichen Diskurs, MO] gänzlich fehlt, sieht man sie stocken, und nur ein unverständiger Examinator wird daraus schließen daß sie nicht wissen.« (BKA II/9, S. 31)

Gerade diese eigentümliche, situative Performativität charakterisiert jedoch auch einige Dramenanfänge Kleists, welche nicht selten asymmetrische Redebeziehungen vorführen: Lange Botenberichte oder nur durch einzelne Interjektionen unterbrochene, langwierige Ausführungen Einzelner (so in der *Penthesilea*, im *Käthchen von Heilbronn* und im *Prinz Friedrich von Homburg*), welche zwar im Sinn einer Exposition informieren, zugleich aber – als situative Sprechakte eines Reden-Müssens, ja eines Sich-ins-Reden-Hineinredens – auch intrinsisch motiviert sind. Regelrecht zum Prinzip ausgeweitet wird diese Initialstruktur im *Amphitryon*, dessen langer Eingangsmonolog des Sosias als genau aus einer solchen Not – aus seiner Angst – entstehend sich zeigt;³⁰ und wichtig ist sie offenbar auch im eingangs schon beschriebenen *Zerbrochener Krug* – in den immer neuen Ausflüchten Adams, bei der Ausrede des Aus-dem-Bett-Fallens als Erklärung seiner Wunden angefangen.

Und damit wäre man bei der dritten Anfangsfigur der oben genannten Reihe – der Figur des Falls: Dies sei »[d]er erste Adamsfall, / den Ihr aus einem Bett hinaus gethan« (MA I, 168, V. 62f.), kommentiert Licht diese Ausrede. Tatsächlich beginnt das Stück am Morgen nach Adams Sturz, nach der Nacht »seines Falles in jedem (physischen, juridischen und theologischen) Sinn des Wortes«.³¹ Und auch die Figur des Falls findet sich nun in vielen Texten Kleists, und zwar gerade in dieser Auffächerung und damit Verkomplizierung des Sinns: so im Text *Über das Marionettentheater*, wo der »Fall« von den Gravitationsgesetzen über diverse »Vorfälle« (»Er fragte mich, welch einen Vorfall ich meine?«) bis hin zum Sündenfall ausbuchstabiert wird, welcher die Verheerungen des Bewusstseins in der menschlichen Grazie metaphorisiert (»Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntniß gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns«).³² An-

²⁹ »Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüth wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet [sic!], zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt.« (BKA II/9, S. 28)

³⁰ Der Widerspruch zum vorher Gesagten – Sosias ist ja allein – ist nur scheinbar: Er bildet sich diese gegenüber ein, unabsichtlich zuerst, dann absichtsvoll. Vgl. MA I, S. 279ff. (I/1).

³¹ David Wellbery, *Der zerbrochene Krug. Das Spiel der Geschlechterdifferenz*, in: Hinderer (Hg.), *Interpretationen* (Anm. 17), S. 11–32, hier S. 14.

³² MA II, S. 425–433, hier S. 429f.

dererseits ist an die Erzählung *Das Erdbeben in Chili* zu erinnern, in der »der größte Teil der Stadt, mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte«, versinkt, danach aber »das Thal von Eden« samt »Granatapfelbaum« und wahrhaft paradiesischen Verhältnissen und sogar eine »zischeln[de]« (Schlangen-)Figur erscheint.³³

Auch die ausufernden Forschungsdiskussionen zu diesen Texten³⁴ zeigen jedoch die Komplexität dieser »Arbeit am Mythos«: Kleists (In-)Versionen der Sündenfallerzählung betonen ihre rationale Uneinholbarkeit und stellen ihren Status als religiöses Welt- und Kulturentstehungsmuster ebenso infrage wie ihre geschichtsphilosophische Reformulierungen im 18. Jahrhundert.³⁵ Es sind Umschriften eines seiner Plausibilität verlustig gegangenen zentralen Ursprungsmythos der Kultur, und indem einzelne seiner Elemente,³⁶ vor allem aber die Bewegungsfigur des Fallens selbst, in Szenarien investiert werden, die seine Deutungskraft geradezu umwenden, wird der Sündenfall als »zerbrochener« Mythos zum Indikator von Kontingenzerfahrung und damit zu einer Reflexionsfigur der Moderne.³⁷

III. Fälle und Stürze

Dabei ist, obgleich gewiss nicht jeder »Fall« bei Kleist unmittelbar auf den »Sündenfall« verweist, in seiner Verwendung des Worts jeweils dessen semantisches Spektrum mitzubedenken: Der Fall als schierer Sturz, als ju-

³³ Vgl. MA II, S. 148–163, hier S. 149, 153f., 158 (»Donna Elisabeth fuhr fort, ihm mit verstörtem Gesicht ins Ohr zu zischeln.«).

³⁴ Vgl. zuletzt die Forschung zusammenfassend Ulrich Johannes Beil, Über das Marionettentheater, in: Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch (Anm. 17), S. 152–156; Claudia Liebrand, Das Erdbeben in Chili, in: ebd., S. 114–120.

³⁵ Zum philosophischen Kontext der Sündenfalldeutung um 1800 vgl. Manfred Koch, Der Sündenfall ins Schöne. Drei Deutungen der Paradiesgeschichte im 18. Jahrhundert, in: Wolfgang Braungart (Hg.), Ästhetische und religiöse Erfahrung der Jahrhundertwende, Bd. 1: Um 1800, Paderborn 1997, S. 97–114.

³⁶ Ein wichtiges Beispiel wäre die Schlangen-Figur, die nicht nur im *Erdbeben*, sondern mehrfach auch in der *Familie Schroffenstein* (so II/1, MA I, S. 47; II/3: »Allein wer darf der Schlange traun.« MA I, S. 59) sowie im *Käthchen* erscheint (MA I, S. 504).

³⁷ Vgl. Inka Mülde-Bach, Am Anfang war ... der Fall. Ursprungsszenen der Moderne, in: dies./Eckhard Schumacher (Hg.), Am Anfang war Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne, München 2008, S. 107–129; ferner Oskar Seidlin, Vom erwachenden Bewußtsein und vom Sündenfall. Brentano, Schiller, Kleist, Goethe, Stuttgart 1979, bes. S. 45–52; Tina-Karen Pusse, Von Fall zu Fall. Lektüren zum Lachen. Kleist, Hoffmann, Nietzsche, Kafka und Strauß, Freiburg i.Br. 2004, bes. S. 31–50.

ristischer oder anderer Fall (als Casus also) und sicher auch als *Lapsus*, als Fehltritt im sexuellen Sinn.³⁸ »Ach«, heißt es 1801 in einem berühmten Brief Kleists an Adolphine von Werdeck aus Paris, »das Leben des Menschen ist, wie jeder Strom, bei seinem Ursprunge am höchsten. Es fließt nur fort, indem es fällt – In das Meer müssen wir alle – Wir sinken u. sinken, bis wir so niedrig stehen, wie die Andern« (MA II 754f.). Und unter den lehrreichen Exempla des Selberdenkens, die er der Braut Wilhelmine schildert, ist auch das folgende:

Man erzählt von *Newton*, es sei ihm, als er einst unter einer Allee von Fruchtbäumen spazieren [sic] gieng, ein Apfel von einem Zweige vor die Füße gefallen. Wir beide würden bei dieser *gleichgültigen* und *unbedeutenden* Erscheinung nicht viel Interessantes gedacht haben. Er aber knüpfte an die Vorstellung der Kraft, welche den Apfel zur Erde trieb, eine Menge von folgenden Vorstellungen, bis er durch eine Reihe von Schlüssen zu dem Gesetze kam, nach welchem die Weltkörper sich schwebend in dem unendlichen Raume erhalten.³⁹

Die Paradoxie dieses Beispiels, das von der Beobachtung eines (Apfel-)Falls zur geistigen Erkenntnis eines dauernden Schwebezustands (also gerade Nicht-Fallens) der »Weltkörper« führt, weist freilich auf das ebenso paradoxe Beispiel eigener Anschauung voraus, in dem der Brief kulminiert:

Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen* – u. ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt.⁴⁰

Diese Paradoxe des Bogenschlusses, die in einer dem Brief am 30. Dezember desselben Jahres beigelegten Zeichnung auch bildlich illustriert wird,⁴¹ wurde durch Bianca Theisen als Ausgangspunkt einer dekonstruktiven

³⁸ Hinzu kommen noch die weiteren semantischen Möglichkeiten der Präfixe wie Unfall, Vorfall, Einfall, Verfall, Befall, Zerfall, Überfall, Beifall, Anfall usw.

³⁹ Brief vom 16. Nov. 1800 (MA II, S. 667); Kursivierungen im Original unterstrichen (vgl. BKA IV/1, S. 382). Vgl. zu dieser Apfel-Anekdote, die von Voltaire überliefert wird, Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt a.M. 1997, S. 54ff.

⁴⁰ MA II, S. 669. Im zuletzt zitierten Satz schrieb Kleist zunächst, »daß auch ich nicht sinken würde«; vgl. BKA IV/1, S. 386.

⁴¹ Ebd. S. 396; hinzugefügt ist: »d. 30^e Xbr 1800 [/] am vorletzten Tage im alten Jahrhundert«.

Lektüre von Kleists Texten vorgeschlagen;⁴² für den hier vorliegenden Zusammenhang ist vielleicht aber die Auseinandersetzung mit Rousseau und Montaigne zunächst wichtiger, die ihr zugrunde liegt und deren Bedeutung Christian Moser an einem weiteren Paris-Brief von 1801 aufzeigen konnte.⁴³ Denn

während Rousseau den Sündenfall der Kulturation als kontingentes Ereignis, als verhängnisvollen Einzelfall interpretiert, vervielfältigt Kleist die Fälle und potenziert somit auch die Kontingenz [...]. Der eine, unaufhaltsam dem Ziel des Abgrunds entgegenstrebende Sturz verwandelt sich in ein zielloses, ewig wiederkehrendes Stürzen oder Kreisen.⁴⁴

Damit aber erfolgt ein Umschlag von Kontingenz in Gesetzmäßigkeit, und »die Kontingenz des einen Sündenfalls, der den Menschen in den Abgrund reißt, wird zur Universalität des Fallens gesteigert, das den einzelnen trägt«.⁴⁵

Diese eigentümliche Obsession mit der Figur des Falls (als Zusammensturz), in welcher – und sei es indirekt – der Bezug auf einen anfänglichen »Fall« mitzudenken wäre, und die paradoxe Inbezugsetzung dieses Falls mit der Figur eines (labilen) Gleichgewichts, eines äußersten Punkts, an dem »Wendepunkt und Stillstand ununterscheidbar werden«,⁴⁶ ist nun auch an mehreren anderen Dramenanfängen Kleists zu beobachten. Sein erstes vollständiges Drama, *Die Familie Schroffenstein*, beginnt thematisch ebenso brachial⁴⁷ wie formal konventionell: Einem initialen, noch rätselhaften Ritual (der Beerdigung eines Kindes mit anschließendem Racheschwur aufs Abendmahl) folgt leicht versetzt eine Expositionspassage, in der der hinzugekommene Jeronimus vom Kirchenvogt Aufklärung verlangt, was hier passiert sei: »... so theil' mir, was du wissen magst,/ Fein ordentlich und nach der Reihe mit«. (MA I, 16) Was dieser denn auch freudig tut:

⁴² Bianca Theisen, Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens, Freiburg i.Br. 1996.

⁴³ Christian Moser, Angewandte Kontingenz. Fallgeschichten bei Kleist und Montaigne, in: Kleist-Jahrbuch 2000, S. 3–32.

⁴⁴ Ebd. S. 17f.

⁴⁵ Ebd. S. 18. Zur Prägung des Torbogenbilds bei Montaigne vgl. ebd. S. 24.

⁴⁶ Lehmann, Kleist/Versionen (Anm. 24), S. 89.

⁴⁷ Beispiel: »Eustache. O Gott! Wie soll ein Weib sich rächen? Rupert. In/ Gedanken. Würge/ Sie betend.« (MA I, S. 10f.)

Kirchenvogt.

Seht, Herr, das thu ich gern. Seit alten Zeiten
Giebt's zwischen unsern beiden Grafenhäusern,
Von Rossitz und von Warwand einen Erbvertrag,
Kraft dessen nach dem gänzlichen Aussterben
Des einen Stamms, der gänzliche Besitzthum
Desselben an den andern fallen sollte.

Jeronimus.

Zur Sache, Alter! das gehört zur Sache nicht.

Kirchenvogt.

Ei, Herr, der Erbvertrag gehört zur Sache.
Denn das ist just als sagtest Du, der Apfel
Gehöre nicht zum Sündenfall. (MA I, 16)

Man kann die Stelle außer als Spiel mit Intertexten (wie *Romeo und Julia*) zunächst als förmliche Karikatur eines Expositionsmusters lesen: Eine ankommende Figur⁴⁸ erfragt Informationen über die Situation, unterbricht dann enerviert (»Zur Sache, Alter!«) den Informanten, welcher wie ein alter Prologsprecher tatsächlich »nach der Reihe« erzählt, was »[s]eit alten Zeiten« vorgefallen ist – um wiederum von diesem belehrt zu werden, dass gerade dieser Anfang »zur Sache« gehört, dass *ab ovo* erzählt werden muss. Erneut findet sich der Kontrast *medias in res* – *ab ovo*, und dies nun auch noch *expressis verbis* in einem einzigen Vers: »Ei Herr, der Erbvertrag gehört zur Sache.«⁴⁹

Die nachgetragene Vorgeschichte illustriert aber vor allem die Auswirkungen einer weiteren zentralen Anfangsfigur: des Vertrags (was natürlich an die philosophischen Vertragstheorien von Hobbes und Locke bis zu Rous-

⁴⁸ Vgl. zu späteren Versionen dieses Musters Annegret Heitmann/Erika Greber, Folgenlose Auftritte. Ankunftsszenen im Drama der frühen Moderne, in: Aage Hansen-Löve/Annegret Heitmann/Inka Mülder-Bach (Hg.), Figuren der Ankunft. An der Epochen-schwelle um 1900, München 2009, S. 189–210.

⁴⁹ Nicht einfacher wird die Sache dadurch, dass hier nun auch noch das Wort »Apfel« und dieses zudem nicht weit vom Wort »Stamm« fällt; man müsste die entsprechenden semantischen Felder im Drama näher untersuchen: Den Fall – Johann stürzt mit einem Pferd in den Strom (I/1), Sylvester fällt am Ende des 1. Aufzugs in Ohnmacht, und er kommentiert diesen »Unfall« (MA I, S. 51) selbst mit dem Bild der Eiche und dem Stürzen des Athleten (II/2); schließlich springt Ottokar am Ende des vierten Akts vom Turm (vgl. MA I, S. 120f.: »Und dieser Mantel bette meinem Fall«). Andererseits gibt es einen ausgedehnten Diskurs mit einem Gärtner übers Obstbaumpflanzen (I/2) und ein durchlaufendes Motiv möglicherweise vergifteter Früchte (II/3: »Er kann Dich mit/ Dem Apfel, den er Dir vom Baume pflückt,/ Vergiften«, MA I, S. 59), das wieder andererseits mit dem Bild des Stammes (der Familien) verbunden wird (IV/2 u.ö.).

seaus *Contrat social* denken lässt) – einer Figur, die ja gerade, wie motiviert auch immer, von der Idee einer Balance der Gewalten getragen ist; dieser Vertrag regelt hier, dass im Erbfall das Besitztum des einen »Stamms« an den je andern fällt – was eben die verdachtsgegründete Vernichtungsspirale des Dramas auslöst. Ein Erbvertrag als Erbsünden-Fall also, was vom Kirchenvogt ja auch direkt ausgesprochen wird.

Wie der Anfang des *Zerbrochenen Krugs* den Sündenfall-Mythos mit dem Schicksalsmuster der heidnischen Antike (Ödipus) überkreuzt diese Expositionspassage nun die biblische mit der modernen, vertragsrechtlichen Anfangsfigur. Eine andere Variante des Falls, den Einsturz und Zusammenbruch, beruft der Anfangsmonolog der *Herrmannsschlacht*: den »allgemeinen Sturz Germanias« durch »Rom«, das »jetzt uns Deutsche in den Staub [wirft]« (MA I, 631, V. 16, 2, 7). Wieder eine andere beruft der Beginn der *Penthesilea*, die – wie Odysseus sagt – »wie vom Himmel plötzlich, kampferüstet, / In unsern Streit fällt, sich darin zu mischen« (MA I, 376, V. 51f.), und die Griechen »anfällt« wie eine Naturgewalt, bis »[e]in neuer Anfall« (MA I, 382, V. 246) Achill in ihre Gewalt bringt, denn – er stürzt mit seinem Viergespann:

Und im verworrenen Geschirre fallend,
Zum Chaos, Pferd' und Wagen, eingestürzt,
Liegt unser Göttersohn, mit seinem Fuhrwerk,
Wie in der Schlinge eingefangen da. (MA I, 383, V. 269ff.)⁵⁰

Den langen Botenberichten, die in der *Penthesilea* diese »Fallgeschichten« erzählen und das Rätsel Penthesilea exponieren, entspricht schließlich im *Käthchen von Heilbronn* der Bericht Theobalds vom mehrfachen Sturz seiner Tochter:

Geschirr und Becher und Imbiß, da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hätte! [...] Und da wir an das Fenster treten: schmeißt sich das Mädchen, in dem Augenblick, da er den Streithengst besteigt, dreißig Fuß hoch, mit aufgehobenen Händen, auf das Pflaster der Straße nieder: gleich einer Verlorenen, die ihrer fünf Sinne beraubt ist! (MA I, 507f.)⁵¹

⁵⁰ Und der Botenbericht setzt sich mit der Erzählung eines anderen Sturzes fort, Penthesileas Absturz im »Geklüft« (MA I, S. 383ff.).

⁵¹ Man kann auch hier eine Variante des Mythos erkennen: In Theobalds Bericht heißt es unmittelbar zuvor: »Und während draußen noch der Streithengst wiehert, und, mit den Pferden der Knechte, den Grund zerstampft, daß der Staub, als wär' ein Cherub vom Himmel niedergefahren, emporquoll [...].« (MA I, S. 507)

Die Bezüge dieser initialen Stürze und Fälle zu den vorher genannten Figuren sind keineswegs eindeutig und können hier nicht im Einzelnen weiter verfolgt werden; gleichwohl ist ihre Häufung so auffällig, dass sie kaum Zufall sein kann. Sie indizieren eine fast schon paradoxe Obsession: dass nämlich Kleists Dramen mit Stürzen »anheben«.

Andererseits ist an den Beispielen ebenfalls erkennbar, dass sich Kleist in der Inszenierung dieser teils thematischen, teils strukturellen Muster von Redezündungen, Rätselfiguren und initialen Fällen des ganzen Repertoires der klassizistischen Expositionstechnik – wie des Botenberichts und nachgetragener Vorgeschichten – ausgiebig bedient. Die genannte Verschränkung von Anfangsdimensionen soll daher nun an einem letzten Textanfang nochmals genauer verfolgt werden, an dem von Kleists letztem Drama *Prinz Friedrich von Homburg*.

IV. Zum Aufbruch

Ungleich dem *Zerbrochnen Krug* wird hier anfangs ein detailliertes Szenario in der Regieanweisung geschildert: Die »*Scene*« ist »Ein Garten«, allerdings »im alt-französischen Styl« (MA I, 747); im Hintergrund befindet sich »ein Schloß, von welchem eine Rampe herabführt«; es »ist Nacht«, und im Garten – den man wohl mit Recht als Paradies des somnambulen (Un-)Bewusstseins seiner selbst gelesen hat – sitzt der Prinz von Homburg »halb wachend, halb schlafend und windet sich einen Kranz«. Die Hofgesellschaft tritt nun »heimlich« aus dem Schloss und sieht »vom Geländer der Rampe auf ihn nieder«: Die Szenerie erzeugt ein Theater im Theater, und die Raumachse dieser Inszenierung ist die Vertikale (man könnte sagen: die Fallhöhe). Das Drama beginnt:

Der Graf von Hohenzollern.

Der Prinz von Homburg, unser tapfrer Vetter,
Der an der Reiter Spitze, seit drei Tagen
Den flücht'gen Schweden munter nachgesetzt,
Und sich erst heute wieder athemlos,
Im Hauptquartier zu Fehrbellin gezeigt:
Befehl ward ihm von Dir, hier länger nicht,
Als nur drei Fütterungsstunden zu verweilen,
Und gleich dem Wrangel wiederum entgegen,
Der sich am Rhyn versucht hat einzuschancen,
Bis an die Hackelberge vorzurücken?

Der Kurfürst.

So ist's!

Hohenzollern.

Die Chefs nun sämtlicher Schwadronen,
Zum Aufbruch aus der Stadt, dem Plan gemäß,
Glock zehn zu Nacht, gemessen instruiert,
Wirft er erschöpft, gleich einem Jagdhund lechzend,
Sich auf das Stroh um für die Schlacht, die uns
Bevor beim Strahl des Morgens steht, ein wenig
Die Glieder, die erschöpften, auszuruhen.

Der Kurfürst.

So hört' ich! – Nun?

Hohenzollern.

Da nun die Stunde schlägt,
Und aufgesessen schon die ganze Reiterei
Den Acker vor dem Thor zerstampft,
Fehlt – wer? der Prinz von Homburg noch, ihr Führer.
Mit Fackeln wird und Lichtern und Laternen
Der Held gesucht – und aufgefunden, wo?

(er nimmt einem Pagen die Fackel aus der Hand.)

Als ein Nachtwandler, schau, auf jener Bank,
Wohin, im Schlaf, wie Du nie glauben wolltest,
Der Mondschein ihn gelockt, beschäftigt,
Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich,
Den prächt'gen Kranz des Ruhmes einzuwinden.

Der Kurfürst.

Was!

Hohenzollern.

In der That! Schau hier herab: da sitzt er!
(er leuchtet von der Rampe auf ihn nieder.)

Der Kurfürst.

Im Schlaf versenkt? Unmöglich!

Hohenzollern.

Fest im Schlafe!

Ruf' ihn bei Namen auf, so fällt er nieder. (MA I, 747, V. 1–31)

An diesem ebenso berühmten wie oft interpretierten Anfang sind drei Aspekte hervorzuheben, die in der Konsequenz des bisher Gesagten liegen. Zunächst exponiert Hohenzollerns Rede an den Kurfürsten den (Titel-)Helden des Stücks in einer wahrhaft atemberaubenden Engführung, einer Art raumzeitlichen Scharfstellung: Die erste Replik greift noch zeitlich aus – »seit drei Tagen« – und bleibt zukunfts offen; die zweite nennt schon »die Schlacht, die uns/ Bevor beim Strahl des Morgens steht« als nächsten Zeithorizont; und analog verengt sich der Raum-Horizont von

Rhyn und Hackelbergen auf das Hier, das »Hauptquartier zu Fehrbellin« und das Strohlager einer kurzen Rast. Zugleich simuliert der Text die Hast der Bewegung selbst, die Atemlosigkeit und Erschöpfung bis in die Syntax hinein. Und schließlich in der dritten Replik, »[d]a nun die Stunde schlägt«, ist man im Hier und Jetzt der dramatischen Repräsentation angekommen: »Mit Fackeln wird und Lichtern und Laternen/ Der Held gesucht – und aufgefunden, wo?«. Die Geste: »er nimmt einem Pagen die Fackel aus der Hand« übernimmt den Impuls der Narration – und verbindet ihn mit dem Imperativ des Theaters schlechthin, »schau«: »In der That, schau hier herab: da sitzt er!« Die Rede – diesmal nur ein einziger Vers – des exponierenden Sprechers ist ebenso zum Stillstand gekommen wie die Bewegung des »Helden«, den er in performativer Rede eingeführt hat.

Auch dieser Anfang ist also eine Doppelung der Exposition; er nennt die Suche nach dem »Helden« und seiner initialen Situation sogar wörtlich. Er ist aber auch »Exposition« im Sinn des Ausstellens, Zur-Schau-Stellens dieses Helden vor einer voyeuristischen Hofgesellschaft; und zwischen Kurfürst und Hohenzollern scheint die Schlafwandelerei des Reitergenerals schon einmal Gesprächsthema gewesen zu sein (»im Schlaf, wie du nie glauben wolltest«). Homburg ist also, ganz im Kommerell'schen Sinn, eine Rätselfigur.

Ferner ist Hohenzollerns initiale Exposition im oben genannten Sinn paradigmatisch auf das Textganze bezogen. Und am deutlichsten macht dies natürlich das berühmte »schwere[] Anakoluth«⁵² inmitten der ersten Replik: Es konfrontiert – als Satz-Bruch – den *Prinzen* (Nominativsubjekt der ersten fünf Verszeilen) mit dem *Befehl* als grammatikalischem Subjekt der zweiten fünf Verse, so wie das ganze Stück den Bruch zwischen Subjekt (im nicht-grammatischen Sinn) und Befehl inszeniert: Eben Homburgs Missachtung des Schlacht-Befehls. Auch dieser Anfang schlägt das Thema des Ganzen an, hier aber nun wirklich inmitten und vermittelt der Sprachstruktur selbst; und ganz analog ließe sich im Übrigen die zweite Replik – mit dem fast schon abenteuerlichen *participium coniunctum* »instruirt«, welche das Subjekt dieser Instruktion ausblendet – als »Löschung« dieses (nun wieder nicht-grammatischen) Subjekts in der Logik von Befehlsketten deuten.⁵³

⁵² Friedrich Beißner, Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus, in: Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet, Tübingen 1948, S. 427–444, hier S. 438.

In der Frage nach dem Initialen ist weiterhin wichtig, dass dieser Text (wie übrigens auch die folgenden Repliken Hohenzollerns) nicht nur paradigmatisch im genannten Sinn, sondern auch als *zu sprechender* konzipiert und eben als *situativer*, mit dem wortkargen, dafür aber umso mächtigeren Gegenüber des Kurfürsten zu verstehen ist: Was im genannten Anakoluth als Bruch *komponiert* scheint, ist somit auch als Simulation einer aus der Rede selbst erwachsende *Brechung* lesbar. Gerade dieser Anfang wäre ein Musterbeispiel dafür, dass bei Kleist »der Sprechakt selbst, das gestische Moment der Ansprache an den Dialogpartner in der Sprache anwesend«⁵³ ist, was die syntaktische Ordnung oft ihrerseits kollabieren, in sich zusammenstürzen lässt. Die Adressierung der Rede an den Kurfürsten und zugleich an die mithörende Hofgesellschaft ist ein Sich-Hineinreden in die – doch eigentlich einem Freund gegenüber ganz unangemessene, ja denunzierende – Exposition (im doppelten Sinn); das rhetorische Auskosten eines kleinen Triumphs über den mächtigen Anderen (»wie Du nie glauben wolltest«!), vielleicht gar eine kleine Machtprobe – die allerdings, wie der Fortgang der ersten Szene zeigen wird, alsbald entgleist.⁵⁵

Schließlich bliebe noch – der Fall. Der Titelheld des Stücks erscheint an diesem Anfang zwar nicht im Augenblick des Sturzes, sondern eher in einem Zwischen-Zustand: Zwischen Sich-erschöpft-aufs-Stroh-Werfen und Aufsitzen auf das Pferd,⁵⁶ zwischen Schlafen und Wachen, zwischen Traum und Realität. Doch wie Hohenzollern, offenbar mit diesem Zustand schon vertraut, dem Kurfürsten mitteilt, reicht ein Sprach-Zeichen aus, um dieses Gleichgewicht zu beenden: »Ruf' ihn bei Namen auf, so fällt er nieder.« (V. 31) Freilich ist diese Nomination auch in übertragenem Sinn zu verstehen und die ganze Szenerie – ein Garten, das Spiel einer Ver-

⁵³ Beißner liest diese zweite Replik als Figuration von »Pflicht und Befehl auf der einen Seite, Entspannung des »privaten« Ichs auf der andern« (ebd. S. 440); allerdings taucht ein »privates Ich« in dieser Replik recht eigentlich nicht auf – noch nicht einmal ein grammatikalisches.

⁵⁴ Lehmann, Kleist/Versionen (Anm. 24), S. 90.

⁵⁵ In V/5 wird zwischen Hohenzollern und dem Kurfürsten noch einmal verhandelt, wer für diese initiale Spiel-/Scherz-Situation verantwortlich ist – in Form eines logischen »Schlußgebäu[s]« (V. 1707), das der Kurfürst zwar verwirft, doch Hohenzollern behält das letzte Wort: »Es ist genug, mein Kurfürst! Ich bin sicher,/ Mein Wort fiel [...], ein Gewicht, in deine Brust!« (V. 1721f.)

⁵⁶ Es ist auffällig, dass die »Reiterei« hier wartend »Den Acker vor dem Tor zerstampft«: Es ist eine Art gehemmte, nur in der Vertikalen stattfindende, gelähmte Aufbruchsbewegung, wie sie Kleist auch im *Käthchen von Heilbronn* – ebenfalls in einer Boten-Erzählung – beschreibt (s. Anm. 51).

suchung durch die Frau, die Kontamination von (Nicht-)Wissen und Begehren, die Transgression einer gesetzten Grenze, die Verdammung ins Nichts⁵⁷ und schließlich auch noch die »Thür« des Schlosses⁵⁸ – konnotativ fast überdeutlich an die Paradieses-Erzählung gebunden: Sie ist deren zerbrochene Kontrafaktur. Und so ist die Benennung hier nicht der finale Akt in der Erschaffung des Menschen, sondern der Moment, welcher seinen »Fall« auslöst: »*Hohenzollern*. [...] Arthur! (Der *Prinz* fällt um.) / Da liegt er; eine Kugel trifft nicht besser!« (MA I, 752). Man hat oft über den Namen gerätselt – »Arthur« wird der Prinz nur von Hohenzollern genannt, während er für alle andern und im Titel des Stücks immer »Friedrich« heißt. Außer als Traum- und Freundschafts-Name wäre »Arthur« im Sinn des Gesagten vielleicht so zu lesen, dass in ihm das »A« des biblischen Adam anklingt – nur freilich als der, der mit diesem Namen aus dem Paradies des Unbewussten vertrieben wird.

Blickt man vor hier aus zurück, lassen sich zusammenfassend einige Punkte festhalten. Das eingangs angedeutete, im 18. Jahrhundert in Gebrauch kommende Ideal der Exposition ist – vielleicht etwas forciert – als performative Magie zu rekonstruieren, als Ideal der Bannung und Fesselung der Zuschauer durch ein beginnendes dramatisches Geschehen, das unvermittelt eine fiktionale Wirklichkeit schafft; und dieser »Zauber« muss offenbar besonders an den Dramenanfängen wirksam werden, da hier die Informationsdiskrepanz maximal und die fiktionale Welt nichts als bloße Behauptung ist, gerade hier aber der Anfang der Handlung liegt und das Interesse der Zuschauer erwecken muss: Eben deshalb muss dieser Anfang selbst dissimuliert werden.

Zu diesem Modell dramatischer Exposition und Anfangsgestaltung verhalten sich Kleists Dramenanfänge nur auf den ersten Blick konform. Sie genügen ihm zwar in den Expositionsfiguren, die Vorgeschichte erfragen oder nachtragen; in der Schaffung initialer dramatischer Konflikte, deren Dialoge Knoten schürzen und Spannung aufbauen; schließlich in der Gestaltung einer sprachlichen, poetischen Eigenwelt verdichteter Bezüge. In ihrer spezifischen Gestaltung werden diese Anfänge aber fragwürdig, überdeterminiert und in bestimmter Weise theatralisiert, wodurch die Initiierung eines geschlossenen Raums der Repräsentation förmlich aufgebrochen wird. Kleist verschränkt die Textanfänge mit kulturellen

⁵⁷ »*Der Kurfürst*. In's Nichts mit Dir zurück, Herr Prinz von Homburg,/ In's Nichts, in's Nichts!« (MA I, S. 751, V. 74f.)

⁵⁸ »(Alle ab; die Thür fliegt rasselnd vor/ dem *Prinzen* zu. Pause.)« (MA I, S. 751, nach V. 77)

Anfangsfiguren und verkompliziert damit seine Dramenanfängen nicht weniger als die Anfangssätze seiner Prosa; er zerbricht reflexiv die Geschlossenheit der Repräsentation in eben dem Moment, in dem er sie aufzubauen scheint. Vor allem aber stellt er an die Anfänge der Dramen Stürze und »Fälle« in jedem Sinn des Wortes, deren Ambivalenz unübersehbar ist. Der Zauber von Kleists Dramenanfängen ist nicht der einer poetischen Welterzeugung im Ganzen eines vollkommenen Werks, sondern vielleicht eher – um ein Wort Adornos zu entwenden – ein »Zauber aus der Frühzeit der entzauberten Welt«.⁵⁹

⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Bilderwelt des Freischütz*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 17: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, Frankfurt a.M. 1982, S. 36–41, hier S. 38.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

KARIN HOFF

Bedeutender Auftakt und erklärende Worte Strindbergs Vorreden zur Konzeption eines modernen Dramas

Betrachtet man aus skandinavistischer Perspektive die Dramenanfänge der weltweit wohl bekanntesten skandinavischen Dramatiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Henrik Ibsen und August Strindberg, so scheint es auf der Hand zu liegen, sich für Ibsens Gesellschaftsdramen und deren Auftakte zu entscheiden. Zu offensichtlich ist die Bedeutung, die dem Beginn in diesen Stücken beigemessen wird. In ökonomischer Präzision wird bereits in den Nebentexten durch vielsagende Beschreibungen von Wetter und Landschaft, Milieu und Wohlstand so viel Information vorgegeben, dass Verlauf und Ausgang der Stücke geradezu in die Anfänge eingeschrieben sind. Die Enge und Tristesse einer norwegischen Fjordlandschaft, so wie sie unter anderem in Ibsens *Gengangere* (1881), den *Gespensstern*, zu Beginn beschrieben wird, entspricht paradigmatisch der Verlogenheit einer bürgerlichen Familie, die alles tut, um der Fassade eines glücklichen Heims gerecht zu werden und dabei alles verspielt. Wenn am Ende des Dramas für den die Vergehen des Vaters büßenden Sohn Oswald endlich die Sonne aufgeht, ist es zu spät. In buchstäblicher Ironie bestätigt sich die Wetter- und Stimmungslage, die der Beginn vorgeben hatte: Es gibt weder Sonne noch Erlösung in diesem Haus, das den Schein einer bürgerlichen Idylle für wichtiger befand als die Erfüllung der Bedürfnisse seiner Bewohner. Das Geld, das in *Ett Dukkehjem* (*Nora oder Ein Puppenheim*, 1879) eine fast noch größere Rolle spielt als die Frauenfrage, wird auf ähnliche Weise wie die Abwesenheit der Sonne in den *Gespensstern* bereits in den Blickpunkt gerückt, noch bevor die ersten Sätze gesprochen werden. Nora betritt die Bühne mit dem Portemonnaie in der Hand. Die finanzielle Abhängigkeit der Frau ist das zentrale Thema dieses Stücks. In *Hedda Gabler* (1890) schließlich signalisiert die wortlose, andauernde Anwesenheit ihres toten Vaters, des Generals Gabler, dessen Porträt über dem Kamin hängt, von Anfang an die Unfähigkeit der vermeintlich starken Tochter, sich von diesem dominanten Patriarchen zu lösen. Ihre destruktive Kraft entspricht dem Unvermögen, sich eine Zukunft zu sichern. Auf diese Weise lassen sich zahlreiche Anfänge und Auftakte in Ibsens Gesellschaftsdramen lesen: Kein Detail, das in den akribi-

schen Nebentexten am Anfang beschrieben wird, erscheint überflüssig; das Regietheater kann sich hier kaum verwirklichen, ohne sich bewusst von dieser äußerst präzisen Vorgabe zu lösen.

Es ließen sich noch weitere Beispiele anführen, die Ibsens exakte Dramaturgie, die dem Zuschauer mit dem Öffnen des Vorhangs ersichtlich werden soll, bestätigen. Für die Diskussion der Dramenanfänge bieten sich seine Stücke offensichtlich an. Die Bedeutung des Auftakts, die symbolische Aufladung der ersten unausgesprochenen und gesprochenen Worte lässt sich hier zweifellos erkennen. Die in äußerster Sorgfalt komponierten Dramen nutzen noch einmal bedingungslos die Möglichkeit, eine lang erprobte Form auf die Spitze zu treiben und jedem Detail, jeder Bewegung und jedem Wort gleich zu Beginn jene Bedeutung zu verleihen, die unausweichlich zu dem bereits hier prognostizierten Ende führt. *Medias in res* beginnen diese Handlungen, und die Requisiten, die meteorologischen und atmosphärischen Beschreibungen transportieren die Vorgeschichte, Gegenwart und das Ende des Geschehens zugleich mit.

Warum also Strindberg? Die wechselseitige Konkurrenz der beiden großen Dramatiker spiegelt sich vor allem im unterschiedlichen Umgang mit den Möglichkeiten der Dramenform wider: So macht insbesondere der streitlustige Strindberg keinerlei Hehl daraus, gegen die in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts allseits gefeierte »Ibsenmode« anschreiben zu wollen. Diese offensichtliche Opposition, die zu einem unausgesprochenen Wettstreit der beiden führt, lässt sich in einer grundsätzlich unterschiedlichen dramatischen Konzeption, dem Experiment, der Polemik und dem Widerspruch als Methode nachweisen. Auch in Strindbergs so genannten naturalistischen Dramen, die etwa zeitgleich mit Ibsens ersten Gesellschaftsstücken erscheinen, sind von Beginn an Unterschiede zu den Stücken des in ganz Europa zu dieser Zeit bereits gefeierten norwegischen Konkurrenten erkennbar. Das Lebenswerk des dramatischen Experiments, das Strindberg verfolgte, konzentriert sich wie bei Ibsen auf ein einzelnes Motiv, auf die Ökonomie des Dekors und der Ausstattung und vor allem des Dialogs; die Konzeptionen, die er jedoch zur Umsetzung dieses »Försöksteater«, des Versuchstheaters, wie er es selbst nennt, wählt, sind grundsätzlich verschieden – und dieses Programm wird in die Exposition ebenso eingeschrieben wie in die vorangestellten Vorreden, in denen sich der Dramatiker als Epiker zu Wort meldet, in das Geschehen einführt und es erklärt.

Wie dieser konsequente, das gesamte dramatische Schaffen prägende Versuch einer Modernisierung des Dramas buchstäblich von Anfang an aus-

sehen kann, will ich im Folgenden skizzieren. Am Beispiel von *Fröken Julie* (1888) aus der naturalistischen Phase und mit Verweis auf das späte Kammerstück *Spöksonaten* (*Gespenstersonate*, 1907) als Beginn dessen, was Peter Szondi als Strindbergs »Episches Theater« bezeichnet hat,¹ möchte ich die Bedeutung, die den verschiedenen Formen der Exposition und Vorreden in Strindbergs Dramen zukommt, in den Fokus rücken. Die zahlreichen programmatischen Schriften zum Drama und Theater, die er entweder in direktem Bezug zu seinen ästhetischen Experimenten oder aber in kritisch-produktiver Auseinandersetzung mit der Dramen- und Theater-Tradition verfasst hat, sind dabei hinzuziehen.

I. Theoretische Vorrede

Anders als Ibsen hat sich Strindberg zeit seines Lebens auch mit dramen- und theaterästhetischen Fragen beschäftigt und dazu in zahlreichen Schriften zur Theater- und Dramentheorie, zur Geschichte des Dramas, zur Aufführungspraxis und zur Bedeutung der Theatertradition geäußert.² Gerade weil das Experiment einer Modernisierung der Bühnenformen und der für sie zu schreibenden Stücke im Zentrum des dramatischen Schaffens steht, wird seiner Bedeutung und Klärung besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Dieses Experiment eines modernen Theaters, das den Bedingungen des modernen Menschen Rechnung tragen soll, ist zugleich verknüpft mit Strindbergs Anspruch, mit seinem Theater nicht nur die gehobenen Schichten, sondern – ganz im Sinne seiner angestrebten Sozialreform über die Bühne – ein breites Publikum zu erreichen.³ Ein solcher Anspruch, der ästhetische Innovation, den radikalen Bruch mit der lange Zeit erprobten theatralen Form eines *pièce bien faite* mit einem gesellschaftspolitischen Programm zusammenzubringen bemüht ist, bedarf der Erklärung. Wenn

¹ Peter Szondi, *Theorie des Modernen Dramas*, Frankfurt a.M. 1963.

² Die Vorreden, dramaturgischen und dramentheoretischen Überlegungen sind in den verschiedenen Werkausgaben zu finden. Gesammelt wurden sie veröffentlicht in schwedischer Sprache in dem Band: August Strindberg, *Om drama och teater. Programskrifter och öppna brev med inledning och kommentar utgivna av Göran Lindholm*, Lund 1968, in deutscher Übers. liegen Auszüge der Schriften vor in Marianne Kesting/Verner Arpe (Hg.), *Über Drama und Theater von August Strindberg*, Köln 1966.

³ Siehe dazu die Vorrede zu *Fröken Julie* in August Strindbergs *Samlade Verk*, Bd. 27, hg. von Gunnar Ollén, Stockholm 1984, S. 101–113.

Strindberg also von seinen ersten historischen Stücken an, mit denen seine Arbeit für das Theater beginnt, den Bruch mit der Tradition mit einer grundsätzlichen ästhetischen und sozialpolitischen, wie man es wohl nennen muss, Neuerung zu verbinden trachtet, verbindet sich damit ein ebenso hoher Anspruch an die Rezipienten wie an den Produzenten dieser Stücke. Die entsetzten und ablehnenden Reaktionen auf das erste Drama, *Mäster Olof* (*Meister Olof*, 1872–1876), das in Prosa geschrieben die schwedische Reformationsgeschichte umschreibt und das Volk zum Helden erhebt, machten nämlich nur allzu deutlich, dass eine solche Provokation ohne Einführung in das Konzept des experimentellen Theaters für jedermann nicht umzusetzen ist.⁴

Zwei Motivationen gilt es also demnach im Strindberg'schen Konzept von Beginn an offenzulegen: zum einen die kritische Auseinandersetzung mit dem erfolgreichen traditionellen Drama, das gerade im Naturalismus wieder Hochkonjunktur hat und von Ibsen auf die Spitze getrieben wird, zum anderen die – durchaus auch an die Theatertradition anschließende – Konzeption eines engagierten Theaters, das nicht nur das gebildete Publikum zu erreichen sucht.

Unter diesen Vorbedingungen kommen dem Dramenvorwort und dem Anfang eine besondere Bedeutung zu. Die Vorreden konzentrieren sich auf die Erklärung des Konzepts (oft auch erst im Nachhinein und nicht immer in logischer Übereinstimmung mit dem Stück, zu dessen Verständnis sie beitragen sollen), die Anfänge hingegen konfrontieren den Zuschauer direkt mit dem Experiment eines neuen Theaters. Wie und ob diese beiden Ansprüche zusammenkommen und funktionieren können, ist im Einzelfall zu prüfen.

II. *Fröken Julie*

Neben *Fadren* (*Der Vater*) ist *Fröken Julie. Ett naturalistiskt sorgespel* (*Fräulein Julie. Ein naturalistisches Trauerspiel*, 1888) das wohl bekannteste Stück aus Strindbergs so genannter naturalistischer Phase. Es entspricht seinem Anspruch auf unbedingte und zweifelsfreie Nonkonformität, dass er auch den Naturalismus für sich umdefiniert – in diesem Falle in direktem und äußerst einvernehmlichem Kontakt mit Friedrich Nietzsche, der sich von Strind-

⁴ Vgl. dazu Fritz Paul, August Strindberg, Stuttgart 1979, S. 22–27, sowie Manfred Karknick, Rollenspiel und Welttheater, München 1980, S. 127f.

berg ebenso verstanden fühlt, wie dieser seine Geistesverwandtschaft mit dem deutschen Philosophen in einem intensiven, aber kurzen Briefwechsel wiederholt betont.⁵

So stellt denn Strindberg auch dem Drama eine Vorrede voran, in der er sein naturalistisches Konzept entwickelt. Hier schließt er durchaus an den Determinismus an, so wie er ihn bei Zola kennengelernt hat,⁶ setzt sich aber zugleich darüber hinweg, indem er das Subjekt einerseits als ein durch äußere Umstände bestimmtes kennzeichnet, andererseits zeigt er auch die Grenzen des Subjekts auf.

So wird die Intention, die mit dem Drama verfolgt wird, in der Vorrede direkt angesprochen:

I föreliggande drama har jag sökt icke att göra något nytt ty det kan man inte, utan endast att modernisera formen, efter de fordringar jag tänkt mig tidens nya människor skulle ställa på denna konst.⁷

Im vorliegenden Drama habe ich nicht versucht, etwas Neues zu machen, denn das kann man nicht, sondern die Form nach den Forderungen zu modernisieren, die – wie ich glaube – der neue Mensch unserer Zeit an die Kunst stellt.

Die Modernisierung der Form als Voraussetzung und Bedingung der Möglichkeit, den modernen Menschen darzustellen: Diese Forderung ist erneut vor dem Hintergrund der ›Ibsenmode‹ zu verstehen, die ein bewährtes dramatisches Muster, nämlich das analytische Drama, als dominierende und als überzeugend anerkannte dramatische Form versteht. Die neue Zeit verlangt variierende Formen, und diese konstruieren keine Geschlossenheit, in der das Ende – wie auch immer ironisch gebrochen – die Wetter- und Stimmungslagen des Beginns wieder aufgreift, sondern eine Szenerie, die der Vielschichtigkeit des modernen Charakters entspricht. Die Multikausalität für Julies Geschichte erweist sich als derart komplex, dass sie in der Vorrede eigens aufgeführt werden muss:

Fröken Julies sorgliga öde har jag motiverat med en hel mängd omständigheter: modrens »dåliga« grundinstinkter; fadrens oriktiga uppfostran av flickan; egen naturell och fästmannens suggestioner på den svaga, degenererade hjärnan;

⁵ Vgl. dazu ausführlich Karin Hoff, »...ein angenehmer Wind von Norden«, Nietzsche und Strindberg im Dialog, in: *arcadia* 39 (2004), S. 55–69.

⁶ Strindberg, *Om modernt drama och modern teater* (Anm. 2), S. 31–44.

⁷ Fröken Julie. Förord, in: *August Strindbergs Samlade Verk* (Anm. 3), Bd. 27, S. 101–113, hier S. 102. Im Folgenden nach dieser Ausgabe unter Angabe der Seitenzahl und gefolgt von meiner eigenen Übersetzung im laufenden Text zitiert.

vidare och närmare: feststämningen på midsommarnatten; fadrens bortovaro; hennes månadssjuka; sysslandet med djuren; dansens upphetsande inflytande; nattens skymning; blommonras starka afrodisiska inflytande; och slutligen slumpen som driver två tillsammans i ett lönnligt rum, plus den upphetsade mannens tiltagsenhet. (S.103)

Fräulein Julies trauriges Schicksal habe ich durch eine ganze Anzahl von Umständen motiviert: die »schlechten« Grundinstinkte der Mutter; die falsche Erziehung des Mädchens durch den Vater; das eigene Naturell und die Vorstellungen des Verlobten vom schwachen, degenerierten Gehirn; des Weiteren: die Feststimmung in der Mittsommernacht; die Abwesenheit des Vaters; ihre Menstruation; die Beschäftigung mit den Tieren; der aufreizende Einfluss des Tanzes; die Dämmerung der Nacht; der starke aphrodisierende Duft der Blumen; und schließlich der Zufall, der die beiden zusammen in einem entlegenen Zimmer zusammentreibt, plus die Ergebenheit des erregten Mannes.

Diese Vielzahl von Gründen bedarf es zu berücksichtigen, wenn es in der ersten Replik des Dramas heißen wird, dass Julie wieder einmal »völlig verrückt« sei. Ihr Verhalten ist nicht allein selbstbestimmt, sondern fremdgesteuert, zusammengesetzt aus einer Menge von Einzelheiten, die Voraussetzung dafür sind, ihr Agieren auch nur in Ansätzen nachvollziehen zu können. Dabei erweist sich im Kontext dieses Strindberg'schen Versuchs, die Komplexität des modernen Menschen auf die Bühne zu bringen und der Einsträngigkeit des analytischen Dramas sein neues Konzept entgegenzuhalten, das Ganze als noch vielschichtiger, wie er weiter ausführt:

Mina själar (karaktärer) äro konglomerater av förgångna kulturgrader, och pågående, bitar ur böcker och tidningar, stycken av mänskor, avrivna lappar av helgdagskläder som blivit lumpor, alldeles som själen är hopflickad, [...] Fröken Julie är en modern karaktär, [...]. (S. 105)

Meine Seelen (Charaktere) sind Konglomerate vergangener Kulturgrade und weiterhin Teile aus Büchern und Zeitungen, Stücke von Menschen, abgewetzte Fetzen von Festtagskleidern, gänzliche wie die Seele zusammengesetzte [...]. Fräulein Julie ist ein moderner Charakter, [...].

Julie als moderner Charakter, der unter anderem durch die oben genannten Aspekte determiniert ist, dessen Heterogenität und Uneinsichtigkeit jedoch viel weiter geht: Marianne Kesting spricht hier von einem »Abbau der Persönlichkeit«, einer »als im wesentlichen »außengelenkten« Figur.⁸ In

⁸ Marianne Kesting, Der Abbau der Persönlichkeit, in: Werner Keller (Hg.), Beiträge zur Poetik des Dramas, Darmstadt 1976, S. 211–235, hier 220f.

einer deutlichen Korrespondenz mit Nietzsche, dessen *Zur Genealogie der Moral* Strindberg zeitgleich liest, wie Nietzsche seinen *Fadren* in der französischen Übersetzung, versucht Strindberg, den modernen Charakter zu beschreiben. Das Konglomerat aus verschiedensten Einzelteilen, unbewussten und bewussten Spuren kultureller und sozialer Einflüsse und Begebenheiten, steht in einer verblüffenden Übereinstimmung mit Nietzsches Diagnose des modernen Subjekts:

Und gar das Ich! Das ist zur Fabel geworden, zur Fiktion, zum Wortspiel: das hat ganz und gar aufgehört, zu denken, zu fühlen und zu wollen! [...] Der Mensch hat seine drei »inneren Thatsachen«. Das, woran er am festesten glaubte, den Willen, den Geist, das Ich, aus sich herausprojicirt - [...] er hat die »Dinge« als seiend gesetzt nach seinem Bilde, nach seinem Begriff des Ichs als Ursache. Was Wunder, dass er später in den Dingen immer nur wiederfand, was er in sie gesteckt hatte?⁹

Dieses Bild eines modernen Ich, dessen Beweggründe für sein Handeln nicht bis ins Letzte ausgelotet werden können und dessen Heterogenität von Anfang an feststeht, konstituiert in einer bemerkenswerten Übereinstimmung mit Nietzsches Definition die Gestaltung und Wahrnehmung der Julie im Stück.¹⁰

Daraus ergibt sich erneut ein ambivalenter Befund, bevor auch nur der Vorhang geöffnet und die ersten Worte gesagt wurden: Einerseits bemüht sich die Vorrede um eine Klärung des ungewöhnlichen und befremdlichen Verhaltens eines adligen Fräuleins, das den Diener Jean in der Mittsommernacht zu einer Affäre provoziert und sich anschließend vermutlich das Leben nimmt. Andererseits gibt die Vorrede – und darin Nietzsches Subjektkritik deutlich entsprechend – zu verstehen, dass die Ursachen für das Handeln des modernen Menschen nicht erklärbar sind, dass die Diagnose eines zusammengesetzten Ich notwendigerweise Unverständnis und Brüche evoziert. Diese Ambivalenz eröffnet schließlich das Drama. Und auch dazu nimmt Strindberg in seiner Vorrede noch einmal Stellung:

Vad dialogen slutligen angår, har jag brutit med traditionen något, i det jag icke gjort mina personer till kateketer som sitta och fråga dumt för att framkalla en

⁹ Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, Bd. 6, S. 91; im Folgenden unter der Sigle KSA zitiert.

¹⁰ Vgl. dazu ausführlich Heinrich Detering, »Das Ich wird zum Wortspiel«. Nietzsche, Ibsen, Strindberg und das Drama der Abstraktion, in: Andreas Schirmer/Rüdiger Schmidt (Hg.), *Widersprüche. Zur frühen Nietzsche-Rezeption*, Weimar 2000, S. 52–64.

kvick replik. Jag har undvikit det symmetriska, matematiska i den franska konstruerade dialogen, och låtit hjärnorna arbeta oregelbundet såsom de göra i verkligheten, [...] Och därför irrar också dialogen, förser sig i de första scenerna med ett material som sedan bearbetas, tages upp, repeteras, utvikes, [...]. (S. 109)

Was den Dialog schließlich angeht, habe ich mit der Tradition dergestalt gebrochen, dass ich meine Personen nicht zu Katecheten gemacht habe, die da sitzen und dumm fragen, um eine schnelle Replik hervorzurufen. Ich habe das Symmetrische, Mathematische im französischen, konstruierten Dialog vermieden und die Gehirne unregelmäßig arbeiten lassen, so wie sie es in Wirklichkeit tun. [...] Und daher irrt der Dialog umher, versieht sich in den ersten Szenen mit dem Material, das anschließend bearbeitet, aufgenommen, wiederholt und ausgebreitet wird, [...].

Er konzentriert sich auf die Dialogführung, die – das betont er in all seinen dramentheoretischen Schriften – als möglichst natürlich, keinesfalls auf Stringenz und Symmetrie ausgerichtet wirken soll. Dem Dramenbeginn kommt insofern eine exponierte Position zu, als hier bereits jene Themen, Fragen, Konstellationen und Kommunikationsstrukturen anklingen sollen, die im Stück zur Disposition gestellt werden, für die er aber keine Lösung in Aussicht stellt.

Dieses Verfahren wird als modern verstanden und bedarf deshalb der Vorrede. Inwiefern das Stück selbst den Anforderungen und Erklärungen folgt, bleibt zu fragen. Für die Umsetzung fordert Strindberg explizit ein sehr überschaubares Personal, wie er es im Personenverzeichnis seines Stückes schließlich auch umsetzt:

Personer.
Fröken Julie, 25 år
Jean, Betjänt, 30 år
Kristin, Kokerska, 35 år
Handlingen i Grevens kök, Midsommarnatten. (S. 115)

Personen.
Fräulein Julie, 25 Jahre
Jean, Diener, 30 Jahre
Kristin, Köchin, 35 Jahre
Handlung in der Küche des Grafen, Mittsommernacht.

Lebensalter, soziale Stellung und die besondere Situation der immer hellen Mittsommernacht werden hier im Dramentext (und Programmheft) vorgegeben, und auch die im Stück verhandelte soziale Konfliktsituation zwi-

schen Bediensteten und Grafentochter klingt an. Die Handlung des einaktigen Stücks, in dem keine überflüssigen Requisiten, Orts- oder Zeitwechsel stattfinden werden, spielt sich in der Küche des gräflichen Anwesens ab.

(Kristin står vid spisen och steker i en stekpanna; Jean kommer in klädd i livré; bärande ett par stora ridstövlar med sporrar som han ställer ifrån sig på en synlig plats på golvet.)

Jean: I kväl är fröken Julie galen igen; komplett galen! (S. 119)

(Kristin steht am Herd und brät in einer Pfanne; Jean kommt herein, in eine Livrée gekleidet, ein Paar Reitstiefel mit Sporen tragend, die er auf einem gut sichtbaren Platz auf dem Boden abstellt.)

Jean: Heute Abend ist Fräulein Julie wieder verrückt; komplett verrückt!

Das erste Bild präsentiert denn auch gleich drei für das Geschehen zentrale Momente: Das eine betrifft die schweigende, arbeitende Köchin Kristin, die ihrer Rolle nachkommt, ihre Interessen strikt verfolgt und ohne Worte die Katastrophe, die sich zwischen Jean und Julie anbahnt, beobachtet. Das andere Moment deutet auf die Machtverhältnisse im Haus des Grafen, Julies Vater, hin. Wenngleich er abwesend ist – er taucht im Personenkatalog nicht auf –, ist er dennoch präsent. Seine Stiefel, Insignien seiner Macht, stehen die ganze Zeit über auf der Bühne. Der dritte Punkt schließlich, der sich hier bereits bemerkbar macht, betrifft Jeans Kleidung, die Livrée als Ausdruck der Rolle, die er bekleidet. Dieses erste Bild entspricht den bekannten Szenenbildern Ibsens, es repräsentiert die gesellschaftliche Rolle, die die Personen einnehmen; der Kleiderwechsel, den Jean im Anschluss vornimmt und der hier mit dem Sprachwechsel ins Französische einhergehen wird, symbolisiert Jeans müheloses Gleiten zwischen verschiedenen Rollen und Gesellschaftsschichten, die es ihm ermöglichen, Julie zu suggerieren, er sei einer der ihren. Seine Haltung ihr gegenüber wird jedoch im ersten Satz des Stücks klar: Er hält sie für verrückt, nimmt sie nicht ernst.

Jean: (in i svart bonjour och svart melonhatt.)

Fröken: Très gentil; monsieur Jean! Très gentil!

Jean: Vous voulez plaisanter, madame!

Fröken: Et vous voulez parler français! Var har ni lärt det?

Jean: I Schweiz medan jag var sommelier på ett av de största hotellen i Luzern!

- Fröken: Men ni ser ju ut som en gentleman i den där redington! Charmant!
(sätter sig vid bordet.)
- Jean: Åh ni smickrar!
- Fröken: (stött) Smickrar honom? (S.128f.)
- Jean: (herein in schwarzem Bonjour und schwarzer Melone.)
- Fräulein: Très gentil; monsieur Jean! Très gentil!
- Jean: Vous voulez plaisanter, madame!
- Fröken: Et vous voulez parler français! Wo haben Sie das gelernt?
- Jean: In der Schweiz, als ich in einem der größten Hotels in Luzern Sommelier war!
- Fräulein: Aber Sie sehen ja wie ein Gentleman aus in diesem Redington! Charmant!
(setzt sich an den Tisch.)
- Jean: Oh, Sie schmeicheln mir!
- Fröken: (brüskiert) Ihnen schmeicheln?

Julie verwickelt mit ihrem Auftritt schließlich, provokativ die Sprache wechselnd, Jean in einen Dialog, der nicht ihrer Rolle und der Norm, die sie zu erfüllen hat, entspricht. Sie überschreitet mit ihrem ersten Auftritt die Grenzen aller Regeln und Vorstellungen, die mit ihrer Funktion als »Dame des Hauses« verbunden sind. Warum sie verrückt ist, wird sie im Verlauf des Dramas nur ansatzweise preisgeben: Während die Vorrede explizit ausführt, dass sie ein Opfer der Verhältnisse ist – einer überemanzipierten Mutter, die die Mutterrolle eben nicht gespielt hat, eines Vaters, der die Tochter überschätzt hat, indem er sie sich zugleich als Tochter und als Sohn erzogen hat – deutet das Drama selbst nur ihre Nonkonformität an. Die Verrücktheit wird unter anderem begründet mit der Ausnahmesituation des Mittsommerabends und ihrer Menstruation. Alle Gründe machen darüber hinaus deutlich, wie sehr sich dieses Fräulein zusammensetzt aus einer Vielzahl von Bedingungen, Systemen und Kontingenzen. Und alle diese Gründe dokumentieren außerdem auch, dass wir es hier nicht mehr mit einem homogenen Charakter, einem Subjekt zu tun haben, sondern mit einer höchst heterogenen und ganz und gar nicht autonomen, sondern fremd gesteuerten Figur, jenem »Konglomerat« aus verschiedenen Versatzstücken, von denen die Vorrede gesprochen hat. Ihre Verrücktheit oder Abnormalität zeigt, wie sehr diese nicht-autonome Figur aus dem Rahmen fällt, dass sie die ihr zugewiesenen Rollen nicht koordinieren kann und schließlich aus der scheinbar stärkeren Position des adligen Fräuleins in die Abhängigkeit vom scheinbar unterlegenen Bediensteten gerät, der für sich in diesem Machtkampf die Rolle des »Übermenschen« beansprucht.

Die Vorrede fällt insofern hinter das Stück selbst zurück, als sie Kausalitäten vorgibt, die im Geschehen selbst nicht unmittelbar ersichtlich werden. Das Subjekt, das hier gezeichnet wird, lässt sich gerade nicht psychologisch nachvollziehen. Dieser Austauschbarkeit ihrer Motivation, ihrer Wankelmütigkeit und der Zweifelhaftigkeit der Gründe entspricht die Austauschbarkeit von Rollen, Sprachspielen und der Kleidung, die im Drama von Anfang an thematisiert werden. Denn neben der Verrücktheit des Fräuleins, die als Auftakt des Dramas bereits das Zentralmotiv vorgibt, fällt die starke Fokussierung auf diverse Kleidungsstücke im Nebentext ins Auge. Der Rollenwechsel wird zudem noch durch den Sprachwechsel unterstrichen. Julies Kompliment für Jeans Aussehen bringt sie – in galanter Manier – auf Französisch vor, und Jean antwortet – ebenso galant – in der Fremdsprache. Für einen kurzen Augenblick führen die beiden einen geradezu gleichberechtigten Dialog, den Julie, als die zunächst Stärkere jedoch auch zurückführt ins Schwedische. Das heißt, sie gibt den Ton an, wählt die Sprache. Jean ist diesem Spiel allerdings gewachsen und übernimmt souverän die jeweils zugewiesenen Rollen.

Angesichts dieses reduzierten und in seiner Ökonomie den Gesellschaftsdramen Ibsens durchaus vergleichbaren Dramenanfangs kann man sich allerdings fragen, wo denn hier die Unterschiede zwischen diesen beiden »naturalistischen Konzepten« liegen. Die Antwort gibt Strindberg selbst, indem er die Erklärungen für das Handeln seiner verrückten Protagonistin noch einmal in die Vorrede setzt. Das Stück selbst legt bestimmte Erfahrungen, Prägungen und Situationen nahe, welche das Geschehen, dem sich Julie ausgesetzt sehen muss, begründen könnten. Anders als bei Ibsen geht es aber nicht um eine Analyse vergangener Ereignisse, die im Dialog aufgegriffen werden und die Katastrophe auslösen. So könnte man Strindbergs ersten Schritt seines experimentellen Theaters dahingehend lesen, dass er die Komplexität und Heterogenität seiner modernen Heldin, die von der Tradition extrem vorbelastet ist, zwar erkennen lässt, aber zugleich zu verstehen gibt, dass auch diese vielen Erklärungsmuster letztlich nicht ausreichen. Damit einher geht der – sich im Folgenden als immer wichtiger herauskristallisierende – Zweifel an der Ausdrucksmöglichkeit der Sprache: Nicht der Dialog treibt die Handlung voran, vielmehr greift ein epischer Erzähler oder Interpret des Geschehens dem Geschehen vorweg.

Die vielen Einzelheiten, die unter anderem Julies Agieren motivieren, sind darüber hinaus höchst individuell, auf die einzelne zerrissene Person zugeschnitten. Sie stehen auch, aber eben nicht allein wie bei Ibsen, repräsentativ für die Verlogenheit der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Nor-

men. Und deshalb kommt in Strindbergs Anfängen der Ausnahmesituation und Konzentration auf die Eigenheiten eines seine gesellschaftliche Position missachtenden Subjekts wesentlich mehr Aufmerksamkeit zu. Die Vorgeschichte der Helden Ibsens wird in der Handlung entwickelt und lässt sich psychologisch plausibel nachvollziehen. Ibsens Protagonisten kranken an den Symptomen einer als verlogen erkannten Gesellschaft und stehen repräsentativ für diese. Das heißt: Ibsens Helden werden als Repräsentanten der modernen Gesellschaft zur Disposition gestellt, Strindbergs zeitgleich erscheinende so genannte naturalistische Protagonisten hingegen als Repräsentanten des modernen Subjekts. Und diese Positionen sind in die jeweiligen Anfänge, Vorreden und Nebentexte eingeschrieben

III. Kammerspiele

Dass dieses Projekt mit *Fadren* und *Fröken Julie* keineswegs abgeschlossen ist, sondern dass daran weiter gearbeitet wurde, lässt sich in Strindbergs Arbeiten für das Theater ausnahmslos nachvollziehen, so etwa in *Ett Drömspel* (*Ein Traumspiel*, 1901), dem ebenfalls die – scheinbar – übergeordnete »epische« Instanz des Bewusstseins des Träumenden in der Vorrede erklärend vorangestellt ist.¹¹ Am prägnantesten formuliert Strindberg aber seine Ästhetik des modernen Dramas in den Kammerspielen. Sie wurden ausdrücklich für die Realisation des Lebensprojekts einer eigenen experimentellen Bühne, dem *Intimen Theater*, geschrieben, für das er in kurzer Zeit fünf so genannte Kammerspiele verfasste. Eröffnet wurde das Theater 1907 mit einer Aufführung von *Fröken Julie*.¹²

Bezeichnend sind auch hier erneut die ausführlichen, um Klärung bemühten Paratexte, die Vorreden, Programmhefte und Memoranda, die in die Ästhetik der Kammerspiele einführen. Dazu verfasste Strindberg zwischen 1908 und 1909 fünf programmatische Theaterhefte, die das ästhetische und poetologische Fundament des *Intima Teatern* bilden und sich sowohl an die Mitglieder des *Intimen Theaters* als auch an ein interessiertes und gebil-

¹¹ Vgl. dazu ausführlich Ingvar Holm, Theories and Practice in Staging »A Dream Play«, in: Göran Stockenström (Hg.), *Strindberg's Dramaturgy*, Stockholm 1988, S. 245–255.

¹² Zu den experimentellen Verfahren in *Fröken Julie*, *Ett Drömspel* und *Spöksönanen* im Unterschied auch zu Ibsens Dramen vgl. Freddie Rokkem, The Camera and the Aesthetics of Repetition, in: Stockenström (Hg.), *Strindberg's Dramaturgy* (Anm. 11), S. 107–128, bes. S. 111–118.

detes Publikum richten. Das Vorbild waren Max Reinhardts *Kammerspiele* in Berlin (1906). Wie dieser sucht auch Strindberg die Nähe zur kleinen konzentrierten Form:

Nu i fjor tog Reinhardt ut steget och öppnade Kammerspiel-Haus, som i sitt namn anger det hemliga programmet: Kammarmusikens idé överförd på drama. Det intima förfarandet, det betydelsefulla motivet, den soignerade behandlingen.¹³

Im letzten Jahr unternahm Reinhardt endlich den Schritt und eröffnete die Kammerspiele, die in ihrem Namen das heimliche Programm tragen: die Idee der Kammermusik auf das Drama übertragen. Das intime Verfahren, das bedeutungsvolle Motiv, die sorgfältige Durchführung.

Neben der Begründung für die Notwendigkeit der Reduktion des Theaters, »das intime Verfahren«, neben detaillierten Anweisungen etwa für die richtige, nämlich »natürliche« Sprechtechnik auf der kleinen Bühne formuliert Strindberg auch explizit die Regeln für das stumme Spiel, das in seinen Kammerspielen zunehmend an Bedeutung gewinnt und dem gesprochenen Wort an die Seite gestellt wird oder es sogar ersetzt. Der bei ihm schon früher betonte Einsatz von Musik, die große Anzahl von Pausen und Unterbrechungen erfordern insbesondere in diesem Bereich eine Beherrschung des schweigenden Spiels. Mit dieser Betonung der Bedeutung der schweigenden Interaktion als zentralem Thema moderner Dramatik geht die Abwertung aller theatralischer Überbetonung einher, die mit dem traditionellen Theater verknüpft wird und von dem sich *Intima Teatern* fundamental unterscheiden soll.

Die Programmhefte, die sich unter anderem mit Shakespeares historischen Dramen und Goethes *Faust* als den Vorreitern seines modernen Theaters auseinandersetzen, bilden ebenso wie die Vorrede zu *Fröken Julie* Hintergrund und Erklärungsmuster zugleich. Aus der Auseinandersetzung mit der für ihn verbindlichen Tradition (bezeichnenderweise geht er insbesondere auf die Vorrede auf dem Theater im *Faust* ein, die er für nicht übersetzbar hält¹⁴) entwickelt Strindberg erneut – in konstruktiver Auseinandersetzung mit Nietzsche – seine Vorstellung vom modernen Drama. Er radikalisiert in den eigens für das *Intima Teater* verfassten Stücken den

¹³ August Strindberg, Memorandum, in: Teater och Intima Teater. August Strindbergs Samlade Verk (Anm. 3), Bd. 64, S. 11–41, hier S. 13.

¹⁴ August Strindberg, Goethes Faust, in: Teater och Intima Teater. August Strindbergs Samlade Verk (Anm. 3), Bd. 64, S. 221–237.

frühgriechischen Begriff des Dramas in der Rezeption Nietzsches. In *Der Fall Wagner* hat Nietzsche es als »wahres Unglück für die Ästhetik« bezeichnet, Drama in der Tradition von Aufklärung und Klassizismus mit »Handlung« zu übersetzen: »Das älteste Drama [...], die »heilige Geschichte« sei »kein Thun, sondern ein Geschehen«.¹⁵ Und dieses zeitlose Geschehen macht die Protagonisten zu heteronomen Aktanten eines Geschehens und Medien der Sprache. In Nietzsches Rezeption des altgriechischen Begriffs wird nicht nur sein kultischer, sondern auch der transsubjektive Aspekt des Ich hervorgehoben. Für Strindberg bedeutet dieses Verständnis in radikaler Weise die Absage an Sinnzusammenhänge, die mit den ersten Bildern eines jeden Kammerspiels bereits in Frage gestellt werden.¹⁶

Am deutlichsten wird dieser Bruch im bekanntesten Kammerspiel *Spöksonaten*, *Opus 3* (*Gespensersonate*, 1907), dessen Beginn eine Realität suggeriert, die vielmehr an die theatrale Tradition des *pièce bien faite* anzuschließen scheint, als sich darüber hinwegzusetzen. Der genaue Blick zeigt aber, dass das Gegenteil der Fall ist. Die im Stück immer wieder leitmotivisch wiederholte Floskel, dass alles so verwickelt sei – »Det är så invecklat«¹⁷ –, greift jene Verfahren wieder auf, die seit den so genannten naturalistischen Dramen bekannt sind und an denen seither immer weiterexperimentiert wurde bis hin zu jenen absurden Elementen, mit denen die Kammerspiele für das Drama der Moderne wichtige Impulse gesetzt haben.¹⁸

Der Anfang dieses Stücks ist insofern interessant, als es hier gleich mehrere »falsche Fährten« gibt, die die Illusion eines realistischen Settings unterlaufen. So wird eine Figur im Personenverzeichnis – eine Pförtnerin (»Portvakterskan«)¹⁹ – angeführt, die im Stück gar nicht auftaucht. Die Diskrepanz zwischen dieser Information im Programmheft und ihrer Abwesenheit auf der Bühne bleibt unaufgelöst. Markanter ist jedoch die Präsentation eines bürgerlichen Hauses, dessen Ansicht detailliert beschrieben wird, dessen Proportionen jedoch ebenso wenig nachvollziehbar sind wie die ersten Szenen:

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* [1888], in: ders., KSA, Bd. 6, S. 32.

¹⁶ Vgl. dazu Kela Kvam, *Strindberg as an Innovator of Dramatic and Theatrical Form*, in: Michael Robinson (Hg.), *Strindberg and Genre*, Norwich 1991, S. 108–118.

¹⁷ *Spöksonaten*. August Strindbergs Samlade Verk (Anm. 3), Bd. 58, S. 176.

¹⁸ Vgl. dazu ausführlich Egil Törnqvist, *Strindbergian Drama. Themes and Structure*, Stockholm/Atlantic Highlands, N.J. 1982; Hans-Göran Ekman, *Villornas Värld. Studier i Strindbergs kammerspel*, Gidlunds/Hedemora 1997, S. 163–219.

¹⁹ *Spöksonaten*. August Strindbergs Samlade Verk (Anm. 3), Bd. 58, S. 157.

Nedra Botten och en trappa upp av en husfasad, men endast husets hörn, som på nedra botten avslutas med en rund salong, en trappa upp med en balkong och flaggstång.

Genom öppna fönstren till runda salongen synes när rullgardinen dras upp, en vit marmorstaty av en ung kvinna, omgiven av palmer, stark belysta av solstrålar. I fönstret till vänster synas i krukor hyacinter (blåa, vita, skära).

På balkongens räcke i hörnet en trappa upp synes ett blått sängtäck av siden och två vita sängkuddar. Fönstren till vänster äro behängda med vita lakan.

Det är en klar söndagsmorgon.

Framför fasaden i förgrunden står en grön bänk.

Till höger i förgrunden en gatufontän; till vänster en Affisch-Kolonn.

Till vänster på fonden är ingångsporten, som visar trappuppgången, trappstegen av vit marmor, ledstången av mahogny med mässing; på båda sidor om porten på trottoaren stå lagrar i baljor.

Hörnet med runda salongen vetter även åt en tvärrgata som tänkes gå in åt fonden.

Till vänster om ingångsporten är ett fönster med reflexionspegel, på nedra botten.

Vid ridåns uppgång i fjärran från flera kyrkor.

Portarne till fasaden äro öppna; en mörklädd kvinna står orörlig i trappan.

Portvakterskan sopar farstun; seda gnider hon mässingen på porten; därpå vattnar hon lagrarne.

I en rullstol vid affisch-kolonnen sitter Gubben och läser tidningen; han har vitt hår och skägg samt glasögon.

Mjölkflickan i från hörnet med flaskor i ståltrådsorg; hon är sommarklädd, med bruna skor, svarta strumpor och vit baret.

MJÖLKFLICKAN tar av baretten och hänger på fontänen; torkar svetten från pannan; dricker en dryck ur skopan; tvättar händerna; ordnar sitt hår, speglade sig i vattnet.

En ångbåtsklocka höres ringa, och basarne från orgeln i en närbelägen kyrka tränga då och då igenom tystnaden.

Efter ett par minuters tystnad, då flickan slutat sin toalett, kommer Studenten i från vänster, osövd, orakad. Han går rätt på fontänen. (S.163f.)

Parterre und erste Etage einer modernen Fassade, aber nur die Ecke des Hauses, im Parterre abschließend mit einem runden Salon, darüber mit einem Balkon und einer Fahnenstange. Durch das geöffnete Fenster des Salons sieht man, wenn das Rouleau hochgezogen wird, die weiße Marmorstatue einer jungen Frau, umgeben von Palmen, hell beleuchtet von den Strahlen der Sonne. An dem Fenster links davon stehen in Töpfen blaue, weiße und hellrote Hyazinthen. Auf dem Geländer des Balkons an der Ecke der ersten Etage hängen zwei weiße Kopfkissen und eine Steppdecke aus blauer Seide. Das Fenster links vom Balkon ist mit weißen Laken verhängt.

Es ist ein klarer Sonntagmorgen.

Vor dem Haus steht eine zweite Bank. Im Vordergrund rechts eine städtische Trinkwasserfontäne, mit einer Schöpfkelle und einem kleinen Wasserbecken;

links eine Litfaßsäule. Links hinten ein breites Portal, der Eingang für Herrschaften; man sieht die Treppe, die nach oben führt, die Stufen aus weißem Marmor, das Geländer aus Mahagoni mit Messing. Zu beiden Seiten der Haustür stehen auf dem Trottoir Lorbeerbäume in Kübeln. Die Hausecke mit dem runden Salon führt auf eine Querstraße, die nach hinten verlaufend zu denken ist. Links von der Haustür im Parterre ein Fenster mit einem »Spion«.

Wenn der Vorhang aufgeht, läuten in der Ferne die Glocken mehrerer Kirchen. Beide Flügel des Portals sind geöffnet; auf den Stufen der Treppe steht unbeweglich ein jüngeres weibliches Wesen in damenhaft dunkler Kleidung: die Dunkle. Die Portiersfrau fegt den Hausflur, putzt die Messingbeschläge des Portals und gibt schließlich den Lorbeerbäumen Wasser.

Ein kleines Stück von der Litfaßsäule entfernt sitzt der Alte in einem Rollstuhl und liest die Zeitung; er hat weißes Haar, einen weißen Bart und trägt eine Brille.

Das Milchmädchen, sommerlich gekleidet [...], erscheint hinten rechts von der Hausecke und geht an die Fontäne. Nimmt die Mütze ab und hängt sie an das Wasserbecken, wischt sich den Schweiß von der Stirn, trinkt aus der Schöpfkelle, wäscht sich die Hände und ordnet ihr Haar, sich im Wasser spiegelnd. Man hört eine Schiffsglocke läuten, und aus einer in der Nähe gelegenen Kirche dringen dann und wann die tiefen Töne des Orgelspiels durch die Stille. Nachdem es einige Minuten still geblieben ist und die Kleine ihre Toilette beendet hat, kommt von links der Student. Er hat nicht geschlafen, ist unrasiert und geht auf die Fontäne zu.²⁰

Die Fassade, die hier entworfen und in scheinbar naturalistischer Genauigkeit dargestellt wird, ist nämlich nicht stimmig. Das Haus, das Strindberg einem gehobenen bürgerlichen Domizil in Östermalm, einem damals schon gut situierten Stockholmer Stadtteil, entliehen hat, lässt sich zumindest in dieser Ansicht nicht nachvollziehen, Proportionen und Perspektive stimmen nicht überein – und diese »Schieflage« lässt sich paradigmatisch auf das Stück übertragen. Ebenso wenig wie die Funktion der angeführten Pfortnerin wird die asymmetrische Präsentation des Settings geklärt. Konsequenterweise wird diese Ambivalenz von Informationsfülle und Informationsdefizit schließlich im ersten Bild, in dem eine Figur, nämlich das Milchmädchen, nicht für alle, sondern nur für eine einzelne Figur und das Publikum sichtbar erscheint.

Der Anfang führt in geradezu inflationärer Weise diese Unstimmigkeiten einer Schein-Realität vor – und stellt sich damit programmatisch nicht nur

²⁰ Deutsche Übers. von. Hans Egon Gerlach, Gespenstersonate, Stuttgart 1989, S. 7f.

gegen jede Form naturalistischer Dramatik, die ›Ibsenmode‹ ist immer noch und vor allem in Berlin ›en vogue‹, sondern sie arbeitet konzentriert weiter an dem Konzept, für das Strindberg konsequent von ›modernem Drama und Theater‹ spricht:

Paus.

Studenten: Får jag låna skopan?
Flickan: (drar åt sig skopan)
Studenten: Har du inte slutat snart?
Flickan: (ser på honom med fasa)
Gubben: (för sig) Vem är det han talar vid? Jag ser ingen! Är han tokig?
(fortfar att betrakta dem med förundran) (S.164)

(Pause).

Der Student: (streckt die Hand aus.) Darf ich wohl mal die Kelle haben?
Das Mädchen: (zieht die Kelle an sich.)
Der Student: Bist Du nicht bald fertig?
Das Mädchen: (sieht ihn entsetzt an.)
Der Alte: (lässt die Zeitung sinken und sieht erstaunt zu den beiden hin)
Mit wem redet der denn da? Ich sehe keinen Menschen. Ist der Kerl verrückt?²¹

Dazu gehören am Anfang die Fassade des bürgerlichen Ambiente, dazu gehört weiter, dass das Stück mit einer Pause beginnt, die ein Verfahren einleitet, das im Laufe der *Gespensersonate* nicht handlungstragend, sondern vielmehr handlungskompensatorisch wirksam wird. Eben weil alle Bewohner der Scheinidylle, in die der Student Archenholz eindringen will, verlogen sind und einander nicht die Wahrheit sagen können, besinnen sie sich zunehmend auf das Schweigen und die Pause. Markant wird also dieses, der Sprache als Lüge entgegengesetzte Moment an den Anfang gestellt, bevor auch nur eine Figur etwas sagen konnte. Dass der Nebentext bereits ›lügt‹, indem er Realität suggeriert, wo manipulativ in die Wirklichkeit eingegriffen wurde, ist Teil dieses Konzepts. Ein drittes ist noch gegeben, das am Anfang die radikale Abrechnung mit der Sprache als Vermittler von Handlung und Wahrheit im Drama vorführt: In dem Moment, in dem die Handlung nämlich einsetzt und der alte Hummel den Studenten im Gespräch beobachtet, ohne dass er die Gesprächspartnerin sehen könnte, wird deutlich, dass es weniger um reale, denn um surreale Momente geht. Hummel, den Szondi wohl zu Unrecht als epische Instanz in diesem Stück

²¹ Ebd., S. 8.

gelesen hat,²² verliert nicht erst am Ende jegliche Souveränität, sondern hat sie von Anfang an nicht: Es ist nur dem Studenten (und dem Zuschauer) möglich, das Milchmädchen zu sehen, an dessen Tod Hummel wohl nicht unschuldig war.

