

Rosmarie Zeller

Struktur und Wirkung

Zu Konstanz und Wandel literarischer
Normen im Drama zwischen 1750 und 1810



Ao 12898
499027

Verlag Paul Haupt Bern und Stuttgart

91093

KATALOG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung.
Auflage: 600 Exemplare

Struktur und Wirkung

Zu Konstanz und Wandel literarischer
Normen im Drama zwischen 1750 und 1810

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Zeller, Rosmarie:
Struktur und Wirkung: zu Konstanz u. Wandel
literar. Normen im Drama zwischen 1750 u. 1810 /
Rosmarie Zeller. - Bern; Stuttgart: Haupt,
1988.
ISBN 3-258-03915-1

Alle Rechte vorbehalten
Copyright © 1988 by Paul Haupt Bern
Printed in Switzerland

INHALTSVERZEICHNIS

I.	FRAGESTELLUNG UND METHODEN	1
1.	Absicht der Untersuchung	1
2.	Das Konzept der Norm	2
3.	Das Funktionieren der Norm in der Literatur	3
4.	Auswahl der Quellen	6
4.1.	Die literarischen Werke	6
4.2.	Poetiken	7
4.3.	Die Rezensionen	9
4.4.	Auswahl der Gesichtspunkte	10
4.5.	Terminologisches	11
II.	DIE ARISTOTELES-REZEPTION	13
1.	VORBEMERKUNG	13
2.	DIE HANDLUNG	14
2.1.	Stellenwert der Handlung in der Dramaturgie	14
2.2.	Die wesentlichen Teile der Handlung	14
2.3.	Definition der Handlung in den Poetiken	15
2.4.	Die Verwicklung (Intrige, Knoten)	16
2.5.	Exkurs: Die Beurteilung des Zufalls	19
2.6.	Einfache vs verwickelte Handlung	20
2.6.1.	Die Definitionen	20
2.6.2.	Bewertung	21
2.7.	Episode / Nebenhandlung	23
2.7.1.	Episode als Nebenhandlung	23
2.7.2.	Episode II als Schmuck	23
2.8.	Die Auflösung / Katastrophe	24
2.8.1.	Strukturelle Eigenschaften der Auflösung	25
2.8.2.	Mittel, die Auflösung herbeizuführen	28
2.8.2.1.	Peripetie	28

2.8.2.2.	Wiedererkennung	28
2.8.2.3.	Sinnesänderung	29
2.8.2.4.	Maschine	30
2.9.	Exposition	30
2.10.	Einteilung in Akte und Szenen	32
2.10.1.	Einteilung in Akte	32
2.10.2.	Einteilung in Szenen	34
2.11.	Einheit und Grösse der Handlung	35
2.11.1.	Exkurs zum Begriff Einheit	36
2.11.2.	Bedingungen der Einheit der Handlung	37
2.11.3.	Vollständigkeit der Handlung	37
2.11.4.	Kontinuität der Handlung	38
2.11.5.	Umfang der Handlung	39
2.12.	Einheit der Zeit	40
2.13.	Einheit des Ortes	42
2.13.1.	Die Norm	42
2.13.2.	Gestaltung des Ortes	43
2.14.	Verdeckte Handlung	45
2.14.1.	Verdeckte Handlung und Einheit des Ortes	45
2.14.2.	Verdeckte Handlung und Wirkung	45
2.14.3.	Verdeckte Handlung und Aufführungspraxis	45
2.14.3.1.	Darstellung des Sterbens	47
2.14.3.2.	Historischer Wandel	48
2.15.	Wirksamkeit der Schlüsseltradition: G. Freytag: <u>DIE TECHNIK DES DRAMAS</u>	50
3.	LESEDRAMA UND BÜHNENBEARBEITUNGEN.....	51
3.1.	Lesedrama.....	51
3.2.	Bühnenbearbeitungen.....	53
3.2.1.	Allgemeines.....	53
3.2.2.	DIE RÄUBER	54
3.2.3.	FIESKO.....	55
3.2.4.	Schillers EGMONT - Bearbeitung.....	57

3.2.5.	Goethes Bearbeitung des GÖTZ VONBERLICHINGEN	58
3.2.6.	Die Bearbeitung englischer Dramen für das deutsche Publikum.....	62
4.	TRAGISCHE STOFFE UND SITUATIONEN	63
4.1.	Definition der Tragödie	63
4.2.	Stoffliche Bedingungen	64
4.2.1.	Wichtigkeit der Handlung	64
4.2.2.	Die Personen	64
4.2.3.	Die Herbeiführung des Unglücks	67
4.2.3.1.	Klassifikation der Ursachen.....	67
4.2.3.2.	Die Leidenschaften	73
4.2.3.3.	Der Fehler	84
4.2.3.3.1.	Exkurs: Der Fehler des Oedipus	86
4.2.4.	Die Wahl des Helden	88
4.2.4.1.	Der vollkommen gute Charakter	88
4.2.4.1.1.	Exkurs zum Märtyrer-Drama	90
4.2.4.2.	Der böse Held	91
4.2.4.3.	Der mittlere Held	93
4.3.	Die tragische Qualität des Unglücks	94
4.3.1.	Einleitung	94
4.3.2.	Tragische Situationen	95
4.3.2.1.	Widerspruch zwischen Absicht und Ergebnis	95
4.3.2.2.	Widerspruch zwischen Pflicht und Neigung	95
4.3.2.3.	Widerspruch zwischen der Einschätzung einer Situation und der realen Situation	96
4.3.2.4.	Verwandtenmord	97
4.4.	Die Hierarchie der tragischen Situationen	106
4.4.1.	Die Einteilung von Aristoteles und seinen Interpreten	106
4.4.2.	Die Einteilung von Schiller	109
4.5.	Der Schluss der Tragödie.....	110
4.5.1.	Glücklicher bzw. unglücklicher Ausgang der Tragödie	110
4.5.2.	Das Problem der poetischen Gerechtigkeit	112
4.5.2.1.	Argumente zugunsten der poetischen Gerechtigkeit	113
4.5.2.2.	Argumente gegen die poetische Gerechtigkeit	114
4.5.2.3.	Ergebnis	117

5.	WIRKUNG	118
5.1.	Einleitung	118
5.2.	Forschungslage, Terminologie	119
5.3.	Wirkungspoetik vs Produktionspoetik	120
5.4.	Die Hierarchie der Wirkungen: praktische vs ästhetische Funktion	121
5.4.1.	Der moralische Zweck des Dramas	121
5.4.2.	Der ästhetische Zweck des Dramas	123
5.4.3.	Die Kritik an der ästhetischen Absicht des Dramas	126
5.5.	Die Erregung von Furcht, Mitleid und Bewunderung.....	126
5.5.1.	Furcht	127
5.5.2.	Schrecken	129
5.5.3.	Mitleid	130
5.5.3.1.	Bedingungen für die Erzeugung des Mitleids	130
5.5.3.2.	Grade des Mitleids	133
5.5.4.	Bewunderung	135
5.6.	Rezeptionslenkung	136
5.6.1.	Informationsvergabe	136
5.6.2.	Sympathie	137
5.6.3.	Interesse	139
5.6.3.1.	Interesse an Charakter	140
5.6.3.2.	Das stoffliche Interesse	142
5.6.3.3.	Interesse an Fortgang der Handlung	143
5.6.4.	Überraschung	145
III.	ANGRIFFE AUF DIE NORMEN DES ARISTOTELISCHEN DRAMAS...	147
1.	SHAKESPEARE-REZEPTION	147
1.1.	Forschungslage / Forschungsprobleme	147
1.2.	Regelverstöße	148
1.3.	Die Kunst der Charakterisierung	150
1.4.	Die Erweiterung des Personals	151
1.4.1.	Qualitative Erweiterung	151
1.4.1.1.	Die Einführung neuer, vorher nicht literaturfähiger Klassen	151
1.4.1.2.	Die Einführung von Rasenden, Wahnsinnigen, Narren	152

1.4.1.2.1.	Exkurs zum Wunderbaren	152
1.4.1.3.	Die Einführung von Gespenstern und Hexen	153
1.4.2.	Quantitative Erweiterung des Personals	154
1.4.2.1.	Einführung episodischer Figuren	154
1.4.2.2.	Einführung des Volkes, ganzer Heere	155
15.	Vermischung von Komischem und Tragischem, Hohem und Niedrigem	156
15.1.	Nebeneinander von ernsten und komischen Szenen	156
15.2.	Die Einführung niedriger Stilschichten	157
15.3.	Thematisch Anstössiges	159
16.	Exkurs zur Rezeption des englischen Dramas	160
16.1.	Unregelmässiger Bau, verwickelte Intrigen, Episoden	160
16.2.	Anstössiges, Grausames	161
16.3.	Sprache	162
17.	Shakespeare zwischen bürgerlichem und heroischem Drama und seine Nachahmung	162
2.	BÜRGERLICHES DRAMA UND DRAMATISCHE NORMEN	164
2.1.	Das Aufbrechen des Gattungssystems	164
2.2.	Innerliterarische Bedingungen der Entstehung des bürgerlichen Dramas	166
2.2.1.	Die Automatisierung der klassischen Tragödie	166
2.2.2.	Naturnachahmung als neues poetologisches Prinzip	168
2.2.3.	Exkurs: Die soziologische Interpretation literarischer Fakten	169
2.3.	Normen des bürgerlichen Dramas	170
2.3.1.	Vorbemerkung	170
2.3.2.	Konstruktionsnormen	170
2.3.3.	Stoffwahl	171
2.3.3.1.	Private Angelegenheit vs öffentliche Angelegenheit	171
2.3.3.2.	Normenkonflikte	173
2.3.4.	Stilistische Normen	175
2.3.4.1.	Prosa statt Verse	175
2.3.4.2.	Verzicht auf Rhetorik	176
2.3.4.3.	Exkurs über die Sentenzen	178

2.4.	Wirkung	178
2.4.1.	Moralische Wirkung	178
2.4.2.	Wirkungsabsicht und poetologisches Verfahren	181
2.4.2.1.	Thematische Beschränkung	181
2.4.2.2.	Lesbarkeit	181
2.4.2.3.	Wirkung mit allen Mitteln	182
2.5.	Bürgerliches Drama zwischen Trivialität und Kunstcharakter	183
2.5.1.	Bürgerliches Drama und Trivialität	183
2.5.2.	Bürgerliches Drama und Kunstcharakter	183
2.5.2.1.	Exkurs zur Oper	185
2.6.	Heroische Elemente in Lessings	
	MISS SARA SAMPSON und EMILIA GALOTTI	187
2.6.1.	Methodische Vorbemerkung	187
2.6.2.	Heroische Elemente in MISS SARA SAMPSON	188
2.6.2.1.	Exkurs zum unschuldigen Helden im bürgerlichen Trauerspiel	190
2.6.3.	Heroische Elemente in EMILIA GALOTTI	191
2.6.3.1.	Exkurs zur Kritik am Fürsten	195
3.	HISTORISCHE STOFFE UND HISTORISCHES DRAMA	196
3.1.	Problemstellung	196
3.2.	Exkurs: Die gegenseitige Abhängigkeit von Stoffwahl und dramatischer Form am Beispiel Schillers	197
3.3.	Die privilegierte Stellung historischer Stoffe	200
3.3.1.	Die Illusionswirkung historischer Stoffe	201
3.3.2.	Interesse und Würde des historischen Stoffs	202
3.4.	Die Diskussion um das Mass der erlaubten Abweichungen	203
3.4.1.	Wahrscheinlichkeit und enzyklopädisches Wissen	204
3.4.1.1.	Charaktere	206
3.4.1.2.	Hauptumstände	207
3.4.1.3.	Chronologie	208
3.4.1.4.	Geographie	209
3.4.1.5.	Das Kostüm	209
3.4.1.5.1.	Exkurs zum Problem des Kostüms bei der Aufführung	211
3.4.1.5.2.	Exkurs zur Schicklichkeit (bienseance)	211

3.5.	Die Funktion des historischen Stoffs im Drama	213
3.5.1.	Der Dichter als Herr der Geschichte	213
3.5.1.1.	Exkurs zu Schillers Einstellung gegenüber den geschichtlichen Fakten	214
3.5.2.	Der Dichter als Geschichtsschreiber	216
3.5.2.1.	Konsequenzen für den Bedeutungsaufbau des Dramas	218
3.6.	Das Interesse am vaterländischen Stoff	222
3.6.1.	Vaterländische Stoffe im heroischen Trauerspiel	222
3.6.2.	Der Zusammenhang mit dem bürgerlichen Trauerspiel	223
3.6.3.	Das vaterländische Schauspiel im Dienste des Patriotismus	224
3.7.	Die Wahl der Stoffe	225
3.7.1.	Der Hohenstaufen-Stoff	226
3.7.2.	Zeitgenössische Stoffe	228
3.8.	GÖTZ VON BERLICHINGEN :	
	Prototyp des historischen Dramas	228
3.8.1.	Die Verschiebung in der Hierarchie der Normen	229
3.8.2.	Realitäts- bzw. Historizitätseffekte	231
3.8.3.	Wirkung	233
3.8.4.	Die Rezeption	234
3.8.4.1.	Der Vergleich mit Shakespeare	234
3.8.4.2.	Der patriotische Aspekt, Stoffwahl, Kostüm	234
3.8.4.3.	Charakterisierung und Sprache	236
3.8.4.4.	GÖTZ VON BERLICHINGEN zwischen heroischem und bürgerlichem Drama	237
IV.	ÜBERBLICK UND AUSBLICK	240
1	Hierarchischer vs nicht-hierarchischer Bedeutungsaufbau	240
2	Kombination von Normen in den einzelnen Untergattungen	241
3	Historischer Aspekt	242
4	Konsequenzen für die Interpretation	244
	ANMERKUNGEN	246
	LITERATURVERZEICHNIS	378
	AUTORENREGISTER	399
	SACHREGISTER	407

Les tres /es plus imaginati/s ont le sens de la theorie, parce qu'ils n'ont pas peur qu'elle bride leur imagination, au contraire. Mais /es /aibles redoutent la theorie et taute espece de risque, comme les courants d'air.

Pierre Boulez

I. FRAGESTELLUNG UND METHODEN

1. Absicht der Untersuchung

Das Ziel dieser Untersuchung ist, die Normen einer Gattung, nämlich der dramatischen, für einen bestimmten Zeitabschnitt zu rekonstruieren und so einen Beitrag zu einem Kapitel der Poetik zu liefern. Unter Poetik verstehe ich mit Hrushovski und anderen "the systematic study of literature as literature" (1976, S.XV). Genette beschreibt den Gegenstand der Poetik auf folgende Weise: "L'objet de la poetique (...) n'est pas le texte, considere dans sa singularite (...), mais l'architexte, ou si l'on prefere l'architextualite du texte (comme on dit, et c'est un peu la meme chose, 'la litterarite de la litterature'), c'est-a-dire l'ensemble des categories generales, ou transcendantes - types de discours, modes d'enonciation, genres litteraires, etc. - dont releve chaque texte singulier" (1982, S.7).

Wenn es den meisten Literaturwissenschaftlern darum geht, die Originalität des behandelten Werks hervorzuheben,¹ so ist meine Perspektive genau die umgekehrte, indem ich untersuche, inwiefern ein bestimmtes Werk an "architexte" teilhat.

Es ist das Verdienst der semiotischen Betrachtungsweise, darauf hingewiesen zu haben, dass ein Werk nur insofern rezipiert werden kann, als es von überindividuellen Codes bestimmt wird (s. besonders Cervenka, 1978, S.21 ff.). Es sind vor allem die italienischen Semiotiker M. Corti (1976), C. Segre (1980) und U. Eco, welche in praktischen Analysen auf die Notwendigkeit und Fruchtbarkeit dieser Auffassung für die adäquate Interpretation von Texten hingewiesen haben. Meine Arbeit unterscheidet sich in ihrer Anlage von Martinos GESCHICHTE DER DRAMATISCHEN THEORIEN (1972) insofern, als es mir nicht darum geht, zu zeigen, wie die Kategorien der Dramaturgie "im zeitgenössischen ästhetischen, psychologischen und philosophischen Denken verhaftet sind" (S.IX). Weit davon entfernt, einen solchen Zusammenhang abstreiten zu wollen, beschränke ich mich angesichts des Mangels an Theorien, welche die Verbindung der Literatur zu ausserliterarischen Gebieten erklären könnten, auf die Darstellung innerliterarischer Zusammenhänge. Selbst marxistische Theorien anerkennen in letzter Zeit eine gewisse autonome Entwicklung der Literatur. Die Beschränkung auf innerliterarische Zusammenhänge ist im besonderen gerechtfertigt bei einer Gattung, die anders als etwa der Roman thematisch von der Realität relativ unabhängig ist.

Abzuheben ist meine Arbeit auch von einer typologischen Untersuchung wie derjenigen von Klotz über GESCHLOSSENE UND OFFENE FORM IM DRAMA (1970). Klotz verabsolutiert eine historische Form des Dramas zu einem ahistorischen Typ, auch mischt er wie die meisten Typologien ganz verschiedene Kriterien.² Meine Perspektive ist dagegen streng historisch. Es gibt zwar eine Reihe von poetischen Verfahren, welche überhistorisch bzw. ahistorisch sind, ihre Kombination im konkreten literarischen Werk ist aber immer historisch. Nur weil es Kombinationen von Verfahren gibt, welche sehr lange dauern, entsteht manchmal der Anschein einer ahistorischen Idealform (vgl. S.5 und S.63). Am ehesten ist meine Untersuchung mit dem Buch von J. Scherer LA DRAMATURGIE CLASSIQUE EN FRANCE (1959) zu vergleichen, ohne dass ich jedoch dieselbe Vollständigkeit wie Scherer beanspruchen könnte, was schon daran liegt, dass die Gattung Drama im 18. Jahrhundert viel mehr Untergattungen aufweist als im klassischen französischen 17. Jahrhundert.

Es geht in dieser Arbeit darum, die Untergattungen des Dramas und die verschiedenen Probleme der Gattung einer einheitlichen poetologischen Perspektive zu unterwerfen. Das bedeutet zugleich, dass ich die in der Literaturwissenschaft immer noch üblichen Kausalerklärungen durch Funktionalerklärungen zu ersetzen versuche.³ So kann ich mit Pascal auf den Einwand, ich hätte ein vielbeackertes Gebiet nochmals umgepflügt, sagen: "Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau: la disposition des matieres est nouvelle" (PENSEES, ed. J. Chevalier, Nr.65).

2. Das Konzept der Norm

Eines der grundlegenden Konzepte meiner Arbeit, welches die "disposition des matieres" reguliert, ist der Begriff der Norm. Der Begriff der Norm, so wie ich ihn im folgenden verwenden werde, wurde von Jan Mukal'ovsky in die moderne Literaturtheorie eingeführt. Im Jahre 1935 erschien in der Zeitschrift SOZIALE PROBLEME der grundlegende Aufsatz FONCTION ESTHETIQUE ET NORME ESTHETIQUE COMME FAIT SOCIAL. 1937 ist in den Akten des IX. Internationalen Kongresses für Philosophie der Vortrag LA NORME ESTHETIQUE erschienen. Diese beiden Aufsätze bestimmen das Konzept der Norm, dessen Fruchtbarkeit von den polnischen Strukturalisten (v.a. J. Srawinski und A. Okopien-Srawifiska) in mehreren Arbeiten gezeigt wurde.

Die Norm wird von Mukarovsky als regulierendes Prinzip definiert. Auf der Seite des Künstlers wirkt es als Beschränkung, auf der Seite des Rezipienten als Grundlage für die Rezeption und Beurteilung ästhetischer Werke. Die Norm unterscheidet sich von der Regel dadurch, dass sie nicht unbedingt befolgt werden muss. Diese Eigenschaft, dass man ästhetische Normen nicht unbedingt befolgen muss, unterscheidet diese von Gesetzesnormen oder sozialen Normen, deren Nichtbeachtung Sanktionen nach sich zieht, während die Verletzung ästhetischer Normen lediglich Reaktionen hervorruft;⁴ diese schlagen sich z.B. in Rezensionen nieder. Mukarovsky beschreibt diese Eigenschaft als labiles Gleichgewicht zwischen Einhaltung und Verletzung der Norm.

Über die Norm tritt das Werk mit dem Empfänger und dessen Normen in Kontakt, d.h. die Normen sind Bestandteil des kollektiven Bewusstseins des literarischen Publikums. Sie stellen aber auch, und das ist der Aspekt, der mich hier vorwiegend interessiert, die Verbindung des einzelnen Werks zur literarischen Tradition her. Ein Autor muss sich mit den Normen und damit mit der Tradition auseinandersetzen. Auch das Nichtbefolgen der Normen ist eine Art der Auseinandersetzung. Die einzelnen Elemente, deren Auftreten und Kombination die Norm bildet, werden auch Konventionen genannt (Okopie6-Shlwi6ska, 1975, S.23).

Ich befasse mich im folgenden mit zwei Gruppen von Normen, mit den sogenannten Konstruktionsnormen, zu welchen nicht nur "technische" Regeln, sondern auch thematische Normen gehören, und mit den ideologischen Normen, welche Mukal'ovsky die praktischen Normen nennt, weil sie der Realität entstammen. Grenzen die ästhetischen Normen das Kunstwerk von der Realität ab, stellen die praktischen Normen den Bezug zur Realität her, indem sie ethische, politische, soziale Normen aktivieren. Diese spielen vor allem bei der Frage nach der Qualität des Tragischen und beim Problem der poetischen Gerechtigkeit eine Rolle. Der Konflikt zwischen verschiedenen praktischen Normen kann die Grundlage eines Dramas bilden.

3. Das Funktionieren der Norm in der Literatur

Die Eigenheit literarischer Normen, die Mukafovsky als "labiles Gleichgewicht" bezeichnet hat, hat eine Reihe von Konsequenzen:

- a) Es ist sehr schwierig, für einen bestimmten Zeitpunkt den Bestand an Normen zu ermitteln, weil
- b) immer konkurrierende Normen nebeneinander vorkommen und offensichtlich auch akzeptiert werden. So werden z.B. in den Poetiken die Ausnahmen häufig mitgedacht, oder Dramen, welche ganz verschiedenen Normen folgen wie z.B. Lessings EMILIA GALOTTI und Goethes GÖTZ, können nebeneinander rezipiert und auf ihren Architext bezogen werden. So wird Lessing die Beobachtung der drei Einheiten genau nachgerechnet, während gleichzeitig der Verstoss gegen eben diese Normen in Goethes Drama akzeptiert wird. Die meisten Darstellungen zur Theorie Dramas missachten dieses Nebeneinander konkurrierender Normen, was dann zu jenem der literarischen Wirklichkeit nicht entsprechenden, Gänsemarsch von Auführt, zu je "Geschichte der Generäle", wie Tynjanov sich ausdrückt. Das Nebeneinander der Normen, den Übertritt von Normen eines Systems in ein anderes zu zeigen, ist eine der Absichten dieser Arbeit.
- c) Noch schwieriger, als den Bestand der Normen zu ermitteln, ist es, den genauen Zeitpunkt für die Durchs. ung einer Norm festzustellen. Das Auftreten einer Normverletzung heisst nicht, dass dadurch eine neue Norm geschaffen wird. So haben sich z.B. die von GÖTZ VON BERLICHINGEN eingeführten Konventionen sofort

durchgesetzt und zu einer Flut von Ritterdramen mit bösen adligen Frauen, Zigeunern, Höhlen, heimlichen Gerichten usw. geführt, während andere Formen des shakespeareisierenden Dramas wie etwa das Leidenschaftsdrama des Sturm und Drang nicht vermochten, neue Normen zu etablieren. Bezeichnend ist, dass z.B. die NEUE BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN diese Dramen nicht besprochen hat und damit nur eine beschränkte Rezeption erfolgte. In den Poetiken werden diese Dramen nie als Beispiele genannt. Eine Literaturgeschichte, welche gern die Originalität auf Kosten der Tradition betont, spricht allzuleicht von einem Normenwandel, wo zwar neue Normen entstanden sind, alte aber fortbestanden.⁶ Man kann hier wieder das Beispiel von GÖTZ nennen, der die Normen des aristotelischen Dramas zwar angegriffen, aber nicht ausser Kraft gesetzt hat. Goethe selbst hat sie in seiner IPHIGENE AUF TAURIS wieder befolgt. Dieses Beispiel zeigt eine weitere Eigenart der Normen, nämlich

- d) deren - Ein bestimmtes Werk aktiviert ein Bündel von Normen, eine Auswahl aus den zur Verfügung stehenden Normen, dadurch entstehen Subsysteme von Normen. Ich spreche deshalb von Untergattungen. Solche Untergattungen sind z.B. das bürgerliche Drama, das Ritterdrama, das historische Drama, das Schicksalsdrama usw. Einige Normen und Konventionen können mehreren Untergattungen gemeinsam sein, so ist z.B. das Konstruktionsprinzip des Gemäldes dem bürgerlichen und dem historischen Drama gemeinsam. Die Literaturgeschichtsschreibung privilegiert häufig gewisse Normenbündel und vernachlässigt andere, so dass viele Untergattungen aus dem literarischen Bewusstsein verschwinden und ein Autor wie Kleist als monolithischer Block statt in seiner Auseinandersetzung mit der Tradition gesehen wird.

Das Konzept der Bündelung der Normen erlaubt es, von zu einfachen Gattungsdefinitionen wegzukommen und die verschiedenen Gesichtspunkte, die bei der Gattungsdefinition eine Rolle spielen, zu berücksichtigen. So ist beim bürgerlichen Drama ursprünglich der go((liche Aspekt die dominante Norm für die Gattung, später treten dann Konstruktionsprinzipien dazu. Beim shakespeareisierenden Drama dagegen spielt der Verstoss gegen die Konstruktionsnormen eine dominante Rolle.⁷

- e) Es ist das Verdienst von J. Sławinski, den Begriff der *Schlüsseltradition* eingeführt zu haben (1975, S.163). Unter Schlüsseltradition versteht Srawinski ein Normenbündel, welches auf breiterer Basis akzeptiert ist als andere. Das hat zur Folge, dass sich jeder Autor mit dieser Schlüsseltradition auseinandersetzen muss, was sich z.B. in einer Rechtfertigung der Abweichung in Vorreden wie z.B. in derjenigen Schillers zu den RAUBERN äussern kann. Im vorliegenden Fall bildet das, was ich einmal das aristotelische Drama nennen möchte, eine solche Schlüsseltradition. Aristotelisches Drama darum, weil seine Normen im grossen Ganzen aus der POETIK des Aristoteles stammen (s. dazu unten S.13 f.). Der Einfluss der nicht-aristotelischen Dramatiker Shakespeare und Calderón vermochte diese Schlüsseltradition nicht ausser Kraft zu setzen. Nach allen bisherigen Untersuchungen

scheint die Schlüsseltradition des aristotelischen Dramas zu den langlebigsten abendländischen Literaturgeschichte zu gehören. Sie spielt noch eine dominante Rolle in G. Freytags *TECHNIK DES DRAMAS* (s. unten S.50 f.), und selbst Brecht fühlte sich noch verpflichtet, sich mit der aristotelischen Tradition auseinanderzusetzen, obwohl die dramatische Produktion seiner Zeit die grundlegenden Konstruktionsprinzipien des aristotelischen Dramas, vor allem die dominante Rolle der Kausalität, bereits aufgegeben hatte. Brecht wandte sich in seiner Polemik gegen das aristotelische Drama vor allem gegen die Wirkungsweise dieses Dramas, die, wie im folgenden zu zeigen sein wird, mit den Konstruktionsprinzipien aufs engste zusammenhängt. Die Schlüsseltradition des aristotelischen Dramas ist so langlebig, dass gewisse Normen ihre Geschichtlichkeit verloren zu haben scheinen und absolut gesetzt werden,⁸ ein Fehler, dem diese Arbeit entgegen möchte.

- f) Der Begriff der Norm zeigt seine besondere Fruchtbarkeit für die literaturhistorische Darstellung, bildet er doch zusammen mit dem übergeordneten Begriff der Tradition ein innerliterarisches Interpretationskonzept, welches erlaubt, das innere Funktionieren der literarischen Evolution darzustellen, ohne voreilig auf politische oder andere äussere Daten zurückgreifen zu müssen. Schon F. Vodicka hat 1965 in seinem Aufsatz *DIE KATEGORIE DER KONTINUITÄT* auf die Wichtigkeit dieser Kategorie für die literarische Evolution und für die Stellung des einzelnen Werks zu ihr aufmerksam gemacht: "Die Grundlage der literarischen Kontinuität ist das Bewußtsein der literarischen Zusammenhänge und die aktive Ausnutzung dieser Zusammenhänge zugunsten eines neuen Schaffens" (1976, S.128). Gerade auch die Darstellung neuer Wirklichkeitsbereiche kann nur in Auseinandersetzung mit der bisherigen Darstellungsweise geschehen. Das Konzept der literarischen Tradition ist deshalb, wie Okopieć-Sławinska sagt, mindestens so fruchtbar für die Interpretation literarischer Phänomene wie das geläufige Konzept der Originalität. Meine Absicht ist es, diese konstruktive Kraft dieser Kontinuität zu zeigen, wobei die literarische Tradition selbstverständlich über die Nationalliteratur hinausgeht (vgl. S.6 f.).
- g) Implikationen des Normenbegriffs für die Rezeption. Da die Normen, wie oben dargestellt wurde, die Verbindung zum Publikum herstellen, dienen sie auch zur Rezeptionslenkung. Sie signalisieren dem Leser die Gattungszugehörigkeit und damit jene Elemente des Textes, die für den Bedeutungsaufbau wichtig sind.⁹ So hat z.B. Goethe mit dem Untertitel *SCHAUSPIEL* seinen *GÖTZ VON BERUCHINGEN* zum vornherein aus dem Subsystem Tragödie ausgeschieden, während der Untertitel von Kleists *KÄIHCHEN VON HELBRONN*, *GROSSES HISTORISCHES RITTERSCHAUSPIEL*, dazu dient, die Normen des Ritterschauspiels zu aktivieren und zu parodieren. Durch die Normen wählt der Autor auch sein Publikum, das nach der Beherrschung der Normen geschichtet ist. Die oberste Publikumsschicht beherrscht am meisten Normen,¹⁰ ein Aspekt, dessen sich Schiller durchaus bewusst war, wenn er auf die Vorstellungen des Publikums Rücksicht nahm bzw. hoffte, man könne das Publikum erziehen.¹¹

4. Auswahl der Quellen

In seinem Aufsatz von 1942 hat Vodíka die folgenden Quellen zur Rekonstruktion literarischer Normen erwähnt:

- 1) die literarischen Werke, welche im betreffenden Zeitabschnitt Bestandteil des literarischen Bewusstseins sind,
- 2) die Poetiken,
- 3) die Rezensionen.

4.1. Die literarischen Werke

Die Auswahl der in meiner Arbeit berücksichtigten Werke erfolgte angesichts der Fülle nach ihrer Repräsentativität. Hier leitete mich die Erwähnung in Poetiken, Rezensionen, theoretischen Äusserungen der Autoren oder auch die Intertextualität, d.h. die implizite Bezugnahme von Werken auf andere Werke. Die Tragödien der französischen Klassiker Corneille und Racine sowie jene von Voltaire spielen eine wichtige Rolle in meinem Zeitraum, bekanntlich haben sowohl Schiller als auch Goethe sie noch für die Bühne bearbeitet. Die französischen Klassiker haben eine weit grössere Bedeutung als etwa Gottscheds CATO, der von den Germanisten so häufig als Exempel für das heroische Drama herangezogen wird. Die Tragödien von Gryphius und Lobenstein tauchen noch bei Gottsched und in seinem Umkreis (J.E. Schlegel) im Vergleich auf, schon bei Lessing spielen sie aber keine Rolle mehr, d. h. sie gehören für den mich hier interessierenden Zeitraum nicht dem literarischen Bewusstsein an, bilden keine Tradition. Aus demselben Grund ist hier weder von Klopstocks biblischen Dramen, noch von Bodmers dramatischen Versuchen die Rede. Auch von Goethes Dramen spielt für meinen Untersuchungsgegenstand nur der GÖTZ eine wichtige Rolle, alle andern Dramen haben in meinem Zeitraum keine durchschlagende Wirkung erlebt. Naturgemäss spielen in einer solchen Untersuchung die sogenannten Trivialdramen eine grössere Rolle, sie sind, wie Shlwí6.ski (1975) feststellt, die eigentlichen Träger der Tradition. Ein wichtiger Platz kommt aus den gegenteiligen Gründen Schiller zu. Er greift in allen seinen Dramen gewisse Normen an, was seine Zeitgenossen irritierte, und zwar umso mehr, je mehr Schiller seine rein ästhetische Konzeption des Dramas zu verwirklichen versuchte. Trotz dieser Irritation bildeten Schillers Dramen einen Bezugspunkt der Auseinandersetzung und Nachahmung.

Dagegen wird das von der Literaturwissenschaft so genannte Sturm-und-Drang-Drama nicht berücksichtigt, weil es keine wirkungsvolle Rezeption erlebte und keine Tradition bildete. In den angesehenen Zeitschriften der Epoche wurde es nicht besprochen (s. S.330, Anm. 81). Es stellt wohl auch keine eigene Untergattung dar, dafür sind die einzelnen Dramen zu verschieden; sie sind vielmehr als Varianten der von mir besprochenen Untergattungen zu sehen (vgl. unten S.124).

Ein noch beinahe unerforschtes Gebiet zur Ermittlung dramatischer Normen stellen die Bühnenbearbeitungen dar. Bühnenbearbeitungen werden im Hinblick auf das Publi-

kum gemacht, sie beachten deshalb die Normen strenger als die oft nicht in Hinblick auf die unmittelbare Wirkung geschriebenen Dramen.

Die sogenannte Konkretisation bestimmter Werke und Autoren ist ein wichtiger Faktor solcher Untersuchungen. Im literarischen Bewusstsein existiert, wie Cervenka feststellt, nicht das konkrete Werk, sondern eine Abstraktion, eine "Vorstellung von verschiedenen stilistischen, ideologischen, sujetbezogenen Eigenschaften individueller Werke" (1978, S.21 f.). Besonders deutlich zeigt sich dies an der Shakespeare-Rezeption, wo bestimmte künstlerische Verfahren mit dem Shakespeareschen Drama schlechthin gleichgesetzt wurden, wobei die einen den Verstoss gegen die drei Einheiten als shakespearisch empfanden, andere die ausführliche Charakterzeichnung. Die Konkretisation des Autors änderte sich mit der Zeit, so dass andere Züge in den Vordergrund traten.

4.2. Poetiken

Die Poetiken stellen eine wichtige Quelle für die Ermittlung der Normen dar. Lotman hat die ausserordentliche Fruchtbarkeit der Poetiken des 18. Jahrhunderts betont, wo dem künstlerischen Aspekt des literarischen Werks grosse Aufmerksamkeit gewidmet wurde: "So war im 18. Jahrhundert die Wissenschaft von der Literatur in erster Linie die Wissenschaft vom richtigen inneren Aufbau des Textes. (...) Man darf jedoch nicht vergessen, dass gerade im 18. Jahrhundert die Literaturtheorie wie nie zuvor mit der Kritik und dem aktiven literarischen Leben zusammengehangen hat und dass die Theoretiker des 18. Jahrhunderts, indem sie ihre Aufmerksamkeit auf die Frage, wie ein Text aufzubauen sei, konzentrierten, dasjenige gewaltige Kapital an künstlerischer Kultur schufen, auf dessen Grundlage die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts faktisch existierte" (1975, S.23).

Die Beobachtung Lotmans über den Zusammenhang von Literatur und aktivem literarischen Leben wird bestätigt durch eine Reihe von Phänomenen, die das literarische Leben des 18. Jahrhunderts kennzeichnen; als solche wären zu nennen: die Bezugnahme der Kritiker aufeinander, die Berücksichtigung der Kritik bei der Neubearbeitung von Werken (so hat z.B. Gotter bei seiner Neubearbeitung von Voltaires *MEROPE* Lessings Kritik in der *HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE* berücksichtigt), die Vorreden, welche sich ausdrücklich auf die poetologischen Normen beziehen und oft dem Publikum Hinweise geben, welches Subsystem von Normen aktiviert werden müsse; zudem findet eine Auseinandersetzung auf der literarischen Ebene selbst statt, man denke etwa an die Auseinandersetzung um Goethes *WERTHER*.

Die Poetiken und die poetologischen Äusserungen in der literarischen Auseinandersetzung bieten daher ein noch weitgehend unausgeschöpftes Reservoir poetologischer und ästhetischer Reflexion, hinter der die Literaturtheorien der Gegenwart meistens zurückbleiben. Die Poetiker T. Todorov und G. Genette haben schon lange die Fruchtbarkeit dieses Reservoirs erkannt.

Die Literaturwissenschaft hat in Folge einer romantischen Dichtungsauffassung, welche glaubte, die Normen der Poetik seien äusserlich und hinderten die geniale

Entfaltung, den Stellenwert dieser Normen für das Funktionieren der Literatur nicht erkannt. Dies zeigt sich an dem äusserlichen Detail, dass die meisten von mir behandelten Aspekte weder im Register von Petersens Ausgabe der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE, noch in Martinas Darstellung der dramatischen Theorien erscheinen. Erwähnt werden sie dagegen von Schiller in einem Brief an Johann Wilhelm Petersen, von dem er sich "eine eigentliche Zergliederung <der RÄUBER>, nach dramatischer Behandlung, Verwicklung, Entwicklung, Carakteren, Dialog, Interesse usw." wünscht (Schiller, Bd.23, S.20).

Die Auswahl der Poetiken erfolgte ebenfalls nach ihrer Repräsentativität, ich habe insbesondere auch weit verbreitete, oft zitierte Poetiken berücksichtigt, wie etwa Batteux/Ramler oder Poetiken für den Schulgebrauch, die besonders gut die allgemeine Meinung vertreten ebenso wie Lexikonartikel, während originelle und folgenlose Konzeptionen meistens vernachlässigt wurden. Bei dem Einfluss der französischen Literaturtheorie im 18. Jahrhundert musste diese angemessen berücksichtigt werden. Man pflegt Lessing als denjenigen zu betrachten, der die Vorherrschaft der französischen Literaturauffassung in Deutschland gebrochen hat, dabei vergisst man aber, dass durch seine Rezensionen zumeist französischer Stücke, durch seine kritische Auseinandersetzung mit Corneille und vor allem durch seine Aristoteles-Kommentare die Normen des klassischen französischen Theaters, und damit des aristotelischen Dramas im engem Sinne aktiviert wurden.¹² Neben Corneilles TROIS DRSCOURS, die den Aristoteles-Kommentar von Dacier entscheidend beeinflusst haben und so auch auf Curtius und Lessing einwirkten, spielen Marmontels ELEMENTS DE LITERATURE eine wichtige Rolle; sie versammeln die Artikel Marmontels in der berühmten ENCYCLOPEDIE von Diderot/D'Alembert.

Bei der Untersuchung der Poetiken sind zwei Punkte zu bedenken:

- 1) In die Poetiken hat im allgemeinen nur das regelmässige Drama Eingang gefunden. Obwohl das mehr oder weniger unregelmässige Drama mindestens seit dem GÖTZ im literarischen Leben eine Rolle spielt, wurde es immer als Ausnahme, als Abweichung von den Regeln aufgefasst. Andererseits unterliegt auch das unregelmässige Drama gewissen Regeln wie etwa der Motivation des Dargestellten, der Einheit des Charakters und ähnlichem.
- 2) Die Poetiken sind keine systematischen Werke, und es geht daher nicht an, das in seiner Anlage Unsystematische systematisieren zu wollen. Da die Literatur immer zugleich Norm und Abweichung verkörpert, lässt sie sich offensichtlich nicht als einheitliches System erfassen bzw. eine solche Systematisierung erforderte einen solchen Grad an Abstraktion, dass die historische Realität dadurch verschwinden würde. Es scheint daher angemessener, die literarhistorische Realität mit Begriffen wie Bündelung von Normen, Kombination von Elementen zu beschreiben.¹³ Srawinski hat schon 1975 darauf hingewiesen, dass die Normen verschiedene Grade systematischer Organisation aufweisen (S.157). In Tervenkas Theorie vom Bedeutungsaufbau des literarischen Kunstwerks erscheint diese Eigenheit als unter-

schiedlicher Grad von Semantisierung, wobei mich im Rahmen dieser Arbeit gerade jene "Teilprinzipien" interessieren, welche das Werk als "Gegenstand" sui generis organisieren, d. h. jene Teilkomplexe von Elementen, welche das "Werk in überindividuelle Zusammenhänge" wie die Gattungsregeln einordnen (1978, S.59, vgl. auch S.57).

4.3. Die Rezensionen

Die Rezensionen sind in einer Zeit, wo die Rezensenten normativ vorgehen, nicht zu unterschätzende Dokumente für die Ermittlung von Normen. So habe ich die Sammlungen von Braun über Lessing, Schiller und Goethe benützt und repräsentative Zeitschriften wie die ALLGEMEINE DEUTSCHE BIBLIOTHEK, die BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND KUNSTE, den TEUTSCHEN MERKUR, die JENASISCHE ALLGEMEINE LITERATURZEITUNG, die GÖTTINGISCHEN GELEHRTEN ANZEIGEN und ähnliche systematisch durchgesehen.

Im Gefolge der Aufwertung der Rezeption gegenüber dem Text wurde z.T. eine methodisch recht fragwürdige Verwendung von Rezeptionsdokumenten gemacht, weshalb ich meinen Ausführungen einige methodische Reflexionen voranstelle:

- 1) Will man die zu einer Zeit gültigen Normen ermitteln, so muss man nach Möglichkeit die subjektiven Neigungen der Kritiker ausschalten. Dies kann allein durch eine grosse Zahl übereinstimmender Äusserungen geschehen, weshalb ich in den Anmerkungen oft mehrere ähnlich lautende Äusserungen zitiere.
- 2) Ein besonderes Problem stellt sich bei den Rezensionen berühmter Autoren wie Goethe oder Lessing, in etwas anderer Weise bei Schiller. Nachdem Goethe mit seinem GÖTZ einen durchschlagenden Erfolg erzielt hatte, war man sich einig, dass Goethe ein grosser Dichter sei. Einem solchen wird offenbar stillschweigend das Recht zugestanden, Normen zu durchbrechen, was auf das labile Gleichgewicht der Normen hinweist. Da die Kritiker Goethe nicht mehr nach den strengen Normen kritisieren, kann man aus diesen Rezensionen nur selten etwas über die Normen ablesen. Ähnlich entschuldigen sich auch die Kritiker von Lessings Dramen, dass sie es überhaupt wagen, bei einem solchen Meister Kritik anzubringen. Schiller dagegen wird immer kritisiert, er bewegt sich näher bei den gültigen Normen, verstösst aber doch ständig gegen sie und irritiert so die Kritiker. Solche Eigenheiten des Literaturbetriebs müssen bei der Auswertung berücksichtigt werden.
- 3) Von den bisherigen Rezeptionsuntersuchungen unterscheidet sich die meine dadurch, dass ich nicht glaube, aus den Rezensionen etwas über das Werk erfahren zu können, ich kann nur etwas über die Wahrnehmungsweise der Kritiker und das heisst über ihre Normen erfahren. Erst eine weitere Analyse könnte zeigen, welche Werkstrukturen welchen Normen des Kritikers entsprachen. Am Beispiel des GÖTZ werde ich das Funktionieren von Normen des Textes und Normen der Kritiker zeigen.

4.4. Auswahl der Gesichtspunkte

Aus Gründen des Umfangs habe ich mich innerhalb der dramatischen Gattung auf die Tragödie und das ernsthafte Drama mit seinen Untergattungen beschränkt. Diese Auswahl ist insofern gerechtfertigt, als die ganze Aristoteles-Interpretation sich nur mit der Tragödie befasst und die Aristoteles-Interpretation ihrerseits die in den Poetiken diskutierten Probleme bestimmt.

Dank dem hohen literaturtheoretischen Bewusstsein der Zeit konnte ich bei der Auswahl der Gesichtspunkte den in meinem Korpus diskutierten Problemen folgen. Im Laufe meiner Arbeit wird sich die Relevanz der Gesichtspunkte durch die Menge von Phänomenen, die ich damit erklären kann, von selbst erweisen. Es geht mir also darum, die Denkkategorien einer Zeit zu rekonstruieren und nicht irgendwelche Kategorien aus späteren Tragödienkonzeptionen meinem Material überzustülpen. Wenn ich überzeugt bin, nur relevante Kategorien dargestellt zu haben, so behaupte ich andererseits nicht, *alle* relevanten Kategorien dargestellt zu haben. Es soll auch noch Arbeit für Dissertationen übrigbleiben. Ich vertrete mit Genette die Auffassung: "La rigidite est la rigueur des cuistres, qui ne sauraient rien negliger. Mais qui ne neglige rien ne fait rien" (1983, S.19).

Mein Ziel war, verschiedene Gesichtspunkte zur Untersuchung und Interpretation des Materials anzuwenden, um ein möglichst breites Spektrum poetologischer Probleme in den Blick zu bekommen. Darum gehe ich bald von allgemeinen Problemen wie Handlungsstruktur, Stoffwahl, bald von Untergattungen wie dem bürgerlichen Drama, bald von der Rezeption eines Autors wie Shakespeare aus.

Der Hauptteil der Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil befasst sich mit der Aristoteles-Rezeption und ihren Folgen für die Dramenpoetik, der zweite Teil mit den verschiedenen Formen des Angriffs auf die Normen des aristotelischen Dramas.

Die zeitliche Abgrenzung meiner Untersuchung war wegen der Langlebigkeit der Schlüsseltradition etwas schwierig. Meine Quellen liegen zur Hauptsache in der Zeit von 1750-1810, wobei ich für die französischen Autoren ins 17. Jahrhundert zurückgehe, manchmal auch auf die Poetik von Rotth verweise, um die Stabilität der Normen zu zeigen. Da mein Akzent auf der Stabilität der Normen liegt, ist die genaue zeitliche Abgrenzung nicht so wichtig. Ich werde mich auch nicht auf unkontrollierbare Aussagen einlassen wie: die Auffassung X tritt zum erstenmal im Jahre Y beim Autor Z auf. Solche Aussagen sind meistens nur zu machen, weil man das historische Material zu wenig genau untersucht hat. So sind fast alle von Lessing in der HAMBURGSCHEN DRAMATURGIE vertretenen Auffassungen, insbesondere auch jene über Mitleid und Furcht, schon früher belegt. Diese früheren Belege sind aber meistens ihrer schweren Zugänglichkeit wegen der Forschung unbekannt, so dass diese Lessings Rhetorik zum Opfer fällt, deren Ziel z.T. darin besteht, die Quellen zu vertuschen.

Wird hingegen in meinem Zeitraum die Auffassung vertreten, ein Autor habe etwas Bestimmtes, z.B. den Chor, Kinder auf der Bühne oder ähnliches eingeführt, ist dies für mein Untersuchungsziel wichtig, weil dadurch ein Traditionsstrang begründet wird.

Der Vollständigkeit halber sei schliesslich noch angemerkt, dass ich mich im Rahmen dieser poetologischen Untersuchung nicht mit der Aufführungspraxis, mit dem

Problem der Einrichtung stehender Theater und ähnlichen theatergeschichtlichen Problemen befassen kann, denn die Darstellung dieser Probleme verlangt die Auswertung eines anderen Materials als meine Untersuchung. Ich befasse mich mit diesen Problemen nur insofern, als sie auf die Poetik des Dramas eingewirkt haben. Ebenfalls ausserhalb meines Untersuchungsbereichs liegen die moralischen Probleme von Theateraufführungen, welche in der literarischen Diskussion des 18. Jahrhunderts eine Rolle spielen (s. z.B. Werenfels).

4.5. Terminologisches

Bekanntlich herrscht in dem von mir behandelten Zeitraum eine grosse Verwirrung in bezug auf Epochenbezeichnungen. Die Literaturgeschichtsschreibung der DDR ordnet z.B. den Sturm und Drang der Aufklärung unter, was durchaus vertretbar ist, während die westliche Literaturgeschichtsschreibung den emotionalen Aspekt mehr betont. Vollends problematisch ist die Bezeichnung 'Klassik' für ein Phänomen, welchem die grundlegende Eigenschaft von dem, was man sonst als 'klassisch' bezeichnet, fehlt, nämlich die Allgemeinverbindlichkeit und die Übereinstimmung mit den poetologischen Normen der Zeit. Goethe produziert in der fraglichen Zeit wenig, und Schiller entfernt sich immer mehr von den Normen seiner Zeit (vgl. Titzmann, 1983).

Es verhält sich mit den Epocheneinteilungen wie mit den Typologien: sie hängen davon ab, welche Strukturzüge dominant gesetzt werden. Beim jetzigen Stand der Forschung sind wir weit davon entfernt, wie die unterschiedlichen Epocheneinteilungen belegen, die dominanten Strukturzüge zu kennen und auch als solche akzeptiert zu haben. Wenn ich mich im folgenden Epochenbenennungen bediene, so haben diese evokatorischen Wert, ihre Nennung bedeutet keineswegs, dass ich die bestehende Einteilung damit sanktionieren möchte. Den Begriff Drama brauche-ich in zwei Bedeutungen, einmal als Gattungsbegriff allgemein, im Gegensatz zu andern Gattungen wie Lyrik und Roman, zum andern brauche ich ihn als Bezeichnung einer Untergattung, im Gegensatz zu Tragödie und Lustspiel. Da aus dem jeweiligen Kontext hervorgeht, welcher Begriff gemeint ist, habe ich aus Gründen der allgemeinen Verständlichkeit darauf verzichtet, für die eine der beiden Bedeutungen einen neuen Begriff einzuführen.

Die Benennung der verschiedenen Untergattungen des Dramas ist nicht weniger problematisch, weil auch sie verschiedenen Benennungsprinzipien folgt. Die Poetiken des 18. Jahrhunderts unterscheiden nach den Stoffen *heroisches* und *bürgerliches* Drama (s. S.166 f.), nach der Wirkung wird das *pathetische* vom *moralischen* Drama unterschieden (s. S.117 f.). Die Poetiken kennen keine Bezeichnung für das regelmässige Drama, welches für sie meistens das Drama schlechthin ist. Der Ausdruck aristotelisches Drama hat durch die eigenwillige Verwendung von Brecht eine Bedeutung bekommen, die der Konzeption des 18. Jahrhunderts nicht angemessen ist. Wenn ich den Ausdruck verwende, dann im Sinne eines regelmässigen, die Normen der Aristoteles-Rezeption repräsentierenden Dramentyps. Ich bezeichne diesen Dramentyp auch manchmal als klassisches Drama nicht im Sinne einer literarischen Epoche, sondern im

Sinne der obengenannten Allgemeinverbindlichkeit, die jede Klassik ausser der Weimarer auszeichnet.

Noch eine Bemerkung zur Sekundärliteratur: aus Gründen des Umfangs ist es mir unmöglich, mich mit allen kursierenden Auffassungen zum Drama meines Zeitraums auseinanderzusetzen. Der Leser merkt selbst, wo ich aufgrund meines Materials zu einer anderen Beurteilung der Situation komme. Auch scheinen mir gewisse Arten von Diskussionen wie z.B. die um den Begriff 'bürgerlich' unfruchtbar. Explizit setze ich mich nur mit jenen Auffassungen auseinander, welche weit verbreitet sind und daher einer Korrektur bedürfen.

II. DIE ARISTOTELES-REZEPTION

1. VORBEMERKUNG

Die Diskussion um die poetologischen Normen des Dramas im 18. Jahrhundert wird von den Kategorien des Aristoteles und seiner Ausleger bestimmt. Die Behauptung von E.M. Inbar, man sei Aristoteles gleichgültig gegenübergestanden,¹ lässt sich nicht halten, sie zeigt aber, wie wenig die Wirkung von Aristoteles im 18. Jahrhundert untersucht worden ist. Aristoteles war *die* Autorität, mit der man sich auseinandersetzen musste, man denke an Lenz' ANMERKUNGEN ÜBERS THEATER. Mit Srawitiskis Ausdrücken kann man sagen, das aristotelische Drama habe die Schlüsseltradition gebildet, auf die man sich beziehen musste. Dass Schiller Aristoteles relativ spät gelesen hat, ist kein Gegenbeleg, er kannte Batteux, wie aus der Vorrede der RAUBER hervorgeht. Dieser Aspekt der fortwirkenden Aristoteles-Rezeption wurde bisher von der Forschung vollkommen vernachlässigt,² welche sich nicht mit der Konkretisation von Aristoteles befasste, sondern bestenfalls damit, wie Aristoteles missverstanden wurde von seinen Interpreten. Da es mir nicht um Aristoteles, sondern um seine Wirkung geht, nehme ich die umgekehrte Haltung ein; II:ir g:ht es allein darum, wie man Aristoteles im 17. und 18. Jahrhundert aufgefasst hat und was aus dieser Auffassung für die dramatische Produktion folgte.

Eine Untersuchung der Aristoteles-Rezeption müsste zeigen, welche Elemente der POETIK in der Diskussion überhaupt eine Rolle spielten. Man müsste auch der Auffassung nachgehen, dass die Regeln des Aristoteles auf der Natur begründet seien, was ihre Gültigkeit belegt. Man müsste aber auch zeigen, wie aus einer anfänglich kritischen Beurteilung gewisser Auffassungen des Aristoteles und einer Diskussion seiner Thesen eine Verengung auf reine Regeln eintritt, was dann zu einer Gleichsetzung von Aristoteles mit einer engen Regelpoetik führt.

Es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, die Aristoteles-Rezeption darzustellen, ich muss mich auf die Wiedergabe einflussreicher Auffassungen beschränken, dazu gehören die TROIS DISCOURS von Corneille, der von diesen stark abhängige Kommentar von Dacier und der Aristoteles-Kommentar von Curtius. Ich zitiere Aristoteles in der Übersetzung von Curtius, denn in dieser wurde er gelesen. In zwei Fällen greife ich auf ältere Werke zurück: im Fall von Castelvetro und von Roth. Die Poetik von Roth ist soweit ich sehe,-die einzige deutsche des 17. Jahrhunderts, welche die Aristoteles-Kommente rezipiert und ein; etwa.,!,-ausführlicher Darstellung der fuamatischeEttungen...gibt. Sie hat leider noch nicht die ihr zukommende Beachtung in der Forschung gefunden. Als Einbruchstelle der Aristoteles-Rezeption im deutschen Sprachbereich ist sie für mich wichtig. Der Aristoteles-Kommentar von Castelvetro ist, nach meinen Belegen zu schliessen, der einflussreichste Kommentar,³ besonders im französischen Gebiet, was sich daran zeigt, dass er von Corneille, L. Racine und Marmontel zitiert wird. Dieser Kommentar verdient eine eingehende Untersuchung besonders wegen seines Versuchs der Systematisierung poetischer Verfahren, wobei er häufig mit

binären Systemen arbeitet, zudem hat er eine interessante Konzeption des Publikums und der Wirkung. Aufschlussreich für die Narrativik-Forschung ist, dass seine Beispiele häufig nicht aus Dramen, sondern aus Boccaccio stammen. Hier eröffnet sich ein weites Feld literaturhistorischer Forschung.

2. DIE HANDLUNG

2.1. Stellenwert der Handlung in der Dramentheorie

Die Definition des Aristoteles, die Tragödie sei Nachahmung einer Handlung,¹ bleibt verbindlich bis hin zu G. Freytag, ja bis in Handbücher und Abhandlungen des 20. Jahrhunderts.² Versuche wie jener von Lenz, an die Stelle der Handlung die Charaktere zu setzen, können in dem mich hier interessierenden Zeitraum vernachlässigt werden.³ Die Konstruktion der Handlung und die damit zusammenhängenden Probleme stellen den Hauptteil der POETIK des Aristoteles dar, welche ihrerseits die Grundlage bildet für alle Diskussionen über diese Probleme in meinem Zeitraum.

Am ausführlichsten zählt Marmontel im Artikel "Tragedie" seiner ELEMENTS DE LITTERATURE alle mit der Handlung zusammenhängenden Aspekte auf: "*la vraisemblance, les unites, l'interet, le pathetique, la morale; ses parties essentielles, l'exposition, l'intrigue, le denouement; ses divisions & ses repos, les actes & les entr'actes; ses moyens, les moeurs, les situations, les revolutions, les reconnoissances*" (1787, Bd.10, S.351).

Ich werde die Probleme der Wahrscheinlichkeit, des Interesses, des Pathetischen und Moralischen im Kapitel über die Wirkung behandeln. Im vorliegenden Kapitel will ich mich mit dem, was Marmontel die wesentlichen Teile der Handlung und deren Mittel nennt, befassen, sowie mit dem Problem der drei Einheiten.

2.2. Die wesentlichen Teile der Handlung

Bei der Benennung der Teile gibt es zwei Systeme:

- 1) Eine auf Aristoteles fassende Dreiteilung, deren einfachste Formulierung man bei Sulzer findet, der von "Anfang, Fortgang und Ende" spricht (Bd.2, S.465). Der Anfang wird gewöhnlich *Exposition* genannt, der mittlere Teil *Verwicklung*- oder *Knoten* und das Ende *Katastrophe*.⁴
- 2) Offenbar unter dem Zwang, jedem der fünf Akte des Dramas eine bestimmte Funktion zuzuschreiben, kam dann jene Fünfteilung auf, welche durch G. Freytag bis weit in unser Jahrhundert wirkte. Ich habe sie zum erstenmal 1828 in der THEORIE DER DICHTUNGSARTEN von Eisenschmid gefunden: "In jedem Gedichte lassen sich Exposition, Fortschritt, Verwicklung und Spannung, oder der Knoten

der Handlung, Vorbereitung zum Schlusse und Lösung des Knotens oder die Katastrophe, der Ausgang unterscheiden" (S.68).

Ich wende mich in folgenden zunächst dem Hauptteil der Handlung zu, der sogenannten Verwicklung. Doch zunächst muss ich noch eine Definition der Handlung geben.

2.3. Definition der Handlung in den Poetiken

In vielen Poetiken wird Handlung nicht explizit definiert. Noch A.W. Schlegel bemerkt: "Was ist Handlung? Die Meisten gehen darüber hinweg, als ob es sich ganz von selbst verstünde" (Bd.6, S.16). Qie...Ibeoretiker ind sich darin einig, dass zur Handlung Absicht und I(ausalität gehört.⁶ Batteux/Ramler schreiben: "Eine Handlung ist eine Unternehmung, die mit Wahl und Absicht geschieht" (1770, T.I, S.234). Diese Formulierung wird mehrfach zitiert.⁶ Ein ohne Absicht geschehener Vorfall wird von Batteux/Ramler folgerichtig nicht als Handlung aufgefasst, sondern "Begebenheit" genannt: "Ein Haus stürzt auf einmal zu Boden, das ist eine Begebenheit" (1770, T.I, S.234). Ich nenne in folgenden eine solche Begebenheit 'Aktion'. Engel verfeinert diese Definition noch, indem er den Akzent darauf legt, dass für eine Handlung mehrere Glieder erforderlich sind: "Wo Handlung seyn soll, da müssen allemal mehrere Glieder seyn, gesetzt auch, daß es nur zweye wären; ein einziges Glied, aus der Reihe herausgenommen, ist ein einziger Zustand, in dem wir nichts weiter werden sehen. Zugleich aber gehört zu dem Begriff der Handlung eine solche Verknüpfung der Zustände, da der eine auf den andern einfließt, ihn erweckt, ihn veranlaßt. Wo also in einer Folge von Veränderungen dieser Zusammenhang fehlt, da fehlt auch die Handlung; da ist also nichts als *Bewegung*" (1774, S.198).⁷

Aus diesem Handlungsbegriff folgt eine Konzeption des Dramas, in dem der Mensch als freies Individuum handelt. So schreibt etwa noch 1828 Eisenschmid: "Die Handlung ist dasjenige, wodurch die Begebenheit geschieht (...). Dieses Wodurch hat in freien nach Absicht handelnden Wesen seinen Grund" (S.64).⁸

Bezeichnend für die Entwicklung des Dramas ist A.W. Schlegels Haltung, welcher zwar zunächst in diesem Sinn definiert: "Im höheren eigentlichen Sinne ist Handlung eine vom Willen abhängige Tätigkeit" (Bd.6., S.16), dann aber einschränkt: "Dieser Begriff der Handlung paßt auf viele Tragödien der Alten (...); weit weniger paßt er auf die meisten modernen Trauerspiele, wenigstens nicht, wenn man die Handlung in den Hauptpersonen sucht" (ebenda, S.17). Schlegel mag hier an -Dramenformen wie das Geschichtsdrama und das Schicksalsdrama denken, wo sich die Ereignisse unabhängig vom Willen der Hauptpersonen entwickeln. Obwohl solche Dramenformen eine gewisse Rolle spielen, ist in den Poetiken nur die Dramenkonzeption mit dem freien Individuum belegt.⁹ Im Grunde wird diese Dramenkonzeption erst im Naturalismus und z.B. in den Dramen von Schnitzler ausser Kraft gesetzt, während Brecht seinen didaktischen Absichten gemäss der Intentionalität eine wichtige Stelle einräumt.

Eine zweite Folge der auf diesem Handlungsbegriff beruhenden Dramenkonzeption ist die Funktionalität aller Teile.oder, wie es Lessing nennt, das Zweckmäss.ige. Dieses hat einen ästhetischen Wert. Schon Horne hatte in seinen GRUNDSÄTZEN DER KRITIK (1766) die ästhetische Wirkung der Funktionalität festgehalten: "unser Vergnügen steigt an Ende zu seiner höchsten Stufe, wenn wir finden, daß jeder Umstand aus den Charakteren und Situationen, die am Anfang vorgelegt worden, biß zur völligen Entwicklung hinab, natürlich entspringt, und das Ganze in seiner Verbindung eine zusammenhängende Kette von Ursachen und Wirkungen ist" (T.3, S.274).

Diese Auffassung hat Lessing wenig später in seiner Rezension von Weisses RICHARD III. in der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE vertreten: "Alles, was Richard thut, ist Greuel; aber alle diese Greuel geschehen in Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan; und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden, und wie er es wird werden; wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns auch unabhängig von der Moralität des Zweckes, Vergnügen gewährt" (Bd.10, S.121).

An Lessings EMILIA GALOTTI wurde denn auch von den Kritikern die Ökonomie gelobt,¹⁰ ein Kennzeichen auch der Schillerschen Dramen. Schiller schrieb an Goethe, der dramatische Dichter setze "seinen Zweck in die Folge und an das Ende" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.326). Schiller spielte sogar einmal mit dem Gedanken, ein Drama mit einer "reinen Handlung ohne Interesse für einen Helden" zu machen, das er aber wegen des Publikumsgeschmacks für unrealisierbar hielt (Bd.31, S.61). In einem solchen Drama würde das Stoffliche zurücktreten zugunsten der reinen Form - man erinnert sich an Flauberts "livre sur rien" -, welche als Inbegriff des Poetischen den Charakter der höchsten "Nothwendigkeit und Wahrheit" hätte (Bd.31, S.160). Man kann von dieser Konzeption her verstehen, warum das Drama bis weit ins 19. Jahrhundert als die höchste Kunstform galt. In keiner anderen kann die Notwendigkeit Prinzip und Inhalt der Darstellung sein.

Die meisten der in folgenden zu besprechenden Normen hängen mit diesem Prinzip der strengen Motivation aller Teile zusammen.

2.4. Die Verwicklung (Intrige, Knoten)

Die Verwicklung bzw. der Knoten¹¹ bildet das Kernstück der Handlung, auf welches der Dichter viel Kunst verwenden muss.

In der POETIK des Aristoteles wird der Begriff 'Knoten' nicht definiert,¹² er sagt lediglich: "Alle Trauerspiele bestehen aus der Knüpfung des Knotens und dessen Auflösung. (...) Den Knoten nenne ich das ganze Stück des Trauerspiels, vom Anfange bis an den letzten Theil, wo die Glücksänderung anfängt" (1753, S.38).

Kennzeichen des Knotens ist, dass irgendeine Form von Opposition besteht.¹³ So schreibt Sulzer: "Er [der Knoten] entsteht insgemein aus einem Streit der Leidenschaften, oder dem Zusammenstoß entgegenstreitender Interessen" (1793, Bd.3, S.56).

Eberhard schreibt: "Diese Verwicklung entsteht aber aus nichts anderm, als aus der gegenseitigen Entgegenwirkung der Kräfte der handelnden Personen. Die Einen suchen ihre Absichten zu erreichen, die Andern setzen ihnen Hindernisse entgegen" (1820, Bd.4, S.109).¹⁴

Die grundlegende Frage, im Zusammenhang mit der Konstruktion des Knotens ist, ob ein Hindernis von aussen auftreten dürfe oder ob es aus der Handlung selbst hervorgehen müsse. Curtius nennt das erste eine "äußere Begebenheit", das zweite eine "innere Begebenheit": "Der Knoten (sie) entspringt aber von äußeren Begebenheiten (a) wenn die Begebenheit, die den entfernten Grund des Knotens in sich enthält, keinen Theil der Handlung ausmacht. Dergleichen ist in der *Iphigenia* in Aulis der Zorn der Diana gegen die Griechen; in der taurischen *Iphigenia* der Ausspruch eines Orakels (...). (b.) Wenn eine äußere Begebenheit einen Theil des Knotens wirkt; dergleichen ist in der taurischen *Iphigenia*, die Gefangenschaft des Orestes durch die Hirten. In *Oedipus* hingegen wird der Knoten größtentheils durch innerliche und aus dem Stücke selbst gezogene Begebenheiten geknüpft, welches sich auch in den meisten Trauerspielen des *Racine* findet" (1753, S.272 f.).

In bezug auf den Gebrauch von äusseren bzw. inneren Begebenheiten zur Knüpfung des Knotens lässt sich ein Normenwandel feststellen. Als die Academie ihre SENTIMENTS (...) SUR LA TRAGI-COMEDIE DU C^m veröffentlichte, wies sie den Vorwurf von Scudery, der C^m hätte keinen Knoten, zurück mit dem Argument: "Car Je Noeu des Pieces de theatre estant un accident inopine qui arreste Je cours de l'Action representee, et Je Desnouement un autre accident impreveu qui en facilite l'accomplissement."¹⁵ In der Tat beruht die Handlung des C^m auf der Einführung fremder Hindernisse. Die Absicht ist, Roderigue und Chimene zu verheiraten. Der Streit des Grafen mit Don Diego hat nichts mit dieser Absicht zu tun, stellt aber ein Hindernis für ihre Realisierung dar. Dieses Hindernis wird noch vergrößert durch den Tod des Grafen.¹⁶

Die gleiche Auffassung vertritt noch 1692 Dacier: "Ja plupart de ces obstacles sont ordinairement etrangers; c'est-a-dire, que Je Poete les prend hors de Ja fable; il y en a aussi de propres a Ja fable" (S.311), womit er genau den Text des Aristoteles wiedergibt.¹⁷ Curtius vertritt in seinem Kommentar gerade die umgekehrte Norm: "Ein Knoten, der in den inneren Begebenheiten der Fabel seinen Grund hat, ist dem vorzuziehen, der nur durch äußere Zufälle geknüpft wird" (S.272).

Nicolai lässt die Verknüpfung mit äusseren Begebenheiten nicht mehr zu: "Es ist wohl zu merken, daß so wohl die Verwicklung als die Auflösung aus der Handlung selbst fließen müsse" (1757, S.24). Lessing ist noch deutlicher: "Das Unglück des Helden in der Epopee muß keine Folge aus dem Charakter desselben seyn, (...) sondern es muß ein Unglück des Verhängnisses und Zufalls seyn, an welchem seine guten oder bösen Eigenschaften keinen Theil haben. (...) Bey der Tragödie ist es das Gegentheil."¹⁸

Erst diese Konzeption des Knotens erlaubt jene strenge Verflochtenheit der Teile, welche den Idealtyp des Dramas kennzeichnet, der im Mittelpunkt der folgenden Untersuchungen steht und den man das klassische oder aristotelische Drama nennt in diesem spezifischen Sinne einer kausalen Struktur. Diese wird völlig aus den Charakteren

und Situationen generiert, d.h. für den Künstler auch, dass er jeden kleinsten Schritt motivieren muss, dass er zu keinen billigen Mitteln der Handlungsführung greifen darf.¹⁹ Marmontel bezeichnet diesen Typus geradezu als modernen Typus des Dramas, der dem antiken eben in der Motivation überlegen ist und selbst Aristoteles erstaunt hätte, er hätte zugeben müssen, "qu'il y a un art au dessus de celui d'Euripide & de Sophocle; & cet art consiste a trouver dans les moeurs le principe de l'action" (1787, Bd.8, S.239). Die Überlegenheit muss mit grösseren künstlerischen Schwierigkeiten bezahlt werden: "La necessite etoit un agent despotique, dont les decrets absolus n'avoient pas besoin d'etre motives: Ja nature au contraire a ses principes & ses Jois. (...) On sent combien Ja precision, la delicatesse, & la liaison des ressorts visibles de la nature les rend plus difficiles a manier que les ressorts caches de la destinee" (1787, Bd.8, S.238).

An die Stelle des Schicksals tritt im modernen Drama die Leidenschaft,²⁰ das bedeutet zugleich, dass sich das Interesse vom Menschen als einem Spielball des Schicksals auf das Innere des Menschen verlagert. In diesem Sinne konnte Schiller in der VORREDE zu den RÄUBERN schreiben, der Vorteil der dramatischen Methode sei, "die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen" (Schiller, Bd.3, S.5). Die Verlagerung der Motivation auf den Charakter und die Leidenschaften impliziert auch, dass den Figuren eine gewisse Schuld an ihrem Ende zukommt.²¹

Um 1800, offenbar unter dem Einfluss einer erneuten Auseinandersetzung mit dem griechischen Drama, verliert diese bis dahin allein herrschende Konzeption wieder etwas an Gewicht. So schreibt Schiller an Goethe im Zusammenhang mit seiner Arbeit am WALLENSTEIN: "Das eigentliche Schicksal tut noch zu wenig, und der eigne Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück" (Schiller/Goethe, Bd.1, S.265).

Dass Schiller mit diesem neuen Konstruktionsprinzip gegen die Normen seiner Zeit verstösst, zeigt die Kritik der GÖTTINGISCHEN ANZEIGEN VON GELEHRIEN SACHEN, wo es heisst: "Der Held des Dichters, der uns lebhaft interessieren soll, muss sich nicht so von Umständen leiten lassen, wie Hrn. S. Wallenstein oft geleitet wird (...). In der wirklichen Welt lassen sich freylich die meisten auch der entschlossensten Charakter durch Umstände bestimmen, aber von dem theatralischen Helden, für den wir uns sehr lebhaft interessieren sollen, fordern wir, daß er nach einem angelegten festen Plan handle" (Braun/Sch, Bd.2, S.389).

In seiner AESTHETIK von 1815 erlaubt dann Bouterwek eine Kombination von Freiheit und Zufall: "Handelnd sollen diese Personen zu einem Ziele fortschreiten, theils frei und nach eigener Wahl, theils getrieben von den Umständen, vom Schicksal oder vom Zufall" (1825, S.185). Bekanntlich hat das Schicksalsdrama nicht lange geblüht. Die Einführung von Zufällen im Drama ist erst dann künstlerisch befriedigend, wenn die Personen selbst keine Absichten mehr haben, wie es etwa in Horvaths Dramen der Fall ist, das entspricht aber einem völlig anderen Dramentyp.

In den meisten Definitionen der Verwicklung bzw. des Knotens ist die Wirkung Bestandteil der Definition. So bestritt Scudery, dass der Cm eine Intrige habe, mit dem Argument, man sehe den Schluss schon am Anfang voraus.²² Die Verwicklung dient aber gerade dazu, das Ende nicht voraussehen zu lassen. So schreibt Marmontel, aus der Intrige resultiere "dans l'attente de l'evenement, l'incertitude, la curiosite, l'impatience,

l'inquietude, &c' (1787, Bd.8, S.229).²³ Sulzer schreibt, der Knoten reize "die Aufmerksamkeit und die Neugierde, wodurch die Sache weit interessanter wird, als sie ohnedem würde gewesen seyn" (Bd.3, S.55).

Aus diesen Definitionen geht hervor, dass die mit dem Drama meistens assoziierte Spannung aus der Verwicklung resultiert. Ein Drama ohne Verwicklung erzeugt auch keine Spannung, denn es gibt nur eine Möglichkeit des Verlaufs,²⁴ es erzeugt aber auch keine Furcht, indem es ohne Verwicklung auch keine Gefahren gibt.

2.5. Exkurs: Die Beurteilung des Zufalls

Nichts kann deutlicher die ästhetischen Implikationen der Handlungsauffassung in der Poetik des klassischen Dramas zeigen als die Beurteilung des Zufalls, der als Konstruktionsmittel durchwegs abgelehnt wird. Der Zufall ist dasjenige, welches sich jeder kausalen Verknüpfung und damit auch der Absichtlichkeit entzieht, jener Absichtlichkeit, die sowohl das Konzept der Handlung wie das Konzept des Kunstwerks bestimmt. Es gibt deshalb mehrere Begründungen für die Ablehnung des Zufalls.

Der Zufall gehört zur Willkürlichkeit der Wirklichkeit und ist deshalb für den Dichter, auch wenn er die historische Realität wiedergibt, unbrauchbar.²⁵ Bekannt ist Schillers Aussage in der Vorrede zu *HESKO*: "Die wahre Katastrophe des Komplotts, worinn der Graf durch einen unglücklichen Zufall am Ziel seiner Wünsche zu Grunde geht, muste durchaus verändert werden, denn die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht" (Bd.4, S.9).

Inbesondere das Ende der Personen darf nicht vom Zufall bestimmt sein, sonst könnte der Autor, wenn er eine Person nicht mehr braucht, wie Curtius schreibt, sie "durch Donner und Blitz (...) tödten lassen" (1753, S.158), das heisst eine ästhetisch unbefriedigende Lösung ihres Todes wählen. Damit würde der Dichter gegen ein Grundprinzip der ästhetischen Konstruktion, nämlich gegen die Absichtlichkeit verstossen, welche ihrerseits eine Grundbedingung zur Erzeugung von Einheit ist.²⁶

Der Zufall hat noch andere ästhetisch unbefriedigende Seiten. Er funktioniert nämlich fast immer nach dem Prinzip 'kleine Ursache - grosse Wirkung', welches ein Prinzip der Trivialliteratur ist, wo ja die Konstruktion mit Hilfe des Zufalls besonders beliebt ist.²⁷ Diderot bezeichnet dieses Prinzip geradezu als Kennzeichen der "fatalité": "La fatalité qui nous joue, n'attache-t-elle pas des révolutions plus importantes à des causes plus légères?" - Il est vrai. Mais le poète ne doit pas l'imiter en cela" (Bd.10, S.352). Diderots Kritik bezieht sich auf Racines *IPHIGÉNIE*, wo die Opferung der Iphigenie beinahe vollzogen wird wegen des Irrtums eines Boten. Horne nennt das Beispiel von *ROMEO UND JULIA*, wo "der Mönch einen Augenblick zu spät zum Grabe kömmt. Eine solche Begebenheit denken wir uns mit Widerwillen, wir sind verdrüsslich über den unglücklichen Zufall, und gehn unzufrieden von der Vorstellung" (1766, 3.T., S.282).

Nicht nur die ästhetische Wirkung wird durch den Zufall geschwächt, sondern auch die Wahrscheinlichkeit, weil Zufälle immer etwas Unwahrscheinliches haben.²⁸ Wenn Kleist in seinen Dramen und vor allem in seinen Erzählungen einen so auffälligen Ge-

brauch von Zufällen macht, so setzt er sich damit in Opposition zur Poetik des Wahrscheinlichen. Das Schicksalsdrama versucht dann, die Zufälle wieder sekundär zu motivieren mit einem Mittel, das schon Curtius empfohlen hatte: "Allein, gesetzt, daß auch zufällige Begebenheiten vorgestellt werden, so müssen doch dieselben mit einer gewissen, und in die Augen fallenden Absicht verknüpft seyn, oder wenigstens zu seyn scheinen. (...) Eine ähnliche zufällige Begebenheit, die eine geheime Absicht in sich zu schließen schien, war es, da sich Brutus mit dem Dolche ermordete, womit er den Cäsar getödtet hatte" (1753, S.158).

Auf diese Weise wird gewissermassen jene moralische Absicht wieder ermöglicht, die dem Zufall fehlt, und die ihn deshalb für das Drama der Aufklärung unbrauchbar macht. Durch den Zufall, sagt Lessing, wird "Entsetzen und Abscheu" erregt, aber ohne Mitleid, "weil nicht der geringste Zusammenhang (...) zwischen seiner [des Canut] Vollkommenheit und seinem Unglücke ist" (Bd.17, S.86).

Schliesslich ist der Zufall auch abzulehnen, weil er statt Furcht nur Schrecken erzeugen kann: "Da das Trauerspiel nicht Schrecken, sondern Furcht erregen soll, so darf der Knoten durch keinen plötzlichen unvorhergesehenen Zufall gelöst werden" (Braun/Sch, Bd.1, S.154; s. unten S.126 ff.). Das Schicksalsdrama, welches den Effekt des Grauens liebt, liebt auch den Zufall.

Der Zufall gehört in die weniger streng konstruierten Gattungen der Komödie und des Romans. Noch Hebbel lehnt bezeichnenderweise den Zufall ab, er kritisiert an Lenz' HOFMEISTER, der im Gebrauch des Zufalls der Komödie verpflichtet ist, die "rohe willkürliche Kombination des Zufalls" (Bd.4, S.270). Erst eine völlig andere Konzeption des Dramas, wie sie z.B. Grabbe vertritt, gibt dem Zufall eine Funktion. Bei Grabbe, etwa in NAPOLEON, bildet der Zufall die Zufälligkeit der Welt ab, womit der Zufall als Konstruktionsprinzip seinerseits motiviert ist.

2.6. Einfache vs verwickelte Handlung

2.6.1. Die Definitionen

Die einschlägige Stelle bei Aristoteles lautet: "Eine einfache Handlung nenne ich diejenige, welche sich in einer gleichförmigen und ununterbrochenen Folge ohne Glücksänderung, und Wiedererkenntniß, entwickelt" (1753, S.22). In der Folge wird diese Definition zum Teil übernommen, zum Teil umgedeutet, was zu einem Nebeneinander verschiedener Auffassungen von einfacher (simplex) und verwickelter (implex) Handlung führt. Im Sinne des Aristoteles interpretiert Marmontel die einfache Handlung als eine, bei der eine Absicht ohne Hindernisse durchgeführt wird oder doch nur mit solchen Hindernissen, welche zwar die Durchführung hinauszögern, sie jedoch nicht verhindern. Das heisst, wir haben es hier im Sinne Todorovs (1972) mit einer Transformation der Intention zu tun.²⁹

"La fable simple est celle qui n'a point de revolution decisive, & dans laquelle les choses suivent un meme cours, comme dans Atree: celui qui meditoit de se venger se

venge; celui qui des le commencement etoit dans le peril & dans le malheur y succombe, & tout est fini" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.162).³⁰

Castelvetro nennt noch eine andere Art der einfachen Handlung, die man in Analogie zu Todorovs Terminologie 'Transformation der Steigerung' nennen könnte. Er führt das Beispiel des PROMEIHEUS von Aischylos an, welcher im Laufe des Dramas immer unglücklicher wird.³¹ Schon Castelvetro dehnt den Begriff der einfachen Handlung aus auf jene Fälle, wo ein Umschlag vom Glück ins Unglück stattfindet oder umgekehrt, aber es darf nur *ein* solcher Umschlag stattfinden. In Todorovs Terminologie ausgedrückt würde das heissen, es darf nur eine Transformation der Negation und nur in bezug auf eine Person vorkommen.³² Diese Auffassung der einfachen Fabel ist in der Folge die an meisten verbreitete. Sie findet sich meistens unter der Form, die einfache Fabel dürfe keine Episoden haben. So definiert z.B. Nicolai die einfache Handlung als "solche die mit wenig Nebenhandlungen vermischt ist" (1757, S.14).³³ In diesem Sinn besteht im 18. Jahrhundert die Auffassung, die Tragödien der Griechen hätten eine einfache Handlung, weil sie keine sogenannten Nebenhandlungen oder Episoden haben.³

Die verwickelte Handlung wird von Aristoteles mit Glückswechsel und Erkennung definiert. Auch hier setzt sich allmählich die schon von Castelvetro eingeführte Umdeutung durch, dass eine verwickelte Handlung Nebenhandlungen habe und mehrere Transformationen vom Glück ins Unglück, wobei sich diese auf verschiedene Personen beziehen können.³⁵ Im Sinne von Bremond (1966) haben wir es statt mit einfachen oder Hand-in-Hand gefügten Sequenzen mit komplexen Sequenzen zu tun. Zur verwickelten Handlung gehört die Überraschung, der Zuschauer kann das Ende nicht voraussehen.

2.6.2. Bewertung

Die Bewertung von einfacher und verwickelter Fabel ändert sich immer wieder. Scudery vertritt in seinen OBSERVATIONS über den Cm noch die Meinung, die Tragödie brauche keine Verwicklung, dies sei eine Eigenheit der Komödie (Gaste, 1898, S.74). Offenbar erst im Gefolge der Aristoteles-Rezeption setzt sich dann die Auffassung durch, eine verwickelte Handlung sei schön und diene vor allem der Hauptabsicht der Tragödie, Leidenschaften zu erregen. A.Chr. Roth widmet denn in seiner Poetik der Verwicklung viele Seiten: "Die besten Schau-Spiele (es seyn nun Comödien oder Tragödien) sind diejenigen in welchen die Fabel oder Historie / so man vorstellt / so verwickelt wird / daß der Zuschauer nicht weiß wie die Sache noch kommen möge; und wenn er sich dieses oder jenes eingebildet / so geschieht gantz einanders. Denn dieselben sind am bequemsten allerhand affecten zu erregen. Und weil ein Poet die Erregung der Affecten sonderlich suchen muß / so ist auch die verwickelte Fabel bißher am meisten getrieben und von den Poeten ausgearbeitet worden" (1688, 3.T., S.242).

Die e Auffassung ist repräsentativ für das klassische französische Drama (s. Scherer, 1959, S.92 f.) und findet sich z.B. auch in Nicolais ABHANDLUNG VOM TRAUERSPIELE, wo es heisst, die Handlung müsse "bis auf einen hohen Grad <verwickelt werden>, und der Zuschauer ungewiß <gemacht werden>, wie sie ausschlagen werde" (1757, S.23).

Nach Marmontel kann die einfache Fabel die komplizierten Motivationen des modernen Dramas nicht wiedergeben und seine komplexeren Wirkungen nicht erzeugen.³⁶

Noch Eberhard sieht in der Verwicklung geradezu die poetische Qualität der Handlung: "Die Handlung muß aber (...), um eine poetische zu seyn, einen großen *Reichthum* von Begebenheiten enthalten; anders kann sie die erkennenden und begehrenden Kräfte des Zuschauers nicht auf eine befriedigende Art beschäftigen; anders kann sie ihn also auch nicht angenehm unterhalten" (1820, Bd.4, S.73).

Als Schiller einen Stoff suchte, wählte er Fiesko, weil er "der meisten und wirksamsten Verwicklungen fähig" sei (Schiller, Bd.4, S.245). Im DoN KARLOS verwickelte er die Handlung so sehr, dass die Rezensenten ihm vorwarfen, man könne der Handlung nicht mehr folgen, während andere darin gerade einen Vorteil sahen, indem nämlich das Interesse aufrechterhalten werde.³⁷ In der Tat scheint der Massstab für die poetische Bewertung des Grads der Verwicklung von der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers abzuhängen, die auf keinen Fall überfordert werden darf. Die Auffassung von Batteux/Ramler kann als repräsentativ gelten: "Sind die Maschinen³⁸ zu sehr verflochten, wie im Heraklius des Corneille: so ermüdet uns die Verwickelung. Sind sie im Gegentheile allzu einförmig: so wird die Seele schläfrig, aus Mangel der Bewegung, wie in der Berenice des Racine. Die Handlung muß also einförmig und zugleich nicht allzu einförmig seyn" (1770, T.1, S.130).

Andererseits gab es immer wieder Versuche, die einfache Handlung einzuführen. Als erster solcher Versuch kann Racines BERENICE gelten. Racine wollte versuchen, eine Tragödie zu schreiben "avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens" (Bd.1, S.465). Racine muss sich verteidigen, die Einfachheit sei nicht ein Mangel an Erfindungsgabe. Dieser Versuch scheint zunächst ohne Folgen geblieben zu sein. Der nächste, der für die einfache Handlung plädiert, ist Diderot, der bezeichnenderweise auch die Überraschung als Wirkung ablehnt und statt dessen die Rührung einführt (s. S.145 ff.).³⁹

Es ist aber gerade Diderot, der in seinen beiden berühmtesten Dramen zum Mittel der Wiedererkennung greift, und es sind die in seiner Nachfolge stehenden bürgerlichen Dramen, welche oft Theatercoup auf Theatercoup häufen, weil sie sich von diesen eine besondere Wirkung versprechen. Die einfache Fabel bleibt ein ästhetisches Ideal, dem die Forderung der Wirkung auf das Theaterpublikum entgegensteht. Es ist bezeichnend, dass Schiller, nachdem er sich als Meister der Verwicklung hervorgetan hat, in der Auseinandersetzung mit dem griechischen Drama einen Stoff "von der Art des *Oedipus Rex*" sucht und als Vorteil nennt, "daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.416).

Ob ein Autor eine einfache oder eine verwickelte Handlung wählt, hängt von seiner Konzeption des Dramas und von seinen Wirkungsabsichten ab.

2.7. Episode / Nebenhandlung

2.7.1. Episode als Nebenhandlung

Episoden sind ein Mittel, die Handlung zu verwickeln. Es sind allerdings zwei Bedeutungen von 'Episode' zu unterscheiden, welche in den Poetiken nicht immer auseinandergehalten werden.⁴⁰ 'Episode I' ist eine zweite Handlung, eine Nebenhandlung, welche dazu dient, die Haupthandlung vorwärts zu bringen bzw. sie zu verwickeln.⁰ Meistens wird die Auffassung vertreten, solche Nebenhandlungen sollten ihrerseits nicht auch verwickelt sein. Es findet sich aber auch die umgekehrte Meinung, dass man bei einer einfachen Handlung in der Nebenhandlung eine Intrige verwenden dürfe. Alle Theoretiker sind sich darin einig, dass diese Nebenhandlung (Episode I) mit der Haupthandlung verbunden sein muss, und zwar auf eine Weise, dass sie nicht weggelassen werden kann. Sie muss, wie Marmontel schreibt, entweder Teil der Ursache oder der Wirkung oder der Hindernisse oder der Mittel sein.⁴² Batteux/Ramler unterscheiden Grade des Episodischen, je nachdem wie früh bzw. wie spät die episodische Handlung in den Hauptstrang eintritt.⁴³ Eine Nebenhandlung, die sich nicht mit der Haupthandlung vereinigt, gilt als fehlerhaft.⁴⁴ In diesem Sinn wird die Figur der Orsina in *EMILIA GALOTTI* von den Kritikern als zu episodisch getadelt;⁴⁶ sie hat ja auch eher eine Funktion auf der ideologischen Ebene (als Kontrast zu Emilia) als auf der Ebene der Handlung. Odoardo könnte auch auf andere Weise zu einem Dolch kommen.

Die Regeln für die Verknüpfung der Episoden mit der Haupthandlung werden immer mit der Wirkung begründet: 1) Die Episoden dürfen nicht zu wichtig werden, weil sonst das Interesse zerteilt wird und dadurch die Wirkung abgeschwächt wird.⁴⁶ 2) Die Episoden dürfen das Gedächtnis des Zuschauers nicht überfordern, dadurch wird die Wirkung ebenfalls abgeschwächt.⁴⁷

2.7.2. Episode II als Schmuck

In einer zweiten Bedeutung, die nach Curtius "zu unsern Zeiten gewöhnlich ist", bedeutet Episode "eine fremde und eingeschobene Begebenheit, die nicht nothwendig zur Haupthandlung gehöret" (S.154). Diese Auffassung scheint die ältere zu sein, Curtius zitiert Heinsius, der die Episode als "Zierrath" bezeichnet.⁴⁸ In diesem Sinn bezeichnet auch Scudery in seinen *OBSERVATIONS* zum *Cm* die Episoden als "amplification de l'intrigue", sie machten "une partie de la beaute d'un Poeme" aus. Die einfachen Handlungen bedürfen ihrer eher als die verwickelten (Gaste, 1898, S.86 f.). Das berühmteste Beispiel einer solchen Episode, welches schon von Scudery getadelt wurde, ist die Liebe der Infantin im *Cm*.⁴⁹ Es ist kennzeichnend für die in den Poetiken der Aristoteles-Tradition vertretene Auffassung über die Handlung, dass man nicht sieht, dass Episoden wie die der Orsina in *EMILIA GALOTTI* oder die der Infantin im *Cm* charakterisierende Funktion haben können.

In der streng kausalen Konzeption der Poetik um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Unterscheidung von notwendigen und episodischen Elementen nur auf die Hand-

lung bezogen. Episoden werden daher meistens abgelehnt. Gerade im Hinblick auf die Figur der Orsina in *EMILIA GALOTTI* verdient aber die Auffassung von Sonnenfels Beachtung, welcher "nothwendig" und "episodisch" in bezug auf die Wirkung definiert: "nothwendig würde alles dasjenige heißen, was zur Erhöhung des Eindrucks, den die Haupthandlung auf den Zuschauer machen soll, das seinige beyträgt: eine Nothwendigkeit also, nicht der Begebenheit überhaupt, sondern der theatralischen, der nach der vollkommensten Wirkung *geordneten* Begebenheit" (1768, S.308).

Wenn man davon ausgeht, dass Lessing gegen Ende seines Dramas die Wirkung steigern musste durch die Darstellung von grossen Leidenschaften, welche in der Figur der Emilia nicht angelegt waren, so musste er, wie er es schon in *MISS SARA SAMPSIN* getan hatte, diese leidenschaftliche Figur, die dem Arsenal des heroischen Dramas entstammt, auftreten lassen, wie ja übrigens auch der Vater dieser Tradition entstammt (s. dazu unten S.192 f.).

Nur bei Sulzer und Heusinger habe ich eine positive Bewertung solcher Episoden gefunden, welche nicht unmittelbar zur Handlung beitragen, wohl aber eine Funktion in bezug auf die Wirkung haben. Ähnlich wie Sonnenfels sieht Sulzer eine Funktion der Episode darin, dass sie die "Hauptvorstellung" unterstützen könne, dass sie sie erläutern könne (1792, Bd.2, S.80 f.). Heusinger schreibt in ähnlicher Weise, Episoden könnten um "einer andern Absicht willen, als der blossen Vollständigkeit wegen" erzählt werden (1797, S.272), und er fügt noch bei, im Drama dienen die Episoden gewöhnlich der Charakterisierung der Personen. Diese Auffassung der Episoden hat sich aber keineswegs durchgesetzt, was sich besonders schön an der Kritik von Schillers Dramen zeigen lässt. Seit dem *WALLENSIEN* heben die Kritiker die episodischen Szenen hervor, deren Funktion auf der ideologischen Ebene sie meist nicht sehen. Im *WALLENSIEN* wird sehr häufig die Bankett-Szene getadelt, oft auch das 'Lager' (Braun/Sch, Bd.3, S.10, S.21; Merkel, 1800, Bd.1, S.778). Auch die Funktion der Montgomery-Szene in der *JUNGFRAU VON ORLEANS* wird bezeichnenderweise nicht gesehen (Braun/Sch, Bd.3, S.202,205,258). Im *WILHELMTELL* wird die Parricida-Szene getadelt oder auch die Berta-Rudenz-Handlung. Die meisten Kritiker finden den ganzen fünften Akt überflüssig. (Braun/Sch, Bd.3, S.380,387,389,403,431).

2.8. Die Auflösung / Katastrophe

Die Verwicklung mündet in die sogenannte Auflösung (denouement) oder Katastrophe.⁵⁰ Die strukturalistisch-semiotische Literaturbetrachtung hat den Blick für die hervorragende Stellung des Endes ebenso wie des Anfangs eines Textes geschärft,⁵¹ und es erstaunt aus dieser Sicht nicht, dass die Poetik des klassischen Dramas eine ganze Reihe von Regeln für die gute Konstruktion des Endes erliess und eine Reihe von Problemen, die sich in diesem Zusammenhang stellten, behandelte. Ich werde die folgenden Probleme aufgreifen:

- 1) Strukturelle Eigenschaften der Auflösung
- 2) Mittel, um die Auflösung herbeizuführen (Peripetie, Wiedererkennung, Zufall, Maschine, Sinnesänderung)
- 3) Vorhersehbarkeit des Endes.

Zwei weitere wichtige Probleme, die mit der Katastrophe zusammenhängen, werde ich in andern Kapiteln behandeln, nämlich das Problem der poetischen Gerechtigkeit und das Problem der Wirkung, die das Ende hervorbringen soll.

2.8.1. Strukturelle Eigenschaften der Auflösung

Curtius gibt im Kommentar Regeln für die Gestaltung der Auflösung, diese finden sich ähnlich in fast allen Poetiken: "Sie muß, 1 durchaus einfach seyn, und zu gleicher Zeit geschehen, sie muß einen nothwendigen Zusammenhang mit der Haupthandlung haben, und sich aus derselben entwickeln. In dem vorhergehenden muß nach dem Ausspruche *Scaligers*, schon der Saame der künftigen Auflösung liegen, aber so verstecket, daß der Zuschauer denselben nicht vorher entdecken kann. (...) 2. Die Auflösung muß so viel möglich am Ende der Tragödie erfolgen. (...) 3. Die Auflösung muß vollständig seyn" (1753, S.274 f.).

Die Auffassung, dass die Auflösung mit der Haupthandlung zusammenhängen müsse und genügend vorbereitet sein müsse, findet sich in dem von mir untersuchten Zeitraum immer. Das bedeutet aber nicht, dass diese Konstruktion in der Praxis immer durchgeführt wird. Die griechische Tragödie, wo die sogenannten Maschinen zur Auflösung eingeführt werden können, gehorcht oft diesen Regeln nicht, was nach Auffassung der Theoretiker zur Überlegenheit moderner Tragödien über die der Alten beiträgt.⁵² Die Forderung nach strenger Verknüpfung von Verwicklung und Auflösung ist eine Konsequenz der oben dargestellten Auffassung des Dramas als streng in bezug auf die Handlung motiviertem Kunstwerk. Dazu gehören insbesondere auch jene Elemente, welche Genette "amorces" nennt und als "simple pierre d'attente" definiert (1972, S.112), nämlich die Einführung von Motiven, die sich später als wichtig für die Auflösung erweisen, die aber vom Zuschauer zunächst gar nicht als solche wahrgenommen werden. Toma evskij bringt für diese Motive das Beispiel des Nagels an der Wand, der, scheinbar bedeutungslos, später dann dem Selbstmord des Helden dient (1965, S.282). Diese von Tom evskij sogenannten kompositorischen Motive waren den Theoretikern wohl bekannt, so braucht Curtius, Scaliger folgend, das Bild des Samens, welcher im vorhergehenden liegen müsse, "aber so verstecket, daß der Zuschauer denselben nicht vorher entdecken kann" (S.274).⁵³ Gerade diese Eigenheit der Konstruktion zeigt, dass auch Dramen nicht nur linear auf das Ende hin gelesen werden, sondern dass der Leser hinterher frühere Motive einordnen muss.

Die Hauptschwierigkeit der Katastrophe besteht denn auch darin, dass sie gut motiviert sein muss, dass sie jedoch vom Zuschauer nicht vorausgesehen werden darf, ja, dass sie, wie Marmontel schreibt, "contre l'attente du spectateur" entstehen müsse (1763, Bd.2, S.156).⁵⁴ Dabei muss man bedenken, dass es die Aufgabe der Verwicklung ist, die

Handlung so anzuordnen, dass man den Ausgang nicht sieht. Auch hierin sieht Marmontel die Überlegenheit der modernen Dichter vor den alten. Die überraschende Katastrophe steht immer im Dienst der Wirkung, die Überraschung verstärkt die Wirkung: "Alors la leon est plus fuppante, moins commune, & par-la plus utile", schreibt Marmontel (1763, Bd.2, S.139).⁶⁵ In eine moderne Terminologie übersetzt heisst das, dass eine verfremdende, gegen die Erwartung des Zuschauers verstossende Darstellung wirkungsvoller ist...eine poetologische Erkenntnis, die die Russischen Formalisten wie Qer i;rt ben. Um die Wirkung der Überraschung zu erzielen, soll man möglichst nahe an as "unnatürliche" herankommen (Sulzer, Bd.1, S.226), sich, wie Marmontel sagt, der "possibles éloignes" bedienen (1787, Bd.10, S.41), d.h. man soll eine Wendung finden, die vom Zuschauer nicht voraussehen, aber doch wahrscheinlich ist.

Die Überraschung in der Katastrophe wurde, soweit ich sehe, zum erstenmal von Diderot angegriffen. Die Stelle wurde bekanntlich von Lessing in der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE übersetzt und von daher verbreitet (Bd.9, S.387; s. unten S.146). Wie Lessing hat sich aber auch Diderot in seinen Dramen doch der überraschenden, vom Zuschauer nicht voraussehbaren Auflösung bedient. Wahrscheinlich hat erst Schiller in seiner MARIA STUART diese Forderung zum erstenmal künstlerisch befriedigend realisiert,⁶⁶ indem bereits an Anfang klar ist, dass Maria auf dem Schafott sterben wird. In der JUNGERAU VON ORLEANS hat er das Mittel der Prophezeiung gewählt, um uns sowohl den Verlauf des Krieges als auch Johannas Ende bekannt zu machen. In der BRAUT VON MESSINA hat er das antike Mittel des Orakels gewählt, wozu ein Rezensent feststellt: "<der Zuschauer> weiß durch die Exposition das Stück im Ganzen voraus",⁶⁷ und er folgert daraus: "<Diese Gattung> hat also auch ein ganz anderes Interesse, als das Interesse <eines> gewöhnlichen modernen Schauspieles" (Braun/Sch, Bd.3, S.304). Diese Folgerung weist auf den engen Zusammenhang von verborgenem Ausgang und Spannungserzeugung hin (s. unten S.144), welcher sich in der Geschichte des Dramas durchgesetzt hat. Schillers Versuche wurden zwar in einzelnen Elementen, jedoch nicht in ihrer ästhetischen Konsequenz nachgeahmt.

Wenn der Ausgang verborgen werden soll, so soll er auf eine gewisse Weise doch auch wieder angekündigt werden, damit der Zuschauer Furcht und Mitleid mit den Personen empfindet, deswegen soll der Dichter "einige dunkle Vermuthungen" des Ausgangs anbringen, wie Sulzer schreibt.⁶⁸ Merkel ist noch deutlicher: "Ein gutes Drama muß uns bei der ersten Scene schon den Ausgang der letzten ahnen lassen; muß diesen Ausgang durch die Anstrengung der Handelnden bald wahrscheinlich, bald unwahrscheinlich machen, ihn jetzt zu nähern, jetzt zu entfernen scheinen: mit einem Worte, es muß uns mit Verwicklungen beschäftigen, deren Auflösung uns als das Ziel des Ganzen immer wichtiger wird" (Braun/Sch, Bd.3, S.20).

Die weiteren Ausführungen von Merkel zeigen, dass in diesem Fall, es handelt sich um WALLENSTEIN, die Ahnung des Endes durch das kulturelle Wissen des Zuschauers vorgegeben ist. Der Autor braucht deshalb keine weiteren Veranstaltungen zu treffen. Im Falle eines erfundenen Stoffes kann das Ende durch Tu und CAS'ungen angekündigt werden, wie es Lessing in MISS SARA SAMPSON und EMILIA GALOTTI getan hat (s. Pestalozzi, 1984). Im allgemeinen hat der Dichter nur wenige Möglichkeiten, im

Rahmen der Wahrscheinlichkeit das Ende anzukündigen. Orakel und Prophezeiungen lassen sich nur in beschränktem Rahmen anwenden.

Einig scheinen sich die Theoretiker darüber, dass die Auflösung nicht vor dem letzten Akt beginnen soll, denn sie soll schnell vor sich gehen, weil sie so die beste Wirkung erreicht. Zur Erhöhung der Spannung können retardierende Elemente eingebaut werden, worüber sich von allen Theoretikern nur Sulzer äussert.⁵⁹

Eine weitere formale Eigenschaft der Auflösung ist, dass sie vollständig sein muss. 'Vollständig' heisst, dass man nicht im Ungewissen gelassen werden darf über das Schicksal der wichtigsten Personen.⁶⁰ Am Ende müssen alle Erwartungen befriedigt sein, alle Sequenzen, die begonnen wurden, müssen abgeschlossen sein, sonst ist der Zuschauer unzufrieden. Es ist bezeichnend für diese Konzeption des Dramas, dass Marmontel schreibt, "qu'on peut supposer l'action commencee, mais qu'on ne peut pas la laisser imparfaite" (1763, Bd.2, S.141). Das Ende ist in dieser Poetik jener Ort, wo sich die Bedeutung des Werks erschliesst, wie es eine auf der Intentionalität des Werks beruhende Interpretationstheorie schon längst erkannt hat. Besonders deutlich ist in dieser Beziehung Sulzer, dessen Ausführungen zugleich den Weg der Interpretation zeigen: "Indem man sich die Theile eines wolgeordneten Werkes nach und nach vorstellt, so merkt man eine gewisse Bestimmung derselben. Man erkennt oder vermuthet eine Absicht, warum sie auf einander folgen. An dem Ende erkennt man die völlige Erreichung der Absicht, zu deren Vollkommenheit nichts mehr hinzugethan werden kann" (Bd.2, S.63).

Diese Konzeption entspricht dem, was U. Eco eine geschlossene Fabel nennt, d.h. eine Fabel, bei der sich der Rezipient am Ende keine Fragen mehr stellt.⁶¹ Dieser Poetik zufolge wird meistens das Ende des Gm getadelt, weil man nicht wisse, ob Chimene und Roderigue heiraten.⁶²

Diese Konzeption liegt auch der Definition der Katastrophe bei Scaliger zugrunde, welche er als "convertio exagitati in tranquillitatem non expectatam" bezeichnet.⁶³ Sulzer spricht von der "Herstellung der Freyheit und Ordnung nach vorhergegangener Verwicklung" (Bd.1, S.224) und vergleicht dies mit der Harmonie nach Dissonanzen in der Musik. Die Herstellung von Freiheit und Ordnung ist allerdings nicht in dem Sinne zu verstehen, wie es das 19. Jahrhundert versteht als Wiederherstellung einer höheren Ordnung, der das Individuum unterlegen ist. Es handelt sich vielmehr um die Freiheit und Ordnung in bezug auf die Verwirrung der Verwicklung. Der Zuschauer wird am Ende beruhigt entlassen: "Das Herz bekommt seyne Ruhe wieder", wie Batteux/Ramler schreiben (! 802, T.2, S.246).

Andererseits soll die Handlung auch nicht länger dauern als die Katastrophe. "Comme il est necessaire que l'action soit complete, il faut aussi n'ajouter rien au-dela, parce que quand l'effet est arrive, l'auditeur ne souhaite plus rien et s'ennuie de tout le reste", schreibt Corneille (Bd.1, S.20). Er führt auch bereits das Standardbeispiel an, nämlich AIAs, wo auch noch das Begräbnis dargestellt wird (vgl. Curtius, 1753, S.134,274).

Es ist bezeichnend für Schillers veränderte Konzeption des Dramas, dass man ihm parallel zum Vorwurf der Episoden, von MARIA STUART an, auch den Vorwurf macht,

seine Dramen endeten nicht an der richtigen Stelle, wodurch die Wirkung geschwächt werde. Mehrere Rezensenten tadeln, dass MARIA STUART nicht mit dem Tod Marias aufhöre (Braun/Sch, Bd.3, S.85,89,119). An WILHEIM TELL wird meistens der ganze fünfte Akt als unnötig empfunden (Braun/Sch, Bd.3, S.380,387,389,392,394,403,431). Der Versuch Schillers, den Zuschauer in ästhetischer Freiheit statt in starkem Affekt zu entlassen, wird von den Rezensenten nicht akzeptiert.

2.8.2. Mittel, die Auflösung herbeizuführen

Aristoteles führt zwei Mittel an, mit deren Hilfe die Katastrophe herbeigeführt werden kann: Peripetie und Wiedererkennung. Sie gelten beide als Bestandteile der komplexen Handlung und als "grand ornement", wie Corneille schreibt (Bd.1, S.42, vgl. Anm. 65).

2.8.2.1. Peripetie

Unter Peripetie versteht man den Wechsel vom Glück ins Unglück oder umgekehrt.⁶⁴ In den Poetiken wird Aristoteles folgend zwischen einfacher und doppelter Peripetie unterschieden. Bei der einfachen Peripetie kommt eine Person ins Unglück, die andere ins Glück.

Obwohl Lessing wie vor ihm schon Curtius der Meinung ist, eine Peripetie gehöre nicht notwendig zur Tragödie,⁶⁵ haben sowohl MISS SARA SAMPSON als auch EMILIA GALOTTI eine solche (s. dazu unten S.189 und S.194). Ein Stück ohne Peripetie müsste die Hauptperson von Anfang an im Zustand des Leidens zeigen. So weit ich sehe, ist dieser Konstruktionstypus nur in der schon erwähnten MARIA STUART realisiert.

2.8.2.2. Wiedererkennung

Das zweite Mittel, die Katastrophe herbeizuführen, ist die sogenannte Erkennung oder Wiedererkennung. Die Wiedererkennung führt meistens eine Peripetie herbei. Marmontel nennt die Vorteile der Wiedererkennung: "Or de toutes les peripeties, la reconnaissance est la plus favorable au *Denouement*, en ce qu'elle y repand tout a coup la lumiere, & renverse en un instant la situation des personnage & l'attente des spectateurs" (1787, Bd.6, S.432). Sie hat also alle jene Tugenden, die eine gute Auflösung auszeichnen: Sie geht auf einmal und schnell vor sich und ist mindestens für die Personen des Stücks, meist auch für den Zuschauer überraschend. Die Wiedererkennung hat zudem den Vorteil, ein ökonomisches Mittel zu sein, indem sie es erlaubt, alle Personen miteinander in Vdng zu bringen, ein Mittel, welches z.B. Lessing in NATHAN DER WEISE in auffälliger Weise benützt hat. Curtius bezeichnet als weiteren Vorteil des Verfahrens, dass es "wunderbar" sei.⁶⁶ Solange das Wunderbare als ästhetisch positiver Wert betrachtet wird, ist die Wiedererkennung ein beliebtes Motiv. Es äussert sich meistens in der Form der unbekanntenen Herkunft der Kinder und es hat etwas Roman-

haftes, was seine Beliebtheit im bürgerlichen Drama und im Schicksalsdrama erklärt. Die Wiedererkennung erfüllt jene Bedingung der idealen Auflösung, zugleich wunderbar und wahrscheinlich zu sein.

Einen weiteren Vorteil des Verfahrens nennt Curtius, die Wiedererkennung kann nach ihm dazu dienen, "dem Zuschauer schreckensvolle Handlungen vorzustellen, und den Helden abscheuliche Handlungen begehen zu lassen, ohne daß er desfalls den Haß des Volkes verdiene", nämlich weil wir Mitleid haben mit dem Sohn, der unwissend seinen Vater tötet (Curtius, 1753, S.I63). In diesem Fall muss aber der Zuschauer die wahre Identität der Personen kennen; die Überraschung bezieht sich dann nur auf die Personen des Stücks und nicht auf den Zuschauer. Umgekehrt kann die Wiedererkennung eine verzweiflungsvolle Situation glücklich lösen; in dieser Weise bedient sich Diderot in seinen beiden Dramen *LE FILS NATUREL* und *LE PERE DE FAMILLE* der Wiedererkennung, die dann mit Überraschung auch für den Zuschauer verbunden ist, der den glücklichen Ausgang nicht zu früh sehen darf.

Bezeichnenderweise spielt die Wiedererkennung bei Corneille und bei Schiller nur eine geringe Rolle. Nach Curtius hat Corneille das Mittel nur im *HERACLIUS*, Schiller nur in der *BRAUT VON MESSINA* verwendet. Beide Autoren verfolgen ein anderes Ziel mit ihren Tragödien, als einfach am Ende Mitleid zu erregen. Corneille schreibt, wenn die Wiedererkennung vor dem Verbrechen vor sich gehe, werde nur ein "sentiment de jouissance" erzeugt, "de voir arriver la chose comme on le souhaitait" (Bd.I, S.42). Werde die Entdeckung nachträglich gemacht, habe das Mitleid keine grosse Ausdehnung, weil das Stück zu Ende ist. Wenn aber jemand gezwungen werde, gegen seinen Nächsten vorzugehen, so erstrecke sich "le combat des passions contre la nature, ou du devoir contre l'amour" über den besten Teil des Stücks (ebenda; vgl. unten S.95), d.h. die Leidenschaften des Zuschauers werden auch über das ganze Stück erregt.

2.8.2.3. Sinnesänderung

Aristoteles nennt als die "unvollkommenste Art" der Auflösung jene, "wenn jemand ein Verbrechen wissentlich begehen will, solches aber nicht vollbringt" (1753, S.30). Die meisten Theoretiker vertreten ebenfalls diese Auffassung, welche, wie die Ausführungen von Curtius zeigen, mit der Forderung nach Motivation zusammenhängt. Eine blosse Sinnesänderung gilt als nicht motiviert und daher wenig kunstvoll: "Da in einem Trauerspiele alles aus nothwendigen und wahrscheinlichen Ursachen entspringt; von dieser Willensänderung aber vorausgesetzt wird, daß sie keinen Grund, außer der Willkühr des Handelnden, habe, so fällt von selbst in die Augen, daß diese Art Handlungen durchaus fehlerhaft sind" (Curtius, 1753, S.210).⁶⁷ Wenn es gelingt, die Willensänderung zu motivieren,⁶⁸ dann könnte sie doch gebraucht werden. Dies kann dadurch geschehen, dass der Handelnde die Grösse seines Verbrechens einsieht, so erwägt Sulzer, dass Cleopätre in Corneilles *RODOGUNE* zu einer Sinnesänderung hätte gebracht werden können, wenn auf dem Höhepunkt der Rache ihre Muttergefühle erwacht wären (Bd.I, S.226).

2.8.2.4. Maschine

Unter 'Maschine' versteht man das Eingreifen höherer Wesen zur Auflösung des Knotens.⁶⁹ Curtius zählt zu den Maschinen auch natürliche Dinge, welche nicht motiviert sind, wie Briefe und Erkennungsmerkmale.⁷⁰ Der Ausdruck wird manchmal so gebraucht, dass er mit dem "Theatercoup" zusammenfällt. Gewöhnlich wird aber unter dem Theatercoup ein zwar überraschendes, aber im Gegensatz zur Maschine nicht übernatürliches Ereignis verstanden.⁷¹ Beide Mittel haben den Vorteil, die Katastrophe rasch und überraschend herbeizuführen, sie haben aber den grossen Nachteil der fehlenden kompositorischen Motivation, weshalb sie auch im Trivialdrama so verbreitet sind.

Die fehlende kompositorische Motivation ist denn auch der Grund für deren Ablehnung in der modernen Tragödie.⁷² So hat Racine im Gegensatz zu Euripides bei seiner IPHIGENIE auf das Mittel der Maschine verzichtet, was seinen Schluss um so vieles besser macht.⁷³ Nach übereinstimmender Auffassung können Maschinen nur in der Oper und im Epos gebraucht werden, denn in diesen beiden Gattungen sind wunderbare Elemente zugelassen.⁷⁴

Immerhin darf man nicht vergessen, dass Voltaire in der SEMIRAMIS ein Gespenst auftreten lässt, um einen Inzest zu verhindern. Dieses Beispiel führt denn auch Marmontel an, um zu sagen, man müsse die Maschinen nicht ganz verwerfen, wenn sie nur zu den Sitten des Stücks passten.⁷⁵ Die Maschinen haben durch ihre Beziehung zum Wunderbaren poetische Qualität, die aber auf der andern Seite ständig von der fehlenden Motivation bedroht wird.

Bei Sulzer findet sich endlich noch ein Argument, das kennzeichnend ist für die Poetik meines Zeitraums: da die Maschine ein nicht-rationales und damit nicht gesetzmässiges Instrument ist, ist sie nicht geeignet, die Veränderungen zu zeigen, die durch "grosse Tugenden, oder Laster" bewirkt werden (Bd.3, S.365).

Der Theatercoup ist der Ersatz der Maschine im bürgerlichen Drama, denn er ist ja ein natürliches, wenn auch überraschendes Mittel. Er wird vor allem in der Praxis häufig gebraucht und trägt offenbar zum Erfolg der Stücke bei.⁷⁶ Kennzeichnend ist die Haltung von Diderot, der im FILS NATUREL den Theatercoup verwendet, ihn in der Theorie aber ablehnt.⁷⁷

Der Theatercoup hat meistens, da er natürlich und überraschend sein muss, die Struktur 'kleine Ursache - grosse Wirkung'. So hat schon Lessing darauf aufmerksam gemacht, dass das tragische Ende der ZELMIRE von De Belloy dadurch herbeigeführt wird, dass ein Brief zu spät abgegeben wird und dass eine Person der andern den Rücken zukehrt.

2.9. Exposition

Aristoteles, der nur den Begriff des Prologs kennt, sagt nicht, welche Eigenschaften dieser haben soll.⁷⁸ Curtius setzt den Prolog ganz selbstverständlich mit der Exposition

gleich. Die Exposition befindet sich gewissermassen ausserhalb der Handlung, wenn in ihr auch, wie Curtius sagt, der Samen der Handlung liegen soll.⁷⁹

Der Exposition kommen drei Funktionen zu

- 1) Sie muss dem Zuschauer die für das Stück notwendigen Informationen liefern, insbesondere müssen die Hauptcharaktere, ihre Interessen, Zeit und Ort vorgestellt werden.⁸⁰
- 2) Sie hat die Funktion, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu erregen, so dass dieser sich für das Dargestellte interessiert, das heisst, es muss dem Zuschauer das Gefühl vermittelt werden, einer wichtigen Handlung beizuwohnen.⁸¹
- 3) Sie muss den Zuschauer so lenken, dass er die nachfolgende Handlung auf die Weise wahrnimmt, wie es der Autor wünscht, damit er seiner Wirkung sicher ist.⁸² Diese Forderung ist typisch für die hier zu behandelnde Dramenkonzeption, die einen gut informierten Zuschauer voraussetzt, einen Zuschauer aber auch, welchem kein Interpretationsspielraum gelassen wird.

Diese Funktionen verknüpfen sich mit poetologischen Anforderungen: die Exposition soll zugleich kurz und informativ sein, sie soll am Anfang stehen, aber doch auf wahrscheinliche Weise vor sich gehen; sie soll die Aufmerksamkeit des Zuschauers erregen, aber doch nicht so sehr, dass keine Steigerung mehr möglich ist,⁸³ sie soll die Voraussetzungen der nachfolgenden Handlung geben, jedoch ohne den Ausgang zu verraten.

Um allen diesen Anforderungen gerecht zu werden, hat man eine Reihe von Kunstgriffen entwickelt. Der früheste und berühmteste Kunstgriff ist die Person des Vertrauten im klassischen Drama. Dieses Verfahren hat den Vorteil, dass gleich am Anfang die ganzen Voraussetzungen dargelegt werden können und zwar durch die Hauptperson selbst.⁸⁴ Wenn der Gegenstand des Gesprächs ein wichtiger ist, wird auch das Interesse des Zuschauers erweckt. La Motte, der dem Verfahren kritisch gegenübersteht, zieht es dem Monolog vor, der völlig gegen die Natur sei.⁸⁵ Damit das Gespräch zwischen der Hauptperson und ihrem Vertrauten nicht unwahrscheinlich wirkt, dürfen dem Vertrauten nicht Dinge erzählt werden, die er eigentlich wissen könnte. Corneille tut sich in seiner *MEDEE* etwas darauf zugute, dass er den Vertrauten Pollux in Asien leben liess und dass dieser daher nicht wusste, was in Griechenland vorgegangen ist.⁸⁶ Racine hat dieses Mittel im *BAIAZET* angewendet, wo der Vertraute Osmin von einer Reise zurückkehrt, Nachrichten mitbringt und selbst unterrichtet werden muss, weshalb diese Exposition von L. Racine als vorbildlich gelobt wird (1808, S.257).

Im 17. Jahrhundert ist das Verfahren mit den Vertrauten, soviel ich sehe, nie in Frage gestellt worden. Gewisse Unwahrscheinlichkeiten nahm man offenbar in Kauf für den Vorteil der Informationsvermittlung an den Zuschauer am Anfang des Stücks. Die Kritik an den Vertrauten ist im Zusammenhang zu sehen mit einer Poetik des Dramas, welche die Kunstgriffe vertuschen will.⁸⁷ Sie tritt zur gleichen Zeit auf wie die Forderung nach Prosa statt Versen. Die Exposition mit den Vertrauten wirkt künstlich und kalt. Man kann die Künstlichkeit der Exposition vertuschen, indem man schon hier die Handlung beginnen lässt und damit das Interesse des Zuschauers weckt.⁸⁸ In seinen

Überlegungen zu den Eigenheiten von Drama und Epos schreibt Goethe an Schiller: "die Exposition <macht> dem Dramatiker viel zu schaffen, weil man von ihm ein ewiges Fortschreiten fordert, und ich würde das den besten dramatischen Stoff nennen, wo die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.322).

Diderot bringt die Idee auf, die Exposition müsse nicht am Anfang stehen, sie könne über das ganze Stück verteilt sein und erst mit diesem enden.⁸⁹

Steht die Exposition am Anfang, soll sie nicht zu lange dauern, dieser Forderung kann man leicht nachkommen, wenn man einen bekannten Stoff wählt, von dem man beim Zuschauer ein gewisses Wissen voraussetzen kann.⁹⁰

Im Zusammenhang mit der Exposition ist eine immer wieder behandelte Frage, ob die Hauptpersonen alle im ersten Akt auftreten müssen. Corneille glaubt, als erster diese Forderung gestellt zu haben, von der er sagt, sie sei "assez severe": der erste Akt müsse "contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour l'action principale que pour les episodiques, en sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants qui ne soit connu par ce premier, ou du moins appelle par quelqu'un qui y aura ete introduit" (Bd.1, S.27).⁹¹ Voltaire bestätigt in seinem Kommentar das Sinnvolle dieser Regel. Uns braucht hier weniger die Begründung dafür zu interessieren als jenes der Regel zugrunde liegende ästhetische Prinzip der sogenannten kompositorischen Motivation, welches sich schon bei andern strukturellen Eigenheiten dieses Dramentyps zeigte.

In der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts sind vor allem die Expositionen in GÖTZ VON BERUCHINGEN und EMILIA GALOTTI berühmt. Beide Dichter bedienen sich der indirekten Exposition der Hauptperson, auf die dadurch das Interesse des Zuschauers in besonderer Weise gelenkt wird. Sehr kunstvoll ist auch die Exposition in der JUNGRAU VON ORLEANS, wo Johanna zwar auf der Bühne anwesend ist, wo aber über sie gesprochen wird, ohne dass sie selbst etwas sagt, bis ihr Bertrand den Helm bringt; so wird ihre Besonderheit herausgestrichen. Alle diese Expositionen verwenden den wertenden Kommentar der andern Figuren zum Charakterisieren der Hauptperson, ein sehr effektvolles Mittel.

2.10. Einteilung in Akte und Szenen

2.10.1. Einteilung in Akte

Die meisten Poetiken befassen sich auch mit dem Problem, wie die einzelnen Teile der Handlung auf die einzelnen Akte zu verteilen sind. Das Problem besteht darin, die drei von Aristoteles aufgestellten Teile (Exposition, Verwicklung und Katastrophe)⁹² auf fünf Akte zu verteilen. Die gängige Verteilung ist: erster Akt: Exposition, zweiter bis vierter Akt: Verwicklung, fünfter Akt: Katastrophe. Diese Aufteilung findet sich bereits bei Vossius, dessen Auffassung Marmontel wiedergibt: "Vossius, en marquant la division d'une piece de théâtre en cinq actes, nous dit que dans le premier on expose, que dans le second on developpe l'intrigue, que le troisieme doit etre rempli d'incidens qui forment le noeud, que le quatrieme prepare les moyens du denouement, auquel le cinquieme doit etre uniquement employe" (I 787, Bd.5, S.38).⁹³

Mehr als fünf Akte scheinen nach Auffassung der Theoretiker das Fassungsvermögen des Zuschauers zu übersteigen;⁹⁴ andererseits erlauben die fünf Akte die richtige Ausdehnung der Handlung. So schreibt Marmontel: "Quand le sujet peut les fournir, cinq actes donnent a l'action une etendue avantageuse. (...) L'action de la Tragedie semble preferer la division en cinq actes a cause de sa majeste, des grands ressorts qu'elle veut pouvoir faire agir" (1787, Bd.5, S.44).⁹⁵

Es gibt zwar im 18. Jahrhundert Versuche mit mehr als fünftaktigen Dramen. Mercier bezeichnet die Regel der fünf Akte als "lächerliches Gesetz" (1776, S.334) und empfiehlt, Stücke von vier, zwei oder sechs Akten zu machen (1776, S.336). Solche Empfehlungen und Versuche setzen sich aber nicht durch, und man muss nur daran denken, welche Mühe Schiller mit dem Wallenstein-Stoff hatte, bis er sich zur Trilogie entschloss, um zu sehen, dass diese Regel offensichtlich nicht jeder Willkür entbehrt, auch wenn es mir im Augenblick nicht gelingt, andere Gründe für ihre Einhaltung anzugeben als jene der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers. Dabei muss man bedenken, dass auch die Länge der Akte, etwa 300 Verse, mit der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers begründet wird.⁹⁶ Schliesslich wird die Aufteilung in Akte überhaupt mit der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers begründet: "Die Natur selbst war es, wie ich glaube," - schreibt Curtius - "die die Griechen lehrete, daß das Trauerspiel in Theile müsse unterschieden werden; eben diese aber hat auch den Lateiner unterrichtet. Das menschliche Gemüth ist nicht zu einer beständigen Aufmerksamkeit auf einerley Sache gemacht, es wird müde, wenn es zu stark angestrengt wird" (1753, S.168).⁹⁷

Diese Rücksicht auf den Zuschauer wird erst mit der Aufteilung in Lesedrama (s. S. 51 ff.) und aufführbares Drama aufgegeben, erst zu diesem Zeitpunkt nehmen die Dramen einen grösseren Umfang an. Die Kritik der Aufführungen von Schillers WALLENSTEIN zeigt, dass die Aufführung solcher Teile eines Dramas ästhetisch als nicht befriedigend empfunden wurde.⁹⁸

Diese scheinbar äusserlichen Gründe der Rücksichtnahme auf die Zuschauer führen keineswegs zu einer willkürlichen Aufteilung. Alle Poetiken betonen im Gegenteil, dass der Aktwechsel motiviert sein müsse.

Für alle Poetiken steht fest, dass die Akte eine gewisse Einheit haben müssen und dass der Aktwechsel nicht willkürlich sein darf: "Weil aber, nach den Gesetzen so wohl der Kunstrichter, als der Vernunft selbst, keine Person ohne Ursache auf das Theater kommen, noch abgehen, noch weniger aber die ganze Bühne ohne hinreichenden Grund leer gelassen werden soll, so fließt hieraus von selbst, daß (...) die Aufzüge (...) nicht von der Willkühr des Dichters, sondern von der Beschaffenheit der Materie abhängen, und sowohl die Länge, als den Inhalt der Theile, einer dramatischen Fabel bestimmen müssen" (Curtius, 1753, S.168 f.).⁹⁹ Der Aktschluss ist der einzige Zeitpunkt, an dem die Bühne leer sein darf, die Leere muss aber motiviert sein. Ein Aktwechsel darf demnach nur eintreten:

- 1) wenn man Zeit verstreichen lassen muss,
- 2) wenn die Personen nicht länger am Ort der Handlung bleiben können,
- 3) wenn man den Ort wechseln muss.¹⁰⁰

Nach diesen Regeln darf der neue Akt nicht dort beginnen, wo der vorhergehende aufgehört hat, weil sonst der Aktwechsel nicht motiviert wäre.¹⁰¹ Um durch die Pause das Interesse des Zuschauers nicht abfallen zu lassen, muss die Fortsetzung der Handlung angekündigt werden. Fest steht jedenfalls, dass im Interesse des Fortschreitens der Handlung am Ende jedes Aktes die Erwartung des Zuschauers aufrechterhalten werden muss: "Le poete aura rempli sa tâche", schreibt Diderot, "s'il m'a laisse dans l'attente de quelque grand evenement, et si l'action qui doit remplir son entracte excite ma curiosite, et fortifie l'impression que j'ai preconue. Car, il ne s'agit pas d'elever dans mon âme differents mouvements, mais d'y conserver celui qui y regne, et de l'accroitre sans cesse" (Bd.10, S.385).

Diese stetige Steigerung des Interesses bedingt eine Beschleunigung auf das Ende hin, weswegen Batteux/Ramler sagen, zwischen dem vierten und dem fünften Akt dürfe kein zu grosser Zwischenraum sein, hier soll alles auf das Ende zueilen.¹⁰² Eine Konzeption, der Schiller in WALLENSIEN z.B. nicht mehr nachkommen wird, wo man denn auch den verzögerten Schluss tadelt (Braun/Sch, Bd.3, S.82). Schiller weicht seit dem WALLENSIEN immer wieder von den Normen des klassischen Dramas ab, die er in seinen theoretischen Überlegungen selbst als solche erkannte. Diese Abweichungen entsprechen einem neuen Wirkungsideal, nach welchem die stärkste Wirkung nicht auf den Schluss konzentriert ist (s. unten S.124 ff.).

Trotz Schillers Abweichungen hängen diese scheinbar äusserlichen Regeln aufs engste mit der Dramenkonzeption zusammen, welche, wie Schiller sagt, auf die Folge und das Ende hin konzentriert ist. Die Dramenkonzeption bedingt diese Regeln.

2.10.2. Einteilung in Szenen

Über die Anzahl der Szenen, welche ein Akt enthalten soll, machen die meisten Poetiken keine Angaben.¹⁰³ Eine neue Szene ergibt sich, wenn eine neue Person auftritt, oft auch, wenn eine Person abtritt. Da die Bühne innerhalb eines Aktes nie leer sein darf, können nie alle Personen abtreten, dadurch entsteht die sogenannte "liaison des scenes" oder "Verbindung der Auftritte", in der Terminologie von Ramler. Diese Regel der Szenenverknüpfung ist keineswegs äusserlich, wie man meinen könnte, sie ist vielmehr die Vorbedingung für die Kontinuität der Empfindungen, welche die für diesen Dramentyp kennzeichnende Illusion hervorbringen.

Die Szenenverbindung wird dadurch erreicht, dass das Auf- und Abtreten der Personen motiviert wird.¹⁰⁴ Lessing kommentiert die Regel: "Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kömmt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist" (Bd.9, S.376).

Schon Hedelin hat eine Reihe von Verfahren aufgezählt, welche der Szenenverbindung dienen und welche immer wieder verwendet werden:

- 1) eine Person bleibt auf der Bühne;
- 2) eine Person kommt auf die Bühne, um jene Person zu suchen, die eben weggegangen ist;

- 3) eine Person kommt auf die Bühne, weil sie dort Lärm gehört hat;
- 4) eine Person kommt unmittelbar nach dem Weggehen der andern auf die Bühne, wobei der Zeitpunkt motiviert sein muss.¹⁰⁵

Das motivierte Auftreten der Personen, gegen welches oft gefehlt werde, wie Voltaire und Lessing feststellen, hat nicht nur die Funktion der Illusionserzeugung, sondern auch jene, Wahrscheinlichkeit zu erzeugen, den Kunstgriff zu vertuschen, dass man die Person zu einer bestimmten Zeit auf der Bühne braucht.¹⁰⁶ Es ist darum kein Zufall, dass Lessing sich in *Miss SARA SAMPSON* um eine genaue Szenenverknüpfung bemüht. Keine Person verlässt die Bühne, ohne dass man wüsste, wohin sie geht, keine Hauptperson tritt auf, ohne dass man wüsste warum. Lessing hat auch zum erstenmal zu jenem Mittel gegriffen, welches die Zusammenführung der Personen erleichtert, nämlich das Wirtshaus, ein im Roman beliebtes Mittel. Wenn eine Person das Wirtshaus verlässt, schaltet Lessing eine Szene dazwischen, welche es der Person erlaubt, den Weg zurückzulegen. So befinden wir uns in 11,1 bei Marwood, Mellefont ist aber noch nicht da.

Mit dem Streben nach Wahrscheinlichkeit hängt zusammen, dass die meisten Poetiken die Auffassung vertreten, eine Person könne in einem Akt nur einmal auf die Bühne kommen. Wenn nämlich angenommen wird, sie sei abgetreten, um an einem andern Ort etwas zu tun, kann sie nicht so schnell wieder auf der Bühne sein bei einer Konzeption, welche die Übereinstimmung von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung annimmt (s. unten S.40 f.).

So argumentiert Hedelin, in der Komödie, wo die Personen Nachbarn seien, könnten sie mehrmals in einem Akt auftreten, jedoch nicht in der Tragödie, wo es um grosse Angelegenheiten gehe, welche sich nur durch langsame Mittel realisieren liessen.¹⁰⁷ Von diesem Gesichtspunkt aus kann man verstehen, dass Diderot für das bürgerliche Drama die Meinung vertritt, die Personen könnten mehrmals in selben Akt auftreten.¹⁰⁸

Die Szenenverbindung wird erst in jenen Dramen aufgegeben, die auf die Kontinuität verzichten und bei denen die Szenen selbständiger sind und damit vom Standpunkt der Handlung aus auch vertauscht werden könnten. Das erste Beispiel für eine solche Dramenkonzeption ist wohl der *GÖTZ VON BERLICHINGEN*, wo die Inkohärenz häufig durch auffällige Nichtverknüpfung der Szenen noch unterstrichen wird (S. dazu unten S.233 f.).

2.11. Einheit und Grösse der Handlung

Von allen Normen der dramatischen Komposition ist die Einheit der Handlung für meinen Untersuchungszeitraum immer unbestritten.¹⁰⁹ Sie gilt als eine auf der Natur bzw. dem Verstand beruhende Regel. Um die Diskussion über die drei Einheiten besser zu verstehen, muss man sich den Stellenwert des Konzepts der Einheit im 18. Jahrhundert klar machen.

2.11.1. Exkurs zum Begriff der Einheit

Der Begriff der Einheit ist im 18. Jahrhundert ein grundlegender Begriff und zwar, wie die Konzepte Einheit der Absicht und Einheit des Interesses zeigen, in produktionsästhetischer wie in rezeptionsästhetischer Hinsicht.¹¹⁰ Sulzer schreibt: "Also ist die Einheit der Grund der Vollkommenheit und der Schönheit" (Bd.2, S.26).¹¹¹ Wichtig für die Poetik meines Untersuchungszeitraums ist, dass die Einheit für den Rezipienten unmittelbar erkennbar ist. So schreibt Sulzer: "Aber, wo wir uns gar keinen Begriff von Einheit machen können, wo wir gar nicht fühlen, wie das Mannigfaltige, das wir sehen, sich zusammen schickt, da können uns einzelne Theile gefallen, aber der ganze Gegenstand kann kein Wolgefallen in uns erweken" (Bd.2, S.27).¹¹²

Der Gesichtspunkt der Einheit und der damit verbundene Gesichtspunkt der Intentionalität ist ja auch ein grundlegendes Konzept der Ästhetik des Prager Strukturalismus. Während die Ebene, auf der sich die Einheit realisiert, in der Ästhetik des Prager Strukturalismus eine immer wieder andere sein kann und sich manchmal nur dem Interpreten erschliesst, liegt im 18. Jahrhundert die Einheit meistens auf der Ebene der kausal-chronologischen Verknüpfung.¹¹³ Die Einheit muss dem Rezipienten unmittelbar erkennbar sein. Ein Stück wie der GÖTZ verwirrte die Zuschauer wegen des Mangels an Einheit (s. unten S.58 f.), das heisst, der Zuschauer weiss nicht, wie er die einzelnen Elemente einordnen muss. Dieser Auffassung entspricht die Forderung, dass der Rezipient über die Bedeutung einzelner Elemente nicht im ungewissen bleiben darf, er muss die Einheit des Ganzen erkennen, auch wenn dies eventuell erst am Schluss der Fall ist, von daher auch die Wichtigkeit der guten Information des Zuschauers im Drama (s. unten S.136 f.). Deutlich äussert sich Sulzer darüber: "Endlich gehört auch zur Vollständigkeit der Handlung, daß man den ganzen Verlauf der Sachen erfahre, und über keinen Umstand in Ungewißheit bleibe, woher er gekommen oder was er in der Sache verändert habe; daß man den völligen Zusammenhang der Sachen erkenne, und daß keine Wirkung vorkomme, deren Ursache verborgen geblieben. Denn sonst würde unser Urtheil über die Sachen ungewiß, und wir würden in zerstreute Zweifel gerathen" (Bd.4, S.563).¹¹⁴

Neben der Einheit der Handlung, die diese übergeordnete Einheit gewährleistet, ist auch der Charakter ein Integrationsmoment.¹¹⁵ Deshalb wird immer wieder betont, der Charakter dürfe sich im Laufe des Stücks nicht verändern, er müsse eins bleiben mit sich, und die Handlung müsse sich aus der Anlage der Charaktere entwickeln. Wenn in einem Drama verschiedene Seiten eines Charakters entwickelt werden, kann dies auch eine Einheit schaffen.

In diesem Kontext müssen auch die Regeln von der Einheit des Orts und der Zeit gesehen werden, die wir heute allzu leichtfertig als überflüssig empfinden. Schon Corneille betonte, die Regel von der Einheit der Zeit müsste abgelehnt werden, "si eile n'etait fondee que sur l'autorite d'Aristote; mais ce qui la doit faire accepter, c'est la raison naturelle qui lui sert d'appui" (Bd.1, S.64).¹¹⁶ Sulzer sieht in der Einheit von Ort und Zeit eine Unterstützung der Einheit der Handlung.¹¹⁷ Schliesslich dient die Beachtung der Regel von den drei Einheiten der erstrebenswerten Einfachheit der Stücke.

Aus allen diesen Äusserungen geht hervor, dass die Regel von den drei Einheiten aufs engste mit der klassischen Dramenkonzeption zusammenhängt.

2.11.2. Bedingungen der Einheit der Handlung

Aristoteles formuliert sehr allgemein: "Die Theile der Begebenheiten müssen so in einander geschlungen seyn, daß, durch Veränderung und Weglassung eines Stückes, das Ganze verändert und vernichtet werde" (1753, S.18).

Die Poetiken versuchen in der Folge, verschiedene Bedingungen für die Einheit der Handlung aufzustellen. Die Mehrheit scheint sich für die *Einheit der Absicht* zu entscheiden. So schreibt Curtius: "Der Knoten überhaupt muß eine Einheit haben. Er muß aus einer Quelle entspringen, und eine Absicht zum Endzwecke haben" (1753, S.272).¹¹⁸ Engel greift diese Auffassung an und sagt, eine Person könne ihre Absicht ändern, so dass man "diese Verwandlung zwar aus Einem Charakter wird erklären, aber nicht unter Eine Hauptabsicht wird bringen können". Er schlägt darum vor, die "Einheit der Handlung" als "Einheit der hervorgebrachten Veränderung" zu definieren (1774, S.194), was letztlich darauf hinausläuft, dass alle Elemente kausal zusammenhängen.

Curtius gibt als weitere Bedingung für die Einheit der Handlung die *Einheit der Hauptperson* an, diese besteht darin, dass es nur eine Hauptperson geben darf,¹¹⁹ auf welche sich das ganze Geschehen bezieht. Wirkungsästhetisch wird die Einheit der Handlung mit der *Einheit des Interesses* begründet. Man betrachtet im allgemeinen La Motte als Erfinder dieser Konzeption, der schreibt: "l'unité d'intérêt (...) est la vraie source de l'émotion continue" (1859, S.449). Mercier nimmt diesen Gedanken auf und führt ihn aus: "<Die Einheit des Interesses> ist es, die den Zuschauer anzieht, die seine ganze Seele in Erwartung setzt, und die, indem sie ihm keine Zerstreung erlaubt, alle seine Gedanken auf einen einzigen Punkt konzentriert. (...) Alles trifft als denn zusammen die Täuschung zu begünstigen, sie vollständig und dauerhaft zu machen. (...) Dasjenige <Drama>, worinn alles auf einen und den nemlichen Zweck losarbeiten wird, wo die Handlung nur Eine seyn wird, wird uns rühren uns im Innersten der Seele erschüttern, und wider Willen Thränen erpressen" (1776, S. 195). Das Zitat von Mercier belegt, dass Voltaire recht hatte, wenn er La Motte vorwarf, dass die Einheit des Interesses mit der Einheit der Handlung zusammenfalle;¹²⁰ der Unterschied stammt nur von der produktionsästhetischen bzw. wirkungsästhetischen Betrachtungsweise her.

Nach der Auffassung der Zeit wird die Wirkung geschwächt, wenn sich das Interesse des Zuschauers auf zwei Handlungen verteilt,¹²¹ weil er sich nicht für zwei gleich stark interessieren könne, dies übersteige die Kapazität des menschlichen Geistes.¹²² Die Einheit der Handlung ist die Bedingung für die spezifische Wirkung des Dramas.

2.11.3. Vollständigkeit der Handlung

Die Konzeption der Vollständigkeit der Handlung geht auf Aristoteles zurück, der das Trauerspiel als "die Nachahmung einer ernsthaften, vollständigen, und eine Größe

habenden Handlung" definiert (1753, S.11). Vollständig ist etwas, wenn es "aus einem Anfange, Mittel und Ende besteht", wie Aristoteles feststellt (S.16) und wie es fast alle Poetiken wiederholen.¹²³ Manchmal fällt die Definition der Vollständigkeit der Handlung mit jener der Einheit der Handlung zusammen.¹²⁴

Das Konzept der Vollständigkeit spielt eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit der Rezeptionslenkung. Vollständigkeit heisst nämlich auch, dass der Zuschauer genügend Information erhält.

In seinem Aufsatz UEBER DIE TRAGISCHE KUNST betont Schiller, dass die Vollständigkeit allein die für die Wirkung einer Tragödie unerlässliche Teilnahme des Zuschauers an der Handlung sichert (Bd.20, S.165; vgl. unten S.136). Das Konzept der Vollständigkeit der Handlung ist kennzeichnend für eine Dramenkonzeption, bei der auch in bezug auf die Wirkung nichts dem Zufall überlassen wird, bei der dem Zuschauer keine Gelegenheit zum Abschweifen gegeben wird.

