

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

Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.)

Der Einsatz des Dramas

Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik

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: typ|grafik|design, 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 <i>Sterbender Cato</i> und Lessings <i>Emilia Galotti</i>	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 <i>Endspiel</i> .	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 Gründungsdrama 299

STEFFEN MARTUS

Enttäuschung am Anfang

Aufmerksamkeitssteuerung in Schillers *Die Räuber* 317

Zu den Autorinnen und Autoren 339

Abbildungsnachweis 339

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 Ménahéze, 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 erzählet, 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 Auf-führung beschränkt noch sich umgekehrt aus ihnen herleitet. Zwei signifi-kante 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 kon-turierterm Gegensatz zum Epischen.

Zunächst einmal, und hier liegt die erste Signifikanz, verhandeln die ge-nannten Poetiken den Dramenanfang 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 dramati-schen 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 Dra-matik, von der Sichtbarkeit des Dargestellten, den Körpern der Schau-spieler, 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 Ledas Ei – ihren ungebrochenen Bezug zum epischen Stoff nachgerade aus.

¹⁹ Vgl. exemplarisch Johannes Friedrich Lehmann, *Der Blick durch die Wand*. Zur Ge-schichte 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, Marmon- tel 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 ebensowenig 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 62006, 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 dramenpoetischen 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 Lektüreeinsatz 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 lakonischeres »Wie froh bin ich, daß ich weg«,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 Proklamats 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 Konvolut 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 Hinsehen 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 Brieffartner 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 unbekanntem 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 folget, 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 etabliere. 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 kassiert; 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. Jahrhundert 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 konzidieren 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 Zeiβig bereits 1930 konturiert und als konstitutiv für das bürgerliche Trauerspiel ausgewiesen. Vgl. Gottfried Zeiβig, *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.