Nach den umfassenden programmatischen Einführungen in die Kammer-spielästhetik, die Anleitungen vor allem für die Umsetzung dieser ungewohnten Vorgaben in den Kammerspielen geben, markiert der Anfang von *Spöksonaten* jene Abrechnung mit den gut gemachten Stücken, gegen die sich Strindberg von Beginn an zur Wehr gesetzt hat. Die Moderne, so wie er sie versteht, konzentriert sich auf das moderne Subjekt, das sich im Laufe einer dramatischen Handlung nicht entwickeln kann, sondern das vielmehr seine Grenzen erkennen muss und schließlich zunehmend schweigt oder aber eine Pause macht, die sozusagen das erste Wort in diesem Stück hat.

IV. Zusammenfassung

Strindbergs Konzeption des ›Modernen Dramas und Theaters‹ impliziert eine Umstellung vom gesprochenen Dialog auf das nonverbale Spiel, die Pause und das Schweigen. Diese Orientierung an anderen medialen Ausdrucksformen, die mit dem Zweifel an der Ausdrucksmöglichkeit der Sprache insgesamt einhergehen, zeigt sich programmatisch von Beginn an in seinen Dramen. Der experimentelle Charakter, für den das »Versuchstheater« steht, wird mit dem Öffnen des Vorhangs deutlich vorgeführt.

Es geht in erster Linie um den Versuch, Bühnenstücke zu konzipieren, die seinem Verständnis eines modernen Subjekts Rechnung tragen: Das moderne Ich wird – wie es in der Vorrede zu *Fröken Julie* heißt – als Konglomerat aus verschiedenen vorgegebenen Rollen und Mustern verstanden, das angesichts seiner Heterogenität und Unstimmigkeit nicht länger als Charakter auf der Bühne fungieren kann.

Die Anfänge in Strindbergs Stücken fokussieren dezidiert das non-verbale Spiel, konzentrieren sich auf die Möglichkeiten neuer und experimenteller Theaterformen, Räume, Spielweisen und Rollen. Um diese Experimente auch dem zeitgenössischen Publikum zugänglich machen zu können, werden Einleitungen vorangestellt, die das ästhetische und programmatische Konzept der Versuchsdramen erläutern, wie in der Vorrede zu *Fröken Julie*

²² Vgl. Szondi, Theorie des modernen Dramas (Anm. 1), S. 55f.

ebenso deutlich wird wie in den programmatischen Texten zu den Kammerspielen. Wenn schließlich in Strindbergs Kammerspiel, *Spöksönanen*, *Opus 3*, nach dem ausführlich beschriebenen, nur scheinbar realistischen Bühnenbild, erst eine Pause gesetzt wird, bevor ein nur dem Studenten sichtbares Milchmädchen die eigentliche Handlung eröffnet, wird das Konzept seines neuen Theaters geradezu überdeutlich signifikant: Dem Theaterpublikum, das hier explizit angesprochen wird (und nicht der Leser des Dramas), eröffnet sich ein alle Sinne ansprechendes Bild mit Musik, Malerei und Blumenduft im Hyazinthenzimmer sowie eine Realität, deren Unzuverlässigkeit mit dem Auftritt des Alten und des Studenten gleich vorgeführt wird.

Bei Strindberg lässt sich zudem die zunehmende ›Einmischung‹ einer Stimme, die das Geschehen erklärt oder Vorbemerkungen dazu macht, erkennen. Diese Erzählerstimme, das übergeordnete Subjekt wird dann nötig, wenn dramatische Handlung auf der Bühne grundsätzlich angezweifelt wird. Die Experimente konzentrieren sich mehr und mehr auf die Möglichkeiten durch nonverbales Spiel und den Einsatz von anderen Medien wie Musik oder Bildkunst, die vorangestellt werden und – wie er es selbst in bewusster Anlehnung an Richard Wagner sagt – leitmotivisch die Dramen strukturieren.

Der Auftakt des Strindberg'schen Dramas realisiert also jenes Experiment eines modernen Dramas und Theaters, das Strindberg von seinen so genannten naturalistischen Stücken bis zu den späten Kammerspielen verfolgte und das für das europäische Drama und Theater in vieler Hinsicht stilbildend werden sollte. Die erklärenden Worte, die diesen Stücken vorangestellt werden und damit die Grenzen jener analytischen Technik aufzeigen, die in Ibsens Dramen so perfekt umgesetzt wurde, zeigen dezidiert und ebenso plakativ wie programmatisch das Ende der Form auf, die für das skandinavische Theater des so genannten ›Modernen Durchbruchs‹ zunächst noch stilbildend gewesen war. Somit signalisieren die Vorreden und Programmhefte, poetologischen Begleitschriften und ›Vorerinnerungen‹ eine deutliche Ansage an ein experimentelles Theater der Moderne, das der Erklärung bedarf und das sich entschieden gegen jene Perfektion der Form wendet, die die Illusion einer ›geschlossenen‹ Komposition noch aufrechtzuerhalten schien. Strindbergs umständliche und nicht immer kohärente Expositionen vor der Exposition erheben dieses Defizit zum Programm.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

2. Medien und Gattungen des Anfangs

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

LARS FRIEDRICH

Fading Light

Konstruktionen medialer Sichtbarkeit in Samuel Becketts *Endspiel*

Den Göttern schreiben wir ja die Fähigkeit zu, alles zu überblicken.
Aristoteles

I.

Die spezifische Zeitdimension dramatischer Verläufe scheint gerade durch diejenigen Konzeptionen, welche die Strukturkriterien des Theaters über Jahrhunderte kanonisch festschrieben, eigentümlich verstellt, in den Hintergrund und dadurch aus dem Blick geraten zu sein. So gehört die Frage nach der zeitlichen Ausdehnung eines Dramas für Aristoteles ins Ressort der Aufführungspraxis und die hat mit der Begabung des Dichters am wenigsten zu tun. Eine Tragödie soll vielmehr die »Nachahmung einer in sich geschlossenen« Handlung von bestimmter Größe und damit ein Ganzes sein, »was Anfang, Mitte und Ende hat.«¹ Ist ein Anfang etwas, dem nicht notwendigerweise etwas vorausgeht, dem aber natürlicherweise etwas folgt und umgekehrt ein Ende etwas, dem notwendigerweise etwas vorausgeht, aber nichts nachfolgen kann, während die Mitte Anschlüsse nach vorn wie nach hinten zulässt, so scheint das aristotelische Kategorienschema temporale Strukturmarkierungen zumindest zu implizieren. Doch spätestens durch den folgenden Vergleich des dramatischen Handlungsgefüges mit dem Bauplan lebender Organismen wird deutlich, dass Anfang, Mitte und Ende nicht als zeitliche, sondern als logische, genauer: als teleologische bzw. topologische Kategorien zu verstehen sind. Denn wie die Schönheit eines Lebewesens auf einer bestimmten Größe sowie der Anordnung seiner Teile beruht, so dürfen dramatische Handlungsgefüge we-

¹ Aristoteles, *Poetik*, übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 1450b. Zu dieser Passage im Kontext vgl. Manfred Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, Aristoteles, Horaz, »Longin«, Düsseldorf/Zürich 2003, S. 28ff., sowie Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chicago/London ²1998, S. 97ff.; aus kritischer Perspektive: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999, S. 60–64.

der zu groß noch zu klein konzipiert sein, sondern müssen ihre Teile zu einem integralen Ganzen so zusammenfügen, dass sie die erwünschte Wirkung erzielen können. Denn auf diese Wirkung im Zuschauer, nämlich seiner »Übersicht«, dem Vermögen seiner *Synopsis* und damit den Kapazitäten seines optischen Sensoriums, werden die Kriterien des dramatischen Handlungsaufbaus letztlich ausgerichtet und zusammengeführt: »Demzufolge müssen, wie bei Gegenständen und Lebewesen eine bestimmte Größe erforderlich ist und diese übersichtlich (*eusynopton*) sein soll, so auch die Handlungen eine bestimmte Ausdehnung haben, und zwar eine Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt (*eumnemóneuton*).«² Die Topo-Teleologie des dramatischen Handlungsaufbaus schreibt sich letztlich von den theatralen Rezeptionsbedingungen her, insofern der Ablauf der Geschehnisse dem Wahrnehmungs- wie Gedächtnisvermögen des Zuschauers ideal angepasst sein muss. Wirkungsästhetisch fängt das Drama also immer schon als ein Ganzes (*hólon*), damit aber eigentlich ohne einen Anfang im Sinne eines spezifisch temporalen Auftakts an. Dieser ästhetische Holismus beschränkt sich dabei keineswegs auf ein Spezialproblem aristotelischer Metaphysik. Der aristotelische Blick auf den Handlungsaufbau scheint sich vielmehr Dramenpraxis wie Dramentheorie über Jahrhunderte derart eingeprägt zu haben, dass die Frage nach der spezifischen Zeitdimension dramatischer Verläufe umso leichter vergessen werden konnte.

Samuel Becketts *Endspiel* trägt seinen Titel nicht zuletzt auch deswegen zu Recht, insofern die aristotelischen Dramenkonstituenten in diesem Stück ausgespielt zu haben scheinen, aber gerade durch das Erscheinen nach ihrem »Ende« auf der Bühne sichtbar und befragbar werden.³ Die folgenden Überlegungen widmen sich dieser Inversion zunächst bezüglich Raum und Zeit. Hinführen sollen sie aber zu einer Revision dramatischer Synopsis, die in Becketts *Endspiel* bisher weniger Beachtung gefunden hat und daher im Zentrum der Analyse stehen wird.

² Aristoteles, *Poetik* (Anm. 1), 1451a.

³ Vgl. Theodor W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, S. 281–321, hier S. 303.

II.

Nicht, dass im *Endspiel* die Frage nach Anfang, Mitte und Ende unerheblich wäre, im Gegenteil; doch indem Handlung wie Figuren in eine Grundsituation eingefroren werden, die sich kaum von der Stelle bewegt, überleben die aristotelischen Kategorien nur noch in verzerrter Form und stellen sich in Schwundformen ihres Verfalls zur Schau. So verhält es sich paradigmatisch in Bezug auf den Anfang – Anfang dessen, was man Handlungsgefüge kaum noch nennen kann. Denn »Ende« ist das erste Wort des ersten Satzes: »Ende, es ist zu Ende«, erklärt Clov, »es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende.«⁴ Das »vielleicht« – das die Setzung des Endes sogleich aufschiebt und dementiert – findet sein Echo umgehend in der ersten Replik von Hamm, der ebenfalls das Ende diagnostiziert und zugleich zu enden noch zögert (vgl. S. 13).

Wiederholungstrieb, zyklischer Leerlauf und der entropische Zwang, stets zum Ausgangszustand zurückzukehren,⁵ stören aber nicht nur die Vorstellung teleologischer Zeit; obsolet geworden ist v.a. die aristotelische Analogie von lebendigem Organismus und dramatischem »Handlungskörper«. Denn seit dem Erscheinen sowie der Uraufführung des *Endspiels* 1957 hat Beckett anlässlich seiner Mitarbeit an verschiedenen Inszenierungen immer wieder in den Text des französischen Originals wie in den der englischen und deutschen Übersetzung eingegriffen und seine Erfahrungen mit der »Spielbarkeit« des Stücks⁶ zur Grundlage überarbeiteter Textfassungen gemacht. Die Literaturkritik sieht sich durch diesen Primat der Aufführungspraxis über die Texteinrichtung sowie der fortwährenden Arbeit des Autors am Text⁷ mit der ebenso misslichen wie interessanten Konsequenz konfrontiert, einer Einheit des Werkes absagen und stattdessen die eigenen Analysen historisieren zu müssen. Besonders im Kontext jener Passagen, in

⁴ Samuel Beckett, *Endspiel/Fin de partie/Endgame*, deutsch v. Elmar Tophoven, franz. Original u. engl. Übers. vom Autor, 2. überarbeitete Ausgabe, Frankfurt a.M. 1974, S. 11. Alle Zitate aus diesem Drama, sofern nicht anders ausgewiesen, im Folgenden nach dieser dreisprachigen Ausgabe mit Angabe der Seitenzahl im laufenden Text.

⁵ Vgl. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Bd. II (*Endgame*), hg. von S.E. Gontarski, London 1989, S. 62f.

⁶ Dazu der immer noch lesenswerte Probenbericht von Michael Haerdter, Samuel Beckett inszeniert das »Endspiel«. Bericht von den Proben der Berliner Inszenierung 1967, in: *Materialien zu Becketts »Endspiel«*, Frankfurt a.M. 1968, S. 36–111.

⁷ Wenngleich es keine historisch-kritische Ausgabe der Werke Becketts gibt, sind zumindest die verschiedenen Fassungen der Theaterstücke, die Probennotate und Regiebücher verglichen und zugänglich gemacht worden in den *Theatrical Notebooks* (Anm. 5).

denen im *Endspiel* eine Geschichte erzählt wird und in dieser Erzählung zugleich Anfang, Mitte und Ende zur Disposition gestellt werden, finden sich – wie zu zeigen sein wird – im Text der jeweiligen Fassungen signifikante Abweichungen und damit Anzeichen einer vorsätzlichen Entstellung des ›Textkörpers‹.

Beschädigt ist die organologische Struktur des *Endspiels* aber wie das Leben, das es darstellt. Im Stück treten vier Figuren auf, deren einsilbige Namen nur noch sprachlichen Rümpfen gleichen und deren Körper auf spezifische Weise versehrt sind. Nagg und Nell – Hamms Eltern – haben bei einem Unfall ihre Gliedmaßen verloren und hausen auf der Bühne in Mülleimern; Hamm ist blind und sitzt in einem Rollstuhl; und auch sein Diener Clov ist körperlich behindert, denn mehrfach erinnert er daran, dass er sich nicht setzen kann (vgl. S. 55). Im Stück mehren sich die Hinweise, dass diese vier als letzte menschliche Wesen nach einer universalen Katastrophe übrig geblieben sind – ob nach einem Atomschlag, wird so deutlich nicht gesagt. Doch repräsentieren sie dadurch in keinster Weise die Hoffnung der überlebten Natur und damit den Fortbestand der menschlichen Gattung. Im Gegenteil: Immer wieder lässt sich Hamm durch die Fernrohrbeobachtungen seines Dieners bestätigen, dass draußen nichts Natürliches überlebt hat und nichts Gegenständliches mehr existiert; die bloße Entdeckung eines Flohs löst einen panischen Reflex aus, der nach dem Insektenvertilgungsmittel verlangt (vgl. S. 51). Die Natur ist vernichtet, und da, wo kleinste Organismen überlebt haben und größere sich entwickeln könnten, ist Hamms größte Sorge, ihren Neuanfang zu verhindern und den Stand der Unfruchtbarkeit sicherzustellen.

Anfang, Mitte und Ende werden im *Endspiel* also, anstatt die Gestalt lebendiger Organismen zu umreißen und derart die Matrix dramatischer Handlungsgefüge abzugeben, gegen die Möglichkeit von Leben und Organizität selbst in Anschlag gebracht. Auffällig ist aber, dass Clov innerhalb zeitlicher Abläufe wie räumlicher Anordnungen stets das Ende, Hamm hingegen die Mitte privilegiert. Bezüglich temporaler Prozessualität wird das paradigmatisch durchgespielt in der Wecker-Szene:

CLOV Ich werde nachsehen. *Er geht. Spiel mit dem Taschentuch. Kurzes Rasseln des Weckers hinter den Kulissen. Clov kommt mit dem Wecker in der Hand herein. Er nähert sich Hamms Ohr und setzt das Läutewerk in Gang. Sie hören sich das Rasseln bis zum Ende an. Pause.* Damit kann man Tote aufwecken! Hast du gehört?

HAMM Von weitem.

CLOV Das Ende ist unerhört.

HAMM Ich mag die Mitte lieber. (S. 69)

Anstatt, wie eigentlich angedacht, zum Ende von Clovs Dienstverpflichtung zu läuten, mutiert der ›test drive‹ des Weckers zur clownesken Persiflage eines Kunstgesprächs: Clov und Hamm lauschen seinem Rasseln wie einer Sinfonie. Seiner Gestaltbezüge entkleidet, überlebt Schönheit im *Endspiel* nur noch in ironischen Kommentaren, mit denen die Urteile des Kunstkenners wie das ›unerhörte‹ Ende oder die ausgezeichnete ›Mitte‹ als leere Phrasen exponiert werden.

Was an dieser Stelle einer humoresken Entzauberung der Endzeit Vorschub leistet, kann aber als Privileg der Mitte hinsichtlich der Raumordnung die Dimension eines angstbesetzten Existentials erreichen. In der entsprechenden Szene lässt sich Hamm von Clov in seinem Rollstuhl im Raum herumfahren – für ihn eine ›tour du monde‹ (S. 38). Während Clov reklamiert, dass ›die Runde noch nicht beendet‹ (S. 41) ist, verfügt Hamm den vorzeitigen Abbruch und will an seinen angestammten Platz in der Raummitte zurückkehren. Seine despotischen Qualitäten treten deutlich hervor in seinen widersprüchlichen Anweisungen, in denen er ›genau‹ und zugleich nur ›ungefähr‹ (S. 41) in die Mitte des Raums zurückgestellt sein will, gerade dadurch aber deutlich macht, dass die Mitte des Herrn eben jener Platz ist, der sich allen Berechnungen des Dieners entzieht: ›Ich fühle mich etwas zu weit links. *Clov schiebt den Sessel unmerklich weiter. Pause.* Jetzt fühle ich mich etwas zu weit rechts. *Das gleiche Spiel.* Ich fühle mich etwas zu weit vorn. *Das gleiche Spiel.* Jetzt fühle ich mich etwas zu weit hinten.‹ (S. 43) Hamms Mitte ist vorgezeichnet in dem Bild, in dem er sich als Zentrum seiner Welt imaginiert; entsprechend ist der imaginäre Platz des Königs nirgends bedrohter als dort, wo Clov nicht an seiner Seite, sondern hinter ihm steht, um ihn in seinem Rollstuhl richtig zu platzieren: ›Bleib nicht da stehen! – d.h. *hinter dem Sessel* – du machst mir angst.‹ (S. 43) Resultat dieses metatheatralen Spiels, das man Becketts *Analysis situs* nennen könnte, ist also, dass Hamm und Clov sich nicht in einem gemeinsamen Raum zueinander positionieren können. Mitte und Mittel positionaler Verortung schließen sich aus.

Indem derart Raum und Zeit Gegenstand der Handlung selbst werden, demonstriert Beckett die ›Verwendung von Formen im Zeitalter ihrer Unmöglichkeit‹ – Adornos ›emphatische‹ Definition von Parodie.⁸ Die Veränderung der Formen, die mit dieser Demonstration einher geht, macht sich indessen am prägnantesten hinsichtlich der ›Übersicht‹ geltend, der

⁸ Adorno, Versuch, das Endspiel zu verstehen (Anm. 3), S. 302.

Aristoteles das dramatische Handlungsgeschehen zu akkommodieren suchte. Schon Hamms Blindheit weist darauf hin, dass auch das Sehen als dramatisches Konstitutum nicht länger vorausgesetzt werden kann, doch unterliegt es im Vergleich mit Raum und Zeit der parodistischen Entzauberung anscheinend weniger. Die aristotelische Synopsis und damit die Erfassung der Handlungsstruktur in einem ausgezeichneten Augenblick wird auf Becketts Bühne vielmehr einer Autopsie des theatralen Schau-raums unterzogen, die im *Endspiel* wie die Versuchsanordnung eines wissenschaftlichen Experiments zu besichtigen ist.

III.

Bevor das *Endspiel* mit Clovs Ankündigung des Endes einsetzt – dem ersten und einzigen Satz übrigens, der direkt zum Publikum gesprochen wird –, hat das Stück als Schau-Spiel bereits begonnen. Es beginnt mit einer detaillierten Regiebeschreibung des Bühnenraums, der sich lediglich durch zwei hoch angebrachte, mit Vorhängen versehene Fenster sowie einer Tür auszeichnet, die in Clovs Küche führt. Wie Nagg und Nell in ihren Mülleimern ist auch Hamm in seinem Rollstuhl schon auf der Bühne platziert, doch sind alle am Anfang mit »alten Laken« (S. 9) verhängt. Becketts Beschreibung des Bühnenraums geht in eine minutiös komponierte Pantomime über, in der Clov die Figuren enthüllt und derart noch vor dem ersten Wort die Thematisierung theatralen Sehens einführt. Zunächst wendet sich Clov den verhängten Fenstern zu und betrachtet sie abwechselnd. Danach holt er eine Leiter, steigt zum linken Fenster, zieht den Vorhang zurück, schaut hinaus, lacht und wiederholt dasselbe vor dem rechten Fenster. Anschließend widmet er sich den Mülleimern und reißt jeweils ihre Laken herunter, hebt die Deckel an, schaut hinein, lacht und schließt die Deckel wieder. Zuletzt widmet er sich Hamm. Auch ihm entfernt Clov das Laken, doch wird darunter mit einem alten Taschentuch eine zweite Verhüllung sichtbar, was die dramatische Begegnung ihrer Blicke aber umso mehr ins Zentrum des Geschehens rückt. Clov lüftet das Taschentuch, »betrachtet das Gesicht« (S. 11), lacht abermals kurz, bevor er zum Publikum gerichtet seine initialen Worte spricht.

Kraft seiner halbwegs intakten Beine und Augen ist also Clov diejenige Figur, die den Raum des *Endspiels* eigentlich bespielt. Indem er sich um die Bedürfnisse der anderen immobilen Figuren zu kümmern und den blinden Hamm überdies mit Beobachtungen der äußeren Welt zu versorgen hat, ist der Diener der Herr über den geometrischen Raum. »Ich gehe in meine

Küche«, teilt er in seiner ersten Replik mit, »drei Meter mal drei Meter« (S. 11), und auch im weiteren Verlauf präsentiert sich Clov als Mann des Maßes und Verwalter räumlicher Anordnungen. Doch steht sein geometrisches Sehen von Anfang an im Bann des Blicks seines Herrn. »Hast du je meine Augen gesehen?« (S. 13), fragt der blinde Hamm bedeutungsschwer und unterstreicht damit, dass Sehen und Blick in diesem Stück nicht auf einer Ebene liegen.⁹ Der Konflikt der beiden Protagonisten stellt sich nicht nur als Streit zwischen »bedeutungshafter Rede und bedeutungsunterlaufender Replik« und derart als »Verhältnis sich ausschließender Sprachpraktiken« dar;¹⁰ er wird vor allem – so die These – als Agonalität zwischen dienender Wahrnehmung und herrschendem Blick ausgetragen.

Um diese Agonalität aufzuzeigen, empfiehlt es sich, zunächst vom Bühnenraum auszugehen, in dem Sehen und Blick konfligieren. Der kerkerähnliche Bunker, den Hamm auch als »Unterschlupf« (S. 13) bezeichnet, erinnert in seiner Funktion als Zufluchtsort vor der zerstörten Natur nicht zufällig an eine zweite Arche wie Becketts Personal an ferne Nachkommen aus Noahs Familie.¹¹ Die Noah-Episode der *Genesis* erzählt bekanntlich von der einsetzenden Sündhaftigkeit der Menschen, sobald sie sich vermehrten, und von Gottes Entschluss, die Erde mit einer Sintflut zu überziehen und alle Menschen wie Lebewesen zu vernichten. Einzig den gerechten Noah will er retten und befiehlt ihm, eine Arche zu bauen und von jeder Tierart ein Paar mit einzuschließen. Gott kann sich also – und diese Ambiguität scheint der Einsatzpunkt des *Endspiels* zu sein – von Anfang an nicht entscheiden; er rettet und vernichtet seine Schöpfung zugleich und tut doch keines von beidem mit absoluter Konsequenz. Gott – so Cavells bündige Formulierung – »hedged his bet«.¹² Er wettet auf zwei Möglichkeiten

⁹ Die Theorie, die diese Differenz von perspektivischer Wahrnehmung und Blick am deutlichsten akzentuiert und ausgearbeitet hat, ist die Psychoanalyse Jacques Lacans. Vgl. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim/Berlin 1987, S. 73–126 sowie ders., *Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim/Berlin 1996, S. 166–189. Ich werde unten im Zusammenhang mit der Funktion des »malerischen Blicks« im *Endspiel* auf diese Differenz zurückkommen.

¹⁰ Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a.M. 2005, S. 193.

¹¹ In einer frühen Fassung des *Endspiels* finden sich Szenen, in denen die hier noch A und B genannten Figuren sich abwechselnd Passagen aus der biblischen Noah-Episode vorlesen; vgl. *Theatrical Notebooks* (Anm. 5), Bd. II, S. 57.

¹² Stanley Cavell, *Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett's »Endgame«*, in: ders., *Must We Mean What We Say?*, Cambridge/New York/Melbourne 1969, S. 115–162, hier S. 139.

gleichzeitig, und indem er derart in der Rechtfertigung seiner Schöpfung mit sich uneins wird, ist er ziemlich menschlich und nicht mehr wirklich Gott. Deutlicher als im Kompromiss zwischen universaler Vernichtung und auserwählter Rettung wird diese Inkonsistenz noch im Bund, den Gott mit Noah nach der Sintflut schließt. Denn so wie Gott vorher bereute, den Menschen überhaupt geschaffen zu haben, so bereut er jetzt die Vernichtung allen Lebens. So spricht er zu Noah und seinen Söhnen: »Seid fruchtbar, vermehrt euch und bevölkert die Erde!« (Gen 9,1), und befiehlt damit genau das Verhalten, das vorher zur Sündhaftigkeit und seinem Entschluss führte, alles Leben auszulöschen. So kann das Spiel von Hoffnung und Erlösung, Rettung und Vernichtung von Neuem beginnen und das menschliche Schicksal bleibt damit eingeschlossen in Gottes Spiel mit sich selbst und seiner Reue, seiner Entscheidungsunfähigkeit und seinen faulen Kompromissen. Becketts Hamm sieht sich anscheinend auserwählt, mit Gottes grausamem Spiel wie seinen undurchsichtigen Verträgen ein Ende zu machen. Als Clov einen Floh bzw. eine Filzlaus entdeckt, ruft er nicht nur nach dem Vernichtungsmittel. »Von da aus«, konstatiert er vielmehr sehr beunruhigt, »könnte sich ja die Menschheit von neuem entwickeln!« (S. 51) Überlebt im kleinsten Überrest der Schöpfung die Hoffnung einer neuen Menschheit und erneuert sich mit dieser Hoffnung auch Gottes willkürliche Verfügungsmacht, so verfügt Hamm die Entschöpfung und sucht sein Spiel jede Hoffnung auf Rechtfertigung, Erlösung und Bedeutung zu desavouieren, in der die Erzählung eines göttlichen Heilsplans sich restituieren könnte.¹³

Indessen findet in der »Genesis«-Episode die Inkonsistenz Gottes nach der Sintflut im Naturgeschehen selbst ihren Ausdruck, was nicht nur für das *Endspiel*, sondern für Becketts Werk überhaupt von großer Bedeutung ist: »So lange die Erde besteht,/ sollen nicht aufhören/ Aussaat und Ernte, Kälte und Hitze,/ Sommer und Winter, Tag und Nacht.« (Gen 8,22) Da er die Schöpfung weder im paradiesischen Zustand belässt noch vollständig vernichtet, schafft Gott die Jahreszeiten und das Wettergeschehen, das als Stigma seiner Inkonsistenz insbesondere die Figuren von Becketts Kurzprosa heimsucht. Erzählungen wie *Le calman* oder *Le fin* kreisen um verstoßene und orientierungslose Vagabunden, die im Wettergeschehen ein unmittelbares Echo ihrer Affekte, Erinnerungen und Erwartungen vernehmen und sich von der Sonne verbrennen oder vom Regen durchtränken

¹³ Vgl. ebd., S. 140f.

lassen, als ob sie mit ihrer Hingabe an jede Wetterlage Gottes Inkonsequenz aufsaugen und die theologische Signatur des Himmelsgeschehens austreichen wollten.¹⁴ In *Warten auf Godot* führt Pozzo einen ›Wetterbericht‹ auf, der die Veränderungen des Firmaments durch einen Wechsel poetischer Tonlagen darzustellen sucht und derart am Wechsel von Licht und Dunkel die Möglichkeiten ästhetischer Imagination erprobt.¹⁵ Vor diesem Horizont bekommt Hamms lapidare Frage »Wie ist das Wetter?« (S. 43) eine sehr konkrete Bedeutung. In seiner Erzählung – in der englischen Fassung wird sie an einer Stelle auch als »chronicle« (S. 84) bezeichnet – wird Hamm den Versuch unternehmen, die biblischen Konnotationen des Wettergeschehens in ein anderes Register zu verschieben.

Doch ist damit weder die alttestamentarische Noah-Episode noch ihre Bedeutung für Becketts Drama erschöpfend behandelt. Denn Noah hat drei Söhne, von denen folglich alle Nachkommen der menschlichen Gattung abstammen: Sem, Jafet und Ham. Nachdem er mit Gott den Bund geschlossen hat, beschließt Noah, Weinbauer zu werden und pflanzt einen Weinberg. Eines Tages hat er vom Wein zu viel genossen und liegt betrunken in seinem Zelt (vgl. Gen 9,22). Ham sieht nun seinen nackten Vater und erzählt davon seinen beiden Brüdern Sem und Jafet, die sofort mit verdeckten Augen ins Zelt laufen, um den entblößten Körper ihres Vaters mit

¹⁴ Als ein Beispiel unter vielen vgl. Beckett, Erzählungen, deutsch v. Elmar Tophoven, Frankfurt a.M. 1995, S. 93–119 (Das Ende), Zitat S. 116: »Der Regen auch, ich hörte ihn oft, es regnete oft. Manchmal fiel ein Tropfen, der durch das Schuppendach gedrungen war, klatschend auf mich. All das war eigentlich eine flüssige Welt. Der Wind mischte sich auch mit seiner Stimme ein, das versteht sich, oder vielmehr mit den so verschiedenen seiner Spielsachen. Aber was ist das? Rauschen, Heulen, Stöhnen und Seufzen.«

¹⁵ Vgl. Beckett, *Warten auf Godot/En attendant Godot/Waiting for Godot*, deutsche Übers. von Elmar Tophoven, Frankfurt a.M. 1971, S. 99: »Er ist blaß und leuchtend wie jeder Himmel um diese Tageszeit. *Pause*. Um diese Jahreszeit. *Pause*. In diesen Breiten. *Pause*. Bei schönem Wetter. *Seine Stimme beginnt zu schwingen*. Vor einer Stunde *er schaut auf seine Uhr, prosaisch* ungefähr *wieder lyrisch* nachdem er uns *er stockt, spricht prosaisch* weiter sagen wir: 10 Uhr morgens *wieder lyrisch* unermüdlich mit Fluten roten und weißen Lichts überströmt hat, begann er seinen Glanz zu verlieren, blasser zu werden *er läßt die Hände stufenweise sinken* blasser zu werden, immer etwas blasser und noch etwas blasser, bis es *dramatische Pause, weiträumige waagerechte Ausbreitung der Arme* stop, aus, nicht mehr geht! *Pause*. Aber *er hebt mahnend eine Hand* – aber, hinter diesem Schleier süßen Friedens *er hebt die Augen zum Himmel, die anderen auch, außer Lucky* galoppiert die Nacht *die Stimme vibriert noch mehr* und überfällt uns *er schnalzt mit den Fingern* ft! Ganz einfach *die Phantasie verläßt ihn* in dem Augenblick, wo wir am wenigsten darauf gefaßt sind. *Schweigen. Düstere Stimme*. So geht es eben auf dieser verfluchten Erde.«

einem Laken zu bedecken. Als Noah davon erfährt, verflucht er Ham und verurteilt ihn dazu, seinen beiden Brüdern auf ewig als Knecht zu dienen. Ein Echo dieser Episode um Nacktheit, Blick und Verdammnis und damit eine Verbindung zwischen Ham und Hamm findet man im *Endspiel* in jenen von Hamm gefürchteten Momenten, in denen sich Clov in seine Küche zurückziehen will. Auf Nachfrage, was er in der Küche zu tun gedenkt, antwortet Clov: »Ich betrachte die Wand. HAMM Die Wand! Und was siehst du da, auf deiner Wand? Menetekel? Nackte Leiber?« (S. 23) Im Anschluss an gleich mehrere biblische Kontexte identifiziert Hamm die Wandbetrachtung und den Wunsch nach Einsicht mit göttlichen Zeichen, mit Entblößung und mit Schuld. Daher seine Versuche, Herr über Clovs Wahrnehmungen zu werden und ihn auf die eigene Blindheit zu verpflichten, was besonders deutlich wird in derjenigen Passage, in der er Clov sein Schicksal prophezeit:

Eines Tages wirst du blind sein. Wie ich. Du wirst irgendwo sitzen, ganz winzig, verloren im Leeren, für immer im Finstern. [...] Du wirst die Wand ein wenig betrachten und dann wirst du dir sagen: Ich schließe die Augen und schlafe vielleicht ein wenig, danach geht's besser und du wirst sie schließen. Und wenn du sie wieder öffnest, wird keine Wand mehr da sein. *Pause.* Die Unendlichkeit der Leere wird dich umgeben, alle auferstandenen Toten aller Zeiten würden sie nicht ausfüllen, du wirst darin wie ein kleiner Kiesel mitten in der Wüste sein. (S. 53ff.)

Weit entfernt davon, sich gegenüber der optischen Wahrnehmung defizitär zu verhalten, ist der Blinde nach Hamm überhaupt erst zu echter Erkenntnis fähig.¹⁶ Denn ihm entziehen sich theologisch induzierte Wahrnehmungsräume und damit traditionelle Jenseitstopoi, in denen die »auferstandenen Toten aller Zeiten« wie das eigene Selbst exakt zu lokalisieren wären. Doch was erkennt der Blinde, wenn er nicht die Dinge in denjenigen Räumen wahrnimmt, die sich dem sehenden Auge unmittelbar erschließen?

¹⁶ Zum Verhältnis von Blindheit und Erkenntnis sowie der Figur des blinden Sehers Teiresias vgl. Mathias Mayer, *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg i.Br. 1997.

IV.

In welchem Verhältnis der blinde Blick des Herrn und das dienende Sehen zueinander stehen, veranschaulicht das *Endspiel* an der Funktion des malerischen Bildes. Schon in der initialen Bühnenanweisung wird erwähnt, dass in der Nähe der Tür an der Wand »*ein umgedrehtes Gemälde*« (S. 9) zu platzieren ist. Nur an einer Stelle des Stücks rückt dieses »*tableau retourné*« indessen ins Zentrum des Spielgeschehens: Gegen Ende erst wird Clov »*das Gemälde gewahr, nimmt es vom Haken, stellt es, ohne es umzudrehen, auf den Boden und lehnt es an die Wand*« (S. 101). Während Clov die räumliche Verortung des Bildes verwaltet, deutet an anderer Stelle Hamms Erinnerung an einen verrückten Maler an, was es mit diesem »umgekehrten Gemälde« auf sich haben könnte:

HAMM Ich habe einen Verrückten gekannt, der glaubte, das Ende der Welt sei gekommen. Er malte Bilder. Ich hatte ihn gern. Ich besuchte ihn manchmal in der Anstalt. Ich nahm ihn an der Hand und zog ihn ans Fenster. Sieh doch mal! Da! Die aufgehende Saat! Und da! Sieh mal! Die Segel der Sardinenboote. All diese Herrlichkeit! *Pause*. Er riß seine Hand los und kehrte wieder in seine Ecke zurück. Erschüttert. Er hatte nur Asche gesehen. *Pause*. Er allein war verschont geblieben. *Pause*. Vergessen. *Pause*. Anscheinend ist der Fall ... war der Fall ... gar keine Seltenheit. (S. 65)

In dieser Erinnerung an eine »weit, weit« zurückliegende Vorzeit, in der Clov »noch nicht auf der Welt« (S. 65) und Hamm offensichtlich noch nicht blind war, repräsentiert Hamm die Funktion eines gerahmten Sehens, dessen perspektivische Optik noch eine intakte Natur und eine befriedete Welt zu erschließen vermag. Der Maler hingegen sieht in diesem Naturbild anscheinend etwas, von dem er seinerseits angeschaut und erfasst wird; seine Verrücktheit läge darin begründet, dass dieser im Bild hinterlegte Blick die Gesetzmäßigkeiten perspektivischer Optik außer Kraft setzt und stattdessen »die Kehrseite des Bewußtseins« sichtbar macht.¹⁷

Mit dieser Spaltung von Optik und Blick führt Hamms Erinnerung nicht lediglich in das Bildarchiv einer persönlichen Vergangenheit, sondern in die – wie Clov ironisch kommentiert – »goldene Zeit« (S. 65) des neuzeitlichen Epochenumbruchs zurück, der nicht zuletzt an der Revolutionierung wissenschaftlicher Optik wie der malerischen Techniken festzumachen ist.¹⁸

¹⁷ Lacan, Die vier Grundbegriffe (Anm. 9), S. 90.

¹⁸ Vgl. Friedrich Kittler, Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2002, bes. S. 52–69.

Die Karriere der Linearperspektive und damit die geometrische Konstruktion eines unendlichen Fluchtpunkts geht nicht zufällig einher mit der Reformulierung von Subjektivität als reines *cogito*, das die Gewissheit seiner kognitiven Selbstsetzung aus der Bezweiflung und Negation aller Annahmen über die äußere Welt gewinnt. Doch begründen Linearperspektive und cartesisches *cogito*, je mehr sie in der Fixierung eines Geometralpunktes wie in der Reduktion von »Welthaltigkeit« vergleichbar werden, wider allem Anschein keine Theorie des Sehens, sondern allein ein Regime der Raumbeherrschung.¹⁹ Die neuzeitliche Thematisierung von Visualität, wie sie in Hamms Erinnerung aufscheint, vollzieht sich indessen in einer parallel zur Erfindung der Linearperspektive erfolgten Wende der Malerei, die auf dem Effekt der Anamorphose beruht. Unter Anamorphose versteht die Kunsttheorie den Illusionseffekt eines Bildes, dessen Gegenstände nur aus einem bestimmten Blickwinkel bzw. Beobachterstandpunkt zu dechiffrieren sind.²⁰ Berühmtestes Beispiel ist das Gemälde *Die Gesandten* von Hans Holbein, das zwischen den beiden Figuren im Vordergrund einen länglichen, deformierten Gegenstand zeigt, der nur aus bestimmter Entfernung und aus einem bestimmten Blickwinkel als Totenschädel zu erkennen ist. Unverkennbar verrät sich in Hamms Erzählung insbesondere durch die beschriebene Positionierung des Malers zum Bild die Technik anamorphotischen Sehens. Doch zugleich sieht der Maler, indem er sich vom herrlichen Schauspiel der »aufgehenden Saat« und der »Segel der Sardinenboote«²¹ abwendet und in seine Ecke zurückkehrt, nicht einen

¹⁹ Vgl. Lacan, Die vier Grundbegriffe (Anm. 9), S. 93: »Bei der geometralen Perspektive geht es ausschließlich um die Auszeichnung eines Raums und nicht um das Schauen.«

²⁰ Zu Theorie und Geschichte der Anamorphose vgl. Kyung-Ho Cha/Markus Rautzenberg (Hg.), Der entstellte Blick: Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie, München 2008.

²¹ Über die inhaltliche Nähe von Hamms Erinnerung und der Jugenderzählung, mit der sich Lacan in die Reflektion des anamorphotischen Bildes einschreibt, wäre zu spekulieren. Vgl. Lacan, Die vier Grundbegriffe (Anm. 9), S. 101: »Die Geschichte ist wahr. Sie stammt aus der Zeit meiner, ich würde sagen, meiner Zwanzigerjahre – ich hatte damals, als junger Intellektueller, natürlich nichts Besseres zu tun als rauszugehen und mich irgendeiner Tätigkeit hinzugeben, die nur direkt und ländlich sein sollte, also zum Beispiel Jagd oder Fischen. Eines Tags nun war ich auf einem kleinen Boot zusammen mit einigen Leuten aus einer Fischersfamilie, die an dem kleinen Hafen zu Hause war. Damals war unsere Bretagne noch unberührt von der Großindustrie, und Fischerei im großen Stil gab es noch nicht. Die Fischer fischten in ihrer Nußschale auf eigenes Risiko und eigene Gefahr. Und eben dieses: Gefahr und Risiko wollte ich mit ihnen teilen. Nun gab es Gefahr nicht immer, es gab auch Tage schönsten Wetters. Eines Tags nun, wir warteten auf den Augenblick, wo die Netze eingeholt werden sollten, zeigt mir ein

Totenschädel und damit ein noch geometrisch verortbares Objekt, sondern »Asche« und damit nur einen Rest universaler Weltvernichtung. Die Absage an die Gesetze geometrischer Optik wie der Subjektfunktion des cartesischen *cogito* fällt durch diese Abweichung nur noch radikaler aus. Zeigt Holbeins Gemälde dem Betrachter »das Subjekt als genichtetes«,²² aber seine Nichtung mit dem Totenschädel noch in Gestalt eines barocken Emblems, so sieht Hamms verrückter Maler keine Welt und kein Objekt mehr, in dem er seine Nichtung noch vergegenständlichen könnte. Indem sie die Welt ihrer Gestaltbezüge entkleidet, verzerrt sich Becketts Anamorphose zur Amorphose. In seiner Suspension geometrischer Raumgestaltung stößt der verrückte Blick an »das Ende der Welt« und damit auch an das Ende derjenigen, in der das »allein verschont« gebliebene Subjekt sich als genichtetes noch anschauen und reflektieren könnte.²³

Begehrt Hamm nicht diesen Blick, zu dem er Clov zu führen versucht und den zu sehen er ihn anleitet, um die Gesetze geometrischer Optik zu überwinden? Sucht er sich nicht durch Clovs Sichtfeld einer Entleerung des Raums zu versichern, um in seiner Imagination eine neue Welt erschaffen zu können?

gewisser Petit-Jean [...] ein Etwas, das auf den Wellen dahinschaukelte. Es war eine kleine Büchse, genauer gesagt: eine Sardinenbüchse, ausgerechnet. Da schwamm sie also in der Sonne, als Zeuge der Konservenindustrie, die wir ja beliefern sollten. Spiegelte in der Sonne. Und Petit-Jean meinte: – *Siehst du die Büchse? Siehst du sie? Sie, sie sieht dich nicht!* Er fand sie sehr lustig, die kleine Geschichte, ich weniger. Ich habe mich gefragt, warum ich sie weniger komisch fand. Das ist sehr aufschlußreich.«

²² Lacan, Die vier Grundbegriffe (Anm. 9), S. 95.

²³ Bereits in seinen kunstkritischen Essays der 1940er Jahre versteht Beckett die Malerei als Analytik eines »Schaubetriebs«, der sich allen Parametern perspektivischer Räumlichkeit entzieht. Vgl. Samuel Beckett, Die Welt und die Hose, in: ders., Disjecta, hg. von Ruby Cohn, deutsch von Wolfgang Held, Erika und Elmar Tophoven, Frankfurt a.M. 2010, S. 149–172, S. 163: »Die Malerei von A. van Velde wäre demnach in erster Linie eine Malerei von etwas in der Schwebe, ich würde gern sagen, von etwas Totem, tot im idealen Sinne, wenn diesem Begriff nicht so ärgerliche Assoziationen anhafteten. Das heißt, daß das, was man sieht, nicht mehr nur im Schwebezustand dargestellt wird, sondern genau so, wie es ist, wirklich erstarrt. Es ist die Sache für sich, abgesondert von allem andern, aus dem Bedürfnis, sie zu sehen, aus dem Bedürfnis zu sehen. Das Unbewegliche im Leeren, das ist endlich das Sichtbare, das reine Objekt. Ich sehe kein anderes.«

V.

Tatsächlich wird ein solch hybrides Experiment durchgespielt in jenen Passagen, in denen Clov durch die beiden Fenster schaut und sich Hamm seiner Augen durch den Gebrauch des Fernrohrs wie eines gesteuerten und kontrollierten Sichtfeldes zu bedienen sucht. Das Fernrohr, das von holländischen Linsenschleifern erfunden, von Galilei zunächst zum Gebrauch zu Lande wie zu Wasser optimiert und von ihm in einem wissenschaftshistorisch folgenreichen Moment 1609 erstmals zur Beobachtung der Himmelskugel benutzt wurde,²⁴ kommt im *Endspiel* zum ersten Mal zum Einsatz in einer Szene, die der oben diskutierten Standortpositionierung von Hamms Rollstuhl unmittelbar nachfolgt. Hamm fragt nach dem Wetter, gibt sich aber mit Clovs Antwort: »Wie gewöhnlich« (S. 43) nicht zufrieden, sondern verlangt, dass Clov das Fernrohr holt und mit seiner Hilfe durch das rechte Fenster die Erde anschaut. Clov holt zunächst das Fernrohr, vergisst aber die Leiter, holt dann die Leiter, vergisst aber das Fernrohr und der retardierende Effekt dieses *slapstick* unterstreicht den zentralen Stellenwert dieser medialen Beobachtungsszenen.

»Es wird wieder heiter« (S. 45) erklärt Clov endlich, doch da er diese Erklärung abgibt, bevor er zum Fenster überhaupt hochgestiegen ist, scheint es sich um einen Kommentar über die eigene Zufriedenheit zu handeln, Leiter und Fernglas endlich bereitgestellt zu haben und so gemäß Hamms Anweisungen ausreichend präpariert zu sein.²⁵ In dem Moment aber, in dem er die Leiter hochgestiegen ist und mit dem Fernrohr durch das Fenster schaut, gibt es anscheinend nichts zu sehen:

²⁴ Vgl. Hans Blumenberg, Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit, in: Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen*, hg. von Hans Blumenberg, Frankfurt a.M. 1965, S. 7–75, bes. S. 8ff.

²⁵ In der ersten Fassung findet sich an dieser Stelle eine später gestrichene Passage, in der Clov das Fernrohr auf das Publikum richtet und derart die Selbstreflektion theatralen Sehens schon hier thematisch macht; vgl. Samuel Beckett, *Fünf Spiele*, Frankfurt a.M. 1970, S. 7–48 (Endspiel), hier S. 22: »Es wird wieder heiter. *Er steigt auf die Leiter und richtet das Fernglas nach draußen. Es entgleitet seinen Händen und fällt. Pause.* Ich tat es absichtlich. *Er steigt von der Leiter, hebt das Fernglas auf, prüft es und richtet es auf den Saal.* Ich sehe ... eine begeisterte Menge. *Pause.* Na so was, dazu kann man wohl Fernrohr sagen. *Er läßt das Fernglas sinken und schaut Hamm an.* Na? Keiner lacht?«

CLOV Es wird wieder heiter. *Er steigt auf die Leiter und richtet das Fernglas nach draußen.* Mal sehen. *Er schaut, indem er das Fernglas hin und her schwenkt.* Nichts ... *er schaut ... nichts ... er schaut ...* und wieder nichts. *Er läßt das Fernglas sinken und wendet sich Hamm zu.* Na? Beruhigt?
HAMM Nichts rührt sich. Alles ist ...
CLOV Ni ...
HAMM *heftig:* Ich rede nicht mit dir. *Normale Stimme:* Alles ist ... alles ist ... alles ist was? *Heftig:* Alles ist was?
CLOV Was alles ist? In einem Wort? Das möchtest du wissen? Moment mal. *Er richtet das Fernglas nach draußen, schaut, läßt das Fernglas sinken und wendet sich Hamm zu.* Aus! *Pause.* Na? Zufrieden? (S. 45)

Während Clov nichts sieht und nichts mitteilt, handelt es sich für Hamm um Mitteilungen eines Nichts, die er in seiner Imagination umgehend zu verarbeiten sucht. »Nichts rührt sich« entgegnet Hamm auf Clovs »Nichts«, doch da er Clov barsch zurückweist in dem Moment, wo dieser ihn unterbricht und seine Äußerung als Bestätigung seiner Beobachtungen missversteht, wird deutlich, dass Hamm nur zu sich selbst spricht, so dass man diese Stelle als ersten Versuch seiner Erzählung identifizieren könnte. Da aber das Nicht-Zu-sehende noch in seiner äußersten Reduktion auf ein Wort, nämlich auf ein »Aus!« – im Französischen heißt es hier »Mortibus«, in der englischen Fassung »Corpsed« (S. 44) – sich wiederum in ein Etwas, nämlich in eine Aussage über die äußere Welt verkehrt, ist Hamm noch nicht am Ziel. Entsprechend weist er Clov an, die Leiter vor das linke Fenster zu stellen und durch das Fernrohr auf das Meer zu schauen:

CLOV *schauend:* Nichts mehr.
HAMM Keine Möwen?
CLOV *schauend, ärgerlich:* Möwen!
HAMM Und der Horizont? Nichts am Horizont?
CLOV *das Fernglas absetzend, sich Hamm zuwendend, voller Ungeduld:* Was soll denn schon am Horizont sein? *Pause.*
HAMM Die Wogen, wo sind die Wogen?
CLOV Die Wogen? *Er setzt das Fernglas an:* Aus Blei.
HAMM Und die Sonne?
CLOV *schauend:* Keine.
HAMM Sie müßte eigentlich gerade untergehen. Schau gut nach. (S. 47)

Wie in der Szene zuvor versteht es Clov als seine Aufgabe, allen mutmaßlichen Gegenständen ihre Existenz abzusprechen. Doch münden seine Beobachtungen hier nicht in eine Aporie sprachlicher Referentialität, sondern beziehen sich auf die medialen Bedingungen des Sehens selbst. Diese offenbaren sich aber nicht wie einst Galilei, der durch sein Fernrohr die erdverwandte Physiognomie des Mondes entdeckte und im Umkehrschluss die Erde als Stern unter Sternen deutete;²⁶ genausowenig verifizieren sie aber die Schlussfolgerung, dass durch die mediale Entzauberung der Gestirne »der Himmel abgeschafft« sei.²⁷ »Aus Blei« teilt Clov lediglich mit und gibt damit zu verstehen, dass er nicht die Meereswogen, sondern anscheinend einen metallenen Gegenstand, damit aber nichts anderes als das Fernrohr selbst sieht.²⁸ Im *Endspiel* offenbaren sich die Bedingungen teleskopischer Sichtbarkeit in dem Moment, in dem das optische Medium selbst vor das Auge tritt und damit seinen Möglichkeiten, die Grenzen des Sehens zu erweitern und optisch in unsichtbare Welten vorzudringen, buchstäblich die Aussicht verstellt wird.

Dass das Fernrohr so nicht nur die Grenzen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verschiebt und derart ein anästhetisches Feld aufspannt,²⁹ sondern entgegen seiner wissenschaftlichen Funktion eingesetzt wird, um die Ordnung perspektivischen Sehens auszuschalten, erklärt Hamms Insistenz auf den Nachweis der Sonne als desjenigen Zentralgestirns, das überhaupt erst zu sehen gibt. Weder kann Clov aber ihre Existenz bestätigen noch lässt sich aus der Abwesenheit der Sonne umgekehrt schließen, dass es schon Nacht sei. »Grau!« (S. 47) antwortet er stattdessen, und auf die skeptische Nachfrage Hamms präzisiert Clov: »Hellschwarz, allüberall.« (S. 49) An

²⁶ Vgl. Blumenberg, *Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit* (Anm. 24), S. 22.

²⁷ Vgl. Bertold Brecht, *Leben des Galilei*, in: ders., *Werke*. Große kommentierte Berliner u. Frankfurter Ausgabe, Bd. 5, hg. von Werner Hecht u.a., Frankfurt a.M. 1989, S. 185–287, hier S. 206.

²⁸ Diese Konsequenz scheint schon bei Galilei angelegt zu sein, sofern man eine Stelle aus einem Brief an Kepler vom 19. August 1610 wörtlich verstehen will: »Was sagt ihr über die Hauptphilosophen unseres Gymnasiums, die mit der Hartnäckigkeit einer Natter, obwohl ich mir tausendmal Mühe gab und ihnen ein entsprechendes Anerbieten machte, die Planeten, den Mond oder auch nur *das Fernrohr selbst nicht ansehen wollten?* Wahrhaftig wie jener (Odysseus) die Ohren, so haben diese die Augen gegen das Licht der Wahrheit (contra veritatis lucem) verschlossen.« (Zit. nach: Blumenberg, *Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit* [Anm. 24], S. 9, Hervorhebung LF)

²⁹ Vgl. Joseph Vogl, *Medien-Werden*. Galileis Fernrohr, in: ders./Lorenz Engell (Hg.), *Archiv für Mediengeschichte*, Bd. I: *Mediale Historiographien*, Weimar 2001, S. 115–123.

der Grenze des Farbspektrums wird das Universum fassbar in einem sprachlichen Oxymoron, in dem es zwischen Licht und Dunkelheit, Sein und Nichts zweideutig oszilliert.³⁰ Entscheidend bleibt aber, dass Clovs Oxymoron nicht unmittelbar eine sprachliche Verarbeitung seiner Beobachtungen darstellt. Während nämlich die Feststellung »Grau!« noch direkt an die Beobachtungen durch das Fernrohr gekoppelt ist, teilt Clov die Präzision »Hellschwarz« erst mit, nachdem er bereits von der Leiter heruntergestiegen, sich Hamm von hinten genähert und ihm etwas ins Ohr geflüstert hat (vgl. S. 47). Die Angst, die Hamm umgehend überkommt, ist nicht wie zuvor allein auf Clovs Position hinter seinem Rollstuhl zurückzuführen, sondern erhält eine zusätzliche Dimension dadurch, dass Clov sich fähig zeigt, seine Beobachtungen zu einer eigenständigen Fiktion zu verarbeiten. Die Macht schöpferischer Imagination reklamiert der Herr jedoch für sich, wie Hamm in der Erzählung seiner Geschichte zu demonstrieren sucht.

VI.

Die Geschichte, die Hamm in mehreren Anläufen bzw. Fortsetzungen erzählt und die er an entscheidender Stelle mit Clovs Fernrohrblick rückkoppeln wird, kündigt er explizit in einer Passage an, die der oben diskutierten Wecker-Szene unmittelbar nachfolgt. »Ich verlasse dich« droht Clov einmal mehr, und Hamm kontert: »Dann muß ich jetzt meine Geschichte erzählen.« (S. 69) Wie das *Endspiel* selbst hebt Hamms Geschichte mit der Prolepse des Endes und derart wie das Stück damit an, dass ihr Anfang verschleppt wird.³¹ Denn erst nachdem er sich die Aufmerksamkeit seines Vaters Nagg durch den versprochenen Lohn einer Praline erkaufte und damit ein Publikum generiert hat, erklärt sich Hamm zum Anfang bereit. Den Einsatz der Erzählung markiert er bezeichnenderweise dadurch, dass er in ihre Mitte springt: »Wo war ich stehengeblieben?« (S. 73) – und derart zeichnet sich die Selbstexponierung des Erzählens dadurch aus, dass Anfang, Mitte und Ende gegeneinander ausgespielt werden und

³⁰ Ohne auf diese Stelle des *Endspiels* zu rekurren, hat Badiou herausgearbeitet, dass das »Hellschwarz« bei Beckett stets das Sein zu verorten sucht; vgl. Alain Badiou, Beckett. Das Begehren ist nicht totzukriegen, Zürich/Berlin 2006, S. 25.

³¹ »HAMM *Trübsinnig*. Es ist aus. Mit uns ist es aus. *Pause*. Bald aus. *Pause*. Es wird keine Stimme mehr geben.« (S. 73)

sich zu einer kohärenten Entwicklung nicht zusammenfügen. So gibt Hamm beispielsweise Passagen als Wiederholungen aus, die er noch nicht erzählt hat, wiederholt dafür aber andere, die er schon erwähnt hat und wechselt beständig zwischen Erzählerstimme und normaler Stimme, mit der er Sequenzstelle wie Qualität seiner Erzählung kommentiert.

Die Erzählung selbst variiert den Topos eines christlichen Gnadengesuchs. Hamm berichtet von einem blassen, mageren, »auf dem Bauche« (S. 73) kriechenden Mann, der einem Ich-Erzähler am Weihnachtsabend für sich wie für sein Kind um Nahrung und Asyl bittet. Stilistisch auffallend sind die wiederkehrenden Erzählformeln, welche der Wetterlage eine zentrale Bedeutung einräumen:

An jenem Tage, daran erinnere ich mich, herrschte eine außergewöhnlich bittere Kälte, null auf dem Thermometer. Aber an einem Heiligen Abend wie damals war das nichts ... nichts Außergewöhnliches. Ein der Jahreszeit entsprechendes Wetter, wie es zuweilen vorkommt. [...] An jenem Tag, nun fällt es mir wieder ein, schien eine ganz herrliche Sonne, fünfzig auf dem Helio-meter, aber sie versank schon im ... bei den Toten. [...] An jenem Tage, erinnere ich mich, wütete ein peitschender Wind, hundert auf dem Anemometer. Er riß die morschen Fichten aus und wehte sie ... weit weg. [...] An jenem Tage, nun fällt es mir wieder ein, war ein äußerst trockenes Wetter, null auf dem Hygrometer. Ideal für meinen Rheumatismus. (S. 73 ff.)

Wie in Becketts Kurzprosa oder in Pozzos Monolog in *Warten auf Godot* fällt dem Wettergeschehen die zentrale Rolle eines Existenzindikators zu, der die Figuren, die Geschehnisse und den Erzählmodus bestimmt. Doch weder wird das Wetter in Hamms Erzählung in der gelebten Erfahrung der Figuren fundiert, noch verrät sich im Wechsel des Wettergeschehens der Wille eines transzendenten Gottes. Die Erinnerung des Ich-Erzählers und damit die Möglichkeit der Erzählung stützen sich vielmehr auf Anzeigen von Thermometer, Helio-meter, Anemometer, Hygrometer und damit auf Aufzeichnungsmedien, die unabhängig subjektiver Beschreibungen Sonne, Wind und Luft zu messbaren Daten verarbeiten. Das Gedächtnis von Speichermedien ist zur Bedingung von erzählbarer Erinnerung geworden.³²

³² Entsprechend werden Aufzeichnungsmedien zur selben Zeit, in der das *Endspiel* entsteht, zum integralen Bestandteil von Becketts Theater. So im 1958 entstandenen Monolog *Krapp's Last Tape*, in dem Krapp nur noch durch das Tonband sich seiner Vergangenheit bemächtigen kann und sich umgekehrt das Medium letztlich seiner bemächtigt, indem es ihm die einst aufgenommene Absage an die eigene Vergangenheit noch einmal abspielt.

Inhaltlich steht im Zentrum der Erzählung indessen die Begegnung zwischen dem Erzähler und dem Bittsuchenden und diese wird nicht durch den Dialog, sondern dort auf die härteste Probe gestellt, wo ihre Blicke sich begegnen: »Nein, nein, schauen Sie mich nicht an, schauen Sie mich nicht an. Er schlug die Augen nieder, indem er murmelte, wahrscheinlich Entschuldigungen.« (S. 73 ff.) Je mehr er dem bittsuchenden Mann aber naive Hoffnungen hinsichtlich seines Kindes, eines neuen Frühlings oder einer überirdischen Instanz vorhält (vgl. S. 77), desto intensiver, verrückter und dadurch dem Maler ähnlicher wird anscheinend dessen Blick. In diesem Moment, in dem die erinnerte Wahrnehmung des Erzählers den »irren« Blick (S. 79) ein weiteres Mal vergegenwärtigt, unterbricht Hamm die Erzählung und verschiebt ihre Fortführung auf einen anderen Tag. In seinem letzten großen Monolog nimmt Hamm den Faden wieder auf und zieht in Erwägung, dass er »an meiner Geschichte weitermachen, sie beenden und eine andere anfangen« (S. 97) könnte; doch stattdessen verdichten sich seine Überlegungen zunächst zu einer Sprachreflektion, die man Hamms Poetik nennen könnte: »Dann sprechen, schnell, Wörter, wie das einsame Kind, das sich in mehrere spaltet, in zwei, drei, um beieinander zu sein, und miteinander zu flüstern, in der Nacht. *Pause.* Ein Augenblick kommt zum anderen [...], und das ganze Leben wartet man darauf, daß ein Leben daraus werde.« (S. 99) Das beschworene Ende der Schöpfung, der menschlichen Gattung, und die Absage an eine regenerierungsfähige Natur kehrt hier in der Frage nach der Organik des Sprachprozesses wieder: Im Stakkato eines atemlosen Sprachduktus offenbart sich das einzelne Wort als das Ganze, verraten die Wörter das Gesetz ihrer Vermehrung und schließen sich unabhängig derjenigen, die sie sprechen, zu einer konspirativen Gemeinschaft zusammen. Was aber als Konzept reiner Poesie entworfen wird, droht schon durch die Analogie mit dem einsamen Kind und der Erwartung, »daß ein Leben daraus werde«, vom organologischen wie genealogischen Register menschlicher Epigenese wieder eingeholt zu werden. Becketts Dramenpoetik scheint sich aber gegen diese Problematik abgesichert zu haben, die sich im Dichtungsverständnis seiner Figur verrät. Denn insofern sein polysemantisches Vokabularium im Französischen anderen Kohäsionsgesetzen als im Englischen oder Deutschen unterliegt, Sprachpartikel überdies durch diese drei Sprachen verstreut sind und geheime Verbindungen unterhalten, steht die Dreisprachigkeit des *Endspiels* dafür ein, dass sich die einzelnen Sprachkeime und -kerne un-

möglich zum Haufen eines geschlossenen und einheitlichen Sprachschatzes versammeln könnten.³³

Als sich selbst desavouierender Versuch kann Hamms Entwurf einer de-organologischen Poetik weder Ende noch Quintessenz seiner Erzählung sein. Fortführen wird er sie aber nur können, nachdem Clov ein weiteres Mal durch beide Fenster geschaut und ihm die Daten seiner Beobachtung übertragen hat. Diesmal stellt Clov fest, dass alles »überschwemmt« (S. 103) ist, und dabei handelt es sich um die einzige Beobachtungsszene im ganzen Stück, in der Clov mit eigenen Augen schaut und sich nicht des Fernrohrs bedient. Von der mit dieser Beobachtung aufgerufenen Reminiszenz an die biblische Sintflut sucht Hamm sich sogleich zu distanzieren, indem er erklärt: »Ich bin nie dagewesen« (S. 105); umgekehrt muss er, um sich des biblischen Prätextes wie der Erinnerung an seine eigene schuldbeladene Vergangenheit entziehen zu können (vgl. S. 105) und stattdessen Zugriff auf seine Imagination und damit seine Erzählung zu bekommen, Clov einmal

³³ In seiner »Dreisprachigkeit« situiert sich das *Endspiel* von Anfang an als Spiel zwischen diesen drei Sprachen. So zeichnen sich die Dialoge nicht nur durch Sprach- bzw. Wortspiele und damit dadurch aus, dass ein bedeutungsschwerer Einsatz einer Figur meist unterlaufen wird, indem er von der anderen Figur ganz buchstäblich verstanden wird. Die Repliken vollziehen vielmehr eine Arbeit am Wortmaterial, wodurch bestimmte Vokabeln und signifikante Felder ein Eigenleben zu führen beginnen. Nell befiehlt Clov: »Hau doch ab!« Bei Clov kommt diese Aufforderung an als: »Sie sagte, ich solle abhauen, in die Wüste.« (S. 39) Die minimale Wortverschiebung vom »Abhauen« zur »Wüste«, die dieser Schlagabtausch vollzieht, ist aber nur im französischen Text hörbar. Nell: »Déserte.« Und Clov: »Elle m'a dit de m'en aller, dans le désert.« (S. 38) Doch gibt es für diese Verschiebungen auch Beispiele im Deutschen, die sich nicht ins Französische oder Englische übersetzen lassen. Hamm: »Du hältst dich für gescheit, nicht?« – Clov: »Gescheitert!« (S. 23) Auf einer dritten Ebene gibt es schließlich bestimmte Vokabeln, die sich leitmotivisch durch den ganzen Text ziehen. Das gilt insbesondere für das französische »Fin« oder »finir«. Das »finir« ist im französischen Text weit präsenter als das englische »End« oder das deutsche »Ende«. Doch behauptet derart das »fin« oder »finir« seine Omnipräsenz nicht nur im französischen Text. Seine Bedeutung und klangliche Qualität wechselnd, taucht der Wortkörper des »fin« plötzlich auch in der englischen Fassung auf. Als Hamm darüber spekuliert, was es draußen noch für Gegenstände zu sehen gibt, fragt er: »Ein Segel, eine Flosse, eine Rauchfahne?« (S. 47), auf englisch: »A sail, a fin, smoke?« (S. 46, Hervorhebung LF) Wenn man zudem bedenkt, dass es in jeder der drei Fassungen Ausdrücke und Sätze gibt, die in den anderen beiden Fassungen gänzlich fehlen, so könnte man fragen, ob man es hier noch mit einem Übersetzungsproblem tun hat oder ob nicht *Fin de partie*, *Endgame* und *Endspiel* drei verschiedene Stücke sind, die durch die Wanderung bestimmter Vokabeln umso nachhaltiger miteinander kommunizieren. Im Grunde müsste eine Interpretation des *Endspiels* mit jedem Schritt dieser komplexen »Zwischensprachlichkeit« des Stücks Rechnung tragen.

mehr den Einsatz seines »künstlichen Auges« befehlen. Wie in der ersten Beobachtungsszene sieht Clov durch das Fernrohr zunächst nichts, dann aber glaubt er einen Knaben (vgl. S. 111) entdeckt zu haben, was der Beziehung zwischen Wahrnehmung und Imagination eine überraschende Volte verleiht.³⁴ Denn während Clovs Wahrnehmung und Hamms Imagination zuvor so verschaltet waren, dass Hamm die mitgeteilten Daten, besser: Nicht-Daten seines Dieners zu seiner Erzählung verarbeitet, referentialisiert Clov an dieser Stelle umgekehrt mit dem Knaben eine Figur aus Hamms Erzählung und gibt ihm kraft seiner Wahrnehmung eine äußere Existenz. Clov hat damit anscheinend seine Aufgabe erfüllt, für Hamm ist das Spiel in diesem Moment zu Ende: »Es ist zu Ende, Clov, wir sind am Ende. Ich brauche dich nicht mehr.« (S. 111)

Vielleicht weil Clov aber seine Aufgabe zugleich über-erfüllt hat, jedenfalls mit seinem Existenznachweis des Knaben die Erzählung des Herrn nicht enden darf, verzögert Hamm seinen Abtritt und drängt Clov, zum Abschluss »irgend etwas ... aus deinem Herzen« (S. 113) vorzutragen. Clovs Schlussmonolog, der als diktierter Bekenntnisrede umso mehr seine Abhängigkeit vorzuführen scheint,³⁵ greift deutlich Attribute der Maler-Szene auf: »Man sagte mir: Hier, bleib stehn, Kopf hoch, schau dir diese Herrlichkeit an. Diese Ordnung! [...] Ich sage mir, daß die Erde erloschen ist, obgleich ich sie nie glühen sah.« (S. 113 ff.) Im Übergang vom passiven »Man sagte mir« und der »Herrlichkeit« zum aktiven »Ich sage mir« und der universalen Auslöschung wiederholt Clovs Emanzipationsversuch den Erkenntnisprozess der Maler-Szene. Sieht er aber letztlich das, was der Maler sieht, so sieht er nichts mehr, sondern würde über die Macht des annihilierenden Blicks verfügen. Entsprechend bleibt Clov im Schlusstableau des Stücks, in dem nach Becketts Anweisung die Position beider Figuren exakt der Anfangsszene entsprechen soll,³⁶ im angelegten Reisekostüm in der Nähe der Tür »regungslos und teilnahmslos mit auf Hamm gerichtetem Blick bis zum Ende stehen.« (S. 115) Im Bann seines Blicks beendet Hamm also das Spiel und

³⁴ In der Erstfassung ist Clovs Entdeckung des Knaben wesentlich ausführlicher dargestellt und mit biblischen Reminiszenzen überblendet, dadurch aber das agonale Verhältnis zwischen Wahrnehmung und Imagination noch nicht so deutlich konturiert; vgl. Samuel Beckett, Endspiel, in: Fünf Spiele (S. 25), S. 44f.: »CLOV Er scheint auf dem Boden zu sitzen, mit dem Rücken an irgend etwas. HAMM Am Hünengrab. *Pause.* Deine Sehkraft nimmt zu. *Pause.* Er schaut wahrscheinlich nach dem Haus, mit den Augen des sterbenden Moses.«

³⁵ Vgl. Menke, Gegenwart der Tragödie (Anm. 10), S. 199.

³⁶ Vgl. Haerdter, Samuel Beckett inszeniert das »Endspiel« (Anm. 6), S. 47.

auch seine Erzählung. Diese setzt in einem letzten Kraftakt noch einmal beim Schicksal des Knaben an und wiederholt die Vorwürfe an den bittsuchenden Mann einer angesichts des Weltzustands nicht zu rechtfertigenden Zeugung von Nachkommen: »Oh«, dies die letzten Worte von Hamms Erzählung, »ich habe ihm seine Verantwortung vor Augen geführt!« (S. 117) Wenigstens – so die für Beckett ungewöhnlich pathetische Selbstrechtfertigung des Erzählers – wurde dem Bittsuchenden seine Verantwortung vor Augen geführt – und das heißt innerhalb der Logik dialogischer Narration auch, dass ihm wenigstens geantwortet wurde und man in einer Erzählung sich selbst die Pflicht zur Antwort nicht schuldig bleiben durfte. Mit seiner Erzählung scheint Hamm einen Dienst leisten und eine Schuld abtragen zu wollen, der er sich in seiner dramatischen Rolle als Protagonist fortwährend entzieht. Denn während Clovs Dienst- und Spielfunktion nach Hamm darin besteht, »mir die Replik zu geben« (S. 85), zeichnet sich Hamms Erzählung dadurch aus, den Mann in seiner Erzählung nicht ein einziges Mal in direkter Rede zum Wort kommen zu lassen und sich nichtsdestotrotz als Pflicht zur Antwort begreifen zu wollen und sich in die Kunst der Verantwortung einzuüben.

Die komplexen Sichtachsen, welche das Schlusstableau des *Endspiels* organisieren, werfen aber einmal mehr die Frage auf, wer das Ende des Stücks verantwortet und wer sich ihm wie dienstbar erweist. Mit einer letzten Geste verdeckt Hamm seine Augen mit dem alten Leinentuch und derart scheint mit der Selbstverhüllung des blinden Herrn der Vorhang über das Stück zu fallen. Doch Clovs regungsloser Blick, den er »bis zum Ende« auf Hamm gerichtet hält, medusiert zugleich den fragwürdigen Verantwortungsdiskurs des Herrn und seine potentiellen Adressaten. Denn im Gegensatz zu Hamm sieht das Publikum diesen Blick, sieht sich als Zuschauer von ihm erfasst und würde dadurch selbst Teil des Schlusstableaus werden. Steht aber dieses letzte Bild, das sich den Zuschauern nachhaltig einprägen sollte und das Beckett durch keine Applausordnung gestört sehen wollte,³⁷ im Bann des annihilierenden Blicks, sähe das Publikum sich in ihm nur als genichtetes.

³⁷ Vgl. ebd., S. 110.

JULIANE VOGEL

›Boden bereiten‹

Strategien des dramatischen Prologs

Die Funktion eines dramatischen Prologs besteht nach Aristoteles auch darin, die »in der Luft« hängenden Gedanken der Zuschauer bereits im Vorfeld einer Rede zu erden.¹ In einer metaphorischen Wendung seiner Rhetorik konstatiert er die Notwendigkeit, das anfänglich Undefinierte noch vor dem Beginn einer rednerischen oder dramatischen Darbietung durch Hinweise auf das Folgende zu definieren.² Im Folgenden ist daher die Frage zu behandeln, wie der Prolog dieser Aufgabe nachkommt und was dieser ›aus der Luft auf den Boden holt‹, bevor das Stück beginnt, das er einleitet.

Nehmen wir die Luft-Metapher des Aristoteles wörtlich, dann ist zunächst der Boden zu sondieren, auf dem sich die schwebenden Gedanken des Publikums beim Besuch eines Theaters niederlassen. Insbesondere werden die deiktischen, d.h. die hinweisenden Funktionen prologischen Sprechens behandelt und die Rolle konturiert, die das hinweisende Zeigen bei der Situierung des nachfolgenden Spiels leistet. Dabei wird von der Annahme auszugehen sein, dass Prologe Schauplätze konstituieren und in spezifischen Sprechakten eine Lokalisierung der dramatischen Handlung bewirken. In verweisenden Gesten, sprechend und zeigend, bezeichnen sie einen begrenzten Ort, der das kommende Spiel in sich aufnimmt, und einen Zeitpunkt, zu dem es stattfindet. Ihre Aufgabe besteht vor allem darin, den Zuschauer im ›Wo‹ und ›Wann‹ des dramatischen Spiels zu orientieren und mithilfe deiktischer Rede und Gestik die Standortkoordinaten einzusetzen, die ein Drama in einem ›Hier und Jetzt‹ verankern. Aus der unüberschaubaren Vielfalt räumlicher und zeitlicher Möglichkeiten erzeugen sie unmittelbare szenische Gegenwart.

¹ Aristoteles, Rhetorik, übers. u. hg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, S. 185ff.

² Zur Funktion der Informationsvergabe in der dramatischen Exposition vgl. immer noch maßgeblich Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse, München ⁸1988, S. 124ff.

I. Lokale Deixis im Drama

Für die Bereitung des dramatischen Bodens reicht es dabei nicht aus, die Frage des ›Wo‹ mit der Nennung eines Ortes zu beantworten. Die Angaben ›Troja‹, ›Mykene‹ oder ›Argos‹ garantieren noch keinen theatralen Schauplatz. Erst durch ein Zeigen – d.h. durch lokale Deixis in ihrer sprachlichen wie in ihrer vorsprachlichen Form – kann dramatische Präsenz evoziert und aus der bloßen Ortsangabe eine Bühne geschaffen werden, auf der sich Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen zurechtfinden. Karl Bühlers 1934 erschienene Sprachtheorie, die sich eingehend mit den Orientierungsleistungen der Sprache und den Funktionen der Deixis beschäftigt, bringt das dramatische Sprechen daher grundsätzlich mit der Verwendung von Zeigewörtern in Verbindung. Im Drama, behauptet Bühler, »blühen die Demonstrativa«,³ so wie seiner Ansicht nach der häufige Gebrauch von Demonstrativa umgekehrt auf Dramatisierungstendenzen in Texten hinweise.⁴ Die Herstellung szenischer Gegenwart impliziert ein sprachliches und/oder vorsprachliches Deuten auf Gegenstände, eingangs aber ein Deuten auf das ›Hier‹ des dramatischen Spiels. Aufgabe des Schauspielers ist es daher, einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum unter Akteuren und Zuschauern zu eröffnen und letztere in der Ordnung zu orientieren, in der die kommenden Dinge ihren Platz einnehmen werden.⁵ Diese Orientierungsverpflichtung läßt sich mit Bezug auf Keir Elams Studie *Semiotics of Theatre and Drama* folgendermaßen formulieren: »The dramatic world has to be specified from within by means of references made to it by the very individuals who constitute it.«⁶

Die Worte und Gesten des Schauspielers werden jedoch nur dann als dramatisch erfahren, wenn sie sich sowohl auf eine gegebene szenische Situation wie auf ein fiktives ›Anderswo‹ beziehen, das es zu vergegenwärtigen und in den Verständigungsraum des Theaters hineinzuholen gilt.⁷

³ Karl Bühler, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, mit einem Geleitwort v. Friedrich Kainz, Stuttgart 1999, S. 102ff. Wichtige Anregungen zur Imagination des Deiktischen in literarischen Texten verdanke ich Inka Müller-Bach.

⁴ Ebd., S. 85. Vgl. auch Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge 2002, S. 129.

⁵ Vgl. ebd., S. 124: »[...] so müssen beide, Führer und Geführte, ein hinreichendes Maß harmonischen Orientiertseins besitzen. Des Orientiertseins in einer Ordnung, worin das zu Zeigende seinen Platz hat.«

⁶ Ebd., S. 78. Vgl. auch Volker Müller, *Die Deixis im Theater des Absurden*, Stuttgart 2004 (<http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2005>), S. 80ff.

⁷ Vgl. Bühler, Sprachtheorie (Anm. 3), S. 139.

Die Aufgabe seines Zeigens besteht vor allem darin, die »Imaginatio« eines fiktiven oder absenten Ortes und die *demonstratio ad oculos* – das zeigende vor Augen-Stellen – zusammenzuführen, d.h. einen abwesenden Schauplatz mit einem gegenwärtigen in einer Weise zu verbinden, dass die Präsenz des letzteren auf den ersteren übertragen wird. Mit deiktischen Gesten und Worten überführt der Schauspieler ein raumzeitliches Phantasma in den Präsenzraum des Theaters, so, wie er umgekehrt die Standortkoordinaten des »Hier und Jetzt« in das Märchenland der dramatischen Fiktion einträgt. Diese Fusion von Präsentation und Repräsentation muss immer dann vollzogen werden, wenn das Theater von seinen Zuschauern eine Vorstellungsleistung einfordert, die den realen Spielort phantasmatisch überschreitet.⁸

II. »Hic et nunc« bei Euripides

Diesen Vorgängen ist im Folgenden an einer Stelle nachzugehen, an der dieses Zeigen in feste prologische Form gefasst und institutionalisiert wird. Dabei soll eine formgeschichtliche Bruchstelle in den Blick genommen werden, die sich unweigerlich mit der Frage verbindet, wie das Theater seine Schauplätze erschafft und auf welche Weise es den Zuschauern das »hic et nunc« des dramatischen Spiels übermittelt. Die Rede ist von Euripides als einem Dramatiker, der den Prolog auf seine deiktische Funktion reduziert und die Bestimmung der raumzeitlichen Standortkoordinaten des Spiels zur zentralen und von der Handlung selbst abgetrennten Aufgabe des Drameneingangs macht. In der Frühgeschichte der dramatischen Expositionen entwickelt vor allem dieser Tragiker eigene prologische Auftrittskonventionen für die Verankerung von Ort und Zeit.⁹ In seinen dramati-

⁸ Mit Robert Weimann lässt sich von einer Zusammenführung von »locus« und »platea« sprechen, wenn sich der imaginäre Ort einer vorgestellten Handlung unter der zeigenden Führung eines Prologsprechers mit dem sinnlich fassbaren Theatergerüst vereinigt, die diesen vor Augen steht. Vgl. Robert Weimann, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie–Dramaturgie–Gestaltung*, Berlin 1967, S. 162ff.; ebenso Hubert Wurbach, *Das Rahmenspiel im elisabethanischen England*, in: Franz Link/Günter Niggel (Hg.), *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Sonderband des literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs*, Berlin 1981, S. 93–121, hier S. 96.