2.11.4. Kontinuität der Handlung

Einheit, Vollständigkeit und Kontinuität der Handlung hängen zusammen. Hedelin sagt: "c'est que l'action ne seroit pas une, si elle n'etoit continue" (1715, S.80).¹²⁵ Die Konzeption des Fortschreitens der Handlung hängt aufs engste mit der Absicht der ununterbrochenen Illusion zusammen, welche die Voraussetzung für die beabsichtigte Wirkung ist. In diesem Sinn schreibt Nicolai: "Es ist ferner nöthig, daß eine tragische Handlung ununterbrochen *fortdaure*, und es bedarf keines Beweises, daß wenn eine Handlung unterbrochen werde, auch zugleich unsere Aufmerksamkeit und folglich der Antheil, den wir an dem Trauerspiele nehmen unterbrochen werde" (1757, S.13 f.).

Die Kontinuität der Handlung garantiert endlich auch jene Spannung auf das Ende hin, welche diesen Dramentyp kennzeichnet: Schon Corneille bemerkte, man müsse den Zuschauer "dans une agreable suspension" erhalten, "pour rendre l'action continue". Konkret kann man das bewerkstelligen, indem man das Stück so anordnet, "que chaque acte laisse une attente de quelque chose qui se doit faire dans celui qui le suit" (Bd.1, S.57). Lessing findet den HERCULES FURENS des Seneca um so viel besser als denjenigen des Euripides, als Seneca den Stillstand der Handlung nach dem 3. Akt vermeidet, indem er den Zuschauer von Anfang an den Entschluss der Juno wissen lässt.¹²⁶

Der Zusammenhang von geschlossener Fabel im Sinne Ecos, von Einheit, Vollständigkeit der Handlung und Kontinuität zeigt sich auch, wenn man gewissermassen die Gegenprobe macht. Der GÖTZ VON BERLICHINGEN, dessen Komposition, wie ich unten zeige, auf dem Prinzip der Diskontinuität beruht, zeigt mehrere voneinander unabhängige Handlungen, welche abgesehen von Adelheids Intrige auch nicht auf ein Endziel hin angeordnet sind. Es herrscht in diesem Drama vielmehr das Prinzip von Kontrast und Parallelität.

2.11.5. Umfang der Handlung

Der richtige Umfang der Handlung wird schon von Aristoteles als Bestandteil der Tragödiendefinition gebraucht (Kap. III2 und 3). Aristoteles bestimmt die sogenannte Grösse der Handlung mit der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers: "So wie nun die Grösse der Körper und lebendigen Geschöpfe, mit einem Blicke, muß übersehen werden können, so muß auch die Länge der Fabeln, durch das Gedächtniß, können behalten werden" (1753, S.17). Dieses Argument wird immer wieder aufgenommen. Marmontel zitiert Tasso, der sagt: "la memoire est juge de la grandeur du Poeme, comme l'oeil est juge de la grandeur des corps", was Marmontel kommentiert: "Il faut donc que l'esprit la saisisse a-la-fois, & que la memoire l'embrace" (1763, Bd.2, S.140). In der Diskussion um die Ausdehnung des Cm argumentiert die Academie gegen Scudery ebenfalls mit der Gedächtnisleistung. Scudery hätte zeigen müssen, dass der Cm "comprend plus d'actions que l'esprit n'en peut garder d'une veue" (Gaste, 1898, S.370).

Diese auf den Rezipienten bezogene Auffassung des Umfangs der Handlung hat natürlich Auswirkungen auf die Stoffwahl. Damit das Gedächtnis des Rezipienten nicht überfordert wird, dürfen auch nicht zu verschiedene und zu viele Abenteuer dargestellt werden.¹²⁷ Es wird unten zu zeigen sein, dass in dem Augenblick, wo der Stoff in Falle des Geschichtsdramas ausgedehnter wird, eine andere Konzeption des Dramas mit andern Wirkungsabsichten entsteht (s. S.233).

Obwohl man immer wieder diesen rezeptionsästhetischen Gesichtspunkt anführte, versuchte man doch die Grösse der Handlung formal zu bestimmen. Scudery hat, sich fälschlich auf Aristoteles berufend, den Umfang auf "cette espace de temps qu'on voit qu'enferment deux Soleils" beschränkt (Gaste, 1898, S.78). Diese Begründung wird auch von andern Theoretikern angeführt (s. unten S41).

Eine andere Gruppe von Interpreten versucht die Verszahl festzulegen. Hedelin stellt fest, dass die Anzahl von 1500 Versen richtig sei, wenn man darüber hinausgehe, seien die Zuschauer überfordert, wenn man darunter bleibe, seien sie enttäuscht.¹²⁸ Curtius gibt als Regel 1500 bis 1800 Verse an.¹²⁹ Sulzer stellt fest, dass ein Schauspiel nicht über drei Stunden dauern dürfe, sonst würde es den Zuschauer ermüden (Bd.4, S.564), woraus er den Umfang der Handlung ableitet: Sie soll "ohne Zwang" in dieser Zeit vorgestellt werden können.

Soll die Handlung nicht zu kompliziert und zu umfangreich sein, so soll sie auf der andern Seite auch nicht zu kurz sein. Es gibt eine strukturelle Begründung dafür: man braucht eine gewisse Ausdehnung, um die allmähliche Entwicklung der Handlung darzustellen.¹³⁰ Die andern Begründungen sind wirkungsästhetischer Art. Nach Marmontel dürfen Ursache und Wirkung nicht zu nahe beieinander liegen, weil sonst der Effekt des Staunens nicht erreicht wird, welcher durch eine entfernte Beziehung von Ursache und Wirkung entsteht.¹³¹ Zudem braucht die Seele des Zuschauers eine gewisse Zeit, um mit den Personen zu sympathisieren und Mitleid zu fühlen. Diese Überlegungen sind auch darum interessant, weil die Trivilliteratur dazu neigt, Ursache und Wirkung rasch aufeinanderfolgen zu lassen, wodurch sie einen schnellen Effekt erreicht, aber eben nicht die vom Drama angestrebte Graduierung der Wirkung.

Ein mit dem Umfang der Handlung zusammenhängendes Problem ist jenes, wo die Handlung beginnen soll. Die Poetiken sind sich darin einig, dass man möglichst nahe beim Schluss beginnen soll, denn so kann man alle Bedingungen einer guten Konstruktion der Handlung erfüllen: Stetigkeit und Raschheit der Entwicklung, welche die Spannung auf das Ende hin gewährleistet, die Wahrscheinlichkeit, dass die Ereignisse in der kurzen Zeit vorkommen. Schon Hedelin empfahl dem Dichter, nachdem er seinen Stoff ausgewählt habe, "de prendre l'Action qu'il veut mettre sur le Theatre a son dernier point, & s'il faut ainsi dire, a son dernier moment" {1715, S.206}.¹³² Marmontel schreibt im gleichen Sinn: "C'est mme une regle prescrite de rapprocher, autant qu'il est possible, les deux extremités de la fable, afin que l'interet soit plus vif, & le mouvement plus rapide" {1763, Bd.2, S.141}.

Als Gegenbeispiel kann wiederum das Geschichtsdrama dienen, das ein ganzes Leben darstellt und dem diese Art von auf die Handlung ausgerichtetem Interesse ebenso fehlt, wie die rasche Bewegung, diese kann allenfalls in einzelnen Szenen stattfinden, aber nie im Ganzen des Stücks.

2.12. Einheit der Zeit

Die Regel von der Einheit der Zeit hängt damit zusammen, dass das Drama die Tendenz hat, dargestellte Zeit und Zeit der Darstellung¹³³ einander bis zur Übereinstimmung anzunähern. Batteux/Ramler schreiben, die Regel von der Einheit der Zeit sei eine Milderung der folgenden Regel: "Die Handlung soll nicht länger dauern, als die Vorstellung davon; das heißt, sie soll sich in zwey, aufs höchste in drey Stunden anfangen und endigen. Dieß ist ein Grad der Vollkommenheit, den man mit Vergnügen im Oedipus, in den Horaziern, in der Athalia entdeckt" (1802, T.2, S.249).¹³⁴

Die Darstellung der Handlung ist umso wahrscheinlicher, je weniger die Zeit zusammengezogen werden muss.¹³⁵ Innerhalb der Akte ist wegen der Szenenverbindung eine solche Zusammenziehung auch gar nicht möglich. Auch darf man in diesem Zusammenhang nicht vergessen, dass in den Poetiken immer von aufführbaren Dramen ausgegangen wird. Lesedramen kamen erst mit Klopstock und Goethe auf.

Nun ist es natürlich sehr schwer, Stoffe zu finden, die den Anforderungen einer Tragödie genügen und nicht mehr als zwei bis drei Stunden dauern. Man hat deswegen erlaubt, dass man die Zeit etwas ausdehnen dürfe.¹³⁶ Über den Umfang der Ausdehnung ist man sich nicht einig, man streitet mit Berufung auf eine Stelle in der POETIK des Aristoteles (Kap. 5), ob man zwölf oder vierundzwanzig Stunden darstellen dürfe.¹³⁷

Die Abweichung von der Übereinstimmung von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung wird als Lizenz aufgefasst, welche nur erlaubt ist, wenn sie grösseren Schönheiten dient.¹³⁸ Das Ideal bleibt, die Proportionalität zwischen den beiden Grössen möglichst wenig zu stören, was man erreichen kann, wenn man vierundzwanzig Stunden nicht überschreitet. So schreibt schon Corneille, der einige Mühe hatte, in

seinen Stücken die Einheit der Zeit einzuhalten: "Ainsi ne nous arretons point ni au douze, ni aux vingt-quatre heures; mais resserrons l'action du poeme dans la moindre duree qu'il nous sera possible, afin que sa representation ressemble mieux et soit plus parfaite" (Bd.I, S.64).¹³⁹

Die Regel von der Proportionalität von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung ist so stark, dass selbst Mercier, der eine eher ablehnende Haltung den Regeln der Einheit des Orts und der Zeit gegenüber einnimmt, bei seinen Erwägungen doch nicht mehr als sechzig Stunden in Aussicht nimmt.¹⁴⁰ Man kann nach übereinstimmender Auffassung der Theoretiker des 18. Jahrhunderts im Drama kein ganzes Leben darstellen,¹⁴¹ was, wie unten zu zeigen sein wird, weitreichende Konsequenzen für das historische Drama hat. Die Darstellung einer grossen Zeitspanne wird nicht nur wegen der fehlenden Proportionalität, sondern auch im Namen der Einheit der Handlung, der guten Information des Zuschauers und der Funktionalität der Teile abgelehnt.¹⁴²

Um die Disproportionalität von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung zu vertuschen, wird eine Reihe von Mitteln vorgeschlagen. Schon Corneille schlug vor, dass man nicht zu genaue Zeitangaben mache: "Surtout je voudrais laisser cette duree a l'imagination des auditeurs, et ne determiner jamais le temps qu'elle emporte, si le sujet n'en avait besoin, principalement quand la vraisemblance y est un peu forcee, (...) parce qu'alors cela ne sert qu'a les avertir de cette precipitation" (Bd.I, S.65; vgl. S.55).¹⁴³ Diese Regel hindert aber die Kritiker nicht, den Schriftstellern vorzurechnen, wieviel Zeit tatsächlich im Drama verflossen sei, denn die Anzahl der dargestellten Ereignisse muss wahrscheinlicherweise in der dargestellten Zeit vorkommen können.¹⁴⁴ Schon am Cm wurde kritisiert, dass es unwahrscheinlich sei, dass sich alle die Ereignisse in 24 Stunden abspielen. Lessing macht Voltaires *MÉROPE*, einer der bekanntesten Tragödien des 18. Jahrhunderts, denselben Vorwurf. Lessing unterscheidet die "physische" und die "moralische" Einheit der Zeit. Die "moralische Einheit" der Zeit ist von der Wahrscheinlichkeit abhängig, es ist das Verhältnis von den dargestellten Aktionen zur dargestellten Zeit. Die Verletzung der moralischen Einheit werde immer bemerkt und sei ein Fehler.¹⁴⁵ Die Überlegungen von Lessing, die sich in ähnlicher Weise bei andern Theoretikern finden, sind darum interessant, weil es ein Kennzeichen von Trivialliteratur ist, viele Ereignisse in einem kurzen Zeitraum zu häufen. Die Regel von der Einheit der Zeit fördert die Konzeption eines Dramas mit einfacher Handlung, welche, wie ich oben zeigte, immer mehr zu einem Ideal wird. Es ist von da aus gesehen auch kein Zufall, dass gerade am Cm das Problem der Einheit der Zeit diskutiert wurde, denn der Cm steht in der Nachfolge jenes älteren Dramas, welches später als spanisches Drama konkretisiert wurde. Dort dauerte die Handlung mehrere Tage, ja Wochen und war sehr komplex mit vielen Nebenintrigen.

Eine andere Möglichkeit, die Disproportionalität zu vertuschen, ist, die Zeit in den Aktzwischenräumen verfließen zu lassen: "Ein geschickter Poet wirft in einen solchen Zwischenakt eine ganze Nacht, und die übrige Zeit, die er zu viel hat, vertheilt er abermahls unter die übrigen Zwischenakte; dergestalt, daß jeder Akt nicht mehr Zeit zu seiner Handlung erfordert, als man auf die Vorstellung wendet: eine Regel, die unverbrüchlich zu halten ist" (Batteux/Ramler, 1802, T.2, S.249 f.).¹⁴⁶

Eine zweite Begründung (neben der Proportionalität) für die Einheit der Zeit ist wie häufig im 17. und 18. Jahrhundert eine wirkungsästhetische. Die Spannung auf das Ende, die Gefühle, die erweckt werden sollen, schliesslich die Aufnahmefähigkeit des Publikums implizieren einen kurzen und raschen Handlungsverlauf.¹⁴⁷ Die Einheit der Zeit erweist sich so als keine willkürliche Regel, sondern als eine, die mit der Dramenkonzeption aufs engste zusammenhängt; deswegen geben auch die Theoretiker, die eine Lockerung der Regel zugestehen, nie das Prinzip der Proportionalität auf, welches seinerseits Grundlage für die Erzeugung von Illusion ist.

2.13. Einheit des Orts

2.13.1. Die Norm

Obwohl die Einheit des Orts immer zusammen mit der Einheit der Zeit genannt wird, hat diese Norm einen andern Stellenwert, und es erstaunt deshalb nicht, dass in bezug auf die Einheit des Orts die Lizenzen grösser sind.¹⁴⁸ Im Gegensatz zur Regel von der Einheit der Zeit hängt die von der Einheit des Orts weder mit der Einheit der Handlung, noch mit deren anderen kompositorischen Eigenschaften (Schnelligkeit, Spannung auf den Schluss usw.) zusammen. Sie hängt jedoch mit der Szene, Verbindung zusammen, die aber, wie ich oben zeigte, nicht streng eingehalten wird. Immerhin stellt Sulzer fest: "Getrennte Scenen thun der Vollkommenheit der Handlung merklichen Schaden; die Veränderung des Orts aber trennt sie" (Bd.2, S.30).

Bei Aristoteles findet sich nichts zur Einheit des Orts. Die Poetiken sind sich aber darin einig, dass in der griechischen Tragödie wegen der Anwesenheit des Chors Einheit des Orts herrschte.¹⁴⁹ In der Argumentation für die Einheit des Orts gibt es zwei Gruppen von Argumenten. Eine erste Gruppe, welche die ältere zu sein scheint und ästhetisch auch primitiver argumentiert, beruft sich analog zum Problem der Einheit der Zeit auf das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem. Man argumentiert damit, dass der Zuschauer einen Ort sehe, der zugleich mehrere Orte vorstellen solle.¹⁵⁰ Diese Gruppe nimmt an, dass das Bühnenbild nicht gewechselt werden könne. Marmontel - wie vor ihm schon La Motte - lässt die Argumentation, dass man das Bühnenbild nicht wechseln dürfe, weil der Zuschauer auch auf der Stelle sitzen bleibe,¹⁵¹ nicht gelten: "Je spectateur (...) n'est cense voir l'action qu'en idee, & l'action est supposee n'avoir pour temoins que les acteurs qui sont en scene" (1787, Bd.10, S.388 f.).¹⁵²

Die zweite Gruppe von Theoretikern, welche dem Zuschauer genügend Fähigkeiten zutraut, sich an einen andern Ort zu versetzen, erlaubt zwar einen Ortswechsel, aber nicht zu häufig, da sonst die Illusion gestört würde, auch herrscht die Meinung vor, dass man Ortswechsel nur in den Zwischenakten vornehmen sollte.¹⁵³ Selbst Mercier, der die Einheit des Orts "noch weit weniger verehrungswürdig" findet als die Einheit der Zeit, fordert, "daß die Veränderung des Orts nur in den Zwischenakten vor sich gehe" (1776, S.194). Da die Bühne in den Zwischenakten sowieso leer ist, betrachtet

Marmontel den Ortswechsel nicht als Lizenz.¹⁵⁴ Der Ortswechsel in den Zwischenakten hat auch den Vorteil, dass man die für Ortswechsel nötige Zeit verstreichen lassen kann. Selbst die liberalen Theoretiker verlangen, dass die verschiedenen Orte nicht zu weit auseinander liegen dürfen, damit der Ortswechsel wahrscheinlich sei.¹⁵⁵ Marmontel nennt die Distanz, die man in einer Nacht zurücklegen könne, denn so gross dürfte das zeitliche Intervall höchstens sein.¹⁵⁶ Hier zeigt sich der Zusammenhang der Regel von der Einheit der Zeit und des Orts. Um die Illusion nicht zu stören, muss der Zuschauer nach dem Ortswechsel sofort wissen, wo er sich befindet.¹⁵⁷

2.13.2. Gestaltung des Orts

In bezug auf die Gestaltung des Orts scheint sich im Laufe des 18. Jahrhunderts eine neue Auffassung durchzusetzen. Corneille war noch der Meinung, man solle den Ort möglichst unbestimmt lassen, so dass er für alle Szenen passe.¹⁵⁸ Corneille geht sogar so weit, einen spezifisch theatralischen Raum zu entwerfen, den er "fiction de théâtre" nennt und der die Eigenschaft hat, dass er sowohl die Funktion eines Zimmers übernimmt, in dem man Geheimnisse austauschen kann, wie auch, dass er den Charakter eines öffentlichen Raumes hat, wo die Personen zusammentreffen können.¹⁵⁹ Noch Nicolai findet, dass diese Art, den Raum zu gestalten, "ohnstreitig viele Vorzüge" hat, und dass man dafür auch einige Unwahrscheinlichkeiten in Kauf nehmen könne.¹⁶⁰

Eine andere Auffassung, welche z.B. schon von Hedelin vertreten wird, verlangt, dass der Ort zur Handlung passen müsse, dass das Geschehen wahrscheinlicher Weise an diesem Ort vor sich gehen könne. Diese Auffassung vertritt auch Sulzer: "Was seiner Natur nach auf einem öffentlichen Platz geschehen muß, soll nicht in einem Zimmer, und was in geheim geschehen soll, nicht auf öffentlichem Platz vorgestellt werden. Man muß eine sehr genaue Übereinkunft der Dinge, die geschehen, und der Oerter da sie geschehen, beobachten" (Bd.1, S.706). Marmontel geht dann gar so weit zu sagen, es sei ein schlimmer Verstoß, wenn sich Handlung und Ort widersprechen. Diese Auffassung entspricht einer neuen Konzeption des Orts, der nicht mehr nur Hintergrundfunktion hat, sondern eine eigenständige Bedeutung erhält. Dazu passt auch, dass die Opposition 'drinnen' vs 'draussen' eine Rolle zu spielen beginnt, während die klassischen französischen Dramen immer drinnen spielten. Der Unterschied in der Gestaltung des Orts zeigt sich auch im Vergleich von MISS SARA SAMPSON und GÖTZ. Hatte das Wirtshaus in Miss SARA SAMPSON Hintergrundfunktion, indem es das einfachste Mittel darstellt, die Personen zusammenzubringen, so erhalten die Orte im GÖTZ - oder man könnte auch den WILHELM TELL nennen - eine eigenständige Bedeutung, sie werden auch häufig als Orte genannt und in ihrer Bedeutung besprochen. Man denke an den Anfang des WILHELM TELL, der MARIA STUART oder an das astrologische Zimmer in WALLENSTEIN. Man kann aber auch an den im bürgerlichen Drama aufgebauten Gegensatz von Stadt und Land, von Hof und Bürgertum denken. Schon Hedelin hatte bemerkt, dass die Veränderung des Bühnenbildes "ravit toujours le peuple, & mme les habiles" (1715, S.90). La Motte weist darauf hin, dass man in der Oper öfters Bühnenbild häufig wechselt (1859, S.450). Im historischen Drama und vor allem in seiner Abart,

dem Ritterdrama, aber auch in Dramen, die mit dem Effekt des Schauerlichen arbeiten, erhält das Bühnenbild eine immer wichtigere Funktion vor allem bezüglich der Wirkung auf den Zuschauer. Diese Praxis schlägt sich allerdings nicht in den Poetiken nieder und gilt, wie schon aus dem Zitat von Hedelin hervorgeht, als ein Vergnügen des Pöbels (vgl. unten S.211).

Das Problem der Einheit des Orts darf nicht einfach, wie dies häufig geschieht, als Funktion der technischen Möglichkeiten der Veränderung des Bühnenbildes gesehen werden. Obwohl man das Bühnenbild, wenn auch nicht auf allen Theatern in gleichem Masse, verändern konnte, hielt man an der Einheit des Orts fest, weil nur sie das Andauern der Illusion garantiert.¹⁶¹ Die Einheit des Orts konnte sich aber wahrscheinlich als Forderung nur so lange halten, weil sie der Konzeption eines Dramas entsprach, dessen höchstes Prinzip die Ökonomie der Mittel ist. Da es der Dichter in der Hand hat, die Orte zu wählen, so gilt es als Ausdruck der Erfindungskraft des Dichters, wenn er die Einheit des Orts einhalten kann: "Und dann scheint es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat den Zuschauer bald an diesen, bald an einen andern Ort zu führen. Der ist unstreitig geschikter, der die Zuschauer auf einer Stelle mit einem wichtigen Schauspiel unterhalten kann, als der, welcher nöthig hat, sie in einem ganzen Haus, oder gar in einer Stadt herum zu führen" (Sulzer, Bd.1, S.707).¹⁶²

Das Ideal des einfachen Dramas, welches die Poetiken ungeachtet abweichender Formen der literarischen Praxis vertreten, verlangt auch die Ökonomie der Mittel. Besonders deutlich äussert sich Corneille darüber, der selbst grosse Mühe mit der Einheit der Zeit und des Orts hatte. Er setzt die Befolgung dieser Regel über das Streben nach Wahrscheinlichkeit, welches beim Roman höchstes Gesetz sei.¹⁶³ Es ist dies auch ein Beleg dafür, wie sehr in Drama immer wieder die strengen Gattungsgesetze mit den Anforderungen des Stoffes, der Wahrscheinlichkeit und des Publikums in Konflikt geraten, eine Beobachtung, die im Laufe meiner Darstellung immer wieder gemacht werden kann.

Mit der positiven Bewertung der als unregelmässig geltenden englischen und spanischen Dramen kommt eine Lockerung der Normen auf. Goethes *GÖTZ* oder die Dramen von Klinger und Lenz haben aber keineswegs einen Umsturz in der Beurteilung der Normen gebracht.¹⁶⁴ Die *NEUE BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN* bringt keine Rezensionen dieser unregelmässigen Stücke. Man ist sich einig darüber, dass man so dichten könne wie Goethe in *GÖTZ*, dies aber nicht die alleinige Form sein könne. Auch ist man sich einig darüber, dass aufführbare Dramen sich an die Regeln halten müssen.¹⁶⁵ Der Angriff auf die Regeln wurde als vorübergehende Erscheinung aufgefasst, da man sicher war, diese seien auf der Natur begründet. In den Rezensionen werden die Regeln immer wieder angeführt,¹⁶⁶ wenn man auch Abweichungen duldet. Aus Hebenstreits Begründung, warum sich das moderne Drama nicht an die Regel von der Einheit der Zeit und des Orts halte, geht hervor, dass er einen andern Dramentyp im Blick hat: "Die moderne dramatische, im romantischen Typus dichtende Poesie bindet sich nicht an eine Einheit der Zeit und des Ortes, und kann sich daran nicht binden (wie spanische und englische Dramatiker es niemals gethan haben), weil,

wenn die Handlung mehrseitiger Charaktere bedarf, die Entwicklung derselben auch vielfache Situationen erfordert und nicht in Zeit und Ort zu beschränken ist" (1843, S.214).

Dieser Dramentyp ist nicht mehr an der kausal-logischen Verknüpfung interessiert, sondern an der Darstellung eines Charakters, wie es im Grunde schon die Absicht des GÖTZ war. Man darf auch nicht vergessen, dass mit dieser neuen Darstellungsform auch eine andere Wirkungsweise zusammenhängt: während das regelmässige Drama den Zuschauer auf einen Punkt hinlenkt, das Interesse ständig steigert, lässt das unregelmässige Drama den Zuschauer abschweifen, legt den Akzent oft auf die einzelne Episode, die dann für sich wirken soll (s. unten S.233).¹⁶⁷ Es scheint mir für die adäquate Beurteilung dieses literaturhistorischen Phänomens wichtig, dass man die Regel von den drei Einheiten nicht als Äusserlichkeit auffasst, sondern als eine Funktion der Dramenkonzeption.

2.14. Verdeckte Handlung

2.14.1. Verdeckte Handlung und Einheit des Orts

Das Problem der verdeckten Handlung hängt ursprünglich mit dem Problem der Einheit des Orts zusammen, weswegen ich seine Darstellung hier anschliesse. Die Forderung nach der Einheit des Orts führt dazu, dass man Dinge, die an andern Orten vorkommen, erzählen muss.¹⁶⁸ So unterscheidet bereits Hedelin zwei Arten von Erzählungen im Drama, jene, die der Exposition dienen, und jene, die die verdeckte Handlung rapportieren.¹⁶⁹ Von verdeckten Handlungen sollen nur die wichtigsten Ereignisse erzählt werden, was bereits Corneille bemerkt hatte.¹⁷⁰ Hedelin fügt noch an, oft sei es unnötig, solche Ereignisse überhaupt zu rapportieren, da sie vom Zuschauer leicht erraten werden können.¹⁷¹ Diese Bemerkung ist interessant, weil sie zeigt, dass im wahrscheinlichen Drama Lücken ohne weiteres aufgefüllt werden können.

2.14.2. Verdeckte Handlung und Wirkung

Eine zweite Art von Begründungen für die verdeckte Handlung ändert sich in meinem Zeitraum. Die Anhänger des klassischen französischen Theaters vertreten die Auffassung, man soll nicht zu viele Ereignisse auf der Bühne darstellen, damit der Zuschauer nicht verwirrt werde. Man soll vor allem die schönsten und wirkungsvollsten auswählen. So schreibt Corneille: "le poete n'est pas tenu d'exposer a la vue toutes les actions particulieres qui amenant a la principale: il doit choisir celles qui lui sont les plus avantageuses a faire voir, soit par la beaute du spectacle, soit par l'eclat et la vehemence des passions qu'elles produisent, soit par quelque autre agrement qui leur soit attache, et cacher les autres derriere la scene" (Bd.I, S.58).¹⁷²

Im Laufe des 18. Jahrhunderts setzt sich offenbar unter dem Eindruck der Shakespeare-Rezeption¹⁷³ immer mehr die Auffassung durch, man müsse möglichst viel

direkt und möglichst wenig als verdeckte Handlung darstellen, was auch mit einer Verlagerung von der Sprache auf die Pantomime und die Aktion auf der Bühne einhergeht (s. unten S.177). Der Wandel der Auffassung zeigt sich auch an Engels Darlegung des Problems. Obwohl die "Vorteile der Einheiten (...) manche Argumente für sich haben", zieht er die dargestellte der verdeckten Handlung vor. Für den unregelmässigen Dichter gebe es vollends keine Ausrede, auch die schwierigsten Situationen darzustellen. Als solche nennt er jene, die einen "tiefen Blick in das Innerste des Charakters, in die verborgensten Winkel des Herzens" wiedergeben (1774, S.243). In diesem Sinn kritisiert er den KAUFMANN VON LONDON, wo die Überlegungen der Milwood nicht direkt wiedergegeben werden.¹⁷⁴

2.14.3 Verdeckte Handlung und Aufführungspraxis

Ein weiteres Argument für die verdeckte Handlung hängt mit der Aufführungspraxis zusammen. Es gibt zwei Gründe, warum eine Handlung nicht direkt dargestellt werden kann:

- 1) aus technischen Gründen,
- 2) aus Gründen der Schicklichkeit.

Für beide Gründe gilt eine Stelle aus der POETIK des Horaz als Grundlage, die ich hier in der Übersetzung von Gottsched zitiere: "Was sich nicht spielen läßt, so wie es ist geschehn, / Davon erzählt man bloß die Nachricht auf der Bühnen. / (...) Doch solltens Dinge seyn, / die man nicht zeigen mag, die darf das Volk nicht sehen: / Man trägt sie mündlich vor, als wären sie geschehen" (Gottsched, 1751, S.31).

- 1) Wenn man einen Vorgang aus technischen Gründen nicht darstellen kann, stört dies die Illusion. Ein immer wieder angeführtes Beispiel ist der Tod des Hippolytus, der von einem Ungeheuer angefallen worden ist, welches man nicht darstellen kann.¹⁷⁵ Interessanter für die Entwicklung des Dramas sind die von Dryden angeführten Beispiele: "Vermittelst dieser Erzählungen vermeiden die Franzosen den Tumult, dem wir in England unterworfen sind; wenn wir Zweykämpfe, Schlachten, und andre solche Vorstellungen auf den Bühnen leiden: (...) Was ist aber lächerlicher, als ein Kriegsheer mit einem Trummelschläger, dem fünf Mann folgen, vorzustellen; die der Held des Widerparts vor sich herjagt? oder einen Zweykampf zu sehen, wo der eine, durch zwey oder drey Stöße eines Rappiers ermordet wird, dessen Spitze, wie wir alle wissen, so rund ist, daß man in keiner Stunde damit jemanden entleiben würde?" (1753, S.220 f.).

Diderot zählt ganz ähnliche Elemente auf, welche man nicht darstellen könne: "Une armee en tumulte. La terre arrose de sang. Une jeune princesse le poignard enfonce dans le sein. Les vents dechaines. Le tonnerre retentissant au haut des airs. Le ciel allume d'eclairs. La mer qui ecume et mugit" (Bd.10, S.142). Die direkte Darstellung solcher Elemente wird erst möglich, als man die Form des Lesedramas akzeptiert und später dann, als die technischen Mittel der Opernbühne,¹⁷⁶ wo

besonders die von Diderot aufgezählten Effekte beliebt waren, von der Theaterbühne übernommen wurden (vgl. unten S.185 f.).

Schon Diderot hat aber die Vorteile der erzählten Handlung erkannt, die darin besteht, durch die Erzählung auf die Vorstellungskraft des Zuhörers einzuwirken: "le recit (...) me transporterera au-dela de la scene. J'en suivrai toutes les circonstances. Mon imagination les realisera comme je les ai vues dans la nature" (Bd.10, S.141 f.).

Schiller hat sich das Mittel der erzählten Handlung in WALLENSIEIN und in der JUNGRAU VON ORLEANS zunutze gemacht, indem er zugleich mit der Erzählung auch die durch die Handlung ausgelösten Emotionen mitteilt, so dass der Zuschauer z.B. die wunderbare Erscheinung der Johanna oder das Schreckliche von Maxens Tod in der richtigen Perspektive wahrnimmt.

- 2) Man soll auf der Bühne keine Handlungen vorstellen, die den Zuschauer abstossen könnten. Corneille nennt als Grund, dass der Zuschauer zu grausame Sachen nicht glauben könne.¹⁷⁷ Die andern Autoren führen einfach die Schicklichkeit als Grund an.¹⁷⁸ Als stehendes Exempel für den Verstoß gegen die Schicklichkeit dient schon das von Horaz erwähnte Beispiel der Medea, die ihre Kinder zerfleischt. "Die Medea kann in der Erzählung ihre Kinder zerfleischen; auf dem Theater würde sich der Zuschauer von diesem Anblick des Greuels mit Abscheu und Entsetzen wegwenden; (...) Daher nimmt das Drama selber seine Zuflucht zur Erzählung, wenn das, was sie zu zeigen hat, dem Zuschauer auf dem Theater widrig seyn würde" (Eberhard 1814, Bd.4, S.97). Die Auffassungen über die Schicklichkeit verändern sich im Laufe der Zeit. Die Franzosen gelten als empfindlicher als die Engländer (vgl. unten Anm. 181 und S.211 f.).

2.14.3.1. Darstellung des Sterbens

Eines der in diesem Zusammenhang am meisten diskutierten Probleme ist das, ob man sterbende Personen bzw. die Ermordung von Personen auf der Bühne darstellen dürfe (s. Curtius, 1753, S.252). Diderot zählte in der oben zitierten Passage auf der Bühne nicht darstellbarer Gegenstände auch die Prinzessin mit einem Dolch in der Brust auf.

Es gibt zwei Gruppen von Argumenten gegen die "auf der Schaubühne sterbenden Personen", wie der Titel eines Aufsatzes in den BEYTRÄGEN ZUR CRITISCHEN HISTORIE lautet. Nach der Auffassung der einen Gruppe verstößt die Darstellung sterbender Personen gegen den guten Geschmack bzw. erzeugt einen zu grossen Schrecken.¹⁷⁹ Nach der Auffassung der zweiten Gruppe kann Sterben auf der Bühne nicht wahrscheinlich dargestellt werden und verfehlt deshalb seine Wirkung. Beide Begründungen können einander überlagern.¹⁸⁰

Schon Curtius hat deutlich erkannt, dass es sich bei dieser Frage um eine des Geschmacks handelt, und er zählt zugleich auf, wie sich der Geschmack in den verschiedenen Nationen äussert: "Es ist wahr, eine blutige Scene ist bey der französischen, italienischen und alten griechischen Nation unanständig und wider den Wohlstand. (...) Allein eben diese blutige Auftritte werden bey der spanischen, englischen und

chinesischen Nation für schön gehalten, wir finden sie in ihren beliebtesten Stücken, und sie verletzen den Wohlstand dieser Völker nicht" (Curtius, 1753, 253).¹⁸¹ Curtius stellt dann auch eine Skala für die schrecklichen Handlungen auf, den "Tod der Aeltern durch ihre Kinder" bezeichnet er als "unbedingt abscheulich", er könne deshalb nicht dargestellt werden, der Tod anderer Personen und der Selbstmord könne dargestellt werden, "es sey denn, daß solches den Sitten und den Vorurtheilen der Nation, für welche der Dichter schreibt, zuwider laufe" (1753, S.254). Den Selbstmord tolerieren auch der Abbe Morvand de Bellegarde und Heusinger auf der Bühne, jedoch nicht eine Hinrichtung, wie sie etwa im KAUEMANN VON LONDON angedeutet wird.¹⁸² cherer legt dar, dass der Selbstmord die einzige ehrenvolle Todesart für einen Helden ist, welche auf der Bühne dargestellt werden kann, denn das Duell oder der Tod im Krieg können nicht dargestellt werden, und er schliesst daraus: "C'est donc une necessite dramaturgique que de convenir que Je suicide n'ensanglante pas la scene" (1959, S.419).¹⁸³ Ganz will man offenbar aus eben diesen dramaturgischen Gründen nicht auf den Tod auf der Bühne verzichten, denn er ist, wie bereits Castelvetro feststellte, das effektivste Mittel zur Erregung der Leidenschaft. Der Konflikt, in dem sich der tragische Dichter durch die widersprüchlichen Anforderungen der Dezenz und der Erregung der Affekte befindet, zeigt sich in den Überlegungen von Lessing zum HERCULES FURENS: "In seinem ganzen Umfang möchte <die Bühne die Ermordung der Familie> wohl schwerlich zulassen, doch wollte ich auch nicht, daß man dem Zuschauer deswegen den ganzen schrecklichen Anblick zu entziehen suchte. Wenigstens müßte den Herkules auf der Bühne die Raserei befallen; voller Bestürzung müßten Gemahlin und Kinder furchtsam von ihm fliehen, er ihnen naheilen, und sie ausser dem Gesichte des Zuschauers tödten" (Bd.6, S.195).

Da die Darstellung des Todes auf der Bühne wirkungsvoller ist, stellt sich die Frage, ob man ihn auch wahrscheinlich darstellen kann. Zu diesem Problem gibt der Verfasser der ABHANDLUNG VON DENEN AUF DER SCHAUBÜHNE STERBENDEN PERSONEN eine Reihe von Rezepten. Man könne das Sterben wahrscheinlich darstellen, indem sich z.B. viele Personen auf den Sterbenden stürzen, indem der Tod weit hinten auf der Bühne vor sich geht, indem die sterbende Person in der letzten Phase des Todes abtransportiert wird und dadurch den Augen des Zuschauers entzogen wird. Als vorbildlich wird die Darstellung von Catos Tod bezeichnet. Für Catos Tod wäre der Giftbecher die einfachste gewesen, "doch dieses lief wieder die all zu sehr bekannschichte. Cato wird also eben da, wo er zeigen soll, wie weit ihn sein unbewegliches Herz gebracht habe, den Augen der Zuschauer entrissen. Blicke er ganz weg: So wäre es nicht zu entschuldigen. Der Dichter bemühet sich aber, den Fehler der Entziehung bald zu verbessern, indem er uns den blassen und schon halbtodten Cato wiederum vors Gesichte bringt; damit wir nur selber sehen, wie er in den Armen seiner Kinder erblasset" (1736, S.401).

2.14.3.2. Historischer Wandel

Im 16. Jahrhundert wird nach Bray der Selbstmord als Sterbens für möglich gehalten. In Corneilles ungeschicklichen Iragödien wird der Tod immer hinter dem Rücken, bzw. geht hinter

der Bühne vor.¹⁸⁴ Während der Verfasser der ABHANDLUNG VON DENEN AUF DER SCHAUBÜHNE STERBENDEN PERSONEN (1736) viele Mittel angibt, wie man das Sterben auf der Bühne wahrscheinlich darstellen könne, ist Curtius 1753 noch sehr vorsichtig, er möchte den Tod auf der Bühne nur zulassen, wenn dieser einer höheren Schönheit dient.¹⁸⁶ In der 1752 erschienenen Übersetzung des KAUFMANNS VON LONDON wurde die Hinrichtungsszene dem französischen Vorbild folgend weggelassen.

In einem nichtgezeichneten Aufsatz UEBER DAS STERBEN AUF DER SCHAUBÜHNE in der LITTERATUR- UND THEATERZEITUNG von 1779 bemerkt der Verfasser: "Die Kunst, auf der Bühne zu sterben, ist heutigen Tages das Erhabene der Deklamation, der Probestein des Schauspielers" (S.468).¹⁸⁶ Der Verfasser ist dagegen der Meinung, die Darstellung des Todes wecke widrige Vorstellungen. Nach seiner Auffassung ist die Art, wie das Sterben dargestellt wird, "nicht Natur! Je sichtbarer diese Krämpfe des Schmerzens sind, desto unähnlicher ist das Gemälde" (S.469). Der Tod müsse als "Ermattung" (S.469), als "Verstein.er.ung" (S.470) dargestellt werden, dies erwecke Mitleid. Nachdem man die Darstellung des Sterbens ausgekostet hat, macht sich offenbar eine Auffassung breit, welche zwar nicht das Sterben von der Bühne verbannt wissen will, seiner Darstellung aber eine gemässigte Form geben will. So schreibt Bouterwek (1815), dass "wir ohne den mindesten Widerwillen (...) die Helden des Trauerspiels auf dem Theater sterben" sehen. Das Sterben müsse jedoch "in der nöthigen Entfernung und überhaupt so <geschehen>, daß das Zurückstoßende, das in der Erscheinung des Todes liegt, nicht das Auge verletze" (S.187).¹⁸⁷

In bezug auf die verdeckte Handlung überhaupt, scheint sich im 18. Jahrhundert immer mehr die Auffassung durchzusetzen, man dürfe so wenig als möglich verdeckte Handlung brauchen. Schon Curtius schreibt, man solle nach Möglichkeit alles darstellen, "weil das, was das Auge wirklich erblicket, weit stärker rühret, als was nur bloß durch eine Erzählung bekannt gemacht wird" (1753, S.251).

Ein Kritiker des GÖTZ nennt als Regel, welche auf den Grundgesetzen der Kritik und der Psychologie beruhe: "Einschläfernde Erzählungen, so viel, als möglich, zu vermeiden, und alles in wahre Action zu verwandeln" (Braun/G, Bd.I, S.14).

Hier findet ein Normenwandel statt, der sich sehr gut an der Bearbeitung der MEROPE von Voltaire durch Gotter ablesen lässt. Während Voltaire den Schluss, die Ermordung des Polyphont, erzählen lässt, stellt sie Gotter direkt dar. Typisch für diesen Wandel sind auch einige stilistische Änderungen, so ersetzt Gotter den kommentierenden Ausdruck der Gefühle der Ausgabe von 1774 durch den direkten Ausdruck in der Ausgabe von 1788. An die Stelle von "Mich schaudert" (III,7) tritt der Ausruf "Gräßlich! Abscheulich!" (1788, S.189). Die Replik der Ausgabe von 1774 entsprach den Gepflogenheiten des französischen Dramas, welches, wie bereits Hedelin feststellte, nicht ein Drama de:lfandlung, sondern des Sprchens ist. Hedelin geht so weit, zu behaupten, die wichtigsten Handlungen könnten ausserhalb der Bühne vorkommen, sie sind nur Anlass, die Schauspieler zum Sprechen zu bringen.¹⁸⁸

Im Laufe des 18. Jahrhunderts nimmt die Deklamation nicht zuletzt unter dem Natürlichke.itsideal des bürgerlichen Dramas ab zugunsten der dargestellten Handlung. Hier ist zum erstenmal - wie später in dieser Arbeit noch oft - Schiller zu nennen als

einer, der sozusagen gegen die Tendenzen seiner Zeit schreibt. Die Kritiker haben schon an KABAILE UND LIEBE die Deklamation kritisiert, man brauchte den Ausdruck "schwülstig", der sonst zur Charakterisierung der französischen Stücke verwendet wurde.¹⁸⁹ Die Vorwürfe werden von Merkel treffend zusammengefasst: "Man hat Schiller schon oft vorgeworfen, daß seine handelnden Personen fast alle nicht mit einander sprächen, sondern sich Reden hielten; daß er die Leidenschaften nicht aufschreiben ließe, sondern sie beschrieb; daß er unaufhörlich Sentenzen säete, seine Helden auch in dem dringendsten Momente oft, poetische Gemälde machen ließe" (Merkel, Bd.2, 390).

Schiller verfolgte besonders seit dem WALLENSTEIN ein Ideal der Tragödie, die gegen die Poetik des bürgerlichen Trauerspiels verstieß, - die Normen des letztem hat er im übrigen nie zur Zufriedenheit der Kritik befolgt - und sich der Poetik der klassischen französischen Tragödie näherte. Er verwendet lange Schilderungen, man sehe sich nur MARIA STUART darauf hin an, eine gewisse Breite des Ausdrucks, die ihm zur Poetik der Tragödie zu gehören scheint, wie er an Goethe schreibt: "Ich lasse meine Personen <im WALLENSTEIN> viel sprechen, sie mit einer gewissen Breite herauslassen (...). Es ist zuverlässig, man könnte mit weniger Worten aus kommen, um die tragische Handlung auf- und abzuwickeln, auch möchte es der Natur handelnder Charaktere gemäß erscheinen. Aber das Beispiel der Alten, welche es auch so gehalten haben und in demjenigen, was Aristoteles die Gesinnungen und Meinungen nennt, gar nicht wortkarg gewesen sind, scheint auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten, welches eben hierin eine Abweichung von den Wirklichkeit fodert." Wenn man sich kürzer ausdrücken würde, meint Schiller, würde die Behandlungsweise "viel zu sehr realistisch, hart und in heftigen Situationen unausstehlich werden" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.129). Was Schiller hier unausstehlich nennt, nannten die Franzosen "decence". Schiller, der in seinen Jugenddramen selbst nicht vor unausstehlichen Situationen zurückschreckt, ist im Zusammenhang mit seinen theoretischen Überlegungen zur Tragödie auf Kennzeichen gestoßen, welche der klassischen französischen Tragödie eigen waren und von der Literaturwissenschaft nur allzu leicht als Äusserlichkeiten abgetan wurden. Schillers Aussagen belegen meine Auffassung, dass die Äusserlichkeiten sich nicht gehalten hätten, wenn sie nicht "auf ein höheres poetisches Gesetz" hindeuteten.

2.15. Wirksamkeit der Schlüsseltradition.

G. Freytag: DIE TECHNIK DES DRAMAS

G. Freytags TECHNIK DES DRAMAS, welche 1863 zum erstmalig erschienen ist und den jungen Dichtern Anweisungen zum Dramenschreiben geben sollte, zeigt die Wirksamkeit der Schlüsseltradition des klassisch-aristotelischen Dramas. G. Freytags Konzeption des Dramas ist völlig von der Kausalität bestimmt, und zwar von der vom Helden bzw. von seinen Gegenspielern ausgehenden Handlung. "Dramatisch <ist> das Werden der That und ihre Folgen auf das Gemüth", definiert er. "Nicht dramatisch ist die Action an sich und die leidenschaftliche Bewegung an sich" (1890, S.18). Aus dieser

Konzeption folgen alle jene eben dargestellten Konventionen des klassisch-aristotelischen Dramas. Die Exposition muss dem Hörer die "unentbehrlichen Voraussetzungen" geben (S.27), das Ende muss das "allgemein verständliche Ergebnis des Gesamtverlaufs", die "vollständige Beendigung des Kampfes und der aufgeregten Conflict" sein (S.28). Ganz im Sinne der klassischen Dramenkonzeption kann die Ursache für den Verlauf in einem Ereignis oder in einem Charakter liegen (S.28). In der kausalen Konstruktion sieht schliesslich Gustav Freytag das Merkmal, das die Gattung von andern unterscheidet: "Das Zusammenfesseln der Ereignisse durch das freie Schaffen einer ursächlichen Verbindung ist die unterscheidende Eigenthümlichkeit dieser Kunstgattung, durch dies Zusammenfesseln wird das *dramatische* Idealisiren des Stoffes bewirkt" (S.29).

Auffällig im Kontext meiner Untersuchungen ist allerdings, dass Freytag als Kronzeuge seiner poetologischen Auffassungen immer wieder Shakespeare anführt, während Shakespeare für das 18. Jahrhundert gerade der Repräsentant des nicht-aristotelischen Dramas war. Man kann den Widerspruch auflösen, wenn man sieht, dass die Shakespeare-Nachahmung des 18. Jahrhunderts andere strukturelle Züge hervorhebt als G. Freytag, ein noch unerforschtes Thema der Shakespeare-Rezeption.

3. LESEDRAMA UND BÜHNENBEARBEITUNGEN

Die im vorhergehenden Kapitel dargestellten strukturellen Eigenheiten des klassischen Dramentypus sind zum Teil zu begründen im Hinblick auf die Aufführungen. Aufführung nun nicht nur in einem einfachen technischen Sinn verstanden (z.B. technische Möglichkeiten des Wechsels des Bühnenbildes), sondern in allen ihren wirkungsästhetischen Implikationen, d.h. der Zuschauer sieht das Stück zum erstenmal ohne Vorinformationen, er muss seinen Ablauf, den Handlungszusammenhang sofort verstehen, damit die erwünschte Illusion und weitere Wirkungen erreicht werden. Diesen Anforderungen tragen die strukturellen Normen Rechnung. Dies lässt sich in zwei entgegengesetzten Richtungen zeigen: am Beispiel des Lesedramas, welches eine weniger strenge Beachtung der Normen erlaubt, und an den Bühnenbearbeitungen, welche nicht-konforme Teile des Stücks den Normen anpassen.

3.1. Lesedrama

Im 17. Jahrhundert war es völlig undenkbar, ein Drama zum Lesen zu schreiben. Dass ein Drama auch beim Lesen, ohne Aufführung wirkte, war sozusagen eine zusätzliche Qualität. Da Aristoteles sagt, eine Tragödie müsse auch ohne Aufführung schön sein,¹ tritt Corneille dafür ein, dass man Szenenanweisungen anbringe, um dem Leser die Lektüre zu erleichtern.² In seinem Kommentar zu dieser Stelle machte sich Voltaire

Gedanken darüber, welche von Corneilles Tragödien auch bei der Lektüre ihre Wirkung tun, welche aber nicht.³ Als einziges Drama, welches nur bei der Lektüre wirkt, nennt er Racines *ESTHER*, dies vor allem wegen ihrer schönen Verse, während die Unwahrscheinlichkeit der Intrige der Wirkung im Theater Abbruch tue. Das erste Lesedrama, welches sich als solches verstand, dürfte Klopstocks *DER TOD ADAMS* (1757) gewesen sein, ein Trauerspiel, das er, um mehr Freiheit von den Normen, auch von jenen des Geschmacks, zu haben, als Lesedrama konzipierte: "Ein gewisser Geschmack hat eingeführt, daß wir an einem Tage, der kein Feiertag, und an einem Orte, da keine Kirche ist, schlechterdings nicht erlauben, daß uns Jemand an so etwas Ernsthaftes, als die Religion ist, erinnere. Dieses und die nothwendige äußerste Einfalt bei der Vorstellung dieses Stücks wird (...) verursachen, daß es niemals wird aufgeführt werden können. Ich habe es auch nicht zu diesem Endzwecke gemacht. Wenn ein Scribent seine guten Gründe haben kann, zu einer Begebenheit die Art vorzustellen, die dem Trauerspiele eigen ist, bequemer, als eine andere zu finden: so begreife ich nicht, warum es ihm nicht erlaubt seyn sollte, sie zu wählen, ob er gleich einsieht, daß sein Stück wegen gewisser Nebenumstände nicht aufs Theater gehöre" (Vorbericht). Der Rezensent der *BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN* akzeptiert diese Begründung nicht, denn für ihn gehören die Gattungsnormen und die Aufführbarkeit zusammen: "Wenn aber ein Stück vermöge seiner innern Einrichtung nicht aufs Theater gehört: so kann der Dichter unmöglich gute Gründe gehabt haben, zu seiner Begebenheit die Art vorzustellen, die dem Trauerspiele eigen ist, bequemer als eine andere zu finden. Denn eben diese Gründe müßten das Trauerspiel bequemer machen, aufgeführt als gelesen zu werden" (1762, Bd.2, S.214). Eigenartigerweise ist der Rezensent des *JOURNAL EIRANGER* (1761) toleranter, er akzeptiert Klopstocks Trauerspiel als neue Gattung.

Als berühmtestes und wirkungsvollstes Beispiel eines Lesedramas erschien 1773 der *GÖTZ VON BERLICHINGEN*, der in der ersten Fassung den bezeichnenden Titel trug: *GESCHICHTE GOTTFRIEDENS VON BERLICHINGEN MIT DER EISERNEN HAND DRAMATISIRT*. Allen Kritikern des *GÖTZ* war bei seinem Erscheinen klar, dass das Stück nicht für die Aufführung gedacht sei, dass es sich um ein Lesedrama handle.⁵ Wieland schreibt in seiner Kritik: "Die beste Antwort auf alles was man ihm wegen Nichtbeobachtung der *Einheiten* vorgeworfen hat, ist, daß er bloß ein Drama zum *Lesen* schreiben wollte. Ihn zu beschuldigen, daß er sich wirklich eingebildet habe, sein Drama könnte und sollte auf unsern Schaubühnen aufgeführt werden, würde eben so viel seyn, als ihm, der so viel Genie zeigt, den allgemeinen Menschenverstand abzusprechen" (Braun/G, Bd.1, S.38).

Das Lesedrama hat gegenüber der Erzählung den Vorteil der grösseren Lebhaftigkeit.⁶ Akzeptiert man erst einmal diese neue Untergattung, so eröffnet sich ein Feld neuer Stoffe, welche nach den klassischen Normen nicht bearbeitet werden konnten:⁷ der Autor, der nur für den Leser schreibt, muss sich nicht um die Illusion kümmern und kann daher den Schauplatz so oft wechseln, wie es nötig ist, er kann die rührenden Gemälde so lange ausmalen, wie er will.⁸ Sulzer schlägt im Artikel *POLITISCHES TRAUERSPIEL* vor, diese "ganz besondere Gattung des Drama (...) <solte> mehr zum Lesen, als zur wirklichen Vorstellung dienen" (Bd.3, S.711).

Schiller bezeichnet in seiner VORREDE die RÄUBER auch als unaufführbar und damit als Lesedrama: "Man nehme dieses Schauspiel für nichts anderes als eine dramatische Geschichte, die die Vortheile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen, oder nach dem zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen" (Bd.3, S.5). Als weitere Begründung für die Unaufführbarkeit führt er den Verstoss gegen die Sitten an.⁹ Die Aufführung wirkt ungleich direkter als die Lektüre, und so waren auch die Verstösse gegen den sogenannten Anstand bei der Aufführung nicht akzeptabel.¹⁰ Bei Bühnenbearbeitungen wurden denn auch oft solche Stellen weggestrichen. Auch ideologische Gründe, wie sie in Lessings NATHAN vorliegen, können dazu führen, dass ein Stück als Lesedrama konzipiert wird. Der Verstoss gegen die strukturellen Normen ist jedoch der weitaus häufigere Grund, so schreibt Wieland in seiner Rezension des DoN KARLOS: "Ich habe den Don Karlos einen dramatischen Roman genannt; denn daß ein Drama von beinahe 32 Bogen vom Verfasser selbst mehr zum Lesen oder Vorlesen als für die wirkliche Vorstellung auf der Bühne bestimmt sei, kann wohl keine Frage seyn; aber eben darum kann es ihm zu keinem Vorwurf gereichen, daß es mehr eine Reihe miteinander verknüpfter Dialogen als ein eigentliches, in Plan und Ausführung regelmäßiges Trauerspiel ist."¹¹

Wenn auch durch solche Ausführungen das Lesedrama als neue Gattung sanktioniert wurde,¹² so betonten die Kritiker doch auch immer wieder, die jungen Autoren sollten nicht nur Lesedramen schreiben, denn man brauche Stücke für die Bühne, und diese müssten nach den oben dargestellten Normen abgefasst sein. Die Darstellung von E.M. Inbar, wonach der Begriff Lesedrama eine Erfindung der Kritiker sei, um die sogenannten Sturm-und-Drang-Stücke nicht auf der Bühne akzeptieren zu müssen, ist, wie meine Belege zeigen, verfehlt.¹³ Zu Beginn der siebziger Jahre tritt im Zusammenhang mit der Lockerung von Normen der Begriff des Lesedramas auf als Möglichkeit, dramatische Formen zu wählen, ohne sich an die enge Beschränkung der Aufführbarkeit halten zu müssen.

Man darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen, dass die sogenannten Lesedramen nur bearbeitet aufgeführt werden konnten, auch Shakespeares Dramen wurden als Lesedramen rezipiert und nie unbearbeitet aufgeführt (s. unten S.62).

3.2. Bühnenbearbeitungen

3.2.1. Allgemeines

Bisher ist in der Literaturwissenschaft die Rolle der Bühnenfassungen für die Ermittlung literarischer Normen und ihrer Wirkungsweisen noch kaum erkannt worden. Die traditionelle Literaturwissenschaft pflegt die ursprüngliche Fassung und die Bühnenfassung miteinander zu vergleichen und wertet sie, wobei natürlich die Bühnenfassung schlechter abschneidet. Man findet offenbar die durch die Aufführung auferlegten Beschränkungen eines Dichters unwürdig.¹⁴ Ich werde mich im folgenden ausschliesslich

mit den poetologischen Konsequenzen, welche aus der Absicht der Aufführbarkeit entstehen, befassten.

Fast alle für die Aufführung bearbeiteten Dramen sind gegenüber der Lesefassung gekürzt; dies hängt vor allem mit der oben erwähnten Aufnahmekapazität des Zuschauers zusammen. Die Kürzungen betreffen meistens Elemente, welche für die Handlung und die damit zusammenhängende Motivation der Personen nicht relevant sind, seien es nun sogenannte episodische Szenen oder einfach mehr oder weniger unnötige Ausführungen. Ich behandle in folgenden als Beispiele für den Zusammenhang von Aufführung und Normen Bearbeitungen der RÄUBER, des FIESKO, Schillers Bearbeitung von Goethes EGMONT und Goethes GÖTZ-Bearbeitung.

3.2.2 DIE RÄUBER

Schiller musste alle seine Dramen bis und mit DoN KARLOS für die Bühne bearbeiten. Im Falle der RÄUBER und des FIESKO hat Plümicke je eine Bearbeitung vorgenommen, welche offenbar Erfolg hatten, aber Schiller sicher nicht gefielen, denn er bearbeitete beide Stücke noch selbst. Die RÄUBER-Bearbeitung von Plümicke konnte ich nicht beschaffen, obwohl sie mir wertvoll gewesen wäre, denn je weniger der Bearbeiter ein Dichter ist, umso besser lassen sich die Normen erkennen.

Von den RÄUBERN erschien 1782 die "Neue für die Mannheimer Bühne verbesserte Auflage", welche für ein Bühnenstück charakteristische Änderungen aufweist. Ich bezeichne im folgenden die Mannheimer Fassung als 'M', die Erstfassung als 'E'.

Zunächst hat Schiller rein äusserlich die klassische Szeneneinteilung eingeführt, mit dem Auftreten jeder neuen Person beginnt ein neuer Auftritt.

Eine wichtige Änderungstendenz betrifft die Straffung im Hinblick auf Handlung und Motivation der Personen. Dieser Straffung fallen z.B. alle lyrischen Stellen zum Opfer, d.h. alle Lieder von Amalia, aber auch die lyrischen Stellen in den Räuberszenen.¹⁵ Die Einführung von Liedern im Drama kam im Zusammenhang mit der Nachahmung Shakespeares auf. In der streng auf die Handlung bezogenen Konzeption des Dramas haben aber lyrische Stellen die gleiche Funktion wie die Deklamationsszenen im französischen Drama. Stark gekürzt wurde auch die Sterbeszene von Vater Moor, die in E eine emotionale Funktion hatte.

Eine zweite Änderungstendenz betrifft die Verdeutlichung der Motivation der Personen und der kausalen Verknüpfung. Konnte der Leser in E besonders am Anfang noch an der absoluten Bosheit von Franz zweifeln, so ist dies in M nicht mehr möglich. Franz äussert seine Absichten deutlich. Die Figur von Herrmann wird stärker in die Handlung integriert, er deckt für Amalia und Vater Moor früher auf, dass Karl noch lebt, andererseits soll er Karl umbringen, zudem kommt ihm eine wichtige Funktion in der Szene zu, wo Karl erfährt, welche Intrige Franz gespielt hat. Durch diese Erklärung in IV,17 wird dem Zuschauer der Zusammenhang der Intrige noch einmal verdeutlicht, seine Aufmerksamkeit wird nicht abgelenkt durch ein allfälliges Suchen nach dem Zusammenhang. Die Tragik, die in dieser Täuschung liegt, der Karl zum Opfer gefallen ist, kommt dadurch stärker zur Wirkung, sie wird sozusagen auf einmal offensichtlich.

Schiller arbeitet hier zwar nicht mit der Überraschung des Zuschauers, aber doch mit der Überraschung seiner Personen, welche eine Wendung der Dinge herbeiführt. Dass Franz in M nicht Selbstmord begeht, sondern von Karl verurteilt wird, trägt zur Konsistenz des Gerechtigkeitsmotivs bei, welches er hier sozusagen auf seinen Höhepunkt geführt hat. Deutlicher wird auch die Ermordung Amalias auf den Schwur in den böhmischen Wäldern bezogen. Typisch ist der Kommentar durch Karl, der dem Zuschauer keine Ungewissheit lässt Karl hat sich durch die Ermordung befreit und kann sich jetzt aus eigenem Antrieb unter die bürgerlichen Gesetze begeben, auch dies ein Zusammenhang, der durch die Einfügung zweier Zeilen verdeutlicht wird.

Die einzige Szene, die gegenüber E stark ausgebaut wurde, ist Szene IV,12 zwischen Karl und Amalia, die Karl für einen unbekanntem Grafen hält. Die Liebe zwischen Karl und Amalia ist ein Mittel, um, wie Schiller in der Selbstrezension schreibt, Karl "mit tausend Fäden an unser Herz" zu knüpfen. Zudem liebt das Publikum solche Liebesszenen.

Durch den Wegfall grosser Passagen der Räuberszenen sind auch viele direkte satirische Ausfälle gegen staatliche Institutionen weggefallen, was ebenfalls zur Konzentration beiträgt.¹⁶ Eine allfällige Zensur ist kein genügender Grund für den Wegfall solcher Stellen, es zeigt sich hier vielmehr, dass das Drama in seiner Geschlossenheit solche direkten Anspielungen auf die Wirklichkeit im Grunde nicht duldet, weil sie, wie Schiller in den neunziger Jahren sagen würde, unpoetisch sind.

3.2.3. FIESKO

In seiner "Vorerinnerung" schreibt Plümicke über die Tendenz seiner FrEsKo-Bearbeitung: "Mein Augenmerk gieng dahin, das Stück nicht nur der Möglichkeit der Auf-führung um vieles näher zu bringen, sondern auch einer guten Wirkung auf dem Theater zu versichern, worüber denn freilich manche einzelne Stelle, die vielleicht beim Lesen Sensation bewürkt, aufgeopfert werden mußte." Es habe zu seinen Haupt-pflichten gehört, "die in Ganzen musterhafte Exposition des Stücks zugleich durch Motivirung gewisser Ereignisse auch in Kleinen zu unterstützen". Die einzelnen Stellen, die Plümicke aufgeopfert hat, sind vor allem solche metaphorischer Ausdrucksweise, die die Kritik als schwülstig bezeichnete. Zur besseren Motivation gehört, dass Plümicke das Auf- und Abtreten der Personen immer motiviert hat, wobei ihm nicht viele Varianten eingefallen sind. Das Auftreten von Kalkagno und Sacco bei Verrina wird ebenso wie das von Bourgnino mit der "Ungeduld" begründet, die sie hergetrie-ben habe (I,11; 1,12).

Plümicke, der ganz offensichtlich seinen Zuschauern alles deutlicher machen will, bedient sich in emotionalen Szenen der kommentierenden Zwischenrufe anderer Perso-nen. Diese Funktion kommt besonders Bourgnino zu in der Szene, wo Verrina ihm sagt, dass Gianettino seine Tochter geschändet habe (1,12), und in der Szene, wo er ihm sagt, er wolle Fiesko ermorden. Mit diesem Mittel folgt Plümicke zudem noch einer andern Norm, nämlich der, dass eine Person nicht zu lange nacheinander sprechen soll.

Die eingreifendsten Veränderungen betreffen aber den Schluss, dazu schreibt er: "Daß das Schicksal der *Julia* zu unentschieden blieb, daß *Andreas*, der uns mit Achtung und Mitleid erfüllte, nicht noch zuletzt wieder eingesetzt und glücklich ward; daß der sonst biedere *Verrina* während drei ganzer Akte (ohne Äußerung auffallender Motiven) hinhält, und in dem Vorsatz, ihn nachmals zu ermorden selbst eines der thätigen Werkzeuge der Verschwörung abgiebt; und daß endlich *Fiesko's* Tod (zwar ähnlich mit dem in der Geschichte) für seine Würde und den erhabenen Charakter, worinn der Dichter ihn versetzt, durchaus unanständig, ja beinahe *entehrend* war - wurde bisher von vielen und nicht ganz ohne Grund getadelt" (Vorerinnerung).

Es werden hier eine ganze Reihe von Normen angesprochen: die Norm, dass der Zuschauer über das Schicksal der wichtigen Personen Bescheid wissen müsse, führt Plümicke dazu, sowohl *Julia* als *Andreas* am Ende nochmals auftreten zu lassen. *Julia* hat einen Wärter ermordet und sich so aus dem Gefängnis befreit, sie will auch *Fiesko* ermorden, dadurch wird sie zum Typus des rasenden Weibes nach dem Vorbild der *Orsina*. *Fiesko* kann noch einmal seine Grossmut zeigen, indem er sagt, man solle sie leben lassen wegen *Andreas*. *Andreas* wird am Ende explizit wieder in sein Amt eingesetzt, er wird ganz in der Rolle des Vaters gesehen, der *Genua* glücklich machen wollte und der am Ende über den Tod seines Sohnes *Fiesko* weint "Zwei Wunden grad in's Herz, *Verrina!* Einen Neffen verloren, - und einen Sohn!"

Fiesko bringt sich bei Plümicke selbst um, indem er sich mit dem Dolch ersticht, mit dem *Verrina* ihn umbringen wollte. Damit stellt Plümicke jene Selbstmordsituation her, von der J. Scherer sagte, sie sei die einzig würdige Sterbensart für einen Helden: *Fiesko* kann nach diesem Schema nur herrschen oder sterben.

Der Schluss des *Fiesko* machte auch Schiller Mühe, denn er verstösst gegen das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit (s. unten 113 f.). In der Mannheimer Bühnenfassung (1784) kam Schiller dem Publikumsgeschmack entgegen, indem er *Fiesko* am Leben liess, *Fiesko* verzichtet nach *Verrinas* Anschlag freiwillig auf den Thron, was durch den Monolog in IV, 15 vorbereitet wurde, dadurch ist er mit seinen freiheitlichen Absichten und mit der Tugend in Übereinstimmung. Im heroischen Drama wird der Ehrgeiz nie bezwungen und führt zum Tod. Mit dieser Variante hat Schiller gewissermassen eine bürgerliche Fassung hergestellt.

Ein weiteres Problem stellt Leonore dar: "Gern hätte ich auch Leonoren gerettet; - wie ich den vest überzeugt bin, daß besonders der grössere Theil der Zuschauerinnen mir für diese neue Wendung der Katastrophe gedankt haben würde; aber dann wären theils einige gute Situationen des Schillerschen Stücks verloren gegangen, theils hätte dann auch *Fiesko* am Leben bleiben müssen, welches jedoch, wenigstens nach dem Gange der vorletzten Szenen ohne Aufopferung seines Charakters unmöglich ward", schreibt Plümicke in der Vorerinnerung.

Der unnötige und unschuldige Tod Leonores verstösst ebenfalls gegen das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit,¹⁷ andererseits hat Schiller eine der tragischsten Situationen verwendet, nämlich dass ein Mann seine Frau umbringt. Dies wollte sich Plümicke ebensowenig entgehen lassen wie die darauffolgende rührende Erkennungsszene. Die Argumentation von Plümicke ist kennzeichnend für einen Theatermann: zu wirkungs-

volle Szenen lässt man sich nicht entgehen, während Schiller diese Szene aufopferte und damit das Stück in der Mannheimer Bühnenbearbeitung ganz auf die Frage des Freiheitskampfes konzentrierte.

Die auffälligsten Änderungen, die Schiller im übrigen vorgenommen hat, sind die bessere Motivation des Zusammentreffens von Gianettino und Bertha und die Verdeutlichung der negativen Charakterisierung von Gianettino, der als einziger im Stück stirbt. Beseitigt hat er auch den episodischen Strang der Liebe von Kalkagno zu Leonore, wie er überhaupt die privaten Elemente zugunsten der politischen zurücktreten lässt; so ist die ganze Leonore-Handlung gekürzt. Bourgognino handelt primär aus politischen Motiven und erst sekundär aus persönlichen, um Bertha zu rächen. In der ersten Fassung war die Motivation gerade umgekehrt.

3.2.4. Schillers EGMONT-Bearbeitung

Die Schillersche Bearbeitung des EGMONT von 1796 hat sich mit kleinen Änderungen bis weit ins 19. Jahrhundert gehalten.¹⁸ Schiller hatte bereits in seiner Rezension von 1788 festgestellt, EGMONT enthalte "keine Verwicklung, keinen dramatischen Plan", das Drama sei "eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde, die beinahe durch nichts als durch den Charakter zusammengehalten werden" (Bd.22, S.200). Ein solches Drama ist, wie der Misserfolg der Aufführung von 1791 zeigt, für die Aufführung offenbar ungeeignet.

Schiller kürzt zunächst einmal die sehr lange Zeit der Darstellung auf drei Tage, schon am Ende des ersten Akts steht Alba an der Grenze von Brabant, was die Vorgänge beschleunigt. Schiller verknüpft sodann die Szenen viel strenger als Goethe, das Auf- und Abtreten der Personen wird motiviert, dies zeigt sich besonders deutlich am Beispiel der Volksszenen. Bei Goethe ist das Volk einfach da, bei Schiller dient das Armbrustschiessen als Motivation für das Zusammenlaufen des Volks, das dann von den Bilderstürmern erfährt. In der Klärchenszene des IV. Aufzugs führt Schiller einen Abschied ein, lässt die Szene nicht einfach aufhören. Motive, welche bei Goethe mehr oder weniger funktionslos sind, werden von Schiller funktionalisiert. So sagt Klärehen zu Brackenburg: "Kennst du dies Fläschchen, Brackenburg? Ich nahm dir's scherzend, als du mit übereiltem Tod oft ungeduldig drohtest" (V. Aufzug, Klärchens Haus). Diese Szene hat der Zuschauer nicht gesehen, Schiller fügt sie ein, denn solche leeren Anspielungen würden suggerieren, dass es etwas ausserhalb des Dramas gibt, was der Zuschauer nicht weiss, und das ist gegen die Regel, dass der Zuschauer alles wissen muss, um nicht durch solche Überlegungen aus der Illusion zu fallen. Die Information des Zuschauers ist auch die Funktion zweier anderer Änderungen: die Anspielung Richards auf seine Geliebte Elvira bleibt bei Goethe folgenlos, bei Schiller dient sie dazu, Richards Wissen von Albas Ankunft zu motivieren und damit zugleich den Zuschauer zu informieren (1,9); Goethe hatte den Zuschauer indirekt über das Volk, das davon spricht, informiert, d.h. auch diese Information war für Goethe nebensächlich. Die Berichte über den Bildersturm wurden von Schiller so umgewandelt, dass nur einer davon weiss und die andern sich in der Rolle des Zuschauers befinden, welcher auch nichts

weiss, dadurch wird das Interesse erhöht, während es Goethe weniger auf die Information als auf das Bild anzukommen scheint.

Eine wichtige Änderung betrifft Egmonts Charakter. In seiner Rezension hatte Schiller getadelt, dass Egmont zu viele Schwachheiten habe, dass ihn Goethe zu sehr "zu uns herab" gezogen habe, dass ihm jene Grösse fehle, die erst das Interesse des Zuschauers weckt; Egmont handle zu leichtsinnig und man könne deshalb kein Mitleid mit ihm haben. Schiller funktionalisiert Egmonts Leichtsinns als Maske, die dazu dient, Alba zu täuschen, sein Leichtsinns wird zum politischen Mittel, womit Schiller die sanfte Sympathie, die den Helden des bürgerlichen Dramas zukommt, durch den heftigeren Affekt des Mitleids ersetzt.

In seinem Aufsatz UEBER DAS DEUTSCHE THEATER (1815) schreibt Goethe, Schiller sei bei "seiner Redaktion grausam verfahren", er erkennt aber die Konsequenz der Bearbeitung. Es ist jene Konsequenz, die dem aristotelischen Drama eigen ist und die für Schiller unabdingbar zur Tragödie gehört. In der ihm eigenen Einsicht in Goethes poetische Begabung hat er ihm am 12. Dezember 1797 ganz in diesem Sinn geschrieben: "ich glaube, daß (...) die strenge gerade Linie, nach welcher der tragische Poet fortschreiten muß, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit einer freieren Gemüthlichkeit äußern will" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.446).

3.2.5. Goethes Bearbeitung des GÖTZ VON BERLICHINGEN

Zwar wurde die erste Fassung des GÖTZ 1774 in Berlin aufgeführt, neben der Wirkung der Sensation scheint sie aber nicht sehr erfolgreich gewesen zu sein. Der Goethe durchaus wohlgesinnte Chr.Hch. Schmid schreibt, die Aufführung habe "nicht alle die Wirkung" getan, die man erwartete (1774, S.7).¹⁹ Chr.Hch. Schmid nennt auch gleich die Gründe für den Misserfolg der Aufführung: Man müsse bedenken, "daß Zuschauer leichter zerstreut werden, als Leser, daß sich die Illusion bey dem deutschen Zuschauer schwerer bemerken läßt, als bey dem brittischen, daß bey einer solchen Menge von Personen unmöglich alle Rollen (...) gleich gut gespielt werden könnten, daß endlich für einen Ort, wie Berlin, das Stück viel von seinem Interesse verlieren muste" (S.7). Interessant scheinen mir zwei Argumente: der Unterschied zwischen dem deutschen und dem britischen Zuschauer und die Abhängigkeit der Wirkung vom Ort der Aufführung. Die Bemerkung, der britische Zuschauer gebe sich leichter der Illusion hin, impliziert, dass die Illusion von den Rezeptionsgewohnheiten abhängt. Der an die klassische Form gewöhnte deutsche Zuschauer lässt sich von diesem für ihn zusammenhangslosen Drama nur schwer in Illusion versetzen. Die zweite Bemerkung zeigt eine für das historische Drama typische Rezeptionsbeschränkung. Da das historische Drama ein stoffliches Interesse erweckt, ist seine Rezeption häufig örtlich gebunden: "ein ächtes deutsches Stück macht in Berlin gewiß keine bessere Figur, als in Paris", schreibt ein Rezensent (Braun/G, Bd.1, S.419). Törrings AGNES BERNAUERINN hat vor allem im süddeutschen Raum Erfolg gehabt, Raupachs Hohenstaufendramen waren ausserhalb von Berlin erfolglos mit Ausnahme des auf einer Liebesepisode beruhenden KÖNIG ENZIO.²⁰

Goethe selbst muss den GÖTZ für unaufführbar gehalten haben, denn 1804 nahm er eine Bearbeitung vor, bei der er nicht darum herunkam, die Normen des aristotelischen Dramas zu beachten. Der Rezensent der Aufführung in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT hat diesen Zusammenhang deutlich gesehen: "Die Einheit der Zeit und der Handlung (...) haben hier, im Drama, wo sie der Dichter vernachlässigte, eine für das Maß des Ganzen viel zu unverhältnismäßige, episodensreiche Länge und Breite herbeigeführt. Der Charakter einer Form aber - selbst wenn es eine äußerliche oder technische ist - verletzt sich nie ungestraft. Und schon der Ernst, mit welchem Göthe, in der neuen Bearbeitung des Götz, Anstalt macht, diesem Übel abzuhelpfen, beweist wohl sehr klar, daß hier etwas mehr, als von einem bloß konventionellen Vorzug die Rede ist" (Braun/G, Bd.3, S.106).

Die Motivation des Auftretens der Personen wird sehr streng durchgeführt. In der Theateraufführung, wo der Zuschauer nicht weiss, wen er vor sich hat, müssen die Personen eingeführt werden, um ihn nicht mit unnötigen Fragen von der Hauptsache abzulenken. So wird z.B. in der Szene 1,6 das Gespräch zwischen Marie und Elisabeth aus der Szene "Jaxthausen" nach vorn genommen, während in der ersten Fassung Karl und Elisabeth miteinander sprechen, ohne dass der Zuschauer aus den Reden entnehmen kann, wer die beiden Personen sind. Selbitz wird in einer eigenen Szene mit Karl eingeführt (II,7), dann erkundigt sich Elisabeth nach seinem Ergehen, erst dann tritt Götz auf, so dass der Zuschauer ein Bild von der Figur bekommt. Ebenso wird Lerse in III,8 von Selbitz beschrieben, bevor er Götz entgegentreitt. Die Zigeuner kündigen das Auftreten fremder Truppen an (III,10). Selbst Personen, die der Zuschauer schon kennt, werden angekündigt, so sagt Elisabeth in III,8: "Da kommt mein Herr", Götz in III,7: "Da kommt ja Selbitz". Dieses Verfahren führt dazu, dass das Gespräch am Anfang der Szene meistens erst beginnt und dass sich die Personen nicht schon mittendrin befinden wie in der ersten Fassung.²¹ Dies hat zur Folge, dass in der zweiten Fassung das Auftreten der Personen und ihre Tätigkeit besser motiviert ist als in der ersten Fassung. So wird z.B. in IV,13 zum Essen aufgefordert, während man in der entsprechenden Szene der ersten Fassung einfach isst. In der ersten Fassung weiss man nicht, wie Götz zu seinem Wissen um den angebotenen Vertrag kommt, in der zweiten Fassung schickt er Lerse zur Erkundigung aus (IV,12), abgesehen davon, dass man in dieser Fassung die Worte des Trompeters versteht (IV,!!).

Eine Reihe von Personen, die in der ersten Fassung nur einmal auftreten, treten in der zweiten an mehreren Stellen auf, dies gilt für Karl (II,7) und Marie (I,12), für die Kaufleute (II,11-12/III,2) und die Zigeuner (III,10-12/V,10-12), die je in zwei Akten auftreten.²² Diese Erweiterungen dienen wohl weniger der Lesbarkeit als dem, was man "die gute Konstruktion" nennen könnte: das einmalige Auftreten einer Person hat wie das einmalige Auftreten eines Motivs immer etwas Willkürliches und damit Bedeutungsloses, selbst in einer weniger strengen Gattung wie dem Roman. Durch dieses Prinzip werden die einzelnen Nebenpersonen besser ins Bedeutungsgefüge integriert. Kommt eine Person wie der Mönch an Anfang nur einmal vor, so hilft ein kommentierender Text zu seiner Einordnung: Götz und der Mönch setzen sich jeder auf seine Art für die Gerechtigkeit ein.²³

Verdeutlicht wurde auch die psychologische Motivierung. So wird Götz wütend, als er durch Georg von Weislingens Abfall hört, und zwar so sehr, dass er in seinem Anfall von Leidenschaftlichkeit seine Ritterpflicht vergisst und sich an den unschuldigen Kaufleuten rächen will.²⁵ Die Tragweite von Weislingens Abfall wird zudem noch durch einen kommentierenden Text unterstrichen: Götz, der Vertrauen bewies, steht als der Dumme da, über den sich die Welt lustig macht.²⁵ Goethe scheint hier neben dem stärkeren Gewicht, das er dem Abfall Weislingens gibt, auch jenem Prinzip zu folgen, wonach die dargestellten Leidenschaften auch beim Zuschauer Leidenschaften erwecken. Der graduelle Abfall Weislingens, der in der ersten Fassung die Empörung des Zuschauers wachsen lässt, wird hier durch einen starken Ausbruch der Leidenschaft ersetzt.

Zur Verdeutlichung der psychologischen Motivierung gehört auch, dass Sickingen begründet, warum er Marie so schnell heiratet: er liebt sie schon lange (IV, 1). Auch die Versöhnung von Götz und Weislingen wird ausdrücklich mit ihrer Jugendfreundschaft motiviert (II,9). Ganz allgemein kann festgehalten werden, dass in der Bühnenbearbeitung mehr und ausführlicher gesprochen wird, was zeigt, dass die sogenannte Deklamation auf der Bühne sehr wohl ihre zuschauerlenkende Funktion hat.

Werden auf der einen Seite die episodischen Szenen am Bamberger Hof (Liebtraut, Olearius) weggelassen, so werden auf der andern Seite gewisse Motive ausgebaut, so z.B. die Szene mit dem Hauptmann (III, 11). Sie dient einmal dazu, zu zeigen, dass es Adelheid gelungen ist, ihren Freunden die Stellen in der Armee zuzuhalten,²⁶ andererseits zeigt sie aber auch, dass diese Herren nicht daran denken, sich den Gefahren des Kriegs auszusetzen, wodurch der Kontrast zu Götz viel deutlicher gemacht wird als in der ersten Fassung,²⁷ auch wird dadurch der Sieg der Götzschen Truppen vorbereitet, denn es ist zum vornherein klar, dass die Truppen unter einem solchen Hauptmann nicht siegen können. Die Charakterisierung der Feinde, die in der ersten Fassung an zwei verstreuten Stellen geschieht (Lager der Reichsexekution, Wald an einem Morast), wird hier konzentriert und dadurch auch verdeutlicht.

Die eingreifendsten Veränderungen betreffen die Adelheid-Weislingen-Handlung, die gegenüber der ersten Fassung stark in den Hintergrund gedrängt wird. Adelheid tritt in dieser Fassung erst im 3. Akt zum ersten Mal auf, und da sogleich als herrschsüchtige, auf ihren eigenen Vorteil bedachte Frau. Ihre verführerische Verruchtheit spielt nur noch gegenüber Franz. Die Verführungsszenen mit Weislingen fehlen,²⁸ dadurch wird das Interesse, das die Episode in der ersten Fassung hatte, gegenüber der Götz-Handlung abgeschwächt. Der Abfall von Weislingen wird nicht graduell wie in der ersten Fassung dargestellt, sondern er wird nur noch als Faktum mitgeteilt und von Götz sogleich heftig kommentiert (II,13). Weislingen wird weniger negativ gezeichnet, indem er mit Götzens Einwilligung nach Bamberg zurückgeht; indem nicht er, sondern der Bischof dem Kaiser vorschlägt, gegen Götz vorzugehen.²⁹ Die direkte Verbindung von Weislingens Abfall zum Kampf gegen Götz wird dadurch ebenfalls aufgegeben. Auch hat Weislingen gewisse Skrupel, direkt gegen Götz vorzugehen.³⁰ Er erkennt auch, dass Adelheid sich von ihm ablöst.³¹ Adelheids Verhalten wird ebenfalls deutlicher motiviert: sie hat es auf den Thronfolger Karl abgesehen, weswegen sie Weislingen

nicht mehr brauchen kann.⁸² Dadurch, dass Goethe Weislings Vergehen abschwächt, ist sein Tod umso empörender, aber auch umso rührender. Wie Weislingen nicht mehr als schmachsender Liebhaber gezeigt wird, so Adelheid nicht mit den Zügen der liebenswürdigen Verführerin. Sie ist nur noch negativ gezeichnet, wodurch sie alle Sympathie des Zuschauers verliert. Goethe geht so weit, sie unter der Maske "Torheit und Liebe" (IV,8) auftreten zu lassen, was als verdeutlichender Kommentar dient.

Einige Änderungen sind wohl auch der Rücksicht auf den Publikumsgeschmack zuzuschreiben. Ich möchte sie schon deshalb nicht ausser acht lassen, weil sie zeigen, dass auch die Rücksicht auf den Geschmack zu den Prinzipien der Konstruktion eines Dramas gehört.

Die Hochzeit von Marie mit Sickingen wird als eigentliche Zeremonie mit Musik aufgeführt. Solche Zeremonien sind im Ritterdrama, aber auch im historischen Drama besonders beliebt, man denke an WILHELM TELL oder DIE JUNGRAU VON ORLEANS. Auch die Maskenszene der Adelheid, die ebenfalls einen "Aufzug" enthält, gehört in diesen Kontext. Hingegen hat Goethe in dieser Fassung auf das in der Zeit ebenfalls sehr erfolgreiche Element des heimlichen Gerichts verzichtet.³³

Die Weglassung des heimlichen Gerichts hängt wohl mit der Reduzierung der Adelheid-Handlung zusammen. Immerhin lässt er in einer Szene die Boten des heimlichen Gerichts auftreten (V,9), und nach dem Mordanschlag tritt eine Figur mit Dolch und Strick auf, die verschwindet und von der gesagt wird: "Die heilige Vehm ist überall." Auf diese Weise hat Goethe die mit dem heimlichen Gericht verbundene schauerliche Wirkung trotzdem erzielt. Der schon zitierte Rezensent der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT hebt gerade diese Szene hervor als von "seltener, echt tragischer Kraft", wie kaum eine Szene der ersten Fassung. Er schildert die Szene als einzige ausführlich. Die unbekannte Gestalt wird als "gespenstischer Mönch", als "Bote des Schicksals" interpretiert, wodurch die Szene in die Nähe des Schicksalsdramas rückt (Braun/G, Bd.3, S.106 f.).

Ausgebaut wurden sodann die komischen Szenen. Beim Überfall auf die Kaufleute hilft Georg aus Versehen beinahe den Kaufleuten statt seinem Herrn Götz. Die Wahrsageszene der Zigeuner (III,1; III,12) hat ebenfalls einen komischen Effekt.⁸⁴ Die komische Wirkung, welche in gewissen Fassungen der Bühnenbearbeitung noch durch die Rolle des Narren am Bamberger Hof unterstrichen wird, scheint mir neu zu sein gegenüber der ersten Fassung; sie entspricht der Vorstellung eines shakespearisierenden Dramas. Durch die Bearbeitung wurde das Drama nicht zu einem klassischen. Die Szenengruppen sind immer noch relativ eigenständig, beanspruchen ein eigenes Interesse.³⁵ Die Spannung auf das Ende hin, Furcht und Mitleid sind auch in dieser Fassung nicht die vorwiegenden Wirkungen, wenn auch einzelne Szenen diese hervorrufen mögen.

Goethes Änderungen im Hinblick auf die Einhaltung von gewissen Normen scheinen mir zu zeigen, dass der Dichter, der auf dem Theater wirken will, gewisse, leicht äusserlich abgetane Normen beachten muss. Gerade diese scheinbar äusserlichen Normen wie die der Szenenverbindungen, des motivierten Auftretens der Personen dienen häufig der Information des Zuschauers und damit der Rezeptionslenkung im weitesten Sinn, denn nur auf einen gut informierten Zuschauer wird der Text auf eine bestimmte

Weise wirken. Die Ablenkung des Zuschauers durch Mangel an Information oder durch Episoden ist zu vermeiden in einer Konzeption des Dramas, welches, wie Schiller sagt, durch die gerade Linie bestimmt ist.

3.2.6. Die Bearbeitung englischer Dramen für das deutsche Publikum

Die Geltung der aristotelischen Normen zeigt sich auch besonders deutlich an der Bearbeitung der Dramen von Shakespeare und anderer Engländer für das deutsche Publikum. Die Rezension von Chr.Reh. Schmid's ENGLISCHEM THEATER in der ALLGEMEINEN DEUTSCHEN BIBLIOTHEK kann als Illustration dienen: Für den Rezensenten ist es klar, dass die englischen Stücke bearbeitet werden müssen: Das Anstössige, die zu weit führenden Metaphern, die zu vielen Episoden, müssen entfernt werden. Die Beurteilung, was ein Fehler, was eine Schönheit sei, sei nicht immer leicht: "Wie viel Einsicht und Erkenntniß <würde dazu gehören>, um zu finden, ob einige Züge bloß als dichterischer Schmuck dastehen, oder als genaue Bezeichnung des Charakters der redenden Person; zu bestimmen, wie weit der eigenthümliche Humour eines Charakters könne getrieben werden; oder auch nur um einzusehen, ob einige weniger anziehende Personen Scenen nur bloß von der Ueppigkeit des Dichters herrühren, oder ihren nothwendigen Grund im Ganzen haben, als Einleitungen, Erklärungen, Mittel zum Folgenden?" (Bd.23, 1774, S.510).

Diese Überlegungen weisen auf ein Problem hin, vor dem jeder Literaturwissenschaftler bei der Interpretation steht, nämlich wie man einzelne Züge in Hinblick auf das Ganze funktionalisieren kann. Zudem zeigt diese Äusserung auch, wie schwierig es für die an den Normen des klassischen Dramas und an seiner auf die Handlung konzentrierten Funktionalität orientierten Kritiker war, beschreibende Elemente zu integrieren.³⁶ Das einfache Streichen genüge oft nicht zur Umarbeitung, man müsse auch den Zusammenhang wieder neu herstellen.³⁷ Der Rezensent untersucht in der Folge die Bearbeitung des ÜTHELLO, welche nach den strengen Regeln des klassischen Dramas vorgenommen wurde: Die Einheit des Orts wird eingeführt.³⁸ Die Personen werden auf jene reduziert, die eine Funktion in der Fabel haben.³⁹ Die Ausbrüche der Leidenschaft gemässigt. Die Stelle, wo Othello Desdemona in einem Anfall von Eifersucht mit dem Ausruf "Teufel" schlägt, hat Schmid weggestrichen. Der Rezensent, der am Anfang des Artikels das Anstössige in englischen Dramen selbst getadelt hat, tadelt diese Streichung, weil sie "einen der stärksten und vortrefflichsten Züge" betreffe. "Wie wahr ist die Leidenschaft! *Leßing* sagt in seiner Dramaturgie, freylich bey einem ganz andern Trauerspiel:⁴⁰ 'Eifersucht überhaupt schlägt gern; 'und sagts mit Beystimmung der Erfahrung. Dem allen ohngeachtet wollen die Leute, die auf der andern Seite des Rheins wohnen, es nicht, daß jemals in einer Tragödie einer den andern schlägt. Ah, la decence! Und so durfte denn Oth.<ello> auch seine Frau nicht schlagen; so bringt uns der französirende H.S. um einen Zug, der den Affekt schildert, und der unsre Kenntniß des Herzens bereichert hätte' (ADB, Bd.23, 1774, S.515). Gerade diese schlechte Bearbeitung zeigt den Geltungsbereich der Normen des klassischen Dramas.

4. TRAGISCHE STOFFE UND SITUATIONEN

4.1. Definition der Tragödie

Die literaturwissenschaftliche Diskussion um die Tragödie ist geprägt von ahistorischen Tragödienkonzeptionen. Meistens wird eine Tragödienkonzeption, häufig die Hegelsche, verabsolutiert und zur einzig wahren erklärt. Bald wird aus dieser Sicht Lessing als der erste wahre Tragödiendichter,¹ bald wird Schillers WALLENSTEIN, der so sehr gegen die Vorstellungen der Zeitgenossen verstieß,² bald der unvollendete DEMEIRIUS als Tragödie schlechthin aufgefasst.³ Die Gattungstheorie konnte sich bis heute nicht darauf einigen, ob es ahistorische Idealformen von Gattungen gibt.⁴ Ich halte es einstweilen für besser, historische Vorstellungen der Gattung anzunehmen, die allerdings von gewissen Konstanten geprägt sind, welche sich über längere Zeit erhalten.

Bei der Arbeit an historischen Material stellt man auch in diesem wie in andern Fällen fest, dass mehrere Konzeptionen nebeneinander bestanden haben, dass nicht eine Konzeption ausschliessliche Gültigkeit hatte.

In der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts wird die Tragödie im Hinblick auf die Wirkung definiert: die Tragödie ist jene Gattung, welche Furcht und Mitleid, allenfalls noch Bewunderung erregt.⁵ Auch Schiller Überlegungen zur dramatischen Gattung und III¹ Tragödie sind von der Wirkungsintention bestimmt. Szondi schreibt, mit Schelling beginne "die Geschichte der Theorie des Tragischen, die ihr Augenmerk nicht mehr auf dessen Wirkung, sondern auf das Phänomen selber richtet" (1964, S.13). Damit beginnt zugleich die ahistorische Betrachtung der Tragödie, indem man das Tragische als ein überzeitliches Phänomen auffasst, das unabhängig von der Wirkung existiert. Dass sich damit die Betrachtungsweise, aber nicht das Phänomen ändert, wird noch zu zeigen sein.

Alle Bestimmungen der Tragödie hängen von dieser Definition der Wirkung ab, wie schon Lessing feststellte: "Die Regeln des Aristoteles, sind alle auf die höchste Wirkung der Tragödie calculirt" (Bd.10, S.129). Die Tragödiendefinition des Aristoteles bestimmt die Diskussion in meinem Zeitraum. Die Poetiken befassen sich in der überwiegenden Mehrheit nur mit der sogenannten heroischen Tragödie, die trotz allen Erfolgen des bürgerlichen Trauerspiels als die eigentliche Tragödie gilt. So stellt Bouterwek noch 1825 in seiner ÄSTHETIK fest: "Das Trauerspiel in der ganzen poetischen Bedeutung des Worts, oder die Tragödie, die vorzugsweise diesen Namen verdient, ist die heroische" (T.2, S.238). Die heroische Tragödie enthält allein jene Erhabenheit, Wichtigkeit und Würde des Stoffs, welche sie zur höchsten poetischen Gattung macht.⁶

Zur Poetik der Tragödie gehören Fragen wie die nach der Würde des Stoffes, nach den moralischen Qualitäten des Helden, nach der Herbeiführung des Unglücks und nach den Möglichkeiten tragischer Situationen.

4.2. Stoffliche Bedingungen

4.2.1. Wichtigkeit der Handlung

Die Stärke der Empfindungen, welche durch die Tragödie erreicht werden soll, bet die Darstellung einer wichtigen Handlung. So schreibt Sulzer, das Pathos als eigentliche Wirkung der T die ⁷ könne nur durch grosse Gegenstände erzeugt werden: "Das Pathetische bekommt seinen Werth von der Stärke und der Dauer solcher Eindrücke, die sich auf die wichtigsten Angelegenheiten des Lebens beziehen." Es gehöre nur dahin, "wo es um das Leben, oder um die ganze Glückseligkeit einer Hauptperson, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenstand seiner Natur nach ganz erhaben ist" (Bd.3, S.662).

Schon Corneille hatte geschrieben, eine Liebesintrige genüge nicht als Stoff für die Tragödie: "Sa dignite demande quelque grand interet d'Etat, ou quelque passion plus noble et plus mäle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner a craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maitresse" (Bd.1, S.18).⁸

Sulzer spricht von solchen Stoffen, "die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder Bewundrung erwecken" (Bd.4, S.566). Solche sind z.B. nach Batteux/Ramler "die Erlangung eines Throns, die Bestrafung eines Tyrannen, die Ueberwindung seiner selbst bey einer heftigen Leidenschaft" (1802, T.2, S.283), auch ein ausserordentliches Laster kann Gegenstand einer heroischen Handlung sein. Alle diese Ausführungen zeigen, dass die heroische Tragödie, um die höchste Wirkung zu erreichen, hohe Standespersonen und einen historischen Stoff voraussetzt. Dem bürgerlichen Trauerspiel wir eistens eine schwächere Wirkung zugeschrieben.

Die Wichtigkeit der Handlung wird nicht immer von der Ausserordentlichkeit der Handlung unterschieden, welche offenbar ebenfalls dazu dient, die entsprechenden Emotionen zu wecken. So will Sulzer dem bürgerlichen Trauerspiel den Charakter der Tragödie nicht absprechen, wenn es "die Größe des Gemüthscharakters (...) in einem ganz merkwürdigen Lichte erscheinen" lässt oder wenn die Privatperson "von außerordentlichen Unglücksfällen" betroffen wird (Bd.4, S.554).⁹ Ganz in diesem Sinne verlangt Horne: "Ferner muß das gewählte Subjekt, sowohl der Zeit, als dem Orte nach, von uns entfernt seyn; denn das Gewöhnliche in Personen und Begebenheiten, die nah mit uns verbunden sind, muß durchaus vermieden werden" (1766, T.3, S.285).¹⁰ An diesem Punkt liegt das Paradox des bürgerlichen Trauerspiels, das die gewöhnlichen Sitten darstellen möchte, andererseits aber nach der Würde der Tragödie strebt. So wird das Ausserordentliche und Wunderbare häufig in sogenannten romanhaften Zufällen realisiert, u wodurch zugleich die Wahrscheinlichkeit bedroht wird, wohingegen das Ausserordentliche historischer Stoffe durch deren Geschichtlichkeit motiviert wird.

Gewisse Dramatiker des Sturm und Drang, sowie die Trivialdramatik haben den Hang, das Ausserordentliche als Abscheuliches zu realisieren.

4.2.2. Die Personen

Die Erhabenheit und Würde des Stoffes impliziert die Erhabenheit der Personen und führt zu jener - allerdings in dem von mir untersuchten Zeitraum nicht unumschränkt

geltenden - Norm, die Personen der Tragödie sollten von höherem Stande sein.¹² Die Forderung geht auf eine Aussage von Aristoteles im 13. Kapitel zurück, wo er schreibt, die Hauptperson der Tragödie solle ein Mensch sein, "der in großem Ruhm und Glücke steht" (1753, S.26). Der hohe Stand der Person wird wiederum in Funktion der Wirkung gesehen: das Unglück hochgestellter Personen macht mehr Eindruck als das gewöhnlicher Menschen, der Fall hochstehender Personen sei "merkwürdiger", schreiben Batteux/Ramler (1802, T.2, S.285). Ebenso äussert sich Voltaire: "Rois, empereurs, princes, generaux d'armee, principaux chefs de republicues, il n'importe; mais il faut toujours dans la tragedie des hommes eleves au-dessus du commun, non seulement parce que le destin des etats depend du sort de ces personnages importants, mais parce que les malheurs des hommes illustres exposes aux regards des nations font sur nous une impression plus profonde que les infortunes du vulgaire" (Bd.32, S.357).¹³ Marmontel, der eine ganz moralische Konzeption der Tragödie vertritt, argumentiert ähnlich: "Sans doute la dignite des personnages donnant plus de poids a l'exemple, il est avantageux pour la moralite, de prendre au moins des noms fameux" (1787, Bd.10, S.334 f.). Dieser grosse Eindruck, der durch das Unglück hochgestellter Personen erzeugt werden kann, kann noch unterstrichen werden durch den Glanz der Aufführung. So schreibt Marmontel: "D'ailleurs, le sort d'un heros, d'un monarque, donne plus d'importance a l'action theatrale, & il en resulte pour le spectacle plus de pompe & de majeste" (1787, Bd.10, S.335). Soweit ich sehe, wird dieses Argument im deutschen Sprachbereich zum ersten Mal von Heusinger, der sonst einen altmodischen Tragödienbegriff vertritt, gebracht: 'Es leuchtet nun zwar von selbst ein, daß die Begebenheit, welche den Stoff der Tragödie' liefern soll, nicht gerade unter Königen und Fürsten vorfallen müsse, weil das Anziehende, das sie hat, bloß darinne liegt, daß *ein Mensch* unschuldig und standhaft leidet, demungeachtet erfordert der Umstand, daß auch das Auge seine Befriedigung verlangt, und daß überhaupt eine gewisse Art von Berausung der Sinne durch Glanz und äußere Pracht zu dem Totaleindruck gehöre, daß die Begebenheit in die sogenannte höhere Menschenklasse verlegt werde' (1797, S.315). Die Wahl hochgestellter Personen dient in dieser Perspektive auch dazu, beim Zuschauer Eindruck zu machen, d.h. sie erhält auch eine gewisse Funktion des Schmuckes, ähnlich wie z.B. die Verse.

Ein weiteres Argument, das häufig zu Gunsten dieser Norm angeführt wird, ist die Tragweite der Handlungen höhergestellter Personen. Nur hochgestellte Personen verfügen über die Mittel, ausserordentliche Verbrechen zu begehen, bzw. ausserordentliche Unglücksfälle herbeizuführen. Sie können ganze Staaten ins Unglück stürzen oder sie lassen eine grössere Lücke zurück, wie die ENCYCLOPEDIE, Batteux folgend, schreibt.¹⁴ Schliesslich wird noch ein Argument gebraucht, welches ein strukturelles Merkmal zeigt, das auch bei der Bewertung von tragischen Situationen auftritt: der Widerspruch zwischen etwas, was einem von Natur aus zukommt und der Realität. Den hochgestellten Personen, welche "plus grands, plus puissans, plus parfaits que nous" sind, kommt von Natur aus Glück und Macht zu: "l'idee de force & de bonheur qu'on attache a leur nom, augmente infiniment la terreur & la compassion."¹⁵ Marmontel schreibt in ähnlichem Sinn, eine hochgestellte Person sei "d'autant plus a plaindre qu'il etoit plus

heureux, & que chacun de nous se mettant a sa place, sent tout le poids de ce coup qui l'a frappe" (1787, Bd.10, S.335; vgl. 1763, Bd.2, S.144).

Schon Roger Bauer (1973) hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Ständeklausel nicht absolut verbindlich ist, was ja auch für alle anderen Normen in der Poetik gilt. Gerade die Begründung für die Ausnahmen, wie sie z.B. Corneille formuliert, zeigt das eigentliche Wesen der Ständeklausel: "Outre que ce n'est pas une necessite de ne mettre que les infortunes des rois sur le théâtre. Celles des autres hommes y trouveraient place, s'il leur en arrivait d'assez illustres et d'assez extraordinaires pour la meriter, et que l'histoire prit assez de soin d'eux pour nous les apprendre" (Bd.1, S.34). Das heisst, die Ständeklausel hat nicht soziologische, sondern poetologische Implikationen, sie dient der Erzeugung einer möglichst grossen Wirkung.¹⁶

Auch Curtius merkt zu der entsprechenden Passage des Aristoteles an, "daß zu einem Trauerspiele nicht nothwendig Prinzen oder vornehme Leute erfordert werden" (1753, S.193). Eschenburg schreibt, dass die "Würde der tragischen Personen (...) der Handlung gemäß sein" müsse, "wenn gleich dazu nicht sowohl erhabener Rang, als vorzügliche Grösse und Stärke der Seelenkräfte erfordert wird" (1783, S.187). Gerade dieses Zitat zeigt, warum letztlich doch nur hochgestellte Personen für die Tragödie in Frage kommen, denn wo sonst als bei grossen Unternehmen kann man die Grösse und Stärke der Seelenkräfte zeigen. Die Problematik einer Tragödie mit bürgerlichen Personen zeigt sich in Ramlers Zusätzen zu Batteux. Batteux hatte nicht bestritten, dass auch "dans les conditions mediocres des evenemens touchans" vorkommen können (1809, S.54), findet es aber "pas moins vrai qu'on ne peut ajuster le cothurne au marchand". Ramler übernimmt diese Auffassung und erweitert sie noch zugunsten bürgerlicher Personen: "ja es giebt Fälle, wo man den niedrigen Stand der Person, wegen ihrer edlen Gesinnungen, völlig vergißt, oder sie vielmehr über die Könige der Erde hinwegsetzet". Er kommt aber dann doch zum Schluss, "daß die edlen und großmüthigen Gesinnungen, die uns die Tragödie zur Nachahmung und Bewunderung vorstellt, uns bey den ersten Personen im Staat, die wir mehrentheils nicht genug kennen, wahrscheinlicher dünken, als bey geringen Leuten, die wir täglich um uns sehen, deren Schwachheiten uns allzu bekannt sind. (...) Wir geben noch mehr zu: Nicht allein die heroischen Tugenden, sondern auch die heroischen Laster dünken uns bey den Großen wahrscheinlicher; und die Geschichte hat diese Wahrscheinlichkeit verstärkt" (1802, T.2, S.284, S.285).

Mit der Wahrscheinlichkeit hatte bereits Dacier argumentiert: "La grandeur de ces hommes illustres, rend l'action grande, & leur reputation la rend vray-semblable & croyable" (1692, S.191). In der Tat scheint es, wie unten zu zeigen sein wird, ausserordentlich schwierig zu sein, würdige Tragödienstoffe für das bürgerliche Trauerspiel zu finden, denen es nicht an Wahrscheinlichkeit fehlt. Vielleicht zeigt keine Norm deutlicher als die von der Würde der Personen die starke Autonomie der Gattung von sozialen Gegebenheiten¹⁷, ihre starke ästhetische Ausrichtung. Man pflegt das Aufkommen des bürgerlichen Trauerspiels mit dem Erstarken des Bürgertums zu erklären (s. unten S.166), eine Erklärung, die weder das Fortleben der heroischen Tragödie, noch das Fortleben oder Wiederaufleben gewisser tragischer Stoffe und Situationen erklären

kann. Wenn Dürrenmatt die Tragödie heute nicht mehr für möglich hält, so orientiert er sich letztlich noch an diesem Ideal der Würde und Erhabenheit, was sich in der parodistischen Form von ROMULUS DEMGROSSEN deutlich zeigt.

4.2.3. Die Herbeiführung des Unglücks

Wenn sich die Tragödiendefinitionen nicht einig darüber sind, ob der Held am Ende sterben müsse, so sind sie sich doch einig, dass der Held leiden müsse, in Gefahr sein müsse, was wiederum aus der Wirkungsabsicht der Tragödie folgt: Schrecken und Mitleid können nur erregt werden, wenn jemand in Gefahr ist, leidet oder unglücklich wird (vgl. unten S.127-135). Eine der grundlegenden Fragen der Poetik der Tragödie ist demnach, wie das Unglück herbeizuführen sei, eine zweite, mit dieser zusammenhängende Frage ist die moralische Qualität des Helden.

Für die Diskussion sind zwei Stellen aus dem 13. und 14. Kapitel der POETIK des Aristoteles wichtig, welche allerdings, wie andere Stellen der Tragödiendefinition auch, nicht in Übereinstimmung zu bringen sind.¹⁸ Im 13. Kapitel heisst es, der Held müsse durch einen Fehler, in der Übersetzung von Curtius "durch ein Versehen", ins Unglück stürzen. Im 14. Kapitel ist dann von tragischen Handlungen die Rede, welche auch "abscheuliche Handlungen" genannt werden, weil sie meistens die Form von Verbrechen haben. Diese können aus Irrtum geschehen, sie können aber auch absichtlich geschehen.¹⁹ Jedenfalls wird im 14. Kapitel die tragische Handlung auf ein Verbrechen eingeschränkt und im Gegensatz zur Definition im 13. Kapitel auch eine absichtliche Handlung als Ursache des Unglücks zugelassen. Aristoteles scheint, so viel ich sehe, äie dritte Möglichkeit, die in der Folge wichtig wird, nicht vorzusehen, nämlich, dass eine ausserhalb der handelnden Person liegende Ursache das Unglück herbeiführen könnte; die Möglichkeit ist allerdings in dem Begriff des "nicht-absichtlichen Fehlers" des Helden zum Teil angelegt. Jedenfalls werden die antiken Dramen in den Aristoteles-Kommentaren so interpretiert. So beschreibt z.B. Dacier den Fehler, als "une faute involontaire qu'on a commise, ou par ignorance ou par imprudence, & malgre soy (...) ou enfin Par une force majeure & exterieure" (1692, S.191).

4.2.3.1. Klassifikation der Ursachen

Die Ursachen, welche das Unglück herbeiführen, sind wohl von allen stofflichen Elementen an meisten von ideologischen Komponenten abhängig, andererseits scheint über die Jahrhunderte weg eine gewisse Konstanz in der Bewertung tragischer Situationen zu bestehen. Das Problem der Klassifizierung von dramatischen bzw. tragischen Situationen ist schon von mehreren Forschern angegangen worden, insbesondere von Polti (1895) und Souriau (1950); in ihrer Nachfolge wären die modernen Versuche von Bremond (1966, 1973) und Greimas (1966) zu nennen. Sind die Ausführungen von Polti zu wenig abstrakt, so sind die von Bremond und Greimas zu abstrakt für meine Zwecke. Souriau ist wegen seiner astrologischen Terminologie ohne grossen theoretischen Aufwand nur schwer brauchbar. Alle Theorien reichen nicht aus, meine

spezifische Fragestellung, die zwar eine systematische, aber zugleich auch eine historische ist, zu befruchten. Ich kann mit ihnen insbesondere auch nicht die wichtigsten Fragen der Poetik, wie jene der moralisch-ideologischen Eigenschaften des Helden, der Rolle des Fehlers, der Leidenschaften, des Schicksals oder der Hierarchie der tragischen Situationen erklären. Mich interessiert nicht die abstrakte Situation, sondern die konkrete thematische Auffüllung.

Ich habe mich für die folgenden Ausführungen bei einem der interessantesten Aristoteles-Kommentare, nämlich bei jenem von Castelvetro orientiert, der sonderbarerweise von den Semiotikern noch nicht wieder entdeckt worden ist.²⁰ Ich stelle zunächst die Ursachen zusammen, durch die das Unglück herbeigeführt wird, um dann in einem zweiten Abschnitt die Bewertung dieser Ursachen durch die Poetiken darzustellen.

Die Behandlung der tragischen Situationen in den Poetiken geht immer von der Perspektive des Helden aus, der ja auch Furcht und Mitleid erregen soll.²¹

Die erste Unterscheidung, die auch später immer wieder auftaucht, ist, ob das Unglück vom Helden selbst herbeigeführt wird(/) oder ob es von aussen kommt (11).²² Als weitere Unterscheidungsmerkmale dienen die Kategorien *absichtlich* (1) / *unabsichtlich* (2) (vgl. Anm. 19) und die ideologische Bewertung der Motivation des Helden (*lobenswerte* (0.1) / *tadelnswerte* (0.2) Motive).²³

/1.1.1. Das Unglück wird vom Helden absichtlich herbeigeführt aus einem lobenswerten Motiv.

Dazu gehört vor allem der Selbstmord des Helden aus edlen Motiven. Man kann als Beispiel EMILIA GALOTTI nennen. Schiller bringt im Aufsatz UEBER DEN GRUND DES VERGNÜGENS AN TRAGISCHEN GEGENSTÄNDEN ein Beispiel aus Wielands ÜBERON, wo Hüon und Amanda "lieber den fürchterlichen Feuertod" sterben, als "durch Untreue gegen das Geliebte sich einen Thron" erwerben (Bd.20, S.140).

1.1.2. Das Unglück wird durch den Helden absichtlich herbeigeführt aus einem tadelnswerten Motiv.

Das bedeutet, der Held dieser Gruppe handelt aus hedonistischer oder pragmatischer auf jeden Fall nicht aus ethischer Motivation. Diese Situation teilt sich wieder in zwei Situationen.

1.1.2.1. Der Held ist ein Bösewicht bzw. ein lasterhafter, der durch ein Vergehen ins Unglück stürzt.

Der Held handelt bewusst gegen die Gesetze der Moralität. Die Situation gilt als untragisch, weil sie Vergnügen und nicht Mitleid erregt: "La chute d'un mechant dans le malheur a de quoi nous plaire par l'aversion que nous prenons pour lui; mais comme ce n'est qu'une juste punition, eile ne nous fait point de pitie, et ne nous imprime aucune crainte",²⁴ schreibt Corneille (Bd.1, S.35). Castelvetro führt das Beispiel des Herodes an, was insofern seltsam ist, als die

Situation normalerweise von der unschuldigen Mariamme aus betrachtet wird, sie wirft aber ein Licht auf eine Eigenheit dieser Situation: sie ist meistens mit unschuldigen Opfern verknüpft, welche dann Mitleid erregen. Diese Lösung wird sowohl von Curtius als auch von Batteux/Ramler in Betracht gezogen.²⁵ Ein berühmtes Beispiel dieser Situation ist RICHARD III.

1.1.2.2. *Der Held ist grundsätzlich gut, er verstösst aber wissentlich gegen moralische Gesetze.*

Dieser Fall ist genau die Umkehrung des Falles 1.1.1., indem der Held wissentlich hedonistische oder pragmatische über ethische Motive stellt. Es ist dies der im 18. Jahrhundert häufige Fall des moralischen Fehlers, der seinerseits mehr oder weniger entschuldbar sein kann. Horne bezeichnet als "schönste-*S*> Subjekt für die Tragödie" "einen Menschen, der selbst die Ursache seines Unglücks ist" (1766, T.3, S.276). Dazu führt er an anderer Stelle an: "Ein tugendhafter Mann hat sich ein großes Unglück durch einen Fehltritt zugezogen, dem die menschliche Natur ausgesetzt ist, und der deswegen Vergebung verdient" (1763, T.1, S.190).²⁶ Als Beispiel kann HIESKO dienen, der sich von seinem Ehrgeiz, einer positiv bewerteten Leidenschaft, verführen lässt, die Macht an sich zu reißen. Zu dieser Gruppe gehört auch der bewusste Inzest, wenn der Held seiner verbotenen Neigung erliegt. Ein Spezialfall dieser Situation scheint es zu sein, wenn der Held aus einer an sich positiven Charaktereigenschaft unvorsichtig handelt und so das Unglück über sich zieht. Unvorsichtigkeit als Handlungsmotivation ist aber nicht recht tragödienwürdig, weil sie offenbar eine zu negative Eigenschaft ist.²⁷

1.2. *Das Unglück wird durch den Helden unabsichtlich herbeigeführt.*

In diese Kategorie fallen alle Fälle des Irrtums, die darum besonders beliebt sind, weil sie die ethische Integrität des Helden nicht anfechten. Castelvetro unterscheidet vier Fälle von Irrtümern, von denen ich drei übernehme.²⁸

1.2.1. *Nicht-Kennen der Person.*

Hier sind zwei Möglichkeiten zu unterscheiden:

1. der Held begeht ein Verbrechen an einer Person, weil er diese für eine beliebige, unbekannte Person hält,
2. weil er sie für eine bestimmte andere Person hält (Verwechslung).

Die Situation ist notwendig mit der Situation 'Wiedererkennung' verknüpft. Das aus der Situation resultierende Verbrechen ist entweder Verwandtenmord oder Inzest. Beim Verwandtenmord ist der Zuschauer gewöhnlich besser informiert als der Held, so dass er die Folgen der tragischen Verwechslung voraussieht. Beim unabsichtlichen Inzest hat der Zuschauer normalerweise den Informationsstand des Helden. Bei der Variante 'Verwandtenmord' muss der Held ethisch berechtigt sein, die betreffende Person umzubringen, sonst wäre er ein

Bösewicht. Das bedeutet zugleich, dass der Held meint, etwas Gutes zu tun, in Wirklichkeit aber etwas moralisch Verwerfliches tut. Als nicht ganz unumstrittenes Beispiel dient immer wieder ÜEDIPUS (s. unten S.86 ff.), ein ethisch besser motiviertes Beispiel ist Merope, die beinahe ihren Sohn umbringt, weil sie ihn für den Mörder ihres Sohnes hält. Die Situation ist sehr beliebt im Drama des 18. Jahrhunderts, man denke an die Ermordung Leonores durch Fiesko, an die Ermordung der Kinder in den SCHROFFENSTEINERN. Das Verbrechen kann auch wie in LUCIE WoonvIL im Inzest bestehen, welches in diesem Fall noch mit einem moralisch allerdings nicht gerechtfertigten Verwandtenmord gekoppelt wird.

1.2.2. Täuschung über ein Faktum.

Der Held kann sich aufgrund von Indizien, die er falsch interpretiert, täuschen, oder er kann von einer andern Person getäuscht werden; dieser letztere Fall fällt dann mit 11.1. zusammen. Die Täuschung über ein Faktum wird häufig, damit es zur Tat kommt, mit dem Exzess der Leidenschaft verknüpft. Als Beispiel wäre die falsche Interpretation der Indizien in Kleists SCHROFFENSTEINERN, in Shakespeares OTHELLO und im Herodes-Mariamne-Stoff zu nennen.

1.2.3. Durch Wahnsinn (*errore di mente*).

Diese Situation führt Castelvetro wohl nur unter den Irrtümern auf, weil sie mit diesen den Ursprung der Ursache (im Helden selbst) und die Unabsichtlichkeit gemeinsam hat. Als klassisches Beispiel für diesen Fall gilt Senecas HERCULES FURENS, es wäre aber auch Kleists PENTHESILEA zu nennen.²⁹ Schiller lehnt den Wahnsinn als Motivation ab, weil er Unwille erzeuge, was das Mitleid schwächt (Bd.20, S.155).

An die Stelle des Wahnsinns tritt im 17. und 18. Jahrhundert der Exzess der Leidenschaft, welcher zur Folge hat, dass der Held die rationale Kontrolle über sein Handeln verliert. Für die Poetik des 18. Jahrhunderts gilt es als durchaus wahrscheinlich, dass jemand in einem Anfall von Leidenschaft ein Verbrechen begehen kann.³⁰ Es wird unten zu zeigen sein, wie die Leidenschaften auf diese Weise die Funktion des Fehlers übernehmen können.³¹

II. Das Unglück wird durch äussere Ursachen herbeigeführt.³²

Als solche kann man nennen: den Bösewicht, das Schicksal, äussere Notwendigkeiten, welche Marmontel mit den Ausdrücken "situations", "devoirs", "liens" umschreibt. In den ersten zwei Fällen ist der Held das Opfer einer andern Macht, im letzten Fall wird er meistens von den sogenannten Umständen gezwungen, auf eine bestimmte Weise zu handeln. Diese Ursache des Unglücks ist bei Aristoteles nicht vorgesehen, obwohl in den Augen der modernen Poetiken das Unglück im antiken Drama durch das Schicksal herbeigeführt wird.

II.J. *Das Unglück wird durch einen Bösewicht herbeigeführt.*

Die Situation ist nicht immer leicht zu trennen von der Situation 1.1.2. I., weil nicht immer eindeutig auszumachen ist, wer der Held ist.

Der dramaturgische Vorteil des Bösewichts besteht einerseits darin, dass mit ihm immer ein unschuldiger Held korreliert und das Leiden eines Unschuldigen das höchste Mitleid erweckt (s. dazu unten S.88 ff.). Andererseits eignet sich der Bösewicht dazu, Intrigen in Gang zu setzen, was ihn im Drama des 18. Jahrhunderts besonders beliebt macht.⁸⁸

Im Drama des 17. Jahrhunderts tritt der Bösewicht meistens in Form des Tyrannen auf, der die Unschuld verfolgt, in reiner Form im Märtyrerdrama. Die Unschuld des Helden bringt es mit sich, dass dieser während des Stücks zwar leiden muss, am Ende aber gerettet wird, dies ist die im klassischen französischen Drama realisierte Form.⁸⁴ Im 18. Jahrhundert unterliegt der Held normalerweise den Intrigen des Bösewichts, wobei er meistens durch die Leidenschaft dazu verführt wird. Der Erfolg des Bösewichts im Drama des 18. Jahrhunderts hängt wohl damit zusammen, dass man auf diese Weise einen unschuldigen Heiden einführen kann, der am Schluss stirbt, mit dem der Zuschauer sympathisieren kann, ohne an der sinnvollen Einrichtung der Welt zu zweifeln. Der Bösewicht erlaubt es, einen kleinen Fehler der Hauptperson, welcher in keinem Verhältnis zum Ende steht, mit dem Tod zu ahnden. Man denke nur an Miss SARA SAMPSON, wo die Vertugung durch die Marode in keinem Zusammenhang steht mit dem allfälligen Fehler der Sara (s. unten S.188). In seiner Kritik an INES DE CASIRO von La Motte, wo Ines wie Sara unschuldig stirbt, sieht Marmontel den Wert dieser Situation vom Standpunkt der Wirkung aus sehr deutlich: "C'est même un défaut dans la fable d'Ines, que la cause du malheur soit la sceleratesse, au-lieu de la passion. L'action en est plus pathétique, je l'avoue, mais elle en est beaucoup moins morale" (1763, Bd.2, S.181 f.).⁸⁶ Es wird unten zu zeigen sein, dass die moralische Betrachtungsweise die tragischsten Situationen ausschliesst. Es zeigt sich an diesem Beispiel das Auseinanderklaffen von poetischer Praxis, welche sich an älteren Modellen orientiert, und einer Poetik, welche sich an der zeitgenössischen Philosophie orientiert.

Gegen den Bösewicht wird noch ein weiteres Argument angeführt: das Mitleid wird nach dieser Ansicht geschwächt, wenn die Verabscheuung des Bösewichts sehr gross ist: "Unser Mitleid wird nicht weniger geschwächt, wenn der Urheber eines Unglücks, dessen schuldlose Opfer wir bemitleiden sollen, unsere Seele mit Abscheu erfüllt" (Schiller, Bd.20, S.155).⁸⁶

Die Argumentation entstammt der Tradition der Aristoteles-Interpretation, nämlich dem Kommentar zu der Stelle, wo Aristoteles sagt, ein unschuldiger Held dürfe nicht vom Glück ins Unglück kommen (I 753, S.25).⁸⁷ Schon Castelvetro hatte sich aber gegen diese Interpretation gewandt, indem er die besondere Tragik, d.h. die besonders starke Wirkung dieser Situation, gesehen hat.⁸⁸ Curtius behauptet sogar, der Abscheu diene dazu, "mein Mitleiden desto

größer zu machen, als welches, mit den Graden des Unglücks, und der Unschuld des Leidenden, in gleicher Verhältniß, wachsen muß" (1753, S.187).

II.2. *Das Unglück des Helden wird durch die Umstände herbeigeführt.*

Es sind zwei Fälle zu unterscheiden:

II.2.1. *Der Held muss aufgrund von juristischen oder gesellschaftlichen Normen gegen seine Interessen handeln.*

Marmontel zählt nicht umsonst die Pflichten (devoirs) zu den äussern Ursachen des Unglücks (1787, Bd.10, S.288). Die Situation hat Ähnlichkeit mit der Situation 1.1.1., wo sich der Held das Unglück aus lobenswerten Motiven zuzieht. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass in 1.1.1. die Motive für das Handeln im Helden selbst liegen, während sie in 11.2. unabhängig vom Helden bestehen, ohne dass der Dichter jedoch einen Bösewicht nötig hätte. Marmontel beschreibt diese Situation folgendermassen: "le troisieme <Systeme> est celui OI, sans le concours des mechans, le personnage interessant est malheureux par la situation penible & douloureuse OI le conduit le contraste de ses devoirs & de ses penchans, ou de deux interets contraires, & par la violence qu'il se fait a lui-meme ou qu'on fait a sa volonte, mais avec un droit legitime, comme dans le *Cid*, dans *Ines*, dans *Zafre*" (1787, Bd.10, S.295). Diese Situation beschreibt Schiller im Aufsatz UEBER DIE TRAGISCHE KUNST als die höchste Gattung des Rührenden, wo "die Ursache des Unglücks (...) durch die Moralität allein möglich ist" (Bd.20, S.156). Nach Heusinger ist dies die einzige tragische Situation, denn nach ihm muss der Held unschuldig sein und leiden, was man durch Befolgung "unbedingt guter moralischer Grundsätze" erreichen kann (1797, S.314). Schiller führt als beispielhafte Verwirklichung dieser Situation Corneilles Cm an, wo die Pflicht, den Vater zu rächen, Lebensgefahr und den drohenden Verlust der Geliebten mit sich bringt.³⁹ Ein anderes beliebtes Beispiel ist die Situation, wo der Vater, um dem Recht zu genügen, seinen eigenen Sohn zum Tod verurteilen muss. Diese Situation vereinigt eine Reihe von Merkmalen, welche als besonders tragisch gelten: die Notwendigkeit des Handelns, die Widersprüchlichkeit, die darin besteht, gegen seine Interessen zu handeln, und der Verwandtenmord als tragisches Motiv.

II.2.2. *Der Held muss durch den Zwang der Umstände unmoralisch handeln.*

Dies ist der Fall, wenn die Situation, wie das Beispiel des WALLENSIEN zeigt, mit einem moralischen Fehler des Helden verknüpft ist. Dieser Zwang der Umstände dient dazu, das unmoralische Handeln bis zu einem gewissen Grad zu entschuldigen, indem der entscheidende Schritt nicht dem freien Willen des Individuums, sondern den Umständen entspringt:⁴⁰

Diese Konzeption entspricht also einer andern Auffassung der Tragödie als das Beispiel des Cm. Im ersten Fall handelt der Held moralisch, im zweiten

unmoralisch. Von der Konzeption des WALLENSTEIN ist nur noch ein Schritt zur Konzeption, dass das Schicksal den Helden zum fehlerhaften Handeln veranlasst.

II.3. *Das Unglück des Helden wird durch das Schicksal herbeigeführt.*

Nach Auffassung der Dramentheorie des 18. Jahrhunderts kann das Schicksal im antiken Drama ganz unmotiviert zuschlagen, dies widerstrebt der moralischen Konzeption des Dramas, und so wird die Wirkung des Schicksals meistens mit einem Fehler in einer früheren Generation motiviert, womit die Moralität in einem zwar nicht unumstrittenen Mass gerettet wird. Auch handeln die der Schicksalsfügung unterliegenden Personen meistens moralisch unrichtig. In der BRAUT VON MESSINA tötet Don Cesar seinen Bruder im Exzess der Leidenschaft. Im VIERUNDZWANZIGSTEN FEBRUAR von Zacharias Werner töten die Eltern ihren Sohn aus purer Geldgier, die zwar durch ihre Armut entschuldbar wird.

Die verschiedenen Ursachen des Unglücks können, wie sich in meiner Darstellung zeigt, kombiniert werden, vor allem wird mit vielen Ursachen noch ein mehr oder weniger grosser Fehler des Helden kombiniert. Von allen Ursachen, die zum Unglück führen, geben die Leidenschaften und die Beschaffenheit des Fehlers am meisten Diskussionsstoff ab.

4.2.3.2. Die Leidenschaften °

Die Leidenschaften gelten im 18. Jahrhundert unbestritten als "Triebfeder" der Tragödie, ja überhaupt aller dramatischer Gattungen. So schreibt z.B. Chr.Reh. Schmid: "Alle Arten von Leidenschaften sind die Triebfeder der Handlung" (1767, S.448). Das Drama stellt "die Seele bei ihren geheimsten Operationen" dar, wie Schiller in der Vorrede zu den RAUBERN schreibt. Es ist diese Darstellung der Leidenschaften und ihrer Auswirkungen, welche nach Auffassung des 18. Jahrhunderts das moderne Drama vom antiken unterscheidet. Dieses hatte das Schicksal als Konstruktionsprinzip: "Es giebt also zwey tragische Systeme, ein altes und ein neueres. In jenem ist das *Schicksal*, in diesem sind die *Leidenschaften* die Triebfedern der poetischen Handlung" (Eberhard, 1820, Bd.4, S.163).¹² Das Verdienst, die Leidenschaften als Konstruktionsprinzip der Tragödie eingeführt zu haben, kommt nach allgemeiner Auffassung Corneille zu,¹³ später bewundert man Shakespeares Kunst, die Leidenschaften darzustellen.

A. Exzess der Leidenschaften

Grundsätzlich kann man die Leidenschaften auf zwei verschiedene Weisen zum Konstruktionsprinzip machen, welche Marmontel klar beschreibt: "soit que deux passions le tourmentent & le dominant tour a tour, soit qu'une seule passion ait a combattre en lui la bonte naturelle, a triompher de l'innocence, a vaincre un reste de pudeur, a faire taire le devoir, a surmonter la vertu mme, a se delivrer de la honte, & a s'affranchir du remords" (1787, Bd.10, S.312).

Batteux/Ramler schreiben, eine Leidenschaft müsse "di rechtmäßigen Gränzen überschreiten, um wahrhaftig tragisch zu seyn" (1802, T.2, S.303). Der erste von Marmontel beschriebene Fall ist in Racines ANDROMAQUE realisiert, wo Hermione und Pyrrhus bald von der Liebe, bald von Eifersucht bewegt werden, und der dramatische Ablauf von einer Aufeinanderfolge gegensätzlicher Leidenschaften bestimmt wird. Es entsteht dadurch eine Tragödie, die im Zuschauer wechselnde Affekte erzeugt, die mit Überraschung, aber nicht mit einfacher Spannung auf den Schluss hin arbeitet. Der Ausgang ist nicht vorauszusehen, jeder Umschlag ist möglich. Es sind gerade diese Eigenschaften der Handlungskonstruktion, deren grosse Wirkung Eberhard hervorhebt: "die Leidenschaften haben eine so abwechselnde Ebbe und Fluth, sie treiben so schnell bald hier bald dort hin, sie haben so mannichfaltige Perioden der Heftigkeit und der Erschöpfung, sie veranlassen, wenn sie gegen einander gerichtet sind, so ungewisse Kämpfe, und kommen insgesamt aus so tiefen Abgründen der menschlichen Seele, daß ihre getreue und wahre Darstellung (...) die Aufmerksamkeit in der höchsten Spannung erhält, die Neugier, eins um das andere, unaufhörlich bald reizt, bald befriedigt, und das Interesse bis an die endliche Auflösung in ununterbrochenem Steigen erhält" (1820, Bd.4, S.164). Dieser Streit der Leidenschaften ermöglicht gerade wegen seines Hin- und-
²lers laum die Herbeiführung eines Schlusses. In ANDROMAQUE wird dieser durch Oreste herbeigeführt, der nach der zweiten von Marmontel erwähnten Variante handelt, indem er sich durch seine Leidenschaft zum moralisch verbotenen Parricid hinreissen lässt. Der Umschlag der Leidenschaften hat die Merkmale einer guten Handlungskonstruktion, er ist durch Schnelligkeit gekennzeichnet, welche jene Überraschung hervorbringt, die lange Zeit zur Tragödienkonzeption gehörte, welche zugleich Schrecken und Vergnügen verursacht.⁴⁴ Die Schnelligkeit des Übergangs von einer Leidenschaft zur andern, von Recht zu Unrecht erlaubt es, das Unglück auf engstem Raum zu motivieren. Ja, es ist gerade dieses Merkmal der Schnelligkeit, welches es wahrscheinlich macht, dass die rationale Kontrolle über die Leidenschaften ausgefallen ist.⁴⁵ Endlich stellt die Handlung, welche im Exzess der Leidenschaft begangen wird, die grundsätzlich guten Eigenschaften des Helden und damit die Sympathie des Zuschauers nicht in Frage, im Gegenteil, der Zuschauer sagt sich, dass er in der gleichen Lage auch so handeln würde. "Il est des crimes que dans l'emportement un homme naturellement bon peut commettre; chacun de nous dans un acces de passion en est capable, & c'est ce qui nous fait cherir encore & plaindre ceux qui les ont commis" (Marmontel, 1787, Bd.10, S.301). Man sieht aus dieser Argumentation von Marmontel, wie der Exzess der Leidenschaft den Charakter des einmaligen Fehlers annehmen kann. Bezeichnenderweise führt Marmontel als Beispiel für den Exzess der Leidenschaft Medea an, welche Castelvetro für den errore di mente anführt: "Toutefois, pour qu'elle [Medee] soit digne de pitie dans ses mouvemens qui la rendent atroce, il faut la peindre avec ce trouble, cet egarement, ce desordre des sens & de la raison, ou l'ame ne se consulte plus, ne se possede plus elle-m me" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.184). Ganz ähnlich argumentiert schon Dacier, welcher nicht mit Aristoteles einverstanden ist, dass die durch Exzess der Leidenschaften bewirkten Handlungen als absichtlich aufzufassen seien: "on peut dire de celles [des actions] que la colere produit, qu'elles sont involontaires & forcees, parce

que sans la passion violente ou l'on se trouve, on ne les commettrait jamais" (1692, S.195).⁴⁶ Diese Handlungen bewirkten "tristesse" und "douleur".

Alle diese Argumente zeigen, dass der Exzess der Leidenschaften viele Vorteile vereinigt. Er hat zunächst einmal jenes Merkmal des Tragischen, einen Widerspruch zu vereinen, nämlich den, dass ein moralisch guter Mensch ein Verbrechen begeht; dies ermöglicht, jenes Mitleid und jenen Schrecken zu erregen, die als grundlegende Tragödienwirkungen gelten. Diese Wirkung ist um so grösser, Eösser das Verbrechen ist, welches seinerseits durch den Grad der Leidenschaft erreicht werden kann. Auf diese Weise wird auch der Forderung nach Darstellung des Ausserordentlichen in der Tragödie Rechnung getragen.

War die pathetische Wirkung des Exzesses der Leidenschaften immer unbestritten, so bereitet die moralische Rechtfertigung im 18. Jahrhundert einige Mühe. Man argumentierte, indem man dem Zuschauer die Folgen der unkontrollierten Leidenschaften zeige, bewahre man ihn davor, auch solchen Exzessen zu erliegen. Eine Wirkung, welche man oft mit dem aristotelischen Begriff der "Reinigungen der Leidenschaften" gleichsetzt (s. dazu S.121).⁴⁷ Erst Schiller wird, in dieser Beziehung den Vorstellungen von Corneille und Racine näher, in der Erweckung der Leidenschaften einen Wert an sich sehen, der den Zuschauer auf eine Ebene der ästhetischen Freiheit hebt.

B. Auswahl der Leidenschaften

Nicht alle Leidenschaften eignen sich gleich gut für die Tragödie, sie müssen sich nämlich mit der Forderung nach der Würde des Stoffes vertragen. Marmontel nennt: "L'amour, la haine, la vengeance, l'ambition, la jalousie" (1763, Bd.2, S.174).⁴⁸ Sulzer bezeichnet als tragische Leidenschaften: "Haß, Zorn, Rachgierde, Eifersucht" (Bd.4, S.555).⁴⁹ also im Gegensatz zu Marmontel ausser der Rachsucht, welche gewöhnlich positiv bewertet wird, nur negative Eigenschaften, auch scheint die Liebe für ihn keine tragödienwürdige Leidenschaft zu sein. Eberhard bleibt innerhalb dieses Kanons, wenn er aufzählt: "Liebe", "Ehrgeitz", "Ruhmbegier", wobei er als neue Leidenschaft noch "Nazionalstolz" dazufügt (1820, Bd.4, S.157).

In La Mottes DISCOURS A LOCCASION DES MACHABEES findet sich eine Hierarchisierung dieser Leidenschaften, welche die Argumentationsweise der Zeit zeigt. Sein erstes Argument ist, dass eine Proportionalität zwischen dem Opfer und dem zu erreichenden Ziel bestehen muss, ist das Opfer zu gross bzw. das Ziel zu gering, so erscheint das Opfer als "aveuglement et folie", ein Argument, das sich auch in Schillers Überlegungen zur Wirkung tragischer Situationen findet (s. Anm. 27).⁶⁰

Die Aufopferung für das Vaterland erregt Bewunderung, "parce que, au jugement de la raison, le bonheur de tout un peuple est preferable a celui d'un seul homme" (La Motte, 1859, S.443). Der Mut der Ehrgeizigen beeindruckt uns, "parce que, au jugement de l'orgueil humain, l'eclat du commandement n'est pas trop achete par les plus grands perils" (ebenda).⁶¹ Die Rache kann ebenfalls das Merkmal der Grösse zeigen, weil wir die Ehre dem Leben vorziehen, "nous jugeons qu'il est d'une âme forte d'ecouter du peril de ses jours un juste ressentiment" (ebenda). An letzter Stelle

erwähnt er die Liebe, welche dann Grösse habe, wenn der Liebhaber eine heroische Tot für seine Geliebte unternehme, welche als eine Pflicht interpretiert werde.⁶²

Diese Hierarchisierung der Leidenschaften zeigt, dass es sich hier um heroische Leidenschaften handelt, die zu ausserordentlichen Ereignissen führen. Auch wenn Marmontel behauptet, die von ihm erwähnten Leidenschaften "etendent leurs ravages dans tous les etats, dans tous les ordres de la societe" (1787, Bd.10, S.315), sieht man nicht, wie Rache oder Ruhmbegierde Gegenstände des bürgerlichen Dramas sein könnten. Tatsächlich werden denn auch in bürgerlichen Drama häuslichere und gewöhnlichere Leidenschaften dargestellt, Laster in engeren Sinne, z.B. Spielsucht wie im SPIELER von Moore,⁶³ Herrschsucht wie in Diderots HAUSVATER oder Verschwendungssucht. Diese Leidenschaften unterscheiden sich zudem von den heroischen dadurch, dass sie nicht in einem bestimmten Augenblick aus einer bestimmten Situation und einem bestimmten Charakter entsprechend entstehen, sondern dass sie Charaktereigenschaften sind und zwar meistens negative Eigenschaften. Sind es positive Eigenschaften wie im Falle des Canut die Güte, so müssen sie mit Unvorsichtigkeit verknüpft sein, was, weil es sich um einen einfachen Fehler handelt, das Interesse schwächt (s. Anm. 50). Ist die Leidenschaft ein Charakterzug, so handelt der Held nicht aus einem augenblicklichen Affekt falsch, sondern aufgrund eines Charakterfehlers. So ist z.B. Schillers FIESKO beschaffen, der seinem Ehrgeiz, einer an sich positiven Leidenschaft, in vollem Bewusstsein erliegt. In diesem Fall hat die Leidenschaft nicht mehr die Merkmale des Irrtums, sondern die des moralischen Fehlers.

Es sind vor allem zwei Eigenschaften, die mit besonderer Vorliebe als Motivation für die tragische Handlung gewählt werden: 1. die Rache und 2. die Liebe.⁶⁴ Diese will ich auch vorzüglich in ihren poetologischen Aspekten behandeln.

B.1. Die Rache

Rache als Motivation der Handlung gehört zum heroischen Trauerspiel,⁶⁶ darin sind sich die Kritiker im 18. Jahrhundert einig. Castelvetro erklärt die Rache als Korrelat der "spiriti maggiori", welche die Personen der Tragödie auszeichnen: "se e loro fatta ingiuria, o si danno ad intendere ehe sia loro fatta non ricorrono a magistrati a querelarsi dello'nguriante ne comportano la'ngiuria patientemente ma si fanno da se ragione (...) & vccidono per vendetta i lontani e i congiunti di sangue, & per disperatione (...) tal hora anchora sestessi" (1570, Bl.123^v). Wie immer muss man sich auch hier fragen, warum dieses Motiv sich so lange halten konnte, denn die Erklärung, dass es zum thematischen Kanon gehört, kann allein nicht ausreichen. Es bleibt vielmehr zu vermuten, dass es die formalen und stofflichen Bedingungen der Tragödie besonders gut erfüllt. Rache eignet sich besonders gut dazu, eine Handlung in Gang zu setzen und zu unterhalten.⁶⁶ Auf eine Beleidigung, die unmotiviert, bzw. wenig motiviert am Anfang des Stückes eingeführt werden kann, folgt die Rache als logische Konsequenz. Beleidigbar sind nur Personen von Rang, und auch nur sie haben die gesellschaftliche Legitimation und die entsprechenden Mittel, sich zu rächen.

Rache setzt einen selbständig handelnden Helden voraus, wie er der Handlungskonzeption dieses Dramentyps entspricht. Derjenige, der sich rächen will, ist im Recht,

denn es ist ihm Unrecht geschehen, so dass er die moralische Qualifikation eines Tragödienhelden hat. Es ist zudem für den Zuschauer befriedigend zu sehen, dass Ungechtigkeiten gerächt werden.⁵⁷ Der Stellenwert der Rache als Antrieb tragischer Handlung wird noch deutlicher, wenn man sie mit dem Paradigma der in Frage kommenden Leidenschaften vergleicht: Ehrgeiz, Ruhm, Neid. Diese drei Leidenschaften eignen sich weit weniger gut, eine Handlung in Gang zu setzen. Der Held kann lange nach Ruhm streben, wenn er keine Gelegenheit hat, ihn zu erreichen, kann er ihn auch nicht erreichen. Dazu kommt, dass die Erwerbung von Ruhm nicht auf Kosten eines anderen zu geschehen braucht und also nicht zum vornherein einen Konflikt bzw. ein Oppositionsverhältnis bedingt. Man denke nur, welches willkürliche Arrangement Corneille im *Cm* treffen musste, damit Roderigue sich in der Schlacht als Feldherr bewähren konnte.⁵⁸ Auch mit Ehrgeiz allein kann man nicht leicht eine Handlung in Gang setzen, zudem ist diese Leidenschaft "kalt", wie man im 18. Jahrhundert sagen würde, "elle interesse foiblement", schreibt Marmontel (1763, Bd.2, S.185), wenn sie auch eine heroische Leidenschaft ist, welche "noblesse" hat und Wagemut und Entschlossenheit verlangt.⁵⁹ Neid ist dagegen eine niedrige Eigenschaft,⁶⁰ und Eifersucht kann nur verwendet werden, wenn gezeigt wird, dass sie aus einer grossen Liebe entsteht.⁶¹ Neid und Eifersucht kennzeichnen eher den Bösewicht als den Haupthelden. Man denke nur an die Konstellation Sara Sampson - Marwood, Karl Moor - Franz Moor, Wurm - Ferdinand.

