

Claude Haas / Andrea Polaschegg (Hg.)

Der Einsatz des Dramas

Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik

ROMBACH  VERLAG

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 Anfangszene 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 1995, 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 Götze-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 »Götze 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 Dramenanfängen 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 Dramenanfängen 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.

mische Spiel der Schauspieler bezogen. »Wir reden in unseren Schauspielen zu viel, und folglich spielen unsere Akteure 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!* ›Tableau‹- und ›Vierte Wand‹-Szenen schließen die Schreibszenen des Autors und die Beobachtungsszenen 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, wens 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 ekelt 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 Theaterschafot 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?

Die königlichen Gärten von Aranjuez.

Erste Verwandlung.

Ein angenehmer Prospekt von Orangenalleen, Boskagen, Statuen, Urnen, und springenden Wassern. Die Beleuchtung wird so eingerichtet, daß die vordere Bühne dunkel bleibt, die hintere aber munter und hell ist.

Erster Auftritt.

Karlos kommt langsam und in Gedanken versenkt aus dunkeln Boskagen, seine zerstörte Gestalt verräth den Kampf seiner Seele; einigemal steht er schüchtern still, als wenn er auf etwas horchte. Der Zufall führt ihn vor die Statue der Biblis und des Kannus, er bleibt nachdenkend davor stehen - indem hört man hinter der Szene eine ländliche Musik von Flöten und Hoboen, die sich allmählig in der Entfernung verliert. Der Prinz verläßt die Statue in großer Bewegung, man sieht Traurigkeit und Wut in seinen Gebärden abwechseln, er rennt heftig auf und nieder, und fällt zuletzt matt auf ein Kanapee. Unterdessen zeigt sich im Hintergrund der **Pater Domingo**, und bleibt eine Zeitlang stehen ihn zu beobachten. Endlich nähert er sich, auf das Geräusch ermuntert sich **Karlos**, und fährt unwillig auf.

Karlos.

Der Erzspion verfolgt mich überall
Wie die Gerichte Gottes - - Was verlangt ihr?³⁹

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.

³⁹ Friedrich Schiller, *Don Karlos. Infant von Spanien*, in: *Thalia*, 1785, 1. Band, 1. Heft, S. 95 – 175, hier S. 101.

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 Kaunus 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 Kaunus 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.⁴⁰

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 potenziertes Beobachtung. Don Karlos, der sich zunächst beobachtet fühlt und immer wieder still steht, »als wenn er auf etwas horchte«, ⁴¹ vergisst diese Sorge über der Betrachtung der »Statue« von Biblis und Kaunus. 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«⁴² 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

⁴⁰ Im unmittelbaren Anschluss an den ersten Akt des *Don Karlos* berichtet Schiller unter dem Titel *Brief 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 [...] Kaunus und Biblis [...]« (Ebd., S. 182)

⁴¹ 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.

⁴² Ebd.

stehen ihn zu beobachten«.⁴³ 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 Erzspion verfolgt mich überall/ wie die Gerichte Gottes.«⁴⁴

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 verbotenem Begehren, Überwachung und Verheimlichung als gegenwärtige Situation für Beobachter verständlich.

Zum anderen ist dieser Dramenanfang unhintergebar textuell und intertextuell. Die Gruppe von Biblis und Kaunus, 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 Kaunus handelt. Worum es geht, ist einzig und allein, dass Karlos die Statue *als* die Statue von Biblis und Kaunus anschaut und dass er – offenbar – um die Geschichte *weiß*.⁴⁵

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., V. 1f.

⁴⁵ 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 Cavons 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 Rokokosaal der Weimarer Anna Amalia Bibliothek steht (Abb. 2). Außerdem gibt es eine von Pompeo Girolamo Batoni um 1730 angefertigte Zeichnung dieser Gruppe (vgl. Dirk Kocks, Antikenzeich-



Abb. 2: *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. 3: *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. 3) 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.⁴⁶ 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.«⁴⁷

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.⁴⁸

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

⁴⁶ 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)

⁴⁷ Ovid, Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 489.

⁴⁸ Ebd., S. 495.

geheimen Botschaften und die medienspezifischen Gefahren, die mit mündlichen wie schriftlichen Botschaften verbunden sind.⁴⁹ 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«;⁵⁰ 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.«⁵¹ 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

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Die Buchfassung setzt einfach dieses Gespräch, ohne Nebentext.

⁵¹ Schiller, *Don Karlos* (Anm. 37), V. 1f.

und Dolch in Mörders Hand nicht konnten.«⁵² Ein klarer Selbstkommentar des Stücks, das eben ein solches Gewebe aus Besspitzelung 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 Beobachertableau 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.⁵³

Nachdem der König Posa zunächst auf seiner Schreibtisch 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

⁵² Ebd., V. 72–75.

⁵³ 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.