⁹ Vgl. Hartmut Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin 1984. Zu den Eingängen der Euripides-Tragödien vgl. Hans Werner Schmidt, *Zur Struktur des Eingangs*, in: Walter Jens (Hg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, S. 1–46; Wolfgang Schadewaldt, *Die griechische Tragödie. Tübinger Vorlesungen*,

schen Eingängen zumindest dominiert die *demonstratio ad oculos*, die die Anwesenden ins ›Hier und Jetzt‹ eines szenischen Bildes setzt, ohne dass die Handlung selbst schon ihren Anfang nehmen würde.

Diese funktionale Einengung des dramatischen Prologs hat für die auftretenden Sprecher unmittelbar Konsequenzen. Euripides lässt sie zu Agenten der Deixis werden, die unter wechselnden Götter- oder Menschnennamen als Figurationen eines hindeutenden Zeigefingers ins Spiel treten.¹⁰ Mit wegweisenden Gesten oder auch durch ihren bloßen Auftritt dienen sie einer Dramaturgie, die, wie Hans Georg Schmidt in seiner Untersuchung zur Struktur des Eingangs in der griechischen Tragödie bemerkte, in ihrem gesamten Duktus von der ›Demonstratio‹ – dem Zeigen – beherrscht wird.¹¹ Aufgabe des Prologs bei Euripides ist demnach nicht die Einleitung einer szenischen Aktion und Progression durch die beteiligten Protagonisten, sondern die Eröffnung eines raumzeitlichen Zeigfeldes,¹² über dem dieselbe Sonne scheint wie beispielsweise über Troja.

Dabei ist vor auszuschicken, dass in der Kritik der euripideischen Tragödie vor allem die zeitlichen Orientierungsleistungen der Prologe Aufsehen erregt haben, die sich nicht damit zufrieden geben, Vorgeschichten und Genealogien kunstlos und pathosarm¹³ in die Aktualität einer Bühnensituation zu überführen. Sie irritieren bis heute deshalb, weil zumindest einige von ihnen – es sind die Götter- und Geisterprologe – den Zuschauer über das ›Jetzt‹ hinaus auch über eine Zukunft aufklären, die das gerade begonnene Drama zeitigen wird. In einer gleichsam übersteuerten temporalen Deixis verabreichen sie ein Übermaß an futurischem Orientierungswissen, wenn sie bereits im Vorspann der Tragödie auf deren Ende hinweisen.¹⁴ Demgegenüber sollen im Folgenden die lokalen Ausrichtungen im Mittelpunkt stehen, die in den Prologen des Euripides in einer auch für

Bd. 4, hg. von Ingeborg Schudoma, Frankfurt a.M. 21992, S. 374ff. Zur Konventionsbildung in den Tragödien des Euripides vgl. Karl Reinhardt, Die Sinneskrise bei Euripides, in: ders., Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung, hg. von Carl Becker, Göttingen 1960, S. 227–257, S. 243ff.

¹⁰ Zur gestischen Supplementierung der verbalen Deixis vgl. Elam, *The Semiotics of Theatre* (Anm. 4), S. 129.

¹¹ Vgl. Schmidt, *Zur Struktur des Eingangs* (Anm. 9), S. 38, 40, 42.

¹² Zum Begriff des Zeigfeldes vgl. Bühler, *Sprachtheorie* (Anm. 3), S. 102ff.

¹³ Vgl. Schmidt, *Zur Struktur des Eingangs* (Anm. 9), S. 41.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 35ff. Vgl. Juliane Vogel, Schattenland des ungelebten Lebens. Die Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 1 (1993), S. 165–181, hier S. 178ff.

die Dramaturgie der Moderne richtungsweisenden Form vorgenommen werden.

III. Wege der Deixis

Maßgeblich für die euripideische Eingangsdramaturgie sind dabei jedoch nicht nur die deiktisch-demonstrativen Funktionen dieser Prologe, sondern vielmehr die Frage, wie die wegweisenden Gebärden und Bewegungen jeweils imaginiert und semantisiert werden, die diese Verankerung leisten und die in der »Luft« hängenden Gedanken im »Boden« eines konkreten Schauplatzes verankern. Offenkundig begnügt sich Euripides nicht damit, eine *dramatis persona* am Anfang des Spiels auftreten und »hier« sagen zu lassen, auch wenn immer wieder festzustellen ist, dass Dramenanfänge eine hohe Frequenzdichte lokaler Demonstrativa aufweisen. Der bloße Fingerzeig, das bloße Zeigewort eines Anwesenden, reicht in seinem Fall nicht aus, um einen dramatischen Standort einzurichten und dessen Koordinaten auszulegen. Vielmehr verlängert er die deiktische Anreise über die Szenengrenze in einen imaginären Umraum hinein, aus dem die Figuren erst herankommen, bevor sie auf der Bühne innehalten und durch ihre Ankunft einen Ort stabilisieren, der als ein »Hier« auch für die anderen Spieler raumschaffend ist. An den Bewegungsphantasien der euripideischen Prologe lässt sich vielmehr aufzeigen, dass die Deixis, wie schon Karl Bühler bemerkte, strukturelle Ähnlichkeiten mit einer Reise, einer Wanderung, zumindest aber mit einer räumlichen Bewegung besitzt.¹⁵ Diese bewegt sich zeigend auf das Demonstrandum zu, um es mit der Spitze eines realen oder vorgestellten Zeigefingers zu berühren, d.h. sie rechnet einen Abstand ein, den dieser durchqueren muss, um seinen Gegenstand zu treffen und durch sein Treffen zu erschaffen.

So lässt auch Euripides die deiktische Geste der Prologsprecher mit einer Reisebewegung konvergieren, sowie die von ihnen verwendeten Zeigewörter »hier« und »dieses« fast immer auf ein entferntes »Dort« bezogen bleiben. Die personifizierten Wegweiser, die er am Beginn seiner Tragödien auftreten lässt, haben zumeist einen Weg zurückgelegt und einen offenen Raum durchquert. Das dramatische Spiel, so kann im Überblick über die euripideischen Prologe festgehalten werden, bedarf einer gerichteten Kraft,

¹⁵ Vgl. Bühler, Sprachtheorie (Anm. 3), S. 125, 135.

die von außen her kommend das Feld orientiert, auf dem sich die folgende Handlung abspielt. Sie werden daher hauptsächlich durch Reisende, Fliegende und Flüchtende bestritten, die aus festen und vertrauten Raumbezügen herausgelöst werden und das ›Woher‹ (Bühler spricht von »Herkunftsqualität«¹⁶) und ›Wohin‹ des Geschehens bei ihrem Auftritt räumlich gegenwärtig halten. Die Deixis des dramatischen Ortes erfolgt damit nicht aus der Perspektive der Sesshaftigkeit, sondern aus der Perspektive von Herankommenden und Dislozierten, die den zukünftigen Spielort des Dramas aus kleinerer oder größerer Ferne her anpeilen und aus einer räumlichen Distanz heraus treffen.¹⁷ Gerade vom Prolog her verdichtet sich der Eindruck, dass die Entstehung der Tragödie mit einer umfassenden kulturellen Mobilisierung zusammenhängt, die auch bei begrenztem Schauplatz eine Vielzahl lokaler Relationen eröffnet. So lässt das dramatische Sprechereignis des ›Hier‹ zugleich einen Umraum sichtbar werden, in dem ein reger Luft- und Bodenverkehr herrscht.¹⁸

Diese prologischen Bewegungen im Dienst der Deixis fallen indessen unterschiedlich aus. Unter den tragischen Eingängen des Euripides können im Folgenden zwei unterschiedliche Semantisierungen des Prologischen ausgemacht werden, die, auch wenn sie nicht alle vorliegenden Eingangslösungen seiner Tragödien umfassen,¹⁹ doch das formale Fundament für spätere Eingangsanordnungen legen. Im Blick auf die weitere Bedeutungsgeschichte der Form erscheint es sinnvoll, eine Einteilung in souveräne und leidende, d.h. erzwungene, Reiseformen vorzunehmen, die in unterschiedlichen expositorischen Maßnahmen die Aufgabe der lokalen Deixis übernehmen und sie in unterschiedliche Bewegungstypen übersetzen. Imaginieren sie die zeigende Annäherung an den gewählten Schauplatz einerseits

¹⁶ Ebd., S. 91.

¹⁷ Zur Weite des prologischen Umraums bei Euripides vgl. Schmidt, *Zur Struktur des Eingangs* (Anm. 9), S. 38.

¹⁸ Vgl. Michael Makropoulos, *Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts*, in: Gerhart v. Graevenitz/Odo Marquard in Zusammenarbeit mit Matthias Christen (Hg.), *Kontingenz*, München 1998, S. 55–79, hierzu S. 59. Makropoulos' neuzeitlicher Befund, dass »Mobilität an die Stelle der Fixierung« trete und die willkürliche Platzierung der Dinge und der Lebewesen in einem unendlichen und grenzenlosen Raum ihre Festgelegtheit auf einen bestimmten und begrenzten Ort, lässt sich auch schon an der zum Meer hin offenen Anordnung der griechischen Tragödie ablesen.

¹⁹ Die hier ansetzenden Überlegungen beanspruchen nicht, alle Prologe der Tragödien des Euripides zu erfassen. Sie isolieren vielmehr zwei Gruppen, an denen Semantisierungen der prologischen Form erkennbar werden, die für die Formgeschichte des Prologs langfristig von Bedeutung sind.

als ein ungehemmtes Herankommen an einen aus eigener Machtvollkommenheit gewählten Standort, so stehen dem andererseits antithetische, d.h. durch Unfreiwilligkeit und gewaltsame Dislozierung bestimmte Auftretsfassungen gegenüber.

IV. Reisegötter

Die erste und auch bekannteste prologische Standortbestimmung im Theater des Euripides geschieht durch einen reisenden Gott. Eine signifikante Gruppe seiner Dramen markiert den Spielort durch eine Götterankunft. In *Alkestis*, *Hippolytos*, *Ion*, *Die Troerinnen* und in *Die Bakchen* werden ausgewählte Prologgottheiten mit der Aufgabe betraut, das »Hier« des Geschehens durch die deiktische Kraft der göttlichen Rede zu stiften und das dramatische Lokal durch Epiphanie zu bezeichnen. Aus der Weite der Luft, des Landes oder des Meeres herbeikommend, steuern Poseidon, Dionysos oder Hermes einen Schauplatz an, der umgekehrt erst durch ihr Eintreffen zu einem Schauplatz wird. In einer souveränen Geste der Raumnahme inaugurieren sie das künftige Spielfeld.²⁰ Zugleich informieren sie die Zuschauer über ihren Anreiseweg und führen die in der Vergangenheit gelegten Bahnen und Richtungen über die Gegenwart in die Zukunft weiter. Zu Beginn des *Ion* trifft Hermes, der Gott der Reisenden, in Delphi ein, um den Schauplatz der Tragödie auszurichten. Aus demselben Grund kommt auch der Poseidon der *Troerinnen* »[v]om Salzschlund der Ägäis [...] wo Nereidenchöre ihren Reigentanz so allerliebste entfalten«.²¹ Insbesondere aber hat der Dionysos der Tragödie *Die Bakchen* eine endlose Reihe von Ländern durchquert, bevor er am Schauplatz Theben eintrifft: »Von den Gefilden Lydiens und Phrygiens/ die reich an Schätzen, über die besonnte Flur/ der Perser, Baktras Mauern, durch das rauhe Land/ der Meder, das gesegnete Arabien/ und durch ganz Asien, das längs der Salzflut sich erstreckt [...] kam ich, erstmalig hier, in eine Griechenstadt [...].«²²

²⁰ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Bd. 2: Pouvoir, droit, religion. Sommaires, tableau et index établis par Jean Lallot, Paris 1969, S. 9–15.

²¹ Euripides, *Die Troerinnen*, in: ders., *Tragödien V. Griechisch u. deutsch* von Dietrich Ebener, Berlin 1979, S. 8–93, V. 1–3.

²² Euripides, *Die Bakchen*, in: ders., *Tragödien VI. Griechisch u. deutsch* von Dietrich Ebener, Berlin 1980, S. 107–189, V. 13–20.

Diese aus der Ferne in die Nähe führenden Reisen beschließen die Prologgotter jeweils mit einer epiphanischen Präsenzbekundung. Die Rede, mit der sie ihrem Auftrag zur Deixis nachkommen, beginnen sie mit dem Wort ›Heko‹ – ›ich bin gekommen‹, ›ich bin hier‹ –, i.e. einer stehenden Wendung aus dem Formelrepertoire der Götterepiphanie, in der sich das Da-Sein mit dem Gekommensein und das ›fait accompli‹ der Ankunft mit der Bewegung der Annäherung verschränkt. Wie in Christian Wildbergs Studie zu den Göttern bei Euripides nachzulesen, zitiert Euripides in diesen Prologen den ausgedienten homerischen Götterapparat in die Tragödie, aus der er weitgehend verschwunden war.²³ Dabei handelt es sich nicht um eine Restauration der olympischen Ordnung, sondern um die Nutzung göttlicher Auftritts- und Bewegungsformen für paratextuelle Aufgaben. Mit dem Wort ›Heko‹ wird das epiphanische ›Hier und Jetzt‹ überirdischer Erscheinungen für die Ort- und Zeitbestimmung der Spielhandlung eingesetzt. Auch dieses erhält Zeigecharakter. Poseidon, Hermes oder Dionysos agieren nunmehr als Prolog- und Theatergötter, die ihres kultischen Charakters entkleidet werden und für die Einrichtung und Ausrichtung der Bühne verantwortlich sind. Nunmehr agieren sie im Dienst der Deixis und transferieren das ›epiphanische Knowhow‹ homerischer Götter in den profanen Rahmen eines ausschließlich theatralen Orientierungsraums. Wenn die bei Aischylos und bei Sophokles abwesenden und nur in fernen und undurchschaubaren Räumen waltenden Olympier nun auf die Bühne zurückkehren, dann nicht in kultischer, sondern in metatheatraler Funktion.²⁴ Ihre Göttlichkeit beschränkt sich auf die Allmacht einer Theatermaschine, die das Geschehen zeitlich und räumlich lokalisiert, die es beginnen und *ex machina* enden lässt.

Unter diesen Voraussetzungen können Zweifel an der epiphanischen Kraft der Prologgotter auch innerhalb der Tragödien nicht ausbleiben. Zumindest einige der ›Heko-Prologe‹ scheinen das ›Hier und Jetzt‹, das sie von fern her kommend bezeichnen sollen, gleichsam in der Schwebe zu lassen und die versprochene Bodenberührung zu suspendieren. Die indexikalische Funktion der göttlichen Ankunft, die dem Zuschauer die Orientie-

²³ Christian Wildberg, *Hyperesie und Epiphanie: ein Versuch über die Bedeutung der Götter in den Dramen des Euripides*, München 2002, S. 116 ff. Vgl. auch Wolfgang Kullmann, *Deutung und Bedeutung der Götter bei Euripides*, in: *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 5 (1987): Mythos. Deutung und Bedeutung, S. 7–22.

²⁴ Vgl. zur Formalisierung der Tragödienkonstituenten durch Euripides: Schadewaldt, *Die Griechische Tragödie* (Anm. 9), S. 334.

rung im theatralen Raum ermöglichen soll, kann nicht in jedem Fall realisiert werden. Die Raumnahme durch den Gott führt daher zu teilweise unbefriedigenden Ergebnissen, die das angepeilte ›Hic‹ der Tragödie zu einer ungewissen Größe werden lassen. Solche Nachfragen werden dringlicher, wenn das Wort ›Heko‹ nicht einem Gott, sondern einem Geist in den Mund gelegt wird. In der Tragödie *Hekabe*, die das Schicksal der Witwe des Priamos behandelt, wird es vom Geist eines Abgeschiedenen gesprochen – es handelt sich um deren Sohn Polydoros, der von einem Gastfreund der trojanischen Königsfamilie, Polynestor, aus Gier ermordet und ins Meer geworfen wurde und nun zurückkehrt, um bei der trauernden Mutter ein Grab zu finden: »Gekommen bin ich von der Gruft der Toten und/ dem Tor der Nacht« – ›Heko‹ –, »wo Hades wohnt, den Göttern fern, ich, Polydoros, Sohn der Hekabe, der Tochter des Kisseus.«²⁵ Doch auch wenn er wie die Götter aus der Ferne herankommt und zur Landung auf der Bühne ansetzt, kann er das angesteuerte Ziel nicht erreichen. Die treffende Markierung des ›Hier‹ gelingt dem Untoten nicht, der sich in einen unruhig schwebenden Geist und eine von den Wellen hin und her geworfenen Leiche aufgeteilt hat. Ortlos – oben wie unten, im Wasser wie in der Luft – fehlt dem ›Heko‹ des Unbeerdigten die deiktische Kraft zur Landung: »Bald liege ich am Strand, bald in der Meeresbrandung,/ oft hin und her geschleudert von den Wogen, nicht/ beweint und ohne Grab. Jetzt schwebe ich zu Häupten/ der teuren Mutter Hekabe. Verließ ich doch/ den Leib und flatterte schon zwei Tage lang umher [...]«²⁶

In dieser Position bleibt das prologische Ankunftsversprechen vorerst ungelöst, es hängt in der Luft wie der Erscheinende selbst, so dass wir Zeugen einer doppelten räumlichen Unruhe werden, die erst später mit dem Leichenfund und der Einrichtung eines Grabes zu Ende kommt. Anstatt einen Ort durch Ankunft zu bezeichnen, scheint die Rede des Polydoros die Setzungskraft des göttlichen ›Heko‹ zu parodieren und auf die Ungewissheiten hinzuweisen, die bei der Standortbestimmung der Tragödie einzurechnen sind. Wenn es nach Aristoteles die Funktion des Prologs ist, ein Schwebendes zu erden und den Spielort durch das ›Hier‹ einer göttlichen Autorität zu beglaubigen, dann weist die Tragödie *Hekabe* beträchtliche Einstiegsschwierigkeiten auf. Aber auch die Tragödie der *Bakchen* entkräftet die deiktische Setzung des göttlichen ›Heko‹. Die lange

²⁵ Euripides, *Hekabe*, in: ders., *Tragödien II*. Griechisch u. deutsch von Dietrich Ebener, Berlin 1975, S. 200–288, V. 1–4.

²⁶ Ebd., V. 28–32.

Liste der im Prolog zitierten Durchreiseländer lässt eine klare Ziel- und Bewegungsrichtung kaum mehr erkennen und rückt auch die Ankunft des Gottes in ein zweifelhaftes Licht. Schon aufgrund ihres Umfangs deutet sie vielmehr auf einen permanenten Aufschub und ein immer wieder aufs Neue verschlepptes Erscheinungsereignis hin. Zudem handelt es sich bei Dionysos um einen grundsätzlich von hysterischen Erscheinungskrisen geplagten Gott,²⁷ der im längsten Teil der Tragödie nicht als er selbst, sondern als ein Fremder und Anderer auftritt und auch von daher nur aus der vorläufigen Position eines Boten sprechen kann, der sich selber ankündigt.

V. Altarflucht und »Hikesie«

Dieser Zweifel schlägt vollends durch, wenn nun auch menschliche Akteure mit der lokalen Deixis beauftragt werden. Der zweite Prologtypus, der in Abgrenzung zum Götterauftritt kurz umrissen werden soll, erfasst die aus menschlicher Perspektive erfolgenden Eröffnungen, die in einer Situation existentieller Unbehaustheit gesprochen werden. In diesen Fällen wird die deiktische Bewegung der Prologsprecher mit einer passiven und oftmals gewaltsamen Dislozierung, d.h. mit Flucht, Vertreibung und Verschleppung in Verbindung gebracht. Die Titelfigur der *Iphigenie im Lande der Taurer* zum Beispiel ist durch Artemis vom Opfertisch in Aulis »entrückt«²⁸ und »durch den lichten Himmel«²⁹ getragen worden. Nun wurde sie »hierher ins Taurerland«³⁰ versetzt. Die Helena der Tragödie *Die ägyptische Helena* wird »hoch im Äther«³¹ verhüllt in »Wolkendunst«³² in das Haus des Königs Proteus nach Ägypten gebracht und ist nun »hier«,³³ wo die Tragödie ihren Lauf nimmt. Auch Andromache und Medeas Amme werden von menschlichen Entführern an fremde Orte verschleppt. Sie haben einen langen Weg zurückgelegt, bevor sie dort landen, wo sich ihr Schicksal

²⁷ Marcel Detienne, Dionysos. Göttliche Wildheit, aus dem Französischen von Gabriele und Walter Eder, München 1995, S. 14.

²⁸ Euripides, Iphigenie im Lande der Taurer, in: ders., Tragödien IV. Griechisch u. deutsch v. Dietrich Ebener, Berlin 1977, S. 234–343, V. 28.

²⁹ Ebd., V. 30.

³⁰ Ebd.

³¹ Euripides, Helena, in: ders., Tragödien IV. Griechisch u. deutsch von Dietrich Ebener, Berlin 1977, S. 111–233, V. 44.

³² Ebd., V. 45.

³³ Ebd., V. 49.

entscheiden wird. Diese Eingänge organisieren räumliche Orientierung nicht mehr aus einem souveränen Götterstandpunkt, sondern aus dem blinden Leidensstandpunkt der Verstrickung heraus. Insgesamt ergeben sie eine Prologgruppe, die den theatralen Raum aus der Erfahrung eines unfreiwilligen Ortswechsels heraus eröffnet und ihre Sprecher gleich eingangs als Flüchtende auftreten lässt. Kontrastierend zum Götterprolog repräsentieren sie einen Auftrittsmodus, der durch menschliche Angstbewegungen bestimmt ist und aus der Not der Flucht heraus ein prekäres und transitorisches »Hier« bezeichnet. Die für diesen Typus repräsentativen Akteure haben sich vor Verfolgung in den heiligen Bezirk eines Altars oder eines Grabmals begeben, um Schutz vor Verfolgung zu erbitten.

Mit dieser Umstellung werden die souveränen Eröffnungszüge des göttlichen »Heko« durch einen passiven Redemodus ersetzt – den Sprechakt der »Hikesie«: Dem göttlichen »Ich bin gekommen« steht die Bitte um Schutz vor Verfolgung gegenüber, die sich mit einer Bitte um das Bleiberecht verbindet. Zeigebewegung und Eröffnungsrede werden nun solchen Personen übertragen, die, wie Susanne Gödde in ihrer Untersuchung zum Ritual der »Hikesie« schrieb, »ohne Schutz und Recht, von Gefahr bedroht, oder aufgrund einer Schuld verbannt, auf der Flucht sind«³⁴ und aus einer Position der Schwäche nur ein prekäres »Hier« setzen können. Es sind die aus Troja nach Argos verschleppte Andromache der gleichnamigen Tragödie, die sich vor Hermione in den transitorischen Schutz des Altars geflüchtet hat, und die nach Ägypten entführte Helena, die sich vor Nachstellungen ins Grabmal des Proteus gerettet hat. In der Tragödie *Herakles* meldet sich Amphitryon aus dieser prekären Situation heraus zu Wort, in den *Herakliden* die Kinder des Herakles, die sich mit folgenden Worten als Schutzflehende darstellen: »Unstet flohen wir dann/ von einer Stadt zur anderen umher« –, bis sie sich zuletzt »hilfeflehend am Altarraum hier« einfinden. Dem Orientierungsraum der souveränen Götterprologe steht in diesen Varianten ein von Verfolgern umstellter Desorientierungsraum gegenüber, der keinen Ausblick auf das künftige »Wohin« gewährt. Zu diesem zukunftsblinden Typus lassen sich auch diejenigen Prologe rechnen, die die Fluchtsituation in die heimatliche Stadt verlegen: Der Amphitryon des

³⁴ Susanne Gödde, *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' »Hiketiden«*, Münster 2000, S. 3; vgl. Joseph Kopperschmidt, *Die Hikesie als dramatische Form. Zur motivischen Interpretation des griechischen Dramas*, Bamberg 1967; Art. »Hikesie«, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 13 Bde., Stuttgart/Weimar 1996ff., hier Bd. 5, S. 554f.

Herakles rettet sich an den heimischen Zeusaltar und tritt mit nur einem Schritt aus seinem vertrauten Umfeld heraus.³⁵

Umgekehrt eröffnet der tragische Prolog dieses Typus einen asylpolitischen Kontext. Wenn Euripides gleich eingangs Fliehende auftreten und Schutzflehende sprechen lässt, rückt er die folgende tragische Handlung in die Nähe eines Asylverfahrens mit offenem Ausgang. Durch die Einbeziehung eines forensischen Verhandlungsmusters in den Prolog huldigt er zugleich dem Selbstbild Athens, das sich als eine Stadt der großzügigen Asylpolitik wahrgenommen wissen wollte und sich auch in seinen symbolischen Formen als Gastgeber der Fliehenden entwarf.³⁶

Den Befund, dass Euripides' Prologe eine Standortbestimmung des tragischen Spiels nicht nur aus der epiphanischen Geste der Götter, sondern auch aus der Fluchtbewegung der Menschen heraus vornimmt, stützt aber auch die Annahme, dass die Gattung der Tragödie insgesamt als ein prekäres dramatisches Asyl aufzufassen sei. In einem Aufsatz über die Tragödie als Entscheidungsspielraum hat Cornelia Vismann dieses befristete Innehalten auf der Flucht als eine Gründungsszene der Tragödie beschrieben. Historischer Ausgangspunkt ihres Arguments ist die auf Florens Christian Rang³⁷ zurückgehende und von Walter Benjamin aufgegriffene Überzeugung, dass sich die Bühne der attischen Tragödie aus der Teilung eines Stadions bzw. einer zum Wettlauf bestimmten Arena ergeben habe.³⁸ Durch die Abtrennung eines Teils des Runds des Theaters auf der Akropolis in Athen sei eine Theaterbühne und zugleich ein Rastplatz für Flüchtlinge entstanden, der »einen Abgang, ein Ausscheren aus der Endlosbahn des Wettkampfs möglich«³⁹ gemacht habe. Diese neue Bühne habe den

³⁵ Mit dem deiktischen Schritt zum Altar hin werden die Akteure ihrer bürgerlichen Identität beraubt. In der Tatsache ihrer Entkleidung begründet sich ihr Flüchtlingsstand: »Auf diesem Platze sitzen wir, entblößt von allem, von Speise, Trank und Kleidung, auf die nackte Erde die Glieder streckend; sind wir ausgeschlossen doch vom Haus, verweilen ohne Aussicht auf Errettung.« (V. 51ff.)

³⁶ Zur politischen Ideologie der athenischen Polis, die sich im Medium der Tragödie als Gastgeber der Flüchtigen entwirft, vgl. Jonas Grethlein, *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*, Stuttgart 2003, S. 429ff.

³⁷ Vgl. Patrick Primavesi, *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, Frankfurt a.M. 1998, S. 254–270. Hier ausführlich zu Rangs 1909 erschienener Schrift *Agon und Theater* und ihrer Rezeption durch Walter Benjamin.

³⁸ Vgl. Siegfried Melchinger, *Das Theater der Tragödie*, 2. Bde., München 1974, Bd. 2, S. 27, 33, 55.

³⁹ Zum Dromos vgl. Cornelia Vismann, *Das Drama des Entscheidens*, in: dies./Thomas Weitin (Hg.), *Urteilen und Entscheiden*, München 2006, S. 91–101, hier S. 94.

circensischen Bau des Dromos beerbt, in dem verurteilte und zum Opfer ausersene Läufer stumm um ihr Leben laufen.⁴⁰

Mag eine solche genaue Beziehung zwischen Dromos, Opfer und Tragödien-theater bestehen oder nicht: Plausibilität gewinnt sie jedenfalls dann, wenn man den Grundriss des antiken Dromos mit dem des Theaters vergleicht und nach den Relationen zweier baulicher Anlagen bzw. nach den Relationen zweier Formen des Spektakels fragt, deren eine einen Ruhepunkt, deren andere eine Rennbahn vorsieht. In jedem Fall aber schreibt sie einen archäologischen Mythos weiter, der die Funktion der Tragödie in der Polis genau zu bestimmen vermag und die Bedeutung der Flucht bzw. der Dislozierung für die Formgeschichte der Gattung in ein einprägsames aitiologisches Bild fasst. Mit seiner Prologformel würde Euripides jedenfalls die These stützen, dass der stumme und gewaltsame Vorgang der Verfolgung zumindest für die Zeit des Spiels durch den forensischen Vorgang der Verhandlung abgelöst werde. Denn gleich mit dem ersten Auftritt unterstreichen die Prologsprecher die Schutzfunktion der Tragödie, den Schutzlosen ein bedingtes »Hier« zu gewähren, so wie sie zumindest für einen Sonnenlauf einen Spielraum eröffnen, auf dem nicht gestorben werden darf.⁴¹ Langfristig legen sie aber auch die Fundamente eines Theaters der Fliehenden, dessen moderne Geschichte erst zu schreiben ist.

⁴⁰ »[Die Tragödie] setzt einen Ausweg in Szene und schafft damit einen Schau- und Kampfplatz, auf dem die Sterblichen die Entscheidungen der Götter umgehen und mit ihnen umgehen. Am Ende entscheiden diese wie bisher in ihrer Art und verlangen ein Opfer. Die Tragödie ist, so lange sie Teil dieses Opferrituals bleibt, nichts anderes als der Aufschub dieser Entscheidung. [...] Die umgebaute Bühne eröffnet einen den Göttern abgerungenen Zeit-Raum, den Aischylos' Dramen als Entscheidungsspielraum nutzen.« (Ebd., S. 96)

⁴¹ Vgl. Roland Barthes, *On Racine*, translated from French by Richard Howard, Berkeley 1992, S. 5: »Physical death never belongs to tragic space.«

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

HELGA FINTER

Intermedien/ *Medias in res*

Zum Einsatz des Dramas in der italienischen Renaissance

Anfänge sind Einschnitte, Schnittstellen, Anfänge werden gesetzt. Ihr metaphysischer Horizont ist die Geste jener großen Schöpfungserzählung, die immer noch auf unser Erzählen ausstrahlt: *Bereschit*. Geschichten erhalten einen Anfang und ein Ende durch Einschnitte in ein zeitliches Kontinuum. Nach Aristoteles sind auch Dramen durch Anfang und Ende, jedoch einer Handlung, gekennzeichnet.¹ Dramen sind auch, falls nicht ausdrücklich als Lesedramen konzipiert, für Aufführungen bestimmt. Oft ist der Dramentext das einzige Dokument, das vom Theater verblieben ist, dessen Aufführungspraxis die Theaterwissenschaft zu rekonstruieren sucht. Für sie wird der Dramentext erst im Kontext der Aufführungsbedingungen signifikant, erst der Aufführungsrahmen kann Aufschlüsse über Funktionen von Dramenanfängen geben.

In der Tat hat mit dem Beginn der Neuzeit auch das Einsetzen der Dramen sich verändert, sowohl im Hinblick auf das geistliche Theater des Mittelalters wie auch auf das antike Theater. An ihm kann deutlich werden, dass der Einschnitt, den die Renaissance behauptet, nicht einfach ein Wiederanknüpfen an die antike Theaterpraxis darstellt, sondern sich vielmehr der Säkularisierung von Aspekten religiöser Aufführungspraktiken verdankt, die in ihr nachwirken.

Ein Blick auf die Aufführungspraxis des italienischen Cinquecento, die als *théâtre à l'italienne* lange Modell des europäischen Theaters war und vielen heute für überwunden gilt, soll zeigen, wie dort verschiedenste Medien den Einsatz einer Aufführung bestimmen: Medien sind dabei ›inter-media‹ im wahrsten Sinne, da sie ein Dazwischen von Aufführung und Nicht-Aufführung, von Kontinuum und Anfang indizieren. Sie modifizieren den überkommenen Dramenanfang, den ein Prolog markierte, und perspektivieren den Einsatz der Dramenhandlung wie auch Verlauf und Ende in einer *mise en abyme* mittels rahmender Zwischenspiele. Bei dieser Neustruk-

¹ Vgl. Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 25.

turierung der Theateranfänge steht so auch die rezeptionsästhetische und epistemische Funktion des Dramenbeginns auf dem Prüfstein.

I. Auftakt: Schall der Posaunen und Fallen des Vorhangs, Rahmen

Theater ist ein anderer Ort im Sinne Michel Foucaults, er ist eine Heterotopie:² An einem konkreten Ort – einem Theater oder einem Saal –, welcher eine Bühne für das Spiel und einen Platz für die Zuschauer vorsieht, wird über den gesprochenen oder gesungenen Text, über Mimik, Bewegung und Gestik durch Spieler ein anderer Raum geschaffen, zu dessen Teilnahme die Zuschauer mit Augen und Ohren, mit ihrer Einbildungskraft, ihren Gefühlen und Wünschen aufgerufen sind.

Das Theater *à l'italienne*, das in der italienischen Renaissance am Anfang des Cinquecento mit den Komödien Ariosts, Bibbienas und Macchiavellis sich ausbildet, stellt Publikum und Spieler frontal gegenüber: Sie sind durch die Bühnenrampe und durch den auf das Bühnengeschehen fokussierten Blick getrennt, doch werden bei Festaufführungen durch den gemeinsamen *apparato* zugleich Saal und Bühne verbunden – nicht nur führen Treppen von der Bühne in den Saal, der durch die Dekoration zum anderen Ort einer Repräsentation wird,³ auch tauchen Musiker auf Emporen im Rücken der Zuschauer den Saal und die Bühne in einen gemeinsamen Klangraum ein und weisen Inschriften, Bildteppiche und prächtiger Schmuck den Ort als vom Alltag geschiedenen aus. Der *apparato*, der Saal und Bühne verbindet, repräsentiert mit seinem symbolischen und allegorischen Programm die Macht des Auftraggebers und effektuiert damit zugleich eine Fürsten-Impresa.⁴ Der Festdekor, wie dann auch die spätere Aufführung, realisieren *in praesentia*, während der Auszeit eines *otio*, das kulturpolitische Projekt des Fürsten: den ersehnten Frieden, das goldene Zeitalter, die legitime Nachfolge des antiken Roms, wie dies beispielsweise der *apparato*

² Michel Foucault, *Des espaces autres*, in: ders., *Dits et écrits 1954–1988*, Bd. 4, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Paris 1994, S. 752–762.

³ Vgl. hierzu die Beschreibungen des *apparato* zur Aufführung von Bibbienas *La Calandria* in Urbino 1513 in Baldassare Castigliones Brief vom 13.–21. Februar an Ludovico di Canossa. Dieser ist abgedruckt in: Franco Ruffini, *Commedia e Festa nel Rinascimento. »La Calandria« alla Corte di Urbino*, Bologna 1986, S. 307–312.

⁴ Zur Impresa vgl. Robert Klein, *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les »imprese« 1555–1612*, in: *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, hg. von André Chastel, Paris 1970, S. 124–150.

Girolamo Gengas 1513 bei der Aufführung von Bibbienas *La Calandria* in Urbino zur Ergötzung des Volkes (»delicæ populi«) anzeigte.⁵

Mit Eintritt in diesen anderen Ort hat zwar noch nicht die Aufführung des Dramas begonnen, doch der Zuschauer befindet sich schon in einer von Künstlerhand geschaffenen »Installation«, die zu dekodieren sein Blick aufgefördert ist. Noch ist die Bühnenöffnung verschlossen durch einen Vorhang – »tenda«, »tela«, »velo«, »cortina« oder »coltrina« – aus prächtigem, in Falten fallendem, oft karminrotem Stoff. Dieser Vorhang ist zunächst ein Medium der Trennung; die Etymologie des italienischen »sipario«, abgeleitet vom lateinischen »separare«, unterstreicht dies.

Den Beginn der Aufführung markiert sodann ein dreimal wiederholtes sonores Signal, das die Gespräche im Saal zum Schweigen bringen soll: ein dreimaliger Posaunen- oder Trompetenstoß – »tromba« –, an den zum Beispiel noch die Einleitungstoccata von Monteverdis *Orfeo* erinnert oder in Bayreuth der Bläserappel, jeweils zu Aktbeginn, vom Balkon des Festspielhauses aus. Neben den Blechblasinstrumenten empfiehlt der Theaterpraktiker und Dramatiker Leone De' Sommi im dritten Dialog seiner *Quattro Dialoghi* von 1556 auch schrille Querflöten (»piafferi«) sowie »jede Art von geräuschvollen Instrumenten, [...] um die Seelen der vom langen Warten quasi eingeschlafenen Zuschauer aufzurichten und auch die Herzen der Schauspieler aufzuwecken«.⁶ Danach erst öffnet sich der Vorhang auf die »prospettiva«, das Bühnenbild. Jedoch kann das Bühnenbild noch ein zweiter Vorhang, in Form eines gespannten bemalten Tuchs (»tenda figurativa«) verdecken, der nach dem Prolog aufgehoben wird. Der Vorhang fällt im Cinquecento nach unten. Diese antike Weise, den Vorhang *ad aulaeum* zu öffnen, ist in Italien am weitesten verbreitet. Allein im Florenz der Medici wird er nach oben gezogen, um an beiden Längsseiten wieder (*all'imperiale*) herunterzufallen.⁷

Dieser spektakuläre Auftakt weist *tromba* und *cortina* als sowohl trennende wie auch verbindende »Schwellen-Medien« aus, die den Übergang zur eigentlichen Aufführung ermöglichen und diese so als Repräsentation präsentieren. Mit dem Auftakt wird zugleich ein überkommener sakraler Aspekt auf die

⁵ Vgl. Ruffini, *Commedia e Festa nel Rinascimento* (Anm. 3), S. 307.

⁶ Leone De' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, hg. von Feruccio Marotti, Mailand 1968, S. 54 (Übersetzung HF).

⁷ Vgl. den Art. »sipario«, in: Silvio D'Amico (Hg.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Rom 1954ff., Bd. 8, S. 3–8; zum Vorhang als einer Metapher des *theatrum mundi* vgl. Georges Banu, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris 1998, S. 9–26.

säkulare Theateraufführung übertragen, denn Posaunenschall und Fallen des Vorhangs weisen auch auf die jüdisch-christlichen Wurzeln unseres Theaters der Neuzeit hin. Der Posaunenschall, der das Ende gespannten Wartens verkündet und die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Bühnenöffnung konzentriert, ertönt aus einem biblischen Instrument, das für den Kult des Tempels sowie gegen seine Gegner als Repräsentant der Stimme Gottes eingesetzt wurde; mit *tromba* – Posaune – wird der Ruf des Schofar, des Widderhorns, übersetzt wie auch die Blechblasinstrumente, deren Klang in der Bibel bis an die Ohren Gottes dringen können, oder die sieben Posaunen des Jüngsten Gerichts in der *Offenbarung des Johannes*.⁸ Der dreifache Klang der Blechinstrumente markiert ein Jenseits der Repräsentation, dem letztlich der Festveranstalter wie die beteiligten Künstler ihre Legitimation zur Repräsentation verdanken. Es ist ein Verweis auf den *dio artifex* und seine dreifaltige Person. Noch die *trois coups* des französischen Theaters gehorchen einer solchen Trinitätssymbolik, mit der der metaphysische Horizont des Auftakts der Repräsentation herbeizitiert wird.⁹ Auch das Fallen des Vorhangs ruft sakrales Geschehen auf. Dies war den Zeitgenossen wohl bewusst, wie beispielsweise Ariosts 80. Oktave des 32. Gesangs seines *Orlando furioso* bezeugt:

Quale al cader de le cortine suole
Parer fra mille lampade la scena,
d'archi e di più d'una superba mole,
d'oro e di statue e di pitture piena;
o come suol fuor de la nube il sole
scoprir la faccia limpida e serena:
così, l'elmo levandosi dal viso,
mostrò la donna aprisse il paradiso.

So wie, wenn der Vorhang ist gefallen,
Die Bühne mit tausend Lampen zu erscheinen pflegt,
mit Bogen, dazu noch einem stolzen Gebäude,
Mit Statuen, Gold und Malereien angereichert;
Oder wie plötzlich aus der Wolke heraustretend,
Die Sonne ihr klares und heiteres Gesicht zu enthüllen pflegt,
So zeigte der Helm, vom Gesicht gehoben,
die Frau [Bradamante] als ob sie das Paradies öffne.¹⁰

⁸ Vgl. den Art. Musikinstrumente, in: Matthias Stubhann (Hg.), *Die Bibel von A-Z*, Salzburg 1985, S. 483.

⁹ Mit drei Schlägen endeten die französischen »mystères«. Den drei Schlägen können im Theater elf weitere – für die Apostel ohne Judas – oder neun für die Anzahl der Musen vorausgehen.

Das Fallen des Vorhangs gibt den Blick auf eine Aussicht frei, die als Paradies erscheint, ein Bild, dem nicht nur der Durchbruch der Sonne durch eine Wolkenwand, sondern auch das Enthüllen eines weiblichen Gesichts verglichen wird. Das plötzliche Fallen des Bühnenvorhangs ermöglicht dem Zuschauerblick eine *Vision*, durch die sichtbar wird, was bis dahin verborgen war: die Aussicht auf die *prospettiva*. Sie war seit dem 15. Jahrhundert ausgehend von Brunelleschis Paradiesmaschinen in Italien in Zusammenhang mit Mysterien- und Huldigungsspielen zuallererst als Paradiesdarstellung erprobt worden.¹¹ Diese sakrale Signifikanz konnotiert noch die säkulare Aufführung, denn der Vorhang, der die Schwelle zum Allerheiligsten bedeutet, ist für die Religion der Offenbarung auch ein enthüllendes Medium. Der mit Cherubinen geschmückte Purpurvorhang, der das Allerheiligste der Bundeslade vom Tempelraum separierte (Ex 25,17–22.26.31–33), zerreißt beim Kreuzestod Christi¹² und wird so zum Signifikanten für die *revelatio* Gottes in der neuen Religion des Gottessohnes.

Der drapierte, oft karminrote Vorhang ist in der Ikonographie der Renaissance, vor allem in den Verkündigungen und Mariendarstellungen, ausdrückliches Zeichen der Enthüllung des im alten Bund Verhüllten, das sich nun inkarniert.¹³ Dies ermöglicht eine Repräsentation, die ihre Legitimität aus der Inkarnation Christi und ihr Aufführungsmodell aus der Feier der Eucharistie bezieht, in der die Hostie durch den Vollzug einer symbolischen, imaginären und realen Handlung zur *repraesentatio corporis Christi* für die Gläubigen wird. Der rote Vorhang, der vor der *rappresentazione* fällt, zeigt so das *Präsentieren der Repräsentation* an¹⁴ und verweist zugleich auf das sie legitimierende Modell: die *repraesentatio Christi* in der Eucharistie, die den Tod und die Auferstehung Christi realpräsent vollzieht. Denn das Zerreißen des Vorhangs zum Allerheiligsten des Tempels wird schon von Paulus

¹⁰ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, hg. von Cesare Segre, Mailand 41987, S. 842 (Übersetzung HF).

¹¹ Vgl. Helga Finter, Vom Buch zum Spektakel. Dantes Paradies als Theatermaschine, in: Sigrid Schade/Thomas Sieber/Georg Christoph Thole (Hg.), *Schnittstellen*, Basel 2005, S. 45–62.

¹² Vgl. Mt 27, 51 und Mk 15, 38.

¹³ Vgl. Daniel Arasse, *L'ange spectateur. La Madone Sixtine et Walter Benjamin*, in: ders., *Les visions de Raphael*, Paris 2003, S. 113–141.

¹⁴ Vgl. Louis Marin, *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, in: Daniel Arasse/Alain Cantillon/Giovanni Careri u.a. (Hg.), *De la représentation*, Paris 1994, S. 313–328.

mit der Inkarnation in Verbindung gebracht: »Er [Jesus durch sein Blut] hat uns den neuen und lebendigen Weg erschlossen durch den Vorhang hindurch, das heißt durch sein Fleisch.«¹⁵

Ein weiteres Schwellenmedium, welches die Repräsentation effektiv macht, ist der Rahmen. Das erhöhte Podium des Proszeniums, der obere Bühnenabschluss durch geschmückte Gesimse und Wappen, wie auch die Seitenabschlüsse der Bühne, etwa durch Musikertürme, stellen einen ersten Rahmen für eine *veduta* her, die dann mit Vasari 1565 im Palazzo Vecchio in Florenz die Form eines festen Bühnenrahmens annehmen wird. Dieser Rahmen hat wie der Vorhang eine Schwellenfunktion. Er trennt die künstlerische Repräsentation von der des Saales, und er ermöglicht einen neuen Blick auf die Bühne, der zwischen einem religiösen Blick, der gläubig und fasziniert ins Paradies schaut, und einem ästhetischen Blick oszilliert. Dieser Blick ist sich der *inventio* und *innovatio* des Künstlers bewusst, erfährt jedoch diese Schöpferkraft zugleich als effektuierte *Präsenz* göttlicher Signatur. Was Daniel Arasse für die zeitgenössische Rezeption der Renaissancemalerei analysiert hat,¹⁶ gilt analog für das Theater des Cinquecento: Andacht und ästhetisches Vergnügen sind hier noch nicht getrennt. Sie stehen im Dienste einer neoplatonischen *revelatio* der göttlichen Signatur, die die *bellezza* der Aufführung als Realpräsenz effektuiert. Diese Signatur überträgt sich auf den Fürsten, der als Auftraggeber das theatrale Fest ermöglicht, und legitimiert seine *rappräsentazione* als persönliche *impresa*.

II. Prologo: Ankündigung und Verkündigung

Dem Öffnen des Vorhangs folgte bei allen Komödien der Prolog, »subito calate le tende« schreibt Leone De' Sommi im Dritten Dialog.¹⁷ Vom Autor selbst vorgetragen,¹⁸ oder von einer als Autor maskierten Figur, soll der Prolog, nach den Ausführungen des Ferrareser Theatermanns, eine Aura des Feierlichen und Zeremoniellen herstellen, weshalb er majestätisch und gemessen, mittig am vorderen Rand des Proszeniums, frontal zum Publikum vorgetragen wird. Der Autor, der mit seinem Körper den Fluchtpunkt der Bühnenperspektive verdeckt, inkarniert sich nun selbst als den, dessen

¹⁵ Hebr 10,20. Vgl. auch Hebr 6,19; 9,3–12.

¹⁶ Arasse, *L'ange spectateur* (Anm. 13), S. 113.

¹⁷ De' Sommi, *Quattro dialoghi* (Anm. 6), S. 55.

¹⁸ So zum Beispiel von Ariost für seine *Suppositi* 1519 vor Papst Leo X.

furor und *inventio* die Dramenaufführung erst ermöglicht, doch zugleich zeigt er sich als einer, der noch nicht ganz vom Publikum getrennt ist.

Wie der Auftakt durch Schall der Posaunen und Fallen des Vorhangs findet ebenfalls der oft als reine antike Wiederbelebung verstandene Prolog des Renaissancedramas eine neue Kontextualisierung und Form. Dies stellte schon 1891 Naborre Campanini in einer Studie zu den Prologen von Ariosts Komödien fest, indem er sie als »incarnazione drammatica dell'Ariosto« charakterisierte.¹⁹ Im Cinquecento werden Prologe vom Autor selbst oder in seinem Namen von Stellvertretern gesprochen; diese Prologe sind poetologische Kommentare, die die Dramenkonzeption des Autors sowie sein Sprachverständnis präzisieren und den Bezug zum Publikum und zur Situation der Aufführung inszenieren. Der Prolog hat so die Funktion, die Aufführung des Dramas als *repraesentatio* zu präsentieren. Louis Marin hat mit Hinweis auf Albertis *De Pictura* in der Malerei seit der Renaissance die Notwendigkeit einer kommentierenden Figur festgestellt, die als Metafigur – »métafigure« – die »Präsentation der gemalten Repräsentation figuriert, die einerseits die Geste des Hinzeigens auf einen Teil dessen, was repräsentiert wird [...], und andererseits die Geste des Anblickens des Zuschauers durch ein Affektzeichen artikuliert, das *Aktion* (Bewegung) *im Hinblick auf das Repräsentierte und Reaktion* (Bewegung) *im Hinblick auf den Betrachter ist.*«²⁰ Die Figur des Prologsprechers in der Dramenaufführung kann als solch eine kommentierende Metafigur verstanden werden, da ihr Auftreten am Rande des Proszeniums vor dem Prospekt sowohl ihre Nähe zum Publikum wie auch die jenseitige Ferne des Fluchtpunkts der Aufführung inszeniert.

Hatte der Prolog der antiken Komödie, wie Campanini gezeigt hat,²¹ in den Augen von Ariosts Zeitgenossen noch die drei Funktionen der Ruhigstellung und Zentrierung der Aufmerksamkeit des Publikums, der Zurückweisung der Kritiker sowie der Darlegung des Handlungsverlaufs (*argomento*), so wird in der Renaissancekomödie erstere schon durch den Auftakt erfüllt, die Kritik hingegen entfällt bei Festaufführungen und nur selten

¹⁹ Naborre Campanini, Lodovico Ariosto nei prologhi delle sue commedie. Studio storico e critico, Florenz 1891, S. 11.

²⁰ Marin, Le cadre de la représentation (Anm. 14), S. 319: »[la métafigure] figure la présentation de la représentation de peinture, articule le geste de montrer une partie de ce qui est représenté [...] et le geste de regarder le spectateur [...] par un signe passionnel qui est *action* (mouvement) *par rapport au représenté et réaction* (mouvement) *par rapport au spectateur.*« (Hervorhebungen im Original, Übersetzung HF)

²¹ Vgl. Campanini, Lodovico Ariosto (Anm. 19), S. 45ff.

noch wird das *argomento* im Prolog selbst thematisiert. Baldassare Castigliones Prolog zu *La Calandria*, den er bei der Aufführung 1513 anstelle des noch nicht fertiggestellten Prologs Bibbienas vorträgt, lässt schon die Zusammenfassung der Handlung von einer neuen Figur sprechen. So geht seiner abschließenden Aufforderung an die Zuschauer, jeder solle das »Loch seines Ohrs gut öffnen«, die Ankündigung des Auftritts der Figur des *argomento* voraus.²² Die Einführung in die Handlung wird bald allein Aufgabe des ersten Dramenaktes sein, der Dramensituation und Vorgeschichte mittels der Figurenrede zu präsentieren hat. So vermerkt Giovanmaria Cecchi im Prolog zum *Medico*: »ai personaggi del primo atto comettersi il peso di fare gli uditori docili e d'imprimere loro il già passato della favola.«²³ Auch Ariost warnt im zweiten Prolog zum *Negromante* 1530:

Erwartet nicht Prolog noch Argument,
Das vornen angesetzt uns leicht verdrießt.
Zu variieren frommt allein, und hinten
Es anzubringen, hier im Lustspiel, mein' ich.²⁴

Schon hier wird deutlich, dass der Prolog nun zum Ort der sprachlichen *inventio* von *motti* oder *concetti* wird, deren Zweideutigkeit zugleich in die, vor allem von Diener-, Kuppler- und Prostituiertenfiguren gepflegte Sprachebene der *parola licenziosa* einführt. Die Abwendung vom lateinischen Vorbild zugunsten italienischer Sprachspiele (»giochi«) rechtfertigt der Dramatiker, wie im Prolog zur *Cassaria*, poetologisch mit der Funktion »far una fabula men trista«.²⁵ Häufiges Motiv der neuen Prologe ist so eine affektgeladene Sprachgeste, die zugleich das *volgare* wie auch die *innovatio* gegenüber den Alten legitimiert. Die oft auch heute noch erstaunende sprachliche Freizügigkeit der Renaissancekomödien hat zudem eine poetologische Raison: Wie erst die *mosca* ein Kunstwerk als vollkommen erscheinen lässt,²⁶ so vollenden auch erst zweideutiger Sprachwitz und freizügige Rede

²² Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandria*, Prologo del Castiglione, in: Maria Luisa Doglio (Hg.), *Commedie del Cinquecento*, Bd. 1, Rom/Bari, 1975, S. 1–82, hier S. 4.

²³ »Den Personen des ersten Aktes obliegt es, die Zuhörer gelehrig zu machen und ihnen die Vorgeschichte der Handlung einzuprägen.« (Ebd., S. 30, Übersetzung HF)

²⁴ Ariost, *Kleinere Werke. Komödien, lyrische Gedichte (Rime) Satiren*, übers. und eingeleitet von Alfons Kissner, München 1909, S. 265.

²⁵ Vgl. Nicola Bonazzi, *Alle sorgenti del teatro moderno: i nuovi »giochi« della commedia ariostesca*, <http://www.italianisti.it/FileServices/Bonazzi%20Nicola.pdf> (29.08.2010).

²⁶ Vgl. André Chastel/Giorgio Manganelli, *Musca depicta*, Mailand 1984.

eine Komödie. Denn diese hat, so De' Sommi gegen Ende des zweiten Dialogs,²⁷ die Proportionen des menschlichen Körpers zu beachten, der – dreigeteilt in Kopf, Ober- und Unterkörper – in seiner Gänze auf der Bühne gezeigt werden soll, um die Einheit von geistiger, himmlischer und niederer Welt zu repräsentieren. Das Obszöne bringt, wird die Proportionalität gewahrt, wie die *mosca* die göttliche Signatur des Menschen zur Erscheinung.

Der menschliche Körper ist, wie die Form des Dramas, für De' Sommi einer Zahlensymbolik unterworfen. Sie kann nicht nur, wie hier, auf die christliche Dreifaltigkeit verweisen, sondern mit der Anzahl der fünf Akte auch an eine Zahlensymbolik antiker und jüdischer Provinienz gemahnen.²⁸ Die Fünf ist die Zahl der menschlichen Glieder – Kopf, Arme und Beine –, der fünf Sinne, aber auch der fünf Seelen, der fünf Bücher Moses, der fünf Vokalpunkte des hebräischen Bibellesens, der fünf Lettern Jahwes sowie der fünf von Gott gesandten Gesprächspartners Hiobs, dessen Buch De' Sommi als Ursprung jeden Dramas gilt. Das Korrespondenzdenken der Renaissance, welches das universelle göttliche Bauprinzip in allen irdischen Phänomenen aufsucht, lässt De' Sommi den ersten Akt eines Dramas mit Argument und Demonstration auch als sein Haupt interpretieren. Diese anthropomorphe und theologische Symbolik, wie auch die Verortung des Ursprungs des Theaters noch vor der Antike in den Büchern des ersten Bundes, stellt das Renaissancetheater in einen figuralen Bezug und reiht es in einen jüdisch-christlichen Kontext ein, der sich durch Signaturdenken und eine neoplatonische Auffassung von Repräsentation auszeichnet.

Der poetologische Prolog der Komödie des Cinquecento, der Schreiben in *volgare*, die *inventio* und *innovatio* des Sujets wie auch der Sprache ausstellt, bezieht letzten Endes seine Kraft aus dem metaphysischen Horizont des Prologs der italienischen *Misteri* und *Sacre Rappresentazioni*, den er auf das säkulare Theater überträgt. Alessandro D'Ancona hat dessen Charakteristika schon 1891 aufgezeigt.²⁹ Der Prolog des italienischen geistlichen Spiels im Quattrocento ist eine *annuncio* oder *annunzio*, die von Trompetenspiel eingeleitet bzw. begleitet, immer singend von einem Engel vorgetragen wird. Diese Ankündigung gibt den Gegenstand des Schauspiels kund, erheischt die Milde des Publikums und verspricht geistigen Gewinn durch

²⁷ De' Sommi, *Quattro dialoghi* (Anm. 6), S. 35f.

²⁸ Vgl. ebd., S. 33ff.

²⁹ Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Bd. 1, Rom 1891, S. 379–391.

schweigende Aufmerksamkeit. Die Ankündigung geht sehr oft in eine Verkündigung über, die zum Gegenstand des Dramas wird, so in Feo Belcaros *Rappresentazione di Abramo ed Isac* von 1449.³⁰ Nach D’Ancona hat sich die *annunzio* nicht aus dem Prolog der Alten, sondern aus dem Krippen- und Verkündigungsspiel entwickelt, dessen Handlung eine Verkündigung des Gotteswortes durch himmlische Boten ist. Daher scheint die Durchführung des Prologs allein durch himmlische Figuren in Italien zu rühren, während diese Funktion in Frankreich der Autor des *mystère*, wie auch ein *protocolle*, Souffleur sowie ein *meneur de jeu* übernehmen können oder in Deutschland ein *praecursor*, ein Vorläufer, Herold und Ausrufer.³¹ Im Prolog des italienischen geistlichen Spiels, der dagegen die Funktion einer *annuncio* hat, spricht somit letztlich der göttliche Autor der Heilsbotschaft, der *dio artifex* jeglicher Schöpfung, weshalb er auch gesungen wird. Durch die Figuration eines himmlischen Boten repräsentiert, wird diese göttliche Botschaft performativ effektiert.

Der Autor als Figur des Prologs im Renaissancetheater passt diesen sakralen Horizont dem säkularen Kontext der Komödie an. Er spricht als Schöpfer des aufzuführenden Dramas, er ist zugleich Bote und Vermittler einer neuen Rede, die sich anschickt, in ihrer Vollkommenheit und Harmonie eine Welt aufscheinen zu lassen, für deren Störung und Verhüllung die Komödie Anlass ist. Er zeigt die *repraesentatio*, indem er sie rahmt, und ist zugleich als Fluchtpunkt Relais für Auge und Blick des Zuschauers.

III. Intermedien

Die von Auftakt, Rahmen und Prolog wahrgenommene Trennungs-, Rahmungs- und Relaisfunktion übernehmen jeweils nach den Akten sodann bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts Zwischenspiele, die jede Theateraufführung – Komödie, Tragödie, Pastorale oder *sacra rappresentazione* – begleiten und bald auch den ersten und letzten Akt rahmen.³²

³⁰ Abgedruckt in: Alessandro D’Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Florenz 1872, S. 44.

³¹ Spätere komische Dialogprologe (»frottole«) mit antagonistischen Figuren unterstreichen den Exemplumcharakter der Handlung.

³² Vgl. Elena Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini 1589*, in: Nino Pirrotta (Hg.), *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Turin 1969, S. 335–460; Vgl. auch den Art. »Intermedien«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 6, Kassel 1957, Sp. 1310–1326.

Der Einsatz dieser Intermedien wird von den Zeitgenossen oft auf den antiken Chor zurückgeführt. Entstanden im Kontext der Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie, erlauben die Intermedien jedoch zuerst, Anfang und Ende der Akte zu markieren. Zumeist unabhängig von der Dramenhandlung, entwickeln sie gerade bei höfischen Festen ein mythologisches, historisches und bei kirchlichen ein theologisches Programm. Intermedien können reine Musik- und Gesangsnummern sein, wie dies Macchiavelli beispielsweise für seine *Mandragola* vorschlägt. Doch die, unter Einsatz von Theatermaschinen Musik, Tanz, Sprache und Gesang verbindenden, *intermedii apparenti* haben eine weitere Funktion, die körperpolitisch ist: Sie bringen das Menschenideal der Renaissance zur Aufführung und effektuieren die göttliche Signatur des Menschen.

Funktion des Theaters ist in allen Gesellschaften eine Auseinandersetzung mit dem Bild des Menschen. Es werden Menschenmodelle vorgeschlagen, die normativ sein können; das der Gesellschaft und dem Subjekt Heterogene wird verhandelt, sowohl als sublimes Heterogenes wie als niederes Heterogenes in den *gestae*, Leidenschaften und Fehlern der Heroen wie auch der komischen Personen, ambivalenten Typen oder mythologischen Fabelwesen. Dank der Auseinandersetzung mit der Poetik des Aristoteles, wie auch mit der Darstellung transfigurierter Körper in Dantes *Paradies* konzipiert die Renaissance ihr Menschenmodell als Spiegelung einer von Gott signierten harmonischen Beziehung von Sprache und Körper. Damit erweitert sie das Körperkonzept des Mittelalters, das, beeinflusst von der *actio* antiker Rhetoriken, den körperlichen Ausdruck ganz der Sprache untergeordnet hatte. Jetzt wird eine Integration von Wort, Gesang, Musik und Tanz für die Menschendarstellung modellbildend, die jedoch nicht ganz das Primat des Wortes aufhebt. Sowohl in den *sacre rappresentazioni* wie in den Intermedien oder auch in den Pastoralen wird ein solches Modell durch die Kopräsenz von Wort, Gesang, Musik und Tanz zur Erscheinung gebracht. Die Permanenz der Intermedien im 16. Jahrhundert beruht, so meine These, auf einer neuen körperpolitischen Funktion, die sakral determiniert ist.³³ Denn die Intermedien-Rahmung behauptet vor allem die intelligible und sichtbare Realpräsenz eines idealen höfischen

³³ Bisher behauptet die Forschungsliteratur einhellig, die Präsenz der Intermedien sei vor allem auf die ›italienische Schaulust‹ zurückzuführen. So auch zuletzt neuere Arbeiten. Vgl. u.a. Susanne Mautz, *Al decoro dell'opera ed al gusto dell'auditore. Intermedien im italienischen Theater der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2003.

Menschenmodells,³⁴ das dessen Dramatisierung in Komödien und Pastoralen kontrapunktiert: deren komische Figuren sind nach der Negativfolie des christlichen bzw. humanistischen Menschenbildes, welchem allein die positiven Protagonisten entsprechen, gezeichnet; im Rückgriff auf das Imaginäre des Animalischen und Diabolischen werden dabei für das Heterogene der Leidenschaften Körper- und Sprechtypen entwickelt, welche in der *Commedia dell'arte* zur Ausbildung der Masken der Diener und Alten führen.

Die von Baldassare Castiglione überlieferte Inszenierung der Intermedien zu Bibbias *Calandria* ist in diesem Sinne beispielhaft: Ohne jeglichen Bezug zur Komödienhandlung selbst entwickeln die vier Intermedien ein kontinuierliches allegorisches Programm, das ein abschließendes fünftes Intermedium mit einer, von einem *amorino* gesungenen Stanze als *subscriptio* folgendermaßen auslegt: Die allegorischen Szenen, bei denen Jason, Venus, Neptun und Juno auf Bühnenkarren auftreten, sollen die Vertreibung von Krieg und Zwietracht durch die Liebe, die die Menschen und die Erde, dann Luft und Wasser entflammt, und die durch neue Eintracht wiederhergestellte Verbindung des Universums symbolisieren.

In der Tat wird eine neue Harmonie performativ über die Verbindung von Wort, Gesang, Musik und Tanz – die Tanzformen der Moresca in den Intermezzi I und II wie des Brando in den Intermezzi III und IV – *in actu* realisiert. Auf zwei getrennte Parteien konfrontierende Moresken-Kampftänze folgt mit dem Brando ein wiegender und wogender symmetrischer Gruppentanz von Meeresmonstren und dann Phantasievögeln.³⁵ Dieser wiedergewonnenen Eintracht von Körper, Sprache und Musik antwortet zudem abschließend eine unsichtbar ausgeführte akusmatische Sphärenmusik, die performativ die Einheit von irdischem und überirdischem Kosmos im *anderen* Raum des theatralen *apparato* verklärt.

Die Intermedien machen so, trotz fehlender Verbindung zur Dramenhandlung, in Einklang mit dem Bühne und Saal verbindenden *apparato*, die emblematische Funktion der *rappresentatio* für den Fürsten und sein Publikum *real präsent*: Theater ist hier ein *anderer* Ort, in dem nicht mehr sichtbare göttlichen Signaturen performativ aufscheinen können. Theater realisiert als Heterotopie ein Paradies auf Erden, in dem der menschliche Körper durch Tanz und Gesang transfiguriert und über die unsichtbare Musik der

³⁴ Vgl. Baldassare Castiglione, *Il libro del cortigiano*, hg. von Giulio Carnazzi, Mailand 1987, S. 112ff.

³⁵ Giovanni Calendoli, *Storia universale della Danza*, Mailand 1985, S. 106.

Sphären und den Fluchtpunkt der Perspektive die Verbindung zum unsichtbaren Gott durch die Aufführung einer göttlich signierten Präsenz des fürstlichen Publikums sichtbar gemacht werden kann.³⁶

IV. Ausblick: *In medias res*?

Auftakt, Bühnenrahmen, Prolog und Intermedien perspektivieren den Einsatz der Aufführung eines Dramas, seinen Anfang. Im Renaissancetheater präsentiert diese vielfältige Rahmung die Aufführung als eine Repräsentation, die das Abwesende performativ über die gelungene Form des Anwesenden zugleich symbolisch, imaginär und real präsent machen soll. Der oszillierende Blick ist noch nicht in einen gläubigen und ästhetischen Blick gespalten, noch schließen sich beide Blicke nicht aus. Die Rahmungen werden als Relais dessen, der das Wort und die Repräsentation erst ermöglicht, rezipiert. Dieser durch Theatermedien projizierte metaphysische Horizont wird erst im Barock, angesichts der nun willkürlich erfahrenen Zeichenhaftigkeit religiöser Symbolik, mit einem allegorischen Blick beäugt, der die Bühne im Sinne Benjamins zum melancholischen *memento mori* verwandelt. Spätestens mit der Aufklärung werden sich dann symbolische und allegorische Funktion von Auftakt und Prolog entleeren, die der Intermedien zieht sich in die Oper zurück. Allein das Welttheater von Goethes *Faust* setzt mit »Zueignung«, »Vorspiel auf dem Theater« und »Prolog im Himmel« noch mit einem dreifachen Anfang ein.

Doch einzelne Medien des Einsetzens und Anfangens bleiben auch heute noch in einem Theater lebendig, das nun die Differenzen von Leben und Kunst ebenso aufzuheben sucht wie den Unterschied von Bühne und Landschaft, die Alterität von Spiel und Nicht-Spiel oder von Spielern und Zuschauern. Ja, im so genannten »postdramatischen Theater«, werden Schwellenmedien geradezu re-semiotisiert und re-theatralisiert, wodurch vergessene und verborgene sakrale Spuren der Eingangsmedien sich neu zur Diskussion stellen. Den Auftakt markieren, neben der optischen vollständigen Verdunkelung des Saals, sonore Einschnitte, wie beispielsweise die ohrenbetäubenden Donnereinspielungen in allen Aufführungen Ri-

³⁶ Dieses durch Apparat und Intermedien zum Emblem gewordene Theater kündigt ebenso das emblematische Theater des Barock wie auch die Oper an, welche das Konzept eines durch Tanz und Gesang transfigurierten Körpers dann im 17. Jahrhundert weiterentwickeln wird.

chard Foremans. Auch bei Robert Wilson setzte jüngst Becketts *Oh les beaux jours*³⁷ mit einem rhythmisch laut anschwellenden Brausen dank einer Windmaschine ein, welche den weißseidenen Bühnenvorhang in Richtung Publikum aufblähte und schließlich lärmend fallen ließ. Man könnte hier auch auf die Theatralisierung des Vorhangs durch Lichtchoreographie sowohl bei Klaus Michael Grübers *Faust*³⁸ als auch bei Heiner Müllers *Tristan und Isolde*³⁹ verweisen oder auf die Modalisierung des Vorhangöffnens in Marthalers *Faust* $\sqrt{1+2}$.⁴⁰ Robert Wilsons Praxis der *tenda figurata*, eines in Rahmen gespannten Bühnenvorhangs, welcher die Bühnenöffnung verschließt und auf den zumeist der Titel und eine Zeichnung Wilsons aufgemalt sind oder projiziert werden, sei hier ebenfalls angeführt, so auch für die *Dreigroschenoper* am Berliner Ensemble.⁴¹ In ihr wird zudem die akusmatische Stimme des Autors ausdrücklich bei einem Prolog auf dem Proszenium, Relais des Einsatzes der Aufführung: Nach dem Hochziehen des Titelprospekts wird vor einem weiteren Prospekt der von Brecht gesungene *Mackie-Messer*-Song eingespielt, dessen letzte Strophe dann die Stimme des Hauptdarstellers live übernimmt. Wilsons Praxis der *Knee-Plays* wäre ebenfalls zu nennen, die als Intermedien auf dem Proszenium die Aufführung rahmen und punktieren. Dieser Medieneinsatz hat metatheatralische Funktion, die zugleich auf den zerrissenen Himmel hinweist, den Georges Bataille schon in den 30er Jahren in Notizen zur Tragödie evozierte.⁴²

Das Drama der Moderne pflegt jedoch gewöhnlich den Einsatz *in medias res*, sowohl hinsichtlich der Handlung als auch des Ortes. Symptomatisch ist hier Alfred Jarrys *Ubu Roi*. Ursprünglich konzipiert als der dritte Akt von *César-Antéchrist*, kommt allein dieser *acte terrestre* 1896 in Paris in Lugné-Poës Théâtre de l'Œuvre zur Aufführung. Die transhumane Vorgeschichte Ubus, dessen Geburt beispielsweise zu Ende des vorausgehenden *acte héraldique*, *Orle*, ähnlich wie bei Pulcinella, als ein Ausschlüpfen aus einem Ei

³⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*. Inszenierung von Robert Wilson im Théâtre de l'Athénée, Paris 2010.

³⁸ Freie Volksbühne 1982.

³⁹ Festspielhaus Bayreuth 1993.

⁴⁰ Schauspielhaus Hamburg 1993.

⁴¹ Berliner Ensemble 2008.

⁴² Vgl. Georges Bataille, *La Mère-Tragédie*, in: ders., *Œuvres complètes I*, Paris 1970, S. 493f., hier S. 493.

nahegelegt wird,⁴³ geht dabei ebenso verloren⁴⁴ wie der metaphysische Horizont des emblematischen Dramas, den Zwischenspiele mit Zitaten aus der *Offenbarung des Johannes* andeuteten. Ubus Einsatz *in medias res* mit dem Ausruf »merdre!«⁴⁵ ruft zwar einen Skandal hervor, doch die inkriminierte Invektive ist eine transformierte Injurie. Nicht nur konzentriert sie die Aufmerksamkeit des Publikums, sie kondensiert auch das Drama Ubus als das eines komplexen modernen Typus des Heterogenen, den die Verweigerung der Anerkennung jeglicher Alterität und die trinären Triebkräfte *physique*, *phynance* und *merdre* kennzeichnen: Denn »merdre« deutet als *mot-valise* die Verweigerung des Verlustes – »perdre« – seiner »merde« an, was die Verwerfung des Namen des Vaters – »père« – ebenso beinhaltet wie seine Ersetzung durch die Mutter – »mère« –, die die Wortschöpfung »merdre« lautlich zugleich als Herrin über den Verlust evoziert. Der initiale Sprechakt hat hier die Funktion, performativ eine Bühnenwelt zu schaffen. »Merdre« wird so zum theatralen Pendant von *Bereschit*: Mit seiner Invektive maßt Ubu sich an, die Welt nach seinem Bilde zu schaffen.⁴⁶ Ein Kreis hat sich geschlossen.

Doch in der Moderne bestimmt nicht mehr das Wort allein, wann Anfang und Ende ist. Der Dramentext zeigt diese Entwicklung an, wenn am Ende des 19. Jahrhunderts die Didaskalien immer größeren Raum einnehmen, bei gleichzeitigem Zurücktreten von Sprache und Dialog. Hier sei beispielsweise Maurice Maeterlincks *Intérieur* angeführt und auf Becketts späte Stücke als modernes Beispiel verwiesen. In ihnen schwillt, laut Bühnenanweisung, der Einsatz der Stimme unmerklich an, bis sie verständlich hörbar wird und nimmt in dieser Weise auch wieder ab, so in *Not I, That time* oder *Compagnie*. Die Darbietung des Bühnenraums als immer schon dagewesene Szenerie, die der Zuschauer vorfindet, wenn er den Saal betritt, macht schon den Eintritt in den Saal zum ersten Einsatz der Aufführung. Dämmung des Lichts im Zuschauerraum und einsetzende Bühnenmusik markieren dann den Anfang wie auch den Ausklang. Diese Verfahren können

⁴³ »Au premier plan, Ubu, puis les trois Palotins semblables à des sphères grossissantes, germent.« (Alfred Jarry, *César-Antichrist*, in: ders., *Œuvres complètes I*, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris 1972, S. 271–344, hier S. 293)

⁴⁴ Diese gibt Aufschluss über Ubus Abstammung vom Pulcinella der *commedia dell'arte*. Vgl. hierzu Helga Finter, *Rire d'Ubu. Notes sur les antécédents d'un nouveau type comique*, in: *L'Etoile-Absinthe* 77/78 (1998), S. 143–157.

⁴⁵ Alfred Jarry, *Ubu Roi*, in: ders., *Œuvres complètes I* (Anm. 43), S. 345–398, hier S. 353.

⁴⁶ Mit Alfred Jarry wird zudem die Praxis kommentierender Einführungen und Reden vor der Aufführung eingeleitet.

mit der ephemeren Qualität des Theaters auch seine *memento mori*-Funktion unterstreichen oder aber es als eine Unterbrechung im Kontinuum der Gesellschaft des Spektakels ausweisen. Theater hat nun als Horizont das Rauschen der Sprache und des Universums sowie den jeweiligen Zuschauerblick, für den Theater mit dem Eintreten in die Installation des Theaterraums seinen Anfang nimmt.

ANDREA POLASCHEGG

Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus Doppelte *dissimulatio* in Briefroman und bürgerlichem Trauerspiel

Der vorliegende Beitrag spürt einer gattungshistorischen Konstellation des 18. Jahrhunderts nach, die in den gängigen Dramen- und Theatergeschichten einhellig als Neubeginn verhandelt wird: als Anfang der – mit anthropologischen, epistemologischen und gesellschaftsgeschichtlichen Epochenimplikaten versehenen – Illusionsdramatik.¹ Nun zeichnen sich die für diesen Neubeginn einschlägigen dramenpoetischen Positionen indes nicht zuletzt dadurch aus, dass sie – zum ersten Mal in der Gattungsgeschichte und von der Dramenforschung weitgehend unbemerkt – dem Anfang der entsprechenden Stücke eine besondere Aufmerksamkeit widmen und dies mit der bemerkenswerten Forderung verbinden, dass eben dieser Anfang zum Verschwinden gebracht werden müsse, um den Einsatz der Illusion zu ermöglichen und auf diese Weise eine vom Epischen kategorial unterschiedene, genuin dramatische Darstellungsform zu etablieren. Eben dieses Bedingungsverhältnis zwischen unterschlagenem Anfang, einsetzender Illusion und dramatischem Modus will ich auf den folgenden Seiten ausleuchten und über eine genaue Analyse der Strukturprinzipien des zur selben Zeit entstehenden Briefromans als Teil eines medien- und gattungsübergreifendes Projekts des 18. Jahrhunderts ausweisen, in welchem ein dezidiert dramatisches Darstellungsverfahren diesseits und jenseits der Gattung ›Drama‹ als Generator einer *dissimulatio artis* entwickelt und formgeschichtlich implementiert wird.

¹ Vgl. dazu exemplarisch Erika Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik, Tübingen/Basel ³2010, S. 317–327; dies., Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Bd. 2: Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung, Tübingen ⁵2007, S. 131–184; Murray Krieger, Representation in Words and in Drama. The Illusion of the Natural Sign, in: Frederick Burwick/Walter Pape (Hg.), Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Perspectives, Berlin/New York 1990, S. 183–216.

I.

Bereits einer kursorischen Durchsicht der Dramenpoetiken des 18. Jahrhunderts fällt das ausgeprägte Interesse der Autoren für die Anfänge dramatischer Werke auf. Von Denis Diderot und Friedrich Nicolai über Johann Georg Sulzer, Johann Jakob Engel und Jean-François Marmontel bis hin zu Johann Wolfgang Goethe und Ludwig Tieck finden sich, mit je unterschiedlicher Akzentuierung, dabei spezifische Ansprüche an einen Drameneingang formuliert, die nicht nur seine literarische Qualität verbürgen, sondern auch seine gattungspoetische Integrität im Unterschied zu den Anfängen epischer Werke sichern sollen. In synoptischer Darstellung lesen sich diese Ansprüche wie folgt:

Das Stück müsse, weil man vom Dramatiker »ein ewiges Fortschreiten fordert«² (Goethe), an seinem Anfang bereits »im Gange«³ sein (Marmontel), die »Exposition« somit »nicht anders als während dem Verlaufe des Stückes und nach Maßgabe desselben geschehen«⁴ (Diderot). Dies sei dergestalt ins dramatische Werk zu setzen, dass die Zuschauer »gleichsam nur zufälliger Weise hinzu«⁵ kommen (Engel). Somit darf das Stück *für* die Zuschauer also überhaupt nicht anfangen, sondern muss – seiner inneren Struktur zufolge – immer schon begonnen haben. Ferner müsse der Dichter voraussetzen, »daß der Zuschauer so wohl von der Handlung, welche vorgestellt werden soll, als von den Begebenheiten, welche vor der Handlung vorhergegangen sind, gar nichts wisse«⁶ (Nicolai). Er dürfe dieses – für das Verstehen des Dramenverlaufs gleichwohl konstitutive – Wissen dem Zuschauer aber nur »durch Umwege«⁷ vermitteln (Sulzer) und es ihm allein »verstohlenerweis unter den Fuß geben«⁸ (Tieck). Dieser »verstohlene« Umweg bestehe in Handlung und Gespräch der Figuren, die »von

² An Schiller v. 22. April 1797, in: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, Frankfurt a.M. 1977, Nr. 302, S. 377.

³ Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*. Édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris 2005 [1787], S. 537: »[...] qu'elle doit être en action«.

⁴ Denis Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst, in: ders., *Ästhetische Schriften*, aus dem Französischen übers. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, Berlin/Weimar 1967, Bd. 1, S. 285.

⁵ Johann Jakob Engel, Über Handlung, Gespräch und Erzählung. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774 aus der »Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der Freyen Künste«, hg. von Ernst Theodor Voss, Stuttgart 1964, S. 232.

⁶ Friedrich Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiele, in: ders. (Hg.), *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*. Ersten Bandes erstes Stück, Leipzig 1757, S. 17–68, hier S. 41.

keinem andern Zeugen, als von sich selbst«⁹ wissen (Engel) und einander »scheinbar nur das erzählen, was sie sich auch ohne Zeugen erzählen würden«¹⁰ (Marmontel). Es sei »also allemal kalt, wenn ein Held seinem Vertrauten erzählt, was derselbe schon lange wissen müßte, nur damit die Zuschauer auch etwas davon erfahren«¹¹ (Nicolai). Vielmehr solle umgekehrt auch der Dichter die »Zuschauer [...] als Zeugen« behandeln, »von denen man nichts weiß«,¹² und auf sie entsprechend keine »Rücksicht«¹³ nehmen (Engel). Dieses Verfahren habe zum Ziel »die dramatische Exposition als so natürlich erscheinen zu lassen, dass nicht einmal der Verdacht einer Kunst entstehen kann«¹⁴ (Marmontel), es müsse sogar »nirgends [...] die Kunst mehr verborgen sein, als eben hier«¹⁵ (Nicolai), auch und gerade weil »die Verbergung der Kunst« zu »den wichtigsten und zugleich schwersten Stücken der dramatischen Kunst« (Diderot) zähle¹⁶. Denn in jedem anderen Fall stehe – so schließlich Ludwig Tieck – »die Illusion«¹⁷ auf dem Spiel.

Die Dramenpoetiken des 18. Jahrhunderts fordern von den Stücken also eine doppelte *dissimulatio* ihres Anfangs – seine *dissimulatio* als Anfang und als Kunst – und tragen sie nicht allein als ästhetisches Qualitätsmerkmal, sondern überdies als entscheidendes Differenzkriterium des Dramatischen im kontrastiven Vergleich zum Epischen ein.

In einer methodisch kalkuliert risikobehafteten Gratwanderung zwischen historischer Analyse und systematischen Überlegungen will ich im Folgenden diese Idee einer doppelten *dissimulatio* des Anfangs als konstitutives Merkmal des Dramatischen weiterverfolgen. Wie eingangs erwähnt, begreife ich dabei – und hierin besteht die heuristische Grundannahme des

⁷ Art. »Ankündigung«, in: Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 55; ebenso Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiele (Anm. 6), S. 41.

⁸ Ludwig Tieck, Der gestiefelte Kater, in: ders., Schriften in zwölf Bänden, hg. von Manfred Frank u.a., Bd. 6: Phantasia, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, S. 498.