Rache ist dagegen nach Marmontel eine Leidenschaft, welche guten Personen eigen ist.⁶² Schufte lassen sich nicht beleidigen. Das Interesse des Zuschauers ist deshalb der rächenden Person gewiss.

Ein Problem stellt allerdings die Motivation der Rache dar. So schreibt La Motte: "La vengeance sans danger et sans justice apparente, ne nous laisse voir que la bassesse et la perfidie" (1859, S.443), und Garve stellt fest, dass die Beurteilung der Motivation von den moralischen Massstäben der jeweiligen Epoche und des Volkes abhängt: "Aber verschieden werden die Meynungen über die Größe der Beleidigungen seyn, und über die Härte der Ahndung, die bey jeder Beleidigung erlaubt ist. Eine empfangne Ohrfeige erregt den ganzen Tumult in dem *Cid*, und dieser Tumult scheint den Zuschauern nicht übertrieben. Die Rache der Elektra ist grausam; aber die Ermordung eines Vaters schien sie den Griechen zu rechtfertigen" (1779, S.331 f.).

Rache spielt, aber immer nur als Nebenmotiv, in Schillers *FIESKO* und im *WILHELM TELL* eine Rolle. Im *FIESKO* will sich Bougognino an Gianettino für dessen Vergehen an Berta rächen, in der Bühnenfassung ordnet dann Schiller diese Privatrache der politischen Motivation unter (vgl. oben S.56). Im *WILHELM TELL* geht die Privatrache Tells über das Private hinaus, indem er dadurch das ganze Land befreit. In beiden Fällen würde wohl die Beleidigung nicht ausreichen, den Tod des jeweiligen Beleidigers zu rechtfertigen, wenn nicht dadurch zugleich ein höheres Ziel erreicht würde. Problematisiert wird das Motiv der Rache in Lessings *EMILIA GALOTTI*. Orsina ist nach Dorsalo gekommen, um sich an Prinzen für seine Untreue zu rächen. Der untreue Liebhaber ist aber trotz Medeas Vorbild kein Tragödienstoff mehr, Odoardo lehnt denn auch diese "Rache des Lasters" ab (Bd.2, S.440).

Die zweite Realisierung des Motivs findet sich in bezug auf Odoardo. Oft wird dem Zuschauer bedeutet, Odoardo könnte aus Rache den Prinzen umbringen: er sucht nach einer Waffe, noch in V,5 greift Odoardo in Gegenwart des Prinzen zum Dolch, besinnt sich dann aber und zieht seine Hand leer aus der Tasche (Bd.2, S.445). Dass die Rache an Prinzen durchaus einer Zuschauererwartung entsprochen hätte, wird explizit von J.J. Engel bemerkt, der fragt, warum Odoardo von allen Mitteln "das unnatürlichste" wähle: "Warum den Dolch nicht ins Herz des Räubers und seines nichtswürdigen Gehülfen, sondern ins Herz seines eigenen Kindes stoßen?" (1801, S.194. Zu EMILIA GALOTTI im Ganzen und zum Schluss siehe S.191 ff.).

Ohne auf die Problematik des Schlusses einzugehen, kann man fragen, warum Lessing diese Variante nicht gewählt hat. Die Ermordung des Prinzen wurde im 18. Jahrhundert als Parricid aufgefasst, eine dem Vergehen des Prinzen nicht angemessene Strafe. Die Unverhältnismässigkeit von Vergehen und Strafe ist ein Kennzeichen der Trivilliteratur, in diesem Sinn lehnt Odoardo die Ermordung des Prinzen als "schale Tragödie" ab (Bd.2, S.450). Damit die Rache zu einem wirklich tragischen Motiv wird, muss sie auf eine dem Rächenden nahestehende Person gelenkt werden (zu dieser Konstellation s. unten S.95), d.h. entweder muss durch die Rache ein Verwandtenmord begangen werden, oder es muss durch die Rache einer geliebten Person oder dem die Rache Ausübenden Schaden zugefügt werden, wie es im Cm und in den SCHROFFENSTEINERN der Fall ist (wo Ottokar der Familie seiner Geliebten Rache schwören muss), d.h. die Rache kehrt sich letztlich gegen ihren Urheber.⁶³ Dies ist besonders deutlich in der Verbindung der Rache mit dem Verwandtenmord, welche mit dem Motiv der Verwechslung von Personen verknüpft ist (s. S.98, a.1)). So meint Merope, sich am Mörder ihres Sohnes zu rächen, in Wirklichkeit ist sie aber im Begriff, diesen selbst zu töten. In Voltaires MAHOMET bringt Seide aus Rache seinen Vater um, den er nicht kennt. In Schillers Tragödien kommt Rache nur noch als Nebenmotiv vor, als Hauptmotiv scheint ihm eine zu primitive moralische Vorstellung zu entsprechen, die Hauptziele in Schillers Tragödien sind von allgemeinerer Art, als die doch eher auf das Persönliche beschränkte Rache.

Eine Renaissance erlebt das Rachemotiv im Schicksalsdrama, das ja in vielen seiner Konstellationen zum Trivialdrama tendiert. Hier ist das Schicksal die Racheinstanz, welche Vergehen der Vorfahren an den Nachfahren rächt. Rache ist damit nicht mehr der Ausdruck der *spiriti maggiori*, wie Castelvetro sich ausdrückt, sondern der Ausdruck einer höheren Macht, der der Mensch hilflos ausgeliefert ist. Hier kann man tatsächlich von der Perspektive des Opfers sprechen (vgl. Anm. 21).

B.2. Die Liebe

Wenn es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts unbestritten ist, dass die Darstellung der Leidenschaften den Inhalt der Tragödie ausmache, so ist auf der andern Seite keine Leidenschaft so umstritten wie die Liebe. Marmontel nennt die Liebe "*la plus théâtrale de toutes !es passions, la plus terrible & la plus touchante*" (1763, Bd.2, S.187),⁶⁴ andere Theoretiker sind der Meinung, Liebe gehöre nicht in die Tragödie, weil sie, wie z.B.


Curtius schreibt, "das ernsthafte Wesen der Tragödie" beleidige (1753, S.117), sie sei eine unmännliche Leidenschaft.⁶⁶

Als Vorteile der Liebe werden die folgenden genannt: sie ist, wie Marmontel sagt, "touchante par elle-meme" (1763, Bd.2, S.187), d.h. in der Terminologie von Schiller, sie hat ein stoffliches Interesse (s. dazu unten S.143), sie ist zugleich mit vielen positiven Eigenschaften verknüpft, welche die Sympathie für den Helden sichern: "il suppose la bonte du coeur, la sensibilite, la tendresse; car les mechans ne s'aiment pas" (1763, Bd.2, S.190). La Motte erklärt den Vorteil der Liebe durch die Wirkung auf den Zuschauer. Der Dichter wolle Erfolg haben, und um Erfolg zu haben, müsse er gefallen. Dies erreiche er am leichtesten durch die Darstellung der Liebe. Er betont u.a., dass die Liebe von grosser Wirkung auf die Frauen sei, ja dass sie "presque la seule passion qui puisse interesser les femmes" sei, dass sie aber auch "un grand effet sur les hommes" habe (1859, S.446).⁶⁶ Er erklärt dies damit, dass nur wenige "de grands mouvements d'ambition <OU> de vengeance" gefühlt hätten, aber fast alle die Liebe erlebt hätten. Auch Garve begründet die verbreitete Darstellung dieser Leidenschaft mit deren Allgemeinheit.⁶⁷ Corneille führt den Erfolg des POLYEUCLIE wie sein Kommentator Voltaire auf die Darstellung der Liebe zurück: "les tendresses de l'amour humain y font un si agreable melange avec la fermete du divin, que sa representation a satisfait tout ensemble les devots et les gens du monde."⁶⁸ In diesem Zusammenhang ist vor allem auch der immer auf die beste Wirkung bedachte Schiller zu nennen, der selten auf dieses sympathiefördernde Mittel verzichtet. Wenn er die Liebe auch nur selten zum Hauptgegenstand der Dramas macht, so lässt er ihre Darstellung doch häufig zu Episoden auswachsen, wie die Kritiker bemerken: man denke an Fiesco und Leonore, an Max und Thekla, an Berta und Rudenz. Dass sich Schiller der Wirkung der Liebeszenen durchaus bewusst war, zeigt eine Äusserung gegenüber Goethe bei der Arbeit am WALLENSTEIN. Er fürchtet, "daß das überwiegende menschliche Interesse dieser großen Episode an der schon feststehenden ausgeführten Handlung leicht etwas verrücken möchte, denn ihrer Natur nach gebührt ihr die Herrschaft. (...) Denn es ist weit schwerer ein Interesse für das Gefühl, als eins für den Verstand aufzugeben" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.165). Noch 1823 muss Tieck, der meint, die Deutschen könnten auf die Darstellung der Liebe verzichten, zugeben: "Aber dennoch besitzen wir kein Gedicht ("Caspar der Thoringer" <von Törring> und "Otto" <von Wittelsbach von Babo> etwa ausgenomyien), das sich bis zur allgemeinen Beliebtheit Bahn gemacht hätte, ohne eine Beimischung der Liebe und Leidenschaft."⁶⁹

La Motte und Garve nennen neben den Vorteilen der Wirkung auch solche der Konstruktion. Wegen ihrer Allgemeinheit kann man, nach La Motte, die Liebe mit allen Elementen der Handlung verbinden.⁷⁰ Garve schreibt, die Liebe sei der "beste Stoff zu einer Fabel", weil "diese Leidenschaft am meisten Verwickelungen und Abentheuer hervorbringt" (1779, S.334).

Es stellt sich nun das Problem, wie man mit dieser Leidenschaft, die so viele Vorteile in bezug auf die Wirkung hat, aber an sich selbst, wie Nicolai schreibt, "gewiß nicht tragisch" ist (1757, S.27), tragische Situationen herbeiführen kann. Bringt die Rache zum vornherein ein Oppositionsverhältnis mit sich, so ist dies bei der Liebe

grundsätzlich nicht der Fall, das bedeutet, dass die Liebe in einen Konflikt mit anderen Interessen oder Leidenschaften geraten muss.

In seinem *PREMIER mscouRs* stellt Corneille fest, dass eine einfache Liebesintrige kein Tragödienstoff sei: "Lorsqu'on met sur la scene un simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun peril, ni de leur vie, ni de leur Etat, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'a la tragedie" (Bd.1, S.18). Voltaire pflichtet dieser Auffassung bei und nennt als Beleg Racines *BERENICE*, welche man trotz der königlichen Protagonisten nicht als Tragödie betrachten könne.⁷¹ Man kann demnach die Verwendung der Liebe als Handlungsmotivation in zwei grosse Gruppen einteilen: eine *heroische(/)* und eine *bürgerliche*  Realisierung des Motivs.

- 1.1. In die erste Gruppe gehört die im Cm realisierte Situation, nämlich der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht. Nach Corneille wie noch nach Schiller ist diese Situation die tragischste überhaupt, welche die grösste Wirkung hervorruft: "lorsqu'on agit a visage decouvert, et qu'on sait a qui on en veut, le combat des passions contre la nature, ou du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du poeme; et de la naissent les grandes et fortes emotions" (Bd.1, S.42). Nach Schiller ist diese Situation darum die tragischste, weil das Unglück durch eine moralische Handlung herbeigeführt wird: der Held wird gezwungen, gegen seine Interessen zu handeln.⁷² Der Dichter hat bei dieser Situation auch keinen Bösewicht nötig, was ein weiterer Vorteil der Situation ist. Es handelt sich bei dieser Situation um die Realisierung der oben besprochenen tragischen Situation II.2.1 .
- 1.2. Eine weitere, zur heroischen Tragödie gehörende Situation ist in *ANDROMAQUE* und *MEROPE* realisiert, wo eine Frau aus politischen Motiven einen ungeliebten Mann heiraten sollte. Die Heldin wird dadurch in eine Situation des Leidens gebracht. Der ungeliebte Mann hat in diesem Fall oft die Züge eines Tyrannen.
- 1.3. Die Liebe kann auch als Exzess der Leidenschaft auftreten. In dieser Form ist sie ebenfalls ein Element der heroischen Tragödie. Man kann verschiedene Varianten unterscheiden:
 - 1.3.1. Der Exzess der Leidenschaft führt zu einem wissentlichen Verstoss gegen die moralischen Gesetze, wie er z.B. in Racines *PHEDRE* realisiert ist, wo der moralische Verstoss sich als Inzest manifestiert. Diese Situation hat Marmontel im Sinn, wenn er zur Verteidigung der Liebe als Hauptgegenstand des Dramas schreibt: "'Mais cet amour si pur & si doux, devient souvent furieux; & coupable.' Oui sans doute, & c'est-la ce qui le rend digne d'effroi dans ses effets, comme il est digne de pitie dans sa cause." Die Liebe sei jene Leidenschaft "qui reunit le plus de charmes & de dangers" (1763, Bd.2, S.190 f.). Voltaire schreibt: "L'amour furieux, criminel, malheureux, suivi de remords, arrache de nobles larmes" (Bd.5, S.82). Nach Auffassung Garves ist es diese, die moralischen Grenzen überschreitende Liebe, welche auch das griechische Drama darstellte;

es schildere: "die Wirkungen der Liebe (...) der ausschweifenden, der ehebrecherischen, der schändlichen Liebe" (1779, S.336).

Aus diesem Gesichtspunkt ist die Liebe des Prinzen in EMILIA GALOTTI zu dieser Situation zu zählen, denn auch er macht sich einer Übertretung moralischer Gesetze schuldig. Wenn auch Lessing die Schuld durch die Einführung des Bösewichts Marinelli ein bisschen abgeschwächt hat.⁷³ Es scheint zu dieser Situation zu gehören, dass das unschuldige Objekt der unmoralischen Liebe stirbt, wodurch einmal mehr jene die tragischen Situationen kennzeichnende Paradoxie erreicht ist, indem die Liebe ihr Objekt tötet.

1.3.2. Der Exzess der Liebe kann sich auch in Eifersucht äussern. Diese Situation wird in OTHELLO und MARIAMNE realisiert. Da die Eifersucht unbegründet ist, entsteht die in der Tragödie beliebte Konstellation der verfolgten Unschuld.

II. Die Situationen, welche der gemässigten Tragik des bürgerlichen Dramas entsprechen, sind zahlreicher. Garve nennt drei Möglichkeiten der Verwicklung: "Da sie sich mit dem Interesse der Familien durchkreuzt, so findet sie mehr Schwierigkeiten und Widerstand zu überwinden; da sie ausschließend ist, so hat sie mit Nebenbuhlern zu kämpfen; da sie, durch die Unauflöslichkeit der Ehe, den lebenslangen Zustand zweier Menschen bestimmt, so macht sie auf gewisse Weise die Entscheidung ihres Schicksals aus" (1779, S.334 f.).

1/1. Konflikt zwischen den Interessen der Familie und jenen der Liebenden.

1/1.1. Die Familien der Liebenden sind verfeindet und stehen deshalb der Verbindung der Kinder ablehnend gegenüber. Realisiert ist diese Variante in ROMEO UND JULIA und FAMILIE SCHROFFENSTEIN, sie endet offenbar immer mit dem Tod der unschuldigen Liebenden. Da diese unschuldig sind, kann der Tod nur durch ein Versehen herbeigeführt werden, was eine Durchbrechung des Prinzips der strengen Kausalität bedeutet, weshalb die Variante im 18. Jahrhundert offenbar nur selten realisiert wird.

1/1.2. Der Standesunterschied der Familien der Liebenden, d.h. eine gesellschaftliche Norm wird zum Hindernis einer Verbindung. Als berühmte Realisierungen dieser Situation sind Törrings AGNES BERNAUERINN und Schillers KABALE UND LIEBE zu nennen. Mit dem Ausdruck 'sozialkritisches Drama' hat man in der Literaturwissenschaft den poetologischen Aspekt der Situation verdeckt.⁷⁴

Um keinen falschen Modernisierungen zum Opfer zu fallen, ist zum vornherein festzustellen, dass die Standesschranken für unüberwindbar gehalten werden. Überwunden werden könnten sie nur in aussergesellschaftlichen Raum der Idylle. Das bedeutet, dass sich Luise Millerin zum vornherein einer aussichtslosen Liebe hingibt. Die Tragik der Situation liegt gerade darin, dass sie nie zu einer glücklichen Lösung führen kann, wie positiv die Liebe auch bewertet wird. Immer gerät sie in Konflikt mit den äusseren Umständen, für die der

Held nichts kann, was gerade das Tragische ausmacht, wie Schiller feststellt (s. 11.2.1.). Der tragische Aspekt der Situation zeigt sich auch daran, dass sie in die Tragödienkonzeption des 19. Jahrhunderts (Freiheit des Individuums im Konflikt mit höherer Notwendigkeit) übernommen werden kann, was sich an der Beliebtheit des Agnes-Bernauer-Stoffs zeigt. Wie unüberwindbar die Standesschranken sind, zeigt sich auch daran, dass ein glücklicher Ausgang, wie er im bürgerlichen Drama beliebt ist, nur dadurch erreicht werden kann, dass die eine der beiden Personen, welche dann meist von unbekannter Herkunft ist, sich am Ende als standesgemässer Partner erweist, eine Konstellation, wie sie Kleist in parodistischer Manier im KATHCHEN VON HEILBRONN verwendet.

11.2. Der Konflikt mit dem Nebenbuhler scheint einer Tragödie nicht recht würdig zu sein⁷⁵ und kann sich offenbar nur als Nebenmotiv realisieren: die Rache der Marwood in MISS SARA SAMPSON, die Beseitigung Appianis in EMILIA GALOTTI und die Rache der Orsina. Schiller verwendet das Motiv im FIESKO mehrfach, was auf seine Wirksamkeit hindeutet.

11.3. Die eheliche Liebe als Grundlage für einen Konflikt ist der am meisten diskutierte Gegenstand. Der ehelichen Liebe fehlen zwei grundlegende Merkmale: das Konflikthafte und das Leidenschaftliche, denn die eheliche Liebe wird der Pflicht zugeordnet.⁷⁶

La Motte, der in seiner Tragödie INES DE CASIRO die eheliche Liebe dargestellt hat, gibt in der Vorrede zu diesem Stück die Bedingungen an, unter denen eheliche Liebe Gegenstand einer Tragödie werden kann. Man muss die Eheleute in eine "situation forte" bringen, man muss aber auch "deployer assez de passion". Die dramatische Situation in INES DE CASIRO besteht, wie übrigens auch die in AGNES BERNAUERINN⁷⁷ von Törring darin, dass die Liebesehe von der älteren Generation, welche die Staatsräson vertritt, angefochten wird. Es treten demnach die Pflicht verbunden mit der Liebe und die Pflicht gegenüber der Gesellschaft und dem Staat in Konflikt. Die Sympathie des Zuschauers gilt den Eheleuten⁷⁸, und das Mitleid ist umso grösser, als die unschuldige Frau der Staatsräson geopfert wird. Im Fall der Ines geschieht dies durch eine heimliche Vergiftung, d.h. durch einen Bösewicht, während Agnes dem Gerichtsurteil entsprechend hingerichtet wird. INES DE CASIRO wurde, offenbar weil die private Liebe und damit auch die Tugend im Mittelpunkt steht, immer wieder als bürgerliche Tragödie bezeichnet.⁷⁹

B.2.1. Historischer Aspekt, Kritik

Nach Auffassung der Theoretiker hat die griechische Tragödie, wenn sie auch, wie Garve schreibt, die "Ausschweifung, (...) die Eifersucht einer beleidigten Frau, oder die Wuth einer Ehebrecherinn" darstellt (1779, S.336),⁸⁰ die Helden nicht als Verliebte dar-

gestellt. Nach Voltaire ist Phedre "presque la seule que l'antiquite ait representee amoureuse" (Bd.3, S.82). Nach allgemeiner Auffassung ist es Corneille, der zuerst verliebte Helden darstellte.⁸¹ Racine hat deren Darstellung zur Vollkommenheit gebracht und die Liebe zur Grundlage seiner Stücke gemacht.⁸² Die Darstellung der Liebe galt als Kennzeichen der französischen Tragödie. So schreibt La Motte, man werfe den Franzosen vor, sie hätten "presque point de tragedie qui marche par d'autres ressorts" (1859, S.445). In seiner Aufzählung der Vorurteile über das Drama nennt Mercier, "das Vorurtheil, als müßte die Liebe die einzige Triebfeder des Theaters seyn" (1776, S.325).⁸³

Schon bald wurde aber gerade diese Darstellung kritisiert als mit dem hohen Stil der Tragödie unvereinbare Galanterie.⁸⁴ Corneille hatte schon dafür plädiert, die Liebe nur als sekundäres Element zu behandeln, wie es Schiller ja dann tut: "parce qu'il [l'amour] a toujours beaucoup d'agrement, et peut servir de fondement a ces interets, et a ces autres passions dont je parle; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poeme" (Bd.1, S.18).

Die Auffassung von Corneille, dass die Liebe als Hauptgegenstand der Tragödie deren Würde unangemessen sei, findet sich häufig wieder. So schreibt Zedler, Corneille habe "die Liebe zum Tyrannen des Schauplatzes gemacht: Das beleidigt die Ernsthaftigkeit der Tragödie, und verhindert die dazugehörigen Affecten" (Bd.45, S.I 16).

Der gleichen Meinung ist auch Sulzer, der in seinem Artikel 'Liebe' schreibt, die unglückliche Liebe habe in ihrem Wesen "etwas kleines und phantastisches (...), das den Charakter hoher Personen, dergleichen dieses Trauerspiel aufführen soll, erniedriget." Er begründet dies auf realistisch-rationalistische Art. "Wie stark und groß die Wallungen des Blutes bey einem verliebten Jüngling auch seyn mögen, so wissen doch erfahrene Kenner der Menschen, daß sie vorübergehend sind" (Bd.3, S.250).

Je mehr sich diese von Sulzer vertretene moralische Auffassung der Tragödie durchsetzt, umso weniger will man die heroische Realisierung der Liebe als Exzess der Leidenschaft dulden. So will La Motte Liebe als Gegenstand der Tragödie nur zulassen, wenn sie die Form der Pflicht gegenüber der Geliebten annimmt: "Si, au contraire, ils ne sont entraines que par l'ivresse de la passion, ils ne nous paraissent alors que des furieux, plus dignes de nos larmes que de notre estime; et, loin qu'ils nous elevent le courage, ils ne nous attendrissent que parce que nous sommes faibles comme eux" (I 859, S.444). Die Darstellung einer solchen unmoralischen Liebe kann nach Sulzer die Zuschauer zur Nachahmung reizen, statt sie abzuschrecken (Bd.3, S.249).

Nach allgemeiner Auffassung hat Voltaire mit dem Vorurteil aufgeräumt, eine mehr oder weniger unmoralische Liebe bilde den Hauptgegenstand der Tragödie.⁸⁵ Als erste Tragödie, wo die Liebe nicht das Hauptmotiv bildet, gilt Racines *ATHALIE*.⁸⁶ Aber erst Voltaire hat mehrere Tragödien ohne dieses Hauptmotiv geschrieben, die erste davon ist *MEROPE*. Wie das Beispiel von Schiller zeigt, verzichten die wirkungsvollsten Dichter aber keinesfalls auf Liebesepisoden. Aus dem Hohenstaufen-Zyklus von Raupach hatte nur *KÖNIG ENZO* einen grösseren und auch länger andauernden Erfolg, was man auf die Rolle, welche die Liebe in dem Stück spielt, zurückführt.

4.2.3.3. Der Fehler

Wie immer in dieser Arbeit geht es nicht darum, zu untersuchen, was Aristoteles unter *Hamartia* verstanden hat,⁸⁷ sondern es geht darum festzustellen, wie man im 17. und 18. Jahrhundert den Begriff der *Hamartia* interpretiert hat. Wie K. von Fritz (1962) feststellt, besteht in der abendländischen Kultur seit Seneca eine moralische Auffassung des Fehlers, d.h. der Held macht sich nicht wie in der antiken Tragödie objektiv, sondern er macht sich auch subjektiv schuldig. Immerhin gibt es Varianten des Fehlers, die die antike Kombination von subjektiver Unschuld und objektiver Schuld zulassen. So kann man drei Auffassungen des Fehlers unterscheiden: a) der Fehler als Irrtum, b) der Fehler als einmalige Fehlhandlung im Exzess der Leidenschaft, c) der moralische Fehler.

- a) Der *Irrtum* als Motivation für das Leiden bzw. für das Unglück des Helden hat alle Merkmale der Kombination von subjektiver Unschuld und objektiver Schuld, welche die höchste Tragik erzeugt. Der Held stürzt sich oder andere unabsichtlich ins Unglück, indem er Gutes zu tun glaubt, führt er das Unglück herbei. So betont z.B. der noch keiner moralischen Tragödienauffassung verpflichtete Castelvetro mehrmals, der Held müsse durch Irrtum und nicht durch Schuld umkommen, da "dove intervieni l'errore cessi la colpa" (1570, Bl.158', vgl. Bl.168').

Es gibt aus der Sicht der klassischen Dramenpoetik zwei wichtige Nachteile dieser Konstruktion:

- 1) Der Irrtum ist sehr schwer wahrscheinlich zu motivieren, er beruht gewöhnlich auf Verwechslung von Personen, einem Motiv, das immer etwas 'Romanhaftes' hat, wie man im 18. Jahrhundert sagt.
- 2) Der Irrtum verstösst gegen Vorstellungen der poetischen Gerechtigkeit, weil ein ganz Unschuldiger stirbt.⁸⁸

Es ist kein Zufall, dass Castelvetro die Irrtümer im Kapitel über das Wunderbare aufführt, in der Tat neigen Irrtümer zum Wunderbaren. Ein Kritiker des *JOURNAL ENCYCLOPEDIQUE*, den Lessing zitiert, kritisiert an De Belloy's Stück *ZELMIRE*, dass ein grosses Unglück, nämlich ein Vatermord, durch die geringfügige Ursache, dass eine Person der anderen den Rücken zukehrt, ermöglicht wird.⁸⁹

Man kennt die Vorwürfe der zeitgenössischen Kritiker und der Germanisten in bezug auf die Unwahrscheinlichkeiten in Schillers *BRAUT VON MESSINA*. Diese Tragödie zeigt, wie auch Kleists *FAMILIE SCHROFFENSTEIN*, dass der Irrtum nicht in reiner Form vorkommt, sondern mit einem moralischen Fehler verknüpft ist. In diesen Dramen handeln die jeweiligen Mörder im Exzess der Leidenschaft. Sie sind im Unterschied zum antiken Oedipus zum Mord nicht legitimiert.

Wenn, wie in Voltaires *MAHOMET*, ein Sohn unwissend seinen Vater umbringt, so ist hier zwar die Grundkonstellation von subjektiver Unschuld und objektiv Schrecklichem gegeben, sie ist aber nicht das Werk irgendwelcher irrationaler Mächte, sondern das durchschaubare Werk eines Bösewichts.

Marmontel, der als ein Repräsentant einer moralischen Auffassung der Tragödie gelten kann, lehnt den Irrtum als unmoralisch ab, wenn man zeigen wolle, dass auf ein Verbrechen Strafe folge, dürfe das Verbrechen nicht "l'effet de l'erreur" sein, "car de l'erreur il n'y a rien à conclure" (1787, Bd.10, S.317). Auch ist Marmontel der Auffassung, "qu'on n'est pas coupable sans Je vouloir" (1763, Bd.2, S.109). Er sah denn auch das Konzept nur als eine Erfindung des Aristoteles, der so die Grausamkeit des Schicksals mildern wollte.⁹⁰

- b) Der Fehler als einmalige *Fehlhandlung im Exzess der Leidenschaft*. Ich habe oben gezeigt, wie der Exzess der Leidenschaft, indem die Vernunft die Leidenschaft nicht mehr kontrolliert, die Merkmale des Irrtums annehmen kann. Die Gleichsetzung von Fehler und Exzess der Leidenschaft zeigt sich deutlich in der folgenden Erklärung von Curtius: "Die unglücklichen Personen des Trauerspiels ziehen sich das Unglück nicht so sehr durch ein offenes Laster, als durch einen Fehler einen plötzlichen Ausbruch einer Leidenschaft zu" (1753, S.393).

Der Exzess der Leidenschaft hat im Gegensatz zum Irrtum den Vorteil, wahrscheinlich zu sein, denn man argumentiert ja, dass jeder Mensch unter diesen Umständen so handeln würde. Das heisst, der Fehler wird als menschliche Schwäche entschuldigt, so dass der Zuschauer die Sympathie für die den Fehler begehende Person nicht verliert, zugleich wird er aber als moralischer Fehler gewertet, für den das Leiden bzw. Unglück eine gerechte Strafe darstellt, d.h. es wird der poetischen Gerechtigkeit Genüge getan.

- c) Der *moralische Fehler* ist ein sehr komplexes Phänomen, welches nicht immer vom Exzess der Leidenschaft zu unterscheiden ist. Es muss wahrscheinlich gemacht werden, dass der Held leidenschaftlich handeln kann, deshalb kann das Leidenschaftliche leicht zu einem Charakterzug werden. Dieser Fall scheint in Kleists PRINZ VON HOMBURG vorzuliegen, wo der Prinz durch den Traum abgelenkt, den Befehl des Kurfürsten nicht wahrnimmt - und, obwohl im entscheidenden Augenblick darauf aufmerksam gemacht, in einem Exzess der Leidenschaft dagegen handelt. Wir erfahren, dass dies nicht das erste Mal ist, so dass diese Handlungsweise zugleich auch als Charaktereigenschaft des Prinzen erscheint. In Möllers Trauerspiel DER GRAF VON WALLIRON ist das ungehorsame Verhalten des Grafen ganz auf seinen ungestümen Charakter zurückgeführt.⁹¹ Im Falle des PRINZEN VON HOMBURG und des GRAFEN WALLIRON hat der Fehler den Charakter einer menschlichen Schwäche, die als entschuldbar angesehen wird. Diese Konzeption entspricht der des klassischen französischen Dramas, so schreibt Racine im PREFACE zu ANDROMAQUE: "Il faut donc qu'ils [les personnages tragiques] aient (...) une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire detester" (Bd.1, S.242). Auch Dacier erwähnt die natürliche Schwäche als Grund für den Fehler: die Helden sündigten (pechènt) "malgré eux, par infirmité" (1692, S.190). Der Fehler ist Ausdruck der gebrechlichen Einrichtung der Welt, um mit Kleist zu reden.

Es gibt aber eine andere Konzeption, wo der Fehler als Laster interpretiert wird. Diese Vorstellung scheint bei Dacier auch mitzuschwingen, wenn er zeigt, welche Laster Oedipus ins Verderben führten. Nicolai betont, der Fehler im Sinne von Aristoteles müsse "nicht nothwendig ein Laster" sein, was darauf hinweist, dass diese Vorstellung zu seiner Zeit verbreitet war (1757, S.32).

Die Konzeption des moralischen Fehlers ist aufs engste mit der Auffassung verbunden, das Unglück des Helden müsse aus seinem Charakter erfolgen. Lessing, der in dieser Hinsicht wohl am weitesten geht, begründet die Auffassung des Aristoteles geradezu damit, dass der Fehler die einzige Möglichkeit sei, das Unglück aus dem Charakter zu motivieren.⁹² Er vertritt damit im Gegensatz zu den meisten Zeitgenossen eine primär ästhetische Konzeption des Fehlers.⁹³ Diese Äußerung darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Lessing seine Personen nicht durch einen Fehler, der aus dem Charakter folgt, umkommen lässt (s. dazu S.188 u. 192). Lessings MISS SARA SAMPSON und EMILIA GALOTTI scheinen wie Schlegels CANUT und Gottscheds CATO anderen Konstruktionsgesetzen zu gehorchen. Von der Aufklärungspoetik aus wirft Nicolai Schlegels CANUT bezeichnenderweise vor, dass darin die Hauptperson nicht durch ihren Fehler umkommt, welcher nach Lessing darin besteht, dass Canut "seine Güte nicht durch die Klugheit regieren lässt"⁹⁴ (Bd.17, S.86). Gottsched fühlt sich offenbar verpflichtet, den anderen Konstruktionsgesetzen gehorchenden CATO hinterher mit Aristoteles zu rechtfertigen.⁹⁵ Catos Fehler bestünde demnach in seinem Selbstmord, welcher ja kein Unglück begründet, sondern dieses schon ist, was aus Gottscheds kuriosester Formulierung "und also begeht er einen Fehler, wird unglücklich und stirbt" hervorgeht (Bd.2, S.17).⁹⁶ Festzuhalten bleibt, dass der Fehler, welcher ein Unglück herbeiführt, sowohl als einmaliger Fehler wie auch als Charakterfehler erscheinen kann.

4.2.3.3.1. Exkurs: Der Fehler des Oedipus

Die Diskussion um die Beschaffenheit und die Notwendigkeit des Fehlers für die Handlungsführung lässt sich sehr schön am Beispiel des ÜEDIPUS zeigen, der, weil ihm Aristoteles als Beispiel für den mittleren Charakter anführt, der durch einen Fehler ins Unglück fällt, fast in allen Poetiken besprochen wird. Dabei gibt es zwei Interpretationsstränge: einen Strang, der die Richtigkeit der aristotelischen Aussage bestätigen will und deswegen unbedingt einen Fehler des Oedipus finden muss, und einen zweiten Strang, der sich von Aristoteles unabhängig macht und keinen Fehler an Oedipus findet.

Zum ersten Strang gehört Dacier, ihm folgt Curtius, aber auch Nicolai. Nach Dacier besteht der Fehler des Oedipus nicht in Vaternord und Inzest, da er diese ja unwissentlich begangen habe. Seine Fehler sind vielmehr seine Laster: "l'orgueil, la violence & l'emportement, la temerité & l'imprudence" (1692, S.192), auch nennt er "sa curiosité" als Grund für das Unglück. Diese Deutung übernimmt auch Curtius.⁹⁷ Ebenso liegt Gottscheds Deutung ganz auf dieser moralischen Linie, wo Oedipus' Taten auf Charakterfehler zurückgeführt werden. Beim Vaternord mache sich "Oedipus zwar straf-

bar, daß er so hitzig, gewaltsam und eigensinnig gewesen", er habe aber nicht gewusst, dass er seinen Vater umbringe, allerdings hätte er gar niemand umbringen sollen, "nachdem ihm das Orakel eine so deutliche Weisung gegeben hatte" (1751, S.607). So wird der OEDIPUS zur Mustertragödie eines Menschen, der so ist wie die meisten Menschen. "Man hat einestheils Mitleid mit ihm; andernteils aber bewundert man die göttliche Rache, die gar kein Laster ungestraft läßt", schreibt Gottsched (1751, S.608). Nicolai nennt ebenfalls "die Neugierigkeit, ein Stück des Charakters", als Fehler des Oedipus.⁹⁸ Lessing lehnt diese Deutung von Nicolai ab, ohne offenbar auf das Konzept des Fehlers zu verzichten: "Den Fehler des Oedipus suche ich auch nicht in seiner Heftigkeit und Neugierde, sondern ich habe hierin meine eigenen Gedanken" (Bd.17, S.100). In seiner Antwort auf diese Stelle meint Nicolai: "Ich habe mit Moses lange nachgedacht, was wohl der Fehler des Oedipus seyn möchte, wenn es die Heftigkeit und Neugier nicht ist. Endlich sind wir eins geworden, daß der Fehler sehr klein seyn müsse, zu dem der Scharfsinn eines Lessing erfordert wird, um ihn zu entdecken" (Lessing, Bd.19, S.89).

Die zweite Auffassung, dass Oedipus keinen Fehler hat, bzw. keinen subjektiven Fehler begeht, wird, so weit ich sehe, vorerst nur in Frankreich vertreten. Corneille ist wohl der erste, der die Auffassung vertritt, Oedipus mache keinen Fehler und man könne deshalb auch nicht von ihm lernen.⁹⁹ Diese Auffassung wird auch von La Motte vertreten: "le sujet, tel que Sophocle nous l'a laisse, m'a toujours paru vicieux par cette fatalite tyrannique, qui entraine un homme dans des malheurs qu'ils ne s'est point attire par sa faute" (1859, S.2). Im Gegensatz zu Corneille und La Motte, bewertet Voltaire diese Konstruktionsweise positiv; diese ergibt den höchst pathetischen Effekt, dass der Tugendhafte unabsichtlich die grössten Verbrechen begeht.¹⁰⁰

Interessant im Kontext des Denkens der Aufklärung ist, dass der Verfasser des Artikels TRAGIQUE der ENCYCLOPEDIE von 1751 die Konstruktionsweise des OEDIPUS positiv beurteilt: "On y voit un homme ne sous une etoile malheureuse, poursuivi constamment par son destin, & conduit au plus grand des malheurs par des succes apparens."¹⁰¹ (..) Quel est l'homme malheureux qui n'attribue au-moins une partie de son malheur a une etoile funeste. Nous sentons tous que nous ne sommes pas les maitres de notre sort." Dass hier in einem ideologisch wichtigen Werk der Aufklärung der Schicksalsgedanke eingeführt und zugelassen wird, zeigt die Macht literarischer Konstruktion gegenüber der Wirklichkeit. Das Problem des Oedipus-Stoffes besteht für die Aufklärung darin, dass die Theoretiker von einem literarischen Standpunkt aus zugeben müssen, dass die antike Behandlung, wie Marmontel schreibt, "plus pathetique" sei. Marmontel verweist bezeichnenderweise auf Voltaires OEDIPE als Beispiel für diese höchste Form des Pathetischen.¹⁰² Es besteht im 18. Jahrhundert immer wieder ein Konflikt zwischen einer rein pathetischen und einer moralischen Wirkung (s. oben S.89 und S.125). Als Vertreter der letzteren kann La Motte gelten, der sowohl Oedipus als auch Iokaste mit einem Fehler versehen hat. Die Argumentation von La Motte enthält alle Elemente, die mit der Problematik des Fehlers verbunden sind: Oedipus muss interessant sein, sein Fehler muss sich deshalb mit grossen Tugenden verbinden, so hat er ihn mit einem "exces d'ambition" versehen. Iokaste wurde ebenfalls mit einem Exzess der

Leidenschaft, mit dem "exces d'amour" versehen.¹⁰³ Auf diese Weise glaubt er, jene Mischung von verdienter und doch zu grosser Strafe erreicht zu haben, die Mitleid erweckt,¹⁰⁴ ohne den Zuschauer in Verzweiflung über die ungerechte Weltordnung zu stürzen.

Dieser Versuch, aus dem Oedipus-Stoff ein moralisches Drama zu machen hat offenbar wenig Erfolg gehabt, nimmt er doch dem Stoff sein Charakteristikum, nämlich die Rolle des Schicksals. Diese hielt Schiller für so signifikant, dass er gegenüber Goethe meinte, der OEDIPUS sei "seine eigene Gattung und es gibt keine zweite Spezies davon", man könne das Wesentliche der Fabel nicht auf andere Personen und Zeiten übertragen, denn dann "würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist" (Goethe/Schiller, Bd.I, S.416 f.). Diese Aussage von Schiller zeugt von grosser künstlerischer Einsicht, besonders wenn man daran denkt, zu welchen Mitteln das Schicksalsdrama gegriffen hat, um die Oedipus-Konstellation wieder aufleben zu lassen.¹⁰⁵a

4.2.4. Die Wahl des Helden

Die Diskussion um die Wahl des Helden wird hier nur aus darstellungstechnischen Gründen von der um den Fehler getrennt, mit der sie aufs engste zusammenhängt.

Aristoteles behandelt im 13. Kapitel seiner POETIK die Wahl des Helden unter dem Gesichtspunkt der Wirkung, d.h. er fragt sich, welcher Held geeignet sei, Furcht und Mitleid zu erregen, und kommt zum Schluss, dies sei der mittlere Held. Im 18. Jahrhundert kommt zu diesen Überlegungen der Gesichtspunkt des Interesses des Zuschauers dazu. Der Zuschauer soll sich bis zu einem gewissen Grad mit dem Helden identifizieren. Um dieses Interesse zu erwecken, sind die vollkommen guten Charaktere am besten geeignet.¹⁰⁶ Sie haben aber, wie unten zu zeigen sein wird, gewisse Nachteile bei der Konstruktion der Fabel. Die Diskussion um die Wahl von guten, mittleren oder bösen Helden ist im 18. Jahrhundert keineswegs, wie Martina meint, zugunsten des mittleren Charakters entschieden.¹⁰⁶ Ich wende mich im folgenden der Argumentation um die moralischen Eigenschaften der Charaktere zu.

4.2.4.1. Der vollkommen gute Charakter

Aristoteles schreibt, der Dichter dürfe "vollkommen tugendhafte Personen, nicht aus dem Glücke ins Unglück (...) gerathen lassen. Denn dieses würde, anstat des Schreckens, oder Mitleidens, nur Abscheu erwecken" (1753, S.25). Diese Auffassung des Aristoteles gerät in Konflikt mit einer andern Auffassung, nach der das Mitleid umso grösser ist, je unschuldiger die Person leidet. "Mitleiden", sagt Curtius im Kommentar zu dieser Stelle, "empfinden wir bey dem Unglücke solcher Leute, die es entweder gar nicht, oder doch nicht in solcher Maaße, oder auf die Art zu verdienen scheinen" (S.185).¹⁰⁷ Gottsched nennt als Bedingung des Mitleids geradezu die Tugendhaftigkeit des Helden.¹⁰⁸ Schon Castelvetro bestritt die Meinung des Aristoteles, das Unglück des Guten bewirke kein Mitleid, mit dem Argument, Mitleid und Schrecken seien umso grösser, je mehr die Tugend der leidenden Person jene des Zuschauers übertreffe, denn

umso mehr müsse er für sich selber fürchten.¹⁰⁹ Marmontel schreibt im selben Sinn: "A l'égard de la pitié, il est certain que moins le malheur est mérite, plus elle est naturelle & vive" (1763, Bd.2, S.112).

Selbst Lessing, der, wie ich oben zeigte, meint, der Held müsse einen gewissen Fehler haben, schreibt an Nicolai: "Das Trauerspiel soll so viel Mitleid erwecken, als es nur immer kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben, folglich muß die beste Person auch die unglücklichste seyn, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben" (Bd.17, S.67).¹¹⁰

Neben dieser Diskussion der Aristoteles-Stelle gibt es die dramatische Produktion, die sich gerne tugendhafter Helden bedient, und die sich dann ihrerseits in der poetologischen Reflexion niederschlägt. Als erster ist hier Corneille zu nennen, welcher in POLYEUCE einen erfolgreichen unschuldigen Helden auf die Bühne gebracht hat, dessen Erfolg er mit einer häufig auftretenden Verrechnung der Affekte erklärt: Wenn nur die Bedingung erfüllt sei, "qu'un homme de bien qui souffre excite plus de pitié pour lui que d'indignation contre celui qui le fait souffrir (...), j'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scène des hommes très vertueux" (Bd.1, S.39).¹¹¹ Diese Auffassung vertritt auch noch Sulzer, welcher meint, man könne "schwerlich einen guten Grund für ein solches Verbot <des vollkommen guten Charakters> anführen", das Beispiel vom TOD DES SOKRATES, wie ihn Plato und Xenophon bearbeitet hätten, zeige, wie wenig "diese Vollkommenheit der Rührung schade", ja man lese diese Dramen mit der höchsten Rührung (Bd.1, S.459).

Horne hat das ganze Problem um den unschuldigen Helden bzw. um den Fehler des Helden als einziger, soweit ich sehe, begrifflich erfasst, indem er die pathetische Tragödie der moralischen Tragödie entgegenstellt. Horne stellt fest, dass Aristoteles die pathetische Tragödie, welche darin besteht, dass ein Unschuldiger leidet, nicht zulässt,¹¹² und er hält dies für einen Fehler. In der Tat existiert die pathetische Tragödie in vielen Poetiken. So definiert schon Batteux das Tragische als das Unterliegen des guten Helden (1802, Bd.2, S.299). Unter den Beispielen für "etwas wahrhaftig tragisches" zählen Batteux/Ramler (S.301) mehrere unschuldig sterbende Personen auf wie Polyuete, Sara Sampson, Romeo und Julia, Oedipus.

Marmontel nennt als pathetischste Gattung der Tragödie jene, "ou l'innocence & la vertu sont poursuivies par le crime. Celui-ci est du plus grand pathétique, surtout si au-lieu d'une constance stoïque, on donne à l'homme vertueux & souffrant cette sensibilité si naturelle & si touchante, qui se communique & se change en pitié" (1763, Bd.2, S.191). Marmontel denkt hier nicht mehr an die Märtyrer-Tragödie, wo der Held ausserordentliche Qualitäten hat, sondern er nennt als Beispiel Merope, die unschuldig und tugendhaft durch das Unglück gezwungen wird, zu wählen zwischen dem Tod ihres Sohnes oder dem Unglück, den Mörder ihres Gatten zu heiraten. Der unschuldige Held erlaubt gerade jene Situation, die auch Schiller für die tragischste hält, und die, wie er sich ausdrückt, durch "die Zweckwidrigkeit der Natur" gekennzeichnet ist, "welche die Tugend mit Elend belohnt" (Bd.20, S.140), und die er schliesslich im Cm realisiert findet, "wo die Ursache des Unglücks (...) durch die Moralität allein möglich ist" (ebenda, S.156).

Am Ende des 18. Jahrhunderts, nachdem die überwiegende Mehrzahl der Dramen ihre leidenden Helden schuldig werden liess, plädiert Heusinger für die *pathetische Tragödie*: "Eine pathetische Tragödie aber ist, wenn ein Unschuldiger mit der Standhaftigkeit, welche die Tugend eingiebt, leidet" (1797, S.312). Er kritisiert zugleich die Dramenproduktion seiner Zeit, welche "gemeiniglich Helden <darstelle>, die sich durch ihre eigne Schuld, und, nicht durch Befolgung unbedingt guter moralischer Grundsätze, sondern durch Verfolgung der Gegenstände ihrer Leidenschaften ins Verderben stürzen" (! 797, S.314).

Das Problem des unschuldigen Helden besteht darin, sein Leiden bzw. Unglück zu motivieren. Als einzige Möglichkeit, dass der Held sich sein Unglück selbst zuzieht, besteht die von Schiller erwähnte, wo der Held durch sein moralisches Handeln ins Unglück gerät. Die andern Möglichkeiten bestehen darin, dass das Unglück durch einen falsch oder gar böse handelnden Partner des Helden verursacht wird, wie die Beispiele von Horne, nämlich Mariamne und Desdemona zeigen (1763, T.3, S.283). Nur eine solche moralisch falsch handelnde Person erlaubt, wenn auf den Fehler des Helden verzichtet wird, das Unglück des guten Helden so herbeizuführen, dass, wie Horne schreibt, "kein Ungefähr daran Theil hat" (ebenda). Eine letzte Möglichkeit besteht endlich darin, das Schicksal wie im antiken Drama für das Leiden bzw. das Unglück des Helden verantwortlich zu machen. Eine Variante, die gerade das deutsche Schicksalsdrama nicht ausgeführt hat, denn dort hat der Held immer irgendeine Schuld auf sich geladen.

Der unschuldig leidende Held, so geeignet er ist, Mitleid zu erwecken, steht auch ständig in Gefahr, nicht Mitleid, sondern nur Bewunderung zu erwecken. So fragt sich Voltaire, weshalb Britannicus, der völlig unschuldig ist und eines grausamen Todes stirbt, einen so grossen Erfolg gehabt habe, obwohl er kein Mitleid erweckt. Er kommt zum Schluss, der Erfolg des Stücks sei allein der eloquence von Racine zu verdanken (Bd.32, S.358). Der unschuldig leidende Held scheint besondere Anforderungen an den Dichter zu stellen, die er nur in den seltensten Fällen erfüllen kann. So stellt Ejchenbaum (1968) fest, dass die ideale Konstruktion eines unschuldig leidenden Menschen, der durch von ihm unabhängige Umstände ins Unglück kommt, nur in der Nebenfigur des Max Piccolomini von Schiller realisiert wurde.

Das Problem des vollkommen guten Helden hängt mit dem Problem der poetischen Gerechtigkeit zusammen, auf das ich unten zurückkommen werde.

4.2.4.1.1. Exkurs zum Märtyrer-Drama

Der gute, unschuldig leidende Held par excellence ist der Märtyrer.¹¹³ Die Poetiken müssen sich denn auch immer wieder mit der Frage auseinandersetzen, ob der Märtyrer als Held der Tragödie in Frage komme. Corneille, der in Polyeucte selbst einen Märtyrer als Tragödienheld gewählt hat, verteidigt diesen Typus von Helden. In seinem EXAMEN des POLYEUCIE beruft er sich auf eine ganze Reihe von Vorgängern, welche eine christliche Tragödie zugelassen haben.¹¹⁴ Noch Curtius ist der Auffassung, dass die christlichen Märtyrer "ohngeachtet der Regel des *Aristoteles*, Vorwürfe der Tragö-

die seyn" können, wenn er auch zugibt, dass "in Ansehung der Sitten, und Denkungsart des itzigen Jahrhunderts" solche Stücke nicht zu oft aufgeführt werden sollten (1753, S.188). Diese Auffassung wird von Lessing und Schiller bestätigt, welche beide Cronegks ÜLINT UND SOPHRONIA tadeln.¹¹⁵

Lessing führt mehrere Gründe an gegen das Märtyrerdrama bzw. das christliche Trauerspiel:

- 1) das christliche Trauerspiel neigt zu fehlerhafter bzw. wenig wahrscheinlicher Motivation. So neigt der Held z.B. dazu, den Tod zu leicht auf sich zu nehmen,¹¹⁶ - Schiller spricht im Falle Olints von Wahnsinn (s. Anm. 115) - oder eine Bekehrte diejenige Clorindes in ÜLINT UND SOPHRONIA findet durch ein Wunder statt,¹¹⁷ eine Kategorie von Ereignissen, welche die Tragödie nicht brauchen kann, "ß iulus lilllater. die Schule der moralischen Welt seyn soll" (Lessing, Bd.9, S.188).
- 2) Lessings zweites Argument gegen ein christliches Trauerspiel bezieht sich auf die Charakterzüge der christlichen Helden, welche "stille Gelassenheit" und "unveränderliches Ansehn" sind, während die Tragödie "Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht" (Bd.9, S.189). Ohne schon auf diese Medizin, wie Voltaire sich einmal ausdrückt, einzugehen, kann vorläufig festgehalten werden, dass aus diesem Argument wie aus andern Stellen hervorgeht, dass die Tragödie starke Leidenschaften darstellen muss.

Nach Auffassung des 18. Jahrhunderts erwecken die Märtyrer zwar Bewunderung, diese Wirkung jedoch dem Epos und nicht der Tragödie primär zugeschrieben. Voltaire war schon der Meinung, der Erfolg des POLYEUCIE beruhe nicht auf seinem Märtyrercharakter, sondern auf der Dreierkonstellation Severe - Pauline - Polyuecte.¹¹⁸

Nachdem schon Curtius mit Berufung auf den Zeitgeschmack und Lessing von der Aufführung christlicher Trauerspiele abgeraten hatten, dürften diese tatsächlich in Vergessenheit geraten sein. Jedenfalls habe ich keine Rezensionen von bemerkenswerten Aufführungen von Märtyrerdramen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gefunden,¹¹⁹ und Klopstocks Trauerspiele mit biblischen Stoffen haben zwar Nachfolger gefunden, scheinen im ganzen aber doch wenig Erfolg gehabt zu haben.

4.2.4.2. Der böse Held

Zum moralisch Bösen, Lasterhaften oder wie immer man ihn nennen will, macht Aristoteles zwei Aussagen: 1) "Eben so wenig müssen gottlose Menschen aus dem Unglücke zum Glücke erhoben werden (...), weil es weder Vergnügen, noch Mitleiden, noch Schrecken erregt". - 2) "Auch muß der Dichter nicht die Unglücksfälle eines vollkommenen Lasterhaften aufführen: weil dergleichen Vorstellungen zwar Vergnügen, aber weder Schrecken noch Mitleiden gebären" (1753, S.25 f.).

Die Aristoteles-Interpreten sind mit dem Ausschluss des ersten Falls nicht einverstanden, denn das Glück des Bösen bringt meistens das Unglück des Guten mit sich, und dies erweckt dann Mitleid. Schon Castelvetro argumentiert, der Fall könne auch Furcht und Mitleid erregen, weil der Zuschauer sich vorstelle, es könnte ihm auch geschehen, dass ein Böser die Macht übernehme.¹²⁰ Auf dieselbe Weise argumentiert

Curtius, der sich auf das Beispiel des MAHOMET von Voltaire beruft. Die Hauptperson "ist höchst lasterhaft, den größten Theil seiner lasterhaften Absichten führet er hinaus, er ist glücklich". Dies erweckt zwar Abscheu, Mitleid und Schrecken werden aber von den Nebenpersonen erweckt (1753, S.190), was für die zu erzielende Wirkung genügt. In den gleichen Argumentationszusammenhang gehört Bouterweks Unterscheidung von den zwei tragischen Effekten: im ersten Fall interessiert der Held durch sein Leiden, diese Wirkung zieht Bouterwek der zweiten vor, welche darin besteht, dass das vom Bösen gestiftete Unglück das Interesse des Zuschauers erweckt (1815, S.232).

Voltaire rechtfertigt die Situation nicht wie die meisten mit der Wirkung, sondern mit der Realität: der Sieg des Lasterhaften sei in der Wirklichkeit weit wahrscheinlicher als der Sieg des Guten. Er kann aber nicht ganz auf den moralischen Gesichtspunkt verzichten, wenn er sagt, der Böse werde durch seine Gewissensbisse bestraft.¹²¹ Eine solche moralische Strafe hat Lessing in EMILIA GALOTTI in bezug auf den Prinzen und Schiller in MARIA STUART in bezug auf Elisabeth angewendet. Die Situation wird häufig vom moralischen Gesichtspunkt aus abgelehnt, welcher in der Argumentation von Dacier besonders deutlich zum Ausdruck kommt: "Qui est-ce qui voudra se corriger de ses vices, si les vices rendent heureux?" (1692, S.187).

In bezug auf den zweiten Fall sind sich die Interpreten darin einig, dass das Unglück des Lasterhaften kein Tragödienstoff sei, weil es weder Mitleid noch Furcht erregt, sondern Vergnügen.¹²² Dacier will diesen Fall allenfalls für Nebenpersonen zulassen.¹²³ Castelvetro, der dem Vergnügen in seiner Tragödienkonzeption einen wichtigen Platz einräumt, lehnt diese Situation nicht ab, er sieht vielmehr darin gerade das höchste Vergnügen, dass ein Böser ins Unglück und ein Guter ins Glück kommt.¹²⁴

Das berühmteste Beispiel eines Bösen als Helden ist RICHARD III, dessen Bearbeitung durch Weisse Lessing bekanntlich in der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE ausführlich bespricht. Lessing stellt ganz in Übereinstimmung mit der Aristoteles-Interpretation fest, Richard könne weder Furcht noch Mitleid erregen, weil er in seiner Boshaftigkeit keine Beziehung zum Zuschauer habe.¹²⁶ Trotz dieses Verstosses gegen die Regeln des Aristoteles hat das Stück Erfolg, was eine Erklärung fordert. Lessings Erklärung ist eine rein ästhetische: "wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zweckes, Vergnügen gewähret" (Bd.10, S.121). Schiller übernimmt diese Argumentation¹²⁶ und führt sie in eine Richtung weiter, die von einer Einsicht in Wirkungszusammenhänge zeugt, welche von modernen Rezeptionstheorien bei weitem noch nicht erfasst ist. Wir dürfen die Zweckmäßigkeit des Bösen nur nicht auf ein sittliches Prinzip beziehen, dann entstände "Indignation" über den Bösewicht: "Daß wir aber ein Vermögen besitzen und auch häufig genug ausüben, unsere Aufmerksamkeit von einer gewissen Seite der Dinge freywillig abzulenken und auf eine andere zu lenken, daß das Vergnügen selbst, welches durch diese Absonderung allein für uns möglich ist, uns dazu einladet und dabey festhält, wird durch die tägliche Erfahrung bestätigt" (Bd.20, S.146). Schiller weist hier darauf hin, dass die Tragödie nicht nur durch Schrecken und Mitleid zu wirken braucht, um Erfolg zu haben, dass der Zuschauer nicht nach so einfachen Schemata funktioniert, dass es vor allem, wie schon Lessing erkannt hat, einen ästhetischen Effekt der Boshaftigkeit gibt. So entzieht sich

die Tragödie als ästhetischste aller Gattungen immer wieder jener Tendenz zu einer moralischen Wirkung, die mit der Vorstellung der poetischen Gerechtigkeit verbunden ist.

4.2.4.3. Der mittlere Held

Der ideale Held der Tragödie ist nach Aristoteles einer, welcher "weder vollkommen tugendhaft und gerecht ist, noch auch durch Bosheit und Laster sich ins Unglück stürzt, sondern ein Mensch, der in großem Ruhm und Glücke steht, und durch ein Versehen ins Unglück geräth" (1753, S.26). Wie ich in den beiden vorangehenden Abschnitten gezeigt habe, hat der mittlere Charakter in der dramatischen Praxis und in der Aristoteles-Interpretation keineswegs jenen hervorragenden Platz eingenommen, welchen er in der Curtiusschen Aristoteles-Übersetzung zu haben scheint. Typisch ist eine Aussage wie die von Dacier: "Nous ne sommes pas si difficiles, pourvu qu'une Tragedie excite nôtre curiosite, qu'il y ait bien de l'intrigue & du mouvement & des sentiments pathetiques, nous n'en demandons pas davantage; qu'un homme tres vertueux, ou qu'un sclerat y perisse, cela nous est bien egal" (1692, S.184).¹²⁷ Erst die Durchsetzung der moralischen auf Kosten der pathetischen Tragödie ermöglichte den Erfolg des mittleren Charakters.¹²⁸

Es gibt zwei Argumente für den mittleren Helden. Das eine besteht in der Auffassung, der Zuschauer empfinde nur dann Furcht und Mitleid, wenn er glaube, das Leiden bzw. Unglück könnte auch ihn treffen. Lessing formuliert dies so: "Diese Möglichkeit <dass uns das Leiden des Helden auch treffen könne> aber finde sich alsdenn, und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeinlich zu seyn pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen eben so ähnlich werden könne" (Bd.10, S.104).¹²⁹

Man sieht an dieser Argumentation, wie sich der Begriff des mittleren Charakters von einer moralischen zu einer ständischen Auffassung ändert und daraus ein Aspekt der Theorie des bürgerlichen Trauerspiels entsteht (vgl. unten S.131).

Das zweite Argument zugunsten des mittleren Charakters hängt mit dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit zusammen. Der Held darf nicht unverdient leiden, deshalb muss er einen Fehler begehen. Ein ganz Tugendhafter begeht aber keinen Fehler. So schreibt Curtius: "Die Person sey also zwar tugendhaft, aber sie muß einen Fehler begehen können, oder wirklich begehen" (1753, S.193). Dacier schreibt, der Held müsse den Fehler aus Schwachheit begehen. Bei der Behandlung des Oedipus spricht er dann aber doch von einem "homme, qui n'est ny bon ny mechant, & qui est mele de vertus & de vices" (1692, S.192), was darauf hindeutet, dass zwei Konzeptionen des mittleren Charakters nebeneinander bestehen, ohne dass man je versuchte, sie in Übereinstimmung zu bringen:

- 1) der mittlere Charakter ist grundsätzlich gut, begeht aber einen einmaligen Fehler,¹³⁰
- 2) der mittlere Charakter besteht aus einer Mischung von guten und schlechten Eigenschaften, die letzteren lassen ihn einen Fehler begehen.¹³¹

Schiller setzt den mittleren Charakter mit dem Menschen schlechthin gleich.¹³² Dieser besteht aus einer Mischung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, welchen die moralischen Eigenschaften böse und gut entsprechen, so dass Schiller aus seinen Darlegungen folgern kann: "Der tragische Dichter giebt also mit Recht dem mittleren Charakter den Vorzug, und das Ideal seines Helden liegt in gleicher Entfernung zwischen dem ganz verwerflichen und dem vollkommenen" (Bd.20, S.168). Durch diese Schlussfolgerung begründet Schiller den Vorteil des mittleren Charakters weder mit poetologischen, noch mit moralischen, sondern mit anthropologischen Argumenten: der Mensch ist ein mittlerer Charakter.

4.3. Die tragische Qualität des Unglücks

4.3.1. Einleitung

In dem Kapitel "Was eine Handlung tragisch macht" schreibt Ramler: "Es scheint, als ob eine Handlung, von welcher Beschaffenheit sie auch ist, wäre es auch der Tod eines Menschen, an sich selbst betrachtet, nicht tragisch ist; sondern dass sie es erst durch die Umstände wird, und vornehmlich durch die Umstände der Personen" (Batteux/Ramler, 1802, T.2, S.297 f.). Diese Umstände, welche das Unglück zu einem tragischen machen, will ich im folgenden untersuchen.

Die tragische Qualität des Unglücks scheint entweder von seiner Grösse bzw. Tragweite abzuhängen oder von der Eigenschaft, die Schiller "Zweckwidrigkeit" nennt und die ich Widersprüchlichkeit genannt habe.¹³³

Die Forderung, dass die Person und die Handlung einer Tragödie durch Würde gekennzeichnet sein müssen, impliziert, dass das Unglück ein folgenreiches ist.¹³⁴ Der Verlust einer Geliebten, sagt Corneille und nach ihm La Motte, ist kein genügend grosses Unglück für eine Tragödie, in der es um das Leben von Königen, um den Staat gehen soll.¹³⁵ Wenn in ANDROMAQUE zwar die Liebe die Grundlage des ganzen Stücks bildet, dabei aber ein Volk seinen Herrscher verliert, so scheint dies ein der Tragödie würdiges Unglück zu sein. Batteux/Ramler fragen sich, ob ATHALIE trotz des guten Ausgangs eine Tragödie sei, und kommen gemäss dieser Auffassung zu dem Ergebnis, es handle sich um eine Tragödie, weil Joad "zu den gewaltsamsten Mitteln" (extremes cruels) greifen und mehrere Personen in Gefahr bringen müsse, um sich zu befreien.¹³⁶

Eine Variante der Auffassung von der tragischen Qualität des Unglücks ist jene, wo die Grausamkeit des Unglücks als tragödienwürdig betrachtet wird. Diese Auffassung hat sich im Artikel "Tragique" in der ENCYCLOPEDIE von 1751 niedergeschlagen: "Qu'on y joigne l'atrocite de l'action avec l'eclat de la grandeur, ou l'elevation des personnages;

l'action est heroique en meme tems & tragique". Die Vertreter dieser Konzeption des Tragischen neigen leicht dazu, die tragische Wirkung durch Quantität zu erzeugen. So neigt etwa Shakespeare zu einer Häufung von Toten, aber auch in Racines ANDROMAQUE findet eine solche Häufung statt.

Die zweite Auffassung findet sich von Anfang an neben der ersten.¹³⁷ Nach dieser Auffassung ist die tragische Situation durch Widersprüchlichkeit gekennzeichnet. Diese Widersprüchlichkeit schlägt sich in den verschiedensten Beschreibungen tragischer Situationen nieder. So schreibt z.B. Castelvetro, jene Situation erwecke am meisten Mitleid und Schrecken, in der einer leidet, der eigentlich eine Belohnung verdiente.¹³⁸ Dacier spricht davon, dass die mittleren Charaktere "pechent malgre eux" (1692, S.190). Home nennt als "schönstes Subjekt für die Tragödie": "ein Mensch, der elbst die Ursache seines Unglück" (1766, T.3, S.276). In gleicher Weise zitiert Marmontel Diderot, der schreibt: "que s'il y a quelque chose de touchant, c'est Je spectacle d'un homme rendu coupable & malheureux malgre lui" (1763, Bd.2, S.154).

In seinen GEDANKEN OBER DAS INTERESSIRENDE erwähnt Garve gerade solche Fälle als "vorzüglich interessant", und erklärt dazu, das grössere Interesse entstehe in solchen Fällen "aus dem größeren Aufruhre in dem Gemüthe des Leidenden" (1779, S.351).¹³⁹ Damit erfüllen diese Konstellationen die Bedingungen der tragischen Wirkung, was erklärt, warum gerade gie auf Widersprüchen beru Situationen in der Geschichte der Tragödie einen besonderen Erfolg haben.

4.3.2. Tragische Situationen

4.3.2.1. Widerspruch zwischen Absicht und Ergebnis

- a) Der Held meint, etwas Gutes zu tun, in Wirklichkeit fügt er sich selbst Schaden zu. Das für diese Situation immer wieder angeführte Beispiel ist Oedipus, der alles tut, das Unglück zu vermeiden, und es dadurch gerade herbeiführt. Garve schreibt, im Fall des Oedipus vermehre "ein gewisser Widerspruch in den Begebenheiten und Gemüthsbewegungen das Interesse".¹⁴⁰ In dieser Konstellation mag einer der Gründe für die Faszination, die der Oedipus-Stoff auf Theoretiker und Praktiker der Tragödie ausübte, liegen.
- b) Auch der umgekehrte Fall ist möglich, dass der Held etwas Böses tun will und dabei selbst stirbt. Als Beispiel wird gewöhnlich Corneilles Rodovalde genannt, wo Cleopätre ihren Sohn umbringen will und mit dem Gift schliesslich sich selbst umbringt.¹⁴¹

4.3.2.2. Widerspruch zwischen Pflicht und Neigung

Der Held muss, durch äussere Umstände gezwungen werden, seine Interessen handeln, wie es im Fall ist.

4.3.2.3. Widerspruch zwischen der Einschätzung einer Situation und der realen Situation

Es ist dies die Situation der Täuschung, des Irrtums, deren Beliebtheit in der Tragödienkonstruktion auch von diesem Gesichtspunkt aus erklärt werden kann. Die Situation zerfällt in zwei Varianten:

- a) Der Held schätzt die Situation als hoffnungslos ein und bringt sich um, in Wirklichkeit ist die Situation nicht hoffnungslos. Diese Erkenntnis oder die Rettung kommt aber zu spät. Garve weist darauf hin, dass Aristoteles diese Konstellation schon in seiner Rhetorik erwähne als eine, die besonders geeignet sei, Mitleid zu erzeugen: "Das Mitleid (...) wird stärker rege, wenn nach Vollbringung des Streichs, der das Schicksal des Helden entscheidet, nun ein Umstand sich ereignet oder bekannt wird, der ihn würde gerettet haben" (1779, S.350). Das berühmteste Beispiel dieser Situation ist Romeo. Die Situation ist gerade im 18. Jahrhundert sehr beliebt, im Drama scheint nur die erste der beiden Varianten, die Garve erwähnt, vorzukommen: die schreckliche. Schrecklich ist die Situation dann, wenn die Person "selbst den glücklichen alles ändernden Vorfall <sieht>, und ist doch verloren". "Wehmüthig" ist die Situation dann, wenn die betreffende Person schon tot ist, "und es ist nur der Leser, der das Unglück, welches sie erlitten hat, mit dem Glücke, was ihr bevorstand, vergleicht" (1779, S.350). Garve gibt für das letztere das Beispiel von Clarissa, für die die Vergebung von ihren Eltern erst nach ihrem Tod eintrifft.

schreckliche Variante findet sich häufig im Bereich des büßlichen Trauerspiels, wozu ja von der Thematik her auch ROMEO UND JULIA gezählt werden kann. Marmontel nennt das Beispiel des erfolgreichen bürgerlichen Trauerspiels BEVERLEI von Saurin, eine Bearbeitung des GAMESTER von Edward Moore. Beverlei, der im Gefängnis unter Gewissensbissen und Schande leidet, vergiftet sich, weil er keinen Ausweg sieht. Sterbend erfährt er, "que le ciel venait a son secours". Und Marmontel kommentiert: "Cherchez dans l'histoire des heros une situation plus touchante, plus morale, en un mot plus tragique (...) ou a l'horreur de mourir se joint le regret d'avoir pu vivre heureux" (1787, Bd.10, S.33 f.). La Motte, Lessing und Schiller verwenden diese Situation. DE CASTRO willigt der Vater ein,

die Verbindung von Don Pedre und Ines anzuerkennen, als Ines schon vergiftet ist. Sara in MISS SARA SAMPSON ist schon vergiftet, als sich die Situation zum Guten wendet. In Schillers KABALE UND LIEBE muss Ferdinand erkennen, dass er Luise zu Unrecht vergiftet hat. Zu dieser Situation gehört offenbar die Vergiftung, die wegen des langsamen Todes erlaubt, die Tragik auszukosten¹⁴² und die sterbende Person auf der Bühne noch sprechen zu lassen, was besonders rührend wirkt. Dies wird oft noch dadurch gesteigert, dass die unschuldig sterbende Person ihren Widersachern vergibt, so dass sie nochmals ihre Größe zeigen kann.¹⁴³ Ist die Person schuldig, kann sie wie Phedre (siehe Anm. 142) ihren Gewissensbissen Ausdruck geben.

Die Situation neigt allerdings leicht zur völliglichen Motivation, wie bereits Horne bemerkte, wenn er sich daran stößt, dass das Unglück in ROMEO UND JULIA davon

abhängt, "dass der Mönch einen Augenblick zu spät zum Grabe kömmt" (1766, T.3, S.282). Auch MISS SARA SAMPSON hat man vorgeworfen, dass Lessing sich alle Mühe geben müsse, damit der Vater die Tochter nicht früher sehe, umgekehrt scheint gerade dieses zeitliche Element, welches mit der Situation verbunden ist, auch eminent dramatisch zu sein.

- b) Diese Situation ist die Umkehrung der vorhergehenden. Der Held meint, alle Gefahr sei gebannt, doch dann kommt er trotzdem um. Weiss der Zuschauer mehr als die leidende Person, so tritt der Fall der tragischen Ironie¹⁴ ein, wo der Held sich in Sicherheit wiegt, in Wirklichkeit aber bedroht ist, wie es im WALLENSTEIN der Fall ist, wo die Situation kombiniert ist mit dem anderen Widerspruch, dass die Gefahr vom Freund kommt, von dem man sie nicht erwartet.

4.3.2.4. Verwandtenmord

Unter diesem Titel will ich nicht nur den Verwandtenmord in engeren Sinn behandeln, sondern auch die von Aristoteles und seinen Interpreten in selben Zusammenhang gesehenen Fälle, in denen ein Freund seinen Freund, ein Mann seine Frau oder seine Geliebte umbringt. Unter Parricid versteht man im 17. und 18. Jahrhundert auch das Ermorden eines Staatsoberhauptes, auf das ich in diesem Zusammenhang deshalb auch zu sprechen kommen werde. Ich verstehe unter dem Ausdruck der Einfachheit halber auch jene schon von Aristoteles vorgesehenen Fälle, wo der Mord nicht ausgeführt wird; die folgenden Ausführungen werden dies rechtfertigen.

Begründet werden muss, inwiefern der Verwandtenmord an den tragischen Situationen hat, welche auf Widersprüchlichkeit beruhen. Wieder einmal sind Castelvetro's Überlegungen an erster Stelle zu nennen. Nach ihm beruht die besondere Wirkung des Verwandtenmords auf dem Widerspruch zwischen dem, was wie van eioer Pecsao erwarten und dem, was eintritt. Von einer verwandten bzw. befreundeten Person erwarten wir Nützliches, nicht Schädliches. Die Tatsache, dass derjenige, der gegen seinen Verwandten bzw. Freund handelt, in der Regel gegen seine Absicht handeln muss, denn er will ja der betreffenden Person keinen Schaden zufügen, vergrößert das Unglück und damit die Tragik der Situation, auch kann ein solches Unglück nicht gerächt werden.¹⁴⁵

Corneille, bei dem man immer wieder Ideen von Castelvetro findet, argumentiert ähnlich: "Les oppositions des sentiments de la nature aux emportements de la passion, ou a la severite du devoir, forment de puissantes agitations, qui sont reues de l'auditeur avec plaisir; et il se porte aisement a plaindre un malheureux opprime ou poursuivi par une personne qui devrait s'interesser a sa conservation, et qui quelquefois ne poursuit sa perte qu'avec deplaisir, ou du moins avec repugnance" (Bd.1, S.40). Curtius argumentiert damit, dass r Mitleid umso g rös sy werde, je weniger die Person das Leiden verdiene "in Ansehung ihrer selbst, und ihres Charakters, als in Ansehung desjenigen, der ihr das Leiden zufüget (...). Folglich wird es freylich am stärksten gereizet, wenn der Sohn den Vater tödtet etc. und die Stücke, welche dergleichen Begebenheiten enthalten, geben die schönsten tragischen Handlungen" (1753, S.204).¹⁴⁶

Diese Begründung liegt auch der besonderen Beliebtheit des Motivs der feindlichen Brüder zugrunde, welches in jenen Dramen auftritt, die es auf eine besonders starke Wirkung abgesehen haben wie Schillers RÄUBER, Leisewitz' JULIUS VON TARENT oder Kleists FAMILIE SCHROFFENSTEIN.

Die angeführten Beispiele zeigen aber auch zugleich, dass der Verwandtenmord zur Abscheulichkeit neigt, was die Theoretiker schon immer bemerkten. So rechnet Curtius unter die unbedingt abscheulichen Handlungen, welche "zu allen Zeiten, von allen Nationen, und unter allen Religionen mit Abscheu" angesehen wurden, z.B. den "Mord der Aeltern durch ihre Kinder" (1753, S.253 f.).¹⁴⁷

Gerade wegen seiner Abscheulichkeit hat der Verwandtenmord auch etwas Unglaubliches, so schreibt etwa Corneille: "Ces entreprises contre des proches ont toujours quelque chose de si criminel et de si contraire a la nature, qu'elles ne sont pas croyables" (Bd.1, S.44).¹⁴⁸ Die Motivation stellt deshalb ein besonderes Problem dar, der Verwandtenmord muss sowohl wahrscheinlich als auch moralisch in gewissem Grade akzeptabel gemacht werden, damit Mitleid und Schrecken den Abscheu überwiegen.

Man kann folgende Arten der Motivation unterscheiden:

- a) *Der Mörder kennt das Opfer nicht. Er handelt also unwissentlich.*
Es ist die von Castelvetro erwähnte Motivation "Täuschung über die Identität der Person", welche bereits in der Poetik des Aristoteles zwei Varianten hat:
 - a.1) *Die Erkennung erfolgt nach der Tat.*
 - a.2) *Die Erkennung erfolgt vor der Tat, so dass diese verhindert wird.*
 - b) *Der Mörder begeht den Mord wissentlich aus höherer Verpflichtung.*
 - c) *Der Mörder begeht den Mord aus Exzess der Leidenschaft.*¹⁴⁹
 - d) *Selbstmord.*
-
- a) *Der Mörder handelt unwissentlich, ohne das Opfer zu kennen.*
 - a.1) *Die Erkennung erfolgt nach der Tat.*
Dieser Fall gilt allgemein als der tragischste (s. S.107). So schreiben Batteux/Ramler: "Wird der Freund von seinem Freunde, der Sohn von seinem Vater, der Vater von seinem Sohne getödtet, und die Erkennung folgt auf die That: so ist nichts trauriger, als dieses" (1802, T.2, S.304). Diese Situation wird aber nicht sehr oft realisiert. Ein Beispiel ist Voltaires MAHOMET, wo der Vatermord auf Anstiftung von Mahomet geschieht, ein anderes ist LUCIE WOOVIL von Pfeil, wo Lucie ihren Vater, den sie für ihren Pflegvater hält, umbringt, weil er ihr nicht erlaubt, ihren Geliebten zu heiraten, de7 in
lichkeit ihr Bruder ist. Beide Beispiele zeigen, wie schwer es ist, einen 70lc;-
Mord zu motivieren, Voltaire braucht den bösen Helden Mahomet, Pfeil die skrupellos handelnde Lucie, die ihren Vater aus rein hedonistisch-pragmatischen Motiven umbringt.

a.2) *Die Erkennung erfolgt vor der Tat, so dass diese verhindert wird.*

Die Variante, dass der Verwandtenmord verhindert wird durch die Erkennung, ist nicht sehr häufig, weil es offenbar nicht viele Situationen gibt, die sich wirklich tragisch auswerten lassen. Curtius zählt nur zwei auf, die sich bereits bei Aristoteles finden: IPHIGENE und MEROPE. In beiden Fällen wird der Verwandtenmord (die Opferung Orestes und die Ermordung von Meropes Sohn Aegisth) durch Aufdeckung der Verwandtschaftsverhältnisse verhindert. Merope scheint einer der beliebtesten Tragödienstoffe gewesen zu sein.¹⁵⁰ Er hatte in der Bearbeitung des Maffei wie auch in derjenigen von Voltaire ausserordentlichen Erfolg.¹⁵¹ Gotter bearbeitete die voltairesche MEROPE zweimal (1774, 1788). Voltaire führt den Erfolg des Stoffes auf die tragische Situation zurück, die auch in andern Stoffen realisiert wurde: "Nous avons eu beaucoup de tragedies sur des sujets a peu pres semblables, dans lesquelles une mere va venger la mort de son fils sur son propre fils meme, et le reconnait a l'instant qu'elle va le tuer" (Bd.4, S.182).¹⁵² Wenn man eine Graduierung von Widersprüchen annimmt, so ist die Konstellation, dass die Mutter ihren Sohn ermordet, ungleich tragischer, als wenn der Vater dies tut, weil die Mutter, die dem Kind das Leben gegeben hat, an seiner Erhaltung interessiert sein muss. Viele Passagen der Voltaireschen und Gotterschen MEROPE dienen dazu, den Schmerz der Mutter über den Verlust des Kindes auszudrücken. Zu diesen Vorteilen kommt ferner das heroische Motiv der Rache, welches die Ermordung des Sohnes motiviert. Schliesslich hat einem Publikum, das eindrückliche Situationen liebte, "cette situation frappante" gefallen, "dans laquelle un personnage vient un poignard a la main tuer un ennemi, tandis qu'un autre personnage arrive dans l'instant meme et lui arrache le poignard", schreibt Voltaire (Bd.4, S.182). Nach der Erkennung muss Merope ihren Sohn ein zweites Mal retten, diesmal vor Polyphontes, der ihn umbringen lassen möchte. Der Effekt der Überraschung, welchen die Erkennung hervorbringt, wird auf diese Weise mit der Furcht um das Leben des Aegisth verknüpft und endet schliesslich mit dem Tod des Polyphontes, ein für das Publikum höchst befriedigender Schluss, der ebenfalls zum Erfolg des Stückes beigetragen haben mag.

Die Erkennung vor der Ausföhrung der tragischen Handlung impliziert einen glücklichen Ausgang. Wegen des glücklichen Ausgangs zählt Curtius diese Situation erst an der dritten Stelle der tragischen Situationen auf, während Aristoteles ihr den ersten Platz zuweist.¹⁵³

Dass die Poetiken immer nur die beiden Beispiele von IPHIGENE und MEROPE geben, scheint darauf hinzudeuten, dass die Situation sich nicht leicht in der Tragödie realisieren lässt.

Eine Schwierigkeit dieser Situation wie der Situation a1 besteht in der Motivation des Mordes. Es gibt nicht allzuvieler Situationen, wo ein Mord ethisch gerechtfertigt ist. Das zeigt sich an dem oben erwähnten Beispiel der Lucie Woodvil, wo diese sich durch den Mord schuldig macht, und dadurch gerade nicht jene tragische Situation erreicht wird, wo jemand subjektiv richtig

handelt, aber objektiv Schreckliches begeht wie Merope und Iphigenie. Die grösste Schwierigkeit dieser beiden Situationen hängt aber mit der Informationsvermittlung zusammen, und zwar sowohl innerhalb der dargestellten Welt wie in bezug auf den Zuschauer.

Die Motivation des Informationsdefizits der Personen innerhalb der dargestellten Welt geschieht mit folgenden Mitteln: unbekannte Herkunft der Kinder, - in bürgerlichen Drama spielen aussereheliche Kinder eine wichtige Rolle (der "fils nature!"), - lange Abwesenheit einer Person, Aufwachsen bei vermeintlichen oder wirklichen Pflegeeltern. Ein weiteres Mittel stellt die Verkleidung dar, wie sie Schiller für Leonore im FIESKO und Kleist in der FAMILIE SCHROFFENSTEIN verwenden.¹⁵⁴ Lessing erwähnt das Beispiel der ZELMIRE des De Belloy, wo eine Person der andern den Rücken zukehren muss (s. oben Anm. 89).

Die Aufdeckung der wahren Identität bietet nicht weniger Probleme; wenn nicht eine besser informierte Person vorhanden ist, spielt oft der Zufall eine wichtige Rolle, wie bereits Lessing bzw. Maffei erkannte: "Daß sich Aegisth <in Merope> nicht kennen, daß er *von ungefehr* nach Messine kömmt und *per combinazione d'accidenti* (wie Maffei sich ausdrückt) für den Mörder des Aegisth gehalten wird, giebt (...) der ganzen Geschichte ein sehr verwirrtes, zweydeutiges, und romanhaftes Ansehen" (Bd.9, S.385, Hervorhebung von R.Z.). Voltaire nannte die Situation "rarement vraisemblable" (Bd.4, S.182). Auch Sulzer betont die Unwahrscheinlichkeit solcher Auflösungen, welche "zwar noch itzt möglich" seien, "sie müssen aber, um wahrscheinlich zu seyn, mit mehr Vorsicht behandelt werden, als jene Alten [Plautus und Terenz] nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Aussetzung der Kinder, durch die Slavery, in welche man durch den Krieg oder Menschenraub fallen konnte, durch die wenigere Verbindung der Völker untereinander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlorren Person nachzufagen, viel natürlicher waren, als sie itzt sind" (Bd. I, S.226).

Dramen, die diese Situation behandeln, neigen denn auch leicht zu Unwahrscheinlichkeit und zum Trivialen, was die Beliebtheit der Situation in sogenannten Schicksalsdrama und ihr Verschwinden im 19. Jahrhundert erklärt. So lange das Wunderbare Bestandteil der Tragödie war, dienten solche Motive gerade der Einführung des Wunderbaren. So ist es kein Zufall, dass Schiller, der das Wunderbare und Poetische gleichsetzte, gerade in der BRAUT VON MESSINA zu diesem Mittel griff.

Was die Information des Zuschauers betrifft, so können die Situationen a1 und a.2 ihre ganze tragische Wirkung nur dann entfalten, wenn der Zuschauer besser informiert ist als die Personen des Stücks, andernfalls würde der Zuschauer den Konflikt als einen zwischen Feinden betrachten, wie schon Corneille feststellt, und dieser wäre nicht tragisch.¹⁵⁵ Dacier argumentiert, da dem Publikum diese Stoffe bekannt gewesen seien, habe der Zuschauer die wahren Verwandtschaftsverhältnisse gekannt und das Stück deswegen die gewünschte Wirkung erreicht.¹⁵⁶ Diese Auffassung von Dacier wird unterstützt durch die moderne

Konzeption solcher Rezeptionsvorgänge, wie sie U. Eco beschreibt, wo bei der Rezeption auch Gattungsschemata eine wichtige Rolle spielen. Die Auffassung von Lessing, dem Zuschauer müssten in jedem Fall die Verwandtschaftsbeziehungen deutlich mitgeteilt werden, um Furcht und Mitleid zu erzeugen,¹⁵⁷ ist mehr aus der Polemik gegen Voltaire zu verstehen als eine Beschreibung der tatsächlichen Information des Zuschauers. An einer andern Stelle seiner Äußerungen über *MEROPE*, gibt Lessing nämlich durchaus zu, dass das Publikum voraussetze, dass der scheinbare Mörder und Räuber Aegisth der Held werden müsse (Bd.9, S.357). Lessing gibt auch zu, dass die Überraschung eine durchaus positive Wirkung haben könne (Bd. 9, S.366), wenn er sie an einer andern Stelle auch ablehnt (s. unten S.146). Die Ausführungen zeigen, dass der Dichter zwischen einem Zuwenig und Zuviel an Information einen Mittelweg finden muss, um sowohl die Wirkung von Furcht und Mitleid, wie jene, der mit dieser Situation immer verknüpften Überraschung, hervorzubringen.¹⁵⁸

b) *Der Held begeht den Verwandtenmord absichtlich aus einer höheren Verpflichtung.*

Für die Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts besteht kein Zweifel, dass der absichtliche Verwandtenmord das Abscheulichste ist, was es geben kann. Auf der andern Seite können gerade aus dem Widerspruch zwischen der Natur, die den Verwandten erhalten möchte, und der Pflicht, ihn zu töten, die schönsten tragischen Situationen entstehen. Schon Corneille hatte diese Konstruktion dem Irrtum mit nachfolgender Erkennung vorgezogen: "lorsqu'on agit a visage decouvert, et qu'on sait a qui on en veut, le combat des passions contre la nature, ou du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du poeme; et de la naissent les grandes et fortes emotions qui renouvellent a tous moments et redoublent la commiseration" (Bd.1, S.42). Die Motivation ist in diesem Fall von grösster Wichtigkeit. Nur die edelsten Gründe können ein solches Verbrechen rechtfertigen, so dass es Mitleid erweckt. Lessing bemerkt, nicht im Sinne der Antike aber im Sinne der Aufklärung, die antiken Autoren hätten die Motivation für das Schreckliche auf das Schicksal bzw. auf eine rächende Gottheit geschoben, um es zu mildern (Bd.10, S.98). Es gibt zwei Prototypen dieser Situation: Orest und Brutus. In den Poetiken des 17. Jahrhunderts wird nur der Typ 'Orest' diskutiert, und man ist sich einig darüber, dass es ausserordentlich grausam sei, dass Orest absichtlich seine Mutter umbringe, obwohl sie in Stück von Sophokles ihn auf den Knien um Gnade bittet.¹⁵⁹ Dacier ist derselben Meinung und lobt das Drama *DER TON VON ERIPHYLE* von Astadamas, in welchem der Sohn die Mutter aus Versehen umbringe: "Ce changement est tres remarquable, car il nous fait voir que malgre toute la haine que les Atheniens avoient pour les Rois,¹⁶⁰ ils ne laissoient pas d'etre choquez de la barbarie avec laquelle Eschyle, Sophocle et Euripide faisoient poignarder Clytemnestre par son fils Oreste" (1692, S.227). Da der Held immer sympathisch sein soll, darf er keine so abscheuliche Tat begehen.¹⁶¹ Da man aber nach Aristoteles die Fabel

nicht ändern darf, schlägt Corneille vor, die grausame Tat dadurch zu mildern, dass Orest sie unabsichtlich begeht: "Pour rectifier ce sujet a notre mode, il faudroit qu'Oreste n'eüt dessein que contre Egisthe; qu'un reste de tendresse respectueuse pour sa mere lui en fit remettre la punition aux Dieux; que cette reine s'opiniätrat a la protection de son adultere, et qu'elle se mit entre son fils et lui si malheureusement qu'elle re9üt le coup que ce prince voudrait porter a cet assassin de son pere. Ainsi elle mourrait de la main de son fils, comme le veut Aristote, sans que la barbarie d'Oreste nous fit horreur" (Bd.1, S.47 f.). Dieser Vorschlag war so erfolgreich, dass alle Autoren (Crevillon, Alfieri und Voltaire) nach Corneille, die den Stoff bearbeiteten, diesen Ausgang wählten.¹⁶² Erst mit der positiven Bewertung der Schicksalsidee, wie sie sich in dem berühmten Werk von H. Blümner ÜBER DIE IDEE DES SCHICKSALS IN DEN TRAGÖDIEN DES AISCHYLOS (1814) niederschlägt, wird diese Beurteilung der Tat des Orest als abscheulich nicht mehr akzeptiert. Das Gebot Apollons, dass Orest den Tod seines Vaters an seiner Mutter rächen müsse, gilt als genügende Rechtfertigung. Bezeichnend ist die Formulierung von Blümner: "Orestes That, welche die Katastrophe des Stückes ausmacht, ist keine freiwillige Handlung" (S.54). An die Stelle der von Corneille und auch noch von Schiller postulierten Pflicht des Handelns tritt der Götterwille bzw. das Schicksal. Orests Tat wird auf diese Weise entschuldigt.

Der zweite Prototyp dieser Situation ist im BRUTUS verwirklicht. In diesem Fall geht es darum, dass der Vater, der zugleich der Repräsentant der Gesetze ist, seinen Sohn zum Tode verurteilen muss, weil er gegen diese Gesetze verstossen hat. In einer Zeit, wo der Vater als der gute Vater eine besondere Rolle im Drama spielte, ist eine solche Situation besonders rührend. So wird der Entscheid des Vaters in Voltaires BRUTUS von Wehklagen begleitet: "Il t'a du condamner; / mais s'il n'etoit Brutus, il t'allait pardonner" (V,7). Auch La Motte bedient sich in seiner INES DE CASIRO der Wirkung dieser Situation, indem der Vater Don Pedre zum Tod verurteilen lässt, weil der Sohn sich gegen die Staatsräson auflehnt. In seinem Monolog nach dem Urteil spielt er auf seine literarischen Vorbilder an: "Severe, Manlius,¹⁶³ inflexible Brutus, / N'ai-je pas egale vos feroces vertus? / Je prononce un arret que mon coeur desavoue" (V.1001 ff.). Die Schwere dieses Entschlusses wird noch dadurch unterstrichen, dass die Granden weinen, als sie sehen, dass Don Pedre aus objektiven Gründen zum Tode verurteilt werden muss (IV,3). Es scheint der Auffassung des 18. Jahrhunderts zu entsprechen, dass der Vater am Ende, im Gegensatz zum unbeugsamen römischen Brutus, seinen Sohn begnadigt. La Motte hat das Motiv nochmals verwendet in LES MACHABEES, hier noch gesteigert dadurch, dass es die Mutter ist, die den Sohn umbringen muss.¹⁶⁴ Im deutschen Sprachgebiet findet sich die berühmteste Variante dieser Konstellation in Kleists PRINZEN VON HOMBURG.^{164b} Dieser ist von meinem Gesichtspunkt aus in der Tradition des sogenannten 'militärischen Trauerspiels' zu sehen, zu dem einige Rezensenten auch den WALLENSTEIN rechnen wollten. Als eines der berühmtesten und

erfolgreichsten Stücke dieser Gattung erschien 1776 DER GRAF VON WALLTRON ODER DIE SUBORDINATION von Möller.¹⁶⁵ Graf von Walltron hat wie der Sohn des Brutus grosse Verdienste.¹⁶⁶ Er hat in der Schlacht den Prinzen gerettet und ist auch sonst ein verdienstlicher Mann. In einem Anfall von Zorn hat er gegen den Obristen den Degen entblösst, was nach dem Gesetz als Insubordination verurteilt werden muss genau wie die Revolte des Titus in BRUTUS und jene von Don Pedre in INES DE CASIRO. Niemand zweifelt an der Gerechtigkeit des Urteils, doch den Obristen, der hier die Rolle hat, die sonst dem Vater zukommt, schmerzt die Situation. Graf Walltron akzeptiert das gerechte Urteil. Im letzten Augenblick - Walltron ist schon zum Standrecht abgeführt - erscheint der Prinz und begnadigt Walltron. Auf diese Weise ist DIE MACHT DER GESETZE, wie der Untertitel von Friedrich Wilhelm Zieglers ORIGINAL-SCHAUSPIEL DER LORBEERKRANZ lautet, gewährleistet, ohne dass gegen die Menschlichkeit und gegen das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit verstossen würde. Das Gesetz muss eingehalten werden, damit nicht Willkür und Tyrannei um sich greifen. Dies ist die moralische Deutung dieser tragischen Situation, wo ein Held unschuldig-schuldig sterben soll.¹⁶⁷ Im LORBEERKRANZ dient ein lächerlicher Anlass zur Demonstrierung des Subordinationsgedankens. Der Prinz hat gegenüber dem Obersten den Degen entblösst, wie der Graf von Walltron und später Homburg, hat er in einem Anfall von Leidenschaft gehandelt.¹⁶⁸ Der Akzent liegt hier auf der Frage, ob der Oberst berechtigt ist, den Prinzen zu strafen, wobei es sich lediglich um Arrest handelt. Schliesslich anerkennt der Prinz die Strafe.

Man sieht auf diesem Hintergrund die Abwandlung der Konstellation in Kleists HOMBURG. Wie seine Vorgänger handelt Homburg unbesonnen. Wie Walltron hat er Verdienste, die nicht bestritten werden, die aber nicht zur Entschuldigung seines Verhaltens dienen können. Im Unterschied zu Walltron und dem Prinzen sieht aber Homburg sein Vergehen nicht ein, dies ist die Neuerung, die Kleist mit der Konstellation vornimmt. Homburg ergibt sich auch nicht wie seine literarischen Vorbilder in sein Schicksal, sondern er ist kleinmütig. Erst als er die Macht der Gesetze anerkennt, kann ihm vergeben werden. In allen drei Fällen ist es im Unterschied zur Brutus-Konstellation nicht der Vater, der richtet. Der Richter trägt aber, besonders im WALLTRON und im HOMBURG väterliche Züge, wie denn Landesherren überhaupt väterliche Züge tragen.

Als eine Umkehrung des Brutus-Motivs kann man Schillers MARIA STUART sehen. Maria hat scheinbar, wie der Sohn des Brutus, Verrat begangen und muss dafür mit dem Tode bestraft werden und zwar von ihrer Halbschwester Elisabeth. In Wirklichkeit handelt Elisabeth aber aus Eifersucht und Neid, auch aus politischem Machtstreben, das nicht wie im Brutus-Motiv positiv beurteilt wird. Zu dieser Umkehrung des Motivs gehört es, dass sie Maria keineswegs widerwillig umbringt, was die Situation der Situation c.2 annähert. Wie bei den neueren Behandlungen des Motivs ist das Interesse vom Richter auf den Gerichteten verlagert, wobei Maria, ähnlich wie der Prinz von Homburg versuchen will, die Vollstreckung des Urteils abzuwenden.

c) *Der Verwandtenmord wird im Exzess der Leidenschaft begangen.*

Die Auffassung, dass die Leidenschaft die beste und schönste Motivation des Unglücks ergebe, führt Marmontel dazu, diese Situation allen andern vorzuziehen: "Mais a la place d'une erreur involontaire, ou d'une necessite inevitable, que l'on mette la passion; quel art ne faut-il pas alors pour concilier l'interet avec des crimes bien moins horribles" (1787, Bd.10, S.301). Marmontel betont dann, dass die Grausamkeit unerträglich ist, wenn sie vorausbedacht ist, man muss deshalb den Helden aus einem "mouvement soudain, rapide & involontaire" (ebenda) handeln lassen.

Wie ich oben schon darlegte, nähert sich der Exzess der Leidenschaft häufig dem Irrtum an, so dass es nicht erstaunlich ist, dass diese Motivation denselben Konstellationen zugrunde liegt:

c.1) *Ein Elternteil bringt ein Kind oder die Kinder um.*

Als Beispiel wird meistens Medea genannt, es wäre aber auch Cleopâtre in Corneilles *RODOGUNE* oder Odoardo in *EMILIA GALOTTI* zu nennen. Dass die Kinder einen Elternteil absichtlich umbringen, kommt, soviel ich sehe, nur in der abgeschwächten Form des Parricids vor, nämlich dass der Landesvater umgebracht wird, bzw. ein Verwandter zweiten Grads. Dies ist in Racines *ANDROMAQUE* der Fall, wo die Ermordung des Pyrrhus durch Oreste als Parricid interpretiert wird (IV,4), wobei die irrationale Leidenschaft die Motivation dafür abgibt. Dass Kinder einen Elternteil wissentlich umbringen, scheint zu abscheulich zu sein, um realisiert zu werden.

Eine untragische Variante des Parricid-Motivs hat Schiller in *WILHEM TELL* verwendet. Der mit den Zügen eines Tyrannen (statt eines Landesvaters) behaftete Gessler wird von Wilhelm Tell in Namen eines höheren Ideals umgebracht, wobei der Böse seine gerechte Strafe erhält, weshalb die Situation nicht tragisch ist. Im *Königsmörder* stellt Schiller dagegen einen Verwandtenmörder dar, der aus rein eigennützigen Motiven handelt wie Barnwell in *KAUFMANN VON LONDON*.¹⁶⁹

Andererseits scheinen die folgenden zwei Konstellationen nur mit der Motivation 'wissentlich im Exzess der Leidenschaft' vorzukommen:

c.2) *Geschwister bringen einander um.*

Die häufigste Form ist das Motiv der feindlichen Brüder, berühmt ist aber auch die Ermordung von Camille durch ihren Bruder in Corneilles *HORACE*.¹⁷⁰

c.3) *Der Ehemann bringt seine Frau um.*

Als Beispiele sind Othello und Herodes, die Desdemona bzw. Mariamne töten, zu nennen.¹⁷¹

Die Konstellationen c.1 und c.2 haben gemeinsam, dass die Mitglieder der jüngeren Generation umgebracht werden, so dass die Familie dadurch ausgelöscht wird, was natürlich das Unglück vergrößert. Eifersucht scheint die

häufigste, wenn nicht überhaupt die einzige Motivation für die Konstellationen c.2 und c.3 zu sein. Die häufigste Motivation für die Konstellation c.1 im heroischen Drama des 17. Jahrhunderts scheint Rache zu sein, im Drama des 18. Jahrhunderts jedoch die bürgerlichere Eigenschaft Eigennutz.

Von den drei Konstellationen ist die der feindlichen Brüder wohl auch darum im 18. Jahrhundert die beliebteste, weil sie der Vorliebe für familiäre Themen entspricht. Wenn es feindliche Brüder gibt, gibt es immer auch einen Elternteil, meistens den Vater, der dann in seiner hilflosen Situation mit dem guten, alle Probleme regelnden Hausvater des Familiengemäldes kontrastiert, was ihn umso mitleidswürdiger macht.

d) *Selbstmord*

Castelvetro nennt als tragischste Variante des Verwandtenmords den Selbstmord, der insofern eine Steigerung gegenüber dem Mord an Freunden oder Verwandten ist, als der Held dabei gegen sich selbst handelt. Als weitere Begründung für diese Bewertung des Selbstmords führt Castelvetro an, dass Selbstmord weniger üblich und weniger erlaubt sei als andere Arten von Mord.¹⁷² Das bedeutet, dass der Selbstmord jene Eigenschaft des Ausserordentlichen hat, welches Erstaunen hervorrufen und auch zur Konzeption der Tragödie gehört. Dass der Selbstmord im christlichen Moralsystem nicht erlaubt ist, hindert die Tragödiendichter auch im 18. Jahrhundert nicht, ihn darzustellen, was einmal mehr die Unabhängigkeit der Gattungsregeln von der Realität zeigt. Eigenartigerweise wird aber der Selbstmord als Möglichkeit der Auflösung, Castelvetro ausgenommen, in den Poetiken nicht genannt.

Bereits Castelvetro hat mehrere Arten der Motivation des Selbstmords unterschieden:

- d.1) *Scham über einen leichten oder schweren Fehler wie Aias oder Oedipus.* Diese Motivation scheint bei weitem die beliebteste zu sein im moralischen Drama des 18. Jahrhunderts. Es scheint immer so zu sein, man denke an Lucie Woodvil oder an Franz Moor, dass der lasterhafte Held sich am Ende umbringt, so dass er in den Augen des Publikums bestraft ist, ohne dass ein guter Held sich die Finger mit seiner Bestrafung beflecken müsste. Diese Überlegung ist besonders deutlich ausgedrückt in Corneilles Ausführungen zum Tod von Cleopätre in seiner *RODOGUNE*. Cleopätre trinkt dort das Gift, das sie für ihren Sohn vorbereitet hatte, selbst, nicht wie in der Geschichte, gezwungen von ihrem Sohn, sondern um diesen endgültig zu vernichten. Mit dieser Abweichung, sagt Corneille, habe er "deux effets" erzielt: "La punition de cette impitoyable mere laisse un plus fort exemple, puisqu'elle devient un effet de la justice du ciel, et non pas de la vengeance des hommes; d'autre côté, Antiochus ne perd rien de la compassion et de l'amitie qu'on avait pour lui, qui redoublent plutöt qu'elles ne diminuent" (Bd.I, S.47).

d.2) *Schmerz über den Verlust der geliebten Person.*

Diese Motivation ist wohl nur tragödienwürdig, wenn sie wie in *KABALE UND LIEBE* mit einem Fehler oder Irrtum des Helden verbunden ist. Die Motivation scheint auch eher im Umkreis der bürgerlichen Tragödie vorzukommen, wobei man nicht vergessen darf, dass *ROMEO UND JULIA* im 18. Jahrhundert als bürgerliche Tragödie rezipiert wurde.

d.3) *Unerträglichkeit des gegenwärtigen Lebens, Vermeidung von Schande.*

Castelvetro führt unter anderem Cato und Kleopatra an. Diese Situation ist im heroischen Drama beliebt. So erwägt Racines Andromaque, sich nach der erzwungenen Heirat mit Pyrrhus umzubringen, um dem unerträglichen Leben zu entgehen. Am Schluss bringt sich Hermione aus den Gründen d.2 und d.3 um, der Tod des geliebten Pyrrhus bedeutet zugleich die Unerträglichkeit des weiteren Lebens. Wie lebendig die Vorstellung auch im 18. Jahrhundert noch war, zeigt ein Entwurf Diderots, den *FILS NATUREL* als Tragödie zu gestalten, in der sich Dorval, von allen verlassen vorgekommen wäre und sich auf der Bühne mit dem Schwert umgebracht hätte (Bd.10, S.137). Auch in *La Harpes MELANE* begeht Melanie Selbstmord, um der Heirat mit einem ungeliebten Mann zu entgehen. "Un breuvage mortel m'arrache a l'esclavage", sagt Melanie (V. 1410). Im Gegensatz zur ersten Motivation für den Selbstmord erzeugt bei dieser Motivation die sich umbringende Person Bewunderung und Mitleid.

d.4) *Unschuld beweisen.* Als Beispiel nennt Castelvetro Lukretia.

d.5) *Liebe zum Vaterland.* Als Beispiele sind hier Curtius und Decius angeführt.

Die Motivationen d.4 und d.5 scheinen zu sehr mit römischen Vorstellungen verknüpft zu sein, als dass sie im 17. und 18. Jahrhundert erfolgreiche Konkretisationen erfahren hätten.

4.4. Die Hierarchie der tragischen Situationen

4.4.1. Die Einteilung von Aristoteles und seinen Interpreten

Aristoteles klassifiziert im 14. Kapitel die tragischen Handlungen, wobei er zwei Kriterien anwendet, das Kriterium *wissentlich / unwissentlich* und das Kriterium *Ausführung / Nicht-Ausführung* der Handlung,¹⁷³ oder wie es Dacier ausdrückt: "faire, ne pas faire, connoitre, ne pas connoitre" (1692, S.227). Aristoteles (A) beginnt mit der unvollkommensten Art und schreitet zur vollkommensten fort, ich gehe im folgenden wie die Kommentatoren, in der umgekehrten Reihenfolge vor:

A1) *Im Begriffe sein, unwissend ein Verbrechen zu begehen, es aber vor der Ausführung erkennen.*

A2) *Unwissend ein Verbrechen begehen, es nach der Ausführung erkennen.*

A3) *Wissentlich ein Verbrechen begehen.*

A4) *Wissentlich ein Verbrechen begehen wollen, es aber nicht ausführen.*¹¹⁴

Die Unterscheidung zwischen wissentlich und unwissentlich begangenen Verbrechen betrifft den Unterschied zwischen schrecklichen oder, wie K. von Fritz (1962, S.8) sagt, objektiv furchtbaren einerseits und abscheulichen Handlungen andererseits.¹⁷⁵ Ein Verbrechen wissentlich begehen, ist eine abscheuliche Handlung. Die Unterscheidung zwischen Ausführung / Nicht-Ausführung betrifft die Vollkommenheit der Handlung. Nach dieser Klassifikation sind die schrecklichen den abscheulichen Situationen vorzuziehen und die ausgeführten Handlungen den nur beabsichtigten. Dies erklärt die Reihenfolge mit Ausnahme der Situation A1 und A2, welche denn auch diskutiert wird. Die Situation A1, die Aristoteles für die vollkommenste ansieht, widerspricht einer Stelle im 13. Kapitel, wo Aristoteles sagt, "daß ein gutes Trauerspiel sich vielmehr mit dem Unglücke als Glücke der handelnden Personen endigen müsse" (1753, S.213). Von den untersuchten Aristoteles-Kommentaren versucht nur Dacier diese Reihenfolge zu rechtfertigen, indem er sagt, es gehe an dieser Stelle Aristoteles nur darum, wie man Verbrechen in der Tragödie gebrauchen könne.¹⁷⁶ Er scheint allerdings mit diesem Rettungsversuch wenig Erfolg zu haben. Schon Castelvetro stellte fest, dass die Situation A2 nach der Vernunft tragischer sei als die Situation A1, weil in der Situation A2 der Held wirklich leidet und nicht nur vom Leiden bedroht ist.¹⁷⁷

Curtius kommt zum Schluss, dass hier ein unaufhebbarer Widerspruch bestehe, er vertritt im übrigen wie schon Castelvetro die Auffassung, dass die Vollziehung des Unglücks allen andern Arten vorzuziehen sei.¹⁷⁸ Eine Auffassung, die im übrigen mit der Dramenpraxis übereinstimmt, wo der Vollziehung des Verbrechens der Vorzug gegeben wird, weil dies am meisten Schrecken und Mitleid erregt. Curtius nimmt wie vor ihm schon Castelvetro die Klassifikation aufgrund der Stärke der Leidenschaften, die durch die jeweilige Situation erregt werden, vor. Seine Klassifikation beruht auf zwei gegensätzlichen Prinzipien: "1. Die Handlung muß so starke Leidenschaften erregen, als möglich, und in dieser Absicht ist die wirkliche Vollziehung des Verbrechens vorzuziehen." "2. Die Handlung muß so wenig abscheulich seyn, als möglich, folglich muß, (...) die wirkliche Ausführung der Handlung unterbleiben" (1753, S.216). Er bildet dann drei Kategorien: *innerlich abscheuliche*, *äusserlich abscheuliche* und *traurige* Handlungen. Die Beispiele zeigen, dass er mit innerlich abscheulichen Handlungen unwissentliches Begehen eines Verbrechens, also schreckliche Handlungen meint. Diese erwecken Mitleid mit der handelnden und der leidenden Person, wie schon Castelvetro bemerkte. Äusserlich abscheulich ist die wissentliche Begehung eines Verbrechens, traurig sind alle Handlungen, die nicht abscheulich sind. Die Kombination dieser Kategorien mit der Kategorie *Ausführung / Nicht-Ausführung* ergibt bei Curtius (C) die folgende Klassifikation (1753, S.217 f.):

C1) *Ausgeführte innerlich abscheuliche Handlung* (Beispiel: Oedipus).

C2) *Ausgeführte traurige Handlung*. Alle Beispiele betreffen Schuldige, die unkommen, wie Ulfo in Schlegels CANUT.

- C3) *Nicht ausgeführte innerlich abscheuliche Handlung* (Beispiel: Merope).
- C4) *Ausgeführte äusserlich abscheuliche Handlung aus wichtigen Ursachen* (Beispiel: Brutus).
- C5) *Ausgeführte äusserlich abscheuliche Handlung aus Leidenschaft* (Beispiel: Horace, der seine Schwester Camille ermordet).
- C6) *Nicht ausgeführte traurige Handlung* (Beispiel: Crm, wo Chimene von der Rache an Roderigue absieht).
- C7) *Nicht ausgeführte äusserlich abscheuliche Handlung* (Beispiel: RODOGUNE, Opferung der Iphigenie).

Die Einteilung gibt einige interessante Aufschlüsse zur Bewertung des Tragischen im untersuchten Zeitraum. Die Situation C2 entspricht der von Aristoteles nicht vorgesehenen Situation, dass ein Böser für seine Untaten bestraft wird. Bezeichnend sind auch die Beispiele der mit dieser korrespondierenden Situation C6, nämlich zwei Dramen von Corneille, *CINNA* und *LE CRM*. Es sind gerade diese zwei Beispiele, die Corneille selbst anführt,¹⁷⁹ um diese Situation, die er mit A4 gleichsetzt, zu rechtfertigen, ja, er geht so weit, sie für die beste zu halten, wenn nur die Verhinderung des Verbrechens bzw. Unglücks (der Tod von Auguste bzw. Roderigue) auf gewichtigen Ursachen beruht.¹⁸⁰ Die Vorliebe Corneilles für die Situation C6 bzw. C7 beruht auf zwei Vorteilen. Corneille zieht das absichtliche Handeln dem unabsichtlichen vor, weil nur dieses ihm erlaubt, die von ihm bevorzugte Konstellation zu erzeugen, nämlich "le combat des passions contre la nature, ou du devoir contre l'amour", diese erlaube: "les grandes et fortes emotions qui renouvellent a tous moments et redoublent la commiseration" (Bd. I, S.42). Der zweite Vorteil besteht darin, dass Corneille die Unschuldigen am Leben erhalten kann bzw. im Falle der RODOGUNE den Schuldigen sterben lassen kann, was für den Zuschauer eine befriedigende Lösung darstellt. Wenn Corneille schreibt, Aristoteles habe von dieser Situation nicht gesprochen, weil ihm keine Beispiele vorgelegen hätten (s. Anm. 179), so trifft er damit den Kern des antiken Dramas, welches eine solche Situation nicht als tragisch aufgefasst hätte.

Die Reihenfolge von C4 und C5 zeigt, dass das Handeln aus äusseren Ursachen dem Handeln aus Leidenschaft vorgezogen wird, oder anders gesagt, dass die ethische der hedonistischen Motivation vorgezogen wird.

Auf den ersten Blick nicht einleuchtend ist die Reihenfolge von C6 und C7, die Corneille z.B. in eine Situation (A4) zusammenfallen lässt. Curtius beurteilt offensichtlich abscheuliche Handlungen so negativ, dass er sie an die letzte Stelle setzt, was nicht der Bewertung anderer Autoren entspricht.

Wichtig ist auf jeden Fall; festzuhalten, dass die von Aristoteles verworfene Situation A4 von Castelvetro, Corneille und Curtius als tragische Situation beurteilt wird. Castelvetro gibt zwar zu, dass diese Situation weniger tragische Qualität habe als die andern drei, er anerkennt sie aber doch als tragische Situation.¹⁸¹ Diese Beurteilung ist typisch für Castelvetro, der einerseits einem Tragödienideal verpflichtet ist, das dem antiken noch näher steht, andererseits auf das Vergnügen der Zuschauer Rücksicht nimmt, welche einen guten Ausgang vorziehen.

4.4.2. Die Einteilung von Schiller

Zwar befassen sich, wie meine Darstellung im Kapitel 11.4.3. zeigt, alle Poetiken mit der Motivation des Unglücks, doch leitet bloss Castelvetro daraus eine Klassifikation tragischer Situationen ab. Schillers Klassifikation im Aufsatz UEBER DIE TRAGISCHE KUNST beruht gemäss der Aristoteles-Tradition auf dem Grad der Wirkung. Die tragische Rührung wird nach Schiller (S) durch "die Vorstellung einer Zweckwidrigkeit" erreicht, die in drei der vier angeführten Fälle darin besteht, dass ein Unschuldiger leidet, der vierte Fall ist der oben erwähnte Konflikt zwischen Pflicht und Neigung.

- S1) Ein schwächerer Grad von Mitleid wird erzeugt, wenn sich der Held aus "eigner unverzeihlicher Schuld" oder aus "Schwäche des Verstandes" ins Unglück stürzt. Auf die gleiche Stufe stellt Schiller die Verwendung eines Bösewichts, der wegen des Abscheus, den er erregt, das Mitleid schwächt.
- S2) Für diesen Fall, wo das Unglück durch den "Zwang der Umstände" herbeigeführt wird, gibt Schiller kein Beispiel.
- S3) Ein höherer Grad von Mitleid wird erreicht, "wenn sowohl derjenige, welcher leidet, als derjenige, welcher Leiden verursacht, Gegenstände desselben werden". Dies könne dann erreicht werden, wenn derjenige, der das Leiden verursacht, "wider seine Neigung dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu werden" (Bd.20, S.156). Schiller nennt die Goethesche IPHIGENIE. Die Konstellation ist aber natürlich auch gegeben in der Situation A2 und in A3, wenn der Handelnde aus edlen Motiven handelt (=C4). Von der Situation A2 bemerkte schon Castelvetro, dass sie besonders geeignet sei für die Tragödie, weil sie das Mitleid gegenüber zwei Personen wecke (I 570, Bl.173•).
- S4) Dies ist auch in der höchsten "Gattung des Rührenden" der Fall, die sich offenbar dadurch von der Situation S3 unterscheidet, dass beide Personen aus höchster moralischer Verpflichtung leiden, "und wo das wechselseitige Leiden bloß von der Vorstellung herrührt, daß man Leiden erwecke" (Bd.20, S.156).¹⁸² Dieser Fall ist in Cm realisiert. Er setzt einen guten Helden voraus, welcher ethisch motiviert handelt und gerade dadurch ins Unglück kommt bzw. leidet. Schiller wendet sich damit von der kleinlichen Konzeption des Charakterfehlers ab und einer Konzeption zu, wo der unschuldig Leidende die höchste tragische Qualität hat.
- S5) Schiller entwirft schliesslich noch einen utopischen fünften Fall der tragischen Situation, welche die höchste tragische Rührung erzeugen müsste. Wenn in S4 das Mitleid noch getrübt wird vom Widerspruch zwischen "der höchsten Würdigkeit zum Glücke" und der "Idee des Unglücks" (Bd.20, S.156), so wäre ein solcher Widerspruch in dieser Situation nicht mehr möglich, weil sich die Zweckwidrigkeit in die höchste Zweckmässigkeit auflöst, nämlich in das "Bewußtseyn einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung" (Bd.20, S.157). Mit dieser Utopie ist Schiller wieder bei der Aporie der Tragödie der Aufklärung angelangt: wie kann man eine tragische Situation erzeugen, ohne die Weltordnung in Frage zu stellen? Diese Aporie ist nicht auflösbar, Schiller selbst hat seine Utopie auch nicht realisiert.

4.5. Der Schluss der Tragödie

Der Schluss eines Werkes ist für die Bedeutungserzeugung eine der wichtigsten, wenn nicht die wichtigste Stelle. Erst der Schluss rückt alles Vorangehende in die richtige Position. Dies wird besonders deutlich bei fragmentarischen Werken und zeigt sich auch bei der beliebten Diskussion, ob der Autor diese oder jene Person hätte sterben lassen sollen oder nicht. Obwohl die Gestaltung des Schlusses so wichtig ist, hat sie, soweit ich sehe, keine systematische Untersuchung erfahren. Es kann im Rahmen dieser Arbeit natürlich nicht darum gehen, eine versäumte Untersuchung nachzuholen. Ich muss mich auf die Darstellung der Problematik in den Poetiken und die Diskussion einiger problematischer Schlüsse in den Tragödien des 17. und 18. Jahrhunderts beschränken. Die Schlüsse in den Dramen, die ja nicht mit dem Tod der Personen enden, sind weniger umstritten, ich kann sie deshalb vernachlässigen.

Mit dem Problem des Schlusses sind zwei Fragen verknüpft, die allerdings nicht immer streng zu trennen sind:

- 1) Ob eine Tragödie auch glücklich ausgehen könne.
- 2) In der Formulierung von Gottsched: "Ob man in theatralischen Gedichten allezeit die Tugend als belohnt, und das Laster als bestraft vorstellen müsse?" oder das Problem der poetischen Gerechtigkeit.

4.5.1. Glücklicher bzw. unglücklicher Ausgang der Tragödie

Im 13. Kapitel der POETIK sagt Aristoteles, es sei "den Regeln gemäß", dass Trauerspiele einen unglücklichen Ausgang haben, da ja nach seiner Auffassung der ideale Stoff für eine Tragödie ein mittlerer Charakter ist, der durch ein Versehen unglücklich wird. Diese Auffassung scheint im 17. Jahrhundert eine Wandlung erfahren zu haben, wie sich an der Umbenennung des Cm in der ersten zur zweiten Ausgabe zeigt. Wenn Corneille den Cm in der Ausgabe von 1637 "une tragi-comedie" genannt hat, so deshalb, weil der Held am Ende nicht stirbt.¹⁸³ In der Ausgabe von 1648 lautet dann, wohl auch in Gefolge der Diskussionen, die sich um die Vermischung der Gattungen entspannen, der Untertitel "Tragedie", womit Corneille zu erkennen gibt, dass für ihn auch Tragödien mit gutem Ausgang möglich sind, eine Auffassung, die sich in der Folge völlig durchsetzt.¹⁸⁴ So beruft sich z.B. Curtius auf die Beispiele der Alten: "Der Ausgang vom Philoktet, Iphigenia, Alceste, ist glücklich, nichts desto weniger sind diese Stücke tragisch. Folglich wird, nach den Beyspielen der Alten, kein trauriger Ausgang erfordert, ein Stück tragisch zu machen. Tragisch ist zwar nur dasjenige, was Mitleiden und Schrecken erwecket: es wird aber nicht erfordert, daß diese Leidenschaften auch das Stück nothwendig schließen müssen" (1753, S. 193).¹⁸⁵ Derselben Meinung ist Lessing im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, wo er schreibt, er stelle es "in des Dichters Gutbefinden, ob er lieber die Tugend durch einen glücklichen Ausgang krönen, oder durch einen unglücklichen uns noch interessanter machen will" (Bd.17, S.67).

Eberhard aber vertritt in seiner THEORIE DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN die Auffassung: "Wenn die tragische Handlung rührend seyn soll: so muß der glückliche äußere Zustand der tragischen Hauptperson in einen unglücklichen verändert werden, und die letzte Veränderung der Handlung muß unglücklich seyn" (1783, S.192). Bouterwek dagegen meint: "Daß die Handlung in jedem Trauerspiel einen unglücklichen Ausgang nehmen müsse, ist eins der gemeinen Vorurtheile, denen nicht leicht noch ein deutscher Kritiker huldigt" (1815, S.233). Die Diskussion zeigt, dass die überwiegende Mehrzahl der Kritiker der Meinung ist, ein glücklicher Ausgang der Tragödie sei möglich, dass aber die Meinung, der Ausgang müsse unglücklich sein, nicht völlig verschwunden ist. Wenn nicht schon Corneilles Cm einen glücklichen Schluss aufwies, wäre man versucht, den glücklichen Schluss mit der Aufklärungsphilosophie und ihrer Idee der Vorsehung in Zusammenhang zu bringen. Die Idee der Vorsehung schliesst aus, dass eine gute Person unverdient leidet, auf der andern Seite erweckt gerade das Leiden der guten Person an meisten Mitleid.¹⁸⁶

Wirft man einen Blick auf die dramatische Praxis, so sieht man, dass vor allem zwei Situationen realisiert werden, die von Nicolai nach Brumoy in seiner ABHANDLUNG VOM TRAUERSPIELE aufgeführt werden:

- 1) "Wenn eine unglückliche Person glücklich werden soll".
- 2) "Wenn zu gleicher Zeit der Schuldige gestraft und der Unschuldige errettet werden soll" (1757, S.23).

Für die erste Situation gibt es wenige Beispiele. Es wäre der Cm zu nennen und im 18. Jahrhundert Möllers GRAF VON WALLIRON. Die zweite Situation ist die von Aristoteles als Ausgang der komplexen Fabel erwähnte (1753, S.27), ein Ausgang, welchen er bei der Behandlung der Tragödienschlüsse nicht mehr erwähnt (s. dazu Curtius, 1753, S.192 f.). Die zweite Situation kommt häufig vor, so z.B. in Racines ANDROMAQUE und ATHALIE, in Corneilles RODOGUNE und HERACLIUS, in Schlegels CANUT. Nach Corneille ist die Handlung in diesen Stücken trotz des glücklichen Ausgangs tragisch, weil man Mitleid mit den unglücklichen Personen hat und zugleich hofft, dass sie sich noch retten können (Bd.1, S.39). Mitleid und Schrecken sollen nach Corneille während der ganzen Tragödie und nicht erst am Schluss erzeugt werden; erzeuge man diese Wirkung erst am Schluss, so sei sie auch rasch vorbei (Bd.1, S.42).¹⁸⁷

Diese Äusserung zeigt eine neue Konzeption der tragischen Wirkung, welche nicht auf den Schluss beschränkt ist, wie es in der älteren Konzeption zu sein scheint (vgl. Anm. 185). Sulzer betont, dass der Autor mit seiner Tragödie andere Absichten verfolgen könne, als Mitleid und Schrecken zu erzeugen, und dass er dementsprechend seinen Ausgang wählen solle. "Man hat als eine Regel festsetzen wollen, daß das Trauerspiel einen fatalen oder traurigen, das Lustspiel einen glücklichen Ausgang haben soll. So ist es auch gröstentheils. Allein zur Regel kann dieses nicht gemacht werden, weil der Ausgang der Absicht des Dichters gemäß seyn muß. Will er Schrecken in den Gemüthern zurüke lassen, so muß er einen andern Ausgang suchen, als wenn er Zuversicht und Standhaftigkeit in die Herzen seiner Zuhörer bringen will" (Bd.1, S.276 f.).

4.5.2. Das Problem der poetischen Gerechtigkeit

Das Problem der poetischen Gerechtigkeit ist ein komplexes Phänomen, weil hier ästhetische Konstruktionsprinzipien auf moralische Vorstellungen des Publikums treffen. In wissenschaftlichen Abhandlungen wird die Komplexität des Problems meistens nicht gesehen, man scheint oft noch der stillschweigenden Annahme zu huldigen, es sei eine billige Lösung, das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit zu befolgen. Martinos Darstellung, der Gedanke der poetischen Gerechtigkeit habe sich im 18. Jahrhundert durchgesetzt (1972, S.441 ff.), ist zu einseitig: das Prinzip ist im 18. Jahrhundert einerseits theoretisch umstritten und wird andererseits auch in der Praxis nicht immer befolgt.¹⁸⁸ Das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit besagt, dass der Held, welcher einen Fehler begangen hat, angemessen bestraft werden muss, und dass ein unschuldiger Held nicht unglücklich werden darf. Dieses Prinzip widerstreitet einem andern Prinzip der Tragödie, das besagt, je unschuldiger ein Held ist, umso grösser ist das Mitleid. In diesem Sinn kommt K. von Fritz in seiner ausgezeichneten Abhandlung *TRAGISCHE SCHULD UND POETISCHE GERECHTIGKEIT* (1962) zum Schluss: "Die poetische Gerechtigkeit (...) schliesst das unverdiente Leiden, soweit es nicht Durchgangspunkt zum Sieg und zur Belohnung der Tugend ist, aus. Daher ist sie mit der Tragödie in irgendeiner Form, wenn konsequent durchgeführt, unvereinbar" (S.50). In der Tat tendiert die Tragödie zu einer Disproportionalität von Vergehen und Leiden. Wenn der Held nicht unschuldig ist, so erleidet er doch eine unverhältnismässige Strafe. So wirft z.B. Lessing Gerstenbergs *UGOLINO* vor, dass die Personen unverhältnismässig leiden.¹⁸⁹ Dass diese Disproportionalität aber ein Merkmal des Tragischen ist, zeigt sich an Lessings *MISS SARA SAMPSON* und *EMILIA GALOTTI*.

Die Disproportionalität des Leidens erhöht die Tragik, verstösst aber gegen das moralische Gefühl des Zuschauers, dies ist die grundsätzliche poetologische Problematik, mit der sich die Autoren auseinandersetzen müssen, und sie tun es durchaus widersprüchlich. So äussert sich Corneille in seiner *EPIRE* zu *MEDEE* gegen die Bestrafung der bösen Handlungen, während er sich in seinem *DISCOURS DE LA TRAGEDIE* für die poetische Gerechtigkeit einsetzt. In den *CRITISCHEN BEYTRÄGEN* von 1733 und in der *DICHTIKUNST* vertritt Gottsched die Meinung, "daß der tragische Held, der unglücklich werden soll, einigermaßen an seinem Unfall Schuld haben muß",¹⁹⁰ eine Auffassung, die auch die Diskussion um den Fehler des Oedipus belegt. In seinem Aufsatz von 1751, wo er sich ausschliesslich mit dem Problem der poetischen Gerechtigkeit befasst, folgt er dagegen den Argumenten Addisons im *SPECTATOR* (1712), welche dieser gegen das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit anführt.¹⁹¹ Wenn Addison 1712 feststellt, das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit habe sich zu Unrecht durchgesetzt, beklagt Sulzer 1760, dass man zu oft die Tugend unglücklich werden lasse.¹⁹² Lessing äussert sich in der *HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE* für die poetische Gerechtigkeit, führt diese aber in seiner Dramenpraxis, wie erwähnt, nicht durch. Schliesslich kann man als letztes Beispiel noch Voltaires *EcosSAISE* nennen, von deren italienischer Übersetzung Lessing in der *HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE* schreibt: "Voltaire sagte, Frelon werde in der englischen Urschrift am Ende bestraft; aber so verdient diese Bestrafung sey, so habe sie

ihm doch dem Hauptinteresse zu schaden geschienen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiener dünkte diese Entschuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte die Bestrafung des Frelons aus seinem Kopfe; denn die Italiener sind grosse Liebhaber der poetischen Gerechtigkeit" (Bd.9, S.234 f.).

Bei dieser widersprüchlichen Sachlage scheint es mir der Realität der poetologischen Diskussion am angemessensten zu sein, die Argumente für und wider die poetische Gerechtigkeit zusammenzustellen und zu analysieren.

4.5.2.1. Argumente zugunsten der poetischen Gerechtigkeit

- a) Eines der ältesten Argumente für die poetische Gerechtigkeit scheint auf Aristoteles selbst zurückzugehen, der im 13. Kapitel schreibt, das Unglück vollkommen tugendhafter Personen erwecke Abscheu. Abscheu wurde dann offenbar uminterpretiert zu Aufruhr gegen Gott, mit diesem Argument setzt sich jedenfalls Castelvetro (1570, Bl.155^r) auseinander, wobei er das Argument ablehnt. Birken dagegen schreibt: "wann / in Schauspielen / die Tugend nicht belohnt / und die Laster nicht bestraft erscheinen / so ist solches ärgerlich und eine Gotteslästerung/ weil es der Göttlichen Regirung zuwider lauffet" (Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst, 1679, S.331).
- b) Die moralische Konzeption der Tragödie verlangt nach Verwirklichung der poetischen Gerechtigkeit. Dem Zuschauer soll gezeigt werden, wie das Laster bestraft und die Tugend belohnt wird. Bodmer, der die poetische Gerechtigkeit ablehnt, wenn auch nicht völlig, wie das folgende Zitat zeigt, gibt zu, dass die unmittelbare Bestrafung des Lasters wirkungsvoller sei: "Indessen will ich hiermit den Trauerspielen, in welchen die Strafe dem Laster auf dem Fuße folget, ihren Vorzug nicht streitig machen, weil der Zuschauer durch die Strafe, die das Laster vor seinen Augen empfängt, natürlicher Weise stärker gerührt werden muß, als durch eine bloße Theorie von derselben gewissen aber entfernten Zukunft" (zit. nach Martina, 1972, S.445).
- c) Ein Hauptargument der Verfechter der poetischen Gerechtigkeit hängt mit der Wirkung zusammen. Wenn der Dichter eine tugendhafte Person unglücklich werden lässt, ist der Zuschauer unzufrieden, was offenbar in Absicht auf den Erfolg des Stücks vermieden werden muss. "C'est cet interet qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a oblige d'en venir à cette autre maniere de finir le poeme dramatique par la punition des mauvaises actions et la recompense des bonnes, qui n'est pas un precepte de l'art, mais un usage que nous avons embarasse (...). En effet, il est certain que nous ne saurions voir un honnete homme sur notre théâtre sans lui souhaiter de la prosperite, et nous fâcher de ses infortunes. Cela fait que quand il en demeure accable, nous sortons avec chagrin, et remportons une espece d'indignation contre l'auteur et les acteurs; mais quand l'evenement remplit nos souhaits, et que la vertu y est couronnee, nous sortons avec pleine joie, et remportons une entiere satisfaction et de l'ouvrage, et de ceux qui l'ont represente", schreibt Corneille (Bd.1, S. 17).¹⁹³

Ähnlich argumentiert Marmontel: "Un *Denouement* ou, apres avoir tremble pour les bons, on les verroit succomber aux mechans, seroit pathetique, mais revoltant" (1787, Bd.6, S.426). "Un *Denouement* moins tragique, mais consolant apres une action terrible, c'est lorsque l'innocence, long-temps menacee & persecutee, (...) sort triomphante du danger ou du malheur ou eile a gemi; & la joie que cette revolution cause est encore plus vive, si en meme temps que l'innocence triomphe on voit le crime succomber" (ebenda, S.427).¹⁹⁴ Die Argumentation von Marmontel zeigt deutlich die Unvereinbarkeit von Tragik und poetischer Gerechtigkeit. Mit dem Zuschauer argumentiert auch der Kritiker der *ADELHEID VON WULFNGEN* von Kotzebue, in welchem zwei Eheleute offenbar nach dem Vorbild der *Lucre* WoovrL plötzlich erfahren, dass sie Geschwister sind¹⁹⁶: "Wenn uns <im Trauerspiel> die Leiden der Menschheit rühren und erschüttern sollen, so müssen es solche Leiden seyn, die durch die Leidenschaften der Menschen erzeugt werden. Wir müssen uns an diesem Bilde spiegeln, um ähnliche Verwirrungen zu vermeiden, und unsre Brüder, die auf eben diesem Wege straucheln, oder zu straucheln im Begriffe stehen, warnen oder bemitleiden zu lernen. Aber schreckliche Schicksale, gräßliche Begebenheiten, die unschuldige, edle Menschen treffen, auf eine Art, die gleichsam der Vorsehung eine Ungerechtigkeit, eine grausame Vorbestimmung ihrer Kinder zu unverdientem Jammer aufbürdet, solche Scenen sollen nicht auf das Theater gebracht werden, weil es unbarmherzig ist, den Zuschauer da, wo er Nahrung für Kopf und Herz und Erholung von ernsthaften Geschäften sucht, ohne Zweck zu martern" (ADB 89, 1789, S.447). Dieses Zitat zeigt aufs deutlichste, wieso die mit der Aufklärungsphilosophie verbundene Poetik keine Tragödie im Sinne der Antike zulassen konnte, die antike Tragödie in diesem Punkt auch ablehnte.¹⁹⁶ Aber auch das sogenannte Schicksalsdrama stellt in diesem Sinne keine Erneuerung der antiken Idee dar, denn die Helden der Schicksalstragödie sterben nie unschuldig, sie haben sich immer vergangen.

Es scheint mir wichtig festzuhalten, dass die poetische Gerechtigkeit im Drama des 18. Jahrhunderts innerweltlich stattfindet, oft äussert sie sich in der Form von Gerichten, manchmal richten sich die Personen selbst, indem sie ihren Fehler und somit die geltenden ethischen Normen anerkennen.

Lassen gemässigtere Autoren die Missachtung der poetischen Gerechtigkeit im Falle unschuldiger Helden zu, so müssen doch die lasterhaften immer bestraft werden. So schreibt Bouterwek noch 1825: "Aber wenn wir die Helden des Stücks, auf denen das Interesse der Handlung vorzüglich ruhet, verabscheuen, wie ein Macbeth und seine Gemahlin, so müssen sie als Opfer der ewigen Gerechtigkeit fallen, damit das moralische Gefühl versöhnt werde" (1825, S.233).

4.5.2.2. Argumente gegen die poetische Gerechtigkeit

- a) Wie sich oben bei der Diskussion um den unschuldigen Helden zeigte, sind sich sozusagen alle Poetiken darin einig, dass der unschuldig Leidende am meisten Mitleid erwecke. Das geben auch die Verfechter der poetischen Gerechtigkeit zu,

wie die oben zitierte Passage von Marmontel zeigt.¹⁹⁷ Batteux/Ramler streiten einer Fabel, in welcher der Böse bestraft und der Gute belohnt wird, jede tragische Qualität ab, weil sie keine "tragischen Leidenschaften" erregen kann.¹⁹⁸ Christian Adolf Klotz führt die Wirkung der MISS SARA SAMPTON gerade auf die fehlende poetische Gerechtigkeit zurück. "Wo ich nicht irre, wird unsere Betrübniß vornehmlich dadurch vermehrt, daß die *Marwood* ungestraft ihre Bosheit ausführt. Denn wenn entweder diese sich auch erstochen hätte (...) oder von dem *Mellfont* wäre entleibet worden, so würde unser Mitleiden eine gewisse Satisfaction bekommen: unser Affekt würde nicht so stark: die ganze Geschichte nicht so rührend, kurz die Tragödie nicht so schön seyn. (...) Kurz des *Sophokles Oedipus* hat eine Gespielin gefunden" (zit. Eibl, 1971, S.242 f.).

Ganz ähnlich lobt der Kritiker der ALLGEMEINEN DEUTSCHEN BIBLIOTHEK, die sonst für die poetische Gerechtigkeit eintritt, an Gotters MARIANE, dass in Zweikampf des schuldigen Bruders mit dem unschuldigen Liebhaber, der letztere stirbt: "auch ist recht schön, daß der V., freylich gegen die poetische Gerechtigkeit, den Liebhaber im Zweykampf sterben läßt. Das hat nun das ganze Ende (...) weit herzrührender und lehrreicher gemacht" (ADB, Bd.34, 1778, S.212).

Schon der SPECTATOR hatte die Erweckung von Schrecken und Mitleid als höheres Vergnügen bewertet als jenes, das durch die Einhaltung der poetischen Gerechtigkeit erzeugt wird: "Schrecken und Mitleiden lassen eine so anmuthige Beängstigung im Gemüthe zurück, und stürzen die Zuhörer in solch ein ernsthaftes Nachdenken, welches weit dauerhafter und vergnüglicher ist, als ein kleines und flüchtiges Auffahren einer Freude oder Belustigung" (Gottsched, 175 la, S.492).¹⁹⁹

Eberhard versucht, das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit mit dem wirkungsvolleren unglücklichen Ausgang zu versöhnen, indem er argumentiert, "durch den unglücklichen Ausgang <werde> die Liebe gegen die tragische Person vermehrt; und also ist die unglückliche Veränderung einer tugendhaften Person dem moralischen Zwecke des Trauerspiels und der *poetischen Gerechtigkeit* nicht entgegen" (1783, S.194). Ein weiteres Argument, welches die Wirkung betrifft, wird ebenfalls schon von Addison angeführt; Curtius referiert es: "Das Trauerspiel würde einen großen Theil seiner Anmuth verlieren, (...) wenn es eine sichere Regel der Tragödie wäre, daß das Glück die tugendhaften, und das Unglück die lasterhaften Personen begleitete." In diesem Fall wird die Anteilnahme des Zuschauers geschwächt, "wenn er überzeugt ist, daß das sich nähernde Unglück nur eine Drohung ohne Wirkung sey, und daß ein glücklicher Ausgang erfolgen müsse. Erstaunung und Bestürzung fällt gänzlich, Mitleiden und Schrecken aber größtentheils weg" (I 753, S.189 f.).²⁰⁰

- b) Ein wichtiges Argument gegen die poetische Gerechtigkeit ist, dass die Welt nicht nach dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit funktioniere und sie deshalb auch in Drama nicht eingehalten werden müsse. Allen voran ist der Aufklärer Voltaire zu nennen, der schreibt: "La tragedie est un tableau de grands evenements de ce monde; et malheureusement plus la vertu est infortune, plus le tableau est vrai"

(Bd.32, S.349). An einer andern Stelle schreibt er: "la tragedie est le tableau de la vie des grands. Ce tableau n'est que trop ressemblant quand le crime est heureux" (Bd.32, S.358).²⁰¹ Ganz gleich argumentiert Bodmer: "In dem Leben begegnet das Gute und das Übel den Frommen und den Bösen ohne Unterschied; der gerechtste Mensch kann dem Unglück nicht entinnen, die Verruchten werden öfters von dem Glücke mehr begünstigt als die Redlichen, und es ist gewiß, daß mancher Übelthäter der verdienten Strafe sich entzieht. Warum wollte man denn die tragischen Scribenten tadeln, welche in ihren Trauerspielen den Menschen so begegnen, wie sie es in der Welt bekommen?" (1746, S.82).²⁰² Mercier sieht sich in seinem NEUEN VERSUCH OBER DIE SCHAUSPIELKUNST ebenfalls veranlasst, gegen das "Vorurtheil" aufzutreten, wonach "in jedem Stück das Laster gestraft werden <und> die Tugend triumphieren soll" (1776, S.327). Er braucht dazu dieselben Argumente wie Voltaire und Bodmer.²⁰³ Die Befolgung des Prinzips der poetischen Gerechtigkeit würde zudem "den grosen (sie) Haufen gewöhnen, das Gegentheil von dem zu glauben, was ist; man würde ihn mit gefährlichen Täuschungen einwiegen" (1776, S.329).

Auch Soden argumentiert im 'Vorbericht' des dritten Bandes seiner SCHAUSPIELE in bezug auf sein historisches Schauspiel LEBEN UND TOD KAISER HENRICH DES MERIEN mit dem Argument, die Wirklichkeit funktioniere nicht nach der poetischen Gerechtigkeit: "Und die Moral meines Stücks? - Die poetische Gerechtigkeit? - Fand ich nicht in der Natur. Aus ihr nahm ich das Gemälde eines unglücklichen Vaters, eines unnatürlichen Sohnes; so geb' ichs der Bühne. Und wenn es wahr ist, daß das Schauspiel Gemälde der Natur seyn soll, so möcht' es dem Grundsatz schwerlich gemäß seyn, die Tugend immer siegen und das Laster immer strafen zu lassen; mithin den Gang der Dinge auf Erden in ein unrichtiges Licht zu stellen" (Bd.3, 1790, S.2).

Es stellt sich nun natürlich die Frage, wie sich diese Argumente mit den Argumenten der Verfechter des Prinzips der poetischen Gerechtigkeit vertragen, welche sagen, es gebe eine gerechte Weltordnung. Auch die Gegner des Prinzips glauben an eine gerechte Weltordnung, nach ihrer Auffassung braucht sich diese aber nicht in einer einfachen Belohnung der Guten in Diesseits zu manifestieren. Ein offenbar von Castelvetro herstammendes Argument,²⁰⁴ welches vom SPECTATOR wieder aufgenommen wurde, wird von Gottsched so formuliert: "Kein Mensch <ist> ganz ohne Fehler, und auch der vollkommenste <hat> noch Laster genug an sich, sich Strafen auf den Hals zu ziehen" (1751a, S.492).