⁹ Engel, Über Handlung, Gespräch und Erzählung (Anm. 5), S. 232.

¹⁰ Marmontel, Éléments de littérature (Anm. 3), S. 537.

¹¹ Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiele (Anm. 6), S. 41.

¹² Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst (Anm. 4), S. 278.

¹³ Engel, Über Handlung, Gespräch und Erzählung (Anm. 5), S. 232.

¹⁴ Marmontel, Éléments de littérature (Anm. 3), S. 537.

¹⁵ Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiele (Anm. 6), S. 46.

¹⁶ Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst (Anm. 4), S. 285.

¹⁷ Tieck, Der gestiefelte Kater (Anm. 8), S. 498.

vorliegenden Beitrags – das Dramatische, wie es in den zitierten Poetiken verhandelt wird, als einen Modus literarischer Darstellung, der jenseits der traditionellen Gattungskategorien liegt, sich also weder auf Trauerspiele, Tragödien, Komödien oder Schauspiele, ihre Gegenstände oder ihre Aufführung beschränkt noch sich umgekehrt aus ihnen herleitet. Zwei signifikante Ausschlussfiguren der historischen Positionen deuten – *ex negativo* – die systematische Ebene bereits an, auf der das spezifisch Dramatische als Modus verstanden und verortet werden kann; und zwar jeweils in konturiertem Gegensatz zum Epischen.

Zunächst einmal, und hier liegt die erste Signifikanz, verhandeln die genannten Poetiken den Dramenbeginn sichtlich auf einer Ebene jenseits von Geschehen und Handlung. Im Unterschied zu Horaz, der seine – in der transgenerischen Literaturwissenschaft heute inflationär verwendeten – Anfangsbeschreibungskategorien des *in medias res* und *ab ovo*¹⁸ nicht zufällig am Epos, namentlich der *Ilias*, formuliert hatte, stellen die Dramenpoetiken des 18. Jahrhunderts gerade nicht die Frage, *womit* ein Stück anzufangen und *an welcher Stelle* des Geschehens es einzusetzen habe. Statt auf den Gegenstand der Darstellung konzentrieren sie ihre Überlegungen ganz auf die Art und Weise und in diesem Sinne auf den Modus der dramatischen Anfangsgestaltung; vor allem auf Fragen der Wissensvergabe, der Adressierung und auf das, was mit der Kategorie des ›zufälligen Zeugen‹ auf einen bezeichnenden rezeptionsästhetischen Begriff gebracht wird. Eingelassen ist das Ganze, und hierin liegt die zweite Signifikanz, in eine poetologische Argumentation, die – im Unterschied zu den uns vertrauten Lesarten Diderots und Lessings – von der theatralen Dimension der Dramatik, von der Sichtbarkeit des Dargestellten, den Körpern der Schauspieler, vom Bühnenraum und seiner wörtlich verstandenen ›Vierten Wand‹,¹⁹ gänzlich abstrahiert. Selbst Tieck, der seine Überlegungen als

¹⁸ Zu Homers Erzählökonomie heißt es hier lobend: »nec reditum Diomedis ab interitu Maleagri/ nec germino bellum Troianum orditur ab ovo:/ semper ad eventum festinat et in medias res« (Quintus Horatius Flaccus, *Ars poetica*. Die Dichtkunst, Lateinisch/Deutsch, übers. u. hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 1972, S. 12, V. 146–148). Wie das Zitat deutlich macht, haben die Formulierungen *in medias res* und *ab ovo* bei Horaz überhaupt keinen terminologischen Charakter, sondern stellen – zumal in Gestalt von Leda's Ei – ihren ungebrochenen Bezug zum epischen Stoff nachgerade aus.

¹⁹ Vgl. exemplarisch Johannes Friedrich Lehmann, *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg i.Br. 2000; Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2000; Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters* (Anm. 1), Bd. 2.

Spiel im Spiel auf die Bühne bringt und in der ersten Szene des *Gestiefelten Katers* in Form einer missglückten Exposition mitsamt ihren unzufriedenen Zuschauern vorführt, lässt seine fiktiven Kritiker an keiner Stelle auf eine gestörte Vergegenwärtigung, verkehrte Blickrichtung oder missglückte Theatralik abheben.²⁰

Statt auf eine unglaubliche Präsentation der Schauspieler abzustellen, führen Tiecks fiktive Zuschauer – als Sprachrohr der Dramenpoetiken des 18. Jahrhunderts – den diagnostizierten Illusionsbruch des verpatzten Anfangs einzig auf Verstöße gegen den Modus literarischer Kommunikation und Wissensvergabe des Stücks zurück, deren Gesetzmäßigkeiten einmal mehr als Konstitutiva der »dramatischen Kunst«²¹ ausgewiesen werden.

Die Reflexion des Anfangs, wie sie die Dramenpoetiken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prägt, nimmt also weder den Einsatzpunkt des Geschehens noch die visuelle Erfahrbarkeit des Dargestellten in den Blick, sondern sie bemüht sich um Konturierung eines dramatischen Darstellungsmodus' genuin literarischer Provenienz, der sich durch die Unterschlagung des Anfangs als Anfang und die dadurch bedingte *dissimulatio artis* auszeichnet. Auf dieser dezidiert nicht-theatralen Fährte will ich bleiben und zunächst in der Literatur jenseits der Bühne nach Hinweisen auf die konkrete Form sowie die poetologische und historische Symptomatik dieser Forderung nach einer doppelten *dissimulatio* des Dramenanfangs suchen.

II.

Dem Grundverständnis des Dramatischen als Modus der literarischen Darstellung und nicht als Gattung im traditionellen Sinne entsprechend, führt diese Suche zunächst auf das Feld einer Form der Literatur, die Mitte des 18. Jahrhunderts als – im Unterschied zum Trauerspiel – tatsächlich neue Form den Schauplatz der europäischen Literatur betritt, dort über ein halbes Jahrhundert Erfolge feiert²² und deren Texte nach exakt den Regeln komponiert zu sein scheinen, die Sulzer, Diderot, Nicolai, Engel, MarmonTEL und Tieck für den Dramenanfang und -verlauf aufstellen. Die Rede ist

²⁰ Tieck, *Der gestiefelte Kater* (Anm. 8), S. 498.

²¹ Ebd.

²² Wie Stiening anmerkt, schwanken die Quantitätsangaben zum Briefroman auf dem literarischen Markt von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zwischen

von dem, was wir heute ›Briefroman‹ zu nennen gewohnt sind, obwohl sich diese Gattungsbezeichnung in den Paratexten der entsprechenden Werke ebenso wenig findet wie im zeitgenössischen literaturkritischen oder poetologischen Diskurs.²³

Dass die Verbindung zwischen Romanen in Briefen²⁴ und dramatischer Literatur im 18. Jahrhundert eine denkbar enge gewesen ist, zeigt schon ein flüchtiger Blick auf die Stoffgeschichte: Schließlich stellt die für den europäischen Briefroman so zentrale Grundfiguration der »virtue in distress«,²⁵ die sich von Richardsons *Pamela* (1740) und *Clarissa* (1748) über Johann Timotheus Hermes' *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* (1769-1773) und Sophie La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) – in transformierter Form selbst über Goethes *Leiden des jungen Werther* (1774) – bis hin zu Choderlos de Laclos' *Les liaisons dangereuses* (1782) verfolgen lässt, zugleich die (gattungs-)konstitutive Problemkonstellation dessen dar, was in der Literaturwissenschaft bis heute als bürgerliches Trauerspiel verhandelt wird.²⁶ Nicht weniger deutlich sind die intertextuellen Bezüge zwischen den beiden Gattungen²⁷ jener Zeit. So hat sich Lessing nicht allein von Richardsons *Clarissa* zu seiner *Miss Sara Sampson* anregen lassen, sondern diese briefliterarische Patenschaft auch über die Namensgebung innerhalb seines

800 und über 1.000 Neuerscheinungen. Vgl. Gideon Stiening, Briefroman und Empfindsamkeit, in: Klaus Garber/Ute Széll (Hg.), *Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne*. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext, München 2005, S. 161–190, hier S. 161.

²³ So weisen etwa Richardsons *Pamela*, Goethes *Leiden des jungen Werther* oder Laclos' *Les Liaisons dangereuses* überhaupt keine Gattungsbezeichnung auf, Richardsons *Clarissa* ist als »The History of a Young Lady« ausgewiesen und La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* mit der Angabe »Von einer Freundin derselben aus Original-Papieren und anderen zuverlässigen Quellen gezogen« versehen. Die Bezeichnung »Roman« oder gar »Briefroman« sucht man im 18. Jahrhundert vergeblich.

²⁴ Diese Bezeichnung verwendet auch Goethe (An Schiller v. 23. Dezember 1797, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* [Anm. 2], Nr. 391, S. 518).

²⁵ So der (Unter-)Titel zahlreicher Briefromane der Zeit. Vgl. dazu Robert F. Brissenden, *Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, London u.a. 1974, bes. S. 65–155.

²⁶ Die stofflich-thematischen Parallelen zwischen Briefroman und (bürgerlichem) Trauerspiel behandelt ausführlich Anna Marx, *Das Begehren der Unschuld. Zum Topos der Verführung im bürgerlichen Trauerspiel und (Brief-)Roman des späten 18. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br. 1999.

²⁷ Zur Problematik der Kategorie ›Gattung‹ im Kontext des bürgerlichen Trauerspiels vgl. einmal mehr Karl S. Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 1–41.

Stücks kenntlich gemacht.²⁸ Und es ist wahrlich kein Zufall, dass Friedrich Maximilian Klinger zur Bezeichnung der angehenden Verführung einer jugendlichen Unschuld durch einen Galan in Aufnahme des Titels von Richardsons drittem Briefroman *History of Sir Charles Grandison* (1753) das hübsche Verb »begrandisonen« schuf und es ausgerechnet in der prologischen ersten Szene seines bürgerlichen Trauerspiels *Das leidende Weib* (1775) effektiv platzierte;²⁹ in direkte Nachbarschaft zur nicht minder signifikanten Erwähnung von »Gellerts Briefe[n]«.³⁰

Für den hier zur Rede stehenden Zusammenhang ungleich relevanter als diese stofflichen Schnittmengen und intertextuellen Beziehungen zwischen bürgerlichem Trauerspiel und Briefroman sind jedoch die Parallelen im literarischen Darstellungsmodus zwischen diesen beiden Gattungen. Denn die spezifische und bei genauerer Betrachtung auch höchst eigensinnige Kompositions- und literarische Kommunikationsform, die mit dem Roman in Briefen erfunden wird, liest sich tatsächlich wie eine treue Einlösung des dramapoetischen Forderungskatalogs, und zwar im Wortsinne von Anfang an.

Schon der – in der weitgehend auf die Empfindsamkeitskultur konzentrierten Briefromanforschung selten mitreflektierte – Montesquieu hatte zwei Jahrzehnte vor Richardson seine *Lettres Persanes* mit einem Brief beginnen lassen, der sichtlich darum bemüht ist, sich als Fortsetzung einer Kommunikation zu präsentieren, die bereits vor dem Einsatz des ersten Briefes begonnen hat: »In Kom«, so schreibt Usbek an seinen Freund Rustan in Ispahan, »haben wir uns nur einen Tag aufgehalten. Kaum hatten wir am Grab der Jungfrau, die der Welt zwölf Propheten geschenkt hat, unsere Andacht verrichtet, als wir auch schon wieder unterwegs waren [...]«.»³¹ An eben diese Strategie schließt Richardson an und gestaltet die Anfänge seiner Romane ebenfalls als Briefe, die eine ganze Reihe vorangegangener implizieren und ihren publikationspraktisch initialen Charakter auf literarischer Ebene gerade leugnen. So lautet der Auftakt zu *Pamela*: »Dear

²⁸ Vgl. dazu differenziert Dorothea W. von Mücke, *Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*, Stanford 1991, S. 110.

²⁹ Friedrich Maximilian Klinger, *Das leidende Weib. Ein Trauerspiel*, in: *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*, ausgew. u. mit einem Nachw. vers. v. Heinz Nicolai, München 1971, Bd. 2, S. 889–939, hier S. 894.

³⁰ Ebd., S. 891.

³¹ Charles de Montesquieu, *Perserbriefe*, aus dem Französischen von Jürgen von Stackelberg, Frankfurt a.M. 1988, S. 11.

Father and Mother, I have great Trouble, and some Comfort, to acquaint you with. The Trouble is, that my good Lady died of the Illness I mention'd to you, and left us all much griev'd for her Loss.«³² Am Anfang von *Clarissa* stehen die Zeilen: »MISS ANNA HOWE TO MISS CLARISSA HARLOWE, Jan. 10: I am extremely concerned, my dearest friend, for the disturbances that have happened in your family. I know it must hurt you to become the subject of the public talk [...].«³³ Und Cécile Volanges beginnt ihren Brief an Sophie Carnay, mit dem Laclos' *Liaisons Dangereuses* ihren Anfang nehmen, mit den Worten: »Du siehst, liebe Freundin, daß ich Wort halte und daß der Toilettentisch mir nicht meine ganze Zeit raubt, – er wird mir immer welche für Dich übriglassen.«³⁴

Durch Rekurse auf zuvor bereits Erwähntes, Be- oder Versprochenes, auf als bekannt vorausgesetzte Ereignisse und Personen weisen sich diese Briefromananfänge deutlich als Fortsetzung einer privaten Kommunikation aus, deren Anfänge weit vor dem Romananfang liegen, sodass der Lektüreinsatz des Lesers den Anfang der fiktiven Kommunikation notwendig verfehlen muss.

Eben dieser zum Verschwinden gebrachte Anfang setzt sich zusammen mit dem Briefroman durch und avanciert zu einem seiner gattungskonstitutiven Momente.³⁵ Selbst da, wo sich im 18. Jahrhundert initiale Briefe von Briefromanen tatsächlich als erste Briefe ausweisen, geschieht das ausschließlich auf medialer Ebene: als Markierung einer räumlichen Trennung, die eine Verlagerung der privaten Kommunikation ins Distanzmedium Brief notwendig macht, während die Kommunikation selbst bereits lange vor dem Medienwechsel begonnen hat. Erinnerung sei nur an den ersten Brief des frisch eingesiedelten *Waldbruders* von Jakob Michael Reinhold Lenz an seinen Freund Rothe – »Ich schreibe Dir dieses aus meiner völlig eingerichteten Hütte, zwar nur mit Moos und Baumblättern bedeckt, aber

³² Samuel Richardson, *Pamela or Virtue Rewarded*, hg. von Thomas Keymer und Alice Wakely, Oxford 2001, S. 11.

³³ Ders., *Clarissa or The History of a Young Lady*, hg. von Angus Ross, London 2004, S. 39.

³⁴ Choderlos de Laclos, *Gefährliche Liebschaften*, deutsch von Franz Blei, mit einem Nachwort von Renate Briesemeister, Zürich 1985, S. 7.

³⁵ Auf diesen Umstand hat bereits Stiening hingewiesen (Stiening, Briefroman und Empfindsamkeit [Anm. 22], S. 179), der den Rezeptionseffekt dieses gattungskonstitutiven »Anfang[s] ohne Anfang« (ebd.) allerdings – in der Nachfolge Norbert Millers – als Eintritt des Lesers »medias in personam« liest (vgl. Norbert Miller, *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*, München 1968, S. 146–186, hier S. 147).

doch für Wind und Regen gesichert.«³⁶ – oder an den Anfang seines erklärten Vorbildes: an Werthers ungleich lakonisches »Wie froh bin ich, daß ich weg bin«,³⁷ dessen nachfolgende Sätze den Einsatz des ersten Briefs unmissverständlich als Fortführung einer bereits lange währenden privaten Kommunikation ausweisen:

Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu sein! Ich weiß, du verzeihst mir's. Waren nicht meine übrigen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksal, um ein Herz wie das meine zu ängstigen? Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig.³⁸

Die Anfänge von Briefromanen, wie sie die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts so zahlreich hervorbringt, machen sich als Anfänge also dadurch blind, dass sie sich die Form eines zweiten, dritten, zehnten oder hundertsten Sprech- bzw. Schreibakts innerhalb einer Kommunikation präsentieren, die – in welchem Medium auch immer – stets bereits begonnen hat, bevor die Leser beginnen, sie zu verfolgen.³⁹ Und es ist gerade die spezifische Art dieser Lektüre, also der Modus der hier literarisch generierten Rezeption, welche die *dissimulatio* des Anfangs im Briefroman tatsächlich zu einer doppelten macht: zur *dissimulatio* als Anfang *und* als Kunst.

³⁶ Jakob Michael Reinhold Lenz, Der Waldbruder. Ein Pendant zu Werthers Leiden, in: ders., Werke in einem Band, ausgewählt und kommentiert von Karen Lauer, Nachwort von Gerhard Sauder, München/Wien 1992, S. 336–370, hier S. 336.

³⁷ Johann Wolfgang Goethe, Die Leiden des jungen Werthers, in: ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. von Karl Richter, Bd. 1.2: Der junge Goethe 1757–1775, hg. von Gerhard Sauder, München 2006, S. 197, im Folgenden zitiert als MA mit Band- und Seitenangabe. Zu diesem Anfang differenziert Klaus Müller-Salget, Zur Struktur von Goethes Werther, in: Hans Peter Herrmann (Hg.), Goethes Werther. Kritik und Forschung, Darmstadt 1994, S. 317–337, bes. S. 317f.

³⁸ MA 1.2 (Anm. 37), S. 197.

³⁹ Textlinguistisch formuliert, handelt es sich bei diesen Anfängen um »nichtemische Textanfänge«, um texttranszendente (vulgo: faktische) und in diesem Sinne »etische« Anfänge also, die textimmanent (vulgo: strukturell) und in diesem Sinne »emisch« als Fortsetzungen figuriert sind. Vgl. dazu grundlegend Roland Harweg, Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache, in: Orbis 17 (1968), S. 343–388; ders., Beginning a Text, in: Discourse Processes 3 (1980), S. 313–326.

III.

Nun hat es – und dies zweifellos mit Fug – in der Forschung zum Briefroman lange Tradition, seinen dissimulatorischen Zug am Medium Brief selbst festzumachen als einer schriftlichen Textsorte, die auch außerhalb kunstliterarischer Kontexte existiert und im Rahmen einer literarischen Kommunikation entsprechend die Unterscheidung von fiktional und faktual verschwimmen lässt;⁴⁰ gestützt durch eine Herausgeberfiktion, die viele – indes keineswegs sämtliche – Briefromane der Epoche rahmt.⁴¹ Oder aber man hat auf die Briefpoetiken des 18. Jahrhunderts verwiesen und Richardsons vielzitiertes Diktum, seine Briefromane seien »written to nature«, mit Gellerts antirhetorischem Proklamat des Privatbriefs als »Anti-Kunst« in Verbindung gebracht.⁴² In beiden Fällen aber wird das dissimulatorische Vermögen der literarischen Gesamtkomposition Briefroman ausschließlich aus der simulierten Faktizität oder Natürlichkeit seiner Teile hergeleitet und davon abgesehen, dass der Rezeptionsmodus von Privat-

⁴⁰ So etwa Anselm Haverkamp, *Illusion und Empathie. Die Struktur der teilnehmenden Lektüre in den Leiden Werthers*, in: Eberhard Lämmert (Hg.), *Erzählforschung*, Stuttgart 1982, S. 243–268, hier S. 253; ebenso Barbara Vinken, *Unentrinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans. Richardsons »Clarissa« und Laclos' »Liaisons Dangereuses«*, Freiburg i.Br. 1991, hier S. 205f.; Hermann Glaser, *Briefroman. Exempla*, in: Klaus Beyrer/Hans-Christian Täubrich (Hg.), *Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation*, Heidelberg 1996, S. 207–217; Anette C. Anton, *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1995.

⁴¹ Vgl. dazu: Arata Takeda, *Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 2008, bes. S. 57–61; Wilhelm Voßkamp, *Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert*, in: DVjs 45 (1971), S. 80–116, hier S. 90–97. – Dass eine Einlassung des fiktiven Herausgebers dem initialen Brief in aller Regel vorgeschaltet ist, ändert an der systematisch unterschlagenen Initialität dieses ersten Briefs und ihren Effekten nichts, da sich der Herausgeber gemeinhin direkt an den Leser wendet, die briefliche Kommunikationssituation auf metaliterarischer Ebene also gleichsam wiederholt und dabei grundsätzlich darauf verzichtet, vorangegangene Inhalte oder Umstände der nachfolgend dokumentierten Kommunikation zu vermitteln, die in Briefromanen mit Herausgeberfiktion somit ebenso unvermittelt einsetzt wie in Texten ohne eine solche Rahmung.

⁴² Vgl. dazu Voßkamp, *Dialogische Vergegenwärtigung* (Anm. 41), S. 81–89; von Gellert selbst her argumentierend Diethelm Brüggemann, *Gellert, der gute Geschmack und die üblen Briefsteller*, in: DVjs 45 (1971), S. 117–149, bes. S. 147f.; Anna Marx, *Gefälschte Präsenz. Zur Dissimulation weiblicher und männlicher Wunschproduktion im Medium des Briefromans (Rousseau, La Roche, Laclos)*, in: Doerte Bischoff/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*, Freiburg i.Br. 2003, S. 365–388.

briefen und der von Briefromanen sich in einem wesentlichen Punkt voneinander unterscheiden; und zwar in eben jenem Punkt, der letzterem seinen »dramatischen« Anstrich verleiht: Während nämlich zumal der paradigmatisch empfindsame Privatbrief im Rahmen einer Intimkommunikation funktioniert, an welcher die Briefschreiber und -leser in der Funktion von Absender und Adressat selbst teilhaben, schafft der Briefroman eine literarische Kommunikationssituation, in deren Rahmen die Leser Briefe lesen, die unverkennbar nicht an sie adressiert sind; oder um es mit dem Titel des dokumentarischen Publikationsprojekts von Bill Shapiro auf den Begriff zu bringen: *Other People's Love Letters. [...] Letters You Were Never Meant to See*.⁴³ Es sind tatsächlich ausschließlich Konvolute anderer Leute Briefe, also Briefe von Anderen an Andere, die in Gestalt des Briefromans die Leser der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreicht haben und sie in erheblichem Maße zu fesseln verstanden, obwohl oder gerade weil sie als Leser aus der fiktiven Kommunikation ausgeschlossen sind, die sich zwar vor ihren Augen ereignet, dies jedoch allein zwischen den innerfiktionalen Briefpartnern.⁴⁴ Zwar mag der fiktive Herausgeber – wie nicht allein im Falle des *Werther* – dem Publikum die Lektüre des entsprechenden Konvoluts im Zeichen der Freundschaft ans Herz legen,⁴⁵ es damit auf eine affirmative Lektüre verpflichten und sich selbst »als erster, zustimmender [...] Leser« der publizierten Sammlung ausweisen.⁴⁶ Doch zu Adressaten der Briefe werden die Leser dadurch nicht: Sie sind merklich nicht Wilhelm, nicht »father and mother«, nicht Sophie Carnay und nicht Freund Rothe, denn sie verfügen weder über deren intime Vertrautheit mit ihrem Gegenüber noch über ein Wissen um ihre Vorgeschichte, ihre Zu- und

⁴³ Bill Shapiro (Hg.), *Other People's Love Letters. 150 Letters You were Never Meant to See*, New York 2007. Der Herausgeber präsentiert hier eine Sammlung faksimilierter Liebesbriefe und -karten von 150 verschiedenen Absendern.

⁴⁴ Ich greife hier eine Beobachtung Haverkamps auf, die dieser allerdings nicht konsequent zu Ende denkt, sondern im vagen Begriff der »latente[n] Ambivalenz des Briefromans« bindet. Vgl. Haverkamp, *Illusion und Empathie* (Anm. 40), S. 252f.

⁴⁵ »Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können [...], leg [ich] euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksal eure Tränen nicht versagen.« (MA 1.2 [Anm. 37], S. 197) Vgl. dazu Klaus Müller-Salget, *Zur Struktur von Goethes Werther* (Anm. 37), bes. S. 334; im Anschluss an ihn Jürgen Nelles, *Werthers Herausgeber oder die Rekonstruktion der Geschichte des armen Werthers*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, N.F., 1996, S. 1-37, bes. S. 9f.

⁴⁶ Rudolf Picard, *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg 1971, S. 14.

Umstände, noch ahnen sie den Anfang und bisherigen Gang des Schrift- oder Wortwechsels der Beteiligten, auf dessen anhaltenden Verlauf sie die Romankomposition gänzlich unvermittelt treffen lässt. Mit ihrer exklusiven Adressierungsstruktur und ihrer zugleich – innerhalb dieses fiktiven Adressierungsrahmens – expansiven Anaphorik verpflichten die Anfänge von Briefromanen ihre Leser auf die Rolle von Zeugen einer vertrauten Kommunikation Dritter; einer Kommunikation, die sich gerade dadurch als intime ausweist, dass sie sich – literarisch kalkuliert – systematisch gegenüber diesen Zeugen abschließt⁴⁷ und einen fiktiven Kommunikationsraum schafft, der mit Rudolf Picards berückend existenzialistischer Formulierung als ein Raum charakterisiert werden kann, der literarische Mimesis treibt an einem »Für-sich-Sein[] unangeschauter Wirklichkeit«.⁴⁸ Dieser für den Rezeptionsmodus sämtlicher Briefromane des 18. Jahrhunderts, für monologische, dialogische und vielstimmige gleichermaßen, konstitutive »Charakter des der Anschauung abgewandten Für-sich-Seins«⁴⁹ der fiktiven Briefpartner, deren Kommunikation von einem durch den fiktiven Herausgeber womöglich auf eine zärtliche Lektüre verpflichteten,⁵⁰ vom Briefwechsel selbst aber nicht adressierten Leser verfolgt wird, erweist sich bei näherem Hinschauen nun just als Effekt des dissimulierten Anfangs als Anfang: Indem er eine private Kommunikation simuliert, die bereits »im Gange« ist und vom Beginn ihres Verfolgs durch den lesenden Dritten ebensowenig weiß, wie sie diesen Verfolg in die Gestaltung ihres Schriftgesprächs kenntlich einrechnet, verweist der unterschlagene Anfang die nicht adressierten Leser der Briefe von Beginn an auf den Status eines Beobachters; des Beobachters einer Kommunikation, die – und das ist der für die *dissimulatio artis* entscheidende Punkt – gerade und allein deshalb

⁴⁷ Eben darin liegt der funktional und wirkungsästhetisch kategoriale Unterschied zwischen den nichtemischen Textanfängen des Briefromans, die eine fortgesetzte Kommunikation zwischen Dritten implizierten, und solchen der Erzählliteratur im strengen Sinne, wie sie die klassische Moderne als Stilmittel popularisiert hat. Vgl. zu letzteren ausführlich Annette Retsch, *Paratext und Textanfang*, Würzburg 2000; Andreas Wolkerstorfer, *Der erste Satz. Österreichische Romananfänge 1960–1980*, Wien 1994.

⁴⁸ Picard, *Die Illusion der Wirklichkeit* (Anm. 46), S. 13.

⁴⁹ Ebd., S. 11.

⁵⁰ Dieser zärtliche Lektüremodus ist freilich nicht für den Briefroman insgesamt konstitutiv, sondern allein für den empfindsamen, wie ein kontrastiver Blick auf die gesellschaftskritischen oder pornografischen Effekte der Texte in Nachfolge der *Lettres persanes* zeigt. Vgl. ausführlich Winfried Weißhaupt, *Europa sieht sich mit fremdem Blick. Werke nach dem Schema der Lettres persanes in der europäischen, insbesondere der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, 3 Bde., Frankfurt a.M./Bern/Las Vegas 1979.

»Echtheit« suggeriert, weil sie ihn als Beobachter ignoriert, weil sie *vor* ihm, aber nicht *für* ihn abläuft, in ihren Bezugs- und Wissenswelten auf ihn keine Rücksicht nimmt und nichts thematisiert, was sich für die einander vertrauten Briefpartner von selbst versteht.⁵¹ Dadurch vermittelt sich dem Leser auch auf dem Feld der Wissensvergabeökonomie zu Beginn seiner Lektüre unmissverständlich, dass die von ihm verfolgte private Kommunikation ihn als Adressaten nicht miteinbezieht und das heißt: auch ohne seine Zeugenschaft auf eben diese Weise stattgefunden hätte. Selbstverständlich schließt diese exklusive Kommunikationsstruktur des Briefromans einen affektiven Verfolg der Korrespondenz durch den Leser – und eben diese Affiziertheit oder Sympathie des Rezipienten wurde von der Forschung zum empfindsamen Briefroman stets als zentrales wirkungsästhetisches Merkmal der Gattung herausgestellt⁵² – keineswegs aus. Allerdings liegt eine solche Anteilnahme auf einer anderen Ebene und folgt auch anderen Regeln als die hier zur Verhandlung stehende Nicht-Adressierung des Lesers und der durch sie generierte Beobachtungsmodus der Rezeption. Der zeitgenössischen Einschätzung nach verdankt sich die leserseitige Ergriffenheit von den fiktiven Briefen und ihren Verfassern in erster Linie der ausgeprägten Nähe, d.h. Analogie der sich hier äußernden Charaktere, ihrer Lebensumstände und Leidenschaften, zur Situation des Lesers. So formuliert Denis Diderot angesichts der Briefromane Richardsons: »[S]eine Charaktere sind mitten aus der Gesellschaft herausgegriffen [...];

⁵¹ Dass ausgerechnet Rousseau mit dieser Gesetzmäßigkeit der zum Leser hin abgeschlossenen Kommunikation bricht und seine *Nouvelle Héloïse* mit einem Anfang versieht, deren Wissensvergabeökonomie der von Tieck im *Gestiefelten Kater* vorgeführten verpatzten Exposition auf das Haar gleicht, scheint mir hier eher die literarische Virtuosität Rousseaus als die von ihm gebrochene Regel unter Vorbehalt zu stellen: »Il faut vous fuir, mademoiselle, je le sens bien: j'aurais dû beaucoup moins attendre; ou plutôt il fallait ne vous voir jamais. Mais que faire aujourd'hui? [...] Vous savez que je ne suis entré dans votre maison que sur l'invitation de madame votre mère. Sachant que j'avais cultivé quelques talents agréables, elle a cru qu'ils ne seraient pas inutiles, dans un lieu dépourvu de maîtres, à l'éducation d'une fille qu'elle adore.« (Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Edition Abrégée, London/New York 1909, S. 1, Hervorhebung AP.)

⁵² Vgl. exemplarisch Manfred Engel, *Der Roman der Goethezeit*, Bd. 1: Anfänge in Klassik und Frühromantik, Stuttgart/Weimar 1993, S. 194–215; Claudia Liebrand, *Briefromane und ihre »Lektüeranweisungen«*, Richardsons »Clarissa«, Goethes »Die Leiden des jungen Werthers«, Laclos' »Les liaisons dangereuses«, in: *Arcadia* 32.2 (1997), S. 342–364, bes. S. 353ff.; ausführlich: Monika Moravetz, *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Richardsons »Clarissa«, Rousseaus »Nouvelle Héloïse« und Laclos' »Liaisons Dangereuses«, Tübingen 1990.

die Leidenschaften, die er schildert, erlebe ich in mir selbst [...]; er zeigt mir den allgemeinen Lauf der Dinge, die mich umgeben.«⁵³

Diese Affirmierbarkeit vertrauter Zu- und Umstände Dritter wird vom Beobachtungsmodus der Rezeption weder geschmälert oder behindert, noch vermag erstere letzteren aufzuheben. Folgt man der gattungspoetischen Reflexion, die Jakob Michael Reinhold Lenz seinem Briefroman eingeschrieben hat, dann scheint es vielmehr so, als garantiere die literarisch kalkulierte Fehladressierung der fiktiven Briefe und der Ausschluss des Lesers aus der intimen Kommunikation gerade dessen Ergriffenheit. Schließlich gründet die unglückliche Liebe des titelgebenden Waldbruders Herz allein in seiner Lektüre von Briefen der ihm bis dahin gänzlich unbekannten Gräfin Stella an eine Dritte, namentlich an die Witwe Hohl, welche ihm zufällig in die Hände gefallen sind.⁵⁴ Eben diese Briefe der fortan Angebeteten, die weder an ihn noch an jemanden adressiert sind, an dessen Stelle er sich versetzen könnte oder wollte, trägt der Waldbruder fortan »auf [s]einem bloßen Herzen«.⁵⁵ Und wie der weitere Verlauf des Romans offenlegt, sind es tatsächlich die Nichtadressierung des Lesers und sein Ausschluss aus der Intimkommunikation Dritter, die seine Ergriffenheit ermöglichen, weil – und dies ist der entscheidende Punkt – er auf diese Weise zum Beobachter eines sich unverstellt äußernden Charakters werden kann. In unübersehbar poetologischer Absicht inszeniert Lenz im dritten Teil des Romans eine Art Test dieses Kommunikationseffekts, indem er Honesta, eine Bekannte des Waldbruders, ebenfalls einen Blick in Stellas Briefe an die Witwe Hohl werfen und ihre Eindrücke dem Pfarrer Claudius mit den signifikanten Worten beschreiben lässt:

[S]ie schreibt wie ein Engel. Ich habe Briefe von ihr gesehen, sie weiß den allergeringsten Sachen so etwas anzügliches zu geben, daß man so gar ihre kleinsten Kommissionen mit eben dem Interesse liest, als den wohlgeschriebenen Roman. Mein Herz [d.i. der »Waldbruder« Herz] war hin, als er immer weiter *in dieses Heiligtum trat*, Brief für Brief *dieser Charakter sich immer herrlicher ihm entwickelte*, denn es waren hier Briefe von den ersten Jahren ihres Lebens an und sie hatte nie geglaubt, gegen die Witwe Hohl *im geringsten sich verstellen* oder, was heut zu tage so allgemein ist, *repräsentieren* zu dürfen.⁵⁶

⁵³ Denis Diderot, Lobrede auf Richardson (1762), in: ders., Ästhetische Schriften (Anm. 4), Bd. 1, S. 404.

⁵⁴ So das Fräulein Schatouilleuse an Rothen im vierten Brief des ersten Teils (vgl. Lenz, Der Waldbruder [Anm. 36], S. 339), ebenso Honesta an den Pfarrer Claudius im zehnten Brief (ebd., S. 346).

⁵⁵ Herz an Rothe im sechsten Brief des ersten Teils (ebd., S. 341).

Als Beobachter einer – durch die sakrale Semantik zusätzlich als *hortus conclusus* ausgewiesenen – Intimkommunikation, die von seiner Lektüre nichts weiß, *präsentiert sich* dem Leser der wahre Charakter der Briefschreiberin unverstellt und abseits jeder Repräsentation, weil sie sich ausschließlich an eine Vertraute richtet, deren Adressatenstelle *per definitionem* weder der fiktive Leser Herz noch der Leser des Briefromans, als dessen poetologische Reflexionsfigur Herz hier fungiert, einnehmen können.

Im Umkehrschluss aber bedeutet das: Rückte der Leser an die Stelle des Adressaten, dann verlören die Briefäußerungen automatisch die Garantie ihrer Unverstelltheit und verwandelten sich in Akte einer – wie auch immer gearteten – Selbstdarstellung. Eben diesen gattungskonstitutiven Mechanismus führt Lenz in seinem Briefroman sowohl vor als auch durch. Denn analog zu Herzens Lektüre der Briefe Stellas an die Witwe implementiert die Gesamtkomposition des Romans ebenfalls gleich zu Beginn einen Rezeptionsmodus des unbemerkten Verfolgs einer im Wortsinne exklusiven Kommunikation unter Vertrauten, die sich gerade dadurch als unverstellt und »natürlich« ausweist, dass sie vor Beginn der Lektüre bereits im Gange ist, in ihrer Wissensvergabe auf den Leser keine Rücksicht nimmt und sich somit als »unangeschaut« geriert.

Die *dissimulatio artis*, welche der Briefroman durch seinen dissimulierten Anfang ins literarische Werk setzt, rührt also nicht von einem briefmedial gestützten Verwischen der Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktualität her, sondern sie besteht in – genauer: sie entsteht aus – der Schaffung eines fiktiven Raums intimer Rede, deren Natürlichkeit gerade dadurch garantiert wird, dass sie den Leser als Adressaten ausschließt und ihm den Status eines externen Beobachters aufnötigt, vor dessen Augen *sich* der wahre Charakter der intimen Kommunikationsteilnehmer nur deshalb *zeigen* kann, weil sie ihn *ihm* nicht *zeigen*. Anders formuliert dissimuliert der Briefroman nicht die Fiktion, sondern die Darstellung und simuliert damit eben jene Echtheit, um die sich Ästhetik und Anthropologie des 18. Jahrhunderts im Zeichen der Natürlichkeit so nachhaltig bemühen.⁵⁷ Der angezielte Effekt dieser literarischen Strategie deutet sich bereits in Diderots Emphase

⁵⁶ Honesta an Pfarrer Claudius im zweiten Brief des dritten Teils (ebd., S. 359, Anmerkung und Hervorhebungen AP).

⁵⁷ Vgl. dazu grundlegend Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992; Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt* (Anm. 19).

nach Lektüre von Richardsons Briefromanen an, die er in die signifikant sensualistischen Worte fasst:

Ich habe die wahre Sprache der Leidenschaften gehört; ich sah die Triebfedern des Interesses und der Eigenliebe in hunderterlei Weise spielen; ich wurde Zeuge einer Fülle von Verwicklungen (*incidents*) und fühlte, wie meine Erfahrung wuchs.⁵⁸

Die unmittelbar sinnliche Präsenz der hier genannten »Leidenschaften« und »Verwicklungen«, des »Interesses« und der »Eigenliebe« wird von Diderot weder auf ein wie auch immer sinnlich erfahrbares Medium zurückgeführt noch auf eine wie auch immer geartete Faktizität des Dargestellten, sondern auf eine Zeugenschaft, welche die Wahrheit der fiktiven Affekte und Motivationen zu erkennen erlaubt. Und es sei eben diese Erkenntnis, so führt Diderot weiter aus, die Richardson seinen Lesern nicht einfach vermitteln, sondern sie in und mit seinen Briefromanen als *techné* der Erkenntnisgewinnung einüben:

Er [Richardson] leuchtet mit der Fackel tief in die Höhle hinein. Er lehrt uns raffinierte und unlautere Motive erkennen und zeigt uns, wie sie sich verstecken und verbergen hinter anderen, lauterer Motiven, die sich sofort als solche zeigen. [...] Wenn in der tiefsten Seele der Person, die er einführt, ein dunkles Gefühl verborgen ist, gilt es genau hinzuhören: dann hören Sie nämlich eine Dissonanz heraus, die dieses Gefühl verrät.⁵⁹

Während sich die »Lauterkeit« der Briefschreiber im simuliert unangeschaute Kommunikationsraum dem externen Beobachter »sofort als solche zeig[t]« – ein Effekt, den auch Lenz in Herzens Lektüre von Stellas Briefen an die Witwe ausbuchstabiert hatte –, soll der vom Briefroman generierte Beobachtungsmodus den Leser also überdies in den Stand setzen, auch verborgene Motive und verhohlene Gefühle der Schreiber in ihren Briefen zu erkennen; vor allem dann, wenn es sich dabei um Dunkles und Unlauteres handelt. Folgt man Diderot, dann trainieren Richardsons Briefromane dem Leser zu diesem Zweck eine besondere Form der Aufmerksamkeit an: die Fähigkeit, »genau hinzuhören« und auf jene »Dissonanzen« zu achten, durch die sich ein verhohlenes »Gefühl verrät«, und auf diese Weise »all das Geheimnisvolle zu erkennen, das im Ton und Ausdruck der Leidenschaft liegt«.⁶⁰

⁵⁸ Diderot, Lobrede auf Richardson (Anm. 53), S. 404.

⁵⁹ Ebd., S. 405.

⁶⁰ Ebd., S. 408.

Seine mikrologische Aufmerksamkeit nicht auf den propositionalen Gehalt, sondern auf »Ton« und »Ausdruck« von Briefen zu richten, aus ihnen Rückschlüsse zu ziehen auf das, was die Schreiber nicht zeigen wollen, vermag nun aber niemand so leicht zu leisten wie derjenige, dessen Rezeptionsmodus bereits vom Beginn seiner Lektüre an auf die Beobachtung einer Kommunikation eingestellt ist, die ihn nicht mit einbezieht: Einerseits garantiert das fiktiv Unangeschaute, der Briefwechsel, dass die Briefpartner sich zwar systematisch voreinander verstellen und ihre Gefühle verhehlen können, nicht jedoch kalkuliert vor dem – literarisch gerade als inexistent figurierten – Leser. Andererseits verpflichtet diesen Leser sein Verfolg einer exklusiven Kommunikation, deren Sprechakte sich in ihrer Deixis und Anaphorik seinem unmittelbaren Verständnis gegenüber verschließen, gleich zu Beginn auf eine detektionistische Rezeption, die durchgängig aus Anzeichen Rückschlüsse ziehen muss – sei es auf die Situation der Schreibenden, ihr Verhältnis zueinander oder die vorangegangenen Ereignisse –, sodass das von Richardson angezielte Aufspüren von Indizien versteckter Gefühle oder Motive dem so programmierten Rezipienten nicht einmal einen Moduswechsel abverlangt.

IV.

Dass ausgerechnet Diderot sich von diesem, durch die doppelte *dissimulatio* des Anfangs im Briefroman und seine spezifische Adressierungsstruktur generierten, Beobachtungsmodus⁶¹ so begeistert zeigt, kann angesichts

⁶¹ Um angesichts der weiten Verbreitung systemtheoretischer Begriffe im literaturwissenschaftlichen Diskurs Missverständnisse zu vermeiden, sei an dieser Stelle explizit darauf hingewiesen, dass der hier verhandelte Beobachtungsmodus weit diesseits dessen liegt, was Niklas Luhmann unter »Beobachtung« versteht. Schließlich ist Luhmanns Beobachtungsbegriff nur deshalb systemtheoretisch funktionabel, weil er mit seinen Momenten von »Unterscheidung« und »Bezeichnung« so allgemein gehalten ist, dass mit ihm Operationen eines Thermostats, eines Bewusstseins und eines Rechtssystems gleichermaßen beschrieben werden können (Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1990, S. 68–121), und er sich somit auch durch »Wahrnehmung« ersetzen ließe. Für die analytische Arbeit an verschiedenen *Modi* der Wahrnehmung ist der Luhmann'sche Beobachtungsbegriff entsprechend unbrauchbar, weil – systemtheoriebedingt – unterkomplex. Das gilt auch für die Kategorie des »Beobachters zweiter Ordnung«, deren logischer Komplexität ebenfalls keine modal-analytische Differenzierungsmöglichkeit korrespondiert (vgl. ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, S. 92–164).

seiner eigenen Dramenpoetik nicht verwundern, die sich, vom Briefroman aus betrachtet, allerdings in einem etwas anderen als dem gewohnten Licht präsentiert.

Bekanntlich hatte Diderot seinen *Fils naturel* (1757) durch einen kurzen Bericht gerahmt, in dem er das nachfolgende Trauerspiel als eine Aufführung der wahren Begebenheiten durch die betroffenen Familienmitglieder selbst behauptet, der er als einziger Zeuge beigewohnt habe; und zwar »in einem Winkel, wo ich, ohne gesehen zu werden, das, was nun folgt, sehen und hören konnte«. ⁶² Diese Rezeptionssituation des »unbewußte[n] Zuschauer[s]«, ⁶³ wie er sie im Nachwort nennt, formulierte Diderot im Jahr darauf dann in seine berühmte dramenpoetische Forderung nach einer virtuellen »Mauer [...] am äußersten Rand der Bühne« um, »durch die das Parterre abgesondert wird«. ⁶⁴ Diese »Vierte Wand« zwischen Bühne und Zuschauerraum hat Johannes Lehmann als Eintrag einer »semipermeablen Blickmembran« ⁶⁵ ausgewiesen, die ein unidirektionales Beobachtungsverhältnis etablierte. Der Zuschauer, so Lehmann in Verlängerung Diderots, solle als »Beobachter« ⁶⁶ einer Szene gesetzt werden, die seine Existenz ignoriere oder – in Diderot'schen Worten – »sich ebensowenig um den Zuschauer [bekümmere], als ob gar keiner da wäre«. ⁶⁷ Wohlgermerkt bezieht sich das »als ob« Diderots hier nicht auf das dargestellte Geschehen, das der Zuschauer – etwa in der Manier von Coleridges »willing suspension of disbelief« ⁶⁸ – verfolgen müsse, als sei es wirklich, sondern einzig auf den Darstellungsmodus, der sich geben soll, als werde er von keinem Zuschauer verfolgt, als sei er mithin gar kein Modus der Darstellung oder – in Lenz'scher Terminologie – kein Modus der »Repräsentation«. Nicht die Fiktionalität des Geschehens selbst, sondern die Darstellung im Sinne einer Vorführung der fiktiven (Sprach-)Handlungen wird in diesem Modell kaschiert; und zwar indem sich die fiktiven Sprecher vor einem Zuschauer als von ihm unbeobachtet gerieren.

⁶² Das Theater des Herrn Diderot, hg. und übers. v. Gotthold Ephraim Lessing, aus dem Französischen neu hg., mit Einleitung und Anmerkungen v. Wolfgang Stellmacher, Leipzig 1981, S. 37.

⁶³ Ebd., S. 97.

⁶⁴ Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst (Anm. 4), S. 284.

⁶⁵ Lehmann, Der Blick durch die Wand (Anm. 19), S. 89.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst (Anm. 4), S. 284.

⁶⁸ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*. 1817, hg. von James Engell und W. Jackson Bate, Princeton 1983, Bd. 2, S. 6.

Was Diderot hier von der dramatischen Darstellung fordert und damit den Grundstein für das bürgerliche ›Illusionstheater‹ legt, ist nun exakt jener Modus, den Picard als »Form der literarischen Mimesis« am »Für-sich-Sein[] unangeschauter Wirklichkeit«⁶⁹ bezeichnet und als konstitutiv für die literarische Kommunikationssituation des Briefromans ausweist.⁷⁰ Es ist ein ostentativ zuschauer- und leserabgewandtes Sprechen in einen fiktiven Kommunikationsraum hinein, der in seiner – durch die fiktiven Sprechakte selbst generierten – (Fehl-)Adressierungsstruktur Mimesis an einer unangeschauten Wirklichkeit betreibt und den Rezipienten damit in den Status eines externen Beobachters dieser kommunikativen Wirklichkeit versetzt, die sich eben dadurch als ›natürliche‹ im Sinne des Nicht-Dargestellten ausweist.⁷¹

Was die Analogie zwischen Diderots Trauerspielpoetik und dem Briefroman indes vor allem deutlich macht, ist die Unabhängigkeit dieses literarischen Darstellungsverfahrens und seiner dissimulatorischen Effekte von der tatsächlichen Sichtbarkeit des Gezeigten. Die in Diderots Poetik so dominante Semantik des Visuellen, die Lehmann analytisch beim Wort nimmt,⁷² sucht – einschließlich der Rede von der ›Vierten Wand‹ – letztlich metaphorisch einen Rezeptionsmodus auf den Begriff zu bringen, der weder von der Existenz einer realen noch einer imaginären Bühne abhängt, sondern im 18. Jahrhundert medien- und gattungsübergreifend als – so mein terminologischer Vorschlag – genuin ›dramatischer Modus‹ etabliert wird: im bürgerlichen Trauerspiel, im Briefroman⁷³ und in einer dritten Gattung, deren dezidiert experimenteller Charakter sich nicht zu-

⁶⁹ Picard, Die Illusion der Wirklichkeit (Anm. 46), S. 13.

⁷⁰ Dass Picard selbst die Analogie zwischen dem Darstellungsmodus des Briefromans und dem des Dramas Diderot'scher Provenienz nicht gesehen hat, mag zum einen an seiner starken Gewichtung der (für den Briefroman jedoch nicht konstitutiven) Herausgeberfiktion in diesem Zusammenhang liegen (ebd.), zum anderen an seinem impliziten Dramenmodell, das deutlich an der *tragédie classique* und gerade nicht am bürgerlichen Trauerspiel geschult ist (ebd., S. 21f.).

⁷¹ Dass Briefroman und bürgerliches Trauerspiel im 18. Jahrhundert zu zentralen Austragungsorten des ›Natürlichen‹ avancieren, hat bereits Anna Marx gesehen, ohne allerdings das besondere Vermögen dieser Gattungen für ein solches Projekt erklären zu können. Vgl. Marx, Das Begehren der Unschuld (Anm. 26), bes. S. 22.

⁷² Ebenso, allerdings ohne Kenntnisnahme Lehmanns, Romira M. Worvill, »Seeing« Speech. Illusion and the Transformation of Dramatic Writing in Diderot and Lessing, Oxford 2005.

⁷³ Die bereits bestehenden Ansätze der Forschung, die dramatische Dimension des Briefromans über die situative Gegenwärtigkeit der brieflichen Äußerungen und ihren

letzt darin erweist, dass sie heute weitgehend vergessen ist; die historische Bezeichnung dieser Texte als »dramatischer Roman« ist dabei ebenso signifikant wie ihre poetische Komposition und poetologische Programmatik:⁷⁴ In einer formalen Transformation und funktionalen Travestie des philosophischen Lehrdialogs⁷⁵ treten die entsprechenden Romane – am avanciertesten Friedrich Traugott Hases *Gustav Aldermann. Ein dramatischer Roman* (1779) und sein Roman *Friedrich Mahler. Ein Beytrag zur Menschenkunde. Ein dramatischer Roman* (1781) – mit dem Anspruch auf, in ihren verschriftlichten Gesprächen »Naturscenen«⁷⁶ zu präsentieren, die der Verfasser als »Beobachter [...] von alltäglichen Dingen«⁷⁷ aufgezeichnet habe zu Zwecken der »Seelenmahlerey«.⁷⁸ Die auf diese Weise geschaffenen »Charaktergemälde« – so die zweite prominente Gattungsbezeichnung⁷⁹ – der jeweiligen Titelfigur reihen in ihrer radikalsten Form auf bis zu 500 Seiten kurze Dialogsequenzen ebenso uneingeführt wie unvermittelt aneinander, sodass eine leserseitige Orientierung in Raumzeit und Beziehungsstruktur der ständig wechselnden Sprecher erst lange nach Beginn der Lektüre zu greifen beginnt. In extremer Steigerung der Grundprinzipien des Briefromans wiederholt sich die Unterschlagung des Anfangs mit jedem neuen Einsatz einer Dialogsequenz, die teils nicht mehr als zwei bis drei Druckseiten umfasst. Mit dieser potenzierten *dissimulatio* des Anfangs wird auch der dramatische Rezeptionsmodus auf die Spitze getrieben, den der Verfasser eines dieser Romane, der eingangs bereits zitierte Johann Jakob

Sprachhandlungscharakter zu bestimmen, lassen sich in die hier vorgeschlagene Bestimmung des »dramatischen Modus« durchaus integrieren. Vgl. Voßkamp, Dialogische Vergegenwärtigung (Anm. 41); ebenso Moravetz, Formen der Rezeptionslenkung (Anm. 52), S. 25–33.

⁷⁴ Eine form- und funktionsgeschichtliche Studie zu dieser Gattung fehlt bislang. Einige erhellende Achsen schlägt Eva D. Becker in ihrem Nachwort zu: Friedrich Traugott Hase, Gustav Aldermann. Ein dramatischer Roman. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1779, Stuttgart 1964, S. 5*–23*.

⁷⁵ Zur poetischen Form und epistemologischen Funktion des literarischen Dialogs im 18. Jahrhunderts vgl. die differenzierte Darstellung von Anja Oesterheld, Poetik des Dialogs als Projekt der Aufklärung. Funktionen des Dialogs in theoretischen Schriften Christoph Martin Wielands und Johann Jakob Engels, in: Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hg.), Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen, Trier 2005, S. 157–169.

⁷⁶ So das Vorwort des Verfassers in Friedrich Traugott Hase, Gustav Aldermann (Anm. 74), o.P. [S. 10].

⁷⁷ Ebd., [S. 5].

⁷⁸ Ebd., [S. 4].

⁷⁹ Johann Jakob Engel, Herr Lorenz Stark. Ein Charaktergemälde, Berlin 1801.

Engel, als dezidiert nicht-episches Darstellungsverfahren beschreibt, bei dem »wir gleichsam nur zufälliger Weise hinzu« kommen und die redenden »Personen [...] durchaus von keinem anderen Zeugen als sich selbst« wissen.⁸⁰ Während Engel selbst in *Herr Lorenz Stark*, seiner kontrastiven Gattungstheorie entsprechend,⁸¹ narrative und dialogische Passagen einander abwechseln lässt und auf diese Weise die unterschiedlichen Effekte dieser literarischen Darstellungsformen mit beobachtbar macht, setzt Hase ganz auf den dramatischen Modus und nötigt dem Leser mit allen Mitteln den Standpunkt eines externen Beobachters auf, dem sich die Dialogsequenzen als sozialanthropologische Versuchsaufbauten präsentieren, in deren diskontinuierlichem Verfolg *sich* der Charakter des titelgebenden Protagonisten als bewegtes »Seelengemälde« *zeigt* und an ihm Anzeichen für die Ursachen von dessen weiterer Entwicklung abgelesen werden können. Diese höchst ambitionierte und literaturgeschichtlich entsprechend nicht durchsetzungsfähige Form des dramatischen Romans, von der auch Hase konzedieren muss, »daß von allen Manieren dies ganz sicher eine der mühsamsten ist«,⁸² zeigt seismographisch die Nachdrücklichkeit an, mit welcher Literatur und Poetik des 18. Jahrhunderts um den dramatischen Modus als einem literarischen Darstellungsverfahren bemüht sind, das gattungsübergreifend eine *dissimulatio artis* erzeugt, ohne dabei auf die tatsächliche Sichtbarkeit des Gezeigten oder eine kaschierte Fiktionalität abzustellen. Und eben dieses gerade nicht theatrale, sondern dezidiert dramatische Verfahren, das durch die Unterschlagung des Anfangs der gezeigten Kommunikation und ihre in sich geschlossene Adressierungsstruktur einen Rezeptionsmodus der Beobachtung generiert, dem sich die fiktiven Sprachhandlungen als unangeschaute und in diesem Sinne »natürliche« Wirklichkeit präsentieren, verfolgt und verfeinert Lessing in seinen bürgerlichen Trauerspielen mit einer Nachhaltigkeit, in der womöglich die eigentliche Innovation und das eigentlich »Illusionistische« seiner Dramatik liegt.

Dabei übernimmt Lessing für seine *Miss Sara Sampson* (1755) aus Richardsons *Clarissa* nicht allein die eingangs erwähnte Problemkonstellation der »virtue in distress«. Vielmehr verpflichtet er in seiner Anfangsgestaltung des

⁸⁰ Engel, Über Handlung, Gespräch und Erzählung (Anm. 5), S. 232.

⁸¹ Die kontrastive Differenzierung zwischen epischer und dramatischer Darstellung, in seiner Terminologie zwischen »Gespräch« und »Erzählung«, bestimmt Engels gesamte gattungspoetische Abhandlung (vgl. ebd.).

⁸² Friedrich Traugott Hase, Gustav Aldermann, Vorrede (Anm. 74), o.P. [S. 10].

Stücks Zuschauer und Leser gleich zweifach auf den dramatischen Rezeptionsmodus der Beobachtung. Zunächst unterschlägt der Dramatiker zusammen mit dem Anfang der präsentierten Kommunikation auch systematisch die Exposition des Stücks, indem er dem Zuschauer ostentativ Informationen vorenthält: So präsentiert sich der berühmte initiale Ausruf Sir Williams »Hier meine Tochter? Hier in diesem elenden Wirtshause?«⁸³ schon durch seine Elliptik unmissverständlich als Fortsetzung einer affektgeladenen Rede, deren prä-initialen Verlaufscharakter der Diener Waitwel in seinem anschließenden Respons »Sie weinen *schon wieder*, Sir!«⁸⁴ nochmals unterstreicht. Zugleich bezieht die im ersten Sprechakt ausgestellte Lokaldeixis des doppelten »Hier« den Schauplatz selbst in die Zeichenökonomie des Stücks mit ein, die sich dadurch von vorne herein als eine An-Zeichenstrategie ausweist. Das Publikum kann zwar den neuralgischen Charakter dieser Anzeichen erkennen, von ihnen aber nicht auf die angezeigte Sachlage rückschließen. Die nachfolgende Einlassung Waitwells steigert diese Spannung, indem zu einem gewissen »Mellefont« angemerkt wird, er habe »[o]hne Zweifel [...] mit Fleiß das allerelendste [Wirtshaus] im ganzen Städtchen zu seinem Aufenhalte gewählt«, gefolgt von der gnomischen Tautologie: »Böse Leute suchen immer das Dunkle, weil sie böse Leute sind.«⁸⁵ Wer Mellefont ist und wie seine prätendierte Bosheit sich zu Sir Williams Tränenstrom verhält, muss dem Zuschauer hier sichtlich deshalb unklar bleiben, weil es sich für die Sprecher von selbst versteht. Und eben diese Unklarheit, welche die intime Kommunikation der Figuren merklich zum Zuschauer hin abschließt, treibt Lessing nun im zweiten Auftritt programmatisch auf die Spitze. Denn jetzt lässt er eine Figur auf- und in den privaten Kommunikationsraum von Herrn und Diener eintreten, die schon von Berufs wegen eine ideale Expositions- und Aufklärungsinstanz innerhalb eines Stücks darstellt, das in einem Gasthof spielt: Es ist der Wirt, der als Hüter der Schlüssel zu sämtlichen Schauplätzen des Trauerspiels als dessen zentraler Informationsspeicher fungiert und den Lessing zwanzig Jahre später in seiner *Minna von Barnhelm* als solchen für ein – zumindest nach Goethes Einschätzung – »unerreichbares Muster«⁸⁶

⁸³ Gotthold Ephraim Lessing, Miss Sara Sampson, in: ders., Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 2: Trauerspiele. Nathan. Dramatische Fragmente, München 1971, I/1, S. 11.

⁸⁴ Ebd., Hervorhebung AP.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ MA 1.2 (Anm. 37), S. 376.

von Exposition in Dienst nehmen wird. Nicht so in *Miss Sara Sampson*. Hier betritt der Wirt den privaten Kommunikationsraum zwischen Sir William und Waitwell einzig, um sich – nach Ausstellung seiner Potenz als ideale Informationsinstanz des Publikums – gerade in programmatisches Schweigen zu hüllen:

Der Wirt Gnädiger Herr, ich bin ganz zu Ihren Diensten. Was liegt mir daran, ob ich es weiß oder nicht, was Sie für eine Ursache hierher führt, und warum Sie bei mir im Verborgenen sein wollen? [...] Waitwell hat mir zwar gesagt, daß Sie den fremden Herrn, der sich seit einigen Wochen mit seinem jungen Weibchen bei mir aufhält, ein wenig beobachten wollen. Aber ich hoffe, daß Sie ihm keinen Verdruß verursachen werden. [...] Ich mag Ihre Geheimnisse nicht wissen, gnädiger Herr! Die Neugierde ist mein Fehler gar nicht. Ich hätte es, zum Exempel, längst erfahren können, wer der fremde Herr ist, auf den Sie Acht geben wollen; aber ich mag nicht.⁸⁷

Mit ebensoviel Aufwand wie Nachdruck verweigert Lessing seinen Zuschauern hier also eine Aufklärung von Vorgeschichte und Hintergrund des zentralen Konflikts und verpflichtet sie damit auf eben jenen Modus der Beobachtung, den – und hierin liegt die Doppelstrategie der Lessing'schen Modusimplementierung – Sir William erklärtermaßen seiner Tochter und Mellefont gegenüber einnehmen will: Zusammen mit diesem ausgewiesenen Spion lässt der Dramatiker seine Zuschauer auf dem Schauplatz ankommen und nötigt ihnen durch die Unterschlagung des Anfangs der Kommunikation und die Verweigerung von Hintergrundinformationen eine Rezeption eben dieses Schauplatzes mitsamt seinen Protagonisten – den verdoppelten Beobachter selbst eingeschlossen – und ihren Sprachhandlungen auf, die im Ab-Lesen von An-Zeichen und in Rückschlüssen auf die Ursachen des Beobachteten besteht.⁸⁸ Allerdings markiert dies nur den Einsatz des entsprechenden Rezeptionsmodus', dessen Funktion eine weit grundlegendere ist: Ziel ist die Einübung in eine Beobachtungstechnik zu Zwecken der Menschenkunde, wie sie Richardson in seinen Briefromanen als Decodierungsverfahren »dunkle[r] Gefühl[e]«, die in »der tiefsten

⁸⁷ Lessing, *Miss Sara Sampson* (Anm. 83), I/2, S. 12.

⁸⁸ Diesen Rezeptionsmodus einer symptomatischen Lektüre hatte Gottfried Zeiðig bereits 1930 konturiert und als konstitutiv für das bürgerliche Trauerspiel ausgewiesen. Vgl. Gottfried Zeiðig, *Die Überwindung der Rede im Drama. Vergleichende Untersuchung des dramatischen Sprachstils in den Tragödien Gottscheds, Lessings und der Stürmer und Dränger*, Dresden 1930, hg. von Hans H. Hiebel, Bielefeld 1990, bes. S. 8–11, 89–105.

Seele der Person [...] verborgen sind«, trainiert hatte und wie Engel und Hase sie in ihren dramatischen Romanen als genauen Verfolg von »Natur-szenen« dem Leser auftrugen. Eben dies führt Lessing in seinem ersten bürgerlichen Trauerspiel gleichzeitig vor und durch, dessen Figuren einander exzessiv und auf nahezu manische Weise beobachten und besagter Anzeichenlektüre unterziehen, um an einander nach signifikanten Indizien für Seelenzustände und wahre Einstellungen zu suchen. Vor dieser Form der Aufmerksamkeit ist in *Miss Sara Sampson* so gut wie nichts sicher. Hier werden Tränen, Blicke und Mienen gelesen, es werden sogar Mienen beim Lesen von Briefen gelesen,⁸⁹ und selbst ein »Aber«⁹⁰ und ein »Ach«⁹¹ werden zum Gegenstand ausführlicher Verhandlungen ihrer symptomatischen Aussagekraft auf der Bühne gemacht, auf der – und darauf kommt es mir hier an – sich eben der Beobachtungsmodus wiederholt, auf den Lessing seine Zuschauer durch den unterschlagenen Anfang und die dadurch generierte »unbewusste« Wirklichkeit des Stücks selbst verpflichtet hatte.

Die literarische Etablierung dieses Modus der Beobachtung einer zwischenmenschlichen Interaktion, deren dissimulatorischer Charakter darin besteht, dass sie sich dem Leser gegenüber als unangeschaute präsentiert, verfolgt die literarische Ästhetik des empfindsam-aufgeklärten 18. Jahrhunderts also ebenso nachdrücklich wie gattungsübergreifend. Wie genau der Zusammenhang zwischen diesem groß angelegten Formprojekt und den neuen anthropologischen Konzepten des 18. Jahrhunderts aussieht, ob die Etablierung des dramatischen Modus mitsamt seiner dissimulatorischen Wirkungen mithin als Effekt einer literarischen Anthropologie der Natürlichkeit oder vielmehr als ihr Generator zu lesen ist, sei vorerst dahingestellt. Literaturgeschichtlich entscheidend scheint mir in jedem Fall der Umstand zu sein, dass es sich bei diesem Projekt um die Durchsetzung eines literarischen Darstellungsverfahrens handelt, das sich der medialen Bindung der Texte an Brief oder Bühne gegenüber indifferent verhält und stattdessen auf einen Rezeptionsmodus abstellt, der insofern dramatisch ist, als er jede Vermittlungsinstanz aus-, die gezeigte Kommunikation zum Leser hin abschließt und allein dadurch ihre dissimulatorischen, epistemo-

⁸⁹ So sendet Sir William Waitwell mit den Worten zu seiner Tochter: »Gib auf alle ihre Mienen Acht, wenn sie meinen Brief lesen wird.« (Gotthold Ephraim Lessing, *Miss Sara Sampson* [Anm. 83], III/1, S. 45)

⁹⁰ Ebd., IV/8, S. 75.

⁹¹ Ebd., V/1, S. 86.

logischen und anthropologischen Potentiale freisetzt. Den Preis für dieses Vermögen zahlt freilich der Anfang jener in diesem Sinne ›dramatischen‹ Texte, der sich als Anfang zum Verschwinden bringen muss, dies allerdings bis heute offenbar derart erfolgreich zu tun versteht, dass er selbst dem Aufmerksamkeitsfokus der Literaturwissenschaft entwischt.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

JOHANNES F. LEHMANN

Situation, Szene, ›Tableau‹

Medientheoretische Aspekte der Anfänge von Schillers *Don Karlos*

Ein Anfang ist nach Aristoteles Teil der tertiären Opposition von Anfang, Mitte und Ende und daher dasjenige, »was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht«.¹ Ein Anfang ist demnach *Teil der Geschichte (des Mythos)*, sozusagen ihr Auslöser. Der Anfang als Teil einer Geschichte ist üblicherweise das, was in der fiktionalen Welt des Textes Regelungsbedarf und somit Anschlussoperationen provoziert. Das gilt für Geschichten aller Art, denn: Wenn man wissen will, wer Schuld hat, dann streitet man sich darum, wer angefangen hat. Nicht umsonst sind Mythen, die den Anfang von Kultur und Geschichte erzählen, Erzählungen von schuldhafter Übertretung und Fall.²

Ein Anfang kann aber auch schlicht so etwas meinen wie den ersten Eindruck, die zeitlich erste Wahrnehmung einer medialen Oberfläche. Dann wäre der Anfang bei der Theateraufführung der Theaterzettel, aus dem man Titel, Gattung und Personal erfährt, der Vorhang oder das Bühnenbild. Projiziert man diese Unterscheidung auf die erzähltheoretischen Begriffe von ›histoire‹ und ›discours‹, dann gehört der Anfang der Geschichte zur ›histoire‹, der zeitlich erste Eindruck zum ›discours‹.³ Unterschieden wird so die *Geschichte* und der *Text der Geschichte*.⁴ Der Anfang des Textes, das weiß jeder Krimileser, muss nicht mit der Darstellung des Anfangs der

¹ Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch, hg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1989, S. 25.

² Inka Mülder-Bach, Am Anfang war ... der Fall. Ursprungsszenarien der Moderne, in: dies./Eckhard Schumacher (Hg.), *Am Anfang war... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*, München 2008, S. 107–129.

³ Zur Unterscheidung von ›histoire‹ und ›discours‹ im Hinblick auf die Analyse von Textanfängen vgl. Constanze Krings, *Zur Analyse des Erzählanfangs und Erzählschlusses*, in: Peter Wenzel (Hg.), *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier 2004, S. 163–180, bes. S. 164–171.

⁴ Vgl. hierzu Heinrich Bosse, *Geschichten*, in: ders./Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg i. Br. 2010, S. 271–291.

Geschichte zusammenfallen. Ähnlich im Drama: Weder das ›Tableau‹ zu Beginn von Büchners *Dantons Tod* noch die Anfangsszene im »*Woyzeck*« sind Beginn der Handlung. Vielmehr werden jeweils eine Szene und eine Situation gesetzt, die im Rückblick, d.h. vor dem Hintergrund des Späteren, als thematische Verdichtung bzw. als Leitmotive lesbar werden.

Die traditionellen der antiken Poetik und Rhetorik verpflichteten Anfangsfiguren wie Proömium und Exordium, Prolog, Protasis und Parodos setzen die mündliche Situation von Rede für Zuhörer wie selbstverständlich voraus und sind auf diese Situation funktional bezogen. Aristoteles analogisiert in seiner Rhetorik das Proömium der Rede mit dem Proömium von Drama und Epos im Hinblick auf ihre jeweils gleiche Funktion, nämlich den Zuhörern einen Hinweis auf die folgende Rede zu geben, d.h. Zweck und Thema der Rede anzugeben.⁵ Die Funktion des Eingangs ist demnach, die anwesenden Zuhörer zu informieren, d.h. einen Rahmen zu geben, innerhalb dessen die Rede bzw. die Handlung verständlich wird. Der Anfang ist hier im Wesentlichen Mitteilung, die auf weitere Mitteilung bezogen ist.

Was aber geschieht, wenn die Prämissen der Rhetorik aufhören, das Nachdenken über das Drama zu dominieren? Was geschieht, wenn das Drama nicht mehr Mitteilung, nicht mehr Rede für Zuhörer ist, sondern Aufführungstext für Beobachter bzw. schriftlicher Text für Leser? Wenn also die Umstellung einer wesentlich oral konzipierten alteuropäischen Schriftkultur auf eine genuin schriftliche Kultur mit ihrer Produktion und Reflexion von Abwesenheiten,⁶ nämlich des Lesers beim Schreiben und des Schreibers beim Lesen, auch das Drama erreicht? Dann, so denke ich, wird der Anfang frei, neben allen anderen kommunikativen Funktionen der Mitteilung, tatsächlich der *Anfang des Textes* zu sein. Aktiv und praktisch betrieben wird die Trennung bzw. Unterscheidung zwischen dem Anfang des Textes und dem Anfang einer Geschichte allerdings erst vor dem Hintergrund einer intensiven Reflexion von Schriftkommunikation seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund der Umstellung auf

⁵ Vgl. Aristoteles, *Rhetorik*, übers., mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke, München ⁵1995, S. 204–209. Zur Rhetorisierung der Dramaturgie siehe Hans Günther Bickert, *Expositionsprobleme des tektonischen Dramas*, in: Werner Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, S. 39–70, hier S. 44–49.

⁶ »Das Spiel der Abwesenheiten kennzeichnet den modernen, den schriftlichen Diskurs.« (Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a. 1981, S. 17)

den unmittelbaren Konnex von Schrift und Einbildungskraft können Theater Texte nun als Lesedramen ernst genommen werden. Darauf beruht letztlich auch die Shakespeare-Begeisterung der 1760/70er Jahre und folgender. Goethe feiert in seinem Aufsatz *Zum Shakespearestag* das *Lesen* von Shakespeares Dramen als Befreiung der Einbildungskraft vom Theater. Shakespeare sei Dichter, nicht Theaterdichter, er arbeite für die Einbildungskraft des Lesers, nicht für die »Augen des Leibes.«⁷ Auch Johann Gottfried Herder bespricht Shakespeare als Dichter für »den Leser«: »Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Koulisse verschwunden!«⁸ Entsprechend schreibt zum Beispiel Wieland in seiner Götz-Rezension im *Teutschen Merkur*, man solle Goethe nicht den Bruch mit den aristotelischen Regeln vorwerfen, da er »bloß ein Drama zum Lesen schreiben wollte«.⁹ Und genau hieran knüpft dann auch Schiller an, wenn er seinen *Don Karlos* in Abschnitten in einer Zeitschrift für Leser veröffentlicht.

In dem Moment nun, in dem das Drama sich nicht mehr *allein* als aufzuführende Geschichte und als Rede vor Zuhörern, sondern zugleich als schriftlicher *Text der Geschichte* versteht, können die Dramenanfänge *a fortiori* als Elemente des *Textes* konzipiert werden und nicht mehr allein als Elemente der Handlung bzw. informierende Hinführung zu ihr. Zu solchen Textelementen zählen unter anderem auch die Regiebemerkungen, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts gehäuft gerade zu Beginn von Dramen oder Akten und Szenen finden.¹⁰ Zu solchen Elementen am Anfang zählen

⁷ Johann Wolfgang Goethe, Shakespeare und kein Ende!, in: ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 19: Ästhetische Schriften 1806–1815, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, S. 637–645, hier S. 638.

⁸ Johann Gottfried Herder, Von deutscher Art und Kunst, in: ders., Werke in zehn Bänden. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a.M., S. 498–521, hier S. 509.

⁹ Christoph Martin Wieland, Über das Schauspiel »Götz von Berlichingen, mit der eisernen Hand«, in: Der Teutsche Merkur 6 (1774), S. 321. Dies bezieht Wieland dann auf Shakespeare und schreibt schließlich: »Sobald ich ein Drama für die Schaubühne schreibe, wird alles was die Illusion hindert, zu einem Fehler. Schreib ich's bloß für Leser, so ist die Rede nicht von Illusion; dann ist dem Poeten, eben sowohl als dem Geschichtschreiber, erlaubt, seine Leser von einer Handlung zu einer anderen gleichzeitigen, oder von einem Orte zum anderen fortzuführen, und, mit gleicher Leichtigkeit Monate oder Jahre, oder Gebürge und Meere zu überspringen.« (Ebd., S. 325f.)

¹⁰ Anke Detken zeigt, dass die zunehmenden Regiebemerkungen, die sich auf das Spiel des Schauspielers beziehen, gerade nicht den Primat der Aufführung dokumentieren, sondern umgekehrt den Primat des Textes. Vgl. Anke Detken, Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2009, hierzu besonders S. 165ff.

dann auch situative und szenische Verdichtungen und Reflexionen des Mediums selbst, seien es szenisch ausgespielte Relationen von Blick und Körper, seien es Lese- und Schreibszenen.

Ich möchte im Folgenden den Versuch unternehmen, einige Spezifika von Dramen Anfängen seit Mitte des 18. Jahrhunderts vor dem Hintergrund dieser Umstellung der Dramatik auf konzeptuelle Schriftlichkeit herauszustellen.¹¹ Konzeptuelle Schriftlichkeit meint in diesem Zusammenhang, dass der Dramentext als Text für Leser – im Medium der Schrift – konzipiert wird, dass also von der Situation der Aufführung und den Paradigmen der Rhetorik abstrahiert wird. Dazu möchte ich erstens Diderots Erfindung der ›Vierten Wand‹ nicht als ein Mittel für illusionäre Bildräumlichkeit verstehen, die den Anfang unsichtbar macht, sondern als Reflexion des Dramas als schriftlicher Text. Es geht hier um die Geburt des Zuschauers aus dem Geist des Lesens.¹² Dabei mache ich erstens einige allgemeine und historische Bemerkungen zur Korrespondenz von Dramen Anfängen und Medienreflexionen seit 1770. Zweitens werde ich dann vor diesem Hintergrund die Anfänge von Schillers *Don Karlos* im Medium der Zeitschrift, des Buches und der Theaterfassungen analysieren.

I.

Diderots Theaterreform hat im Hinblick auf das Medium Theater eine doppelte Stoßrichtung. Einerseits arbeitet Diderot daran, der Aufführung und dem Schauspiel gegenüber der bloßen Rede ein eigenes Recht zu erkämpfen: die Verbannung der Zuschauer von der Bühne, die Formulierung der ›Vierten Wand‹ als die Forderung, die Zuschauer zu ignorieren, und – als Effekt davon – die Gewinnung des Bühnenraums als ›Tableau‹, d.h. als in sich geschlossener beobachtbarer Kommunikationsraum für imaginär unbeobachtete Beobachter.¹³ Der Begriff des ›Tableau‹, den Diderot immer wieder verwendet, ist dabei durchgehend auf das pantomi-

¹¹ Zum Begriff der konzeptuellen Schriftlichkeit vgl. Wulf Oesterreicher, Verschriftung und Verschriftlichung im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit, in: Ursula Schäfer (Hg.), *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, Tübingen 1993, S. 267–292.

¹² Vgl. hierzu auch den Beitrag von Andrea Polaschegg in diesem Band. Sie zeigt, wie sehr die Anfänge gerade des Briefromans gleichsam die ›Vierte Wand‹ implizieren, insofern diese Anfänge situativ gerahmte und spezifisch (innerhalb der Textwelt) adressierte Sprechakte enthalten, zu denen sich der Leser verhält wie ein heimlicher (unbeobachteter) Beobachter.

misches Spiel der Schauspieler bezogen. »Wir reden in unseren Schauspielen zu viel, und folglich spielen unsere Akteurs nicht genug«¹⁴ heißt es, und: »Man muß die Pantomime niederschreiben, so oft sie ein Gemälde macht.«¹⁵

Andererseits führt aber Diderots Versuch, das Theater im Sinne einer Stärkung der Bühne und des Schauspiels zu reformieren, zunächst einmal zum Autor und zum Medium der Schrift. Nicht umsonst fordert Diderot explizit, man müsse die Pantomime *niederschreiben*. Anke Detken hat in wünschenswerter Deutlichkeit gezeigt, dass Diderots Forderung nach Pantomime, stummem Spiel und ›Tableaux‹ immer rückgebunden ist an das Medium Schrift und somit an den Autor. Diderot schreibt: »Die Pantomime ist das Gemälde, das in der Einbildungskraft des Dichters, als er schrieb, existierte, und das, nach seiner Meinung, die Bühne bei der Vorstellung alle Augenblicke zeigen soll.«¹⁶ – *Als er schrieb!* ›Tableaux‹ und ›Vierte Wand‹-Szenen schließen die Schreibszene des Autors und die Beobachtungsszene des Zuschauers mittels der Imagination kurz. Sehr ausführlich beschäftigt sich Diderot in *De la poésie dramatique* daher mit der Frage des Aufschreibens der Pantomime. Aber auch wenn der Dichter die Pantomime nicht niederschreibt, sondern nur die Dialoge, so erkenne man doch auch an diesen, ob der Dichter nach der Pantomime, d.h. nach den imaginierten Bildern situativer Szenen gearbeitet habe. Die Inventio wird bei Diderot nicht nach den Regeln der Rhetorik und der mündlichen Situation der Rede für Zuhörer gedacht (und schon gar nicht im Sinne eines vorformulierten Überredungsziels),¹⁷ sondern geht gleichsam auf in

¹³ Vgl. zum ›Tableau‹ Johannes F. Lehmann, Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing, Freiburg i.Br. 2000, S. 102f.; Rüdiger Campe, Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration, in: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.), Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, München 2007, S. 163–182, hierzu S. 176ff.; Detken, Im Nebenraum des Textes (Anm. 10), S. 167. Graczyk deutet in ihrem Kapitel zu Diderot den Begriff des Theatertableaus einseitig von der Malerei her; vgl. Annette Graczyk, Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft, München 2004, S. 77–116.

¹⁴ Denis Diderot, Unterredungen über den »Natürlichen Sohn«, in: Gotthold Ephraim Lessing, Das Theater des Herrn Diderot, aus dem Französischen übers. von Gotthold Ephraim Lessing, Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986, S. 81–180, hier S. 107.

¹⁵ Denis Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst, in: ebd., S. 283–402, hier S. 383.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ So aber Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, unveränd. reprogr. Nachdruck der 4., verm. Auflage, Leipzig 1751, Darmstadt 1982, S. 161.

der rhetorischen Figur des Vor-Augen-Stellens.¹⁸ Die Imagination von Bildern als Abfolge aus einander sich entwickelnder Szenen ist, wenn von ihr die Produktion ausgehen soll, angewiesen auf die Schrift als Notationssystem, mittels dessen das während des eigenen imaginären Dabeiseins Gesehene und Gehörte festgehalten werden kann. Die Tragödie, so heißt es programmatisch, »ist das Gemälde der Unglücksfälle, die uns umgeben.« (»C'est le tableau des malheurs qui nous environnent.«)¹⁹ Daher kennt Diderot nicht nur pantomimisch realisierte, sondern auch erzählte »Tableaux«,²⁰ daher kann Diderot das Theaterstück *Le fils naturel* als eine Art von Roman verstehen²¹ und den Roman als Folge erzählter Szenen und »Tableaux«.²²

So wie die Schrift die Situation des Schreibers von der des Lesers trennt und auf beiden Seiten als zentrales Element die Imagination einführt,²³ so trennt auch die »Vierte Wand« die Kommunikation der Figuren von der Beobachtung der Zuschauer. Durch die »Vierte Wand« wird die durch das Medium der Schrift bedingte Spaltung zwischen Autor und Leser auf das Theater übertragen.²⁴

Man muss, so denke ich, den Begriff von »Tableau« und Gemälde, wie er in der Diskussion um die »Vierte Wand« begegnet, in diesem Sinne als zeichentheoretischen Begriff vor dem Hintergrund der Umstellung auf Schriftlichkeit verstehen – und weniger von der angezielten Illusionswirkung der Bildrahmung bzw. Bildräumlichkeit. Herder jedenfalls, wenn er über den zentralen Unterschied von Mündlichkeit und Schriftlichkeit als Problem für

¹⁸ Vgl. hierzu Rüdiger Campe, Vor-Augen-Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1997, S. 208–225.