Der SPECTATOR argumentiert sogar, es sei wirkungsvoller, einen tugendhaften Menschen unglücklich werden zu lassen: "Such an Example corrects the Insolence of Human Nature, softens the Mind of the Beholder with Sentiments of Pity and Compassion, comforts him under his own private Affliction, and teaches him not to judge of Mens Virtues by their Successes" (Nr.548, 1712, S.463 f.).²⁰⁶

Bodmer vertritt die Auffassung, Belohnung und Strafe sollten in Jenseits erfolgen: "Alles Übel welches von einem Mangel der poetischen Gerechtigkeit entstehen möchte, wird leicht vermieden werden, wenn der Poet nur besorgt ist, in dem

Laufe der Fabel die wichtige Wahrheit einzuschärfen, daß der Tugendhafte nicht unbelohnt, und der Lasterhafte nicht ungestraft bleiben können, weil das oberste Wesen an jenem Lust hat, und diesen hasset" (1746, S.82). Dieses Argument tritt auch bei Schiller wieder auf, wenn er schreibt, die höchste Gattung des Rührenden werde dann erreicht, wenn der Zuschauer eine Ahnung oder ein deutliches Bewusstsein "einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens" habe, der einzelne Fall ist nur ein einzelner Misslaut, der sich in einer höheren Zweckmäßigkeit auflöst (Bd.20, S.157).

Es gibt auch Autoren, welche ohne diese jenseitigen Vorstellungen auskommen und die Bestrafung des siegreichen Schuldigen in den Gewissensbissen sehen, welche auf die böse Tat folgen. So schreibt La Motte: "Quand nous faisons triompher le crime, nous laissons les coupables dans un etat de troubles et de remords qui leur tient lieu de supplice, et qui les fait trouver plus malheureux que ceux meme qu'ils oppriment" (1859, S.501). Selbst wenn der Böse nicht von Gewissensbissen gequält wird, so wird er in der Praxis häufig von den Personen des Stücks oder vom Zuschauer verurteilt. Es ist in dem Zusammenhang an die berühmte Schlusszene der MARIA STUART zu erinnern.

- c) Addison im SPECTATOR²⁰⁶ und nach ihm einige Autoren berufen sich auf das antike Vorbild, wo das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit auch nicht eingehalten sei. Corneille schreibt: "La seconde utilite du poeme dramatique se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus (...). Celle-ci se fait alors toujours aimer, quoique malheureuse; et celui-la se fait toujours haïre, bien que triomphant. Les anciens se sont fort souvent contentes de cette peinture, sans se mettre en peine de faire recompenser les bonnes actions, et punir les mauvaises" (Bd.1, S.16). Marmontel referiert die Auffassung, dass der Verstoß gegen die poetische Gerechtigkeit den Zuschauer an das Unglück der Welt gewöhne (! 763, Bd.2, S.103 ff.).
- d) Aus dem Zitat von Corneille geht ein weiteres Argument gegen die poetische Gerechtigkeit hervor, nämlich dass es der Zuschauer nicht nötig hat, die Tugend belohnt und das Laster bestraft zu sehen, um zu wissen, dass er sich tugendhaft verhalten müsse. Corneille hat in der EPIRE zu MEDEE schon so argumentiert: "Hier wird man (...) das Laster auf seinem Triumphwagen erblicken, und wenig Personen auf der Bühne sehen, deren Sitten nicht mehr böse, als gut wären Die dramatische Poesie schildert uns eben so wohl die guten als die bösen Handlungen, ohne uns die letzten zum Muster vorzustellen; und wenn sie uns Abscheu vor ihnen beyzubringen sucht, so geschieht es nicht durch die Bestrafung derselben, die sie sich eben keine Mühe gibt uns vorzustellen, sondern durch ihre natürliche Häßlichkeit, die sie in ihr wahres Licht zu setzen bemühet ist" (zit. Batteux/Ramler, 1802, Bd.2, S.310).²⁰⁷

4.5.2.3. Ergebnis

Die Untersuchung der Äusserungen für und gegen das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit lässt einmal mehr erkennen, dass im 18. Jahrhundert zwei Tragödientypen ne-

beneinander bestanden haben, die ich nach Horne den moralischen und den pathetischen Typ nenne. Der moralische Typ ist dadurch gekennzeichnet, dass Strafe und Belohnung innerhalb der dargestellten Welt erfolgen, d.h. mit Castelvetro zu sprechen, dass eine direkte Wirkung erfolgt, indem der Zuschauer Erfolg und Misserfolg des richtigen, bzw. falschen Verhaltens direkt ablesen kann und daraus auch ein direktes Vergnügen resultiert. Schon Castelvetro hat festgestellt, dass diese direkte Wirkung vom Volk vorgezogen werde und dass deshalb Tragiker, welche Erfolg beim Volk haben wollen, den Schluss nach dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit gestalten.²⁰⁸ Damit hat Castelvetro schon gesehen, was später zum Verruf dieses Prinzips in der Literaturwissenschaft beiträgt, nämlich dass es ein einfacher Mechanismus ist, der zur Trivialität neigt. Es ist kein Zufall, dass die der Aufklärungsphilosophie verpflichtete ALLGEMEINE DEUTSCHE BIBLIOTHEK das Befolgen der poetischen Gerechtigkeit immer wieder positiv hervorhebt; aber auch die Rezensenten des GÖTZ VON BERLICHINGEN, der in vielen Aspekten dem Geschmack entgegenkommt (s. unten S.238), vermerken es als positiv, dass Adelheid verurteilt wird.²⁰⁹

Die pathetische Tragödie bevorzugt dagegen, wie Castelvetro sagt, ein indirektes Vergnügen, und dies sei das wahre Vergnügen der Tragödie. Die Diskussion um die poetische Gerechtigkeit zeigt, dass immer wieder die pathetische Tragödie als das Ideal einer Tragödie betrachtet wird, obwohl die moralische Tragödie historisch gesehen genauso ihre Berechtigung hat. Um die am Anfang gestellte Frage nach einem Idealtyp der Gattung zu beantworten, müsste man sagen, dass die Vorstellung, die pathetische Tragödie entspreche diesem Idealtyp, in der abendländischen Literaturgeschichte eine länger dauernde Norm darstellt als die Vorstellung einer moralischen Tragödie, ohne dass sich jedoch die eine auf Kosten der andern ganz hätte durchsetzen können. Neue Definitionen des Tragischen, welche im Laufe der Zeit gegeben werden, scheinen aber immer wieder Versuche zu sein, sich diesem Idealtyp anzunähern, den ÜDIPUS verkörpert, ohne dass dies jedoch, wie K. von Fritz (1962) überzeugend nachweist, je gelungen wäre, weil das christliche Denken von der persönlichen Schuld nicht absehen kann.

5. WIRKUNG

5.1. Einleitung

Wenn man die Poetik des Dramas von einem semiotischen Standpunkt aus betrachtet, wie ich es hier tue, so kann man nicht umhin, im Gegensatz zur traditionellen, auf den Sender ausgerichteten Literaturwissenschaft, auch den Empfänger zu berücksichtigen. Dies umso mehr bei einer Gattung wie der dramatischen, die die Erzeugung von starken Wirkungen zu ihrem Zweck erklärt hat und ganz allgemein als die wirkungsvollste aller Gattungen gilt. Nach Lessing, und er ist hier nur der Repräsentant einer gängigen Auffassung, unterscheidet sich die Tragödie von andern Gattungen allein durch ihre spezifische Wirkung.¹ Auf Horaz geht die oft geäußerte Auffassung zurück, dass das

Drama wirkungsvoller sei als die Geschichte, weil es die Vorgänge direkt darstelle.² Wie es denn überhaupt die Aufgabe der Literatur im Gegensatz zur Sachprosa ist, Empfindungen zu erregen. So schreibt Dyk in seinem Aufsatz UEBER DEN ZWECK IN DER DICHIKUNST: "Der Zweck des Dichters muß immer seyn, Empfindungen zu erregen, sobald er diesen Zweck aus den Augen verliert, wird er frostig und kalt. (...) Der Dichter hat bey seinen Erzählungen, Beschreibungen, und Darstellungen einen ganz verschiednen <Zweck> von dem Prosaisten. Dieser will uns blos mit dem, was er erzählt, beschreibt, oder darstellt, bekannt machen, jener will dadurch bey uns (...) Empfindungen erregen" (1787, S.12). Mit dem Rezipienten hängt sodann das ganze Problem der Wahrscheinlichkeit und des Realismuseffekts zusammen. So werde ich in diesem Kapitel eine Reihe von Problemen unter dem Aspekt der Wirkung nochmals aufzurollen haben.

5.2 Forschungslage, Terminologie

Obwohl die Wirkungsforschung in den letzten Jahren einen grossen Aufschwung erlebt hat und der Begriff 'Rezeption' in allen möglichen Zusammenhängen auftritt, fehlt es sowohl an adäquaten Theorien wie an einer Terminologie zur Beschreibung der wirkungs- und rezeptionsästhetischen Sachverhalte. Die Literaturwissenschaft hat sich in diesem Bereich allzu oft unreflektiert auf fremdes, d.h. psychologisches Gebiet begeben, statt die mit literaturwissenschaftlichen Methoden zu beantwortenden Fragestellungen zu bearbeiten.³ Dem Ansatz meiner Arbeit entsprechend, bleibe ich auch in diesem Fall auf literaturimmanentem Gebiet. Die Grundfrage aller Wirkungsuntersuchung unter poetologischer Perspektive ist die Frage: Wie steuern Textstrukturen die Wirkung? Ausser den in der Tradition des Prager Strukturalismus stehenden Polnischen Strukturalisten und U. Eco hat nur M. Pfister Ansätze zu einer solchen literaturimmanenten Wirkungstheorie geliefert.

Wirkung funktioniert immer als Interaktion zwischen dem Text und dem Zuschauer, d.h. es gilt auch hier die Normen, Erwartungen, Codes zu rekonstruieren, welche es dem Zuschauer erlauben, den Text auf sich wirken zu lassen. Die Poetiken stellen für diese Rekonstruktion eine noch lange nicht ausgeschöpfte Quelle dar. Sie beschreiben sehr häufig, wie bestimmte Wirkungen zu erreichen sind, sie kennen aber vor allem eine Vielfalt von Wirkungen und nicht nur die Spannung, auf die im 20. Jahrhundert das Drama meistens reduziert wird.⁶ Auch das aristotelische Paar 'Furcht und Mitleid' reicht zur Beschreibung nicht aus, wie überhaupt ein Nebeneinander mehrerer Wirkungen anzunehmbar ist. Als solche Wirkungskategorien figurieren in den zeitgenössischen Poetiken: Furcht und ihre Abarten wie Schrecken und Grausen, sodann Mitleid, Rührung, Überraschung, Interesse, Illusion. Zum Bereich der Wirkung gehören aber auch Fragen zur Wahrscheinlichkeit und zur Information des Zuschauers.

Es ist das Verdienst von M. Červenka, darauf aufmerksam gemacht zu haben, dass die Elemente eines literarischen Werks gerade in bezug auf den Rezipienten verschiedene Funktionen haben können, ein Aspekt, den die häufig auf eine etwas zu einfache

Konzeption der Einheit ausgerichtete strukturalistische Literaturinterpretation oft ver-
gisst.⁶

Wenn ich im folgenden die Wirkungen aus darstellungstechnischen Gründen einzeln darstelle, so soll die Kombination der verschiedenen Wirkungen im konkreten Fall doch nicht vergessen werden. Ein im Rahmen dieser Arbeit nicht lösbares Problem, welches aber der Dramenforschung gegenwärtig bleiben sollte, ist jenes der überzeitlich!n Wirkung. Abgesehen davon, dass es zum Wesen ästhetischer Gegenstände gehört, eine gewisse Immunität gegen die Vergänglichkeit zu zeigen, gibt es Tragödiensituationen und Tragödien, welche zu fast zeitloser Wirkung neigen. Ein zweites, den Rahmen dieser poetologischen Untersuchung sprengendes Problem ist die Frage nach dem Zusammenhang von Wirkungsabsichten und zeitgenössischen psychologischen Theorien. Es sei nur angedeutet, dass die Wirkungsabsichten und -Strategien dauerhafter zu sein scheinen als die psychologischen Theorien,⁷ ein Problem, das eine genauere Untersuchung verdiente.

5.3. Wirkungspoetik vs Produktionspoetik

Literaturwissenschaftler, welche sich zur Poetik äussern, wollen immer wieder eine Scheidelinie etablieren, zwischen allen Dramen bis zu Lessing, welche der Wirkungspoetik zugeschlagen werden, und allen späteren, welche der Produktionsästhetik angehören, es gibt aber auch den umgekehrten Fall, wo den Dramen vor Lessing die Wirkung abgesprochen wird.⁸ Wie dem auch sei, es scheint sich um eine akademische Frage zu handeln, denn man kann nicht bestreiten, dass Literatur immer wirken will und sei es nur, um aufgeführt bzw. gelesen zu werden, ganz abgesehen von der Vermittlung von Botschaften, welche immer wieder auch als Aufgabe der Literatur gesehen wird. Irgendwann im 19. Jahrhundert scheint den Theoretikern der Sinn für die Wirkung abhanden gekommen zu sein. Man glaubte, Dichtung allein durch das, was sie darstellt, definieren zu können, ohne zu sehen, dass gerade der Realismus, wie Hamon (1973) gezeigt hat, nicht ein Problem der Darstellung, sondern der Wirkung ist, insofern der Text immer nur die Illusion von Realität erzeugen kann. Man kann aus diesem Sachverhalt die Schlussfolgerung ziehen, dass man alle Literatur unter dem Aspekt ihrer Produktion oder ihrer Wirkung betrachten kann, d.h. der Gegensatz von Wirkungspoetik und Produktionspoetik ist einer der Perspektive und nicht der literarischen Realität.

Ich kehre deshalb mit M. Pfister zu den Anfängen, d.h. zu Aristoteles zurück, der die Tragödie als jene Gattung definierte, die Furcht und Mitleid hervorruft und der dieser Wirkung zwei Kapitel (XIII, XIV) seiner POETIK widmete. Mit M. Pfister kann ich sagen: "Unser Ansatz ist also weder in London oder Berlin der Romantik, noch in zeitgenössischen Konstanz beheimatet, sondern allenfalls im antiken Stageira. Denn es war Aristoteles, der von Anfang an die Theorie des Dramas auf eine affektiv-rhetorische Grundlage gestellt hat" (1978, S.23).⁹

Eine wichtige Voraussetzung der ganzen Wirkungsdiskussion im 17. und 18. Jahrhundert ist die Annahme, ein nach den Regeln verfasstes Werk müsse auf jeden Fall

wirken, wobei die Kritiker dann häufig mit Erstaunen feststellen, dass auch unregelmässige Werke wirken, was dann auf deren besondere Schönheiten zurückgeführt wird.¹⁰

5.4. Die Hierarchie der Wirkungen: praktische vs ästhetische Funktion

Für Aristoteles sind bekanntlich die durch die Tragödie hervorgebrachten Wirkungen von Furcht und Schrecken Mittel, um den letzten Zweck der Tragödie zu erreichen, welcher in der Reinigung der Leidenschaften besteht (6. Kap.). Einmal mehr erklärt Aristoteles einen Begriff nicht, und so mühen sich die Kommentatoren mit dieser Stelle ab. Dabei gibt es zwei Gruppen. Eine erste Gruppe, zu der u.a. Dacier, Batteux, Curtius und Lessing gehören, die unter dieser Reinigung der Leidenschaften irgendeinen "moralischen Endzweck" der Tragödie sehen, wie Lessing sich ausdrückt (Bd.10, S.112). Sie sind sich zwar nicht einig, wie dieser Endzweck konkret aufzufüllen ist, aber sie stimmen darin überein, dass es ihn gibt. Diese Gruppe setzt, in der Terminologie des Prager Strukturalismus, die praktische Funktion des Dramas über die ästhetische Funktion. Die zweite Gruppe, zu der u.a. Castelvetro, Corneille, Voltaire, Saint-Evremond, Nicolai und Mendelssohn gehören, vertritt die Meinung, die Erregung der Affekte bereite Vergnügen und sei an sich ein Ziel. Diese Gruppe setzt die ästhetische Funktion an die oberste Stelle. Die Auffassung gipfelt in Schillers Theorie, die Erregung der Leidenschaften diene dazu, den Menschen in einen Zustand der Freiheit zu setzen, welcher keine praktischen Ziele mehr kennt, wie es Mukal'ovsky für die ästhetische Funktion beschreibt.

Da es mir darum geht, die ästhetische Reflexion zu rekonstruieren, um auch allgemeinere Einsichten in das Funktionieren der Literatur zu gewinnen, ist für mich die zweite Auffassung die interessantere, ich will aber doch die erste Auffassung kurz darstellen.

5.4.1. Der moralische Zweck des Dramas

Die älteste Auffassung von der Reinigung der Leidenschaften dürfte die von Marc Aurel sein, welche Dacier im Kommentar zu der entsprechenden Stelle des Aristoteles zitiert: "Les Tragedies ont ete premierement introduites pour faire souvenir les hommes des accidens qui arrivent dans la vie; pour les avertir qu'ils doivent necessairement arriver, & pour leur apprendre que les memes choses qui les divertissent sur la Scene, ne doivent pas leur paroître insupportable sur le grand theatre du monde" (1692, S.81 f.).¹¹ Die Tragödie dient als Lebenshilfe, sie hilft, das Unglück besser zu ertragen. Die folgende Formulierung von Roth zeigt, wie sich diese stoische Interpretation mit der Interpretation vermischt, die Tragödie müsse das Mitleid gegen den Nächsten bringen: "sie [die Tragödie] mässiget dieselben <affecten> / daß sie nicht zu sehr erschrecken noch sich gar zu jammerig bezeugen / wenn dergleichen Unglück einigen

warhaftig zu stossen solte / was sie itzo nur erdichtet sehen / weiter daß sie auch nicht gar ohne solche affecten seyn / sondern auch eine Empfindlichkeit gegen solche miserabele Personen lernen tragen" (1688, T.3, S.219).¹²

Die Auffassung von der Verwandlung der Affekte in "tugendhafte Fertigkeiten", wie Lessing sich ausdrückt (Bd.10, S.117), findet sich schon bei seinen Vorgängern.¹³ So hat schon Curtius die Formulierung gebraucht: "Wenn das Unglück eines Fremden auf der Bühne uns lebhaft rühret, so wird das Mitleiden und Erbarmen zu einer Fertigkeit der Seelen, und der Menschenfreund in den Logen und in Parterre, bey dem die auf der Bühne vorgestellte Begebenheiten das Gefühl der Menschlichkeit rege gemacht haben, wird auch in den Handlungen seines Lebens sich als ein Menschenfreund erweisen" (1753, S.390).

Batteux, den ich hier in der Übersetzung von Ramler wiedergebe, schreibt: "Furcht und Mitleiden reinigen oder läutern, heißt, ihnen das benehmen, was sie zu viel, oder was sie fremdes an sich haben mögen, welches sie hindern könnte, so nützlich zu seyn, als sie es sonst seyn würden. (...) Wenn also Furcht und Mitleiden heilsame Tugenden werden sollen, so müssen sie lauter und nicht übermäßig seyn. Ist die Furcht mit Entsetzen vermischt, so macht sie die Seele ehe (sie) verwildert, als standhaft; ist das Mitleiden mit Schwachheit vermischt, so artet es in Kleinmüthigkeit aus" (1770, T.2, S.285, 287).¹⁴

Die Grundlage dieser Auffassung bildet eine Stelle aus der RHETORIK des Aristoteles, wo er von den verschiedenen Wirkungen der Musik schreibt (8. Buch, Kap.7). Batteux kommentiert diese Stelle: "Il suit evidemment de cette doctrine, que la Purgation qui s'opere par la Musique, consiste a moderer l'exces des mouvemens passionnes, a allegger l'emotion qui seroit trop vive (...); de maniere que cette emotion soit accompagnee de plaisir (...) & que ce plaisir soit pur & sans melange d'aucune peine. (...) La purgation de la terreur & de la pitie par la Musique, consiste donc en ce que la Musique en modere l'exces, ou en epure l'espece" (1771, Bd.1, S.280).¹⁵ Auffällig ist, dass der Zusatz von Aristoteles, dass diese Reinigung zu einer "joie pure, sans melange d'aucune peine" zu einem "allegement mele de plaisir" (nach Batteux, 1771, Bd.1, S.280, 279), das heisst zu einer ästhetischen Wirkung führe, sich bei dieser Gruppe in der Diskussion nicht niederschlägt.

;) : Eine wohl aus dieser entstandene Konzeption dehnt die Wirkung auf alle Leidenschaften aus: Da der Zuschauer sieht, wie die Personen durch Exzess der Leidenschaften ins Unglück geraten, kann er daraus lernen, seine Leidenschaften zu mässigen, um nicht in denselben Fehler zu verfallen.¹⁶ Das Unglück ist in dieser Konzeption im Gegensatz zur stoischen vermeidbar. Curtius betont, dass es nützlicher sei, dass der Mensch das Unglück vermeiden lerne, als dass er es einfach ertragen lerne.¹⁷ Das Drama hat die Aufgabe zu zeigen, wie es zum Unglück kommt, es entlarvt den Heuchler, die Falschheit, den Betrug, wie Schiller schreibt.¹⁸ Dieser Konzeption der Wirkung entspricht die Darstellung des Menschen als eines, der für sein Schicksal selbst verantwortlich ist, es entspricht ihr die kausale Konstruktion des Dramas, durch welche der Mechanismus von Ursache und Wirkung offengelegt wird. Ihre extreme Realisierung erreicht diese Konzeption im bürgerlichen Drama, wo oft eine einzige Leiden-

schaft wie z.B. die Spielsucht oder eine Charaktereigenschaft das Unglück herbeiführt. In der Form des Familiengemäldes, welches auf eine streng logisch-kausale Konstruktion verzichtet, wird schliesslich nur noch eine allgemeine "Menschen-Kenntniß" angestrebt, wie Gemmingen schreibt, damit der Zuschauer "den Gang (...), den menschliche Sachen gewöhnlicher Weise nehmen", kennenlernt (1780, S.26). Mit dieser Konzeption eines ausschliesslich auf die Abbildung von Alltagserfahrungen ausgerichteten Dramas ist das Extrem der praktisch-moralischen Wirkung des Dramas erreicht, und damit der Gegenpol zu einer ästhetischen Konzeption, der ich mich nun zuwenden will.

5.4.2. Der ästhetische Zweck des Dramas

Da praktischer und ästhetischer Zweck der Tragödie einander nicht ausschliessen, da es sich vielmehr um eine Hierarchie handelt, bilden dienier zu behandelnden Autoren nicht in jedem Fall einen Gegensatz zu den im vorangegangenen Abschnitt behandelten.¹⁹ Kennzeichnend für die Autoren, welche den ästhetischen Zweck an die hierarchisch oberste Stelle setzen, ist, dass sie sich häufig Gedanken machen "Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", um Schiller zu zitieren.

An erster Stelle ist einmal mehr Castelvetro zu nennen. Die Erregung von Schrecken und Mitleid scheint für ihn Selbstzweck zu sein.²⁰ Er macht sich an einigen Stellen Gedanken darüber, warum man beim Anblick schrecken- und mitleiderregender Handlungen Vergnügen empfinde, ja er nimmt tragische Handlungen an, welche nur Vergnügen bereiten (1570, Bl.155^v). Das Vergnügen entsteht nach Castelvetro, weil wir beim Anblick der tragischen Vorfälle Mitleid fühlen und dabei erkennen, dass wir gerecht sind, weil wir fähig sind, auf die richtige Weise Mitleid zu fühlen.²¹ Endlich betont Castelvetro auch, dass das Volk am meisten Vergnügen empfinde, wenn der Gute glücklich und der Böse unglücklich werde, weswegen die Dichter diese Art des Schlusses bevorzugten (1570, Bl.161^v).

Kennzeichnend für diese zweite Gruppe ist auch, dass sie die Konzeption der Reinigung der Affekte ablehnt. Sie argumentiert, Aristoteles habe diese Konzeption nur erfunden, weil er die Tragödie gegen Plato, der sie aus seinem imaginären Staat entfernt hat, verteidigen wollte.²² Die Franzosen lehnen im allgemeinen diese Reinigungstheorie ab.²³ Corneille argumentiert mit seiner Erfahrung, wonach diese Ansicht von Aristoteles "une belle idee" sei, "qui n'ait jamais son effet dans la verite", das zeige sich am Beispiel des Cn: "Je m'en rapporte a ceux qui en ont vu les representations: ils peuvent en demander compte au secret de leur coeur, et repasser sur ce qui les a touches au théâtre, pour reconnaitre s'ils en sont venus par la jusqu'a cette crainte reflexive, et si eile a rectifie en eux la passion qui a cause la disgrâce qu'ils ont plainte" (Bd.1, S.36). Noch deutlicher äussert sich Voltaire: "Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette medecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitie purgent, selon Aristote; mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitie agitent notre äme pendant deux heures, selon la nature, et comment il en resulte un plaisir tres-noble et tres-delicat, qui n'est bien senti que par les esprits cultives" (Bd.32, S.349).

Im deutschen Sprachgebiet ist Rotth zu nennen, welcher in der Erregung der Affekte einen Selbstzweck sieht. H. Abgelehnt haben die Reinigungstheorie auch Nicolai und Mendelssohn. Nach Nicolai ist der Zweck des Trauerspiels, Leidenschaften zu erregen: "Was nicht Leidenschaften erregt, gehört gar nicht in ein Trauerspiel" (1757, S.27). Die Leidenschaften müssen heftig sein. Neben Schrecken und Mitleid kann auch Bewunderung erregt werden. Der Dichter darf sogar gegen die Wahrscheinlichkeit verstossen, wenn er nur Leidenschaften erregt. Von den möglichen Darstellungen soll der Dichter jene wählen, welche die Leidenschaften am heftigsten erregt. Mendelssohn geht sogar soweit, eine eigene Sittlichkeit des Schauspiels zu postulieren: "Die Schaubühne hat ihre besondere Sittlichkeit. Im Leben ist nichts sittlich gut, das nicht in unsrer Vollkommenheit gegründet ist; auf der Schaubühne hingegen ist es alles, was in der heftigen Leidenschaft seinen Grund hat. Der Zweck des Trauerspiels ist Leidenschaften zu erregen" (Bd.1, S.94).²⁵ Ähnlich schreibt Schiller am Anfang seines Aufsatzes UEBER DIE TRAGISCHE KUNST: "Der Zustand des Affekts für sich selbst, unabhängig von aller Beziehung seines Gegenstandes auf unsre Verbesserung oder Verschlimmerung, hat etwas ergötzendes für uns" (Bd.20, S.148).²⁶

Am reinsten wurde diese Konzeption der Erregung der Affekte, unabhängig von der moralischen Absicht, in gewissen Dramen des sogenannten Sturm und Drang verwirklicht, der sich nicht umsonst auf Shakespeare beruft. Dieser gehört auch zu jenen "Neuern", die es nach C. Brandes nur auf die Erschütterung der Seele abgesehen haben. "In unsern besten Trauerspielen ist es fast allein auf eine recht starke Erschütterung der Seele, auf die möglichst größte Erhöhung des Empfindungsvermögens, auf den größten Grad der Erhitzung der Einbildungskraft angelegt. Die Leidenschaften sollen durch sie nur in Bewegung gesetzt werden, gleichviel welche Leidenschaften, gleichviel zu welchem Zwecke" (1801, S.303). An anderer Stelle klagt er das sogenannte "Get?,ie-Unwesen" an: "Das angebliche Genie hat sich und die Befriedigung seiner Leidenschaft ohne Scheu zum Zwecke aufgestellt, die größte Gleichgültigkeit gegen moralische Rücksichten in der Wahl der Mittel, aber zugleich eine entschiedene Vorliebe und Bewunderung für alle gewaltsame Schritte bewiesen, wodurch die heiligsten Bande zerrissen, die Gesetze mit Füßen getreten wurden, als vollgültige Proben der nur allein geschätzten Größe der Leidenschaft" (S.310). Ich habe oben schon darauf hingewiesen, dass das Sturm-und-Drang-Drama eine Vorliebe für die alten tragischen Situationen des Verwandtenmords zeigte, wodurch ja nach alter Auffassung die Leidenschaften am wirkungsvollsten erregt werden konnten. Das Sturm-und-Drang-Drama heroischer Ausprägung greift so auf eine ältere Norm der Wirkung zurück, die unter der moralischen Absicht des bürgerlichen Dramas verschwunden war.

Aus dieser Perspektive ist es nicht erstaunlich, dass Schiller, der ja in seinen sogenannten Jugenddramen selbst dieser Poetik der Darstellung und Erzeugung von Leidenschaften gehuldigt hat, in spätem Jahren diesen ästhetischen Ansatz weiter ausbaute. Schiller muss als der einflussreichste und wohl auch interessanteste Vertreter einer ästhetischen Wirkungskonzeption gelten.²⁷ In seinen Aufsätzen UEBER DIE TRAGISCHE KUNST, VOM ERHABENEN, VOM PATHEISCHEN und in den Briefen UEBER DIE ÄSTHETISCHE ERZIEHUNG DES MENSCHEN hat er eine ästhetische Wirkungstheorie

entworfen, welche sehr viel Ähnlichkeit mit den Theorien des Prager Strukturalismus hat.²⁸

Die Erregung der Affekte ist für Schiller in seinen spätem Schriften nicht mehr das letzte Ziel, sondern dies besteht in der Erreichung eines Zustands der ästhetischen Freiheit: "Das Gemüth des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frey und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen, wie aus den Händen des Schöpfers gehn" (Bd.20, S.382). Diese Freiheit des Gemüts erreicht der Künstler durch die Art der Bearbeitung seines Stoffes; es ist bekannt, wie Schiller vom WALLENSTEIN an versucht hat, am Ende diese Gemütsfreiheit des Zuschauers wieder herzustellen, was ihm denn auch oft den Vorwurf eintrug, seine Schlüsse seien kalt, man sehe sie zu lange voraus. Schiller gerät durch seine Schlüsse in Konflikt mit jenen Normen, welche die Tragödie, wie es Schiller selbst formuliert, in die "Dienstbarkeit eines besondern Zweckes (des Pathetischen)" stellen (Bd.20, S.382), was aus ihr eine nicht ganz freie Kunst macht.

Bemerkenswert ist Schillers Feststellung, dass die Kunst unabhängig von der Moral sei, eine Auffassung, die sich schon bei Mendelssohn findet und die darauf hinzudeuten scheint, dass die Unabhängigkeit von der Moral eine Gesetzmässigkeit der Ästhetik zu sein scheint: "Es ist daher offenbare Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmässigkeit in ästhetischen Dingen fodert, und um das Reich der Vernunft zu erweitern die Einbildungskraft aus ihrem rechtmässigen Gebiete verdrängen will." Wenn man die Einbildungskraft unterjochte, sei es um alle ästhetische Wirkung geschehen (Bd.20, S.221). Damit befindet sich Schiller einmal mehr am Gegenpol zum bürgerlichen Drama, dessen Ästhetik noch 1820 von Eberhard vertreten wird, wenn er schreibt, "das Aesthetische <werde> durch das Sittliche beschränkt" (Bd.4, S.146).

Schiller lehnt als Konsequenz dieser rein ästhetischen Auffassung jede stoffliche Wirkung ab. Schon im Aufsatz UEBER DIE TRAGISCHE KUNST nannte er viele Trauerspiele tadelhaft, "weil sie durch die tragische Form einen andern Zweck als den der Tragödie erreichen. Nicht wenige unsrer beliebtesten Stücke rühren uns einzig des Stoffes wegen" (Bd.20, S.169 f.). In den Briefen UEBER DIE ÄSTHETISCHE ERZIEHUNG vertritt er dann die Auffassung, der Künstler müsse "den Stoff durch die Form" vertilgen, damit die Wirkung des Stoffs zurückgedrängt werde, der Rezipient nicht gewissermassen ein Opfer des Stoffes werde (Bd.20, S.382).

Schiller hat bereits erkannt, was später die Prager Strukturalisten betonen werden, dass der Rezipient ein Werk in nicht-ästhetischer Absicht rezipieren kann. Schillers Beschreibung dieser Art der Lektüre wird in ihrer Genauigkeit von keinem Literaturtheoretiker des 20. Jahrhunderts übertroffen. "Nicht immer beweiset es indessen eine Formlosigkeit in dem Werke, wenn es bloß durch seinen Inhalt Effekt macht; es kann eben so oft von einem Mangel an Form in dem Beurtheiler zeugen. (...) Nur für das rohe *Element* empfänglich muß er die ästhetische Organisation eines Werks erst zerstören, ehe er einen Genuß daran findet, und das Einzelne sorgfältig aufscharren, das der Meister mit unendlicher Kunst in der Harmonie des Ganzen verschwinden machte. Sein Interesse daran ist schlechterdings entweder moralisch oder physisch, nur gerade, was es seyn soll, ästhetisch ist es nicht. Solche Leser genießen ein ernsthaftes und

pathetisches Gedicht, wie eine Predigt, und ein naives oder scherzhaftes, wie ein be- rauschendes Getränk; und waren sie geschmacklos genug, von einer Tragödie und Epo- pee, wenn es auch eine Messiade wäre, *Erbauung* zu verlangen, so werden sie an einem anacreontischen oder catullischen Liede unfehlbar ein Aergerniß nehmen" (Bd.20, S.382 f.).

5.4.3. Die Kritik an der ästhetischen Absicht des Dramas

In Schillers Epoche war es nicht anders als heute: Die moralisch praktische Lektüre überwog und forderte die Kritik heraus. Wenn man heute die mangelnde gesellschaft- liche Relevanz ästhetischer Werke kritisiert, so im 18. Jahrhundert die fehlende Moral.

Denn wenn man die Literatur unter moralisch-praktischen Gesichtspunkten rezi- pierte, so war die Folge ein direkter Einfluss auf das praktische Leben. Das berühmte- ste Beispiel dafür ist der WERTHER, aber auch den RAUBERN wurde ein schlechter Ein- fluss auf die Jugend nachgesagt.²⁹ Man schrieb der Schaubühne und den Romanen einen schlechten Einfluss auf das Publikum zu: "Und in welchem Zeitalter ist die Un- mäßigkeit in dem Besuche der ersten und in dem Lesen der letztem größer gewesen, als in dem unsrigen!", schreibt Eberhard (1820, Bd.4, S.151). In dem schon zitierten Aufsatz über die Wirkung des tragischen Theaters versucht Brandes, diese schädliche Wirkung genauer zu beschreiben. Nach einer älteren, seit Schiller überholten Auffas- sung sieht er die ästhetische Behandlung des Gegenstandes als eine Verschönerung an, die diesen Gegenstand erst anziehend macht, so dass die Zuschauerinnen "sich heimlich eine solche Spannung der Seele, einen solchen Zustand, der sie über die Langeweile des gewöhnlichen Erdenlebens wegsetzt(...) im Herzen wünschen" (1801, S.295). Die Lite- ratur als Ersatzbefriedigung ist uns wohlbekannt aus der Erforschung der Trivilliteratur. Um keine solche schädliche Wirkung zu erzielen, muss der Dichter die ästhetischen Mittel in den Dienst der Moral stellen.³⁰ Der ästhetische Aspekt dient dann dazu, wie Brandes schreibt, "eine Belebung und Erhöhung des Muthes zur Vollbringung des Guten, eine gewisse Erhabenheit der Seele" zu erzeugen, welche den Rezipienten "von kleinlichen niedrigen Handlungen" zurückhalten soll (1801, S.307). Das Theater bleibt, obwohl Brandes den direkten Nutzen des bürgerlichen Dramas ablehnt, doch eine "Schule der Sitten" (1801, S.304).

So bewegt sich die Gattung des Dramas ständig zwischen den Polen einer prakti- schen und ästhetischen Absicht, ohne dass sich die eine Auffassung je ganz auf Kosten der andern durchsetzen könnte.

5.5. Die Erregung von Furcht, Mitleid und Bewunderung

Furcht und Mitleid werden von Aristoteles als alleinige Wirkungen der Tragödie ge- nannt, weshalb sie auch in der Aristoteles-Rezeption eine wichtige Stelle einnehmen.³¹ Wie immer möchte ich mich nicht darauf einlassen, was Aristoteles mit diesen Begrif-

fen gemeint haben könnte, sondern ich werde mich darauf beschränken, darzustellen, wie man die Begriffe interpretiert hat und welche Konsequenzen für die dramatische Struktur aus diesen Interpretationen folgen.

5.5.1. Furcht

Die deutsche Literaturwissenschaft schreibt gewöhnlich, Lessings Rhetorik auch in diesem Fall unterliegend, diesem das Verdienst zu, den Ausdruck 'phobos' mit 'Furcht' statt mit 'Schrecken' übersetzt zu haben.⁸² Diese Übersetzung mag im Deutschen originell sein, im Französischen bestand sie schon im 17. Jahrhundert. Schon Corneille hatte 'phobos' mit 'crainte' übersetzt, während Dacier 'terreur' und 'crainte' nebeneinander braucht (z.B. im Kommentar zu Kap. XIII). Zu einem Problem wurde die Übersetzung von 'phobos' für Louis Racine, welcher in seinem *TRAITE DE LA POESIE DRAMATIQUE* von 1752 schreibt, es sei falsch, 'phobos' mit 'terreur' wiederzugeben, man müsse den Ausdruck mit 'crainte' übersetzen. 'Crainte' sei die notwendige Wirkung der Tragödie, sie könne zwar auch Schrecken erzeugen, dies sei aber nicht notwendig.

Die Diskussion geht in der Folge darum, worauf sich Schrecken bzw. Furcht beziehen sollen. Die entsprechende Stelle bei Aristoteles lautet: "Schrecken aber empfinden wir, bey den widrigen Zufällen solcher Menschen, deren Umstände den unsrigen ähnlich sind" (1753, S.26).

Diese Stelle führt in der Folge zu zwei Auslegungen:

- 1) Furcht (bzw. Schrecken) ist die auf den Zuschauer bezogene Furcht, das vorgestellte Unglück könnte ihn selbst treffen. Die Furcht ist in diesem Fall die Bedingung für die moralische Wirkung: indem der Zuschauer fürchtet, das Unglück könnte ihn auch treffen, wenn er wie der Held einen Fehler begeht (vgl. Martina, 1972, S.240).
- 2) Furcht bezieht sich auf die Personen des Stücks.

L. Racine ist, so weit ich sehe, der einzige, der die erste Art der Furcht mit 'terreur', die zweite mit 'crainte' übersetzt. Für die Wirkung des Schreckens kennt er nur zwei Beispiele, Oedipus und Phedre, beide geraten unschuldig ins Unglück, was selten sei: "Un OEdipe quoiqu'innocent, une Phedre, quoique vertueuse, objets rares dans la nature, nous inspirent la terreur, parce qu'ils nous font craindre pour nous-memes, (...) quand je vois OEdipe et Phedre, je crains pour moi-meme, parce que je puis, par foiblesse, m'abandonner a une passion criminelle en la detestant" (1808, Bd.6, S.380). Die Wirkung des Schreckens lässt also L. Racine nur jener tragischen Konstellation zukommen, die, wie ich oben darstellte, den Widerspruch von subjektiver Unschuld und objektiver Schuld in sich vereinigt. Alle andern Konstellationen rufen nur die schwächere Wirkung der Furcht (crainte) hervor, welche sich immer auf die dargestellten Personen bezieht: "Quand je vois un Neron, un Narcisse, certain que je ne serai jamais un scelerat, je ne crains rien pour moi-meme; je ne crains que pour Britannicus et Junie" (ebenda).

Abgesehen von dieser interessanten Unterscheidung durch L. Racine neigen die Autoren der einen oder andern Auffassung zu. Die auf den Zuschauer bezogene Furcht scheint die ältere Auffassung zu sein, sie wird von Castelvetro, Corneille und Lessing vertreten.³³ Corneille gibt den fraglichen Satz von Aristoteles wieder mit: "et nous craignons qu'il nous en arrive un pareil, quand nous le voyons souffrir a nos semblables" (Bd.1, S.33). Diese Furcht führt dazu, dass der Zuschauer nicht denselben Fehler begeht wie die Figur auf der Bühne. Lessing schreibt: "und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines andern, für diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können.- Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid" (Bd.10, S.102). Lessing gelangt auf diese Weise zu einem ganz undramatischen Begriff der Furcht, denn entweder arbeitet die Tragödie mit sehr starken Emotionen, welche die Theorie mit 'Schrecken' bezeichnet, oder sie setzt die Furcht um die Personen auf der Bühne ein, um Anteilnahme und Spannung aufrechtzuerhalten.³⁴

Schon Mendelssohn hat, als Vertreter der zweiten Interpretation von Furcht, der Lessingschen Konzeption widersprochen und hat die, wie er sagt, "eigenstüchtige Furcht" abgelehnt. Er versteht die Furcht als "sympathetische Regung", nämlich als Furcht um die dargestellten Personen (zit. Martino, 1972, S.230). Ganz in diesem Sinn bezeichnet Eberhard - und er drückt damit nur die allgemeine Meinung aus - diese auf die Figuren bezogene Furcht als die allein tragische: "Welche Furcht ist aber *tragisch*? - Keine andere, als die Furcht für die Personen der Handlung; eine Furcht für sich selbst, ist keine tragische" (1820, Bd.4, S.140).

Mendelssohn hatte erkannt, dass diese Auffassung der Furcht die allein ästhetische ist, weil sie gerade ein Absehen von allen existentiellen Bedingungen des Zuschauers ermöglicht. Im Zustande des Affekts vergisst der Zuschauer nach Mendelssohn, "wer, was und wo wir sind, was für Angelegenheiten wir haben, und was für Begebnisse *uns* angenehm oder unangenehm seyn dürften" (Lessing, Bd.19, S.283). Eberhard begründet den ästhetischen Aspekt dieser Furcht damit, dass sie sich nur in der Einbildungskraft abspiele (1820, Bd.4, S.142).

Im Gegensatz zur Konzeption einer auf sich selbst bezogenen Furcht ist diese Konzeption sehr dramatisch, denn sie unterhält das Interesse am Fortgang der Handlung, was für die klassische Dramenkonzeption grundlegend ist. Mit dieser Konzeption, welche eindeutig die modernere ist, hängt die Diskussion um die Wirkung der Überraschung (s. unten) zusammen, das bedeutet, auch die Diskussion darum, ob der Ausgang angekündigt werden soll. Wenn der Zuschauer den traurigen Ausgang vorausieht, wird er um die Personen fürchten, das impliziert, dass der Zuschauer besser informiert ist als die Personen. Zu diesem Mittel greift das bürgerliche Drama besonders gern, weil, wie Marmontel erkannt hat: "lorsqu'il [l'acteur] est sur le bord de l'abime, sa situation n'en est que plus touchante s'il a le bandeau sur les yeux" (1787, Bd.10, S.40). Umgekehrt darf der glückliche Ausgang nicht vorausgesehen werden, denn sonst würde

die Furcht entfallen (ebenda, S.41). Die Furcht wird so zu einem grundlegenden Mittel dramatischer Konstruktion.

5.5.2. Schrecken

In seiner Unterscheidung von Furcht und Schrecken nennt L. Racine den Schrecken "la plus grande emotion" (1808, Bd.6, S.381), welche die Tragödie nur selten erreichen könne. Die Stärke des Affekts mag erklären, warum mit der Übersetzung von 'phobos' durch 'Furcht' der Schrecken als Wirkung keineswegs verschwunden ist. Curtius, Lessing und Mendelssohn stimmen darin überein, dass mit dem Schrecken das Moment der Überraschung verbunden sei: "Die Verknüpfung der Begebenheiten muß unerwartet seyn, weil sie sonst kein Schrecken wirket, als welches nur durch einen unvermutheten Erfolg entsteht" (Curtius, 1753, S.157). In einem Brief an Lessing schreibt Nicolai: "Kömmt es [das Unglück] unvermuthet und plötzlich, so entsteht Schrecken, wenn das Uebel groß ist, Entsetzen" (Lessing, Bd.19, S.78). In der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE nennt Lessing den Schrecken "eine plötzliche, überraschende Furcht" (Bd.10, S.99). Seine Beschreibung des Schreckens zeigt, wieso diese Wirkung in einem Drama, welches auf starke Wirkungen ausgerichtet war, wie das Leidenschaftsdrama des Sturm und Drang, so häufig verwendet wurde. RICHARD III von Weisse erzeuge Schrecken, "wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bey Erblickung vorsetzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt" (Bd.10, S.98). Bei der Besprechung von Corneilles *RODOGUNE* schreibt Lessing ganz in diesem Sinn, der witzige Kopf meine, er müsse, um Schrecken zu erregen, "sonderbare, unerwartete, ungläubliche, ungeheure Dinge genug häufen", und "zu den ausserordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten" Zuflucht nehmen (Bd.9, S.317).

Die Erzeugung von Schrecken wird im allgemeinen dem heroischen Trauerspiel zugeordnet, die sanftere Wirkung der Furcht dagegen dem bürgerlichen Trauerspiel. Dabei ist zu beachten, dass besonders das frühe bürgerliche Trauerspiel unter dem Einfluss des englischen Dramas auch eine Vorliebe für schreckliche Szenen hat, wie die Ermordung des Veters und die Hinrichtung Barnwells im *KAUFMANN VON LONDON*; letztere wurde in der französischen Übersetzung bezeichnenderweise weggelassen. Zu nennen wäre aber auch die Vergiftung der unschuldigen Sara durch die Marwood. Die Kritiker von *KABALE UND LIEBE* kritisierten die Vergiftung der unschuldigen Luise, was belegt, dass die Wirkung des Schreckens für das bürgerliche Trauerspiel nicht mehr akzeptiert wurde.³⁵

Lehnten die Vertreter des bürgerlichen Trauerspiels die allzu starke Wirkung ab, so gab es gleichzeitig andere Untergattungen des Dramas, welche diese Wirkung durchaus pflegten. Diese Untergattungen stehen unter dem Einfluss der Rezeption des englischen Dramas und besonders Shakespeares. Allen voran ist jenes Sturm-und-Drang-Drama zu nennen, welches sich mit Vorliebe des Vater- und Brudermords bediente und über-

haupt eine Vorliebe für schreckliche Szenen zeigte, man denke an Gerstenbergs UGOLINO, dessen zu starke Wirkung Lessing schon kritisierte.

Zur Erzeugung des Schreckens diente sodann eine neue Darstellungstechnik, wo die Vergiftung bzw. Ermordung von Personen auf der Bühne dargestellt wurde, was als eine Spezialität des englischen Dramas galt.⁸⁶

Immer mehr benützte man überhaupt die Darstellungsweise und das Bühnenbild, also aussertextliche Elemente zur Erzeugung von schauerlichen Eindrücken. Donner, Blitz und Regen, Friedhofsszenen, heimliche Gerichte, schauerliche Gewölbe und Ruinen, wie sie z.B. Schiller in den RÄUBERN und im HIESKO verwendet hatte, breiteten sich aus vor allem im Ritterdrama. (Vgl. Brahm, 1880, S.145 ff.). Addison nennt als besonders beliebtes Mittel dieser Art das Auftreten von Gespenstern,⁸⁷ ein Mittel, das nicht nur Grillparzer in seiner AHNRAU verwendet, sondern das in den oben genannten Varianten auftritt: der schwarze Ritter in der JUNGFRAU VONORLEANS oder das geheimnisvolle Auftreten der Angehörigen der Feme in der Bühnenbearbeitung des GÖTZ. Auch die Zigeuner- und Köhlerszenen dienten dem schauerlichen Eindruck, ebenso wie die Hexenszene in Kleists FAMILIE SCHROFFENSTEIN.

Mit Lessings Verdikt des Schreckens ist diese Wirkung keineswegs aus der dramatischen Produktion verschwunden, denn mit dieser starken Wirkung konnte man das breite Publikum erreichen.

5.5.3. Mitleid

5.5.3.1. Bedingungen für die Erzeugung des Mitleids

Es geht mir in diesem Kapitel darum, zu zeigen, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, damit nach Auffassung der Theoretiker Mitleid entsteht.³⁸

Mitleid ist anders als Furcht eine notwendige Bedingung der Tragödie und des ernsthaften Dramas. Schon Corneille, nicht erst Lessing, wie manche Literaturwissenschaftler meinen, hat festgestellt, eine Tragödie könne allein Mitleid ohne Furcht erwecken.³⁹ Valdastri sagt, das bürgerliche Trauerspiel erwecke im Gegensatz zur heroischen Tragödie, welche Rührung und Schrecken erweckt, nur Rührung (1794, S.82).

Mitleid entsteht nach allgemeiner Ansicht dadurch, dass der Zuschauer mit der leidenden Person sympathisiert, dass eine Art von Identifikation stattfindet. Man geht dabei von der Stelle im 13. Kapitel der POETIK des Aristoteles aus, wo es heisst: "Denn Mitleiden hegen wir bey den Unglücksfällen solcher Personen, die ein besseres Schicksal verdient haben; Schrecken aber empfinden wir, bey den widrigen Zufällen solcher Menschen, deren Umstände den unsrigen ähnlich sind" (1753, S.26).

Diese Stelle gibt zu zwei Interpretationssträngen Anlass:

- 1) Mitleid entsteht aus einer Diskrepanz zwischen Verdienst und Leiden.
- 2) Dieser Interpretationsstrang überträgt die Bedingung des Schreckens, nämlich dass die "Umstände den unsrigen ähnlich" sein sollen, auf das Mitleid.

Der erste Interpretationsstrang ist zugleich der ältere, er ist in meinem Material bei Castelvetro belegt, der das Mitleid auf die Diskrepanz zwischen dem Vorgehen der Person und ihrem Leiden zurückführt.⁴⁰ An einer andern Stelle sagt Castelvetro, Schrecken und Mitleiden empfinden wir mit jenen Personen, welche aus gerechten Gründen oder aus Irrtum handeln.⁴¹ Als Begründung gibt er die wohl auch bei Aristoteles implizierte an: Der Zuschauer müsse es für möglich halten, dass er im gleichen Fall ebenso handeln würde, dass ihm das Vorgestellte auch passieren könnte. Kennzeichnend für diese Auffassung ist es, dass Castelvetro argumentiert, das Unglück eines Unschuldigen erwecke am meisten Schrecken und Mitleid, weil der Zuschauer denke, wenn das Unglück einen Unschuldigen trifft, wie viel mehr kann es mich als mittelmässigen Menschen selbst treffen.⁴² Nach Castelvetro findet also die Anteilnahme auf einer rein moralisch-intellektuellen Ebene statt: Es ist deshalb für die Erzielung einer Wirkung nicht nötig, dass es möglich sein muss, dass dem Zuschauer genau dasselbe Unglück zustösst. Diese Auffassung vertritt noch Curtius in seinem Aristoteles-Kommentar: "Das Mitleiden brauchet nicht allemal durch Begebenheiten erregt zu werden, die auch uns begegnen können. Viele unglückliche Zufälle sind so beschaffen, daß sie nur wenig Personen, und zwar unter besonderen Umständen, treffen können. Nichts destoweniger empfinden wir bey diesen Zufällen ein Mitleiden" (1753, S.186). Wie Castelvetro kommt auch Curtius zum Schluss, dass ganz unschuldige Personen am meisten Mitleid erwecken (1753, S.188).

Eine zweite Interpretationstradition, an deren Anfang offenbar der Aristoteles-Kommentar von Paul Beni steht, gibt als Bedingung für das Mitleid die soziale Kondition der Person an.⁴³ Dacier gibt diese Auffassung wieder: "En effet la pitié est un sentiment de douleur que produit en nous le mal d'un homme qui souffre ce qu'il ne mérite pas; lorsque ce mal est d'une Nature à pouvoir aussi nous arriver, & que nous pouvons raisonnablement le craindre" (1692, S.185). An einer andern Stelle schreibt er, dass das Unglück von Personen, welche sich weit über dem Stand befinden, keine Furcht (und folglich auch kein Mitleid) hervorruft, denn "Les malheurs de ceux qui sont au dessus de nous (...) ne nous regardent point, & (...) nous ne sommes pas en état de les craindre" (1692, S.188), doch gibt er dann doch wie Corneille zu, dass sich unter dem Namen von Königen "un homme ordinaire" verstecke und dass er als solcher den Zuschauer interessieren könne (1692, S.189).⁴⁴

Wenn aber einmal akzeptiert wird, dass nur der menschliche Aspekt und nicht der Rang der Person eine Rolle spielt,⁴⁵ so ist es nur ein Schritt, daraus zu schliessen, bürgerliche Personen könnten genau so gut Helden der Tragödie werden. Daraus wird dann der für die Entwicklung der Tragödie folgenreiche Schluss gezogen, dass die Wirkung umso grösser sei, je ähnlicher die Umstände der Person denen des Zuschauers sind: "Plus l'homme qui patit est d'un état qui se rapproche du mien, et plus son malheur a de prise sur mon ame", schreibt Beaumarchais (1767, S.18).⁴⁶ Voraussetzung einer solchen Argumentation scheint eine psychologische Auffassung zu sein, wonach alle Affekte die Eigenliebe als Grundlage haben. Dacier erwähnt diese Auffassung: "car toutes les passions ont notre amour propre pour fondement, & la pitié qui semble n'embrasser que l'intérêt de notre prochain, n'est fondée que sur le nôtre" (1692, S.185).

Diese Auffassung führt in der Folge zu einer Verengung in stofflicher Hinsicht, indem die Literatur auf das reduziert wird, was den Zuschauer unmittelbar angeht, daraus leitet sich dann auch die Konzeption einer unmittelbaren, weil direkt auf die Realität anwendbaren Wirkung ab. So ist man der Meinung, ein Drama wie der KAUFMANN VON LONDON wirke vor allem in Kaufmannsstädten. Schon Hedelin führte den Erfolg der ESTHER von du Ryer in Rouen darauf zurück, "que la ville de Rouen, etant presque toute dans le trafic, est rempli d'un grand nombre de Juifs, les uns connus & les autres secrets, & qu'ainsi les Spectateurs prenoient plus de part dans les interets de cette Piece toute Judaïque" que par la conformite de leurs moeurs & de leurs pensees" (1715, S.64).

Immer wieder ist am extremen Ende, welches die Poetik des bürgerlichen Dramas erreicht hat, Schillers Gegenposition zu nennen. In seinem Aufsatz UEBER DIE TRAGISCHE KUNST beschreibt Schiller die Bedingung des Mitleids. In Übereinstimmung mit den behandelten Auffassungen vertritt er die Meinung: "Die Möglichkeit des Mitleids beruht nemlich auf der Wahrnehmung oder Voraussetzung einer *Aehnlichkeit* zwischen uns und dem leidenden Subjekt. (...) Je sichtbarer und größer die Aehnlichkeit, desto lebhafter unser Mitleid (...). Wir müssen, ohne uns Zwang anzuthun, die Person mit ihm zu wechseln, unser eigenes Ich seinem Zustande augenblicklich unterzuschieben fähig seyn" (Bd.20, S.160).

Wenn diese Ausführungen ebenso gut von einem Theoretiker des bürgerlichen Trauerspiels stammen könnten, so trifft sich Schiller in der näheren Bestimmung der Bedingungen für die Ähnlichkeit mit Corneille, indem er den "Menschen überhaupt" (Bd.20, S.161 f.) als Bedingung festlegt. In den weiteren Ausführungen ist er aber präziser als Corneille und bestimmt die *sittliche Natur* als solche allgemeinste Grundlage. Aufschlussreich ist Schillers Begründung für die Annahme, nämlich nur diese Grundlage habe eine so "strenge Allgemeinheit und Nothwendigkeit", "als wenn sie von jeder subjektiven Bedingung unabhängig" wäre (ebenda).

Damit hat Schiller die Erweckung des höchsten und stärksten Mitleids auf die Objektivität dieser Gattung und auf das Strukturmerkmal der höchsten Notwendigkeit zurückgeführt. Schiller hat damit vielleicht eine Begründung gegeben für die offenbar überzeitliche Wirkung gewisser tragischer Situationen. Darauf deuten auch seine Beispiele hin: Man brauche "bloß *Mensch überhaupt* zu seyn, um durch die heldenmüthige Aufopferung eines Leonidas, durch die ruhige Ergebung eines Aristid, durch den freywilligen Tod eines Sokrates in eine hohe Rührung versetzt, um durch den schrecklichen Glückswechsel eines Darius zu Thränen hingerissen zu werden" (ebenda).

Neben diesen Bedingungen, welche das Verhältnis des Zuschauers zu den dargestellten Personen zum Gegenstand haben, gibt es noch Bedingungen, welche von der Konstruktionsweise des Dramas abhängen. So gibt es eine Diskussion darüber, ob Mitleid durch Überraschung oder durch Voraussehen des Unglücks entstehe. Curtius hält beide Konstruktionsmöglichkeiten für wirksam: "Ich weiß aber nicht, ob das Unerwartete auch zu Erregung des Mitleidens nothwendig erfordert werde, denn ob es zwar durch plötzliche Zufälle gleichfalls gewirket wird, so kann es doch auch durch langsam auf einander folgende Begebenheiten entstehen" (1753, S.157).

Diese beiden Arten der Erzeugung von Mitleid entsprechen zwei Konstruktionstypen

von Dramen. Beim ersten Typ wird das Mitleid erst am Ende erweckt durch ein Ereignis, das dem Bereich des Wunderbaren angehört, zu diesem Typus gehören Peripetie und Wiedererkennung, als Beispiel könnte man Racines PHEDRE nennen. Beim zweiten Typ wird das Mitleid während dem ganzen Verlauf des Stücks erweckt, indem der Zuschauer das traurige Ende voraussieht. In diesem Konstruktionstypus sind keine wunderbaren Elemente möglich (vgl. unten).

5.5.3.2. Grade des Mitleids: Pathos und Rührung

Nach allgemeiner Auffassung ist das Mitleid umso grösser, je grösser das Leiden ist. So schreibt Schiller: "Alles Mitleid setzt *Vorstellungen* des Leidens voraus, und nach der Lebhaftigkeit, Wahrheit, Vollständigkeit und Dauer der letztern richtet sich auch der Grad der ersten" (Bd.20, S.159). Der heftigste Grad des Mitleids wird Pathos genannt. Sulzer sagt, der Ausdruck werde für jene Leidenschaften gebraucht, "die das Gemüth mit Furcht, Schrecken und finsterner Traurigkeit erfüllen" (Bd.3, S.661). Ähnlich äussert sich auch Schiller, wenn er Pathos gleichsetzt mit dem Satz: "Das *Sinnenwesen* muß tief und heftig *leiden*" (Bd.20, S.196).

Um diesen heftigen Grad des Mitleids zu erzeugen, muss es um wichtige Dinge gehen. Sulzer schreibt: "wo es um das Leben, oder um die ganze Glückseligkeit einer Hauptperson, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenstand seiner Natur nach ganz erhaben ist", habe das Pathos statt (Bd.3, S.662), d.h. in den Stoffen des heroischen Dramas. Auch Marmontel nennt in seinem Artikel "Pathetique" ausschliesslich Beispiele des heroischen Dramas. Für Sulzer wie für Marmontel und Schiller ist das Erhabene Bestandteil des Pathos. Darin unterscheiden sie sich von jenen Autoren, welche den starken Affekt durch eine Häufung von Leiden und Schrecklichem erzeugen wollen, wie es z.B. Gerstenberg in seinem UGOLINO getan hat. Dieser hat denn auch, nach den Urteilen Herders und Lessings zu schliessen, seine Wirkung getan. Das Stück mache "im ganzen große Eindrücke", es erpresse "nicht weiche, sondern recht bittere Tränen", es erwecke "Schauer und Abscheu", bezeichnend ist auch die Beschreibung, dass sich die Empfindungen der "ganzen Natur" bemeistern, dass sie "immer von neuem und fürchterlicher durch unsere Glieder zurückfahren" (Herder, ed. Suphan, Bd.4, S.308). Wenn Herder die Erweckung dieser starken Empfindungen positiv beurteilt, so kritisiert Lessing, welcher im Grunde nur die sanftere Form des Mitleids, die Rührung, zulässt, diese heftige Empfindung: "Mein Mitleid ist mir zur Last geworden: oder vielmehr, mein Mitleid hörte auf Mitleid zu seyn, und ward zu einer gänzlich schmerzhaften Empfindung" (Lessing, Bd.17, S.246).⁴⁷ Lessing spricht hier ein Problem an, welches immer wieder auftritt: die schmerzhaft empfundene Empfindung darf nicht so weit gehen, dass sie sozusagen zur Realität wird und das Vergnügen, welches eben daraus resultiert, dass das Dargestellte nicht Realität ist, auslöscht. Schiller schreibt ganz im Sinne dieser Auffassung, es sei dem Künstler erlaubt, "die Darstellung des Leidens so weit zu treiben, als es, *ohne Nachtheil für seinen letzten Zweck*, ohne Unterdrückung der moralischen Freiheit, geschehen kann" (Bd.20, S.196).⁴⁸ Man kann in diesem Zusammenhang an die oben behandelten Regeln über die

Darstellung von Schrecklichem auf der Bühne erinnern. Es zeigt sich hier einmal mehr, dass diese Regeln nicht nur in der Dezenz der Franzosen ihren Grund haben, sondern auch in einem allgemeinen ästhetischen Grundsatz, wonach bei einem zu starken Eindruck das Vergnügen und damit die ästhetische Wirkung verloren geht.

Nachdem Schiller in seinen frühen Trauerspielen das Schreckliche wirkungsvoll eingesetzt hat, hat er sowohl in WALLENSTEIN als auch in MARIA STUART den Tod hinter der Bühne vorgehen lassen, um so seiner neuen Theorie entsprechend, den Zuschauer in der Gemütsfreiheit und damit in einem ästhetischen Zustand zu entlassen.

Ein immer wieder angeführtes Beispiel für eine zu starke und damit unästhetische Wirkung ist das Auftreten der Eumeniden im antiken Theater, welche schwangere Frauen zum Kreissen brachten. Eberhard bemerkt, dass diese Wirkung allein durch den schrecklichen Anblick und nicht durch die Fabel hervorgebracht wurde.⁴⁹ Es findet hier eine ausschliesslich stoffliche Wirkung statt, dasselbe gilt auch für die oben erwähnten Zigeuner in GÖTZ. Die Empfindlichkeit der Zuschauer war offenbar gross, wie sich einem Bericht UEBER EIN SONDERBARES BEISPIEL VON EMPFINDSAMKEIT in TEUTSCHEN MERKUR (1782) entnehmen lässt. Es handelt sich um einen Bericht über eine Theateraufführung von De Belloys Stück GABRIELLE DE VERGIE in Lyon: "Schon im dritten Act blieb kein Auge trocken. Nun nahm das Interesse immer zu; das laute Schluchzen der Zuschauer wurde nur durch den Beifall unterbrochen, den man den Talenten der Schauspieler zuklatschte." Bei der Szene, wo Gabrielle in einem Gefäss das Herz ihres Liebhabers gebracht wird, sei "ein Schrey des auffahrenden Schreckens an allen Ecken des Saals" ausgebrochen, die Frauenspersonen seien "voller Entsetzen" davongelaufen, die Logen hätten sich gelehrt.⁶⁰

Ein weitaus sanfterer Grad des Mitleids ist die Rührung. Der Ausdruck 'Rührung' wird häufig gleichbedeutend mit Mitleid verwendet, so z.B. auch von Schiller in seinem Aufsatz UEBER DIE TRAGISCHE KUNST. So will ich ihn in folgenden auch brauchen. Im Französischen wird dafür der Ausdruck 'attendrissement' gebraucht. "Rührend" will Sulzer in der besonderen Bedeutung verstanden wissen, "nach welcher es blos von dem genommen wird, was sanft eindringende und stillere Leidenschaften, Zärtlichkeit, stille Traurigkeit, sanfte Freude u.d.gl. erweket" (Bd.4, S.121). Sulzer bemerkt zugleich, dass nur wenige Menschen "Nahrung für den Geist oder für das Herz" am Pathetischen finden, aber fast alle am Rührenden. "Der Künstler, der blos zu gefallen sucht, erreicht seinen Endzwek am sichersten durch einen rührenden Stoff, weil kein anderer so durchgehenden und allgemeinen Beyfall gewinnt" (Bd.4, S.122). In dieser Feststellung von Sulzer liegt die Begründung für den Erfolg des bürgerlichen Dramas und zugleich für seine strukturellen Eigenschaften. Rührung wird durch jene Vorfälle erzielt, welche sich im Bereich des Alltäglichen bewegen, wo es meistens auch nicht um Leben oder Tod geht. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Gattungsbezeichnung 'rührende Komödie', welche die Kombination von kleinen Übeln und sanften Gemütsbewegungen anzeigt.

Nach Auffassung Garves und auch anderer Theoretiker⁵¹ geht der Geschmack des Publikums in 18. Jahrhundert eher auf sanfte Affekte, während die Alten starke Affekte liebten. "Wir wollen mehr wehmütige als starke Empfindungen sehen" (Garve,

1779, S.327). Die Gegner dieser Auffassung sprechen von einer Verweichlichung der Zuschauer durch das Theater.⁵²

5.5.4. Bewunderung

Bewunderung wird von einigen Theoretikern, so von Corneille, Gottsched, Nicolai und Mendelssohn unter die tragischen Leidenschaften gerechnet. Bewunderung ist nach Nicolai "die enthusiastische Hochachtung, welche uns durch Thaten, die so groß sind, daß sie uns bey dem ersten Anblick ungläublich scheinen, abgezwungen wird" (1757, S.19). In dieselbe Richtung geht die Beschreibung von Mendelssohn: "Eine jede Vollkommenheit, die durch ihre Größe über unsere gewöhnliche Begriffe gehet, die Erwartung übertrifft, die wir von einem gewissen Gegenstande haben, oder gar alles übersteigt, was wir uns Vollkommenes denken können, ist ein Gegenstand der Bewunderung" (Bd.1, S.458).

Diese Beschreibung zeigt, warum die Bewunderung in den Augen der Theoretiker vor allem dem heroischen Trauerspiel und dem Epos gilt. Es sind diese beiden Gattungen, die sich des Wunderbaren im Sinne des Ausserordentlichen, der überraschenden Kombinationen bedienen dürfen. In seiner Unterscheidung von drei Untergattungen der Tragödie ordnet Nicolai ganz in diesem Sinn der heroischen Tragödie die Bewunderung als dominante Wirkung zu, Mitleid und Schrecken sind Mittel, diese Bewunderung zu erwecken (1757, S.19 f.). Corneille hat in seinem NICOMEDE nach seinen eigenen Worten versucht, eine Tragödie zu machen, deren Wirkung allein Bewunderung ist.⁵³ Marmontel will Bewunderung nur als Mittel gelten lassen, Mitleid und Schrecken zu verstärken, was Nicolais dritter Untergattung, dem "vermischten Trauerspiel" entspräche (1757, S.20). "L'admiration qu'excite en nous la vertu, la grandeur d'ame, & tout ce qui porte l'empreinte de l'heroïsme, sans meme en excepter le crime, ajoûte à l'interet théâtral, mais n'y suffit pas" (1763, Bd.2, S.97). Auch L. Racine lehnt die Bewunderung als alleinige Tragödienwirkung ab, weil für ihn eine Tragödie Mitleid und Furcht erwecken muss (1808, Bd.6, S.381). Genau gleich argumentiert Lessing. Wie schon Kommerell erkannt hat, widerstreitet das Konzept der Bewunderung Lessings Konzept des Mitleids (1960, S.89), welches auf Identifikation beruht, und das heisst letztlich im bürgerlichen Drama beheimatet ist, wo es weder Ausserordentliches, noch Überraschendes gibt. Lessings Verdikt der Bewunderung scheint sich allerdings nicht durchgesetzt zu haben.⁵⁴ Ein Beispiel für das Fortleben dieser Wirkungskategorie in der Hochblüte des bürgerlichen Dramas, und also vor Schillers Schriften über das Erhabene, zeigt Plümickes Bearbeitung des Schlusses von FIESKO. Fiesko setzt Andreas Doria wieder als Herzog ein und ersticht sich mit dem Dolch, mit dem ihn Verrina erstechen wollte. Auf diese Weise fordert er die Bewunderung für seine Tugend heraus. Das Bestreben bei der Wahl historischer Stoffe, vor allem wichtige Stoffe zu berücksichtigen, geht ebenfalls in diese Richtung.

Mendelssohn nennt neben den erwähnten stofflichen Qualitäten auch die Bearbeitung des Stoffs als Ursache für die Bewunderung, wo "die Bewunderung mehr auf die Kunst der Vorstellung als auf das Vorgestellte (...) fällt" (Bd.1, S.473). Dieser Art von

Bewunderung wissen sich jene Dramatiker zu bedienen, die sich vom bürgerlichen Drama abheben, es sind vor allem die Vertreter des Ritterschauspiels, die durch das Bühnenbild und die Vorliebe für grosse Aufzüge Bewunderung hervorrufen, eine Bewunderung, welche allerdings ihren Ursprung, um mit Schiller zu sprechen, nicht im sittlichen Gefühl, sondern im sinnlichen Bereich hat. Die auf Wirkung bedachte Dramatik verzichtet nicht auf eine Wirkung, welche Sulzer als "eine der lebhaftesten Empfindungen" beschrieben hat (Bd.I, S.397).

5.6. Rezeptionslenkung

Im Laufe meiner Analysen hat es sich gezeigt, dass die Konzeption des Dramas, welche sich in den Poetiken niedergeschlagen hat, eine rhetorische ist, d.h. der Dichter verfügt wie der Redner über die Gemüter der Zuschauer. Diese Macht des Dichters wurde von Schiller im Theaterzettel der Mannheimer Aufführung des HESKO sehr klar beschrieben: "Heilig und feierlich war immer der stille der grose Augenblick in dem Schauspielhaus, wo die Herzen so vieler Hunderte, wie auf den allmächtigen Schlag einer magischen Ruthe, nach der Fantasie eines Dichters beben (...) wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe, und nach meinem Gefallen, einem Ball gleich dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann" (Bd.4, S.272).⁵⁵

Um diesen Einfluss auf die Gemüter ausüben zu können, braucht der Dichter eine ganze Reihe von rezeptionslenkenden Mitteln, auf die ich in folgenden eingehen werde.

5.6.1. Informationsvergabe

Ich habe im Laufe dieser Arbeit immer wieder darauf hingewiesen, dass die gute Information des Zuschauers eine Grundbedingung der Konzeption des aristotelischen Dramentyps ist. Damit die vom Autor beabsichtigte Wirkung ihre volle Macht entfaltet, darf der Zuschauer durch nichts abgelenkt werden, insbesondere auch nicht durch Reflexionen. Jeder Informationsmangel, jedes Nicht-Verstehen, führt aber zu solchen Reflexionen und damit zur Ablenkung. Deutlich wird dies in Schillers Behauptung, dass die Vollständigkeit der Handlung Bedingung für die Erweckung der Teilnahme sei: "Die Tragödie ist (...) Nachahmung einer *vollständigen Handlung*. (...) Mehrere als Ursache und Wirkung ineinander gegründete Begebenheiten müssen sich mit einander zweckmässig zu einem Ganzen verbinden, wenn die Wahrheit, d.i. die Uebereinstimmung eines vorgestellten Affekts, Karakters und dergleichen mit der Natur unsrer Seele, auf welche allein sich unsre Theilnahme gründet, erkannt werden soll" (Bd.20, S.165).⁶⁶

Die Regeln über die Exposition und über die Einheit des Orts sind zum grössten Teil in dieser Absicht, den Zuschauer gut zu informieren, begründet. Der Zuschauer muss immer wissen, wer spricht, soll die Person unbekannt bleiben, muss der Zuschauer das auch wissen.⁶⁷ Zur Forderung einer guten Information des Zuschauers ge-

hört auch die Forderung nach Einfachheit der Handlung: Der Zuschauer soll die Handlung übersehen können, er soll durch deren Komplexität nicht verwirrt werden.⁶⁸ Im Zusammenhang mit dem GÖTZ bemerken die Kritiker, der Zuschauer verstehe vieles nicht, Goethe hätte seinem Publikum helfen sollen.⁶⁹ Die im 18. Jahrhundert noch sehr häufigen Vorreden haben denn auch meistens die Funktion, den Zuschauer in den richtigen Gesichtspunkt zu setzen, ihm Hinweise zu geben für die richtige Rezeption.⁶⁰

Ein im Rahmen dieser Arbeit noch nicht behandelter Aspekt, der ebenfalls mit der Informationsvergabe zu tun hat, ist die Forderung nach der Konsistenz, Begrenztheit und völligen Durchsichtigkeit der Charaktere. So schreibt La Motte: "Il ne faut jamais imputer aux personnages d'une piece ni plus ni moins qu'ils ne disent. Ils n'ont point de secret pour le spectateur, et ils ne sont autre chose que l'assemblage des discours qu'on leur fait tenir. On peut bien dire qu'un personnage se contredit ou se dement, mais jamais qu'il se deguise a moins qu'il ne l'avoue lui-meme dans la piece ou que l'auteur n'ait l'art de le faire entendre par le moyen des autres personnages (...). Les hommes qu'ont voit au théâtre sont tout dévoiles et ne sont precisement que ce qu'ils paraissent" (1859, S.477). Es ist bekannt, welche Rolle der Monolog z.B. im FIESKO oder in der MARIA STUART spielt, um den Zuschauer das Spiel der Personen durchschauen zu lassen. Die Charaktere sollen, wie La Motte sagt, "soutenus" sein, d.h. sie dürfen nicht schwanken, weil sonst der Zuschauer nicht weiss, wie er sie beurteilen soll.⁶¹ In der Wirklichkeit mögen schwankende Charaktere vorkommen, für das Drama sind sie wegen ihrer Unbestimmtheit ungeeignet.

Damit der Zuschauer die einzelnen Charaktere erfasst, greifen die Dichter zum Mittel des Kontrasts. Da der zu scharfe Kontrast leicht unwahrscheinlich wirkt, rät man zur Schattierung der Charaktere. Für diese Methode gilt Lessing als Meister: "In den beyden Meisterstücken unsers größten Charakterzeichners, in Minna von Barnhelm und Nathan dem Weisen, ist auch in der That keiner der Charaktere in vollen Contrast gestellt; aber einen andern feinem Kunstgriff hat der Dichter gebraucht, wodurch er sie alle hervorhebt; diesen: daß jeder Charakter an jedem etwas anders ins Licht setzt, und daß der volle Contrast zwar nie in einem der andern Charaktere allein liegt, aber dafür in die ganze übrige Gesellschaft der Charaktere verstreut ist" (J.J. Engel, 1783, S.235).

Dieser Konzeption eines gut informierten Zuschauers entspricht in U. Ecos Terminologie die Konzeption eines geschlossenen Kunstwerks, welches dem Rezipienten keine Freiheit der Interpretation zugesteht, weil sonst das Hauptziel, die emotionale Wirkung, verloren ginge. Es entspricht dieser Konzeption, dass das Konzept der Identifikation eine wichtige Rolle spielt.

5.6.2. Sympathie

Eine der grundlegenden Voraussetzungen für die emotionale Wirkung des Dramas ist die Erzeugung von Sympathien für den Helden. Der Ausdruck 'Sympathie' erscheint auch manchmal als 'Interesse', manchmal als 'Teilnahme', bei Mendelssohn unter dem Ausdruck 'Mitleid'. Es geht mir hier nicht darum, genau zu untersuchen, welche Un-

terschiede die einzelnen Autoren machen, diese Fragestellung betrifft die zeitgenössische Psychologie. Es geht vielmehr darum, die Auswirkung dieses Konzepts der Sympathie auf die zeitgenössische Poetik zu zeigen.

In seinem Aufsatz ZUR THEORIE DER SYMPATHIELENKUNG unterscheidet M. Pfister zwei Aspekte:

- 1) die ästhetische Einstellung des Publikums, welche sich zwischen den Polen Identifikation und neutraler oder kritischer Distanz bewegt,⁶²
- 2) die emotionale Reaktion des Publikums, welche sich zwischen Sympathie und Antipathie bewegt.

Pfister postuliert nun, dass diese zwei Aspekte frei miteinander kombinierbar sind, d.h. es gibt eine distanzierte bzw. identifikatorische Sympathie und entsprechend eine distanzierte bzw. identifikatorische Antipathie.

Alle diese Fälle lassen sich in meinem Material belegen. Die distanzierte Sympathie scheint etwa jene der klassischen französischen Tragödie zu sein, denn dort besteht ja ein gewisser Abstand zwischen dem Helden und dem Zuschauer. Trotz aller Illusion soll der Zuschauer der klassischen Tragödie nie vergessen, dass er sich im Theater befindet. Die identifikatorische Sympathie ist aus der Wirkungsgeschichte des bürgerlichen Dramas zur Genüge belegt, sie kann im 18. Jahrhundert so weit gehen, dass sie in Realität umkippt und dann zu den oben angeführten Fällen spektakulären Entsetzens führt.

Eine Frage, die mit diesem Konzept der identifikatorischen bzw. distanzierten Sympathie zusammenhängt, ist die, ob beim Zuschauer dieselben Affekte erregt werden wie bei der dargestellten Person oder ob andere Affekte erregt werden.

Mendelssohn ist ein Vertreter der ersten Auffassung, er spricht in seiner Terminologie von mitleidigem Entsetzen, mitleidiger Furcht, mitleidigem Schrecken, mitleidiger Trauer (Bd. I, S.395 ff.). Seine Beispiele zeigen, dass es sich dabei um die Übernahme der Empfindungen der dargestellten Personen handelt. Er begründet dies: "Denn, da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen; so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person theilen; welches man sehr nachdrücklich *Mitleiden* nennet. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegierde, und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus *Mitleiden* entstehen?" (Bd. I, S.395). Diese identifikatorische Sympathie spielt im bürgerlichen Drama eine wichtige Rolle, wo die Personen des Stücks oft die Empfindungen des Zuschauers durch den Ausdruck ihrer eigenen Emotionen abbilden.

Marmontel sieht dagegen verschiedene Möglichkeiten der Sympathieerzeugung, wovon die identifikatorische nur eine ist. "Le sentiment qu'inspire un personnage, est quelquefois analogue a celui qu'il eprouve; quelquefois different, & quelquefois contraire: analogue, lorsque l'acteur nous penetre de son effroi, de sa douleur (...), different, lorsque de sa situation naissent des sentimens de crainte & de pitie qu'il ne ressent pas lui-m me, (...) contraire, lorsque la violence de ses transports nous cause des

sentimens de frayeur & de compassion pour un autre & contre lui-meme" (1787, Bd.9, S.197).⁶³

Distanzierte Antipathie ist sozusagen der Normalfall der Antipathie, während man sich fragen kann, wie man die identifikatorische Antipathie verstehen soll. Hier kann man das Beispiel, das der TEUTSCHE MERKUR berichtet und das an die Reaktion von Kindern im Kasperle-Theater erinnert, anführen: Bei der Aufführung von Törrings AGNES BERNAUERINN soll das Publikum gerufen haben: Werft den Vizedom hinein.⁶⁴

Seit Aristoteles sind die Theoretiker der Auffassung, dass die Sympathie für den Helden stärker sein müsse als die Antipathie für den Gegner. Auf dieser Regel beruht die Begründung für die Ablehnung des Unglücks eines ganz Unschuldigen, denn in diesem Fall wäre die Antipathie gegen den Urheber des Unglücks grösser als die Sympathie für den leidenden Helden.⁶⁵

Es stellt sich noch die Frage, wie die mehr oder weniger grosse Identifikation des Zuschauers erreicht werden kann. Schiller unterscheidet die inneren und die äusseren Bedingungen der Identifikation (Bd.20, S.160, S.162). Unter den inneren Bedingungen versteht er die moralischen und psychischen Voraussetzungen einer bestimmten Handlungsweise. Das bedeutet, dass in diesem Fall die Vorstellungen des Publikums über das, was moralisch zulässig bzw. nicht zulässig ist, sowie die Vorstellungen über psychologische Motivationen ins Spiel kommen.

Der Autor muss also auch unter dem Aspekt der Wirkung Rücksicht nehmen auf die Vorstellungen des Publikums, gegen die er bei dieser rhetorischen Konzeption des Dramas nicht verstossen kann. Die äusseren Bedingungen, zu welchen die Umstände und die kausale Verknüpfung gehören, liegen ganz in der Hand des Dichters, wenn es ihm nur gelingt, die kausale Verknüpfung einsehbar zu machen. Auf diese Weise erreicht der Dichter jene Sympathie, die bis zur Identifikation geht, der Zuschauer sieht ein, dass er in der gleichen Lage gleich handeln würde, oder wie Schiller es ausdrückt, wir müssen durch die Darstellungsweise des Dichters fähig sein, "die Person mit ihm [dem Helden] zu wechseln, unser eigenes Ich seinem Zustande augenblicklich unterzuschieben" (Bd.20, S.160). Es zeigt sich hier der im Laufe dieser Arbeit immer wieder festgestellte Zusammenhang von Wirkungsweise und kausal-logischer Konstruktion des Dramas.

5.6.3. Interesse

Der Begriff 'Interesse' wird in den Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts in verschiedener Weise gebraucht. Immer scheint aber das Interesse die Voraussetzung dafür zu sein, dass Empfindungen erregt werden: "Interessiren heisst Empfindungen erregen, Empfindungen von allen Graden von dem kleinsten bis zu dem höchsten der Leidenschaft", schreibt Chr.Reh. Schmid (1767, S.398).

Baumarchais sieht das Interesse als die Voraussetzung für die Identifikation des Zuschauers mit dem Helden an: "Qu'est-ce que l'interet? C'esr Je sentiment involontaire par lequef nous nous adaptions cet evenement, sentiment qui nous met en la place de celui qui souffre, au mijeu de sa situation" (1767, S.18).⁶⁶

Sulzer bezeichnet das Interessante als "die wichtigste Eigenschaft ästhetischer Gegenstände, weil der Künstler dadurch alle Absichten der Kunst auf einmal erreicht". Das Interessante weckt Wohlgefallen, reizt die "Begehrungskräfte", d.h. es setzt die Seele in Bewegung oder mit unseren Worten ausgedrückt, es erzeugt Affekte, und schliesslich ist es Grundlage der moralischen Wirkung, indem es die Seele für "Recht und Tugend interessirt" (Bd.2, S.692 f.).

Hatte schon Sulzer den ästhetischen Aspekt des Interesses hervorgehoben, so baut Garve in seinem Aufsatz *EINIGE GEDANKEN ÜBER DAS INTERESSIRENDE* diesen Aspekt noch aus, indem er das Interesse als eigentliche ästhetische Einstellung des Rezipienten definiert. Wenn etwas interessant ist, erregt es die Aufmerksamkeit des Rezipienten um seiner selbst willen, ohne auf einen Nutzen ausgerichtet zu sein: "Gesetzt, die Begierde, die anfangs nur auf einen entfernten Endzweck, und auf das Lesen als auf ein Mittel gerichtet war, gehe nun auf den Inhalt des Buchs selbst, wir lesen nunmehr bloß, um zu wissen, was gesagt und was folgen wird, ohne weiter an einen Gebrauch zu denken (...); die Kraft, die der natürlichen Beweglichkeit der Seele Einhalt thut, wird nicht mehr unser Entschluß, sondern der Eindruck der Gegenstände seyn. Das Buch, sagen wir alsdann, fängt an uns zu interessiren" (1779, S.257). "Also alles das interessirt uns, was uns durch den Eindruck des Wohlgefallens, den es auf uns macht, ohne unsern Vorsatz aufmerksam und nach der Fortsetzung und der Folge begierig erhält" (1779, S.259).⁶⁷

Aus dieser Beschreibung resultieren zwei wichtige Aspekte der Wirkung. Im Gegensatz zum Gebrauch des Ausdrucks 'Interesse' im 20. Jahrhundert bezeichnet der Ausdruck im 18. Jahrhundert eine primär ästhetische Wirkungskategorie. Interesse ist so dann eine Wirkung, die ohne den Willen des Rezipienten ("involontaire", "ohne unsern Vorsatz") zustande kommt und darum eine Grundlage jener rhetorischen Wirkung bildet, der sich der Rezipient nicht entziehen kann, die über emotionale Kanäle auf ihn einwirkt.

Ich unterscheide in folgenden drei Problemkreise, bei denen die Kategorie des Interesses eine wichtige Rolle spielt:

- 1) Interesse am Charakter,
- 2) Interesse am Stoff,
- 3) Interesse am Fortgang der Handlung und an der Handlungskonstellation.⁶⁸

5.6.3.1. Interesse am Charakter

Die verschiedenen Vorstellungen darüber, wie ein Charakter beschaffen sein müsse, um zu interessieren, finden sich in La Mottes *DISCOURS A L'OCCASION DE LA TRAGÉDIE DE ROMULUS* zusammengestellt: Die Charaktere interessieren "ou par la vertu parfaite et sans melange, ou par des qualites imposantes auxquelles Je prejugé attache une idee de grandeur et de vertu, ou par un assemblage de vertus et de faiblesses reconnues pour teile" (I 859, S.494 f.). In diesem Zitat sind historisch verschiedene Meinungen versammelt. Der vollkommen tugendhafte Charakter, der von Aristoteles und seinen Interpreten als ungeeignet für die Tragödie angesehen wird, wurde besonders in

17. Jahrhundert häufig als Gegenstand der Tragödie gewählt. Ich habe oben (S.88 ff.) gezeigt, warum der tugendhafte Charakter in gewisser Beziehung das Ideal eines Tragödienhelden abgibt. Weil er tugendhaft ist, hat er auch die moralisch positiven Werte und folglich die Sympathie des Zuschauers auf seiner Seite.⁶⁹ So schreibt J.J. Engel: "Um ein höheres, wärmeres Interesse zu bewirken, <muß> sich überall, (...) größere Güte der Sache mit größerer Güte der Charaktere verbinden" (1783, S.238). Auch Garve betont, dass der tugendhafte Mensch am meisten interessiere: Wir sehen "daß wir den Mann, an dessen Begebenheiten wir Theil nehmen sollen, lieben oder achten müssen, und daß sich diese Liebe oder Achtung auf irgend eine in seinem Charakter hervorleuchtende Tugend gründet; (...) wir sehen, daß nicht die Begebenheit interessirt, sondern der Charakter, und zwar gewisse Vollkommenheiten des Charakters, die durch die Begebenheit so zu sagen aufgefodert und in volle Wirksamkeit gesetzt worden <sind>" (1779, S.373). Der Darstellung der Vollkommenheit eines Charakters wird eine Grenze gesetzt durch die Forderung nach wahrscheinlicher Darstellung. Hält der Zuschauer den dargestellten Charakter für unwahrscheinlich, kann die damit beabsichtigte Wirkung nicht erreicht werden. Welche Arten von Vollkommenheiten möglich sind, hängt von den Vorstellungen des Zuschauers ab, welche ihrerseits wohl nicht ganz unabhängig sind von den durch die Literatur geprägten Vorstellungen. Man könnte diese Art des Interesses als ein moralisches bezeichnen, weil der Held durch seine moralischen Qualitäten interessiert.

Die zweite Art des Interesses, welche La Motte nennt, beruht auf der Ausserordentlichkeit des Helden, wie ihn die heroische Tragödie darstellt. La Motte nennt als Beispiel seinen Romulus, der Kühnheit und Fanatismus verbinde. Im deutschen Sprachbereich könnte man vor allem an das Affekt-Drama des Sturm und Drang denken, wo die ausserordentlichen Helden eine wichtige Rolle spielen. Diese Art des Interesses hat einen ausgeprägt quantitativen Aspekt.

Der dritte Fall, den La Motte anführt, ist der mittlere Charakter nach Aristoteles, welcher im 18. Jahrhundert am meisten Erfolg hat, er entspricht der Wirkungstheorie des bürgerlichen Dramas, wie bereits aus La Mottes Begründung hervorgeht: "On admire moins, mais on est plus touche. Les malheurs de nos proches ont plus de droit a notre compassion que ceux des etrangers" (1859, S.497). Hier wird das Interesse durch die Gleichheit mit dem Zuschauer erreicht, d.h. sein Vorstellungsvermögen wird nicht übertroffen, sondern bestätigt. Das Interesse beruht hier auf einem direkten Bezug von Dargestelltem und Zuschauer.

Bauen die meisten Dichter auf dieses Interesse an den Charakteren, so verzichtet Schiller bei Wallenstein darauf. Wallenstein, schreibt er an Humboldt, sei ein Charakter, "der nur im Ganzen aber nie im Einzelnen interessieren kann". Dies begründet er mit folgenden Eigenschaften: "Er hat nichts Edles, er erscheint in keinem einzelnen LebensAkt groß, er hat wenig Würde und dergleichen" (Bd.28, S.204).⁷⁰ Hatte Schiller zur Zeit der Arbeit am WALLENSTEIN noch einige Mühe mit diesem das Interesse nicht herausfordernden Charakter, so kommt er bei der Arbeit an MARIA STUART zum Schluss, das Interesse am Charakter dürfe nicht ausschlaggebend sein. Er schreibt an Körner: "Es ist mir ein großer Trost von Dir zu hören, daß der Mangel an demjenigen

Interesse welches der Held oder die Heldin einflößen, der Maria Stuart bei Dir nicht geschadet hat. Du sagst ganz recht, daß die Hauptpersonen das Herz nicht anziehen, und ich kann nicht läugnen, daß dieß der Punkt war, wo ich beim Wallenstein mit Dir dissentierte: denn in Deinem Urtheil über den letztern glaubte ich noch etwas zu sehr stoffartiges zu bemerken, weil Du mir auf dem Max Piccolomini eine zu großes Gewicht legtest, ja voraussetzttest, daß er in den *Piccolomini* die Hauptperson vorstellen sollte, und den Wallenstein verdunkle. Nach meiner Ueberzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein, insofern sie sich auf ihn allein bezieht oder allein von ihm ausgeht. (...) Freilich macht man schon längst andere Forderungen an den tragischen Dichter, und uns allen ist es schwer unsre Neigung und Abneigung bei Beurtheilung eines Kunstwerks aus dem Spiel zu lassen" (Bd.30, S.172).

Je ästhetischer Schillers Konzeption des Dramas wird, je mehr er das Interesse am Stoff auf das Interesse an der Form verlagert, um so mehr muss er auf ein allzu einfaches moralisches Interesse verzichten. Dieses Interesse ist allerdings viel einfacher zu erreichen, wie das Beispiel von Körner zeigt, als das rein ästhetische Interesse, das nicht mehr auf Sympathie und Antipathie beruht.

5.6.3.2. Das stoffliche Interesse

Es ist eine Konsequenz von Schillers ästhetischer Konzeption des Dramas, dass er in dem erwähnten Brief an Körner schreibt, es wäre "der wahren Tragödie vielleicht gemäßer (...), wenn man die Gelegenheit vermiede, eine stoffartige Wirkung zu thun" (Bd.30, S.173).⁷¹ Allerdings musste auch Schiller erkennen, dass das Publikum noch weit entfernt war, auf das stoffliche Interesse zu verzichten, es finde "an einer reinen Handlung ohne Interesse für den Helden <kein> freies Gefallen". Diese Tatsache, diese Rücksicht auf das Publikum, schränkt "den dramatischen Schriftsteller in der Wahl der Stoffe ein; denn die reinsten Stoffe in Absicht auf die Kunst werden dadurch ausgeschlossen, und sehr selten läßt sich eine reine und schöne Form mit dem affectionirten Interesse des Stoffes vereinigen" (Bd.31, S.61).

Dieser Einsicht trug Schiller in der *JUNGFRAU VON ORLEANS* und in *WILHEM TELL* Rechnung,⁷² indem beide Dramen auf eine stoffartige Wirkung nicht verzichten. Als er in der *BRAUT VON MESSINA* nach der reinen Tragödienform strebte, wurde das Stück ein Misserfolg und bestätigte Schillers frühere Einsicht, dass selbst ästhetisch vollkommene Werke "nur durch den Inhalt Effekt" machen (Bd.20, S.392).

Schiller bezieht hier eine deutliche Gegenposition zur Poetik der Aufklärung, die das Verhältnis von stofflichem Interesse und ästhetischem Interesse gerade umgekehrt sieht. Nach Marmontel muss der "interet de l'art" vom "interet de la chose" unterstützt werden, was natürlich Auswirkungen auf die Stoffwahl hat: "Le poete aura donc soin de choisir des sujets qui, par leur agrement ou leur utilite, soient digne d'exercer son genie" (1787, Bd.8, S.216).

Das Prinzip der stofflichen Wirkung macht sich nicht nur das Trivialdrama zunutze, auch die Poetik der heroischen Tragödie begründet das Interesse mit der Wichtigkeit

des Stoffes. Die stoffartige Wirkung wird im historischen Drama und im sogenannten Ritterdrama von dominanter Bedeutung. Diese Dramen sind häufig von fragwürdigem künstlerischem Wert, aber das stoffliche Interesse garantierte den Erfolg. Zum stofflichen Interesse kann man im weiteren Sinn auch die Leidenschaften rechnen. Da das Interesse eine emotionale Komponente hat, interessieren jene Begebenheiten wenig, die eher den Verstand als das Herz betreffen. So stellen seit Lessing alle Kritiker immer wieder fest, dass politische Handlungen nicht interessieren, dies war auch die Sorge Schillers mit dem Wallenstein-Stoff. Brandes zählt zu den nicht mehr interessanten Leidenschaften: "Alle Handlungen, die zum Besten des Menschengeschlechts, zum Besten einer moralischen Person geschehen", sie bringen "keine starke Wirkung mehr hervor" (1801, S.297). Am meisten von allen Leidenschaften interessiert die Liebe, und deshalb verzichtet offenbar kaum ein Dichter auf die Darstellung von Liebesszenen (vgl. Brandes, 1801, S.298). Schiller hat in seinen klassischen Dramen in dieser Beziehung immer Rücksicht auf sein Publikum genommen, wenn er auch die Liebesszenen als Nebenhandlung gestaltet hat.

Das stoffliche Interesse ist der Ort, wo das Kunstwerk mit den Vorstellungen des Rezipienten über die Welt und über das, was ihm die Kunst zu bieten habe, zusammenhängt. Je spezieller und bestimmter das stoffliche Interesse ist, umso schneller veraltet der Stoff auch.⁷³ Umgekehrt scheint das Interesse an Liebesbeziehungen die Jahrhunderte zu überdauern.

5.6.3.3. Interesse am Fortgang der Handlung

Offenbar im Gefolge der Poetik des 19. Jahrhunderts haben wir die Tendenz, die Spannung als die alleinige Wirkung des Dramas zu betrachten, ja Spannung und Dramatik werden häufig gleichgesetzt. Im 17. und 18. Jahrhundert ist der Begriff der Spannung nur ein Hilfsbegriff, niemals ist Erzeugung der Spannung der Endzweck des Dramas. Sulzer braucht den Ausdruck im Zusammenhang mit der Aufmerksamkeit, diese muss gespannt werden, damit der Zuschauer bei der Rezeption gewissermassen nicht auf Abwege gerät: "Es muß (...) ein solches Interesse zum Grunde liegen, das die Aufmerksamkeit beständig in der gehörigen Spannung unterhalte, und der Zuschauer nur mit einem einzigen Gegenstand, der ihn ganz beschäftigt, zu thun habe" (Bd.4, S.562). Ganz ähnlich formuliert Marmontel, Schrecken und Mitleid seien die einzigen Leidenschaften, welche die Tragödie erwecken müsse, weil sie den Vorteil haben "de suivre Je progres des evenemens, de croire a mesure que Je peril augmente, & de tenir l'ame suspendu, jusqu'au moment ou tous les fils de l'intrigue sont denoues" (1763, Bd.2, S.98). Die Spannung ist in dieser Konzeption Voraussetzung für jene Art der Einwirkung auf den Zuschauer, welche im Laufe des Dramas wächst, und am Ende ihre grösste Kraft entfaltet. Das Interesse am Fortgang der Handlung ist auf etwas Zukünftige geichtet. So schreibt etwa Sulzer, die Personen einer Tragödie "müssen etwas unternehmen, etwas, das sie wünschen, zu erhalten suchen, oder etwas, das sie fürchten, zu hintertreiben. Denn dadurch werden (...) die Zuschauer (...) in Aufmerksamkeit und Erwartung gesetzt" (Bd.4, S.562). Auch Garve betont, "daß das Interessierende in

den Begebenheiten immer etwas künftiges ist: eine Gefahr, die uns nahe kömmt, eine Freude, die wir erwarten" (1779, S.315). Impliziert ist in allen diesen Beschreibungen, dass das Interesse auf *einen* Gegenstand gerichtet sein muss, d.h. dieses Interesse am Gang der Handlung ist aufs engste mit der Idee der Einheit der Handlung verknüpft, die ja La Motte durch die Einheit des Interesses ersetzen wollte. Die Konzentration des Interesses auf einen Gegenstand erlaubt allein, die Einwirkung auf den Zuschauer zu kontrollieren, das Interesse im Laufe des Stückes wachsen zu lassen, um es am Ende seinem Höhepunkt zuzuführen.

Marmontel ist, so weit ich sehe, der einzige, der sich Gedanken gemacht hat über ein Phänomen, welches den Literaturwissenschaftlern aus der praktischen Erfahrung wohl bekannt ist, welches aber theoretisch nicht beschrieben ist, nämlich die Eigenheit literarischer Texte, das Interesse aufrechtzuerhalten, auch wenn der Zuschauer den Text bereits kennt: "quelque prevenu qu'on soit de la maniere dont se terminera la piece, il faut que la marche de l'action en ecarte la reminiscence, au point que l'impression de ce qu'on voit ne permette pas de reflechir a ce qu'on sait: telle est la force de l'illusion. C'est par-la que les spectateurs pleurent vingt fois a la meme tragedie" (Bd.6, S.422).

Die zitierten Beschreibungen des Interesses am Gang der Handlung zeigen, dass dieses mit vielen Gefühlen wie Hoffnung, Furcht, Mitleid verbunden ist, das bedeutet zugleich, dass der Zuschauer ein Ziel sehen muss, wohin die Handlung verlaufen könnte, dieses wird meistens mit den Absichten der Personen gegeben, es kann aber auch durch literarische Schemata vorgegeben sein. Die Definition der Spannung als partielle Informiertheit, wie sie P. Pütz und M. Pfister geben, ist durchaus zutreffend, reicht aber für die Beschreibung nicht aus. Die auf Ecos 'Möglicher-Welten-Theorie' basierende Beschreibung von K. Elam scheint mir adäquater zu sein. Elam postuliert, dass der Zuschauer sogenannte 'subworlds' entwirft, d.h. er stellt sich einen gewissen Verlauf der Handlung vor. Diese subworlds sind verantwortlich sowohl für den Effekt der Überraschung, wenn die Projektion falsch war, wie auch für den der Spannung, wenn die Frage entsteht, ob die eine oder die andere Lösung eintritt. Diese Konzeption hat den Vorteil, dass die scheinbar gegensätzlichen Effekte der Überraschung und der Spannung unter einem Oberbegriff erfasst werden können: das Interesse am Gang der Handlung wird dadurch aufrechterhalten, dass der Zuschauer veranlasst wird, subworlds zu konstruieren. Dass dem Zuschauer die Möglichkeit zur Bildung von subworlds gegeben wird, sieht Sulzer geradezu als eine Bedingung der Handlungskonstruktion an: "Die Handlung muß von Zeit zu Zeit ihre Ruhepunkte haben, auf denen man etwas still stehen kann, um alles vergangene zu übersehen, und neue Erwartungen des folgenden zu bilden" (Bd.1, S.709).

Mit Hilfe dieser Theorie kann man die intellektuelle und emotionale Beschäftigung des Zuschauers mit dem Gang der Handlung, wie sie von den Poetiken des 18. Jahrhunderts postuliert wird, adäquat beschreiben. Die mir sonst bekannten Konzeptionen der Spannung nehmen meistens ein zu einfaches Interesse nach dem Schema 'Werden sie einander bekommen oder nicht?' an, während die Rezeptionsvorgänge offensichtlich viel komplexer sind.⁷⁵

Nicht dass die Handlung im Drama auf die Zukunft gerichtet ist, das ist eine Eigenschaft jeder Handlung, sondern dass sie den Zuschauer ganz vereinnahmt, dass sie ihn, wie Schiller schreibt, in eine "affektvolle unruhige Erwartung" setzt (Bd.29, S.176), dass sie sowohl seine intellektuellen wie emotionalen Kräfte ganz beansprucht, das macht in den Augen des 18. Jahrhunderts die Eigenheit des Dramatischen aus. So zeigt sich auch aus dieser Perspektive, warum die Konstruktionsprinzipien der Einheit der Handlung, der Vollständigkeit und des stetigen Fortschreitens in dieser Dramenkonzeption so wichtig sind. Sie sind die Voraussetzung für das, was Schiller gegenüber Goethe die "pathetische Gewalt" nennt (Goethe/Schiller, Bd.I, S.446).

5.6.4. Überraschung

Obwohl sich die Überraschung meist auf den Gang der Handlung bezieht, ist sie doch ein allgemeines Phänomen, das einen eigenen Abschnitt verdient. U. Eco hat in seiner Beschreibung der ästhetischen Funktion darauf aufmerksam gemacht, dass die spezifischen Eigenschaften einer ästhetischen Botschaft jene sind, die Aristoteles der tragischen Intrige zuschreibt: "Die Intrige muß etwas geschehen lassen, was uns überrascht, etwas, was über unsere Erwartung hinausgeht und folglich *para tim d6xan* (der gewöhnlichen Meinung entgegengesetzt) ist. Aber damit dieses Ereignis akzeptiert wird (...) muß es, während es unglaublich erscheint, gewissen Bedingungen der Glaubwürdigkeit gehorchen; es muß eine gewisse Wahrscheinlichkeit haben, es muß *kata tñ eikos* sein" (1972, S.146; vgl. Aristoteles, Kap. 9).⁷⁶ Ganz in diesem Sinn führt Sulzer das ästhetische Vergnügen auf die Spannung zwischen Überraschung und Wahrscheinlichkeit zurück: "Je mehr die Sachen gegen die Erwartung der Zuschauer laufen, dabey aber in völliger Wahrscheinlichkeit sind, je größer wird ihr Vergnügen dabey seyn" (Bd.1, S.709). Die Theoretiker meines Zeitraums haben erkannt, was die auf der Semiotik beruhende Ästhetik wissenschaftlich zu beschreiben versucht: Die Eigenschaft der ästhetischen Botschaft, eine nicht redundante, sondern eine höchst informative Botschaft zu sein, beruht gerade auf dem Effekt der Überraschung, der durch die nicht vorhersehbare oder wie die Zeitgenossen sagen, wunderbare Verknüpfung der Ereignisse zustandekommt, denn die Zuschauer erwarten immer etwas "au contraire de leurs prejuges", wie Hedelin schreibt. In der Terminologie der Möglichen-Welten-Theorie ausgedrückt, kann man sagen, dass die vom Zuschauer gemachten Entwürfe nicht eintreffen, dass die Dinge einen von den Alltagserfahrungen verschiedenen Verlauf nehmen, d.h., dass die Fabel die Schemata der Alltagswelt, eventuell auch die literarischen Schemata ausser Kraft setzt. Hedelin beschreibt genau dieses Phänomen, wenn er einen Unterschied macht zwischen "preparer un evenement" und "prevenir un evenement". Wenn der Dichter alle Ereignisse gut vorbereiten muss, so darf er doch auf keinen Fall den Zuschauer die weiteren Ereignisse voraussehen lassen, denn dies würde die ganze Wirkung zerstören.⁷⁷

Die Überraschung dient nach Aristoteles dazu, Schrecken und Mitleid zu erzeugen: "Beyde Leidenschaften entstehen vornehmlich durch eine unerwartete Verknüpfung der Begebenheiten: weil dieselbe mehr wunderbares enthält, als die Zufälle, die von dem

Glücke, oder von einem Ungefähr abhängen" (1753, S.21). Während Dacier diese Auffassung diskussionslos übernimmt (1692, S.148), differenziert Curtius: "Die Verknüpfung der Begebenheiten muß unerwartet seyn, weil sie sonst kein Schrecken wirket, als welches nur durch einen unvermutheten Erfolg entsteht", und fügt bei: "Ich weiß aber nicht, ob das Unerwartete auch zur Err_egung des Mitleidens nothwendig erfordert werde, denn ob es zwar durch plötzliche Zufälle gleichfalls gewirket wird, so kann es doch auch durch langsam auf einander folgende Begebenheiten entstehen" (1753, S.157).

Diese Auffassung in bezug auf das Mitleid wird in der Folge bekanntlich von Diderot und von Lessing vertreten, der in seiner HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE eine Übersetzung der entsprechenden Passagen von Diderot gibt: "Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dünkte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verrathen würde, und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge" (Lessing, Bd.9, S.387).

Da weder Diderot noch Lessing diese poetologische Forderung realisiert haben, ist es schwierig festzustellen, ob deren Realisierung überhaupt möglich ist. Festzuhalten bleibt, dass diese Konzeption das Interesse am Fortgang der Handlung, welches z.B. auch von Schiller als Hauptprinzip des Dramas angesehen wird (Goethe/Schiller, Bd.1, S.324), verdrängt, und an dessen Stelle das Interesse an der mitleidswürdigen Handlung setzt. Lessing begründet den Verzicht auf die Überraschung damit, dass "unser Antheil (...) um so lebhafter und stärker seyn <wird>, je länger und zuverlässiger wir es [das Ende] vorausgesehen haben" (Bd.9, S.386).⁷⁸ Marmontel unterscheidet zwischen glücklichem und unglücklichem Ende. Das glückliche Ende darf man nicht voraussehen, weil sonst Furcht und Mitleid verschwinden, das unglückliche kann man jedoch voraussehen (Bd.10, S.40 f.). Im allgemeinen geschieht diese Ankündigung des Endes auf unbestimmte Weise durch Träume und Ahnungen.

Die Wirkung der Überraschung wird rehabilitiert in jenen Untergattungen des Dramas, welche sich des Wunderbaren bedienen. Es sind hier als die bekanntesten Schillers JUNGFRAU VON ORLEANS und Kleists Dramen zu nennen. Wenn Schiller durch die Prophezeiungen den Verlauf des Stücks ankündigt, so lebt doch gerade dieses Stück von den Überraschungen. Der Zuschauer kann weder die Aufnahme Johannas am Hof, noch ihre Reaktion gegenüber Lionel, noch die Verstossung in Reims voraussehen. Hier wird das Interesse auf das Wie der Handlung gelenkt, wobei gerade hier das Wunderbare ins Spiel kommt und zwar ein Wunderbares, das nicht mehr durch eine eigenartige Verknüpfung der Begebenheiten zustande kommt, sondern durch die Einwirkung nicht rationaler Kräfte. Kleist hat sowohl dieses Wunderbare wie jenes, das aus der seltsamen Verknüpfung resultiert, in seinen Dramen ausgenützt. So wurde die Überraschung als ästhetische Wirkungskategorie in einer Epoche, wo man die Literatur von den praktischen Funktionen befreite, wieder in ihr Recht eingesetzt, während das bürgerliche Drama ja zu einer Bestätigung der Vorstellungen des Zuschauers und damit zum Verzicht auf jede Art des Wunderbaren und seiner Wirkungen tendierte.

III. ANGRIFFE AUF DIE NORMEN DES ARISTOTELISCHEN DRAMAS

1 SHAKESPEARE-REZEPTION

Der einflussreichste Angriff auf die Normen des Dramas ging im 18. Jahrhundert von der Shakespeare-Rezeption aus. Die Auseinandersetzung mit Shakespeare ist in einer Darstellung der dramatischen Normen des 18. Jahrhunderts nicht zu umgehen.¹

1.1. Forschungslage / Forschungsprobleme

Trotz der unbestrittenen Rolle, die Shakespeare für die Veränderung der dramatischen Normen im 18. Jahrhundert gespielt hat, liegt die systematische Untersuchung seiner Rezeption, von einigen Detailuntersuchungen abgesehen, im argen.² Dies kommt z.T. daher, dass man immer wieder dieselben relativ wenigen Quellentexte analysiert, statt einmal möglichst systematisch und vollständig die unzähligen Abhandlungen und Erwähnungen Shakespeares zu untersuchen, und zwar im Hinblick auf ihre Repräsentativität und nicht im Hinblick auf ihre Originalität.³ In der Tat geht die Erforschung der Shakespeare-Rezeption zum grossen Teil immer noch nur von der Originalität aus, statt festzustellen, welche Elemente des Shakespeareschen Dramas sich durchsetzten, bzw. welche keine Konkretisation erlebten. Die bisherige Erforschung der Shakespeare-Rezeption ging meistens von ontologischen statt von poetologischen Gesichtspunkten aus.⁴ Praktisch nicht untersucht sind sodann die Shakespeare-Bearbeitungen des 18. Jahrhunderts. Diese müssten in Zusammenhang mit den zeitgenössischen Normen gesehen werden. Unter diesem Gesichtspunkt ist es sicher kein Zufall, dass sowohl in Frankreich wie in Deutschland als erstes Drama der als historisches Drama rezipierbare Juuus CÄSAR übersetzt wurde.⁶ Es ist ebenso aufschlussreich, dass die beiden zu den erfolgreichsten Dramen Shakespeares in Deutschland gehörenden Tragödien ROMEO UND JULIA⁶ und ÜTHELLO als bürgerliche Dramen und Leidenschaftstragödien rezipiert wurden. Eine solche Untersuchung müsste sich auch damit befassen, welche Szenen bei den Bearbeitungen ausgelassen, umgestellt oder abgeändert wurden. Es wäre die ganze Argumentationstradition um Shakespeares Schönheiten und Fehler - auffällig ist z.B., wie früh Hamlets berühmter Monolog als Beispiel einer schönen Passage zitiert wird - aufzuarbeiten.

Ich kann im Rahmen dieser Arbeit keinen historischen Abriss über die Entwicklung des Interesses an Shakespeare geben. Es wäre hier insbesondere die Shakespeare-Rezeption durch Voltaire darzustellen, welche im literarischen Publikum offenbar nicht nur durch Lessings HAMBURGSCHE DRAMATURGIE sehr bekannt war. Viele Argumente der Shakespeare-Kritik stammen aus der englischen Literatur über Shakespeare (Home, Pope, Lennox, Dodd, Johnson),⁷ weshalb auch der Abdruck dieser Dokumente in Anthologien der Shakespeare-Rezeption nötig wäre. Es ist klar, dass im Rahmen meiner Arbeit eine solche Untersuchung nicht zu leisten ist. Ich muss mich in der Folge auf

die Darstellung der Übernahme poetologischer Verfahren und thematischer Elemente beschränken, welche eine Verschiebung dramatischer Normen zur Folge hatten. Neben der Konzeption eines bürgerlichen Trauerspiels stellt die Shakespeare-Rezeption und Konkretisation wohl den stärksten Angriff auf die dramatischen Normen des 18. Jahrhunderts dar. Während die Innovationen des bürgerlichen Trauerspiels vor allem thematischer Natur sind, greift das shakespeareisierende Drama viel grundlegendere Normen des Dramas an bis hin zur Gattungsunterscheidung von Tragödie und Komödie.

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, ist zum vornherein festzuhalten, dass das shakespeareisierende Drama sich nie auf Kosten anderer Untergattungen durchsetzte, dass es immer als eine unter anderen Möglichkeiten bestand. Die im allgemeinen aufgestellte Linie: Lessing, Herder, Sturm und Drang entspricht, wie schon 1785 ein Kritiker feststellte, nicht unbedingt der Realität: "Auch ist durch Lessings Anpreisungen (in den Literaturbriefen und in der Dramaturgie) nicht der *gegenwärtige* Enthusiasmus für Shakespeare in Deutschland erzeugt worden, wie es der Verfasser⁸ vorstellt. Die Kunstrichter hatten diesen Dichter schon oft zum Muster aufgestellt, und Wieland ihn schon übersetzt, ohne daß es auf Schriftsteller und Publikum einen sonderlichen Einfluß hatte. Aber Eschenburgs neue Uebersetzung, Göthens Schauspiel und Schröders Unternehmen, sogar Shakespeares Stücke aufzuführen, bewirkten Shakespeares Bewunderung und Nachahmung" (ALZ, Bd.4, 1785, S.79). Eine solche Bemerkung zeigt, wie komplex die Verhältnisse sind. Es mussten offensichtlich mehrere Bedingungen erfüllt sein, um eine breitere Rezeption von Shakespeares Werk und seinen Verfahren zu erzeugen. Mir kommt es im folgenden darauf an, zu zeigen, welche Elemente durch die Shakespeare-Rezeption in die Gattung Drama eingeführt wurden.

Betrachtet man die Shakespeare-Rezeption vom Standpunkt der literarischen Evolution aus, so hat man den interessanten Fall vor sich, dass durch die Rezeption von Shakespeares Werken Elemente einer älteren Tradition wieder in den literarischen Normenbestand aufgenommen wurden, ein von den Russischen Formalisten und den Polnischen Strukturalisten immer wieder beobachtetes Phänomen literarischer Evolution.

1.2. Regelverstöße⁹

Nach allgemein verbreiteter Auffassung des 18. Jahrhunderts hat Shakespeare weder die griechischen Dramen noch Aristoteles gekannt, deshalb konnte er die Regel von den drei Einheiten nicht kennen, ebenso wenig wie die spanischen Dichter sie kannten, mit denen er manchmal verglichen wird.¹⁰ Shakespeare vertritt so zusammen mit dem spanischen Drama eine nicht-aristotelische Konzeption des Dramas. Das deutsche Barockdrama, das ebenfalls in diese Tradition gehört und in Schlegels berühmter VERGLEICHUNG SHAKESPEARES UND ANDREAS GRYPHS (Bd.3, S.27-64) noch eine Rolle spielt, verschwindet später aus der literarischen Diskussion, es gehört offensichtlich nicht mehr zum literarischen Bewusstsein. Die allgemeine Auffassung über das Verhältnis Shakespeares zu den Regeln ist in der folgenden Beschreibung Wielands repräsentiert: "In Absicht der Einrichtung seiner Stücke muß man bekennen, daß er

alle Regien des Aristoteles übertritt. Man könnte sie füglicher dramatisch vorgestellte Heldengedichte als Tragödien nennen. Sie sind fast alle mit Episoden angefüllt, keine von den drey Einheiten ist beobachtet, der Schauplatz verändert sich fast mit jeder Scene und die Handlung dauert in manchen viele Jahre." ¹¹ Shakespeare wird so zum Repräsentanten der sogenannten regellosen Dramen. Man kann die ganze Diskussion um regelmässige und unregelmässige Dramen nicht erfassen, wenn man, wie es die literaturwissenschaftliche Forschung fast immer tut, die Partei der Neuerer ergreift und die Regeln als Äusserlichkeiten abtut.¹² Es gilt hier vielmehr nochmals zu betonen, dass die Regeln für Theoretiker, Dichter und Publikum wesentlich zur Gattung gehörten. Was die Kritiker an Shakespeare irritierte, war der Widerspruch zwischen Unregelmässigkeit und Wirkung, denn selbst die strengsten Anhänger eines regelmässigen Dramas erkannten Shakespeares Schönheiten. Immer ist es den Theoretikern auch klar, dass man durch Missachtung der Regeln Schönheiten erzielen kann, dass man aber andere dabei verliert.¹³ In seiner Rezension des GÖTZ VON BERLICHINGEN schreibt Wieland: "Vermuthlich wird die Zeit wohl kommen, da er, durch tiefere Betrachtungen über die Natur der menschlichen Seele, auf die Ueberzeugung geleitet werden wird, das Aristoteles am Ende doch recht habe, daß seine Regeln sich vielmehr auf *Gesetze der Natur*, als auf Willkühr, Convenienz und Beyspiele gründen" (Braun/G, Bd.I, S.38).¹⁴

Sowohl die Anhänger wie die Gegner des Aristoteles berufen sich für ihre ästhetische Auffassung auf die Natur. Die Kritiker sind sich darin einig, dass Shakespeares Dramen jedoch noch schöner wären, wenn sie die Regeln beachteten, oder anders formuliert: Shakespeare ist nicht darum schön, *weil*, sondern *obwohl* er die Regeln missachtet hat.¹⁵ Nichts zeigt im Grunde deutlicher die Funktion der Regeln und deren Wirksamkeit als die Erklärung, Shakespeare habe keine Tragödien schreiben wollen. Dadurch wird die Gültigkeit der Regeln anerkannt, Shakespeare musste sie aber nicht befolgen, weil er nicht die Absicht hatte, Tragödien zu schreiben. Wie ich oben schon zeigte, deo.tflDie...Regel von den drei Einheiten der Illusionserzeugung und damit der Erzeugung tragischer Leidenschaften beim Zuschauer. Im Augenblick, wo man Shakespeares Stücke nicht mehr aus dem "Gesichtspunkt der Tragödie" betrachtet, wie Gerstenberg schreibt,¹⁶ fällt auch der Gesichtspunkt der Regelmässigkeit und der Einheit dahin, an deren Stelle setzt Gerstenberg die Mannigfaltigkeit (Bd.3, S.256). Man muss in diesem Zusammenhang bedenken, dass Goethe seinem GÖTZ zunächst den Untertitel "Die Geschichte ... dramatisiert" gab, in der gedruckten Fassung den Titel "ein Schauspiel", wodurch er sich ebenfalls der Beurteilung unter dem Gesichtspunkt der Tragödie entzog. Diese Beispiele zeigen, dass die Dramen Shakespeares und das sogenannte shakespeareisierende Drama keineswegs das Gattungssystem ausser Kraft setzten, sondern dass dieses Gattungssystem um eine neue Gattung erweitert wurde, die Gerstenberg "lebendige Bilder der sittlichen Natur", "Charakterstücke" nennt.¹⁷

Schiller führt in seiner Rezension von Goethes EGMONT diese dritte Gattung ebenfalls auf Shakespeare zurück. Die ersten zwei Gattungen der Tragödie werden von Handlungen und von Leidenschaften bestimmt.¹⁸ "Ist endlich der Charakter sein vorzüglicheres Augenmerk, so ist er in der Wahl und Verknüpfung der Begebenheiten noch viel weniger gebunden, und die ausführliche Darstellung des *ganzen* Menschen

verbietet ihm sogar, Einer Leidenschaft zu viel Raum zu geben. (...) Erst in neuem Zeiten, und in diesen erst seit Shakespeare, wurde die Tragödie mit der dritten Gattung bereichert; er war der erste, der in seinem Macbeth, Richard III. u.s.w. ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne brachte, und in Deutschland gab uns der Verfasser des Götz von Berlichingen das erste Muster in dieser Gattung. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, wie viel oder wie wenig sich diese neue Gattung mit dem letzten Zwecke der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, verträgt" (Bd.22, S.200).¹⁹ Die Darstellung des ganzen Menschenlebens impliziert, dass alles dargestellt wird, dass es sozusagen keine verdeckte Handlung gibt. "Das Wesentliche dieser Schauspiele ist, den ganzen Lebenslauf einer in der Geschichte merkwürdigen Person auf die Bühne zu bringen, und bis auf den Tod hinauszuführen. Alle Begebenheiten kommen mit vor, welche ungefähr ein sorgfältiger Geschichtschreiber aufbewahrt hat, sie mögen nun an einem Orte der Welt, an welchem es wolle, sie mögen sich, zu was immer für einer Zeit auch, ereignet haben" (Sonnenfels, 1768, S.220).

Die Konstruktion von Shakespeares Fabeln zeichnet sich noch durch andere Unregelmässigkeiten aus als nur durch Verstösse gegen die drei Einheiten. In einer Verteidigung Shakespeares in seinem AGATHON hat Wieland diese zusammengestellt: schlecht vorbereitete Begebenheiten, unmotiviertes Auf- und Abtreten von Personen, kleine Ursache - grosse Wirkung, zu grosse Verwicklung, die nicht nach den Regeln der Kunst aufgelöst wird.²⁰ Interessant ist die Verteidigung dieser Verfahren durch Wieland: Shakespeare habe "die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein ließen sie zu verschönern", seine Stücke seien eben darin "natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens" (Bd.1, S.761). Wir haben hier jene Gegenüberstellung von Idealismus und Realismus,²¹ welche immer wieder eine Rolle spielt in der literarischen Diskussion. Es ist auffällig, dass auch immer wieder dieselben Verfahren als realistisch interpretiert werden: der Verzicht auf eine strenge Konstruktion, das Einwirken des Zufälligen, die Vermischung von Hohem und Niedrigem, Komischem und Tragischem.

1.3. Die Kunst der Charakterisierung

Zu den unbestrittenen Schönheiten Shakespeares gehört seine Charakterisierungskunst. Shakespeare stellt nach Auffassung der Kritiker ganze Menschen und Menschenleben dar, er gilt als Menschenkenner.²² Dies ist eben der Realismus in Shakespeares Stücken. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung in einem Aufsatz in THEATER-JOURNAL: "Der Leser muß in der Zusammensetzung von *Shakspear's* Charakteren etwas bemerken, das sie sehr wesentlich von denen unterscheidet, die andre Verfasser entworfen haben. Freylich müssen in jedem Schauspiel die Charaktere gruppirt werden, aber in den Gruppen anderer Dichter sind die Theile, die nicht gesehen werden, wirklich nicht vorhanden. Aber in *Shakspears* Figuren ist eine gewisse Rundung und Vollständigkeit, die da macht, daß sie für sich eben so viel Wirkung thun, als in der Verbindung."²³ Es ist die Eigenheit solcher Charakterdarstellung, die Figuren

in den verschiedensten Situationen zu zeigen, wo immer wieder andere Charakterzüge wichtig sind, um den ganzen Charakter darzustellen, man denke an die Darstellung von Götz als Ritter, als Familienvater, als Freund von Weislingen, als Bruder, als Anführer im Bauernkrieg. Neben Goethe gilt aber vor allem Lessings EMILIA GALOTTI als Drama in der Nachfolge Shakespeares, ein Aspekt der Shakespeare- und der Lessing-Rezeption, den man heute leicht vergisst. Ein Kritiker des GÖTZ schrieb: "Galotti ist auch ein Schakespearisch Trauerspiel" (Braun/G, Bd.1, S.6). Ein anderer schreibt: "Man soll sich übrigens, wie ich höre, ins Ohr sagen, dieß Stück sey im Shakespearschen Tone geschrieben. Wenn wahr so viel heißt, als Shakespear, und Shakespear so viel, als wahr, so mag es seyn" (Braun/L, Bd.1, S.395).²⁴ Gelobt wird die Charakterzeichnung, die wahre Darstellung der Leidenschaften. Ramler schreibt: "Sie finden ferner, daß die Charakter vortrefflich von einander abstechen, und zwar nicht so, wie Schwarz und Weiss, (...) sondern so wie sie Homer und Shakespear zu *schattiren* wissen" (Braun/L, Bd.1, S.367). Chr.Reh. Schmid fragt: "wo wären wohl, außer Shakespears Stücken, Schauspiele, die das Gewebe der menschlichen Leidenschaften und alle Wirkungen der Seele so herrlich entwickelten und folglich so viel Stoff zu Betrachtungen gäben, als Emilia Galotti?" (Braun/L, Bd.2, S.37).

1.4. Die Erweiterung des Personals

Das Personal des aristotelischen Dramas unterliegt qualitativen und quantitativen Beschränkungen.

- 1) Qualitative Beschränkungen: Auch wenn das bürgerliche Drama die Ständeklausel aufgebrochen hat, so finden niedrige Klassen doch keinen Eingang ins ernsthafte Drama. Das Personal bilden, wie man immer wieder festgestellt hat, niedrige Adlige oder das gehobene Bürgertum, denn den Personen des ernsthaften Dramas ist doch eine gewisse Würde eigen.
- 2) Quantitative Beschränkungen: Durch die strenge Konstruktion des klassischen Dramas ist die Anzahl der Personen beschränkt. Episodische Personen sollen nach diesen Regeln nicht vorkommen. Auch sollen nie mehr als drei Personen miteinander sprechen, damit der Zuschauer alles versteht, was die Personenzahl ebenfalls beschränkt.

Shakespeares Dramen halten sich bekanntlich nicht an diese Beschränkungen.²⁵ Seine Nachfolger entnahmen ihm eine ganze Reihe von Möglichkeiten zur Erweiterung des Personals. Ich gruppiere sie auf folgende Weise:

1.4.1. Qualitative Erweiterung

1.4.1.1. Die Einführung neuer, vorher nicht literaturfähiger Klassen

Wenn man wie Shakespeare nach der Auffassung des 18. Jahrhunderts die Natur nachahmen will, muss man auch niedrige Personen auftreten lassen: "Sein Genius um-

faßt, gleich dem Genius der Natur, mit gleich scharfem Blick Sonnen und Sonnenstäubchen, den Elephanten und die Milbe, den Engel und den Wurm; er schildert mit gleich meisterhaftem Pinsel den *Menschen* und den *Caliban*, den *Mann* und das *Weib*, den *Helden* und den *Schurken*, den *Weisen* und den *Narren*, die *große* und die *schwache*, die *reizende* und die *häßliche* Seite der menschlichen Natur, eine *Kleopatra* und ein *Austerweib*, den *König Lear* und *Tom Bedlam*, eine *Miranda* und eine *Lady Macbeth*, einen *Hamlet*, und einen *Totengräber*", schreibt Wieland.²⁶ Das Auftreten niedriger Personen impliziert in den meisten Fällen, dass die Figuren in bezug auf die Handlung episodischen Charakter haben, eine Funktion, die die Normen des klassischen Dramas nicht zulassen, wo selbst den Vertrauten eine Funktion in der Handlung zukommen soll. Die Einführung niedriger Personen verstößt in den Augen des 18. Jahrhunderts häufig gegen den Anstand (*bienseance*).²⁷ So wird berichtet, Garrick habe die Totengräberszene im *HAMLET* gestrichen, weil sie anstößig war.²⁸ Andererseits tragen eben solche episodischen Szenen zum Realismuseffekt bei.

1.4.1.2. Die Einführung von Rasenden, Wahnsinnigen, Narren

Shakespeare galt auch als ein Meister der Darstellung von sogenannten Rasenden, welche offensichtlich eine starke Wirkung hervorbrachten. So schreibt ein Rezensent der *RÄUBER*: "Moors Verzweiflung von S.39 an ist vortreflich, fürchterlich schön. Shakespear läßt seinen Lear nicht rührender, nicht fürchterlicher rasen" (Braun/Sch, Bd.1, S.5). Der extreme Ausdruck der Leidenschaft, welcher im klassischen französischen Drama durch die Rhetorik vermittelt war, bricht hier direkter hervor ohne Rücksicht auf den sogenannten Anstand.²⁹ Bekanntlich hat gerade das Sturm-und-Drang-Drama dieses Element besonders stark nachgeahmt.

Von der extremen Raserei zum Wahnsinn ist es nur ein Schritt. In seinem Aufsatz *UEBER DIE ROLLEN DER WAHNWITZIGEN IN SHAKESPEARS SCHAUSPIELEN, UND ÜBER DEN CHARAKTER HAMLEITS INS BESONDERE* schreibt Garve, Shakespeare habe sich in besonderer Weise des Kunstgriffs bedient, "Personen, deren Leiden, oder deren Leidenschaften man vorzüglich rührend und eindringend machen will, einen Ausdruck von Wahnsinn zu geben" (I 792, S.433). Auch in den Augen Garves steht also die Darstellung des Wahnsinns im Dienste der Wirkung. Diese positive Beurteilung des Wahnsinns ist aber nicht unbestritten, vom klassischen Standpunkt eines Voltaire aus wirkte der Wahnsinn barbarisch.³⁰

1.4.1.2.1. Exkurs zum Wunderbaren

Wenn im Zusammenhang mit Shakespeare vom Wunderbaren die Rede ist, so ist immer jenes Wunderbare gemeint, welches gegen die Naturgesetze, gegen die Rationalität verstößt. In der Tradition der Aristoteles-Rezeption werden dagegen unter dem Wunderbaren jene Vorkommnisse verstanden, welche sich, wie Curtius schreibt, "wider den gewöhnlichen Lauf der Begebenheiten zutragen" (I 753, S.314). Diderot nennt diese Art des Wunderbaren "le merveilleux", die andere Art "le miraculeux" und erklärt: "Les cas rares sont merveilleux. Les cas naturellement impossibles sont miraculeux" (Bd.10,

S.355). Im aristotelischen Drama wird nur das Wunderbare im Sinne des 'merveilleux' zugelassen, ja es wird sogar für eine interessante und wirkungsvolle Handlung gefordert (s. oben S.145). Der Rezensent von Marmontels POETIQUE FRANÇOISE gibt diese Auffassung auf folgende Weise wieder: "Die Handlung muß wunderbar, obgleich der Natur gemäß seyn; d.i. die Ursache des Ausgangs muß durch fremde Mittel hervorgebracht werden, und in so fern zu einer entgegen gesetzten Wirkung geordnet zu seyn scheinen" (BW 11, 1767, S.299). Schon im 17. Jahrhundert hatte Chapelain den Zusammenhang von Wunderbarem und Wirkung beschrieben: "Il n'y a point d'autre voye <que la vraisemblance> pour produire le Merveilleux qui ravit l'ame d'estonnement et de plaisir, et qui est le parfait moyen dont la bonne Poesie se sert pour estre utile" (Gaste, 1898, S.365; s. oben S.145 ff.). Das Wunderbare im Sinne eines Verstosses gegen die Naturgesetze kann dagegen im rationalistisch-aristotelischen Drama und erst recht in seiner "natürlichen" Ausprägung, dem bürgerlichen Drama, nicht gebraucht werden: "L'art dramatique rejette les miracles", schreibt Diderot (Bd.10, S.355). Im Gefolge der Shakespeare-Rezeption und einer veränderten ästhetischen Auffassung, als deren Vertreter auch immer wieder Schiller genannt werden muss, wurde es möglich, das Wunderbare in diesem Sinne ins Drama einzuführen. Bei der Arbeit am WALLENSTEIN fragte Schiller Goethe an, ob das zum Wunderbaren gehörende Motiv der Astrologie sich mit dem Tragischen vertrage (Goethe/Schiller, Bd.2, S.171). In der JUNGFRAU VON ORLEANS macht er dann einen deutlichen Gebrauch vom Wunderbaren, was von den Zeitgenossen denn auch kritisiert wurde.

1.4.1.3. Die Einführung von Gespenstern und Hexen³¹

Das Gespenst im HAMLET und die Hexen im MACBEIH beschäftigen die Kritiker. Gespenster und Hexen gelten einerseits als der Tragödie unwürdig,³² auf der andern Seite wird aber nicht bestritten, dass ihr Auftreten eine Wirkung des Schreckens bzw. überhaupt eine starke Wirkung hervorrufen kann. Als erster hat Voltaire in seiner SEMIRAMIS ein Gespenst auftreten lassen, was denn auch kritisiert wurde.³³ Bezeichnenderweise beruft sich Voltaire bei der Verteidigung des Gespensts auf HAMLET. Er zählt das Auftreten des Gespensts zu den Schönheiten dieses im übrigen barbarischen Stücks.³⁴ Das Argument, es komme nicht darauf an, ob man jetzt noch an Gespenster glaube, wichtig sei die Illusion des Zuschauers, wird von Lessing und anderen aufgenommen.³⁵ Müllner hat in seinem THEATER-LEXIKON einen Artikel "Geistererscheinung", worin er die "Erscheinung eines Geistes oder Schemen einer der stärksten tragischen Hebel, eines der wirksamsten Mittel zu kunstzweckmäßiger Bewegung des Gemüths" nennt (1824, Bd.1, S.137).

In seiner MANNHEIMER DRAMATURGIE unterstreicht Gemmingen die Wirksamkeit der Hexenszenen, welche er aber umgekehrt als Lessing mit dem Glauben des Volkes an Hexen und Geister begründet. James I. habe selbst eine Dämonologie verfasst: "Kurz Shakespear (...) der große Menschenkenner, <bediente> sich dieses Mittels zu seinem wichtigen Zweck - auf Menschen zu wirken. / Man denke sich, welchen Eindruck jene Hexenszenen auf ein Volk machen mußten, dem die Umstände und Feyerlich-

keiten bey den Zusammenkünften der Zauberschwestern, eine gemeine Erzählung war; denke sich, wie sehr diese (...) Dichtungen, eines jeden Seele müssen erschüttert, und Theilnehmung für die Sache erweckt haben" (1780, S.57).

Der Kontext, in dem diskutiert wurde, wird aus Gemmingsens Begründung deutlich, warum man "dies Zaubering [Macbeth] auch auf unsere Bühnen bringen" soll. Er fragt: "Warum nicht? Gehört etwa weniger Einbildungskraft dazu als bey jeder Oper?" (1780, S.58). In der Tat galten in der Oper andere Regeln in bezug auf das Wahrscheinliche, sie durfte sich Maschinen bedienen, d.h. die Oper lässt jenes Wunderbare zu, welches in der Tragödie nicht akzeptiert wird. Gespenster sind solche Maschinen, welche den rationalen Vorstellungen des Zuschauers widersprechen.³⁶ So stellt denn auch Müllner fest, die Franzosen lehnten die Geistererscheinungen ab, "wegen des Anspruchs auf Naturmäßigkeit aller theatralischen Ereignisse" (1824, Bd.I, S.138).³⁷

Die rationale Struktur des klassischen Dramas, welche keine Einwirkung von aussen erlaubt, scheint der Einführung von Gespenstern nicht günstig zu sein. So ist es wohl kein Zufall, dass das nicht mehr an einer rationalen Handlungsstruktur orientierte Ritterdrama die Einbruchsstelle ist für das Auftreten von Gespenstern und verwandten unheimlichen Figuren wie Zigeunern, Köhlern oder der Feme.³⁸

Auch der schwarze Ritter in der JUNGFRAU VON ORLEANS ist zu dieser Gruppe zu zählen. Alle diese Figuren erzeugen eine Wirkung des Unheimlichen, des Schauerlichen, eine Wirkung, die dem klassischen Drama fremd ist. Erst mit der Konstruktion eines Dramas, welches verschiedene Effekte mischt, zu denen eben auch das Schauerliche gehört, wird ein Durchbruch von solchen Figuren möglich, die oft eine episodische Funktion in der Handlung haben. Häufig treten die Gespenster aber auch als Vertreter einer höheren Gerechtigkeit auf. In dieser Funktion hatte Voltaire das Gespenst in seiner SEMIRAMIS eingeführt.

Die besondere Wirkung des Gespensts von Hamlets Vater erklärt Voltaire mit dieser höheren Gerechtigkeit: "L'ombre du pere d'Hamlet vient demander vengeance, vient reveler des crimes secrets: eile n'est ni inutile ni amenee par force; eile sert a convaincre qu'il y a un pouvoir invisible qui est le maitre de la nature. Les hommes, qui ont tous un fonds de justice dans leur coeur, souhaitent naturellement que le ciel s'interesse a venger l'innocence: on verra avec plaisir en tout temps et en tout pays, qu'un Etre supreme s'occupe a punir les crimes de ceux que les hommes ne peuvent appeler en jugement" (Bd.4, S.502).³⁹ Auf diese Weise wird die rational-moralische Absicht mit dem Wunderbaren vermischt, wie es später auch das Schicksalsdrama tun wird.

I.4.2. Quantitative Erweiterung des Personals

I.4.2. I. Einführung episodischer Figuren

Da die Handlung nicht das Hauptelement von Shakespeares Dramen ist, ist es möglich, Figuren einzuführen, die keine Funktion in der Handlung haben, aber zu Kontrastierung und Hervorhebung der Hauptfiguren dienen. Ein berühmtes Beispiel ist Bruder Martin im GÖTZ VON BERLICHINGEN. Weil die episodischen Figuren gewisser-

massen das historische Kolorit abgeben, sind sie im shakespeareisierenden Drama sehr beliebt. Dazu kommt, dass sie einen Realismuseffekt produzieren, weil ihr Auftreten, die Begegnung mit den Hauptfiguren, meistens zufällig ist.

1.4.2.2. Einführung des Volkes, ganzer Heere

Als Vorbild der Darstellung des Volkes und von Heeren gilt JULIUS CASAR. Schon die Bühnenverhältnisse im 18. Jahrhundert erlaubten es nicht, zu viele Personen auf einmal auftreten zu lassen.⁴⁰ Dazu kam, dass man annahm, die Aufnahmefähigkeit des Zuschauers werde durch die grosse Anzahl von Personen überfordert und die beabsichtigte Wirkung könne sich nicht entfalten: "Wenn daher in einem Werke eine größere Zahl von Menschen; wenn ein ganzes Volk erscheint, das zu Einern gemeinsamen, ungetheilten Interesse seine Kräfte vereinigt: so muß doch Einer vor der verwirrten Menge von Menschenköpfen voranstehen, der so viel größer, ausgezeichneter, beleuchteter sey, daß unsre vorzügliche Aufmerksamkeit sogleich auf ihn falle, und *sein* Bestes, *seine* Wirksamkeit uns vor allem Andern beschäftige" (J.J. Engel, 1783, S.220).⁴¹

Es zeigt sich gerade auch an diesem Beispiel, dass das Drama in der Nachfolge Shakespeares mit seiner vom aristotelischen Drama verschiedenen Kompositionsweise auch eine verschiedene Wirkung erzeugte. Das Auftreten des Volkes erzeugte einerseits einen Realismuseffekt, gab der Darstellung historisches Kolorit, war aber auch Anlass für jene Prachtszenen, welche bei den Zuschauern grossen Erfolg hatten (s. S.210 ff.). Das Volk hatte aber auch eine wichtige Funktion zur Charakterisierung und Exposition der Hauptperson. Die Sympathie des Volkes für die Hauptperson soll die entsprechende Sympathie des Zuschauers erwecken. Dieses Verfahren wird von Goethe in GÖTZ und ausgeprägter im EGMONT angewendet, Schiller verwendet es in WALLENSTIENS LAGER, Babo in OTTO VON WITTELSBACH, Törning in AGNES BERNAUERINN, wobei in der letzten Tragödie der emotionale Effekt des Mittels am ausgeprägtesten ist. Umgekehrt verhalten sich negativ gezeichnete Personen hochmütig gegenüber dem Volk.⁴²

Die poetologischen Probleme, welche sich für den den Normen des aristotelischen Dramas verhafteten Dichter bei der Darstellung des Volkes ergeben, hat Schiller deutlich gesehen. Er schreibt an Goethe über Shakespeares Juuus CASAR: "Hier, bei der Darstellung des Volkscharakters, zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstraktum als Individuen in Auge zu haben, und darum finde ich ihn hier den Griechen äußerst nah. Wenn man einen zu ängstlichen Begriff von Nachahmung des Wirklichen zu einer solchen Szene mitbringt, so muß einen die Masse und Menge mit ihrer Bedeutungslosigkeit nicht wenig embarrassieren; aber mit einem kühnen Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Masse heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich, so glücklich hat er gewählt" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.312). Bezeichnend für Schillers Poetik ist, dass er das Bedeutungslose, welches ja gerade ein Element des Realismuseffekts ist, im Drama, wo jedes Element eine bestimmte Funktion hat, nicht brauchen kann: es ist unpoetisch. Soweit ich sehe, ist es Grabbe gelungen, seine Personen von jeder Typisierung und damit von jeder höheren Bedeutung freizuhalten.⁴³ In NAPOLÉON kämpfen die Personen

nicht mehr für eine höhere Sache. Die Geschichte entzieht sich dem Einfluss der Personen, sie läuft einfach ab, Sieg und Niederlage sind das Werk des Zufalls. Es gibt keine Ziele und damit auch keine Repräsentanten eines Ziels, einer höheren Sache.⁴⁴ Die Personen stehen für sich selbst als Individuen dieser Zeit. Sie sind individuell bis zur Karikatur. Grabbe entzieht diese Individuen jeder höheren Bedeutung, indem er sie nicht wie Goethe in Korrespondenz- und Kontrastrelationen treten lässt, sondern jedes mit seinen ausgefallenen Eigenschaften isoliert. Sie treten auch nicht als Repräsentanten einer Klasse oder Gruppe auf, denn es gibt meistens nur ein oder zwei Individuen von derselben Schicht, so dass man nicht feststellen kann, ob sie die Schicht repräsentieren. Ein typisches Beispiel ist der Tod des Schneidermeisters, der keinerlei höhere Bedeutung hat, wie im Stück deutlich ausgedrückt wird: "«a ira, mein Herr, heisst so viel als Kopf ab, wo es uns gefällt! Mit dem Inhalt ist es einerlei, aber die Bedeutung und Wirkung ist dieselbe" (Bd.2, S.379).⁴⁵ Diese Andeutungen zum Problem der Darstellung des Volkes müssen hier genügen.