¹⁹ Diderot, Unterredungen über den »Natürlichen Sohn« (Anm. 14), S. 154.

²⁰ Ebd., S. 154ff.

²¹ »Und weil ich gar nicht gesonnen war, mein Stück auf das Theater zu bringen, so fügte ich einige Gedanken über die Dichtkunst, die Musik, die Deklamation und die Pantomime bei [...]« (Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst [Anm. 15], S. 329f.).

²² Vgl. hierzu Lehmann, Der Blick durch die Wand (Anm. 13), S. 198–222.

²³ Vgl. hierzu Heinrich Bosse, Der Autor als abwesender Redner, in: Paul Goetsch (Hg.), Lesen und Schreiben im 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich, Tübingen 1994, S. 277–290.

²⁴ Vgl. hierzu jetzt auch Helmut J. Schneider, Der imaginäre Körper der Menschheit. Die Konzepte der Sympathie und Einfühlung und die neue Dramaturgie im 18. Jahrhundert, in: Claudia Breger/Fritz Breithaupt (Hg.), Empathie und Erzählung, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2010, S. 107–130. Schneider nennt das Theater der »Vierten Wand« »ein Theater unter den Bedingungen entwickelter Schriftlichkeit« (ebd., S. 113; Hervorhebung im Original).

schreibende Autoren nachdenkt, benutzt den Begriff des Gemäldes im Sinne eines Zeichenensembles, das kommunikativ funktioniert, auch wenn der Leser mit dem Text allein ist. Da der Dichter im Medium der Schrift nicht den natürlichen Ausdruck der Gebärden zur Verfügung hat, so rät ihm Herder:

Du mußt den *natürlichen Ausdruck* der Empfindung künstlich vorstellen, wie du einen Würfel auf der Oberfläche zeichnest; du mußt den ganzen Ton deiner Empfindung in dem Perioden, in der Lenkung und Bindung der Wörter ausdrücken: du mußt ein Gemälde hinzeichnen, daß dies selbst zur Einbildungskraft des andern ohne deine Beihilfe spreche [...].²⁵

Ein ›Tableau‹ ist demnach ein Bild, insofern es sich selbst in Abwesenheit des Autors kommunizieren kann oder zumindest dem Leser ermöglicht, das Zweidimensionale in seiner Einbildungskraft als Dreidimensionales zu ›lesen‹.

Diese Reflexion einer Kopplung von Schriftmedium und Imagination hat Konsequenzen für den Dramenbeginn – in mehrerer Hinsicht. Wenn man im Schreiben nicht ein Publikum im Sinne anwesender Zuhörer adressiert, sondern ganz bei sich und bei den eigenen Imaginationen und Figuren ist,²⁶ deren Interaktionen man gleichsam im Sinne eines Protokolls, dessen was man in der Imagination (oder der Wirklichkeit) sieht, *aufschreibt*, dann rücken eben diese Interaktionen und ihre sie rahmenden Situationen in den Fokus. Die Bindung der Imagination an die Schrift hat so den paradoxen Effekt, die konzeptuelle Mündlichkeit dessen, was geschrieben wird, deutlich zu verstärken: Die Figuren sprechen, da sie nun dezidiert mündlich interagieren, aus der *Situation* heraus, *in* der sie sich befinden. Immer wieder

²⁵ Johann Gottfried Herder, Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente, als Beilage zu den Briefen, die neuere deutsche Literatur betreffend, 3. Sammlung, 6. Abschnitt, in: ders., Werke in zehn Bänden (Anm. 8), Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1985, S. 403.

²⁶ Goethe streicht in seiner Sulzer-Rezension (1772) jede unmittelbare Adressierung des Publikums zugunsten der Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Gegenstand durch: »Denn um den Künstler allein ists zu tun, daß der keine Seligkeit des Lebens fühlt als in seiner Kunst, daß, in sein Instrument versunken, er mit allen seinen Empfindungen und Kräften da lebt. Am gaffenden Publikum, ob das, wenns ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warums gaffte, oder nicht, was liegt an dem?« (Goethe, Sämtliche Werke [Anm. 7], Bd. 18, S. 96–101, hier S. 100f.) Vgl. auch Diderot, Unterredungen über den »Natürlichen Sohn« (Anm. 14), S. 110: »Bei einer dramatischen Vorstellung muß man sich so ebenso wenig um den Zuschauer bekümmern, als ob ganz und gar keiner da wäre.«

findet man um 1770 die Forderung, die Figuren, sei es im Roman oder im Drama, aus ihren Situationen heraus zu schildern. Das führt dann zu einer verstärkten Simulation von Mündlichkeit in Texten um 1770. Das Drama ist nicht länger Rede für Zuhörer, sondern Mimesis der Rede für Beobachter.²⁷ Dialekt und Kraftausdrücke, Ellipsen und Ausrufe, das ganze Arsenal der Sturm und Drang-Stilistik setzt auf die Simulation von Mündlichkeit in Szene und Situation. So wird allererst durch das Medium Schrift Rede abbildbar, da mit den situativen Bedingungen der Rede auch ihr anderes, das Jenseits der Rede, darstellbar wird. Ich zitiere Gisbert Ter-Nedden: »Wo es keinen Raum des Verstummens, der Sprachlosigkeit, der Taubheit und des Mißverstehens gibt, wo keine Exkommunikationserfahrung zur Sprache gebracht werden kann, da wird die Rede als solche nicht vernehmbar.«²⁸ Diderot fordert in diesem Sinne das Schreiben und Darstellen von Situationen. In dem Maße wie dadurch der Zuschauer gleichsam aus der Situation des unmittelbaren Adressaten herausfällt und hinter die »Vierte Wand« verbannt wird, gelangen die Situationen der Figuren als Rahmen für ihr Verhalten und ihre Sprechakte zur Darstellung.

Der Begriff »Situation« ist dabei gekoppelt an einen spezifischen Theoriekontext, der nicht nur bei Diderot und auch bei Lessing,²⁹ sondern expliziter noch bei Adam Smith begegnet. In der Einleitung zu seiner *Theory of moral sentiments* (1759) steht der Begriff »Situation« – ganz ähnlich wie bei Diderot – im Schnittpunkt von Beobachterdistanz einerseits und Imagination andererseits: Die Situation des anderen und das Wissen um diese ermöglicht dem Beobachter Sympathie und Mitfühlen. Dabei werden die Gefühle des anderen nicht körperlich transferiert, sondern indem der Beobachter sich in die Situation des anderen versetzt, entstehen in ihm eben die Gefühle, die er hätte, wenn er selbst in der Situation des anderen wäre. »As we have no immediate experience of what other men feel, we can form no idea of the manner in which they are affected, but conceiving what

²⁷ Gisbert Ter-Nedden, Das Ende der Lehrdichtung im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit der Schrift. Antithesen zur Fabel- und Parabelforschung, in: Theo Elm/Hans Hiebel (Hg.), Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1986, S. 58–78, hier S. 70.

²⁸ Ebd. Vgl. auch Albrecht Koschorke, Alphabetisation und Empfindsamkeit, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 1993, S. 601–628, der direkt an Gisbert Ter-Nedden anschließt.

²⁹ Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 6: Werke 1767–1769, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 1985, hierzu S. 433–438.

we ourselves should feel in the like *situation*.«³⁰ Die Situation ist so der für die Emotion kausale Bedingungsrahmen, der als Ursache der Emotion mitbeobachtbar sein muss, damit diese qua Imagination als Emotion des anderen selbst gefühlt werden kann. Also geht es bei der einführenden »Sympathie« gerade nicht um das *Sehen* der Emotion, sondern um das *Erfassen* der die Emotion bedingenden Situation: »Sympathy, therefore, does not arise so much from the view of the passion, as from that of the situation which excites it.«³¹ So wird Sehen auch im Theater zu einer Art Lesen.

Was heißt das nun für den Anfang des Dramas? Situationen als Bedingungsgefüge von Emotion, Verhalten und Rede ergeben sich nicht nur aus der Vorgeschichte, um die man als Beobachter wissen muss,³² sondern sie sind zugleich immer gegenwärtig. Wenn zu Beginn von Diderots *Hausvater* in einer langen Regiebemerkung das ›Tableau‹ der im Raum verteilten Figuren beschrieben wird und in der ersten Szene just die Verteilung der Figuren im Raum und die Blickkonstellationen, die sich daraus ergeben, Thema des Gesprächs sind, die Unruhe etwa, die man empfindet, wenn man merkt, dass man von hinten beobachtet wird, dann exponiert dieser Anfang eine Situation und zugleich die Situativität selbst. Das Drama kommentiert sich an seinem Anfang selbst als Situationsraum, ohne dass die Handlung (der abwesende Sohn, der Konflikt um die standesgemäße Ehe etc.) auch nur berührt wird. Der Zuschauer ist Beobachter einer Situation, die er als gegenwärtige Situation – jemand sitzt jemand anderem im Rücken und beobachtet ihn – verstehen kann, ohne dass hierfür Informationen zur Vorgeschichte nötig wären.

³⁰ Adam Smith, Theory of Moral Sentiment, in: The Works of Adam Smith, With an account of his life and writings by D. Stewart, Bd. 1, London 1811/12 (Nachdruck Aalen 1963), S. 2 (Hervorhebung JL). Der Begriff ›Situation‹ kommt allein in der Einleitung mindestens zehn Mal vor. Immer wieder schlägt dabei die ›Situation‹ die Brücke zwischen der eigenen Imagination des ›Zuschauers‹ (ein Begriff, der in Smiths Theorie zentral ist) und der Emotion des anderen: »By the imagination we place ourselves in his situation, we conceive ourselves enduring all the same torments, we enter as it were into his body, and become in some measure the same person with him, and thence form some idea of his sensations, and even feel something which, though weaker in degree, is not altogether unlike them.« (Ebd.)

³¹ Ebd., S. 7. Vor diesem Hintergrund wird auch deutlicher, was Diderot meint, wenn er die Handlung nicht von den Charakteren, sondern den Situationen her konzipiert wissen will. Die Situation macht die Emotion, nicht der Charakter (Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst [Anm. 15], S. 343).

³² Smith, Theory of Moral Sentiment (Anm. 30), S. 6f.

Derlei Selbstreflexionen der Medialität von Kommunikation am Dramen-anfang, sei es die in Szene gesetzte Relation von Blicken und Körpern, seien es Lese- und Schreibszenen, häufen sich signifikant in der Dramatik seit Diderot, vor allem im Sturm und Drang. Der Anfang, wenn er in dieser Weise als Anfang des Textes konzipiert wird, zielt auf eine komplexe Verdichtung, die auf den ganzen Text vorausweist, und zwar nicht auf die Handlung, sondern auf das Thema. Der Anfang will gleichsam in Miniatur schon der ganze Text sein. Das gilt zum Beispiel für die Schreibszenen am Anfang von Lenz' *Soldaten*,³³ für die Anfangsszene in Klingers *Das leidende Weib*³⁴ oder auch für die Leseszenen am Anfang von Schillers *Räubern*.³⁵ Es gilt auch und insbesondere für Schillers *Don Karlos*, eines der ersten deutschen Dramen, das in Fortsetzungen in einer Zeitschrift erschien.³⁶ Der Text solle, so Schiller in der Vorrede, als Text gelesen und beurteilt werden. Die stückweise Veröffentlichung solle Korrektur und Selbstkorrektur anhand der Leserkritiken ermöglichen. Schiller nutzt das Medium des periodischen Drucks der Zeitschrift, um seinen Text der unmittelbaren Rezeption und der fremden Verwertung zu entziehen. So streut er immer wieder erzählende, also dramatisch unausgeführte Passagen ein, damit niemand den Text unzeitig als Buch drucken oder ihn auf das Theater bringen könne.³⁷ Für das Theater, das Schiller als Schafott, also als Hinrichtungsort

³³ Vgl. Heinrich Bosse, Wie schreibt man Madam? Lenz: »Die Soldaten« I/1, in: Martin Stingelin (Hg.), »Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 70–85.

³⁴ Das Stück beginnt mit einer Regieanweisung, die das Thema des Lesens exponiert und auf die intensive Intertextualität des Textes vorausweist: »An einem Tische. In der Ecke zwey Schöne Geister, mit Papieren und Schreibereyen beschäftigt. Gelehrte Zeitungen vor ihnen liegend.« (Friedrich Maximilian Klinger, Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hg. von Sander L. Gilman u.a., Bd. I: Otto. Das leidende Weib. Szenen aus Pyrrhus Leben und Tod, hg. von Edward P. Harris, Tübingen 1987, S. 105)

³⁵ Klaus Weimar, Vom Leben in Texten. Zu Schillers »Räubern«, in: Merkur 42 (1988), S. 461–471. Der Meister der selbstreflexiven Anfangsverdichtung ist ohne Zweifel Kleist, der die Logik der Schrift in seinen Dramenanfängen voll ausschöpft.

³⁶ Die erste Fassung (Journalfassung) von Karl Philipp Moritz' Stück *Blunt oder der Gast* erschien in drei Folgen in der Berliner Literatur- und Theaterzeitung im Jahr 1780.

³⁷ »Ich unterbreche zuweilen den Dialog durch Erzählung, weil es geschehen kann, daß das ganze Stück nach und nach in solchen Fragmenten erscheint, und ich ohne diese Vorsicht also leicht der Indiskretion und Gewinnsucht eines Buchhändlers oder Schauspielers anheim fallen könnte, die meinen Karlos zusammen druckten, oder vor der Zeit auf ihr Theaterschaffot schleppten.« (Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, Bd. 6: Don Karlos. Erstausgabe 1787. Thalia-Fragmente 1785–1787, hg. von Paul Böckmann und Gerhard Kluge, Weimar 1973, S. 346) Nicht nur finanziell soll hier

für Texte bezeichnet, aber sei der Text nicht gedacht, zumindest sei er nicht nach den Bedingungen des Theaters zu beurteilen. In einer Fußnote zum zweiten Akt der Thalia-Fassung heißt es: »Es wird kaum mehr nöthig sein zu bemerken, daß der Dom Karlos kein Theaterstück werden kann.«³⁸ Um die Grenzen der Gattung voll ausschöpfen zu können, dürfe man sich nicht den Bedingungen des Theatermediums unterwerfen. Gleichwohl simuliert der Text, für eine Bühne geschrieben zu sein, freilich für eine imaginäre Bühne im Kopf des Lesers.

II.

Wie sehen nun die verschiedenen Anfänge im *Don Karlos* aus?

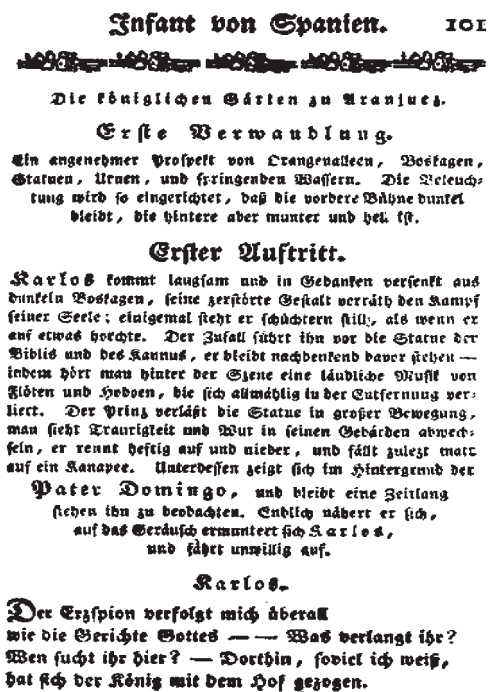


Abb. 2: Nach Vorrede und Dramatis personae der Anfang des *Dom Karlos*. *Infant von Spanien* in der Zeitschrift *Thalia*, 1783, 1. Band, 1. Heft, S. 101.

Autorschaft Werkherrschaft sein. Schiller impliziert, dass nur er, als Autor, die unausgeführten Passagen ausführen kann – und indem er die Leser zur Kritik auffordert, macht er zugleich deutlich, dass er als Autor letztinstanzlich über diese Kritik entscheidet und sich allein vor der Nachwelt zu verantworten habe und nicht vor der Mitwelt.

³⁸ Ebd., S. 495.

Schillers *Don Karlos* beginnt in der Thalia-Fassung mit einem Diderot'schen ›Tableau‹, das selbst wieder eine Blick- bzw. Beobachterkonstellation enthält. Don Karlos betrachtet die »Statue« von Kaunos und Biblis. Der Pater Domingo beobachtet seinerseits Karlos, der aber so mit der Statue bzw. mit sich beschäftigt ist, dass er das nicht merkt. Mit der Nennung der Statue beginnt der Text zugleich mit einem Verweis auf einen anderen Text, nämlich Ovids *Metamorphosen*, wo die Geschichte des Zwillingspaars Biblis und Kaunos zu finden ist, die Karlos in Gestalt einer Statue betrachtet und die Schiller im selben Heft der *Thalia* als eines der »besten Stücke« des Mannheimer Antikensaals erwähnt.³⁹

Als Diderot'sches ›Tableau‹ ist dieser Drameneingang konzipiert, insofern es die ganze Tiefe des Bühnenraums umfasst. Durch den Hell-Dunkel Kontrast wird vor allem der Hintergrund der Bühne fokussiert. Indem der Vordergrund der Bühne dunkel bleibt und nur der Hintergrund ins Licht getaucht ist, liegt zwischen dem imaginären Publikum und der beleuchteten Szene auf der Bühne eine Distanz des Dunkels, die die ›Vierte Wand‹ gleichsam lichttechnisch realisiert. Als Diderot'sches ›Tableau‹ ist diese erste Szene aber auch deshalb erkennbar, da sie nicht nur stummes, pantomimisches Spiel für Beobachter zeigt, sondern zugleich eine Szene potenziert Beobachtung. Don Karlos, der sich zunächst beobachtet fühlt und immer wieder still steht, »als wenn er auf etwas horchte«,⁴⁰ vergisst diese Sorge über der Betrachtung der »Statue« von Biblis und Kaunos. Die durch die Betrachtung der Statue herbeigespielte Geschichte der Biblis, die an der verbotenen Liebe zu ihrem Zwillingbruder zugrunde geht, versetzt ihn in heftige Bewegung, in »Traurigkeit und Wut«⁴¹ und eben dies wird von Domingo beobachtet.

Ob er tatsächlich schon bei der Betrachtung der Statue und der durch sie ausgelösten heftigen Reaktion beobachtet wird oder erst, wenn er matt auf das Kanapee fällt, ist nicht eindeutig zu entscheiden. »Unterdessen«, heißt es, »zeigt sich im Hintergrund der Pater Domingo, und bleibt eine Zeitlang

³⁹ Im unmittelbaren Anschluss an den ersten Akt des *Don Karlos* berichtet Schiller unter dem Titel *Briefe eines reisenden Dänen (Der Antikensaal zu Mannheim)* über die dort ausgestellten Werke und Kopien antiker Kunst (vgl. Schiller, Brief eines reisenden Dänen, in: ebd., S. 176–184). Hier heißt es: »Unter die besten Stücke in diesem Saale zähle ich noch [...] Kaunos und Biblis [...]« (Ebd., S. 182)

⁴⁰ Schiller, *Don Karlos* (Anm. 37), S. 347. Die Regieanweisungen werden im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl, der Text unter Angabe der Verszahl nach dieser Ausgabe zitiert.

⁴¹ Ebd.

stehen ihn zu beobachten«. ⁴² Es ist nicht ganz klar, wie weit zeitlich zurückreichend man das »unterdessen« verstehen darf. Im Sinne Diderots wäre eine Beobachtung der Beobachtung plausibel, Schiller hätte das aber auch sehr viel deutlicher machen können. Wie dem auch sei, in jedem Fall beobachten wir den Pater dabei, wie er Karlos heimlich beobachtet – eine Tatsache, die dann im Anfang des Dialogs von Karlos gleich explizit gemacht wird: »Der Erzpion verfolgt mich überall/ wie die Gerichte Gottes.« ⁴³

Dieser Dramenanfang lässt sich doppelt kennzeichnen. Zum einen bietet er die Szene einer gegenwärtigen Situation, die als solche mit ihren Relationen klar ist. Karlos ist in dieser ersten Szene des Dramas in einer Situation, in der er zugleich als Subjekt der Beobachtung (und somit als Subjekt eines verbotenen Begehrens) gezeigt wird, wie zugleich als Objekt der Beobachtung. Noch ohne, dass wir irgendetwas über Karlos' Problem im Einzelnen wissen, wird die Situation zwischen verbotenen Begehren, Überwachung und Verheimlichung als gegenwärtige Situation für Beobachter verständlich.

Zum anderen ist dieser Dramenanfang unhintergebar textuell und intertextuell. Die Gruppe von Biblis und Kaunos, die so heftige Reaktionen auslöst, dass sich Karlos auf ein Kanapee werfen muss, funktioniert nur als Element eines Textes. Zum einen, weil nicht jeder, der den Text liest, die Statue vor Augen hat, zum anderen, weil nicht jeder, der die wirkliche Statue sehen würde, sogleich wissen könnte, dass es sich um Biblis und Kaunos handelt. Worum es geht, ist einzig und allein, dass Karlos die Statue *als* die Statue von Biblis und Kaunos anschaut und dass er – offenbar – um die Geschichte *weiß*. ⁴⁴

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., V. 1f.

⁴⁴ Der Abguss, den Schiller in Mannheim gesehen hat, ist verschollen. Dieser Abguss der Gruppe, deren Original im Besitz des römischen Conte Anton Maria Fede war, kam 1731 mit vielen anderen Repliken von Düsseldorf nach Mannheim. In einem handschriftlichen Verzeichnis über die Verschickung von Düsseldorfer Kunstgegenständen nach Mannheim findet sich folgender Eintrag: »Le statue di Cavis et Byblis del conte Fede, 5 Fuß hoch.« Das Verzeichnis ist abgedruckt in: Claudia Braun, Ein Inventar von 1731, in: Der Antikensaal in der Zeichnungsakademie 1769–1803. Ausstellung des archäologischen Seminars der Universität Mannheim (22.11.–10.12.1982), Mannheim 1984, S. 21–29, hier S. 27. Gottlieb Martin Klauer hat im Auftrag der Herzogin Anna Amalia 1780 eine Kopie dieser Replik hergestellt, die heute im Rokosaal der Weimarer Anna Amalia Bibliothek steht (Abb. 3). Außerdem gibt es eine von Pompeo Girolamo Batoni um 1730 angefertigte Zeichnung dieser Gruppe (vgl. Dirk Kocks, Antikenzeich-



Abb. 3: *Kaunos und Biblis*, Martin Gottlieb Klauer, 1780. Die Gruppe steht in der Anna Amalia Bibliothek in Weimar. Klauer hat sie im Auftrag der Herzogin nach dem Abguss, der im Mannheimer Antikensaal zu sehen war, angefertigt.



Abb. 4: *Cupid and Psyche*, Pompeo Girolamo Batoni. Die Zeichnung ist Teil der Sammlung in der Eton College Library, Windsor.

nung im 18. Jahrhundert, in: *Der Antikensaal in der Zeichnungsakademie 1769–1803*, S. 63–95, hier S. 80). Dass diese Zeichnung hier und auch im Katalog des Eton College, wo sich das Original befindet, als »Amor und Psyche« bzw. »Cupid and Psyche« (Abb. 4) bezeichnet wird, liegt daran, dass die ursprünglich vom Conte Fede aufgefundene Marmorgruppe nicht vollständig war. Der Conte Fede ließ sie vom französischen Bildhauer Pierre Le Gros vervollständigen. Da die Gruppe bis auf die sich abwendende Kopfbewegung und die abwehrende Handbewegung der Knabenfigur mit der hellenistischen Gruppe »Amor und Psyche« übereinstimmt, geht man heute davon aus, dass auch das Original des Conte Fede ursprünglich eine Amor und Psyche-Gruppe gewesen ist, die Le Gros aber als »Kaunos und Byblis« vervollständigt hat. Vgl. hierzu Wolfgang Schiering, »Kaunos und Byblis« oder »Amor und Psyche«. Wirkungen und Wanderung einer antiken Marmorgruppe von Rom nach Emkendorf, in: *Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte* 25.1 (1994), S. 47–53.

Der Hinweis in der Regieanweisung auf die Statue von Biblis und Kaunus funktioniert nur im Text – und sie verweist letztlich auch wieder auf einen Text, die Statue selbst gibt der im Text erzählten Geschichte nur einen Körper, der sie gleichsam beobachtbar macht.

Der Text, den man als Leser bei Ovid nachlesen kann und auf den Schiller am Anfang hinweist, verdichtet die Szene bei Don Karlos zu einer Art Leitmotiv des Dramas. Dazu gehört natürlich zunächst das Inzestmotiv (mit tödlichem Ausgang), das – wenn auch hier zwischen Schwester und Bruder – für Don Karlos zentral ist.⁴⁵ Zum anderen aber, und das scheint mir noch wichtiger, ist der Ovidtext ein Text über die Differenz von Schriftlichkeit und Mündlichkeit im Hinblick auf die Kommunikation von Verbotenem. Da Biblis die Scham über die inzestuöse Liebe den Mund verschließt, greift sie zur Schreibtafel, um das Verbotene gleichwohl zu bekennen. Der Konflikt zwischen Begehren und Frevel lässt Biblis zum Medium der Schrift greifen und schlägt sich noch in der Schreibszene selbst, die szenisch vergegenwärtigt wird, nieder. Ovid schreibt: »Die Rechte hält den Griffel, die Linke das leere Wachstäfelchen. Sie setzt an und zögert, schreibt und verurteilt das Geschriebene, ritzt ein und löscht aus, ändert, bemängelt und billigt.«⁴⁶

Nachdem sie dann ihr Geheimnis der Schrift anvertraut hat, lässt sie das Wachstäfelchen, das ihr als böses Vorzeichen auch noch aus der Hand fällt, dem Bruder überbringen. Als dieser ihr Begehren aber empört und brüsk abweist und fast den Boten tötet, bereut Biblis, das Medium der Schrift gewählt zu haben:

Ich hätte doch selbst reden und mich nicht dem Wachstäfelchen anvertrauen,
sondern dem Bruder Auge in Auge meine rasende Leidenschaft offenbaren
sollen. Er hätte die Tränen, das Gesicht der Liebenden gesehen: Mehr hätte ich
sagen können, als was das Täfelchen aufnahm.⁴⁷

Es ist klar, in welcher vielfältigen Beziehung nicht nur das Inzestmotiv, sondern gerade auch das Medienmotiv zum Text von *Don Karlos* steht. Als regelrechtes Briefdrama thematisiert es pausenlos die Kommunikation von

⁴⁵ So schon Sitte: »Sprichwörtlich war die ›Kaunische Liebe‹ geworden für ein unglückliches, ein unrechtes oder unnatürliches Liebesverhältnis. Als ›Spruch‹, als ›Motto‹ sollte das Bildwerk an der Stirne des »Dom Carlos« stehen.« (Heinrich Sitte, Im Mannheimer Antikensaal, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 20 [1934], S. 150–158, hier S. 154)

⁴⁶ Ovid, Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 489.

⁴⁷ Ebd., S. 495.

geheimen Botschaften und die medienspezifischen Gefahren, die mit mündlichen wie schriftlichen Botschaften verbunden sind.⁴⁸ Es ist hier nicht der Ort, das im Einzelnen zu entfalten, klar ist aber, dass der Anfang des *Don Karlos* in der Thalia-Fassung in mehrfacher Hinsicht eine Situation setzt, die in ihrer Qualität höchster Verdichtung als Leitmotiv für den ganzen Text lesbar ist.

In der ersten Buchfassung wie auch in den diversen Theaterfassungen, die überliefert sind, hat Schiller diesen Anfang komplett gestrichen – und auch die Dialogpassagen zwischen Karlos und dem Pater Domingo radikal umgestaltet (aus 330 Versen werden 135 in der ersten Buchfassung und 75 in der Hamburger Bühnenfassung). Es entfällt das Diderot'sche ›Tableau‹ mit seiner doppelten Beobachtung, stattdessen heißt es nun in der Buch- und der Rigaer Theaterfassung, Karlos und Domingo/Perez »kommen im Gespräche«;⁴⁹ es entfällt auch die Szene mit der Statue von Biblis und Kaunus. Schiller hat die *tableau*- und intertextinduzierte Verdichtung und Selbstreflexion durch eine Reflexion des Anfangs ersetzt, indem das Drama nun, und dann auch in allen weiteren Fassungen, mit den berühmten Zeilen beginnt: »Die schönen Tage in Aranjuez sind nun zu Ende.«⁵⁰ Der Bezug auf das Ende als Anfang des nun einsetzenden Dramas und die später erwähnte vergebliche Dauer des achtmonatigen Aufenthalts in Aranjuez fehlte in der Thalia-Fassung ganz. Während in der Thalia-Fassung, ausgehend von dem ›Tableau‹ der potenzierten Beobachtung, die gegenwärtige Situation von Karlos' Geheimnis und Domingos Versuch, es dem Prinzen zu entlocken, dominiert, wird in der Buchfassung das ganze Gespräch zwischen Domingo und Karlos auf die Vorgeschichte zwischen Karlos und seiner Mutter beschränkt. Die leitmotivische Funktion des hochverdichteten Anfangstableaus der Thaliafassung wird nun, zum Teil wenigstens, in die Figurenrede hineinverlagert, etwa durch die neu hinzugefügten Verse, die bis zur Ausgabe letzter Hand alle Streichorgien Schillers überstanden haben und auch in den Theaterfassungen enthalten sind: »Karlos: Doch hab ich immer sagen hören, daß/ Geberdenspäher und Geschichtenträger/ des Uebels mehr auf dieser Welt gethan, als Gift

⁴⁸ Oliver Simons, Die Lesbarkeit der Geheimnisse. Schillers »Don Karlos« als Briefdrama, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XVI (2006), S. 43–60; Niels Werber, Technologien der Macht. System- und medientheoretische Überlegungen zu Schillers Dramatik, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 40 (1996), S. 210–243.

⁴⁹ Die Buchfassung setzt einfach dieses Gespräch, ohne Nebentext.

⁵⁰ Schiller, Don Karlos (Anm. 37), V. 1f.

und Dolch in Mörders Hand nicht konnten.«⁵¹ Ein klarer Selbstkommentar des Stücks, das eben ein solches Gewebe aus Bespitzelung und Denunziation als die eigentliche Tragödie vorführen wird.

Der Medienwechsel vom Lesedrama in der Zeitschrift zum Drama im Buch und für das Theater führt zu einem stark veränderten Anfang. Die Anfänge von Buchfassung und Theaterfassungen unterscheiden sich dagegen kaum. Je mehr also, wie in der *Thalia*, das Drama dezidiert Lesedrama ist, desto stärker und gleichsam theatraler sind die Momente der leitmotivischen Verdichtung am Anfang bzw. der Selbst- und Medienreflexion.

Das kann man abschließend noch an einer anderen ›Anfangsszene‹ des *Don Karlos* zeigen. Schiller hatte die Publikation des *Don Karlos* in der *Thalia* kurz vor der zentralen Begegnungsszene zwischen Marquis Posa und dem König abgebrochen. Diese Szene bedeutet damit nicht nur bezogen auf den Entstehungsprozess und den Neueinsatz der Handlung mit der neuen Hauptfigur Posa, sondern auch medial einen neuen Anfang *innerhalb* des Dramas. Dieser Neueinsatz der Handlung in Szene III, 10 beginnt schon am Ende von III, 9 und nimmt nun Momente des gestrichenen Anfangs der *Thalia*-Fassung insofern wieder auf, als er wiederum ein potenziertes Diderot'sches Beobachtertableau enthält, in dem allerdings die Aktanten ausgetauscht sind. Es heißt:

Er [Posa, JL] macht einige Gänge durch das Zimmer, und bleibt endlich in ruhiger Betrachtung vor einem Gemälde stehen. Der König erscheint in dem angränzenden Zimmer, wo er einige Befehle giebt. Alsdann tritt er herein, steht an der Thüre still, und sieht dem Marquis eine Zeit lang zu, ohne von ihm bemerkt zu werden.

Zehnter Auftritt

Der König und Marquis von Posa.

Dieser geht dem König, so bald er ihn gewahr wird, entgegen, und läßt sich vor ihm auf ein Knie nieder, steht auf und bleibt ohne Zeichen der Verwirrung vor ihm stehen.⁵²

Nachdem der König Posa zunächst auf seiner Schreibtafel gefunden hatte, versehen mit doppelter Anstreichung (III, 5), so sieht er diesen, der nie seine Nähe gesucht hat, jetzt als einen ihn ignorierenden Betrachter eines Gemäldes. Dass der König sich Posa und nicht etwa dieser dem König zuwendet, wird hier – am Anfang ihrer Begegnung – in einem ›Tableau‹ aus

⁵¹ Ebd., V. 72–75.

⁵² Ebd., S. 506.

Beobachterrelationen verdichtet. In genauer Umkehrung zum Anfang in der Thalia-Fassung ist der Betrachter des Kunstwerks hier nicht, wie dort Karlos angesichts der Biblis und Kaunus-Gruppe, unruhig bzw. im Affekt und außer sich, sondern im Gegenteil ganz ruhig – Posa ist noch im Vorzimmer des Königs ganz bei sich. Und der Beobachter ist nicht der Pater, der im Dienste des Königs spioniert, sondern der König selbst, der sich von der Ruhe des Gemäldebetrachters und seiner nicht-theatralen Authentizität gleichsam verführen lässt. Am Anfang der Szene und am Anfang alles nun Folgenden steht so wiederum ein ›Tableau‹, nämlich eine Situation der Beobachtung, die in hoher Verdichtung das Anti-Theatrale als Modus der Verführung reflektiert. Interessanterweise nun ist gerade in den Theaterfassungen diese Regieanweisung nicht enthalten. Eine so komplexe Situation aus potenziert Beobachtung als tableauartige Verdichtung der Beziehung zwischen Posa und dem König schien Schiller wie auch das Anfangstableau in der Thalia-Fassung nur im Medium von Schriftlektüre und Imagination realisierbar.

DIRK NIEFANGER

Metadramatische Anfänge im Lesedrama des 18. Jahrhunderts

Wann fängt ein Drama an? Beginnt es mit der sich sukzessive vollziehenden Bühnenhandlung, also mit dem, was man auf dem Theater als sich veränderndes Geschehen erlebt, oder mit der ersten Seite des schriftlichen Damentextes? Die Antwort hängt nicht unwesentlich von der Frage ab, was mit dem Begriff ›Drama‹ eigentlich erfasst sei. Bezieht man ihn, wie es tendenziell eher die Theatermacher und Theaterwissenschaftler vorziehen, primär auf die auf den Brettern gezeigten Vorgänge, sieht man den Damentext nur als Schwundstufe der eigentlichen Kunstform – der Aufführung – dann beginnt das eigentliche Drama, wenn sich der Vorhang einem größeren Publikum öffnet: »Das Drama ist wesentlich Theater, statt zum einsamen Entziffern zum gemeinsamen Erfahren gedacht.«¹ Der Ausdruck ›Drama‹ – so schließt etwa Szondi – beziehe sich allein auf alles »für die Bühne Geschriebene«.² Vertritt man aber die Position vieler Dichter, Buch- und Literaturwissenschaftler, beginnt der Damentext schon mit dem Titel des Buches oder, wenn man die Paratexte abrechnet,³ zumindest mit seiner ersten Seite. Die ›Nebentexte‹⁴ wie Personenverzeichnis, Inhalts- und Ortsangaben sind dann Bestandteile des Dramas und leiten es nicht selten ein. Prämisse meiner folgenden Überlegungen ist die zweite Alternative. Ich gehe vom Drama als Lesetext aus, der meist als Theatertext aufgeführt werden kann, aber nicht muss. Da in der Theatersemiotik der Begriff ›Text‹ auch für das gebraucht wird, was wir als Geschehen auf der Bühne sehen oder uns beim Lesen zumindest vorstellen, dort zu sehen, unterscheide ich zwischen ›schriftlichem‹ Damentext und ›visuellem‹ Theatertext.⁵ Im ei-

¹ Ivan Nagel, *Drama und Theater. Von Shakespeare bis Jelinek*, München 2006, S. 12.

² Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*, Frankfurt a.M. 1963, S. 13.

³ Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1989.

⁴ Vgl. Klaus Weimar, *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*, Tübingen ²1993, S. 57–69, bes. S. 61–65.

⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd. 3: *Die Aufführung als Text*, Tübingen ²1988. Vgl. auch: Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin ³2003, S. 74–82.

nen Fall ist die von Diderot so genannte ›Vierte Wand‹ zwischen Bühne und Publikum⁶ elementarer Teil der gezeigten Performanz, im anderen Fall wird sie bestenfalls antizipiert. Dann allerdings muss ich voraussetzen, dass ich mir beim Lesen eines Dramas beides vorstelle, die Aufführung und die Dramenerzählung. Insofern wäre dann das Lesen eines Dramas erst einmal wesentlich komplexer als sein Schauen auf der Bühne. Denn es würde eine höhere, zudem gedoppelte Imaginationskraft verlangen.

I. Lesedrama im 18. Jahrhundert

Beides – Lesedrama und Theater – sind im Prinzip zwei gleichberechtigte ästhetische Erscheinungen, die miteinander zwar verwandt nicht aber identisch sind und auch keinen gemeinsamen Ursprung im engeren Sinne aufweisen. Denn an beiden Produkten sind unterschiedliche Ensembles von Gestaltern beteiligt, von denen allein der Autor identisch ist: Verleger, Setzer, Schauspieler, Regisseur usw. Wie sehr gerade im 18. Jahrhundert das Lesedrama eine etablierte Gattung darstellt, erfahren wir zum Beispiel aus Goethes Theaterroman *Wilhelm Meister* (1795/96). Neben dem *Hamlet*-Erlebnis Wilhelms erscheint dessen Lesung eines Ritterdramas im Wirtshause auf dem Markte von herausragender Bedeutung für das grundsätzliche Verständnis von Drama und Theater. Gezeigt wird die durch Punsch, überzogene Empathie und nationale Gesinnung gesteigerte Wirkung eines Stückes, aber eben nicht als Aufführung, sondern als Lesung:

Man setze sich nieder. Wilhelm bemächtigte sich des Exemplars und fing zu lesen an. [...] Gegen den fünften Akt ward der Beifall lärmender und lauter, ja, zuletzt, als der Held wirklich seinem Unterdrücker entging und der Tyrann gestraft wurde, war das Entzücken so groß, daß man schwur, man habe nie so glückliche Stunden gehabt.⁷

Die Lesung führt schließlich zu »Verwüstungen« des Lokals, so dass die »Scharwache« für Ordnung sorgen muss:

⁶ Vgl. Denis Diderot, *Œuvres Esthétiques*, ed. Paul Vernière, Paris 1988, S. 231; ebenso: *Das Theater des Herrn Diderot*. Aus dem Französischen übers. von Gotthold Ephraim Lessing, hg. von Klaus-Detlev Müller, Stuttgart 1986, S. 340.

⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, I. Abt., Bd. 21, S. 197f.

Wilhelm, vom Lesen sehr erhitzt, hatte genug zu tun, um mit Beihülfe des Wirts die Leute durch Geld und gute Worte zu befriedigen und die Glieder der Gesellschaft in ihren misslichen Umständen nach hause zu schaffen.⁸

Die »bösen Wirkungen [...], die ein geistreiches, lebhaftes und wohlgemeintes Dichterwerk« hervorbringen kann, hängen sicherlich auch von der Art und den Umständen seiner Rezeption ab.⁹ Die Passage zeigt aber, dass die heftige Wirkung eines Dramas nicht unbedingt an die Aufführung gebunden ist. Ein Hinweis auf die große Wirkung einer Shakespeare-Lesung in Barthold Feinds *Gedanken von der Opera* (1708) lässt vermuten, dass diese Ansicht im gesamten 18. Jahrhundert durchaus gängig war: Die Zuhörer hätten, »wenn sie des renommierten Englischen *Tragici* Shakespear Trauer=Spiele verlesen hören/ efft lautes Halses an zu schreyen gefangen/ und häufige Thränen vergossen«. ¹⁰ Von diesem lauten, vielleicht auch »szenischen« Lesen der Dramen, die wie die Aufführung in gewissem Maße auf Performanz setzen können, ist natürlich das stille Lesen zu unterscheiden, das diese allenfalls textgeleitet imaginiert. Aber auch dem stillen Lesen von Dramen wird im 18. Jahrhundert schon eine ungeheure Wirkung zugebracht. Bestes Beispiel hierfür sind wohl die Shakespeare-Lektüren Anton Reisers:

Hier war mehr als alles, was er bisher gedacht, gelesen und empfunden hatte. – Er las »Machethe«, »Hamlet«, »Lear«, und fühlte seinen Geist unwiderstehlich mit emporgerissen – jede Stunde seines Lebens, wo er den Shakespeare las, ward ihm unschätzbar. – Im Shakespeare lebte, dachte und träumte er nun, wo er ging und stund – und seine größte Begierde war, das alles, was er beim Lesen desselben empfand, mitzuteilen[.]¹¹

Für Anton Reiser führt der Weg bekanntlich vom Lesen zur Theaterleidenschaft. Die stille Shakespeare-Lektüre mündet schon bald in die legendären »*Shakespeare Nächte*«, den Lese- und Rezitierstunden mit seinem Freund Philipp Reiser.¹² Festzuhalten bleibt, dass die beiden wichtigsten Theater-

⁸ Ebd., S. 200.

⁹ Ebd.

¹⁰ Barthold Feind, *Deutsche Gedichte*. Faksimiledruck d. Ausg. von 1708, hg. von W. Gordon Marigold, Bern/Frankfurt a.M. 1989, S. 109.

¹¹ Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*. Ein psychologischer Roman, hg. von Ernst-Peter Wieckenberg, München ²1997, S. 201.

¹² Ebd.

romane des späten 18. Jahrhunderts das Lesen von Dramen thematisieren.

Die Unterscheidung von Lesedrama und gespieltem Theatertext gehört zweifellos zu den zentralen Diskussionspunkten der Dramenästhetik im 18. Jahrhundert, weil sie wesentlich zur Literarisierung der Gattung beiträgt. Klopstock etwa beharrt im »Vorbericht« zu seinem Trauerspiel *Der Tod Adams* darauf, dass sein Stück, auch »wenn wir gute Schauspieler haben« würden, aufgrund seiner Komplexität »niemals wird aufgeführt werden können. Ich habe es«, schreibt er, »auch nicht zu diesem Endzwecke gemacht«.¹³ Zu Beginn des Dramas wird seine Aufführbarkeit also bestritten. Ganz anders argumentiert Wieland in seinem Vorbericht zu *Lady Johanna Gray*, wenn er gleich am Anfang gegenüber dem Leser behauptet, durch die Aufführung seines Stückes würde »also das Ergötzen und die Rührung unendlich erhöht.« Und zwar wesentlich mehr als »man aus der bloßen Lesung des Stückes schöpfen würde«.¹⁴ Wiederum andere Akzente setzt der Artikel über das *Politische Trauerspiel* in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*. Hier wird mit Berufung auf den französischen Dramatiker Charles-Jean-François Henault konstatiert, dass diese Art von Trauerspiel aus didaktischen Gründen »mehr zum Lesen, als zur wirklichen Vorstellung dienen sollte«.¹⁵ Johann Jacob Bodmer ergänzt im nämlichen Artikel: »Ein Drama, das keinen Anspruch auf die Schaubühne macht, hat den wichtigen Vortheil, daß es sich um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern darf.«¹⁶ Es kann unbequeme Wahrheiten und dramatische Experimente leichter verwirklichen. Nach Bodmer muss die Bühnensituation mit dem Einsatz des Dramas nicht vergessen werden, weil sie von vornherein ausgeklammert sei. Dass radikale Dramenexperimente im 18. Jahrhundert eine gewisse Affinität zum Lesedrama hatten, kann man gut an Goethes *Götz von Berlichingen* sehen. Noch im Brief an Humboldt vom 30. Juli 1804 sieht der Verfasser »seine Grundrichtung antitheatralisch«, wobei es fast unmöglich sei, ihn einigermaßen »aufführbar zu machen.«¹⁷

¹³ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Tod Adams*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, hg. von Karl August Schleiden, München/Wien 41981, S. 775.

¹⁴ Christoph Martin Wieland, *Werke*, hg. von Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, München 1967, Bd. III, S. 8.

¹⁵ Art. »Politisches Trauerspiel«, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771–1774, Bd. 3, S. 592–597, hier S. 592.

¹⁶ Ebd., S. 595.

II. Sukzessive Anfänge des Lesedramas

Wann beginnt eigentlich das Lesen eines Dramas? Aller Anfang könnte so einfach sein; er ist da, wo alles beginnt. Die Textwissenschaft macht es sich da gewiss nicht unnötig schwer: Gehören Para- oder Nebentexte zum Text oder nicht? Reden wir von einem Text oder einem Textensemble, wenn wir den Begriff ›Drama‹ verwenden? Beginnt ein ›Drama‹ erst auf der vorgestellten Bühne oder schon mit dem Vorbericht, dem Prolog oder dem Vorspiel? Unterscheiden sich Vorspiel, Vorrede, Prolog und Vorbericht durch ihre Spielbarkeit, die Rollenzuweisung oder den theatralischen Druck? Die Beantwortung solcher Fragen bestimmt nicht unwesentlich das, wovon wir reden.

Deshalb erscheint beim Lesedrama der Anfang noch uneindeutiger als bei der Aufführung: So stellt sich ja die grundsätzliche Frage, ob es mit dem gedruckten Text oder mit dem antizipierten Bühnenstück beginnt? In einigen Dramen werden nicht zuletzt deshalb beide Anfangsstationen mit unterschiedlichen Titeln markiert. Die Stücke fangen also je nach Rezeptionsmodus anders an. Sehr signifikant ist diese Differenz etwa bei der berühmten Barockkomödie *Horribilicribrifax* von Andreas Gryphius. Hier unterscheiden sich Haupt- und Binnentitel vollständig. Während das Lesedrama als Buch den Titel des Protagonisten trägt, »Horribilicribrifax. Teutsch«, findet man zu Beginn der Dramenhandlung im engeren Sinn lediglich den abstrakteren Titel »Wehlende Liebhaber« und den Gattungshinweis »Scherz=Spiel«. ¹⁷ Weniger auffällig erscheint die Titeldifferenz beim anonymen Hamburger Singspiel *Emma und Eginhard* (Musik: Georg Philipp Telemann). Der ausführliche barocke Doppeltitel des Buches nennt die Gattung und erinnert an die bereits stattgefundene erste Aufführung: »Die Last=tragende Liebe/ Oder Emma und Eginhard in einem Sing=Spiele auf dem Hamburgischen Schau=platze Anno 1728 aufgeführt.« ¹⁸ Zwischen dieser Überschrift und dem schriftlichen Bühnentext, der

¹⁷ Goethe an Wilhelm v. Humboldt, 30. Juli 1804, in: Goethe, Werke (Anm. 7), IV. Abt., Bd. 17, S. 171–175, hier S. 171.

¹⁸ Andreas Gryphius, *Horribilicribrifax* Teutsch. Scherzspiel, hg. von Gerhard Dünnhaupt, Stuttgart 1988, S. [3], 15. Vgl. hierzu Dirk Niefanger, *Dramentitel im 17. Jahrhundert. Zur Nutzung des VD 17 zur literaturwissenschaftlichen Feldforschung. Eine Projekt-skizze zum Barockdrama als Lesetext*, in: Claudia Fabian (Hg.), *Schmelze des barocken Eisbergs? Das VD 17 – Bilanz und Ausblick. Beiträge des Symposiums in der Bayerischen Staatsbibliothek München am 27. und 28. Oktober 2009, Wiesbaden 2010*, S. 73–92.

nur mit den Namen der beiden Hauptfiguren betitelt ist, findet sich u.a. eine Zuschrift der Hamburgischen Oper an ihre Liebhaber, also ein Lese-text.

Der vorliegende Beitrag geht davon aus, dass ein Drama als Textensemble mit seinem Titelblatt beginnt und die Phase des Drameneinstiegs in die erste Szene hineinreicht. Der Einsatz des Dramas wird also nicht als Augenblick, sondern als Folge unterschiedlicher Texte und unterschiedlich antizipierter Performanzakte (Widmung, Ansprache, Theaterstück usw.) gefasst. Der Anfang eines Dramas erfolgt sukzessive.

Ein Ensemble von Drama, Theorietext und Erzählung stellt jenes Buch paradigmatisch dar, das im 18. Jahrhundert das Gefühl für die spezifische Bühnensituation mit der Einführung der Vorstellung einer ›Vierten Wand‹ zwischen Spielern und Publikum wesentlich beeinflusst hat: *Das Theater des Herrn Diderot*, die von Lessing 1760 übersetzte Theatertheorie des französischen Enzyklopädisten. Sie hat wesentlich dazu beigetragen, die fiktionale Illusion als Essenz der dramatischen Darstellung im 18. Jahrhundert zu etablieren: »Man stelle sich an dem äußersten Rand der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele als ob der Vorhang nicht aufgezo-gen würde.«²⁰

Obwohl die Bestimmung primär für ein aufgeführtes Drama relevant erscheint, arbeitet sie mit dem Vorstellungsvermögen von Publikum und Schauspieler. Beide müssen so tun, als ob der jeweils andere nicht anwesend sei. Ein durchaus vergleichbares Imaginationsvermögen, das sich ganz aufs Fiktionale konzentriert, verlangt im Grunde auch das Lesedrama. Bodmer behauptet einige Jahre später sogar, dass in diesem Fall »die Phantasie [...] weniger Mühe« habe »sich aus einem Zimmer ins andere zu begeben, sich vom Morgen zum Abend, vom heutigen Tage zum folgenden zu versetzen. Hier [sei] nichts, was ihr entgegen arbeite.«²¹ Und tatsächlich setzt Diderot in seinen *Unterredungen über den ›Natürlichen Sohn‹* paradoxerweise aufs Lesen, nicht aufs Aufführen, um die vollkommene Illusion beim Theaterschauen zu belegen. Das macht er, obwohl er – in Lessings Übersetzung – zweifelsfrei konstatiert: »Ein Schauspiel ist nicht sowohl gemacht, gelesen, als vielmehr vorgestellt zu werden.«²² Denn es ist Dorval, der fiktive Autor,

¹⁹ Anonym, *Die Last=tragende Liebe/ Oder Emma und Eginhard in einem Sing=Spiele auf dem Hamburgischen Schau=platze Anno 1728 aufgeführt*, Hamburg 1728.

²⁰ *Das Theater des Herrn Diderot* (Anm. 6), S. 340.

²¹ Art. »Politisches Trauerspiel« (Anm. 15), S. 595.

²² *Das Theater des Herrn Diderot* (Anm. 6), S. 87.

nicht der Ich-Erzähler der Unterredung, der dieses viel zitierte Votum vorbringt. Der Ich-Erzähler fragt ihn vorher nach dem schriftlichen Text, um sich ein vollständiges Bild von dem Drama machen zu können.

Für unser Thema ist der Anfang des narrativen Rahmens²³ einschlägig, der kunstvoll um Diderots Schauspiel *Der natürliche Sohn* geflochten ist und ohne den der Text heute vermutlich kaum rezipiert würde. Denn mit einer fiktional-autobiographischen Erzählung setzt das Lesedrama ein, nicht mit dem ersten Auftritt:

Der sechste Band der ›Enzyklopädie‹ war ans Licht getreten, und ich hatte mich auf das Land begeben, Ruhe und Gesundheit da zu suchen, als eine Begebenheit von ebenso merkwürdigen Umständen, als merkwürdig die Personen derselben waren, die Verwunderung und das Gespräch der ganzen Gegend ward.²⁴

Diese Geschichte erfährt der Ich-Erzähler dreimal, als Erzählung Dorvals, die dem Leser aber nicht mitgeteilt wird, als Theaterstück, dem der Erzähler heimlich bis zum Ende des vierten Aktes beiwohnt, und über das im Erzähltext abgedruckte Schauspiel. Schon durch seine Platzierung erscheint es als Lesedrama; es fungiert als Herzstück der theatertheoretischen Narration *Unterredungen über den natürlichen Sohn* von Diderot. Hier wird es als ein fünftaktiges Schauspiel präsentiert, das diejenigen aufführen wollen, die diese Geschichte erlebt haben; sie spielen entscheidende Momente ihres Lebens in den Räumen ihres Hauses ohne öffentliches Publikum nach, bis ihnen am Ende des vierten Aktes die Tränen ein Weiterspielen versagen. »Wir brauchten dazu keine Bühne aufzubauen«, wird einer der Protagonisten, der gleichzeitig der fiktive Initiator des Stückes und Dorvals Vater ist, zitiert. Dorval selbst, Autor des Stückes, Erzähler seiner Geschichte und Hauptfigur in einem, versteckt den Ich-Erzähler im Saal, wo das Schauspiel im Kreis der Spieler ohne sonstige Zuschauer aufgeführt wird. Der Ich-Erzähler wohnt dem Stück also bei, während es im Text als Schauspiel – das erkennen wir an Satz und Typographie – präsentiert wird. Der Text erzählt sowohl vom Stück selbst als auch von seiner spezifischen Rezeption. ›Erzählen‹ ist hier im Sinne der transgenerischen Narratologie gemeint.²⁵

²³ Vgl. hierzu Werner Wolf, Prologe als Paratexte und/oder dramatische (Eingangs-)Rahmungen? ›Literarische Rahmung‹ als Alternative zum problematischen Paratext-Konzept, in: Frieder Ammon/Herfried Vögel (Hg.), *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, München 2008, S. 79–98.

²⁴ *Das Theater des Herrn Diderot* (Anm. 6), S. 10.

²⁵ Vgl. Ansgar Nünning/Roy Sommer, *Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse*, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 105–128.

Die metadramatische Anlage des Lesedramas funktioniert nur mit seinem spezifischen narratologischen Rahmen, insbesondere durch seinen ›Ein-satz‹ als Lesedrama. Die Ironie der Geschichte ist, dass gerade Dorval, der Autor und Erzähler seiner Geschichte und der Urheber jener ›untheatralen‹ Inszenierung ohne ›Vierte Wand‹, derjenige ist, der für das Primat der Bühne beim Drama eintritt und nicht der fiktive Ich-Erzähler mit dem Namen Diderot, der uns den *Natürlichen Sohn* als Lesetext mit narrativer Rahmung präsentiert.

Kurzum, ohne sich Gedanken über medial grundlegend unterschiedliche Anfänge im Lesedrama und in Theatertexten zu machen, kann man Dramenanfänge eigentlich nicht erforschen. Immerhin finden sich die meisten metadramatischen Expositionen, also solche Dramenanfänge, die die mediale Situation des Dramas und seine Dispositive thematisieren, reflektieren oder komisieren, in Lesedramen und nicht in Theatertexten.²⁶

Wenn ich also von metadramatischen Anfängen rede, so gehe ich von der Beobachtung aus, dass ein Lesedrama eben nicht mit der eigentlichen Handlung einsetzt, sondern mit den ersten Seiten des Textensembles, das sich als Drama dem Publikum auf dem Buchmarkt präsentiert. Der Einsatz des Theatertextes auf der Bühne folgt grundlegend anderen Mediendispositiven. Er erlaubt zum Beispiel kein Zurückblättern oder längeres Nachdenken, er verlangt ein vielschichtiges Sehen, Hören und Begreifen, und er ist vor allem gezwungen in relativ kurzer Zeit, will man jedenfalls den Zuschauer bei der Stange halten, grundlegende Rahmenbedingungen – Vorgeschichte, handelnde Figuren, Konflikt – zu klären. Deshalb bleibt dramenökonomisch gesehen kaum Zeit für ästhetische oder didaktische Reflexionen, auf die üblicherweise das Metadrama zielt. Hierfür ist aber Platz in den ›untheatralen‹ Rahmungen der Bühnenhandlung.

Dass die metadramatischen Dramenanfänge in der Regel hier vor Beginn des eigentlichen Bühnengeschehens zu finden sind, hat sicherlich auch mit dem Illusionspostulat zu tun, das bei der Diskussion von Dramenanfängen als Problemfeld ausgemacht werden kann. Mit der Platzierung der meta-

²⁶ Zum Begriff des Metadramas vgl. Karin Vieweg-Marks, *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt a.M. 1989; Joseph Kiermeier-Debre, *Eine Komödie und auch keine. Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke*, Stuttgart 1989; Dirk Niefanger, *Geschichte als Metadrama. Theatralität in Friedrich Schillers »Maria Stuart« und seiner Bearbeitung von Goethes »Egmont«*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg 2007, S. 305–323; sowie Gerhard Fischer/Bernhard Greiner (Hg.), *The Play within the Play and the Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, Amsterdam u.a. 2007.

dramatischen vor die inhaltliche Exposition soll offenbar der sensible Einstieg in die eigentliche Dramenhandlung – in die Illusion der Bühnenerzählung – nicht gestört werden; eine Überlagerung mehrerer Reflexionsebenen bei Handlungsbeginn könnte beim Publikum eine Abwehrhaltung evozieren.

Natürlich gibt es einige Fälle eines metadramatisch komplexen Einstiegs in die eigentliche Handlung. Goethes *Iphigenie* etwa thematisiert in ihrem Eingangsmonolog Probleme ihrer Rollendifferenz; ähnliches findet man im *Engländer* von Lenz, wenn Robert Hot sich mit dem Theater-Mythologem »Proteus« bezeichnet. Selbst den Ausdruck »neue Scharteke« in der ersten Szene von Lessings *Jungem Gelehrten* könnte man sicherlich als augenzwinkernde Selbstreferenz lesen. Keinen Zweifel am metadramatischen Einstieg wird man schließlich bei Ludwig Tiecks *Die Sommernacht* hegen; hier taucht Shakespeare als erste Bühnenfigur auf.²⁷ Dies sind aber, meines Erachtens, Sonderfälle, die kaum die Illusion der Handlung stören. Werden metadramatische Hinweise als nötig erachtet, werden sie im 18. Jahrhundert in aller Regel als Teil der Rahmung vor, selten auch mal hinter²⁸ die eigentliche Handlung gesetzt.

III. Typen metadramatischer Anfänge des Lesedramas

Im Folgenden führe ich einige markante Fälle metadramatischer Einstiege an, die man typologisch nach Form und Ort im Textensemble Drama unterscheiden kann. Eine umfassende Typologie möglicher metadramatischer Einstiege ins Lesedrama ist damit sicherlich nicht geleistet, zumal nicht annähernd alle Dramentexte des 18. Jahrhunderts gesichtet wurden.

²⁷ Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe, hg. von Wilfried Barner u.a., Frankfurt a.M. 1985ff., Bd. 1, S. 141, und Jakob Michael Reinhold Lenz, Werke und Briefe, hg. von Sigrid Damm, Frankfurt 1992, Bd. 3, S. 317. Vgl. Goethe, Werke (Anm. 7), Abt. I, Bd. 10, S. 3f., und Ludwig Tieck, Schriften. 1789–1794, hg. von Achim Hölter, Frankfurt 1991, S. 13.

²⁸ Vgl. Schillers Anmerkung am Schluss des Dramenfragments »Der versöhnte Menschenfeind« (1788), in: Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1984, Bd. 2, S. 1075.

III. 1. Titel und Titelblätter

Der erste Typ metadramatischer Exposition findet sich im Titel des Dramas, der beim Lesen zwangsweise zuerst in den Blick kommt. Christian Gottlieb Lieberkühns Drama *Die Lissabonner* trägt im vollständigen Titel Hinweise auf eine damals avantgardistische Gattung, das bürgerliche Trauerspiel, und die Aktzahl. Es erinnert zudem an seine Erstaufführung durch die Schuchische Schauspielgesellschaft zu Breslau am 29. Januar 1757.²⁹ Solche Hinweise haben eine gewisse Tradition; sie kommen in Barockdramen aus dem schulischen und höfischen Umfeld öfter vor, um den Text durch den Anlass der Erstaufführung zu adeln. Über den eigentlichen Anlass erfahren wir bei Lieberkühn indes nichts. Die Nennung der Erstaufführung gibt vielmehr Auskunft über die prinzipielle Spielbarkeit des Stückes. Sie wird durch das Vorwort ergänzt, hier heißt es, das Stück habe »die Probe der Vorstellung, und wie mir versichert, nicht ohne Beyfall ausgehalten.«³⁰ Im Verzeichnis der *dramatis personae* vor dem eigentlichen Stück findet sich durch die Liste der in der Erstaufführung aktiven Schauspieler ein weiterer konkreter Verweis auf die Vorstellungspraxis. Außerdem macht die Erinnerung an die Erstaufführung gleich zu Anfang deutlich, dass der vorliegende gedruckte Text nicht nur als Geschichte, sondern auch als potentiell Theaterstück zu lesen ist. Die Titelergänzung mit Nennung der Schauspieltruppe implantiert also eine antizipierte Inszenierung, die zu einem parallelen Rezeptionsvorgang zwingt.

Das bürgerliche Trauerspiel *Die Lissabonner* verbindet inhaltlich die Katastrophe des Erdbebens von Lissabon im Jahre 1755 mit einer Familiengeschichte der Hauptfiguren. Die Vermutung liegt nahe, dass die ausgestellte Spielbarkeit des Stückes und die höchst aktuelle Anbindung der Geschichte an das in ganz Europa diskutierte Erdbeben dazu diente, das Drama im kulturellen Feld durchzusetzen. Es würde zu Ungers auch durch weitere Belege gestützte Vermutung passen, der Autor Lieberkühn habe die Ambition gehegt, »sich im Feld der Literatur zu positionieren.«³¹

²⁹ Vgl. Christian Gottlieb Lieberkühn, *Die Lissabonner*, ein bürgerliches Trauerspiel in einem Aufzuge. Von der Schuchischen Schauspielgesellschaft zu Breslau den 29. Jänner 1757 zum erstenmahl aufgeführt, mit einem Nachwort hg. von Thorsten Unger, Hannover-Latzten 2005 [anonyme Erstausgabe Breslau 1758].

³⁰ Ebd., S. 52, zit. im Nachwort von Thorsten Unger; im Original von 1758: Blatt 1f. der Vorerinnerung.

³¹ Thorsten Unger, Nachwort, in: ebd., S. 41–52, hier S. 52. Der anonyme Erstdruck des Trauerspiels spricht allerdings gegen diese These.

Der vielleicht bekannteste nicht inszenierbare Titeleintrag findet sich in Lessings *Minna von Barnhelm*; die Berliner Handschrift, die dem Erstdruck zugrunde liegt, zeigt einen suggestiven Zusatz von Lessings Hand: »Verfertigt im Jahre 1763«, ³² die die Erstausgabe von 1767 aber nicht übernimmt. Lessings Ergänzung ist auch nicht ganz richtig, denn die endgültige Ausarbeitung der *Minna* zieht sich noch bis in die ersten Berliner Jahre nach 1765 hin. Heute erscheint Lessings handschriftliche Titelergänzung in den meisten Ausgaben des Lustspiels. Die Forschung ist sich darüber einig, dass sie nicht auf die tatsächliche Entstehung, sondern auf den historischen Hintergrund verweist. ³³ Der Hubertusbürger Frieden vom 15. Februar 1763, der hier gemeint ist, beendete den Siebenjährigen Krieg. Der Bezug zum Stück ist evident, es setzt die Auflösung der sächsischen Freibataillone der preußischen Armee nach dem Krieg voraus. Die Handlungszeit des Stückes könnte man also mit der Angabe zur angeblichen Niederschrift zusammenbringen. Die metadramatische Exposition auf dem Titel macht insofern zweierlei deutlich: Erstens soll man sich die Abfassung des vorliegenden Stücks unter dem Eindruck historisch bedeutsamer Ereignisse denken. Und zweitens betont der Zusatz auch die poetische Gemachtheit des Folgenden. Hier wird ja keine Mimesis behauptet. Es wird also nicht gesagt, das Stück spiele im Jahre 1763, obwohl diese Aussage der Wahrheit entspräche, sondern es wird seine Verfertigung, also ein Akt der Poiesis, konstatiert.

III. 2. Widmungen und Zueignungen

Widmungen sind im Prinzip performative Akte, die auch gespielt werden können. Der Autor überreicht zum Beispiel seinen Text einem Gönner; dabei reflektiert er über die besondere Gestalt seines Werks. Solche Textelemente finden sich relativ häufig in Barockdramen, selten kommen sie im 18. Jahrhundert vor. Die Etablierung des Buchmarktes und des Sozialsystems »Literatur« drängte diese Form der Bezugnahme offenbar zurück. Spielerisch wurde die Widmung immer mal wieder aufgenommen: So weist

³² Lessing, Werke und Briefe (Anm. 27), Bd. 6, S. 9–110; zur Druckgeschichte vgl. ebd. S. 801f.

³³ Vgl. Monika Fick, Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart ²2004, S. 242–258.

Goethes *Faust* eine Zueignung auf, die zusammen mit Prolog und Vorspiel metadramatisch angelegt ist; ich komme darauf zurück.

In der *Rheinischen Thalia* erscheint eine Widmung zu Schillers *Don Carlos*. Der Widmungstext erinnert hier an eine konkrete Performanzsituation, eine Lesung des ersten Aktes am Darmstädter Hof, an der der Widmungsempfänger, Herzog Karl August von Weimar, teilgenommen hatte. Als vorgegebener Anlass der Widmung erscheint die politisch vergleichbare Stellung von Don Carlos und Carl August, die diesen zu einem besonders kompetenten Leser des Dramas mache. Natürlich spielte hier auch die stattgegebene Bitte an Carl August eine Rolle, Schiller zum »fürstlichen Rat« in Weimar zu ernennen und finanziell zu unterstützen. Insofern wirkt seine Widmung ganz barock.

Aber sie hat auch eine metadramatische Funktion, denn sie erscheint als geradezu programmatischer Teil eines ausdrücklichen Lesetextes, der sich in dieser Form nicht für die Aufführung eignet: Die Widmung leitet den Abdruck des so genannten *Thalia-Fragments des Dom Carlos* von 1785 ein. Eine Fußnote macht deutlich, dass der Theaterpraktiker Schiller damit am zeitgenössischen Lesedrama-Diskurs partizipieren wollte:

Es wird kaum mehr nötig sein zu bemerken, daß der Dom Karlos kein Theaterstück werden kann. Der Verfasser hat sich die Freiheit genommen, jene Grenze zu überschreiten, und wird also nach jenem Maßstab auch nicht beurteilt werden. Die dramatische Einkleidung ist von einem weit allgemeineren Umfang als die theatralische Dichtkunst, man würde der Poesie eine große Provinz entziehen, wenn man den handelnden Dialog auf die Gesetze der Schaubühne einschränken wollte.³⁴

Widmung und Fußnote korrespondieren insofern, als der Fragmentcharakter des Stückes zu dem vom Herzog erlebten Performanzakt, die Lesung in Mannheim, passt. Deshalb handelt es sich bei der Widmung tatsächlich um eine metadramatische Exposition, die auf eine ideale Rezeptionsweise des Dramas verweist: das verständige Lesen. 1787 wird *Don Karlos* in einer stark veränderten Bühnenfassung in Hamburg uraufgeführt.

³⁴ Schiller, *Sämtliche Werke* (Anm. 28), Bd. 2, S. 224.

III. 3. Vorreden und Vorberichte

Der dritte Typ metadramatischer Dramenanfänge bewegt sich noch im Bereich der so genannten Paratexte, bezieht sich also auf Dramenteile, die in den meisten Fällen bloß gelesen werden. Denn Vorreden können in der Regel nicht inszeniert werden, bestimmen aber zweifellos das Rezeptionserlebnis. Nicht selten werden hier poetische Vorstellungen ventiliert, die ein bestimmtes Verständnis des Stückes festlegen. Sieht man sie als Bestandteil des Textensembles ›Drama‹, haben die Vorreden in aller Regel metadramatische Funktionen.

Einer solchen Auslegung wird man am ehesten zustimmen, wenn metadramatischer Titelzusatz und Vorrede in Relation zueinander stehen. In Schillers *Die Braut von Messina* liegt ein solcher Fall vor. Das »Trauerspiel mit Chören«³⁵ korrespondiert mit der Vorrede »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie«.³⁶ Das Ende der Vorrede stellt den Übergang zum Bühnenstück dar. Die Ausführungen vorher hätten »meine Befugnis« dargelegt, so Schiller, »den alten Chor auf die tragische Bühne zurückzuführen«.³⁷ Sie hätten nicht einen modernen Chor begründet, sondern den »Chor des griechischen Trauerspiels, so wie ich ihn hier gebraucht habe«.³⁸ Für die metadramatische Funktion der Vorrede und gegen eine Rezeption als bloßen poetologischen Essay, der dem Drama beigegeben ist, spricht der letzte Absatz, der nicht mehr von der Verwendung des Chores, sondern von der im Stück praktizierten Mischung von Mythos, Aberglaube und Religion handelt. Dieser apologetische Absatz führt weniger in die gewählte Form, wie die restliche Vorrede, als unmittelbar in die Handlung ein, die mit dem feierlichen Witwenmonolog der Isabella einsetzt. Spätestens die darauf folgende Chorszene realisiert dann das religiöse Konglomerat, das Schiller am Ende der Vorrede rechtfertigt.

Auf den Vorbericht zu Klopstocks Lesedrama *Der Tod Adams* wurde ja schon verwiesen. Auch hier korrespondieren Schlüsselworte des vollständigen Titels mit dem Paratext. Das »Vestibül« – so könnte man mit Genette formulieren³⁹ – hat also nicht nur zum Damentext im engeren Sinne eine Tür, sondern auch zur ersten Seite des Buches. Auf ihr ist der Gattungs-

³⁵ Ebd., S. 813.

³⁶ Ebd., S. 815–823.

³⁷ Ebd., S. 823.

³⁸ Ebd.

³⁹ Genette, Paratexte (Anm. 3), S. 10.

eintrag »Trauerspiel« zu finden, der als viertes Wort im Vorbericht das Zentrum der ersten Präpositionalphrase darstellt. Inhaltlich behauptet der Vorbericht zwei mediale Dispositive: Das folgende Stück sei ein Lesedrama und es führe Religion als Geschehen jenseits des kirchlichen Rituals vor. Der letzte Punkt korrespondiert gut mit dem, was Patrick Primavesi kürzlich als »das andere Fest« bezeichnet hat.⁴⁰ Klopstocks Vorbericht verspricht eine intensive Religionserfahrung im »Vorhof zu dem Heiligtume«, wie es heißt, kann diese aber nur vorführen, ohne den Rezipienten in gleicher Weise daran teilhaben zu lassen.⁴¹ Das ästhetische Programm des Vorberichts reiht das Drama damit in jenes neue bürgerliche Theater ein, von dem Primavesi sagt, es verspreche das Außergewöhnliche und Grenzüberschreitende eines Gemeinschaft stiftenden Festes, es entsage diesem aber aufgrund der institutionellen Trennung von Zuschauer und Schauspiel. Diese Trennung wird nun durch die gewählte Gattung des Lesedramas in der narrativen Imagination aufgehoben. Die Distanz zum Kunstfest erscheint im Medium Buch aber manifester als im Theater: Metadramatisch gesehen erinnert der Vorbericht eingehend daran, dass das Folgende nicht tatsächlich stattfindet, sondern nur als Dramatisierung eines Bibelstoffs gelesen und die Erhabenheit der Teilhabe deshalb folglich nicht erreicht werden wird. Im Zusammenspiel von Vorbericht und Dramenhandlung zeigt sich so besonders gut die Ambivalenz von Verausgabung und Entsagung, die Primavesi als Kennzeichen bürgerlicher Dramen seit 1750 hervorgehoben hat.

III. 4. Prologe und Vorspiele

Kommen wir mit den Prologen und Vorspielen zu den aufführbaren Teilen metadramatischer Exposition. Schillers *Wallenstein*-Prolog zur »Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar im Oktober 1798«, veröffentlicht 1800, wirkt deutlich metadramatisch angelegt. Von der Gegenwärtigkeit des Mimen ist hier die Rede, von der Vergänglichkeit seiner Kunst im Gegensatz zu der des Dichters. Von diesen grundsätzlichen Reflexionen leitet der Prolog zum nachfolgenden Stück über: Die Zeit des Konfessionskriegs wird angesprochen, Wallenstein als historische Figur eingeführt und

⁴⁰ Patrick Primavesi, *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt a.M./New York 2008.

⁴¹ Klopstock, *Der Tod Adams* (Anm. 13), S. 774.

über den Gedanken des *theatrum mundi* dann nochmals die Machart des ersten *Wallstein*-Stücks als Bilderbogen des Kriegslagers vorgestellt. Zwischen den beiden metadramatischen Eckpunkten des Prologs hören wir also eine historische Kontextualisierung und die Präsentation des im ersten Teil der Trilogie abwesenden Protagonisten.

Gelegentlich werden Prologe szenisch ausgebaut und tendieren dann zum Vorspiel. Beispiele wären Schillers *Die Jungfrau von Orleans* oder Goethes *Faust*. Letzterer enthält bekanntlich neben der Zueignung und dem »Prolog im Himmel« noch ein metadramatisches »Vorspiel auf dem Theater«.⁴² Auch greift hier wieder Primavesis These vom »anderen Fest«. Sein bürgerliches Theater führt der Direktor als Ort des Volkes ein: Er wünsche »sehr der Menge zu behagen«⁴³ und mit dem Theater-»Fest« – der Ausdruck fällt ausdrücklich – dem »Volk« – auch diese Bezeichnung kann man lesen – einen Ort der Verausgabung zu bieten. Am Ende des Vorspiels wird ein bühnentechnischer Eskapismus beschworen, bei dem das Publikum ein grenzüberschreitendes Theater im »Bretterhaus« erleben könnte, ohne freilich daran aktiv teilzuhaben. Das präsentierte Theater, zu dem die Massen drängen, wird dabei nicht nur implizit als Alternative zu den elitären höfischen Festen gesetzt, sondern auch denen explizit vor Augen geführt, die »schrecklich viel gelesen«⁴⁴ haben. *Faust* gibt sich im Vorspiel also keineswegs als Lesedrama, sondern als Aktionstheater, obwohl es *de facto* zu Goethes Zeit kaum aufführbar war. Goethe selbst soll erklärt haben, er habe »von Haus aus gar nicht an eine Aufführung auf der Bühne gedacht«.⁴⁵ Erst 1829, wenige Jahre vor Goethes Tod, kommt es in Braunschweig zur Uraufführung einer rigoros zusammengestrichenen Fassung. Der Bühnen-Eskapismus des Vorspiels bleibt also theatrale Verheißung. Als antizipierte Inszenierung der Leser wirkt das Stück weitaus radikaler.

⁴² Goethe, Werke (Anm. 7), Abt. I, Bd. 14, S. 7–23. Das Vorspiel auf dem Theater ist vermutlich 1798 entstanden, der Prolog um 1800.

⁴³ Ebd., S. 9.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Goethe gegenüber Förster, zit. nach: Albrecht Schöne, Kommentare zu Johann Wolfgang Goethe, Faust, Frankfurt a.M. 1994, S. 21.

III. 5. Anmerkungen und Fußnoten

Als seltene Sonderformen des metadramatischen Dramenbeginns kann man Anmerkungen und Fußnoten ansehen. Charakteristisch lenkt die erste Anmerkung in Klopstocks erstem *Hermann*-Drama die Lektüre der gesamten Trilogie. Der erklärte Begriff »Bardiet« bezieht sich auf die Gattungsangabe im Untertitel des Dramas »Ein Bardiet für die Schaubühne«:

Bardiet . . (barditus. Tac. Marcell. Veget.) Barde Bardiet, wie Bardd, Barddas, in derjenigen neuern celtischen Sprache, die noch jetzt in Wallis gesprochen wird, und mit der unsre älteste vermuthlich verwandt war. In jener bedeutet Barddas die mit der Geschichte verbundene Poesie. Wir haben Barde nicht untergehen lassen, und was hindert uns, Bardiet wieder aufzunehmen? Wenigstens habe ich kein eigentlicheres und kein deutsches Wort finden können, eine Art der Gedichte zu benennen, deren Inhalt aus den Zeiten der Barden seyn, und deren Bildung so scheinen muß. Ohne mich auf die Theorie dieser Gedichte einzulassen, merke ich nur noch an, daß der Bardiet die Charaktere und die vornehmsten Theile des Plans aus der Geschichte unsrer Vorfahren nimmt, daß seine seltneren Erdichtungen sich sehr genau auf die Sitten der gewählten Zeit beziehn, und daß er nie ganz ohne Gesang ist.⁴⁶

Die Anmerkung ist als Bekenntnis zu einer vermeintlich altdeutschen Tradition gestaltet, in die sich die Trilogie stellt, in der Form des Dramas und seinem Gegenstand. Die alten Bardiete müssen zur Schlacht motivieren und diese dokumentieren, um später über sie in neuen Liedern berichten zu können. Während der Schlacht treten in Klopstocks *Hermann*-Dramen die Barden als Sänger der Kampflieder, als Träger religiöser Kulte und als durch ihren Gesang teilnehmende Beobachter des Kampfes auf. Sie sind mit ihren Gesängen konstitutiv für die spezielle Darbietungsweise der Dramen; sie ist ohne Kenntnis der – nicht auf der Bühne spielbaren – Anmerkung kaum verständlich.

Die berühmte »Fussnote in der Thalia«⁴⁷ zum Abdruck von Schillers *Don Karlos* erschien als Anmerkung zwar erst am Ende des zweiten Aktes im dritten Heft der Thalia von 1786, korrespondiert aber mit Widmung und Vorrede des Fragments. Alle drei Lesestücke bilden das metadramatische Gerüst des dramatischen Versuchs, der als Lesedrama dem Publikum vorläufig mitgeteilt wird, um als Bühnenfassung korrigiert zu werden. Die

⁴⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock, Hermanns Schlacht, in: ders., Klopstocks sämtliche Werke, III. Abt., Bd. 6, Leipzig 1854, S. 242, Anmerkungen.

⁴⁷ Schiller, Sämtliche Werke (Anm. 28), Bd. 2, S. 224.

Fußnote erinnert daran, dass *Dom Karlos* in dieser sehr ausführlichen Fassung »kein Theaterstück werden kann«. Die »Wirkung« des Textes in dieser Fassung beruht auf der imaginierten, nicht der aufgeführten Handlung.⁴⁸

IV. Resümee

Der Beitrag sollte theoretische Überlegungen und einen kleinen Katalog metadramatischer Dramenanfänge bieten, die eher in die Handhabung des Lesedramas als in die Handlung des Stückes einführen. Dabei spielen die Rezeptionsantipoden Aufführung und Lektüre eine wesentliche Rolle, wobei das Lesen eines Dramas stets zugleich eine Aufführung antizipiert und die Aufführung immer suggeriert, von einem geschriebenen Text auszugehen – jedenfalls solange wir uns nicht im post- oder prädramatischen Raum bewegen; und das ist im hier diskutierten Kulturdiskurs des 18. Jahrhunderts ja nicht der Fall.

Die metadramatischen Anfänge vor der eigentlichen Dramenhandlung können den Lesern einen wesentlichen Rezeptionsvorteil gegenüber der Bühnenfassung verdeutlichen: die Verheißung eines imaginären Theatererlebnisses jenseits aller institutionellen Grenzen. Primär das Lesen weniger das Schauen erlaubt eine identifikatorische Teilhabe sowohl an der Handlung als auch am Erlebnis einer Grenzen des Möglichen überschreitenden Inszenierung. Die metadramatischen Expositionen können insofern in eine Handhabung bürgerlicher Dramatik einführen, die die Ambivalenz von eskapistischer Verheißung und institutioneller Entsagung im Imaginationsakt umgeht.