Die Darstellung von Volksszenen im Gefolge Shakespeares hat noch einen anderen Aspekt, den Schiller im Zusammenhang mit der Arbeit am WILHELM TELL erwähnt, dieser soll ein "Volksstück" werden und "Herz und Sinne interessiren" (Schiller, Bd.32, S.53). Das Auftreten von Volk bzw. ganzer Heere ist etwas für die Sinne, das bedeutet auch, man kann damit einen relativ einfachen Theatereffekt erzielen. Da das Volk offenbar immer positiv bewertet wird - erst Grabbe behandelt es ironisch - wird der Zuschauer auch emotional für das Volk eingenommen. Dies ist auch die Voraussetzung dafür, dass das Volk zur Charakterisierung und Hervorhebung des Helden und zur Rezeptionslenkung dienen kann.

1.5. Vermischung von Komischem und Tragischem, Hohem und Niedrigem

Durch die Einführung niedriger Personen in die ernsthaften Untergattungen des Dramas werden eine Reihe von Elementen eingeführt, welche in der klassischen Konzeption der Komödie angehören. Es sind dies vor allem die folgenden Kompositionsprinzipien:

- 1) Die Einführung komischer Szenen in ernsthafter Umgebung,
- 2) Gebrauch einer niedrigen Stilschicht,
- 3) Darstellung von niedrigen bzw. anstößigen Handlungen.

1.5.1. Nebeneinander von ernsten und komischen Szenen

Die Vermischung der ernsten und komischen Gattung wird im 18. Jahrhundert als fehlerhaft angesehen,⁴⁶ die Gattung der Tragikomödie wird deshalb abgelehnt. Da die Einteilung der Gattungen als auf der Natur beruhend aufgefasst wird, verstösst eine Gattungsmischung gegen die Natur.⁴⁷ Selbst Diderot, der für ein zwischen der Tragödie und der Komödie liegendes "genre sérieux" plädiert, lehnt die Mischung der extremen

Gattungen ab.⁴⁸ Die Erhabenheit der Tragödie erlaubt in der Poetik, wo die ununterbrochene Wirkung ein wichtiges Element ist, keine komischen Szenen, welche diese Wirkung stören. Typisch für diese Position ist die Bemerkung von J.E. Schlegel: "Ein Fehler hat Shakespear vor Gryphen (...) zum voraus; daß er nämlich die edlen Regungen, die er erwecket, durch niedrigere Bilder immer wieder einreißet, und daß er einem nicht zuläßt, ihn lange ungestört zu bewundern. (...) Es kann seyn, daß verschiedenes darinn ganz natürlich ist, aber ein Poet, der Trauerspiele schreibt, thut es, um in seinen Zuschauern edle Regungen und Leidenschaften, vermittelt der Nachahmung, zu erwecken; und alles, was dieses hindert, ist ein Fehler, es mag so gut nachgeahmet seyn, als es will" (Bd.3, S.60; vgl. Anm. 49).

Lessing, der an mehreren Stellen für die Trennung der Gattungen plädiert, begründet dies ebenfalls mit der Wirkung. Er gibt zu, dass "in der Natur (...) alles mit allem verbunden" ist, jedoch sind wir nicht fähig, diese "unendliche Mannigfaltigkeit" wahrzunehmen, diese ist "nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Antheil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben." Dies tut eben die Kunst, die dadurch auch "die Fixirung unserer Aufmerksamkeit" erleichtert und so erst eine bestimmte Wirkung ermöglicht (Bd.10, S.82). Aus diesen Ausführungen von Lessing geht einmal mehr der enge Zusammenhang zwischen den Konstruktionsnormen der klassischen Dramenkonzeption und deren Wirkung hervor. Die Verletzung der Konstruktionsnormen bringt eine neue Wirkung mit sich. Die Vermischung von Komischem und Tragischem tritt denn bezeichnenderweise in jenen Untergattungen auf, welche nicht mehr den Regeln der Tragödie gehorchen, es ist dies vor allem das historische Drama mit seiner Variante, dem Ritterdrama. Diese beiden Untergattungen erheben ja in besonderem Masse den Anspruch, die Realität nachzuahmen, und man sah gerade in dieser Mischung von Komischem und Tragischem eine Nachahmung der Natur.⁴⁹

1.5.2. Die Einführung niedriger Stilschichten

Die Einführung niedriger Personen brachte die Einführung ihrer Sprache mit sich.⁵⁰ Das bedeutet, dass im ernsthaften Drama eine Sprache vorkommt, welche eigentlich aus der Komödie stammt.⁵¹ Dabei stört die Kritiker weniger die Vermischung der Stile als der Verstoss gegen den Anstand, man soll beim Zuschauer nicht durch eine zu niedrige Sprache Anstoss erregen. Als Illustration für die Art der Kritik, die man an Shakespeares Sprachverwendung übte, kann Voltaire dienen, der die Stelle aus dem HAMLET zitiert, wo die Schildwache auf die Frage Hamlets, ob die Wache nichts gesehen habe, antwortet: "Ich habe keine Maus sich rühren hören." Voltaire bestreitet nicht, dass ein Soldat so antworten könne "in einer Wachstube (...), aber nicht auf dem Theater; vor den ersten Personen der Nation, die sich edel ausdrücken, und vor denen man sich ebenfalls edel ausdrücken muß" (zit. Eschenburg, 1777, S.62).⁵² Der Tadel von Voltaire zeigt, dass der Stil eine ausserästhetische, d.h. praktische Norm ist, indem der Regelverstoss nach den Normen des praktischen Lebens und nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt wird.

Die niedrige Ausdrucksweise gilt wie die Vermischung von Komischem und Tragischem als Nachahmung der Natur. Lessing, der in letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als Meister des natürlichen Dialogs galt, beruft sich dafür auf Shakespeare, wobei zu beachten ist, dass Lessing den Gebrauch anstössiger Wörter nicht in Betracht zieht: "Die sorgfältige Wahl der edelsten Wörter, z.E. leidet alsdenn einen großen Abfall, wenn der Dichter nicht in seiner eignen Person spricht. In dem *Drama* besonders, wo jede Person, so wie ihre eigene Denckungsart, also auch ihre eigne Art zu sprechen haben muß. Die edelsten Worte sind eben deswegen, weil sie die edelsten sind, fast niemals zugleich diejenigen, die uns in der Geschwindigkeit, und besonders in Affecte, zu erst beyfallen. Sie verrathen die vorhergegangene Ueberlegung, verwandeln die Helden in Declamatores, und stören dadurch die Illusion. Es ist daher sogar ein grosses Kunststück eines tragischen Dichters, wenn er, besonders die erhabensten Gedanken, in die gemeinsten Worte kleidet, und *im* Affecte nicht das edelste, sondern das nachdrücklichste Wort, wenn es auch schon einen etwas niedrigen Nebenbegriff⁵³ mit sich führen sollte, ergreifen läßt. Von diesem Kunststücke werden aber freylich diejenigen nichts wissen wollen, die nur an einem correcten *Racine* Geschmack finden, und so unglücklich sind, keinen *Shakespear* zu kennen" (Bd.8, S.145). Die Forderung, die Personen natürlich sprechen zu lassen, die Deklamation zu vermeiden, wurde vor allem im Umkreis des bürgerlichen Dramas erhoben. Bürgerliches Drama und Shakespeare-Rezeption beeinflussen einander gegenseitig. Shakespeares Sprache galt als natürliche Sprache,⁵⁴ erst seine Nachahmer glaubten, diese vor allem durch den Gebrauch anstössiger Wörter zu erreichen, eine im Streben nach Realismus immer wieder beobachtbare Eigenheit. Es hängt dies damit zusammen, dass Literatur, welche einen Realismuseffekt erzeugen will, neue Bereiche literaturfähig machen muss.

Andererseits wird Shakespeare aber auch selbst von seinen Anhängern Künstlichkeit im Ausdruck vorgeworfen, dies betrifft vor allem die Wortspiele. "Mit besserm Grund kann an vielen seiner Stücke getadelt werden, daß er sich zuweilen zu allerley läppiſchen jeux d'esprit, Wortspielen ja sogar zu pöbelhaften Scherzen herabläßt", schreibt Wieland.⁵⁵ Schon J.E. Schlegel hatte festgestellt, Shakespeare sei schwülstig,⁵⁶ er brauche Vergleiche am unrechten Ort und diese seien oft zu ausführlich.⁵⁷ Vergleiche gelten im 18. Jahrhundert als Stimme des Autors und sind deswegen nicht am Platz im Drama,⁵⁸ besonders nicht in einem Drama, welches sich die Natürlichkeit des Dialogs zum Ziel setzt. Interessant für die Ermittlung der geltenden Normen ist die Verteidigung dieser Vorwürfe durch die Anhänger Shakespeares. Wieland schreibt, hierin offenbar Pope folgend, Shakespeare sei mit diesen Mitteln dem Geschmack des Publikums entgegengekommen. Dieses Argument ist in zweifacher Hinsicht interessant, einmal ist es eine anerkannte Entschuldigung, dass der dramatische Dichter sich dem Geschmack des Publikums anpassen müsse, zum andern wird vorausgesetzt, dass Shakespeare ohne die Rücksicht auf das Publikum den klassischen Regeln gefolgt wäre, die gerade durch diese Argumentation ihre Gültigkeit bewahren. Gerstenberg argumentiert ebenfalls mit historischen Gründen. Die Wortspiele seien ein Ausdruck des Zeitgeschmacks,⁵⁹ auch Könige machten Wortspiele, zudem habe jede Nation ihre sprachlichen Eigenheiten.⁶⁰ Durch diese Argumentation entzieht Gerstenberg die stilistischen

Eigentümlichkeiten Shakespeares der Nachahmung.⁶¹ Wortspiele und Vergleiche wurden aber zu einem beliebten Mittel der Shakespeare-Nachahmung. So schreibt ein Rezensent des FLESKO: "Die Sprache im Ganzen ist zu bilderreich, zu voll von Wortspielen und Gleichnissen - Die Fehler aller neuem seynwollenden Shakespearschen Nachahmer" (Braun/Sch, Bd. I, S.31).

Eine weitere Eigenheit Shakespeares, die Vermischung von Vers und Prosa, wird als unnatürlich getadelt, ebenso wie die gereimten Verse. Aber auch diese Eigenheit wurde v.a. im Umkreis des romantischen Dramas nachgeahmt, als Beispiel kann man Kleists KÄTCHEN VON HEILBRONN nennen.

In diesen Kontext gehören auch die Liedeinlagen, die sich in der Shakespeare-Nachfolge grosser Beliebtheit erfreuten. Lieder sind ein Element einer nicht auf die Handlung ausgerichteten Konstruktion und darum im klassisch-aristotelischen Drama nicht zugelassen. Lieder repräsentieren das Lyrische und ihr Auftreten im Drama damit eine weitere Gattungsmischung. Die Shakespeare-Rezeption hat immer wieder die Gattungsnormen erweitert.

1.5.3. Thematisch Anstössiges

Es war auch bei den Anhängern Shakespeares unbestritten, dass seine Dramen anstössige Stellen enthalten.⁶² Man entschuldigte dies meistens damit, dass Shakespeare einem ungebildeten Zeitalter angehörte und deshalb gegen den guten Geschmack versties.⁶³ Eine andere Erklärung war, es handle sich um Einschübe von fremder Hand.⁶⁴ Bearbeitungen von Shakespeares Stücken liessen denn auch solche Stellen meistens weg.⁶⁵

Anstössig war den strengen Kunstrichtern wie Voltaire das Auftreten niedriger Personen, die Darstellung von Morden auf der Bühne und vor allem auch die Darstellung von Essen und Trinken. In seinem Brief an die Academie Française schreibt Voltaire: "Sie mögen urtheilen, ob die Nation, die eine *Iphigenie* und *Athalie* hervorgebracht hat, sie verlassen muß, um auf der Schaubühne Männer und Weiber zu sehen, die man erwürgt, Tagelöhner, Hexenmeister, Stocknarren, und betrunkene Priester; ob unser Hof, der solange wegen seiner Freyheit und wegen seines Geschmacks berühmt gewesen ist, in eine Bier- und Branntweinschenke verwandelt werden soll" (zit. Eschenburg, 1777, S.70).⁶⁶

Diese Verstösse gegen den Anstand sind jene, welche es den Autoren erlauben, neue Realitätsbereiche im Drama einzuführen. Man muss sich nur daran erinnern, welche Rolle Essen und Trinken im GÖTZ spielen, um zu sehen, welche Möglichkeiten sich hier im Namen des Realismus aufboten. Gerade das Überschreiten der vom Anstand gesetzten Grenzen ermöglichte einen Realismuseffekt. Die Darstellung sogenannter blutrünstiger Szenen, welche ebenfalls Anstoss erregten, dienten weniger dem Realismuseffekt als der Erzeugung starker Wirkungen, die bis zum Abscheu gehen konnten. In diesem Sinn werden solche Szenen denn auch im Sturm-und-Drang-Drama nachgeahmt. Die Häufung von Scheusslichkeiten war bereits von Johnson bemerkt worden, den Gemmingen zitiert: "Dr. Johnson bemerkt sehr richtig, daß in jener Vervielfältigung der Gegenstände des Schreckens ein besonderes Zeichen von Geisteskraft liege.

(...) Es ist zum Beispiel nicht genug unter dem höllischen Ragou Finger von Knaben zu haben;⁶⁷ nein, sie müssen in der Geburt erdroßelt seyn, erdroßelt von ihrer Mutter, die sie unehlich gebahr, und Milch von dieser Kindermörderinn muß dazu. Das Menschenfett ist vom Galgen geträuft, vom Galgen eines Mörders, und selbst die Sau, deren Blut gebraucht wird, muß die Natur beleidigt, und ihr eigenes Ferkel gefressen haben" (1780, S.57 f.).⁶⁸

1.6. Exkurs zur Rezeption des englischen Dramas

Die sogenannten Fehler und Schönheiten, die man als Eigenheiten von Shakespeares Werken betrachtet, schreibt man dem englischen Theater ganz allgemein zu. Das heisst, in literarischem Bewusstsein der Zeit gab es eine Kategorie 'englisches Theater', welche durch die folgenden Merkmale gekennzeichnet war: unregelmässiger Bau, verwickelte Intrigen, Episoden.

1.6.1. Unregelmässiger Bau, verwickelte Intrigen, Episoden

Als erster Kritiker dieser Verstöße muss Dryden genannt werden. In seinem *ESSAY OF DRAMATICK POESIE* (1668), den ich hier nach Lessings Übersetzung zitiere,⁶⁹ hat er die Regeln des Aristoteles auf das englische Drama angewendet. Wie auch bei der Shakespeare-Rezeption spielen die Engländer selbst eine wichtige Rolle bei der Vermittlung des englischen Dramas auf dem Kontinent. Vodika (1942) hat darauf hingewiesen, dass die Kritiker einen beträchtlichen Anteil an der Konkretisation eines Autors bzw. einer Nationalliteratur haben, wofür die Rezeption des englischen Dramas ein besonders deutliches Beispiel abgibt. Dryden schreibt: "Die Einheit der Handlung fällt in allen ihren Stücken [der Franzosen] noch deutlicher in die Augen; denn sie überhäufen sie nicht mit Nebenhandlungen, wie wir Engländer; daher es denn kämmt, daß so manche Scenen in unsern Tragikomödien auf etwas hinaus lauffen, was mit der Hauptsache gar keine Verwandtschaft hat, und daß wir in einem Schauspiele (...) zwar ganz verschiedene Handlungen, das ist zwei Schauspiele wahrnehmen, die man, den Zuhörer bloß verwirrt zu machen, mit Fleiß durch einander geflochten zu haben scheint; denn kaum hat dieser sich für den einen Theil zu interessiren angefangen, als ihn der andere davon abzieht, so daß ihm am Ende beyde gleichgültig geblieben sind" (Lessing, Bd.6, S.269). Dryden argumentiert ganz nach der Poetik des klassischen französischen Dramas mit der Teilung des Interesses. Gottsched schreibt in der *CRITISCHEN DICHTKUNST*: "Sonderlich ist das engländische Theater insgemein in der Einrichtung der Fabel fehlerhaft, als welche größtentheils nichts besser sind, als die altfranzösischen Haupt- und Staatsactionen der gemeinen Komödianten unter uns" (1751, S.613).⁷⁰

Voltaire berichtet in *DISCOURS HISTORIQUE ET CRITIQUE A L'OCCASION DE LE TRAGEDIE DES GUEBRES*, ein Engländer habe begründet, warum die als Muster der Einfachheit geltende *ATHALIE* von Racine in England nicht gefallen könne: "Si on ne joue point

Athalie à Londres, c'est qu'il n'y a point assez d'action pour nous; c'est que taut s'y passe en lang discours; (...) c'est que le grand merite de cet ouvrage consiste dans l'extreme simplicité, et dans l'elegance noble du style. La simplicité n'est point du taut un merite sur notre théâtre, nous voulons bien plus de fracas, d'intrigue, d'action, et d'evenemens varies" (Bd.5, S.497).

Auf ganz ähnliche Weise äussert sich Lessing. Er zitiert einen englischen Kritiker, der an einer englischen Bearbeitung von Voltaires *ECOSSAISE* kritisiert, dieses Stück habe zu wenig Handlung. "Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegründet; in-deß sind wir Deutschen es sehr wohl zufrieden, daß die Handlung nicht reicher und verwickelter ist. Die englische Manier in diesem Punkte, zerstreuet und ermüdet uns; wir lieben einen einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehen läßt. So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen; so müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten" (Bd.9, S.234). Wie andere Kritiker ist auch Lessing der Auffassung, die Tragödien seien etwas weniger verworren. Die verwirrende Komposition der englischen Stücke widerspricht dem Prinzip des aristotelischen Dramas, dass der Zuschauer gut informiert in jedem Augenblick die Handlung überblicken muss.⁷¹

1.6.2. Anstössiges, Grausames

Saint-Evremond meint in *SuR LES TRAGEDIES*: "En toutes !es autres <tragedies anglaises> vous ne voiez qu'une matiere informe et mal digeree, un amas d'evenemens confus, et sans consideration des lieux ni des temps; sans aucun egard à la bienséance, !es yeux avides de la cruauté du spectacle y veulent voir des meutes et des corps sanglans" (Bd.3, S.29). In seiner Vorrede zu *ZAIRE* schreibt Voltaire: "Anglais (...) / Sur votre théâtre infecte / D'horreurs, de gibets, de carnages, / Mettez donc plus de verité, / Avec plus de nobles images."

In einer Rezension des *ENGLISCHEN THEATERS* von Chr.Hch. Schmid⁷² heisst es: "Dann aber ist unsre Delikatesse erlaubt, wenn sich zuweilen der gar zu freye Engländer im Komischen Scherze zu gute hält, die mehr Zoten als Scherze sind, und in seinem zügellosen Humour oft eben so tief unter die schöne und anständige Natur sinkt, als der übertrieben feine Franzose darüber hinausklettert; oder wenn er im Tragischen das Schreckliche und den Ausdruck der Leidenschaft ins Gräßliche und Abenteuerliche treibt, indessen der kalte Franzose lange frostige Sentiments spricht" (ADB, Bd.23, 1774, S.507 f.). Bei der Erwähnung des Dramas *DIE AUFGEBRACHTE EHEFRAU* von Vanbrugh zeigt der Rezensent deutlicher, worin das Anstössige besteht, wobei auch der Zusammenhang mit dem Drama des Sturm und Drang erkennbar wird: Das Stück hätte "nach unsern Sitten und unsrer Denkart (...) stark beschnitten werden müssen, So sittsam sind wir, daß die Uebertretung der mechanischen Regeln uns beleidigt, so fest ist nun einmal der Reichsschluß unsers Geschmacks, daß keine history erscheinen darf; (...) aber die wildeste rasendste Aufführung, die Verletzung alles Wohlstandes in Ausdruck und Handlung, sogar bey Frauenzimmern, die Brechung der ehelichen Treue; -

0 das alles können wir geduldig sehn und hören? Wie stellt sich doch H.<err> S.<chmid> sein Parterre vor!" (ebenda).

1.6.3. Sprache

An der Sprache wird ausgesetzt, dass sie zu metaphorisch sei. So schreibt der erwähnte Rezensent in der ALLGEMEINEN DEUTSCHEN BIBLIOTHEK: "Dann wird unser Geschmack mit Recht beleidigt, wenn der Engländer Metaphorn, die das Gespräch nur flüchtig berühren sollte, zu ganzen Allegorien ausspinnt" (Bd.23, 1774, S.508). Voltaire sagt in der Vorrede zu ZAIRE: Les amants "expriment rarement leur passion d'une maniere naturelle. Nos amants parlent en amants, et les vôtres [d.h. der Engländer] ne parlent encore qu'en poëtes."

1.7. Shakespeare zwischen bürgerlichem und heroischem Drama

In der vorangehenden Darstellung wurde mehrfach auf den Bezug Shakespeares zu den Normen, sei es des bürgerlichen, sei es des heroischen Dramas hingewiesen. Diesem Bezug soll hier zusammenfassend nochmals nachgegangen werden. Wenn E.M. Inbar (1979, S.18) behauptet, die Kritik an Shakespeare beruhe auf den Normen des bürgerlichen Dramas, so ist dies nur sehr bedingt richtig, war es doch gerade das bürgerliche Drama, welches die strengen Normen des aristotelischen Dramas lockerte. Andererseits darf man nicht vergessen, dass die Norm der Einheit der Handlung immer unbestritten war im 18. Jahrhundert und dass auch die Beachtung der Einheit der Zeit und des Orts als besondere Schönheit galt. Es gab eine Shakespeare-Nachahmung, welche vor allem in einem Angriff auf die Regeln des klassischen Dramas bestand, doch damit ahmten diese Anhänger Shakespeares nur das Mechanische seiner Werke nach, wie ein Kritiker bemerkte.⁷³ In Sinne meiner Arbeit, bei welcher es mir darauf ankommt, das Funktionieren und die Interaktion von Normen zu zeigen, gehe ich im folgenden jenen Zügen Shakespeares nach, die sich mit den Normen des bürgerlichen bzw. des heroischen Schauspiels in Beziehung setzen lassen. Es sind v.a. zwei Eigenheiten Shakespearscher Werke, welche mit den Normen des bürgerlichen Dramas übereinstimmen: die Charakterzeichnung und die damit zusammenhängende Menschenkenntnis, und die Natürlichkeit des Dialogs, welcher auch niedrigere stilistische Ebenen einbezieht. Den Normen des heroischen Dramas entsprechen: die Darstellung des Rasens, d.h. extremer Leidenschaft, die Darstellung blutrünstiger Szenen, die sogenannte blumenreiche Sprache. Die kritischen Geister scheiden sich an diesen beiden Gruppen von Elementen. Wenn in Rezensionen Shakespeare positiv zum Vergleich herangezogen wird, so meistens, weil der Autor, wie etwa Goethe in GÖTZ, die Normen des bürgerlichen Dramas erfüllt,⁷⁴ d.h. in der Sprache der Zeit, die Natur nachgeahmt hat. In diesem Sinn wird Lessing ein "deutscher Shakespeare" genannt.⁷⁵ Kennzeichnend auch das Lob Herders in seiner Rezension von Gerstenbergs UGOLINO: "sanftführende Kindes- und Vaterszenen,

viele sanfte Züge einer gesetzten holden Seele (...) solche <Szenen> sind für unsre Empfindung die schönsten" (Bd.4, S.319).

Zur Rezeption Shakespeares auf dem Hintergrund des bürgerlichen Dramas gehört auch die moralisierende Auffassung von Shakespeares Werken. Schon die Bezeichnung Charaktergemälde bzw. sittliches Gemälde impliziert eine moralisch-belehrende Rezeptionsweise,⁷⁶ denn die Darstellung der Charaktere soll dem Zuschauer Kenntnis der Welt vermitteln. Bezeichnend für diese moralisierende Rezeption ist die erläuternde Wiedergabe der Titel durch Chr.Reh. Schmid: "*König Lear*, oder der durch die Regierungsfehler seines Alters wahnsinnig werdende Fürst, *Macbeth* zeigt die Entstehung, die Ausführung und die Strafe des Königsmordes (...) *Othello* oder die schrecklichsten Folgen der Eifersucht" (1767, S.467).⁷⁷

Getadelt wird dagegen die Nachahmung jener Züge, welche dem heroischen Drama entstammen⁷⁸ und die die Anhänger von Shakespeare meistens als zeitbedingt erklären. Es sind dies jene Züge, von denen man sich auf dem Hintergrund des "Alltagsgewäsche, das man in deutschen Schauspielen verschlucken muß", wie ein Rezensent des GÖTZ schrieb (Braun/G, Bd.1, S.6), eine starke Wirkung versprach und oft auch erreichte. Die Kritik verhielt sich aber eher ablehnend. Herder, der Gerstenbergs UGOINO durchaus wohlwollend beurteilt, lehnt gewisse Züge als übertrieben ab, so etwa, dass Ugolino seinen Sohn ermordet: entweder sei die Tat "unnatürlich und wider alle guten Gesetze der rasenden Logick" oder der Vater sei ein "Ungeheuer". "Ich weis, wie sehr Shakespear mit unsern Empfindungen schalten und walten kann; aber so unmenschlich, so gegen die Sympathie des Zuschauers schaltet er nur, wenn sich die Leidenschaften brechen; also nur im Vorbeygehen, um andre desto tiefer einzudrücken. (...) Sie würken also bey ihm immer mehr als Mittel, nicht als Zwecke" (Bd.4, S.314).⁷⁹ Herder legt hier den Akzent auf einen wichtigen Unterschied zwischen Shakespeare und seinen Nachahmern: Was bei Shakespeare Mittel zum Zweck und also hierarchisch untergeordnet war, wird bei den Nachahmern zum Selbstzweck, tritt also an die hierarchisch oberste Stelle. Es ist dies eine in der Rezeptionsgeschichte oft beobachtbare Verlagerung der Normen in bezug auf ihre hierarchische Stellung. Herder kritisiert auch die Wortspiele, die zwar shakespeareisch seien, sich aber nicht für das 18. Jahrhundert schickten.⁸⁰ Die Nachahmung dieser heroischen Züge von Shakespeares Dramen wurde denn auch als Modeerscheinung von den Kritikern und z.T. auch vom Publikum abgelehnt, und von einigen Zeitschriften schon gar nicht zur Kenntnis genommen.⁸¹ Erst Grabbe wird sich wieder mit der Häufung von Grässlichem Ruhm zu verschaffen versuchen.

In der Einleitung zum ersten Band⁸² seiner Anthologie NOUVEAU THEATRE ALLEMAND stellt Friede! (1782), hierin einer allgemeinen Auffassung folgend, das deutsche Theater als eine Zwischenform zwischen dem englischen und französischen vor. Da er nur regelmässige Stücke abdruckt, kann er den deutschen Stücken die Beobachtung der drei Einheiten attestieren; die Zeichnung der Charaktere, die lebhaftere Handlung, welche vor allem auch durch eine Bevorzugung der dargestellten vor der verdeckten Handlung erreicht wird, die stärkere Wirkung werden dem Einfluss des englischen Theaters zugeschrieben. Ich drucke den Text hier ab, weil er die allgemeine Bewertung der

Normen sehr schön wiedergibt: "En lisant les pieces suivantes, il ne sera pas difficile de remarquer que notre Theatre tient le milieu entre celui des Franyois & celui des Anglois; il tient au premier par l'observation de la regle d'unite d'action, de temps & de lieu; il se rapproche de l'autre par la touche male & hardie avec laquelle les caracteres sont dessines, & par l'expression energique des passions. La tragedie allemande en general presente des actions plus fortes, des tableaux plus terribles, entre dans des details plus circonstancies, que ne peut & n'oseroit faire la tragedie franyoise d'apres le goOt de la Nation. L'Allemand veut connoitre ä fond le heros dont les malheurs & les vertus l'interessent, le mobile de ses grandes actions, la cause des ses malheurs, sa conduite & ses sentimens. Pour cet effet il demande ä lire dans son coeur, il suit de l'oeil la marche de ses passion, & ne dedaigne point de s'attacher aux moindres traits, s'il peuvent l'eclaircir. D'apres cette liberte que le Poete a de mettre sur la scene une foule d'evenemens que l'on n'apprend ailleurs que par recit, il en resulte que l'interet est plus vif, qu'il y a plus d'action, & que les röles de confidens deviennent ou inutiles ou tres-courts. La presence des personnages, dans ces situations terribles ou ils sont aux prises avec le sort & les passions, fait une impression plus forte sur les spectateurs, & les met plus ä portee de saisir tous les traits du tableau, quand il est sous leurs yeux, que lorsqu'on lui en fait des details souvent foibles & languissans" (S.53 f.).

2. BÜRGERLICHES DRAMA UND DRAMATISCHE NORMEN

Das bürgerliche Drama soll hier auf dem Hintergrund der dramatischen Normen betrachtet werden als eine jener Untergattungen des Dramas bzw. der Tragödie, welche zu einer Verlagerung gewisser Normen führten. Als zweites Beispiel werde ich im nächsten Kapitel das sogenannte historische Drama vorstellen.

Wenn ich im folgenden den Ausdruck 'bürgerliches Drama' brauche, so verwende ich ihn als Oberbegriff zu zwei Varianten, welche Diderot "le drame serieux" und "la tragedie domestique" nennt, ich werde im folgenden dafür die Begriffe 'bürgerliches Drama' und 'bürgerliches Trauerspiel' verwenden. Mit dem Begriff 'bürgerliches Drama' bezeichne ich auch die sogenannten 'Familiengemälde'. In der Terminologie der Zeit wird die Gattung bald "Drama" bald "Schauspiel" genannt.

2.1. Das Aufbrechen des Gattungssystems

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das aristotelische Gattungssystem, welches nur zwei Gattungen kennt, nämlich die Tragödie und die Komödie, aufgebrochen. In seinem verdienstvollen Aufsatz über die WIEDERGEFUNDENE DRITTE GATTUNG weist Roger Bauer ganz im Sinn meiner Betrachtungsweise darauf hin, dass es schon in der Antike gemischte Gattungen gegeben habe, man denke an die Tragikomödie,¹ dass es sich hier nicht um eine völlige Neuerung, sondern um eine "Er-Neuerung" (J 973,

S.480) handle. Auf die von Bauer erwähnten Phänomene, welche ein Aufbrechen des zweiteiligen Gattungssystems andeuten, habe ich schon an andern Stellen hingewiesen: Tragödien mit gutem Ausgang; Tragödien, welche nicht unter adligen Personen spielen; Komödien, in welchen Götter oder Adlige auftreten.² Schliesslich weist Bauer darauf hin, dass das spanische und englische Theater, welches sich unabhängig von der Aristoteles-Rezeption entwickelte, in diesem Sinne irreguläre Formen kannte.³ Diese Hinweise zeigen, dass die Normen keineswegs so starr sind, wie eine vereinfachend schematisierende Literaturgeschichte nur allzu gern annimmt. Es zeigt sich einmal mehr die Überlegenheit des Modells des Prager Strukturalismus, welches immer auch schon die latente Abweichung mitenthält. Vor allem ist bei solchen Problemen auch zu bedenken, dass ein Werk die Normen nie völlig erfüllt und so auch die Norm ständig in Frage stellt. Diderot stellt fest: "Une piece ne se renferme jamais a la rigueur dans un genre" (Bd.10, S.130).

Bauer setzt rührendes Lustspiel und bürgerliches Trauerspiel bzw. drame serieux als eine Gattung an.⁴ Wenn auch einige wenige Theoretiker des 18. Jahrhunderts diese Begriffe zusammenfallen lassen, so scheint mir doch die Mehrzahl das bürgerliche Trauerspiel als Untergattung der Tragödie und das rührende Lustspiel als Untergattung der Komödie aufzufassen. In seiner Einleitung zur Übersetzung von Gellerts ABHANDLUNG VON DEM WEINERLICHEN ODER RÜHRENDEN LUSTSPIEL schreibt Lessing, er wolle von "den Neuerungen" reden, "welche zu unsern Zeiten in der Dramatischen Dichtkunst sind gemacht worden. Weder das Lustspiel, noch das Trauerspiel, ist davon verschont geblieben. Das erstere hat man um einige Staffeln erhöht, und das andre um einige herabgesetzt. (...) Die erste Veränderung brachte dasjenige hervor, was seine Anhänger das *rührende Lustspiel*, und seine Widersacher das *weinerliche* nennen. / Aus der zweiten Veränderung entstand das *bürgerliche Trauerspiel*" (Bd.6, S.6).⁵ Gellert selbst betont in seiner Abhandlung, das rührende Lustspiel übernehme nicht die Eigenheiten der Tragödie, es zeige vielmehr im Gegensatz zu dieser nur "kleine Uebel" (1754, S.35). Die Liebe ist nach Gellert im rührenden Lustspiel nicht mit Gefahren und Lastern verbunden, wie sie es auch im bürgerlichen Trauerspiel häufig ist, sondern "eine angenehm unruhige Liebe". Die Tugenden sind solche des Privatlebens, wodurch die rührende Komödie sich dem bürgerlichen Schauspiel (drame serieux) nähert. Wie viele rührende Szenen ein rührendes Lustspiel auch enthält, es bleibt eine Untergattung der Komödie,⁶ weil sie immer auch zum Lachen reizt, indem sie "lächerliche Charaktere und satyrische Züge" anbringt.⁷

Analog argumentieren die Theoretiker des bürgerlichen Trauerspiels, Privatpersonen könne ein genau so grosses Unglück zustossen wie hochgestellten Personen in der Tragödie. Die rührenden Situationen, die pathetische Wirkung stammen denn auch aus der Tragödie. Sie dürfen aber kombiniert werden mit Elementen aus der Komödie: mit der Darstellung von Privatpersonen und mit komischen Elementen.⁸ Die Vermischung von komischen und ernsthaften Szenen soll aber nicht wie im shakespeareisierenden Drama abrupt geschehen, sondern es sollen eher eingestreute Züge sein,⁹ so dass denn die neue Gattung nicht als Mischgattung, sondern wie Diderot sagt, als "genre intermediaire", als Übergangsform, aufzufassen ist.¹⁰

Wenn auch, wie Bauer darlegt, die Möglichkeit einer dritten Gattung latent immer vorhanden war, so handelte es sich doch meistens um punktuelle Verstöße gegen das Normensystem. Das bürgerliche Drama dagegen stellte einen deutlichen Angriff auf das aristotelische Normensystem dar, welcher zugleich die Möglichkeit zu anderen Innovationen in der Gattung eröffnete, wie sie z.B. das historische Drama zeigt. So erschien Goethes *Götz* mit dem Untertitel "Schauspiel". Die Auslösung des Normenwandels durch die Wirkung des bürgerlichen Dramas bestätigt sich negativ durch die Verhältnisse in der französischen Literatur, wo das bürgerliche Drama nicht denselben Erfolg hatte wie in Deutschland und wo offenbar damit zusammenhängend das klassische Normensystem viel länger verbindlich blieb. Ein deutlicher Beleg dafür ist z.B. die Bearbeitung des *WALLENSTEIN* durch B. Constant (s. unten S.220).

Obwohl das bürgerliche Drama an sich eine kurze Lebensdauer hatte, ist es wegen der Verlagerung der Normen vom Standpunkt der literarischen Evolution aus eine besonders interessante Erscheinung. Es ist aber zum vornherein darauf hinzuweisen, dass die immer wieder gerade auch im Zusammenhang mit sozialgeschichtlichen Betrachtungsweisen auftretende Auffassung, das bürgerliche Drama hätte das heroische Trauerspiel abgelöst, nicht den literarischen Tatsachen entspricht. Sowohl die Normen des heroischen Trauerspiels wie auch deren Realisierung haben neben dem bürgerlichen Drama weiterbestanden. Dass das bürgerliche Trauerspiel keineswegs als revolutionär aufgefasst wurde, zeigt sich an der Rezeption der *Miss SARA SAMPTON*. Kein Kritiker spricht von einer neuen Gattung, man beurteilt das Stück allein unter dem Aspekt seiner Wirkung und diese entspricht, wie aus dem Briefwechsel von Lessing mit Nicolai und Mendelssohn hervorgeht, bekanntlich der der Tragödie.¹¹

2.2. Innerliterarische Bedingungen der Entstehung des bürgerlichen Dramas

Die Entstehung des bürgerlichen Dramas aus sozialen Bedingungen ist zum Gemeinplatz der Literaturwissenschaft geworden. Die innerliterarischen Bedingungen, die den Literaturwissenschaftler immer zuerst interessieren sollten, sind dagegen bisher vernachlässigt worden. Da im Falle des bürgerlichen Dramas die Materiallage zur Erforschung solcher innerliterarischen Bedingungen relativ günstig ist, stelle ich diese exemplarisch dar.

2.2.1. Die Automatisierung der klassischen Tragödie

Automatisierung und Desautomatisierung sind nach Auffassung des Prager Strukturalismus Hauptantrieb literaturhistorischer Evolution. Die Innovationen des klassischen Dramas bewegten sich in einem engen Rahmen, der von der griechischen Tragödie vorgegeben war: so führte z.B. Racine in *ATHALIE* den Chor ein. Er erweiterte die Personen um die Kategorie 'Kinder'. Am meisten Innovationen fanden in bezug auf die Stoffwahl statt: so führte Voltaire in *ZAIRE* das Mittelalter und damit Figuren aus der

französischen Geschichte ein, Schlegel führte in seinem CANUT die dänische Geschichte ein, d.h. man führte einen dem Zuschauer näher liegenden Stoff ein, ein Prinzip, welches auch für das bürgerliche Drama gilt. La Motte plädierte ohne grossen Erfolg für Prosa statt Verse (1859, S.10 ff.).

Alle diese Innovationen griffen aber das grundlegende Prinzip der heroischen Tragödie, jenes der heroischen Handlung, nicht an. Die heroische Tragödie konnte sich aus sich selbst nur in beschränktem Masse erneuern, und endlich glaubte man, wie Diderot schreibt, dass überhaupt nichts Neues mehr möglich sei in dieser Gattung. "On dit qu'il n'y a plus de grandes passions tragiques a emouvoir; qu'il est impossible de presenter les sentiments eleves d'une maniere neuve et frappante. Cela peut etre dans la tragedie teile que !es Grecs, !es Romains, !es Franyais, les Italiens, les Anglais et tous !es peuples de Ja terre l'ont composee" (Bd.10, S.140). Valdastrì spricht noch 1790 von den "tausendmahl wiederholten und nachgeahmten Darstellungen der erwähnten Gegenstände, der Vater- Mutter- Meuchelmorde, der blutschänderischen Intriguen" (1794, S.34). Der heroischen Tragödie steht zum vornherein nur ein beschränkter Stoffkreis zur Verfügung (1794, S.80 ff.).¹²

Ein Ausweg aus den erstarrten Formen bietet das bürgerliche Trauerspiel, für das Diderot bezeichnenderweise erst wenige Beispiele kennt: SILVIE von Landois, LILLOS KAUFMANN VON LONDON und MOORES SPIELER. Die beiden letztem Dramen, welche in Frankreich grossen Erfolg hatten,¹³ werden in fast allen Abhandlungen über das bürgerliche Trauerspiel als Prototypen dieser Untergattung angeführt. Das bedeutet, dass die Erneuerung der Untergattung Tragödie einen Anstoss von aussen brauchte,¹⁴ er kam von England, wo die Aristoteles-Rezeption weniger wirksam war als in Frankreich und Deutschland. Shakespeare hatte nach der Auffassung des 18. Jahrhunderts mit ROMEO UND JULIA und mit ÜTHELLO bürgerliche Tragödien geschrieben.

Als Beleg für diesen innerliterarischen Grund der Evolution kann auch gelten, dass die neue Untergattung sich zunächst in der Variante des Trauerspiels manifestierte¹⁵ und erst später in jener des ernsthaften Dramas. Als Hintergrund aller Argumentationen bleibt, wie unten zu zeigen sein wird, die heroische Tragödie erhalten.

Wie Okopie6-Slawitiska (1975) dargelegt hat, bilden sich neue Gattungen bzw. Untergattungen häufig dadurch, dass Normen und Konventionen aus anderen Gattungen übernommen werden. Im Falle des bürgerlichen Dramas sind es die Normen des Romans und der Novelle statt jene der Geschichte, welche bis dahin die Stoffwahl bestimmten. Es ist wohl kein Zufall, dass auch Shakespeare viele Stoffe Novellensammlungen entnahm. Der KAUFMANN VON LONDON geht auf eine Ballade zurück, der Stoff von Beaumarchais' EUGENIE ist der Novellensammlung LE DIABLE BOITEUX entnommen.¹⁶ Der Roman als die am wenigsten künstliche Gattung dient nun als Bezugspunkt für eine Gattung, die sich auf die Natur beruft. So sagt Heusinger in seiner AESTHETIK: "Das Schauspiel ist unter den dramatischen Gedichten das, was (...) der *Roman* unter den erzählenden poetischen Stücken ist, nemlich Darstellung von Begebenheiten, die der Wirklichkeit ganz abgeliehen, und höchstens so weit idealisirt sind, daß das ganze alltägliche und anstößige, welches bei dergleichen Vorfällen in der Wirklichkeit mitunter läuft, vermieden ist" (1797, S.326).¹⁷ Voraussetzung eines solchen Eindringens

romanhafter Elemente scheint die Aufwertung des Romans zu sein, besonders die Romane Richardsons wurden als Dramen, ja als "tragische Romane" aufgefasst.¹⁸

2.2.2. Naturnachahmung als neues poetologisches Prinzip

Das klassische Drama strebte nach Wahrscheinlichkeit. Diese wird nicht nur von den Annahmen über die Realität bestimmt, sondern auch von Gattungskonventionen (s. unten S.204 ff.). Im 18. Jahrhundert genügt den Autoren diese Wahrscheinlichkeit nicht mehr, man strebt jetzt statt Wahrscheinlichkeit "Natur" und "Wahrheit" an. So wirft Valdastris Aristoteles vor, dass er seine Grundsätze der Kunst statt der Natur entlehnt habe.¹⁹ Der Stoff der heroischen Tragödie war zum vornherein wahr, da historisch beglaubigt.²⁰ Allmählich, offenbar um die Mitte des 18. Jahrhunderts - der Zeitpunkt ist in solchen Fällen immer schwer festzustellen - beginnt man die Wahrscheinlichkeit eines Dramas an seiner Übereinstimmung mit dem täglichen Leben, mit der sogenannten wirklichen Welt zu messen. Mistelet schreibt: "C'est la nature, c'est le tableau de la société que nous avons sous les yeux: tout est pour nous dans ce genre, un objet de comparaison: nous voyons l'action comme présente, & notre imagination n'est point contrainte à se replier sur le passé, pour se représenter des mœurs & des usages qui n'existent plus" (zit. Martino, 1972, S.415).

Der Anonymus von 1755 bediente sich der Natur als "Quelle des bürgerlichen Trauerspiels" (S.174). Heusinger schreibt: "Das Schauspiel und der Roman schildert durchaus nichts, als was um uns herum vorgeht. Die Charaktere kommen, so wie sie sind, - nicht, wie sie sein können - in diesen beiden Werken vor. Das *Gewöhnliche* und *Wirkliche* ist der Maßstab zu ihrer Beurteilung, nicht das *Idealische* und *Mögliche*, wie bei dem Lust- und Trauerspiel und bei der Epöpe. Es sind im eigentlichen Verstande *facta domestica*, die der Schauspieldichter auf das Theater, und der Romanendichter in seine Erzählung bringt" (1797, S.327).²¹ Die Nachahmung des wirklichen Lebens bedingt eine Anpassung der Sitten, die bis zum Lokalen gehen kann. So schreibt der Rezensent des Schauspiels DER VERSCHWENDERSISCHE KAUFMANN: "Die Charaktere sind ziemlich nach dem Leben, und die Sitten auf hamburgischen Fuß; der bey Leuten solcher Art im Schwange seyn mag. Anderwärts würde es so genau nicht eintreffen welches aber kein Fehler ist."²² Dem Allgemein-Menschlichen des klassischen Dramas wird das Individuelle entgegengesetzt, dem Übertriebenen das Natürliche: "Tout est enorme dans ces Drames <de l'Antiquité>", schreibt Beaumarchais, "les passions toujours effrenées, les crimes toujours atroces, y sont aussi loin de la nature qu'inouïs dans nos mœurs" (1767, S.17).²³

Ich sehe beim jetzigen Forschungsstand methodisch keine Möglichkeit, und ich kenne keine Theorie zur literarischen Evolution, die mir erlaubte festzustellen, wie die einzelnen von mir angeführten Gründe zu werten sind. Ich kann nicht sagen, ob die innerliterarische Innovation zusammen mit der erfolgreichen Rezeption des in der Folge als Prototyp funktionierenden KAUFMANN VON LONDON den Anstoß gegeben hat oder ob die Änderung der Auffassung darüber, was das Drama darzustellen hat, am Anfang steht und die literarische Innovation nach sich gezogen hat. So ist es mir auch unmög-

lich festzustellen, ob die neue Wirkungsabsicht zu einem neuen Dramentypus mit neuen Stoffen und Formen geführt hat oder ob umgekehrt das stoffliche Interesse primär war und dieses zu neuen Wirkungen geführt hat. Es scheint mir fraglich zu sein, ob es einem je gelingen kann, bei so komplexen Phänomenen wie der Literatur, eine solche Reihenfolge verbindlich festzustellen.

2.2.3. Exkurs: Die soziologische Interpretation literarischer Fakten

Valdastri führt für das Aufkommen des bürgerlichen Trauerspiels eine Änderung der Mentalität an, man interessiere sich nicht mehr für jene "wilde Vaterlandsliebe" und den "thörichten Fanatismus einer stürmischen Freyheit", an deren Stelle sei vielmehr "das Privatinteresse zu erwerben und zu geniessen getreten" (1794, S.34). Eine solche Äusserung scheint der in der Forschung üblichen soziologischen Betrachtungsweise rechtzugeben.²⁴ Indessen sollte man nicht vergessen, dass die Äusserung von 1790 (1794 in der deutschen Übersetzung) ohne jeglichen Kommentar abgedruckt wurde. Wo bleibt da die Französische Revolution, möchte man jene Literaturhistoriker fragen, welche nur allzu gerne politische Daten zur Einteilung der Literaturgeschichte verwenden.²⁵ Und wie soll man umgekehrt auf dem Hintergrund von Valdastris Konzeption die Bewunderung der Kritiker für den Freiheitskampf des GÖTZ und für den im WILHELM TELL dargestellten Freiheitskampf erklären? Dazu kommt, dass das bürgerliche Drama zu keiner Zeit die heroische Tragödie verdrängte, es bestand immer ein Nebeneinander verschiedener Untergattungen. Eine einfache kausale Zuordnung von Gesellschaft und Literatur funktioniert nur auf Kosten der Isolierung einzelner Elemente des literarischen Systems. Das Modell einer einfachen Zuordnung von gesellschaftlicher Entwicklung und Literatur kann auch nicht erklären, warum das bürgerliche Drama um 1800 seinen Höhepunkt überschritten hatte.²⁶ Es kann auch nicht erklären, warum die Untergattung gerade in Deutschland am meisten Erfolg hatte, wo das Bürgertum am wenigsten emanzipiert war.²⁷

Es scheint mir methodisch angemessener zu sein, zunächst die Beziehung der Literatur zu näher liegenden Gebieten zu erforschen. Als solche Gebiete können die Vorstellungen über das Leben, über die Wirklichkeit, aber auch über die Kunst gelten, kurz jener Bereich, den man heute 'Mentalität' nennt, in welchem auch die Einstellung zur Kunst und ihrer Funktion enthalten sein muss. Erst die Abkehr vom linearen kausalen Denken kann uns einer Erfassung der tatsächlichen literarischen Evolution näher bringen.

Sieht man die Innovationen des bürgerlichen Dramas im Rahmen des Normensystems der Gattung, so erkennt man, dass diese Untergattung nur einen von mehreren im 18. Jahrhundert realisierten Angriffen auf dieses Normensystem darstellt. Es ist daher in Verbindung mit dem Ritterschauspiel, dem historischen Drama und dem sogenannten shakespeareisierenden Drama zu sehen.

Eine letzte Bemerkung noch zur Auffassung, das Aufkommen des bürgerlichen Dramas stelle eine Revolution dar.²⁸ Revolutionen sind in der politischen Geschichte selten, in der Literaturgeschichte wie in der Mentalitätsgeschichte aber noch seltener.

Dass das bürgerliche Drama keine Revolution begründete, kann man schon daran sehen, dass ein gebildeter Angehöriger der deutschsprachigen kulturellen Gesellschaft bloss vier Titel dieser Gattung zu nennen weiss: MISS SARA SAMPSON, EMILIA GALOTTI, KABALE UND LIEBE, MARIA MAGDALENA, während er wohl eine ganz andere Reihe in der heroischen Tradition stehender Stücke bis zu Hebbel aufzählen könnte.

2.3. Normen des bürgerlichen Dramas

2.3.1. Vorbemerkung

Wenn man die Änderung der Normen des bürgerlichen Dramas untersucht, so gilt es mehreres zu beachten, was in der Forschung bisher vernachlässigt wurde. Je nach den von den Theoretikern angewendeten Gesichtspunkten sind die Abweichungen von der heroischen Tragödie verschieden. So schreibt z.B. der Anonymus von 1755 dem bürgerlichen Trauerspiel und der heroischen Tragödie dieselbe Wirkung zu (S.174), während andere Theoretiker gerade aus der verschiedenen Wirkung alle weiteren Unterschiede ableiten. Man muss also mit graduellen Abweichungen rechnen. Die meisten Germanisten nehmen als Prototyp des heroischen Trauerspiels Gottscheds CATO,²⁹ der überhaupt keine Wirkung gehabt zu haben scheint. Kein einziger Theoretiker des bürgerlichen Trauerspiels bezieht sich je auf dieses Stück, zum Vergleich dienen vielmehr die Stücke von Corneille und Racine, häufig auch jene von Voltaire, die in den offenbar erfolgreichen Übersetzungen von Gotter in Deutschland bekannt waren.³⁰ Bei solchen Untersuchungen ist zudem zu bedenken, dass ein konkretes Stück die Normen nie rein erfüllt, so dass man an einem konkreten Stück nie alle Normen ablesen kann. Abweichungen sind, das liegt in der Natur der Normen, möglich und erlaubt, wenn sie eine Funktion haben. Es gilt also zu rekonstruieren, wie die Theoretiker des 18. Jahrhunderts die Normen der heroischen Tragödie sehen, von der sie das bürgerliche Drama abheben.

2.3.2. Konstruktionsnormen

Den Theoretikern des bürgerlichen Trauerspiels ist es klar, dass für das bürgerliche Trauerspiel dieselben Konstruktionsnormen gelten wie für die Tragödie, d.h. die drei Einheiten müssen beachtet werden, ebenso muss Verwicklung und Auflösung vorhanden sein.³¹ "Die Vernunft lehret es, daß diese Uebereinstimmung <mit dem ordentlichen Trauerspiele> in allen den verschiedenen Theilen herrschen müsse, welche das Wesentliche eines tragischen Stückes ausmachen. Die drey Einheiten und die Verschiedenheit der Charaktere, die Verwicklung, die Auflösung sind einem jeden theatralischen Stücke nothwendig"³² (Anonymus, 1755, S.177). Lessing hat in MISS SARA SAMPSON lieber die Unwahrscheinlichkeit, dass Vater und Tochter einander im selben Wirtshaus nicht begegnen, in Kauf genommen, als gegen die Einheit des Orts zu verstossen. Indessen ist gerade ein Prototyp des bürgerlichen Trauerspiels, DER KAUFMANN VON

LONDON, "nicht nach den angenommenen Regeln der Schaubühne ausgearbeitet worden", wie der Übersetzer bemerkt, dieser Mangel wird durch Schönheiten aufgewogen, stellt aber keinen Freipass für die Nachahmer dar.

Die Variante des bürgerlichen Dramas, welche in Deutschland unter dem Titel "Familiengemälde" Erfolg hatte, zeichnet sich durch Unregelmässigkeit in bezug auf die drei Einheiten aus. So vermutet ein Rezensent von Ifflands *VERBRECHEN AUS EHRSUCHT*, der Ausdruck "Familiengemälde" sollte andeuten, "nicht einmal ein förmliches Schauspiel geliefert zu haben. (...) Sie liefern uns Stücke, die ungefähr das in der Lustspielgattung, was die Historischen Schauspiele der Engländer in der tragischen sind" (ADB, Bd.63, 1775, S.119). Dass der Rezensent diese Stücke mit den historischen Schauspielen der Engländer vergleicht, könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Unregelmässigkeit über den Umweg der Shakespeare-Rezeption in diese relativ späte Variante des bürgerlichen Dramas eingedrungen ist.³³ Erst die Shakespeare-Rezeption hat wohl einem Autor wie Iffland erlaubt, zuzugeben, "daß er ohne alle Regeln schreibt", ja dass er sie auch nicht kenne (ADB, Bd.63, 1775, S.119). Dies ist eine für die Situation des Dramas im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bezeichnende Äusserung: Dramen zu schreiben war eine Prestigeangelegenheit. Die Regellosigkeit war nicht Absicht, sondern fehlender Kunstverstand.

Das Familiendrama neigt noch in anderer Hinsicht zu einer, vom aristotelischen Drama aus gesehen, fehlerhaften Konstruktion, indem nämlich die entscheidenden Ereignisse nicht aus dem Stück selbst resultieren, sondern von aussen auftreten, ein häufiges Merkmal von Trivilliteratur.³⁴

2.3.3. Stoffwahl

2.3.3.1. Private Angelegenheit vs öffentliche Angelegenheit

Die Forschung neigt dazu, das Aufgeben der Ständeklausel als ausschlaggebend für das bürgerliche Drama zu sehen. Dies ist aber, wie schon der Anonymus von 1755 feststellte, nicht das entscheidende Kriterium, denn es gab bereits die heroische Komödie, in der die Ständeklausel durchbrochen wurde. Ausschlaggebend ist vielmehr der Gegensatz von öffentlicher vs privater Angelegenheit.³⁵ Im Vorwort zum *KAUFMANN VON LONDON* schreibt Lillo, er habe die Provinz der ernsthaften Poesie erweitern wollen: "Plays founded on moral tales in private life may be of admirable use" (S.10). Ganz gleich argumentiert der Anonymus von 1755: "das lyrische³⁶ und das heroische Trauerspiel, entlehnen ihre Gegenstände aus der Geschichte der Götter und der Helden, sie mag nun wahr oder fabelhaft seyn. Das bürgerliche entlehnt sie wie das Lustspiel bloß aus der Fabel, durch Hülfe der Nachahmung derjenigen tragischen Handlungen, welche sich in gemeinen Leben zutragen können" (S.178). Ein Rezensent im *TEUTSCHEN MERKUR* braucht denn geradezu den Ausdruck "bürgerliches oder Privat-Trauerspiel". Als Lessing schrieb, er wolle eine bürgerliche Virginia machen, fügte er bei: "von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte" (Bd.17, S.133; vgl. unten S.191).

Der Gegensatz von privater und Staatsangelegenheit impliziert, dass man im bürgerlichen Drama den Stoff erfinden muss, denn die Geschichte zeichnet die "edlen Thaten der Privatpersonen", wie Chr.Reh. Schmid sagt, nicht auf (1788, S.212).

Zunächst sehen die Theoretiker des bürgerlichen Trauerspiels keinen Unterschied in den Handlungsantrieben der dargestellten Personen. Im heroischen wie im bürgerlichen Trauerspiel sollen Tugend, Laster und Exzess der Leidenschaft den Ausgang bestimmen. Marmontel schreibt: "Les passions etendent leurs ravages dans tous les etats de la vie: l'exemple des dangers & des malheurs qu'elles entraînent peut donc etre pris egalement dans tous les etats: le fils de Brutus et de Barnevelt sont tous les deux une leyon terrible" (1787, Bd.7, S.32).³⁷ Die von Marmontel aufgeführten Beispiele sind bezeichnend für die Auffassung dessen, was das Drama leiste, nämlich wie Curtius es ausdrückt, "gleichsam eine Anatomie des Herzens" (S.394).³⁸ In der Vorrede zu den RAUBERN schreibt Schiller, er habe "die Vortheile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutz" (Bd.3, S.5).³⁹ Dieses Bestreben des Dramas, innere Vorgänge darzustellen, erklärt die Vorliebe für den an sich unrealistisch wirkenden Monolog. Zudem ermöglicht gerade dieses Mittel, das den Zuschauer ganz in die Perspektive der handelnden Person versetzt, das Interesse an den Personen zu erwecken. In der Forschung hat man manchmal die Tendenz, das bürgerliche Drama zu ausschliesslich in Zusammenhang mit der Empfindsamkeit zu sehen (besonders Pikulik, 1966). Es liegt mir deshalb daran, zu betonen, dass die Absicht, innere Vorgänge darzustellen, dem bürgerlichen Drama und dem heroischen Drama gemeinsam ist, verschieden ist jedoch die Darstellungsweise. Von allen Stoffen, welche das Privatleben betreffen, sind die Familienszenen am beliebtesten, zu denen allen voran auch der Hausvaterstoff gehört. Er erregt durch seine Nähe zum Zuschauer auf jeden Fall Interesse. So schreibt der Freiherr von Drois: "Was kann interessanter seyn? Was allgemeiner interessant? Sind wir ja doch Hausväter, Hausmütter, oder wollen es werden" (1783, S.10). Gerade dieser Stoff ergibt rührende Situationen, weil der Vater aus einem höheren Interesse gegen seine Kinder handeln muss oder umgekehrt die Kinder gegen ihren Vater handeln. Die Situation entstammt allerdings, wie schon Marmontel feststellte, der antiken heroischen Tragödie. Nach Marmontel ist es Voltaire, der "Theroisme de l'amitie", "la piete filiale", "l'amour paternel & maternel" wieder in die Tragödie eingeführt hat.⁴⁰ "C'est lui qui le premier a repandu dans la tragedie cet interet si doux de la touchante humanite (...) c'est lui qui a mis dans les sujets modernes toutes les tendresses du sang; & quel pathetique il en a tire!"⁴¹ (1787, Bd.10, S.333). Die unfehlbare Wirkung dieser Familienszenen war so sicher, dass weder Goethe in seinem GÖTZ noch Schiller in seinem DON KARLOS auf sie verzichtete. Schiller nannte den "Dom Karlos (...) ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause" (Bd.6, S.495), und Goethe lobte am WALLENSTEIN die "Familienszenen", welche "sehr glücklich <seien> und von der Art, die mich rührt" (Goethe/ Schiller, Bd.2, S.166). Ich insistiere auf der dramatischen Fruchtbarkeit und auf der grossen Wirkung, die von diesen Vater-Kinder-Beziehungen ausgeht, um der in den letzten Jahren aufgekommenen, völlig ahistorischen psychoanalytischen Deutungen der Vater-Kind-Situation entgegenzutreten. Bei der Analyse von Tragödien und Dramen darf man nie vergessen, dass diese

wirken wollen, und dass es dem Dichter primär darum gehen muss, die wirkungsvollsten Szenen zu finden. Ich habe oben schon darauf hingewiesen, warum die Vater-Kind-Situationen nach der psychologischen Auffassung der Zeit wirkungsvoller sind als alle anderen Situationen.⁴⁰ Die Bewertung dieser Situation entzieht sich einer literaturwissenschaftlichen Erklärung; eine solche müsste vielmehr im Bereich einer allgemeinen Anthropologie gefunden werden.

Eine andere Kategorie von Stoffen stellt, in dieser Hinsicht der Komödie ähnlich, Laster und Ausschweifungen an den Pranger. So das beliebte Spieler- bzw. Verschwendermotiv, bei dem die Personen durch diese Laster ins Unglück geraten und womöglich noch ihre Familie ins Unglück nachziehen.

Ein weiterer Stoffkomplex betrifft Missstände im Staat, ein Komplex, der vor allem vom Sturm-und-Drang-Drama ausgenutzt wurde, aber auch etwa von Iffland in seinem Stück DIE KOKARDEN. Im Gegensatz zum heroischen Drama, welches sich ebenfalls mit Staatsangelegenheiten befasst, geht es in dieser Variante des bürgerlichen Dramas nicht um grosse historische Auswirkungen, sondern um konkrete Missstände in der engsten Umgebung. Deutlich wird dies in der Beschreibung Valdastris: "Auf diese Weise wird der Dichter wiederum Rathgeber und Beförderer des allgemeinen Wohls; (...) und giebt dem Theater das wahrhaft erhabene Verdienst, im Nothfall die Regenten der Völker und Staaten über gewisse Fehler der Verwaltung, die den bestgesinnten Vätern des Volks oft auf eine höchst schändliche Weise verheimlicht werden, über die schlecht erkannten Folgen gewisser Einrichtungen oder Plane für die öffentliche Erziehung, Rechtspflege, Finanzen oder andere gleich wichtige Gegenstände zu belehren, kurz auf die Verbesserung der Gesetze und die Unterstützung zweckmäßiger Anordnungen zur Reinigung der Sitten den kräftigsten Einfluß zu erlangen" (1794, S.37). Das bürgerliche Drama übernimmt immer mehr eine praktisch-moralische Funktion.

2.3.3.2. Normenkonflikte

Die Auffassung, die bürgerliche Tragödie stelle dieselben Leidenschaften, Unglücksfälle usw. dar wie die heroische, führt zu einem Normenkonflikt: Die Tendenz des bürgerlichen Trauerspiels, die Natur nachzuahmen, d.h. einen gewissen Realismus anzustreben, gerät in Konflikt mit der Norm, die Tragödie habe das Ausserordentliche darzustellen.

Der Zwang, die Begebenheiten "in einem ganz merkwürdigen Lichte erscheinen" zu lassen, wie Sulzer (Bd.4, S.554) schreibt, d.h. sie als ausserordentliche darzustellen, birgt die Gefahr in sich, zu übertreiben oder zu unwahrscheinlichen Konstruktionen Zuflucht zu nehmen. Besonders im frühen bürgerlichen Drama sind die als romanhaft geltenden Motive der unbekanntenen Herkunft der Kinder, des Inzests und des Verwandtenmords beliebt.⁴³ Die Motive, um derentwillen gemordet und vergiftet wird, müssen nach der Poetik des bürgerlichen Dramas im Alltäglichen liegen.⁴⁴ Das bedeutet, dass sie häufig materieller Art sind oder in keinem Verhältnis zur Wirkung stehen. So bringt Barnwelt, verblendet durch die Liebe zu Millwood, aus materiellen Gründen seinen Onkel um. Aus Spieleidenschaft bringt der Spieler seine Familie und sich ins

Unglück. Statt historischer Begebenheiten gibt das "Fait divers" die stoffliche Grundlage für Tragödien ab.⁴⁵ Dies zeigt sich sehr deutlich an der Aufzählung interessanter Stoffe im Artikel "Drame" von Marmontel: "L'enfance, la vieillesse, l'infirmité dans l'indigence, la ruine d'une famille honnête, la faim, le desespoir sont des situations très-touchantes; une grele, une inondation, un incendie, une femme avec ses enfants prêts à périr ou dans les eaux ou dans les flammes, sont des tableaux très-pathétiques" (1787, Bd.7, S.27 f.).⁴⁶

Ein weiterer Normenkonflikt besteht in der Motivation der ausserordentlichen Ereignisse, denn der Held des bürgerlichen Dramas soll in der Regel eine tugendhafte Person sein, damit der Zuschauer mit ihr sympathisieren kann. Für den Schriftsteller, der das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit zu befolgen hat, muss das Unglück der Person gerechtfertigt sein. Weil aber eine tugendhafte Person keinen so schwerwiegenden Fehler begehen kann, greifen die Schriftsteller gern, Lessing und Schiller nicht ausgenommen, zum Bösewicht. Die Hauptperson handelt in Verblendung, Unwissenheit, sie ist die Getäuschte, was ihre Schuld mildert. Täuschen lassen sich die Hauptpersonen meistens aus Liebe zu einer andern Person, was ihnen die Sympathie des Zuschauers sichert. Dagegen handelt der Bösewicht meistens aus niedrigen materiellen Motiven.

Wie sehr der Bösewicht eine dramaturgisch unbefriedigende Hilfskonstruktion ist, hat schon Schiller erkannt, wenn er in seiner Abhandlung UEBER DIE TRAGISCHE KUNST schreibt: "Es wird jederzeit der höchsten Vollkommenheit seines Werks Abbruch thun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann, und wenn er gezwungen ist, die Größe des Leidens von der Größe der Bosheit herzuleiten. Shakespears Jago und Lady Makbeth, Kleopatra in der Rodogune, Franz Moor in den Räubern, zeugen für diese Behauptung" (Bd.20, S.155).⁴⁷

Diese Normenkonflikte, die grundlegende Normen der Tragödie betreffen, mögen einer der Gründe für die Kurzlebigkeit der Gattung sein. Wenn Hebbel bei seinem Versuch, in MARIA MAGDALENA die Gattung wieder zu beleben, ohne Bösewicht auskommt, wenn er meint, den Tod Klaras allein aus den Umständen herbeiführen zu können, so bleibt doch der Eindruck zurück, dass ein uneheliches Kind kein genügender Grund für einen Selbstmord ist. Das Tragische scheint sich mit den Problemen und Lösungsmöglichkeiten der bürgerlichen Alltagswelt nicht vereinbaren zu lassen.⁴⁸ Die Lösung für diesen Normenkonflikt bietet sich im bürgerlichen Drama an, welches einen glücklichen Ausgang hat. Es ist unter diesem Gesichtspunkt kein Zufall, dass Diderot, der als einer der ersten und vor allem als der einflussreichste Vertreter der Gattung des ernsthaften Dramas in Frankreich gelten kann, in seinen beiden Stücken ebenso wie Beaumarchais in EUGENIE einen glücklichen Ausgang gewählt hat. Der gute Ausgang, sagen die Theoretiker, ist für den Dramatiker ein Vorteil, denn der Zuschauer sieht eben lieber einen guten als einen schlechten Ausgang. Der gute Ausgang erlaubt es dem Dramatiker insbesondere auch, seine ja meistens mehr oder weniger tugendhafte Hauptperson am Ende am Leben zu lassen. Typisch für diese Konzeption ist Merciers Umarbeitung der Fabel des KAUFMANN VON LONDON in seinem BARNEVELT, welche sich in der Wiedergabe von Valdastris so liest: "ein Jüngling <ist> der Sklave der Reize einer arglistigen Schönen (...), die er herzlich liebt, und so abgöttisch anbetet, daß er auf

dem Punkt steht, auf ihr Andringen, einen Meuchelmord zu begehen, doch aber im Innern seines Herzens noch so viel Tugend erhalten hat, daß sie ihm, in dieser so schrecklichen und bedauerungswürdigen Lage, den Arm zu fesseln und ihn aus einem Abgrund zu retten vermag, in den er als Opfer seiner eignen Schwäche zu stürzen im Begriff stand" (1794, S.44). Auf diese Weise erreicht der Dichter auch eine höhere Wahrscheinlichkeit, denn Verwandtenmord, Vergiftungen und ähnliches dürften doch nicht zum Alltag jener Zuschauer gehört haben, denen man ihre eigene Welt abbilden wollte. Das bedeutet aber letztlich, dass es der bürgerlichen Welt an Tragik fehlt, dass diese nur auf Kosten von Unwahrscheinlichkeiten zu erzeugen ist.

2.3.4. Stilistische Normen

2.3.4.1. Prosa statt Verse

Aus der Forderung, das Privatleben des Bürgers darzustellen, folgt die Forderung, statt Verse, wie sie unabdingbar zur Tragödie gehören, Prosa zu verwenden. Dies ist eine der folgenreichsten Veränderungen der Normen im deutschen Sprachgebiet. Sie hat sich so schnell durchgesetzt, dass die Rezensenten von Schillers Dramen sehr oft den Gebrauch von Versen tadelten. Auch scheint es Schiller gewesen zu sein, der, sich auf Wieland berufend, in *Don Karlos* sozusagen die Verse wieder eingeführt hat.⁴⁹ Nach den Rezensenten des *Wallenstein* konnten die Schauspieler keine Verse sprechen.⁵⁰

Es ist hier nicht der Ort, die ganze Komplexität des Problems, das den Gebrauch von Versen bzw. Prosa betrifft, darzustellen. Um das Funktionieren literarischer Normen zu beschreiben, genügt es, hier festzustellen, dass in den dreissiger- und vierzigerjahren des 18. Jahrhunderts die Normen in Frage gestellt wurden. In den *Beiträgen zur kritischen Historie* gab es eine Diskussion über gereimte und ungerimte Verse in der Tragödie und Komödie.⁵¹ Schon 1730 hatte La Motte in seinem *Discours a l'occasion de la tragedie d'oeidipe* im Namen der Wahrscheinlichkeit für Prosa statt Verse in der Tragödie plädiert.⁵² Es war bereits üblich, Komödien in Prosa zu schreiben. Obwohl die Kritiker La Mottes Auffassung nicht folgten, waren diese Normen doch nicht mehr unbestritten.⁵³ Für das Funktionieren der Normen innerhalb der literarischen Evolution ist es interessant zu sehen, dass die Norm, in der Tragödie seien Verse zu brauchen, im Namen der Wahrscheinlichkeit angegriffen wurde, während man zugleich argumentierte, frühere Generationen hätten sich an den Versen nicht gestört, weil diese zur literarischen Konvention gehört hätten. Im Augenblick, wo eben diese Konvention durch die Einführung neuer Arten von Personen in Frage gestellt wird, wird es auch möglich, sie zu verändern. Die Konvention wird dem literarischen Publikum als solche bewusst, und man beginnt, die literarische Darstellung neu mit der Realität zu konfrontieren. Dies wird besonders deutlich, in der folgenden Argumentation des Anonymus (1755): "Das Alterthum hat bereits die Poesie zu einer Sprache der Götter und der Helden erhoben. (...) Wir sind es (...) aus den alten Dichtern gewohnt, die Helden in der Sprache der gebundenen Schreibart redend zu finden. Wir ertragen also an den Helden auf unserer Schaubühne das kleine Unnatürliche, daß

sie sich z.E. bey einem unvermutheten Unglücke in so schönen Versen beklagen (...). Ja die Bezauberungen der Poesie machen, daß wir dieses Unnatürliche gar nicht wahrnehmen. Wir werden nicht so gelind gegen einen ehrlichen Kaufmann, gegen einen schlechten Edelmann, gegen ein bloßes Kammermädgen seyn! Wir finden sie nicht so bey den Alten, wir hören sie nicht so im gemeinen Leben, wir sind sie folglich gänzlich ungewohnt" (S.180).⁵⁴ Auch in diesem Bereich zeigt sich die Tendenz zur Verleugnung des Kunstcharakters im bürgerlichen Drama, denn die Vertreter der Auffassung, eine Tragödie müsse in Versen geschrieben sein, betonten immer auch den Kunstcharakter, während die Anhänger des Prosa-Dramas die Natürlichkeit betonten. So argumentiert Beaumarchais: "l'un et l'autre genre [tragedie et comedie] n'ayant pas une exacte verite, leur langage n'a pas besoin d'etre rigoureusement asservi aux regles de la nature. (...) Mais le genre serieux (...) devant nous montrer les hommes absolument tels qu'ils sont, ne peut pas se permettre la plus legere liberte contre le langage, les moeurs ou le costume de ceux qu'il met en scene" (1767, S.23).⁵⁵

Aus dem mir vorliegenden Material ist nicht ersichtlich, wie weit die Shakespeare-Rezeption bzw. die Rezeption des englischen Dramas überhaupt für die Durchsetzung von Prosa im Drama eine Rolle gespielt hat. Es ist immerhin anzunehmen, dass das Bewusstsein, dass es auch Dramen in Prosa geben kann, erst ermöglicht hat, die Verskonvention überhaupt in Frage zu stellen, was die Voraussetzung für den Normenwandel darstellt.

2.3.4.2. Verzicht auf Rhetorik

Der Verzicht auf die Verse bedeutet zunächst nicht den Verzicht auf jegliche Art von rhetorischem Schmuck, denn die Kunst soll sich doch noch von der Wirklichkeit unterscheiden. Der Anonymus von 1755, der sich noch stark am heroischen Trauerspiel orientiert, spricht dies deutlich aus: "Wenn sich die prosaische Schreibart besser als die poetische für das bürgerliche Trauerspiel schickt, so verstehe ich durch dieselbe weder die Sprache, welche in den Gesprächen im gemeinen Leben, noch die, welche in den ordentlichen prosaischen Schriftstellern herrschet. Die Sprache muß allemal noch Poesie seyn. (...) Sie hat das Edle, das Starke, das Erhabene der Schreibart mit der poetischen Sprache gemein. (...) Sie ist eine Feindinn der Sprichwörter, weitläufiger Gleichnisse, niedriger Redensarten" (S.181).⁵⁶ Das Vorbild für diesen Dialog wird von der sogenannten "Sprache des Umgangs" abgegeben, welche sich ebensowohl des Schwulstes wie der allzugroben Ausdrucksweise zu enthalten hat (vgl. unten S.236 f.).

Die klassische heroische Tragödie ist dadurch gekennzeichnet, dass die Gefühle der Personen über rhetorische Mittel dem Zuschauer vermittelt werden. Die Personen sprechen über ihre Leidenschaften, darum auch die ausführlichen Reden, alles wird durch Reden explizit ausgedrückt.⁵⁷ Durch diese Art des rhetorischen Ausdrucks kommt nach Home der Eindruck zustande, die Person sei ein blosser Zuschauer; Lessing bemerkt, es sei so, als ob die Person für die Öffentlichkeit spreche (Bd.10, S.30 f.).

Im bürgerlichen Drama aber sollen die Leidenschaften direkt ausgedrückt werden in Form von Ausrufen, abgebrochenen Reden, Gesten, wie denn das bürgerliche Drama

überhaupt die Tendenz zur direkten Darstellung zeigt und weitgehend auf verdeckte Handlung verzichtet.

In Hornes einflussreicher Abhandlung *GRUNDSÄTZE DER KRITIK* findet sich ein ausführliches Kapitel "Von den Leidenschaften", in dem Horne Shakespeare als den Meister der Darstellung der Leidenschaften bezeichnet,⁵⁸ eine oft wiederholte Auffassung. Horne zählt hier schon jene stilistischen Elemente auf, die später, insbesondere bei Diderot und Lessing, wichtig werden, so dass anzunehmen ist, dass der Shakespeare-Rezeption eine wichtige Rolle zukommt bei der Ausbildung der neuen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Als ein wichtiges Merkmal der Sprache der Leidenschaften nennt Horne, dass sie "ungleich und unterbrochen" sei (1763, T.2, S.263), an einer andern Stelle nennt er sie "verstümmelt und abgebrochen" (ebenda, S.278). Im Zustand heftiger Leidenschaft versagt die Sprache oft ganz,⁵⁹ an ihre Stelle tritt die Pantomime.⁶⁰

In *SECOND ENIREIEN* beschreibt Diderot, der als erster Theoretiker der Pantomime gelten kann, eine Szene, wo ein Vater erfährt, dass sein Sohn ermordet wurde: die Szene besteht aus Ausrufen, abgebrochenen Sätzen und Gesten: "Il y a peu de discours dans cette action; mais un homme de genie, qui aura ä remplir les intervalles vides, n'y repandra que quelques monosyllables; il jettera ici une exclamation; lä, un commencement de phrase: il se permettra rarement un discours suivi, quelque court qu'il soit" (Bd.10, S114). Dialoge von solcher Art arbeiten mit Andeutungen, Assoziationen,⁶¹ mit "kleinen Nachlässigkeiten", wie Lessing schreibt, die "den Reden einen wahren Anschein der augenblicklichen Eingebung (...) erteilen" (Bd.10, S31 f.).

An die Stelle der Kohärenz, der Explizitheit des klassischen Dialogs tritt die Sprunghaftigkeit, Abgebrochenes, Angedeutetes. Obwohl diese Art des Ausdrucks als natürliche gilt, stellt sie an den Zuschauer höhere Anforderungen, weil er die Andeutungen, Gesten, die "Nebenideen", wie Engel sagt, richtig dekodieren muss. So entsteht ein Konflikt zwischen der Absicht des bürgerlichen Dramas zu belehren, und der Tendenz zu einem komplexen, nicht leicht lesbaren Dialog.⁶²

Bezeichnend für diesen Konflikt ist die folgende Kritik an *EMILIA GALOTTI*, deren Dialoge im allgemeinen gelobt werden. In der *SARA* gebe es "viel zu viel Declamation, zu viel Tiraden machen denselben unnatürlich. Dieses ist die Manier der Franzosen, das ist gewis; und es ist eben so gewis, daß sie von der Natur, die allein wahrhaft gefallen kan, ganz weit entfernt ist. In der Natur ist der Dialog kurz, abgebrochen, die Leute peroriren nicht einer nach dem andern. Dies hat Hr. Lessing wol beobachtet, und hat seinen jetzigen Dialog darnach gemodelt. Aber man kan auch in ein ander Aeufferstes verfallen, und das scheint uns Hr.L. hier gethan zu haben. Nicht alles mus abgebrochen seyn, das Theater heischt zuweilen eine zusammenhangende, nicht kurze Rede. Die Ursache davon ist, weil in diesen Tiraden die geheimen Gesinnungen, die Empfindungen, die Züge des Characters einer Person allein entwickeln können, welches nothwendig ist, wenn der Zuschauer lebhaft von ihrem Schicksale gerühret seyn sol. Wenn aber überall der Dialog so zerstückelt seyn sol, so bleibt gar zu vieles in dem Charakter und in der Empfindungsart der Personen unentschieden" (Braun/L, Bd.1, S.438 f.).⁶³

2.3.4.3. Exkurs über die Sentenzen

Die Sentenzen gelten, wie aus den angeführten Äusserungen hervorgeht, als typisch für das heroische Drama und werden deshalb von den Vertretern der Poetik des bürgerlichen Dramas als rhetorisch und unnatürlich abgelehnt.⁶⁴ Andererseits dienen die Sentenzen gerade jener direkten Vermittlung von Wahrheiten und Einsichten, welche den Wirkungsabsichten des bürgerlichen Dramas entgegenkommen.⁶⁵ So schreibt etwa Sulzer: "Unter die besonderen Mittel, das Drama nützlich zu machen, zählen wir mit den alten Kunstrichtern die Denkprüche, wenn sie nur gründlich gedacht und wo! angebracht sind" (Bd.1, S.709).⁶⁶ Chr.Reh. Schmid hebt auf fünf Seiten seiner Abhandlung über den GÖTZ VON BERLICHINGEN Sentenzen hervor, die Ausdruck für "den philosophischen Geist des Dichters" sind (1774, S.87 ff.). Man weiss, welchen Erfolg Schiller mit seinen Sentenzen hatte. Die Sentenz stellt den Bezug des individuellen Ereignisses zum Allgemeinen her, einen Bezug, auf den gerade das moralisierende bürgerliche Drama nicht verzichten will.⁶⁷ Der besondere Reiz der Sentenz besteht darin, dass dem Zuschauer etwas formuliert wird, was er im Grunde schon begriffen hat. Die Sentenz, gerade weil sie gewissermassen als "Aufschrift" zu einem Gemälde dient, wie Sulzer schreibt, erzeugt einen Effekt der Evidenz, welcher offensichtlich dem Zuschauer Befriedigung verschafft, besonders im Rahmen einer Poetik, welche nicht primär auf Verfremdung, sondern auf Bestätigung der Vorstellungen der Zuschauer angelegt ist. Weil das in der Sentenz Ausgesagte im Grunde bekannt ist, wird die Formulierung wichtig, so dass neben dem moralischen auch ein ästhetischer Effekt produziert wird,⁶⁸ dies mag erklären, warum auch gerade Schiller die Sentenzen so liebte. Sie heben das Dargestellte in jenen Bereich des Allgemeinen, welches der eigentliche Gegenstand der Kunst ist (s. unten S.216).

2.4. Wirkung

2.4.1. Moralische Wirkung

Eine der weitreichendsten Neuerungen im Normensystem des Dramas ist die Ersetzung einer dominant ästhetischen Wirkung durch eine praktische, d.h. moralisch-didaktische Wirkung.⁶⁹ Ein grundlegendes Element jeder Art von Wirkung ist das sogenannte Interesse. Verändert hat sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Auffassung darüber, was Interesse erwecken könne. Nach Auffassung der Vertreter des heroischen Dramas wird dieses Interesse durch die Erhabenheit und Wichtigkeit des Stoffes, durch die Grösse und Berühmtheit des Helden erreicht.⁷⁰ Die Vertreter der Poetik des bürgerlichen Dramas argumentieren dagegen, der Mensch interessiere sich nur für das, was seinesgleichen geschehe, d.h. es tritt eine Verengung des Begriffs des Interesses auf. In seiner Abhandlung ÜBER DAS INTERESSIRENDE gibt Garve folgende psychologische Erklärung für das Interesse: Der Mensch kennt Vertreter verschiedener Stände und Sitten. Seine Eindrücke von diesen sind aber verworren. Wenn in der Dichtung solche Menschen dargestellt werden, "dann finden sich die Abdrücke, die davon in seiner Seele

vorhanden sind, augenblicklich herzu; er drückt, so zu sagen, den alten Stempel wieder darauf, er findet ihn genau passend, und eben diese Operation, die seinem eignen Geiste zugehöret, ist das, (...) was ihn interessirt" (1779, S.283). Hier wird die Grundlage der Wirkungsweise des bürgerlichen Dramas offengelegt: Nicht das Fremde, das Andersartige interessiert, sondern das, was die Vorstellungen des Zuschauers über die Welt bestätigt. Dies mag auch die Tendenz des bürgerlichen Dramas wie gewisser mit ihm zusammenhängender Formen des historischen Dramas zur Trivialität erklären (vgl. unten S.183 ff.). Die Ausführungen von Garve, welche konkreten Stoffe den Zuschauer interessieren, lesen sich wie eine Poetik des bürgerlichen Dramas. "Unter diesen Gemälden von Menschen nun wird uns (...) das Gemälde solcher Menschen am stärksten interessiren, die am meisten unsers gleichen sind, die eine Denkungsart, eine Sprache und Sitten wie die unsrige haben, und deren Begebenheiten und Handlungen denen gleichkommen, aus denen der Lauf unsers eignen Lebens besteht, mit einem Worte, das Gemälde unsrer Zeit und unsrer Nation" (1779, S.284).⁷¹ Diese Auffassung lässt sich bei vielen andern Theoretikern belegen. So schreibt der Kritiker von Miss SARA SAMPSON im JOURNAL-ÉTRANGER (Dez. 1761, S.5 f.): "Il est dans l'homme de ne s'affecter que de ses semblables." Beaumarchais schreibt: "la peinture touchante d'un malheur domestique <est> d'autant plus puissante sur nos coeurs qu'il semble nous menacer de plus pres" (1767, S.16).

Es scheint, dass hier zum erstenmal in der Geschichte der Literatur für eine hochpoetische Gattung, wie sie das Drama darstellt, die Auffassung vertreten wird, die Literatur müsse einen direkten Bezug zum Leser / Zuschauer haben, eine Auffassung, die noch bis heute fortwirkt, indem man Literatur nicht als Begegnung mit dem Fremden und als ästhetisches Produkt liest, sondern unter dem Aspekt: Was hat mir das Werk zu sagen.⁷² Durch diese Absicht einer direkten Wirkung übernimmt das Drama im literarischen System die Funktion, welche vorher so untergeordneten Gattungen wie dem Lehrgedicht oder dem Roman zugekommen ist. Anstelle der ästhetischen Funktion tritt die praktische Funktion. So schreibt z.B. Heusinger sehr zutreffend: "Denn in der That ist es ein bloß moralisches Interesse, was man an der Erzählung einer erdichteten, dennoch aber nicht des *Ge/allens* sondern des *Unterrichtens* wegen erdichteten Geschichte nimmt" (1797, S.327 f.). Sehr deutlich wird die Funktion des bürgerlichen Dramas auch in dem bezeichnenden Vergleich mit der Rhetorik, den Marmontel macht: "Il en est de la bonne Poesie comme de l'Eloquence: eile interesse pour instruire, eile erneut pour persuader" (Bd.7, S.29).⁷³ Die Hierarchie wird hier deutlich umgekehrt. Statt tragische Leidenschaften zu erregen, was dem Zuschauer Vergnügen bereitet, wird im bürgerlichen Drama die Erregung der Leidenschaften als Mittel für die Belehrung eingesetzt. Die Belehrung war im heroischen Drama ein sekundäres Ziel, im bürgerlichen Drama wird sie zum primären.

Alle Theoretiker des bürgerlichen Dramas gehen darin einig, dass diese belehrende Funktion des Dramas am besten vom bürgerlichen Drama erfüllt werden könne, weil es eben durch die Nähe zum Zuschauer weit wirkungsvoller sei als die beiden "übertreibenden" Gattungen der Tragödie und der Komödie:⁷⁴ "Es ist den nachahmenden Künstlern eigen, daß sie mit desto größerer Leichtigkeit und desto besserem Erfolg die Bi-

der der Gegenstände der Seele zuführen, je genauer es ihnen glückt, die Originale nachzubilden, und je bekannter und interessanter diese Originale an sich sind", schreibt Valdastrì (1794, S.74). Beaumarchais sagt, das bürgerliche Drama habe "une moralite plus directe" (1767, S.16).⁷⁵

Wie diese direkte Belehrung aussieht, die auf eine direkte Anwendung des Gesehenen auf die eigene Situation hinausläuft, beschreibt Sonnenfels: "Wenn ich einen Sohn die Nachsicht seiner Mutter hintergehen sehe; wenn ich einen zärtlichen Vater bemüht sehe, seine Kinder mit Sanftmuth von ihren Verwirrungen abzuziehen; (...) wenn die Unschuld der Raub der Verführung wird (...), wenn ich solche Begebenheiten erblicke: dann kehre ich mein Aug von der Bühne auf mich: ich habe einen Sohn, eine Tochter: sie sind eben diesen Fällen ausgesetzt: (...) hier kann *Schrecken* mich befallen (...); vielleicht ein heilsames Schrecken, wo es noch Zeit ist, zurück zu beben" (1768, S.144).⁷⁶ Das bürgerliche Drama greift Laster direkt an und stellt die Tugenden positiv dar, es wirkt durch die direkte Abbildung auf den Zuschauer und zwar, indem nicht nur eine allgemein menschliche Ähnlichkeit zwischen dem Zuschauer und dem Dargestellten besteht, sondern eine spezielle, die sich auf Stand, Beruf, private Situation usw. erstreckt. So hofft der Übersetzer des KAUFMANN VON LONDON, dass das Stück "allen jungen Leuten, die sich der Handlung widmen", nützlich sein werde (1752, S.3). Ebenso sagt Mercier, Saurins BEVERLEI könne "einen Spieler bessern" (1776, S.220).

Es findet sich hier vielleicht zum erstenmal in der abendländischen Literaturgeschichte die Vorstellung der Identifikation des Zuschauers mit den dargestellten Personen:⁷⁷ "Die Zuschauer müssen so getäuscht werden, daß sie sich gänzlich in die Lage der handelnden Personen versetzen, und diese dürfen nichts thun und sagen, als was die Zuschauer fühlen und verstehen können", schreibt Valdastrì (1794, S.103). Aus solchen Äusserungen geht hervor, dass der implizite Zuschauer des bürgerlichen Dramas nicht mehr derselbe ist wie derjenige des heroischen Dramas. Hatte Lessing noch davon gesprochen, dass der gute Schriftsteller "immer die Erleuchteten und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen" habe (Bd.9, S.188), so zielt das bürgerliche Drama offensichtlich auf eine breitere Publikumsschicht, deren Kunstverstand weit weniger ausgeprägt ist.⁷⁸ Valdastrì spricht davon, dass der Dichter für seine "eigene Nation" schreiben, sich "an den großen Theil des Volks" wenden soll (1794, S.32), ein Aspekt, der bei der Entwicklung des sogenannten vaterländischen Schauspiels wieder besonders wichtig wird (s. unten S.223 ff.). Nur eine sorgfältige soziologische Untersuchung, welche nicht in meine Kompetenz fällt, könnte zeigen, ob in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neue Publikumsschichten ins Theater gingen,⁷⁹ mir muss es genügen, die poetologischen Auswirkungen dieser neuen Konzeption des impliziten Zuschauers und der neuen Wirkungskonzeption darzustellen.

Bevor ich mich jedoch damit befasse, werfe ich noch einen Blick auf Schillers Aufsatz, DIE SCHAUBÜHNE ALS EINE MORALISCHE ANSTALT BETRACHTET, welcher dem Titel nach die Wirkungsintention des bürgerlichen Dramas wiederzuspiegeln scheint.⁸⁰ Bei näherem Zusehen zeigt sich aber, dass Schiller schon hier eine zu ästhetische Auffassung des Dramas hat, als dass er es auf eine direkte moralische Wirkung reduzieren würde, ja, er glaubt nicht an eine solche: "ich selbst bin der Meinung, daß vielleicht

Molieres Harpagon noch keinen Wucherer besserte, daß der Selbstmörder Beverlei noch wenige seiner Brüder von der abscheulichen Spielsucht zurückzog", aber diese Stücke hätten den Zuschauer mit den Lastern bekannt gemacht (Bd.20, S.95). Die Bühne macht nach Schiller mit dem Menschen bekannt, also gerade mit jenem Allgemeinen, das in der Konzeption des bürgerlichen Dramas durch das Individuelle und Spezielle ersetzt wird. Es ist bezeichnend, dass Schiller die meisten seiner Beispiele der heroischen Tragödie entnimmt, die es immer auf das Allgemeine angelegt hatte. Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass Schiller auch eine ästhetische Aufgabe der Bühne sieht, wenn er ihr die Fähigkeit zuschreibt, die Menschen die Sorgen vergessen zu lassen: "in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg" (Bd.20, S.100). Einen solchen Satz könnte kein Theoretiker des bürgerlichen Dramas schreiben, bei diesem kommt alles darauf an, dass die künstliche Welt die wirkliche evoziert, bestätigt.

Die Wirkung der bürgerlichen Dramen, welche weit über den anvisierten Stand hinausreichte, besonders bei so erfolgreichen Stücken wie Saurins BEVERLEI, zeigt, dass Schillers Wirkungskonzeption adäquater ist als die speziell moralisch-didaktische der Theoretiker des bürgerlichen Dramas, die in ähnliche Schwierigkeiten geraten wie die marxistischen Ästhetiker, wenn sie das anhaltende Interesse an nicht exakt abbildender Literatur erklären sollen.

2.4.2. Wirkungsabsicht und poetologische Verfahren

2.4.2.1. Thematische Beschränkung

Die auf den speziellen Fall und die direkte moralische Wirkung ausgerichtete Konzeption des Dramas hat Konsequenzen sowohl im Bereich der Konstruktionsnormen wie auch in jenem der thematischen Normen. Man zielt bei der Darstellung auf einen bestimmten Berufsstand oder eine bestimmte Leidenschaft wie z.B. den Kaufmannsstand, den Offiziersstand oder die Spielsucht. Es können aber auch etwas allgemeinere Situationen wie jene des Hausvaters dargestellt werden.

Die direkte moralische Anwendung des Geschehens auf die eigene Situation setzt bei der Darstellung den höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit voraus, das bedeutet, dass der Autor den Vorstellungen des Zuschauers entgegenkommen,⁸¹ dass er sie genau treffen muss. "Der Zuschauer muß in jeder Situation sagen können", schreibt Valdastri, "ja, so handelt die mütterliche Liebe, die eheliche Treue, die Zärtlichkeit eines Sohnes, der Eifer eines Freundes, dieß ist der Charakter eines wahren Hausvaters, eines edelmüthigen Wohltäters, eines rechtschaffenen Kaufmanns" (J 794, S.103). Das bedeutet zugleich, dass die dargestellten Personen und Situationen aus dem Umkreis des Publikums genommen werden müssen, was eine thematische Beschränkung mit sich bringt.

2.4.2.2. Lesbarkeit⁸²

Illusion kann nur erzeugt werden, wenn der Zuschauer alles, was auf der Bühne vorgeht, verstehen kann: "Das Volk muß leicht und ohne Anstrengung die Sprache, in der man zu ihm spricht, verstehen, wenn man seine Theilnahme erwecken will", schreibt

Valdastrì (1794, S.68), die Sprache der heroischen Tragödie werde "kaum von wenigen verstanden" (ebenda, S.32). Da der implizite Zuschauer des bürgerlichen Dramas mit dem Volk gleichgesetzt wird, bedeutet dies, dass ein hoher Grad an Lesbarkeit erreicht werden muss. Dies wird u.a. durch die Verwendung einer alltäglichen Sprache erreicht. Eines der wichtigsten Mittel ist aber, dass die Lehren direkt angebracht werden, sei es in der Form von Sentenzen, sei es in längeren Ausführungen. So schliesst z.B. Pfeils LUCIE WOODVIL mit dem folgenden Kommentar: "Komm, meine Amalie, laß uns mit einer stillen Ehrfurcht vor dieser Gerechtigkeit zittern, die auch die geringsten Verbrechen nicht ungerochen läßt. Laß uns aus Karls und Lucies unglücklichem Beispiele lernen, daß demjenigen das größte Laster nicht weiter abscheulich ist, der sich nicht scheut, das allergeringste auszuüben."

Zur Lesbarkeit kann man schliesslich auch die Einhaltung des Prinzips der poetischen Gerechtigkeit zählen. Es wird dem Zuschauer gezeigt, wie die Tugend belohnt und das Laster bestraft wird, auch in dieser Beziehung wird nicht gegen seine Vorstellungen verstossen. Ein weiteres Mittel der Lesbarkeit und damit der Wirkung ist die gute Information des Zuschauers. Der Zuschauer kann meistens das Unglück voraussehen, er wird nicht überrascht (vgl. oben S.145 f.).

2.4.2.3. Wirkung mit allen Mitteln

Man erreicht eine breite Publikumsschicht um so sicherer, je mehr verschiedene Mittel man einsetzt, was sich das bürgerliche Drama zunutze macht. Schon Marmontel hat das erkannt: "Cependant s'il falloit en croire quelques speculateurs modernes, tout, dans les arts, devoit concourir a ce qu'ils appellent *l'effet*, c'est-a-dire, a l'illusion & a l'emotion la plus forte; & plus l'illusion seroit complete & le spectacle pathetique, plus il nous seroit agreable, quelque moyen que l'on eot pris pour nous tromper & pour nous emouvoir" (1787, Bd.7, S.45 f.). So zeigt z.B. das bürgerliche Drama eine gewisse Vorliebe für das Schauerliche, wie es in der Darstellung des Gefängnisses und des Richtplatzes im KAUFMANN VON LONDON auftritt, eine Gefängnisszene kommt auch in erfolgreichen SPIELER von Moore vor, Marmontel nennt "les hôpitaux, les prisons & la greve" als "théâtre de terreur & de compassion" (1787, Bd.7, S.28). Das Bühnenbild und damit das Atmosphärische beginnt also seine eigene Wirkung zu entfalten, eine Erscheinung, die auch im historischen Drama wichtig wird, d.h. es wird auch eine direkte sinnliche Wirkung erzeugt.

Das bürgerliche Drama muss allerdings seiner ganzen Anlage gemäss auf eine Wirkungsmöglichkeit des heroischen Schauspiels verzichten, nämlich auf den Pomp von Bühnenbild und Kostümen, eines der wichtigsten Hilfsmittel der Bühnenwirkung, welches, wie Valdastrì bemerkt, besonders beim Volk beliebt ist.⁸³ Es ist wohl kein Zufall, dass die in manchem dem bürgerlichen Drama ähnlichen Untergattungen des historischen Schauspiels und des Ritterschauspiels in diese Lücke springen. Diese sind oft nichts anderes als bürgerliche Dramen in historischen Gewand.

Das bürgerliche Drama kann im Gegensatz zur heroischen Tragödie auf zu starke Wirkungen verzichten, vor allem auf jene des Schreckens, sie kann sich nach Valdastrì

auf das Rührende beschränken, weil sie es, "wie die Erfahrung schon wiederholt gezeigt hat, um ihren moralischen Zweck zu erreichen, nicht nöthig hat, die Scene mit Blut zu beflecken" (1794, S.83). Die Trivialdramatiker wussten sich bekanntlich dieser auf Rührung beschränkten Wirkung des Dramas erfolgreich zu bedienen.

Es ist in diesem Zusammenhang noch anzumerken, dass das sogenannte Sturm-und-Drang-Drama, welches in Stoffwahl und belehrender Tendenz mit dem bürgerlichen Drama zusammenhängt,⁸⁴ ebenfalls eine Wirkung mit allen Mitteln anstrebt, wobei es eine dem Einfluss des englischen Dramas⁸⁵ zuzuschreibende Neigung zum Grässlichen hat.

2.5. Bürgerliches Drama zwischen Trivialität und Kunstcharakter

2.5.1. Bürgerliches Drama und Trivialität

Die Tendenz zur Lesbarkeit, die damit zusammenhängende Bestätigung der Vorstellungen, ja der Cliches der Zuschauer, die Moral, dass die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden, die Vorliebe für starke emotionale Wirkungen, die Konstruktion nach dem Prinzip 'kleine Ursache - grosse Wirkung', dies alles sind Merkmale von Trivialität, zu denen das bürgerliche Drama seiner ganzen Konzeption nach neigt. Die Ausweitung des Publikums auf literarisch ungebildete Schichten bringt notwendig eine Trivialisierung mit sich, welche sich bekanntlich in einer breiten Produktion von Trivialdramen in der Goethezeit niederschlug.⁸⁶ Die sogenannte Nachahmung der Natur führt zur Trivialisierung der Themen, in der Darstellungsweise aber auch zu einem Mangel an künstlerischer Bearbeitung, was bereits von den Zeitgenossen erkannt wurde. So schreibt Marmontel: "L'exacte verite, Ja nature elle-meme est ce qu'on affecte de rendre; & ce systeme est tres-commode; car il dispense, & du goût dans le choix, & du genie dans l'invention, & du don de donner aux choses un tour, une grace nouvelle. Copier ce qu'on voit, dire ce qu'on entend, & donner pour du nature! l'incorrection, Ja platitude, l'insipidite du langage, comme l'oiseuse futilite des petits details pantomimes qui se melent a l'action, c'est, dans ce genre, ce qu'on appelle connoitre & peindre Ja nature. Le trivial, Je bas, Je degoütant, taut sera bon, car taut est vrai" (1787, Bd.7, S.43 f.).

2.5.2. Bürgerliches Drama und Kunstcharakter

Die Diskussion um das bürgerliche Drama und seine künstlerischen Prinzipien zeigt immer wieder den Konflikt zwischen dem dramatischen Anspruch der ästhetischen Gattung, die bis weit ins 19. Jahrhundert als anspruchsvollste aller Gattungen gilt, und dem speziellen Anspruch des bürgerlichen Dramas, einem breiten Publikum vorwiegend zu praktisch-moralischen Zwecken zu dienen. Heusinger hat diesen Konflikt mit aller Deutlichkeit gesehen, wenn er schreibt, die Darstellung der *facta domestica* schmälere den "ästhetischen Wert" der Schauspiele, "erhöht aber ihre Brauchbarkeit in moralischer

und psychologischer Absicht" (1797, S.327).⁸⁷ Folgerichtig bemerkt Heusinger, der Dichter solcher Dramen müsse in bezug auf seine Menschenkenntnis und nicht in bezug auf seine künstlerischen Fähigkeiten beurteilt werden.⁸⁸ Das THEATER-LEXIKON spricht diesen Dramen jedes "poetische Verdienst" ab, "weil sie sich zu nahe an die prosaische Wirklichkeit halten müssen, um innere Wahrheit zu haben" (Bd.3, 1846, S.58). Bouterwek nennt das bürgerliche Trauerspiel einen Übergang "von der Poesie in die Prose" (1806, S.412), es fehle ihm an poetischer Grösse (1825, S.237).

Will das bürgerliche Drama den Kunstcharakter zur Geltung bringen, so muss es sich, wie Marmontel feststellt, der Verfremdung bedienen. "Il y a donc, meme pour le pathetique, un choix, un attrait de curiosite, un desir de voir la nature, ou sous de nouveaux points de vue, ou revetue de formes & de couleurs nouvelles. Des combinaisons d'interets, de caracteres, & d'incidens, peu communes & pourtant vraisemblables; des nuances de moeurs que ne presente pas la societe journaliere, ou, dans ce qui s'y passe, des singularites que nous n'aurions pas aperçues & que l'oeil du peintre a saisies" (1787, Bd.7, S.41 f.).⁸⁹ Für Marmontel gehört die ästhetische Funktion unabdingbar zum Drama, sie äussert sich für ihn wie für alle Zeitgenossen im 18. Jahrhundert im Vergnügen: "Le merite du poete, le charme du spectacle, ne consistent pas seulement a nous offrir des tableaux dont nous soyons emus, mais dont nous nous plaisons a l'etre" (1787, Bd.7, S.41).

Das Alltägliche, die Neigung zur Trivialität und die fehlende ästhetische Funktion dieser Untergattung lassen schon bald ein Unbehagen aufkommen. Mme de Stael schreibt: "Il a paru depuis Lessing un nombre infini de drames en Allemagne: maintenant on commence a s'en laisser". Sie begründet auch, dass dies vom allzu grossen Realismus herrühre: "On croit trouver plus d'interet dans le drame, parce qu'il nous represente ce que nous voyons tous les jours: mais une imitation trop rapprochee du vrai n'est pas ce qu'on recherche dans les arts. Le drame est a la tragedie ce que les figures de eire sont aux statues; il y a trop de verite et pas assez d'ideal; c'est trop si c'est de l'art, et jamais assez que ce soit de la nature" (Bd.2, S.272 f.).

Als markantester Vertreter dieser Ansicht kann Schiller gelten, der immer einer ästhetischen Auffassung des Dramas zuneigte und der schon 1797 an Goethe schreibt, dass die Kunst mit der Wirklichkeit "niemals koinzidieren" könne (Goethe/Schiller, Bd.1, S.309 f.). Im Zusammenhang mit der Arbeit am WALLENSTEIN schreibt er an Goethe, er lasse seine Personen wie die antiken Dichter mit einer gewissen Breite reden, was "eine Abweichung von der Wirklichkeit" darstelle, welche aber auf "ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten" scheine. "Sobald man sich erinnert, daß alle poetische Personen symbolische Wesen sind (...), und sobald man ferner daran denkt, daß der Dichter sowie der Künstler überhaupt auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit sich entfernen und daran erinnern soll, daß ers tut, so ist gegen diesen Gebrauch nichts zu sagen" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.129).⁹⁰ In den unter dem Titel "Shakespeares Schatten" bekannten Xenien hat Schiller den Gegensatz von allzu treuer Naturnachahmung und ästhetischer Absicht des Dramas thematisiert: "Er. Aber ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misere / Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehen?" / Ich. Was? Sie machen Kabale, Sie leihen auf

Pfänder, Sie stecken / Silberne Löffel ein, Wagen den Pranger und mehr. / Er. Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal, / Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt? / Ich. Das sind Grillen! uns selbst und unsre guten Bekannten, unsern Jammer und Not suchen und finden wir hier. / (..) Er. Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren / Bühnen, die große nur nicht, die unendliche an?" (Bd.I, S.359). Schiller hat diese Abweichung von der Wirklichkeit seit dem WALLENSIEN auf immer neue Weise zu realisieren versucht. Auf dem Hintergrund der Forderung nach Natürlichkeit ist es leicht verständlich, dass die Rezensenten seinen künstlerischen Verfahren kritisch gegenüberstanden. Schiller selbst kannte den Konflikt, wie aus seiner Äusserung zu Körner über die poetischste seiner Tragödien, DIE BRAUT VON MESSINA, hervorgeht: "Ueber den Chor und das vorwaltend lyrische in dem Stücke sind die Stimmen natürlich sehr getheilt, da noch ein großer Theil des ganzen Deutschen Publicums seine prosaischen Begriffe von dem *Natürlichen* in einem Dichterwerk nicht ablegen kann. Es ist der alte und der ewige Streit, den wir beizulegen nicht hoffen dürfen" (Bd.32, S.25). Es ist der alte Streit zwischen Idealismus, um den Terminus des 18. Jahrhunderts zu gebrauchen, und Realismus, ein Streit, der auch in 20. Jahrhundert nicht beigelegt ist.⁹¹ In seiner Ästhetik nennt Eberhard die beiden Prinzipien das idealische und das mimische. Arbeitet der Dichter nach dem ersten Prinzip, so verschönert er die Gegenstände, d.h. seine Kunst wird erkennbar, arbeitet er nach dem zweiten, muss er die Gegenstände so darstellen, wie sie in der Natur vorkommen, d.h. er muss die Kunstprinzipien vertuschen (1820, Bd.4, S.134). Für Eberhard bestehen beide Prinzipien gleichberechtigt nebeneinander, die meisten Poetiken vom Anfang des 19. Jahrhunderts ziehen die idealische Konstruktion vor. Schon die frühen Vertreter des bürgerlichen Trauerspiels hatten dem heroischen Trauerspiel, das dem idealischen Prinzip zuzurechnen ist, gewisse Vorzüge zugestanden, welche in meiner Terminologie der Verfremdung und so einem Literaritätseffekt dienen. Der Anonymus von 1755 nennt vor allem Silbenmass und Reim, die in "Munde eines wahren Dichters (...) die Macht <haben> uns mit sich fort zu reißen" (S.181). Chr.Reh. Schmid nennt den Pomp bei der Aufführung, welcher natürlich nur möglich wird, wenn man entsprechende Stoffe wählt. Es liegt also in der Logik der Entwicklung, dass Schiller bei seinem Bemühen um eine "absolute" Tragödie diese Mittel der heroischen Tragödie wieder eingesetzt hat.

Andere Versuche, der allzu grossen Natürlichkeit entgegenzuwirken, kann man in einer andern ebenfalls zur Trivialität neigenden Untergattung, nämlich dem Ritterdrama mit seinen Femen, Köhlern, Zigeunern und ähnlichen unheimlichen Gestalten, sehen. Ein anderer Bereich ist jener des Wunderbaren, der wohl zum erstenmal in der JUNGFAU VON ORLEANS eingeführt wurde und dann im romantischen Drama und im Schicksalsdrama beliebt war. Der eigentliche Bereich des Wunderbaren war aber die Oper, welche im Zuge der neuen Auffassung aufgewertet wurde (vgl. S.152 f.).

2.5.2.1. Exkurs zur Oper

Die Oper wird im 18. Jahrhundert immer wieder als negatives Beispiel der Gattung des Dramas angeführt.⁹² Sie spielt als Untergattung eine wichtige, noch unerforschte Rolle,

zu der ich hier nur einige Anmerkungen machen kann. Die Oper wird praktisch in ganzen 18. Jahrhundert vom Drama aus negativ bewertet, denn es ist jene Gattung, in der die Regeln der Wahrscheinlichkeit und des Realismuseffekts nicht beobachtet werden.⁹⁸

So werden denn Elemente, welche nicht dem ästhetischen Konzept des Realismus entsprechen, als opernhaft verurteilt. An Goethes EGMONT kritisiert Schiller die Traumvision als "opernhaft". An Klingers MEDEA kritisiert man das Erscheinen der Hekate als in "Geschmack der Oper" (NDB, Bd.46, 1792, S.262). Die JUNGFRAU VON ORLEANS wurde als opernhaft getadelt (z.B. Braun/Sch, Bd.3, S.271). Umgekehrt meint Eberhard, Schiller hätte die Tragödie als Oper schreiben sollen, dann hätte man die "Unnatur in der Zerreißung der Ketten" nicht bemerkt (1820, Bd.4, S.173).

Die Oper ist jene Untergattung, wo Götter und Geister auftreten können, wo das Bühnenbild auch etwas für die Sinne bietet und öfters gewechselt werden kann, wo sogenannte Maschinen zugelassen sind, kurz alle jene Merkmale des Wunders und des Wunderbaren, welche in der Poetik des streng motivierten nach psychologischer Wahrscheinlichkeit funktionierenden Dramas nicht zugelassen waren. Offenbar machten die Dichter, welche die allzu engen Normen der dramatischen Wahrscheinlichkeit aufbrechen wollten, immer wieder Anleihen bei der Oper, ohne dass es ihnen jedoch gelingen wäre, solche Elemente als positiv bewertete durchzusetzen.

Von dieser Logik der Gattungen aus gesehen, erstaunt es nicht, dass Schiller am Ende des 18. Jahrhunderts die Oper positiv bewertete als jene Gattung, die sich nicht der "servilen Naturnachahmung" unterwarf. So schreibt er an Goethe: "Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, das aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt <sic> loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Weg das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönem Empfängnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.460).⁹⁴

Wir befinden uns hier am Gegenpol des bürgerlichen Dramas, bei dem das stoffliche Interesse alles andere überwiegt. Die Reaktion von Schiller und von einigen Romantikern auf die allzu "servile Naturnachahmung" des bürgerlichen Dramas weist auf das Gesetz literarischer Evolution hin, wonach eine künstlerische Tendenz ihr Gegenteil hervorbringt (s. Vodi ka, 1976, S.38).

Zwar existierten bürgerliches Drama, Ritterdrama und heroisches Drama nebeneinander, aber ein Autor wie Schiller hatte sich mit den Normen des bürgerlichen Dramas auseinandersetzen, welche auch von den Kritikern auf seine Dramen angewendet wurden und häufig zur Kritik an seinen künstlerischen Mitteln wie Vers, rhetorische Sprache, Nichtbeachtung der poetischen Gerechtigkeit, Einführung des Wunderbaren führten. Elemente, die nachgeahmt wurden und die wohl zu einer Rückgewinnung des ästhetischen Aspekts der dramatischen Gattung führten.

2.6. Heroische Elemente in Lessings *Mrss SARA SAMPSON* und *EMILIA GALOTTI*

Miss *SARA SAMPSON* und *EMILIA GALOTTI*⁹⁵ gehören für den Germanisten zum Kanon des bürgerlichen Trauerspiels, und als solche sind sie oft interpretiert worden. Ich untersuche, meiner Absicht entsprechend, die Elemente literarischer Kontinuität zu zeigen, die beiden Dramen unter dem umgekehrten Gesichtspunkt: Es geht mir darum, zu zeigen, inwiefern Elemente des heroischen Dramas an entsprechenden Stellen wirksam werden und die Bedeutung und vor allem die Wirkung der Stücke bestimmen.⁹⁶ Insbesondere hängt die grosse Diskussion um den Fehler der beiden Hauptpersonen mit den Konstruktionsprinzipien des heroischen Dramas zusammen.

2.6.1. Methodische Vorbemerkung

Da es nicht meine Absicht sein kann in Rahmen dieser Arbeit, die beiden Dramen zu interpretieren, da ich aber in einigen wichtigen Punkten von den gängigen Interpretationen abweiche, möchte ich auf die vielen Interpretationen zugrunde liegenden methodischen Fehler hinweisen. Die meisten Interpreten übertragen Lessings theoretische Äusserungen auf die Dramen, ohne sich zu überlegen, ob dies zulässig sei.⁹⁷ Eine solche Übertragung ist aus mehreren Gründen problematisch:

- 1) Die am häufigsten zitierten Äusserungen aus dem Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn und aus der *HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE* sind nach *MISS SARA SAMPSON* entstanden. Gerade der Briefwechsel zeigt, wie sich Lessing erst in Auseinandersetzung mit seinen Briefpartnern gewisse Eigenheiten der Tragödie klar machte.
- 2) Die *HAMBURGISCHE DRAMATURGIE* ist voller polemischer Ausfälle und Widersprüche, erst durch sorgfältige Interpretation auch widersprüchlicher Stellen kann Lessings Meinung ermittelt werden. Die Zitierung einzelner Stellen verfälscht häufig das Bild.
- 3) Als Literaturwissenschaftler sollte man den grundlegenden Unterschied zwischen theoretischer Äusserung und literarischem Schaffen nie ausser acht lassen. Bei der schriftstellerischen Arbeit entstehen durch den Stoff Zwänge, welche den Dichter von seinen theoretischen Auffassungen abweichen lassen. In theoretischen Äusserungen kann eine Norm in den Vordergrund treten, während der konkrete literarische Text es in jedem Fall mit mehreren, z.T. auch konkurrierenden Normen zu tun hat, und auch die Hierarchie der Normen eine andere sein kann als in der theoretischen Äusserung.

Eine zweite Gruppe von Interpretationen überträgt nicht, Lessings Äusserungen, sondern andere Tragödientheorien, oft auch die Hegelsche, auf die Stelle, ohne zu fragen, ob diese auch zutreffen. So suchen die Interpreten im Sinne der poetischen Gerechtigkeit nach einem "Fehler" Saras bzw. Emilias, sie suchen nach einer "tragischen Verfehlung" (Guthke, 1972, S.48), nach einem "inneren Konflikt" (Durzak, 1970, S.98). Dass es

in beiden Dramen keine Monologe gibt, die einen solchen Konflikt ausdrücken, stört die Interpreten ebenso wenig wie die Tatsache, dass sich keine dieser Deutungen - es gibt auch Interpreten, die Saras Sittlichkeit als Heuchelei interpretieren⁹⁸ - in einem zeitgenössischen Rezeptionsdokument findet. Sicher ist die zeitgenössische Deutung nicht allein verbindlich, sie ermöglicht aber, den zeitgenössischen Lektürecode zu ermitteln, dessen sich Lessing notgedrungen auch bedient hat. Es geht mir darum, die Bedeutung des Werkes im zeitgenössischen Kontext zu rekonstruieren und nicht darum, zu sehen, wie weit man die beiden Stücke mit Hilfe unhistorischer Lektürecodes mehr oder weniger "misshandeln" kann.

2.6.2. Heroische Elemente in MISS SARA SAMPSON

Um das Problem, welches sich im Zusammenhang mit dem sogenannten Fehler Saras stellt, deutlich zu sehen, kann man einen Blick auf andere bürgerliche Dramen werfen. Es scheint im bürgerlichen Drama zwei mögliche Todesarten des Helden zu geben: Hinrichtung und Selbstmord. Beide Todesarten stellen eine Strafe für vorübergehende Verbrechen dar: entweder richtet die Gesellschaft den Verbrecher wie im KAUFMANN VON LONDON, im SPIELER von Moore, oder dieser richtet sich selbst wie Lucie Woodvil, Ferdinand in KABALE UND LIEBE oder Mellefont.⁹⁹ Immer hat der am Ende tld eine s che Straftat begangen, meistens einen Mord. Diese Konstruktion entspricht dem Postulat der poetischen Gerechtigkeit, einem Postulat, das oft unreflektiert viele Interpretationen bis heute zu lenken scheint, denn sonst wäre es nicht zu erklären, dass die Literaturwissenschaftler immer noch nach Saras Fehler suchen. Dass MISS SARA SAMPSON nicht nach diesem Prinzip funktioniert, zeigt sich rein äusserlich daran, dass Sara nicht von einer zuständigen Instanz bestraft wird, sondern von ihrer Nebenbuhlerin mit Gift, ein typisches Motiv des heroischen Drama¹⁰⁰ ermordet wird. Der zeitgenössische Rezensent im JOURNAL ET RANGE¹⁰¹ weist zu Recht auf die Parallele der Schlusskonstruktion zur berühmten und erfolgreichen heroischen Tragödie INES DE C O von La Motte hin.¹⁰¹ Ines wird, nachdem der Vater von Don Pedre eingewilligt hat, die heimliche Heirat zu akzeptieren, von ihrer Nebenbuhlerin vergiftet und stirbt.¹⁰² Der besondere Effekt der Situation besteht darin, dass im Augenblick, wo alle es unerwartet der Tod eintritt.

Der allfällige Fehler Saras, nämlich, dass sie das Haus ihres Vaters mit ihrem Liebhaber verlassen hat, wird ihr von der allein zuständigen Instanz, dem Vater, vergeben. Der Zuschauer weiss dies schon am Anfang des Stücks, Sara erfährt es in der berühmten Briefszene. Diese Vergebung ist ein typisches Motiv der Hausväterdramen, die aber immer einen positiven Schluss haben. Diese Perspektive auf das Stück zeigt auch zugleich seine Eigenheit: nämlich, dass es aus zwei Teilen besteht: einer ersten, die eine Liebes- und Heiratszene bildet, und einem zweiten, der eine Tragödie ist, in der zwei Frauen einen Mann lieben. Dieser zweite Teil ist der der heroischen Tragödie verpflichtete Teil des Stücks. Hier findet sich denn auch eine ganze Reihe von Elementen der heroischen Tragödie.

In der Konstruktion der Fabel haben wir sowohl einen sogenannten Glückswechsel als eine Erkennungsszene. Der Glückswechsel findet zwischen dem dritten und vierten Akt statt, er wird durch smus und KQUaSt unterstrichen: Dem Unwohlsein der Marwood im dritten Akt entspricht die Ohnmacht der Sara im vierten, das Glücksgefühl der Sara im dritten Akt kontrastiert mit dem Unglück im vierten. Es findet iso, keine stetige Entwicklung statt, sondern ein eigentliche!.. Umschlag. Die Szene IV,8 kann man mit M. Durzak (1970) als Erkennungsszene interpretieren, indem Sara zugleich die Identität der MaQYood und ihrer MQ!derin erkennt. Erkennungsszenen sowie Glückswechsel sind Elemente des heroischen Dramas, sie sind, wie Lessing in der HAMBURGSCHE DRAMATURGIE und andere Theoretiker bemerken, Bstandteile der verwickelten Fabel. Die mit dem Glückswechsel verknüpfte Wirkung ist die der lober! a chung, welche allgemein als ake Wirkung interpretiert wird. Lessing lehnt später im Gefolge von Diderot die Wirkung der Überraschung ab, sie gehört für die Theoretiker ebenfalls zur heroischen Tragödie (s. oben S.145 f.). Die Überraschung wird durch die schlechte Information des Zuschauers in bezug auf die Giftord und den deswegen unerwarteten Umschlag vom Glück ins Unglück bewirkt. Der Umschlag vom Glück ins Unglück ist umso unerwarteter, als Lessing alles tut, den Zuschauer in sicherheit zu wiegen: Ejner Heirat steht mit der Verzeihung des Vaters nichts mehr im Wege.¹⁰³ Mellefont ist sicher, dass Marwood "die Wespe (...) den Stachel verloren hat" (Bd.2, S.321), indem er ihr den Dolch wegnahm. Dies setzt auch Saras Traum ausser Kraft. Was die Vergiftung betrifft, zeigt der Kommentar von J.J. Dusch deutlich den dadurc,i--;;-eicht berrasch:ngseffekt. Er lobt, als ei:dsin Normen der heroischen Tragödie verpflichteter Kritiker, Mellefont's Au ruf 'Deine Ari;neyen si,pd Gif:!! / Außer der Natur, die hier genau getroffen ist, außer dem kurzen Nachdrücklichen, hat diese Antwort noch dieses, daß sie den Knoten auf die wür A,Jt dle map an wenig!m., wartet e..W.,:W.d in weiUgen Worten-dem. Zuschauer alles Schreckl,sie auf einmal zu föhl.en,,gie.ht.{Rraun/L, Bd.1, S.86). 'Schrecken'. sagt Lessing, sei "die zliche Ueberrasc ung des Mitl:ides: Bd.17, S.65), womit er auf die Verbindung von Schrecken und Überraschung hmvclst.

Saras Tod ist keine Folge ihres Charakters oder einer Übertretung juristischer oder gesellschaftlicher Regeln, wie es der Dramaturgie des bürgerlichen Dramas entsprechen würde. Sie stirbt als Unschuldige wie die Helden der geichischen Tragödie.¹⁰⁴ Auf diese wird denn auch angespielt, wenn ihr Tod auf Gottes Fügung zurückgeführt wird: "Ich sterbe und vergeb' es der Hand, durch die mich Gott heimsucht" (Bd.2, S.349). "Wer wollte die Fügungen des Höchsten zu richten wagen?" (Bd.2, S.350). Lessing hat zur Abschwächung der Wirkung des Entsetzens, welches der Tod Unschuldiger hervorruft, zu dem Mittel gegriffen, das nach seinen eigenen Worten Lillo im KAUFMANN VON LONDON gebraucht hat, nämlich das unschuldige Opfer für seinen Feind beten zu lassen, in diesem Fall bittet Sara für Mellefont und Arabella, eine Szene, die wie die Kritiken zeigen, ihre Wirkung nicht verfehlt.¹⁰⁵ Die Halt,Ilg Saras in g er Todesszene erzeugt Be wu:nderung bzw....eine-pathetic.he...:Wirkirng, eine Wr kung, die der heroischen Tragödi!t eig en...ist. Es ist typisch, dass Thomas und Dahlmann in den CRITISCHEN BRIEFEN schreiben, in der Todesszene zeige sich Sara "in ihrer rechten Grösse", sie verdiene

"die höchste Bewunderung". "Wie groß zeigt sie sich nicht, wie sie schon halb in den Armen des Todes ist!" (nach Eibl, 1971, S.199 f.). Nicolai schreibt an Lessing, dass er bei der Schlusszene "vor starker Rührung nicht habe weinen können" (Bd. 19, S.45). Der JOURNAL EIRANGER nennt die Szene "si terrible et si touchante", womit das Nebeneinander von Wirkung des heroischen Dramas (terrible) und des bürgerlichen Dramas (touchante) ausgedrückt ist. Dass gerade der Verzicht auf das Konstruktionsprinzip der poetischen Gerechtigkeit diese starke pathetische Wirkung ermöglichte, hat schon Ch.A. Klotz erkannt, der schreibt: "Es ist wahr, die Tragödie ist vortrefflich: sie reißt uns dahin, und ich wenigstens schäme mich nicht zu sagen, daß sie mir Thränen abgezwungen hat. Wo ich nicht irre, wird JID !:mi!Lvornehmlich dadurch vermehrt, daß die Marwood ungestraft ihre Bosheit ausführt. Denn wenn entweder diese sich auch erstochen hätte (ein weniger großer Geist, als *Leßing* würde den Plan so gemacht haben) oder von dem *Mellefont* wäre entleibet worden, so würde unser Mitleiden eine gewisse Satisfaktion bekommen: unser Affekt würde nicht so stark: die ganze Geschichte nicht so rührend, kurz die Tragödie nicht so schön sey; Nein! daß uns der *Sara* Schicksal recht rühren und zum weinen zwingen mußte, darzu war es nötig, daß Marwood ungestraft und triumphirend diese Bosheit ausführen konnte. Kurz des *Sophokles Oedipus* hat eine Gespielin gefunden" (nach Eibl, 1971, S.242 f.).

Die Reaktionen zeigen, dass es Lessing gelungen ist, gerade mit Jenen, Ehrenten, welche der heroischen Tragödie entstammen, die höchste Wirkung zu erzielen. Dies zeigt aber zugleich, dass die moralischen Absichten der bürgerlichen, ja -@göde., und die pathetische Wirkung der Tragödie unvereinbar sind.

2.6.2.1. Exkurs zum unschuldigen Helden im bürgerlichen Trauerspiel

In seinem Artikel 'Tragisch' tadelt Sulzer, dass im Trauerspiel "die Tugend <fast durchgehend> leidend, und durch eine traurige Katastrophe besiegt vorgestellt wird" (Bd.4, S.555). Er führt dies darauf zurück, dass jeder Mensch geneigt sei, "die Wollust eines unthätigen Mitleids zu genießen" (ebenda). Die Formulierung von der besiegten Tugend erinnert allerdings eher an das Barockdrama als an das bürgerliche Drama des 18. Jahrhunderts, denn hier setzte sich QQh sehr rasch gs h.inzip del poetischen Gerechtigkeit durch. Als Beispiele für die besiegte Tugend fallen mir neben MISS SARA 1'soosoN nur noch deren Vorbild, IJESDE CASIRO von La Motte, und eine Nachahmung dieser Situation, AGNES BERNAUERINN von Törring, ein sowie Lessings EMILIA GALOTTI und Schillers KABALE UND LIEBE. Kennzeichnend für das bürgerliche Trauerspiel ist dagegen die Konstruktion des "bürgerlichen Trauerspiels" FREYHERR VON BARDENFELS von Trautzschen (1774). Der Titelheld wird durch seinen Vorgesetzten verleumdet, weil sie beide dieselbe Frau lieben. Bardenfels wird daraufhin zum Tode verurteilt, im letzten Augenblick aber durch die direkte Einwirkung des Fürsten gerettet, während der Verleumder Selbstmord begeht. Auf diese Weise hat der Zuschauer während dem ganzen Stück Mitleid mit dem unschuldigen Helden, wird aber am Ende doch befriedigt, indem der poetischen Gerechtigkeit Folge geleistet wird. Die Vorteile des unschuldigen Helden werden mit den Vorteilen des moralisch befriedigenden Ausgangs verknüpft,

was aber nur mit Hilfe einer künstlerisch unbefriedigenden Konstruktion, die sich einer Art Deus ex machina bedient, möglich ist.

1 Auch die weiteren Motive, die deuterischen Tragödie entstammen, dienen der pathetischen n Gift und Dolch; so aber auch Marwoods D!ohung, ih Kind umzubringen. Die Heftigkeit der Leidenschaft der Marwood entstammt ebenfalls der heroischen Tragödie, was sich besonders deutlich in der Szene mit Sara zeigt. (vgl. Pikulik, 1966, S.155 ff.). Zwar hat sich offenbar Sara durch ihre Leidenschaft zur Flucht hinreissen lassen, aber diese Leidenschaft wird uns nicht mehr gezeigt.

Wenn diese heroischen Elemente einen grossen Anteil an der Wirkung des Trauerspiels haben, so darf man darüber jene Elemente nicht vergessen, welche die weniger starke Wirkung der Rührung hervorbrachten. Als Elemente, welche "Stumme Thränen" erwecken, zählt Schmid auf: "Wer ist ein Mensch und zerschmelzt nicht bey der leidenden Unschuld; bey der Unmenschlichkeit der Marwood, bey dem Unglück des zärtlichen Vaters, bey der Redlichkeit der Waitwells, bey der Naivität der Arabella" (1767, S.492). Der JOURNAL EIRANGER hebt die Szene 1,7 heraus: "Rien de plus touchant que la priere qu'elle fait a son amant de lui rendre son innocence" (Dez., 1761, S.14).

Ohne hier auf die Theorien der Empfindsamkeit einzugehen, deren Einfluss auf die Poetik des bürgerlichen Dramas wohl eher überschätzt wird, kann man feststellen, dass der Erfolg dieses bürgerlichen Trauerspiels auf dem Nebeneinander verschiedener Normen beruht, die verschiedene Wirkungen hervorbringen. In einer Zeit, wo die Poetik auf die Wirkung ausgerichtet ist, ist ein Drama umso besser, je mehr Tränen vergossen werden, und Tränen wurden vergossen, wie die Zeugnisse belegen.¹⁰⁶

2.6.3. Heroische Elemente in EMILIA GALOTTI

Lessing selbst hat EMILIA GALOTTI mit der heroischen Tragödie in Verbindung gebracht, wenn er sie Nicolai gegenüber eine bürgerliche Virginia nennt: "Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel *Emilia Galotti* gegeben. Er hat nemlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist, als ihr Leben; für sich schon tragisch genug, und fähig genug sey, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte" (Bd. 17, S.133).

Die Briefstelle ist in vielfacher Hinsicht interessant. Einmal zeigt sie, dass Lessing wie die meisten Theoretiker des bürgerlichen Dramas die Unterscheidung zwischen bürgerlichem Trauerspiel und heroischer Tragödie danach vornimmt, ob sie Staats- oder Privatangelegenheiten betrifft. Zum andern zeigt der Brief, dass es Lessing darum ging, Stoffe zu finden, die die Seele erschüttern, d.h. eine starke Wirkung hervorbringen. Drittens zeigt die Äusserung, dass Lessing der Meinung war, man könne heroische Stoffe durch eine äussere Anpassung in bürgerliche verwandeln, was gen heroischen ein von Lessings sogenannten bürgerlichen Dramen erklärt und zugleich auch zeigt,

dass seine Tragödienkonzeption der heroischen Tragödie verpflichtet ist. Wie ich gezeigt habe, führt die Konzeption des bürgerlichen Dramas notwendig zu einer andern Stoffwahl und zu anderen Wirkungen, was Lessing nicht erkannte. Es ist aber genau der Widerspruch zwischen heroischer Konzeption der Tragödie und Ausführung im privaten Milieu, welcher der Grund für die Schwierigkeiten der Interpretation der beiden bürgerlichen Trauerspiele von Lessing abgibt.

Der Schluss der EMILIA GALOTTI hat schon die Zeitgenossen irritiert, was umso bemerkenswerter ist, als kein Kritiker am Schluss der SARA, wo die Hauptperson ebenfalls unschuldig stirbt, Anstoss genommen hat. Dies scheint darauf hinzudeuten, dass ein Normenwandel stattgefunden hat.¹⁰⁷ Miss SARA SAMPSON wurde auf dem Hintergrund der heroischen Tragödie rezipiert, während EMILIA GALOTTI auf dem Hintergrund des der poetischen Gerechtigkeit verpflichteten bürgerlichen Dramas wahrgenommen wurde. Ein Beleg dafür ist, dass man gerade an der Anspielung auf den Virginia-Stoff Anstoss nahm. So schreibt J.J. Engel, der den Schluss ändern möchte (s. dazu unten S.193 f.), durch eine solche Änderung entstände zugleich der Vorteil, "daß Sie nicht an die Geschichte der *Virginie* erinnert würden, deren Katastrophe hier allerdings unter sehr verschiedenen Umständen zu ähnlich nachgeahmt worden" (Braun/L, Bd.2, S.58; vgl. noch deutlicher in J.J. Engel, 1801, S.178 ff.). Ein anderer Rezensent schreibt: "Furcht oder Verzweifelung wegen unvermeidlicher Schande seiner Tochter? Da müste er in dem Falle des Virginius sein. Aber in diesem ist er nicht, bei weitem nicht" (Braun/L, Bd.2, S.275). Der Verfasser der BIANKA, der Anspruch erhebt, eine verbesserte EMILIA GALOTTI zu liefern, hat die Problematik der Anspielung richtig gesehen, die Geschichte der Virginia werde "ganz falsch angewendet. (...) Bekanntermaßen wollte der römische Graukopf, der seine Tochter im Angesichte des Volks und Senats auf dem Altare der Freyheit opferte, mehr, als der Schande eines Mädchens zuvorkommen, oder sie rächen; er wollte die schlummernden Römer zum alten Freyheits-sinn wecken, wollte die Losung zum Tyrannensturze geben" (1802, S.33 f.). Es ist die politische bzw. öffentliche Komponente, die EMILIA GALOTTI fehlt, die sie zu einem bürgerlichen Trauerspiel macht, wodurch aber die heroische Stoffvorlage ihre Funktion nicht erfüllt. Durch diesen Widerspruch entsteht jene Irritation durch den Schluss, welcher nicht logisch aus dem Vorhergegangenen folgt, sondern sozusagen durch den Virginia-Stoff gegeben, aufgesetzt ist: Aus Furcht vor der Schande sich selbst oder einen andern umbringen, ist ein beliebtes Motiv des heroischen Dramas, ja es ist häufig die Motivation für den Selbstmord (Andromaque, Kleopatra).¹⁰⁸

Welche Mühe Lessing mit der Motivation des Schlusses hatte, zeigt sich auch daran, dass er Emilia ausdrücklich auf den Stoff anspielen lassen muss: "Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte - ihr zum zweyten das Leben gab. Aber alle solche Thaten sind von ehedem! Solcher Väter giebt es keinen mehr!" (Bd.2, S.449). Diese Anspielung zeigt zugleich, dass das Virginia-Motiv in Grunde genommen veraltet ist, dass es einer andern Zeit angehört, eben der des heroischen Dramas. Gerade diese Anspielung zeigt die Diskrepanz zwischen den Gesetzmässigkeiten des bürgerlichen und des heroischen Dramas: der Vater im bürgerlichen Drama kann seine Tochter nicht ermorden.

Dies ist denn auch der zweite Grund für die Irritation der zeitgenössischen Rezipienten durch den Schluss: in einer Zeit, wo der Vater wie derjenige Saras als zärtlicher verzeihender Hausvater gezeichnet wird, ist ein solcher Mord unwahrscheinlich.¹⁰⁹ Am deutlichsten äussert sich über diese Abweichung von den Vorstellungen eines Vaters der Kritiker in den RHEINISCHEN BEYTRÄGEN, der EMILIA GALOTTI "als bürgerliches Trauerspiel betrachten" w:m:¹¹⁰ "Ob es in der Natur sei, daß ein Vater, der nicht wahnwitzig ist, seine einzige geliebte Tochter ohne Ursache umbringe (denn eine nicht hinreichende Ursache ist in diesem Fall keine), ist wohl kein Gegenstand des Streites. Auch sind die Meinungen über Emilia Galotti bald nicht mehr geteilt. Es ist fast allgemeine Stimme geworden; wider Odoardo's Handlung empört sich die Natur" (Braun/L Bd.2, S.274).

Es ist in der Tat die Motivation der Handlung, die die zeitgenössischen Kritiker ebenso wie die Literaturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts irritiert. Bei Lessings Ruf als Dichter wagten die Kritiker allerdings nicht, den Schluss der EMILIA GALOTTI deutlich zu kritisieren,¹¹¹ ihre Irritation lässt sich aber daran ablesen, dass sie alle versuchen, eine Motivation für diesen "seltenen Tochter-Mord", wie ein Kritiker meint, zu geben.¹¹² Als Motivation kommt im zeitgenössischen psychologischen System nur eine in Frage: 1.4. Exzessive Leidenschaft des Vaters, ein Kritiker spricht von der "hastigen That des Vaters" (Braun/L, Bd.1, S.370). Dieses Verhalten ist für die Zeitgenossen darum wahrscheinlich, weil das Stück in Italien spielt.¹¹³

Die Irritation durch den Schluss zeigt sich auch daran, dass einige Kritiker einen andern Schluss entwerfen, so z.B. J.J. Engel, der vorschlägt, die Motivation für Emilias versteckten Selbstmord zu ändern, indem Emilia den Prinzen verabscheue und einsehe, dass der Prinz, welcher ihren Mann umgebracht habe, nichts unversucht lassen werde, "mich zu seinem Willen zu bewegen" (Braun/L, Bd.2, S.57 f.). Noch aufschlussreicher für die Beurteilung dieses Schlusses sind die Dramen, welche in Auseinandersetzung mit EMILIA GALOTTI erschienen sind und welche bisher in der Lessing-Forschung keine Beachtung gefunden haben, obwohl sie Rezeptionsdokumente ersten Ranges sind.¹¹⁴ Sie lassen, gerade weil sie künstlerisch weit unter Lessings Trauerspiel stehen, die ideologische Komponente umso besser erkennen. In Sprickmanns Trauerspiel EULALIA von 1777 wird der schuldige Höfling am Ende bestraft. In dem 1787 erschienenen Stück CARMELIA RONARDO von Johann Georg Schwarz wird eine von J.J. Engel vorgeschlagene Lösung realisiert, nämlich dass der Bräutigam der Hauptperson den Fürsten erschiesst, nachdem sich seine Braut nach dem Koitus selbst erschossen hat.¹¹⁵

Im Jahre 1800 erschien in Leipzig BIANKA. EIN TRAGISCHES GEMÄLDE IN FÜNF AUFGÄNGEN SEITENSTÜCK ZUR EMILIA GALOTTI. Der anonyme Verfasser hat das Stück geschrieben, weil er mit der Katastrophe der EMILIA GALOTTI nicht einverstanden war: "In dieser <der Fabel> fällt wohl vorzüglich die äußerst barbarische und widernatürliche Handlung des *brutalen* Vaters auf. (...) Wirklich ist der Gedanke des Vaters, sein Kind zu morden, um es vor Verführung zu sichern, am gelindesten gesprochen, *sonderbar*, und daß er zuerst einem Kinde einfällt, noch *sonderbarer*" (1802, S.27 f.). Dieser Unwahrscheinlichkeit hilft der Autor der BIANKA ab, indem er die Konstruktionselemente des bürgerlichen Dramas häuft: so entpuppt sich die Heldin Bianka, die vom Fürsten

als Maitresse begehrt wird, jedoch dessen Sohn liebt, als hochgeboren,¹¹⁶ so dass sie am Ende den Sohn des Fürsten heiraten kann. In diesem Augenblick, wo sich alles zum Guten zu wenden scheint, wird sie nach dem Vorbild der Ines de Castro und der Sara von ihrer Nebenbuhlerin, ein; zweiten Medea, vet. . . .¹¹⁷ Diese Lösung ist vor-
rationalen Standpunkt aus darum befriedigender, wjil is "nrr die Bösewicl!leL\$iod>:, die da morden" (1802, S.52). Der böse Kammerherr wird getötet, die Nebenbuhlerin richtet sich am Ende selbst, unct so ist zwar eine Unschuldige gestorben, das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit ist aber doch erfüllt.