Dies gilt natürlich nicht für alle Fälle metadramatischer Dramenanfänge, die ich hier paradigmatisch vorgestellt habe; es gilt aber immerhin für die großen Dramen von Klopstock, Schiller und Goethe, die sich ganz deutlich mit dem Modus des Lesens von Dramentexten auseinandergesetzt haben und diesen als möglichen Zugang besonders experimenteller Texte erwogen haben. Die metadramatischen Anfänge haben dabei die doppelte Funktion, das Lesen als legitimen Modus einzuführen und mit dem Lesen, das nicht aufführbare Dramenexperiment zu entschuldigen. Auch oder gerade im 18. Jahrhundert scheint die Aufführbarkeit eines Dramas sich zu einem zentralen Mediendispositiv zu entwickeln, das durch Paratexte,

⁴⁸ Ebd.

die meist nur für die Lektüre vorgesehen waren, aber außer Kraft gesetzt werden konnte.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

3. Die Politik des Anfangs

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

CLAUDE HAAS

Heute ein König? Zur Dramenzeit des Souveräns

In einem letzten Exkurs zu seiner 1956 erschienenen Shakespeare-Lektüre *Hamlet oder Hekuba*, einem Exkurs zu Walter Benjamins *Trauerspielbuch*, kommt Carl Schmitt (merkwürdig beiläufig) auf den Zusammenhang zwischen souveränem Staat und klassischem Theater zu sprechen:

Erst in diesem souveränen Staat kann das klassische Theater von Corneille und Racine entstehen, mit seiner klassischen oder genauer gesagt juristischen oder – wiederum genauer gesagt – legistischen Einheit von Ort und Zeit und Handlung. Von ihm aus gesehen ist es begreiflich, dass Voltaire in Shakespeare einen »betrunkenen Wilden« sieht. Der deutsche Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts dagegen berief sich für den Kampf gegen das französische Drama auf Shakespeare. Das war möglich, weil die Zustände im damaligen Deutschland zum Teil noch vor-staatlich waren [...].¹

Für Schmitt steht demnach fest, dass Staatsformen Dramenformen vorgeben. Nun kann man für die von Schmitt erwähnte *tragédie classique* in der Tat in Rechnung stellen, dass sie ein Souveränitätskonzept entfaltet, das dem Schmitt'schen Dezisionismus in vielerlei Hinsicht entspricht. Nicht zufällig erblickt er dessen Ursprung im Absolutismus des 17. Jahrhunderts und nicht zufällig gilt die freilich bereits Ende des 16. Jahrhunderts formulierte Souveränitätslehre Jean Bodins ihm als Wegbreiter *der* wie auch als Kronzeuge *für* die absolutistische Monarchie und die eigene Theoriebildung gleichermaßen.

Dabei ist es interessant zu sehen, dass Schmitt in der *Politischen Theologie* ausgerechnet im Zuge seiner Bodin-Analyse ein philologischer Fehler unterläuft, der ihm eine genauere Einsicht in den in *Hamlet oder Hekuba* behaupteten Zusammenhang zwischen den drei Einheiten der *tragédie classique* und dem Bodin'schen Souveränitätsmodell eventuell sogar versperrt hat:

¹ Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba*. Der Einbruch der Zeit in das Spiel, Stuttgart ³1999, S. 66.

Mehr als mit seiner oft zitierten Definition (*la souveraineté est la puissance absolue et perpétuelle d'une République*) ist er mit seiner Lehre von den »Vraies remarques de souveraineté« (Cap. X des 1. Buches der Republik) der Anfang der modernen Staatslehre.²

In der Tat wird man das 10. Kapitel des 1. Buches von Bodins *Les six livres de la République* für das Verständnis der Interdependenz von klassischer Tragödienform und absolutistischem Souveränitätsmodell als eines der wichtigsten betrachten dürfen. Nur heißt das erwähnte Bodin-Kapitel nicht »vraies remarques de souveraineté« – »wahre Bemerkungen zur Souveränität« –, sondern »Des vraies marques de souveraineté«, also von den wahren Merkmalen, Zeichen, Markierungen, Abdrücken oder auch Spuren der Souveränität.³ Der – zeichentheoretisch noch genauer zu konturierende – Begriff der »marque«, dies sei vorweggenommen, spielt im Rahmen der Herrschaftsdiskurse der frühen Corneille-Texte eine enorme Rolle, und er spielt diese in erster Linie bezüglich der Temporalitätsproblematik sowohl des souveränen Gesetzes als auch der Dramenform, deren Zusammenhang der vorliegende Beitrag in Augenschein nehmen will.

Eine zeitliche Dimension eignet der »marque« im Übrigen deutlich bereits bei Bodin selbst. Nachdem er nämlich festgestellt hat, die erste »marque« der Souveränität – aus der sich alle weiteren ableiten ließen –, sei die Fähigkeit des Souveräns, sowohl der Allgemeinheit als auch jedem einzelnen das Gesetz zu geben (»la puissance de donner loy à tous en general, et à chacun en particulier«)⁴ – dies mit den für Carl Schmitt besonders wichtigen Zusätzen, dass dafür keinerlei Zustimmung notwendig sei und notfalls auch geltendes Recht gebrochen werden dürfe (»donner et casser la loy«)⁵ –, kommt Bodin auf die zeitliche Problematik des Gesetzes zu sprechen, indem er die Zeit des Gesetzes von der Zeit der Gewohnheit und der Zeit des Brauchs (»coustume«) unterscheidet:

Es ist gewiss, dass die Gewohnheit nicht weniger Macht hat als das Gesetz, und wenn der Souverän der Herr über das Gesetz ist, dann sind die Untertanen die Herren über die Gewohnheit. Die Gewohnheit gewinnt ihre Gewalt nach und

² Ders., *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 2004, S. 15.

³ Jean Bodin, *Les six livres de la République*, texte revu par Christiane Frémont, Marie-Dominique Couzinet et Henri Rochais, 6 Bde., Paris 1986, hier Bd. 1, S. 295 [zuerst Paris 1576, hier Nachdruck der 10. Aufl. Lyon 1593], Hervorhebung CH.

⁴ Ebd., S. 306.

⁵ Ebd., S. 309.

nach (»peu à peu«) und über das gemeinsame Einverständnis aller oder wenigstens der meisten, das Gesetz hingegen taucht in einem einzigen Augenblick auf (»sort en un moment«) und gewinnt seine Kraft durch denjenigen, der die Macht hat, allen zu befehlen; die Gewohnheit fließt langsam, ruhig und ohne Gewalt dahin (»se coule doucement et sans force«), das Gesetz wird durch Macht und oft gegen den Willen der Untertanen durchgesetzt.⁶

Mit dieser zeitlichen Bestimmung des souveränen Gesetzes im Unterschied zur Gewohnheit dürfte Bodin eine sehr komprimierte Bestandsaufnahme der dramenpolitischen Problematik insbesondere des frühen Corneille antizipiert haben. Diese Texte versuchen in der Tat, ein souveränes Gesetz gegen feudale und gegen als heroisch ausgewiesene Gewohnheiten durchzusetzen, und sie versuchen dies in erster Linie über die Einheit der Zeit. Ich werde im Folgenden eine Lektüre jenes Corneille-Dramas vorstellen, das diesen Akt m.E. erstmals zu vollziehen versucht, eine Lektüre der 1636 in Paris uraufgeführten Tragikomödie *Le Cid*. Vorgehen werde ich dabei in drei Schritten. Zunächst wird die temporale Dimension der souveränen »marque« in Abgrenzung zu einer heroisch-feudalen Zeichenpraxis zu untersuchen sein, da die vom Text entfaltete Opposition zwischen Gesetz und Gewohnheit wesentlich semiotisch gefasst wird. In einem zweiten Schritt werde ich, zugespitzt auf die zeitgenössischen Diskussionen über die Einheit der Zeit, die politischen Substrate der klassizistischen Dramenpoetik herausarbeiten, da sich diese im Falle Corneilles zwar implizit, nichtsdestotrotz aber deutlich von einer Verhandlung des Gegensatzes zwischen (heroischer) Gewohnheit und (souveränem) Gesetz affiziert zeigen. Abschließend untersuche ich wiederum unter souveränitätspolitischem Aspekt Corneilles Überlegungen zum Phänomen des Dramenanfangs. Die Reihenfolge ergibt sich aus dem Umstand, dass Corneille seine Poetik des Dramenanfangs nicht zeitlich, sondern kausal und tektonisch zu bestimmen versucht, dass er damit aber auf politische Verlegenheiten und Ambivalenzen der Einheit der Zeit reagiert, ohne deren Klärung der Einsatz des Dramas poetologisch wie politisch schlechterdings nicht in den Blick zu bringen ist.

⁶ Ebd., S. 307f. (Übersetzung CH).

I.

Den Konflikt zwischen souveränem Gesetz und feudaler Gewohnheit lässt das Stück vornehmlich die beiden Adligen Don Gomès und Don Diègue über eine Diskussion der Erziehung des zukünftigen Thronfolgers austragen. Im Unterschied zu Bodin figuriert Corneille die Gewohnheit systematisch als heroisches Phänomen. So dreht sich der gesamte Streit zwischen Don Gomès und Don Diègue um die Einschätzung von vergangenem und gegenwärtigem Heroismus. Während Don Gomès fest davon überzeugt ist, der zukünftige Souverän müsse bei einem gegenwärtigen Heros in die Schule gehen, um als Souverän der größte und mutigste Krieger seines Volkes zu werden, setzt Don Diègue umgekehrt auf eine Unterweisung, die sich vergangene heroische Leistungen und Traditionen zu Nutze macht. Der zukünftige Souverän müsse selbst kein Heros (mehr) werden, sondern am Beispiel der *Lebensgeschichte* Don Diègues lernen, wie man Kriege und Völker führe. Don Diègue greift dabei explizit auf Lese- und Texturmetaphern zurück:

DON DIÈGUE	Il lira seulement l'histoire de ma vie. Là, dans un long tissu de belles actions, Il verra comme il faut dompter des nations, Attaquer une place, ordonner une armée Et sur de grands exploits bâtir sa renommée. (I/3, 186–190) ⁷
------------	---

⁷ Pierre Corneille, *Le Cid*. Tragi-comédie en cinq actes, *Der Cid*. Tragikomödie in fünf Aufzügen, übers. und hg. von Hartmut Köhler, Stuttgart 1997. – Ich zitiere den Text der leichten Greifbarkeit wegen in der zweisprachigen Reclam-Ausgabe, modifiziere allerdings punktuell (und stillschweigend) die – im Übrigen vorzügliche – Übersetzung Hartmut Köhlers. Akt-, Szenen- und Verszahlen werden im laufenden Text nachgewiesen, die Übersetzung liefere ich jeweils in den Anmerkungen: »Er wird allein die Geschichte meines Lebens lesen./ Dort, in einem langen Stoff prächtiger Taten,/ Wird er sehen, wie man Völker zähmt,/ Wie man einen Ort angreift und Armeen befehligt/ Und wie man seinen Ruhm auf große Leistungen aufbaut.« – Es sei darauf hingewiesen, dass Corneille den *Cid* zeit seines Lebens wiederholt umgearbeitet und sogar die Gattungsmarkierung der Tragikomödie 1648 aufgegeben und den Text fortan eine Tragödie genannt hat. Trotz unzähliger sprachlicher wie auch szenischer Änderungen werden die Unterschiede der Fassungen (insbesondere jener von 1637 und der Ausgabe letzter Hand von 1660) oft überschätzt. Poetologisch wie politisch bleibt der *Cid* m.E. durch alle Versionen hindurch eine Art Schwellentext, dies lässt sich der hier zitierten Fassung von 1660 nicht weniger gut ablesen als dem Erstdruck.

Don Diègue schafft sich hier also buchstäblich seine eigene Helden*legende* und einzig aus dieser Legende soll der zukünftige Souverän ein Leben lang schöpfen. Der Heroismus wird damit als reine Tradition etabliert, die sowohl für den altgedienten Heros als auch für den kommenden Souverän zukunftsweisend sein soll. Dies lehnt Don Gomès anhand zeitlicher Argumente kategorisch ab:

DON GOMÈS Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir,
Un prince dans un livre apprend mal son devoir.
Et qu'a fait après tout ce grand nombre d'années,
Que ne puisse égaler une de mes journées? (I/3, 191–194)⁸

Das Heroismusverständnis des Grafen verdankt sich also einem durchaus emphatischen Begriff von Gegenwart und Aktualisierung. Nicht nur hat er nichts für ein heroisches »Buch« übrig, auch ist ein einziger heroischer Tag ihm wichtiger als heroische Leistungen und Verdienste, die sich über Jahre erstreckt haben, die sich aber gegenwärtig als nicht wiederholbar, sondern eben nur noch als narrativ stilisierbar erweisen.

Signifikanterweise wird dieser Streit über angemessene Formen einer (um mit Hegel zu sprechen) »Heroenzeit« nun durchgehend mit einem solchen über den Absolutismus verschränkt. Im Verlauf des Dialogs erweist sich Don Diègue als mustergültiger Anhänger des absolutistischen Souveräns. Als Don Gomès Zweifel an der Tauglichkeit Don Diègues als Fürstenerzieher anmeldet, antwortet dieser:

DON DIÈGUE Mais on doit ce respect au pouvoir absolu,
De n'examiner rien quand un roi l'a voulu. (I/3, 163f.)⁹

Recht wie Gerechtigkeit des »pouvoir absolu« hatte Don Diègue bereits im Vorfeld über den Begriff der »marque« begründet und dabei diese »marque« der Souveränität unmittelbar an das heroische Ideal der »Ehre« gebunden. Das Zeichen, oder auch der Abdruck der Ehre (»marque d'honneur«), welche der Souverän über den Erziehungsauftrag in seiner Familie hinterlassen habe, so hatte er Don Gomès erklärt, würde der Welt hinlänglich

⁸ »Die lebenden Beispiele haben eine ganz andere Macht,/ Ein Fürst lernt seine Pflicht nur schlecht in einem Buch/ Und was hätten all diese Jahre zu tun vermocht,/ Was auch nur einem einzigen meiner Tage gleichkäme?«

⁹ »Aber man ist der absoluten Herrschaft den Respekt schuldig/ Nichts zu untersuchen, wenn ein König es gewollt hat.«

zeigen, dass der Souverän gerecht sei und vergangene Dienste zu belohnen wisse:

DON DIÈGUE Cette marque d'honneur qu'il met dans ma famille
Montre à tous qu'il est juste et fait connaître assez
Qu'il sait récompenser les services passés. (I/3, 154–156)¹⁰

Don Gomès seinerseits will keineswegs einsehen, dass die Ehre eines Geschlechts vom Souverän ausgehen oder, präziser formuliert, vom Souverän *gesetzt* werden könnte. Einen Unterschied zwischen hohem Adel und Souverän erkennt er nicht an. Die Vorstellung einer souveränen »marque d'honneur« weist er weit von sich, wenn er apodiktisch festhält:

DON GOMÈS Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes:
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes
Et ce choix sert de preuve à tous les courtisans
Qu'ils savent mal payer les services présents.
(I/3, 157–160)¹¹

Die gegenwärtigen heroischen Dienste, die Don Diègue aufgrund seines Alters nicht mehr zu leisten vermag, hat das souveräne Zeichen in den Augen des Don Gomès also klar verfehlt. Seine Rede behauptet damit eine immanente Opposition zwischen (seinem) Heroismus und dem Prinzip der Souveränität, die als solche wiederum zeitlich figuriert wird. Allein der vergangene heroische Dienst kann vom Souverän anerkannt werden, der gegenwärtige gerät mit der souveränen Ordnung unmittelbar in Konflikt, da er jede Akzeptanz einer Vorrangstellung des Souveräns ausschließt. Unterstützt der Souverän die Etablierung heroischer Legenden und Traditionen – indem er Don Diègue zum Fürstenerzieher bestellt –, so wird dieser Akt bereits hier als deutliche Entmachtung aktueller und gegenwärtiger Heroen lesbar. Die Stiftung heroischer Legenden und die Entheroisierung des Adels sind damit gleichursprünglich, und beides leistet offenbar die »marque« des Souveräns.

Spätestens mit der Ohrfeige, die Don Gomès Don Diègue nach ihrem Streitgespräch über die Fürstenerziehung verpasst, gerät die Gültigkeit

¹⁰ »Dieser Abdruck der Ehre, den er in meiner Familie hinterlässt/ Zeigt allen, dass er gerecht ist und bekundet hinlänglich,/ Dass er vergangene Dienste zu belohnen weiß.«

¹¹ »So groß die Könige auch sein mögen, sie sind, was wir sind:/ Sie können sich irren wie andere Menschen/ Und diese Wahl beweist allen Höflingen/ Dass sie gegenwärtige Dienste schlecht zu bezahlen wissen.«

dieser ›marque‹ allerdings auch für Don Diègue und für das gesamte Drama in eine massive Krise, und diese Krise erlaubt es überhaupt erst, die ›marque‹ des Souveräns zeichentheoretisch wie zeitlich genauer zu konturieren.

Nachdem Rodrigue, der Sohn Don Diègues, Don Gomès in einem illegalen Duell getötet hat, ist Don Diègue nicht nur stolz auf diesen, auch geht er ganz offensichtlich davon aus, dass die Schmach der Ohrfeige nunmehr wettgemacht werden konnte. Don Diègue begründet dies wiederum über einen Begriff aus dem Umfeld der ›marque‹, welcher der und den ›marques‹ des Souveräns nunmehr diametral entgegengesetzt ist:

DON DIÈGUE Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue et reconnais la place
Où fut empreint l'affront que ton courage efface. (III/6,
1037–1039)¹²

Das Mal der Schande wird hier unter semiotischem Gesichtspunkt klar als Index ausgewiesen. Schließlich handelt es sich Don Diègue zufolge um genau die Stelle seiner Wange, die von der Ohrfeige des Grafen getroffen worden war. Die Ohrfeige hat auf der Wange eine Spur hinterlassen; die Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem erweist sich als physisch und motiviert gleichermaßen. Wenn Rodrigue das Schandmal über das für die Familie Don Diègues siegreich verlaufene Duell »ausradieren« konnte, so deutet dies zwar auf eine prinzipiell metaphorische Ausrichtung des Index hin, doch mindert sie als solche nicht dessen gegenarbiträre Schlagkraft.

Heroische Indices verbürgen damit zumindest auf personaler Ebene nicht die Dauer einer bestimmten politischen Herrschaft und Ordnung. Heroische Gewohnheiten verlangen im Gegenteil nach fortwährendem Umstürzen des ehemals heroisch Etablierten.¹³ Streng genommen konstituie-

¹² »Streich über diese weißen Haare, denen du die Ehre wiedergibst,/ Komm' diese Wange küssen und erkenne die Stelle wieder/ die von jenem Affront geprägt war, den dein Mut ausradiert hat.«

¹³ Insbesondere Prigent schreibt treffend zu dem von Don Gomès propagierten Herrschaftsmodell, dieses stelle »un système politique incapable d'affronter l'épreuve du temps et de l'histoire« dar (Robert Prigent, *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris 21998, S. 121). Problematisch scheint mir allerdings Prigents These, das Drama verurteile den Grafen nicht »pour des raisons politiques mais pour des raisons héroïques« (ebd., S. 119), indem es ihn und Don Diègue rein als Krieger und (noch) nicht als Heroen (vgl. ebd. S. 116ff.) zur Darstellung bringe. Dies heißt verkennen, dass sich

ren sie über präsentische Gründungsakte ihre eigene Geschichtslosigkeit,¹⁴ wie die fundamentale Unassimilierbarkeit von »vergangenen« und »gegenwärtigen Diensten« klar zeigt. Don Diègue spricht es nach der Ohrfeige selbst mit unmissverständlicher Klarheit aus:

DON DIÈGUE Ô cruel souvenir de ma gloire passée,
Œuvre de tant de jours en un jour effacée! (I/4, 245f.)¹⁵

Indem dem Index somit Präsenz wie auch Evidenz eignen, kann er auf zeitlicher wie politischer Ebene also keine Teleologie und Zeitentiefe, sondern im Gegenteil ausschließlich Substitutionsketten heroischer Neugründungen hervorbringen.

Heroisch-feudale Gewohnheiten werden vom Text also von vornherein wesentlich negativ gefasst. Sie verdanken sich – hier stimmt das Drama mit Bodin völlig überein – gewachsenen Codes und sie fußen auf einem buchstäblich ungeschriebenen Einverständnis. Auf zeitlicher Ebene ergibt sich dabei aber ein signifikanter Unterschied zu Bodin. Die heroische Gewohnheit – und nicht das souveräne Gesetz – manifestiert sich grundsätzlich über Plötzlichkeit (»sort en un moment«), und diese Plötzlichkeit kann keine dauernde politische Ordnung und Tradition etablieren. Ihre Tradition ist eine solche der Traditionslosigkeit.

Mit diesen Problemen hatte die »marque« des Souveräns offenbar Schluss zu machen versucht. Sie sollte gerade die »vergangenen« heroischen Dienste Don Diègues ehren und sogar amtlich (Fürstenerziehung) zertifizieren. Der souveräne Abdruck der Ehre konnte sich folglich nicht über eine Präsenz und Evidenz des Zeichens beglaubigen, er setzte im Gegenteil gerade über das Amt auf eine Musealisierung und damit auch Domestizierung des alten Heros. Er machte diesem gleichsam ein Legenden- und ein Geschichtsangebot und stellte ihn damit auch still. Nicht der Index war

beide Figuren auf genuin heroische Codes berufen und dass ihr gesamter Disput über das Phänomen der Fürstenerziehung von vornherein als souveränitätspolitisch verankerter Akt ausgewiesen wird. Der Möglichkeit einer stabilen Unterscheidung zwischen »politischen« und »heroischen« Gründen ist damit die Grundlage entzogen, der Heroismus wird vom Drama immer schon aus politischer Perspektive betrachtet.

¹⁴ Zu dem subtilen Versuch, Corneilles Darstellung von Zeit und Geschichte als Ausdruck eines diskursiven Geschichtsverständnisses des 17. Jahrhunderts zwischen Eschatologie und Historismus zu lesen, vgl. John D. Lyons, *The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective*, Stanford 1996.

¹⁵ »O grausame Erinnerung an meine vergangene Ehre,/ Das Werk so vieler Tage an einem einzigen Tag ausgelöscht.«

sein Zeichen, sondern die Schrift. Die Text-, Buch- und Lesemetaphorik, die den Streit zwischen Don Diègue und Don Gomès durchzogen hatte, wird erst vor diesem Hintergrund in ihrer vollen Tragweite erkennbar. Die ›marque‹ des Souveräns setzt auf arbiträre Schriftzeichen und nicht auf motivierte Indices. Zeitlich kann und will die ›marque‹ keine Präsenz schaffen; sie referiert im Gegenteil auf ein Abwesendes, zu dem sie keine motivierte Beziehung unterhält. Dadurch stiftet sie allerdings Ordnung und Tradition, indem sie heroische Verdienste als Legende – und folglich als ein zu Lesendes – auf Dauer stellt. Schließlich soll diese Legende nicht nur den ehemaligen Heros, sondern in und mit ihm auch die Fürstenerziehung – und damit die Souveränität der nächsten Generation – generieren und garantieren.

Nur zeigen zumindest der Anfang und der Konflikt des Stückes nichts anderes als die Fragilität dieser ›marque‹. War Don Diègue zunächst ein guter ›Absolutist‹ und hatte er das Angebot des Souveräns also durchaus angenommen, so wirft ihn die Ohrfeige ganz auf den heroischen Index zurück. Dies auch insofern, als das Schandmal für ihn nicht über eine neue ›marque‹ des Souveräns, sondern allein über eine Berührung des heroischen Siegersohnes wettgemacht werden kann.

Der weitere Verlauf des Stücks wird nun wesentlich darum bemüht sein, die souveräne ›marque‹ dennoch in ihr Recht zu setzen. Indem der Text den von Bodin auf zeitlicher Ebene veranschlagten Unterschied von Gesetz und Gewohnheit von vornherein verkehrt, muss er freilich versuchen, jeden Anschein von Plötzlichkeit des Gesetzes zu vermeiden und dieses als gleichsam neue und stabile Form von Gewohnheit auszuweisen. Dieser Prozess lässt sich eindringlich an der vielleicht wichtigsten Szene des Dramas ablesen – der Umbenennung Rodrigues durch den Souverän.

Nachdem Rodrigue auf Drängen seines Vaters und ohne jeden offiziellen Auftrag vonseiten des Königs die ins Reich eingefallenen Mauren besiegt und die Stadt ihm nach der Schlacht einen triumphalen Empfang bereitet hat, wird der Souverän auf der Bühne seine ›marque‹ just über diese Umbenennung einführen. Die Umbenennung Rodrigues *ist* die neue ›marque‹ des Souveräns. Ausgewiesen wird die Szene unmissverständlich als Rechtsakt, streng genommen stellt sie ein (wenn auch implizites) Urteil über das verbotene Duell dar. Schließlich kehrt Rodrigue zwar als heroischer Sieger, zugleich aber als Verbrecher an den Hof zurück.

Auf einer eher banalen Ebene durchschlägt der König mit der Umbenennung Rodrigues exemplarisch die alten feudalen Genealogien, wenn er sich hier selbst als Namensgeber und somit als symbolischen Vater

Rodrigues inthronisiert. Dabei legitimiert er vor allem aber jenen Namen, den bereits die besiegten maurischen Könige Rodrigue verliehen hatten. Die Prinzipien der Arbitrarität des Zeichens und der souveränen Gesetzgebung werden vom König gerade auf zeitlicher Ebene miteinander verknüpft. Genau besehen legt er den neuen Heros mit seiner Umbenennung nämlich als immer schon mustergültigen Untertanen fest:

DON FERNAND	Le pays délivré d'un si rude ennemi, Mon sceptre dans ma main par la tienne affermi Et les Mores défaits <i>avant qu'en ces alarmes</i> <i>J'eusse du donner ordre</i> à repousser leurs armes, Le moyen ni l'espoir de s'acquitter vers toi Ne sont point des exploits qui laissent à ton roi Mais deux rois tes captifs feront ta récompense. Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence: <i>Puisque Cid en leur langue est autant que seigneur,</i> Je ne t'envierai pas ce <i>beau titre d'honneur</i> . Sois <i>désormais</i> le Cid: qu'a ce <i>grand nom</i> tout cède, Qu'il comble d'épouvante et Grenade et Tolède <i>Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois</i> Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois. (IV/3, 1215–1228) ¹⁶
-------------	---

Unter zeitlichem Aspekt fällt auf, dass der Souverän seine Befehle vom Untertanen antizipieren und sogar die Namensgebung vom Feind präfigurieren lässt. Rodrigue hält er besonders zugute, dass er den Widerstand gegen die Mauren organisierte, *bevor* er selbst ihn hierzu hätte ermächtigen müssen, und den neuen Namen des *Cid* übernimmt der König ausdrücklich von den beiden gefangenen maurischen Königen. Jeder plötzliche Zug des Gesetzes wird damit ebenso sorgfältig vermieden wie dessen zeitlich und sachlich klar lokalisierbarer Ursprung im Willen und in der Figur des Souveräns. Dessen Befehlen wird gehorcht, bevor er sie erteilt hat; ein

¹⁶ Die Hervorhebungen stammen von mir: »Das Land von einem so gewaltigen Feind befreit,/ Das Szepter in meiner Hand durch deine Hand gestärkt/ Und die Mauren entwaffnet, bevor in dieser Bestürzung/ ich hätte den Befehl erteilen müssen, sie zurückzuschlagen,/ Das sind keine Leistungen, die deinem König/ Das Mittel und die Hoffnung lassen, dich je angemessen zu belohnen./ Aber die beiden von dir gefangenen Könige seien deine Belohnung./ Sie haben dich beide in meiner Gegenwart ihren Cid genannt:/ Da Cid in ihrer Sprache so viel wie Herr bedeutet,/ Werde ich Dir diesen schönen Titel der Ehre nicht neiden./ Sei fortan der Cid: auf dass diesem Namen alles nachgebe;/ auf dass er Granada und Toledo mit Schrecken erfülle/ Und auf dass er allen, die unter meinen Gesetzen leben, zeige/ Was du mir wert bist und was ich dir schulde.«

Name zirkuliert, bevor er ihn *vergibt*. Der Souverän prätendiert damit, dass seine Gesetzgebung auf Figuren des Konsens und der Gewohnheit lediglich reagiert, dass er also bestehende Ordnungen nur sanktionieren, nicht aber inauguriert kann und muss. Offiziell kommt seinem Auftritt hier also nicht ansatzweise der Status einer eruptiven Gründung zu, wie sie der Ohrfeige des Don Gomès ablesbar geworden war. Und doch kann es keinem Zweifel unterliegen, dass diese Rede des Königs gerade aufgrund ihrer sorgfältigen zeitlichen Negation heroischer Gründungen eine – Gründung darstellt.¹⁷ Als solche versucht sie, die Opposition zwischen heroischer und souveräner Ordnung zu zementieren.¹⁸

Manifest wird dies wiederum über die Struktur des sprachlichen Zeichens. Wenn der Index der Garant der heroischen Gründung und damit auch der Evidenz wie der Flüchtigkeit der heroischen Ordnung gewesen war, so wird der Name zum Garanten der souveränen Ordnung und ihrer erhofften zeitlichen Stabilität. Der Name zeichnet sich dabei aber nicht etwa durch eine strukturelle Affinität zum Index aus, wie man mit Blick auf moderne Theorien des (Eigen-)Namens vielleicht vorschnell meinen könnte. Schließlich richteten sich kulturtheoretische Auratisierungsversuche des Namens gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts oft gegen die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens.¹⁹ Die Schwierigkeit des Corneille'schen Textes besteht wesentlich darin, dass er durchaus bereits um eine solche Opposition zwischen Name und Arbitrarität weiß,²⁰ dass er dieses Wissen aber nutzt,

¹⁷ Zur performativen – und damit auch theatralischen – Dimension von Legitimationsfiguren des Gesetzes in der politischen Philosophie seit Hobbes vgl. grundlegend Joseph Vogl, *Gründungstheater. Gesetz und Geschichte*, in: Armin Adam/Martin Stingelin (Hg.), *Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen*, Berlin 1995, S. 31–39.

¹⁸ Der aktive Part, den der Souverän in der Umbenennung Rodrigues spielt, wird in der Forschung grundsätzlich verkannt. Dies gilt auch (und vielleicht sogar gerade) für psychoanalytische Lektüren wie jene Greenbergs, die das gesamte Drama auf die Anerkennung des ödipalen Schemas und des väterlichen »Gesetzes« engzuführen versucht, dabei aber keinerlei Sensibilität für das über den Namen sich manifestierende Gesetz des Souveräns erkennen lässt. Vgl. Mitchell Greenberg, *Corneille, Classicism and the Ruses of Symmetry*, Cambridge/London/New York u.a. 1986, S. 37ff.

¹⁹ Diesen Punkt haben luzide akzentuiert Tatjana Petzer/Sylvia Sasse/Franziska Thun-Hohenstein/Sandro Zanetti, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Namen. Benennung – Verehrung – Wirkung. Positionen der europäischen Moderne*, Berlin 2009, S. 7–15, hierzu S. 9.

²⁰ In der Unterstellung dieses Wissens liegt keine unhistorische Naivität. Die Unterscheidung zwischen motiviertem Index und arbiträrer »marque« ist diskursgeschichtlich im Rahmen der von Foucault zu Recht im 17. Jahrhundert lokalisierten Umstellung der

um dem Namen jede Verheißung einer potentiellen Motivation aus politischen Gründen auszutreiben.

Man erkennt dies an der schwierigen Pendelbewegung zwischen (fremdsprachlichem) Titel und Namen, welche die Rede des Königs hier wiederholt vollzieht. Zunächst insistiert der Souverän geradezu auf der konventionellen und damit auch arbiträren Dimension des neuen Namens (und Titels), wenn er erklärt, »Cid« würde in der fremden Sprache »Herr« (»seigneur«) bedeuten. Der Hinweis auf unterschiedliche Bedeutungen eines Wortes in unterschiedlichen Sprachen führt eindringlich vor, dass es dem Souverän nicht darum zu tun sein kann, dem Namen seine Arbitrarität auszutreiben. Dieser Impetus wird im darauf folgenden Vers sogar noch verstärkt, wenn der König erklärt, bei dem Namen handle es sich um einen Titel: »Je ne t'envierai pas ce *beau titre d'honneur*.« Wird das Prinzip der Ehre von einem Titel verbürgt, so entfernt sich der Souverän hier maximal von dem heroischen und indexikalischen Ehrbegriff eines Don Gomès. Schließlich ist er nicht nur oberster Verwalter dieses Titels, indem er ihn Rodrigue in der Nachfolge der maurischen Könige gleichsam ein zweites Mal verleiht. Auch wird der Titel mit dem Adjektiv »beau« unmittelbar in einen genuin höfischen Codex integriert. Ein solcher hatte sich im Streit zwischen Don Diègue und Don Gomès als prinzipiell unassimilierbar mit heroischen Idealen erwiesen. Die zweifellos schlimmste Beleidigung, die der Graf seiner Ohrfeige vorausgeschickt hatte, war der gegen Don Diègue gerichtete Vorwurf des »courtisan« (I/3, 219) gewesen. Der neue Name soll den Heros nun aber im Gegenteil ganz mit dem Hof versöhnen.

So nimmt es denn auch nicht wunder, dass der Souverän am Ende seiner Rede eine Bezeichnung ins Feld führt, die dem Zuschauer aus dem Streit zwischen Don Diègue und Don Gomès ebenfalls bereits bestens vertraut ist. Nachdem er Rodrigue ein weiteres Mal emphatisch als »Cid« benannt, den Titel somit als Eigennamen ausgewiesen (»ce grand nom«) und den Eigennamen als fortan allgemein verbindlichen Gebrauch (»Sois désormais le Cid«) festgelegt hat, bestimmt er dessen Funktion (wenn auch in Verbform) als »marque« des neuen Bundes zwischen König und Heros: »Et qu'il [der Name] marque à tous ceux qui vivent sous mes lois/ Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois.«

Episteme der Ähnlichkeit auf die Episteme der Repräsentation zu sehen. Dass sich dieser Prozess nicht über harte und vollständige Brüche manifestiert, zeigt der Corneille'sche Text freilich in immer neuen Anläufen. Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974.

Als interessant erweist sich wiederum die temporale Struktur dieser Verse. Die Namensgebung als solche führt der Souverän als »fortan« und »ab jetzt« (»désormais«) geltenden Gebrauch ein. Der Eindruck einer präsentischen Gründungsfigur, den die Rede des Königs zu Beginn penibel zu vermeiden versucht hatte, wird damit unverkennbar. Ebenso unverkennbar ist allerdings, dass der Name als Zeichen diese Figur auch immer schon unterlaufen muss – und soll. Über die Pendelbewegung zwischen Titel und Eigename wird der neue Name der arbiträren Dimension der Sprache gerade nicht entzogen. Der König schwingt sich hier im Gegenteil zum Wächter über genau diese Arbitrarität empor. Der neue Name ist folglich semiotisch wie temporal das exakt negative Pendant der Ohrfeige des Don Gomès. Bis ins kleinste Detail richtet er sich gegen den heroischen Gründungsakt und so sehr »Cid« auch »Herr« heißen mag, so wird der Akt der Namensgebung an dieser Stelle doch deutlich als souveräne Unterwerfung heroischer Größe erkennbar. Dies umso mehr, als sich die souveräne Umbenennung Rodrigues offenkundig gegen eine heroische Zeichenpraxis auch des Namens richtet, die – strukturell durchaus dem Index vergleichbar – den Namen als motivierte Beschwörungsformel heroischer Größe zu begreifen versucht.

Don Gomès hatte seinem Namen eine solche Funktion explizit und emphatisch zugestanden: »Mon nom sert de rempart à toute la Castille.« (I/3, 198)²¹ Auch Rodrigue wird in seiner Erzählung der Schlacht gegen die Mauren erwähnen, dass sich die Könige unmittelbar ergeben sollten, nachdem er seinen Namen ausgesprochen hat: »Ils demandent le chef: je me nomme, ils se rendent.« (IV/3, 1326) Dieses Verständnis des Namens wird der Souverän mit der Umbenennung Rodrigues zu verabschieden versuchen.²² Der neue Name bestattet die alten Namen also nicht dadurch, dass er sie schlicht durch einen neuen ersetzt. Der König gibt Rodrigue nicht nur einen neuen Namen, er modifiziert mit und über seine »marque«

²¹ »Mein Name dient ganz Kastilien als Schutzwall.«

²² Starobinski übersieht dieses Moment, wenn er in seiner Untersuchung des Namens bei Corneille feststellt: »La gloire prend corps dans le *Nom*. C'est lui qui traversera la durée en résistant à la durée. C'est à lui que sera déléguée la permanence de l'être. Plongé dans le temps historique, il s'y maintient indestructible, et assure à l'existence héroïque l'identité continue où s'absorbent les actes volontaires instantanés [...]. Qu'on le prononce, et déjà s'impose l'effet de présence [...].« (Jean Starobinski, *Sur Corneille*, in: ders., *L'œil vivant*. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal, Paris 1999, S. 63f.) – Eine Untersuchung des *Cid* kann diese Deutung nicht bestätigen. Dauer wird dem Namen erst dann zukommen, wenn er gerade keine Präsenzeffekte mehr zeitigt.

auch ausdrücklich dessen semiotische Struktur. Allerdings soll dieser als arbiträr ausgewiesene Gebrauch des neuen Namens dem Souverän zufolge nur innerhalb der Staatsgrenzen Gültigkeit besitzen. Für den Feind und gleichsam als Kriegsschrei darf der (neue) Name indexikalisch funktionieren: »À ce seul nom de Cid ils trembleront d'effroi« (V/7, 1827).²³

Mit Blick auf Bodin gilt es nun zu sehen, dass die Arbitrarität der souveränen »marque« hier offenbar eine konsequente Nivellierung des Unterschieds zwischen Gesetz und Gebrauch gerade auf zeitlicher Ebene zu leisten hat. Zum einen legt der König den neuen Namen selbst als künftigen Gebrauch fest. Zum anderen übernimmt er diesen Namen offiziell aus einem bereits bestehenden und geltenden Gebrauch. Der Gründungsakt des Souveräns versucht folglich, seine eigene Zeitlichkeit blind zu machen.²⁴ Dafür bedarf er eines Zeichens, das gerade nicht prätendiert, Bezeichnetes und Bezeichnendes in einem Augenblick präsentischer Motivation und Evidenz zusammenfallen zu lassen.

Damit wird die Umbenennung Rodrigues im Rückblick ein weiteres Mal als ein fundamental gegen die Instabilität heroischer Gründungen gerichteter Akt lesbar. Erst eine auf nicht präsentischen und arbiträren Zeichen beruhende politische Ordnung vermag dem Drama zufolge Legende, Geschichte und Tradition zu verbürgen. Die Etablierung einer solchen (Zei-

²³ »Beim bloßen Namen Cid werden sie vor Schrecken zittern.«

²⁴ Unzählige Lektüren, die den Souverän als schwache und auf die Ereignisse lediglich reagierende Figur ausweisen, verdoppeln letztlich genau diese Blindheit. Besonders problematisch wird dies bei Prigent, der Rodrigue irrigerweise als Staatsgründer deutet und über den König apodiktisch festhält: »Le monarque aura subi l'action tout au long de la pièce. A aucun moment il n'aura maîtrisé le cours des événements.« (Prigent, *Le héros et l'État* [Anm. 13], S. 124) – Ähnliches gilt für die politische Interpretation Clarkes, welche die Konfliktlinie des Stücks nicht als solche zwischen Gesetz und Gewohnheit, sondern als (streng genommen unhistorische) Opposition zwischen Gerechtigkeit und Zeitumständen (»the nature of justice and its relationship to time and circumstance«) zu bestimmen versucht (David Clarke, *Poetics and Political Drama under Louis XIII*, Cambridge 1992, S. 137). Die legistische Dimension der Umbenennung des Cid verfehlt Clarke vollständig, wenn er feststellt: »Rodrigue may have been called »Le Cid« by the Moors, but the King has no reason to mistrust such a title and will urge Rodrigue to yet greater conquests.« (Ebd., S. 148) – Demgegenüber hat in der neueren Forschung vor allem Sick in einer wissenschaftlich breit dokumentierten Lektüre des Textes zu Recht von einer prinzipiellen Depotenzierung des Corneille'schen Helden gesprochen: »Heros ist Rodrigue nur als depotenzierter Held, oder als Held, der dem Staat unterworfen ist.« (Franziska Sick, Pierre Corneille, »Le Cid« [1637], in: Henning Krauß/Till R. Kuhnle/Hanspeter Plocher [Hg.], 17. Jahrhundert. Theater, Tübingen 2003, S. 35–69, hier S. 40)

chen-)Ordnung kann sich aus diesem Grund denn auch keinesfalls (selbst-)präsentischer Gründungsakte bedienen. Sie kann ihre Gesetzgebung nicht apodiktisch gegen Gewohnheiten und Bräuche erlassen, sondern muss die Opposition zwischen Gesetz und Gewohnheit fortwährend zu verwischen und zu maskieren versuchen. Dies heißt aber auch, dass sie über die Arbitrarität der gesetzgebenden Instanz selbst hinwegtäuschen will.

Nichts wäre demnach irriger, als in der ausgestellten Arbitrarität der souveränen ›marque‹ ein machtkritisches Potential zu vermuten. Als nicht selbstpräsentendes Zeichen hat die ›marque‹ keine andere Funktion, als über die zeitliche Dimension des souveränen Gründungsaktes hinwegsehen zu lassen. Das arbiträre Zeichen sichert hier also gleichsam die Idee einer prinzipiellen Zeitlosigkeit der souveränen Herrschaft und damit kaschiert es nichts anderes als *deren* Arbitrariät.

Indem diese Maskierung über offen dezisionistische Akte gerade hinwegtäuscht, wird der Text politisch dennoch ambivalent und hybrid. Dies liegt zum einen gewiss daran, dass das Drama keinen Zweifel daran lässt, dass es ein Herrschaftsmodell in seiner Genese präsentiert. Beim Souverän handelt es sich um den *ersten* König von Kastilien. Zum anderen aber scheint das Drama das in ihm entfaltete Souveränitätsmodell keineswegs vorbehaltlos zu unterstützen. Man erkennt dies wiederum an der Umbenennung Rodrigues, die der Text als Text nicht mitvollzieht. Die Redeanteile des Cid werden vom ersten bis zum letzten Akt mit DON RODRIGUE überschrieben. Politisch bleibt der *Cid* ein doppelter Schwellentext. Ein Schwellentext einmal in dem Sinne, dass der absolutistische Souverän mit seinem eigenen Staatsmodell mitunter noch zaudert, da er Rücksichten auf alte Gewohnheiten zu nehmen versucht. Ein Schwellentext aber auch insofern, als das Drama als Drama dem Souverän programmatisch nicht immer blind zu folgen vermag.

II.

Diese politischen Unentschlossenheiten und Ambivalenzen schreibt der Text nun auch und sogar gerade seiner formalen Struktur ein. Dies zeigt sich in erster Linie auf der Ebene der Einheit der Zeit. Dass diese – wie Carl Schmitt m. E. völlig zu Recht vermutet – legistischer Natur oder zumindest legistischen Ursprungs ist, erkennt man im Drama vor allem an den Mü-

hen, welche ihm ihre Einhaltung bereitet. Diese Mühe geht bei Corneille bezeichnenderweise wesentlich von der Figur des Souveräns aus.

Wirft man einen Blick in die einschlägigen französischen Poetiken des 17. Jahrhunderts, so stellt man rasch fest, dass über die Einheit der Zeit mitunter engagierter gestritten wird als über die Einheiten der Handlung oder des Ortes. Den heute zumindest aus philologischer Perspektive vielfach als Gründungsdokument des modernen Klassizismus geltenden Text stellt Jean Chapelains auf das Jahr 1630 datierter *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* dar.²⁵ Chapelains Interesse an der Einheit der Zeit muss im Rahmen des Desiderats einer möglichst vollständigen Kongruenz zwischen Darstellung und dargestelltem Geschehen gesehen werden: »Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite.«²⁶

Propagiert wird hier eine Eigengesetzlichkeit der Kunst, deren exakte Kenntnis und Beachtung von Seiten des Dichters es dem Zuschauer erlaubt, in ein Bühnengeschehen überhaupt einsteigen zu können. Die oberste Kategorie stellt die »Wahrscheinlichkeit« (»vraisemblance«)²⁷ dar, die dem Zuschauer »Zweifel an der Realität der (dargestellten) Handlung«²⁸ austreiben soll.

Für die Wahrscheinlichkeit in Dienst genommen werden nun maßgeblich die drei Einheiten, und die Vorrangstellung kommt in den Augen Chapelains just der Einheit der Zeit zu. Deren Funktion besteht darin, die Dauer des dargestellten Geschehens mit der Dauer der Darstellung weitestgehend (»a peu près«)²⁹ in Einklang zu bringen und somit das Postulat der Wahrscheinlichkeit mustergültig zu erfüllen.³⁰ Die Einheiten der Handlung und

²⁵ Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in: ders., *Opuscules critiques*, édition Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genf 2007, S. 222–234. – Zu einer literarhistorisch wie poetikgeschichtlich sensiblen Situierung des Textes innerhalb der Theaterdiskurse des frühen 17. Jahrhunderts vgl. v.a. Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris 2003, hierzu S. 29ff.

²⁶ Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (Anm. 25), S. 223.

²⁷ Ebd., S. 224.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 229.

³⁰ Lyons vergleicht diese Konzeption einer Einheit der Zeit mit früheren Überlegungen zu den Grenzen der dargestellten Dauer und spricht treffend von einer »major transformation of tragic time«, die als »shift from an event-based and story-based emphasis to a performance-orientated poetics« zu begreifen sei (John D. Lyons, *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette 1999, S. 174). – Wie noch zu zeigen ist, wird Corneille in seiner offiziellen Poetik zwischen diesen beiden Konzeptionen allerdings fortwährend oszillieren.

des Ortes ergeben sich für Chapelain geradezu zwangsläufig aus der Einhaltung der Einheit der Zeit.³¹

Bleiben Chapelains Forderungen im Ton noch moderat und lassen sich ihnen keine offenen politischen Stellungnahmen ablesen, so ändert sich dies mit den theaterpoetischen Schriften Corneilles und der vielfach beachteten *Pratique du théâtre* des Abbé d'Aubignac aus dem Jahr 1657 grundlegend. So berichtet d'Aubignac, er habe in seiner Jugend Stücke sehen müssen, die sich über mehrere Jahre erstreckten. Diese seien besonders schlechte Beispiele für die »Unordnungen«, welche die zeitgenössische Bühne lange beherrscht hätten (»le mauvais exemple des désordres que nous avons vu régner en notre temps«).³² Darüber hinaus bezeichnet er solche Dramen gar als »ouvrages monstrueux«, denen man – besonders pikant – noch nicht einmal einen Namen verleihen könne: »ils ne pouvaient pas avoir de nom«.³³ Unordnung, Monster und Namenlosigkeit – das sind gleich drei Begriffe, welche die fundamentale Unassimilierbarkeit eines bestimmten Dramentyps mit der höfisch-politischen Repräsentationskultur des 17. Jahrhunderts und mit dem klassizistischen Theater gleichermaßen festschreiben. Aber warum ist ein Drama, das die in ihm dargestellte Zeit nicht mit der Zeit seiner Darstellung in Deckung bringen kann oder will, gleich ein »Monster«?

Eine Antwort auf diese Frage kann die 1660 von Corneille publizierte Schrift *Les trois discours sur le poème dramatique* liefern. Diese stellt nicht lediglich den Versuch dar, die eigene Dramenpraxis vor bekannten Kritikern – so punktuell auch vor Chapelain und d'Aubignac³⁴ – in Schutz zu nehmen. Unschwer lässt sich ihr vielmehr die Tendenz ablesen, einen Tragödiotyp zu inaugurierten, der programmatisch auf das absolutistische Souveränitätsmodell Bezug nimmt, indem er dieses dramaturgisch wie

³¹ Vgl. Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (Anm. 25), S. 230.

³² Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, édité par Hélène Baby, Paris 2001, S. 177.

³³ Ebd., S. 178.

³⁴ Chapelain hatte seinerzeit die offizielle Stellungnahme der Académie française über die sogenannte *Querelle du Cid* verfasst. Diese erste groß angelegte Diskussion über die französische Regelpoetik zeugt von einem sehr viel tieferen souveränitätspolitischen Substrat und Fluchtpunkt, als es die sowohl gängige als auch diffuse literarhistorische Rede einer Verbindung zwischen tagespolitischer und literarischer »Ordnung« zu sehen erlaubt. Ich kann den Strang an dieser Stelle leider nicht verfolgen, die wichtigsten zeitgenössischen Texte der Debatte finden sich vereint bei: Armand Gasté (Hg.), *La querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, Paris 1898 (Nachdruck Hildesheim/New York 1974).

poetologisch fundiert. Den Brennpunkt seiner Überlegungen bildet die Einheit der Zeit.

Auf der Ebene der dargestellten Dauer verfährt Corneille dabei vergleichsweise großzügig. So erlaubt er eine Ausdehnung des Geschehens auf dreißig Stunden.³⁵ Andererseits konzidiert auch er, dass eine größtmögliche zeitliche Konzentration der Handlung im Sinne einer Kongruenz zwischen dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung jedem Stück zum Vorteil gereiche.³⁶ Als besonders interessant erweist sich der Umstand, dass Corneille vehement dagegen plädiert, im Stück selbst Zeitangaben vorzunehmen.³⁷ Als negatives Beispiel nennt er nun selbst den *Cid* und zwar vor allem den Ratschlag des Königs, Rodrigue möge sich doch nach der Schlacht gegen die Mauren und vor einem zweiten nunmehr autorisierten Duell gegen Don Sanche (dem Stellvertreter der Tochter des im ersten Duell getöteten Don Gomès) ein bis zwei Stunden ausruhen. Corneille fügt hinzu, er habe diese Angabe seinerzeit nur vorgenommen, um den Zuschauern zu beweisen, dass er die Einheit der Zeit trotz der vielen Ereignisse durchaus und gerade einhalte. Dies sei aber strategisch unklug gewesen, weil er sie dadurch auf das Problem der Dauer überhaupt erst aufmerksam gemacht habe.³⁸

Wichtiger als das, was Corneille hier sagt, ist mithin das, was er verschweigt. Denn der Ratschlag des Königs, der *Cid* möge sich ein bis zwei Stunden ausruhen, geht überhaupt erst aus einem Kompromiss sowohl über die Opportunität als auch und vor allem über den Zeitpunkt des zweiten Duells hervor. Zunächst sperrt sich der Souverän auch gegen dieses Duell. Mit seiner Umbenennung des *Cid* hat er schließlich souveränes Recht gesetzt und den *Cid* – auch wenn der Begriff nicht explizit fällt – letztlich begnadigt. Sowohl Chimène, die Tochter des getöteten Don Gomès, als auch der Vater des *Cid* beharren allerdings auf dem Vollzug dieses alten Rechts,

³⁵ Pierre Corneille, Les trois discours sur le poème dramatique, in: ders., Œuvres complètes III, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris 1987, S. 115–204, hier S. 183.

³⁶ Ebd., S. 184.

³⁷ Ebd., S. 184 u.ö.

³⁸ »Je me suis toujours repenti d'avoir fait dire au Roi dans *Le Cid*, qu'il voulait que Rodrigue se délassât une heure ou deux après la défaite des Maures, avant que de combattre don Sanche. Je l'avais fait pour montrer que la pièce était dans les vingt-quatre heures, et cela n'a servi qu'à avertir les spectateurs de la contrainte avec laquelle je l'y ai réduite. Si j'avais fait résoudre ce combat sans en désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde.« (Ebd., S. 171f.)

dieser alten Gewohnheit. Unabhängig vom souveränen Gesetzesakt hat sich der Cid also ein weiteres Mal zu bewähren. Dies lässt sich einer Intervention seines Vaters unmissverständlich ablesen:

DON DIÈGUE Quoi! Sire, pour lui seul vous renversez des lois
Qu'a vu toute la cour observer tant de fois! (IV/5, 1415f.)³⁹

Der König beugt sich dem Willen seines Untertanen nach einigen Überlegungen mit einem signifikanten zeitlichen Hinweis. Er will das Duell auf den folgenden Tag verschieben: »Soyez prêt à demain« (IV/5, 1443). Dieser Dialog ist der vielleicht wichtigste poetologische Kommentar zur legistischen Dimension der Einheit der Zeit. Denn mit dem Hinweis auf den Aufschub des Vollzugs alter Gewohnheiten droht der Souverän an dieser Stelle, mit der Einheit der Zeit zu brechen. Würde das Duell einen Tag später stattfinden, so wäre die Einheit der Zeit nicht mehr gewahrt. Hier wird folglich eine absolute Opposition zwischen der Einheit der Zeit und der Beachtung alten Rechts behauptet. *Ex negativo* bindet damit der Souverän seine Rechtsgebung, welche bestehendes Recht aufheben oder brechen kann, an die Einheit der Zeit. Wenn sich der König schließlich dafür entscheidet, dem Cid doch nur eine oder zwei Stunden Ruhe zu gönnen, dann liegt damit ein Plädoyer sowohl für die Einheit der Zeit als auch für die souveräne oder dezisionistische Gesetzgebung vor.

Im Mittagsschlaf des Cid verbirgt sich demnach das Souveränitätsmodell des Dramas. Fehlende Zeitangaben, so wird man mutmaßen dürfen, würden dargestellte Zeit und Zeit der Darstellung im Sinne Chapelains im Drama nämlich zur Deckung bringen können, indem sie das Problem der Dauer für den Zuschauer auf beiden Ebenen schlicht vergessen machten. Über die Zeitpolitik der souveränen »marque« würden sie damit, das Wortspiel lässt sich hier kaum vermeiden, *souverän* hinwegtäuschen. Gewohnheit und Gesetz wären zeitlich so weit nivelliert, dass sich ein Gründungsakt als Gründungsakt vollkommen aufheben würde. Nicht ein Vermittlungsversuch von Gesetz und Gewohnheit läge damit vor, sondern eine »Einheit« der beiden Phänomene. Der Einheit der Zeit fiele auf performativer Ebene die Funktion zu, exakt diese Einheit zu gewährleisten. Die Einheit der Zeit stünde folglich im Dienst der Propagierung einer prinzipiellen Zeitlosigkeit

³⁹ »Wie denn, Sire, für ihn allein stürzen Sie Gesetze um/ Deren Befolgung der Hof in der Vergangenheit so viele Male gesehen hat!«

souveräner Herrschaft. Die Frage nach deren Arbitrarität wäre schlechterdings unstellbar geworden.

Nun darf aber nicht übersehen werden, dass der auf politischer Ebene bereits konstatierte Schwellencharakter des Textes auch seiner Form inhärent bleibt. Indem das Drama sowohl zögert, Gewohnheit und Gesetz zu programmatischen Gegensätzen zu erklären als auch ihre Differenz ein für allemal blind zu machen, ja indem es beide Größen umgekehrt mitunter sogar zu vermitteln versucht, droht es die Einheit der Zeit wiederholt zu verfehlen. Man erkennt diese Zaghaftheit an mindestens zwei Auftritten des Königs. Zum einen kann sich der Text nicht dazu entschließen, allein den Souverän als die die Einheit der Zeit wahrende und gewährleistende Instanz zu präsentieren. Im Rahmen insbesondere der Diskussionen um das zweite Duell fällt dieser Part ausgerechnet dem Vertreter alter Gewohnheiten zu. Es ist Don Diègue, der sich gegen einen zeitlichen Aufschub des zweiten Duells (und somit für eine Wahrung der Einheit der Zeit) ausspricht:

DON DIÈGUE Non, Sire, il ne faut pas différer davantage:
On est toujours trop prêt quand on a du courage.
(IV/5, 1445f.)⁴⁰

Zum anderen wird im letzten Akt der Souverän selbst mit einem großen zeitlichen Aufschub aufwarten. Dieser übertrifft das zunächst aufgeschobene zweite Duell an zeitlichem Umfang um ein Vielfaches. Chimènes Bedenken gegenüber einer Eheschließung mit Rodrigue – der Ausgang des zweiten Duells schreibt ihr eine solche vor – begegnet der Souverän mit einem Hinweis, der sowohl die Einheit der Zeit als auch das souveräne Recht sprengt:

DON FERNAND Le temps assez souvent a rendu légitime
Ce qui semblait d'abord ne se pouvoir sans crime.
(V/7, 1813f.)⁴¹

⁴⁰ »Nein, Sire, man darf nicht weiter aufschieben/ Man ist immer nur zu bereit [zu kämpfen], wenn man Mut hat.«

⁴¹ »Sehr oft schon hat die Zeit rechtmäßig gemacht,/ Was zuerst nicht ohne Verbrechen zu gehen schien.«

Hier dankt der König als gesetzgebende Instanz streng genommen ab.⁴² Die Überantwortung des Gesetzes an die Dauer der Zeit kann die Einheit der Zeit gerade in ihrer legistischen Funktion nicht mehr gewähren. Dies umso weniger, als die permanente Zeitreflexion *im* Drama eine Kongruenz von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung performativ in der Tat konsequent torpedieren dürfte.

III.

Seine auf den *Cid* folgenden Stücke wird Corneille wesentlich direkter auf die Einheit der Zeit zuschneiden. Nicht nur wird man keine Zeitangaben mehr finden, auch wird er die Emanation des souveränen Gesetzes systematisch in den letzten Akt verlegen und darauf achten, dass in der letzten Szene alle Figuren – oder besser gesagt alle noch leben Figuren – auf der Bühne stehen. Die einzige Möglichkeit, sich dem souveränen Gesetz gegenüber zu verhalten, ist damit in letzter Instanz die Akklamation des plötzlich und unvermittelt gesetzten Gesetzes⁴³ – die Akklamation zuerst der Figuren, die Akklamation sodann aber auch der Zuschauer.

So sorgfältig und eindeutig die Dramenenden komponiert werden, so schwierig gestaltet sich Corneille zufolge jedoch der Einsatz des Dramas, den es nun abschließend zu analysieren gilt. Erst die Poetik des Dramenbeginns wird Corneille die Möglichkeit bieten, mit den politischen Ambivalenzen und Unentschiedenheiten des *Cid* Schluss zu machen. Die über die Einheit der Zeit idealerweise zu verbürgende Zeitvergessenheit des Zuschauers, die den Gründungsstatus der souveränen »marque« aufheben könnte, wird nun nämlich ganz dem Bereich der Dramenkomposition überantwortet. Corneilles Überlegungen zum Dramenbeginn erweisen sich als programmatisch nicht-

⁴² Die politische Dimension der in der letzten Szene aufbrechenden Zeitreflexion wird besonders von jenen Lektüren zugeschüttet, die sie als Beleg für eine Art tragische Anthropologie anführen. Doubrovsky etwa erblickt am Ende des Stücks eine »tragédie de la temporalité humaine« (Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris 1963, S. 125), Clarke liest die Verse des Souveräns als Ausdruck eines Dramas »which leaves its audience more profoundly aware of the difficulty of living, of the limitations set upon all men by the march of time and circumstance« (Clarke, *Poetics and Political Drama* [Anm. 24], S. 163).

⁴³ Dies gilt vor allem für *Horace* (1640) und für *Cinna* (1642), die mit souveränen Rechtsprechungen enden. Zu einer subtilen souveränitätspolitischen Untersuchung von *Cinna* vgl. Albrecht Koschorke/Susanne Lüdemann/Thomas Frank/Ethel Matala de Mazza, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt a.M. 2007, S. 203ff.

zeitliche Überlegungen. Erst als kausal abgesichertes Phänomen kann sich der Einsatz des Dramas dem Gründungsproblem seines eigenen Souveränitätsmodells neu stellen – und dessen Arbitrarität vollends abdichten.

Zwischen Dramenanfang und Dramenende, zwischen erstem und letztem Auftritt klafft für Corneille – wie er wiederum in seinen *Trois discours* ausführt – eine empfindliche Begründungslücke. Während das Dramenende wie letztlich jeder einzelne Abtritt einer dramatischen Figur aus der so genannten »liaison des scènes«⁴⁴ eindeutig motiviert werden müsse, könne der Dramenanfang – und damit ist jetzt nichts anderes als die erste Szene und folglich der erste Auftritt einer beliebigen Figur gemeint – Corneille zufolge aus der Handlung niemals hinlänglich und ausreichend begründet werden. Oft sei es sogar regelrecht schädlich, den ersten Auftritt etwa in der Form eines Nachhausekommens in eine Kammer oder ein Kabinett innerdramatisch zu motivieren. Schließlich könne es vorkommen, dass eine Figur vor dem Dramenanfang eine solche Kammer oder ein solches Kabinett gar nicht erst verlassen habe.⁴⁵

Begründet wird diese Unbegründbarkeit über die Kategorie der »nécessité de la représentation«⁴⁶ und demnach über die schiere Notwendigkeit der Existenz des Dramas, die weder über das Postulat der Wahrscheinlichkeit noch über eine innerdramatische Motivation der Handlung eingeholt werden könne.

Ein rein über die Notwendigkeit des Dramas als Drama hergeleiteter erster Auftritt dürfte eine wichtige Konzentrationsfigur der Poetik der *tragédie classique* darstellen. Wenn jede »Wahrscheinlichkeit« vor dem ersten Auftritt notwendig versagt, wenn jeder erste Auftritt mit der Kategorie der »Wahrscheinlichkeit« als schlechterdings nicht assimilierbar erscheint und noch nicht einmal der Versuch unternommen werden soll, dieses Problem zu kaschieren, dann wird die notwendige Grundlosigkeit des ersten Auftritts wiederum politisch lesbar. Sie wäre in dieser Funktion eine ausgewiesene Meta-»marque« der Souveränität.

⁴⁴ Gemeint ist damit eine möglichst nahtlose kausallogische Verknüpfung der Handlungssequenzen. Das Konzept gehört insbesondere dank d'Aubignac zum Kernbestand der klassischen und klassizistischen Poetik. Zu Corneilles Umgang mit dem Begriff vgl. etwa Corneille, *Les trois discours* (Anm. 35), S. 189.

⁴⁵ »[...] il n'est pas toujours aisé de rendre raison de ce qu'il [gemeint ist die zuerst auftretende Figur, CH] vient de faire en ville, avant que de rentrer chez lui, puisque même quelquefois il est vraisemblable qu'il n'en est pas sorti.« (Ebd., S. 181)

⁴⁶ Ebd.

Das Gründungsproblem des souveränen Gesetzes wird dabei allerdings von der Figur des Souveräns abgezogen und auf die zuerst auftretende Figur verschoben. Schließlich fällt auf, dass in der ersten Szene des ersten Akts niemals ein Souverän auf der Bühne steht. Dies gilt offenbar als so selbstverständlich, dass sich die Poetiken zu diesem Problem noch nicht einmal äußern müssen. Allerdings zeigt diese Selbstverständlichkeit auch und nicht zuletzt, dass dem Souverän und seinen Auftritten keinerlei über die bloße Kategorie der ›nécessité‹ legitimierbare Selbstverständlichkeit zukommt. Seine Auftritte können und müssen über die Forderungen der ›Wahrscheinlichkeit‹ und der ›liaison des scènes‹ motiviert werden, sein schieres Vorhandensein kann und darf dies aber gerade nicht. Dieses ist *als* Grundloses und Unbegründbares so ›notwendig‹ wie das Drama selbst.

In diesen Ausführungen erst zeigt sich die volle proabsolutistische Stoßrichtung der *tragédie classique*. Gewahr wird man dieser auf gleich drei Ebenen. Erstens schweißt Corneilles Poetik die Unbegründbarkeit des Souveräns *als* Souverän mit der Unbegründbarkeit des Dramas *als* Drama zusammen. Zweitens erschließt sich vor diesem Hintergrund die programmatische Arbitrarität der souveränen ›marque‹. Die Zeichen des Souveräns sind so arbiträr wie er selbst, in dieser Arbitrarität werden sie aber nicht angezweifelt, sondern umgekehrt gerade (durch-)gesetzt. Drittens und vor allem aber ergibt sich ein bemerkenswerter Bruch zwischen der notwendigen Unbegründbarkeit des Souveräns und der Unbegründbarkeit des ersten Auftritts einer dramatischen Figur. Diese bleiben zwar funktional aufeinander bezogen, sie werden aber unterschiedlichen Registern zugewiesen. Unbegründbar ist der Souverän nämlich allein auf der Ebene des Seins, nicht auf der Ebene der (dramatischen) Handlung. Die ›liaison des scènes‹ motiviert sorgfältig seine Auftritte. Die erste auftretende Figur hat nun aber die Unbegründbarkeit des souveränen Seins gerade über die Unbegründbarkeit ihrer eigenen Handlung zu begründen.

Damit wird sie schon rein strukturell zum – Attentäter. ›Attentat‹ stellt nicht von ungefähr einen Schlüsselbegriff der *tragédie classique* dar und nicht von ungefähr sind es tatsächlich meist Attentäter, die im Corneille'schen Drama die erste Szene des ersten Akts bespielen.⁴⁷ Der Attentäter des Dramenbeginns muss folglich die Unbegründbarkeit des Souveräns des Dramenendes begründen.

⁴⁷ In der ersten Fassung des *Cid* kommt dieser Part bezeichnenderweise Don Gomès zu, in der Fassung von 1660 bleibt er zumindest indirekt präsent, indem Chimènes Erzieherin Elvire ausgiebig aus einem Gespräch mit dem Grafen zitiert.

Corneilles offizielle Poetik mag das Souveränitätsmodell seines Dramas zwar verdeckter, zweifellos aber auch vehementer auf den Punkt bringen als ein Text wie der *Cid*. Dies liegt gerade daran, dass sie das Problem der Einheit der Zeit gar nicht mehr zeitlich figuriert. Lässt sich dem *Cid* noch die Tendenz ablesen, die Plötzlichkeit des souveränen Gesetzes mit der Dauer von Gewohnheiten zu vermitteln und stellt die Zeitlichkeit des Gründungsaktes damit das Kernproblem des in ihm entfalteten Souveränitätsmodells dar, so fassen die *Trois discours* die Dramenzeit zusehends als kausallogische Kategorie. An keinem Punkt seiner Poetik ist diese Absorption vollständiger als in Corneilles Ausführungen zur ersten Szene des ersten Akts und folglich zum Anfang. Fasst man den Einsatz des Dramas über die ›liaison des scènes‹ als ein die Souveränität begründendes Attentat, dann ist der Anfang *eo ipso* kein zeitliches Geschehen, sondern ein rein kausales Phänomen. Der entzeitlichte Anfang des Dramas wird damit zum zeitlosen ›Ursprung‹ der absolutistischen Herrschaft.

ETHEL MATALA DE MAZZA

Die leere Kammer Zur Exposition in Racines *Bérénice*

I.

Racines Drama *Bérénice* ist 1670 entstanden – zu einer Zeit, als auf den Pariser Bühnen Komödien und Opern bereits gefragter waren als Tragödien und kaum einer der Dichter, deren Werke heute als Meisterstücke des *Âge classique* gelten, um eine korrekte Einhaltung der aristotelischen Regeln besorgt war, die noch in den 1630er Jahren von der *Académie française* bestätigt und zur *doctrine classique* erhoben worden waren.¹ Die Tragödie um die schöne Königin aus Palästina, die der römische Kaiser Titus aus Pflichtgefühl heim schickt, obwohl er sie liebt, ist vermutlich eine der letzten ihres Genres, in der die Erfüllung klassischer Regeln zu vollendeter Form gebracht und gleichzeitig vorgeführt wird, wie eng ästhetische Normen mit politischen Grundsätzen korrespondieren. Dass Form und Regel nicht doch gesprengt werden, ist allerdings in der Dramaturgie der *Bérénice* alles andere als eine Selbstverständlichkeit, denn nur gegen das Widerstreben aller Beteiligten kommen die Forderungen von Poetik und Politik zu ihrem Recht. Nur um den Preis besiegelter Zerwürfnisse schließt sich das Drama zur Einheit von Ort, Handlung und Zeit und erzwingt die Gesetzestreue mit einem Streich der Gewalt.

Es kennzeichnet dabei die eigentümliche Tragödiendramaturgie, dass sie diese Gewalt in der Tatenlosigkeit, in der völligen Handlungsohnmacht der Figuren anstaut und das Geschehen in einer ausgedehnten Fermate sistiert, so dass die Dramenakte – ganz gegen ihren tatbezogenen Wortsinn – allein vom Spiel von Passionen in Gang gehalten werden und heftigste innere Bewegungen die Regie übernehmen dürfen, ohne dass daraus für den Ausgang des Stücks das Mindeste folgt. Das Theater der »Nicht-Evolution«,² das Racines Dramatik auch sonst charakterisiert, ist hier in ein Extrem getrieben. Am Ende stehen alle Akteure noch immer am Anfang.

¹ Vgl. dazu Hartmut Stenzel, *Die französische »Klassik«*, Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat, Darmstadt 1995, S. 225; Jürgen von Stackelberg, *Die französische Klassik. Einführung und Übersicht*, München 1996, S. 48–75.

Doch sie beginnen zu realisieren, dass ihre Zusammenkünfte Vergangenheit sind und dass es für sie nichts mehr zu tun gibt, als nach langem Warten endlich zu gehen.

Bérénice ist Racines minimalistischstes Stück.³ Es misst die Zeit des Dramas als leeres Interim aus, indem es sie allein durch ihr Verstreichen gegen die Protagonisten arbeiten lässt⁴ und nichts weiter in Szene setzt als die Verödung eines Orts, an dem große Handlungen von dem Moment an fehl am Platz sind, wo ihn die Bühne dem Zuschauerblick enthüllt. Was von diesem Ort im Drama übrig bleibt, ist ein Schwellenraum, in dem die Akteure nur vorübergehend verweilen, bis sie schweren Herzens hinnehmen, dass er sie für immer auseinander führt.

»Arrêtons un moment« – »Verweilen wir«:⁵ Mit dieser Einladung zum kurzen Aufenthalt setzt die Tragödie ein. Den kleinen Raum, in dem das kommende Drama sich abspielt, beschreibt der Nebentext sehr lapidar in einem knappen Satz und einer Formel, die das Kabinett im selben Zug verortet und einkapselt, indem sie das antike Rom ins Innere eines verborgenen, nur wenigen Eingeweihten zugänglichen *Séparées* verlegt. »Schauplatz der Handlung ist Rom, in einem Raum zwischen dem Gemach des Titus und dem Gemach Berenikes.«⁶

Schon durch seine Lage ist der Handlungsschauplatz von vornherein als Ort des Übergangs ausgewiesen, der zwei andere Räume miteinander verbindet und als Korridor wie geschaffen ist für diskrete Begegnungen, aber auch für heimliche Übertretungen. In der Eingangsszene des Dramas sind in diesem Zwischenraum allerdings weder Titus noch *Bérénice* zuge-

² M[ary] J[o] Muratore, *Racinian Stasis*, in: Richard L[aurent] Barnett, *Re-Lectures Raciniennes. Nouvelles approches du discours tragique*, Paris 1986, S. 113–125, hier S. 113.

³ Roland Racevskis, *Tragic Passages. Jean Racine's Art of The Threshold*, Lewisburg 2008, S. 36.

⁴ Roland Racevskis spricht mit Recht von einer »metatheatrical tragedy«, weil das Drama auf den eigenen Zeitrahmen reflektiert und daraus eine »subjective esthetics of interstitial time« formt (ebd., S. 114).

⁵ Jean Racine, *Bérénice*, in: *Œuvres complètes*, 2 Bde., Bd. 1: Théâtre – Poésie, hg. von Georges Forestier, Paris 1999, S. 447–509. – Deutsche Übers.: Jean Racine, *Berenike*, in: ders., *Berenike. Britannicus*, übers. von Simon Werle, Frankfurt a.M. 2002, S. 9 [I/1, V. 1]. Im Folgenden wird nach dieser deutschen Ausgabe mit Akt- und Szenenangabe zitiert. Die Versangaben sind nach dem französischen Original ergänzt. Außerdem werden zahlreiche orthographische Fehler, die das schlampige Lektorat des Verlags der Autoren auch in der Neuauflage von 2002 übersehen hat, der besseren Lesbarkeit halber korrigiert.

⁶ Ebd., S. 8.

gen. Stattdessen erfährt das Publikum durch Antiochus, den engsten Freund des Paares, Näheres über den Zweck des versteckten Kabinetts. »Oft müssen diese stillen, reich geschmückten Mauern/ des Titus innerste Geheimnisse bewahren«, erläutert der König von Komagene seinem Vertrauten Arsace. »Hierher entzieht er sich bisweilen seinem Hof,/ um sein Gefühl der Königin zu offenbaren.«⁷

In seiner einschlägigen Studie *Sur Racine* hat Roland Barthes eine genauere strukturelle Bestimmung der Szenen vorgenommen, die Racine in seinen Tragödien bevorzugt, und die immer gewährte Einheit des Orts vor dem Horizont einer gestaffelten Raumordnung konturiert. Barthes unterscheidet die *Chambre* im Off, die als theatrales Doppel der mythischen Höhle den Rückzugsort der politischen Macht markiert,⁸ von der Öffentlichkeit der Außenwelt, die ein zweites Jenseits der Szene darstellt und der Besiegelung endgültiger Tatsachen vorbehalten bleibt. Der Weg, der genommen werden muss, um aus dem Innern der *Chambre* ins *Extérieur* zu gelangen, führt durch die *Anti-Chambre*, die nach Barthes der eigentliche Szenenraum ist, weil nur hier – im sprichwörtlichen *Vorraum*, in dem die Machthaber für Fragen und Bitten von anderer Seite zugänglich sind – die Sprache regieren kann, während die *Chambre* selbst *per definitionem* von Schweigen umhüllt ist und die Öffentlichkeit Ereignisse verlangt: das Umsetzen von Entscheidungen, die beschlossene Sache sind und keiner weiteren Rechtfertigung mehr bedürfen. Die *Anti-Chambre* ist nach diesem Verständnis eine Sphäre des informellen Kontakts zwischen innen und außen, aber auch ein Verkehrsort, ein Passweg zwischen Schweigen und Tun, auf dem das Handeln sich der Verhandlung stellen muss und die Ansprüche der Öffentlichkeit je schon eine Stimme haben.⁹ Die Kammerspiele, die hier stattfinden, sind Unterredungen mit Vertrauten – mit *confidents*, mit nahen Verwandten oder Geliebten –, aber die Intimität, die später von den häuslichen Trauerspie-

⁷ Ebd., S. 9 [I/1, V. 3f.]. – Vgl. zur Szenerie der *Bérénice* auch eingehend Jacques Prévot, Le lieu dans *Bérénice*, in: Suzanne Guellouz (Hg.), *Racine et Rome. Britannicus, Bérénice et Mithridate*, Orléans 1995, S. 179–183.

⁸ »Il y a d'abord la Chambre: reste de l'autre mythique, c'est le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie [...]. Les personnages ne parlent de ce lieu indéfini qu'avec respect et terreur, ils osent à peine y entrer, ils croisent devant avec anxiété. Cette Chambre est à la fois le logement du Pouvoir et son essence: car le Pouvoir n'est qu'un secret [...].« (Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris 1963, S. 15f.)

⁹ »L'Anti-Chambre (la scène proprement dite) est un milieu de transmission; elle participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, du Pouvoir et de l'Événement, du caché et de l'étendu; saisie entre le monde, lieu de l'action, et la Chambre, lieu du silence, l'Anti-Chambre est l'espace du langage: c'est là que l'homme tragique, perdu entre la lettre et le

len des 18. Jahrhunderts reklamiert wird, ist ihnen bereits aus strukturellen Gründen fremd.

Das paradigmatische Muster solcher *Anti-Chambres* hat Racine in *Britannicus* geprägt, wo im Vorzimmer zu Neros Schlafgemach der Machtkampf zwischen Mutter und Sohn entbrennt und die unruhige Agrippina den Kaiser bei Nacht abzupassen hofft, während Nero sie auflaufen lässt, zwischen durch eine Aussöhnung mit Britannicus erwägt, den Plan dann verwirft und den gepeinigten Bruder stattdessen in eine tödliche Falle lockt. Bei alledem spielt die Tür zu Neros Kammer eine zentrale Rolle. Sie ist, wie David Maskell zu Recht hervorhebt, das Tor zur Macht und organisiert durch ihr Aufgehen, vor allem aber durch ihr Zubleiben alle personalen Beziehungen im Stück.¹⁰ Hinter ihr kann Nero aus dem Verborgenen agieren. An ihrer Schwelle werden aber auch Kehrtwenden eingeleitet und Erwartungen genährt, wobei jeder Wortwechsel die Lage verändert und bis zum Schluss auf der Kippe steht, ob Nero seine Versprechungen hält oder bricht. Am Ende tritt ein, was die Mutter befürchtete. Der Giftmord am Bruder, der auch dessen Braut in den Tod treibt, macht Nero zu jenem blutgierigen Tyrannen, als den die Geschichte ihn kennt. So hätte es aber, wie Racines Tragödie zeigt, nicht kommen müssen. In der *Anti-Chambre*, in der sich der Kaiser von den Begegnungen, den vernommenen Ratschlägen und spontanen Reflexen hin- und herreißen ließ, waren die Alternativen greifbar nah. Trotz der geschlossenen Tür schien der Ausgang offen. Zu einem Schritt in die andere Richtung hat wenig gefehlt.¹¹

Nichts von dieser Offenheit findet sich in der ein Jahr später entstandenen *Bérénice*. Mit dem Lüften des Vorhangs werden die innersten Geheimnisse des Kaisers Titus schlagartig publik. Wie sich schnell herausstellt, gibt es in der Tragödie aber auch keinen Grund mehr, sie zu hüten. Die Kammer, in der das Intimste unter Verschluss bleiben durfte, ist funktionslos geworden. So wenig das Schweigen noch Sinn hat, so wenig hängt für das Geschehen am noch zu Eröffnenden. Die hier aufeinandertreffen, verhandeln nicht mehr über wirkliche Möglichkeiten, sondern operieren im Leerraum von

sens des choses, parle ses raisons. La scène tragique n'est donc pas proprement secrète; c'est plutôt un lieu aveugle, passage anxieux du secret à l'effusion, de la peur immédiate à la peur parlée: elle est piège flarié, et c'est pourquoi la station qui y est imposée au personnage tragique est toujours d'une extrême mobilité [...].» (Ebd., S. 16)

¹⁰ David Maskell, Racine. A Theatrical Reading, Oxford 1991, S. 23.

¹¹ Darauf verweist in seiner Lektüre des Dramas auch Roland Barthes: »Néron est l'homme de l'alternative; deux voies s'ouvrent devant lui: se faire aimer ou se faire craindre, le Bien ou le Mal.« Vgl. ders., Sur Racine (Anm. 8), S. 87.

Schritten, die unmöglich geworden sind. Darüber hinaus bleibt für sie wenig zu tun. *Bérénice*, Titus und Antiochus kommen letztlich nur, um zu gehen. Die Trennung, die ihnen Gesetz und Stolz gebieten, ist zugleich eine Aufgabe der Hoffnungen auf Wendungen, die auf den Schutz der Verborgenheit angewiesen wären, weil sie – wie Neros Intrigen – Wort- und Rechtsbrüche voraussetzten.

Die leere Kammer, die das Drama eingangs zu besichtigen gibt, antizipiert dies in einer *mise en abyme*. Sie lässt das Publikum dabei nicht nur an Geheimnissen teilhaben, die keiner Diskretion mehr bedürfen, sondern offenbart zugleich generell die Aporien souveräner Macht.