Die Irritation, welche der Schluss der EMILIA GALOTTI erzeugt, rührt auch daher, dass Lessing hier wie in MISS SARA SAMPSON und entgegen seinen in der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE vertretenen Ansichten !!!!t d::-\$,berraschu!!S arbeitet. Ein Kritiker schreibt denn auch zurecht, nach dem Tod Appianis wisse "der Leser nun gar nicht mehr, von woher er eine Catastrophe erwarten soll" (Braun/L, Bd.1, S.429). Die Überraschung ist umso grösser, als Lessing hier mit den Mechanismen des heroischen Trauerspiels spielt, diese aber verwirft. Nachdem Odoardo von Orsina den wahren Sachverhalt erfahren hat, bleibt ihm nach dem Mechanismus der heroischen Tragödie nichts anderes übrig, als sich an Prinzen zu rächen. So fragt denn auch J.J. Engel, warum der Vater von allen Mitteln "das unnatürlichste" wählen müsse, "warum den Dolch nicht in das Herz des Räubers und seiner nichtswürdigen Gehilfen, sondern ins Herz seines eigenen Kindes stossen?" (s. Anm. 114). Ich habe (s. oben S.77 f.) dargestellt, wie Lessing auf dieses heroische Motiv anspielt, es aber durch Odoardo verwerfen lässt, wie Odoardo auch seinen eigenen Selbstmord "als schale Tragödie" verwirft.

Mit dem Effekt der Überraschung sind wie in MISS SARA SAMPSON die, der heroischen Tragödie zugerechneten, im bürgerlichen Drama aber auch beliebten, Konstruktionselemente der Erkennung und des Glückswechsels verknüpft. An der Erkennung haben alle Personen teil; die von den Zeitgenossen als "episodisierte" Figur aufgefasste Orsina hat eine wichtige Funktion dabei, indem sie Odoardo aufklärt, der schliesslich die ganze Tragweite der Affäre erkennt und dies bezeichnenderweise so ausdrückt: 'O ja, ich sehe - ich sehe, was ich sehe' (Bd.2, S.444). Der Prinz hat ebenfalls an Erkennungsprozess teil, was ihn moralisch entlastet: "Kommen Sie, Marinelli! Ich (...) muß Licht von Ihnen haben" (Bd.2, S.421). Im Augenblick, wo Emilia, die bis fast ans Ende nichts von Appianis Tod weiss, alles durchschaut, wird durch die Erkenntnis wie im antiken Drama die Katastrophe herbeigeführt, anders als in Miss SARA SAMPSON, wo Erkennung und Katastrophe unabhängig voneinander sind.

Die vorliegende Analyse zeigt, dass Lessing gerade an den für eine Tragödie wichtigen Stellen nicht ohne die Elemente der heroischen Tragödie auskommen konnte, weil diese offensichtlich besser einer Konzeption des Tragischen entsprechen, die nichts mit dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit zu tun hat. Vor allem aber kann nur mit dieser Konstellation eine Wirkung erreicht werden, die stärker ist, als die sanfte Rührung, die das bürgerliche Drama hervorbringt. Es erstaunt deshalb nicht, dass Schiller schon mit dem FIESKO zum heroischen Drama zurückkehrt.

2.6.3.1. Exkurs zur Kritik am Fürsten

Weil in der Interpretation der EMILIA GALOTTI die Kritik am Fürsten besonders seit den sechziger Jahren, seit man einer soziologischen Betrachtungsweise der Literatur den Vorrang einräumt, eine wichtige Rolle spielt,¹¹⁸ gehe ich hier auf diesen Aspekt ein, um zugleich den Absichten meiner Arbeit gemäss für die Rekonstruktion des historischen Rezeptionzusammenhangs zu plädieren. Es geht darum, den Fürsten im richtigen Kontext zu sehen. Es gibt im 18. Jahrhundert drei Typen von Fürsten:

- 1) der positive Typ eines Fürsten, nämlich der Fürst als Landesvater, dieser wird vor allem im Ritterdrama realisiert,
- 2) einen negativen Typ, welcher vor allem im heroischen Drama realisiert ist: der Fürst als Tyrann,
- 3) einen mit sympathischen Zügen ausgestatteten, welcher aber seinem Vergnügen die ethischen Prinzipien aufopfert.

Aus dem mir vorliegenden Material kann ich die Anfänge des dritten Typs nicht ermitteln, er scheint jedoch mit dem bürgerlichen Drama und seinen moralischen Absichten verknüpft zu sein. Deutlich spricht dies Schmid in seiner Abhandlung UEBER EINIGE SCHÖNHEITEN DER EMILIA GALOTTI aus: "Wenn der Beruf der tragischen Muse einzig und allein darinnen bestünde, eine Lehrerin der Könige zu sein: so hätte sie auch, in diesem Betracht, ihre Bestimmung nur selten so treu erfüllt, als hier. Tyrannenschulen haben wir endlich auf der Bühne genug. Indessen gehören gekrönte Wütriche doch nur, gleich den Misgeburten, zu den Ausnahmen der Natur; Lessings Prinz von Guastella ist nicht einmal ein Appius; er hat zugleich an unserem Mitleid und Unwillen Antheil" (1773, S.18). Aus den Kritiken zu EMILIA GALOTTI geht hervor, dass der Charakter des Prinzen und insbesondere die Konstellation Prinz-Marinelli einem Cliche der Zeitgenossen entsprach: "Der Prinz ist so wie es ihrer viele giebt, gutherzig, aber wollüstig, und eben deswegen von einem bösen Minister, den er selbst nicht schätzt, leicht misleitet" (Braun/L, Bd.1, S.369). Andere Kritiker äussern sich ähnlich.¹¹⁹ Der Prinz, das steht für die Kritiker fest, muss dem Zuschauer sympathisch sein, denn er soll sich für ihn interessieren. Schmid stellt in diesem Sinne fest: "Insgeheim hält man dies <dass er "ein Wollüstling" ist> (...) für das verzeihlichste Laster an einem Fürsten" (1773, S.19). Der eigentliche Fehler des Prinzen besteht darin, dass er schwach ist und deswegen seinem Höfling Marinelli zu viel Macht gibt, was ihn zu einem Opfer Marinellis werden lässt. Die Satire trifft denn auch in den Augen der Zeitgenossen den Bösewicht Marinelli, dessen Charakterzeichnung man allgemein bewundert. Die Kritiker verweisen immer wieder darauf, dass Lessing mit Marinelli die Vorstellungen von einem kriechenden Höfling genau getroffen habe: "Marinelli ist durch die Begriffe, die man von einem müßigen leerköpfigen Kammerherrn, der der Favorit seines Prinzen ist, zu haben pflegt, gerechtfertiget" (Braun/L, Bd.1, S.40¹).¹²⁰

Chr.Reh. Schmid verweist auf die literarischen Realisierungen dieses Typs von einem Höfling, auf die Komödien von Chauveau L'HOMME A LA COUR (1767) und von Destouches L'AMBIGU (1737) (vgl. Schmid, 1773, S.23). Der Hinweis auf diese literarische Tradition bestätigt die Einsicht der Semiotiker, dass die Vorstellungen des

Publikums über literarische Personen durch die Literatur gebildet werden (s. Barthes, 1966). Lessings Kritik am Höfling hat literarische Tradition, sie ist nicht so revolutionär, wie es eine Literaturwissenschaft haben möchte, die den Wert literarischer Werke nach ihrem soziologisch-revolutionären Gehalt bemisst. Die literarische Tradition ist jene der Komödie, welche immer wieder im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Drama eine Rolle spielt. Man darf über diese Kritik am Fürsten und vor allem an seinem Höfling Marinelli nicht vergessen, dass dies nur ein Nebenelement des Trauerspiels ist. Die moderne Literaturwissenschaft neigt dazu, dieses Nebenelement überzubewerten.

In den Nachahmungen der EMILIA GALOTTI wird der Fürst zu einer ausschliesslich negativen Figur. So sagt der Rezensent der EULALIA in der ALLGEMEINEN DEUTSCHEN BIBLIOTHEK, dieses Trauerspiel habe die Absicht, "die Verführung und den Wollusttrieb mancher Fürsten, der so oft dem Verfall ihrer Länder in Wohlstand und Sitten nach sich zieht", zu entlarven.¹²¹ Folgerichtig wird in diesem Drama der Höfling am Ende bestraft. In BIANKA ist der Fürst, der zudem alt ist, ganz negativ als Wollüstling und Nebenbuhler seines Sohnes gezeichnet, zudem schreckt er nicht vor der Ermordung seines eigenen Sohnes zurück. Er wird am Ende von seiner verlassenen Geliebten vergiftet. In dem Zusammenhang wäre auch der Herzog in KABALE UND LIEBE zu nennen. Auf ihn passt besser als auf Hettore Gonzaga die oben zitierte Beschreibung des Fürsten aus der ALLGEMEINEN DEUTSCHEN BIBLIOTHEK. Durch diese Auswirkungen der Wollust des Fürsten auf den Staat hat Schiller diesem Nebenelement des bürgerlichen Trauerspiels den privaten Charakter genommen. Er hat so, bezeichnenderweise für Schiller, dieses Element in Richtung auf die heroische Tragödie ausgeweitet, während Lessings Stück im privaten Bereich steckenbleibt.

3. HISTORISCHE STOFFE UND HISTORISCHES DRAMA

3.1. Problemstellung

Den Absichten meiner Arbeit entsprechend kann es hier nicht darum gehen, die Geschichte des historischen Dramas zu schreiben oder das Aufkommen der Idee eines historischen Dramas zu verfolgen. Es geht mir vielmehr darum, die poetologischen Probleme darzustellen, die sich mit der Wahl historischer Stoffe ergeben, ein praktisch noch unbearbeitetes Gebiet.

Die bisherige Eorschung hat die Tendenz, eine Auffassung des Geschichtsdramas, sei es die Gethe (z.B. W. Keller, 1981), sei es die von A.W. Schlegel (z.B. Sengle, 1969) zu verabsolutieren.¹ In jedem Fall wird suggeriert, die Probleme des Geschichtsdramas blieben sich über die Jahrhunderte gleich,² was jedoch keineswegs der literarischen Realität entspricht. Man muss bei der Untersuchung des Problems daher berücksichtigen, dass sich einerseits die Auffassung vom Verhältnis von Geschichte und Drama und andererseits die Auffassung der Geschichte selbst wandelt.

Das Problem des Dramas mit historischem Stoff ist nicht, wie Keller (1981, S.319) meint, dass das Drama "Selbstaussage" des Autors und der Epoche ist, dies gilt für jede Art von Dichtung; das Problem ist vielmehr gerade, dass das Drama bis weit ins 19. Jahrhundert als eine objektive Gattung gilt, in der nicht der Dichter, sondern die Personen sprechen. Das bedeutet, dass der Dichter, um diese Objektivität zu erzielen, sich nicht nur mit den durch die Chroniken überlieferten Ereignissen in Übereinstimmung befinden muss, sondern auch mit den Vorstellungen des Zuschauers über diese Ereignisse. Im Gegensatz zu erfundenen Stoffen bringen historische Stoffe Beschränkungen mit sich, welche häufig den poetologischen Prinzipien zuwiderlaufen.

Vodika rechnet zum Bestand der poetischen Normen auch thematische Elemente. Man muss nur an die Diskussion um das bürgerliche Drama denken, um zu sehen, wie berechtigt diese Annahme ist. Durch den Stoff, bzw. die thematischen Elemente hängt die Poesie mit der ausserliterarischen Realität zusammen. Auf der thematischen Ebene zeigt sich die Spannung zwischen poetologischen Forderungen auf der einen Seite und ausserliterarischen Zwängen auf der anderen Seite. Man darf aber auch nicht vergessen, dass die thematischen Elemente, gerade weil sie normenbildend sind, auch eine eigenständige Existenz führen, man denke nur an die unzähligen Bearbeitungen von Stoffen der antiken Mythologie bis hin zu Giraudoux und Anouilh. Es scheint eine enge gegenseitige Abhängigkeit zwischen Gattungsnormen und Stoffwahl zu bestehen: die Verbindlichkeit der Gattungsnormen schränkt die für die dramatische Bearbeitung geeigneten Stoffe ein, auf der anderen Seite bestätigt der Kanon der Dramenstoffe auch immer wieder die Gattungsnormen. Es sind hier allerdings in bezug auf die verschiedenen Untergattungen Unterschiede zu machen. Die Verbindlichkeit ist an höchsten in der Tragödie, und hier ist auch die Stoffwahl am beschränktesten, so hat z.B. die Einführung von nicht-historischen, privaten Stoffen durch das bürgerliche Drama die Gattung der Tragödie in Frage gestellt, obwohl sich das bürgerliche Drama noch um eine gewisse Befolgung der Konstruktionsnormen bemühte. Das Ritterdrama zeigt hingegen, wie durch die Einführung neuer Stoffe die Gestaltungsweisen verändert werden.

Das grundsätzliche Problem des Konflikts zwischen Stoffwahl und Konstruktionsnormen soll in einem Exkurs über Schillers Reflexionen zur Wahl historischer Stoffe erläutert werden.

3.2. Exkurs: Abhängigkeit von Stoffwahl und dramatischer Form

Die Problematik von Stoffwahl und dramatischer Form mag andere Dichter ebenso beschäftigt haben wie Schiller, aber von keinem Dramatiker sind uns so viele Überlegungen zu diesem Problem überliefert wie von Schiller, dessen Äusserungen durch einen hohen Grad von ästhetischer und poetologischer Reflexion gekennzeichnet sind. Schiller befindet sich sozusagen ständig auf Stoffsuche,³ er hat viele Stoffe wieder aufgegeben (Konradin, Warbeck, Die Malteser), er beklagt sich häufig darüber, dass der gewählte Stoff für die dramatische Bearbeitung ungeeignet sei. Der Wallenstein-Stoff wächst sich

zur Trilogie aus, aus der geplanten Wilhelm-Tell-Tragödie wird ein Schauspiel, von der JUNGFRÄU VON ORLEANS sagt er, sie lasse sich "in keinen so engen Schnürleib einzwängen, als die Maria Stuart. (...) jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden" (Schiller, Bd.30, S.181). In der Diskussion mit Goethe um die Eigenheiten von Epos und Drama schreibt Schiller: "Die Gegeneinanderstellung des Rhapsoden und Mimen neben ihrem beiderseitigen Auditorium scheint mir ein glücklich gewähltes Mittel, um der Verschiedenheit beider Dichtungsarten beizukommen. Schon diese Methode allein reichte hin, einen groben Missgriff in der Wahl des Stoffes für die Dichtart oder, der Dichtart für den Stoff unmöglich zu machen" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.455).⁴

Aus Schillers Überlegungen geht hervor, dass die Kompositionsnormen die Stoffwahl beschränken, andererseits kann aber ein bestimmter Stoff zu neuen Darstellungsformen n, wie der Fall der JUNGFRÄU VON ORLEANS zeigt. Sind die Bedingungen günstig, können aus solchen neuen Formen neue Normen entstehen. Die JUNGFRÄU VON ORLEANS trug zur Einführung des Wunderbaren in der Tragödie bei.

Das eindrücklichste Dokument für die Wirksamkeit der dramatischen Normen, das mir in die Hände gekommen ist, ist Schillers Zusammenstellung der Vor- und Nachteile des Demetrius- und Warbeck-Stoffes; rre ich nun im einzelnen durchgehen werde --

Als ersten Nachteil des Demetrius-Stoffes nennt Schiller: "Daß es eine Staatsaction ist." In einem Brief an Körner über die Arbeit an WALLENSIEN erläutert Schiller, was eine Staatsaktion ist: "Es ist im Grunde eine Staatsaction und hat, in Rücksicht auf den poetischen Gebrauch, alle Unarten an sich, die eine poetische Handlung nur haben kann, ein unsichtbares abstractes Objekt, kleine und viele Mittel, zerstreute Handlungen, einen furchtsamen Schritt, eine (für den Vortheil des Poeten) viel zu kalte trockene Zweckmäßigkeit" (Schiller, Bd.29, S.17). Bei der Arbeit an WILHEIM TELL äussert er sich ganz ähnlich, der Tell sei einer dramatischen Behandlung nicht günstig, "da sie größtentheils eine Staatsaction ist und (...) der Darstellung widerstrebt" (Bd.31, S.160). Die Staatsaktion gilt als abstrakt und kalt, d.h. man kann damit den Zuschauer kaum interessieren, zum andern sind Staatsaktionen ständig darzustellen, sie zerfallen leicht in zu viele Teile, was ge!! das Prinzip der Einfachheit der Handlung verstößt. Man denke nur daran, welche Mühe es Schiller bereitete, den Einfluss der Armee im WALLENSIEN darzustellen.⁶

Als fünften Nachteil des Demetrius-Stoffes nennt er denn auch: "Die Größe und der Umfang, daß es kaum zu übersehen." Schiller ist mit vielen Theoretikern seiner Zeit der Auffassung, dass sich historische Stoffe wegen ihrer Ausgedehntheit nicht für die dramatische Darstellung eignen. Noch 1843 schreibt Hebenstre "Große Nationalbegebenheiten, Handlungen universeller Art lassen sich im Drama, als gegenwärtig sich gestaltend, nicht darstellen" (S.201). Solche Stoffe gehören nach Auffassung der Zeit ins Epos und nicht ins Drama.⁷ Aus diesem Grund schreibt Schiller denn auch einmal an Goethe, er habe eine Vorliebe für solche Stoffe, die sich von selbst isolieren (Goethe/Schiller, Bd.1, S.442). Diesen schreibt er dem Warbeck-Stoff zu: "Einfache Handlung und mäßig Personen." - Der Demetrius-Stoff dagegen ist durch eine grosse Anzahl Personen gekennzeichnet, die "dem Interesse" schadet, wie Schiller

Ausgedehntheit, Umfang, Größe, Staatsaktive, viele Personen, Vielfalt von Stoffen

schreibt, denn das Interesse soll ja ungeteilt sein. Nicht nur die Menge der Personen, sondern auch die Vielfalt von Orten und die Ausdehnung in der Zeit, welche mit der Staatsaktion verbunden ist, schwächt das Interesse durch mangelnde Konzentration, weshalb Schiller als weiteren Nachteil aufzählt: "Die Unregelmässigkeit in Absicht auf Ort und Zeit."⁸ Hier zeigt sich noch einmal deutlich der Zusammenhang der Regel von den drei Einheiten mit der Wirkung des Dramas.

Als Vorteil des Demetrius-Stoffes nennt er, "Daß es ganz Handlung ist", während der Warbeck-Stoff "keine rechte Handlung" hat. Der Staatsaktion fehlt also die Handlung keineswegs, sie ist bloss zu komplex, um wirkungsvoll dargestellt zu werden. Die Handlung hat nach Schiller rasch zum Ende hin zu schreiten.⁹ Dieses Ende scheint dem Warbeck-Stoff zu fehlen: "Kein rechter Schluß". Ein weiterer mit Handlungskonstruktion und Wirkung zusammenhängender Punkt ist der zweite Nachteil des Demetrius-Stoffes: "Daß es entheuerlich und unglaublich ist", ein Nachteil, der auch dem Warbeck-Stoff eigen ist: der "Stoff hat Unwahrscheinliches und schwer zu motivierendes". Das klassische Drama ist ein wahrscheinliches Drama, schon deswegen, weil die kausale Verknüpfung seine Grundlage bildet. Je unwahrscheinlicher der Stoffo mehr Aufwand braucht die Motivation, umso langsamer schreitet dann auch die Handlung fort.

Die übrigen Vor- und Nachteile betreffen die Personen und das, was die Poetiken mit "Sitten" manchmal auch mit "Kostüm" bezeichnen (s. dazu unten S.209 ff.). Als der beiden Stoffe nennt er das "Interesse der Hauptperson"; das Interesse an der Hauptperson gilt in der aristotelischen Poetik als grundlegende Bedingung für die Wirkung. Der Zuschauer soll um die Hauptperson fürchten bzw. sie bemitleiden (s. 140 ff.). Ganz in diesem Sinn notiert er als Nachteil des Warbeck-Stoffes: "Margaretha hat keine Gunst und bedeutet doch viel."

Was die Sitten betrifft, so notiert er als Nachteil des Demetrius-Stoffes: "Daß es fremd und ausländisch ist", als Vorteil die "Beziehung auf Rußland", "Der neue Boden auf dem es spielt". Auf dem Hintergrund des vaterländischen Schauspiels (s. dazu unten S.223 f.) hat das Fremde wenig Erfolg. Es entspricht derselben Überlegung, wenn er als Vorteil des Warbeck-Stoffes "die Popularität des Stoffes" anführt.¹⁰ Auf der anderen Seite hat Russland als Schauplatz offenbar den Reiz des Neuen, d.h. es weckt, um mit Schiller zu sprechen, ein stoffliches Interesse. Der Vorteil des Demetrius-Stoffes, "Die Größe des Vorwurfs und des Ziels", hängt mit einer Tragödienkonzeption zusammen, welche das Interesse der Tragödie von der Grösse und Erhabenheit der Handlung ableitet, es ist dies das Ideal der heroischen Tragödie (s. oben S.64).

Endlich nennt Schiller noch einen nicht-aristotelischen Vorteil, nämlich, "Daß es Viel für die Augen hat". Während Aristoteles die Meinung vertrat, die Tragödie müsse ane Aufführung wirken, kam in Zusammenhang vor allem mit dem Ritter-schauspiel der Geschmack an eindrucksvollen Aufzügen auf, wie sie etwa Schiller selbst er Königskrönung in der JUNGRAU VON ORLEANS verwendet. Solche Szenen scheinen ein sicherer Erfolg beim Publikum gewesen zu sein.

Schillers Kriterien zur Urteilung des Stoffes sind, wie die vorliegende Analyse zeigt, stark von Gesichtspunkten der Wirkung abhängig: Übersichtlichkeit der Hand-

Interesse an der Hauptfigur

(KD)

S 1/f.

Wichtig für S-

SD
KD

lung, Interesse an der Hauptperson, Interesse an Stoff, Wirkung auf der Bühne. Diese Gespunte führen auf die klassischen Konstruktionsprinzipien: Einfachheit der Handlung, Konzentration von Ort und Zeit, Beschränkung der Personenzahl, Wahrscheinlichkeit der Handlung, Bekanntheit des Stoffes.¹¹ Schillers Überlegungen zeigen, auf welche Weise die Stoffwahl von den Konstruktionsnormen und von den Erwartungen des Publikums abhängt. Er stellt sich die Frage, ob die ausserordentlich lange Wirksamkeit gewisser Stoffe damit zusammenhänge, dass sie den dramatischen Konstruktionsnormen besonders gut entsprechen. Andererseits gibt es modische Stoffe, deren Wirksamkeit vom Geschmack und von den moralischen Vorstellungen des Publikums abhängt: Themen können wie im Falle des bürgerlichen Dramas und des Ritterdramas Mode werden, andere Themen können aus moralischen Gründen nicht mehr akzeptabel sein,¹² andererseits können neue Stoffe und ein veränderter Geschmack auch auf die Konstruktionsnormen einwirken wie im Falle der Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels zum Schauspiel.

Ausgewähltes der Hinf...
Person - X e i " - Ort und Zeit
Besch

3.3. Die privilegierte Stellung historischer Stoffe

Für die bevorzugte Stellung historischer Stoffe sind zwei Äusserungen im 9. und 14. Kapitel der POETIK des Aristoteles massgebend.¹³ Für die Tradition der Aristoteles-Deutung kann die Darstellung von Curtius stehen: "Die ersten Tragödienschreiber fanden in den wirklichen Geschichten, oder bekannten Fabeln, Stoff genug, die Charaktere ins Licht zu setzen, so sie im Sinne hatten. Es ist ein gewöhnliches Unglück für das Reich der Gelehrsamkeit, daß ein großer Geist in einer Wissenschaft so viel Slaven, als Schüler, machet, die das, was er selbst als gleichgültig ansah, und aus einer ungezwungenen Wahl beliebte, für nothwendig halten. Aus diesen Bewegungsgründen glaubeten die jüngeren Tragödienschreiber, verpflichtet zu seyn, den Alten in der Wahl der Materie blindlings nachzufolgen, und Geschichte oder bekannte Fabeln zum Grunde zu legen. Die Trauerspieldichter unsrer Zeit schlagen eben diesen Weg ein, und haben dadurch die, der Natur nach, willkürliche Wahl der Materie mit solchen Gesetzen eingeschränket, welche zu brechen sich wenig Dichter erkönnen werden" (1753, S.218 f.).¹⁴ Ich habe im Laufe dieser Arbeit immer wieder darauf hingewiesen, dass die Autorität des Aristoteles oder anderer Poetiken allein nicht genügt, um die Langlebigkeit einer Norm zu erklären. Immer kommen solche Normen gewissen Absichten der Tragödie entgegen, so auch hier. In seinem Kommentar zu Corneilles DISCOURS meint Voltaire, man könne natürlich die Stoffe erfinden, man habe auch Beispiele für den Erfolg solcher Tragödien mit erfundenen Stoffen, aber die historischen Stoffe hätten unbestreitbare Vorteile in bezug auf das Interesse und die Exposition (s. dazu unten S.202 f. und Anm. 7).

Die Art, wie die historischen Stoffe in der Tragödie verwendet wurden, zeigt deutlich Gottscheds Anweisung, der Dichter solle eine Fabel erfinden, dann "in der Historie etliche Namen <suchen>, die sich zu dieser Fabel einigermaßen schicken" (175 I, S.164). Gottsched befindet sich mit dieser Auffassung in Übereinstimmung mit seinen

Zeitgenossen,15 die bis zu Klopstocks Hermann-Dramen und Goethes GÖTZ in der Geschichte ein Mittel zum Zweck der Illusionsförderung sehen.

Die Geschichte ist in dieser Konzeption eine Sammlung ausserordentlicher oder, wie es die Zeit ausdrückt, "merkwürdiger" Ereignisse, d.h. die Geschichte stellt keinen Zusammenhang dar, sondern ein heterogenes Nebeneinander von Merkwürdigkeiten. Curtius drückt eine verbreitete Meinung aus, wenn er dem Dichter das Privileg zuschreibt, den Zusammenhang zwischen den Begebenheiten darzustellen: "die Geschichtsschreiber kennen die Ursachen der Begebenheiten nicht, weil diese gemeinlich in den Cabinettern der Prinzen begraben liegen. Der Leser kann also nicht belehrt werden, ob das Glück oder Unglück eine Folge der Tugend oder des Lasters, rechtmäßiger oder unrechtmäßiger Absichten, sey. (...) Die Dichtkunst hingegen entdeckt, in dem epischen Gedichte, dem Trauer- und Lustspiele, die Quellen der Begebenheiten, die Ursachen des glücklichen oder unglücklichen Erfolges derselben, und dieses zwar nicht aus ungefähren Zufällen, sondern aus dem Inneren des menschlichen Herzens, und der Natur der Leidenschaften" (1753, S.149 f.).

Die privilegierte Stellung historischer Stoffe beruht auf den folgenden Vorteilen:

- 1) sie sind illusionserzeugend,
- 2) sie wecken wegen ihrer Würde Interesse.

3.3.1. Die Illusionswirkung historischer Stoffe

Ausschlaggebend für die Diskussion ist die folgende Stelle im 9. Kapitel der POETIK des Aristoteles: "Das Trauerspiel bedient sich zwar der wahren Namen. Die Ursache hievon ist, weil nur das Mögliche glaublich ist: denn was nicht geschehen ist, scheint uns auch nicht möglich zu seyn. Wirkliche Begebenheiten aber haben den offenbaren Beweis der Möglichkeit in sich; denn wären sie unmöglich gewesen, so wären sie nicht geschehen. Nichts desto weniger giebt es Trauerspiele, worinn nur einer oder zween bekannte Namen anzutreffen, die übrigen aber erdichtet sind" (1753, S.20). Die Notwendigkeit, sich historischer Namen zur Illusionserzeugung zu bedienen, ist eine Folge zweier widersprüchlicher Normen in bezug auf den Stoff der Tragödie: auf der einen Seite wird gefordert, die Tragödie solle ausserordentliche Ereignisse darstellen, auf der andern Seite soll sie wahrscheinliche Ereignisse darstellen. Als solche ausserordentliche Ereignisse gelten, wie ich oben zeigte, gerade die tragischen Situationen wie Inzest oder Verwandtenmord, die nur allzu leicht Merkmale der Unwahrscheinlichkeit ;n sich haben. So schreibt Corneille: "Ces entreprises contre des proches ont toujours quelque chose de si criminel et de si contraire a la nature, qu'elles ne sont pas croyables, a moins que d'etre appuyees sur l'une [l'histoire] ou sur l'autre [la fable]" (Bd.1, S.44). An einer anderen Stelle sieht er es geradezu als ein Merkmal von Stoffen für die Tragödie an, dass sie über das Wahrscheinliche hinausgehen: "mais !es grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impetuosite aux Jois du devoir ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au-dela du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi !es auditeurs, s'ils n'etaient soutenus, ou par l'autorite de l'histoire qui

persuade avec empire, ou par la preoccupation de l'opinion commune qui nous donne ces mmes auditeurs deja tous persuades" (Bd.I, S.13 f.).¹⁶

Die Bekanntheit des historischen Stoffes, welche meistens vorausgesetzt wird, dient ebenfalls der Erzeugung von Wahrscheinlichkeit. Der Zuschauer wird in seinen Vorurteilen bestätigt, was immer einen Wahrscheinlichkeitseffekt hat. Dazu kommt, dass wegen der Bekanntheit des Stoffes beim Zuschauer die Exposition vereinfacht werden ann. So schreibt z.B. Eschenburg: "In dieser Gattung [Trauerspiel] ist indeß die Wahl des Stofs aus der wirklichen Geschichte, wenigstens des Grundstofs, dem Dichter in mancher Hinsicht vorteilhafter, sowohl wegen der vorläufigen Bekanntschaft der Zuschauer mit der Haupthandlung, die dann keiner vorläufigen Darlegung bedarf, als wegen der dadurch leichter zu bewirkenden Wahrscheinlichkeit und Täuschung" (1783, S.186).¹⁷ Ein anderer Aspekt der Erzeugung von Wahrscheinlichkeit durch historische Stoffe findet sich in einem Zusatz von Ramler zur Übersetzung des Batteux, welcher übrigens das Problem des historischen Stoffes im Kapitel 'Von der dramatischen Wahrscheinlichkeit' abhandelt. Der Zuschauer, sagt Ramler, halte die "edlen und großmüthigen Gesinnungen" "bey den ersten Personen im Staat" für wahrscheinlicher "als bey geringen Leuten, die wir täglich um uns sehen, deren Schwachheiten uns allzu bekannt sind" (1802, T.2, S.285). Hier ist an die Stelle der Ausserordentlichkeit des Stoffes die Idealisierung getreten, die ihrer Natur nach der Wahrscheinlichkeit entgegengesetzt wird, mittels des historischen Stoffes aber mit dieser versöhnt werden kann.

Festzuhalten bleibt in dem Zusammenhang, dass die Dichter, die den historischen Stoff seiner Wahrscheinlichkeit wegen benützen, sich darum bemühen mussten, nicht gegen die Vorstellungen des Zuschauers zu verstossen (s. dazu unten S.203 ff.).

3.3.2. Interesse und Würde des historischen Stoffes

Schon die Tatsache, dass ein Ereignis in die Sammlung von Merkwürdigkeiten im wörtlichen Sinn eingegangen ist, gibt ihm jene Würde und jenes Interesse, die z. Tragödienstoff gehören. Meistens wird denn auch neben der Illusionswirkung historischer Namen deren Grösse genannt. Dacier etwa schreibt: "pour rendre son action plus grande & plus croyable, le Poete luy donne un nom illustre qui soit connu" (1692, S.189). Home empfiehlt: "Ferner muß das Gewählte Subjekt, sowohl der Zeit, als dem Orte nach von uns entfernt seyn; denn das Gewöhnliche in Personen und Begebenheiten, die nah mit uns verbunden sind, muß durchaus vermieden werden" (1766, T.3, S.285).¹⁸ Dieselbe Begründung gibt Marmontel: "il est certain que la dignite des personages peut donner plus de poids a l'exemple; & lorsqu'on a le choix, il est avantageux de prendre au-moins des noms fameux" (1763, Bd.2, S.144). Wenn hier sozusagen die Namen allein massgeblich sind, so betonen andere Kritiker, dass Stoffe, in denen es um das Schicksal von Staaten gehe, das Interesse des Zuschauers haben. "Ainsi les heros qui s'immolent pour leur patrie", schreibt La Motte, "sont sors de notre admiration, parce que, au jugement de la raison, le bonheur de tout un peuple est preferable a celui d'un seul homme" (1859, S.443). In seiner Rezension des erfolgreichen vaterländischen Trauerspiels AGNES BERNAUERINN nennt A. von Klein als Grund dafür, dass "dieses

Trauerspiel so sehr gefällt", die Wichtigkeit der Handlung an erster Stelle. "Der Hof, der ganze Adel und das ganze Volk ist in Bewegung, und das Schicksal Baierns hängt von einem entscheidenden Augenblicke ab. Nach den Grundsätzen des Hrn. Lessing sind diese Gegenstände zu a_bstrakt für unser Herz; aber nach den Bestätigungen der Erfahrung und nach der gesunden Vernunft sind sie just die interessantesten. Das Stück hat einen grose_p Theil seines Beifalles der Wichtigkeit des Gegenstandes anerkennill⁹ Noch im THEATER-LEXIKON (1839 ff.) wird die Würde des historischen Stoffs als Begründung gegeben für die Überlegenheit des historischen Schauspiels über alle anderen Formen: "In der Regel fordern wir von einem h<istorischen> Sch<auspiel>, daß es kein bloßes Hofgemälde, vielleicht die Liebesgeschichte eines großen Herrn, sondern Facta und Personen behandle, welche von weltgeschichtlicher Bedeutung sind, und abgesehen von der ihnen zu Theil gewordenen Behandlung des Dichters, durch ihre eigene Schwere imponiren. Das h<istorische> Sch<auspiel> steht eben so hoch über dem Genre-, Familien- und Conversationsstück, wie das heroische Epos über der Idylle" (Bd.4, S.235).

Diese Ausführungen zeigen, dass das historische Drama in den Bereich des n Dramas gört und häufig als Gegenstück zum bürgerlichen Drama aufgefasst wird (s. Anm. 19), wenn !S uch gewisse thematische Elemente von diesem übernimmt: Stellt das bürgerliche Drama mit seinen Varianten das Alltägliche dar, so stellt das historische Drama das Ausserordentliche dar.

HD
VS
BD

3.4. Die Diskussion um das Mass der erlaubten Abweichungen

"Es geschähe den Poeten und Künstlern schon dadurch ein großer Dienst, wenn man nur erst ins Klare gebracht hätte, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muß. (...) Schon in der Behandlung der Geschichte ist dieser Punkt von der größten Wichtigkeit", schreibt chiller.an Goethe (Goethe/Schiller, Bd.1, S.313). In der Tat ist das Problem der erlaubten bzw. nicht erlaubten Abweichungen den Poetiken wohlbekannt, denn der historische Stoff eignet sich selten "in seiner ganzen Authentizität zu einem Schauspiel oder Trauerspiel", wie Kapf im FREIMOTHIGEN (Nr. 154, 1808) schreibt: "Es fordern entweder die vorbereitenden Ereignisse oder der Schluss eine Aenderung, die dem dramatischen Effekt entsprechender ist, überlegten Plan in den Gang des Schicksals bringt, und das Gemälde zu dem Ganzen eines dramatischen Kunstwerks macht."²⁰ Der unstrukturierte, dem Zufälligen verhaftete historische Stoff ist u;lpöetisch, andererseits hat der Rezipient Vorstellungen von diesem Stf, die mit den ästhetischen Absichten des Dichters in Konflikt geraten können. Weicht nämlich der Dichter zu sehr von diesen Vorstellungen ab, so kann er seinen ästhetischen Zweck nicht erreichen.²¹ Die ganze Problematik der Abweichungen vom historischen Stoff hat in {<gn>Qikt zwischen den Absichten des AutoIs und den VorsJelt!_ngen des Zuschauers ihren Grund. Sie ist als Spezialfall des Problems der Wahrscheinlichkeit zu sehen. Das historische Drama muss wahrscheinlich sein, um jenen Effekt zu erzeugen, welchen ich in Analogie zu R. Barthes A"usdruck "effet de reel"i Historizitätseffekt, nennen möchte,

Historizitätseffekt

9.h. der Text bringt mit Hilfe sprachlicher und im Falle des Dramas auch ausser-sprachlicher Zeichen eine Illusionswirkung hervor, die den Zuschauer glauben lässt, er habe ein Abbild der historischen Realität vor sich, so sei es gewesen.²²

3.4.1. Wahrscheinlichkeit und enzyklopädisches Wissen

Die Wahrscheinlichkeit einer Darstellung, das haben Genette (1969) und nach ihm Ph. Hamon (1973) überzeugend nachgewiesen, hängt u.a. von den Vorstellungen des Rezipienten ab. orpeille hat zwischen dem 'vraisemblable general' und dem 'vraisemblable particulier' unterschieden. Das 'vraisemblable general' muss bei jeder Art vonichtung beachtet werden, das 'vraisemblable particulier' < vor allem beim historischen Stoff. In der Terminologie von Eco könnte man das 'vraisemblable general' mit den 'frames' gleichsetzen, welche die Vorstellungen des Zuschauers über das Verhalten n Personen eines gewissen Stands, Alters, usw. enthalten.²³ Das 'vraisemblable particulier' würde dann dem enzyklopädischen Wissen entsprechen.²⁴

K. Elam (1980) hat darauf aufmerksam gemacht, dass das Problem des historischen Dramas ein Problem der Referentialität ist, das bedeutet, dass die essentiellen Eigenschaften einer Person oder Begebenheit bewahrt werden müssen.²⁵ Diese Eigenschaften werden aber gerade vom enzyklopädischen Wissen bestimmt. So ist, um das Beispiel von Elam zu zitieren, Kleopatra eine Frau, Königin von Ägypten, Zeitgenossin von Cäsar, die Selbstmord begangen hat; sie ist es so sehr, dass Corneille seine RonoGUNE nicht nach Cleopätre nennen wollte, weil er die Verwechslung seiner syrischen Kleopatra mit der ägyptischen verhindern wollte.²⁶

Das enzyklopädische Wissen des Zuschauers, auch das haben die Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts gewusst, braucht nicht mit der historischen Wahrheit übereinzustimmen. Im Falle einer Abweichung muss der Autor dem Gerücht folgen, wie Curtius in Anlehnung an Horaz sagt: "Der Poet ist hieran so sehr gebunden, daß, wenn ein allgemeines Gerücht einer Person einige Eigenschaften beyleget, die sie nicht wirklich besessen, der Dichter sie vielmehr mit diesen erdichteten, als mit den wahren Eigenschaften, vorstellen muß" (1753, S.231).²⁷ Mit dieser Auffassung hängt es zusammen, dass frühere poetische Darstellungen eines Stoffes dieselbe Wirkung haben können wie historische Quellen.²⁸ Das heisst, ein Dichter kann einen einmal von einem Dichter geprägten Charakter nicht mehr verändern: "Diese Freyheit, unbekannten Personen willkürliche Charaktere beyzulegen, ist nur ein Vorrecht des ersten Dichters, der eine erdichtete oder unbekannte Person auf die Bühne bringt, und mit Sitten und Handlungen versieht. Sein Trauerspiel tritt in den Platz der Geschichte, und alle nachfolgende Dichter, die eben dieselbe Person aufführen, sind schuldig, den ihr von dem ersten Dichter gegebenen Charakter zum Grunde zu legen, oder wenigstens demselben nicht zu widersprechen", schreibt Curtius (1753, S.232). Aus den Darlegungen von Curtius geht weiter hervor, dass die Abweichung von der communis opinio auf jeden J.Lne-gativ bewertet wird. Es geht den Dramatikern des aristotelischen Dramas nicht darum, die Auffassung des Lesers über die Welt zu korrigieren oder ihm eine neue Sicht der Welt zu bieten, es geht vielmehr darum, ihn zu rühren, und dies ist leichter möglich,

wenn man den Zuschauer nicht durch Fmdes UI!Q Ungewohntes, durch Verstöße gegen Normen und Konventionen befremdet: "Une des premieres regles est de peindre les heros connus tels qu'ils ont ete, ou plutöt tels que le public les imagine; car il est bien plus aise de mener les hommes par les idees qu'ils ont qu'en voulant leur en donner des nouvelles", schreibt Voltaire (Bd.2, S.162).²⁹

Da die äussere Wahrscheinlichkeit eines Stoffes vom enzyklopädischen Wissen des Zuschauers abhängen unbekannte, ertlegene erfundene Stoffe dieselbe Stellung ein.³⁰ Um die Bekanntheit eines Stoffes festzustellen, muss der Dichter nach Curtius auf den mittleren Zuschauer rekurrieren: "Da aber die Kenntniß oder Unwissenheit einer Begebenheit, in Ansehung der Zuschauer, relativisch ist, so muß der bey dem Ausspruche, ob seine Fabel unbekannt, oder bekannt sey, seine Rücksicht nicht auf einige wenige Gelehrte, sondern auf den größten Theil der Zuschauer nehmen, die ein Trauerspiel anzuhören geschickt sind" (!753, S.206). Bei der Bearbeitung eines unbekanntes Stoffes hat der Dichter freie Hand, er muss allerdings beachten, dass er nicht mit dem Wissen des Zuschauers über die betreffende Epoche in Konflikt gerät.³¹ Es ist bezeichnend, dass erfundene historische Stoffe wie Voltaires ZAÏRE, Schillers BRAUT VON MESSINA, Grabbes GO'THLAND in Zeiten und an Orte verlegt werden, von denen der Zuschauer nur eine vage Vorstellung hat.³² Immerhin störte man sich bei Schillers BRAUT VON MESSINA an der Vermischung von Christlichem und Antikem.

Wie genau sich das Drama auch an den historischen Stoff hält, es kommt nicht ohne sogenannte supernumerari aus. Dies sind Individuen, die in der realen Welt keine Entsprechung haben.³³ Schon die Eigenheiten der Geschichtsschreibung - Bediente und ähnliche Personen spielen keine Rolle - bringen es mit sich, dass der Dichter solche supernumerari schaffen muss. Damit die historische Glaubwürdigkeit nicht gefährdet wird, dürfen solche supernumerari nur Nebenpersonen sein, die nicht zum enzyklopädischen Wissen des Zuschauers gehören. La Motte beschreibt dies klar: "On pourrait meme pour l'avantage de la piece, changer absolument des actions et des caracteres obscurs. La raison en est que le spectateur n'apportant a la representation aucune idee determinee, ni pour l'action, ni pour les personnages, il est pret de prendre pour vraie ce qu'il plaira au poete de lui exposer" (S.448).³⁴ Schon Aristoteles stellte fest, dass es Trauerspiele gebe, "worin nur einer oder zween bekannte Namen anzutreffen" seien (1753, S.20), was aber für den beabsichtigten Effekt genüge. Dacier kommentiert die Stelle: "En effet, un ou deux noms deja connus, suffisent pour faire passer tous les autres" (1692, S.142). Curtius sagt zu der Stelle: "weil die wahren Namen nur dienen sollen, ein Stück wahrscheinlicher zu machen, so verrichten zween berühmte Namen dieses eben so gut, als wenn die Namen aller Nebenpersonen aus dem Althertume genommen sind. Die meisten Stücke unserer neueren theatralischen Dichter, sind von dieser Beschaffenheit, wenn sie Begebenheiten aus dem Althertume abhandeln. Nur die Hauptpersonen sind aus der wahren Geschichte behalten, die übrigen aber erdichtet" (1753, S. 152). So erklärt Curtius zugleich, warum die supernumerari die Wahrscheinlichkeit nicht stören. Der von Dacier und Curtius beschriebene Effekt scheint ein der Poesie eigen effekt zu sein, den er venka in bezug auf die Andeutung fremder

Sprache beschrieben hat³⁵ und der mit der Eigenheit der Dichtung zusammenhängt, dass sie die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern nur mit Zeichen bedeuten kann (s. Cervenka, 1978, S.73, S.109).

Die Komplexität der Illusionswirkung erfundener bzw. historischer Stoffe in ihrer Abhängigkeit vom Wissen und den Vorstellungen des Zuschauers wurde bereits von Corneille in seiner Einleitung zu POLYEUCIE erkannt: "L'ingenieuse tissure des fictions avec la verite, ou consiste le plus beau secret de la poesie, produit d'ordinaire deux sortes d'effets selon la diversite des esprits qui la voient. Les uns se laissent si bien persuader a cet enchainement, qu'aussitôt qu'ils ont remarque quelques evenements veritables, ils s'imaginent la meme chose des motifs qui les font naître et des circonstances qui les accompagnent; les autres, mieux avertis de notre artifice, soup onnent de faussete tout ce qui n'est pas de leur connaissance" (Bd.2, S.5 f.).³⁶ La Motte hat die Auffassung der Zeit zusammengefasst in dem Satz: "Ces regles <sur l'invention> consistent a mesurer la plus ou moins d'invention, au plus ou moins de la celebrite des faits" (1859, S.448).³⁷ Wenn zu Beginn des 19. Jahrhunderts die historische Treue zu Ziel wird, heisst das nicht, dass auch die Wahrscheinlichkeit steigt, denn je weniger der Zuschauer die Fakten kennt, um so weniger kann er beurteilen, ob sie wahr sind. Man könnte hier an das Erstaunen der Literaturwissenschaftler erinnern bei der Entdeckung, dass die meisten Reden in Büchners DANION aus historischen Quellen übernommen sind.

Aus den vorangegangenen Überlegungen folgt, dass man, um zu beurteilen, ob ein Stück historisch angemessen aufgefasst wurde, das kulturelle Wissen jener Zeit rekonstruieren muss. So kann man z.B. nicht wie Sengle vor ("Raupachs Hohenstauf;nd n sagen: "Die mittelalterliche Geschichte wird in einer Weise modernisiert, dass von ihrem Wesen kaum noch etwas übrigbleibt" (1969, S.151), ohne genau zu untersuchen, ob nicht Raupachs Darstellung den Vorstellungen seiner Zeitgenossen entgegenkam. Darauf scheint jedenfalls das von Sengle ebenfalls zitierte Urteil Raumers hinzuweisen, der das Stück KAISER HEINRICH VI vortrefflich findet, "weil es, die Vergiftung des Helden angenommen, streng historisch sei" (1969, S.149). Unter diesem Aspekt wird man die Diskussionen darum, ob eine bestimmte Abweichung von der Geschichte erlaubt oder nicht erlaubt sei, nicht einfach "kindisch" finden, wie ein Kommentator von Racines Werken,³⁸ sondern sie dazu benutzen, den Horizont des enzyklopädischen Wissens einer Kultur bzw. Epoche zu rekonstruieren. Man darf nicht vergessen, dass die Vorwörter und gelegentlichen Anmerkungen auch der Wissensvermittlung dienen oder Abweichungen von bekanntem Wissen rechtfertigen.³⁹

3.4.1.1. Charaktere

Das Problem, das sich dem Autor bei der Darstellung historischer Charaktere stellt, ist jenes der essentiellen Eigenschaften. Von allen in der Enzyklopädie aufgeführten Eigenschaften sind im poetischen Werk nur eine kleine Anzahl relevant. Es ist das Verdienst von \ (1979), die essentiellen Eigenschaften als topik-abhängig definiert zu haben. Dieser Ansatz ist besonders fruchtbar im Bereich der Literatur. D.h. im kon-

kreten Fall, ich übernehme hier ein Beispiel von Curtius, wenn der Autor Herodes als den Mörder von Mariamne darstellen will, muss er von allen seinen Eigenschaften "seine Grusamkeit und seinen Argwohn" beibehalten. Andere Eigenschaften; aber man vernachlässigt sie. Hingegen darf man, "wenn es die Umstände erfordern", weitere Eigenschaften einführen, welche in der Terminologie von Eco 1983: 111 strukturell-linguistisch notwendig sind, die aber "mit seiner bestimmten Gemüthsart keinen Widerspruch ausmachen" dürfen (1753, S.232), eine Feststellung, die jener von Eco entspricht, dass sich essentielle und strukturell-notwendige Eigenschaften nie widersprechen dürfen. Alle anderen Zeugnisse zu diesem Problem sind weniger explizit und differenziert.

Eine weitere Eigenheit literarischer Figuren geht aus der zitierten Passage von Curtius hervor, daß nämlich eine rein literarische Figur in die Enzyklopädie übergehen kann und dort ein...Leben führt wie eine historische Figur. Diese enzyklopädische Existenz der Figur ist die Voraussetzung dafür, dass sie parodiert werden kann. So hatte etwa Grabbe die beiden literarischen Figuren Don Juan und Faust parodiert, Max Frisch hat Don Juan parodiert. Es zeigt sich an diesem Phänomen auch, dass die strukturell-notwendigen Merkmale, die allein eine Figur charakterisieren, beim Übergang in die Enzyklopädie zu essentiellen Merkmalen werden; Dass die Figuren zunächst durch strukturell-notwendige Eigenschaften definiert waren, zeigt ihr Auftreten in Gruppen: Was wäre Faust ohne den Teufel? Don Juan ohne Donna Anna und die Statue?

Die Diskussion in diesen Punkten dreht sich meistens darum, ob die Charaktere oder die Fakten die Priorität haben, d.h. ob die Fakten von den Charakteren oder die Charaktere von den Fakten abhängen. Bekanntlich schreibt Lessing den Charakteren das Merkmal "wesentlich" zu,⁴⁰ während der Rezensent der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE den Fakten die Priorität einräumt, aus denen der Rezipient den Charakter ableite.⁴¹ Der Streit um diese Prioritäten belegt gerade die Topik-Abhängigkeit der essentiellen Eigenschaften, nur weil die Charaktere mit bestimmten Fakten verbunden sind, kann überhaupt dieser Streit entstehen. Die Forderung, dass die Handlungen wahrscheinlich aus dem Charakter fließen müssen, bestätigt die gegenseitige Abhängigkeit von Charakteren und Fakten: Herodes ist derjenige, der seine Frau umgebracht hat, er muss folglich die Eigenschaften haben, um ein solches Verbrechen begehen zu können. Die Topik-Abhängigkeit der Charaktere zeigt sich auch in den Varianten einer Figur: Iphigenie als diejenige, die vom Vater geopfert werden soll, oder als diejenige, die fast ihren Bruder umbringt.

3.4.1.2. Hauptumstände

Die Auffassung, dass man die sogenannten Hauptumstände beibehalten müsse, d.h. jene Fakten, welche zum zyklöpädischen Wissen über eine Person gehören, ist unbestritten. So schreibt etwa Curtius: "In bekannten Fabeln darf der Poet die Hauptumstände nicht ändern. Cäsar muß vom Brutus, und Cato von seinen eigenen Händen sterben: weil diese Umstände sind, die einem jeden Zuschauer bekannt seyn müssen" (1753, S.206).⁴² Unter allen eine Person betreffenden Fakten nimmt das Ende einer Person

eine besondere Stellung ein. So hält z.B. Corneille das Erfinden von Begebenheiten für erlaubt, "Venn nur der Schluss beibehalten wird."⁴³ In seinem DISCOURS begründet er die Auffassung damit, dass der Zuschauer die erfundenen Begebenheiten, die zu diesem Schluss führen, auch für wirklich hält, wenn nur das bekannte Ende beibehalten wird, denn diese Begebenheiten werden ja nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit angeordnet.⁴⁴

Andererseits sahen sich z.B. Gottsched in seinem CATO und Schiller im FIESKO gezwungen, aus poetologischen Gründen den Schluss zu ändern. Gottsched musste die historisch überlieferte Todesart des Cato ändern, weil diese abscheulich gewesen wäre.⁴⁵ Schiller konnte den Zufall nicht brauchen, durch den der historische Fiesko stirbt.⁴⁶ Dryden lobt in seinen GEDANKEN VON DER SCHAUBOHNE die französischen Dichter, dass sie "die Wahrheit mit wahrscheinlichen Erdichtungen" vermischen. "Er [der Franzose] verbessert die Ungerechtigkeit des Schicksals, und weicht von der genauen Beobachtung der Wahrheit ab, um eine unglückliche Tugend zu belohnen" (1753, S.216). Das bedeutet, dass das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit eine Abweichung vom historischen Vorbild erlaubte, eine Variante, die Schiller in der Mannheimer Bühnenfassung des FIESKO ebenfalls verwendet hat. In diesem Fall der Abänderung des Schlusses ersetzt die innere Wahrscheinlichkeit - und das heisst die Motivation - die Wahrheit des enzyklopädischen Wissens. In dieser Hinsicht wird der Realitätseffekt wie bei einem erfundenen Stoff erzeugt.

3.4.1.3. Chronologie

Unter diesen Punkt fallen zwei Aspekte: onologie von Ereignissen im engeren Sinne und das Alter von Personen.

Curtius vertritt die Meinung, in bezug auf die Chronologie sei zu verfahren wie mit den andern Elementen: "Ist sie den Zuschauern bekannt, so ist der Dichter verbunden, sie auf das genaueste beizubehalten: ist aber die Zeitrechnung der vorgestellten Begebenheit unbekannt, so hanget sie völlig von der Willkühr des Dichters ab" (1753, S.319). Diese Auffassung wird in der Praxis angewendet, wie eine Rezension von Crebillons Tragödie LE TRIUMVIRAT, ou LA MORT DE CICERON zeigt, wo der Rezensent Crebillon vorwirft, gegen die bekannte Tatsache verstossen zu haben, dass Ciceros Tochter Tullia vor ihrem Vater gestorben sei.⁴⁷

Ein anderes Problem, das in diesem Zusammenhang häufig auftritt, ist der von der Einheit der Handlung und der Zeit ausgehende Zwang, Begebenheiten, die auseinanderliegen, zeitlich zusammenzurücken. Nach Lessing, der die Auffassung vertritt, der Dichter sei "Herr über die Geschichte", ist dies durchaus erlaubt.⁴⁸ Auch hier kommtes darauf an, ob die Zeiterstreckung zu den essentiellen Eigenschaften der Begebenheit gehört. Wenn Grabbe ein Drama über die HUNDERT TAGE NAPOLEONS schreibt, ist die Zeiterstreckung eine essentielle Eigenschaft. Wenn es Schiller darauf ankommt zu zeigen, wie Wallenstein seinen Tod herbeiführt, genügen zwei Tage. Im WILHELM TELL dagegen, wo ein ganzes Volk sich zusammenfinden muss, kann die Zeit nicht komprimiert werden, ohne gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstossen. Es ist nicht zufällig,

dass auch in diesem Zusammenhang WILHELM TELL zu nennen ist, im Augenblick wo der Faktor Zeit eine Rolle zu spielen beginnt, entfaltet der historische Stoff als solcher sein Eigenleben und verlangt damit eine andere Form des Dramas.⁴⁹

Eine weitere oft diskutierte Frage in diesem Zusammenhang ist, ob man das Alter der Personen verändern dürfe. Es scheint eine Spezialität von Voltaire zu sein, Corneille Fehler in bezug auf das Alter der Personen vorzurechnen. Lessing kritisiert diese Auffassung als Schikane des Dichters.⁵⁰ Die Dinge liegen aber auch hiercht ganz so einfach. Es ist zu unterscheiden, ob das Alter als essentielle oder als akzidentielle Eigenschaft zu einer Person gehört. Einen jungen Sokrates kann man sich ebensowenig vorstellen wie einen alten Don Juan.⁵¹ Auf den von Voltaire kritisierten Fall des Alters der Elisabeth im CoMIE D'EssEx angewendet, heisst das, dass der Dichter Elisabeth so alt annehmen kann wie er will, da ihr Alter eine akzidentielle Eigenschaft ist.⁵²

3.4.1.4. Geographie

Änderungen geographischer Verhältnisse sind auf keinen Fall erlaubt. "La raison est", schreibt Corneille, "que ces provinces, ces montagnes, ces rivieres sont des choses permanentes. Ce que nous savons de leur situation etait des Je commencement du monde" (Bd.1, S.52). Gerade weil die geographischen Verhältnisse keinen Änderungen unterliegen, sind sie unveränderlicher Bestandteil des enzyklopädischen Wissens. Es ist kein Zufall, dass Eco als Beispiel, wie das enzyklopädische Wissen zum Bedeutungsaufbau des Textes beiträgt, das Beispiel von Paris nimmt. Der Leser wird den Namen als den der Hauptstadt von Frankreich lesen, wenn ihm nicht bedeutet wird, es handle sich um eine Stadt mit andern Eigenschaften. Im klassischen Drama ist der Ort meist vage, so dass kein zu spezifisches enzyklopädisches Wissen mit der Darstellung in Konflikt gerät. Das allgemein verbreitete Wissen um die geographischen Verhältnisse begründet auch den Zusammenhang der Regel der Einheit der Zeit mit der des Orts..wenn man wegen der Distanz nicht an einem Tag von Rom nach Paris reisen kann, können diese Orte in einem nach den Prinzipien der Wahrscheinlichkeit gebauten Drama nicht zusammen vorkommen. So entspricht denn im historischen Drama der Ausdehnung des Raumes eine der Zeit.

3.4.1.5. Das Kostüm

Mit 'Kostüm' bezeichnet man die Übereinstimmung der dargestellten Sitten, des Verhaltens der Personen mit den Vorstellungen, die mit einer gewissen Epoche oder einem gewissen Land verbunden sind.⁵³ Die Beachtung des Kostüms spielte bereits in klassischen französischen Drama eine Rolle.⁵⁴ Solange das Drama sich aber die Darstellung des Allgemeinen zum Ziel setzte,⁵⁵ beruhte die Beachtung des Kostüms doch auf mehr oder weniger allgemeinen Übereinstimmungen, während im historischen Drama das Besondere eine wichtige Rolle zu spielen beginnt.⁵⁶ Eschenburg widmet dem Problem einen ganzen Paragraphen seiner Darstellung des Dramas: "Die Täuschung des Zuschauers zu befördern, trägt die Beobachtung des Ueblichen, oder des Costume, sehr

viel bey; vornehmlich bey der Behandlung eines dramatischen Stoffs, der aus der wahren Geschichte genommen ist. Man muß nämlich Sitten, Gewohnheiten, Denkungsart, und selbst den Hauptcharakter d.;-eigentMmlichen Ausdrucks jeder Nation und j es Zeitalters, worausder Stoff en!lehnt ist, mit möglichster Treue bezubehalten und darzusteffen suche uch da, wo lauter Erdichtung zum Grunde liegt, muß dennoch die ganze Anordnung und innere Einrichtung dem Vorbilde des wirklichen Lebens ähnlich und gemäß seyn. Uebrigens können die Verzierungen der Bühne und die Klei- S auspj& d dramatische Costume gar sehr befördern oder stören" (1783, S.168).⁵⁷

Die Grundlage der Diskussion bildet eine Stelle im 15. Kapitel der POENIK des Aristoteles, die nur allgemeine anthropologische Merkmale betrifft. Sie wird dann aber von den Kommentatoren auf spezifische Merkmale von Völkern und Epochen übertragen.⁵⁸ Der Zuschauer soll aus den angeführten Merkmalen die Epoche und die Nation erkennen können.⁰⁹

Nichts zeigt deutlicher als die Ausführungen über das Kostüm, welche Vorstellungen übe;- "völker, Geschlechterrollen und überhaupt soziale Rollen zu einer gewissen Zeit herrschten. Die seitenlangen Ausführungen von Curtius (S.222-229) sind eine Fundgrube solcher Vorstellungen, die jeder Interpret heranziehen sollte, der Dramen des 18. Jahrhunderts adäquat interpretieren will. Als Beispiel sei nur EMILIA GALOTTI genannt: die Tatsache, dass ein Vater seine Tochter ersticht, war nur mit dem Charakter eines Italieners wahrscheinlich zu machen,⁶⁰

Die allzu getreue Nachahmung der Sitten und Bräuche hat aber auch ihre Probleme, wie schon Curtius bemerkte: "Ins besondere je weit Zeitalte!...Von dem U]Srigen entfernt ist, desto mehr verliert sich die Aehnlichkeit zwischen den Sitten beyder Zeitläufe. Der erschiedne Zustand der Fürsten zeigt diese Abweichung deutlich. Ein Achilles war selbst der Koch seiner Gäste, zu unsern Zeiten sind die Prinzen mit Pracht umringet. Diese unendliche Verschiedenheit machet es einem Dichter schwer, alte Geschichten, worin Prinzen vorkommen, aufzuführen, und ihre Sitten den Zeiten, darin sie gelebet anständig zu machen, zugleich aber auch nicht den Begriffen der heutigen Zeiten, von der Pracht, und Lebensart der Könige, zu nahe zu treten" (1753, S.222).⁶¹

Dje allzu genaue !!eobachtung der Sitten kann auf den Zysc,hauer befremd u.n.L illusionserstö !.enken , besonders wenn er die fre Sitten nicht versteht, d.h. diese müssen Bestandteil des enzyklopädischen Wissens sein, um Ihre Wirkung zu entfalten. Lessing hatte dieses Problem bereits erkannt.⁶² Mit dem Aufkommen des historischen Dramas wirq die Nachahmung des Kostüms. immer wichtiger, bis sie zu Selbstzweck wird (s. S.211). Bezeichnend für die neue Behandlung des Kostüms ist, dass in diesen Dramen die gute Information des Zuschauers zum Zweck der Illusionserzeugung kein wichtiges Ziel ist, der Zuschauer ist oft schlecht informiert; das historische Drama erzeugt denn auch nicht primär heftige Leidenschaften.

Schon Sulzer hatte dem Kostüm einen gewissen Eigenwert zugeschrieben: "die Neuigkeit, die das Uebliche einer Vorstellung aus entfernten Zeiten oder Orten giebt", reize die Aufmerksamkeit (Bd.4, S.622). Aber es ist gerade dieses Reizen der Auf-

merksamkeit, das den Zuschauer von der Hauptwirkung des Dramas ablenkt. In der Behandlung fremder Sitten stellt das historische Drama einen Gegenpol zum bürgerlichen dar. Sulzer ordnet das Übliche in die Kategorie des Zufälligen ein (Bd.4, S.622). Es ist eine Eigenheit von Texten, welche einen Realitätseffekt erzielen wollen, dass in ihnen das Zufällige in vielen Formen eine Rolle spielt, weil in der Vorstellung des Abendlandes die Realität auf der Seite des Zufälligen angesiedelt ist.

3.4.1.5.1. Exkurs zum Problem des Kostüms bei der Aufführung

Obwohl ich mich im Rahmen meiner Arbeit nicht mit spezifisch theatergeschichtlichen Fragestellungen befassen will, möchte ich es doch nicht unterlassen, auf den Zusammenhang zwischen den Forderungen nach historischen Kostümen und dem Aufkommen des historischen Dramas hinzuweisen.

Im BRIEF ÜBER DAS DEUTSCHE THEATER tadelt H.P. Sturz neben dem Spiel der Schauspieler auch deren Kleidung.⁶³ Er plädiert dafür, die jeweilige historische Kleidung nachzuahmen, und beschreibt zu dem Zweck die Kleidung der Griechen und Römer, für die Kleider "unserer Vorfahren" verweist er auf Tacitus.⁶⁴ Seine Erklärung beschliesst er mit der Aufforderung an die "Freunde und Beschützer des Theaters in Hamburg", "unserer Nation das Verdienst zu erwerben, ein genaues Costume auf dem Theater, und auch in der Kleidung dem Character und der Geschichte zu folgen" (1782, Bd.2, S.181).⁶⁵ Wie sehr die Forderung von Sturz einem Bedürfnis der Zeit entgegenkam, zeigt, dass man schon 1774 den GÖTZ VON BERLICHINGEN in Berlin in historischen Kostümen aufführte. Friede! in seiner HISTOIRE DU THEATRE ALLEMAND schreibt dazu: "Les representations de *Goetz de Berlichingen* se sont fait remarquer a Berlin & a Hambourg jusqu'a la decoration des appartements des anciens chevaliers que representoit le Theatre" (1782, S.40). Er nennt noch ein Beispiel für solche Kostüm-Treue: "Madame Brandes, representant Ariadne, parut la premiere dans un costume grec, tout son habillement etoit fait d'apres les dessins d'anciens monuments, & d'apres la description de M. Winckelmann. Elle avoit mis l'illusion du costume jusques dans sa coeiffure, qu'elle avoit faite d'apres une antique representant Ariadne" (ebenda, S.39).

Der Einfluss der bildenden Kunst auf die Theate ostüme ist sehr gross.⁶⁶ Man scheint im Laufe der Zeit immer mehr historische Studien angestellt zu haben, um Kleidung und Dekoration den historischen Gegebenheiten anzupassen.⁶⁷ piente das Kostüm ursprünglich der Illusionserzeugung, so beginnt es allmählich zum Selbstzweck a zuarten und lenkt den Zuschauer g;adezu vom Text ab,⁶⁸ so dass am Anfang des 19. Jahrhunderts sowohl Tieck als auch Müllner eine Art Ideal-Kostüm vorschlagen, das zeichenhaften und nicht abbildenden Charakter hat.⁶⁹ Eine zu genaue Abbildung, welche allzu leicht den ungenauen Vorstellungen der Zuschauer widerspricht, stört die Illusion.

3.4.1.5.2. Exkurs zur Schicklichkeit (bienseance)

Der Begriff der Schicklichkeit wird nicht immer von jenem des Kostüms getrennt, so braucht z.B. Sulzer den Ausdruck 'schicklich' für das, was andere Kostüm nennen.

Ähnlich wird im Französischen der Begriff 'bienseance' z.T. gleich gebraucht wie der Begriff 'convenance' (s. Anm. 57). Marmontel ist der einzige, der, soweit ich sehe, einen scharfen Unterschied zwischen Kostüm (convenance) und Schicklichkeit (bienseance) macht. Marmontel sagt, der Begriff Kostüm beziehe sich auf die Vorstellungen des Publikums: "Lorsqu'on fait parler & agir un personnage comme il auroit agi & parle dans son temps, on a observe les convenances: mais si les moeurs de ce temps-la etoient choquantes pour Je nôtre, en les peignant sans les adoucir, on aura manque aux *bienseances*; & si une imitation trop fidele blesse, non seulement la delicatesse, mais la pudeur, on aura manque a la decence. Ainsi, pour mieux observer la decence & les *bienseances* actuelles, on est souvent oblige de s'eloigner des convenances, en alterant la verite" (1787, Bd.5, S.367).

Es ist ausserordentlich schwierig aus der Distanz festzustellen, was die Schicklichkeit verletzte. Hier sind Rezensionen eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion dieser Norm. Vetzen der Schicklichkeit bedeutet zugleich die Einführung neuer Realitätsbereiche in die Literatur. Es ist deshalb kein Zufall, dass die Diskussion um die Verletzung dieser Norm vor allem im Umkreis der Shakespeare-Nachahmung stattfand. Es ist denn auch die Rezeption des englischen Dramas, welche die Norm beeinflusste. So nimmt Diderot bezeichnenderweise als Beispiel für den Verstoss gegen die Schicklichkeit den KAUFMANN VON LONDON; Lessing diskutiert die Frage im Zusammenhang mit Lope de Vega (Bd.9, S.357; Bd.10, S.75). Gegen die Schicklichkeit wird im allgemeinen verstossen, um eine bessere Wirkung zu erzielen. Zur Illustration nenne ich hier einige Beispiele des Verstosses gegen den Anstand, die ich z.T. Diderot, z.T. den Rezensionen vor allem von Sturm-und-Drang-Dramen entnehme.

- a) Verstösse gegen die gesellschaftlichen Sit!n: Als frühestes Beispiel ist hier der Besuch von Roderigue bei Chimene zu nennen, nachdem er ihren Vater getötet hat. Dies wird von den Kritikern ebenso als unschicklich getadelt wie die Tatsache, dass Chimene ihre Liebe gesteht.⁷⁰ Diderot erwähnt das Beispiel des KAUFMANNS VON LONDON, wo Maria den Geliebten im Gefängnis besucht.⁷¹ Ein Rezensent des HOFMEISTERS schreibt, es verstosse gegen den "Pudor", wenn ein "rechtschafner Mann" "eine von einem andern geschändete Frauensperson" heiratet.⁷² Eine andere Gruppe von Verstössen gegen die gesellschaftlichen Sitten betrifft die Art des Auftretens der Personen: Schmerzausbrüche, womöglich mit aufgelösten Haaren und vernachlässigter Kleidung, erregen Anstoss, sind aber auch besonders wirksam.⁷³ In diese Kategorie fällt wohl auch die Kommunion der Maria Stuart auf der Bühne, welche so anstössig war, dass Goethe Schiller bat, davon abzusehen.⁷⁴
- b) Eine zweite wichtige Gruppe von Verstössen betrifft die stilistischen NoLmen. Der Gebrauch niedriger Ausdrücke, mag er noch so angemessen sein, schockiert häufig die Zuschauer.⁷⁵

In der Gattung des Dramas spielt die Kategorie der Schicklichkeit eine weit grössere Rolle als in anderen Gattungen, weil das Unschickliche vor den Augen des Zuschauers vorgestellt wird. Die Kommunion der Maria Stuart kann sehr wohl

als verdeckte Handlung vor sich gehen, nicht aber auf der Bühne dargestellt werden. Gerade die Kategorie der Schicklichkeit zeigt die Eigenheit des Dramas, welches sich in einer ständigen Spannung befindet zwischen der Verwirklichung ästhetischer Prinzipien, zu denen auch eine starke, dem Drama eigene Wirkung gehören kann, und der Rücksicht auf das Publikum, welches seine praktischen Normen bei der Rezeption einbringt.

3.5. Die Funktion des historischen Stoffs im Drama

Bei den Bearbeitern historischer Stoffe lassen sich grundsätzlich zwei Einstellungen unterscheiden: eine ältere, welche den historischen Stoff als Vorwand für die Dichtung nimmt, und eine jüngere, welche dem historischen Stoff einen gewissen Eigenwert zuerkennt. Im letzteren Fall ist der Dichter, wie Lessing einmal sagt, "Herr der Geschichte", im Extremfall der zweiten Einstellung wird er zum Geschichtsschreiber; das Drama hat diesen Einstellungen entsprechend eine dominant ästhetische oder eine dominant praktische, d.h. beherrschende Funktion. Die Einstellung zum historischen Stoff hängt von der Kopie der Dichtung und ihrer Funktion ab, wie sich besonders deutlich am Fall von Schiller zeigen lässt. Endlich wirkt sich die Einstellung zum historischen Stoff auf den Bedeutungsaufbau des Dramas aus. Diesen Problemen werde ich in folgenden nachgehen.

3.5.1. Der Dichter als Herr der Geschichte

Im 9. Kapitel der POETIK des Aristoteles steht ein Satz, der eine grosse Wirkung hatte und der vielleicht eines der grundlegenden Merkmale künstlerischer Werke erfasst: "Die Dichtkunst ist desfalls philosophischer und lehrreicher, als die Historie, weil sie auf das Allgemeine, die Historie aber nur auf das Besondere, geht. (...) Dieses Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst, auch wenn sie den Personen besondere Namen beyleget" (I 753, S.19).⁷⁶ Schon Corneille hatte bemerkt, dass die Tragödie auch auf den Zuschauer wirkt, der nicht vom selben Stand ist wie die dargestellten Personen, weil sie eben in den berühmten Personen allgemein menschliche Charaktere darstellt.⁷⁷

ausführlichste Kommentar zu diesem Problem findet sich in Lessings HAMBURGISCHER DRAMATURGIE. Lessing bestreitet Diderots Auffassung, die Komödie stelle Arten, die Tragödie Individuen dar,⁷⁸ indem er auch der Tragödie in Übereinstimmung mit der Aristoteles-Tradition das Merkmal des Allgemeinen zulegt. Obwohl Lessing - wie auch an andern Stellen - behauptet, Dacier und Curtius hätten keine brauchbaren Erklärungen geliefert für das Phänomen, dass trotz "wahrer Namen" eine allgemeine Bedeutung entstehe. Darin stimmt seine Erklärung völlig mit der der Aristoteles-Ausleger überein, indem er sagt, der wahre Name bezeichne einen Charakter und nicht eine bestimmte historische Person: "so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum der tragische Dichter seinen Personen diese Namen erteilt. Er führt einen Regulus, einen

Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtnis derselben zu erneuern: sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männer von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen" (Bd.10, S.170).⁷⁹

Um die weitere Entwicklung der Darstellung historischer Stoffe zu verstehen, muss man berücksichtigen, dass der historische Stoff in dieser Konzeption, die jene des klassischen französischen Theaters ist⁸⁰ und die bis ans Ende des 18. Jahrhunderts belegt ist, weder der Belehrung des Zuschauers über historische Ereignisse dient, noch überhaupt Selbstzweck ist. Die Geschichte ist in dieser Konzeption Mittel zum Zweck: "die historische Wahrheit", schreibt Lessing, "ist nicht sein [des Dichters] Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren" (Bd.9, S.228). Genau gleich äusserte sich schon Horne, die Aufgabe des Kunstwerks sei es, Illusion zu erzeugen. "Daher ist es in den epischen und dramatischen Werken von der größten Wichtigkeit, jedes Mittel zu brauchen, das die Verblendung befördern kann; wie zum Exempel irgend eine bekannte Begebenheit aus der Geschichte" (1766, T.3, S.284).

3.5.1.1. Exkurs zu Schillers Einstellung gegenüber den geschichtlichen Fakten

Schillers Auffassung darüber, wie der Dichter die historische Treue zu beobachten habe, ändert sich im Laufe der Zeit, ohne dass Schiller jedoch je die dominant ästhetische Einstellung aufgäbe. Die erste Äusserung findet sich im Theaterzettel zur Mannheimer Aufführung des HESKO (1784), wo er ganz im Sinne Lessings und Horne schreibt: "Mit der Historie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht sein Geschichtschreiber, und eine einzige grose Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf" (Bd.4, S.271). Es entspricht dieser Konzeption der Tragödie, dass Schiller bei Beginn der Arbeit am WILHELM TELL an Körner schreibt, er abstrahiere "wie billig" "von allen Erwartungen, die das Publicum und das Zeitalter gerade zu diesem Stoff mitbringt" (Bd.31, S.160; vgl. aber unten 215 f.). Er nennt einmal die Geschichte "ein Magazin für meine Phantasie" (Bd.25, S.154).⁸¹

Im Aufsatz UEBER DIE TRAGISCHE KUNST stellt er die "mitleidswürdige Handlung" der Tragödie der historischen gegenüber: Historisch "würde sill seyn, wenn sie einen historischen Zweck verfolgte, wenn sie darauf ausgienge, von geschehenen Dingen und von der Art ihres Geschehens zu unterrichten. In diesem Fall müßte sie sich streng an die historische Richtigkeit halten (...). Aber die Tragödie hat einen poetischen Zweck, d.i. sie stellt eine Handlung dar, um zu rühren, und durch Rührung zu ergötzen." Aus dieser Bestimmung folgt, dass die Tragödie die Macht erhält, "die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unter zu ordnen, und den gegebenen Stoff nach ihren Bedürfnissen zu bearbeiten". Man dürfe den Dichter, der allein der "poetischen Wahrheit" verpflichtet ist, nicht vor das "Tribunal der Geschichte" ziehen (Bd.20, S.166). Die poetische Wahrheit wird so der Wirklichkeit der Geschichte gegenübergestellt. Die Vertreter der Gegenposition werden das Verhältnis umkehren (s. S.216 ff.).

In Zusammenhang mit der Arbeit am WALLENSIEN beginnt sich Schiller um das sogenannte Kostüm (s. 209 ff.) zu bemühen, das bedeutet, das der historische Stoff ein gewisses Eigenleben bekommt. So wünscht er sich z.B., dass jemand den Dichtern den Dienst tun würde, "ins klare" zu bringen, "was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muß" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.313). Ausdruck seiner veränderten Einstellung gegenüber dem historischen Stoff ist seine Äusserung über den Warbeck-Stoff gegenüber Goethe: "Nun ist zwar von der Geschichte selbst so gut als gar nichts zu brauchen, aber die Situation im ganzen ist sehr fruchtbar, (...) überhaupt glaube ich, daß man wohl tun würde, immer nur die allgemeine Situation, di;- nd die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vorteile des historischen Dramas mit den erdichteten vereinigte" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.263). Dies mag eine Reaktion sein auf die Arbeit am WALLENSIEN, wo sich Schiller durch den Stoff immer wieder beengt fühlte, weil er sich offenbar über die historischen Gegebenheiten nicht einfach hinwegsetzen konnte. Es ist bezeichnend für Goethes Kunstauffassung in die er Zeit, nachdem er im GÖTZ die gegenteilige realisiert hatte, dass er Schiller zustimmt: "Es ist gar keine Frage, daß wenn die Geschichte das simple Faktum, den nackten Gegenstand hergibt und der Dichter Stoff und Behandlung, so ist man besser und bequemer dran, als -;enn man sich des Ausführlichen und Umständlichen der Geschichte bedienen soll; denn da wird man immer genötigt, das Besondere des Zustands mit aufzunehmen, man entfernt sich vom rein Menschlichen, und die Poesie kommt ins Gedränge" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.265).⁸² Goethe braucht hier den Ausdruck des "rein en hen", der den usdruck "das Allgemeine" der Aristoteles-Tradition ersetzt, aber dasselbe meint. Die !(unst hat in dieser Konzeption die Aufgabe, unter dem Besonderen das Allgemeine darzustellen, sie hat die Wahrheit und nicht die Wirklichkeit darzustellen.⁸³ Die Wahrheit aber steht imm;- in einem gewissen Konflikt mit dem Zufälligen der Wirklichkeit.

Trotz Goethes Unterstützung für eine solche mittlere Gattung bemüht sich Schiller bei der Arbeit a er MARIA SIUART wiederum um das Historische.⁸⁴ Den Gipfelpunkt dieser Tendenz stellt aber zweifellos WILHELM TELL dar., den er allerdings nicht wie ursprünglich beabsichtigt als Tragödie, sondern als "Volksstück" gestaltet,⁸⁵ vielleicht gerade, weil der Stoff ihn zwang, das Lokalkolorit zu beachten. Er schreibt an Körner, er müsse "eine sehr hohe poetische Forderung erfüllen, weil hier ein ganzes, local-bedingtes, Volk, (...) ein ganz örtliches ja beinahe individuelles und einziges Phänomen, mit dem Charakter der höchsten Nothwendigkeit und Wahrheit soll zur Anschauung gebracht werden" (Bd.31, S.160).⁸⁶

Schillers Bemühen um Lokalkolorit und historisch richtige Darstellung zeigt sich noch deutlicher in einer Äusserung gegenüber Iffland: "Auf ein schönes Geläut müssen Sie denken, denn dieses Schweizerische Stück fängt billig mit dem Klang der Heerden, mit dem Kuhhirten und den Kuhreihen an. Lassen Sie doch etwa Zelter einen recht schönen Kuhreihen ausdenken, worinn das Eigenthümliche der Schweizerischen beibehalten ist. Auch muß ich bitten, daß ich Gessler einmal zu Pferd auf die Bühne bringen kann. Er ist auf allen Kupfern, wo der Schuß nach dem Apfel dargestellt ist,

Maria Stuart

zu Pferd sitzend abgebildet, auch dient mir dies zu wesentlichen Zwecken der Darstellung" (Bd.32, S.58).

Paradoxerweise ist gerade der erfundene Stoff der *BRAUT VON MESSINA* ein Beleg für diese veränderte Einstellung Schillers zum historischen Stoff. Gerade weil er dem historischen Stoff einen gewissen Eigenwert zuerkennt, kann er für diese poetischste aller Tragödien keinen historischen Stoff brauchen.

Wenn man Schiller auf diese Weise mit den Beschränkungen des historischen Stoffes ringen sieht, kann man sich fragen, was denn der Vorteil historischer Stoffe ist. Schiller äussert sich an einer Stelle explizit dazu: "Ich werde es mir gesagt sein lassen, keine andre als historische Stoffe zu wählen (...). Es ist eine ganz andere Operation das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren, und letzteres ist der eigentliche Fall bei freien Fiktionen" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.6).

Wenn die Kunst unter dem Besonderen das Allgemeine darstellt, d.h. dem Zufälligen den Charakter einer höheren Wahrheit gibt, so muss sie dieses Allgemeine in der Gestalt des Besonderen darstellen, denn nur so kann sie auf den Zuschauer mit den ihr eigenen Mitteln wirken. Um dieses Allgemeine konkret darzustellen, bieten sich die historischen Stoffe in besonderer Weise für eine Gattung an, die nach der Auffassung der Zeit durch das Merkmal der Objektivität ausgezeichnet ist.⁸⁷ Die Objektivität mag neben dem Realitätscharakter zur Beliebtheit historischer Stoffe beitragen.

3.5.2. Der Dichter als Geschichtsschreiber

Schon in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts bestand offensichtlich eine Tendenz, das historische Drama für belehrende Zwecke einzusetzen und damit die praktische Funktion über die ästhetische dominieren zu lassen. Im 19. Stück der *HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE* lehnt Lessing, der oben dargestellten ästhetischen Einstellung entsprechend, diese Funktion des Dramas ab: "es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sey, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat" (Bd.9, S.261). 1747 erschien vielleicht das erste historische Drama mit didaktischer Absicht, es handelt sich um das Stück *FRANÇOIS II* von Henault. Der verbreiteten Auffassung folgend, dass ein Drama mehr wirke als eine Erzählung, hat Henault ein Drama in Prosa geschrieben, welches der Belehrung des Zuschauers dient.⁸⁸ Das Vorbild dieser Konzeption des historischen Dramas; sehen alle Autoren in Shakespeares sogenannten 'Histories',⁸⁹ welche Sonnenfels in den *BRIEFEN ÜBER DIE WIENERISCHE SCHAUBÜHNE* auf folgende Weise charakterisiert: "Das Wesentliche dieser Schauspiele ist, den ganzen Lebenslauf einer in der Geschichte merkwürdigen Person auf die Bühne zu bringen, und bis auf den Tod hinaus zu führen. Alle Begebenheiten kommen mit vor, welche ungefähr ein sorgfältiger Geschichtsschreiber aufbewahrt hat, sie mögen nun aus einem Orte der Welt an welchem es wolle, sie mögen sich, zu was immer für einer Zeit auch ereignet haben" und er fasst zusammen: "Das historische Drama ist eine Lebensbeschreibung, das Trauerspiel die

Vorstellung einer *einzig*en Handlung" (1768, S.220, 222). Diese Charakterisierung des historischen Schauspiels wird noch 1812 von Matthäus von Collin in seinem Aufsatz UEBER DAS HISTORISCHE SCHAUSPIEL vertreten: "Die Darstellung der Begebenheit selbst ist hier [in Shakespeares historischen Dramen] überall das Hauptstreben. (...) Die Handlung selbst folgt der belehrenden Geschichte, und wagt es nicht ohne wichtige Kunst-Motive sie zu verlassen, und sich eine eigene Bahn zu brechen. (...) das Ganze ist eine hohe Feyer des wirklichen Lebens" (S.207, 208).

Der Dichter muss in dieser Konzeption des historischen Dramas den historischen Fakten möglichst genau folgen, "je weniger er störende, spröde Bestandteile wegzwerfen braucht", umso vollendeter ist das Werk, schreibt Tieck, der Dichter wird zum "Genius der Geschichte und die Dichtkunst kann schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird" (1852, Bd.3, S.42 f.). An die Stelle der poetischen Wahrheit tritt das Abbild der Wirklichkeit, das mit der Wirklichkeit gleichgesetzt wird.⁹⁰ Schiller hat die Konsequenzen dieser Konzeption scharf erkannt, wenn er an Goethe schreibt: "Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen und bedenket nicht, dass eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals koinzidieren kann" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.309 f.). Es ist das Verdienst einer semiotischen Ästhetik, gezeigt zu haben, wieso die Abbildung eines Kunstwerks, die notwendig nur über Zeichen erfolgen kann, mit der Wirklichkeit niemals koinzidieren kann.

Der neuen Konzeption der historischen Darstellung entspricht auch eine neue Konzeption der Geschichte. War die Geschichte früher ein Sammelsurium von Merkwürdigkeiten, so wird sie jetzt als Zusammenhang von Ereignissen gesehen, welche nicht mehr durch den Zufall, sondern auf sinnvolle Weise verknüpft sind.⁹¹ Den scheinbar zufälligen Ereignissen unterliegt ein geheimer Sinn, den der Dichter herausstellen soll, wie Solger schreibt.⁹² Der Dichter, welcher nach Tieck "Geschichtsschreiber" wird, wählt seinen Stoff nicht im Hinblick auf seine Eignung zur dramatischen Behandlung,⁹³ sondern im Hinblick auf seine Grösse: "Ein großer Moment in der Geschichte ist eine Erscheinung, die sich nur dem Seherblick erschließt." Der Dichter stelle "das ewige Gesetz" dar, sehe, "wie eins das andere erzeugt; die Klugheit scheidet und eine höhere Weisheit die mannichfaltigen Fäden verbindet" (1852, Bd.3, S.42).

Von allen Gattungen eignet sich das Drama, wie Hernadi (1976) feststellte, in besonderer Weise zur Darstellung dieser Geschichtsauffassung.⁹⁴ Das Drama ist die objektivste Gattung, die im Gegensatz zur historischen Erzählung etwa ohne vermittelnde Instanz auskommt. Der Dichter wird, wie Tieck schreibt, zum "Genius der Geschichte". Der Zuschauer hat bei der dramatischen Vorstellung der geschichtlichen Begebenheit das Gefühl, direkt dabei zu sein, das bedeutet auch, dass sie den Vorteil der lebhafteren Vorstellung hat, ein Vorteil, der nach den Poetiken der Zeit eine allgemeine Eigenschaft des Dramas gegenüber der Erzählung ist.⁹⁶

3.5.2.1. Konsequenzen für den Bedeutungsaufbau des Dramas

Die Folge dieser neuen Konzeption der Funktion des historischen Stoffes auf die Komposition des Dramas wurde vom Rezensenten von GÖTHER'S SCHRIFTEN in der NEUEN BIBLIOTHEK klar gesehen: "Wählt (...) der Dichter eine Begebenheit aus der neuen Welt, aus der Geschichte unsers Vaterlandes oder einer andern uns bekannten Nation, so wird auch die Form, unter welcher er sie darstellt, etwas anders ausfallen müssen." Das meiste sei gegeben: "die Fabel, die Charaktere, wenigstens die Sitten, der Ort und die Zeit. Das Genie des Dichters wird nicht mehr in Erfindung des Ganzen, ab_r wohl in; ntdeckung und Enthüllung der innern Triebfedern der Handlungen und der Ursachen der Begebenheiten sichtbar werden. (...) hier haben wir wirkliche, uns schon bekannte Personen; und auch die, von denen wir hier zum erstenmal hören, sind doch unter Umständen und in einer Lage aufgewachsen, die uns bekannt, ja wohl, gar dem Ganzen nach, die unsrige ist. Die Wahrscheinlichkeit wird also hier weit öfterer mit der Wahrheit zusammenfallen; und der Dichter wird weit öfterer den Geschichtsschreiber der Nation, deren Begebenheiten er schildert, zu Rathe ziehen müssen. Er wird sich dem wirklichen Leben so weit als möglich nähern und Rücksicht nehmen müssen auf eine Menge dieser bestimmten Nation, dieser bestimmten Zeit eigenthümlichen Züge; diese muß er auf die Handlungen seiner Personen einwirken, oft die Handlungen durch jene entstehen lassen. Die Charaktere werden weit zusammengesetzter, die Begebenheiten verwickelter seyn; uns jene Charaktere zu erklären, und diese Begebenheiten entstehen zu machen, muß der Dichter eine Menge Fäden anspinnen. Der Knoten wird mühsamer zu schürzen und folglich auch mühsamer zu lösen seyn. (...) <Die Sprache> muß sich der Sprache des gemeinen Lebens nähern; sie muß prosaisch und nicht poetisch sey_n!" (NWB, Bd.38, 1789, S.167 f.).

Als Vorbild für diese Konstruktionsweise wird auch von diesem Rezensenten Shakespeare genannt. Schon Henault hatte ihn als Vorbild genannt: "Le Theatre Anglois de Shakespear m'a donne l'idee de cet Ouvrage (...). Les Tragedies de Shakespear m'ont fait appercevoir un genre d'utilite auquel je n'aurois jamais pense sans lui" (1768, unpag.).

Das Vorbild Shakespeare gilt auch für die Vermisc_hung der Gattungen, die für das historische Drama charakteris!isch ist. Schon Henault hatte für diese Gattungsmischung plädiert: "on diroit toujours, ce n'est la ni une Histoire, ni une Tragedie, & il faudroit bien en convenir. Mais quoi ne faut-il donc rien hazarder? Et les genres sont-ils tellement epuises, qu'il ne puisse en avoir de nouveaux?" (ebenda). Die Gattungsmischung äussert sich manchmal auch in der Vermischung von Komischem und Ernsthaftem. Die Vermischung von lustigen und ernsthaften Szenen befördere "die Täuschung, indem sie uns an die Mischung des ernsthaften und lustigen im wirklichen Leben" erinnere, schreibt der oben zitierte Kritiker (NBW, Bd.38, 1789, S.169). arodistischer Deutlichkeit hat Kleist dieses im Ritterdrama, aber etwa auch noch in Büchners DANION oder Grabbes NAPÖLION beliebte Verfahren im KATHCHEN VON HEILBRONN angewendet. Im Falle des Ritterdramas ist diese Mischung allerdings zu einem feststehenden Verfahren geworden und hat dadurch gerade den Bezug zur Realität verloren.

Die Tendenz, den Stoff in Raum und Zeit auszudehnen, und einer Verlagerung der Normen des klassischen Dramas der Einheit je Handlung und den dahingehörenden Normen wie der beschränkten Personenzahl zu einer Reihung von Szenen. Eine; A;hnung ~ der Personenzahl und der; beschreibenden D-;tail;

a) Die Ausdehnung des Stoffs und die Einheit der Handlung

Den Theoretikern in der Nachfolge des Aristoteles war es klar, dass das Drama keinen ganzen Lebenslauf darstellen könne; so schreibt z.B. Hedelin: "il [le poete] doit penser (...) qu'il ne peut pas y renfermer toute une grande histoire, ou toute la vie d'un Heros; a cause qu'il lui faudroit représenter une infinite d'evenemens, employer un trop grand nombre d'Acteurs, & meler tout de choses, que non seulement il feroit un ouvrage de confusion, mais encore il choqueroit en plusieurs endroits la vraisemblance, la bienséance & l'imagination des Spectateurs, voire meme se verroit-il contraint de surpasser de beaucoup le temps & l'étendue du Poeme Dramatique; ou bien s'il vouloit la reserrer dans les limites prescrites de son art, il lui faudroit precipiter tous les Incidens" (1715, S.73 f.).⁹⁶

Sonnenfels schreibt im Zusammenhang mit den Eigenheiten von Shakespeares historischen Dramen: "Sie sehen es ein, was für ein abentheuerliches Ganzes, was für ein unregelmäßiges Gewebe daraus entstehen müsse, wenn Begebenheiten, die in der Geschichte einen Zeitraum von 40 und mehr Jahren einnehmen, die bald an den Küsten von England, bald in Frankreich vorfielen, in eine Vorstellung von wenigen Stunden zusammengedrängt werden" (1768, S.220). Interessant ist die Zwischenstellung, die Renault einnimmt. Ganz im Sinne der aristotelischen Poetik erkennt er, dass durch die der historischen Quelle folgende Darstellung der "interet general, tel qu'on se le propose dans une veritable Tragedie" nicht erzeugt werde, dafür ein "interet de detail". Trotz dieser Einsicht wagte es Renault nicht, die zeitliche Ausdehnung zu sehr zu überschreiten, und er hat deshalb für seinen Versuch die nur 17 Monate dauernde Regierungszeit von François II ausgewählt, welche zudem durch einen "interet general" zusammengehalten wird.⁹⁷

Als erstes Drama, das sich über das Prinzip der Einheit der Handlung hinwegsetzt, gilt Colles *IA P* !!AS HENR.IV. die zwei Episoden enthält, die Lausser der Hauptfigur nichts gemeinsam haben (s. dazu unten S.223 f.). Als nächstes Beispiel kann der über einen sehr viel weiteren Zeitraum ausgedehnte gelten. Es entsteht damit der Prototyp einer neuen Konstruktionsweise des Dramas, den Lauf der Geschichte möglichst genau wiederzugeben. So schreibt Chr.Reh. Schmid zum GÖTZ: Goethe "überließ sich ganz seinem Stoffe, und weil dieser für die gewöhnliche Form zu reich war, so bekümmerte er sich um diese Form lieber gar nicht" (1774, S.77). Eine Konsequenz dieser Ausdehnung des Stoffs ist die Ausdehnung über fünf Akte hinaus,⁹⁸ die Tendenz zum Zyklus - das deutet zugleich die Tendenz zur Unauflöslichkeit und damit zum Lesedrama. Renault hatte sein Drama als Lesedrama konzipiert, Sulzer sah die Gattung des Politischen Trauerspiels ebenfalls als Lesedrama (s. oben S.52). Eine weitere Eigenheit historischer Ereignisse nämlich deren Zufälligkeit betraht ebenfalls die streng

kausal-logische Fügung der Handlung. Als Nachteil "wirklich geschehener Begebenheiten" nennt Curtius unter anderem: "die Begebenheiten folgen nicht allemal nothwendig eine aus der andern, sondern der Zufall hat einen wichtigen Antheil an" (1753, S.148).⁹⁹ usste Schiller den Tod des historischen Fiesko abändern, weil er den Zufall nicht brauchen konnte.

b) *Die Zunahme von Details*

Die Zunahme von Details ist ganz allgemein ein Kennzeichen von Text mit Realitätseffekt. Die Details dienen zum einen der Eitition und Charakterisierung von Raum, Zeit und Personen, zum andern haben sie aber auch den Zweck, die Wahrheit des Stgffes zu belegen. So betont schon Renault, dass er alle wichtigen Elemente berücksichtigt habe, was ihn zur Darstellung von Details gezwungen habe.¹⁰⁰

Zu diesen Details gehören auch die Nebenpersonen, die im historischen Drama viel zahlreicher sind als im klassisch aristotelischen Drama. Schon Renault betont, dass er, auch hierin Shakespeare folgend, "quelques personnages episodiques" eingeführt habe, unter andern Luc Gauric, "cet Astrologue celebre du XVIIe Siecle qui a fait tant de predictions admirables", dieser habe ihm auch dazu gedient, "pour prevenir des faits curieux & interessans, & pour peindre en passant quelques-uns des traits marques des Regnes de Charles IX. et Henri III." (1768, unpag.). Wichtig für das historische Drama sind vor allem die details curieux, welche gerade wegen ihrer Kuriosität einen starken Historizitätseffekt haben. Man denkt natürlich in diesem Zusammenhang an Schiller, der sich in WALLENSTEIN auch solcher Züge bediente. Dies macht die Lebendigkeit des Bildes aus, wie Chr.Reh. Schmid zum GÖTZ schreibt.¹⁰¹

Mit dem am klassischen französischen Drama geschulten Auge hat Benjamin Constant in den REFLEXIONS SUR LE THEATRE ALLEMAND anlässlich seiner Bearbeitung des WALLENSTEIN (1809) die unterschiedliche Bauweise scharf herausgestellt: "Les auteurs Allemands peuvent employer, pour le developpement des caracteres, une quantite de circonstances accessoires qu'il serait impossible de mettre sur notre théâtre sans déroger a la dignite requise: et cependant ces petites circonstances repandent dans le tableau presente de la sorte beaucoup de vie et de verite" (S.52). "Les rencontres fortuites, l'arrivee de personnages subalternes et qui ne tiennent point au sujet, leur fournissent un genre d'effets que nous ne connaissons point sur notre théâtre" (S.54).

Wie Chr.Reh. Schmid braucht auch B. Constant den Ausdruck 'Bild', der Dichter ist in dieser Konzeption einer, der malt. Schiller hätte nach Tieck im WALLENSTEIN "in verschiedenen Stücken den unglückseligen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre hinmalen" sollen (1848, Bd.3, S.43). Das bedeutet zugleich das Eindringen epischer Elemente ins Drama. Das Charaktergemälde bzw. das Gälde einer Epoche und damit ein Streben nach Totalität beginnt sich breitzumachen. In seinem Aufsatz UEBER DAS HISTORISCHE SCHAUSPIEL hat M. von Collin dieses Streben nach Totalität als Charakteristikum des historischen Schauspiels hingestellt: "Vor

allem zuwider aber war den Verehrern der alten Regel die großartige Eile des historischen Schauspiels, die Kühnheit, mit welcher es über weite Zeiträume dahin schritt, mit welcher es, einzelner Individuen nicht achtend, ganze Generationen und ihr freudiges oder unseliges Loos in sich aufnahm; dem Tode, wie dem Leben wechselnde Herrschaft gönnte, und überhaupt, ganz gegen die gewohnte Eigenheit des Schauspiels, bey dem Schicksale der Einzelnen nicht verweilte, sondern vielmehr das Gesamtleben der Menschheit, eine Welt sich zerstörender Begebenheiten, zu umfassen suchte" (1814, S.200 f.).¹⁰²

c) *Charaktergemälde*

In seinen BRIEFEN OBER DIE WIENERISCHE SCHAUBÜHNE beschreibt Sonnenfels die Eigenheiten des Charaktergemäldes auf folgende Weise: "das *historische Drama* (...) ist eine Säule des Bildners, die von allen Seiten gewendet werden kann, und nach dem verschiedenen Augenpunkte, den man wählet, einen anderen Umriß anbietet. Sie haben den Vortheil nicht den *Helden*, nicht den *Regenten*, oder den *Vater*, den *Gemahl* allein, sondern alles dieses zugleich zu zeigen" (1768, S.222).¹⁰³ Er vergleicht den Dichter dieses "historischen Charakterstücks", wie er es auch nennt, mit Plutarch. Der Rezensent von GÖTHERS SCHRIFTEN in der NEUEN BIBLIOTHEK (s. Anm. 102) schreibt, diese Charaktergemälde gehörten in den Roman und nicht ins Drama. Sonnenfels verweist noch auf das Lustspiel und besonders auf Destouches, wo ebenfalls ein Charakter in verschiedenen Szenen gezeigt werde. Destouches spielt eine wichtige Rolle im Umkreis des bürgerlichen Dramas, und das bürgerliche Drama ist es denn auch, in welchem das sogenannte Gemälde als Kompositionsprinzip eine Rolle spielt. Wir haben hier den für die Evolution von Gattungen nicht seltenen Fall vor uns, dass Elemente einer Gattung in eine andere eindringen und sie so verändern. Für die Zeitgenossen besteht denn auch eine direkte Verbindung zwischen den sogenannten Familiengemälden und dem historischen Schauspiel.¹⁰⁴ Nach H.P. Sturz soll der Dichter, welcher ein historisches Drama oder ein bürgerliches Trauerspiel schreibt, "nicht allein rühren, sondern auch mahlen", dies unterscheidet den modernen Dichter, der durch Einzelheiten rührt vom antik;;, der durch das Ganze rührte (1782, Bd.2, S.183). Ganz in diesem Sinne wird z.B. der GÖTZ als eine "Reihe der vortrefflichsten Gemälde" interpretiert (Braun/G, Bd.1, S.418).

Der Theoretiker des Gemäldes ist Diderot, welcher sich an mehreren Stellen dazu geäußert hat. Im ersten ENTRETIEN SUR LE HUS NATUREL stellt Dorval einen expliziten Bezug her zwischen dem sogenannten Tableau auf der Bühne und der Malerei: "Si un ouvrage dramatique etait bien fait et bien represente, la scene offrira au spectateur autant de tableaux reels, qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre" (Bd.10, S.93).¹⁰⁵ In DE LA POESIE DRAMATIQUE sagt Diderot, der Zuschauer vor der Bühne sei wie "devant une toile, ou des tableaux divers se succederaient par enchantement" (Bd.10, S.416). Im TROISIEME ENTRETIEN macht Diderot einen expliziten Bezug zwischen Tableau und wirklichem Leben: "Surtout negligez les coups de theatre; cherchez des tableaux. Rapprochez-vous de la vie

reelle" (Bd.10, S.140). Das Tableau mit seinen beschreibenden Elementen ist auf der Seite der Realität angesiedelt, d.h. es erzeugt einen Realitätseffekt, weil es nicht Element in einem grösseren Ganzen ist, sondern selbst ein Ganzes, daher seine Beliebtheit sowohl im historischen wie im bürgerlichen Drama.

3.6. Das Interesse am Vaterländischen Stoff

Im Unterschied zu den Franzosen bearbeiteten die Engländer nach allgemeiner Auffassung die Stoffe der eigenen Geschichte, und so berufen sich denn die Autoren immer auf die Engländer und besonders auf Shakespeare, um die Wahl eines Stoffes aus der eigenen Geschichte zu begründen.¹⁰⁶

3.6.1. Vaterländische Stoffe im heroischen Trauerspiel

Die ersten Bearbeitungen vaterländischer Stoffe - es sind neben dem schon (S.216) erwähnten FRANÇOIS II von Renault LE SIEGE DE CALAIS von De Belloy, sowie Schlegels CANUT und HERRMANN zu nennen - sind noch den poetologischen Vorstellungen des heroischen Dramas verpflichtet. Was dargestellt wird, sind ausserordentliche oder in der Sprache der Zeit "merkwürdige" Ereignisse. So vergleicht Renault die Ereignisse der französischen Geschichte mit jenen der antiken, um zu begründen, dass sie darstellungswürdig sind: "Est-ce que le Cardinal de Lorraine & Je Duc de Guise meditant la perte du Prince de Conde, ne sont pas aussi interessans que les confidens de Ptolomee deliberant sur la mort de Pompee? (...) est-ce que Charles-Quint, Elizabeth, Francois I., Henri IV. etc. ne sont pas des Heros a mettre a côté de Nicomede, de Sertorius, de Stilicon & de Mitridate, &c? Je ne dis pas seulement pour leur heroisme, mais par les evenemens qu'ils ont produits" (Preface).

Sowohl De Belloy's SIEGE DE CALAIS wie Schlegel's HERRMANN stehen in der Tradition der Aufopferung für das Vaterland, welche nach La Motte der grösste Stoff für eine Tragödie ist (1859, S.443). In De Belloy's Drama wird explizit auf das Regulus-Motiv angespielt (Vers 1032). De Belloy hat den Stoff der Belagerung von Calais wegen seiner Wichtigkeit gewählt,¹⁰⁷ ja, er beruft sich explizit auf Corneille, indem er seinen Gegnern, die behauptet haben, das Stück sei nicht tragisch, entgegenhält: "l'action de ces six genereux citoyens qui se devoient a la mort pour sauver leurs compatriotes, ce pathetique qui suit partout leur heroisme, ces larmes d'admiration qu'ils arrachent a qui-conque lit leur histoire, tout cela n'est point tragique?" (SIEGE DE CALAIS, Preface, S.453).

In diesen frühen Beispielen der Bearbeitung vaterländischer Stoffe verbindet sich noch das allgemeine Interesse an einem grossen Stoff mit dem speziellen, dass es sich um den Stoff der eigenen Geschichte handelt. Der eigentliche Durchbruch der Gattung erfolgte erst, als sich das vaterländische Schauspiel der Poetik des bürgerlichen Dramas anschlich.

3.6.2. Der Zusammenhang mit dem bürgerlichen Drama

Einen gemeinsamen Grund von bürgerlichem Drama und erlängischem Tril: erspiel stellt die Auffassung dar, ein poetisches Werk interessiere den Zuschauer, je mehr er eine direkte Beziehung zum Dargestellten habe, und zwar eine direkte Beziehung nicht im Sinne jenes allgemein Menschlichen, sondern des Individuellen; im bürgerlichen Drama wird diese Beziehung durch die Wahl der Personen und der Probleme gewährleistet, im vaterländischen Schauspiel durch die Wahl der eigenen Geschichte (vgl. S.224 ff.).¹⁰⁸ Der Bezug zur eigenen Geschichte geht soweit, dass z.T. regionalhistorische, man denke an AGNES BERNAUERINN und OTTO VON WITTELSBACH, ja sogar, wie ein Rezensent schreibt, "vaterstädtische" Stoffe bearbeitet wurden.¹⁰⁹

Erst mit dem bürgerlichen Drama adE jene Art von Realismus auf, welche eine Voraussetzung für das historische Drama ist. Erst im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Drama beginnen Gesten und die Art der Kleidung eine eigene Rolle zu spielen (s. dazu oben S.209 ff.), erst jetzt beginnt man, Kleider und Gesten vorzuschreiben.

Das erste Beispiel eines vaterländischen Schauspiels ist LA PARTIE DE CHASSE DE HENRI IV von Colle. Das Stück ist 1766 zum ersten Mal erschienen und hatte grossen Erfolg. Sonnenfels bespricht es in seinen BRIEFEN ÜBER DIE WIENERISCHE SCHAUBÜHNE. In seinem Aufsatz ÜBER DEN ZUSTAND DES DEUTSCHEN PARNASSES schreibt Chr.Hch. Schmid zum Götz: "hätte der Dichter Gedult genug gehabt, Turnierbücher und Chroniken noch ein wenig mehr zu studieren, so müßte uns sein Schauspiel von der Seite eben so angenehm seyn, als LA PARTIE DE CHASSE DE HENRI IV den Franzosen" (TM, Bd.4, 1773, S.257).

Colle hat sein Stück "Comedie" genannt, was schon äusserlich den Zusammenhang mit dem bürgerlichen Drama manifestiert, denn es geht hier trotz des königlichen Protagonisten nicht um Staatsangelegenheiten, sondern um die private Seite des Königs. Kennzeichnend ist, dass auch niedrige Personen zusammen mit den Standespersonen auftreten: "Le titre annonce assez que je n'ai point eu la pretention de montrer dans une comedie Je grand roi, Je premier capitaine de son siecle (...) ce sont seulement quelques instants, de sa vie privee que j'ai saisis. (...) c'est (...) le hero en deshabille que j'ai essaye de peindre" (S.599). Das Stück zeigt denn auch alle jene Merkmale, welche dem historische!! Drama und dem sogenannten Familiengemälde gemeinsam sind: das Zurücktreten der Handlung hinter dem 'Gemälde' des Charakters, die äusserst sympathische!! Hauptperson, welche leutselig ist.¹¹⁰ Die Tendenz zur Natürlichkeit äussert sich nicht nur im Charakter des Königs, sondern auch in der verwendeten Sprache, welche, wie Colle sagt, "un langage de familiarite" ist, wobei der im Stück auftretende Müller sogar eine grobe Umgangssprache verwendet, ja, die Nachahmung geht so weit, dem König "ses facons de s'expliquer qui sont consacrees" zu bewahren.¹¹¹ Die Kleider und Gesten werden genau vorgeschrieben.¹¹² Zudem wird dem moralischen Gefühl des Zuschauers Rechnung getragen, wie Sonnenfels feststellt: "Heinrich verurtheilt einen Liebeshandel, wobey Gewaltthätigkeit angewendet worden, und die Verweisung des Thäters ist eine Handlung, die unser Herz von Heinrichen forderte" (1768, S.219 f.). Es ist wohl kein Zufall, dass auch ZAYRE von Voltaire, in welcher zum ersten

Mal die eigene Geschichte wenigstens den Hintergrund bildete,¹¹³ Züge des bürgerlichen Dramas trägt.¹¹⁴

3.6.3. Das vaterländische Schauspiel im Dienste des Patriotismus

Wie ich in den vorhergehenden Kapiteln darlegte, bestand mindestens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Tendenz, das Schauspiel zur direkten Belehrung des Zuschauers zu benützen. So schrieb Henault seinen FRANÇOIS II zur direkten Belehrung des Lesers. Die Dominanz der praktischen Funktion wird vollends deutlich in der Auffassung von Mercier, der die "Nationaltragödie" an die Stelle des Rednerstuhls setzt: Das wahre Trauerspiel sei jenes, "welches von allen Klassen der Bürger wird verstanden und begriffen werden, welches in einer genauen Beziehung mit den politischen Angelegenheiten stehen wird, das die Stelle eines Rednerstuhls vertretend, dem Volke sein wahres Interesse lehren, ihm dasselbe unter treffenden Zügen vorstellen, in seinem Herzen einen vernünftigen Patriotismus erwecken, ihm das Vaterland, dessen Vorzüge alle es führen wird, werth machen wird" (1776, S.52 f.). In ähnlicher Weise plädiert Sulzer in seinem Artikel über das 'Schauspiel' dafür, dass Schauspiele, "die ein besonderes Nationalinteresse zum Grunde hätten" (Bd.4, S.259), zur Unterstützung der Absichten von Feierlichkeiten gebraucht werden.

Als einziges berühmtes Beispiel eines solchen Dramas, welches eine Funktion bei Feierlichkeiten hatte, ist Ifflands FRIEDERICH VON OESTERREICH zu nennen, welches Iffland zur Krönungsfeier von Leopold II. von Österreich zum deutschen Kaiser geschrieben hat. In den Rezensionen werden vor allem zwei Aspekte hervorgehoben, die solche Schauspiele ganz allgemein kennzeichnen: Pomp und direkter Bezug auf die Situation.¹¹⁵ Solche Stücke haben meistens eine Tendenz zum Konservativen, denn sie müssen ja, wie ich oben zeigte, die Vorurteile bestätigen und das eigene Vaterland verherrlichen. Dieses Drama dient der Staatserhaltung und nicht der Revolution.¹¹⁶ Man kann als Beispiel die Verherrlichung des Königs in De Belloys SIEGE DE CALAIS oder Ifflands KOKARDEN nennen, wo die Schrecken eines Aufstands gegen die Obrigkeit gezeigt werden. Man kann in diesem Zusammenhang auch daran erinnern, wel-

Schiller sich gibt, um Wilhelm Tell sein Vorfällien gegen die Obrigkeit rechtfertigen zu lassen, denn Sympathie für den Helden Uqd Aufruhr gegen die Obrigkeit vertragen sich schlecht beim Publikum des 18. Jahrhunderts.

Im THEATER-KALENDER auf das Jahr 1787 erschien ein Artikel mit dem Titel: IST NICHT DIE SCHAUBÜHNE DAS TAUGLICHSTE MITTEL, VOLKSGESCHICHTE GEMEINNÜTZIGER zu MACHEN? Schon der Titel zeigt an, dass es dem Verfasser W.P. auf die praktische Funktion historischer Stücke ankommt. Diente die bürgerliche Tragödie der Bekräftigung des bürgerlichen Tugendsystems, so dienen die historischen Dramen dazu, den Patriotismus zu fördern. Sie sollen aber auch - nach dem Verfasser - der Verweichlichung entgegenwirken, welche durch die Schaubühne erzeugt wird; der Verfasser denkt wohl an das Familiendrama.¹¹⁷ Noch Raupach sah das Theater als eine "Schule der Volksbildung".¹¹⁸ Der Dichter hat nach W.P. die Aufgabe, dem Volk den Spiegel vorzuhalten, damit es sich wieder auf seine Qualitäten besinnt: "Deutschland! Wenn

wird einmal die große Epoche wieder erscheinen, wo du wieder das wirst, was ehemals dich so verherrlichend hinstellte, das ist: Einheit der Sitten, Nationalwesenheit, fester Muth, und deutsche Redlichkeit?" (THEATER-KALENDER, 1787, S.38).¹¹⁹

Mit der Bearbeitung nationaler Stoffe kann der Dichter nicht nur auf das Volk einwirken, wndern auch einen Beitrag zum Nationaltheater liefern.¹²⁰ H.P. Sturz; bezeichnet in seiner BRIEFÜBER DAS DEUTSCHE THEATER das historische Drama als das eigentliche Drama der Deutschen: "Es sei bey dem künftigen Kunstrichter der unterscheidende Character der deutschen Theaterscribenten, daß sie nie die Gesetze der Illusion beleidigen, daß ihre Helden die Sprache ihrer Zeit geredet, und gehandelt haben, wie in der Geschichte" (1782, S.158).

3.7. Die Wahl der Stoffe

Wenn die Bearbeitung vaterländischer Stoffe als unbestreitbarer Vorteil angesehen wurde, so war die Wahl geeigneter Stoffe aus der deutschen Geschichte ein Problem. Es mussten mehrere Bedingungen erfüllt sein: der Stoff musste den Zuschauer von seiner Stofflichen Seite her interessieren und das heisst, er musste einen gewissen Grad an Bekanntheit haben, zum andern musste er aber auch für die dramatische Bearbeitung geeignet sein. In seiner Aufzählung geeigneter Stoffe aus dem Mittelalter erwähnt H.P. Sturz die folgende Episode: "Keine Begebenheit aber enthält mehr tragische Anlage, als die Rache der Wittve des Crescentius. Otto, der dritte, hatte ihren Mann, einen Rebellen, am Leben gestraft, sie verbarg ihren tödlichen Unmuth unter der Larve der Liebe, gewann durch ihre Schönheit das Herz des Kaisers, und vergiftete ihn. Der Regent in die Wittve eines Rebellen verliebt, sie eine Mörderin ihres Fürsten, ihres Liebhabers, zu dieser That durch eine rechtmäßige Zärtlichkeit, durch einen unüberwindlichen Schmerz bewogen. Welche Situationen!" (1782, Bd.2, S.155). Die Beschreibung zeigt deutlich das Vorbild des heroischen Drama's: Fürstenmord, Rache, Gift und geheuchelter Liebe. Aufschlussreich ist auch der zweite Vorschlag von Sturz: "Wenn Liebe die Triebfeder sein soll, um die Handlung zu beleben und auf das Herz des Zuschauers zu wirken, so erinnern wir uns der Eifersucht Carls des Dritten und Heinrichs des zweyten gegen ihre Gemahlinnen" (1782, Bd.2, S.159). Es scheint, dass die Bearbeitung historischer Stoffe nur dann Erfolg hat, wenn ihnen allgemein tragische Situationen zugrunde liegen. Um diese Problematik der Stoffwahl darzustellen, wähle ich exemplarisch den Hohenstaufen-Stoff aus. Neben dem Wallenstein-Stoff¹²¹, dem Otto-von-Wittelsbach- und dem Agnes-Bernauer-Stoff scheinen wenig Stoffe aus der deutschen Geschichte einen längeren Erfolg gehabt zu haben. Die deutsche Geschichte war offenbar zu wenig bekannt, um jenes allgemeine Interesse zu erregen, welches Dramen mit historischen Stoffen kennzeichnet.¹²²

In den REFLEXIONS zu seiner Wallenstein-Bearbeitung ist B. Constant der Meinung, das historische Wissen sei in Deutschland weiter verbreitet als in Frankreich. Ob allerdings sein Hinweis, Schiller habe es in der JUNGFRAU VON ORLEANS nicht nötig gehabt, historische Erklärungen zu geben,¹²³ ein genügender Beleg für seine Behauptung ist, ist

fraglich bei Schillers ästhetischer Konzeption, die solche Erklärungen wohl kaum zuließe. Die Klage über mangelnde historische Bildung findet sich auch bei andern französischen Autoren. In der deutschen Literatur sind mir keine solchen Klagen begegnet, immerhin fühlen sich einige Rezensenten des GÖTZ verpflichtet, den historischen Kontext anzugeben. Das Interesse, das die Zulassung der historischen Spiele und den sogenannten Ritterdramen entgegenbrachten, war wohl auch nicht primär ein literarisches, sondern galt dem Pomp oder den dargestellten Liebesgeschichten.

3.7.1. Der Hohenstaufen-Stoff

Der Hohenstaufen-Stoff ist als Geschichte eines der glanzvollsten Geschlechter des deutschen Mittelalters mit grossem Prestige beladen, was erklärt, warum so viele Dichter diesen Stoff zu bearbeiten.¹²⁴ Der Stoff zeigt deutlich, wie kaum ein anderer, zum einen die unterschiedliche Einstellung zur Geschichte im 18. Ja. rt, zum andern die Problematik eines Dramas, das sich in den Dienst der Geschichte und der Volksbelehrung stellt.

Im 18. Jahrhundert wurden, so weit ich sehe, nur zwei Figuren der Hohenstaufen bearbeitet: Heinrich IV und Konradin.¹²⁵ Diese Auswahl ist ganz von den dramatischen Normen geleitet. In HENRICH IV kann die tragische Situation, dass der Sohn den Sturz des Vaters herbeiführt, dargestellt werden.¹²⁶ Eine Situation, die Babo in seinem OTTO VON WITTELSBACH variiert hat, indem Otto in Philipp von Schwaben nicht nur den Kaiser tötet, was als Parricid interpretiert wird, sondern zugleich seinen Freund, der ihn verraten hat, was die Tragik der Situation erhöhen soll. Konradin, als Jüngling unschuldig hingerichtet, wodurch zugleich das Geschlecht erlischt, ist ein äusserst rührender Stoff.¹²⁷

In seiner Rezension von Heydens CONRADIN (1820) zitiert Alexis einen Rezensenten, der am Stoff kritisiert, dass er zwar "Mitleid" und "auch wohl innige Rührung" hervorbringen könne, dass ihm aber das tiefere Interesse, das das heroische Trauerspiel auszeichnen solle, fehle.¹²⁸ In der Tat hat kein Dramatiker von Rang den Konradin-Stoff bearbeitet. Schiller hat bekanntlich den Stoff zugunsten des FIESKO aufgegeben (Schiller, Bd.4, S.245). Dass Konradin die Schlacht gegen Carl von Anjou verlor, gehört zu jenen Zufällen der Geschichte, genau so wie, dass er, als er fliehen wollte, an einem Ring erkannt wurde. Der Dichter kann zwar Konradin im Sinne des heroischen Dramas aus Ruhmbegierde handeln lassen, aber es ist ja nur sehr indirekt diese Ruhmbegierde, die sein Ende herbeiführt. Es ist bezeichnend, welche Interpretation Alexis dem Hohenstaufen-Stoff zu Beginn des 19. Jahrhunderts unterlegt, als man begann, auch andere Figuren dieses Geschlechts zu bearbeiten.¹²⁹ "In der Blüte des Mittelalters, der romantischen Ritterzeit, erhob sich aus den Burgen Süddeutschlands ein Fürstengeschlecht, das an Kraft und Heldensinn, an Größe im Glück, an Ausdauer im Unglück, an Liebenswürdigkeit der einzelnen Glieder in jeder Lage, noch von keinem Geschlechte, so viel uns davon die Geschichte, ja selbst die Mythe aller Zeiten aufbewahrt hat, übertroffen wurde. Aber auch keinem Geschlechte widerfuhr ein solches Mißglück, eine so gänzliche Verzehrung aller Kräfte, und endlich ein solches tragi-

ches Ende, welches auch nicht eine lebende Spur der ehemaligen GröÙ zuü.
Im Schicksale der *Hohenstaufen* personifiziert sich die Idee eines tragischen Verhängnisses wahrer und erhabener, als selbst in der grausigen Mythe vom Hause des Oedipus" (JL, Bd.10, 1820, S.291). Da aber nach der Auffassung der Zeit das tragische Verhängnis mit einer gewissen Schuld verknüpft sei us[, so muss lejfil.S.h in diesem Stoff die Schuld finden: Das Vergehen der Hohenstaufen ist, dass sie über ihre Zeit hinausdrängen.¹³⁰ Diese spekulativ; Interpretation d tofi; --hat, wie di;-;p kulative Tr - dienkonzeption überhaupt, keine Nachfolge gefunden, wohl nicht zuletzt deshalb, weil es letztlich bei den Hohenstaufen um reine Machtkämpfe geht, welche nie etwas Tragisches haben. Die Anziehungskraft des Hohenstaufen-Stoffes bestand denn auch nicht in dieser Konzeption einer "göttlichen Schicksalstragödie" (Alexis, 1820, S.292), sondern man sah die einzelnen rührenden Momente, von denen man glaubte, sie genügten für eine Tragödie.¹³¹ Was bei diesen Bearbeitungen herauskam, war dramatisierte Geschichte, dies gilt besonders für Raupachs Hohenstaufen-Zyklus, in dem bezeichnenderweise nur KÖNIG ENZIO einen längerdauernden Erfolg hatte, knüpfte er doch an die Tradition des Familiengemäldes mit rührenden Liebesszenen an (s. Wolff, 1912).

Erst Immermann, der selbst einen FRIEDRICH II. geschrieben hat, hat das Fehlen des "legitim-dramatisch<on> Blut<s>" dieses Stoffes erkannt. Dies führt er unter anderem darauf zurück, dass die Motivatio_n, die die Hohenstufenc zum Handeln gefühe! .ht, für den Rezipienten de2 19. Jahrhunderts nicht mehr nachvollziehbar sei: "Ihre Kräfte und Nöte gehen fast sämtlich, nicht aus den allgemein verständlichen, ewig haltbaren Motiven des Hasses, Zorns, der Rache, Eifersucht, Liebe usw., sondern aus politisch-religiösen Kombinationen hervor, die mit unserem Ideenkreise, mit unsern Interessen und den Zuständen, welche diesselben verbreitet haben, gar keinen unmittelbaren Zusammenhang mehr haben, vielmehr längst verschollen sind, an denen wir daher nur noch einen gelehrten theoretischen Anteil nehmen können" (Bd.4, S.668). Frei von der Spekulation eines Alexis, frei auch von der Ideologie, dass der Glanz der Hohenstaufen auch schon ihre Eignung für die Tragödie ausmache, erkennt Immermann, dass die Handlungsmotive o: m den Zuschauer zu interessieren, von einer Art sein müssen, die er sich vorstellen kann. Wenn das Drama seine ihm eigene Wirkungsweise beibehält, muss es den Zuschauer mit Hilfe seiner eigenen Ideen führen, wie schon Voltaire bemerkte. Das Florieren von Hohenstaufen-Dramen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeigt, dass man den Sinn für das Dramatische und Tragische verloren hatte und statt dessen auf ein gelehrtes Drama auswich, dessen Theaterwirksamkeit, wenn es überhaupt wirkte, allein auf den pomphaften Aufzügen beruhte.

Immermann hat noch einen zweiten Nachteil des Hohenstaufen-Stoffes festgestellt, nämlich den fehlenden Bezug zur Gegenwart: historische Drama müsse Stoffe bearbeiten, welche "in den Freuden und Schmerzen der Gegenwart, in ihren Gedanken und Gefühlen, in ihren Festen, in ihren Verwickelungen und Schulden noch nachklinge1; (...) So konnte Shakespeare seine Bürgerkriege dichten, weil die Blutflecken kaum gebleicht waren von den Steinen, an denen die Häupter der Parteien ihr Leben veratmet hatten" (Bd.4, S.669). Immermann hat hier wohl die grun9legende Bedingung der Wirkung historischer Stoffe erkannt: Der historische Stoff muss Bestandteil des

kul Beusstseins ein, dies ist entweder der Fall, wenn eine Figur sehr berühmt ist wie Maria Stuart, oder wenn das geschichtliche Bewusstsein eine Beziehung zu der betreffenden Episode der Vergangenheit herstellt. Natürlich kann man den historischen Stoff auch, wie es Brecht in MUTTER COURAGE getan hat, exemplarisch verwenden, dann kommt man aber in ein anderes Gebiet der Bearbeitung historischer Stoffe, welches mich hier nicht interessiert.

3.7.2. Zeitgenössische Stoffe

Grabbe
Will man historische Stoffe behandeln, die sicher einen Bezug zur Gegenwart haben, so kann man natürlich Stoffe der jüngsten Vergangenheit behandeln. Das hat Immermann mit sei em TRAUERSPIEL IN TYROL (1828) und Grabbe mit seinem NAPOLEON getan. Die Wahl eines zeitgenössischen Stoffes stellt indessen den Autor vor ein sehr wichtiges Problem, die Darstellung kann allzu leicht tendenziös ausfallen, und dies widerstreitet den Eigenheiten der Gattung, die als die objektivste und die von der Realität unabhängigste gilt. Gerade das zu spezielle Interesse des zeitgenössischen Stoffes widerspricht der Tendenz der Tragödie zum Allgemeinen. Der Rezensent von Immermanns TRAUERSPIEL IN TYROL in den JAHRBÜCHERN DER LITERATUR fordert, dass der Dichter "von jeder leidenschaftlichen Verworrenheit seiner Zeit frey sey". Er betont, dass dieses "Freysein von jeder Leidenschaftlichkeit und Parteysucht" keine leichte Sache sei (Bd.41, 1828, S.240). Man könnte das Problem auch anders formulieren, indem man sich des Begriffs des enzyklopädischen Wissens oder auch der Konkretisation bedient, wie ihn Vodik für die Literatur braucht: Das historische Ereignis muss eingeordnet sein im kulturellen Bewusstsein, es muss mit bestimmten Vorstellungen verbunden sein, bevor es als literarischer Stoff gebraucht werden kann, denn der Autor muss sich ja mit seinen Vorstellungen irgendwo mit den Vorstellungen seiner Rezipienten treffen, wenn der Rezipient die Darstellung als objektiv richtig empfinden soll zeitgenössischen Stoffe potenzieren also noch das Problem aller historischen Stoffe, nämlich dass sie im kulturellen Bewusstsein ihre Entsprechung finden müssen.

3.8. GÖTZ VON BERLICHINGEN: Prototyp des historischen Dramas

Im Artikel 'Politisches Trauerspiel' schreibt Sulzer, es komme ihm eben ein Drama in die Hand, nämlich GÖTZ VON BERLICHINGEN, dessen Verfasser, durch die That selbst, zeigt, daß er das politische Drama einer genauen Bearbeitung würdig hält. Vermuthlich wird diese neue Erscheinung (...) eine nähere Beleuchtung der ganzen Art veranlassen" (Bd.3, S.712). In der Tat kommt dem GÖTZ die Funktion des Prototyps des historischen Dramas zu, weswegen ich ihn hier analysiere, um einige typische Merkmale dieser Untergattung zu beschreiben. Das Drama soll mir aber auch wegen seiner gut belegten Rezeption dazu dienen, das Zusammenwirken von poetologischen Normen und Rezeption darzustellen und damit einen Beitrag zu liefern zu dem, was die Russi-

sehen Formalisten und ihre Nachfolger 'das literarische Leben' nennen; das bedeutet in diesem Fall auch, Einsichten zu gewinnen in das erfolgreiche Funktionieren literarischer Rezeption.

3.8.1. Die Verschiebung in der Hierarchie der Normen

In der ersten Fassung hatte das Stück den bezeichnenden Titel GESCHICHTE GOTTFRIEDENS VON BERLICHINGEN DRAMATISIRT Goethe fil|lg|S wie !lenault also darum, ein ganzes Leben a f die Büh!e zu bringen, Friedel nennt das Stück denn auch "une vie dialogue" (1782, S.35). Das bedeutet, wie oben dargestellt, den Verzicht auf die drei Einheiten. Das Stück hat in der Terminologie des 18. Jahrhunderts keinen Plan (Braun/G, Bd.1, S.136).

Der rzht auf die Einheit der Hang impliziert den Verzicht auf eine übergeordnete Absicht. Weder Götz noch Weislingen haben eine übergeordnete Absicht. Götz reagiert, wenn ihm ein Unrecht geschehen ist. So will er Weislingen fangen als Strafe dafür, dass die Bamberger ihm seinen Buben gefangen haben; es ist sodann der Kaiser, der ihn auf Anraten Weislingens zwingt, der Urfehde abzuschwören, und es sind schliesslich die Bauern, die Götz mehr oder weniger dazu zwingen, ihr Hauptmann zu sein. Obwohl Götz als derjenige charakterisiert wird, der sich für das Recht der Schwachen einsetzt, ergreift er kein einziges Mal die Initiative, seine Handlungen sind von den andern bestimmt. Bezeichnend dafür ist, dass Götz immer wieder der Betrogene ist: er verlässt sich auf Weislingen, auf das Wort der kaiserlichen Truppen, die ihm freien Abzug gewähren, auf das Wort der aufständischen Bauern, ihm zu gehorchen. Diese Aufzählung zeigt zugleich, dass Götz immer wieder andere Gegner hat. Es gibt kein durchgehendes Oppositionsverhältnis.

Am deutlichsten wird das Verfahren bei der Darstellung von Götzens Tod. Er ist keineswegs die notwendige Folge einer vorher dargestellten Situation. Götz sagt selbst: "und jetzt ist's nicht Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Tod des Kaisers und meine Wunden, es ist alles zusammen" (Bd.8, S.166). Es ist kein plötzlicher oder gewaltsamer Tod, sondern Götz "verglüht in sich selbst", wie Elisabeth sagt. Die Darstellung dieses Todes ist ganz neu: Sowohl das heroische wie das bürgerliche Trauerspiel kennen nur den gewaltsamen Tod durch Gift und Dolch,¹³² der sich auch leichter motivieren lässt als das langsame und sozusagen natürliche Sterben von Götz. Dies ist wohl nur in einem Drama möglich, das auf eine durchgehende kausale Verknüpfung verzichtet. Auch Weislingen ist eine Figur, die keine eigenen Absichten hat, sondern völlig das Opfer des Hoflebens wird. Die Wichtigkeit der Weislingen-Adelheid-Handlung verstösst gegen die Einheit der Handlung. Sie zerteilt das Interesse, wie die Zeitgenossen.¹³³

Für die Konstruktion des Dramas ist sehr aufschlussreich, was als *dargestellte* und was als *verdeckte* Handlung abläuft. Es ist bezeichnend, dass schon die erste Szene einen Streit darstellt zwischen den Anhängern von Götz und den bambergischen Reitern, der ständig in eine Prügelei auszuarten droht. Natürlich hat die Szene die Funktion, die Figur des Götz zu exponieren, durch den Streit beansprucht sie aber ein

eigenes Interesse: Auf der Bühne läuft etwas, es gibt Aktion. Das Streiten, aber auch das Kämpfen spielt eine wichtige Rolle im Stück. Götz, dessen Charakterzug es ist, immer tätig zu sein, wird mehrfach in kriegerischer Aktion begriffen dargestellt.¹³⁴

Gegenüber dem klassischen Drama findet hier eine Verlagerung der Elemente 'Rede' und 'Aktion' statt. Während das klassische Drama durch ein Iegen der Rede - kennzeichnet ist und je Atin Jlitergru nd gedrängt.wjrd, spielt sich im GÖTZ die Aktion auf der Bühne ab und die Reden sind kurz gehalten, es gibt keine langen Erklärungen, Deklamationen: wie die zeitgenössischen Kritiker sagen. Es ist dabei zu bedenken, dass auch das bürgerliche Drama, wenn es um die Moral geht, zur Deklamation neigt. Ein Blick auf den Cm zeigt die Verlagerung in der Darstellung: Zweikampf und Tapferkeit im Krieg werden im Cm als verdeckte Handlung dargestellt, während im GÖTZ gerade solche Vorgänge auf der Bühne dargestellt werden.

Viele Szenen spielen "im Feld". Psychologische Vorgänge, welche das Hauptinteresse des klassischen Dramas ausmachen, werden dagegen im GÖTZ in den Hintergrund gerückt, dies zeigt sich besonders deutlich an zwei Stellen, die sich von ihrer Anlage her zur Darstellung eines tragischen Konfliktes eignen: Weislings Abfall von Götz und Götzens Eidbruch.

Weislings Abfall von Götz müsste in einem klassischen Drama als tragischer Konflikt zwischen Pflicht und Leidenschaft dargestellt werden,¹³⁵ statt dessen wird uns an äusseren Aktionen der graduelle Abfall Weislings gezeigt, welcher seinen Höhepunkt in jener Szene findet, wo Weislingen sozusagen eigenhändig gegen Götz vorgeht.¹³⁶

Das es Goethe nicht wie dem klassischen und dem bürgerlichen Drama um die Darstellung von inneren Vorgängen geht: zeigt sich auch daran, dass Weislingen noch Götz jê von Zweifeln geplagt werden Götz ist eh im Falle des Eidbruchs überzeugt, dass er richtig handelt. Er steht immer auf der Seite des Rechts.¹³⁷ Ebenso wenig wird Maries psychologische Situation nach der Untreue von Weislingen dargestellt - eine Situation, die das bürgerliche Drama ausgekostet hätte; dagegen wird breiter Raum für die Charakterisierung Maries verwendet, dies allerdings ein Verfahren, das auch das bürgerliche Drama liebt.

An die Stelle einer übergeordneten Intention und den dazugehörigen Handlungssequenzen, an die Stelle von Peripetien, tritt die Gradation, welche natürlicher wirkt, wie Chr.Hch. Schmid schreibt (1774, S.37). An die Stelle der psychologischen Darstellung - es gibt keinen Monolog in Götz - tritt die Charakterisierung durch Parallelisierung und Kontrast und durch das Verhalten der Figuren.

Als weitere Belege für die Verschiebung des Interesses in der Darstellung könnte man Weislings Todesszene nennen. Für die Bedürfnisse der Handlung hätte es genügt, dass der Leser den Tod von Weislingen auf indirektem Weg erfahren hätte. Es kommt Goethe aber nicht auf diese Information an, sondern auf die Gelegenheit zu einer rührenden Szene,¹³⁸ in der der Leser Weislingen seine gerechte Strafe leiden sieht, ihn aber doch auch nochmals grossmütig sieht gegenüber Götz, so dass er keineswegs als Bösewicht dasteht; er kann ferner den Edelmut Maries sehen. Goethe lässt es nicht bei dieser einen Todesszene bewenden, sondern lässt auch Götz auf der Bühne sterben. Auch diese Szene dient weniger dem Abschluss des Dramas als dazu, Götzens Charakter

nochmals ins Licht zu rücken: die Sorge um die Seinen, seine Liebe zur Freiheit. Auch die Szene des heimlichen Gerichts, welches Adelheid verurteilt, brauchte von der Ökonomie der Handlung her nicht dargestellt zu werden; es genügte, um dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit nachzukommen, eine irgendwie geartete Bestrafung der Adelheid indirekt mitzuteilen, wie es etwa Racine für Phedres Vertraute Oenone macht. Wie die beiden Todesszenen hat aber auch diese Gerichtsszene stark atmosphärischen Charakter, das Unheimliche und Schauerliche bildet einen eigenen Reiz.

Wenn hier von der Handlung aus gesehen Unwichtiges in...den Vordergrund gerückt wird, so wird andererseits von der Handlung her gesehen Wichtiges aus dem Mittelpunkt gerückt. Man könnte dafür schon das Verfahren der ersten Szene nennen, Götz durch das Volk charakterisieren, statt ihn selbst auftreten zu lassen oder ihn mindestens wie z.B. in der EMILIA GALOTTI durch Hauptpersonen charakterisieren zu lassen. In zwei Szenen wird dargestellt, wie die Götz'schen Reiter und Götz selbst Weislingen nachstellen, die eigentliche Gefangennahme wird aber ausgespart. Man sieht Weislingen erst wieder als Gefangenen in Jaxthausen. Ein weiteres Beispiel für die Verlagerung in der Hierarchie der Elemente stellt die Zigeunerszene dar, in der der Akzent ganz auf den seltsamen Bräuchen der Zigeuner liegt und nicht auf Götzens Verwundung, ganz zu schweigen davon, dass der Vorgang der Verwundung nicht dargestellt wird. Eine auffällige Szene in dieser Hinsicht ist auch "Wald an einem Morast" im 3. Akt, in der zwei desertierende Reiterknechte dargestellt werden. Nicht dass Götz einen von ihnen gefangennimmt, ist wichtig, sondern der Kontrast zwischen den feigen Reiterknechten und Götzens mutigen Anhängern. So erhalten die Nebenpersonen einen eigenständigen Wert. Andererseits werden von der klassischen Dramenkonzeption aus gesehen so wichtige Personen wie der Kaiser in eine relativ unwichtige Nebenrolle gedrängt. Es ist bezeichnend, dass der Rezensent im TEUTSCHEN MERKUR die Personencharakterisierung kritisiert, indem er genau diese Eigenheit, dass die Personen nicht im Hinblick auf Götz charakterisiert werden, sondern sozusagen ihr Eigenleben haben, kritisiert: Die Unterhaltung von Elisabeth, Maria und Carl auf Jaxthausen passe "nicht zu der Situation, worinn sich die Personen befinden sollten (...). Elisabeth und Maria zeigen sich hier am allerwenigsten als Gemahlin und Schwester des Götzens, und selbst der kleine Carl scheint dem Leser zu sehr Kind zu seyn, zu wenig von Götzens Geiste und Denkungsart zu besitzen" (Braun/G, Bd. I, S.18).

Der Verzicht auf eine durchgehende Handlungskonstruktion, auf eine Hierarchisierung der Elemente führt zu einer Verselbständigung der Szenen,¹³⁹ die diese zu sogenannten Gemälden werden lassen, was denn auch die Rezensenten immer wieder feststellten. GÖTZ wird ein "deutsches Gemähld" (Braun/G, Bd. I, S.24), "eine Reihe der vortrefflichsten Gemälde" (ebenda, S.32) genannt, noch Jahre später nennt Wieland das Drama ein "Dramatische<s> Zeit- und Sitten-Gemälde" (Bd.3, S.473).¹⁴⁰

3.8.2. Realitäts- bzw. Historizitätseffekte

Ich habe schon oben darauf hingewiesen, dass der Verzicht auf eine hierarchische Handlungskonstruktion als "natürlich" empfunden wurde. Die Annäherung an das

Leben, wie Diderot sagt, geschieht über die Gemälde. In der Tat wirkt die Darstellung neuer stofflicher Bereiche immer realitätsfördernd.

Im Falle des Götz handelt es sich nicht um eine berühmte Figur der abend-ländl. schen Geschichte, die sich um gas Vaterland verdient gemacht hätte, sondern 'E! einen privten Kämpf r, der seine eigene Sache verfight. Es sind persönliche Feind-schaften und Freundschaften, die eine Rolle spielen. Zu den stofflichen Erweiterungen gehören z.T. die häuslichen Szenen, besonders die, wo Essen und Trinken eine Rolle spielen oder auch jene Szene, wo Kugeln gegossen werden. Es gehören dazu auch alle jene sozialen Randgruppen wie die Reiterknechte, die Zigeuner mit ihrer Gewohnheit, Mäu 'ruid-RäÜen zu esse: ¹⁴¹ das i!u(t ____ voii Kindein:-: NI-ht r die neuen Stoff-bche, sonde;n auch das Nebeneinande; ;ch;inbar heterogener Bereiche wirkt realistisch. ^{u2}

Zum Realitätseffekt trägt auch die Individualisierung der Personen bei: Dienen in klasjh aristotelischen Drama die Persoll en dkr: yerkörperung allgemein menschl;cher Verhaltensweisen, so ist dies in Götz nicht mehr der Fall: Götz ist niemand anders als ¹⁴³ Dazu gehört- insb-sondere auch seine e;erne Hand, d.h. ;cine individuellen Merkmale erstrecken sich auch auf das Körperliche. B. Constant (1809) sieht in den individuellen Charakteren eine Eigenheit des deutschen Dramas. Diese komme dadurch zustande, dass die Charaktere mehr Züge enthalten als für die Handlung nötig sind. ¹⁴⁴

Zur Charakterisierung seiner ersonen wendet Goethe vor allem das Mittel der Kotrastie!!!!!.S.J!!!.9 Paralle!isier! ng an: dieses Mi tel erzeugt einen hohen Grad an Les-barkeit, was bei der grossen Personenzahl wichtig ist.

Das Mittel d7Kontrasts zur Charakterisierung war in jener Zeit sehr beliebt, ¹⁴⁶ es wurde deshalb von den Rezipienten sogleich als Lektüreprinzip erkannt. Goethe unter-streicht den KontLast jä ufig durch ne unmittelbare Gegenüberstellung gegensätzlicher C: der tapfere Georg gegen den verwöhnten und ängstlichen Karl, die tapfere Elisabeth gegen die ängstliche Marie, diese bürgerlichen Frauen gegen die ränkevolle höfische Adelheid, die desertierenden Reiterknechte der Feinde gegenüber den tapferen Anhängern von Götz, die häusliche Szene auf Jaxthausen gegenüber der Szene am Bamberger Hof.

Im Elle des historischen Dramas gehört zum Realitätseffekt auch die Beachtung des Kostjüms. Dazu zählt in GÖTZ die ganze Ritterwelt mit den vielen Kämpfen, die alten Rechtsbräuche mit dem Femegericht und die Darstellung des Volkes. Dazu ist auch das Schloss zu rechnen und dessen Fenster, deren Blei zur Kugelfabrikation verwendet werden, wie überhaupt der Raum eine Rolle in Stück zu spielen beginnt: Jaxthausen kontrastiert mit Bamberg, die Gemütlichkeit auf Jaxthausen mit Götzens ungemütlicher Situation, als er Weislingen auflauert, das Gefängnis mit der freien Aussenwelt, das fremde Wirtshaus mit dem Zuhause.

Ein Blick auf Schillers WALLENSTEIN und WILHELM TELL zeigt, dass Schiller in diesen Dramen auch zur Darstellungsweise des beschreibenden Gemäldes greift. Im IAGER wendet er ein Verfahren an, welches dem in der ersten Szene des GÖTZ und auch dem im ersten Akt des EGMONT ähnlich ist, indem der Held und damit zugleich die Situa-tion von unten charakterisiert werden. In der Szene IV,5 der PICCOLOMINI hat er noch

mals die Perspektive des Volkes eingebracht, hier wird auch gegessen und getrunken.¹⁴⁶ Die Rolle der Sterne als Element des Kostüms ist bekannt. Im WILHELM TELL hat sich Schiller dann weit mehr Gemälde erlaubt, man denke an die Anfangsszene, an die häuslichen Szenen zwischen Stauffacher und der Stauffacherin, an die Szene zwischen Tell und seinem Sohn, an Gessler zu Pferd. Hier spielt auch erstmals der Raum eine wichtige Rolle in einem Schillerschen Drama. In der JUNGFRAU VON ORLEANS hat der Raum eine ebenso wichtige Rolle, man denke an die Eiche, an das Schlachtfeld, die Kathedrale usw. Es ist allerdings zu bemerken, dass diese beschreibenden Szenen in Schillers Dramen jene Selbständigkeit erlangen, welche sie im GÖTZ haben, sie dienen letztlich immer der Motivierung des Ganzen.

3.8.3. Wirkung

Man hat bisher, so weit ich sehe, nicht erkannt, dass die verschiedene Bauweise eine verschiedene Wirkung erzeugt. Bei allen beschreibenden Elementen in Schillers sogenannten historischen Dramen ist Schiller der klassischen Konzeption der Wirkung verpflichtet, welche durch die Illusion starke Affekte erregen will. Dies bedeutet zugleich, dass eine gewisse Stetigkeit der Wirkung angestrebt wird, r Zuschauer soll nicht abgelenkt werden, deswegen auch die gute Information des Zuschauers. Der Zuschauer in GÖTZ ist dagegen meistens situationsdefizitär informiert. Schon das Auftreten immer neuer Personen, von denen der Leser nicht zum voraus weiss, welchem Lager er sie zurechnen soll und welches ihre Absicht ist, bereitet dem Leser Mühe,¹⁴⁷ d.h. er kann viele Szenen auf der logisch-chronologischen Ebene zunächst gar nicht einordnen. Das führt dazu, dass sich sein Interesse auf die einzelne Szene richtet. Spannung kommt selbst dort nicht auf, wo eine Absicht vorliegt wie am Anfang des Dramas, wo Götz auf Weislingen lauert: Es stellt sich hier nicht die Frage, ob Götz Weislingen fängt oder nicht, sondern das Interesse ruht auf Götz, der ein unkomfortables Leben auf sich nimmt, um sich Gerechtigkeit zu verschaffen. Da das Interesse des Zuschauers nicht auf das Ganze des Stücks geht, da er sozusagen immer wieder aus dem Zusammenhang gerissen wird, kann auch keine Furcht aufkommen, ja es kommt, wie ein Kritiker zu Recht feststellt, "keine starke Rührung auf",¹⁴⁸ abgesehen natürlich von den besprochenen Todesszenen.

Wenn der Zuschauer einmal ein bisschen mehr weiss, wie beim Abfall Weislingens, so holt doch Götz die Information in der nächsten Szene gleich ein, er handelt immer überlegen, ist nie unwissend und sieht selbst sein Ende voraus, wenn er im 3. Akt bemerkt: "Das Glück fängt mir an wetterwendisch zu werden" (Bd.8, S.106). Was das Mitleid betrifft, so kommt es wohl gegen Ende auf, wo Götz im Turm leidet, vorher hat man aber keinen Anlass zum Mitleid; vielmehr bewundert man Götzens Tapferkeit, welche immer wieder herausgestrichen wird. Die Isolierung der einzelnen Szenen führt dazu, dass auch selbst jene Einheit des Interesses, welche La Motte an die Stelle der Einheit der Handlung setzen wollte, nicht erzeugt wird.¹⁴⁹ Vielmehr hat jede Szene ihre eigene Wirkung, worauf nicht zuletzt, wie unten zu zeigen sein wird, der Erfolg des GÖTZ beruht.

3.8.4. Die Rezeption

Wir haben im GÖTZ den seltenen Fall eines Dramas vor uns, welches, wie ein zeitgenössischer Kritiker schrieb, "in der Geschichte unsers Theaters Epoche macht, und eine große Revolution in dem theatralischen Geschmack der Deutschen veranlaßt hat" (Braun/G, Bd.2, S.II). Ein solcher Fall ist in der Tat in der Literaturgeschichte sehr selten, häufig sind solche Fälle nur eine Konstruktion der Literaturhistoriker. Im Fall des GÖTZ haben wir in der Terminologie von Shlwiniski einen Prototyp vor uns, welcher eine ganze Flut von Ritterdramen auslöste.

Der landläufigen Betrachtung der Literaturgeschichte entgegen, welche die Originalität der Werke und damit den Bruch mit der Tradition unterstreicht, möchte ich hier zeigen, wie Goethe sich der in seiner Zeit bestehenden Normen und Konventionen bediente, wie er sie zwar neu kombinierte und hierarchisierte, sie aber nicht verwarf, was sicher eine grundlegende Bedingung für die erfolgreiche Rezeption war. ~~Denn~~ allein die Rekurrenz auf die bestehenden Normen bzw. die Möglichkeit, ein Stück mit den ehenden Normen zu lesen, sichert dessen Verständnis. Ein Grund für den Erfolg des GÖTZ dürfte denn auch darin liegen, dass er ganz verschiedene Normen aktiviert und so jeder etwas in dem Stück finden kann, was ihm gefällt.¹⁶⁰

Es gibt keinen Kritiker, der vom GÖTZ nicht begeistert gewesen wäre.¹⁶¹ Die Begeisterung ist umso erstaunlicher, als das Stück anonym erschienen ist und daher kein Einfluss des Autors eine Rolle spielen konnte.¹⁶² Die Wirkung des GÖTZ widerlegt auch ein Dogma des 18. Jahrhunderts, wonach einem gut konstruierten Drama die Wirkung sei, einem schlecht konstruierten aber nicht. Der Verstoss gegen die Regeln der guten Konstruktion war in diesem Fall so stark, dass die Kritiker den Aristoteles vergassen (Braun/G, Bd.I, S.5). Allerdings muss festgehalten werden, dass der GÖTZ ausschliesslich als Lesedrama rezipiert wurde, dem man andere Normen zugestand (s. oben S.51 ff.).

3.8.4.1. Der Vergleich mit Shakespeare

Mit seinem Verstoss gegen die aristotelischen Regeln und damit gegen die Gattungsgesetze wurde GÖTZsogleich als ein neuer Dramentypus aufgefasst,¹⁶³ für den der zeitgenössischen Kritik nur der Vergleich mit Shakespeare zur Verfügung stand. Ein Kritiker wünscht sich sogar, Goethe möchte "unser Shakespear werden" (Braun/G, Bd.I, S.418).¹⁶⁴ Der sehr häufige Hinweis auf Shakespeare belegt, dass die Konkretisation von Shakespeare zum literarischen Bewusstsein von 1770 gehörte, was ja auch der Verweis auf Shakespeare bei der Rezeption von EMILIA GALOTTI belegt.

3.8.4.2. Der patriotische Aspekt, Stoffwahl, Kostüm

Obwohl die Figur des Götz von Berlichingen nicht zum enzyklopädischen Wissen von Goethes Zeitgenossen gehörte, wurde durchwegs gelobt, dass Goethe einen Stoff aus den sogenannten "mittleren Zeiten" bearbeitet habe.¹⁶⁶ Dazu muss man sich vor Augen halten, dass offenbar schon länger ein Bedürfnis nach Bearbeitung nationaler Stoffe

bestand. So beabsichtigte J.E. Schlegel einen OTTO VON WITTELSBACH zu schreiben (Bd.1, S.285). Sturz empfahl reichshistorische Themen (s. S.225 ff.; Anm. 120). Gerade diese Stoffwahl wurde auch mit Shakespeare in Verbindung gebracht, welcher ebenfalls Stoffe aus dieser Zeit bearbeitete.¹⁵⁶ Das Interesse, das die Stoffe aus dem Mittelalter gegenüber den Hermann-Dramen von Schlegel und Klopstock boten, bestand vor allem in der stärkeren Beziehung zur Gegenwart. So äussern sich nicht nur die Kritiker, sondern auch Goethe selbst in DICHTUNG UND WAHRHEIT: Er habe bei der Aufführung von J.E. Schlegels HERRMANN (1766) eingesehen, "daß <solche Stücke> in Zeit und Gesinnung zu weit von uns abliegen", er habe deshalb "nach bedeutenden Gegenständen in d

ätern Zeit" gesucht und schliesslich den Stoff des Götz von Berlichingen gefunden.

¹⁵⁷

Goethe empfindet hier wie seine Zeitgenossen: Der Stoff des !?ramas soll den Rezipienten u mittelbar angehen. Dies ist Goethe gelungen, wie der Erfolg des Stücks belegt, eichen Wieland auf eben diese Ursache zurückführt: "Bei den allermeisten Trauerspielen, Lustspielen, Dramen u.s.w. womit wir seit Gottscheds Zeiten unterhalten wurden, mußten wir uns bald nach Griechenland, bald nach Italien, bald nach Frankreich oder England, bald nach Constantinopel, Babylon, Memphis oder Pecking versetzen lassen. Diese Ausländer waren, so zu sagen, das einheimische eigentümliche Land unsrer Tragödie. Teutsche Geschichte, teutsche Helden, eine teutsche Scene, teutsche Charakter, Sitten und Gebräuche waren etwas ganz Neues auf teutschen Schaubühnen. Was kann nun natürlicher sein, als daß teutsche Zuschauer das lebhafteste Vergnügen empfinden mußten, sich endlich einmal, wie durch eine Zauberrute, in ihr eigen Vaterland, in wohlbekannte Städte und Gegenden, mitten unter ihre eignen Landesleute und Voreltern, in ihre eigene Geschichte und Verfassung, kurz unter Menschen versetzt zu sehen, bei denen sie zu Hause waren, und an denen sie, mehr oder weniger, die Züge, die unsre Nation charakterisieren, erkannten?" (Bd.3, S.478).

Götz als deutscher Mann kontrastiert mit dem in der Auffassung der Zeit verweichten, verliebten Helden des französischen Trauerspiels. wird zum Inbegriff des deutschen Ritters. "Die ausserordentliche Tapferkeit, mit welcher er *vor unsern Augen* sich seinen Unterdrückern entgegen setzt; die Großmuth, womit er Weislingen, und allen überwundenen Feinden begegnet; der edle Eifer, mit welchem er den Schwächern zu Hülfe eilt, und seine besten Freunde von seinem unglücklichen Schicksal loszuwickeln sucht; selbst die mit einiger Härte vermischte Mannheit lassen uns fühlen, daß wir einen Teutschen sehen, so wie wir selbst nicht mehr seyn können, aber wie wir wünschen, daß andere seyn möchten" (Braun/G, Bd.1, S.18)..

Der Kontrast von Götz zu den geläufigen Tragödienhelden und -Situationen wird in der Besprechung von Lenz, der Götz einen "antik deutschen Mann" nennt, besonders deutlich: "Ein Mann der weder auf Ruhm noch Namen Anspruch macht, der nichts sein will als was er ist: ein Mann.- Der ein Weib hat, seiner wert, nicht durch Schmeichelei sich erbettelt, sondern durch Wert sich verdient - eine Familie, einen Zirkel von Freunden, die er alle weit stärker liebt, als dass er's ihnen sagen könnte," für die er aber handle (Lenz, Bd.1, S.381). Die Verbindung von deutschem Biedersinn mit grossen Taten hat offensichtlich zum Erfolg des GÖTZ beigetragen. Der Hausvater hatte seit

Gemmingens DEUTSCHEN HAUSVATER eine nationale Komponente. Goethe gelang es vor allem auch, die deutschen Sitten darzustellen: "Aber rühmen muß man doch seine genaue Bekanntschaft mit den Gewohnheiten der damaligen Zeit, und die Anwendung, die er davon gemacht hat, uns zu täuschen. (...) Alle Terminologien, welche die Befehdungen mit sich bringen, findet man strenge beobachtet. Pfaffen und Hofnarren haben den Einfluß in die Begebenheiten, die sie bey unsern Vorfahren wirklich hatten. Der Bischoff hat seine Konkubine, wie sichs gebührt. Die Reliquienhände und die großen Pokale und die Deutschen, die zu Bologna studieren, und die Regimentsrätthe und der fürchterliche Komet, der des Kaysers Tod bedeutet, und Gözens Sohn im Kloster und der blutrothe Himmel - mögen, aus der Menge temporeller Züge, zum Beispiele gnug seyn", schreibt Chr.Hch. Schmid (1774, S.33). Dieses Lob besagt nichts anderes, als dass es Goethe gelungen ist, den Vorstellungen seiner Zeit über die frühe Neuzeit entgegenzukommen. Ein Aspekt, den man über der Betonung der Originalität des GÖTZ oft leicht vergisst.

3.8.4.3. Charakterisierung und Sprache

Als die grössten Qualitäten des GÖTZ werden im allgemeinen die Charakterisierung und die Sprache angeführt.¹⁵⁸ Es war vor allem die Individualität der Personen, welche die Kritik lobte und welche eben durch jene kleinen Details erzeugt wird, wie z.B. dass Karl nur gekochte Äpfel isst usw., Chr.Hch. Schmid schreibt dazu: "In der Ausführung aller dieser so vortreflich erfundenen Charactere kommt kein Zug hervor, der nicht jedem individuell und eigenthümlich wäre, keiner, der ihnen nur in einer Kleinigkeit widerspräche. So wie stets der Ton der Charactere getroffen worden, so sind auch alle seine Nuancen des Alters und der Stände angegeben" (1774, S.76). Das Lob Schmidts belegt deutlich die Abhängigkeit des Konzepts der Natürlichkeit und des Realismus von den Vorstellungen des Rezipienten. Einmal mehr ist es Goethe gelungen, diese genau zu treffen. Vorbild für die natürliche Darstellung der Charaktere war Lessing, dessen Charakterzeichnung in EMILIA GALOTTI gelobt wurde: "Diese Charaktere sind dem V.<erfasser> so vortreflich gelungen, daß wir sie in Lessingischer Form noch weiter ausgeführt lesen möchten" (Braun/G, Bd.1, S.6).¹⁵⁹

Der Natürlichkeit der Charaktere entspricht die Natürlichkeit der Sprache, durch die sich diese ja erst ausdrücken können. Ein Kritiker nennt als den Hintergrund, von dem Goethes Sprachgestaltung sich abhebt, Gerstenbergs UGOLINO und Klopstocks HERMANNSSCHLACHT: "Auch die Sprache, ächtes Deutsch, kurz und nicht der Parenthysus des Ugolino, nicht die poetische Prose der Hermannsschlacht, natürlich und doch gedankenschwer" (Braun/G, Bd.1, S.7). Ein anderer Kritiker schreibt: "Der Dialog des ganzen Schauspiels durch alle Auftritte ist unvergleichlich; er ist lebhaft, unterhaltend, und so der Natur gemäß, so original, daß wir hierinnen keinen Dichter kennen, den man dem Verfasser vorziehen, und nicht wohl einige mit ihm vergleichen wollten" (Braun/G, Bd.1, S.416 f.).¹⁶⁰ Chr.Hch. Schmid äussert sich noch deutlicher über die Elemente, die zu diesem Natürlichkeits-Effekt führten: "Die rasche Kürze der Erzählung, besonders da, wo unsere Neugierde schon ungeduldig geworden, wo wir

überrascht werden sollen, verdient allerdings bemerkt zu werden. Was macht nicht deshalb Franzens Geständniß für tiefen Eindruck, das auch deswegen nicht wortreich seyn durfte, da der, der es ablegt, ausser sich ist. Gift, Gift! Von eurem Weibe! Ich! Ich! Wenig Worte! Und von welcher Wirkung!¹⁶¹ Ueberhaupt kann niemand ein ärgerer Feind des theatralischen Geschwätzes seyn, als Herr Göthe. Wir winden uns bey ihm durch keine Tiraden, wir gähnen bey keinen zwecklosen Plaudereien. Kein Wörtgen steht bey ihm umsonst. Nervöse Kürze solte immer das Unterscheidende deutscher Schauspiele seyn, und ist es hier im höchsten Grade" (1774, S.79).

Man muss sich daran erinnern, dass schon Diderot für einen natürlichen Dialog plädierte und Lessing die Tiraden des französischen Trauerspiels kritisierte, um zu sehen, wie sehr Goethe auch in dieser Beziehung einem Desiderat seiner Zeitgenossen entgegenkam!¹⁶² Die Forderung nach einem natürlichen Dialog trat in Zusammenhang mit dem bürgerlichen Drama auf, das ganz allgemein nach Natürlichkeit strebte. Bezeichnenderweise wird Engels Drama *DER DANKBARE SOHN* zum Vergleich herangezogen.¹⁶³ Dort, wo Goethe über das 'nständige' hinausgeht, nämlich im Gebrauch der Kraftausdrücke, wird er kritisiert, ausser von Wieland, der die Nachahmung der Sprache des Volkes lobt.¹⁶⁴ In seinem dritten *BRIEF AN EINEN JUNGEN DICHTER* vertritt Wieland ebenfalls diese fortschrittliche Konzeption: "warum sollen wir, (...) statt der lebendigen Accente des Gefühls und der energischen Sprache der Leidenschaften, immer nur Compendien-Moral, Sentenzen, und die Compliments- oder Repräsentations-Sprache der feinen Welt hören?" (Bd.3, S 479). Auf der andern Seite ist es aber gerade Wieland, der Goethe vorwirft, die "Sprache aus den Zeiten Maximilians I mit der von Joseph II" vermengt zu haben.¹⁶⁵ Demgegenüber lobt Chr.Reh. Schmid gerade die Art, wie Goethe diese Sprache nachgeahmt habe: "Zur Natur, zur Beförderung der Illusion gehörte allerdings auch einige Nachahmung von dem Tone der damaligen Zeiten. Ganz die ungebildete Sprache derselben zu reden würde gleich unverständlich und eckelhaft gewesen seyn. Aber der Dichter macht es hier, wie der Schauspieler, Eine vollkommen ähnliche Tracht aus den Zeiten Hermanns oder aus den mittlern Zeiten wäre posierlich; er nimmt nur so viel davon, als nöthig ist, um die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen. So kommt auch hier so viel an anticken Redensarten vor, als zum Firniß erfordert wird" (1774, S.85).

Die unterschiedliche Auffassung von Goethes Verfahrensweise ist wohl mindestens zum Teil darauf zurückzuführen, dass diese noch nicht kodifiziert war und so jeder seine Auffassung von dem, wie diese Sprache aussehen sollte, einbrachte. Diese Abhängigkeit von Vorstellungen über die Sprache der Zeit, zeigt sich auch daran, dass sich Wieland an dem Ausdruck "Meine Rechte, obgleich im Kriege unbrauchbar, ist gegen den Druck der Liebe unempfindlich" stört, hingegen nicht daran, dass Karl seinen Vater "Papa" nennt, was keiner der Rezensenten bemerkt.

3.8.4.4. GÖTZ VON BERLICHINGEN zwischen heroischem und bürgerlichem Drama

Die Isolation der einzelnen Szenen, welche gewissermassen jede einzelne für sich wirken lässt, die Vermischung von Normen des heroischen und des bürgerlichen Dramas

und die geschickte Charakterisierung der Personen mögen die Hauptgründe für den durchschlagenden Erfolg des GÖTZ gewesen sein. Schon der erste Rezensent, jener der FRANKFURTER GELEHRTEN ANZEIGEN, hat die Vielfalt der Szenen gelobt: "Ihr Liebhaber der Liebesepisoden, sehet hier die Liebe zwischen Marien und Weislingen, voll wahren Ausdrucks. Für die Scene zwischen Marien und dem vergifteten Weislingen, gäben wir ein Dutzend französischer Trauerspiele. Unter den episodischen Szenen wähle sich jeder nach Belieben, es sind ihrer zur Wahl genug. Die Träger der Lorenzodosen werden sich den Bruder Martin, die Freunde der Kinderszenen den jungen Karl wählen: Wir begnügen uns mit dem Doktor Juris an der Bischoffstafel" (Braun/G, Bd.I, S.6).¹⁶⁶ Drei der hier genannten Episoden sind typische Situationen des bürgerlichen Trauerspiels: die rührende Liebe zwischen der unschuldigen Marie und dem beeinflussbaren Weislingen, die Todesszene des vergifteten Weislingen, die Kinderszene. Es wäre auch noch die Konstellation Marie-Adelheid zu nennen. Zwar gilt die Vergiftung als Mittel des heroischen Trauerspiels, deren Arsenal die skrupellose Adelheid ebenso entstammt wie die Mar; od in MISS SARA SAMPSON und die Millwood im KAUFMANN VON LONDON.¹⁶⁷ Wie diese Beispiele zeigen, wurde aber dieser Frauentyp gerade durch das bürgerliche Trauerspiel verbreitet. !!!] heroischen Trauerspiel - !!lan_d nk n die ägyptische Kleopatra, an die syrische Kloptra der ROOGUNE, an Phädra - bringen sich Jful Frauen meistens selbst um, auch handeln sie aus Ruhmsucht oder Leidenschaft, während sowohl die Millwood als auch Adelheid aus rein pragmatischen Motiven handeln. Sie wollen zu Geld bzw. Gütern kommen durch den Liebhaber, dies m3cht ihre Handlungsweise umso verwerflicher. In allen Fällen korreliert mit dieser bösen Frau eine unschuldige gute (Sara, Maria im KAUFMANN VON LONDON, Amalie in LUCIE WOODVI) und ein schwacher Liebhaber, der sich von der bösen Frau verführen lässt. Zur Edelmütigkeit der guten Frau gehört auch, dass sie dem geliebten Mann am Ende vergibt wie Marie. Bezeichnend für die Verlagerung in der Hierarchie der Elemente ist, dass die Figur der Adelheid eine untergeordnete Rolle spielt. Sie hat keinen entscheidenden Einfluss auf die Hauptperson wie die bösen Frauen des bürgerlichen Dramas. Die Kinderszene entstammt ebenfalls dem bürgerlichen Drama. Zwar kommt Racine das Verdienst zu, in seiner ATHALIE zum erstenmal ein Kind auf die Bühne gebracht zu haben, aber er hat nicht jene Wirkung damit erzeugt wie La Motte in seiner INES DE CASIRO und Lessing in Miss SARA SAMPSON, die den Bezugspunkt für die Kinderszenen im Drama des 18. Jahrhunderts bildeten.¹⁶⁸

Als weiteres Element des bürgerlichen Dramas sind die übrigen Familienszenen zu nennen. Zum ideologischen Umkreis des bürgerlichen Dramas gehört schliesslich auch die negative Darstellung des Hofes, der nur auf sein Vergnügen aus ist. Die Femgerichtszene mit ihrer schauerlichen Wirkung entstammt auch dem Normenkomplex des bürgerlichen Dramas, nämlich erst dieses ersetzte die Wirkung des Erhabenen durch das Schauerliche.¹⁶⁹ Die von Schmid aufgezählten Parallelfälle machen den Bezug zum bürgerlichen Trauerspiel deutlich: "Zu geschweigen, daß es ganz in dem Geiste der damaligen Zeiten ist, so hat es eben so viel Feierliches, als die Geisterszenen des Shakspear (...) Das Wehe, Wehe, das Klage, Klage, das Endurtheil selbst hat alles das Schauerhafte, das mit dem Erhabenen verbunden ist. Die nächtliche Verschwörung in

Otway,¹⁷⁰ der Gottesacker im Romeo, die Exekution im Kaufmann von London kommen dagegen in keine Vergleichung" (1774, S.29). Dass die Beispiele alle aus englischen Stücken stammen, zeigt einmal mehr den Zusammenhang von historischem und bürgerlichem Schauspiel mit der Shakespeare-Rezeption (vgl. S.150 f.).

Wenn man sieht, dass fast alle Rezensenten den Zug des Schauerhaften hervorheben,¹⁷¹ versteht man, dass in der Folge das heimliche Gericht zum festen Bestandteil des Ritterdramas (s. O. Brahm, 1880, S.145 ff.), aber auch der Tragödie wird: Man denke an die Turmszene in den RÄUBERN, an die Szene III,1 im FIESKO, welche in "Furchtbarer Wildniß" spielt, an die Eidszene und die Hexenszene in FAMILIE SCHROFFENSTEIN, alles auch Belege dafür, wie das Atmosphärische des Raums eine Rolle zu spielen beginnt. Als Bestandteil des heroischen Dramas wurden ganz allgemein die Figur des Götz und seine Taten interpretiert: "In Götzen den Verfechter der Freiheit und Unabhängigkeit der freien Reichsritterschaft aufzustellen, gegen die Fürsten, welche sie theils mit Gewalt, theils durch Anlockung in ihre Dienste unter das Joch bringen wolten: das ist ein Ministerkunstgrif (sic!), wodurch Götz und das ganze Schauspiel sich zu einem solchen Interesse und einer solchen Würde erhebt, deren beide sonst gar nicht fähig wären. Nicht der Rang der spielenden Personen erhebt das Trauerspiel zu seiner Würde, macht die Angelegenheiten und die Empfindungen derselben gros und wichtig, sondern der große Einfluss der Begebenheiten, und die auf eine große Wirkung abzielende Zwecke, die sich die Personen vorsetzen. Wo dergleichen nicht ist, bleibt das Trauerspiel ein bürgerliches, und wenn die Personen schon von königlichem Rang sind" (Braun/G, Bd.1, S.138).¹⁷² Wie sehr GÖTZ auf dem Hintergrund des heroischen Dramas rezipiert wurde und wie sehr er davon abwich, zeigt die folgende Kritik des Dramenschlusses. Der Rezensent spricht zunächst von der "wirksamen unbezwinglichen Standhaftigkeit" des Helden, ein Attribut des heroischen Helden, welche aber am Ende in "leidende Gedult" übergehe. Statt dass Götz "den alle Helden-Seelen selbst in ihrer tiefsten Erniedrigung noch belebenden Muth" verliere, sollte er sich "an den Urhebern (...) <seines> Verderbens rächen" (Braun/G, Bd.1, S.19), was dem Verhalten eines heroischen Helden entspräche (s. oben S.76 ff.).

Schon Wieland hat erkannt, dass der Erfolg des GÖTZ und auch der ihn nachahmenden Ritterschauspiele auf diese Kombination von Wirkungen zurückzuführen sei, welche im Zuschauer die verschiedensten Affekte und nicht nur wie im klassischen Drama Furcht und Mitleid erzeugen. Die Verlagerung von der Sprache auf die Aktion und die Abwechslung von fröhlichen und traurigen, rührenden und heroischen Szenen erhalten die Aufmerksamkeit. Den Stücken gelingt es nach Wieland, "die Zuschauer auf den Schauplatz zu heften und immer in Erwartung, Unruhe und abwechselnde Erschütterungen von Liebe und Haß, Bewunderung und Mitleiden, Furcht und Hoffnung, Schrecken und Entsetzen, Freude und Traurigkeit, kurz in alle die Affecten zu setzen, worein alle oder doch die meisten Menschen, wenn die Sache sie nur nicht unmittelbar angeht, sich so gerne setzen lassen" (Bd.3, S.478).

IV. ÜBERBLICK UND AUSBLICK

1. Hierarchischer vs nicht-hierarchischer Bedeutungsaufbau

Am Ende einer solchen Untersuchung mag man eine Typologie erwarten, mit deren Hilfe man jedes Drama klassifizieren könnte. Nun haben aber Typologien wegen des labilen Charakters der Normen ihre Tücken. Wir besitzen insbesondere überhaupt keine theoretischen Untersuchungen darüber, unter welchen Bedingungen ein Normverstoss nur als Abweichung wahrgenommen wird und unter welchen Bedingungen er zur Etablierung neuer Normen und damit eines neuen Typus führt. Es ist zum andern auch nicht geklärt, welche Normen notwendig zu einem Typus gehören und welche sozusagen freie Varianten sind. Die Problematik lässt sich sehr gut illustrieren am Merkmal 'hoher Stand der Person', das V. Klotz (1970) für die geschlossene Form des Dramas anführt. Unzweifelhaft sind eine Reihe bürgerlicher Dramen dem Typus der geschlossenen Form zuzuordnen, wie etwa Lillos KAUFMANN VON LONDON und Lessings MISS SARA SAMPSON und EMILIA GALOTTI. Ähnliches könnte man von den von Klotz (1970) angeführten stilistischen Merkmalen sagen.

Man scheint die Vielfalt der literarhistorischen Realität besser erfassen zu können, wenn man verschiedene Kombinationen von Normen mit je verschiedenen Dominanten annimmt. Der von den Russischen Formalisten eingeführte Begriff der Dominante (Jakobson, 1973) dient dazu, die Hierarchisierung der Normen zu beschreiben. So ist z.B. für den Typ, den ich das klassisch-aristotelische Drama genannt habe, die kausal-logische Handlungskonstruktion dominant, so sehr, dass man Drama und Handlung oft gleichsetzte. Bei allen andern Typen ist die Konstruktion mittels Ähnlichkeits- und Kontrastrelationen dominant, d.h. es gibt offenbar eine dominant metonymische und eine dominant metaphorische Konstruktion.

Während in dem auf die kausal-logische Struktur ausgerichteten Drama jede Szene zur Motivation und zum Fortschreiten der Handlung beitragen muss, können die Szenen im nicht dominant kausal-logischen Drama ganz verschiedenen Zwecken dienen. Das bedeutet, dass das kausal-logische Drama eine hierarchische Bedeutungsstruktur hat, indem alle Elemente einer übergeordneten Bedeutung untergeordnet werden. Im nicht kausal-logisch konstruierten Drama stehen dagegen gleichberechtigte Bedeutungskomplexe nebeneinander. Besonders deutlich zeigt sich dies im Gebrauch der Personen. Zunächst neigt das dominant kausal-logische Drama dazu, wenig Personen zu verwenden, die alle ihre Funktion im Handlungsaufbau haben, selbst wenn es mehr Personen nötig hat, wie Schiller im WALLENSTEIN oder im WILHELM TELL, sind diese streng funktionalisiert in bezug auf den hierarchischen Bedeutungsaufbau des Stücks. Wenn den Zeitgenossen die Parricida-Szene überflüssig vorkam, so haben sie übersehen, dass sie eine genaue Funktion hat in jenem ideologisch höchsten Bedeutungskomplex, der die Rechtmässigkeit dieses Aufstands betrifft und dem sich alle andern Bedeutungskomplexe unterordnen. Ganz anders im GÖTZ VON BERLICHINGEN, wo z.B. die Zigeunerszene sich nicht in einen höheren Zusammenhang einordnet, sondern als Element der Realität

gleichberechtigt neben anderen Szenen steht. Noch auffälliger ist das Verfahren in Kleists *KÄTHCHEN VON HEILBRONN*, wo ein ganzes Potpourri von Szenen nebeneinandergestellt wird: rührende Szenen zwischen Käthchen und dem Grafen bzw. dem Vater, Liebesergüsse des Grafen, komische Szenen, in welchen Kunigunde eine Rolle spielt, Wunderbares, Prachtszenen (Turnier, Heirat), ohne dass sich die Szenen einander unterordnen würden. Auch das bürgerliche Familiengemälde neigt, wie schon sein Name sagt, zu einer gleichwertigen Abfolge von Szenen. Die verschiedene Komposition erzeugt eine verschiedene Wirkung. Der kausal-logische Kompositionstyp erzeugt jenes ständig wachsende Interesse, das in modernen Theorien vereinfacht als Spannung erscheint. Der Zuschauer, der immer gut informiert ist, wird instand gesetzt, den weiteren Verlauf voraus zu entwerfen bzw. sicher vorauszusehen. Im Fall einer nicht-hierarchischen Struktur des Dramas können die einzelnen Szenen ganz verschiedene Wirkungen entfalten. Auf eine rührende Szene kann eine komische folgen. Auch die satirisch-entlarvende Funktion von Szenen, wie etwa der Hofszenen des *GÖTZ*, scheint nur in diesem Bedeutungsaufbau möglich zu sein, denn sie setzt voraus, dass der Zuschauer eine einzelne Szene direkt auf die Realität bezieht, statt sie wie im hierarchischen Typ zunächst einer höheren Bedeutung unterzuordnen.

2. Kombination von Normen in den einzelnen Untergattungen

Ein Werk kann nie alle Normen angreifen, weil es sonst nicht verstanden würde, es muss noch einen mehr oder weniger grossen Satz von Normen mit dem Rezipienten gemeinsam haben. Die Untergattung, auf die sich zunächst alle andern Untergattungen beziehen, ist das heroische Drama. Man kann das heroische Drama in bezug auf die fünf wichtigsten Elemente: Komposition, Held, Stoff, Metrum, Stil auf folgende Weise charakterisieren:

Komposition: Befolgung der drei Einheiten, kausal-logische Abfolge, was eine genaue Motivation aller Vorkommnisse bedingt, die Katastrophe wird durch einen Konflikt zwischen hohen ethischen Normen oder durch einen Verstoss gegen hohe ethische Normen (Inzest) herbeigeführt, d.h. der Held handelt entweder ethisch positiv, oder er handelt negativ aus Exzess der Leidenschaft. Da es um wichtige und folgenreiche Dinge gehen muss, muss der Stoff wichtige Personen des Staates betreffen. Die Norm, welche die Wichtigkeit des Konflikts bestimmt, beschränkt folglich auch die Stoffwahl. Die Stoffwahl wirkt ihrerseits auf Metrum und Stil. Hohe Personen sprechen in einem hohen Stil.

Das bürgerliche Drama greift zunächst die Stoffwahl an, indem es tragische Ereignisse im bürgerlichen Milieu ansiedelt. Dies führt aber sogleich zu einer Veränderung der Norm, welche die Herbeiführung des Unglücks regelt: Verführung, Stehlen von Geld, Mord aus egoistischen Motiven, d.h. es handelt sich um Vergehen, welche im Strafgesetzbuch geregelt sind. Typisch sind in diesem Zusammenhang auch die sogenannten 'militärischen Trauerspiele' wie der *FREYHERR VON BARDENFELS VON TRAUTZSCHEN*, wo der einzige Gegenstand des Stücks ein Verstoss gegen militärische

Gesetze ist. Die Wahl der bürgerlichen Personen führt auf der stilistisch-metrischen Ebene zur 'natürlichen' Sprache in Prosa, zu einer wichtigen Rolle von Gestik und Mimik. Das bürgerliche Drama zeigt zunächst noch eine dominant kausal-logische Struktur, später lockert sich seine Form zu einer reihenden Struktur.

Das Ritterdrama und das sogenannte historische Drama greifen sowohl die stofflichen wie die kompositorischen Normen des heroischen Dramas an. Zwar verwendet das historische Drama wie das heroische Drama die Geschichte als Stoff, jedoch im Unterschied zu diesem die Nationalgeschichte. Diesen Aspekt, dass der Stoff den Zuschauer direkt angehen soll, teilt das historische Drama mit dem bürgerlichen Drama. Mit diesem teilt es auch gewisse Figurentypen, so vor allem die Figur des guten Hausvaters, die als guter Herrscher realisiert wird. Die Darstellung häuslicher Szenen, das Auftreten von Kindern, ja überhaupt die Wichtigkeit der Familie sind gemeinsame Züge des bürgerlichen und des historischen Dramas. Mit dem heroischen Drama dagegen teilt das historische Drama die Tragweite des Dargestellten: mit Götz geht eine ganze Welt unter, Otto von Wittelsbach bringt den Kaiser um. Eine wichtige Eigenschaft dieser Dramen ist die Vermischung der Stilebenen: Prosa und Vers, Komisches und Tragisches kommen nebeneinander vor nach dem Vorbild von Shakespeares Drama.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch eine Bemerkung zum sogenannten Drama des Sturm und Drang gemacht. Während alle von mir behandelten Normenbündel auch als solche vom zeitgenössischen Publikum wahrgenommen wurden und daher auch eine folgenreiche Rezeption erlebten, scheint das Drama des Sturm und Drang eine Konstruktion der Literaturwissenschaftler zu sein. Was gewöhnlich unter Sturm-und-Drang-Drama zusammengefasst wird, aktualisiert verschiedene Normen, welche bald in bezug auf die Thematik dem bürgerlichen Drama (Lenz, Wagner), bald dem shakespearisierenden heroischen Drama (Klinger) zuzurechnen sind.

3. Historischer Aspekt

Die Entwicklung der dramatischen Gattung im 18. Jahrhundert zeigt vor allem eine Vervielfältigung der Untergattungen. Die beiden im 17. Jahrhundert allein bestehenden Untergattungen der Tragödie und Komödie spalten sich in weitere Untergattungen auf. Dies geschieht zunächst durch die Übernahme von Elementen aus anderen Gattungen, ein bisher noch wenig erforschter Aspekt der literarischen Evolution. So übernimmt die sogenannte 'Weinerliche Komödie' die Absicht einer ernsten Wirkung aus der Tragödie, behält aber die Konventionen der Personencharakterisierung und der Stoffwahl aus der Komödie bei. Umgekehrt übernimmt das bürgerliche Drama, welches primär eine Untergattung der Tragödie ist, Normen und Konventionen in bezug auf Personencharakterisierung und Stoffwahl aus der Komödie, zum Teil werden auch Elemente aus dem Roman übernommen: stofflich z.B. die Figur des Verführers, stilistisch die Tendenz zum Natürlichen, eine Eigenschaft, die der Komödie fehlt, denn diese neigt zum Übertreiben.

Das historische Drama vereinigt in bezug auf die Stoffwahl Elemente des heroischen mit jenen des bürgerlichen Dramas: indem es historische Personen auch als private

darstellt. Von erzählenden Gattungen übernimmt es das Konstruktionsprinzip, die Handlung in Raum und Zeit auszudehnen und der kausal-logischen Abfolge nicht die Dominanz zuzugestehen.

Zu den Neuerungen in bezug auf die Normen gehört das Zurücktreten der Rede vor der einzelnen Aktion, d.h. ein Vordringen der dargestellten auf Kosten der verdeckten Handlung. Es ist wohl kein Zufall, dass Götz oder Wilhelm Tell körperlich tüchtig sind, dass sie tapfere Kämpfer sind. Wenn Schiller in *MARIA STUART* und auch in der *JUNGFRAU VON ORLEANS* z.T. zu langen Reden greift, so ist dies für die Kritiker auffällig; manchmal auch Gegenstand der Kritik, was den Normenverstoss anzeigt. Die Norm besteht in kurzen Repliken, welche aber von weiteren Zeichensystemen unterstützt werden: Mimik und Gestik werden nun auch für den Bedeutungsaufbau verwendet, wenig später werden auch die Kleider Elemente des Bedeutungsaufbaus. Sowohl in bezug auf die Kleider wie in bezug auf die Funktionalisierung des Raums zeigt sich eine grundlegende Eigenschaft semiotischer Systeme: Erst wenn eine Auswahl möglich ist, entsteht Bedeutung. Das klassische französische Drama kannte einen Einheitsraum und ein Einheitskostüm, welches allenfalls die allgemeine Bedeutung 'Theaterkostüm' hatte. Mit der Einführung anderer Schichten von Personen und anderer Epochen brauchte man auch andere Kostüme. So wurde die Wahl des Kostüms bedeutungstragend und konnte z.B. in den Prachtszenen für ganz bestimmte Wirkungen eingesetzt werden. Ähnlich steht es mit der Funktion des Raums, der dann Bedeutung bekam, als man verschiedene Räume darzustellen begann, als der Raum nicht mehr nur ein Hinweis auf die Person bedeutete, sondern in Opposition zu andern Räumen seine Bedeutung zu entfalten begann. Das deutlichste Beispiel für die Funktionalisierung des Raums ist Schillers *WILHELM TELL*, wo das Geschehen immer dann im Raum der Natur spielt, wenn die Eidgenossen sich auf das Naturrecht berufen: Rütli-Szene, Szene zwischen Berta und Rudenz, Szene in der Hohlen Gasse, Schlusszene.

Die Möglichkeit, vermehrt Handlung darzustellen statt zu erzählen, ist wohl primär unter dem Einfluss Shakespeares entstanden; das bedeutet, dass die Nachahmung von Werken, die nicht in der Tradition der Aristoteles-Rezeption stehen, eine weitere Quelle der Veränderung von Normen bildet. Zur Shakespeare-Rezeption kam aber auch eine Erweiterung der bühnentechnischen Möglichkeiten und eine Veränderung des Geschmacks, indem der gute Geschmack bzw. die Dezenz nicht mehr als Kriterium gelten gelassen wurde, eine Handlung nur zu erzählen. Diese verschiedenen Einflüsse sind nicht gleich zu bewerten, an hierarchisch oberster Stelle steht zweifellos die Shakespeare-Rezeption, welche ja zunächst zu einem unaufführbaren Drama führte, ein weiterer Fall, welcher die These von Jakobson und Tynjanov und ihrer Nachfolger belegt, dass der literarische Normenwandel primär durch innerliterarische Gründe zustande kommt.

Der Shakespeare-Rezeption ist auch zuzuschreiben, dass die dominant kausal-logische Konstruktion des Dramas zugunsten einer auf Kontrast und Äquivalenz beruhenden Konstruktion aufgegeben wurde. Während im *GÖTZ VON BERLICHINGEN* diese Form dazu dient, die Realität adäquater darzustellen, wird sie von Büchner in *DANTONS TOD* und von Grabbe in *NAPOLEON* ideologisiert, sie bildet die Ohnmacht des Individuums

gegenüber der Geschichte ab. Dieselben Konstruktionsnormen können also verschieden funktionalisiert werden.

Eine wichtige Funktion bei der Gattungsbildung kommt den Prototypen zu. Schon Tomasevskij hat darauf hingewiesen, dass der Erfolg eines Werkes genügt, um nachgeahmt zu werden. In meinem Zeitraum bilden Lillos KAUFMANN VON LONDON und Diderots PÈRE DE FAMILLE solche Prototypen für das bürgerliche Drama, GÖTZ VON BERLICHINGEN für das Ritterdrama. Schiller war sehr einflussreich für einzelne Konstruktionsnormen: so wurde der Prolog, wie er ihn in der JUNGFRAU VON ORLEANS verwendete, oft nachgeahmt. Die Einführung des Wunderbaren und des Schicksals wird ebenfalls Schiller zugeschrieben.¹

Eine weitere Eigenheit des Funktionierens literarischer Normen ist deren verschiedene lange Dauer. Normenbündel wie jene des klassisch-aristotelischen Dramas scheinen länger zu dauern als einzelne thematische Normen, wie sie das Ritterdrama und das bürgerliche Drama kennzeichnen. Je resistenter die Normen gegen die Wirklichkeit sind, umso länger scheinen sie zu dauern, darum die Vorliebe aller Epochen für die griechische Mythologie.

In bezug auf die Funktion des Dramas in literarischen Systemen der Gattungen lässt sich ebenfalls ein Wandel feststellen. Seit das Drama in der Aufklärung in den Dienst der moralischen Belehrung gestellt worden ist, schwankt es immer zwischen ästhetischer Funktion und praktischer Funktion. Die Zunahme des Trivialdramas, dessen belehrende Absicht deutlich ist, lässt quantitativ gesehen die praktische Funktion immer mehr hervortreten, auch das historische Drama wird häufig in den Dienst direkter Belehrung gestellt. Wahrscheinlich ist es Schiller, der der Gattung des Dramas ihre Poetizität zurückeroberte. Er tat dies mit verschiedenen Mitteln, unter anderem auch mit der Einführung des Wunderbaren in der JUNGFRAU VON ORLEANS und im WILHELM TELL. So konnte das Drama im Gattungssystem des 19. Jahrhunderts die höchste Stelle einnehmen.

4. Konsequenzen für die Interpretation

Normen und Konventionen dienen, wie ich in der Einleitung dargelegt habe, dazu, den Kontakt zum Publikum herzustellen, sie sind die Basis der Verständigung zwischen Autor und Publikum. Wenn man sich als Literaturwissenschaftler um eine historische Interpretation des Textes bemühen will, bildet die Rekonstruktion der Normen die notwendige Grundlage der Interpretation. Allein die Kenntnis der Normen kann die Bedeutungsvielfalt beschränken (Cervenka, 1978, S.17 f.), indem sie es erlaubt, den Text auf den Hintergrund zu projizieren, von dem sich die Bedeutung erst abhebt (s. Lotman, 1972, S.41). EMILIA GALOTTI muss auf dem Hintergrund der heroischen Tragödie und nicht auf jenem der weinerlichen Komödie gesehen werden. GÖTZ VON BERLICHINGEN ist auf dem Hintergrund des bürgerlichen Dramas zu sehen. Schon Tynjanov hat die Wichtigkeit solcher Korrelationen für die adäquate Beurteilung von Werken betont (1969, S.447).

Kennt man die Normen und Konventionen einer Gattung, so lassen sich isolierte Autoren wie etwa Kleist ebenfalls historisch einordnen. Auch Kleist bedient sich der Normen und Konventionen seiner Zeit, wenn auch manchmal in ungewöhnlicher Kombination. Die Literaturgeschichte der Originalität hat lange Zeit die der Kontinuität literarischer Normen und Konventionen verdeckt. Hier einmal die umgekehrte Perspektive einzubringen, war die Absicht dieser Arbeit.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL I

- 1 Als Beispiel wäre etwa der Kommentar von D. Grathoff zu Kleists KÄTHCHEN VON HEILBRONN (1977) zu nennen, wo Grathoff mühevoll die Abweichungen Kleists vom Ritterdrama aufzählt und dabei den stark parodistischen Aspekt des KÄTHCHENS übersieht, der eine dominante Struktur des Werks ausmacht.
- 2 Zur grundsätzlichen Problematik von Typologien und ihren Anforderungen s. meine Aufsätze (1978, S.293 f.; 1984, S.176, S.181). Vgl. unten S.240 ff..
- 3 Eigenartigerweise machen häufig jene Forscher, welche sich unreflektiert Kausal-erklärungen bedienen, den auf Strukturalismus und Semiotik beruhenden Arbeiten den Vorwurf, sie gingen mit naturwissenschaftlichen Methoden vor. Die Kausal-erklärungen haben neuen Auftrieb erhalten in den florierenden Sozialgeschichten der Literatur, welche im Grunde, von jeweils einzelnen Kapiteln abgesehen, nur die positivistische Konzeption der Literaturgeschichte wieder aufwärmen. Ohne genaue Untersuchungen poetologischer Art, welche zur Zeit noch fehlen, kann man allerdings kaum eine neue Konzeption der Literaturgeschichte realisieren. Vgl. auch Titzmann (1983).
- 4 H. Fricke (1982) definiert die sprachliche Norm als "eine nachweisbar wiederkehrend befolgte Richtlinie verständigungsrelevanten sprachlichen Verhaltens, deren Nichterfüllung in wiederkehrender Weise von der Sprachgemeinschaft so geahndet wird, dass die Sanktionen von den Betroffenen selbst überwiegend akzeptiert werden" (S.83). Im literarischen Bereich könnte man nach dieser Definition nicht von Normen sprechen, es fehlt die Sanktion, diese gibt es nur in Form von Reaktionen. Wenn ich hier den Normbegriff von Mukařovský brauche, so darum, weil er, wie sich im Laufe der Arbeit zeigen wird, einiges zur Beschreibung literarischer Phänomene leistet. Auch ist seine Brauchbarkeit durch die Arbeiten der Polnischen Strukturalisten nachgewiesen. Die normativen Poetiken des 17. und 18. Jahrhunderts brauchen den Ausdruck 'Regeln' für das, was ich Normen nenne. In Anlehnung an diese Terminologie werde ich auch manchmal in bezug auf die Regel der drei Einheiten von 'Regeln' sprechen. Dass auch in diesem Fall die Regeln in dem von Mukařovský definierten Sinn den Charakter von Normen haben, zeigt sich an der hier darzustellenden Diskussion um deren Gültigkeit und Anwendungsbereich.
- 5 Tynjanov schreibt: "Die Werttheorie in der Literaturwissenschaft rief die Gefahr hervor, daß die wichtigsten, aber auch die isolierten Erscheinungen untersucht wurden und führte dazu, daß die Literaturgeschichte das Aussehen einer 'Geschichte der Generale' erhielt" (1969, S.433). Leider sind auch die in der letzten Zeit in grosser Zahl auf den Markt geworfenen Literaturgeschichten, abgesehen von einigen Randkapiteln, von dieser Vorstellung einer Literaturgeschichte der Generale nicht losgekommen, was sich schon rein äusserlich an dem den einzelnen Autoren zugeteilten Raum zeigt. Die Literaturgeschichte der Generale geht auch häufig von der Idee aus, man könne Epochengrenzen an einzelnen Werken eben dieser Generale festmachen, wenn sie nicht überhaupt beliebige politische Daten zur Epocheneinteilung verwendet. Diese literaturgeschichtliche Konzeption beach-

- tet das Nebeneinander verschiedener Normen nicht, was meistens daher kommt, dass man ein zu kleines Korpus im synchronen Schnitt untersucht, wenn man dies überhaupt tut.
- 6 Diesem Irrtum verfällt auch Jauss mit seiner monolithischen Konzeption des Erwartungshorizonts und des literarischen Publikums. Zur Kritik an Jauss' Konzeption s. Jäger (1974) und E. Fischer-Lichte (1977).
 - 7 Schon Tomaševskij stellte fest, dass die Gattungen durch keine logische Klassifikation bestimmt werden können, sondern nur durch mehrere Gesichtspunkte: "Le caratteristiche del genere sono estremamente varie, si intrecciano e non consentono una classificazione logica dei generi sulla base di un principio unico, qualunque esso sia" (1978, S.208 f.).
 - 8 Das Verfahren wird besonders deutlich in der Tragödiendiskussion, die meist unhistorisch verläuft. Sławiński (1975) spricht von der geringen historischen Merkmalhaftigkeit der Schlüsseltradition (S.163 ff.).
 - 9 So signalisiert z.B. die Gattung Drama dem Rezipienten, dass Handlungsstrukturen von übergeordneter, Entsprechungen auf der phonologischen Ebene von untergeordneter Bedeutung sind.
 - 10 Diese Konzeption von Slawinski, die das literarische Publikum in bezug auf die Literatur und nicht in bezug auf die soziale Klasse definiert, scheint mir für den Literaturwissenschaftler von grosser methodischer Fruchtbarkeit zu sein (1975, S.190 ff.).
 - 11 Vgl. Schillers Äusserungen zur BRAUT VON MESSINA gegenüber Körner (Bd.32, S.25): "Ueber den Chor und das vorwaltend lyrische in dem Stücke sind die Stimmen natürlich sehr getheilt, da noch ein großer Theil des ganzen Deutschen Publicums seine prosaischen Begriffe von dem *Natürlichen* in einem Dichterwerk nicht ablegen kann. Es ist der alte und ewige Streit, den wir beizulegen nicht hoffen dürfen." Iffland gegenüber äusserte er sich über die Erziehbarkeit des Publikums optimistischer: er sei "innerlich überzeugt, daß bloß ein Dutzend lyrischer *Stücke* nöthig seyn würde, um auch diese Gattung, die uns jezt fremd ist, bei den Deutschen in Aufnahme zu bringen" (Bd.32, S.32).
 - 12 Eschenburgs ENTWURF EINER THEORIE UND LITERATUR DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN (1783) besteht fast ganz aus der Wiedergabe französischer Poetiken, auch Curtius (1753) vermittelt in seinem Aristoteles-Kommentar die Auffassung französischer Theoretiker wie Dacier, Voltaire und Corneille.
 - 13 Dies ist natürlich kein Freipass für ein unwissenschaftliches Vorgehen. Die Elemente und die Kombinationen können sehr wohl intersubjektiv beschrieben werden. Siehe auch den fruchtbaren Versuch von H. Fricke, für die Definition des Aphorismus Merkmalsbündel zu verwenden. (Harald Fricke: Der Aphorismus. Stuttgart 1984).
 - 14 Siehe unten S.308, Anm. 3. Ich habe nicht versucht, die einzelnen Kritiker zu identifizieren, weil diese Identifikation erstens schwierig (s. dazu Guthke, 1965, S.139 f.) und zweitens für meine Zwecke irrelevant ist.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II.1.

- 1 "Schon Lessings Zurückgehen auf Aristoteles ist ein Restaurationsversuch gegenüber einer wachsenden Gleichgültigkeit. Man griff Aristoteles nicht direkt an, aber man unterließ ihn und "die Regeln" - beide waren weitgehend identisch - durch die neue emotive Poetik" (Inbar, 1979, S.27). Es ist hier nicht der Ort, zu zeigen, wie man sich einerseits auf Aristoteles beruft und ihn andererseits angreift. Hingewiesen sei noch auf Schillers späte, aber positive Aristoteles-Rezeption (s. Goethe/Schiller, Bd.1, S.331). Vgl. auch H. Reinhardt (1976). Umgekehrt vertritt Koopmann (1979) die ebenso falsche Meinung, Aristoteles habe erst um die Jahrhundertmitte zu wirken begonnen. Die ganze Darstellung der Problematik resultiert aus einer zu einseitig germanistischen Sicht, wofür auch die Überbewertung von Boileau spricht, der in den Diskussionen kaum je zitiert wird. Im übrigen werde ich auf eine Auseinandersetzung mit den verzerrenden Darstellungen verzichten, der Leser wird selbst sehen, wo ich aufgrund meines historischen Materials Vorurteile angreife.
- 2 Auch Aristoteles-Spezialisten kennen offenbar nicht mehr als drei Darstellungen der Aristoteles-Rezeption: Spingarn (1899), Weinberg (1974) und Kommerell (1960), welche alle drei meine Fragen nicht beantworten können.
- 3 Spingarn hat den Wert von Castelvetros Kommentar schon gesehen: "In Castelvetro (1570) we find a far more complete theory of the drama than had been attempted by any of his predecessors" (1899, S.70). Weinberg streicht v.a. Castelvetros originelle Konzeption des Publikums und die Funktion, die er dem Wunderbaren zukommen lässt, heraus (1974, S.69).

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II.2.

- 1 "Das Trauerspiel ist nämlich die Nachahmung einer ernsthaften, vollständigen, und eine Größe habenden Handlung" (Aristoteles, 1753, S.11 f.). Vgl. etwa die Definition von J.J. Eschenburg: "Das erste und wesentlichste Erforderniß jedes Schauspiels ist also eine *Handlung*, von der es auch die Griechen *Drama* benannt haben" (1783, S.163).
- 2 Z.B. im SACHWÖRTERBUCH DER LITERATUR von Gero von Wilpert: "Drama (griech. = Handlung), eine der drei natürlichen Grundformen der Dichtung, die (...) eine knappe und in sich geschlossene organisch erwachsene Handlung unmittelbar gegenwärtig zur Anschauung bringt" (5. verb. und erw. Aufl. 1969, S.183). - M. Pagnini (1970) schreibt: "Siamo convinti che il libello più importante del teatro è costituito dall'*azione*, di cui già Aristotele riconosceva la priorità" (S.124).
- 3 Als Beleg diene etwa die folgende Stelle aus der Rezension von GÖTTE'S SCHRIFTEN in der NEUEN BIBLIOTHEK: "Diejenigen dramatischen Dichter also, die die Darstellung eines Charakters für den Zweck der dramatischen Dichtkunst ansah, und in dieser Ueberzeugung die Handlung vernachlässigten, scheinen das Wesen ihrer Kunst verkannt zu haben. Der Dichter, (...) der einen Charakter nur in einzelnen Lagen und Verhältnissen schildert, (...) dieser Dichter hat nur eine Reihe von Situationen, aufs höchste ein dramatisches Lehrgedicht, aber sicherlich kein Drama gedichtet" (1790, Bd.41, S.67). Die Darstellung von Charakteren sei Sache des Romans (s. oben zum Gemälde, S.221).
- 4 Batteux/Ramler (1770, S.225 ff.). Nicolai schreibt, "beim Plan eines Trauerspiels" müsse man auf die folgenden drei Teile achten: "1) Auf die Erklärung des Vorwurfs; 2) auf die Knüpfung des Knotens; 3) auf die Verwicklung und Auflösung desselben" (1757, S.21). - Dacier kommentiert die entsprechende Stelle bei Aristoteles: "les causes & les desseins qui font entreprendre une action, en sont le commencement; (...) les effets de ces causes, & les difficultez qui se rencontrent dans l'execution des desseins, en sont le milieu; (...) le dénouement & la résolution de ces difficultez en sont la fin" (1692, S.111). So auch Eberhard (1820, Bd.4, S.108 f.). Curtius übersetzt diese Stelle fast wörtlich in seinem Kommentar (1753, S.132).
- 5 Siehe z.B. die in Anm. 4 zitierte Formulierung von Dacier. Hebenstreit schreibt: "Denn die Handlung ist eine Folge des Entschlusses, und der Entschluß geht vom Charakter aus. (...) die Darstellung der Handlung <kann> nur durch Entwicklung der Gründe und Veränderungen geschehen, welche zwischen dem Entschluß und der Ausführung liegen" (1843, S.201).
- 6 Z.B. bei Chr.Hch. Schmid (1772): "Handlung <ist> ein Unternehmen mit Wahl und Absicht" (S.396, ebenso S.448). - Eschenburg (1783): "Ueberhaupt besteht die Handlung eines Gedichts in einer zusammenhängenden Reihe von Veränderungen, die durch die Thätigkeit mit Absicht wirkender Wesen nach und nach aus einander entstehen" (S.164 f.).
- 7 Ich habe in meinem Aufsatz von 1978 den Zusammenhang dieser historischen Auffassung mit heute geltenden Auffassungen gezeigt.
- 8 Vgl. Schreiber (1809): "Die dramatische Handlung entspringt entweder aus den Neigungen und Leidenschaften (...) oder sie ist die Folge eines äußeren Er-

- eigniſes, gegen welches der Held des Drama's ankämpft. Immer aber ist es die Kraft seines Willens, wodurch die Situation dramatisiert wird" (Paragraph 287).
- 9 Vgl. oben zum Geschichtsdrama S.229.
- 10 "Unter allen Merkmalen des Genies, woran dies Stück so ungemein reich ist, sticht keins durchgehends mehr hervor, als eben diese weise, unnachahmliche Oekonomie, mit welcher der Dichter das simpelste Subjekt in einen Plan zu verweben gewußt hat, (...) der keiner einzigen müßigen und ermüdenden Scene (...) bedurfte" (Braun/L, Bd.1, S.354). "Die geringsten Umstände, die bloß ein Theaterspiel zu seyn scheinen, haben einen Einfluß in die Folge des Stücks" (ebenda, S.367).
- 11 Da es mir nicht darum geht, die verschiedenen Benennungen der Teile der Handlung zu untersuchen, gehe ich nicht darauf ein. 'Knoten' wird manchmal als Unterbegriff zu 'Verwicklung' gebraucht, manchmal gleich wie dieser Begriff.
- 12 Schon Marmontel (1787) stellte fest, Aristoteles "parle du noeud et du dénouement; mais le noeud ne l'occupe guère" (Bd.8, S.230).
- 13 Nebenbei sei darauf aufmerksam gemacht, dass Steen Jansen die Intrige definiert als Entwicklung eines Oppositionsverhältnisses, was darum kein Zufall ist, weil er seinen Begriff am klassischen Drama gewonnen hat (St. Jansen, 1972a und b). Vgl. die Definition von Dacier: "Le noeud comprend tous les obstacles qui traversent les desseins du principal; ou des principaux personnages, s'il y en a plusieurs" (1692, S.311).
- 14 Vgl. J.J. Eschenburg: "<Die Verwicklung> entspringt durch die Hindernisse, die sich der Haupthandlung in den Weg legen" (1783, S.167).
- 15 A. Gasté: La querelle du Cid (1898, S.362).
- 16 Der CID zeigt auch in anderer Hinsicht Konstruktionsmerkmale einer älteren Tragödienform, andererseits enthält er jenen Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, der ihn für Schiller zu einem Prototyp der Tragödie macht (s. oben S.80).
- 17 "Den Knoten machen die fremden Zufälle, (welche sich nicht in der Handlung zutragen), oft aber auch einige der innern Begebenheiten der Fabel" (Aristoteles, 1753, S.38). Eine Übergangsstellung nimmt der Abbé de Bellegarde ein, welcher zwar die Formulierung des Aristoteles übernimmt, die Reihenfolge von äusseren und inneren Begebenheiten aber umkehrt: "Le noeud d'une tragédie comprend les desseins des principaux personnages et tous les obstacles propre ou étrangers qui les traversent" (zit. nach Schérer, 1959, S.63).
- 18 Lessings Brief an Mendelssohn (Bd.17, S.87).
- 19 Siehe dazu oben S.183.
- 20 Eberhard: "Es giebt also zwey tragische Systeme, ein altes und ein neueres. In jenem ist das *Schicksal*, in diesem sind die *Leidenschaften* die Triebfedern der poetischen Handlung" (1820, Bd.4, S.163).

- 21 Vgl. oben S.73 ff..
- 22 "Et le moins clairvoyant des Spectateurs, devine, ou plustost voit, la fin de cette aventure aussi-tost qu'elle est commencée" (Gasté, 1898, S.74). Mir kommt es hier nur auf die Argumentation und nicht auf die Richtigkeit dieser Aussage an. Ich kann mir allerdings nicht vorstellen, dass Scudéry schon am Anfang den Schluss gesehen hat, es sei denn aufgrund von literarischen Schemata, die er aus dem heroischen Roman bezogen hat, wo alle Irrwege am Schluss doch zur Vereinigung der Liebenden führen (Vgl. U. Eco, 1979, S.113 ff.).
- 23 Nicolai (1757): "folglichs so lange der Zuschauer über den Zweck des Dichters und den Ausgang der Handlung ungewiß bleibt, so dauert die Verwicklung. (...) Sobald sich hingegen die Handlung auf eine Seite neigt, die dem Zuschauer den wahren Ausgang der Handlung vermuthen läßt, so bald fängt die Auflösung an" (S.24). - Batteux/Ramler (1802): "Eine Handlung ohne Verwicklung hat wenig, was unsrer Theilnehmung würdig ist: weil nur allein die Schwierigkeit die Leidenschaften reizt und große Tugenden sichtbar und wirksam macht" (T.2, S.34). - Eberhard (1820): "Zwischen diesen Hindernissen und den Absichten der interessanten Personen muß eine zeitlang ein Gleichgewicht Statt finden, das den Zuschauer in dem Zustande einer ängstlichen Erwartung erhält. (...) und jemehr sich das Uebergewicht nach einer oder der andern Seite hin neigt, desto mehr wächst das Interesse" (Bd.4, S.109). - Engel (1783): "Ein Knoten also, aus was für einer Art von Schwierigkeiten er übrigens auch geschürzt (...) seyn mag, ist zu jeder Handlung, die interessiren soll, unentbehrlich" (S.229). - Gottsched (1751) hatte sich schon fast gleich ausgedrückt: "Dieser Knoten ist in der Fabel nöthig, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu erwecken, und sie auf den Ausgang solcher verwirrter Händel begierig zu machen" (S.617).
- 24 Spannung definiere ich mit Pfister als partielle Informiertheit, sie kann nur aufkommen, wenn es zwei alternative Möglichkeiten des Handlungsverlaufs gibt.- Zur Wirkung allgemein siehe oben S.118 ff..
- 25 "Der Zufall, der in wirklichen Begebenheiten oft das Schicksal der Helden schlichtet, hat hier <in der Dichtung> wenigen Antheil, und darf niemals, oder wenigstens nur mit großer Vorsicht, die Begebenheiten entwickeln" (Curtius, 1753, S.149). - Vgl. Profitlich (1976, S.158). Im übrigen verfolgt Profitlich mit seinem Aufsatz keine poetologische Absicht wie ich. Auch vermischt er den Zufallsbegriff mit dem Schicksalsbegriff, wenn er Zufall definiert als Sachverhalt, "den keine der an der Handlung beteiligten Personen kontrolliert" (S.160). Profitlich beachtet auch nicht den grundlegenden Unterschied im Gebrauch des Zufalls in Komödie und Tragödie.
- 26 In einem anonymen Artikel UEBER KOTZEBUE'S SCHAUPIELE, An Herrn M**. (NBW 44.Bd., 1791) heisst es: "So wie in der ganzen Verbindung der Dinge (...) Einheit, Nothwendigkeit und Zusammenhang ist, so muß auch in jedem Werk des Dichters, dieses Schöpfers im Kleinen, eine unzerstörbare Verbindung zwischen Ursache und Wirkung zwischen Absichten und Zwecken seyn. Dieses aber schließt in den Begebenheiten den Zufall, in den Handlungen das Plötzliche und Unvorbereitete, die Phantasien und Grillen aus" (S.254). - Vgl. J.J. Engel (1783): "Der unangenehmste, schülerhafteste Fehler in der Auflösung ist der: Wenn der Dichter

- das Schicksal der Personen durch einen blossen Zufall entscheidet" (S.271). Vgl. auch zu den Maschinen oben S.30.
- 27 Sulzer: "Man muß nicht große Kräfte aufbieten um kleine Wirkungen hervorzu- bringen, und eben so wenig aus geringen Kräften große Wirkungen entstehen lassen" (Bd.2, S.466). - Lessing tadelt an De Belloys ZELMIRE: "Welche geringfügige Ursachen giebt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen!" (Bd.9, S.262).
Der in Anm. 26 genannte anonyme Artikel wirft Kotzebue vor, die Hauptrolle in seinen Stücken spiele der Zufall. Vgl. auch Marmontel, der von der Gattung "Drame", welcher die meisten Trivialdramen entsprechen, sagt: "Le mauvais *Drame* est donc celui qui roule sur des accidens dont l'homme est la victime sans en être la cause. Une calamité, un malheur domestique, un accident funeste qui vient d'une cause étrangère, ne prouve rien, n'instruit & n'avertit de rien" (1787, Bd.7, S.33).
- 28 Engel: "je mehr zusammentreffende sonderbare Zufälle eine Begebenheit erfordert; desto mehr wird die Wahrscheinlichkeit, die Bedingung aller dichterischen Lebhaftigkeit geschwächt" (1783, S.253).
- 29 Curtius erwähnt in seinem Kommentar, dass Dacier den AIAS und PHILOKTET des Sophokles und MEDEA und HERKULES des Euripides als Beispiele für einfache Handlung nenne (1753, S.159). Vgl. Dacier (1692, S.154).
- 30 Sulzer gibt eine analoge Definition: "Eine Handlung ist plan und einfach, wenn ein einziges Mittel, oder gar wenig Veranstaltungen gerade zum Zweck führen" (Bd.4, S.676). - Vgl. Diderot, der die einfache Fabel definiert als "une catastrophe sans cesse imminente et toujours éloignée par une circonstance simple et vraie" (Bd.10, S.341).
- 31 "Adunque la favola uguale è quella, che seruando per tutta lei uno medesimo tenore di miseria, o di felicità non riceue alcuna mutatione di fortuna. L'esempio puo essere il Prometheo il legato d'Eschilo auogna che la miseria sua riceua tutta via alquanto d'accrescimento" (Castelvetro, 1570, Bl.133^r). Unter favola uguale versteht Castelvetro dasselbe wie Aristoteles unter einfacher Fabel: "Io chiamo fauole vguali quelle che Aristotele nomina simplici" (ebenda).
- 32 Vgl. Castelvetro: "Et chiamo favola semplice quella che non ha se non una mutatione di stato felice in misero, o perlo contrario di misero in felice (...) & voglio io che la simplicità (...) riguardi (...) la singularità della mutatione dello stato" (1570, Bl.133^r).
- 33 Vgl. die ähnliche Formulierung Nicolais in einem Brief an Lessing: "die Simplizität <der Handlung besteht> darin, daß sie nicht durch Incidenthandlungen so verwickelt werde, daß es Mühe kostet, ihre Anlage einzusehen" (Lessing, Bd.19, S.41).
- 34 Nicolai spricht von der "Simplizität der Griechen", "deren Handlungen wenige oder fast gar keine Episoden haben" (1757, S.14). - Voltaire, Vorrede zu ZAIRE: "Cette heureuse simplicité / Fut un des plus dignes partages / De la savante antiquité."

- 35 Perche la fauola doppia sara quella, la quale ha piu mutationi di stato felice in misero, o per lo contrario di misero in felice" (Castelvetro, 1570, Bl.133^r).
- 36 "On voit donc bien pourquoi sur le théâtre des Grecs, la fable n'ayant à produire qu'une catastrophe terrible & touchante, elle pouvoit être si simple; mais cette simplicité qu'on nous vante, n'étoit au fond que le vuide d'une action stérile de sa nature" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.157). "Si l'on a bien conçu quel étoit l'objet du théâtre Grec, & quel est l'objet du théâtre moderne, on doit prévoir que les ressorts de celui-ci ne sont ni aussi simples, ni aussi faciles à manier" (ebenda, S.155).
- 37 "Von nun an wird die Handlung unerträglich verwickelt. (...) Eine so verwickelte Intrigue, die, während dem alles geschieht, schlechterdings nicht zu fassen ist, (...) ist schon an sich höchst fehlerhaft im Trauerspiele, das in der Anlage nicht zu einfach seyn kann, wenn es vollkommene Wirkung thun soll" (Braun/Sch, Bd.1, S.199 f.). Vgl. auch Braun/Sch (Bd.2, S.388). - Dagegen: "Die Verwicklungen und Auflösungen sind vielfach und verschaffen der langen Dauer immer neues Interesse und Leben" (ebenda, Bd.1, S.192).
- 38 Unter 'Maschinen' verstehen Batteux/Ramler grosse Tugenden bzw. Laster oder andere Charaktereigenschaften, durch welche ein Drama einen unerwarteten Ausgang erhält. Zu Maschinen s. oben S.30.
- 39 "Pour moi, je fais plus cas d'une passion, d'un caractère qui se développe peu à peu et qui finit par se montrer dans toute son énergie, que de ces combinaisons d'incidents dont on forme le tissu d'une pièce où les personnages et les spectateurs sont également ballottés" (Diderot, Bd.10, S.341).
- 40 Aristoteles braucht den Ausdruck 'Episode' für verschiedene Erscheinungen, wie schon Curtius erkannte (1753, S.155). Einmal braucht er ihn für "das ganze Stück des Trauerspiels, das von den Gesängen des Chors eingeschlossen wird" (S.24) oder wie Curtius kommentiert, "das Stück der Tragödie nach dem ersten Gesange des Chors, bis auf die Auflösung, welche gemeinlich nach dem letzten Gesange erfolgte" (S.155). An einer andern Stelle sagt dagegen Aristoteles: "Ich nenne eine episodische Fabel, in welcher die Zwischenbegebenheiten weder nach der Wahrscheinlichkeit, noch nach der Nothwendigkeit, mit einander verknüpft sind" (S.21). Curtius unterstützt Hédelins Meinung, dass man "den neuesten Begriff der Episode im Aristoteles" vergeblich suche (S.155). Dieser neueste Begriff für Episode ist eben der der Nebenhandlung.
- 41 Z.B. Hédelin (1715): "une seconde histoire jettée comme à la traverse dans le principal sujet du Poëme Dramatique" (S.83). - Vgl. Curtius (1753): "Episoden heißen hier die Begebenheiten in einem Trauerspiele, die zwar nicht die Haupthandlung selbst ausmachen, aber doch so nothwendig mit derselben verbunden werden, daß sie zusammen nur ein Ganzes ausmachen" (S.270). - Batteux/Ramler (1802): "Wenn einige unter diesen Handlungen bloße Nebenlinien ausmachen, wenn sie an die Haupthandlung nur leicht angeheftet sind, so nennt man sie episodische Handlungen" (T.2, S.242).
- 42 "Il ne suffit pas qu'un épisode soit adhérent à l'action principale, il faut qu'il lui soit inhérent; & tout incident qui dans la fable, ne fait point partie ou de la cause, ou de l'effet, ou des moyens, ou des obstacles; (...) tout cela (...) doit être banni

- d'une fable bien constituée" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.142). - Hédelin gibt präzise Anweisungen für die Verknüpfung der Episoden mit der Haupthandlung: "Mais il y faut observer deux choses dans la Tragedie, l'une, que ces Episodes, ou secondes histoires, doivent être tellement incorporés au principal Sujet, qu'on ne les puisse séparer sans détruire tout l'Ouvrage; autrement l'Episode seroit considéré comme une Pièce inutile et importune (...). Or pour éviter cet inconvenient, il faut que la personne agissante dans l'Episode, non seulement soit intéressée au succès des affaires du Theatre, mais encore que les aventures du Heros (...) lui soient tellement attachées que l'on ait raison d'apprehender quelque mal, ou d'esperer quelque bien pour tout le Theatre" (1715, S.84). - Vgl. die Zusammenstellung von Schérer: "1° qu'on ne peut supprimer aucune des intrigues accessoires sans rendre partiellement inexplicable l'intrigue principale. 2° que toutes les intrigues accessoires prennent naissances dès le début de la pièce et se poursuivent jusqu'au dénouement; 3° que le développement de l'intrigue principale aussi bien que des intrigues accessoires dépend exclusivement des données de l'exposition, sans introduction tardive d'évènements dus au hasard pur; 4° que chaque intrigue accessoire exerce une influence sur le déroulement de l'intrigue principale" (1959, S.103).
- 43 "Sie [die Nebenhandlungen] sind mehr oder weniger episodisch, nach dem sie sich früher oder später mit der Haupthandlung vereinigen" (Batteux/Ramler, 1802, T.2, S.242).
- 44 "Wenn sie sich gar nicht (...) <mit der Haupthandlung> vereinigen, auch nicht im fünften Akt, so sind sie durchaus fehlerhaft" (Batteux/Ramler, 1802, T.2, S.242).
- 45 Z.B. Braun/L (Bd.1, S.362).
- 46 Hédelin schreibt: "Et tous ceux (...) qui ont voulu mêler plusieurs actions toutes fort illustres, en ont étouffé les beautez, en ne donnant pas assez de jour aux Passions" (1715, S.78). - Marmontel: "On a reconnu sur notre théâtre le défaut des intrigues épisodiques; & il est certain que si la chaîne est double, quoiqu'entrelacée, l'attention & l'intérêt s'affoibliront en se divisant: l'ame sera obligée de changer d'objet; & comme elle ne peut obéir à deux mouvemens à-la-fois, il est à craindre qu'en se succédant ils ne se détruisent l'un l'autre" (1763, Bd.2, S.141 f.). - Diese Auffassung wird noch 1838 im THEATER-LEXIKON vertreten: "Jedes Kunstwerk kann nur eine Haupthandlung, dagegen mehrere Neben- und Zwischenhandlungen (Episoden) haben, die aber weder so selbständig hervortreten dürfen, daß sie das Interesse an der Haupthandlung stören oder diese gar in den Hintergrund drängen, noch in so reicher, ungeordneter und unzweckmäßiger Anzahl vorhanden sein dürfen, daß sie die Einheit (...) aufheben, (...) Plan und Gedanken des Kunstwerks so verdecken, daß sie uns schwer zu erkennen und zu verfolgen sind" (Bd.4, S.185).
- 47 Siehe Schérer (1959, S.96 f.). Vgl. Lessing: Im Gegensatz zu den 'Alten' strengen die Neuern "das Gedächtniß unserer Zuhörer oft auf eine übermäßige Art an; wir häufen Verwirrung auf Verwirrung, Erzählung auf Erzählung und vergessen es, so zu reden mit Fleiß, daß man nicht viel denken muß, wenn man viel empfinden soll" (Bd.6, S.223).
- 48 "Denn die Episoden sind allezeit außer der Haupthandlung, weil sie auch weglassen werden können, und nur des Zierraths wegen da sind. Der Platz der Episode

- ist aber allezeit in der Verwicklung des Knotens, niemals in der Auflösung" (Curtius, 1753, S.243).
- 49 Siehe z.B. Batteux/Ramler: "Die Liebe der Infantinn im Cid wird nirgends <mit der Haupthandlung> vereinigt: folglich ist sie gänzlich wider die Regeln" (1802, T.2, S.242).
- 50 Siehe Aristoteles: "Alle Trauerspiele bestehen aus der Knüpfung des Knotens, und dessen Auflösung" (1753, S.38). - Die Ausdrücke 'Auflösung' und 'Katastrophe' werden meistens synonym gebraucht (s. z.B. Curtius, 1753, S.182: "Katastrophe oder Entwicklung"), manchmal werden sie auseinandergehalten, dann folgt die Katastrophe auf die Auflösung (s. Schérer, 1959, S.127).
- 51 Ich denke dabei besonders an Lotmans Untersuchungen zu den Grenzen des Textes. Ganz allgemein ist es von der strukturalistisch-semiotischen Literaturanalyse aus schwierig, einen fragmentarischen Text zu analysieren.
- 52 "Ohngeachtet aller Verehrung, welche ich für die Verdienste der Alten hege, muß ich doch gestehen, daß die Auflösung vieler neuern Trauerspiele ihre Auflösungen übertreffe. Man darf nur den *Hippolyt* des *Euripides* mit *Racine's Phädra* vergleichen. Hier entsteht die Auflösung aus dem Trauerspiele selbst. Die Ersäufung der strafbaren Vertrauten legt den Grund dazu: das, durch das böse Gewissen gewirkte, Geständniß der Phädra macht dieselbe vollständig. *Euripides* aber kann kein anderes Mittel der Auflösung finden, als das Zeugniß der Diana" (Curtius, 1753, S.160).
- 53 Hédelin (1715) bespricht dieses Bild des Samens ausführlich S.116. "Es ist aber nicht genug, daß er [der Dichter] selbst die Möglichkeit der Sache nach dem ordentlichen Lauf der physischen oder sittlichen Natur begreife; auch der Zuschauer muß ihn begreifen. Deßwegen muß der Dichter bisweilen schon von weitem gewisse Sachen einfließen lassen, die hernach bey der Auflösung alles begreiflicher machen. Dieses nennt man die Auflösung vorbereiten" (Sulzer, Bd.1, S.225 f.). - Vgl. Marmontel: "L'art du *Dénouement* consiste à le préparer sans l'annoncer. Le préparer, c'est disposer l'action de manière que ce qui le précède le produise" (1787, Bd.6, S.421).
- 54 Rotth schreibt: Man "muß sehen/ daß alles sich durch Verwicklung gantz anders anläßt/ als der Ausgang erfordert" (1688, 3.T., 256 f.). - Marmontel zitiert auch Tasso, der schreibt: "Da una artificiosa testura de nodi nasca una intrinseca e verisimile e inesperta solutione" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.139). - In seinem Artikel 'Dénouement' gibt Marmontel einige Beispiele für überraschende Auflösungen: "Cet événement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, & il en devient le comble: voyez *Inès* <de Castro de La Motte>. Quelquefois il semble en être le comble, & il en devient le terme: voyez *Iphigénie*" (1787, Bd.6, S.420). Dasselbe Problem der Überraschung stellt sich auch bei der Peripetie: Nach La Mesnardière ist die Peripetie: "un événement imprévu qui dément les apparences et par une révolution qui n'était point attendue, vient changer la face des choses" (zit. Bray, 1931, S.323). Nach Sarrasin ist sie "un changement inopiné de l'action et un événement tout contraire à celui que l'on attendait, et que l'on s'était proposé" (zit. Schérer, 1959, S.85). - Abbé de Bellegarde: "Peripetie est un changement de fortune, ou le passage d'un état à un autre, contre ce que l'on avait attendu" (zit.

- Schérer, 1959, S.85). - Hédelin definiert die Katastrophe als "un revers ou bouleversement de quelques grandes affaires", als "renversement des premières dispositions du Theatre, la dernière Peripetie, & un retour d'évenemens qui changent toutes les apparences des Intrigues au contraire de ce qu'on en devoit attendre" (1715, S.122 f.).
- 55 Vgl. Sulzer: "Es giebt bisweilen Auflösungen, die ans Unnatürliche gränzen, und eben deßwegen sehr schön werden; weil das, was unmöglich geschienen hat, desto lebhaftere Eindrücke macht, wenn man es würklich und aus begreiflichen Ursachen bewürkt findet" (Bd.1, S.226).
- 56 An Goethe: "Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlich tragischen Qualität meines Stoffes immer mehr zu überzeugen, und darunter gehört besonders, dass man die Catastrophe gleich in den ersten Scenen sieht" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.224 f.).
Ich spreche natürlich nicht von schlecht konstruierten Dramen, die nach einem Schema ablaufen und deren Ende deswegen voraussehbar ist.
- 57 Der Gebrauch der Orakel in den Schicksalsdramen ist ein anderer, er dient meistens dazu, Überraschung zu produzieren, indem der Zuschauer im Gegensatz zur BRAUT VON MESSINA schlecht informiert ist.
- 58 Vgl. Marmontel: "c'est l'artifice de la composition de montrer l'abîme & de cacher l'issue" (1763, Bd.2, S.132).
- 59 Er nennt das retardierende Element 'Aufhaltung'. Sie "besteht in einer geschickten Verzögerung der Auflösung einer Verwicklung, die man ganz nahe glaubt. (...) Dadurch wird unsre Erwartung aufgehalten, und die Begierde, die Entwicklung der Sache zu sehen, noch mehr gereizt" (Sulzer, Bd.1, S.223). Dass es dazu nicht viel Literatur gibt, zeigen die fehlenden Literaturangaben zu diesem Artikel. Vgl. auch die Überlegungen von Schiller und Goethe zum retardierenden Moment (Goethe/Schiller, Bd.1, S.320 ff.), welche aber das Epos betreffen. Später wird Schiller sagen, Wallenstein habe einen retardierenden Charakter (ebenda, S.410).
- 60 Curtius: "Die Auflösung muß vollständig seyn. Der Zuschauer oder Leser muß völlig von den Schicksalen der Hauptperson unterrichtet werden" (1753, S.275). - Corneille: "le spectateur doit être si bien instruit des sentiments de tout ceux qui y ont eu quelque part, qu'il sorte l'esprit en repos, et ne soit plus en doute de rien" (Bd.1, S.19).
- 61 U. Eco: LECTOR IN FABULA (1979, S.119 ff.)
- 62 Corneille hat diesen Punkt absichtlich im Dunkeln gelassen, damit das Stück nicht gegen die bienséance verstosse. (s. EXAMEN zum CID). - Sonnenfels tadelt, dass Sedaine in LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR das Schicksal des sympathischen Julchens unentschieden gelassen habe, was der Übersetzer korrigiert habe (1768, S.147).
- 63 Scaliger (1586, S.36). Nebenbei sei darauf aufmerksam gemacht, dass Scaliger auch einen überraschenden Schluss postuliert.
- 64 "Die Glücksänderung überhaupt geschieht, wenn entweder die glücklichen Umstände der Hauptpersonen in unglückliche verwandelt werden, oder das Unglück

- sich in Glück verkehret" (Curtius, 1753, S.161). - "Dans le Poème épique ou dramatique, lorsque la fable est implexe, il arrive, sur la fin de l'action, un événement qui change la face des choses, & qui fait passer le personnage intéressant du malheur à la prospérité, ou de la prospérité au malheur; c'est ce qu'on appelle *Révolution*" (Marmontel, 1787, Bd.10, S.39 f.). - Vgl. Anm. 54 zur Frage der Überraschung.
- 65 Curtius: "Ueberhaupt aber ist es (...) nicht unbedingt nothwendig, daß in jedem Trauerspiele eine Glücksänderung sey" (1753, S.161). - Lessing: "Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel (...) von der einfachen (...) unterscheidet; sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur mannichfaltiger, und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben" (Bd.9, S.343 f.).
- 66 "Nächst dem ist nichts zur Auflösung geschickter, und zugleich wunderbarer, als die Wiedererkenntniß" (Curtius, 1753, S.163).
- 67 Vgl. Corneille: "Il n'y a pas grand artifice à finir un poème, quand celui qui a fait obstacle aux desseins des premiers acteurs, durant quatre actes, en désiste au cinquième" (Bd.1, S.61).
- 68 Curtius unterscheidet, ob das Verbrechen durch Willensänderung, durch höhere Gewalt oder weil es gegen den Urheber selbst ausschlägt, verhindert wird (1753, S.210).
- 69 "Durch Maschinen versteht man die Erscheinungen der Götter, die vom Himmel herunterkommen" (Gottsched, 1751, S.624). So z.B. bei Sulzer: "Durch dieses Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung in epischen und dramatischen Gedichten aufzulösen; dergleichen Wunderwerke, Erscheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von dem Poeten erdichtete Vorfälle, und andere Dinge sind, wodurch der Knoten mehr zerschnitten, als aufgelöst wird" (Bd.3, S.365). - Vgl. Curtius (1753, S.241 ff.).
- 70 "Auch andere Begebenheiten oder Zufälle, die zur Verwirrung oder Auflösung des Knotens etwas beitragen, aber in den vorigen Begebenheiten des Trauerspiels keinen Grund haben, als Briefe, Merkmale etc. nehmen die Natur und Eigenschaften der Maschinen an, und haben gleichen Nutzen und gleichen Fehler mit ihnen" (Curtius, 1753, S.246).
- 71 Diderot schreibt in seinem PREMIER ENTRETEN SUR LE FILS NATUREL: "Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre" (Bd.10, S.92).
- 72 Dacier will allerdings die Maschinen noch zulassen, wenn sich der Autor nicht anders zu helfen weiss, was Curtius völlig ablehnt (Curtius, 1753, S.243). Dagegen übernimmt Gottsched diese Auffassung, welche einer älteren Poetik entspricht. Gottsched verweist nicht umsonst auf die Gespenstererscheinungen im Barockdrama. "Weil aber der Held zuweilen in solche Umstände gerathen kann; daß er eines sichtbaren göttlichen Beystandes benöthiget ist: so kann freylich wohl der Poet sich der Maschinen zuweilen bedienen, seiner Fabel dadurch auszuhelfen.

- Allein er muß auch wohl zusehen, daß dieses wahrscheinlich heraus komme." Göttererscheinungen in der neuen Zeit seien "sehr unglaublich". "Aber aus der alten fabelhaften Zeit, sind wir es längst gewohnt, von Erscheinungen zu hören: und also nimmt es uns nicht Wunder, wenn wir davon lesen" (Gottsched, 1751, S.624).
- 73 "man muß aber doch gestehen, daß sich *Crebillon, Racine* etc. aus manchen ungemein schweren und für einen Trauerspieldichter verdrießlichen Umständen sehr geschickt gewickelt, wo Euripides, und vielleicht auch Sophokles sich nicht würden ohne Maschinen zu retten gewußt haben. (...) Maschinen hatten zu des Sophokles Zeiten nichts unglaubliches, noch unwahrscheinliches: man konnte sie also eher aufführen, als zu unsern Zeiten, da sie vollkommen fehlerhaft seyn würden" (Curtius, 1753, S.242). - Vgl. das Préface zu *IPHIGENIE* von Racine, wo er sagt, er habe einen andern Schluss als die Alten gewählt: "Et il ne faut que l'avoir vu représenter pour comprendre quel plaisir j'ai fait au spectateur, (...) en sauvant <la princesse> par une autre voie que par un miracle, qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire" (Bd.1, S.670). Die Anmerkung des Herausgebers zu dieser Stelle, der nicht einsieht, warum das Publikum das Wunder nicht hätte glauben sollen, ist völlig unhistorisch.
- 74 Curtius: "Der Gebrauch der Maschinen ist ein Vorzug epischer Gedichte" (1753, S.241). Vgl. auch die ausführlichen Literaturangaben im Artikel "Maschine" bei Sulzer, welche sich alle auf die Maschine im epischen Gedicht beziehen. Vgl. noch Eischmid (1828), für die Auflösung solle man keinen "sogenannten Theatercoup" verwenden, "wenn auch im dramatischen Märchen und in der romantischen Oper die Freiheit des Dichters größer ist" (S.71).- Vgl. Exkurs zur Oper, oben S.185 f..
- 75 "Aux moyens naturels d'amener le *Dénouement*, se joint la *machine* ou le merveilleux: ressource dont il ne faut pas abuser, mais qu'on ne doit pas s'interdire. Le merveilleux peut avoir sa vraisemblance dans les moeurs de la pièce & dans la disposition des esprits. (...) Mais l'imagination exaltée ne raisonne point: seulement il faut prendre soin qu'elle soit vivement préoccupée du merveilleux employé dans la fable; & pour cela même, une action où doit entrer le merveilleux, demande plus d'élévation dans le style & dans les moeurs, qu'une action toute naturelle" (Marmontel, 1787, Bd.6, S.432 f.).
- 76 Lessing berichtet vom Erfolg von De Belloys *ZELMIRE*, in der "eine seltsam ausgesparte Situation über die andere! ein Theaterstreich über den andern!" vorkommt (Bd.9, S.262; vgl. S.259). In den Stücken von Iffland und Kotzebue gibt es häufig Theatercoups. Abbé Nadal (1723) bewertet den Theatercoup ganz positiv: "lorsqu'ils sont heureusement amenés, ils forment une surprise très intéressante, ils ont un éclat qui laisse encore quelque trace après lui" (zit. Schérer, 1959, S.85).
- 77 Dorval schreibt: "J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr, que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières, que, pour une de ces combinaisons d'événements qui soit heureuse et naturelle, il y en a mille qui doivent déplaire à un homme de goût" (Bd.10, S.91). Der Widerspruch wurde von Diderot selbst gesehen und diskutiert. Dorval verteidigt den coup de théâtre damit, dass alles so vorgefallen sei (Bd.10, S.94).
- 78 "Der Vorredner (Prologus) ist der ganze Theil des Trauerspiels vor dem ersten Gesange (Parodus) des Chors" (Aristoteles, 1753, S.24).

- 79 "In den Schauspielen neuerer Zeiten nimmt der wahre Prologus den ersten Aufzug ein, und muß der Schluß des Prologus auch billig den Aufzug schließen" (Curtius, 1753, S.181). - "Allein der Prologus ist nicht bloß durch den Ort, welchen er einnimmt, sondern auch durch sein Wesen selbst von dem übrigen Trauerspiele unterschieden. Er hält nicht die Handlung selbst, aber den ganzen Saamen der Handlung in sich, die andern Theile des Trauerspiels aber begreifen die Handlung selbst, so wie sich dieselbe mit ihren Begebenheiten aus dem Saamen des Prologus entwickelt" (Curtius, 1753, S.179 f.).
- 80 Batteux/Ramler: "Der erste <Akt> (...) muß deutlich erzählen, wovon die Rede ist. (...) Zweytens muß er uns mit allen Personen und zum Theil mit ihren Charakteren bekannt machen" (1802, T.2, S.243). - Die Exposition müsse "instruire le spectateur du sujet et de ses principales circonstances, du lieu de la scène et même de l'heure où commence l'action, du nom, de l'état, du caractère et des intérêts de tous les principaux personnages" (Ms 559 de la Bibliothèque Nationale, Paris, zit. Schérer, 1959, S.51). - Vgl. L. Racine: "Il doit d'abord instruire le spectateur de tout ce qui est nécessaire pour la connoissance de l'action qui va se passer, et des personnages qui paraîtront" (1808, S.256). - Siehe Nicolai (1753): "Von der Erklärung des Vorwurfs wird hauptsächlich gefodert, daß sie natürlich und deutlich sey; der Dichter muß 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. Es ist also nöthig, daß man ihm alles dieses gleich am Anfang zu wissen thue, aber dieß muß auf eine Art geschehen, daß es nicht scheine, als wolle der Dichter wovon Nachricht geben, sondern als wären die handelnden Personen im Begriff, eine gewisse Handlung vorzunehmen" (S.21).
- 81 Sulzer äussert sich an verschiedenen Stellen auf ähnliche Weise. Der Dichter müsse gleich am Anfang "die Neugierde der Zuschauer stark reizen" (Bd.1, S.708).- "Der Dichter (...) eröffnet die Handlung <der Tragödie> gleich damit, daß er uns Personen sehen läßt, die eine große Angelegenheit beschäftigt" (Bd.4, S.563).- "Im Trauerspiel sollte man aus den ersten Reden der Personen sogleich erkennen, daß man am Anfang einer wichtigen Handlung ist" (Bd.1, S.146). - Marmontel sagt: "Les fables dont le fond est un intérêt public, donnent communément lieu à de belles Expositions", weil das öffentliche Interesse der Handlung "importance" und "majesté" gebe (1787, Bd.7, S.348). - Eberhard schreibt: "man glaubt gewöhnlich, daß diese Exposition uns mit den Personen blos bekannt machen soll. Allein ich glaube, daß sie einen höhern Zweck haben, und eine wichtigere Wirkung hervorbringen muß. Sie soll uns nämlich für die auftretenden Personen interessiren. Indem wir uns aber für die Personen interessiren, so interessiren wir uns auch für ihre Absichten. Das können wir freylich nicht, wenn wir nicht mit ihnen selbst sowohl als mit ihren bisherigen Schicksalen bekannt sind" (1820, Bd.4, S.108).
- 82 Sulzer schreibt, es trage zur Wirkung bei, "wenn man gleich von Anfang einige Hauptbegriffe gefaßt hat, welche die Aufmerksamkeit durch das ganze Werk hindurch lenken und unterhalten" (Bd.1, S.145).
- 83 Marmontel schreibt: "une des premières règles du Théâtre, est que l'intérêt aille en croissant; & après une Exposition qui arracheroit des larmes ou qui saisiroit de terreur, il seroit difficile, durant cinq actes, de graduer les situations. Ainsi, nos poètes, au lieu de jeter l'intérêt dans l'Exposition, se contentent de l'y annoncer & de l'y faire pressentir" (1787, Bd.7, S.341).

- 84 Curtius schreibt: "Es ist wahr, der Prologus ist eigentlich zum Unterricht der Zuschauer bestimmt, und muß sie in den Stand setzen, das folgende zu verstehen, aber nicht durch eine magere Erzählung, sondern durch die Reden und Handlungen, der in die Handlung verwickelten Personen selbst. Und hierinn liegt der Hauptnutzen des Chores bey den Alten, und der Vertrauten bey den Neuern" (1753, S.177).
- 85 "Je ne parle que des purs confidants qui sont toujours des personnages froids, quoiqu'en bien des occasions il soit difficile au poëte de s'en passer. Quand, par exemple, il faut instruire le spectateur des divers mouvements et des desseins d'un personnage, et que, par la constitution de la pièce, ce personnage ne peut ouvrir son coeur, aux autres acteurs principaux, le confident alors remédie à l'inconvenient, et il sert de prétexte pour instruire le spectateur de ce qu'il faut qu'il sache. (...) <Les scènes de confidences> sont quelquefois nécessaires, et j'ajoute toujours préférables aux monologues, qui sont absolument contre nature" (La Motte, 1859, S.523).
- 86 "Pollux est de ces personnages protatiques qui ne sont introduits que pour écouter la narration du sujet. Je pense l'avoir déjà dit, et j'ajoute que ces personnages sont d'ordinaire assez difficiles à imaginer dans la tragédie, parce que les évènements publics et éclatants dont elle est composée sont connu de tout le monde, et que s'il est aisé de trouver des gens qui les sachent pour les raconter, il n'est pas aisé d'en trouver qui les ignorent pour les entendre; c'est ce qui m'a fait avoir recours à cette fiction, que Pollux, depuis son retour de Colchos avait toujours été en Asie, où il n'avait rien appris de ce qui s'était passé dans la Grèce, que la mer en sépare" (Corneille, Bd.1, S.565).
- 87 Sonnenfels, der in seinen BRIEFEN ÜBER DIE WIENERISCHE SCHAUBÜHNE diese Poetik vertritt, schreibt in bezug auf die Exposition in der Komödie: "Wir haben auch gegen die wechselweisen Verträulichkeiten der Bedienten und Zofen keine Nachsicht mehr, weil diese Gattung von Erklärung (...) keine grosse Geschicklichkeit verräth" (1768, S.264 f.).
- 88 Nicolai: "Hingegen ist es vortrefflich, wenn selbst die Erklärung des Vorwurfs schon ein Stück der Handlung, oder eine unmittelbare Vorbereitung zu derselben ist." (1757, S.22). - Marmontel schreibt: "Dans le Poème dramatique, l'Exposition est plus difficile, parce qu'elle doit être en action, & que les personnages eux-mêmes, occupés de leurs intérêts & de l'état présent des choses, doivent en instruire les spectateurs, sans autre intention apparente que de se dire l'un à l'autre ce qu'ils se diroient s'ils étoient sans témoins. L'art de l'Exposition dramatique consiste donc à la rendre si naturelle, qu'il n'y ait pas même le soupçon de l'art" (1787, Bd.7, S.343). - Ähnlich Clément, DE LA TRAGÉDIE (1784): "Le grand art est d'exposer le sujet en action: je veux dire, les personnages devraient être mis d'abord en scène par un intérêt pressant qui détermine l'action, et non pour nous donner froidement des instructions préparatoires au sujet. Il faut que ces éclaircissements nécessaires viennent ensuite du motif même qui fait agir les personnages" (zit. Schérer, 1959, S.59).
- 89 "D'où l'on voit que l'exposition se fait à mesure que le drame s'accomplit, et que le spectateur ne sait tout et n'a tout vu que quand la toile tombe" (Diderot, Bd.10, S.374).

- 90 Marmontel: "La célébrité d'un sujet en rend l'*Exposition* infiniment plus simple & plus facile: Aux noms d'Iphigénie, d'Oedipe, de Didon, de César, de Brutus, on sait d'avance, non seulement quels sont les caractères, mais quels sont les antécédens & les rapports de l'action" (1787, Bd.7, S.349).
- 91 So noch Eisenschmid (1828): "Personen, von denen nicht bereits in dem ersten Aufzuge die Rede, oder die dort nicht schon selbstthätig waren, dürfen in der Regel nicht in den folgenden Aufzügen erscheinen" (S.69).
- 92 Diese Dreiteilung würde ein dreiaktiges Drama nahelegen, welches sich aber in der aristotelischen Tradition nicht durchgesetzt hat. Schmid: "Der *Anfang*, das *Mittel*, das *Ende* der Haupthandlung, die Vorbereitung, die Verwicklung, die Katastrophe giebt die natürlichste Abtheilung in drey Aufzüge an die Hand" (1767, S.453). - Hebenstreit: "Aristoteles (...) nahm *drei* Momente der Handlung als ein Ganzes an, nämlich: Anfang, Mitte, und Ende. Im ersten tritt dann die Handlung mit ihrer Collision hervor, im zweiten entwickelt sich der Widerspruch und ein Kampf der Interessen, welche auf den äußersten Punkt getrieben endlich im dritten sich auflösen. Diese drei Akte haben in der neueren Poesie hauptsächlich die Spanier beibehalten. wogegen Engländer, Franzosen und Deutsche im Trauerspiel gewöhnlich *fünf* Akte, im Lustspiel aber auch drei gestatten" (1843, S.21).
- 93 Vgl. Curtius: "Der erste Aufzug muß etwa den Zustand der Sache, und den Endzweck der Personen entdecken; ein anderer Aufzug muß die Hindernisse erklären, die der Erreichung dieses Endzwecks im Wege stehen; noch andere müssen die Hindernisse aufs höchste treiben, oder auch neue Hindernisse erwecken; der letzte enthält endlich die Auflösung des Knotens" (1753, S.170). - Voltaire schreibt: "Cinq actes nous paraissent nécessaire: le premier expose le lieu de la scène, la situation des héros de la pièce, leurs intérêts, leurs moeurs, leurs desseins; le second commence l'intrigue; elle se noue au troisième; le quatrième prépare le dénouement qui se fait au cinquième" (Bd.23, S.365). - Batteux/Ramler: "Der erste (...) muß deutlich erzählen, wovon die Rede ist. (...). Zweytens muß er uns mit allen Personen und zum Theil mit ihren Charakteren bekannt machen. (...) Drittens muß im ersten Akt die Verwicklung sich anfangen, und die Auflösung vorbereitet werden (...). In dem zweyten, dritten und vierten Akt muß sich der Knoten immer mehr und mehr schürzen (...). Der fünfte Akt muß der hitzigste unter allen seyn" (1802, T.2, S.243 ff.). Vgl. Eschenburg (1783, S.169); Heusinger (1797, S.210).
- 94 Hédelin (1715, S.196).
- 95 Die Regel stammt von Horaz. Dacier versucht nach Curtius zu beweisen, dass fünf Akte der richtige Umfang für ein Drama seien: "Er [Dacier] legt den Satz des Aristoteles zum Grunde; nichts allzugroßes, noch allzukleines könne schön seyn: nun würde ein Trauerspiel über fünf Aufzüge zu groß, unter fünf zu klein seyn: fünf Aufzüge aber machen die rechte Größe aus" (Curtius, 1753, S.171). - Chr.Hch. Schmid schreibt, die "Gewohnheit" erlaube nicht mehr als fünf Akte, "weil bey mehrern entweder die Abschnitte ohne Noth vermehrt, oder das Stück von einer allzuverdrüßlichen Länge werden würde" (1767, S.454).
- 96 "Nous appellons *Acte*, cette cinquième partie du Poëme Dramatique (...) qui consiste parmi nous en trois cens vers, ou environ" (Hédelin, 1715, S.195).

- 97 Hédelin (1715, S.196, 216).
- 98 Siehe Braun/Sch (Bd.2, S.339 f.): man müsse den Zuschauer mit einem solchen "Wagestück" versöhnen (ebenda, Bd.2, S.387, 392).
- 99 "diviser l'action principale en cinq parties bien distinctes, qui fassent autant de tableaux différents qui ne se confondent pas les uns dans les autres, et qui mettent ainsi une espèce d'unité dans chaque acte" (La Motte, 1759, S.521).
- 100 Curtius: "Ein Aufzug darf sich also nicht endigen, als 1. wenn eine wichtige Handlung, die zum Wesen der Fabel gehöret, soll vorgenommen werden, zu deren Vollziehung aber Zeit erfordert wird (...); 2. wenn eine wichtige Begebenheit erfolgt, die den längern Aufenthalt der wirklich redenden und handelnden Personen, an dem Orte der Handlung, nicht verstatet. (...) 3. wenn eine Handlung nothwendig oder wahrscheinlicher Weise soll vorgenommen, aber an dem Orte der Unterredung, nicht bequem vollzogen werden kann" (1753, S.169).
- 101 Siehe die Kritik von Lessing an Voltaires MEROPE: "Zwischen dem dritten und vierten, und zwischen dem vierten und fünften Akte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen sollte; sondern es geschieht auch, platter Dings, gar nichts, und der dritte und vierte Akt schliessen blos, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können" (Bd.9, S.377). Diderot: "On appelle entracte la durée qui sépare un acte du suivant. Cette durée est variable; mais puisque l'action ne s'arrête point, il faut que, lorsque le mouvement cesse sur la scène, il continue derrière. Point de repos, point de suspension. Si les personnages reparaissaient, et que l'action ne fût pas plus avancée que quand ils ont disparu, ils se seraient tous reposés, ou ils auraient été distraits par des occupations étrangères; deux suppositions contraires, sinon à la vérité, du moins à l'intérêt" (Bd.10, S.385). Eisenschmid: "Diese Aufzüge müssen stets in ziemlicher Entfernung angebracht seyn, und zwischen einem jeden muß, nachdem der Vorhang gefallen ist, die Handlung weiter fortgeschritten seyn" (1828, S.66).
- 102 "denn je länger der Zuschauer gewartet hat, je weniger will er warten. Also würde man unfehlbar mißfallen, wenn man einen langen Zwischenraum zwischen dem vierten und fünften Akt anbringen wollte; alles muß am Ende des vierten Akts zum Ausbruche bereit seyn" (Batteux/Ramler, 1802, T.2, S.246).
- 103 Corneille: "Le nombre de scènes dans chaque acte ne reçoit aucune règle; mais comme tout l'acte doit avoir une certaine quantité de vers qui proportionne sa durée à celle des autres, on y peut mettre plus ou moins de scènes, selon qu'elles sont plus ou moins longues, pour employer le temps que tout l'acte ensemble doit consumer" (Bd.1, S.62).
- 104 Der früheste Beleg ist wohl der von Schérer zitierte Chapelain (1635): "Ce qui est absolument nécessaire, comme fondé sur la vraisemblance, est que nulle entrée de personnage sur la scène et nulle sortie ne soit sans nécessité, et qu'il paraisse toujours pourquoi ils arrivent et partent" (zit. Schérer, 1959, S.279). - Clément: "<il faut> motiver toujours l'entrée et la sortie des personnages qui doivent être forcés par l'action de se trouver ensemble, et qui ne doivent pas se retirer seulement parce qu'ils n'ont plus rien à se dire, mais parce qu'ils sont obligés d'agir au dehors" (zit. Schérer, 1959, S.280). - Corneille schreibt: "Il faut, s'il se peut, y rendre raison de l'entrée et de la sortie de chaque acteur; surtout pour la sortie je tiens

cette règle indispensable, et il n'y a rien de si mauvaise grâce qu'un acteur qui se retire du théâtre seulement parce qu'il n'a plus de vers à dire" (Bd.1, S.62). Hédelin: "il faut sçavoir, Que (sic) tous les Acteurs qui paroissent au Theatre, ne doivent jamais entrer sur la Scène sans une raison qui les oblige à se trouver en ce moment plutôt dans ce lieu-là qu'ailleurs" (1715, S.252). - Ähnlich Eschenburg: "In dieser Rücksicht fordern sie <die Szenen> eine so genaue Verbindung unter einander, daß man in jedem vorhergehenden Auftritte allemal den Grund des nachfolgenden entdecke, und diesen als eine nothwendige, oder wenigstens natürliche Folge des vorhergehenden ansehen könne (...). Auch darf die Bühne am Schluß eines Auftritts, der nicht zugleich den Aufzug schließt, niemals ganz leer bleiben, weil sonst die Handlung sichtbar unterbrochen, und ihr vorgeblicher Fortgang unwahrscheinlich würde" (1783, S.169 f.). - Batteux/Ramler sagen, dass die Szenen "mit einander auf eine solche Art verbunden seyn müssen, daß man sieht, warum eine Person auftritt und eine andere abgeht. Nichts schmeckt so sehr nach der Komödie, als wenn man einen Mitspieler bloß darum abtreten sieht, weil er nichts mehr zu sagen hat, oder ihn hereinkommen sieht, um das Theater nicht leer zu lassen; oder wenn man alle, die auf dem Theater sind, zu gleicher Zeit herausgehen sieht, um andern ankommenden Personen Platz zu machen, die sich mit den vorigen nicht beysammen finden durften" (1802, T.2, S.247 f.). - Heusinger schreibt: "Es darf ferner keine Person von der Bühne abtreten, und keine auf derselben erscheinen, wenn sich nicht ein haltbarer Grund für das eine sowohl wie für das andere geben lässt" (1797, S.312). - Eisenschmid bestätigt noch 1828 diese Regel: "Überhaupt muß Auftritt und Abgang jeder Person hinlängliche Verantwortung mit sich führen. Die Bühne darf auch am Schlusse eines Auftritts, der nicht zugleich den Aufzug selbst beschließt nie leer bleiben" (S.66).

105 1) "La liaison de *Presence* est, quand en la Scène suivante il reste sur le Theatre quelque Acteur de la précédente". / 2) "La seconde liaison de *Recherche* se fait, lors que l'Acteur qui vient au Theatre, cherche celui qui en sort". / 3) "La liaison qui se fait par le *Bruit*, est lors qu'au bruit qui s'est fait sur le Theatre, un Acteur, qui vraisemblablement a pu l'ouïr, y vient pour en sçavoir la cause, pour le faire cesser, ou pour quelque autre raison". / 4) "Quant à la dernière qui se fait par le *Temps*, c'est quand un Acteur qui a rien à démêler avec ceux qui sortent du Theatre, y vient aussi-tôt après; mais dans un moment si juste, qu'il n'y pourroit raisonnablement venir plutôt ni plus tard" (Hédelin, 1715, S.224 f.). - Batteux/Ramler haben z.T. andere Kategorien: "Die Verbindung der Auftritte geschieht entweder durch die Gegenwart der Personen, oder durch ihr Gespräch, oder durch die Erblickung, oder durch ein Geräusch. Durch die Gegenwart, wenn einige hereintretende und abgehende Personen eine Weile auf dem Theater bleiben; durch das Gespräch, wenn sie mit einander reden; durch die Erblickung, wenn der Ankommende den Abgehenden gesehen hat, oder der Abgehende den Ankommenden, oder wenn sie sich alle beide gesehen haben; durch das Geräusch, wenn man, indem das Theater leer bleibt, das Geräusch einer ankommenden Person hört. Diese letzte Art der Verbindung ist nicht hinlänglich. Die dritte ist schlechterdings nothwendig, die beiden übrigen sind zu wünschen" (1802, T.2, S.248).

106 Hédelin schreibt in diesem Zusammenhang: "tout art qui se découvre trop, perd la grace de l'art" (1715, S.253).

107 "dans la Tragédie, où sont les Rois & les Princes, les grandes Dames & les personnes de condition, cela [mehrmaliges Auftreten der Personen] ne me semble pas

- façile ni raisonnable; parce que leur maniere de vivre est toute differente des premiers [du menu peuple]; leurs actions ont beaucoup de gravité, leurs intrigues sont ordinairement avec des personnes éloignées, leurs desseins grands, & qui ne s'exécutent que par des moïens lents, & avec beaucoup de circonspection; de sorte qu'il faut plus de temps regulierement pour faire mouvoir les ressorts de leurs affaires" (Hédelin, 1715, S.254).
- 108 "On a voulu qu'un même personnage ne rentrât pas sur la scène plusieurs fois dans un même acte: et pourquoi l'a-t-on voulu? Si ce qu'il vient dire, il ne l'a pu quand il était sur la scène; si ce qui le ramène s'est passé pendant son absence (...). Si le moment le demande; si son retour ajoute à l'intérêt; en un mot, s'il reparait dans l'action, comme il nous arrive tous les jours dans la société; alors qu'il revienne" (Diderot, Bd.10, S.348).
- 109 Nicolai schreibt, die Einheit der Handlung sei "eine Eigenschaft, die einem jeden dramatischen Stücke, das vollkommen schön seyn soll, unentbehrlich ist" (1757, S.14). - Eschenburg: "Keine Eigenschaft ist dem dramatischen Gedichte so wesentlich, und zur vortheilhaften Wirkung desselben so zuträglich als die *Einheit der Handlung*" (1783, S.165). - Eberhard: "Was erstlich die Einheit der Handlung betrifft, so wird ihre Unverletzlichkeit wohl von den Dichtern und Kunsttrichtern aller Nazionen zugegeben werden" (1820, Bd.4, S.106). - Noch im THEATER-LEXIKON (1839 ff.) wird die Einheit der Handlung als "unerlässlich" bezeichnet (Bd.3, S.124).
- 110 Eschenburg schreibt, aus der Einheit der Handlung entstehe "zugleich die Einheit der Absicht, die der Dichter bey seiner Arbeit vor Augen hat, <und> die Einheit des Interesse, welcher er bey dem Zuschauer hervorzubringen (...) sucht" (1783, S.165).
- 111 Mercier schreibt, "die Einheit <habe> nicht Aristoteles, sondern der Menschenverstand zur Regel gemacht" (1776, S.127). Dies ist nicht die einzige Stelle, wo der in der deutschen Literaturwissenschaft als Revolutionär geltende Mercier eine ästhetisch traditionelle Ansicht äussert, eine auch heute noch häufige Kombination. Goethe schreibt an Schiller, ein Gedicht ohne Einheit höre auf, ein Gedicht zu sein (Goethe/Schiller, Bd.1, S.328).
- 112 Vgl. eine frühere Stelle ebenda: Ein Gegenstand könne uns nicht gefallen, "darinn keine Einheit ist, oder dessen Einheit wir nicht erkennen" (Sulzer, Bd.2, S.26).
- 113 Die Einheit der Handlung ist für Nicolai die Voraussetzung für die Schönheit des Werks. Die Einheit der Handlung sei "eine Eigenschaft, die einem jeden dramatischen Stücke, das vollkommen schön seyn soll, unentbehrlich ist" (1757, S.14). - Für die Lyrik nimmt Sulzer die Möglichkeit der Einheit, welche "von einer gewissen Lage des Gemüths" erzeugt wird, an. (Bd.2, S.27). - Siehe z.B. Heusinger: "Diese Einheit der Handlung ist eine ganz unerläßliche Bedingung des Gedichtes. Es gibt ohne sie gar kein *einiges* und ganzes Gedicht, sondern nur ein Aggregat von einzelnen Gedichten" (1797, S.253).
- 114 Analog argumentiert er über die Notwendigkeit von Anfang und Ende: "Wenn der Anfang mangelt, so ist der Zuschauer unruhig und ungeduldig zu wissen, warum die handelnden Personen in so großer Würksamkeit sind. (...) So lang er diese <Ursache> nicht weiß, kann er das, was er sieht, nicht gehörig beurtheilen" (Sulzer, Bd.4, S.562). Das Ende "ist nothwendig, weil sonst der Zuschauer in Un-

- gewißheit über den Ausgang der Sache bleibt, welche ihm Nachdenken verursacht, und seine Aufmerksamkeit von den Hauptgegenständen abzieht" (ebenda, S.563). Der Ausgang "ist der eigentliche Vereinigungspunkt, in welchem zuletzt alle Vorstellungen über die Handlung zusammentreffen" (Sulzer, Bd.1, S.275).
- 115 Marmontel führt in seinem Artikel "unité" unter anderem die "unité des moeurs" ein, welche in der "égalité du caractère, ou plutôt dans son accord avec lui-même" bestehe (1787, Bd.10, S.382).- Das THEATER-LEXIKON nennt den Charakter sogar an erster Stelle der Bedingungen für die Einheit.
- 116 Vgl. Sulzer: "Die Regel also, welche befiehlt die Handlung so einzurichten, daß man, ohne etwas unnatürliches zu empfinden, sie in ein paar Stunden als ein Augenzeuge ansehen könne, ist nicht eine bloß willkürliche Einschränkung der dramatischen Kunst, sondern in der Natur der Sache gegründet, und das ist, was die Kunstrichter die *Einheit der Zeit* nennen" (Bd.1, S.706).
- 117 "Diese zufälligen Einheiten sind aber nicht bloß der Wahrscheinlichkeit halber zu beobachten, sondern hauptsächlich darum, weil dadurch die Einheit der Handlung desto vollkommener wird" (Sulzer, Bd.1, S.30). - THEATER-LEXIKON: "Die Einheit eines dramatischen Gedichts besteht darin, daß jeder Charakter eins in sich sei, die Handlung aus den Charakteren naturgemäß sich entwickle und die einzelnen Theile der Handlung in sich selbst Zusammenhang haben und ein organisches Ganzes darstellen(...), eine innere Nothwendigkeit muß oberstes Gesetz sein, so daß man keinen Theil hinwegnehmen oder verrücken darf, ohne daß das Ganze eine Störung erleidet und verrückt oder entstellt wird" (Bd.3, S.124).
- 118 Vgl. Batteux/Ramler: "Die Handlung ist eine einzige, wenn man sich einen einzigen Zweck vorsetzt, wohin alle Mittel gehen, die man anwendet" (1802, T.2, S.240).
- 119 Bouterwek: "Die Einheit der Handlung verlangt im dramatischen Gedichte, wie im epischen wenigstens der Regel nach, daß das Interesse vorzüglich auf *Einer Person* oder auf wenigen Personen ruhe" (1815, S.192).
Ähnlich Pöhlitz: "Soll aber das dramatische Product als *Einheit* in der Ferne erscheinen; so muß in dem Mittelpunkte desselben die *Hauptperson* sicher und unverkennbar gezeichnet (...) durch alle einzelne Aeußerungen derselben bis zu dem Schlusse des Ganzen (...) fortgeführt seyn" (1807, S.153).
- 120 "mais cette unité d'intérêt ne me paraît autre chose que celle de l'action (...), on trouvera toujours les personnages principaux diversement intéressés; mais ces intérêts divers se rapportent tous à celui du personnage principal, et alors il y a unité d'action. Si, au contraire, tous ces intérêts différents ne se rapportent pas au principal acteur, si ce ne sont pas des lignes qui aboutissent à un centre commun, l'intérêt est double; et ce qu'on appelle action au théâtre l'est aussi" (Voltaire, Bd.2, S.51 f.). - Vgl. Curtius: De la Motte habe die "drey Einheiten angefochten, und sie Grundsätze der Phantasie genennet. Seine Einwürfe sind aber von dem Herrn *Voltaire*, in der Vorrede zu seinem Oedipus gründlich beantwortet worden" (1753, S.141).
- 121 Voltaire: "C'est que l'intérêt qui se partage s'anéantit bientôt" (Bd.2, S.49). - Valdastri: "Weil das Interesse durch Mehrfachheit nothwendig getheilet wird und ein getheiltes Interesse vollkommen einer bewegenden Kraft gleicht, die durch die Vertheilung anfangs weniger wirksam wird und bald immer mehr ermattend ganz

- erstirbt" (1794, S.98). - Eberhard: "das Interesse an der Einen <Handlung> wird das Interesse an der Andern schwächen; denn wir können uns nicht für mehrere Dinge zugleich mit einem so hohen Grade der Theilnahme interessiren, als wenn alle Theilnahme auf Einen Punkt vereinigt ist" (1820, Bd.4, S.74).
- 122 Sulzer schreibt, der Zuschauer könne nicht "zwey wichtige Handlungen zugleich überdenken" (Bd.4, S.562). Vgl. Voltaire: "C'est que l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois" (Bd.2, S.49).
- 123 "Die Handlung soll vollständig seyn, d.i. sie muß einen Anfang, Mittel und Ende haben" (Curtius, 1753, S.117; vgl. auch S.131 f.). - Sulzer: "Ferner muß die Handlung auch ganz und vollständig seyn. Man muß ihren eigentlichen Anfang deutlich bemerken, die Ursachen erkennen, die die handelnden Personen in Bewegung setzen; (...) man muß ihren Fortgang deutlich bemerken, und zuletzt den eigentlichen Ausgang, das was ausgerichtet oder bewürkt worden, so deutlich vor sich sehen, dass nun nichts mehr kann erwartet werden" (Bd.2, S.467; vgl. Bd.4, S.562). - Marmontel: "Cette action doit être entière & complete, c'est-à-dire, avoir son commencement, son milieu, & sa fin" (1763, Bd.2, S.140).
- 124 So z.B. Eschenburg, welcher die Bedingung, dass kein Teil weggelassen werden könne, wenn Einheit der Handlung herrsche, auch auf die Vollständigkeit der Handlung überträgt: "Die Vollständigkeit der Handlung besteht darin, daß die Theile mit einander in genauer Verbindung und in solchem Verhältnisse stehen, daß ihrer keiner ohne Veränderung und Störung des Ganzen, wegfallen kann" (1783, S.187). - So noch Eisenschmid (1828): "Vollständig ist die Handlung, wenn sie das Anstreben der sittlichen Freiheit gegen höhere Gewalten, sammt dem vorausgegangenen Entschlusse und seiner bösen oder guten Wirkung klar macht. Sie muß ferner abgeschlossen, der Zweck vollkommen erreicht seyn, und alle Theile müssen so im Verhältnisse zu einander stehen, daß keiner ohne Veränderung und Störung wegfallen kann" (S.64 f.).
- 125 Die Continuität der Handlung wird von Hédelin auf folgende Weise beschrieben: "depuis l'ouverture du Theatre jusqu'à la clôture de la Catastrophe, depuis que le premier Acteur a paru sur la Scène, jusqu'à ce que le dernier en sorte, il faut que les principaux Personnages soient toujours agissans, & que le Theatre porte continuellement et sans interruption l'image de quelques desseins, attentes, passions, troubles, inquietudes & autres pareilles agitations, qui ne permettent pas aux Spectateurs de croire que l'action du Theatre ait cessé" (1715, S.79). - Noch 1828 schreibt Eisenschmid: "Der Fortschritt der Handlung sey durch nichts unterbrochen, rasch und lebhaft" (S.69).
- 126 "Nun sehe man, wie geschickt der römische Dichter durch eine kleine Veränderung ein zusammenhängendes Stück daraus gemacht hat, in welchem die Neubegierde keinen solchen gefährlichen Ruhepunkt findet, sondern bis ans Ende in einem Feuer erhalten wird. Er fängt nehmlich mit dem grausamen Entschlusse der *Juno* an, und bereitet dadurch alles vor, was er in der Folge dem Zuschauer zeigen will" (Lessing, Bd.6, S.190). Nebenbei sei darauf hingewiesen, dass Lessing hier jenes Mittel der Prophezeiung erwähnt, das, wie ich oben zeigte, in der Form des Traums, der Ahnung in den Dramen des 18. Jahrhunderts vorkommt.
- 127 So schreibt die Académie: "Mais que ce soit l'abondance des matieres, plustost que l'estendue du temps, qui travaille l'esprit et face le Poème Dramatique trop grand,

- il est aisé à le juger par l'Épique, qui peut embrasser une entière révolution solaire, et la suite des quatre saisons, sans que la mémoire ait de la peine à le concevoir distinctement; et qui neantmoins pourroit lui sembler trop vaste, si le nombre des aventures y engendroit confusion, et ne laissoit pas voir d'une seule veüe" (Gasté, 1898, S.370).
- 128 "Quant au nombre des vers, il me semble que la coûtume, fondée en expérience, les a réduits environs à quinze cens, parce que c'est tout ce qu'on peut reciter en trois heures; (...) nous n'avons point vu de Pièces de Theatre aller jusqu'à dix-huit cens vers, sans laisser un chagrin capable de faire oublier toutes les plus agreables choses. Comme aussi ai-je observé que quand elles n'ont eu que douze cens vers, jamais elles n'ont pleinement satisfait les Spectateurs, qui se persuadoient que c'étoit leur dérober une partie de leur plaisir en ne remplissant pas toute leur attente" (Hédelin, 1715, S.103).
- 129 Curtius argumentiert ebenfalls mit der Aufnahmefähigkeit des Publikums. "Die Kunstrichter haben zur Regel angenommen; ein Trauerspiel müsse nicht über 1500 Verse haben: *Corneille* aber ist bis 1800 gegangen. Jenes kann das Maaß mittelmäßiger Tragödien, und dieses die Grenzen schöner Trauerspiele bezeichnen" (1753, S.136). Curtius empfiehlt dann, bei der Länge der Tragödie den Volkscharakter zu berücksichtigen: "Eine deutsche Tragödie kann wohl eine halbe Stunde währen, als eine französische. In Peru, wo die Leute schläfrig und unempfindlich sind, könnte man wohl das ganze Maaß verdoppeln; und ein Chineser kann 12 Tage ohne Ekel der ununterbrochenen Vorstellung der Schauspiele beywohnen" (ebenda, S.137).
- 130 "Ein Trauerspiel muß daher überhaupt nicht so kurz seyn, daß es die Neubegierde des Zuschauers zwar reizet, aber nicht vergnüget" (Curtius, 1753, S.136). Zur Darstellung eines Charakters werde "Zeit, und zwar eine nicht allzukurze Zeit, erfordert, weil entgegengesetzte Leidenschaften und Denckungsarten nicht auf einmal, sondern allmählig und stufenweise mit einander abwechseln" (ebenda).
- 131 "Par la même raison l'action doit être progressive & d'une certaine étendue; car si l'effet procédoit immédiatement de sa cause, le rapport en étant trop visible, il n'y auroit plus rien d'étonnant. Ajoutez que l'ame auroit à peine le tems de goûter le plaisir de s'éprouver compatissante. Il faut donc lui ménager une émotion graduée qui successivement l'agite, & la presse de plus en plus, jusqu'à ce moment de trouble, d'attendrissement & d'effroi, au-delà duquel la douleur cesse d'être un plaisir" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.139 f.).
- 132 An einer andern Stelle erklärt Hédelin: "le plus bel artifice est d'ouvrir le Theatre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer moins de temps au negoce de la Scène, & d'avoir plus de liberté d'étendre les passions & les autres discours qui peuvent plaire" (1715, S.113). - Vgl. Diderot: "Tout ce que je conçois, c'est qu'il y a un moment où l'action dramatique doit commencer; et que si le poète a mal choisi ce moment, il sera trop éloigné ou trop voisin de la catastrophe. Trop voisin de la catastrophe, il manquera de matière, et peut-être sera-t-il forcé d'étendre son sujet par une intrigue épisodique. Trop éloigné, son mouvement sera lâche, ses actes longs et chargés d'événements ou de détails qui n'intéresseront pas" (Bd.10, S.374).

- 133 Die Terminologie, welche ich hier an die in der Narrativik übliche (Erzählzeit / erzählte Zeit) angelehnt habe, ist im 18. Jahrhundert nicht fest. Curtius spricht von der "wahren Dauer" für die Zeit der Darstellung und der "scheinbaren oder erdichteten Dauer" für die dargestellte Zeit (S.111 f.). Eisenschmid spricht von der "wirklichen Zeit der Vorstellung" und der "scheinbaren Zeit des Verlaufs" (1828, S.66).
- 134 Curtius: "Billig sollte die scheinbare oder erdichtete Dauer mit der wahren Dauer oder öffentlichen Vorstellung eine gleiche Größe haben" (1753, S.112). - Hédelin: "Il seroit même à souhaiter que l'action du Poëme ne demandât pas plus de temps dans la verité que celui qui se consume dans la representation" (1715, S.110 f.). - Marmontel: "dans le Drame, tout est présent & tout se passe comme dans la nature. Il seroit donc à souhaiter que la durée fictive de l'action pût se borner au temps du spectacle" (1787, Bd.10, S.386).
- 135 Curtius: "Denn nach der Strenge zu gehen, ist es allemahl eine Unwahrscheinlichkeit, wenn ich mir überreden soll; eine Begebenheit, die ich in 3 Stunden angesehen, habe 9 oder 10 Stunden gewähret" (1753, S.112). Ähnlich argumentieren Batteux/Ramler: "Man könnte es unmöglich ertragen, daß eine anhaltende Handlung, besetzt mit Personen, die unaufhörlich abgehen und ankommen, acht oder zehn Stunden bedeuten sollte, da sie doch nur eine halbe Stunde dauret. Die Ursache ist klar. In einem Drama (...) stellt man die Dauer der Zeit eben sowohl vor, als die Handlung selbst" (1802, T.2, S.250). - Der Kuriosität halber sei die realistische Argumentation von Gottsched angeführt: "Oder wie ist es wahrscheinlich, daß man es auf der Schaubühne etlichemal Abend werden sieht, und doch selbst, ohne zu essen, oder zu trinken, oder zu schlafen, immer auf einer Stelle sitzen bleibt" (1751, S.615).
- 136 Hédelin: "mais cela [Übereinstimmung von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung] n'étant pas facile, ni même possible en certaines occasions, on souffre que le Poëte en suppose un peu davantage" (1715, S.111). - Batteux/Ramler: "Weil man aber sehr selten Materien findet, die sich in so enge Grenzen einschränken lassen, so hat man die Regel erweitert, und sie bis auf vier und zwanzig Stunden ausgedehnt" (1802, T.2, S.249). - Nicolai: "Wie manche Geschichten, die wahrhaftig tragisch sind, sind unbearbeitet geblieben, weil sie sich mit der genauen Strenge dieser Regeln nicht vertragen" (1757, S.15).
- 137 Curtius fasst die Argumentationen der Aristoteles-Kommentare zusammen: "Aristoteles schließt diese Dauer in einen Umlauf der Sonne ein, und eröffnet dadurch den Kunstrichtern ein weites Feld, ihre Kunst im Muthmaßen und Erklären zu üben. *Segni* will es von dem natürlichen Tage von 24 Stunden verstanden wissen. *Castelvetro* und *Piccolomini* haben ihm gezeigt, daß nur von dem künstlichen Tage, oder der Zeit, vom Aufgange bis zum Untergange der Sonnen, die Rede sey. Es läßt sich diese Meinung daraus widerlegen, weil, während der Vorstellung, der Chor gemeinlich auf der Bühne blieb" (1753, S.112). Diese Auffassung vertritt auch Hédelin (1715, S.108).
- 138 Voltaire: "Si quelques (...) pieces exigent plus de temps, c'est une licence qui est pardonnable qu'en faveur des beautés de l'ouvrage; et plus cette licence est grande, plus elle est faute" (Bd.2, S.50). - Ähnlich Marmontel: "Il est des licences heureuses, dont le Public convient tacitement avec les poëtes, à condition qu'ils les em-

- ployent à lui plaire & à le toucher; & de ce nombre est l'extension feinte & supposée du temps réel de l'action théâtrale" (1787, Bd.10, S.386). - Nicolai: "Die einzige Pflicht des Dichters wird also nur seyn, sich der Einheit der Zeit und des Orts, so viel möglich, zu nähern, und wenn er um größerer Schönheiten willen davon abweichen muß, es so einzurichten, daß die Abweichung dem Zuschauer nicht sehr merklich werde" (1757, S.15).
- 139 "Si nous ne pouvons la [l'action] renfermer dans ces deux heures, prenons-en quatre, six, dix, mais ne passons pas de beaucoup les vingt-quatre, de peur de tomber dans le dérèglement, et de réduire tellement le portrait en petit, qu'il n'ait plus ses dimensions proportionnées, et ne soit qu'imperfection" (Corneille, Bd.1, S.64 f.). - Sulzer: "Die Handlung des Drama geschieht vor unsern Augen; wir können uns also nicht enthalten, die Zeit, darinn sie geschieht, nach dem Maaße der Zeit, in welcher wir zugesehen haben, abzumessen: ein starker Widerspruch in dieser Abmessung würde uns beleidigen, und unsre Aufmerksamkeit auf die Einheit der Handlung hindern" (Bd.2, S.29). - Eberhard: "die Dauer der Handlung darf nicht in Zeiträume ausgedehnt werden, wodurch ihre Einheit aufgehoben, oder alle Täuschung bey ihrer Darstellung unmöglich gemacht würde" (1820, Bd.4, S.116). - Batteux/Ramler: "nun aber kann eine Viertelstunde nicht einen Tag vorstellen, oder Eine Stunde zehn; doch könnte eine halbe Stunde sehr wohl eine ganze Stunde vorstellen. Also ist ein genaues Gleichmaß nicht nothwendig, aber ein billiges Verhältniß muß beobachtet werden" (1802, T.2, S.250).
- 140 "Wenn der Dichter Geschicklichkeit besitzt und zu intereßiren weiß, so können 60 Stunden, wie vier und zwanzig verfließen. Hat denn der Zuschauer die Uhr in der Hand, wenn er gerührt oder stark intereßirt wird?" (Mercier, 1776, S.194). - Vgl. auch Marmontel: "Mais si les espagnols & les anglois ont porté à l'excès la licence contraire [à la règle d'unité de temps], il me semble que, sans supposer comme eux des années écoulées dans l'espace de trois heures, il doit au moins être permis de supposer qu'il s'est écoulé plus d'un jour, si un beau sujet le demande" (1787, Bd.10, S.387).
- 141 Nicolai: "Es wird also unerträglich und lächerlich bleiben, wenn ein Held im ersten Aufzuge ein Jüngling, und in dem letzten ein Greis ist" (1757, S.16). Voltaire: "Je ne suis point venu à la comédie pour entendre l'histoire d'un héros, mais pour voir un seul évènement de sa vie" (Bd.2, S.50). Vgl. auch die Belege oben S.219 f..
- 142 Voltaire: "Si le poëte fait durer l'action quinze jours, il doit me rendre compte de ce qui se sera passé dans ces quinze jours; car je suis là pour être informé de ce qui se passe, et rien ne doit arriver d'inutile. Or, s'il met devant mes yeux quinze jours d'évènements, voilà au moins quinze actions différentes, quelques petites qu'elles puissent être" (Bd.2, S.50).
- 143 Vgl. Nicolai: "es wird im Nothfall ganz wohl angehen, daß uns der Dichter eine Handlung vorstellt, als wenn sie in einer kurzen Zeit vorginge, wenn man gleich bey einer pünktlichen Untersuchung finden sollte, daß dazu wenigstens ein oder zween Tage erfordert würden. Läßt er aber z.B. von einer Sache, die im zweyten Aufzuge vorgegangen ist, im vierten Aufzuge sagen, daß sie vor zween Tagen geschehen sei, so wird er sich eben durch diese Bestimmung, seines Vorrechts die Einheit der Zeit auszudehnen, berauben, er wird uns verwirren, wir werden nachdenken, daß seit dem Zeitpunkt da diese Handlung geschehen ist, nicht zween

- Tage vergangen sind, und es wird uns verdrießen, daß er uns etwas unmögliches habe einbilden wollen" (1757, S.16).
- 144 So rechnet Lessing Seneca vor, dass in seinen Trauerspielen die wirkliche Zeit und die dargestellte Zeit nicht übereinstimmen, was unwahrscheinlich sei (Bd.6, S.224).
- 145 "Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involviret, dennoch nicht immer so allgemein anstössig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. (...) aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich Einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen zu beobachten versteht, und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der versteht sich sehr schlecht auf seinen Vortheil, und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf" (Lessing, Bd.9, S.375).
- 146 Vgl. Sulzer: "Man findet sich eben nicht sehr beleidiget, daß eine Person, die etliche Minuten lang von der Scene weggewesen, und nun wieder kommt, inzwischen etwas verrichtet habe, wozu eine drey oder viermal längere Zeit, als ihre Abwesenheit gedauert hat, erfordert wird" (Bd.4, S.564). - Vgl. Eschenburg (1883): Die Zeit der Handlung "läßt sich durch die Zwischenräume der Akte verlängern" (S.165). - Marmontel: "Nous avons accordé les vingt-quatre heures; & le vide de nos entr'actes est favorable à cette licence: car il est bien plus facile d'étendre en idée un intervalle que rien ne mesure sensiblement, qu'il ne l'étoit de prolonger un intermède occupé par le chœur, & mesuré par le chœur même" (1787, Bd.10, S.386 f.).
- 147 Vgl. Schérer: "une raison bien naturelle a obligé les maîtres de l'art à reserrer la tragédie dans un court espace de temps. C'est qu'en effet c'est un poème où les passions doivent régner, et que les mouvements violents ne peuvent être d'une longue durée" (1959, S.117). - Vgl. Marmontel: "A la faveur de la distraction que l'intervalle vide d'un acte à l'autre occasionne, on est donc convenu d'étendre à l'espace de vingt-quatre heures le temps fictif de l'action; & c'est communément assez, vu la rapidité, la chaleur progressive que doit avoir l'action dramatique" (1787, Bd.10, S.387). - Vgl. Sulzer: "Auf der andern Seite aber muß sie [die Dauer der Handlung] auch nicht von einer ermüdenden Länge seyn. Das beste Schauspiel, das unsre Aufmerksamkeit in beständiger Spannung hält, und das muß das Trauerspiel thun, dürfte nicht über drey Stunden währen, so würde es uns gewiß ermüden; auch die Schauspieler könnten es schwerlich mit dem nöthigen Feuer länger aushalten" (Bd.4, S.564).
- 148 Nur Batteux/Ramler vertreten eine andere Ansicht: "Diejenige Nachsicht, die die Grenzen der Zeit erweitert, erweitert nicht auch zugleich die Grenzen des Ortes. Die Augen, die auf das Schauspiel aufmerksam sind, können nicht so leicht betrogen werden, als der Geist" (1802, T.2, S.250). - Ich gehe nicht auf die oft spitzfindigen Diskussionen ein, ob die Einheit des Orts gewahrt sei, wenn verschiedene Orte einer Stadt dargestellt werden (siehe z.B: Hédelin, 1715, S.95).
- 149 So schreibt Hédelin, für Aristoteles seien die Regeln so selbstverständlich gewesen, dass er nichts darüber geschrieben habe (1715, S.87).