Im *Britannicus* durfte diese Macht hinter den Riegeln der Tür mysteriös und opak bleiben. Die Tragödie *Bérénice* dagegen versammelt die Zuschauer vor einem offenen *arcanum*, in dem dieses Mysterium für die Dauer eines Theaterstücks als fragile Illusion durchsichtig wird. Die *Anti-Chambre* entzaubert die *Chambre*. Sie gibt preis, was sonst der Verschwiegenheit unterliegt. So öffnet sie die Bühne für ein Drama, in dem Normen und die Rechtsregeln stets die Oberhand behalten. Sie verschließt das Theater aber auch gegen eine Geschichte, in der lange Zeit gute Gründe dafür sprachen, Monarchen wie Titus Geheimnisräume zu konzederen.

II.

Geheimnisse – so konnte man schon in den *Annalen* des Tacitus lesen¹² – gehören zu den Vorrechten und sogar Grundlagen monarchischer Herrschaft, die sich schwer aufrechterhalten ließe, wenn die Mächtigen sich nicht bedeckt hielten und gewisse Dinge von Zeit zu Zeit ohne viel Aufhebens im Verborgenen erledigen würden. Unter den *arcana imperii* verstand Tacitus dabei zunächst keine Freibriefe für prekäre Liebschaften, sondern Zugeständnisse an die politische Klugheit, die zu äußerster Vorsicht und Verschwiegenheit mahnt, aber auch zur List, zu taktischen Manö-

¹² P. Cornelius Tacitus, *Annalen*. Lateinisch-Deutsch, hg. und übers. von Erich Heller, Düsseldorf/Zürich 1997, S. 22f. [I/6]. – Die folgende Darstellung nimmt Überlegungen auf, die ich ausführlicher im Kontext der Studie entwickelt habe: Albrecht Koschorke/Susanne Lüdemann/Thomas Frank/Ethel Matala de Mazza, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt a.M. 2007, S. 177–184.

vern und zu resoluter Härte, wo es gilt, Staatskrisen abzuwenden oder lästige Rivalen auszuschalten.

Im 16. und 17. Jahrhundert bildeten diese *arcana* den Kern von Lehren der Staatsräson, die über Tacitus hinaus auch an Machiavelli anknüpften, um die Prinzipien einer rationalen Politik festzulegen, die auf das Wohl des Staats und den Selbsterhalt der Macht ausgerichtet war. Weil die rechtlichen Mittel allein nicht hinreichen, um die staatliche Ordnung vor Störungen oder Gefährdungen zu schützen – so das Argument –, musste die politische Ratio im Notfall der Schadensbegrenzung Vorrang geben und zur Verteidigung des *Status quo* die Grenzen von Recht und Moral überschreiten. Die Theoretiker der Staatsräson suchten das Heil der Politik diesseits der Religion, aber jenseits von Gut und Böse, indem sie für eine praktische Vernunft des Regierens eintraten, die keine kategorischen, sondern nur okkasionelle Imperative kennt. Sie stellten die Unwägbarkeit von Gegebenheiten in Rechnung, wenn sie Sonderregeln für Notfälle statuierten, in denen der Staat gut daran tut, sich gegen Erschütterungen von innen zu sichern.¹³

Das Spektrum solcher Sicherheitsmaßnahmen war in den Lehren der *arcana imperii* denkbar weit. Es reichte von formalen Verfahrensbestimmungen zur routinemäßigen Erledigung wiederkehrender Aufgaben bis zu Unterweisungen in die Kunst des Staatsstreichs, mit dem unliebsame Gegner auf anderem Weg – nämlich gewaltsam – erledigt werden konnten. Während die *arcana* auf der einen Seite also Betriebsgeheimnisse bewahrten – d.h. Verwaltungsregeln, die das Recht ergänzen, aber ihm insofern äußerlich blieben, als es müßig gewesen wäre, einen öffentlichen hermeneu-

¹³ Zu Recht hat die historische Forschung darauf aufmerksam gemacht, dass die Theoretiker der Staatsräson in doppelter Hinsicht innovativ waren, indem sie einerseits aus den Bahnen der traditionellen, im Duktus moralischer Unterweisung verfassten Fürstenspiegel ausscherten und die Rationalität herrscherlichen Handelns an Kriterien der Zweckmäßigkeit ausrichteten; indem sie andererseits aber auch *dem Staat selbst* ein objektivierbares Interesse unterstellten und in ihre Überlegungen damit eine politische Größe einbezogen, die bis dahin noch kaum programmatisch besetzt worden war. – Vgl. dazu im Einzelnen: Friedrich Meinecke, *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*, München/Berlin 1924; Michael Stolleis, *Arcana imperii und ratio status. Bemerkungen zur politischen Theorie des frühen 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1980; Herfried Münkler, *Im Namen des Staates. Die Begründung der Staatsraison in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1987; sowie Niklas Luhmann, *Staat und Staatsräson im Übergang von traditionaler Herrschaft zu moderner Politik*, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1989, Bd. 3, S. 65–148.

tischen Diskurs über sie zu führen –, breiteten sie auf der anderen Seite Schweigen über heimliche Rechtsverletzungen oder gar begangene Verbrechen.

Um extreme Schritte dieser Art kreisen beispielsweise Gabriel Naudés *Considérations politiques sur les coups d'État*, die 1639 in nur zwölf Exemplaren erschienen. Naudé beruft sich darin auf Gefahren im Verzug, die ein skrupelloses Vorgehen geboten sein lassen und politisch vernünftig machen, *obwohl* es den geltenden Gesetzen zuwiderläuft. Im Sinne der Staatsräson kann vereinbar sein, was sich für juristische Begriffe ausschließen muss. Naudé schreibt: »Pour garder justice aux grandes choses, il faut quelquefois s'en détourner aux choses petites, et pour faire droit en gros, il est permis de faire tort en détail.«¹⁴ Ein *coup d'État*, der den gewünschten Effekt haben soll, erfordert vor allem ein kluges Zeitmanagement, den Gewinn eines Planungsvorsprungs und das Abpassen des richtigen Augenblicks, an dem der unvorbereitete Gegner überwältigt und die Öffentlichkeit vor vollendete Tatsachen gestellt werden kann.

Michel Foucault hat aus diesem Grund vom *eminent theatralischen Charakter* solcher Staatsstreiche gesprochen, weil sich hier das politische Handeln *in actu* zeigt und ein beispielloses Exempel der Machtfülle statuiert. In den Vorlesungen zur Geschichte der Gouvernamentalität grenzt er dieses Theater des *coup d'État* ab gegen das ältere, an den liturgischen Ritualen der Kirche sich orientierende Herrschaftstheater, das den politischen Körper des Königs als *mysterium* in Szene setzt, als verklärten Leib, in dem sich Immanenz und Transzendenz auf magische Weise durchdringen.¹⁵ Im Gegensatz zu diesem sakralen Herrschaftstheater, das etwa in Salbungszereemoniellen und Triumphzügen fortlebt, spielen *coups d'État* sich in säkularerem Rahmen ab. Von den heimlich verübten Gewaltakten, deren

¹⁴ Louis Marin hat den Text Naudés 1988 in einer Edition neu zugänglich gemacht. Vgl. Gabriel Naudé, *Considérations politiques sur les coups d'État*, précédé de *Pour une théorie baroque de l'action politique* par Louis Marin, notes, annexes, et index par Frédérique Marin et Marie-Odile Perulli, Paris 1988, S. 76. – In seiner Einleitung geht Marin auch in einer generellen Perspektive auf die politischen Funktion des Geheimnisses in der Staatslehre des Barock ein und verweist in diesem Zusammenhang auf Racines *Bérénice*, vgl. Louis Marin, *Pour une théorie baroque de l'action politique. Lecture de »Considérations politiques sur les coups d'État« de Gabriel Naudé*, in: ebd., S. 5–65, hier S. 22ff. Vgl. allgemeiner zum Komplex des Geheimnisses auch ders., *Logik des Geheimnisses* [1984], in: ders., *Querlektüren*, übers. von Till Bardoux, Berlin 2011, S. 349–366.

¹⁵ Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernamentalität I: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*. Vorlesung am Collège de France 1977–1978, hg. von Michel Sennelart, übers. von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, Frankfurt a.M. 2004, S. 382f.

Obskurität bei Tag für Jammern und furchtsames Schaudern sorgt, war bereits bei Naudé ausführlich die Rede. Eine größere Rolle spielten im 17. Jahrhundert aber wahrscheinlich die Pariser Theater, auf denen Staatsstreiche in aller Öffentlichkeit – und ungleich häufiger – über die Bühne gingen. »Nehmen Sie Corneille, nehmen Sie selbst Racine«, schreibt Foucault in seinen Vorlesungen,

das sind niemals nur Aufführungen [*représentations*], nun ich übertreibe, wenn ich das sage, aber das sind häufig genug, beinahe immer Aufführungen von Staatsstreichen. Von *Andromaque* bis *Athalie*, das sind Staatsstreiche. Selbst *Bérénice* ist ein Staatsstreich. Das klassische Theater ist, wie ich glaube, in der Hauptsache um den Staatsstreich herum gestaltet.¹⁶

III.

Tatsächlich ist Racines *Bérénice* häufig als Triumph der Staatsräson gelesen worden¹⁷ – allerdings aus ganz entgegengesetzten Gründen. Denn während die *arcana imperii*-Lehren dem Alleinherrscher alle möglichen Optionen offenhalten, besteht das Drama des Herrschers in dieser Tragödie aus dem glatten Gegenteil. Das Gesetz, von dem Titus spricht, verbietet römischen Kaisern die Ehe mit einer Nicht-Römerin und insbesondere mit einer fremden Fürstin.¹⁸ So sieht sich Titus gezwungen, als sein Vater Vespasian stirbt und die Thronfolge an ihn fällt, der Liebe zu Bérénice

¹⁶ Ebd., S. 384.

¹⁷ Vgl. z.B. Pierre Han, *Adieu. Raison d'état as Dramatic Motivation in »Bérénice«*, in: Nottingham French Studies 22.1 (1983), S. 1–14; Marie-Odile Sweetser, *La Conversion du Prince. Réflexions sur la tragédie providentielle*, in: Papers on French Seventeenth Century Literature 10.19 (1983), S. 497–510, bes. S. 507; Timothy Reiss, *Bérénice et la politique du peuple*, in: Barnett (Hg.), *Re-Lectures Raciniennes* (Anm. 2), S. 133–160, bes. S. 152; Alain Viala, *Péril, conseil et secret d'état dans les tragédies romaines de Racine. Racine et Machiavel*, in: Littératures classiques 26 (1996), S. 91–113; Gilles Revaz, *La représentation de la monarchie absolue dans le théâtre racinien. Analyses socio-discursives*, Paris 1998, S. 121; Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris 2002, S. 148.

¹⁸ Realhistorisch lässt sich ein solches Gesetz allerdings nicht nachweisen. Vgl. dazu Jacques Morel, *À propos de Bérénice. Le thème de mariage des Romaines et des reines dans la tragédie française du XVII^e siècle*, in: Travaux de linguistique et de littérature 13 (1975), S. 229–238. – Die folgende Lektüre stellt eine erweiterte Fassung meines Kapitels »Souveränes Selbstopfer« dar in: Koschorke u.a., *Der fiktive Staat* (Anm. 12), S. 210–218.

zu entsagen und von der jüdischen Königin Abschied zu nehmen. Die Staatsräson lässt ihm allein die Wahl, das Gesetz zu respektieren, obwohl er damit gegenüber der Geliebten wortbrüchig wird und sich dem Diktat einer Formalität beugen muss, die sachlich leicht zu entkräften wäre. Im Drama ist es vor allem Paulin, der erfahrene Ratgeber an der Seite des Kaisers, durch dessen Mund sich diese politische Vernunft artikuliert.

PAULINUS: Es kann kein Zweifel sein, Seigneur: ob Laune, ob Vernunft,
Rom will sie nicht als seine Kaiserin.
Man weiß, sie ist bezaubernd, und so schöne Hände
scheinen von Euch der Erde Zepter zu verlangen;
sie hat sogar, sagt man, das Herz der Römerin,
hat tausend Tugenden; doch sie ist Königin, Seigneur.
Für Rom gilt jenes unumstößliche Gesetz,
kein fremdes Blut im eigenen zu dulden.
Es kann die Frucht nicht als gesetzlich anerkennen,
die einem Bund entspringt, der seiner Ordnung widerspricht.¹⁹

Kaum dass er die Bühne betritt, stößt Titus damit bereits an unverrückbare Schranken. Wo es um persönliche Liebesnöte geht, nicht um politische Gegner, gestattet die Staatsklugheit dem Monarchen keine Nachgiebigkeit – am wenigsten gegenüber sich selbst. Das Nein des Gesetzes setzt den Kaiser mit dem Nachdruck des allgemeinen Willens unter Zugzwang, welcher dessen Handlungsmöglichkeiten von außen begrenzt. Titus muss wollen, was nicht anders sein kann und anders sein darf. Im Gegensatz zum Nero des *Britannicus* steckt er in einer Klemme, die für das Entweder-Oder großer Alternativen sowenig Platz lässt wie für Eigenmächtigkeiten abseits der Legitimität. Die Spanne, die ihm bleibt, ist das kleine Intervall zwischen zwei Momenten: dem Zeitpunkt der Akzeptanz des Unausweichlichen und dem Augenblick seines faktischen Vollzugs.

Beide Zeitpunkte liegen in der Tragödie jedoch *außerhalb* der Bühnenhandlung. Die Entscheidung des Kaisers, sein Glück der Pflicht aufzuopfern, ist bereits vor dem Einsatz des Dramas gefallen und wird auch im Nachhinein nicht mehr zur Disposition gestellt. »[D]och nicht zu leben heißt es jetzt, es heißt zu herrschen«,²⁰ sagt Titus später explizit. Die Trennung ist eine beschlossene Sache, gegen die Einwände bestenfalls einen Aufschub zu erwirken vermögen. Sie wird jedoch erst dann perfekt, wenn die Figuren endgültig die Bühne verlassen und der faktische Vollzug dem szenischen

¹⁹ Racine, *Berenike* (Anm. 5), S. 23f. [II/2, V. 371–380].

²⁰ Ebd., S. 50 [IV/5, V. 1098].

Geschehen ein definitives Ende setzt. Alle Ereignisse, die das Potenzial zu spektakulären Peripetien hätten, sind auf diese Weise aus der Tragödie ausgeschlossen. Nicht nur politisch, sondern auch dramaturgisch richtet sich das Drama in einem Hohlraum »dazwischen« ein, in dem Vorwegnahme und Aufschub, Verweigerung und Einleitung des fälligen Abschieds fünf ganze Akte in Anspruch nehmen dürfen.

Diese kompositorische Kargheit hat schon zu Racines Lebzeiten Verstörung und Kritik hervorgerufen. Die prominenteste stammt vom Abbé de Villars, der 1671 eine *Critique de la Bérénice* verfasste, in der er die Handlungsarmut des Dramas bemängelte und feststellte, das ganze Stück bestehe nur aus einer einzigen Szene – nämlich der Trennung Titus' von Bérénice, die wenig dazu angetan sei, dem Kaiser Gelegenheit zur Demonstration heroischer Größe zu geben.²¹ Darauf hat Racine mit einer nachträglich verfassten Vorrede geantwortet, die eine Poetik der leeren Kammer entwirft, indem sie auf die absolute Regelkonformität der Tragödie Wert legt – das Wort »Regel« kommt allein neunmal vor, so oft wie nirgends sonst in seinen Vorworten²² – und darüber hinaus jede Notwendigkeit abstreitet, das Gewirr von Haupt- und Nebenereignissen, die in Geschichtsbüchern stehen, episodisch auszubeuten, nur um Stoff für dramatische Verwicklungen zu gewinnen. Stattdessen legt es Racine auf Schlichtheit an. Je einfacher, desto plausibler – im Sinne der *vraisemblance* – und je plausibler, desto anrührender, so lautet das Prinzip, das die Vorrede unter Berufung auf Sophokles, Terenz und Plautus zementiert. »Manche denken«, heißt es dort,

dass diese Schlichtheit ein Zeichen von fehlendem Erfindungsgeist sei. Sie denken nicht, dass die ganze Erfindung gerade umgekehrt darin besteht, aus nichts etwas zu machen, und dass die Vielzahl von Ereignissen seit jeher nichts Anderes gewesen ist als eine Ausflucht für Dichter, die ihrem Genie weder genug Reichtum noch genug Kraft zutrauten, um ihre Zuschauer fünf Akte lang durch eine einfache Handlung zu fesseln, die allein von der Gewalt der Leidenschaften, der Schönheit der Empfindungen und der Eleganz des Ausdrucks getragen ist.²³

²¹ Die Kritik ist wiedergegeben in Racine, *Œuvres complètes*, Bd. 1 (Anm. 5), S. 511–519.

²² Zur Poetik der Préface vgl. ausführlicher Racevskis, *Tragic Passages* (Anm. 3), S. 104–107.

²³ »Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'Incidents a toujours été le refuge des Poètes qui ne sentaient dans leur

Simpler als in der *Bérénice* kann eine Tragödienhandlung tatsächlich kaum sein. Indem sie allein auf eine Trennung zusteuert, deren Zwangsläufigkeit politisch und dramatisch außer Frage steht, wird das aristotelische Schema dramatischer Komposition gerade durch die konsequente *Entleerung* des Spielraums *erfüllt* und zugleich an die Grenzen seiner Belastbarkeit getrieben. Während die französischen Dramen der Klassik ansonsten auch darin auf Ausgewogenheit achten, dass sie ihre Konflikte um symmetrische Antagonismen ordnen und die Proportionen zwischen dem Schürzen (*nouement*) und dem Aufknüpfen (*dénouement*) des dramatischen Knotens wahren,²⁴ wird in der *Bérénice* nichts mehr geknüpft, sondern nur noch gelöst. Die Tragödie hält sich erst gar bei der Herstellung komplexer Verwicklungen auf, sondern agiert schlicht das *dénouement* aus, indem sie die Einheit der Zeit – in der *doctrine classique* die »pedantischste aller Regeln«²⁵ – durch die beständig aufgeworfenen Fragen »Warum jetzt?«, »Warum erst jetzt?«, »Warum nicht später?« strapaziert.

Von der ersten Szene an drehen sich die Monologe und Dialoge um nichts als das Dilemma des unpassenden Augenblicks. Das gilt bereits für Antiochus, der Bérénice in der Kammer zu einer vertraulichen Unterredung – einem »entretien secret«²⁶ – zu treffen hofft, um ihr seine Abreise anzukündigen und zugleich, weil er die Vermählung von Kaiser und Königin für ausgemacht hält, seine heimliche Liebe zu gestehen, die ihn drei Jahre lang in ihrer Nähe am römischen Hof auf eine Wendung zu seinen Gunsten hoffen ließ. Umsonst, wie sich nun zeigt. Arsace gegenüber bedauert er im Kabinett die Vergeblichkeit seiner Ausdauer und macht sich Vorwürfe, die aussichtslose Situation so spät zu beenden. Dagegen rechnet dieser ihm vor,

Génie ni assez d'abondance ni assez de force, pour attacher durant cinq Actes leur Spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression.« (Racine, Préface, in: Œuvres complètes [Anm. 5], S. 450–453, hier S. 451; eigene Übersetzung, Hervorhebungen EM)

²⁴ Vgl. dazu Juliane Vogel, Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens, in: *Poetica* 40 (2008), S. 269–288, hier S. 277.

²⁵ Stackelberg, *Die französische Klassik* (Anm. 1), S. 73. – Zur Diskussion, die im Kontext der *Querelle du Cid* um diese Regel entbrannte und in das Postulat ihrer strikten Einhaltung mündete, vgl. genauer John Lyons, Racine et la dramaturgie du temps, in: Gilles Declercq/Michèle Rossellini (Hg.), *Jean Racine 1699–1999. Actes du colloque Île-de-France – La Ferté-Milon 25.–30. Mai 1999*, Paris 2003, S. 127–137.

²⁶ Racine, *Berenike* (Anm. 5), S. 455 [I/1, V. 10]. – Die deutsche Übersetzung gibt diese Formulierung umschreibend wieder, nimmt die enge Verbindung zwischen arkanem Raum und persönlichem Geheimnis, die Antiochus in seiner Rede herstellt, dadurch allerdings etwas zurück.

dass er sich durch eine verfrühte Abreise leichtfertig um das symbolische Kapital der Auszeichnungen und Ehren bringt, mit denen Titus ihn endlich, da er ja nun Kaiser ist, für all die militärischen Erfolge entschädigen könnte, die er Antiochus verdankt.

ARSAKES: Nun ist es Zeit, Seigneur, auf Lohn zu hoffen
für all das Blut, das Ihr vergossen habt.
Hegt Ihr den Wunsch, ins eigne Reich zurückzukehren,
wollt Ihr den Ort verlassen, an dem Ihr nicht Herrscher seid,
muss ohne Ehrung dann der Euphrat Euch erblicken?
Verschiebt die Fahrt, bis Cäsar Euch entsendet
als Triumphator und geschmückt mit all den Titeln
durch die Roms Freundschaft sogar Könige erhöht.²⁷

Ähnliche Sorgen des klugen politischen *timings* treiben auch den Kaiser um. Acht Tage der Trauer sind seit dem Tod seines Vaters Vespasian verstrichen, und während dieser Zeit fiel zwischen Titus und Bérénice kein einziges Wort. Hat er durch sein Schweigen den Bruch mit der Königin nun nicht bereits zu lange verschleppt und auf diese Weise kostbare Zeit verloren, in der er sich als Wohltäter seines Volks hätte verdient machen können? Oder handelt er – gerade umgekehrt – mit unnötiger Hast, wenn er sich schon jetzt und ohne akute Not den Gesetzen beugt? Sollte er nicht einfach abwarten, ob Rom sich am Ende nicht doch von Bérénice und ihren Vorzügen einnehmen lässt? In dem berühmten Monolog Titus' in der vierten Szene des vierten Akts stehen die Argumente unentschieden gegenüber.

TITUS: [...]
Alles ist stumm; nur ich allein, der allzu rasch sich quält,
greife dem Unglück vor, das ich verzögern kann.
Wer weiß, ob Rom den Wert der Königin nicht würdigt
und sie einst anerkennt als Römerin?
Roms Billigung rechtfertigt meine Wahl.
Nein, abermals, ich will nichts übereilen.
[...]
Acht Tage herrsche ich; was tat ich für den Ruhm?
Bis heute tat ich alles für die Liebe.
Wie kann ich Rechenschaft für diese Frist erstatten?
Wo sind die frohen Tage, die ich einst verhieß?
Wo habe Tränen ich gestillt? In welcher Augen Glanz

²⁷ Ebd., S. 13 [I/3, V. 115–122].

war mir vergönnt, den Lohn des Edelmutts zu kosten?
Hat das Geschick der Welt schon seinen Lauf geändert?
Wie kann ich wissen, wie viele Tage mir der Himmel schenkt?
Wie viele dieser Tage, die ich lang ersehnte,
hab ich Unglücklicher bereits verloren!²⁸

In Bérénices Augen wiederum ist diese Rechnung unvollständig. Immerhin währt ihr Verhältnis zu dem römischen Kaiser bereits fünf Jahre. Titus wusste seit jeher um die Unerbittlichkeit der Gesetze; Volk und Senat bekämpften das Paar in dieser Zeit wieder und wieder durch Konspirationen; die Drohung ihres gewaltsamen Aufstands hat die Königin auf Schritt und Tritt verfolgt. Damals wäre reichlich Zeit gewesen, sich dem Verbot zu fügen. *Jetzt* aber hat Titus alle Vollmachten des Kaisers, und niemand kann ihm mehr ernstlichen Widerstand leisten. *Jetzt* ist es für den Rückzieher definitiv zu spät.

BERENIKE: Ach, Grausamer, ist dies der Zeitpunkt, es zu offenbaren?
Was tatet Ihr! Weh mir! Ich glaubte mich geliebt,
Vertraut war mir die Freude Eures Anblicks alle Zeit,
ich lebte nur für Euch! War Roms Gesetz Euch unbekannt,
Als ich Euch dies zum ersten Male eingestand?
[...]
Von Anfang an galt mir Roms unverhohlner Hass
von Anfang an ließ er dies Unheil mich erahnen.
Nicht dann, Seigneur, hätte mein Unglück mich getroffen,
da ich ein unsterbliches Glück erhoffte,
da alle Hindernisse Eurer Liebe weichen,
da Rom nicht länger murt, da Euer Vater stirbt,
da sich der ganze Erdkreis Euch zu Füßen beugt,
da ich nichts mehr zu fürchten habe außer Euch.²⁹

Wären Antiochus und Titus nicht bereits durch ihre gemeinsame Geschichte und – vor allem – durch das gemeinsame Objekt des Begehrens mimetisch aufeinander bezogen, so hätte sie in der Handlung spätestens die Spiegelsymmetrie ihrer inneren Konflikte zu Zwillingen gemacht. Der Anschein unendlicher Überlegenheit, der den Kaiser anfangs umgibt: die Aura desjenigen, der alles hat, was der andere sich wünscht, trägt nur für den kurzen ersten Akt und wird schon im zweiten durch den lamentablen Auftritt eines Souveräns konterkariert, der das offene Wort nicht über sich

²⁸ Ebd., S. 47f. [IV/4, V. 1005–1038].

²⁹ Ebd., S. 49 [IV/5, V. 1058–1082].

bringt und beim Anblick der Geliebten so sehr ins Stammeln kommt, dass er nur noch das Weite suchen kann.

Dass Titus seit dem Besteigen des Kaiserthrons weder Herr seiner Taten noch Reden ist und nur mehr mit Sätzen kämpft, die nie das Gewicht von Machtworten erlangen, wird besonders im vierten Akt, auf dem synkopisch versetzten Höhepunkt des Dramas, bis ins subtile Detail vorgeführt. Der schon erwähnte Schlüsselmonolog des Kaisers fällt in zwei Hälften mit je 27 Versen auseinander, in denen Für und Wider, Tun und Lassen einander gleichgewichtig gegenüber stehen. Selbst die Verse, die das jeweilige Argument zu einer abschließenden Entscheidung führen sollen, brechen an der Nahtstelle ihrer Zäsur entzwei. »Rom ist mit uns«, bilanziert der eine, um dann unvermittelt in die Ermahnung umzuschlagen: »Öffne die Augen, Titus!«³⁰ Der andere fasst den Entschluss: »[L]ösen wir das letzte Band«, um postwendend widerlegt zu werden von einer Bérénice, die erregt in die Kammer stürzt und den Vers mit einem »Nein, lasst mich, sage ich«³¹ komplettiert. Nach diesem Einspruch, in dem sich die Vehemenz äußersten Widerstrebens artikuliert, wenn er sich im Zeilensprung über den Hiatus des Verses und über die Grenze der Szenen hinwegsetzt, um die Jamben des kaiserlichen Alexandriners am Fortgehen zu hindern,³² ist von dem resoluten »Rompons« nicht mehr übrig als von dem noch uneingelösten »Je pars« des Antiochus aus dem ersten Akt.

Es macht das besondere Drama Bérénices aus, dass sie sich durch die Nähe der beiden Männer, ihr ambivalent zwischen Freundschaft und Rivalität changierendes Verhältnis, zu dauernden Trugschlüssen verleiten lässt und lange – zu lange – *beide* erkennt. So sieht und hört sie alleine Titus, wo Antiochus sich ihr als Freund nähert und doch mit der Stimme des Liebenden spricht.³³ Umgekehrt kann und will sie nur die selbststüchtige Rede

³⁰ Ebd., S. 47 [IV/4, V. 1013].

³¹ Ebd., S. 48 [IV/4, V. 1040].

³² Den Zusammenhang von Jamben und Beinen (französisch: *jambes*) stellt Hans Arnfried Astel im Nachwort seines Gedichtbands Jambe(n) & Schmetterling(e) oder Amor & Psyche. Eine Schmetterlingskunde, Heidelberg 1993, S. 145, her. Einer anderen Etymologie zufolge könnte das griechische Wort *iambos* aber auch auf *ambô* – das ist der »Sturmschritt« – rückführbar sein. Vgl. Ulf Schmidt, Der Rhythmus der Polis. Zeitform und Bewegungsform bei Platon, in: Patrick Primavesi/Simone Mahrenholz (Hg.), Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten, Schliengen 2005, S. 87–100, hier S. 90. – Die deutsche Übersetzung bildet im Übrigen in ihrer metrischen Durchformung den strengen Alexandriner des französischen Originals nicht ab.

³³ ANTIOCHUS: »Was soll ich sagen? Die zerstreuten Augen fliehe ich,/ die mich stets sehen, ohne mich je zu erblicken.« Vgl. Racine, Berenike (Anm. 5), S. 19 [I/4, V. 277f.]

Antiochus' vernehmen, wo dieser ihr an Titus' Stelle die Botschaft der unwiderruflichen Trennung überbringt. Bis zuletzt wartet sie auf das Wort, das sie ans Ziel ihrer Wünsche bringt, weil Titus ja »allmächtig« ist und »nur noch sprechen«³⁴ muss.

Wenn diese Hoffnung schließlich zerstört wird und auch ihre Einsprüche nichts ausrichten, so hat das vor allem damit zu tun, dass der Appell des Augenöffnens, den der Kaiser im Monolog an sich richtet, bereits viel früher an ihn erging und seinen Gehorsam forderte – nämlich auf dem Sterbebett des Vaters, wo ihn die stumme Aufforderung berührte, als er dem Toten die Augen schloss.³⁵ Im zweiten Akt schildert Titus diesen Augenblick aus der Vorzeit der Dramenhandlung als Moment der Konversion.

TITUS: Kaum hatte meinen Vater dann des Himmels Ruf ereilt,
 kaum hatte meine Hand die Augen ihm geschlossen,
 erkannte ich, in welchem Irrtum ich befangen war;
 ich spürte, welche Last auf meinen Schultern ruhte;
 ich sah, es galt, statt der Geliebten zu gehören,
 nunmehr mir selbst, Paulinus, zu entsagen;
 sah, dass der Götter Wahl, entgegen meiner Liebe,
 mein Leben fortan in den Dienst der ganzen Erde stellt.³⁶

Wie im Schulbuch der Psychoanalyse lässt die Tragödie die Initiation des Sohnes und Thronfolgers dem ödipalen Schema folgen. Die Allmachtsphantasmen zerrinnen mit der Unterwerfung unter das Nein des Vaters, das sich im Gesetz der beschränkten Brautwahl objektiviert. In seiner einschlägigen Studie *Le prince sacrifié* hat Jean-Marie Apostolidès gezeigt, dass diese symbolische Unterwerfung im Mittelalter durch rituelle Praktiken vollzogen wurde – durch Krönungszeremonielle, in denen der König sich der Länge lang vor den Altar warf, oder durch Schlachten mit dem Status eines Ordals.³⁷ Racines *Bérénice* setzt dieselbe Unterwerfung als psychisches Drama in Szene, wobei sie vor allem den Schmerz in den

³⁴ Ebd., S. 20 [I/5, V. 298].

³⁵ Zur Ritualität dieser Initiationsszene vgl. Christian Delmas, *Bérénice comme rituel*, in: Guellouz (Hg.), *Racine et Rome* (Anm. 7), S. 167–178.

³⁶ Racine, *Berenike* (Anm. 5), S. 26 [II/2, V. 459–466]. Der entscheidende Vers 460 fehlt in der revidierten Neuausgabe der Übersetzung von 2002 und wurde nach der Erstauflage von 1987 ergänzt.

³⁷ Jean-Marie Apostolidès, *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1985.

Vordergrund rückt, der den hohen Preis des Selbstopfers taxiert. Indem die Tragödie die Scheidung der Körper und Wege, auf die sie hinausläuft, gleichsam mikrologisch vervielfältigt und in eine ganze Serie kleiner und kleinster Teilungen zerlegt – Teilungen von Äußerung und Aussage, von Sprechakt und Wirkung, von Wollen und Können –, viviseziert sie diesen Schmerz und nimmt den letzten Schritt ebenso sehr in unzähligen vorletzten vorweg, wie sie ihn über fünf Akte hinauszögert. Gegenüber der symbolischen Identität des Kaisers, seiner repräsentativen Rolle als imperialer Souverän, tritt so zugleich die Differenz zwischen seinen beiden Körpern in den Vordergrund und klafft auf als Spaltung zwischen einem *natürlichen* Körper, der mit dem Verzicht auf Bérénice erstirbt, und einem *politischen*, in dem das Gesetzeswort Fleisch wird und im Sohn der Geist des Vaters aufersteht, aber eben: aufersteht als blasse und apathische Figur herrscherlicher *vertu*.

IV.

Es liegt nahe, diese Transsubstantiation mit dem eucharistischen Sakrament zu vergleichen, wie Louis Marin dies in seinem Buch *Das Porträt des Königs* anregt. Marin nimmt das *Hoc est corpus meum* der Abendmahlsliturgie beim Wort, wenn er die mittelalterliche Zwei-Körper-Lehre³⁸ seinerseits abwandelt. Wie Christus einen menschlichen und einen göttlichen Körper, aber eben auch einen dritten Körper besitzt, in dem beide sich berühren – das geweihte Brot nämlich, das *corpus mysticum* der Hostie –, so hat auch der Monarch nicht nur einen oder zwei Körper, sondern drei, die sich allerdings in einem einzigen vereinen. Dieser dritte Körper ist nach Marin ein sakramentaler semiotischer Körper, der den Austausch zwischen dem natürlichen und dem politischen Körper organisiert. Im Fall Titus' entspricht dem das (Wunsch-)Bild des Cäsaren, sein ideales »Porträt«, durch das der eine Körper – der *body natural* im Sinne Kantorowicz' – »ohne Rest«³⁹ in dem anderen – dem *body politic* – aufgeht und nichts an dem Kaiser mehr zu erkennen gibt, das ihn von seinem Bild unterscheidet.

Mit ihrer dramaturgischen Anlage bestätigt und spezifiziert Racines Tragödie dieses Modell, indem sie deutlich macht, dass man es bei dem dritten

³⁸ Vgl. dazu Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* [1957], München 1990.

³⁹ Louis Marin, *Das Porträt des Königs* [1980], übers. von Heinz Jatho, Berlin 2005, S. 26.

Körper weder im strengen Sinn mit einem dritten Körper *des Kaisers* noch mit *einem einzigen* dritten Körper zu tun hat, sondern durchweg mit den mannigfaltigsten Körpern Dritter, die auf der Bühne vor allem dritte Personen sind: Vertraute wie Paulin oder auch Arsace, die Anwälte der Staatsräson; oder eben Antiochus, der beste Freund des Paars und heimliche Verehrer Bérénices. Genau in der Mitte des Dramas, in der dritten Szene des dritten Akts, fällt ihm die heikle Aufgabe zu, der Königin an Titus' Stelle die Botschaft des Abschieds zu überbringen und damit einerseits noch einmal eine vorletzte, »direkte« Nähe zwischen beiden herzustellen, andererseits aber bereits die Personifikation ihrer Trennung zu sein. Zwischen Bérénice und Cäsar, zwischen B und C ist er das A, das – nach Michel Serres – der notwendige »Parasit« einer jeden Beziehung ist; derjenige, der immer schon da sein muss, damit eine Beziehung zustande kommt,⁴⁰ und der sich in seinem Dasein doch nur bemerkbar macht, wenn er störend auffällt, wenn er nicht mehr zur Stabilisierung der Relation beiträgt, sondern sie unterbricht.

In dieser Rolle ist Antiochus einerseits das personale Pendant jenes leeren Raums, der im Hintergrund der Trennungsgeschichte steht. Andererseits ist er die Figuralallegorie des Theaterstücks als ganzem. Denn die Tragödie ist ja, wie Antiochus, mit nichts anderem beschäftigt, als die Trennung zwischen Titus und Bérénice zu organisieren und damit zugleich die Spaltung der beiden Königskörper herbeizuführen, damit sie im Imaginären der Öffentlichkeit eins werden, ununterscheidbar werden können. Wie Antiochus ist sie dabei keinesfalls unparteiisch, sondern schlägt sich auf die Seite Bérénices, die sie zu ihrer Titelheldin kürt. Mit Bérénice verwirft sie alle Ehren und Schmeicheleien des Hofes, die deshalb nur durch Botenberichte und Mauerschauen auf die Bühne dringen. Und mit ihr, ihr zuliebe darf die Erpressung durch die Selbstmorddrohung, durch die sie Titus zur lebenslangen Geisel ihres unerfüllten Begehrens machen möchte, nicht als despotischer Vergeltungsakt, sondern als menschliche, allzu menschliche Reaktion erscheinen. In der verzweifelten und zum Äußersten bereiten orientalischen Königin erhebt derselbe Tyrann wieder auf, den

⁴⁰ »Es gibt ein Drittes vor dem Zweiten; es gibt einen Dritten vor dem anderen. [...] Es gibt stets ein Medium, eine Mitte, ein Vermittelndes [...] Er ist das Wesen der Relation, er geht ihr voraus, und diese geht auch ihm voraus. Seine Rollen oder seine Verkörperungen hängen von der Relation ab und die Relation von ihm – in einer zirkulären Kausalität, in Rückkoppelungsschleifen.« (Michel Serres, *Der Parasit*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 21984, S. 97)

Titus, wie er selber sagte, *durch* Bérénice in sich bezwungen hatte.⁴¹ In ihrer Gestalt erscheint er nun als Spiegelbild seines preisgegebenen, liebenswerteren Selbst.

BERENIKE: Wenn meine Tränen noch den Himmel rühren,
will ich ihn sterbend bitten, er vergesse meinen Schmerz.
Wenn ich für Euer Unrecht um Vergeltung flehe,
wenn die glücklose Berenike, eh sie stirbt,
Euch einen Rächer ihres Todes hinterlassen will,
so such ich ihn allein in Eurem Herzen, Grausamer!
Ich weiß, dass eine solche Liebe nie zu tilgen ist,
weiß, dass mein Leiden jetzt und meine frühere Gunst,
weiß, dass mein Blut, das ich hier im Palast vergießen will,
die wahren Feinde sind, die ich Euch hinterlasse;
und ohne meine treue Liebe zu bereuen,
vertrau ich diesen Feinden meine Rache an.⁴²

Die Grausamkeit Titus', die Bérénice anklagt und für die sie die Rache des Himmels herbeiflehrt, hat nichts mit den Meuchelmorden zu tun, die Nero im *Britannicus* verübt. Sie liegt in der Strenge, mit welcher der römische Kaiser das Gesetz vollstreckt, statt der Königin gnädig zu sein und auch seiner eigenen Neigung nachzugeben. In dieser Umwertung aller klassischen Werte kann man den eigentlichen Coup der Tragödie sehen. Sie verübt ihren Streich *mit* der Staatsräson *gegen* die Staatsräson, wenn sie anstelle der exzeptionellen *Durchbrechung* von Regeln – politischen wie ästhetischen – deren *Erfüllung* zur größten Katastrophe dramatisiert. Indem Racines Stück den Kaiser mit sich selbst entzweit und seine Körper trennt, um es den Römern recht zu machen, spaltet es zuletzt auch die Öffentlichkeit. Diese zerfällt in ein Publikum *hinter* der Bühne, von dessen Beifall die Tragödie nur spricht, und in ein Publikum *vor* bzw. *auf* der Bühne,⁴³ das weit davon entfernt ist, die Politik als Schicksal zu akzeptieren,

⁴¹ So schildert es Titus selbst im Rückblick auf seine Jugend an Neros Hof: Bérénice sei diejenige gewesen, erinnert er seinen Vertrauten Paulin, der er die Zähmung seiner Vergnügungssucht und die Besinnung auf die Pflichten eines würdigen Thronfolgers verdanke. Vgl. Racine, *Berenike* (Anm. 5), S. 28 [II/2, V. 499–522].

⁴² Ebd., S. 53 [IV/5, V. 1181–1192]. – Zum Standardmotiv des orientalischen Despoten, das in Racines Tragödie durch die Sexualisierung und Feminisierung erneut variiert wird, vgl. Mitchell Greenberg, *Racine's »Bérénice«: Orientalism and the Allegory of Absolutism*, in: *L'Esprit Créateur* XXXII.3 (1992), S. 75–86.

⁴³ Vgl. zur Bühnensituation in den Pariser Theatern zu Racines Zeit das Kapitel »Setting the Scene« bei Maskell, *Racine* (Anm. 10), S. 9–43.

und darin nur ein einziges Trauerspiel erkennt. Das hat Rousseau in seiner *Lettre à d'Alembert* sehr genau gesehen, als er konsterniert feststellte:

In welcher geistigen Verfassung befindet sich der Zuschauer zu Beginn dieses Stückes? Er empfindet Verachtung für die Schwäche eines Kaisers und Römers, der bloß als Mensch zwischen seiner Geliebten und seiner Pflicht hin und her schwankt, der sich fortwährend in ehrloser Unentschlossenheit treiben läßt, der den fast göttlichen Charakter, den die Geschichte ihm gibt, durch weibliche Klagen herabsetzt und der uns den Wohltäter der Menschheit und die Freude des Menschengeschlechts in einem gemeinen Gassenbuhler suchen läßt. Was aber denkt derselbe Zuschauer am Ende der Vorstellung? Denselben Menschen, den er eben noch verachtete, beklagt er jetzt [...], und er murren insgeheim über das Opfer, das jener den Gesetzen des Vaterlandes zu bringen gezwungen ist. [...] Das nenne ich mir eine Tragödie, die ihren Zweck gut erfüllt und die Zuschauer lehrt, die Schwächen der Liebe zu überwinden. Der Schluß entspricht diesen geheimen Wünschen nicht, aber was soll's! Die Schlußlösung löscht mitnichten die Wirkung des Stückes aus. Die Königin geht ohne den Urlaub des Parterres [...]. Titus soll nur Römer bleiben, er steht allein damit, die Zuschauer haben alle Bérénice geheiratet.⁴⁴

Wie man weiß, sah Rousseau sich durch Dramaturgien wie diese veranlasst, einen Generalverdacht gegen das Theater zu richten und die Bühne als Bastion eines arkanen Reichs zu beargwöhnen, in dem Frauen unter Frauen über Frauen – über ihresgleichen und lauter verweichlichte Männer – herrschen. Im Hinblick auf die Tragödie *Bérénice* geht diese Mutmaßung insofern fehl, als hier vor allem einer sein Imperium ausbaut: der Autor Racine, dessen Drama von einem veritablen Schöpfungsakt zeugt – einer *creatio ex nihilo*.

Um aus »nichts etwas« entstehen zu lassen, wie Racine im Vorwort schreibt, hat er sich in der Tragödie die Lizenz zu einer Vereinfachung gegeben, die selbst einer gewaltsamen Vernichtung gleichkommt. Er hat alle historischen Zusammenhänge getilgt, die etwa Suetons Kaiserviten überlieferten,⁴⁵ außerdem sämtliche Regeln missachtet, die nach Corneille

⁴⁴ Jean-Jacques Rousseau, Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel »Genf« im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten [1758], in: ders., Schriften, 2 Bde., hg. von Henning Ritter, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1988, S. 333–474, hier S. 387.

⁴⁵ Bei Sueton, auf den sich die Vorrede Racines ausdrücklich bezieht, liest die Bérénice-Episode sich so: »Außer seiner Grausamkeit beargwöhnte man an ihm [Titus] auch seinen Hang zur Verschwendung, weil er doch bis Mitternacht gerade mit den extravagantesten seiner Vertrauten die Trinkgelage ausdehnte. Nicht weniger wurde sein Hang zur Ausschweifung wegen ganzer Scharen von Lustknaben und Eunuchen und

für gute Tragödien verbindlich sind,⁴⁶ und schließlich die Handlung selbst ausgedünnt, sie an der Schwelle der fälligen Trennung aufgehalten, um das Theaterpublikum durch die Gewalt der Affekte zu fesseln, die hier aufeinanderprallen. Im Hohlraum der Kammer tut sich so der Hinterhalt eines Theaters auf, das seine ästhetische Eigenmacht ausspielt und durchblicken lässt, dass es mit dem König auch sein Bild töten könnte, wenn es nur wollte. Für einen gefährlichen Moment hat Bérénice – die Bühnenfigur wie das Stück ihres Namens – das Leben des Königs in der Hand.

TITUS: Wenn Eure Tränen mich auch weiterhin bestürmen,
 wenn ich Euch weiterhin zum Tod entschlossen sehe,
 wenn ich um Euer Leben ständig zittern muss,
 wenn mir nicht Euer Eid gelobt, dass Ihr es achten wollt,
 Madame, macht Euch gefasst auf andre Tränen.
 In meinem Jammer schrecke ich vor nichts zurück:
 ich kann Euch nicht verbürgen, ob nicht meine Hand vor Euren
 Augen
 die Unglücksstunde unsres Abschieds blutig endet.⁴⁷

Der Königsmord jedoch bleibt aus. Titus wird, im Gegenteil, als Souverän ins Recht gesetzt und büßt lediglich das Privileg ein, auf der Bühne auch *de facto* das letzte Wort zu behalten. Der Schluss des fünften Akts kehrt in der Abfolge der Sprechenden das ABC in ein CBA um, und während es Bérénice überlassen bleibt, die endgültige Trennung aller zu verfügen, darf Antiochus, der die Tragödie mit seinem »Arrêtons un moment« eingeleitet

seiner beispiellosen Liebe zur Königin Berenike beargwöhnt, der er sogar die Heirat versprochen haben soll. Argwohn erregte auch seine Raffgier, weil er bekanntlich bei Gerichtsverhandlungen unter seinem Vater Handel (mit Freisprüchen) trieb und sich Belohnungen ausbedingte. Ferner glaubten die Leute, er sei ein zweiter Nero, und das sagten sie auch frei heraus. Doch dieser schlechte Ruf wandte sich für ihn zum Guten und verkehrte sich in größte Lobesbezeugungen; man fand an ihm keinen Fehl, nein, im Gegenteil, die höchsten charakterlichen Vorzüge.

Er veranstaltete Gelage, die eher angenehm als ausschweifend waren. Als Ratgeber wählte er die, mit denen auch die Kaiser nach ihm einverstanden waren und die sie vor allen anderen heranzogen, da diese sowohl für sie selbst als auch für den Staat unentbehrlich geworden waren. Berenike schickte er sofort aus Rom fort, unfreiwillig und auch gegen ihren Willen.« Vgl. C. Suetonius Tranquillus, *Die Kaiserviten/De vita caesarum. Berühmte Männer/De viris illustribus*. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Hans Martinet, Düsseldorf/Zürich 21997, S. 873ff. [7,1f.].

⁴⁶ Gérard Defaux, *Titus ou le héros tremblant*, in: Guellouz (Hg.), *Racine et Rome* (Anm. 7), S. 141–166, hier S. 144–147.

⁴⁷ Racine, *Berenike* (Anm. 5), S. 53 [V/6, V. 1427–1434].

hatte, sie mit einem »Hélas«⁴⁸ auch beenden. Sein Seufzer, ein Laut des Bedauerns auf der Schwelle zwischen Wort und Geräusch, bricht noch einmal, ein letztes Mal und nun in einer minimalen Kluft, den Zwiespalt zwischen der politischen Notwendigkeit und der unrealisiert gebliebenen Möglichkeit auf. Es ist ein winziger Leerraum, in dem der souveräne Autor am Ende eine Entscheidung offen hält, die der souveräne Monarch in seiner Tragödie von Anfang an nie hatte.

⁴⁸ Die deutsche Übersetzung gibt den Seufzer mit »O Leid!« wieder, um den Vers dem metrischen Schema anzugleichen.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

OLIVER SIMONS

»Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen.«

Büchners Gründungsdrama

In der Eröffnungsszene von Georg Büchners *Danton's Tod*¹ findet sich eine bemerkenswerte Staatsutopie. Camille Desmoulins, Verbündeter Dantons, entwirft das Bild einer neuen Republik:

Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand sein, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken. Die Gestalt mag nun schön oder häßlich sein, sie hat einmal das Recht zu sein wie sie ist, wir sind nicht berechtigt ihr ein Röcklein nach Belieben zuzuschneiden. Wir werden den Leuten, welche über die nackten Schultern der allerliebsten Sünderin Frankreich den Nonnenschleier werfen wollen, auf die Finger schlagen. Wir wollen nackte Götter, Bacchantinnen, olympische Spiele, und melodische Lippen: ach, die gliederlösende, böse Liebe! (I/1, 15)

Mit diesem Staatsideal erinnert Camille an vergleichbare Bilder aus der Geschichte der politischen Theorie, den *Leviathan* (1651) von Thomas Hobbes etwa und sein berühmtes Titelpupfer, den gekrönten Souverän, dessen Torso sich aus unzähligen Körpern seiner Untertanen zusammensetzt.² Weil der natürliche Mensch von der juristischen Person zu unterscheiden sei und jeder Bürger nach Hobbes folglich eine Rolle verkörperte, könne er auch Stellvertreter für sich einsetzen und seinerseits zum Stellvertreter werden – wie in einem Schauspiel, in dem die *dramatis personae* für ihre Rollen eintreten.³ Die Einwilligung in dieses Prinzip, so Hobbes weiter, ist der Vertrag

¹ Zitiert nach Georg Büchner, Dichtungen, hg. von Henri Poschmann, Frankfurt a.M. 2006, S. 11–90. Im Folgenden unter Angabe von Akt, Szene und Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

² Thomas Hobbes, *Leviathan*, Stuttgart 1980. Vgl. hierzu Friedrich Balke, *Figuren der Souveränität*, München 2009, S. 42ff.

³ Vgl. Hobbes, *Leviathan* (Anm. 2), S. 143. Zum Gründungstheater nach Hobbes vgl. Joseph Vogl, *Gründungstheater. Gesetz und Geschichte*, in: Armin Adam/Martin Stingelin (Hg.), *Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen*, Berlin 1995, S. 31–39, hier S. 31ff.

eines jeden mit einem jeden, wie wenn ein jeder zu einem jeden sagt: »Ich übergebe mein Recht, mich selbst zu beherrschen, diesem Menschen oder dieser Gesellschaft unter der Bedingung, daß du ebenfalls dein Recht über dich ihm oder ihr abtrittst.« Auf diese Weise werden alle einzelnen eine Person und heißen Staat oder Gemeinwesen.⁴

Die Entstehung der größten Person verdankt sich also einer Theaterszene, eines performativen Gründungsakts, bei dem die Akteure ihre Rolle als Stellvertreter verinnerlichen. Camilles Fantasie ist zwar ihrerseits dem ersten Akt eines Dramas entnommen, unterscheidet sich jedoch deutlich von Hobbes' Staatsbild. Denn anders als beim Souverän auf dem Titelpuffer des *Leviathan*, der mit Hirtenstab und Schwert zu erkennen gibt, dass sein mächtiger Leib mehr ist als die bloße Summe seines Volkes, sind diese Insignien der Macht bei Camille verschwunden. Er träumt von der Auflösung eines Gewands, das einst noch Amtsinhabere und Ansehen des Souveräns repräsentieren konnte, vom Ende eines Stellvertreters.

Büchners *Danton*, darin ist sich die Forschung einig, ist ein Drama, das von einem Drama handelt. Bereits von ihren zeitgenössischen Beobachtern wurden die Ereignisse der Französischen Revolution als Schauspiele wahrgenommen, wegen der Spektakel öffentlicher Hinrichtungen, aber auch weil die Gründung der Republik einer neuen Fiktion bedurfte. Friedrich Schlegel sprach von einer »ungeheuren Tragikomödie«, ⁵ Karl Marx in seinem *Brumaire* von 1852 bissiger von der Revolution als »Tragödie« oder »Farce«. ⁶ Die Enthauptung von Ludwig XVI. auf dem Place de la Concorde war nicht nur eine Zäsur in der politischen Geschichte Frankreichs, mit dem König, unter seinem bürgerlichen Namen Louis Capet verurteilt, sollte auch ein Repräsentationsmodell verschwinden. ⁷

These dieses Beitrags ist, dass Büchners Drama von genau diesem Dilemma handelt. In der Zwischenphase der Revolution, dem Frühjahr 1794, in dem die Lager von Robespierre und Danton die entscheidenden Widersacher waren, weil sie wie der gemäßigte Danton die Gründung der Republik

⁴ Hobbes, *Leviathan* (Anm. 2), S. 155.

⁵ Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragment Nr. 424, in: ders., *Kritische Neuausgabe*, Bd. 2, hg. von Ernst Behler, München 1967, S. 248.

⁶ Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: ders./Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 8, Berlin 1973, S. 115.

⁷ Vgl. Helmut J. Schneider, *Tragödie und Guillotine. »Dantons Tod«*. Büchners Schnitt durch den klassischen Bühnenkörper, in: ders./Volker Dörr (Hg.), *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*, Bielefeld 2006, S. 127–156, hier S. 141.

wollten oder mit Robespierre die Fortsetzung der Terreur, war die Findung neuer Staatsbilder besonders prekär.⁸ »Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen.« (I/1, 15), heißt es aus dem Lager Dantons. Im Text werden zwar zahlreiche Stifter und Gründungsmythen anzitiert, der »Messias« (I/2, 20), die römische Wölfin (II/2, 42), Moses, der »Gesetzgeber« (II/7, 55), doch sind dies Figuren der Geschichte. Wie also kann sich eine neue Republik entwerfen, ohne Repräsentationsmuster zu kopieren, ohne ein absolutistisches Souveränitätstheater zu wiederholen und die Ziele der Revolution zu verraten? Vereinfacht gesagt und auf das Drama Büchners bezogen, ginge es den Dantonisten um ein Gründungsmodell, während Robespierre Frankreich noch nicht bereit glaubte für einen neuen Gesellschaftsvertrag. Büchners Drama handelt demnach von der Fortsetzung einer Tragödie zum einen, zum andern aber von deren Ende und der Gründungsszene einer neuen Republik. Zwar scheint der Titel des Stücks seinen Ausgang vorwegzunehmen, doch kommt es in *Danton's Tod* weder zu einem Ende der Tragödie noch zu einem Anfang des Gründungstheaters. Ihm ist die Zielführung der Handlung ebenso abhandengekommen wie der Beginn einer dramatischen Illusion, wie ihn die Poetiken des 18. Jahrhunderts noch vielfach forderten. Sollte sich im Illusionstheater der Eintritt des Bühnengeschehens möglichst unbemerkt vollziehen, handelt Büchners *Danton* von einem Aufschub, der den Einsatz des Dramas verhindert. Dass es sich bei dem genannten Gegensatz von Tragödie und Gründungstheater nicht um eine symmetrische Struktur handelt, folglich auch die so häufig zu findende Beschreibung des Stücks als ein antithetisches nicht präzise genug ist,⁹ deutet sich schon in Camilles Staatsfantasie an. Gleichwohl er davon träumt, dass der Volkskörper unmittelbar sichtbar und nicht länger von einem Königsmantel verhüllt wird, ist das Gewand in seinem demokratischen Staatsbild zwar durchsichtig, aber noch immer vorhanden. Die Gestalt seines Volkskörpers ist dem überwundenen Souverän durchaus ähnlich. Als ambivalent könnte sich Camilles Fantasie erweisen, weil es in der Institution und Form des Theaters möglicherweise kaum denkbar ist,

⁸ Vgl. Albrecht Koschorke/Susanne Lüdemann/Thomas Frank/Ethel Matala de Mazza, Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt a.M. 2007, S. 219ff.

⁹ So etwa Elm, demzufolge das antithetische Modell von Büchner jedoch demonstrativ entwertet wird: Theo Elm, Georg Büchner. Individuum und Geschichte in »Dantons Tod«, in: ders./Gerd Hemmerich (Hg.), Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Dichtung, München 1982, S. 167–184, hier S. 172.

dass der Staat ohne einen Stellvertreter auf die Bühne kommt, die Gründungszone also Gründerfiguren hervorbringen muss.¹⁰ Die Idee der Stellvertretung und Repräsentation scheint sich in Theatermetaphern veranschaulichen zu lassen, wie aber ist es vorstellbar, den Volkskörper selbst auf die Bühne zu bringen? »Gleichmaß und Gleichheit«, so schreibt Juliane Vogel,

die ›Gangarten‹ tugendhafter Mäßigung, kollektive Handlungs- und Verhaltensregelungen, institutionalisierte Stetigkeit vernichten ihren *Spielraum* im Wortsinn. [...] Denn der Mangel an spezifischer Gestalt, wie er dem republikanischen Gleichheitspostulat entspringt, erschwert die dramatische Repräsentation der Zivilgesellschaft ein weiteres Mal, da der einzelne seiner Definition nach nur in Relation mit der ihn repräsentierenden Körperschaft wahrgenommen wird.¹¹

Die neue Republik, so könnte man ergänzen, wäre zwar auf Gründungsszenen angewiesen, müsste zugleich aber das Theater selbst auf die Probe stellen und einer neuen, revolutionierten dramatischen Form bedürfen. Das Revolutionsdrama handelt demnach stets auch von einer Revolution des Dramas. »Wer soll denn all die schönen Dinge ins Werk setzen?« (I/1, 16), fragt Danton in der Eröffnungsszene.

Zu einer Lösung dieses Dilemmas trägt Büchners *Danton* nicht bei. Wohl aber handelt es sich um ein Drama, das Gründungszenarien ebenso reflektiert wie deren Widerstreit mit der Form der Tragödie. Nicht um die Aufarbeitung der historischen Ereignisse in Frankreich geht es in seinem Stück, sondern um das Theater als Schauplatz und Archiv von unterschiedlichen Repräsentationslogiken und Handlungsformen.

I.

»Was ist denn nun das für gewaltiges Ding: der Staat?«¹² Im mit Ludwig Weidig gemeinsam verfassten Flugblatt, *Der Hessische Landbote*, im Sommer

¹⁰ Eine der Konnotationen des Gewands ist seit Aristoteles' *Rhetorik* die Metapher. Vgl. Aristoteles, *Rhetorik*, übers. von Franz Sievecke, München 1995, 1405a.

¹¹ Juliane Vogel, *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br. 2001, S. 267.

¹² Zit. nach: Georg Büchner, *Der Hessische Landbote*, in: *Schriften, Briefe, Dokumente*, hg. von Henri Poschmann, München 2006, S. 53–66, hier S. 55. Im Folgenden unter der Angabe der Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

»Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen.« 303

1834, wenige Monate vor der Entstehung des *Danton* heimlich gedruckt, ist der Staat ein »Hirte«, aber auch »Melker und Schinder«; seine Beamten »haben die Häute der Bauern an« (55). Büchner und Weidig reproduzieren nicht nur Steuerstatistiken, um ihre Leser zum Aufruhr anzustacheln, der gesamte Text ist mit Metaphern und Herrschaftsbildern durchsetzt, mit denen der Staat das Volk gefügig macht:

Im Namen des Großherzogs sagen sie, und der Mensch, den sie so nennen, heißt: unverletzlich, heilig, souverän, königliche Hoheit. Aber tretet zu dem Menschenkinde und blickt durch seinen Fürstenmantel. Es ißt, wenn es hungert und schläft wenn sein Auge dunkel wird. Sehet, es kroch so nackt und weich in die Welt, wie ihr und wird so hart und steif hinausgetragen [...]. (58)

Die zwei Körper des Souveräns, sein natürlicher Leib und sein Amtskörper, werden hier wieder zu einer menschlichen Figur vereinfacht, als gelte es all jene Gründungsakte zurücknehmen, mit denen sich der Souverän seine Herrschaft und Anerkennung sichert. Noch aufschlussreicher für die folgenden Überlegungen ist jedoch, dass Büchner und Weidig die Souveränitätsmetaphern in deren eigenen Bildlichkeit zu überbieten versuchen:

Deutschland ist jetzt ein Leichenfeld, bald wird es ein Paradies sein. Das deutsche Volk ist ein Leib ihr seid ein Glied dieses Leibes. Es ist einerlei, wo die Scheinleiche zu zucken anfängt. Wann der Herr euch seine Zeichen gibt durch die Männer, durch welche er die Völker aus der Dienstbarkeit zur Freiheit führt, dann erhebet euch und der ganze Leib wird mit euch aufstehen. (66)

In einem politischen Flugblatt ist es vielleicht kein Widerspruch, wenn man das Volk als einen Leib beschreibt, dessen Mächtigkeit dem Körper des Souveräns zumindest ebenbürtig scheint.¹³ Wie aber verhält sich Camilles »Staatsbild«, mit dem »Volksleib« aus dem *Landboten* ja durchaus vergleichbar, zum Medium seines dramatischen Textes? Anders als das Flugblatt ergreift Büchners *Danton* keine Partei, sein Text ist keine politische Agitation, sondern der Versuch, Gründungsmythen als Inszenierungen und Bühnengeschehen zu analysieren. Büchners Drama handelt vom Szenischen der Gründung und den Bedingungen eines neuen Theaters.

¹³ Die Ambivalenz am Ende des Textes betont auch Daniel Müller Nielaba, Das Loch im Fürstenmantel, in: *Colloquia Germanica* 27 (1994), S. 127–140, hier S. 134. Nielaba zufolge vollzieht der Text eine eigene subversive Rhetorik.

Nicht zufällig imaginiert Camille das ›Staatsbild‹ mit durchsichtigem Gewand im Palais Royal, einem Treffpunkt der Revolutionäre, der im Frühjahr 1794 längst zum Vergnügungszentrum mit Spielsalons und Bordellen geworden war.¹⁴ »Sieh die hübsche Dame, wie artig sie die Karten dreht! ja wahrhaftig sie versteht's man sagt sie halte ihrem Manne immer das coeur und andern Leuten das carreau hin. Ihr könntet einen noch in die Lüge verliebt machen.« (I/1, 13) Danton, ganz Zuschauer, Damen beim Kartenspiel beobachtend, eröffnet das Drama mit einer Beschreibung von Schauspielerinnen in Worten, die auch seine eigene Verstellungskunst zu erkennen geben. Das »coeur« oder Herzblatt steht offensichtlich für die Liebe, das »carreau« indes, weniger geistig, für die weibliche Vagina. Danton, mit anderen Worten, spricht zwar deutlich aus, dass es sich bei der »hübschen Dame« um eine Prostituierte handelt, weiß aber seine Beobachtung zugleich in Metaphern zu kleiden. Danton trifft eine Unterscheidung von Körper und Geist, die den weiteren Fortgang des Stücks ebenso prägen wird wie die Metaphorizität seiner Rede. Schließlich ist es die Metapher als semantische Trope, in der die Unterscheidung von Zeichen und ihrer Bedeutung, von Signifikanten und Signifikaten ausgespielt wird.

Dass Dantons Rede somit die sexuelle Freizügigkeit der Dame semiotisch reflektiert, oder umgekehrt, die ersten Metaphern des Dramas eine sexuelle Konnotation haben, ist auch als Anspielung auf einen anderen Anfang zu verstehen. Der Sündenfall hat sich je schon ereignet, Büchners *Danton* ist ein Drama der Nachträglichkeit, aus dem Treffpunkt der Revolutionäre ein Bordell geworden.

Camilles Staatsfantasie wird vor diesem Hintergrund noch plausibler. Sein Wunsch nach einem durchsichtigen Gewand ist eine Metapher, in der sich das Metaphorische auflösen würde, sein Bild vom nackten Volkskörper erinnert an den Ort des Geschehens, das Palais Royal als Vergnügungsstätte, an das »Paradies«, das Büchner und Weidig den Lesern des *Landboten* versprechen, aber auch an einen anderen Ursprung. »Wir wollen nackte Götter, Bacchantinnen, olympische Spiele, und melodische Lippen: ach, die gliederlösende, böse Liebe!« (I/1, 15), heißt es am Ende von Camilles Staatsutopie. Bacchantinnen sind bekanntlich Gespielinnen des Weingottes Dionysos, »ach, die gliederlösende Liebe!« wörtlich einem Liedfragment der Sappho entnommen, deren Übersetzung sich in Gottfried Herders *Stimmen der Völker in Liedern* findet.¹⁵ Camilles Staatsutopie scheint somit

¹⁴ Theo Buck, *Grammatik einer neuen Liebe. Anmerkungen zu Georg Büchners Marion-Figur*, Aachen 1986, S. 18.

am ehesten in Form von Dionysien vorstellbar, in den Ursprüngen des Theaters also, der unverfügbaren Vorzeitigkeit einer Fest- und Opferkultur, aus denen Tragödie und Komödie einst hervorgingen.

Anklänge rauschhaften Erlebens finden sich auch in Dantons eigener Rede. Im Dialog mit Julie etwa spricht Danton zunächst in Vergleichen: »Nein Julie, ich liebe dich wie das Grab. [...] Die Leute sagen im Grab sei Ruhe und Grab und Ruhe seien eins.«, um dann aber das distanzierende »wie« aufzugeben: »Wenn das ist, lieg' ich in deinem Schoß schon unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg.« (I/1, 13f.) Aus Heinrich Heines *Buch der Lieder* zitierend,¹⁵ findet Danton zumindest kurzzeitig einen literarischen Ausdruck für die Verschmelzung mit Julie. Ähnlich ergeht es ihm in einem späteren Dialog mit Marion. In einer autobiografischen Erzählung schildert sie Danton ihre keusche Erziehung, berichtet von frühen Bibellektüren, bis ihr »Frühling« kam, sie erste sexuelle Erlebnisse mit einem jungen Mann hatte, der sich schließlich aus Liebeskummer das Leben nehmen wird: »Wir taten's heimlich. Das ging so fort. Aber ich wurde wie ein Meer, was Alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte. Es war für mich nur ein Gegensatz da, alle Männer verschmolzen in einen Leib.« (I/5, 27) Die Verschmelzung zu einem Leib hatte sich auch Camille erträumt. Ob »schön oder häßlich«, die Gestalt habe »das Recht zu sein wie sie ist«, sagte Camille in der Eröffnungsszene. In Marion, so scheint es, hat sein Staatsbild eine Gestalt gefunden, was man nicht zuletzt an ihrer autobiografischen Erzählung erkennen kann. Ihre Geschichte, die selbst an eine Gründungserzählung erinnert und im Stück dieselbe Funktion hat wie die ästhetischen Debatten,¹⁷ nimmt einen sonderbaren Verlauf. Statt durch die Bibel bekehrt und geläutert zu werden, entwickelt sich Marions Geschichte gleichsam rückwärts: Sie überwindet die christliche Moral, um einer Bacchantin ähnlich sich in rauschhaften Einheitserlebnissen zu verlieren. Dass für sie alle Männer zu einem Leib verschmelzen, heißt nur, dass sie das Prinzip der Stellvertretung auf eigentümliche Weise verinnerlicht hat: Ein Mann steht für alle Männer, Marion schläft mit dem ganzen Volk. Somit führt sie noch einmal vor, inwiefern Camilles Staatsfantasie eine antitheatrale Figur ist: Der zweite Körper, der

¹⁵ Poschmann, Kommentar zu Georg Büchners »Danton's Tod«, in: Büchner, Dichtungen (Anm. 1), S. 485.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 478.

¹⁷ So auch Buck, Grammatik einer neuen Liebe (Anm. 14), S. 18.

sich in Hobbes *Leviathan*, aber eben auch beim Schauspieler von der natürlichen Person abspalten soll und von dem sich Camille so sehr wünschte, dass er wie ein durchsichtiges Gewand verschwindet, ist bei Marion tatsächlich identisch mit ihrem eigenen. »Ich bin immer nur Eins. Ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom.« (I/5, 28) Marion erinnert an das Rauschhafte, die Bacchatinnen des Dionysos; sie zeigt, was sich in keinem Kunstgespräch auf der Bühne hätte diskursivieren lassen, weil ihr Theater das Prinzip der Repräsentation unterläuft. Marion kann nur in Erscheinung treten, also szenisch auf die Bühne kommen, und auch dies offenbar nur für kurze Augenblicke: »DANTON Warum kann ich deine Schönheit nicht ganz in mich fassen, sie nicht ganz umschließen?/ MARION Danton, deine Lippen haben Augen./ DANTON Ich möchte Teil des Äther sein, um dich in meiner Flur zu baden, um mich auf jeder Welle deines schönen Leibes zu brechen.« (I/5, 28) Für einen Moment kann Danton mit den Augen sprechen und eine Rede hervorbringen, in der Klang und Bild eins sind. An dieser Stelle zitiert Danton auch nicht mehr aus der Literatur, wie er es eingangs mit Julie getan hat. Nach nur einem Satz jedoch wird die kurze Szene durch den Auftritt von Lacroix abrupt unterbrochen: »Ich muß lachen, ich muß lachen.«, sagt Lacroix. Auch hier zeigt sich, dass Büchner ein Drama der Nachträglichkeit inszeniert. Was Marion und Danton wie in einem dionysischen Rausch erleben, ist für ihren Beobachter nur komisch; Dantons Bacchantin ist für die anderen Zuschauer eine Dirne.¹⁸

II.

Büchners *Danton* ist ein Archiv unterschiedlicher Dramenformen und Handlungsmuster, wie insbesondere in den ersten drei Szenen deutlich wird.¹⁹ Hat »es während des Guillotinierens geregnet oder hast du einen

¹⁸ Wie Buck ausführt, hat man in der Forschung diese Szene zu Unrecht als Nachweis ihrer zügellosen Sexualität und ihrer Gefühllosigkeit gelesen. Aber auch Buck argumentiert psychologisierend: »Durch den Selbstmord des auf sich zurückgeworfenen Liebhabers wird Marion mit einem Mal klar, wie rasch das Glück der Sinnlichkeit auch zur Qual werden kann.« (Ebd., S. 24.)

¹⁹ In seinem erhellenden Aufsatz analysiert Hans Hiebel drei Gattungsformen im *Danton*: das Trauerspiel Robespierres, die ironische Parodie Dantons und die Komödie von Simon. Vgl. Hans Hiebel, Republikanische Motive in Büchners »Danton's Tod«, in: Georg Büchner Jahrbuch 10 (2005), S. 65–82. Zu Theatermetaphern bei Büchner vgl.

schlechten Platz bekommen und nichts sehen können?«, heißt es in der ersten Szene. »Du parodierst den Sokrates.« (I/1, 14), sagt Camille, Danton beschreibt die Schauspielerinnen am Spieltisch und scheint von dionysischen Festen zu träumen. Büchners Drama beginnt als ein Satyrspiel, in dem die Bachantinnen von einst zu Prostituierten geworden sind.²⁰ Die doppeldeutige, metaphernreiche Rede setzt sich in der zweiten Szene fort, hat nun aber komödiantische Züge. Der weinselige Theatersouffleur Simon schlägt sein »Weib« in einer Gasse, gerade hat er von der Prostitution seiner Tochter erfahren. Scheinbar wahllos wiederholt er Zitate und Figurennamen aus der Geschichte des Theaters, ohne dabei besonders textsicher zu sein. Aus Verginia macht er »Lucrecia«, obwohl der verhandelte Konflikt keinen Zweifel zulässt: Wie im bürgerlichen Trauerspiel, Lessings *Emilia Galotti* beispielsweise, geht es in dieser Szene um einen Konflikt zwischen Vater und Tochter. Der Stoff der Verginia, des römischen Mädchens, das von ihrem Vater erstochen wird, weil er ihre Unschuld bewahren möchte, taugt bei Büchner jedoch längst nicht mehr als Tugendmodell eines Trauerspiels. Anders als Lessings Emilia hat sich Simons Tochter verkauft – »Wir arbeiten mit allen Gliedern warum denn nicht auch damit.« (I/2, 18)

Der komödiantische Auftakt der Szene wird erst durch den Auftritt Robespierres unterbrochen, der in der dritten Szene schließlich ein anderes Genre zitiert. Die zwei inneren Feinde der Revolution, so führt er aus, sind zum einen die Hébertisten, die »der Gottheit und dem Eigentum den Krieg« erklärt haben, um »eine Diversion zu Gunsten der Könige zu machen. Sie parodierte[n] das erhabene Drama der Revolution.« (I/3, 23)²¹ Die zweite Gruppierung hingegen will das Volk wieder entwaffnen, sie hat »Erbarmen« mit den Königen und will sich ihnen erneut unterge-

auch Gerhard Kurz, Guillotinenromantik. Zu Büchners »Dantons Tod«, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 110.4 (1991), S. 550–574. Ich beziehe mich im Folgenden ausschließlich auf formale Aspekte des Dramas und vernachlässige die Debatte, die etwa um Büchners *Danton* im Verhältnis zu Goethes *Egmont* geführt wurde. Vgl. hierzu u.a. Werner Weiland, Büchners Spiel mit Goethemustern. Zeitstücke zwischen der Kunstperiode und Brecht, Würzburg 2001, und Schneider, Tragödie und Guillotine (Anm. 7).

²⁰ Burghard Dedner, Legitimation des Schreckens in Büchners Revolutionsdrama, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 343–380, hier S. 349.

²¹ Ulrich Port zufolge fällt dieses Urteil allerdings auch auf Robespierre selbst zurück, »denn auch Robespierres eigene Revolutionsinszenierung wird in Büchners Stück als parodistisch anmutende Mimikry der Tragödie vorgeführt.« Ulrich Port, Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888), München 2005, S. 265.

ben. Diesen Widerstreit zwischen Parodie und einem Theater der Mitleids-poetik versucht Robespierre mit einem eigenen Drama zu überwinden:

Die Waffe der Republik ist der Schrecken; die Kraft der Republik ist die Tugend. Die Tugend, weil ohne sie der Schrecken verderblich, der Schrecken, weil ohne ihn die Tugend ohnmächtig ist. Der Schrecken ist ein Ausfluß der Tugend, er ist nicht anders als die schnelle, strenge und unbeugsame Gerechtigkeit. Sie sagen der Schrecken sei die Waffe einer despotischen Regierung, die unsrige gliche also dem Despotismus. Freilich, aber so wie das Schwert in den Händen eines Freiheitshelden dem Säbel gleicht, womit der Satellit der Tyrannen bewaffnet ist. Regiere der Despot seine tierähnlichen Untertanen durch den Schrecken, er hat das Recht als Despot, zerschmettert durch den Schrecken die Feinde der Freiheit und ihr habt als Stifter der Republik nicht minder Recht. Die Revolutionsregierung ist der Despotismus der Freiheit gegen die Tyrannei. (I/3, 23)

Robespierres Monolog über die Epoche der Terreur ist auch ein dramen-poetischer Kommentar. »Tugend«, »Schrecken«, auch das »Laster«, von dem er kurz darauf spricht, sind Schlüsselbegriffe in der Geschichte der Dramenpoetik. Für Danton, der bei Büchner sowohl »Laster« als auch »Tugend« leugnet (I/6, 33), ist auch das Opfer nicht mehr wirksam, sondern in seiner fortwährenden Wiederholung zu einem bedeutungslosen Zeichen geworden. Während Robespierre also ein Dramengesetz einführen will, um der Handlung eine Form und ein Ziel zu geben, entzieht sich Danton diesem Handlungsmuster; er will nicht mitspielen: »LACROIX Wir müssen handeln./ DANTON Das wird sich finden.« (I/5, 32) Robespierre und Danton sind also nicht nur in politischer Hinsicht Gegenspieler, beide Figuren treten in unterschiedlichen Stücken auf, wobei sich auch hier die asymmetrische Struktur im antithetischen Drama Büchners zeigt. Robespierre will eine erhabene Tragödie inszenieren, in der das »Erbarmen« der gemäßigten Revolutionäre nur das »Zeichen einer falschen Empfindung« (I/3, 24) sein kann; er will »eine gute Handlung« (ebd.), der »Republik ein großes Beispiel bringen« (I/3, 25), anders als Camille etwa, der nur darum »auf's Schafott« gehe, »weil mir die Augen über das Los einiger Unglücklichen naß geworden« (III/1, 60). Danton indes scheint über ein vergleichbares Konzept nicht zu verfügen. Sein dionysischer Rausch währt nur wenige Sätze, in den übrigen Szenen verweigert er die Handlung, allenfalls zu ironischen Parodien scheint er fähig.

Büchners *Danton* ist ein Dramenarchiv mit Anspielungen auf die Komödie, das bürgerliche Trauerspiel in der Tradition Lessings, die Tragödie oder Parodie. Keine dieser Dramenformen scheint jedoch so tragfähig zu sein,

dass sie die Architektur des gesamten Textes stützen könnte. Dies wird insbesondere zu Beginn des dritten Akts deutlich, in der Mitte des Dramas also, wenn Chaumette und Payne, Descartes und Spinoza paraphrasierend, über Gott und die Schöpfung, Ursache und Wirkung, Anfang und Schluss spekulieren (vgl. III/1, 56f.). Ist im konventionellen Dramenaufbau der dritte Akt meist grundlegend für die Zuspitzung der Handlung, kommt es bei Büchner zu einem Riss im Dramengefüge. Ebenso wie der Zusammenhang von Ursache und Wirkung nicht mehr ersichtlich ist, treten auch die Akte des *Danton* auseinander; Simon und Robespierre, gerade im Hinblick auf die Dramenformen so wichtige Akteure, haben in den letzten beiden Akten keinen Auftritt mehr.

Auch nach diesem Einschnitt sind zwar im zweiten Teil des Dramas Elemente der Tragödie zu erkennen, aber sie sind wie die Wirkung, die sich von der Ursache entfernt und verselbständigt hat. Dantons Kommentar aus dem ersten Akt – »Hast du das Recht aus der Guillotine einen Waschzuber für die unreine Wäsche anderer Leute und aus ihren abgeschlagenen Köpfen Fleckkugeln für ihre schmutzigen Kleider zu machen, weil du immer einen sauber gebürsteten Rock trägst?« (I/6, 33) – scheint sich zu bewahrheiten. Die seriellen Tötungen produzieren zwar zahlreiche Todesopfer, um Opfer in einem tragischen Sinne aber handelt es sich nicht mehr. Der Fortgang der *Terreur* als »Tragödie« ist also keineswegs dramatenkonform. Robespierre scheint genau dies vorwegzunehmen, wenn er sich selbst als »Blutmessias« bezeichnet, »der opfert und nicht geopfert wird. – Er hat sie mit seinem Blut erlöst und ich erlöse sie mit ihrem eignen.« (I/6, 37) Das Prinzip der Stellvertretung ist außer Kraft gesetzt, das »große Beispiel« oder die »gute Handlung« kann so nicht mehr gelingen. Eine Folge davon ist, dass den Figuren nur noch mitgespielt wird, sie werden des mit ihnen inszenierten Stücks immer überdrüssiger: »Die Aussicht auf die Guillotine ist mir langweilig geworden, so lang auf die Sache warten! Ich habe sie im Geist schon zwanzigmal durchprobiert. Es ist auch gar nichts Pikantes mehr dran; es ist ganz gemein geworden.« (III/6, 66) Die Form der Tragödie ist »verletzt« (III/6, 69), ihre Opfer sind nicht mehr tragisch. Mit ihren seriellen Wiederholungen ist sie, wie das republikanische Theater, der Gefahr ausgesetzt, unter dem Gleichheitspostulat ihre Gestalt zu verlieren. Büchners *Danton* ist weder Gründungstheater noch Tragödie.²²

Umso auffälliger ist, dass gerade in den letzten Szenen die Figuren beider Lager häufig als Beobachter oder Leser geschildert werden, die in Berichten das Geschehen vermittelt bekommen. St. Just etwa liest vor, was sich im Wohlfahrtsausschuss zugetragen hat, unter anderem, dass Danton den

Jupiter parodierte (III/6, 67, vgl. auch III/5, 65), und »spinnt« selbst »Perioden«, »worin jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf ist.« (III/6, 69) »[D]er Himmel weiß wie das jetzt enden soll«, sagt Danton zu Mercier, der wiederum das Prinzip des Dramas so formuliert: »Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden. Blickt um euch, das Alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte.« (III/3, 62) Vergleichbar heißt es bei St. Just: »Jedes Glied dieses in der Wirklichkeit angewandten Satzes hat seine Menschen getötet. Der 14. Juli, der 10. August, der 31. Mai sind seine Interpunktionszeichen. [...] Wir werden unserem Satze noch einige Schlüsse hinzuzufügen haben [...].« (II/7, 55)

Die mimische Übersetzung der Worte und die »Schlüsse«, von denen hier die Rede ist, sind keiner Dramennorm mehr zuzuordnen. St. Just spricht von den »Gliedern« eines Satzes, im übrigen Drama hingegen sind die »Glieder« eine der Leitmetaphern, in denen die Figuren ihr Figursein und den Verlust ihrer Handlungskontrolle bezeichnen (vgl. II/3, 44; III/7, 72). Während im ersten Teil die Handlung in Genres organisiert ist, dominieren im zweiten die Sprechakte und Exekutivsätze. Die im Stück anitierten Genres sind nur abgerissene Anfänge, die der Handlung des zweiten Teils keine Form mehr geben können. Wenn nun von Schlüssen die Rede ist, dann nicht mehr in Bezug auf dramatische Handlungssequenzen, sondern in einem wörtlicheren Sinn, von performativen Sprechakten.²³

²² Allenfalls deren Pose, wie Ulrich Port schreibt: Port, *Pathosformeln* (Anm. 21), S. 268f. Anders Peter Szondi, der *Danton* als »Tragödie des Revolutionärs« interpretiert: Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt a.M. 1978, S. 254. Vgl. dazu Alexander von Bormann, »Dantons Tod«. Zur Problematik der Trauerspiel-Form, in: Burghard Dedner/Günter Oesterle (Hg.), *Zweites Internationales Büchner Symposium 1987*, Frankfurt a.M. 1990, S. 113–131. Albert Meier liest das Stück als »Gipfelpunkt der sensualistischen Dramentechnik«, Büchner knüpfe an das Drama des Sturm und Drang an. Vgl. Albert Meier, »Dantons Tod« in der Tradition des Politischen Trauerspiels, in: ebd., S. 132–145, hier S. 143.

²³ Vgl. hierzu den grundlegenden Aufsatz von Rüdiger Campe, »Es lebe der König« – »Im Namen der Republik«. Poetik des Sprechakts, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Stuttgart 2004, S. 557–581, sowie ders., *Danton's Tod*, in: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.), *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2009, S. 18–38, bes. S. 32–37.

»Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen.« 311

III.

»Zwischen Tür und Angel will ich euch prophezeien: die Statue der Freiheit ist noch nicht gegossen, der Ofen glüht, wir Alle können uns noch die Finger dabei verbrennen.« (I/1, 16) Dieser Satz Dantons aus der ersten Szene ist eines von vielen Beispielen, anhand dessen die Forschung zeigen konnte, wie Büchner historische Quellen zitiert und umarbeitet.²⁴ Die in Dantons Metaphern ohnehin schon verdoppelte Rede wird durch die Zitate nochmals potenziert, denn ebenso wie die Metapher ist auch das Zitat vom Kontext abhängig, der dem jeweiligen Ausdruck seine Bedeutung gibt. Wie das Stück somit aber vorführt, verfügen die in Zitaten sprechenden Figuren nur über einen historischen Kontext, anders gewendet: Die Sprache der Revolution ist meist eine solche der Wiederholung, deren Bedeutung und Wirksamkeit folglich auf dem Spiel stehen muss. Das Beispiel vom glühenden Ofen deutet es an: Dass die Statue der Freiheit noch nicht gegossen ist, zeigt sich allein darin, dass Büchner Danton hier ein Bild zitieren lässt, das nicht sein eigenes ist.²⁵

Doch ist was hier als Dilemma erscheint in anderen Passagen eine Strategie. Camille und Philippeau etwa schreiben in ihrer Konstitutionsakte:

Dieser Blutmessias Robespierre auf seinem Kalvarienberge zwischen den beiden Schächern Couthon und Collot, auf dem er opfert und nicht geopfert wird. Die Guillotinenbetschwestern stehen wie Maria und Magdalena unten. St. Just liegt ihm wie Johannes am Herzen und macht den Konvent mit den apoka-

²⁴ Das Bild ist aus der *Galerie historique* übernommen. Vgl. Poschmann, Kommentar zu Büchners »Danton's Tod« (Anm. 15), S. 487.

²⁵ Zu den Quellen der zahlreichen Zitate und intertextuellen Bezüge siehe Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar*, hg. von Burghard Dedner, Thomas Michael Mayer, Darmstadt 2000, Bd. 3.3. Eine Übersicht über die Formen des Zitierens findet sich bei Rüdiger Campe, Zitat, in: Borgards (Hg.), *Büchner Handbuch* (Anm. 23), S. 274–282. Müller-Sievers zufolge zeigt sich in den Zitaten »ein Faktum der Sprache«. Vgl. Helmut Müller-Sievers, *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*, Göttingen 2003, S. 8. Vgl. ferner Herbert Wender, *Georg Büchners Bild der großen Revolution. Zu den Quellen von »Danton's Tod«*, Frankfurt a.M. 1988; Reiner Niehoff, *Die Herrschaft des Textes. Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama »Danton's Tod«* unter Berücksichtigung der »Letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus, Tübingen 1991; Nicolas Pethes, »Das war schon einmal da! Wie langweilig!«. Die Melancholie des Zitierens in Büchners dokumentarischer Poetik, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125 (2006) 4, S. 518–535. Den Zusammenhang von Zitat und Metapher betont auch Elm, *Georg Büchner* (Anm. 9), S. 174ff.

lyptischen Offenbarungen des Meisters bekannt, er trägt seinen Kopf wie eine Monstranz. (I/6, 36)

Robespierres Gegenspieler entlarven seine Terreur nicht nur als Theater, sie fügen ihrer Beschreibung zahlreiche Vergleiche und Bibelzitate hinzu; fast jeder Satz beschreibt ihn und seine Gefolgschaft mit einem »wie«. Strategisch sind diese Formulierungen darum, weil Robespierre und seine Verbündeten in ihrer eigenen Rede gerade nicht metaphorisch sind, im Gegenteil. Ihre Sprechakte zeigen stets den Drang, aus bloß Gesprochenem eine Handlung zu gewinnen: »ST. JUST Hérault-Séchelles/ ROBESPIERRE Ein schöner Kopf./ ST. JUST Er war der schöngemalte Anfangsbuchstabe der Konstitutionsakte, wie haben dergleichen Zierrat nicht mehr nötig, er wird ausgewischt.« (I/6, 36)

In diesem kurzen Wortwechsel wird aus dem »schönen Kopf« der »schöngemalte Anfangsbuchstabe«, oder anders: der Kopfbuchstabe einer Akte, ein Zierrat, so St. Just, den man »auswischen« muss wie die Kapitälchen eines Schriftsatzes. Im Dialog zwischen St. Just und Robespierre geht es nicht nur um den Autor der Konstitutionsakte, sondern ganz konkret um dessen Kopf und Guillotiniierung. Schriftsinn und Bildsinn werden hier metonymisch in eins gesetzt, im Kopfbuchstaben steckt der Kopf des Autors. Der Sinn dieser Verschiebung ist offensichtlich, geht es St. Just doch vornehmlich darum, einen Ansatzpunkt für sein politisches Handeln zu finden: »AMAR Nun mache, daß wir die Sache vom Hals bekommen.« (III/8, 73)

Man kann demnach den beiden Lagern von Danton und Robespierre nicht nur zwei unterschiedliche ästhetische Modelle und Verfahren zuordnen – Dantons Gründungsakt, Robespierres Tragödie –, sondern auch zwei Sprachformen: Während Danton in Metaphern spricht, erfolgt die Rede Robespierres meist in Exekutivsätzen, in Versuchen, die Metaphern in einem wörtlichen Sinne metonymisch umzusetzen. Danton bedürfte zwar für die Gründung der Republik eines setzenden Sprechaktes, tatsächlich aber gelingt es ihm nur in kurzen, rauschhaften Momenten, das Metaphorische seiner Sprache zu überwinden. Oder aber, wie am Ende des Dramas, seine Sprechakte misslingen: »Ich klage Robespierre, St. Just und ihre Henker des Hochverrats an.« (III/9, 75) Diese Anklage Dantons vor dem Tribunal ist ein verfehelter Sprechakt, insofern der Kontext seiner Rede und seine Sprecherposition es ihm nicht erlauben, diesen Satz sinnvoll und wirksam zu machen. Robespierre indes ist zu diesem Zeitpunkt längst von der Bühne verschwunden. Es ist bezeichnend für ihn, dass er vor seinem

»Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen.« 313

Abtritt seinerseits die Kontingenz der gelingenden Rede feststellt: »Ob der Gedanke Tat wird, ob ihn der Körper nachspielt, das ist Zufall.« (I/6, 35) Für den Ausgang des Stückes ist nun bemerkenswert, dass beide Sprachformen in einem finalen Akt aufeinander stoßen. Wenige Stunden vor seiner Hinrichtung träumt Camille:

Ich lag so zwischen Traum und Wachen. Da schwand die Decke und der Mond sank herein, ganz nahe, ganz dicht, mein Arm erfaßt' ihn. Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt, ich stieß daran, ich betastete die Sterne, ich taumelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke. Das war entsetzlich Danton.

DANTON Die Lampe wirft einen runden Schein an die Decke, das sahst du. (IV/3, 80)

Der Mond, den er vor Augen hat und auf sich niedersinken sieht, wird nur wenig später wieder erwähnt, im Lied der zwei Henker: »Und wann ich hame geh/ Scheint der Mond so scheeh.« (IV/9, 89) Die Hinrichtung wird in Büchners Drama zwar nicht ausdrücklich geschildert, keine Szenenanweisung beschreibt, wie das Fallbeil niedergeht. Wohl aber gibt es eine weitere Liedzeile, in der Lucile singt: »Viel hunderttausend ungezählt, / Was nur unter die Sichel fällt.« (IV/9, 90) Lucile, unter der Guillotine sitzend, beschreibt das Fallbeil, nachdem die Henker zuvor eine andere Sichel, den Mond, besungen hatten. Camilles Traum vom sich niedersenkenden Mond, offensichtlich eine Vorwegnahme seiner Hinrichtung, ist im Kontext dieser letzten Sprechakte auch in sprachlicher Hinsicht auffällig. Was für ihn Metapher ist, reines Bild, wird in der letzten Szene metonymisch eingesetzt.²⁶ Allerdings nicht von einem einzelnen Sprecher, vielmehr sind es Danton, Lucile und die Henker, deren Monologsätze erst zusammen genommen die genannte Sprachdynamik verraten. Camille wird nicht in einem einzigen Sprechakt exekutiert, sondern von einem abstrakteren Gesetz, das den Sprechenden stets vorausgeht – wie die Spaltung von Zeichen und Bedeutung im ersten Satz Dantons oder die Guillotiniierung des Symbols des Königs vor dem Einsetzen des Dramas.

²⁶ So auch Harro Müller. Die Guillotine sei Metapher, insofern sie für einen souveränen Akt stehe, und Metonymie, weil dieser Akt nicht festgehalten werden könne und endlos wiederholt werden müsse. Harro Müller, Poetische Entparadoxierung. Anmerkungen zu Büchners »Dantons Tod« und Grabbes »Napoleon«, in: Detlev Kopp/Michael Vogt (Hg.), Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit: Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989, Tübingen 1990, S. 187–201, hier S. 194.

Dass es sich bei dieser abschließenden Sprachfantasie um keine Ausnahme in Büchners Schriften handelt, mag ein kurzer Ausblick auf sein letztes, Fragment gebliebenes Stück verdeutlichen. Von einer Großmutter muss Woyzeck das traurige Märchen von einem einsamen Kind hören, »[...] kei Vater kein Mutter war Alles tot [...] Und wie auf der Erd Niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz«²⁷ Dass der Mond nicht ist, was er zu sein scheint, ist für Woyzeck besonders folgenreich. Als Marie in der Mordnacht den Mond sieht – »Was der Mond rot auf geht.« –, wird daraus für Woyzeck eine verhängnisvolle Metapher: »Wie ein blutig Eisen.« (24, 169), erwidert er ihr, zückt daraufhin das Messer und ersticht sie. Betrachtet man diese Mord-Szene jenseits aller psychologischen Motive und im Hinblick auf die ihr unterlegte Sprachdramatik, dann ist auffällig, wie Büchner aus einem einfachen Adjektiv, der »rote« Mond, eine Metapher formt, das »blutig Eisen«, aus der im nächsten Schritt metonymisch eine Waffe wird: Aus dem Eisen wird das Messer, mit dem Woyzeck seine Marie ersticht. Dass Woyzeck nach vollbrachter Tat schließlich versucht, seine Mordwaffe in einem Teich verschwinden zu lassen, lässt sich etwas zugespitzt als eine semiotische Katharsis beschreiben. Woyzeck wiederholt den Satz, der ihn zur Tat geführt hat, in genau dem Moment, in dem er das Messer ins Wasser wirft:

So, da hinunter. *Er wirft das Messer hinein.* Es taucht in das dunkle Wasser, wie Stein! Der Mond ist wie ein blutig Eisen! Will denn die ganze Welt es applaudern? Nein es liegt zu weit vorn, wenn sie sich bade, *er geht in den Teich und wirft weit so* jetzt aber im Sommer, wenn sie tauchen nach Muscheln, bah es wird rostig! Bin ich noch blutig? Ich muß mich endlich wasche. Da ein Fleck und da noch einer. (28, 172)

Der Leser erfährt zwar nicht, ob der Mond sich auf der Wasseroberfläche spiegelt, in die Woyzeck sein Messer eintaucht; es wäre gleichsam eine Rücknahme der Tat, das Messer würde in genau jene Bildebene versenkt, aus der Woyzeck zuvor seine Waffe genommen hatte. Nicht zu verkennen aber ist, dass Woyzeck, sich selbst zitierend, den Satz wiederholt, der offenkundig seinen Handlungsimpuls ausgelöst hatte. An Woyzecks versuchter Katharsis fällt wiederum auf, dass aus dem »rostigen« Messer die Frage

²⁷ Hier zitiert nach der kombinierten Werkfassung: Georg Büchner, Woyzeck, in: ders., Dichtungen (Anm. 1), S. 145–173, hier Sz. 23, S. 168. Im Folgenden unter Angabe von Szenennummer und Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

hervorgeht: »bin ich noch blutig?«, als würde suggeriert, dass Woyzeck selbst die Tatwaffe ist. Büchners Drama folgt somit aber nicht nur einer eigentümlichen Sprachlogik, es spielt auch auf Kategorien des Dramas an, wenngleich die kathartische Reinigung gerade nicht gelingt. In einer der letzten Szenen, Karl hält einen Jungen in seinem Arm und ruft: »Der is ins Wasser gefallen, der is ins Wasser gefalle, nein, der is in's Wasser gefalle«, erwidert Woyzeck: »Bub, Christian, ... Herrgott!« (30, 172) Doch statt von einer Katharsis und dem Auftauchen einer Erlöserfigur, eines Christus' oder Herrgotts, verweigert sich Büchners Szenenfolge dieser Form der Sinngebung. Die Handlungsmuster des traditionellen Theaters sind lediglich *ex negativo* in ihrem Scheitern präsent, Auflösung in Sprechakten.

Auch für den *Danton* gilt: Die Guillotine ist keine Zusammenführung zweier Sprachformen, keine letzte Fantasie, in der Zeichen wieder verknüpft werden. Im Gegenteil, der Schnitt zwischen Körper und Geist, zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung wird endlos wiederholt, als würde Danton von seiner eigenen Unterscheidung von Körper und Geist eingeholt. Am Ende von *Danton's Tod* steht kein Opfer, sondern ein schlichter Tötungsakt; die Guillotinierung verletzt nicht nur die Form der Tragödie, sie zeigt auch, dass die letzten Sprechakte Dantons ihrer performativen Kraft beraubt sind.²⁸ Sein »Ich klage an« verhält ebenso wie seine anderen Sprechakte. Das Drama Büchners ist, dass weder Tragödie noch Gründungstheater ihre Form vollenden können.

²⁸ Dass dies auch für den letzten Sprechakt gilt, mit dem das Drama endet, hat Rüdiger Campe in seinem erhellenden Beitrag ausführlich diskutiert. Auf die Frage »werda« antwortet Lucile mit »Es lebe der König«, wobei Luciles Satz einem Selbstmord gleichkomme: »ihre Parole ist die falsche.« Man antwortet ihr: »Im Namen der Republik«, bevor man sie wegführt (Campe, *Danton's Tod* [Anm. 23], S. 33).

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

STEFFEN MARTUS

Enttäuschung am Anfang Aufmerksamkeitssteuerung in Schillers *Die Räuber*

I. Anfangen als Problem

Für die Poetologie und Poesiologie¹ des Anfangs ist Schillers Drama *Die Räuber* ein ebenso ertragreiches wie komplexes Exempel. Dies gilt schon deswegen, weil es keinen singularischen Anfang bietet, sondern viele Anfänge, und zwar unabhängig davon, ob man das Drama bei den Paratexten oder beim Text beginnen lässt, ob man vom geschriebenen und gelesenen oder ob man vom aufgeführten, gehörten und gesehenen Drama ausgeht.² Von der ersten, also der »Schauspiel«-Fassung, liegen zwei gedruckte Titelblätter vor, wobei auf dem Frontispiz von 1781 die antikisierte Szene zu sehen ist, in der Karl Moor beim Anblick seines befreiten Vaters Rache schwört, während die »zwote Auflage« von 1782 den berühmten Löwen mit der Inschrift »in Tirannos« zeigt. Bereits hier ist zu fragen, ob es sich um Fassungen eines Werks und damit um zwei Anfänge ein und desselben Werks handelt oder um zwei verschiedene Werke.³ Schiller verfasste zur Erstausgabe eine ungedruckte und eine gedruckte Vorrede, die er um eine Vorrede zur zweiten Auflage ergänzte. Für die Uraufführung entwarf Schiller ein Avertissement, das dem Publikum vor der Darbietung gemeinsam mit dem Theaterzettel ausgeteilt wurde. Dieses Anfangstheater setzt sich am Dramenbeginn fort, denn die erste Szene existiert fünf Mal (in der

¹ Für diese Unterscheidung vgl. Wilfried Barner, Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren, in: Helmut Lauffhütte unter Mitwirkung von Barbara Becker-Cantarino u.a. (Hg.), Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Teil I, Wiesbaden 2000, S. 33–67, hier S. 34f.

² Vgl. im Überblick: Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Studienausgabe, hg. von Bodo Plachta. Stuttgart 2009, S. 353ff.

³ Vgl. dazu Hans Zeller/Jelka Schilt, Werk oder Fassung eines Werks? Zum Problem der Werkdefinition nach Fassungen am Beispiel von Conrad Ferdinand Meyers Gedichten, in: Siegfried Scheibe/Christel Laufer (Hg.), *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, Berlin 1991, S. 61–86.

Fassung des so genannten »unterdrückten Bogens B«, ⁴ der beiden »Schauspiel«-Auflagen, des Mannheimer Soufflierbuchs und der »Trauerspiel«-Ausgabe). Bezieht man die von Schiller für Dahlmanns Theateraufführung erstellte, vom Intendanten nicht verwendete und nicht erhaltene Fassung mit ein, darf man sogar mit einer sechsten Fassung der ersten Szene rechnen.

Die vielen Anfänge der *Räuber* dokumentieren Schillers Einführung in den Literatur- und Theaterbetrieb – je nach Autorschaftsbegriff lässt sich sagen: Sie dokumentieren den Anfang der Autorschaft Schillers, der mit den Machtbeziehungen und Abhängigkeiten auf dem literarischen Feld in einer Art Schnellkurs vertraut gemacht wird. Schiller selbst hatte dies so gesehen, wenn er die *Räuber* als Test dafür begreift, was er »für ein Schicksal als Dramatiker, als Autor zu erwarten habe« (NA⁵ 23, 15f.). Die verschiedenen Anfänge lassen sich entweder auf Rücksichten zurückführen, die der Autor auf das Publikum nimmt, oder auf Texteingriffe bzw. Kritiken anderer Akteure des literarischen Lebens (Verleger, Buchhändler, Intendanten, Regisseure, Schauspieler, Literaturkritiker). Die *Räuber* fangen immer wieder neu an, weil es stets einen Anfang vor dem Anfang gibt.

Die Anfänge des Dramas und die Dramenhandlung konvergieren, denn Schiller zeigt im Drama eine gleichsam postsouveräne Einsicht in die Abhängigkeit des Einzelnen. Diese Einsicht in die Unbeherrschbarkeit komplexer sozialer Figurationen wird ihm durch das Schicksal seines *Räuber*-Dramas und den Zwang zum wiederholten Anfang performativ vermittelt:

– Über das Löwen-Frontispiz der »zwoten Auflage« hat sich Schiller kurz nach Erscheinen des Bandes so beschwert, dass man in der Forschung davon ausgeht, es sei ohne sein Wissen auf das Titelblatt gesetzt worden – es handle sich um eine »heillose Edition« und um ein »elendes Kupfer«, bemerkt der Autor brieflich (NA 22, 131).

– Den Erwartungshorizont der Rezipienten antizipierend, »unterdrückt« Schiller in der ersten Auflage eine Vorrede, um die Leser nicht zu schockieren. Und um diese vorab angemessen zu informieren, fügt er – wiederum Informationsbedarf vorwegnehmend – eine andere hinzu.

⁴ Hier ist der Schluss von Franz' Monolog erhalten: Schiller, *Die Räuber*. Studienausgabe (Anm. 2), S. 147.

⁵ Mit der Sigle »NA« wird im Folgenden zitiert: Friedrich Schiller, *Nationalausgabe*, im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums hg. von Julius Petersen u.a., Weimar 1943ff.

- Auf die Aufführung stellt ein Avertissement das potentielle Publikum ein: Es bereitet die Zuschauer auf die Handlung vor und erläutert das angemessene Verhalten (»[D]er Zuschauer weine heute vor unserer Bühne – und schaudere – und lerne seine Leidenschaften unter die Gesetze der Religion und des Verstandes beugen [...]«; V⁶, 489f.).
- Schiller reagiert auf faktische Kritik an den Kruditäten des Stücks mit einer »zwoten«, geglätteten Auflage, die jene »Zweideutigkeiten« vermeidet, »die dem feinern Teil des Publikums auffallend gewesen waren«, ohne allerdings den bisweilen geäußerten »Wünschen meiner Freunde und Kritiker« zu entsprechen, am »Wesen des Stücks« etwas zu verändern (V, 488).
- Um den Regeln des Theaterbetriebs zu genügen und damit den Anfang einer Aufführung zu sichern, erstellt er eine Bühnenfassung. Diese »umgeschmolzenen Räuber«⁷ werden jedoch den Bühnenkonventionen ebenfalls nicht gerecht, weswegen Dahlmann eine radikal umgearbeitete Fassung mit einem entsprechend neuen Anfang erstellt.
- Diese Version modifiziert Schiller dann seinerseits in der »Trauerspiel«-Fassung, in der er eine Art Kompromiss zwischen der Erstausgabe und der Bühnenfassung schließt – zumindest hier, in dieser Ausgabe voller Rück- und Vorsichten, beharrt er auf dem Autorenrecht der »lezte[n] Hand« und warnt den Verleger davor, auch nur »eine Linie zu verändern« (NA 23, 31).

Offenkundig also sind die Verhandlungen über den Anfang der *Räuber* Teil der werkpolitischen Auseinandersetzungen, wobei der Begriff des »Politischen«, wie sich zeigen wird, nicht metaphorisch zu verstehen ist.

Mit den *Räubern* als Drama des in sich multiplizierten Anfangs war untrennbar das Drama des Anfangs von Schillers Autorschaft verbunden, das dieser öffentlich inszeniert und zelebriert. Obwohl Schiller faktisch als Literaturkritiker und Lyriker zu publizieren beginnt,⁸ stellt er sich in der Ankündigung der *Rheinischen Thalia* dem Publikum als Autor allein der *Räuber* vor und erläutert die »Geburt« dieses Dramas aus dem »naturwidrigen Beischlaf der *Subordination* und des *Genius*« (V, 855). Die Parallelität von Dramengeschehen und Literaturbetriebserfahrung plausibilisiert, dass sich Schiller konsequent in der Figur des Autors als Verbrecher einrichtet,

⁶ Mit römischen Ziffern als Sigle werden die Bände folgender Schiller-Ausgabe zitiert: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 9., durchgesehene Aufl., München 1993.

⁷ Brief an Dahlmann vom 6. Okt. 1781, NA 23, S. 20.

⁸ Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 1, München 2000, S. 200ff.

und dies auch deswegen, weil die Justizreformbewegung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein gezieltes Interesse an den vor allem sozialen und psychologischen Anfängen des Verbrechens etabliert.

Beachtet man die Bildlichkeit, in der Schiller sein werkpolitisches Konzept entwirft, dann kann man von einer tief greifenden Politisierung und Juri-difizierung von Autorschaft sprechen. In der Ankündigung der *Rheinischen Thalia* heißt es:

Ein seltsamer Mißverstand der Natur hat mich in meinem Geburtsort zum Dichter verurteilt. Neigung für Poesie beleidigte die Gesetze des Instituts, worin ich erzogen ward [...]. Acht Jahre rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel [...]. Verhältnissen zu entfliehen, die mir zur Folter waren, schweifte mein Herz in eine Idealenwelt aus [...]. (V, 855; Hervorhebungen SM)

Die Verurteilung zum Dichter, der Gesetzesverstoß, der aus dieser Verurteilung resultiert, der Konflikt zwischen verschiedenen Regelsystemen, die Folter und die dadurch provozierte Ausschweifung – offenkundig treten hier zwei politische und juristische Systeme gegeneinander an, und diesen Konflikt entwickelt Schiller eben im Blick auf den Anfang seiner Autorschaft als einer ebenso natürlichen wie widernatürlichen Disposition.

Die aus der Verurteilung zum Dichter und aus dem nachfolgenden »naturwiedrigen Beischlaf« sich ergebende »Geburt« wiederum katapultiert Schiller, so das weitere Selbstmarketing des Autors, an den Nullpunkt seiner bisherigen sozialen Existenz und an den Anfang einer Karriere im literarischen Feld:

Nunmehr sind alle meine Verbindungen aufgelöst. Das Publikum ist mir jetzt alles, mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehör ich jetzt an. Vor diesem und keinem andern Tribunal werde ich mich stellen. Dieses nur fürchte ich und verehr ich. Etwas Großes wandelt mich an bei der Vorstellung, keine andere Fessel zu tragen als den Ausspruch der Welt – an keinen andern Thron mehr zu appellieren als an die menschliche Seele. (V, 856)

Diese Sätze sind ebenso emphatisch wie selbstbewusst formuliert – vor allem aber: Sie blieben erfolglos und provozierten neue Anfänge. Denn die *Rheinische Thalia* war gerade angekündigt, da war das Zeitschriften-Projekt nach einem Band auch schon wieder beendet (dieser Band begann im Übrigen mit einer Widmung an den »Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Karl August, Herzog zu Sachsen etc. etc. regierenden Herzog zu Weimar und Eisenach« und begab sich damit erneut in die Obhut eines

»Souverain[s]« alter Ordnung). Schiller fängt das Zeitschriften-Projekt unter dem Titel *Thalia* und unter neuer verlegerischer Betreuung wieder an (worauf dann 1792 die *Neue Thalia* folgt und den bisherigen Anfängen einen weiteren hinzufügt).

II. Die Politik des Anfangs

Schiller also wird notgedrungen innerhalb des *Räuber*-Projekts zum Virtuosen des Anfangs und Neuanfangs. Von daher könnte es bedeutsam sein, dass er den Anfang des Artikelteils der *Rheinischen Thalia* mit seiner Antwort auf die Frage ›Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?‹ bestreitet. Denn diese Rede entwickelt nach der langen Kaskade von Anfängen, die von den *Räubern* ausgeht und bei der Zeitschrift endet, das Problem des Anfangs bzw. den Anfang *als* Problem. Diese Problematisierung des Anfangs nimmt Schiller vor dem Hintergrund der *Räuber* wohl nicht zufällig im Blick auf die Grenze von Recht und Poesie und damit hinsichtlich der ›Politik des Anfangs‹ vor. Die berühmte Formulierung lautet: »Die Gerichtsbarkeit der Bühne *fängt an*, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt« (V, 823; Hervorhebung SM). Schiller greift damit auf Angebote zurück, die die Justizreformbewegung gemacht hat: Dies gilt für die Umstellung von negativen Sanktionen zu positiven Motivationen oder für die Privilegierung von »Menschlichkeit und Duldung« als juristische und politische Leitwerte.

Freilich bleibt Schiller nicht bei diesem Folgeverhältnis von Recht und Poesie und damit bei der Bestimmung vom Ende der juridischen und dem Anfang der dramatischen Rechtspflege stehen. Die theatralische Kunst, so Schiller, bewirke »Menschen- und Volksbildung« und nehme so »ihren Rang *neben* den ersten Anstalten des Staats« ein (V, 819; Hervorhebung SM); er spricht davon, dass die »Schaubühne« eine »Verstärkung für Religion und Gesetze« darstelle, dass die »Bühne« ebenso wie die Religion die »Kraft« der »Gesetze« bewahre (V, 822) und dass sie »die weltliche Gerechtigkeit [...] *unterstützt*« (V, 824; Hervorhebung im Original). Schließlich »dehnt« Schiller den »Wirkungskreis der Bühne [...] noch weiter aus«, und zwar in die Tiefen der menschlichen Verhaltenssteuerung, in jene Bereiche, »wo es Religion und Gesetz *unter* ihrer Würde achten, Menschenempfindungen zu begleiten [...]« (V, 825; Hervorhebung SM). Schiller versucht in seiner Rede das Theater als Staatsgewalt zu etablieren: zum Teil als *Fortsetzung* der Rechtssprechung und Ordnungspolitik mit

anderen Mitteln, zum Teil als deren *Ergänzung* und Begleitprogramm, zum Teil aber auch als deren *Voraussetzung* und Grundlage.

Konsequenterweise steckt das Politische von Anfang an im Detail der Rede, ähnlich wie dies in der Ankündigung der *Rheinischen Thalia* der Fall ist. Schillers zentrale Frage lautet: Verträgt sich das Theatergeschäft mit der »Würde unsers Geists« und erfüllt es die »gerechten Ansprüche des Ganzen auf unsern Beitrag« (V, 818)? Statt diese »gerechten Ansprüche« zu akzeptieren, beugen die Kleingeister das Recht: »Man *verurteilt* den jungen Mann, der, gedungen von innerer Kraft, aus dem *engen Kerker* einer Brotwissenschaft heraustritt und dem Rufe des Gottes folgt, der in ihm ist.« (V, 819; Hervorhebung SM) Schiller versucht, das Urteil im Blick auf die soziale Ökonomie umzukehren: »Es ist *Verbrechen* gegen sich selbst, *Mord der Talente*, wenn das nämliche Maß von Fähigkeit, welches dem höchsten Interesse der Menschheit würde gewuchert haben, an einem minder wichtigen Gegenstand undankbar verschwendet wird« – ein solches Kapitalverbrechen entspreche einer »*Majestätsverletzung* des Dichters gegen den himmlischen Genius« (V, 820; Hervorhebungen SM).

Diese Politisierung und Juridifizierung des Literarischen ist kein Versehen. Denn nicht allein in der Zeitschriften-Ankündigung, sondern bereits in der ersten, ungedruckten Vorrede zu den *Räubern* reflektiert Schiller den konzeptionellen Anfang seines dramatischen Œuvres im Horizont des Politischen. Der erste Satz der unterdrückten Vorrede referiert auf den Anfang der Lektüre: »Es mag *beim ersten* in die Hand nehmen auffallen, dass dieses Schauspiel niemals das Bürgerrecht auf dem Schauspielplatz bekommen wird.«⁹ Weiterhin fragt Schiller, ob er sich »allgemeinen Gesetzen der Kunst, nicht aber den besondern des theatralischen Geschmacks unterwerfen« (I, 482) soll. Er fordert vom Publikum gegen dessen Gewohnheit, es möge dem Dichter »Gerechtigkeit widerfahren« (I, 483) lassen. Und er wehrt sich dagegen, dass »meines Räubers Majestät in der Stellung eines Stallknechts« (I, 484) gezwungen – dass also ein Königssturz vorgenommen wird. Wenn man diese Metaphern beim Wort nimmt, dann haben wir einen Autor vor uns, der das Publikum auf Gerechtigkeit im Urteil verpflichtet, der sich Gesetzen unterwirft oder sich gegen diese Unterwerfung wehrt; wir haben ein Drama vor uns, das um Bürgerrechte kämpft und Macht ausübt; und wir haben dramatische Figuren vor uns, deren majestätische Position durch Zwang abgewertet wird.

⁹ Schiller, *Die Räuber*. Studienausgabe (Anm. 2), S. 143 (Hervorhebungen SM).

Mit anderen Worten: Das Theater, die Politik und das Recht teilen ein Problem. Woraus lässt sich die ›Kraft‹ beziehen, die ihren Regeln faktisch Geltung verschafft? Man kann das Problem vertuschen, in dem man den einen Bereich als ›Kraft-Reservoir anderer Bereiche konzipiert – Schiller tut dies, wenn er die Gerichtsbarkeit der Bühne anfangen lässt, wo die Gerichtsbarkeit der Justiz endet, und folgt damit einem Vorschlag Lessings, der im 6. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* das Theater zum »Supplement der Gesetze«¹⁰ erklärt. Durch die Bühne werden demnach die Einstellungen so gepolt, dass die auf dem Papier gültigen Gesetze auch tatsächlich praktische Wirksamkeit erlangen. Dadurch soll das staatspolitische Problem gelöst werden, wie die aufgestellten Regeln an die etablierten Routinen angeschlossen werden können, wie die Gesetze – um es mit Jacques Derrida zu sagen – ihre »Gesetzeskraft« erlangen.¹¹

Wer aber sichert die ›Kraft‹ des Theaters? An eben diesem Punkt stellt sich Schiller mit aller Radikalität das Problem des Anfangs, wie es ihm während der Anfänge der *Räuber* und damit bei der Einführung in die Verhältnisse des literarischen Lebens deutlich geworden sein muss. In dem Essay *Ueber das gegenwärtige deutsche Theater* (1782) bringt er das Problem auf die klare Formel: »Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden« (V, 814). Es gibt einen Anfang vor dem Anfang, und vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie das Publikum anfangstauglich gemacht werden kann.

Vor dieser Paradoxie des Anfangs von Bildung steht Schiller nicht allein. Er teilt es mit den Theaterreformern des 18. Jahrhunderts, deren Projekte hinsichtlich ihrer Strategien des Anfangs analysiert werden könnten. Nicht umsonst erzählt Gottsched in der Vorrede zum *Sterbenden Cato* so irritierend ausführlich von seinen Anfängen als Theaterreformer. Und auch Lessing stellt sich bezeichnenderweise am Ende seines gescheiterten Nationaltheater-Projekts das Problem des Anfangs. Er verabschiedet sich in der *Hamburgischen Dramaturgie* mit einer Reflexion über die Gründung eines Theaters, die ihrerseits eigentlich auf dem Theater gründet:

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing, Werke, in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirnding und Jörg Schönert hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 4, *Dramaturgische Schriften*, bearb. von Karl Eibl, München 1973, S. 263.

¹¹ Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«*, Frankfurt a.M. 1991.

Wenn das Publikum fragt; was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet: so frage ich wiederum; und was hat denn das Publikum getan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts [...]. Über den gutherzigen Einfall den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter.¹²

III. Das Ende vom Anfang

Schiller konzipiert die *Räuber* als Testfall, und tatsächlich setzt er damit den Maßstab, der lange Zeit an ihn angelegt werden wird. Das Drama erstellte – mit den Worten Peter-André Alts – das »Identifikationsmuster« für Schiller, »an dem ihn die Kritik künftig zu messen pflegt«.¹³ Von Anfang an hat er dabei – wie das Vorreden-Spiel zeigt – mögliche Leser und deren Erwartungen im Blick. Die Arbeit am Anfang vermittelt Schiller einen Eindruck von den vielfach vermittelten Verhältnissen, der Verteilung von Macht und dem Kräftespiel auf dem literarischen Feld, und sie enttäuscht am Anfang seiner Karriere die Hoffnung auf einen auch nur halbwegs souveränen Auftritt seines Werks. Weil der Anfang immer schon gemacht ist, weil dem Anfang eines Dramas die Konventionen, Regeln und Routinen des Anfangs vorausliegen, ist der Anfang problematisch. Um noch einmal die Formel aus dem Essay *Ueber das gegenwärtige teutsche Theater* (1782) zu zitieren: »Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden« (V, 814). Aber man muss die Bildungsprobleme nicht sequentialisieren und damit paradoxieren. Man kann sie auch performativ inkludieren. Dann lautet die Forderung: Das Drama bildet das Publikum durch und zugleich für das Drama. Von dieser These ausgehend, will ich zunächst das Ende, dann den Anfang der »Schauspiel«-Fassung der *Räuber* von 1781 untersuchen.

Angesichts der Anfänge des Dramas und um das Drama herum erscheint es konsequent, dass es auch im Drama um Anfänge geht, vor allem um die Begründung von Herrschaft: Franz will an Stelle seines Vaters und seines älteren Bruders Herr im Hause Moor werden und damit einen neuen Anfang machen, der die genealogische Ordnung durchbricht; Karl setzt der etablierten gesellschaftlichen Ordnung eine Räuberbande als Alternativgemeinschaft entgegen. Es handelt sich um ein Gründungstheater im

¹² Lessing, Werke (Anm. 10), Bd. 4, S. 698.

¹³ Alt, Schiller (Anm. 8), S. 276.

eminenten Sinn, vor allem aber mit der Tragödie des Scheiterns eben dieser Gründungen. Wenn Karl Moor am Ende mit der sprichwörtlichen Sentenz »dem Mann kann geholfen werden« die Fortexistenz (also eben gerade nicht die Gründung) einer Familie sichert, dann kann man dies als tief greifende Problematisierung von sozialen und politischen Projekten verstehen, die neu anzufangen beabsichtigen. Oder anders: Schiller inszeniert eine Drama der Selbstüberschätzung derjenigen, die neu anfangen wollen – dies gilt sowohl für den radikalauflärerischen Franz Moor, der am Ende seinen ihm vorgesetzten Bruder so wenig beherrschen kann wie seinen *moral sense*; und dies gilt für Karl Moor, dem von Szene zu Szene zum Ende hin klar wird, dass er sich eine Richt- und Regierungsgewalt angemäht hat, die seine Kräfte übersteigt.¹⁴

Alle drei Sturm und Drang-Dramen Schillers enden auf diese Weise. Sowohl bei den *Räubern* als auch bei der *Verschwörung des Fiesco zu Genua* und bei *Kabale und Liebe* legen die Enden der Dramen den Akzent auf die Fortsetzung der etablierten Ordnung: Wo Karl Moor »dem Manne« hilft und sich der Justiz ausliefert, geht Verrina im *Fiesco* »zum Andreas« und der Präsident in *Kabale und Liebe* setzt sich selbst gefangen und übergibt sich den Gerichtsdienern. Die Blaupause für diese Dramenenden liefert Lessings *Emilia Galotti*, wo sich Odoardo Galotti nach dem dann auch für Schiller obligatorischen Frauenopfer selbst ins Gefängnis einweist. Bei Schiller und bei Lessing geht es um Fälle von Hybris: Odoardo deutet sich vor der Mord-Szene in einem Monolog als »Hand Gottes«,¹⁵ so wie Karl Moor glaubt, er könne das »verworrene Kneul unsers Schicksals« auflösen und die Räuber zum »Arm höherer Majestäten« erklären.¹⁶

Im Hintergrund steht sowohl bei Lessing als auch bei Schiller das Konzept der ästhetischen Theodizee. Im 79. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* erklärt Lessing: »[D]as Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein«, ein kleines, überschaubares Abbild der großen Welt, die für den Menschen zu komplex ist, um ihre Funktionszusammenhänge zu verstehen. Das in sich geschlossene »Ganze« des Kunstwerks »sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich

¹⁴ Schiller, *Die Räuber*. Studienausgabe (Anm. 2), S. 137.

¹⁵ Vgl. Lessing, *Werke* (Anm. 10), Bd. 2, S. 200: »(Gegen den Himmel) Wer sie unschuldig in diesen Abgrund gestürzt hat, der ziehe sie wieder heraus. Was braucht er meine Hand dazu? Fort! (Er will gehen, und sieht Emilien kommen) Zu spät! Ah! er will meine Hand; er will sie!«

¹⁶ Schiller, *Die Räuber*. Studienausgabe (Anm. 2), S. 117.

in ihm [dem »Ganzen des ewigen Schöpfers«, SM] alles zum Besten auflöse [...]«; das Drama sollte also an die Prinzipien der Theodizee »gewöhnen« bzw. einen bestimmten Erwartungshorizont ausbilden.¹⁷ Ebenso erklärt Schiller es in seinen Ausführungen *Ueber das gegenwärtige teutsche Theater* zur Aufgabe des Dramas, die Verworrenheit der Welt »in kleinern Flächen und Formen« zu fassen, damit sie »auch dem stumpfsten Auge übersehbar zu Gesichte liegt« (V, 811). Und weiter: »[...] der Dichter male für Ameisenaugen [...]; er bereite uns von der Harmonie des Kleinen auf die Harmonie des Großen; von der Symmetrie des Teils auf die Symmetrie des Ganzen und lasse uns letztere in der erstern bewundern.« (V, 815) Im Blick auf Schiller besteht eine Pointe darin, dass er in der Nachfolge Lessings durch eine ästhetische Theodizee zwar die Aufgabe bewältigt, die menschliche Wahrnehmungsschwäche zu kompensieren, indem das Kunstwerk als »kleine Welt« die übergroße Welt in ihrer Komplexität reduziert. Aber er delegiert die Aufgabe zugleich weiter, denn die Ganzheitsästhetik des 18. Jahrhunderts hat zwischenzeitlich dafür gesorgt, dass auch das Kunstwerk als komplexe Einheit zu verstehen ist, das den Leser tendenziell überfordert. Wer also sorgt dafür, dass die »kleine Welt« des Kunstwerks ausreichend aufmerksam wahrgenommen wird? Schiller überträgt die Aufforderung zu einer Aufmerksamkeitshaltung, wie sie die Theodizee fordert, auf das Kunstwerk, wenn er sich zum Finale der gedruckten Vorrede zu den *Räubern* wünscht, man möge den Text »ganz« lesen und verstehen – das würde er als »Gerechtigkeit« dem Verfasser gegenüber empfinden: »Wer nur so billig gegen mich handelt, mich ganz zu lesen, mich verstehen zu wollen, von dem kann ich erwarten, daß er – nicht den Dichter bewundere, aber den rechtschaffenen Mann in mir hochschätze«.¹⁸ Augenscheinlich verfolgt Schiller in der *Räuber*-Vorrede ein vergleichbares Projekt wie in seiner Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, nur dass es im Fall des

¹⁷ Lessing, Werke (Anm. 10), Bd. 4, S. 598, 70. Stück: »In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.« – »Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern.« (Ebd., S. 557)

¹⁸ Schiller, *Die Räuber*. Studienausgabe (Anm. 2), S. 12.

Dramas nicht um einen Kriminellen im herkömmlichen Sinn geht, sondern um den Dramenautor als Verbrecher.¹⁹

Aber lässt sich damit ein Anfang machen? Alle wirkungsästhetischen Konzeptionen des 18. Jahrhunderts handeln zunehmend davon, dass Regeln den Menschen nicht zu steuern vermögen, dass rationale Anweisungen ins Leere laufen und dass es daher darum gehen muss, die affektiven Selbststeuerungsfähigkeiten des Menschen zu aktivieren. Wie also können grundlegende Einstellungen des Publikums so justiert werden, dass sie für einen Dichter wie Schiller anschlussfähig sind? Wie lassen sich etablierte Routinen so umformen, dass eine höhere Aufmerksamkeit, eine größere Offenheit, eine leidenschaftlichere Hingabebereitschaft oder eine stabilere Enttäuschungsresistenz mobilisiert werden, als dies faktisch zu beobachten ist?

Schiller gelangt in Grauzonen des Anfangs, in denen sich bereits Leibniz zu orientieren versuchte: Als Präformationist ging Leibniz davon aus, dass der »Urheber aller Dinge [...] von Anfang an alles in Ordnung erschafft und hier im Voraus jedwede zukünftige Ordnung und Kunst eingerichtet hat.«²⁰ Dies bedeutet auch, dass »das Uebernatürliche nur für den Anfang der Dinge«²¹ eine Rolle spielt. Damit handelt sich Leibniz allerdings das Problem der Willensfreiheit ein, das zugleich ein Anfangsproblem darstellt. Mit Aristoteles geht Leibniz nämlich davon aus, dass dem Menschen die »Freiwilligkeit« insofern gehört, »als wir in uns den Anfang unsers Handelns haben [...]«. Wie aber verhält sich dieser »Anfang« zu dem von Gott gesetzten »Anfang«? Liegt nicht doch »ein Theil von den Anfängen unserer Handlungen ausserhalb unserer«?²² Und weiter: Wenn die Menschen – wie Leibniz zugestehet – »nicht geradezu die Herrn über unsere Handlungen« sind und nur »eine gewisse Macht über unser Wollen«²³ haben, wo genau liegt dann der »Anfang« einer Handlung?

Auch angesichts dieser Probleme gehört es zum philosophischen Projekt von Leibniz, dem Menschen Zurückhaltung im Urteilen beizubringen. Die beschränkte Erkenntnisfähigkeit des Menschen erfordert, dass ein Urteil

¹⁹ Vgl. zum Thema Steffen Martus, *Der Autor als Verbrecher*, in: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. DFG-Symposion 2001, Stuttgart/Weimar 2002, S. 406–425.

²⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Die Theodicee*, übers. von J.H. von Kirchmann, Leipzig 1879, S. 21.

²¹ Ebd., S. 24.

²² Ebd., S. 334.

²³ Ebd., S. 342.

über die Welt immer eben diese Beschränktheit mitreflektiert, also eine gleichsam metakognitive Begleitung hat und sich von der Überzeugung leiten lässt, man lebe in der »besten aller möglichen Welten«. Eben diese Überzeugung aber, so könnte man überspitzt sagen, verunsichert den Menschen *habituell*. Es geht ihm um die richtige Einstellung gegenüber bestimmten Anforderungen, insbesondere um die Anstrengung der Aufmerksamkeit im Bewusstsein struktureller Überforderung.

Für Schiller stellt sich damit die Frage, wie sich solche Latenzen, solche Habitusformen prägen und verwalten lassen. Die Aufgabe muss darin bestehen, durch das Theater immer auch die Einstellung zum Theater zu bearbeiten. Mit anderen Worten: Das Theater muss als »moralische Anstalt« strukturell Metatheater sein; es muss im Vollzug jene Einstellungen erzeugen, auf deren Grundlage es erfolgreich kommuniziert und operiert. Tatsächlich sind Schillers *Räuber* strukturell metadramatisch angelegt, um das Problem zu lösen, wie die Wahrnehmung im Vollzug der Wahrnehmung reguliert wird. Denn am Schicksal Karl Moors wird dem Leser der ersten Fassung vorgeführt, was passiert, wenn man die eigenen Aufmerksamkeitsdefizite nicht angemessen einkalkuliert und sich selbst überschätzt – wenn man kritisierend und korrigierend in die Schöpfung eingreifen will. Dies ist ein Unterricht für die »Ameisenaugen« der Rezipienten in Sachen Theodizee und zugleich eine Einweisung in die angemessene Beobachtung des Kunstwerks.²⁴

Erneut folgt Schiller Lessings *Emilia Galotti*. Um dies nur kurz zu skizzieren: In *Emilia Galotti* spielt Lessing gezielt mit den Theaterkonventionen, und dies im Dienst seiner renovierten Katharsis-Lehre, die darauf zielt, »Leidenschaften« in »tugendhafte Fertigkeiten« zu verwandeln,²⁵ also habituelle Prägungen vorzunehmen. Ein dramaturgisches Verfahren, um die entsprechende Mittelung der Leidenschaften zu erreichen, besteht in der Illusionsstörung. Die finale Mord-Szene stellt diesen Bezug her, indem Emilia ihren Vater Odoardo mit patriarchalen Bildern konfrontiert, an denen er sich als Vor-Bildern orientieren soll – genau in dem Moment, in dem Emilia ihn an die Virginia-Tradition und damit an die Virginia-Tragödien erinnert, auf die Lessings Drama als »modernisierte, von allem Staatsinteresse befreiete Virginia«²⁶ Bezug nimmt, ersticht Odoardo seine

²⁴ Im Folgenden vgl. Steffen Martus, Schillers Metatheater in »Die Räuber« – mit einem Seitenblick auf Lessings »Emilia Galotti«, in: Peter-André Alt/Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.), Schiller, der Spieler, Göttingen 2011 [im Druck].

²⁵ Lessing, Werke (Anm. 10), Bd. 4, S. 595.

²⁶ Ebd., Bd. 2, S. 707.

Tochter. Was alle Appelle Emilias zuvor nicht erreicht haben, wird durch die Erinnerung an das dramatische Handlungsmuster bewirkt (Emilia: »Aber alle solche Taten sind von ehemals! Solcher Väter gibt es keinen mehr!« – Odoardo: »Doch, meine Tochter, doch! (*indem er sie durchsticht*) Gott, was hab' ich getan! (*Sie will sinken, und er faßt sie in seine Arme*)«²⁷). In der letzten Szene reflektiert Odoardo genau diese Musterhaftigkeit seines Handelns. An dieser Stelle wird das selbstreflexive Moment explizit verhandelt, denn er will seine Tat nicht »wie eine schale Tragödie [...] beschließen«.²⁸ Odoardo erkennt seinen Fehler und durchbricht das Gattungsmodell. Er versteht, dass er affektiv übereilt gehandelt hat und dass ihn dabei das Modell der Tragödie angeregt und dazu gebracht hat, bestimmten »Erwartungen« gerecht zu werden. Ins Bewusstsein ist ihm die Theatralität des eigenen Handelns bereits im Monolog vor dem Mord gekommen, als er bemerkt: »Das Spiel geht zu Ende«²⁹ – dies ist in der drittletzten Szene eines Dramas eine durchaus treffende Bemerkung und für den Zuschauer möglicherweise eine wichtige Information. Odoardo also lehnt es in der letzten Szene ausdrücklich ab, sich mit dem konventionellen Tragödien-Helden zu identifizieren und kommentiert damit Lessings dramentheoretische Position.

In den *Räubern* ermordet Karl Moor wie Odoardo Galotti eine geliebte Frau auf deren eigenen Wunsch hin, um sie vor dem Selbstmord zu bewahren.³⁰ Danach kalkuliert er wie Odoardo den Selbstmord als Erwartungshorizont ein, durchbricht dieses Handlungsmuster gezielt und übergibt sich der Justiz. Bei Schiller wollen die Räuber ihrem früheren Anführer das Schwert wegnehmen, weil sie dessen Selbstmord »erwarten«, worauf Karl entgegnet:

Toren ihr! Zu ewiger Blindheit verdammt! Meinet ihr wohl gar, eine Todsünde werde das Äquivalent gegen Todsünden sein, meinet ihr, die Harmonie der Welt werde durch diesen gottlosen Mißlaut gewinnen? (Wirft ihnen seine Waffen verächtlich vor die Füße) Er soll mich lebendig haben. Ich geh, mich selbst in die Hände der Justiz zu überliefern. (I, 617; auch I, 555)

²⁷ Ebd., S. 203.

²⁸ Ebd., S. 204.

²⁹ Ebd., S. 200.

³⁰ Vgl. zur alternativen Referenz auf die Dido-Episode aus Vergils *Aeneis*: Armin Schäfer, Mord im politischen Affekt. Zu Friedrich Schillers »Die Räuber. Ein Schauspiel« (Fünfter Akt. Zweyte Scene), in: Michael Niehaus/Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.), Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewusstseinszustände seit dem 18. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1998, S. 157–188, hier S. 180ff.

Bevor das Drama zu Ende ist, wechseln die Räuber tatsächlich ins Rezensentenfach und beurteilen Karl Moor: »Es ist die Großmannsucht. Er will sein Leben an eitle Bewunderung setzen« (I, 617). Auf diesen Vorwurf, er würde sich dem alten Modell der klassizistischen Bewunderungsdramaturgie verpflichten, entgegnet der Kritisierte: »Man könnte mich darum bewundern« – darauf folgt die Regiebemerkung: »*Nach einigem Nachsinnen*«. Nun setzt er den Beschluss zur Selbstausslieferung um. Karl läutert sein Inneres zu jener mittleren Affektlage, die Schiller mit Lessing im Zuschauerraum bewirken will, daher spricht Karl seine letzten Worte auch »nach einigem Nachsinnen«. In dieser Katharsis besteht die anthropologische Voraussetzung für eine Ordnung, die auf unsichtbaren, abstrakten Prinzipien beruht und die der Einzelne sich zu eigen machen muss.

IV. Der Anfang vom Ende

Bei Lessing verweisen die selbstreflexiven Momente des Finales direkt auf den Anfang. Der erste Akt von *Emilia Galotti* ist durchaus rätselhaft: In dessen erster und letzter Szene steht der Schriftverkehr des Prinzen im Mittelpunkt, dessen Lektüreformen und die Handlungen, die sich an die offenkundig zu oberflächliche Lektüre seiner Unterlagen anschließen. Eingeleitet wird dies durch die Referenz auf die Schlusszene von Lessings *Philotas*: Dort verabschiedet sich – ebenfalls mit einem metadramatischen Kommentar – der König mit den Worten von der Bühne: »Glaubt ihr Menschen, daß man es nicht satt wird? – (*Geht ab*)«.³¹ Im nächsten Trauerspiel Lessings, eben in *Emilia Galotti*, tritt der Souverän als regierungsmüder Mensch auf die Bühne und bemerkt: »Die traurigen Geschäfte; und man beneidet uns noch!«³² Diese Anfangs- und Schlusszenen des ersten Akts wiederum rahmen den Auftritt des Malers Conti und damit den Kunstdiskurs über das Genie des Malers und die Frauen-Bilder von Emilia und Orsina. Diese Referenzen auf den Umgang mit Kunst und auf Lektürehaltungen am Anfang sind – anders lassen sie sich nur schwer erklären – das Pendant zur Reflexion der Tragödie in der Tragödie. Von Anfang an also problematisiert Lessing die angemessene Reaktion im Umgang mit Medien, das Verhältnis von Bildern und Vorbildern sowie die Folgen von Unaufmerksamkeit. Insofern steht die Enttäuschung des Rezipienten am

³¹ Lessing, Werke (Anm. 10), Bd. 2, S. 126.

³² Ebd., S. 129.

Anfang des Dramas, und man könnte nun danach fragen, wie Lessing in *Emilia Galotti* dramatische und dramaturgische Schematismen ausstellt und sie als Motoren des tragischen Prozesses einsetzt.

Ist auch dies bei Schiller so? Am Ende der ›Schauspiel‹-Fassung der *Räuber* beobachtet der Leser den Räuber Karl Moor bei dessen wachsender Erkenntnis, dass er als Räuberhauptmann einer falschen Dramaturgie gefolgt ist – deshalb vermag Karl auch mit dem Erwartungshorizont der übrigen Figuren, die nach wie vor in ihrer Rolle gefangen sind, zu spielen. Er sieht die eigene Irrtumsanfälligkeit ein und begreift, wie hoch das angemessene Maß an Aufmerksamkeit ist, das in eine komplexe Welt investiert werden muss. Entsprechend der Einsicht in die eigene Unzulänglichkeit kehrt Karl wiederum zur sozialverträglichen Haltung in die Zeit seiner »goldne[n] Mayenjahre der Knabenzeit«³³ zurück, die ihm sein Bruder Franz in der ersten Szene angekreidet hat: Karl Moor spendet am Ende den Bedürftigen, so wie er nach Aussage seines Bruders schon als Kind »die Pfennige«, die er seinem Vater »abquälte dem ersten dem besten Bettler in den Hut warf [...]«.³⁴ Genau dies ist die Stelle, so wird sich im Folgenden zeigen, an der Schiller dem Leser vorführt, wie leicht man sich irrt, wenn man sich auf die dramatischen Routinen verlässt und den individuellen Zuschnitt eines Dramas nicht beachtet, wenn man sich mithin in etablierten Wahrnehmungsmustern bewegt und nicht genau, detailreich, feinsinnig beobachtet, sich gewissermaßen seiner Irrtumsanfälligkeit nicht immer bewusst bleibt, wenn man also nicht dazu in der Lage ist, den Anfang als Anfang zu realisieren.

In der ersten Szene der *Räuber* führt Franz Moor erfolgreich seine Intrige durch: Er spielt seinem alten und empfindsamen Vater einen gefälschten Brief Karl Moors zu und vollführt dabei eine Meisterleistung der Verstellung, die – und das ist entscheidend – im Drama mit den Mitteln des Theaters operiert.³⁵ Man darf die zeitgenössische Konnotation der ›Thea-

³³ Schiller, *Die Räuber*. Studienausgabe (Anm. 2), S. 90.

³⁴ Ebd., S. 15.

³⁵ Eine genaue Verlaufsanalyse der Szene bei Gert Sautermeister, *Die Räuber*. Ein Schauspiel (1781), in: Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes (Hg.), *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2005, S. 1–45, hier S. 24ff. (hier auch der Hinweis auf die Meta-Theatralität: ebd., S. 28f.).

teraufführung« mithören, wenn der alte Moor sagt: »O Karl! Karl! wüßtest du wie deine Aufführung mein Vaterherz foltert!«³⁶ – später bemerkt Franz gegenüber seinem Vertrauten Hermann: »die Katastrophe dieser Tragi-Komödie überlaß mir!«³⁷ Franz verkörpert seine Rolle zunächst so perfekt, dass er in ihr sogar beiseite spricht, sich also vor seinem Vater wie auf einer Bühne bewegt:

Franz. Wenn Ihr krank seyd – nur die leiseste Ahndung habt es zu werden, so laßt mich – ich will zu gelegener Zeit zu euch reden, halb vor sich. Diese Zeitung ist nicht für einen zerbrechlichen Körper.³⁸

Das Mittel des *a-parte*-Redens dient dazu, eine Rollendifferenz aufzumachen und dem Leser zu zeigen, wie die Figur *tatsächlich* denkt und empfindet. Es gibt also keinen sicheren Grund, an Franz' Rücksicht auf den Vater zu zweifeln. Nicht allein der alte Moor, sondern auch der Leser wird einem Drama im Drama ausgesetzt, das ihn in die Irre führen soll, zumindest dann, wenn er die Vorrede nicht gelesen hat, wenn er also meinte, die Programmierung der Lektüre übergehen und sich an die eigenen Rezeptionsroutinen halten zu dürfen.

Auch die empfindsamen väterlichen Reaktionen auf einen Brief kennt der routinierte Leser, etwa aus Lessings *Miss Sara Sampson*. Franz spielt also mit den Konventionen des bürgerlichen Trauerspiels; er macht sich die Anthropologie der Mitleidsdramaturgie zunutze, um seine Ziele zu erreichen: »Laßt mich vorerst auf die Seite gehen, und eine Träne des Mitleids vergießen um meinen verlornen Bruder [...]«.³⁹ Der Vater agiert so schematisch, dass Franz ihn mit nur wenigen Signalworten in Stimmung bringt:

Seht, Vater! ich lese Euch nur das glimpflichste – »den Abscheulichen in tausend Thränen ergossen,« – ach sie floßen – stürzten stromweis von dieser mitleidigen

³⁶ Schiller, *Die Räuber*. Studienausgabe (Anm. 2), S. 13. Vgl. dazu den Art. »Aufführung« bei Adelung: »Die Aufführung, *plur. inus.* die Handlung des Aufführens in allen Bedeutungen des Verbi. Die Aufführung der Kanonen, eines Gebäudes, einer Mauer, eines Walles. Die Aufführung des Lahnes, in den Gold- und Silber-Fabriken. Die Aufführung der Wache, einer Musik, eines Zeugen, eines Schauspieles, einer Person auf der Schaubühne« u.s.f. (Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Erster Theil. Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1793, S. 491).

³⁷ Schiller, *Die Räuber*. Studienausgabe (Anm. 2), S. 46.

³⁸ Ebd., S. 13.

³⁹ Ebd., S. 13.

Wange – »mir ists, als säh ich schon deinen alten, frommen Vater Todtenbleich«
– Jesus Maria! ihr seyds, eh ihr noch das mindeste wisset?⁴⁰

Geradezu systematisch dekliniert Franz dabei die Palette der wirkungs-
ästhetischen Angebote seiner Zeit durch: Er beginnt mit der Dramaturgie
des Mitleids. Von dort wechselt er nach einer kurzen Referenz auf das
Genieparadigma, dem er Karl als »feurige[n] Geist«⁴¹ zurechnet, zur Ab-
schreckungsdramaturgie, wenn er den alten Moor dazu bringt, dem eige-
nen Sohn zumindest zum Schein die Zuneigung zu entziehen und ihn zu
verstoßen. Die – wiederum als Schauspiel in Auftrag gegebene – Abwei-
sung solle »eine heilsame Wirkung«⁴² tun. Bekanntlich bleibt diese Kathar-
sis aus. Entscheidend aber ist: Diese Affektdramaturgien, die dem Zu-
schauer aus dem Theater (und aus der zeitgenössischen Theatertheorie)
vertraut sein mögen, erweisen sich als irreführend. Sie sind Theater zu-
nächst für die Vaterfigur und zugleich imaginäres Theater für den Leser.
Dies ändert sich mit dem Abgang des alten Moor. Erst hier deckt Franz die
Intrige mit aller Deutlichkeit auf und brüskiert damit zugleich die Leser, die
– wie der alte Moor – »traurig« über das Schicksal des Vaters und seines
verlorenen Sohns sein mussten, wenn sie sich den gewohnten Routinen des
Empfindens bei einem Rührstück hingeeben haben. Das »Lachen« des
Intriganten zerstört diese Stimmung. Von Mitleid und Abschreckung wech-
selt Franz im ersten großen Monolog in ein anderes Register. Der in die Irre
geführte und enttäuschte Leser wird in eine neue Haltung versetzt: Es geht
nicht darum, mitleidig hingerissen zu sein; es geht auch nicht darum, sich
im guten Gefühl moralischer Überlegenheit auf Abschreckung einzulassen.
Der Rezipient soll vielmehr verstehen, warum Franz so handelt, wie er
handelt. Frühkindliche Prägung und körperliche Stigmatisierung sind dem-
nach für den verkommenen Charakter des jüngeren Bruders verantwort-
lich.⁴³ Noch einmal sei einerseits an die Perversionen erinnert, deren Schil-
ler sich als Autor der Räuber in der Ankündigung der *Rheinischen Thalia*

⁴⁰ Ebd., S. 14.

⁴¹ Ebd., S. 15.

⁴² Ebd., S. 19.

⁴³ Vgl. dazu Lothar Pikulik, der allerdings davon ausgeht, dass der Zuschauer Franz Moor
von Anfang an »im höchsten Maße abstoßend« finde (Lothar Pikulik, *Der Dramatiker
als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie*, Pader-
born 2004, S. 109ff., hier S. 109; zur Hinterlist des Anfangs auch ebd., S. 118). Zu Franz
Moors »Inversion« der anthropologischen Heilkunde vgl. Wolfgang Riedel, *Die Aufklä-*

anklagt, sowie an die *Räuber*-Vorrede, die das ›Verstehen‹ des Autors zur Maxime erklärt.

Dass Schiller hier eine bestimmte Strategie verfolgt, sieht man an der *Verschwörung des Fiesco zu Genua*: Der Titelheld greift dort zu theatralischen Mitteln, um seine Politik durchzusetzen.⁴⁴ Daher spielen die ersten Szenen auf einem Maskenball, und Fescos Haltung bleibt für die Figuren des Dramas wie für den Zuschauer strikt verborgen.⁴⁵ Nur ergänzend sei angemerkt, dass Schiller die »politische Handlung« nicht allein »konsequent als psychologisches Drama« strukturiert,⁴⁶ sondern auch konsequent als Effekt von künstlerischen und eben vor allem theatralischen Aktivitäten, die sich als Zuschauerausbildungsprogramm für den Republikanismus wie für eine theatertaugliche Haltung verstehen lassen – es handelt sich um Literaturpolitik im eminenten Sinn.⁴⁷ In beiden Richtungen geht es um die Verwaltung von Gefühlen und grundlegenden Einstellungen, und dafür ist eben die Bühne und die in eine Bühne verwandelte Welt in besonderer Weise zuständig.

Die Selbstdeutung von Franz nennt auf der einen Seite die ›Gründe‹ seiner niederträchtigen Inszenierung, vor allem aber ruft sie durch die Art der Analyse das Schema der Anthropologie des ›ganzen Menschen‹ mit seinen Aufmerksamkeitsanforderungen auf. Karl Philipp Moritz hat die Beobachtungsnormen exemplarisch ausformuliert: Die »Aufmerksamkeit aufs Kleinscheinende« ist demnach »überhaupt ein wichtiges Erforderniß des Menschenbeobachters«.⁴⁸ Wenn die Leser diese Tugend des aufmerksamen

runge und das Unbewusste. Die Inversionen des Franz Moor, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 198–220, hier S. 203ff. – Ergänzend wäre hier eine Aufmerksamkeitshaltung einzubeziehen, wie sie die Anthropologie des ›ganzen Menschen‹ entwickelt und wie sie Schiller durch das Drama implizit für Franz Moor fordert.

⁴⁴ Vgl. zu Schillers Ort in der Schauspielkunst seiner Zeit, allerdings ohne Bezug auf das Theater auf dem Theater: Gerhard Kluge, *Schauspielkunst in Schillers Jugenddramen*, in: Wolfgang F. Bender (Hg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart 1992, S. 237–260.

⁴⁵ Albert Meier, *Des Zuschauers Seele am Zügel. Die ästhetische Vermittlung des Republikanismus in Schillers »Die Verschwörung des Fiesco zu Genua«*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 31 (1987), S. 117–136.

⁴⁶ Ebd., S. 129.

⁴⁷ Vgl. hierzu auch die modernisierenden Bezüge zu frühneuzeitlichen Politikkonzeptionen: Daniel Fulda, *Tradition und Transformation des frühneuzeitlichen Politikverständnisses in der »Verschwörung des Fiesco zu Genua«*, in: Bernd Rill (Hg.), *Zum Schillerjahr 2009. Schillers politische Dimensionen*, München 2009, S. 25–33.

⁴⁸ Karl Philipp Moritz, *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde*, in: *Deutsches Museum* 1 (1782), S. 485–503, hier S. 494.

Beobachters berücksichtigen, dann haben sie die Anzeichen für Franz' Niedertracht *beinahe* von Anfang an nicht überlesen, denn es passt beispielsweise nicht zum Typus des von Franz dargestellten mitleidigen Menschen, wenn dieser darüber lamentiert, dass Karl sein Geld an die Bedürftigen verteilt, während sich der Rest der Familie »daheim mit frommen Gebeten, und heiligen Predigtbüchern«⁴⁹ erbaut. Genau jener Punkt, an dem der Anfang auf das Ende und umgekehrt verweist, macht also den sensiblen Leser erstmals *im* Text darauf aufmerksam, dass Franz den »mitleidigen Menschen« nur spielt.

Der Leser jedenfalls erfährt sich als täuschungsresistent; oder er erfährt sich gegebenenfalls als jemand, der sich hat täuschen lassen, der zu schnell geurteilt hat und der den etablierten Wirkungsstrategien des bürgerlichen Trauerspiels so auf den Leim gegangen ist wie der alte Moor seinem Sohn Franz. Wenn Schiller in der Selbstrezension der *Räuber* eingesteht, dass der Graf möglicherweise ein wenig zu blöde dargestellt sei, dass der alte Moor »zärtlich und schwach« sein soll, aber »klagend und kindisch« auftrete, dann trifft dies den unaufmerksamen Leser gleichermaßen (I, 633): Es wäre laut Schiller kein gutes Zeichen, wenn dieser wie der alte Moor »die Erfindungen Franzens, die an sich plump und vermessen genug sind, gar zu einfältig« geglaubt hätte – »Franz muß allem Ansehen nach seinen Vater durchaus gekannt haben, daß er es für unnötig hielt, seine ganze Klugheit an ihm zu verschwenden?« Dies hätte Schiller auch über sich und das Publikum sagen können.⁵⁰

Entscheidend für die metadramatische Anlage der *Räuber* ist: Der Zuschauer sieht, wie Franz Menschen täuscht, die zu sehr auf die Routinen des weinerlichen Rührstücks abonniert sind; er sieht, wie Karl sich später in die Rolle eines Sturm und Drang-Genies begibt; und er sieht, wie Franz und Karl sich über ihre Handlungsmacht täuschen, weil sie nicht jenes Maß an Zurückhaltung bei der Einschätzung des Schöpfungsganzen gezeigt haben, das dem Menschen angemessen ist.⁵¹ Die Anthropologie und die

⁴⁹ Schiller, *Die Räuber*. Studienausgabe (Anm. 2), S. 15.

⁵⁰ Zu einer brillanten alternativen Deutung vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Opernästhetik vgl. Peter Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers »Räubern«*, Heidelberg 1979, S. 10ff.; zu den »Imaginationsexperimenten« der *Räuber* vgl. Bernhard Jahn, *Der Imaginator und sein Opfer. Schillers »Räuber« als Theater der Einbildungskraft*, in: *Euphorion* 99 (2005), S. 51–67 (zum Begriff S. 56); Jahn merkt auch die gemeinsame Position des Vaters und des Publikums an (ebd., S. 57f.).

⁵¹ Vgl. zu Karl als einem (sich selbst überschätzenden) großen Planer: I, S. 554. Vgl. zu den negativen Seiten des Charakters: Gert Sautermeister, *Die Seele bei ihren geheimsten*

Theodizee, die Wahrnehmung des ›ganzen Menschen‹ und die Beobachtung der ›ganzen Schöpfung‹ stehen für ähnliche Herausforderungen. Die Herausforderung liegt in beiden Fällen darin, sich der Fülle der zu beobachtenden Details, die den Zusammenhang des Ganzen bestimmen, und der Fülle der Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen gegenüber ›behutsam‹ zu verhalten, wie der *terminus technicus* der Aufklärungshermeneutik dafür lautet. In beiden Fällen also stellt sich das Problem der angemessenen Verhandlung komplexer Gegenstände. Dasselbe gilt selbstredend auch für das Kunstwerk als dritten Fall neben dem ›ganzen Menschen‹ und der ›ganzen Schöpfung‹, dem Komplexität von Ganzheit im 18. Jahrhundert zugeschrieben wird.

Im Hintergrund steht letztlich die zentrale werkpolitische Strategie des frühen Schiller, die ich hier nur kurz skizzieren kann:⁵² ›Ganz lesen‹ und ›verstehen wollen‹, wie Schiller es in der *Räuber*-Vorrede zum Ideal erklärt, dies sind die leitenden Imperative einer Werkpolitik, in der das Individuum und seine Geschichte dem Werk die Regel geben, mag es nach anderen Kriterien noch so regellos erscheinen. Und wie das Individuum, das die Anthropologie des ›ganzen Menschen‹ sich vornimmt und entwirft, ist das »Kleinscheinende« von großer Bedeutung. Der Beobachter soll primär nicht urteilen, sondern verstehen – es geht um das So-Sein eines Artefakts wie eines Individuums, um die Frage, warum es so geworden ist, wie es geworden ist, worin seine ausgezeichneten und besonderen Momente bestehen. In der Anthropologie wie in der Ästhetik helfen allgemeine Regeln, Schematismen und Routinen der Wahrnehmung oder der Beurteilung ebenso wenig weiter wie die Vorurteile und etablierten Einstellungen des Rezipienten. Dieser muss vielmehr Hingabebereitschaft zeigen, sich als enttäuschungsresistent erweisen, seine Aufmerksamkeit in höchstem Maße investieren. Er soll, um es noch einmal zu formulieren, verstehen lernen, und dies bedeutet: Er muss lernen, Anfänge als Anfänge zu deuten oder sich zumindest enttäuschen zu lassen.

Operationen ertappen. Unbotmäßiges zu den Brüdern Moor in Schillers »Räubern«, in: Thomas Metscher/Christian Marzahn (Hg.), *Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium*, Köln u.a. 1991, S. 311–340, hier S. 315ff., zur »luziferischen« Seite bes. S. 321; vgl. in diesem Zusammenhang auch das Motiv vom »Flug des Genies«: Hans-Jürgen Schings, *Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. »Die Räuber« im Kontext von Schillers Jugendphilosophie*, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 84/85 (1980/81), S. 71–95, hier S. 71ff.

⁵² Ausführlicher dazu Steffen Martus, *Schillers Werkpolitik*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* (2011) [im Druck].

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Zu den Autorinnen und Autoren

Helga Finter, Dr. phil., Habilitation 1986, ist Professorin am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik der Stimme, Theatralität nicht-dramatischer Texte, historische Avantgarden, Theater und Medien. Publikationen: *Der subjektive Raum* (2 Bände, Tübingen 1990), *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste* (Mithg., Tübingen 1998), *Das Reale und die (neuen) Bilder. Denken oder Terror der Bilder* (Hg., Frankfurt a.M. u.a. 2008).

Lars Friedrich, geb. 1973, Dr. phil., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft der Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Medien, Literaturtheorie, Kultur- und Literaturgeschichte des Erbens. Publikationen: *Der Achill-Komplex. Versuch einer dekonstruktiven Gattungspoetik* (München 2009), *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit* (Mithg.; in Vorbereitung).

Claude Haas, geb. 1975, Dr. phil., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (Projekt: »Trauerspiel und Tragödie«). Arbeitsschwerpunkte: Gattungspolitik (v.a. Tragödie), Theorie und Geschichte von Heroismus und Souveränität, Kulturanthropologie, Deutsch-Französische Literaturbeziehungen. Publikationen: *Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa* (München 2007), *»Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht«. Über den Blick in der Literatur* (Mithg., Berlin 2010).

Karin Hoff, Dr. phil., Habilitation 2000, ist Professorin am Skandinavischen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen. Arbeitsschwerpunkte: Skandinavische Literaturen vom 18. bis 20. Jahrhundert, Deutsch-skandinavischer Kulturkontakt, Drama und Theater. Publikationen: *Die Entdeckung der Zwischenräume. Literarische Projekte der Spätaufklärung zwischen Skandinavien und Deutschland* (Göttingen 2003), *Vier Autoren suchen einen Roman. Debatte, Dialog und poetischer Diskurs in der schwedischen Prosaliteratur der 1980er Jahre* (Frankfurt a.M. 1993).

Martin Hose, geb. 1961, Dr. phil., Habilitation 1993, ist Professor für Gräzistik an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Arbeits-

schwerpunkte: Literaturgeschichte der Antike, griechisches Drama, griechische Literatur der Kaiserzeit. Publikationen: Erneuerung der Vergangenheit. Die Historiker im Imperium Romanum von Florus bis Cassius Dio (Stuttgart/Leipzig 1994), Kleine griechische Literaturgeschichte (München 1999), Euripides als Anthropologe (München 2009), Synesios. Ägyptische Erzählungen (in Vorbereitung).

Orsolya Kiss, geb. 1979, cand. phil., ist Oskar Seidlin Fellow am Department of Germanic Studies der Indiana University Bloomington. Titel der Dissertation: Forces Actions Plots: The Promise of Force in the Long Eighteenth Century.

Johannes F. Lehmann, geb. 1966, Dr. phil., Habilitation 2011, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik/Literaturwissenschaft der Universität Duisburg-Essen. Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Literatur- und Theatertheorie, Geschichte der Emotionen. Publikationen: Der Blick durch die Wand. Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing (Freiburg i.Br. 2000), Friedrich Schiller. Don Carlos (Braunschweig 2009), Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns (Freiburg i.Br. 2012).

Steffen Martus, geb. 1968, Dr. phil., Habilitation 2006, ist Professor am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Literatur und Wissenschaftsgeschichte, Praxeologie der Geistes- und Kulturwissenschaften. Publikationen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George (Berlin 2007), Die Brüder Grimm. Eine Biographie (Berlin 2009), Politik – Ethik – Poetik. Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens (Mithg., Berlin 2011).

Ethel Matala de Mazza, geb. 1968, Dr. phil., Habilitation 2007, ist Professorin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Literaturgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts, Literatur- und Theoriegeschichte des politischen Imaginären, Wechselbeziehungen zwischen Recht und Literatur, Kulturtheorie. Publikationen: Der verfasste Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik (Freiburg i.Br. 1999), Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas (Frankfurt a. M.

2007; zs. mit Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann u. Thomas Frank), *Poetik des Kleinen. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton* (in Vorbereitung).

Dirk Niefanger, geb. 1960, Dr. phil., Habilitation 1999, ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Arbeitsschwerpunkte: Drama der Frühen Neuzeit, Barockliteratur, Gegenwartsliteratur. Publikationen: *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773* (Tübingen 2005), *Barock* (Stuttgart/Weimar 2006), *Barock. Das große Lesebuch* (Hg., Frankfurt a.M. 2011), *Akademie und Universität Altdorf. Studien zur Hochschulgeschichte Nürnbergs* (Mithg., Köln 2011).

Michael Ott, geb. 1964, Dr. phil., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München und Koordinator der DFG-Forschergruppe »Anfänge (in) der Moderne«. Arbeitsschwerpunkte: Kleist, Kafka und Gegenwartsliteratur, Gender- und Medientheorie, Drama und Theater, Literatur und Alpinismus. Publikationen: *Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800* (Freiburg i.Br. 2001), *SportsGeist. Dichter in Bewegung* (Mithg., Hamburg/Zürich 2006).

Andrea Polaschegg, geb. 1972, Dr. phil., ist Juniorprofessorin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Medien- und Gattungspoetik der Literatur, Anfänge, Orientalismus, Bibel und/als Literatur, Literatur-, Kultur- und Wissenschaftsgeschichte des 18.–20. Jahrhunderts. Publikationen: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert* (Berlin/New York 2005), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft* (Mithg. Göttingen 2005), *Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur* (Mithg., München 2012).

Oliver Simons, geb. 1971, Dr. phil., ist Associate Professor am German Department der Harvard University. Arbeitsschwerpunkte: Literaturtheorien, Literatur und Raum, das »Ende« in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Publikationen: *Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur* (München 2007), *Literaturtheorien zur Einführung* (Hamburg 2009).

Juliane Vogel, Dr. phil., Habilitation 2001, ist Professorin für deutsche Literatur und allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz. Arbeitsschwerpunkte: Literatur der Jahrhundertwende, österreichische Gegenwartsliteratur, Montage, Grundlagen der europäischen Dramaturgie. Publikationen: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen« Szene in der Tragödie des 19. Jahrhunderts* (Freiburg i.Br. 2002), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek* (Mithg., München 2010), *Weiß. Ein Grundkurs* (Mithg., Frankfurt a.M. 2003). Zusammen mit Christopher Wild und David Levin leitet sie das Forschungsprojekt »Kulturelle Poetiken des Auftretens« (Exzellenzcluster).

Antje Wessels, geb. 1967, Dr. phil., Habilitation 2011, ist Professorin für Latinistik an der Universität Leiden. Arbeitsschwerpunkte: antikes Drama, Ästhetik, wissenschaftliche und kreative Rezeption der Antike. Publikationen: *Ursprungszauber. Zur Rezeption von Hermann Useners Lehre von der religiösen Begriffsbildung* (Berlin 2003), *Ästhetisierung und ästhetische Erfahrung von Gewalt. Eine Untersuchung zu den Tragödien Senecas* (in Vorbereitung).

Abbildungsnachweis

Coverbild:

Candida Höfer: *Teatro Nacional de São Carlos V* 2005.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Abb. 3, S. 228

Martin Gottlieb Klauer: *Kaunos und Biblis* 1780.

Quelle: Klassik Stiftung Weimar, Anna Amalia Bibliothek.

Abb. 4, S. 228

Pompeo Girolamo Batoni: *Cupid und Psyche*.

Reproduced by permission of the Provost and Fellows of Eton College.