- 150 Hédelin: "Or il n'est pas moins contraire à la vraisemblance, qu'un même espace & un même sol, qui ne reçoivent aucun changement, representent en même temps deux lieux differens" (1715, S.89). - Curtius: "Nicht so ungeheuer, aber doch unwahrscheinlich ist es, wenn der Zuschauer sich einbilden muß, daß das, was vorher ein königliches Zimmer war, itzt ein Tempel sey" (1753, S.140).
- 151 "Die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen: folglich müssen auch die spielenden Personen auf einem Platze bleiben" (Gottsched, 1751, S.615). - Batteux/Ramler: "Veränderte man aber die theatralischen Verzierungen, die eine Abbildung des Ortes der Handlung sind: so würde unsre Täuschung unterbrochen werden. Ist es wohl der Wahrscheinlichkeit gemäß, daß Oerter, die wir vor Augen sehen, sich in Wüsten, in Wälder, in Paläste verwandeln?" (1802, T.2, S.251).
- 152 Vgl. La Motte: "ces spectateurs, pour savoir qu'ils sont au théâtre, s'en transportent-ils moins aisément dans Athènes où dans Rome, où agissent les héros qu'on leur représente? Croit-on que leur imagination résistât beaucoup davantage au changement de lieu d'acte en acte?" (1859, S.450). Dieselbe Argumentation bei Chr.Hch. Schmid (1767, S.455).
- 153 Corneille verlangt, "que jamais on ne changeât <le lieu> dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre" (Bd.1, S.68).- Eschenburg schreibt, man solle die Szene "am seltensten während eines Aufzugs verändern" (1783, S.165).
- 154 "je nie que ce soit une licence pour nous. L'entr'acte est une absence des acteurs & des spectateurs(...) les spectateurs n'ayant point de lieu fixe, ils sont par-tout où se passe l'action" (Marmontel, 1787, Bd.10, S.389).
- 155 Curtius: "Es ist ungeheuer, die Zuschauer überreden zu wollen, daß sie, innerhalb den vier Stunden der Handlung, in Rom und auch in den pharsalischen Feldern seyn können" (1753, S.140). - Voltaire: "une seule action ne peut se passer en plusieurs lieux à la fois. Si les personnages que je vois sont à Athènes au premier acte comment peuvent-ils se trouver en Perse au second?" (Bd.2, S.49). - Auch in diesem Zusammenhang ist Mercier zu nennen, der trotz seiner Opposition gegen die Regel keinen grössern Raum zulassen will als einen solchen, den "man täglich (...) bequem" zurücklegen kann (1776, S.149). - Nicolai sagt, es sei eine Bedingung, "Daß man nicht allzu weit entlegene Örter aufeinander folgen lasse" (1757, S.17). - Marmontel: "Ce qui doit être vraisemblable, c'est que l'action ait pu se déplacer; & pour cela il faut un intervalle. Ce n'est donc presque jamais d'une scène à l'autre, mais seulement d'un acte à l'autre, que peut s'opérer le changement de lieu" (1787, Bd.10, S.389).
- 156 "Après tout, ce n'est pas trop gêner les poètes, que d'exiger d'eux à la rigueur l'Unité de lieu pour chaque acte, avec la possibilité morale du passage d'un lieu à un autre dans l'intervalle supposé. La plus longue durée qu'on suppose à l'entr'acte est celle d'une nuit; le trajet possible dans une nuit est donc la plus grande distance qu'il soit permis de supposer franchie dans l'intervalle d'un acte à l'autre" (Marmontel, 1787, Bd.10, S.390).
- 157 Nicolai: "Weil der Schauplatz hauptsächlich deswegen verändert wird, damit der Zuschauer nicht verwirret werde, sondern gewiß wisse, wo sich die handelnden Personen befinden, so ist es unumgänglich nöthig, daß die Veränderung mit sol-

- chen Kennzeichen begleitet sey, daß der Zuschauer augenblicklich verstehe, wo der Schauplatz sey" (1757, S.17).
- 158 Wenn man einen Ortswechsel nötig habe, müsse man folgendes beachten, "que ces lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Paris, Rome, (...) etc. Cela aiderait à tromper l'auditeur, qui ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevrait pas" (Corneille, Bd.1, S.68). - Vgl. Batteux/Ramler: "Corneille ist der Meynung, man soll den Ort nicht gar zu deutlich bezeichnen, und sich begnügen, zu sagen, die Scene ist zu Rom, zu Athen, oder aufs höchste in diesem oder jenem Palaste; und es der Einbildungskraft des Zuschauers überlassen, den Ort genauer zu bestimmen, oder ihn auch gar nicht zu bestimmen, wenn er keine Nothwendigkeit vor sich sieht" (1802, T.2, S.253). - Noch Eberhard vertritt diese Auffassung: "So willig ist die Phantasie, sich der Täuschung hinzugeben, ohne den Mangel der Einheit des Ortes zu bemerken, so lange sie durch nichts daran erinnert wird. Es ist daher weit leichter, dem Zuschauer die Veränderungen des Ortes unmerklich zu machen, wenn man die Scene mit unbestimmten Dekorazionen darstellt, als wenn man mit jeder Veränderung des Ortes in der Handlung eine Veränderung der Dekorazionen in der Vorstellung anbringt. Das scheint beynahe widersinnig; (...) und gleichwohl wird es durch die Erfahrung bestätigt" (1820, Bd.4, S.123).
- 159 "Les jurisconsultes admettent des fictions de droit; et je voudrais, à leur exemple, introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui ne serait ni l'appartement de Cléopâtre, ni celui de Rodogune dans la pièce, qui porte ce titre (...), mais une salle sur laquelle ouvrent ces divers appartements, à qui j'attribuerais deux privilèges: l'un, que chacun de ceux qui y parleraient fût présumé y parler avec le même secret que s'il était dans sa chambre; l'autre, qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à eux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison des scènes" (Corneille, Bd.1, S.68). - Nicolai zieht diese letzte Möglichkeit ebenfalls in Betracht, um die Einheit des Orts zu bewahren; sie sei "öfters gebraucht" und "gemeinlich mit einer Unwahrscheinlichkeit, über die aber der Zuschauer gern hinweg sieht, verknüpft, z.B. wenn ein sterbender Held auf das Theater gebracht wird, da es doch natürlicher wäre, daß sich diejenigen, mit denen er noch reden will, in sein Zimmer begäben" (1757, S.17).
- 160 Nicolai schreibt, man habe zwei Möglichkeiten, den Ort unbestimmt zu lassen: "wenn man entweder den Ort gänzlich unbestimmt läßt, oder wenn auch gleich im Anfang der Ort des Schauplatzes bestimmt worden, dennoch Dinge, die, wenn man es genau untersuchen wollte, auf demselben nicht vorgehen können, vorgehen läßt, ohne anzuzeigen, daß der Schauplatz verändert werde. Diese Art die von allen Schriftstellern öfter gebraucht worden ist, als man vielleicht denken sollte, hat ohnstreitig viel Vorzüge, und wenn es nicht einige Umstände nothwendig machen, daß der Zuschauer genau wissen muß, wo sich die handelnden Personen befinden, so ist sie jederzeit der dritten Art [Verändern der Szene] vorzuziehen" (1757, S.18). Vgl. Batteux/Ramler (1802, T.2, S.252). Vgl. Lessing (Bd.9, S.378), wo er die Auffassung von Corneille den Franzosen allgemein zuschreibt.

- 161 Sulzer: "aber bey der Einheit des Orts ist doch der ganze Faden der Vorstellung ununterbrochen" (Bd.1, S.706 f.). - Nicolai: "Es ist nicht zu läugnen, daß das Verändern der Scenen in Trauer- und Lustspielen allemal, wenigstens auf den Augenblick, da es geschieht, anstößig sey, und es ist gar unerträglich, wenn, wie auf einigen unserer schlecht eingerichteten Theater geschieht, bey jeder Veränderung der Vorhang zugezogen wird. Wenn also keine Verwirrung zu befürchten ist, warum soll man dem Zuschauer nicht die unangenehme Erinnerung sparen, daß die theatralischen Palläste und Gärten nichts als bemahlte Leinwand sind, die von Lichtputzern registert werden" (1757, S.18).
- 162 Vgl. Curtius: "Man will zwar diese enge Beschränkung des Ortes für einen allzu großen Zwang ansehen. Allein ist die Wahrscheinlichkeit das erste Grundgesetz der theatralischen Stücke, so ist auch die geringste Abweichung davon ein Fehler, welcher, wenn er gegen die Einheit des Ortes begangen wird um so weniger vergeblich ist, da es in des Dichters Willkühr steht, in den Plan seiner Fabel keine Umstände aufzunehmen, die diese Einheit verletzen" (1753, S.140). - Vgl. ein Rezensent von Sodens GRAF VON GLEICHEN: "Der Verfasser hat sich darin über die Einheiten der Zeit und des Orts hinausgesetzt. Freylich erfordert das weniger Aufwand von Genie und Kunst; allein er hätte uns wenigstens ersparen sollen, uns von Europa nach Asien und dann wieder nach Europa zu versetzen" (ADB, Bd.108, 1792, S.137).
- 163 "L'obéissance que nous devons aux règles de l'unité de jour, et de lieu nous dispense alors du vraisemblable, bien qu'elle ne nous permette pas l'impossible (...). Nous sommes gênés au théâtre par le lieu, par le temps, et par les incommodités de la représentation (...). Le roman n'a aucune de ces contraintes (...). C'est pourquoi il n'a jamais aucune liberté de se départir de la vraisemblance, parce qu'il n'a jamais aucune raison ni excuse légitime pour s'en écarter" (Corneille, Bd.1, S.49). Das Zitat ist einer der vielen Belege dafür, dass der Roman als mehr oder weniger regellose Gattung gilt, weswegen er offensichtlich auch von den Frauen gepflegt wird.
- 164 "So lange die Shakespearianer ihre Gattung nur nicht ausschließungsweise die einzige nennen, so laßt uns an ihnen den Grundsatz ausüben (...), jeden in seiner Art zu schätzen" (Braun/G, Bd.1, S.6). Vgl. auch die lange Rechtfertigung der Regeln (ebenda, S.140 ff.).
- 165 Siehe z.B. Wielands GÖTZ-Rezension (Braun/G, Bd.1, S.38 f.). Vgl. ebenda, S.13. Siehe auch die Rezension von Goethes Schriften in der NEUEN BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN: "Diese und noch weit mehr Gründe führen die Partisane beyder Gattungen für ihre Meynung an. Sollte es wohl schwer seyn zu zeigen, daß sie im Grunde beyde Recht haben? Daß die eine und die andere Gattung gleiches Recht an der Aufmerksamkeit des denkenden und fühlenden Zuschauers haben? zu zeigen, daß beyde nur verschiedene Formen sind, welche diesem oder jenem Stoff eigenthümlich zukommen; und daß endlich keine von beyden ein ausschließendes Recht auf jeden dramatischen Stoff ohne Unterschied haben können?" (Bd.38, 1789, S.163).
- 166 So tadelt z.B. A. v. Klein an Törrings AGNES BERNAUERINN die Nichtbeachtung der Regeln (1781, S.351).

- 167 Cooke schreibt in *ELEMENTS OF DRAMATIC CRITICISM*: "Eine zügellose Freiheit in Ansehung des Orts und der Zeit, ist wegen eines Grundes fehlerhaft, den man scheint übersehen zu haben; weil sie nemlich selten ermangelt, der Einheit der Handlung Eintrag zu thun. Nach dem gewöhnlichen Laufe menschlicher Dinge sind einzelne Begebenheiten solche, die da geschickt sind auf die Bühne gebracht zu werden, in einem engen Raum eingeschränkt, und erfordern gemeinlich keine große Zeit: daher finden wir auch, daß in einem Drama, wo man sich nur einigermaßen besondere Freiheiten in diesen Punkten genommen hat, die genaue Einheit der Handlung selten beobachtet sey. Ferner muß man gestehen, daß ein Drama, welches nur einen Ort annimmt, und nicht viel mehr Zeit erfordert, als zu dessen Vorstellung nöthig ist, um so vollkommener ist, weil die Einschränkung einer Begebenheit in so enge Schranken viel zur Einheit der Handlung beiträgt, und die Bemühung verhütet, so klein sie auch sey, die der Geist anwenden mus, wenn er sich viele Veränderungen in Ansehung des Orts und vieler Zeitintervalle vorstellen sol" (zit. Braun/G, Bd.1, S.144). Der Rezensent bemerkt dann dazu, durch den Ortswechsel werde die Aufmerksamkeit abgelenkt und dadurch werde "die Rührung (...) gestöhrt" (S.145).
- 168 Nicolai z.B. erwähnt als erstes Mittel, um die Einheit des Orts zu bewahren: "solche Handlungen erzählen", es sei dies aber oft "die schlechteste" Art (1757, S.16 f.).
- 169 "Les narrations donc, qui se font dans les Poëmes Dramatiques, regardent principalement deux sortes de choses; ou celles qui se sont faites avant que le Theatre s'ouvre, en quelque lieu qu'elles soient arrivées, & long-temps même auparavant; ou bien celles qui se font hors le lieu de la Scène, dans la suite de l'action Theatrale depuis qu'elle est ouverte, & dans le temps qu'on a choisi pour son étendue" (Hédelin, 1715, S.265). In der Terminologie von Genette (1972) unterscheidet hier Hédelin extradiegetische und intradiegetische Analepsen. Verdeckte Handlung ist immer eine intradiegetische Analepse, während die Exposition, wenn sie am Anfang des Stücks vorgenommen wird, eine extradiegetische Analepse darstellt.
- 170 "Quand je dis qu'il n'est pas besoin de rendre compte de ce que font les acteurs cependant qu'ils n'occupent point la scène, je n'entends pas dire qu'il ne soit quelquefois fort à propos de le rendre, mais seulement qu'on n'y est pas obligé, et qu'il n'en faut prendre le soin que quand ce qui s'est fait derrière le théâtre sert à l'intelligence de ce qui se doit faire devant les spectateurs" (Corneille, Bd.1, S.58). - Hédelin: "Encore faut-il que les choses, qui doivent fonder ces Narrations incidentes, soient d'importance au Theatre; autrement il ne s'en faut point charger, & il suffit de les faire sçavoir par quelques paroles adroitement inserées devant ou après" (1715, S.266).
- 171 "Il y en a même <des choses> qui sont aisément supposées par le Spectateur dans le concours des Actions & la liaison des Incidens, sans qu'il soit besoin de les expliquer" (Hédelin, 1715, S.266).
- 172 Vgl. Hédelin: "Le Poëte ne veut pas représenter aux Spectateurs tout ce qui s'est fait généralement dans une histoire, mais seulement les principales circonstances, & les plus belles. D'un côté il ne le peut pas, puis qu'il lui faudroit un trop grand embarras d'Incidens, & de negoces; & ainsi il est obligé d'en supposer une partie hors la vuë des Spectateurs" (1715, S.97).

- 173 Ein solcher Einfluss ist nur in den seltensten Fällen direkt nachzuweisen, das englische Theater galt als eines, welches auch Abscheuliches direkt darstellt. Ein Bindeglied könnte Diderot sein, der das englische Theater in Frankreich und z.T. auch in Deutschland vermittelt hat. Vgl. Braun/G (Bd.1, S.414) zu GÖTZ: "Der Verfasser hat die Mode der Franzosen, viel Handlung erzehlen zu lassen, vermeiden und alles in Handlung setzen und beseelen wollen."
- 174 Dieser Gedankengang zeigt, warum der Monolog an Wichtigkeit gewinnen kann im 18. Jahrhundert, während er im klassischen französischen Drama nicht zugelassen war.
- 175 Batteux/Ramler: "Die dramatische Handlung wird den Augen vorgestellt, und muß sich so schildern, wie die Wahrheit selbst. (...) denn das Urtheil der Augen ist weit mehr zu fürchten, als das Urtheil der Ohren. Dieses ist so wahr, daß man in dem Drama selbst dasjenige in eine Erzählung bringt, was auf der Bühne selbst nicht wahrscheinlich genug gezeigt werden kann. Man sagt es, daß Hippolytus von einem Ungeheuer angefallen und von seinen Pferden zerrissen worden sey. Denn hätte man diese Begebenheit lieber vorstellen, als erzählen wollen, so würden tausend kleine Umstände die Kunst verrathen und das Mitleiden in Lachen verkehret haben" (1802, T.2, S.224 f.). - Vgl. auch Anm. 178. - So schon Castelvetro (1570): "l'esperienza a mostrata che simili crudelta, & horribilita non si possono verisimilmente far vedere in atto, & che fanni anzi ridere che piangere" (Bl.161^r). Vgl. ebenda, Bl.165^r: das Kriterium ist, ob die Handlung wahrscheinlich dargestellt werden könne.
- 176 In einem Kommentar zu einer Stelle von Corneille, wo über die Grenzen der Aufführbarkeit gesprochen wird, schreibt Voltaire: "Cadmus ne peut guère être changé en serpent qu'à l'Opéra; (...) l'exécution de ces prodige serait d'une telle difficulté, et l'exécution même la plus heureuse serait si puérile et si ridicule qu'elle ne pourrait amuser que des enfants et de vieilles imbéciles" (Bd.32, S.362). - Der Verfasser der ABHANDLUNG VON DENEN AUF DEM SCHAUPLATZE STERBENDEN PERSONEN schreibt: "Wenn uns Belagerungen der Städte, ganze Schlachten, die Herabsteigung der Götter, und dergleichen Dinge vorgestellt werden; so ist es nicht wahrscheinlich genug: Auch ein weitläufiges Operntheatrum ist nicht fähig, uns einen lebhaften Begriff beyzubringen" (1736, S.391).
- 177 "L'horreur de ces actions engendre une répugnance à les croire" (Corneille, Bd.1, S.46). Vgl. den Kommentar von Gottsched zur oben zitierten Stelle von Horaz (Gottsched, 1751, S.30, Anm. 65).
- 178 Vgl. Sonnenfels: "die grauenvolle Scene, worinn Neptun die Verwünschungen des Theseus an dem Hippolytus in Erfüllung bringt, konnte den Zuschauer zu keinen Augenzeugen haben: sie war nothwendig zum Gange des Stückes, es erhöhte die Antheilnehmung, daß der bestürzte Erzieher des Prinzen, dem Vater das Bild des Untergangs mit den schrecklichsten Farben malte" (1768, S.269).
- 179 Hédelin schreibt, der Dichter dürfe gewisse Dinge nicht darstellen, "vu qu'il se trouve cent choses horribles, deshonnêtes, basses, & presqu'inutiles qu'il doit cacher, les faisant connoître simplement (...) aux Spectateurs, ou par le recit, qui lors les rectifie, ou par une supposition facile" (1715, S.97). - Marmontel schreibt: "Les choses indécentes, horribles, ou d'un merveilleux que l'oeil démentiroit, doivent se passer hors de la scène" (1763, Bd.2, S.138).

180 In einer Rezension von Lessings SARA verwendet Dahlmann beide Begründungen: "Man kan es nicht leugnen, daß es gewisse Fälle giebet, wo man die Mordthaten und Hinrichtungen, wenn die öffentliche Vorstellung auch einen lebhaften Eindruck machte, durchaus hinter den Scenen vollführen muß. Der Polyuktes des Corneille kann mir hier zum Beyspiele dienen. Die gegenwärtigen Heiden würden durch die Erblickung seiner Standhaftigkeit im Sterben mehrere Gelegenheit zur Bekehrung haben nehmen können. Die Zuschauer würden auch mehr in Bewegung gesezset worden seyn: denn man weinet bey dem Unglücke einer Person; dieses aber wird selten durch das hören allein bewerkstelliget, man muß auch das Leiden zugleich mit ansehen. Allein der Dichter konte dieses ohne die grösten Schwürigkeiten nicht thun. Die Zuschauer geben auf den Stich, Schlag und jede Bewegung so genau Achtung, daß ein geringer Umstand ihnen die ganze Handlung unwahrscheinlich zu machen, und das lebhaft in der Vorstellung zu zernichten fähig ist. Die englischen Dichter sind hierin freyer. Sie stellen ohne Bedenken ihre Todesfälle vor; ob sie gleich in gewissen Fällen von dieser Gewohnheit abgehen. Da hingegen auf der französischen Schaubühne wenige Ausnahmen von dieser Regel statt haben. In den Horaziern des grossen Corneille ist hierwieder sehr gefehlet worden. Der junge Held, welcher die drey Curiazier nach einander überwunden hatte, ermordet in der Hitze seiner Leidenschaft seine Schwester; da ihm diese statt eines Glückwunsches zu seinem Siege, einen Verweis giebet, daß er ihren Liebhaber getödtet hat. Eine entsezliche That! Hätte sich der Dichter also nicht bemühen sollen, dieses so geschwinde zu machen, daß es bey den Zuschauern das Ansehen einer Uebereilung bekommen hätte? Hier ist aber gerade das Gegentheil. Um diese Mordthat nicht öffentlich zu begehen, muß Horaz seiner Schwester über die Schaubühne nachfolgen, und sich so lange des Mordens enthalten, bis sie hinter den Scenen sind. Ich gestehe es, eine solche That öffentlich zu begehen, würde ein grosser Uebelstand gewesen seyn; und in den Herzen der Zuschauer allzuviel Schrekken erregt haben; allein wäre es nicht besser gewesen, diese That zu übergehen, oder wenn sie dem Dichter nothwendig wäre; dieselbe bey einer bequemen Gelegenheit durch eine dritte Persohn erzählen zu lassen?" (Vermischte critische Briefe. Rostock, 1758, zit. Eibl, 1971, S.197 f.). Vgl. Anm. 184.

181 Vgl. dieselbe Beurteilung durch Addison im SPECTATOR: "But among all our Methods of moving Pity or Terrour, there is none so absurd and barbarous, and what more exposes us to the Contempt and Ridicule of our Neighbours, than that dreadful butchering of one another which is so very frequent upon the *English* Stage. To delight in seeing Men stabb'd, poyson'd, rack'd or impaled, is certainly the Sign of a cruel Temper: And as this is often practis'd before the *British* Audience, several *French* Criticks, who think these are grateful Spectacles to us, take Occasion from them to represent us a People that delight in Blood. It is indeed very odd, to see our Stage strow'd with Carcasses in the last Scene of a Tragedy; (...) Murders and Executions are always transacted behind the Scenes in the *French* Theatre; wich in general is very agreeable to the Manners of a polite an civiliz'd People" (Nr.44, 1711, S.187 f.). Er erwähnt ebenfalls das vielzitierte Beispiel von Corneilles *Horace*, wo er dieselbe Unwahrscheinlichkeit tadelt wie Dahlmann (s. Anm. 180). Vgl. Home (1766, T.3, S.308 ff.). Als Ergänzung zu den vorliegenden Ausführungen vgl. den interessanten Aufsatz von W. Müller-Seidel, der erst nach Abschluss dieser Arbeit erschien: Todesarten und Todesstrafe. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 1985, S.7-38.

- 182 "il ne faut jamais y [sur le théâtre] répandre le sang de personne, mais on y peut verser le sien, quand on y est porté par un beau désespoir, c'était une action consacrée chez les Romains" (Lettres curieuses, p.333, zit. Schérer, 1959, S.418). - Heusinger: "Eine Hinrichtung z.B. darf nicht auf dem Theater vorgenommen werden, eine Selbstentleibung aber, oder einen andern Mord, schließt man nicht von der Bühne aus" (1797, S.296).
- 183 Schérer legt dar, dass im gleichzeitigen Roman der Selbstmord als "lâcheté" verurteilt wurde, was einmal mehr die Verschiedenheit der Gattungsgesetze und die relative Unabhängigkeit der dramatischen Gattung von der Realität zeigt.
- 184 Corneille musste sich gegen den Vorwurf verteidigen, Horace töte seine Schwester auf der Bühne: "ce qui serait plutôt la faute de l'actrice que la mienne, parce que quand elle voit son frère mettre l'épée à la main, la frayeur, si naturelle au sexe, lui doit faire prendre la fuite, et recevoir le coup derrière le théâtre; comme je le marque dans cette impression" (Bd.1, S.830). Vgl. die Beurteilung in Anm. 180.
- 185 "Ich will hiedurch aber nicht behaupten, daß die Tragödie nothwendig ein Schauspiel des Blutvergiessens seyn müsse. Ich zeige nur, daß es geschehen könne, wenn es die größere Schönheit der Gedanken, die bessere Verbindung der Aufzüge und Auftritte, die stärkere Erregung der Leidenschaften, und andere Ursachen es erfordern, die von den jedesmaligen Umständen eines Stückes abhängen" (Curtius, 1753, S.255).
- 186 Der Rezensent der BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN behauptet, Lillo habe die Hinrichtungsszene nicht auf der Bühne darstellen wollen. "Es kann zwar möglich seyn, daß man auf einigen engländischen Schaubühnen dem Volke dieses Spektakel hat machen wollen, aber des Verfassers Wille ist es gewiß nicht gewesen (...). Es ist vielmehr sehr wahrscheinlich, daß, da das Gerichte nur in der Ferne zu sehen ist, indem die Verurtheilten dahin geführt werden, der Vorhang zufällt" (Bd.1, 1760, S.162 f.).
- 187 Vielleicht müsste die Darstellung des Sterbens auch im Zusammenhang einer neuen Aufführungspraxis gesehen werden. Es ist dies eine Frage, die in den Bereich der Theaterwissenschaft gehört.
- 188 "toute la Tragédie, dans la Representation ne consiste qu'en discours; c'est-là tout l'ouvrage du Poëte, & à quoi principalement il emploie les forces de son esprit; & s'il fait paroître quelques Actions sur son Theatre, c'est pour en tirer occasion de faire quelque agréable discours; tout ce qu'il invente, c'est afin qu'elles servent de matiere à d'agréables narrations; il cherche tous les moiens pour faire parler l'amour, la haine, la douleur, la joie, & le reste des passions humaines; voire même est-il certain, qu'il fait paroître fort peu d'Actions sur son Theatre; elles sont presque toutes supposées, du moins les plus importantes, hors le lieu de la Scène; & s'il en reserve quelque chose à faire voir, ce n'est que pour en tirer occasion de faire parler ses Acteurs" (Hédelin, 1715, S.260 f.).
- 189 Belege: Braun/Sch (Bd.1, S.73, 79, 181).

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II.3.

- 1 "Die Fabel muß daher so eingerichtet seyn, daß auch, ohne öffentliche Vorstellung, bloß bei Anhörung der Begebenheiten, Schrecken und Mitleiden empfunden werde" (Aristoteles, 1753, S.28).
- 2 "Pour faciliter ce plaisir au lecteur, il ne faut non plus gêner son esprit que celui du spectateur, parce que l'effort qu'il est obligé de se faire pour la [la tragédie] concevoir et se la représenter lui-même dans son esprit diminue la satisfaction qu'il en doit recevoir. Ainsi je serais d'avis que le poète prit grand soin de marquer à la marge les menues actions qui ne méritent pas qu'il en charge ses vers (...). Le comédien y supplée aisément sur le théâtre; mais sur le livre on serait assez souvent réduit à deviner, et quelquefois même on pourrait deviner mal, à moins que d'être instruit par là de ces petites choses" (Corneille, Bd.1, S.63). Nebenbei sei auf die Wichtigkeit dieser Stelle für die Entwicklung der Szenenanweisung hingewiesen.
- 3 Als Bedingung nennt Voltaire: "Pour qu'une pièce de théâtre plaise à la lecture, il faut que tout y soit naturel, et qu'elle soit parfaitement écrite" (Bd.32, S.365).
- 4 "Voici une Tragédie d'un genre nouveau et qui n'est faite pour être jouée sur aucun Théâtre, mais qui doit être lue par tous les amateurs du vrai, du simple et du pathétique" (JOURNAL ETRANGER, 7, 1761, S.5).
- 5 "Wir befürchten fast, daß der Verfasser durch den Titel *Schauspiel*, den er diesem Stücke vorgesetzt, selbst seinen Lesern den rechten Gesichtspunkt verrückt hat, aus welchem unserer Meynung nach diese dramatische Arbeit von billigen Lesern beurtheilt werden muß." Wenn man annehme, der Verfasser habe den GÖTZ geschrieben "um ihn auf die Bühne zu bringen", so sei er voller Fehler. "Nimmt man aber an, daß der Verf. die Absicht gehabt, die ganze Lebens-Geschichte eines Mannes blos dramatisch zu behandeln, daß er weder Lust- noch Trauerspiel habe liefern (...) wollen: so wäre es ungerecht, den Verf. nach Regeln zu beurtheilen, die er gar nicht beobachten wollte" (Braun/G, Bd.1, S.12).
- 6 Chr.Hch. Schmid (1774) schreibt, die dramatische Form sei dazu da, "das, was man vortragen will, anschauernd zu machen, als es in der zusammenhängenden Erzählung möglich ist, und daß dieser Endzweck auch dann nicht ganz wegfällt", wenn das Drama nicht aufgeführt wird (S.14).
- 7 Ein Rezensent des GÖTZ zählt mehrere Ursachen auf, warum sich gewisse Stoffe nicht für die Bühne eignen, sie sind zu ausgedehnt in Zeit und Raum, sie haben eine zu verwickelte Handlung. "Der größte Theil von Ursachen, die uns so ausserordentlich arm an dramatischen Sujets gemacht haben, verschwindet, sobald wir es uns gefallen lassen, statt zu hören, blos zu lesen" (Braun/G, Bd.1, S.13).
- 8 Wieland schreibt in seiner Rezension: "Sobald ich ein Drama für die Schaubühne schreibe, wird alles was die Illusion hindert, zum Fehler. Schreib' ichs 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 andern gleichzeitigen, oder von einem Orte zum andern fortzuführen, und, mit gleicher Leichtigkeit Monate und Jahre, oder Gebürge und Meere zu überspringen. Dann ist es bloß darum zu thun, die Leser durch die *Wahrheit* und *Kraft* seiner Gemählde zu begeistern, und dann hängt es bloß von ihm ab, wie viel solcher Gemählde er neben einander, oder in einer zusammengeordneten Folge vor unsern Augen

- vorbeyführen, und welche davon er völlig ausmahlen, welche blos skizziren, welche nur gleichsam mit einem einzigen Zug, wie einen Gedanken, aufs Papier werfen will" (Braun/G, Bd.1, S.39).
- 9 "Nun ist aber nicht sowohl die Masse meines Schauspiels, als vielmehr sein Inhalt, der es von der Bühne verbannet. Die Oekonomie desselben machte es nothwendig, daß mancher Charakter auftreten mußte, der das feinere Gefühl der Tugend beleidigt, und die Zärtlichkeit unserer Sitten empört" (Schiller, Bd.3, S.5).
 - 10 Siehe die abschreckende Wirkung der Zigeunerszene im GÖTZ (Braun/G, Bd.1, S.420). - Der Kritiker des NEUEN MENOZA von Lenz in der ALLGEMEINEN DEUTSCHEN BIBLIOTHEK nennt für die Unmöglichkeit der Aufführung die folgenden Fälle: "Soll der Graf der Frau von Biederling das Knie küssen? (...) Diana und der Graf auf der Erde liegend, und Gustav in einem Winkel erhenkt erscheinen?" (Bd.27, 1775, S.375 f.).
 - 11 TEUTSCHER MERKUR (Bd.59, 1787, S.CXXIV [Anzeiger]).
 - 12 Die Behauptung von M. Krause (1982, S.251), das Lesedrama sei erst von der Romantik sanktioniert worden, läßt sich auf der Grundlage meines Materials nicht halten.
 - 13 Inbar (1979, besonders S.24). Inbar erwähnt zwar am Ende ihres Aufsatzes, dass die Sturm-und-Drang-Dramen nur bearbeitet aufgeführt wurden, sie sieht aber den Zusammenhang von Normen und Aufführbarkeit nicht.
 - 14 Siehe S. Siedhoff (1983, S.14). - Als Beleg kann etwa O. Brahms Aufsatz (1881) über die Bühnenfassung des GÖTZ dienen, wo er schreibt, Goethe habe "seine ursprüngliche Conception jämmerlich verdorben" (S.192), die Veränderungen führten zu "durchaus unerfreulichen Resultaten" (S.190), diese Fassung stelle "eine ungeheure Verschlechterung" dar.
 - 15 In M sind z.B. weggefallen: Bd.3, S.44₂₆ bis S.45₂₉; S.46₅₋₁₆; S.50₁₇ bis S.52₁₈; S.73_{27ff.}; S.103.
 - 16 Dies gilt vor allem für die in E langen Szenen II,3 und III,2.
 - 17 Siehe die Rezension in der ALLGEMEINEN DEUTSCHEN BIBLIOTHEK: "Warum muß die arme Leonore so jämmerlich umkommen? Wir reden hier nicht der sogenannten Gerechtigkeit das Wort; aber so etwas ist gar zu unnatürlich" (Braun/Sch, Bd.2, S.31).
 - 18 Siehe Kilian (1912).
 - 19 Ein Rezensent schreibt: "Zwar sagte man mir in Berlin gleich, daß das Stück auf dem Theater nicht auszuhalten sey, und ich war eben nicht abgeneigt, das zu glauben" (Braun/G, Bd.1, S.419). Der Rezensent ist dann doch begeistert von der Aufführung.
 - 20 Vgl. Wolff (1912, S.19 ff.).

- 21 O. Brahm (1881) spricht in diesem Zusammenhang von "Flicken" (S.197), was ein völlig unhistorisches Urteil ist, denn es ist eine Konvention, auf diese Weise die für die Aufrechterhaltung des Zusammenhangs wichtige Szenenverbindung herzustellen.
- 22 Dazu gehört, dass Georg eine etwas wichtigere Rolle im 2. Akt erhält.
- 23 "Ungerechtigkeit, Übermuth, Bedrängung, Arglist, Betrug schalten so gut im Kloster als im Freien. Bekämpft sie mit geistlichen Waffen in heiliger Stille, laßt mich das Eisen durch's offene Feld gegen sie führen" (Goethe, Bd.13, S.202).
- 24 Götz: "An ihrer Todesangst will ich mich weiden, ihre Furcht will ich verspotten." Doch dann besinnt er sich: "Ermanne dich Götz und denk' an deine Pflicht" (II,14). Es ist kennzeichnend für die Konstruktion des Dramas, dass Götz, bevor sein Vergehen Früchte trägt, sich auf seine Pflicht besinnt. - Brahm findet den Charakterzug aufgesetzt, verkennt auch hier die Wirkung (1881, S.197).
- 25 "Wie beschämt stehen wir da, wenn man uns das Wort bricht! Daß wir dem Heiligsten vertrauen, erscheint uns als täppischer Blödsinn. Jener hat Recht, der uns verrieth (...) er hat sich aus der Schlinge gezogen, und wir stehen lächerlich da und beschauen den leeren Knoten" (II,13).
- 26 Vgl. die Szene III,4, wo Adelheid die Namen Werdenhagen, Blinzkopf, von Wanzenu nennt, wobei sie von Weisingen zugleich abschätzig charakterisiert werden, was ihr Auftreten im II,11 vorbereitet.
- 27 Der Hauptmann hat keine grössere Sorge als, wie er sich bequem einrichten kann.
- 28 Hier könnte auch Rücksicht auf den Zeitgeschmack vorliegen. Die Verführungsszenen im GÖTZ sind denen des KAUFMANN'S VON LONDON nachgebildet, die 1804 leicht verbraucht gewirkt haben dürften.
- 29 Der Kaiser hat in dieser Fassung die traditionelle Rolle des für Milde eintretenden Landesvaters.
- 30 "Begegne diesem Gespenste des alten Freundes, das dir nun so lange unter der feindlichen Gestalt eines Widersachers vorschwebt, dich recht aufreizt, ohne dich zum Entschluss zu bestimmen. Geh' auf ihn los, überwind' ihn, und so ist es vorbei" (Goethe, Bd.13, S.332).
- 31 "Ich habe dir den Unmuth nicht verborgen, den sie mir seit einiger Zeit erregt. Wie geschmeidig war sie sonst! Nun, da sie sich wieder im völligen Besitz ihrer Güter befindet, begibt sie sich auf ein festes Schloß (...) und scheint mir trotzen zu wollen" (Goethe, Bd.13, S.332).
- 32 "Du willst mich vom Hofe entfernen, von hier, wo Karl, der große Nachfolger unseres Kaisers, in fürstlicher Tugend allen Hoffnungen gebietet?" (Goethe, Bd.13, S.306).
- 33 In der von O. Brahm verglichenen Fassung waren die Szenen des heimlichen Gerichts, wie man es vom Publikumsgeschmack her erwarten könnte, sogar ausgebaut,

- dies war aber nicht die aufgeführte Fassung, wie aus der genannten Rezension hervorgeht (Braun/G, Bd.3, S.106).
- 34 Brahm kann den neuen Zigeunerszenen nichts abgewinnen (1881, S.201). Er sieht insbesondere auch nicht, dass den Zigeunern eine dramatisierende Funktion zukommt, indem sie ständig das Kriegsgeschehen kommentieren, vor ihm fliehen usw. Das Wahrsagen gehört wohl zu den Klischees über die Zigeuner, womit Goethe einer Publikumsvorstellung entgegengekommen wäre.
- 35 DER FREIMÜTHIGE spricht von "Scenen-Gemisch" (Braun/G, Bd.3, S.113). - "Götz von Berlichingen hat einige neue trefliche Szenen erhalten und bildet unstreitig das vollendetste Gemälde, das die dramatische Kunst vom Mittelalter entworfen hat; aber doch wäre zu wünschen, Göthe ordnete dieses Schauspiel besser für die dramatische Darstellung. Bequem könnte es in zwei Stücke zerfallen. So wie es jetzt ist, ist es mehr eine dramatische Biographie, als ein Drama, es ermüdet durch seine unverhältnißmäßige Länge, und die Menge bunter Szenen, die unruhig und abgerissen vorübergehen (...), stören den Eindruck des Ganzen" (ebenda, S.127).
- 36 Diese Eigenheit zeigt sich auch in den Rezensionen von Schillers Dramen, wo die nicht in die Handlung integrierten Szenen getadelt werden (s. oben S.24).
- 37 "Hie und da ein gespielter, ausschweifender, falscher Gedanke; der läßt sich aus dem Dialog noch wohl wegnehmen: aber wie dann, wenn man genöthigt ist, eine ganze Folge von Reden herauszustreichen? wird nicht da der Dialog durch eine neue Folge müssen zusammengehängt werden?" Dasselbe gelte für Szenen, die weggestrichen werden oder für Charakterzüge (ADB, Bd.23, 1774, S.510).
- 38 "Auch in den mechanischen Regeln will er Shakespearn aushelfen. Othello steht natürlich bey dem Hause worinn Desd.<emona> ist, und dahin kommen auch alle die ihn sprechen wollen" (ADB, Bd.23, 1774, S.511).
- 39 "H.S. hat viele Personen des Stücks ausgestoßen, und läßt selbst im Getümmel, im Geschrey der Nacht nur gar wenige auftreten, nur solche, die genauen Antheil an der Geschichte haben, vielleicht etwas gegen die Illusion" (ADB, Bd.23, 1774, S.514).
- 40 Die Äusserung Lessings findet sich im 58. Stück der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE. Schon die Ohrfeige im CID war umstritten und gab immer wieder Anlass zu Diskussionen. Es sind drei Aspekte zu unterscheiden, die den dramaturgischen Wert bzw. die Unbrauchbarkeit der Ohrfeige ausmachen: 1) das Anstössige einer Ohrfeige auf der Bühne an sich, - 2) die Schwierigkeit der Darstellung für die Schauspieler, - 3) der handlungsmotivierende Wert der Ohrfeige.
Zu 1) Lessing schreibt: "Aber eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie englisch, wie unanständig!" (Bd.10, S.14). - Zu 2) Lessing zitiert Voltaires Einwand: "Heut zu Tage (...) dürfte man es nicht wagen, einem Helden eine Ohrfeige geben zu lassen. Die Schauspieler selbst wissen nicht, wie sie sich dabey anstellen sollen" (ebenda). Lessing erwidert darauf, die Schauspieler wüssten es wohl, wie sich anstellen, "aber man will eine Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben" (ebenda, S.16 f.). Die Empfindung des Menschen würde mit der Rolle des Schauspielers in Kontakt kommen. - Zu 3) Im Anstössigen der Ohrfeige sieht Lessing deren handlungsmotivierenden Wert: "einem Helden eine Ohrfeige! wie

klein, wie unanständig!- Und wenn sie das nun eben seyn soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschließungen, blutigsten Rache werden soll, und wird?" (ebenda, S.17 f.). "Auch frage ich, welche andere Beleidigung wohl die Stelle der Ohrfeige vertreten könnte? Für jede andere würde es in der Macht des Königs stehen, dem Beleidigten Genugthuung zu schaffen (...). Für diese einzige läßt das Pundonor weder Entschuldigung noch Abbitte gelten. (...) In dem Essex wird die Ohrfeige dadurch noch kritischer, daß sie eine Person giebt, welche die Gesetze der Ehre nicht verbinden. Sie ist Frau und Königin" (ebenda, S.19).

In einer Bearbeitung von vier englischen Stücken über Essex hat Chr.Hch. Schmid die Ohrfeige weggelassen, weil ihn Lessing nicht überzeugt habe, was der Rezensent tadelt (ADB, Bd.23, 1774, S.521). Eines der vielen Beispiele für den Einfluss der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE in solchen scheinbar nebensächlichen Fragen.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II.4.

- 1 Z.B. H. Steinmetz (1972).
- 2 Reinhardt (1976).
- 3 Söring (1982).
- 4 Siehe zu diesem Problem W. Vosskamp (1977, S.27).
- 5 Siehe z.B. die Definition in der ENCYCLOPEDIE von 1780 im Artikel "Tragédie": "répresentation d'une action heroïque dont l'objet est d'exciter la terreur & la compassion."
- 6 Siehe die Definition von Batteux/Ramler: "Allein die Handlung der Tragödie ist ein außerordentlicher, ein gewaltsamer Streit: weil es dort auf grössere Vortheile ankömmt, weil dort außerordentliche Kräfte, Kräfte der Helden, das heißt, solcher Menschen, die andern weit überlegen sind, mit einander streiten" (1802, T.2, S.281).
- 7 Vgl. Marmontel: "Le pathétique est donc la première qualité de la fable, & le pathétique est essentiellement dans le sujet" (1763, Bd.2, S.136).
- 8 Zu den Leidenschaften siehe oben S.73 ff.. - Vgl. Batteux/Ramler (1802, T.2, S.275).
- 9 Vgl. Marmontel, der "l'extraordinaire" und "le merveilleux" auch als Bestandteile der Tragödie auffasst (1787, Bd.10, S.338).
- 10 Lessing versetzt EMILIA GALOTTI nach Italien, um das Ungewöhnliche des Verhaltens besser zu motivieren.
- 11 Vgl. Valdastris: Die meisten bürgerlichen Trauerspiele verdienten "den Nahmen von Ungeheuern". "Das Erhabene ist in ihnen mit dem Abentheuerlichen, dem Überladenen und Bizarren verbunden" (1794, S.42).
- 12 Eberhard: "Die GröÙe und Wichtigkeit der Handlung und ihrer Theile hängt auch von der GröÙe und Wichtigkeit der Personen ab" (1783, S.187). - Zur Ständeklausel siehe Spingarn (1899, S.62). Vgl. auch Castelvetro (1570, Bl.123^v), wo er sowohl von den hohen moralischen Eigenschaften als auch vom hohen Stand spricht.
- 13 Schon Rotth hatte geschrieben, die Tragödie sei "eine Verrichtung oder unglücklicher Zufall einer durchlauchtigen Person, dessen Änderung bey den Zuschauern leicht eine Bewegung wircken kan, welches gemeiner Leuthe unglücklicher Fall so leicht nicht thäte" (1688, T.3, S. 211). - Die ENCYCLOPEDIE (1751) schreibt im Artikel "Tragédie": "le degré d'élévation où ils sont, donne plus d'éclat à leur chute".
- 14 "L'espace qu'ils remplissaient par leur grandeur, semble laisser un plus grand vuide dans le monde." (ENCYCLOPEDIE, 1751, Artikel "Tragédie"). In der Übersetzung von Ramler lautet die Stelle: "daß der Raum, den sie durch ihre Grösse einnahmen, ein grösseres Leeres in der Welt zurückzulassen scheint" (1802, T.2, S.286).

- 15 ENCYCLOPEDIE (1751) Artikel "Tragédie". Es handelt sich wiederum um eine Formulierung von Batteux, die in der Übersetzung von Ramler so lautet: "daß der Begriff von Macht und Glück, den man mit ihrem Nahmen verbindet, unser Mitleid über ihr elendes Schicksal zu vermehren dient" (1802, T.2, S.286).
- 16 Die Behauptung von A. Martino (1972, S.366), J.E. Schlegel habe als erster die Klassenzugehörigkeit der Personen nicht zum Prinzip der Gattungseinteilung gemacht, ist in vielerlei Hinsicht nicht richtig. Die Gattungseinteilung war nie von den Personen allein abhängig, wie meine Darlegungen zeigen; auch J.E. Schlegel verlangte vornehme Personen für die Tragödie, wie das Zitat bei Martino zeigt. Vor allem hat aber schon Corneille betont, dass Könige auch in der Komödie Eingang finden können, wenn die Handlung nicht unter ihrer Würde ist. Die Argumentation von Corneille zeigt deutlich die Interrelation von Stoff und Stand der Personen: Aristoteles lasse nur "des personnes d'une condition très médiocre" für die Komödie zu. "Quoi qu'il en soit, cette définition avait du rapport à l'usage de son temps (...) elle n'a pas une entière justesse pour le nôtre, où les rois même y peuvent entrer, quand leurs actions ne sont point au-dessus d'elle. Lorsqu'on met sur la scène un simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ni de leur Etat, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie" (Bd.1, S.18). Vgl. auch Anm. 71.
- 17 R. Bauer bemerkt mit Recht, das Problem der sogenannten Ständeklausel sei keine Frage der gesellschaftlichen Klassen, sondern der Stilhöhe (1973, S.481).
- 18 Vgl. die Darstellung von G. Genette (1979, S.24 f.).
- 19 "Eine tragische Handlung kann entweder (...) so vorgestellt werden, daß dieselbe mit Wissen und gutem Bedachte der handelnden Personen geschieht (...). Oder die Begebenheiten können so eingerichtet werden, daß abscheuliche Handlungen aus Unwissenheit begangen werden" (Aristoteles, 1753, S.29).
- 20 Castelvetro zeigt im Gegensatz zu vielen anderen Aristoteles-Kommentaren eine grosse Vorliebe für Systematisierungen, für die Reduktion der Phänomene auf wenige Begriffe, welche sich dann miteinander kombinieren lassen. (Die Darstellung von Weinberg (1974) wird den Ausführungen von Castelvetro bei weitem nicht gerecht.) Es müsste die Semiotiker interessieren, dass Castelvetro drei Arten von Personen unterscheidet, jene, die handeln, welche Greimas' 'Agenten' entsprechen würden, jene, die leiden, welche Greimas' 'Patienten' entsprechen, und jene, die zugleich handeln und leiden, welche also bald Agenten, bald Patienten wären. Die Personen handeln nach Castelvetro entweder, um das Gute, das sie bereits besitzen, zu erhalten oder das Gute, das sie noch nicht besitzen, zu erwerben. Die Klassifikation entspricht der von Bremond. In bezug auf das Böse, welches in Bremonds Terminologie dem Übel entspricht, unterscheidet er ebenfalls zwei Möglichkeiten: 1) Man will das drohende Übel vermeiden, 2) man will das gegenwärtige Übel vertreiben. Castelvetros Systematisierungsversuche leiden z.T. an der Inkompatibilität der Begriffe, was aber die grundsätzliche Fruchtbarkeit seiner Versuche nicht in Frage stellt.
- 21 Kibédi-Varga (1970) ist der Meinung, die tragische Perspektive sei diejenige des Opfers, eine Auffassung, die sich historisch nicht belegen lässt.

- 22 Vgl. Marmontel: "L'homme tombe dans le péril & dans le malheur par une cause qui est *hors de lui, ou en lui-même*" (1787, Bd.10, S.287).
- 23 Zur Terminologie siehe Bremond (1973, S. 187).
- 24 Vgl. Aristoteles (1753, S.25 f.).
- 25 Curtius akzeptiert diese Situationen, "wenn sie zur Erhöhung der Tugend, oder einem andern tragischen Endzwecke dienen" (1753, S.191). - Batteux/Ramler (1802, T.2, S.295 ff.).
- 26 Vgl. Marmontel: "de ces causes [foiblesse, imprudence, penchans, passions, vices, vertus], la plus féconde, la plus pathétique & la plus morale, c'est la passion combinée avec la bonté naturelle" (1787, Bd.10, S.287). - Vgl. zur Leidenschaft auch den Fall I.2.3.
- 27 Schiller schreibt unter anderem: "Unserm Antheil an dem unglücklichen von seinen undankbaren Töchtern mißhandelten Lear schadet es nicht wenig, daß dieser kindische Alte seine Krone so leichtsinnig hingab, und seine Liebe so unverständlich unter seinen Töchtern vertheilte" (Bd.20, S.155).
- 28 Castelvetro unterscheidet die folgenden vier Fälle: Nicht-Kennen der Person, Nicht-Kennen eines Sachverhalts, Verwechslung, Irrtum des Geistes. - Rotth, der sich auf Masen beruft, welcher wohl seinerseits auf Castelvetro fusst, nennt auch einige von diesen Irrtümern (1688, T.3, S.243 ff.).
- 29 Dies ist ein Beispiel dafür, dass Kleist einer älteren Tragödienkonzeption verpflichtet ist, ein Aspekt, den man bei der historischen Einordnung Kleists beachten sollte.
- 30 Marmontel: "l'homme innocent, & même vertueux, peut être coupable d'un moment à l'autre: le spectateur voit le passage & la violence de l'impulsion. Or plus l'impulsion est forte & moralement irrésistible, plus aisément le crime obtient grace à nos yeux" (1763, Bd.2, S.179). - Vgl. Curtius: "Die unglücklichen Personen des Trauerspiels ziehen sich das Unglück nicht so sehr durch ein offenes Laster, als durch einen Fehler einen plötzlichen Ausbruch einer Leidenschaft zu" (1753, S.393).
- 31 Siehe Rotth: "Jedoch ist zu weilen ein allzu hefftiger affect, als Zorn/Liebe etc. so bewant / daß er dem Irthum gleich kan gehalten werden / weil als denn / was geschieht / auch nicht eben deliberato animo geschiehet" (1688, T.3, S.212). - Vgl. Eberhard (1783): "Ist die Hauptperson selbst der Urheber der unglücklichen Veränderung, so muß die freye Handlung, wodurch sie es ist, (...) die Folge einer Scheinpfligt, der Unwissenheit [= Irrtum], der Übereilung oder des Übermaßes einer unschuldigen Leidenschaft seyn [= Exzess der Leidenschaft]" (S.193).
- 32 Diese Unterscheidung macht Castelvetro nicht.
- 33 Vgl. H. Knorr (1951) und A. Andres (1955). - Süvern (1800) stellt fest, dass das antike Drama keinen Bösewicht nötig hatte. Eschenburg (1783) zählt als eine der drei möglichen dramatischen Situationen auf: "Unschuld und Tugend werden durch das Laster verfolgt" (S.188).

- 34 Corneille: "La première <manière> est, quand un homme très vertueux est persécuté par un très méchant, et qu'il échappe du péril où le méchant demeure enveloppé" (Bd.1, S.39). Corneille nennt als Beispiel *RODOGUNE* und *HERACLIUS*.
- 35 In seinem Artikel in den *ELEMENTS DE LITTÉRATURE* gewinnt Marmontel dem Bösewicht doch noch eine moralische Seite ab, bzw. er begründet seine Wirkung moralisch: "Un méchant homme, quelque malheureux qu'il soit, n'inspirera point la pitié; mais il inspirera la terreur de deux manières, & les voici. Dans le cours de l'action, il fera trembler pour l'homme innocent ou vertueux dont il méditera la perte; & au dénouement, si le méchant triomphe, on frémira, comme dans *Mahomet* <de Voltaire>, de se livrer à ses pareils" (1787, Bd.10, S.324 f.).
- 36 La Motte: "On ne doit employer <les caractères totalement odieux> que rarement, et ne leur laisser que peu de place dans la pièce: car tout nécessaires qu'ils sont pour augmenter le péril des personnages intéressants, et par là l'émotion des spectateurs, ils causent toujours un sentiment désagréable d'indignation et d'horreur que l'art doit épargner le plus qu'il est possible" (1859, S.499). Corneille verwendet das Argument indirekt, wenn er sagt, der Verfolger der Unschuld dürfe nicht so böse sein "pour attirer trop d'indignation sur lui" (Bd.1, S.39).
- 37 Dacier argumentiert: "der Zuschauer, welcher die Tugend unglücklich sieht, murret wider den Erfolg der Dinge, überläßt sich der Verzweiflung, und bemühet sich nicht, seine Leidenschaften zu bezwingen" (Curtius, 1753, S.186).
- 38 Die Argumentation von Castelvetro ist besonders interessant, weil er sich vorstellt, wie sich das Volk das Unglück eines guten Menschen erkläre, jedenfalls empöre sich das Volk nicht gegen Gott, sondern es nehme an, dieser habe Gründe gehabt, den Tugendhaften ins Unglück zu führen (1570, Bl.154^r).
- 39 Vgl. Batteux/Ramler zum *CID*: "Ein solcher Kampf erregt unsre innigste Theilnehmung. Zwey Leidenschaften von heroischer Grösse zerreißen Ein Herz: welche von beiden wird überwinden? Nach den Gesetzen des Anstandes muß die edelste den Sieg davontragen. Die Liebe muß der Ehre, das Leben der Religion aufgeopfert werden" (1802, T.2, S.305). - Vgl. Eberhard: "Der Kampf der Leidenschaft mit der Pflicht, sie sey eine wahre oder Scheinpflcht ist selbst rührend und tragisch. Die ästhetisch mögliche Güte der Sitten erfordert, daß sich die tragische Person entschließt, der Pflicht gemäß zu handeln" (1783, S.193).
- 40 Man weiss, wie Schiller versucht hat, diese Umstände im *WALLENSTEIN* einzubringen, indem seiner Umgebung der aktive Teil zukommt, so dass er bei der Gefangennahme Sessins, welche natürlich auch ein äusserer Umstand ist, keine Wahl mehr hat in bezug auf den Abfall vom Kaiser: Siehe den Monolog in *WALLENSTEINS TOD*: "Wärs möglich? Könnst ich nicht mehr, wie ich wollte? / Nicht mehr zurück, wie mirs beliebt? Ich müßte / Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht, / Nicht die Versuchung von mir wies (...) die Wege bloß mir offen hab gehalten?" (Bd.8, S.183, v. 139 ff.).- Vgl. die interessanten Ausführungen von Eichenbaum (1967).
- 41 Ich untersuche hier nur die Leidenschaften in bezug auf ihren Gebrauch in der Tragödie. Natürlich gehören die Leidenschaften in die Affektenlehre, deren Darstellung würde aber den Rahmen meiner Arbeit sprengen.- Vgl. auch oben S.126 ff..

- 42 Marmontel spricht hier ebenfalls vom "*Système ancien*" und "*Système moderne*": "Système ancien. Sur le théâtre ancien, le malheur du personnage intéressant étoit presque toujours l'effet d'une cause étrangère". "Système moderne. (...) Les modernes (...) ont fait de la *tragédie*, non pas le tableau des calamités de l'homme esclave de la destinée, mais le tableau des malheurs & des crimes de l'homme esclaves de ses passions. Dès-lors, le ressort de l'action tragique a été dans le coeur de l'homme" (1787, Bd.10, S.288, 291). Vgl. Marmontel (1763, Bd.2, S.172).
- 43 Marmontel schreibt: "tel est le nouveau système (s. Anm. 42) dont Corneille est le créateur." - "Enfin Corneille ayant découvert, au milieu de ce chaos, une nouvelle source d'événemens tragiques, aussi intéressants dans leurs causes que terribles dans leurs effets, ce fut un cri universel; & l'Europe moderne reconnut la *tragédie* qui lui étoit propre" (1787, Bd.10, S.292, 310). - Vgl. Eberhard (1820, Bd.4, S.163), der diese Erfindung Shakespeare zuschreibt.
- 44 "c'est même la rapidité de ces mouvemens qui fait la beauté, la chaleur, le pathétique de l'action" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.180). - Zur Überraschung siehe oben S.145 ff..
- 45 Marmontel schreibt, man müsse "donner à la passion le plus haut degré de chaleur & de force, & puis (...) la faire agir dans son accès, sans que la réflexion ait le tems de la ralentir & de la modérer" (1763, Bd.2, S.182 f.). Im Artikel "Tragédie" schreibt er "Sa colère ne doit être qu'une sensibilité révoltée par l'excès de l'injure; (...) les fureurs de sa jalousie ne doivent être que les transports d'un amour violent qui se croit outragé. Ainsi, toutes ses passions doivent porter avec elles une sorte d'excuse & d'apologie; qui le fasse plaindre d'en être la victime, & qui empêche de le haïr" (1787, Bd.10, S. 327). "Besonders müssen wir die Leidenschaft, welche Sympathie erregen soll, für erlaubt oder für löblich, und den Grad derselben für billig und der Ursache gemäß ansehen" (Garve, 1779, S.329 f.).
- 46 Dacier zitiert als Quelle für diese Auffassung Marc Aurel, der geschrieben habe: "Que ceux [des péchés] qui viennent de la concupiscence, sont plus grands & plus punissables que ceux qui viennent de la colère; parce que celui que la colère fait agir, semble résister à sa raison, malgré luy & avec une secrète douleur" (nach Dacier, 1692, S.195).
- 47 Sulzer: "Man sollte allerdings denken, daß die Angst und Verzweiflung, darin wir einen Menschen über seine verübten Verbrechen sehen, und die wir alsdenn mit ihm fühlen, Eindrücke in uns machen sollten, die uns für immer, vor solchen Verbrechen zu schützen, stark genug wären" (Bd.3, S.236). - Marmontel: "Quoi de plus simple en effet pour guérir les hommes de leurs passions que de leur en montrer les victimes?" (1787, Bd.10, S.315). - Home: "Wenn ein Unglück eine natürliche Folge von irgend einem üblen Hang des Temperaments ist, so wird jeder Zuschauer aufmerksam darauf" und dies stelle "den Zuschauer gegen die Unordnung der Leidenschaften auf die Hut" (1766, T.3, S.278).
- 48 An einer andern Stelle nennt er noch "la colère" und "la noire envie" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.118). In seinem Artikel "Tragédie" in den ELEMENTS DE LITTERATURE nennt er noch "la foiblesse", "le ressentiment", "la violence", "l'emportement" (1787, Bd.10, S.327).

- 49 Vgl. "Trauerspiele von Leidenschaften wären solche, an denen man die fatale Wirkung großer, aber vorübergehender Leidenschaften vor Augen legte, des Zorns, der Eifersucht, der Rache, des Neides und dergleichen" (Sulzer, Bd.4, S.558).
- 50 "Nous voulons de l'ordre et de la raison partout, quand nous sommes hors d'intérêt, et le courage ne nous paraîtrait qu'aveuglement et folie, s'il n'était appuyé sur des raisons proportionnées à ce qu'il souffre ou à ce qu'il ose" (La Motte, 1859, S.443).
- 51 In Schlegels CANUT ist allerdings der Ehrgeiz eine negative Eigenschaft, dies wird aber im Text damit begründet, dass Ulfo seinen Ehrgeiz nicht durch Menschenliebe beherrsche und dass er deswegen zur "Raserey" ausarte: "Doch ach! die Ruhmbegier, der edelste der Triebe, / Ist nichts als Raserey zähmt ihn nicht Menschenliebe" (Bd.1, S.282). In Schillers FIESKO ist der Ehrgeiz ambivalent dargestellt.
- 52 "Si quelquefois les amants obtiennent nos suffrages par ce qu'ils tentent d'héroïque pour une maîtresse, c'est quand ils regardent et que nous regardons avec eux leurs entreprises comme des devoirs. Ils se sentent liés par la foi des serments (...) et ils nous paraissent alors autant animés par la vertu que par la passion même" (La Motte, 1859, S.443 f.).
- 53 Dieses Stück hatte grossen Erfolg, wurde von Saurin unter dem Namen BEVERLEI ins Französische übersetzt, von wo es auch nach Deutschland kam. Vgl. aber auch einen Titel wie: LEICHTSINN UND VERFÜHRUNG, ODER DIE FOLGEN DER SPIELSUCHT. EIN TRAUERSPIEL IN FÜNF AKTEN. Leipzig, 1784. (angezeigt in der LITERATUR- UND THEATERZEITUNG, 1784, S.12 ff.).
- 54 Garve: "Wenn man die alten und die neuen Trauerspiele in seinen Gedanken durchläuft, so wird man, glauben wir, zwei Leidenschaften am öftersten in ihnen vorkommen sehen: *Rachsucht* und *Liebe*" (1779, S.333).
- 55 Garve: "Rache, oder die Ahndung einer empfangnen Beleidigung, ist oft der Stoff des heroischen Trauerspiels, und ist den Dichtern am meisten eigen, welche nach Erhabenheit streben" (1779, S.333).
- 56 Siehe Batteux/Ramler: "Sie [die Rache] schmiedet ihre Anschläge, sie verbirgt sie, sie läßt sie zu rechter Zeit ausbrechen" (1802, T.2, S.302 ff.).
- 57 Schiller spricht im Zusammenhang der Hinrichtung eines Verbrechers von der "unedlen Lust der gestillten Rachbegierde" (Bd.20, S.148).
- 58 Diese Episode wird denn auch von den Kritikern häufig als schlecht motiviert gerügt.
- 59 "L'ambition a de la noblesse, & l'orgueil en peut être flatté; (...) & comme l'élévation, l'audace, la fermeté qu'elle exige, ne sont pas des vertus touchantes, elle intéresse foiblement" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.185).
- 60 "L'envie suppose de la bassesse dans l'ame" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.185).
- 61 Vgl. Anm. 45, das Zitat von Marmontel. - Lessing betrachtet dagegen die Eifersucht als natürlicheres Gefühl als den Ehrgeiz, weshalb er Corneille tadelt, dass er in *RODOGUNE* den Ehrgeiz von Cleopâtre zur Grundlage des Stücks gemacht

- habe. "Cleopatra bringt, in der Geschichte, ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? - dachte Corneille: das wäre ja eine ganz gemeine Frau; (...) daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin seyn soll, wie sie; das ist weit erhabner.- / Ganz recht; weit erhabner und - weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünsteltes Laster, als die Eifersucht. Zweytens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus" (Bd.9, S.309).
- 62 "La vengeance, la colère, le ressentiment des injures sont plus dans la nature des hommes nés sensibles, & disposés à la vertu par la bonté de leur caractère: cette sensibilité, cette bonté même, sont quelquefois le principe & l'aliment de ces passions" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.185).
- 63 Marmontel: "Mais pour avoir sa pleine moralité, la passion doit être personnellement funeste à celui qui s'y livre" (1763, Bd.2, S.187).
- 64 In den ELEMENTS DE LITTERATURE schreibt Marmontel: "il n'en est pas moins vrai (...) que de toutes les passions actives l'amour est la plus théâtrale, la plus intéressante, la plus féconde en tableaux pathétiques, la plus utile à voir dans ses redoutables excès" (1787, Bd.10, S.330). - Eschenburg übernimmt diese Auffassung: "Von allen Leidenschaften ist die Liebe für das Trauerspiel die bequemste und gewöhnlichste; nämlich ihr heftigerer Grad, Liebe in Verzweiflung, und gegen mancherley Hindernisse arbeitend" (1783, S.188). Eschenburg verweist auf Marmontel.
- 65 Sulzer schreibt: "Die heftigste Liebe kann nur unter seltenen Umständen wahrhaftig tragisch seyn" (Bd.4, S.555). - Im Artikel "Tragödie" schreibt er, den Alten seien die "Unglücksfälle der Verliebten" "nicht wichtig, nicht ernsthaft, nicht männlich genug <gewesen>; ohne Zweifel urtheilten sie von diesem Tragischen, daß es das Gemüth zu weichlich mache" (Bd.4, S.560).
- 66 "un poète veut réussir; et pour réussir, il faut plaire. Les femmes forment une grande partie de ses spectateurs, et c'est cette partie même qui attire l'autre. Qu'on ne voit point de femmes à un spectacle, on n'y verra bientôt plus d'hommes. (...) Or, pour les émouvoir, quelle passion plus puissante que l'amour? Leur coeur n'est bien exercé que de ce côté-là; et leur vie désoccupée ajoute encore à leur penchant. Quelle part veut-on qu'elles prennent dans les fureurs d'une conspiration, ou dans les raisonnements politiques d'un ambitieux? Voulez-vous exciter leur pitié? peignez les malheurs d'une amante, voilà ce qu'elles craignent" (La Motte, 1859, S.445). Was für ein unerforschtes Gebiet für die Literatursoziologie! - Auch Voltaire argumentiert mit den Frauen: "Plusieurs dames avaient reproché à l'auteur qu'il n'en avait pas assez d'amour dans ses tragédies" (in EPITRE DEDICATOIRE zu ZAÏRE). Vgl. Sulzer (Anm. 65), die Liebe sei eine unmännliche Leidenschaft.
- 67 "Aber warum ist unter allen Arten der Zuneigung, die Liebe der Geschlechter vorgezogen worden? / Deswegen, weil (...) diese Leidenschaft allgemeiner ist; (...) die Sympathie kann also allgemein seyn" (Garve, 1779, S.334). - Zu dieser Identifikationstheorie s. oben S.178 ff..
- 68 Corneille (Bd.2, S.9). - Voltaire schreibt in der EPITRE DEDICATOIRE zu ZAÏRE: "Et les vers chrétiens qu'il déclame / Seraient tombés dans le décri, / N'eût été l'amour

de sa femme / Pour ce païen son favori, / Qui méritait bien mieux sa flamme / Que son bon dévot de mari."

- 69 Tieck fährt fort: "Wo die Frauen, sei es durch Verstand oder Schönheit, eine große Rolle in der Geschichte gespielt haben, muß der Dichter ohne Zweifel sie ebenfalls einwirken lassen." Er lobt dann die Rolle Kätchens im EGMONT und Marias und Adelheids im GÖTZ und fährt fort: "Aber für unsere Literatur ist es zu bedauern, daß Schiller damals nicht den Entschluß fassen konnte, jenen grauenhaften Bürgerkrieg der Wahrheit gemäß auszumalen, und sich, zu sehr der hergebrachten Form folgend, mit einer immer unbefriedigenden Episode begnügte" (Bd.3, S.50).
- 70 "l'amour peut entrer dans la plupart des événements, sans en blesser la vraisemblance; c'est une passion trop naturelle et trop générale pour être absolument étrangère en quelque endroit" (La Motte, 1859, S.447).
- 71 Voltaire (Bd.32, S.350). Dies ist ein wichtiger Beleg, dass die Ständeklausel niemals als ausschliessliches Merkmal der Tragödie gegolten hat.
- 72 Vgl. Schiller (Bd.20, S.156).
- 73 Zu den weiteren Elementen der heroischen Tragödie in EMILIA GALOTTI s. oben S.191-194.
- 74 Die Sozialkritik in Schillers KABALE UND LIEBE bezieht sich denn auch nicht auf die Standesschranken, sondern auf die Auswüchse absolutistischer Herrscher.
- 75 Corneille schreibt, die Würde der Tragödie "veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse" (Bd.1, S.18).
- 76 Siehe z.B. La Motte: "On croit communément que l'amour conjugal n'est pas propre au théâtre; et on se fonde sans doute sur ce que la possession refroidit les désirs; et que les sentiments du devoir ne sauraient être aussi vifs que ceux qui sont irrités par la défense" (1859, S.515). - Sulzer behauptet zwar, die "väterliche, oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragische Situationen hervorbringen" (Bd.4, S.555), er gibt aber keine Belege dafür.
- 77 AGNES BERNAUERINN übernimmt neben dem Motiv der heimlichen Ehe auch jene des Gerichts aus der berühmten und erfolgreichen Tragödie von La Motte. Später musste sich dann Soden gegen den Vorwurf verteidigen, er habe mit seiner IGNEZ DE CASTRO (1784) AGNES BERNAUERINN plagiiert: "Einer meiner Rezensenten hat mich des Plagiats beschuldigt, weil er zwischen Agnes Bernauerinn und Ignez Ähnlichkeiten fand. Nichts ist natürlicher, da beyde beynah Ein Sūjet haben" (Soden, SCHAUSPIELE. 4.Bd, 1791, S.149). - Zur Übernahme von Motiven aus INES DE CASTRO in MISS SARA SAMPSON vgl. oben S.188.
- 78 La Motte schreibt: "Joignez l'excès de la passion aux règles étroites du devoir; que deux personnes se soient par sentiment, l'une à l'autre, ce que la vertu exige qu'elles se soient; que leurs discours, que leurs actions soient tout ensemble passionnés et raisonnables: vous allez toucher beaucoup plus que par des mouvements déréglés ou moins autorisés" (1859, S.515 f.).

- 79 Soden schreibt, seine IGNEZ DE CASTRO habe von allen seinen Schauspielen "am meisten Glück gemacht", es sei "auf allen Bühnen mit gleichem Beyfall aufgenommen worden. Ich fühle, wie viel ich davon auf Rechnung des interessanten Sujets (...) zu setzen habe" (Schauspiele, Bd.4, S.149).
- 80 Garve steht mit seiner Auffassung, die Liebe sei die Ursache allen Unglücks in den griechischen Tragödien, allein da (1779, S.336).
- 81 "Den Alten war dieselbe [die Liebe] in diesem Maße unbekannt. Corneille brachte sie zuerst auf das französische Theater, und seit dem finden wir fast kein Trauerspiel, darin die Liebe nicht eine Episode, oder gar die Haupthandlung machet" (Curtius, 1753, S.117). - Vgl. Sulzer: "Die Alten haben gar wol eingesehen, daß die Liebe höchst selten als eine wahre tragische Leidenschaft könne behandelt werden" (Bd.3, S.250). An einer andern Stelle schreibt er: "Es kann sehr nützlich seyn, wenn der Dichter untersucht, woher es doch kommt, daß die Neuern so gerne Unglücksfälle der Verliebten auf die tragische Bühne bringen, wovon man kaum wenige Spuren bey den Alten findet" (Bd.4, S.560).
- 82 In seinem Brief an Maffei schreibt Voltaire: "Jamais chez <Racine> la passion de l'amour est épisodique: elle est le fondement de toutes ses pièces; elle en forme le principale intérêt" (Bd.4, S.182); vgl. aber Anm. 84.
- 83 "Haben nicht Korneille, Racine, Krebillon dieser lächerlichen Meinung gehuldigt? Sah man nicht eine schmachtende, kalte und unschmackhafte Leidenschaft sich in die tragischen Unternehmungen eines grenzenlosen Ehrgeizes mischen?" (Mercier, 1776, S.325).
- 84 Siehe Voltaire: "Ce ne fut que dans un âge plus mûr que cet homme éloquent [Racine] comprit qu'il était capable de mieux faire, et qu'il se repentit d'avoir affaibli la scène par tant de déclarations d'amour, par tant de sentiments de jalousie et de coquetterie, plus digne (...) de Ménandre que de Sophocle et d'Euripide" (Bd.5, S.84). - Vgl. eine andere Stelle: "Mettez de l'amour dans *Athalie* et dans *Mérope*, ces deux pièces ne seront plus des chefs-d'oeuvre, parce que l'amour le mieux traité n'a jamais le sérieux, la gravité, le sublime, le terrible, qu'exigent ces sujets" (Bd.5, S.179).
- 85 Siehe Mercier: "Wären wir nicht ohne den Voltaire noch jetzt Sklaven dieses Vorurtheils", nämlich, dass die Liebe "die einzige Triebfeder des Theaters" sei? (1776, S.325). Dieselbe Meinung vertritt Blankenburg in seinen Zusätzen zu Sulzer (Bd.3, S.251).
- 86 Voltaire schreibt: "*Athalie* est peut-être le chef d'oeuvre de l'esprit humain. Trouver le secret de faire en France une tragédie intéressante sans amour (...) c'est là ce qui n'a été donné qu'à Racine" (Bd.6, S.493). - Vgl. "La France se glorifie d'*Athalie*: c'est le chef-d'oeuvre de notre théâtre; c'est celui de la poésie; c'est de toutes les pièces qu'on joue la seule où l'amour ne soit pas introduit; mais aussi elle est soutenue par la pompe de la religion, et par cette majesté de l'éloquence des prophètes" (Voltaire, Bd.4, S.180).
- 87 Zum neueren Forschungsstand zum aristotelischen Begriff der Hamartia siehe K. von Fritz (1962). K. von Fritz zeigt in diesem Aufsatz, dass in der antiken

Tragödie die subjektive Schuld von der objektiven Schuld zu unterscheiden ist. Erst im Gefolge Senecas und christlicher Auffassungen wird dieser für die Tragik des Geschehens grundlegende Unterschied aufgegeben. An seine Stelle tritt eine moralische Auffassung des Fehlers. Siehe auch oben S.112.

- 88 Siehe oben zur Uminterpretation des OEDIPUS im 18. Jahrhundert S.86 ff..
- 89 "Welche geringfügige Ursachen giebt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polidor, wenn er aus der Schlacht kömmt, und sich wiederum in dem Grabmahle verbergen will, der Zelmire den Rücken zukehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn wenn Polidor anders ginge (...) so würde sie ihn erkennen, und die folgende Scene, wo diese zärtliche Tochter unwissend ihren Vater seinen Henkern überliefert, (...) fiel weg" (Lessing, Bd.9, S.262). Die Relation 'kleine Ursache - grosse Wirkung' ist ein Kennzeichen von Trivialdramen, wie sie ja gerade die Untergattung der Schicksalstragödie zahlreich hervorbrachte.
- 90 "Aristote (...) exige dans le personnage intéressant un certain mélange de vices & de vertus: il veut qu'il soit malheureux, mais par une de ces fautes où chacun de nous peut tomber; (...) il a fallu l'accommoder à la pratique du théâtre ancien (...). C'est ce qui lui a fait imaginer les fautes involontaires: solution qui n'en est pas une, mais qui donnoit un air d'équité aux decrets de la destinée" (Marmontel, 1763, Bd.2, S.109). - Vgl. Marmontel: "Ainsi l'innocence confondue avec le crime, par le caprice aveugle & tyrannique de l'inflexible destinée, est sans cesse exposée sur le théâtre ancien à la compassion des hommes asservis sous la même loi" (1787, Bd.10, S.298).
- 91 Vor Gericht sagt *Walltron*: "Ich habe mich gegen die scharfen Befehle der Subordination vergangen, und heute Morgen gegen meinen braven und würdigen Obristen meinen Degen gezogen. / *Auditeur*. Was hat sie dazu veranlaßt? / *Walltron*. Aufbrausende Hitze, und schädlicher Zorn" (1776, S.57). - In IV,5 erklärt *Walltron*: "Nicht Stolz, nicht heimlicher Groll reizten mich zu meinem Vergehen - Mein wüthendes Feuer - Ein schädlicher Naturfehler allein" (S.80 f.).
- 92 "Unterdessen ist es doch auch wahr, daß an dem Helden eine gewisse Hamartia, ein gewisser Fehler seyn muß, durch welchen er sein Unglück über sich gebracht hat. Aber warum diese Hamartia, wie sie Aristoteles nennt? (...) Ich glaube, die einzige richtige Ursache gefunden zu haben; sie ist diese: weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem andern gegründet wäre" (Lessing, Bd.17, S.85).
- 93 Dass Lessing, wie Martino (1972, S.336) meint, in der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE die "rein ästhetische Konzeption der Hamartia" aufgegeben habe, läßt sich meiner Ansicht nach aus den Belegen nicht zwingend schliessen, ebenso wenig läßt sich, wie Kahl-Pantis (1977, S.148) meint, das Gegenteil, nämlich eine nicht moralische Konzeption des Fehlers, belegen. Wegen des polemischen Charakters von Lessings Äusserungen wird es immer schwierig bleiben, herauszufinden, welche Auffassung Lessing wirklich hatte. Für die literaturhistorische Forschung scheint es mir wichtiger zu sein, den Rahmen abzustecken, in dem argumentiert wurde.

- 94 Vgl. Nicolai, der vorschlägt, wie Schlegel die Tragödie hätte konstruieren müssen, damit Canuts Güte ihm zum Verhängnis geworden wäre (1757, S.33).
- 95 Dass Gottsched, wenn er nicht gerade das 13. Kapitel der POETIK des Aristoteles kommentiert, den unschuldig Leidenden als den idealen Tragödienhelden ansieht, zeigt sein Entwurf einer tragischen Fabel, in der ein König einen "Unschuldigen durch erkaufte Kläger, falsche Zeugen und ungerechte Richter vom Leben zum Tode bringen" liess (1751, S.164).
- 96 Es geht hier selbstverständlich nicht darum, dass der Selbstmord für die Aufklärung ein Vergehen ist, für Cato ist er kein Vergehen. - Vgl. Steinmetz (1972, S.8 ff.).
- 97 "Herr *Dacier* aber zeigt sattsam, daß dieses Versehen, sowohl in seinem Jachzorne und daraus erfolgtem Todschlage, als in seiner unersättlichen Neugier bestanden" (Curtius, 1753, S.193 f.).
- 98 An einer andern Stelle sagt Nicolai, Oedipus sei "heftig, argwöhnisch und neugierig" (1757, S.10).
- 99 "Le premier [Oedipe] me semble ne faire aucune faute, bien qu'il tue son père, parce qu'il ne le connaît pas, et qu'il ne fait que disputer le chemin en homme de coeur contre un inconnu qui l'attaque avec avantage." Er sehe nicht, "quelle passion il nous donne à purger, ni de quoi nous pouvons nous corriger sur son exemple" (Corneille, Bd.1, S.35). - Das zweite Beispiel (Thyest), das Aristoteles gibt, wurde bereits von Castelvetro kritisiert (1570, Bl.157^v), während er das Beispiel des Oedipus nicht kommentiert.
- 100 Siehe die Verse 1333 f. von Voltaires OEDIPE: "Je me vois enfin (...) / Inceste, et parricide et pourtant vertueux." In seinem Kommentar zu Corneilles DISCOURS schreibt Voltaire: "Le malheur d'Oedipe (...) peut arriver à tout homme, indépendamment de son caractère et de ses moeurs" (Bd.32, S.352).
- 101 Zu dieser Widersprüchlichkeit als Merkmal einer tragischen Situation s. S.95 ff..
- 102 "Quoi de plus capable en effet de frapper les esprits de compassion & de terreur que de voir l'homme, esclave d'une volonté qui n'est pas la sienne, & jouet d'un pouvoir injuste, capricieux, inexorable, s'efforcer en vain d'éviter le crime qui l'attend, ou le malheur qui le poursuit?" (Marmontel, 1787, Bd.10, S.297).
- 103 "Je voulais d'abord, qu'Oedipe fût coupable (...). Il était donc nécessaire, pour instruire, qu'Oedipe tombât dans quelque faute; mais comme il fallait pour plaire, qu'il fût intéressant, il fallait aussi que sa faute, quoique considérable, fût cependant compatible avec de grandes vertus. Cette réflexion m'a déterminé à ne lui donner d'autre crime qu'un excès d'ambition" (La Motte, 1859, S.2). - "Il fallait (...) que Jocaste commit aussi quelque faute qui ne fût pas odieuse (...). J'ai choisi pour elle, un excès d'amour qui lui fait oublier les avis des dieux, faiblesse qui n'exclut pas de grandes vertus, et avec laquelle une femme peut s'attirer d'ailleurs le respect et l'admiration" (ebenda, S.3). La Motte folgert: "Il me semble que cet arrangement corrige la dureté du sujet et qu'il éloigne l'impression désespérante

que laisserait l'idée d'une divinité qui se plairait à accabler de malheurs, et de l'horreur même du crime, les âmes les plus innocentes" (ebenda, S.3).

- 104 "Pour moi, quoique j'aie songé, d'un côté, à rendre Oedipe un des plus vertueux hommes du monde, à le faire bon roi, bon mari, bon père, bon fils même (...) j'ai eu attention, de l'autre, à lui donner un premier crime qui le rend coupable de ceux auxquels il a l'audace de s'exposer; de sorte qu'il est assez criminel, pour mériter d'être puni, et trop peu, pour ne pas mériter qu'on le plaigne" (La Motte, 1859, S.3 f.).
- 104a In der BRAUT VON MESSINA hat Schiller trotz der Thematisierung der Schicksalsidee den Brudermord ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts mit dem Exzess der Leidenschaft motiviert.
- 105 Sulzer: "Also können die Dichter durch die Charaktere der Personen, mit ungemeiner Kraft auf die Gemüther wirken. Diejenigen, die wir für gut halten, haben den stärksten Reiz auf uns; wir nehmen alle Kräfte zusammen, um eben so zu empfinden, wie die Personen, für deren Charakter wir eingenommen sind. Diejenigen, die uns mißfallen, erwecken den lebhaften Abscheu" (Bd.1, S.454 f.).
Batteux/Ramler: "Es sind allen Gemüthern gewisse allgemeine Gesetze von Recht und Billigkeit eingeprägt, die der theatralischen Welt zur Regel dienen (...). Also kann man als ausgemacht annehmen, daß wir uns allemahl zu demjenigen halten werden, der am edelsten, am großmüthigsten, am wenigsten ungerecht handelt" (1802, Bd.2, S.299).
- 106 "Die Verurteilung der 'vollkommenen Charaktere', das heißt der perfekt Tugendhaften und der totalen Bösewichte, erfolgt in der Aufklärungsdramaturgie fast einstimmig" (Martino, 1972, S.312). Martino kommt vielleicht zu diesem nicht haltbaren Schluss, weil er als einzige Wirkung der Tragödie Schrecken und Mitleid sieht, was ebenfalls nicht den Vorstellungen der Aufklärungspoetik entspricht.
- 107 Vgl. Curtius: "Ich sehe einen höchst Tugendhaften leiden, ich empfinde einen Abscheu, aber nicht gegen ihn, sondern gegen den Urheber seines Leidens: und dieser Abscheu dienet eben, mein Mitleiden desto größer zu machen, als welches, mit den Graden des Unglücks, und der Unschuld des Leidenden, in gleicher Verhältniß, wachsen muß. (...) Je weniger der Leidende sein Unglück verdient, desto größer ist unser Mitleiden" (1753, S.186 f.).
Corneille vertritt dagegen eine Meinung, die auch sonst auftritt, vor allem auch bei Schiller, nämlich dass die Abneigung gegen den Urheber des Unglücks das Mitleid schwächen könne: "un tel succès excite plus d'indignation et de haine contre celui qui fait souffrir, que de pitié pour celui qui souffre" (Bd.1, S.35). - Schiller (Bd.20, S.155). - Vgl. S.112 ff..
- 108 "Das Trauerspiel will Mitleiden erregen; wer hat aber mit lasterhaften Bösewichtern ein Mitleiden, und wenn es ihnen noch so übel gienge?", schreibt Gottsched (zit. Martino 1972, S.384). - Vgl. auch Steinmetz (1972, S.10 und 13). Steinmetz hält fest, dass in den Dramen von Gottscheds Zeitgenossen die makellos Guten in der Regel als hilflose Opfer der Bösen sterben.
- 109 "Hora seguitando nostra materia dico che io non posso comprendere come la persona di santissima vita trapassando da felicità a miseria non generi spauento, &

- compassione, & molto maggiori anchora che non fa la mezzana, conciosia cosa che coloro, li quali non menano vna vita così santa come generalmente fa la moltitudine popolare, prendano maggiore spauento, & piu si sgomentino veggendo la persona migliore di loro patire che non farebbono se vedessono vno simile a loro dubitando che a loro non incontri simile disauentura" (Castelvetro, 1570, Bl.153^v).
- 110 Siehe Lessing in seinem Brief an Mendelssohn vom 18. Dec. 1756. Er bezieht sich auf die oben zitierte Stelle des Aristoteles und schreibt: "Ist es wahr, daß das Unglück eines allzu tugendhaften Menschen Entsetzen und Abscheu erweckt? Wenn es wahr ist, so müssen Entsetzen und Abscheu der höchste Grad des Mitleids seyn, welches sie doch nicht sind" (Bd.17, S.85). Damit vertritt Lessing immer noch die Auffassung, das Leiden des Tugendhaften erwecke am meisten Mitleid, offenbar möchte er Aristoteles aber doch recht geben und so schliesst er einen Gedanken an, der auch sonst häufig auftritt, unter anderem auch bei Schiller: Wenn das Mitleid zu gross wird, "hört <es> auf, mir angenehm zu seyn" (ebenda). So ist es zu verstehen, dass sowohl Sara als Emilia unschuldig sterben.
- 111 Am Beispiel seines POLYEUCTE erklärt Corneille: "Si Félix fait périr son gendre Polyeucte, ce n'est pas par cette haine enragée contre les chrétiens, qui nous le rendrait exécration, mais seulement par une lâche timidité, qui n'ose le sauver en présence de Sévère (...). On prend bien quelque aversion pour lui, (...) mais cette aversion ne l'emporte pas sur la pitié qu'on a de Polyeucte" (Bd.1, S.39). - Vgl. Eschenburg, der unter anderem als Tragödienstoff nennt, "Unschuld und Tugend werden durch das Laster verfolgt" (1783, S.188).
- 112 "Das einzige, was ich wider des Aristoteles Regeln einzuwenden habe, ist, daß er die Tragödie in gar zu enge Grenzen einschränkt, indem er die pathetische Tragödie ausschließt" (Home, 1763, Bd.3, S.280 f.). "Kurz, ein vollkommener Charakter, der unter Unglücksfällen erliegt, schickt sich sehr wohl zum Subjekt einer pathetischen Tragödie" (ebenda, S.283). - Martino (1972) hat in seiner Darstellung der dramatischen Theorien nicht erkannt, dass es zwei Systeme von Tragödien gibt, so dass seine Zitate einseitig ausgewählt sind.
- 113 Siehe z.B. Corneille: "L'exclusion des personnes tout à fait vertueuses qui tombent dans le malheur bannit les martyrs de notre théâtre" (Bd.1, S.36).
- 114 "J'en ai déjà parlé ailleurs; et pour confirmer ce que j'en ai dit par quelques autorités, j'ajouterai ici que Minturnus, dans son *Traité du Poète*, agite cette question, si la Passion de Jésus-Christ et les martyres des saints doivent être exclus du théâtre à cause qu'ils passent cette médiocre bonté, et résout en ma faveur. Le célèbre Heinsius, qui non seulement a traduit la *Poétique* de notre philosophe, mais a fait un *Traité de la Constitution de la Tragédie* selon sa pensée, nous en a donné une sur le martyre des Innocents. L'illustre Grotius a mis sur la scène la Passion même de Jésus-Christ et l'histoire de Joseph; et le savant Buchanan a fait la même chose de celle de Jephthé, et de la mort de saint Jean-Baptiste" (Corneille, Bd.2, S.8). Vgl. Anm. 118.
- 115 Lessing: "Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender, der sich muthwillig, ohne alle Noth, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte" (Bd.9, S.187). - Schiller schreibt: "In dem Kronegkischen Trauerspiel, Olint und Sophronia, kann selbst das fürchter-

- lichste Leiden, dem wir diese beyden Märtyrer ihres Glaubens ausgesetzt sehen, unser Mitleid (...) nur schwach erregen, weil der Wahnsinn allein eine Handlung begehen kann, wie diejenige ist, wodurch Olynt sich selbst und sein ganzes Volk an den Rand des Verderbens führt" (Bd.20, S.155).
- 116 "Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählet: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloß stellet!" (Lessing, Bd.9, S.187).
- 117 "So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade seyn mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehöret, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten" (Lessing, Bd.9, S.188).
- 118 "Un martyr qui ne serait que martyr, serait très-vénéral, et figurerait très-bien dans la *Vie des Saints*, mais assez mal au théâtre. Sans Sévère et Pauline, *Polyeucte* n'aurait point eu de succès" (Voltaire, Bd.32, S.359). - Dacier schreibt, Corneille habe versucht, Theoretiker zu finden, welche das Auftreten von Märtyrern zuließen, und er habe sie in Minturnus gefunden (s. Anm. 114). Diese Rechtfertigung sei jedoch schlecht. "Il vaut mieux avouer franchement, que M. Corneille a connu son siècle, & qu'il a hazardé ce Poëme sur la connoissance qu'il en avoit. Le succes justifie assez le Poëte." Als Rechtfertigungen für den Erfolg zählt er auf: "elle est pleine de beaux sentimens & a de parfaitement beaux caractères, où les mœurs sont marquées admirablement. Il n'y a personne qui ne s'interesse pour Pauline & pour Severe, & qui ne soit touché de leur malheur, & c'est ce qui fait réüssir la piece" (1692, S.186).
- 119 Als einzigen Beleg habe ich in den BEYTRÄGEN ZUR CRITISCHEN HISTORIE DER DEUTSCHEN SPRACHE, POESIE UND BEREDSAMKEIT (23. Stück, 1740, S.385-403) eine Besprechung der Komartschen Übersetzung des POLYEUCTE gefunden, welche offenbar bereits 1669 erschienen ist, wobei der Rezensent voraussetzt, "daß unsern Lesern des Corneille Stück bekannt ist". Auch Lessing spricht im hier immer zitierten zweiten Stück der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE respektvoll von Corneille, was belegt, dass Corneille auch noch 1767 zum literarischen Kanon gehörte, wie man schliesslich auch damals noch OLINT UND SOPHRONIA in Hamburg aufführte und das Stück für Schiller 1792 ein noch zitierbares Beispiel ist.
- 120 "anchora puo nascere spauento & compassione in noi quando veggiamo il maluagio trapassare da miseria in felicità, percioche potrebbe cosi auenire a noi simile cosa, si come auenne, & auenne indegnamente a coloro che furono a quel tempo del trapassamento del maluagio di miseria in felicità, cio è potrebbe cosi auenire a noi che vn maluagio (...) occupasse la signoria (...), & ci perseguitasse crudelmente non meritando noi simile tribolatione" (Castelvetto, 1570, Bl.154^v, Bl.155^r).
- 121 "Il y a de grands exemples de tragédies qui ont eu des succès permanents, et dans lesquelles cependant le vertueux périt indignement, et le criminel est au comble de la gloire; mais au moins il est puni par ses remords. La tragédie est le tableau de la vie des grands: ce tableau n'est que trop ressemblant quand le crime est heureux" (Voltaire, Bd.32, S.358). - Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass

- Goethe noch um 1800 den Voltaireschen MAHOMET für die Aufführung bearbeitet hat.
- 122 So schreibt z.B. Nicolai zu Schlegels CANUT, Ulfo könne "der eigentliche Held eines Trauerspiels nicht seyn, denn er hat seyn schlechtes Schicksal zu sehr verdient, und wir können nicht Mitleiden mit ihm haben" (1757, S.32). - Corneille schreibt: "La chute d'un méchant dans le malheur a de quoi nous plaire par l'aversion que nous prenons pour lui; mais comme ce n'est qu'une juste punition, elle ne nous fait point de pitié, et ne nous imprime aucune crainte, d'autant que nous ne sommes pas si méchants que lui, pour être capables de ses crimes" (Bd.1, S.35). - Dieselbe Argumentation bei Dacier (1692, S.187).
- 123 "<Cet état> ne doit être souffert tout au plus que dans les seconds personnages; & c'est ainsi que les Anciens en ont usé" (Dacier, 1692, S.190). Als Beispiel erwähnt er Klytaimnestra.
- 124 "Maggiore letitia & consolatione procede dal trapassamento della persona maluagia da felicità in miseria, o dal trapassamento della persona santa dalla miseria in felicità, che non procede per altro trapassamento della persona maluagia, o della persona santa" (Castelvetto, 1570, Bl.155^v).
- 125 "Aber er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, daß ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Märtern der Hölle übergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu fürchten, daß, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unsrer erwarte" (Lessing, Bd.10, S.118 f.).
- 126 "Zweckmäßigkeit gewährt uns unter allen Umständen Vergnügen, sie beziehe sich entweder gar nicht auf das Sittliche, oder sie widerstreite demselben" (Schiller, Bd. 20, S.145).
- 127 Vgl. dagegen oben Anm. 118 und 123, wo er die ganz guten und ganz bösen Charaktere nicht zulassen will. Dieses Nebeneinander verschiedener Meinungen ist typisch für die Argumentation in diesem Zeitalter (s. oben S.8 f.).
- 128 Vgl. die Darstellung von Martino (1972, S.312 ff.). Martino gibt aber eine zu einseitige Auswahl der Quellen, so dass ein zu eindeutiges Bild entsteht, vgl. oben Anm. 112.
- 129 Gottsched schreibt: "Er [Oedipus] ist so, wie die Menschen insgemein zu seyn pfliegen, das ist, von mittlerer Gattung; er hat gewisse Tugenden, aber auch gewisse Laster an sich (...). Da er nun also beschaffen ist; so wird dadurch die Tragödie den allermeisten Zuschauern erbaulich: weil nämlich die meisten Menschen von eben der Art sind, als er; das ist, weder recht gut, noch recht böse. Man hat einestheils Mitleiden mit ihm; anderntheils aber bewundert man die göttliche Rache, die gar kein Laster ungestraft läßt" (1751, S.607 f.). - La Motte meint: "<Les caractères> doivent être naturels: ce principe donne l'exclusion aux sentiments trop bizarres dont les spectateurs ne sentiraient pas la semence en eux-mêmes" (1859, S.490). Man müsse interessante Charaktere haben: "Enfin on rend

- encore un caractère intéressant par le mélange des vertus et des faiblesses reconnues comme telles: je crois même que c'est la voie la plus sûre" (ebenda, S.497).
- 130 Dacier: "Et puisqu'ils ne peuvent être ny tres vertueux ny tres méchants, il faut necessairement qu'ils tiennent le milieu; Or ce milieu ne se trouve que dans ceux qui péchent par foiblesse & qui tombent dans des fautes involontaires. Ils sont méchants, parce qu'ils péchent, & ils sont bons, parce qu'ils péchent malgré eux, par infirmité" (1692, S.190).
- 131 Vgl. die Charakterisierung von Phèdre durch Racine: "Je ne suis point étonné que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propre à exciter la compassion et la terreur. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première." Phèdre habe im übrigen "des sentiments si nobles et si vertueux" (Bd.1, S.745).
- 132 "Nur das Leiden sinnlich moralischer Wesen, dergleichen wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken" (Schiller, Bd.20, S.167). "Überhaupt bestimmt schon der Begriff des Leidens, und eines Leidens an dem wir Theil nehmen sollen, daß nur Menschen im vollen Sinne des Worts der Gegenstand desselben seyn können" (ebenda, S. 168).
- 133 Die Widersprüchlichkeit ist nach K. von Fritz (1962) das grundlegende Merkmal tragischer Konstellationen im antiken Drama.
- 134 "Zu Trauerspielen von Begebenheiten müssen wichtige Unglücksfälle zum Grund der Handlung gelegt werden", schreibt Sulzer. Er zählt dafür auf: "Dem Staat den Untergang drohende Niederlagen der Kriegsheere, Pest, Verwüstungen ganzer Länder, plötzlich einreißende allgemeine Noth" (Bd.4, S.558).
- 135 Corneille (Bd.1, S.18). - Vgl. Sulzer, welcher als tragödienwürdige "Unternehmungen" aufzählt: "Veränderungen im Staat, Unterdrückung eines Tyrannen, Hintertreibung eines großen Projects und dergleichen" (Bd.4, S.558).
- 136 "Ist die Lage des Jojada tragisch? (...) Er ist gezwungen, zu den gewaltsamsten Mitteln zu schreiten; er hat nöthig, sich mit Muth und Entschlossenheit zu waffnen, eine stolze Königin in den Staub zu legen; er ist in Gefahr, sich selbst, den jungen König, alle Leviten ins Verderben zu stürzen. (...) Alle diese vermischten Umstände können wohl ungefähr dasjenige hervorbringen, was wir tragisch nennen" (Batteux/Ramler, 1802, Bd.2, S.300 f.).
- 137 Die Auffassung, die Widersprüchlichkeit als Merkmal des Tragischen sei erst im Gefolge der romantischen Tragödientheorie entstanden, wird von Szondi und nach ihm von Söring vertreten. Eine Auffassung, die sich aufgrund des historischen Materials nicht halten lässt.
- 138 "Quella maniera d'huomini pazienti che non merita passione, & merita premio fa nascere la compassione maggiore che non fa quella, che solamente non merita passione" (Castelvetro, 1570, Bl.126^v).

- 139 "hier giebt die Gewalt, mit welcher der Mensch seinem Unglück entgegengearbeitet hat, und die gegen ihn selbst gekehrt wird, auch dem darauf folgenden Schmerz eine größere Heftigkeit" (Garve, 1779, S.352).
- 140 "der Fall des Oedips, der gerade durch die Mittel, welche er anwendet, sich zu retten, sein Unglück beschleunigt, gerade durch die Nachrichten, welche ihm einen Zuwachs von Glückseligkeit versprechen, seines Unglücks gewiß wird. Derselbe Bote, welcher ihm die Krone von Korinth anbietet, beweist es ihm, daß er Lajus und Jokastens Sohn sey" (Garve, 1779, S.351).
- 141 Curtius schreibt dazu: "Herr *Dacier* giebt zu, daß die Handlungen (...) da nämlich die, so andere tödten wollten, selbst umkommen, eine Art tragischer Handlungen ausmachen. *Aristoteles* hat sie ohne Zweifel auch dahin gerechnet" (1753, S.210 f.). - Bei *Dacier* (1692) findet sich die entsprechende Stelle S.229.
- 142 Die Funktion des Giftes wird thematisiert in der Schlussrede von *Phèdre*, wo verschiedene mögliche Todesarten aufgezählt werden: "Elle [Oenone] (...) a cherché dans les flots un supplice trop doux. / Le fer aurait déjà tranché ma destinée; / Mais je laissais gémir la vertu soupçonnée. / J'ai voulu devant vous exposant mes remords, / par un chemin plus lent descendre chez les morts" (Racine, *PHEDRE*, V, scène dernière). Die Vergiftung ist also ein ideales Mittel sowohl für die schuldigen wie für die unschuldigen Personen, weil sie im ersten Fall dazu dienen kann, noch die Gewissensbisse darzustellen und im zweiten Fall dazu, die Rührung zu erhöhen.
- 143 Siehe *Nicolai*, der diese Szene als möglichen Ausgang von Schlegels *CANUT* entwirft: "er würde seine Gütigkeit nie in einem schönern Augpunkte zeigen können, wenn er seinem Feinde auch noch sterbend vergäbe" (1757, S. 33). - Zur Realisierung dieser Situation siehe den Schluss von *MISS SARA SAMPSON* und von *KABALE UND LIEBE*.
- 144 Man beachte, dass der Ironie immer das Merkmal der Widersprüchlichkeit eigen ist.
- 145 "Hora il danno è maggiore procedente dalla persona amica che dalla nemica o anchora dalla neutrale, percioche dall'amica s'attende vtile, & non danno secondo che si fa dalla nemica" (Castelvetro, 1570, Bl.168^r). - "Appresso dico, che quello accidente dannoso è piu compassioneuole, che è fatto piu contra ragione (...). Perche l'attione dannosa fatta da persona amica sara piu compassioneuole (...) hauendo l'amico meno ragioneuole cagione da nuocere all'amico (...). Vltimamente piu compassioneuole è l'attione dannosa per cagione della persona quando il danno auiene contra volonta del dannificante" (ebenda, Bl.168^v).
- 146 *Dacier* begründet nicht, warum diese Situation besonders tragisch sei, er übernimmt einmal mehr eine Formulierung von *Corneille* (Bd.1, S.40), wenn er schreibt: "c'est un grand avantage que donne cette proximité de sang pour exciter la terreur et la pitié" (1692, S.222).
- 147 Als Beleg für diese Auffassung kann ein Brief von *Saint-Evremond* A *MONSIEUR DE BARILLON* (1705) gelten, in dem er *Corneilles* Stücke verteidigt: "Je n'ai jamais douté de vôtre inclination à la vertu; mais je ne vous croyois pas scrupuleux jus-

- ques au point de ne pouvoir souffrir *Rodogune* sur le Théâtre, parce qu'elle veut inspirer à ses amans le dessein de faire mourir leur Mere, après que la Mere a voulu inspirer à ses Enfans le dessein de faire mourir une Maitresse. Je vous supplie, Monsieur, d'oublier la douceur de notre naturel, l'innocence de nos moeurs (...) pour considérer les coùtumes barbares et les maximes criminelles des Princes de l'orient" (Bd.4, S.423). - Andere Autoren argumentieren ebenfalls mit den barbarischen Sitten der Antike.
- 148 Vgl. "cette circonstance de tuer son père ou son frère sans le connaître, est si extraordinaire et si éclatante, qu'on a quelque droit de dire que l'histoire n'ose manquer à s'en souvenir, quand elle arrive entre des personnes illustres, et de refuser toute croyance à de tels événements, quand elle ne les marque point" (Corneille, Bd.1, S.44). Nebenbei sei noch darauf hingewiesen, dass Corneille als ein Merkmal der zitierten Situation nennt, dass sie "contraire à la nature" sei.
- 149 Curtius teilt die Handlungen in innerlich und äusserlich abscheuliche ein: "Daß ein Sohn seine Mutter tödtet, ist an sich, oder innerlich abscheulich; geschieht es wesentlich, so ist es eine auch äußerlich abscheuliche That. (...) Eine äußerlich abscheuliche Handlung hat wiederum ihre Stufen a.wenn der, so sie ausübet, gleichsam gezwungen wird, oder wichtige Ursachen hat, sie vorzunehmen, b.wenn sie aus einer gewaltsamen Leidenschaft und mit freyem Willen begangen werden" (1753, S.216 f.).
- 150 Voltaire zählt in seinem Brief an Maffei, den er seiner MEROPE voranstellt, die folgenden früheren Bearbeitungen auf: "En 1641 (...) le cardinal de Richelieu (...) fit jouer une *Méropé* sous le nom de *Téléphonte*. Le plan est, à ce qu'on croit, entièrement de lui. (...) M. Gilbert (...) donna, en 1643, sa *Méropé*, aujourd'hui non moins inconnue que l'autre. Jean de la Chapelle (...) fit représenter sa *Méropé* en 1683. Il ne manqua pas de remplir sa pièce d'un épisode d'amour. (...) Au mois de décembre 1701, M. de Lagrange fit jouer son *Amais* qui n'est autre chose que le sujet de *Méropé* sous d'autres noms" (Bd.4, S.181 f.). Er erwähnt dann noch CAMMA von Th. Corneille, welcher ebenfalls denselben Stoff behandle. - Zur Stoffgeschichte vgl. Hartmann: Merope (1892).
- 151 Lessing berichtet in der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE: "In Venedig ward 1714, das ganze Carneval hindurch, fast kein anderes Stück gespielt, als Merope; die ganze Welt wollte die neue Tragödie sehen und wieder sehen; und selbst die Opernbühnen fanden sich darüber verlassen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt; und in sechzehn Jahren (von 1714-1730) sind mehr als dreyßig Ausgaben, in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London davon gemacht worden. Sie ward ins Französische, ins Englische, ins Deutsche übersetzt" (Bd.9, S.356). - MEROPE ist vielleicht die erfolgreichste Tragödie von Voltaire, jedenfalls schreibt Lessing, sie habe bei ihrer ersten Vorstellung "den außerordentlichsten Beyfall" gefunden, "und das Parterre erzeugte dem Dichter eine Ehre, von der man noch zur Zeit kein Exempel gehabt hatte. (...) das Parterre ward begierig den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen, und rufte, und schrie, und lermte, bis der Herr von Voltaire heraustreten, und sich begaffen und beklatschen lassen mußte" (Bd.9, S.335 f.). Lessing fährt dann fort, bei einem Meisterwerk müsse man den Urheber vergessen, eine interessante Bemerkung von meinem Standpunkt einer ästhetisch-poetischen Betrachtungsweise der Literatur aus.

- 152 Lessing schreibt: "Es wäre zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die so besondere Glückswechsel und Erkennungen hat, nicht schon von den alten Tragicis wäre genutzt worden" (Bd.9, S.338).
- 153 "Die beste Gattung ist die letzte (d.i. da man unwissend ein Verbrechen begehen will, es aber vorher erkennt)" (Aristoteles, 1753, S.30).
- 154 Das Motiv ist auch im Roman des 17. und 18. Jahrhunderts beliebt und zwar findet bei der Verkleidung meistens ein Geschlechterwechsel statt, ohne dass dies offenbar unwahrscheinlich wirkte. Dies scheint mir auf die relative Unabhängigkeit der Literatur von der Realität hinzudeuten. A. Okopién-Sławińska gibt dafür das Beispiel von Nachtigallen in amerikanischen Gedichten des 19. Jahrhunderts, obwohl es in Amerika keine Nachtigallen gab.
- 155 "Un père y veut perdre son fils sans le connaître, et ne le regarde que comme indifférent, et peut-être comme ennemi. Soit qu'il passe pour l'un ou pour l'autre, son péril n'est digne d'aucune commisération, selon Aristote même" (Corneille, Bd.1, S.42).
- 156 "il est certain, comme le dit M. Corneille, que pendant que Merope tâche de tuer son fils qu'elle ne connoît point, & qu'Iphigenie va de même sacrifier son frere sans le connoître, elles les regardent l'une & l'autre, ou comme indifferens ou comme ennemis; mais M. Corneille a oublié que ces sujets étant connus; (...) ce fils poursuivi par sa mere, & ce frere qui va être immolé par sa soeur, ne sont inconnus qu'à la soeur, & à la mere, tous les spectateurs les connoissent, & sentent par consequent toutes les passions que doit exciter la veuë d'un danger, qui menace également deux personnes qui sont si proche" (Dacier, 1692, S.234 f.). - Vgl. Curtius (1753, S.215), der Dacier referiert.
- 157 "Die bloße Vermuthung, die sich etwa aus übereintreffenden Umständen hätte ziehen lassen, daß Ion und Kreusa einander wohl näher angehen könnten, als sie meinen, würde dazu nicht hinreichend gewesen seyn", Furcht und Mitleid zu erregen (Lessing, Bd.9, S.392). - Zur Überraschung s. oben S.145 f..
- 158 Siehe Gottsched: "Die Schönheit in dergleichen Fabeln besteht darinn, daß dieser Glückswechsel ganz zuletzt, und zwar unvermuthet geschieht: indem die Entdeckung der verkleideten oder unbekanntenen Personen (...) unmittelbar vorangeht" (1751, S.618).
- 159 Corneille: "Je ne saurais dissimuler une délicatesse que j'ai sur la mort de Clytemnestre, qu'Aristote nous propose pour exemple des actions qui ne doivent point être changées. Je veux bien avec lui qu'elle ne meure que de la main de son fils Oreste; mais je ne puis souffrir chez Sophocle que ce fils la poignarde de dessein formé cependant qu'elle est à genoux devant lui et le conjure de lui laisser la vie" (Bd.1, S.47).
- 160 Dies ist eine häufige Erklärung, welche z.B. auch bei Corneille auftritt.
- 161 "pour extenuer ou retrancher cette erreur dangereuse d'une action historique, je voudrais la faire arriver sans la participation du premier acteur, pour qui nous devons toujours ménager la faveur de l'auditoire" (Dacier, 1692, S.282).

- 162 Voltaire kommentiert diese Stelle zustimmend: "Tout ce que dit ici Corneille, sur l'art de traiter des sujets terribles sans les rendre trop atroces, est digne du père et du législateur du théâtre; et ce qu'il propose sur la manière de sauver l'horreur du parricide d'Oreste et d'Electre est si judicieux, que les poètes qui depuis lui ont manié ce sujet, si cher à l'antiquité, se sont absolument conformés aux conseils qu'il donne" (Bd.32, S.362). - Vgl. H. Blümner (1814): "Allerdings sind die neuern Dichter dem Winke des französischen Gesetzgebers nur zu gehorsam gewesen. In den Trauerspielen gleichen Inhalts von Crebillon, Voltaire und Alfieri tödtet Orestes seine Mutter unwissentlich" (S.56).
- 163 Schon Castelvetro hatte für diese Situation Manlius Torquatus genannt, welcher seinen Sohn enthaupten liess, weil er gegen seinen Befehl gekämpft hatte (1570, Bl.124^v).
- 164 La Motte betont "la nouveauté de l'action sur le théâtre: car qu'y-a-t-il qui ressemble à la situation d'une mère si tendre, et cependant aussi vive pour exhorter son fils à la mort, qu'elle aurait pu l'être pour le sauver" (1859, S.442).
- 164a Homburg selbst spielt auf die Brutus-Situation an. Vgl. meinen Aufsatz "Kleists 'Prinz Friedrich von Homburg' auf dem Hintergrund der literarischen Tradition". In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft XXX, 1986, S.404-416.
- 165 Zum Erfolg des Stücks siehe LITTERATUR- UND THEATERZEITUNG (Nr.4, vom 26.1.1782), wo von dem "bey uns beliebten Walltron" die Rede ist (S.57). Zur Beschreibung des Erfolgs einer HAMLET-Aufführung verwendet der THEATER-KALENDER AUF DAS JAHR 1780 den WALLTRON, "welcher bey allen seinen Mängeln, selbst in Mayland, ins Italiänische übersetzt, eilf mal hintereinander gegeben wurde" (S.6). Der Kuriosität halber sei noch angemerkt, dass am "16. und 23ten Jenner 1783" das Stück "mit Erlaubniß der Obern" von "Einigen Liebhabern Tragischer Spiele" in Zug/Schweiz aufgeführt wurde. Gedruckt sind der Vorbericht und das Personenverzeichnis. Im Vorbericht wird nochmals darauf hingewiesen, dass das Stück "fast auf allen Theatern Deutschlands aufgeführt, und mit Beyfall aufgenommen worden". Vgl. auch den Kommentar von W. Müller-Seidel zu Schillers Brief an Dalberg vom 29.9.1783 (Schiller, Bd.23, S.315).
- 166 Im Vorbericht des Programms der Zuger Aufführung (s. Anm. 165) wird Walltron auf folgende Weise charakterisiert: "der tugendhafteste, der tapferste Mann, welchen der ächte Charakter des wahren Helden, Edelmuth, Menschenliebe, Weisheit, Löwenstärke vor jedem andern auszeichnete, der überall geliebte, fast angebethene Sieger, und Retter des gefangenen Kronprinzen".
- 167 "Subordination ist ein großes Wort / es achtet nicht Geburt und Stand und sprengt die starken Bande der Natur, wie dünne Fäden ab" (Ziegler, DER LORBEERKRANZ, S.112). - Der Rezensent von GRAF VON WALLTRON in der ADB (30.Bd., 1.Stck, 1777) nennt das Stück eine "Officierschule", es enthalte "vortreffliche Lehren für den Officierstand" (S.245).
- 168 "Prinz. Ich fehlte gegen die Subordinazion. Herzog. Das thut Niemand ungestraft. Was verleitete Sie dazu? - Prinz. Eine Leidenschaft. - Die Liebe" (Ziegler, DER LORBEERKRANZ, S.132). - Graf von Walltron braucht die Ausdrücke "Wallungen des Blutes", "schädliche Hitze" (S.82). - Vgl. die Motivation des Titus in BRUTUS

- von Voltaire: "*Brutus*. Quel démon t'inspira cette horrible inconstance? *Titus*. Toutes les passions, la soif de la vengeance, l'ambition, la haine, un instant de fureur" (IV,7). Homburg war zunächst bei der Befehlsausgabe nicht recht bei sich, als er dann von Kottwitz auf sein Versehen aufmerksam gemacht wird, braust er gegen ihn auf.
- 169 Es muss beachtet werden, dass der Parricida im TELL seinen Onkel und nicht seinen Vater umgebracht hat, ebenso wie Barnwell im KAUFMANN VON LONDON, was wahrscheinlich auch eine Abschwächung darstellt.
- 170 Castelvetro nennt die Situationen c.1) und d) als gleichwertig nebeneinander (1570, Bl.167^v).
- 171 Curtius zählt dazu auch die Ermordung des Agamemnon durch Klytaimnestra auf (1753, S.218).
- 172 "Adunque faremo la prima maniera essere di coloro che uccidono sestessi (...). Hora se considereremo bene noi troueremo che la prima maniera mette auanti piu compassione, & spauento che non fanno l'altre due (...). Percioche quella attione per cagione della persona e piu compassioneuole, che è meno vsata per cagione della persona, & (...) che è meno permessa" (Castelvetro 1570, Bl.167^v).
- 173 "denn die Handlung muß entweder geschehen oder nicht, und zwar wissentlich, oder unwissentlich" (Aristoteles, 1753, S.30).
- 174 Diese Situation kommt bei Aristoteles nicht vor, wohl weil er sie für nicht tragödienwürdig hält.
- 175 Nach Castelvetro besteht die Abscheulichkeit einer Handlung darin, dass man wissentlich ein Verbrechen begeht: "la sceleratezza consiste nel consentire della volonta al peccato" (1570, Bl.176^r). - Curtius bezeichnet als "abscheuliche Handlungen", wie aus seinen Beispielen hervorgeht, die Ermordung Unschuldiger.
- 176 "J'ay déjà dit que ceux qui ont commenté la Poétique, n'ont rien compris dans tout ce Chapitre (...); ils ont tous crû qu'Aristote parloit icy de la constitution des fables en general, mais il ne travaille qu'à enseigner, comment on doit se conduire dans les actions atroces pour ne pas changer les fables, & pour s'en servir comme il faut" (Dacier, 1692, S.236).
- 177 "Adunque contra ragione è stato reputato caso piu conueneuole alla tragedia il quarto [A.1] che il terzo [A.2] quando doueua secondo ragione essere reputato meno conueneuole" (Castelvetro, 1570, Bl.176^r).
- 178 "Ich überlasse einer tiefern Einsicht, diese Schwierigkeiten zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, und scheint mir wahrscheinlich, daß unser Philosoph dieses Capitel nicht mit seiner gewöhnlichen Vorsicht durchgedacht habe" (Curtius, 1753, S.214). Lessing glaubt, für diesen Widerspruch eine Erklärung gefunden zu haben, indem er, offenbar Dacier folgend, behauptet, Aristoteles spreche an der umstrittenen Stelle nur von der "Behandlung des Leidens" und nicht auch vom "Glückswechsel", beide Teile seien unabhängig von einander (Bd.9, S.344).

- 179 Corneille nennt als weitere Beispiele *RODOGUNE*, *HERACLIUS* und *NICOMEDE* (Bd.1, S.41), d.h. Corneille hat eine ausgesprochene Vorliebe für diese Situation.
- 180 "quand ils y font de leur côté tout ce qu'ils peuvent, et qu'ils sont empêchés d'en venir à l'effet par quelque puissance supérieure [Cinna, Chimène], ou par quelque changement de fortune qui les fait périr eux-mêmes [Rodogune], (...) il est hors de doute que cela fait une tragédie d'un genre peut-être plus sublime que les trois qu'Aristotele avoue; et que s'il n'en a point parlé, c'est qu'il n'en voyait point d'exemples sur les théâtres de son temps" (Corneille, Bd.1, S.41). - Vgl. den Kommentar von Voltaire: "Il faut, ou que la nature ou la gloire l'arrête, et un tel dénouement peut faire un très bel effet; ou bien le crime commencé par lui est puni avant d'être achevé, et le spectateur est encore plus content" (Bd.32, S.359). - Dacier lässt diese Situation nicht zu, als einzige Variante akzeptiert er, wenn der Schuldige umkommt. "Tous les obstacles que M. Corneille imagine pour empêcher l'effet d'une action, comme sont une force majeure, ou quelque changement de fortune, ne font pas changer de nature à cette action, & ne la rendent pas plus parfaite; elle ne peut donc faire le sujet de cette imitation, & par conséquent elle est la plus vicieuse. (...) Il est vray, & c'est la seule chose où M. Corneille me paroît avoir raison, que quand les empêchemens qui rendent une action imparfaite, font périr ceux qui vouloient la commettre, & sauvent ceux qu'elle alloit perdre, cette action peut être le sujet de la Tragedie" (1692, S.229).
- 181 Castelvetro argumentiert: "la compassione & lo spauento nasce non solamente dalla passione auenuta, ma anchora dalla passione minacciata & soprastante (...). Adunque Aristotele non doueua dire che questo caso non hauesse cosa tragica, ma che haueua meno quantita di cosa tragica: che non haueuano gli altri" (1570, Bl.175^r, Bl.175^v). Die Einteilung von Castelvetro beruht auf dem Leiden. Nach ihm ist das wirkliche Leiden tragischer als das nur vorgestellte, so dass die ausgeführten Verbrechen den nicht ausgeführten vorzuziehen seien; er zieht also A2 A1 vor.
- 182 Die Ähnlichkeit zu einer von Home genannten tragischen Situation ist unübersehbar, wie denn überhaupt einige Gedankengänge von Home in diesem Aufsatz von Schiller wiederkehren: "Aus diesem Grunde würde das glücklichste Subjekt, Mitleid zu erregen, wenn anders ein solches erfunden werden könnte, dasjenige seyn, wo ein rechtschafner Mann in grosses Unglück durch eine unschuldige Handlung fiele, die er aus sonderbaren Ursachen sich als lasterhafte vorstellte. Seine Gewissensangst würde sein Leiden vergrößern, und unser Mitleid würde zu seinem höchsten Grade steigen, ohne durch irgend einen Unwillen zurückgehalten zu werden" (Home, 1766, T.3, S.277).
- 183 Diese Auffassung wird etwa noch im Lexikon von Zedler vertreten, wo es heisst, das "Trauer-Spiel" sei "eine Art von Theatralischen Spielen, welche einen traurigen Ausgang hat" (Artikel "Trauer-Spiel").
- 184 In seinem Aristoteles-Kommentar schreibt Dacier allerdings noch, dass in den Tragödien des Euripides, die ein glückliches Ende haben, zwar Mitleid und Schrecken entfaltet werden, "il n'y a que la fin qui gâte tout" (1692, S.205). Dieses Werturteil ist nicht repräsentativ für die Zeit, es entstammt einmal mehr Daciers Bemühungen, den Text der *POETIK* mit allen Argumenten zu verteidigen.
- 185 Curtius äussert auch an andern Stellen diese Auffassung: Der "Endzweck eines Trauerspiels" könne "erhalten werden, wenn auch der Ausgang glücklich ist, wel-

- cher ohnedem eben so wohl, als ein unglücklicher Ausgang mit den übrigen Regeln eines Trauerspiels übereinstimmt; daß ich also nicht sehe, warum man diese Art der Glücksänderung verwerfen sollte. In beyden Arten findet Mitleiden und Schrecken Statt: in einem im Anfange und dem ganzen Laufe des Stücks aber nicht am Ende: in dem andern nicht so sehr im Anfange, als bey dem Beschlusse: Beydes wird ungefähr gleich seyn" (1753, S.196).
- 186 Vgl. oben S.88 ff., besonders Lessing (Bd.17, S.67).
- 187 Vgl. auch die Überlegungen von Batteux/Ramler zu *ATHALIE*, s. oben Anm. 136.
- 188 Prinzipiell wurde das Problem ausser von K. von Fritz (1962) nie untersucht. Zur ethisch-weltanschaulichen Konzeption der Nemesis bei Schiller vgl. Wittkowski (1982). Meine Untersuchung orientiert sich dagegen an poetologischen Fragestellungen. Die Arbeit von Wolfgang Zach (1985) "Poetic Justice" stand mir bei Abschluss der Arbeit noch nicht zur Verfügung.
- 189 "Ihre Personen leiden alle. / Die mehresten derselben leiden völlig unschuldig - Kinder müßten die Schuld ihres Vaters nie mit tragen -" (Lessing, Bd.17, S.246). - Vgl. den Rezensenten von Klingers *MEDEA AUF DEM KAUKASOS*: "Die Eumeniden kommen, greifen und martern sie, die Schatten ihrer ermordeten Kinder erscheinen ihr. (Diese Scene ist höchst empörend.) Durch ihre Reue, ihr edles, wenn gleich unkluges Beginnen, die Aufopferung ihrer selbst, mit der sie das Gute zu befördern dachte, hat sie vor dem Richterstuhl menschlichen Gefühls und menschlicher Vernunft sich gereinigt, und die Götter sollten unerbittlich seyn. Götter sollten da nicht vergeben, wo Menschen verzeihen? Das glaubte selbst das rohere Alterthum nicht" (NBW, 46.Bd., S.279).
- 190 Gottsched, Bescheidene Antwort, *Critische Beyträge* (1733, Bd.2, S.53).
- 191 Addison lehnt jedoch das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit nicht völlig ab.
- 192 Siehe Martino (1972, S.445).
- 193 Dieselbe Argumentation von Racine in bezug auf den Schluss seiner *IPHIGENIE*: "Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meutre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie?" (Bd.1, S.670). - Dagegen bestreitet Voltaire die Richtigkeit von Corneilles Argumentation: "On ne sort point indigné contre Racine et contre les comédiens de la mort de Britannicus et de celle d'Hippolyte. On sort enchanté du rôle de Phèdre et de celui de Burrhus. On sort la tête remplie des vers admirables qu'on a entendus. (...) C'est là le grand point" (Bd.32, S.349).
- 194 Vgl. Marmontel in der *POETIQUE FRANÇOISE*: "Le malheur de l'homme de bien nous afflige & nous épouvante, & les Grecs l'employoient souvent; mais il nous attriste, nous décourage, & finit par nous indigner" (1763, Bd.2, S.164).
- 195 Dieses Motiv ist dann im Schicksalsdrama beliebt und ist ein weiterer Beleg für die motivischen Übernahmen aus dem Trivialdrama, wie es schon für Lillos *FATAL CURIOSITY* und Karl Philipp Moritz' *BLUNT* nachgewiesen wurde. S. dazu Sandbach (1923).

- 196 Vgl. Anm. 193. In der Besprechung von Klingers *MEDEA IN KORINTH* in der NBW (Bd.46, 1792) heisst es, die Bestrafung von Kreon und Kreusa sei ungerechtfertigt, weil sie unschuldig seien. "Wir wissen wohl, daß die Alten solche Widersprüche übersahen, daß es ihnen nicht widersinnig vorkam, eine Person gestraft zu sehen, weil sie als Werkzeug einer Gottheit, ohne alle eigene Schuld behandelt hatte; allein kein neuerer Dichter darf darum die Fabel seines Gedichts auf einen von seinen Zeitgenossen durchaus verworfenen Wahn bauen" (S.265).
- 197 Marmontel zitiert einen Père J.**: "Que nous voulons voir le vice puni & la vertu triomphante, & que nous renonçons par-là aux traits les plus touchans, pour n'en traiter que de foibles" (1763, Bd.2, S.130).
- 198 "Wenn man haben will, daß die Tragödie ein solcher Unterricht seyn soll, so getraue ich mir zu behaupten, daß man gerade wider ihren Endzweck handelt" (Batteux/Ramler, 1802, T.2, S.307 f.).
- 199 Vgl. Mercier: "Der Dichter hätte unrecht, wenn er immer zu verstehen geben wollte, als wenn die Unschuld erkannt und belohnt würde. Ich behaupte, daß er die Quellen des Mitleids und des Schreckens verschliessen, das Gefühl der Theilnehmung statt es so hoch wie möglich hinaufzutreiben, nur schwach berühren und uns für einen Augenblick beunruhigen, und diese thätige Empfindbarkeit, die immer neue Nahrung verlangt, ihrer Würkung berauben würde" (1776, S.328).
- 200 Die Originalstelle lautet: "Whatever Crosses and Disappointments a good Man suffers in the Body of the Tragedy, they will make but small Impression on our Minds, when we know that in the last Act he is to arrive at the End of his Wishes and Desires. When we see him engaged in the Depth of his Afflictions, we are apt to comfort ourselves, because we are sure he will find his Way out of them; and that his Grief, how great soever it may be at present, will soon terminate in Gladness. For this Reason the ancient Writers of Tragedy treated Men in their Plays, as they are dealt with in the World, by making Virtues sometimes happy and sometimes miserable, as they found it in the Fable which they made choice of, or as it might affect their Audience in the most agreeable Manner" (Addison im *SPECTATOR*, Nr.40, 1711, S.169).
- 201 Curtius argumentiert genau gleich: "Das Trauerspiel ist eine Nachahmung des menschlichen Lebens. In diesem aber ist Glück und Unglück bald das Loos der Tugend, bald des Lasters, ohne daß solches nur einen Augenblick, auch in dem Herzen des Lasterhaften selbst, den inneren Werth der Tugend zu vermindern, fähig ist" (1753, S.190). - Im *SPECTATOR* lautet das Argument: "We find that Good and Evil happen alike to all Men on this Side the Grave" (Nr.40, 1711, S.169).
- 202 Im selben Sinn scheint Bodmer an Calepio geschrieben zu haben, denn dieser antwortet ihm: "Siete d'avviso che la regola di distribuire con giustizia le pene e le ricompense non abbia fondamento né nella ragione né nella pratica degli antichi. Dite che al bene ed al male soggiacciono indistintamenti tutti gli uomini, si buoni che cattivi" (zit. Martino, 1972, S.444).
- 203 Der Dichter "würde die Schaubühne der Welt ganz anders vorstellen als sie ist, er würde dem Menschen mehr versprechen, als ihm die Natur zugestanden hat (...). Der Schriftsteller muß (...) unerbittlich seyn, uns alle Leiden, die unsrer harren,

- entdecken, unsern Muth gegen die bevorstehende Übel, die uns umringen, stählen" (Mercier, 1776, S.328).
- 204 Vgl. Castelvetro (1570, Bl. 154^v, 155^r). Die Auffassung scheint auf Horaz zurückzugehen, wie der referiert: "*Horace* (...) says that all Men are vicious, and that they differ from one an other, only as they are more or less so. (...) The most perfect Man has Vices enough to draw down Punishments upon his Head, and to justifie providence in regard to any Miseries that may befall him" (Nr.548, 1712, S.462 f.).
- 205 Wie Bouterwek (1825, S.233) ist auch der SPECTATOR der Auffassung, dass die Bösen nicht ungestraft davonkommen dürfen: "The best of Men may deserve Punishment, but the worst of Men cannot deserve Happiness" (Nr.548, 1712, S.465).
- 206 Vgl. Anm. 200.
- 207 Curtius schreibt: "Das Wesen der Tugend ist für sich schätzbar, das Wesen des Lasters in sich selbst verwerflich" (1753, S.189).
- 208 "Il primo caso è quando il giusto monta di miseria in felicità, o il maluagio trabocca di felicità in miseria, percioche tanta alegrezza sente l'huomo da bene veggendo il giusto essaltato quanta veggendo il maluagio abbassato, & questa alegrezza procede dirittamente dall'essaltamento del giusto o dall'abbassamento del maluagio" (Castelvetro, 1570, Bl.155^r).
Tritt hingegen der umgekehrte Fall ein, so empfindet der Zuschauer Mitleid und Schrecken, "l'alegrezza adunque in questo secondo caso origina & procede dalla tristitia che altri sente del male del giusto, & del bene del maluagio in questa guisa" (ebenda). Dies nennt er "l'alegrezza oblica". Vgl. auch Bl.164^r. "Il popolo commune che non considera che altro diletto deve essere quello che nasce dalla fauola della tragedia, & altro quello che nasce dalla fauola della comedia, & altro quello che nasce della fauola dell'epopea, & approvano assai piu quello che nasce dalla fauola dell'epopea. (...) Di che aveggendosi poeti, li quali cercano di procacciarsi il favore popolare si danno a fare le constitutioni delle fauole, onde il popolo posse trarre diletto diritto, & non oblico" (1570, Bl.163^r).
- 209 Siehe Braun/G (Bd.1, S.6, S.22).

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II.5.

- 1 Lessing schreibt an Mendelssohn: "So wie in dem Heldengedichte die Bewunderung das Hauptwerk ist, alle andere Affekten, das Mitleiden besonders, ihr untergeordnet sind: so sey auch in dem Trauerspiele das Mitleiden das Hauptwerk, und jeder andere Affekt, die Bewunderung besonders, sey ihm nur untergeordnet" (Bd.17, S.79 f.).
- 2 In der Gottschedschen Übersetzung lauten die entsprechenden Verse: "Doch, was das Ohr nur hört, so kräftig es geschienen, / Dringt lange nicht so tief in die Gemüther ein, / Als was man selber sieht" (1751, S.31). Das Argument wurde viel zitiert, so auch von Werenfels (1744, S.611).
- 3 Die meisten wirkungs- und rezeptionsästhetischen Ansätze nehmen eine un gerechtfertigte Reduktion vor, indem sie meinen, die Bedeutung eines Kunstwerks sei in seinen verschiedenen Interpretationen zu erfassen. In Wirklichkeit erfassen aber solche Untersuchungen nur die Subjektivität und Lesekompetenz bzw. das Textverständnis des jeweiligen Interpreten oder Lesers.
- 4 M. Pfister (1978), s. insbesondere auch die Auseinandersetzung von Pfister mit Jauss, S.22 f.. Jauss' Begriff des Erwartungshorizonts ist viel zu blockmässig-einfach, als dass er zur Erklärung konkreter Wirkungsphänomene dienen könnte.
- 5 Staiger sieht in seinen drei Grundformen die Spannung als wichtiges Merkmal des Dramas, Pütz (1970) macht es ebenfalls zu einem grundlegenden Merkmal, dem er alles andere unterordnet. Zu Pütz s. unten Anm. 75. Das Cliché ist so verbreitet, dass die Studenten auf die Frage nach der Funktion eines ästhetischen Mittels meistens antworten, es diene dazu, Spannung zu erzeugen. Zu der Möglichkeit verschiedene Affekte zu erregen s. auch Roth, (1688, T.3, S.213). Er zählt auf, wie man Schrecken und Mitleid erregen könne und fährt dann fort: "Es kan aber nicht gelegnet werden / daß viel der alten Tragödien auch andere affecten erregen / daher nicht eben alle obbeschriebene conditiones der Haupt-Person in acht nehmen."
- 6 Es gibt z.B. nach Červenka Elemente im Werk, welche allein dazu dienen können, dem Rezipienten die Gattung zu signalisieren.
- 7 Das intuitive Wissen der Dichter um Wirkungsmöglichkeiten ist von den Forschern, die sich mit dem sogenannten Text-Processing beschäftigen, theoretisch noch lange nicht eingeholt worden.
- 8 Es scheint B. Markwardt zu sein, der in seiner GESCHICHTE DER DEUTSCHEN POETIK (1956 ff.) die unselige Dichotomie von Wirkungs- und Produktionspoetik eingeführt hat. Im Nachwort zum KAUFMANN VON LONDON behauptet K.-D. Müller die dem bürgerlichen Trauerspiel vorangehende Tragödie sei nicht wirkungspoetisch begründet gewesen (1981, S.125), wobei er offensichtlich die Legende von der extremen Wirkung des CENODOXUS vergisst. Vgl. J.P. Aikin (1981).
- 9 Die Rhetorik bietet tatsächlich ein von der Literaturwissenschaft noch unausgeschöpftes Potential von Wirkungskategorien. Die Aristoteles-Ausleger des 16. - 18. Jahrhunderts pflegen sich auf die Rhetorik des Aristoteles zu berufen.
- 10 Racine setzt sich im Préface seiner BERENICE mit dem Vorwurf auseinander, er habe das Stück nicht nach den Regeln verfasst. "Je les conjure d'avoir assez bonne

- opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche et qui leur donne du plaisir puisse être absolument contre les règles. La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première" (Bd.1, S.467).
- 11 In seinem Kommentar zu *LES QUATRES POETIQUES* schreibt Batteux zu der entsprechenden Stelle: "Mais que devient l'effet, ou la fin morale de la Tragédie, qu'on croyoit indiquée par cette purgation des passions (...)? Ce sera toujours un exercice de l'ame aux émotions tristes, une sorte d'apprentissage du malheur, qui nous prépare aux événemens de la vie, comme le soldat, qu'on aguerrit par les combats simulés" (1771, Bd.1, S.283).
 - 12 Dieser Beleg widerspricht Martinos Auffassung, Curtius sei der erste, der sich "vom barocken Klischee" entferne (1972, S.279). Solche Aussagen sind so lange problematisch, als man nicht alle poetologischen Aussagen systematisch untersucht hat.
 - 13 Vgl. das Kap. V bei Martino (1972). Martino ordnet das Material nach anderen Gesichtspunkten als ich. Lessing äusserte sich bekanntlich auch im Briefwechsel mit Nicolai und Mendelsohn zu diesem Problem. Vgl. L. Racine: "Les hommes prompts à s'attendrir, sont ordinairement les plus vertueux" (1808, Bd.6, S.398). Zu Lessing und L. Racine vgl. Anm. 32. Vgl. auch Kommerell (1960, S.272), wo er auf Heinsius verweist.
 - 14 Die Formulierung findet sich ganz ähnlich bei Lessing: "Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet." Dasselbe gilt für die Furcht (Bd.10, S.117). Das Argument findet sich auch in Schillers Aufsatz *WAS KANN EINE GUTE STEHENDE SCHAUBÜHNE EIGENTLICH WIRKEN?*: "Der empfindsame Weichling härtet sich zum Manne, der rohe Unmensch fängt hier zum erstenmal zu empfinden an" (Bd.20, S.100). Eberhard (1820): "Das Mitleiden, wie die Furcht, kann eben sowohl zu stark als zu schwach seyn. Jenes sind beide gewöhnlich in dem verfeinerten, dieses in dem rohen Menschen(...) Diese Empfindungen sollen nun die Werke der tragischen Kunst zu ihrem wohlthätigen Mittelmaße stimmen, indem sie die wilden Leidenschaften des rohen Menschen durch Furcht und Mitleid mildert, und die des verfeinerten durch die Schwächung der Furcht und des Mitleids erhöht" (Bd.4, S.149 f.).
 - 15 Eberhard führt als andere Interpretationsquelle die *ETHIK* von Aristoteles an, wo sich die Auffassung findet, dass jede Tugend von zwei Lastern umgeben sei, von denen "das eine das Übermaß, das andere der Mangel in den Neigungen und Leidenschaften ist" (1820, Bd.4, S.148).
 - 16 Dacier: "En purgeant la terreur & la compassion, elle purge en même temps toutes les autres passions qui pourroient nous précipiter dans la même misère, car en étalant les fautes qui ont attiré sur ces malheureux les peines qu'ils souffrent, elle nous apprend à nous tenir sur nos gardes pour n'y pas tomber, & à purger & moderer la passion qui a été la seule cause de leur perte" (1692, S.82). "la Tragédie est donc une véritable medecine, qui purge les passions puisqu'elle apprend à l'ambitieux, à moderer son ambition, à l'impie, à craindre les Dieux; à l'emporté, à retenir sa colere, & ainsi du reste" (ebenda, S.83). Curtius: "Alle Fehler, die die tragische Bühne abbildet, sind solche, die der Mensch leicht begehen kann; der

Zuschauer muß durch das Gemälde der Folgen dieser Leidenschaften gerührt, und, in den verschiedenen Vorfällen seines Lebens, aufmerksam auf dieselben gemacht werden" (1753, S.393).

- 17 Es dünke ihn, "daß es eine edlere und anständigere Absicht und Beschäftigung zeige, wenn das Trauerspiel uns die Quellen des Unglücks entdeckt, und uns dafür hüten lehret, als wenn es uns das Unglück selbst in der Absicht abbildet, um uns von der traurigen Möglichkeit zu überzeugen, daß uns ein gleicher Unfall treffen könne" (Curtius, 1753, S.395). In den RHEINISCHEN BEYTRÄGEN ZUR GELEHR-SAMKEIT (1778, Bd.2, S.220) schreibt ein Rezensent: "die Schaubühne <solle> eine Schule der guten Sitten seyn. Die Thorheiten der Menschen durch getreue Darstellung lächerlich machen; das Laster in seiner ganzen Häßlichkeit abmahlen, daß es Abscheu in den Herzen der Zuschauer erregt; grose, tugendhafte Handlungen unter einem so vorteilhaften Gesichtspunkte darstellen, daß in jedem Herzen die Begierde zur Nachahmung dadurch entzündet werde, und niemand das Schauspiel verlasse, ohne den Vorsatz mit sich zu nehmen eben so gut eben so tugendhaft zu werden; das ist bekanntlich der grose, der vortrefliche Endzweck der Schaubühne."
- 18 "Wenn sie [die Schaubühne] die Summe der Laster weder tilgt noch vermindert, hat sie uns nicht mit denselben bekannt gemacht? Mit diesen Lasterhaften, diesen Thoren müssen wir leben. Wir müssen ihnen ausweichen oder begegnen; wir müssen sie untergraben, oder ihnen unterliegen. Jezt aber überraschen sie uns nicht mehr. Wir sind auf ihre Anschläge vorbereitet. Die Schaubühne hat uns das Geheimniß verrathen, sie ausfündig und unschädlich zu machen. *Sie* zog dem Heuchler die künstliche Maske ab, und entdeckte das Nez, womit uns List und Kabale umstrickten. Betrug und Falschheit riß sie aus krummen Labirinth hervor, und zeigte ihr schreckliches Angesicht dem Tag" (Schiller, Bd.20, S.95 f.).
- 19 Kennzeichnend für das Schwanken zwischen beiden Zwecken ist der von Martino (1972) zitierte John Dennis, welcher als Endzweck dramatischer Darstellung die Erzeugung von "Happiness" sieht, wobei dieses Glücksgefühl durch das Vergnügen hervorgerufen wird, was man als ästhetischen Zweck interpretieren kann (Martino, 1972, S.41 f.); an einer andern Stelle versucht Dennis aber dann, die Nützlichkeit des Schauspiels für die Regierenden zu zeigen (ebenda, S.149).
- 20 Castelvetro erklärt zwar an der entsprechenden Stelle seines Kommentars, die Reinigung der Leidenschaften bestehe darin, Mitleid und Schrecken zu mässigen, als es dann aber um die Darstellung der Erregung dieser Leidenschaften, um das Vergnügen geht, ist von dem ersten Zweck nicht mehr die Rede. Die Kritik von Calepio an Castelvetros Katharsis-Interpretation, wie sie Martino (1972, S.281) rapportiert, ist insofern einseitig, als Castelvetro an anderen Stellen diese Interpretation nicht aufrechterhält. Die Darstellung von Martino (1972, S.21) über die Auffassung des Vergnügens bei Castelvetro ist irreführend, weil er den Kontext nicht berücksichtigt. Das Vergnügen besteht nicht in "Verjagung" des Schreckens und des Mitleids, sondern in der Fähigkeit Mitleid zu fühlen (Castelvetro, 1570, Bl.166^v). Zum spezifischen Vergnügen, welches aus der Tragödie resultiert, s. ebenda Bl.155^f, s. auch Anm. 21.
- 21 "percioche l'huomo da bene cosi si contrista del bene del maluagio come del male de giusto, l'alegrezza adunque in questo secondo caso origina & procede dalla tri-

stitia che altri sente del male del giusto, & del bene del maluagio in questa guisa. Altri sentendo tristitia di quello, di che ragioneuolmente si dee dolere, si riconosce essere giusto in quanto si duole di quello, di che dee dolersi & riconoscendosi giusto si ralegra & gode cosi" (Castelvetro, 1570, Bl.155^r). Diese Argumentation geht auf Augustinus zurück, wie Martino (1972, S.23) darlegt, sie findet sich auch bei Descartes (ebenda).

Noch in einem Aufsatz von 1791 VON DEN GRÜNDEM DES VERGNÜGENS AN TRAURIGEN GEGENSTÄNDEN ist von "Vergnügen an unserer eigenen Empfindsamkeit, welche <am Unglück> Theil nimmt", die Rede (NBW 43, 1791, S.185).

- 22 Diese geläufige Auffassung referiert Voltaire in seinem Kommentar zu Corneilles TROIS DISCOURS: "Nous penchons vers l'opinion de cet interprète d'Aristote, qui pense que ce philosophe n'imagina son galimatias de la purgation des passions que pour ruiner le galimatias de Platon, qui veut chasser la tragédie et la comédie, et le poëme épique, de sa république imaginaire" (Bd.32, S.358). Vgl. Castelvetro, 1570, Bl.152^v. Castelvetro argumentiert, Aristoteles betone an anderen Stellen, dass die Poesie für das Vergnügen (diletto) geschaffen worden sei, und so verstehe man nicht, wie er bei der Tragödie den Nutzen (utilita) dem Vergnügen vorziehe. L. Racine ist mit Castelvetro auch der Meinung, der Text sei an dieser Stelle schlecht überliefert (1808, Bd.6, S.392, S.399).
- 23 Martino verweist auf den Cartesianischen Ursprung dieser Ablehnung der Reinigungstheorie, was ihre Verbreitung in Frankreich erklären könnte (1972, S.27; vgl. auch ebenda S.284 f.).
- 24 Rotth bezeichnet als "Endzweck" "die Erregung gewisser affecten" (1688, T.3, S.217 f.).
- 25 Vgl. die Darstellung bei Martino (1972, S.137). - Lessing lässt sich bei der Besprechung von Weisses RICHARD III zu einer solchen ästhetischen Beurteilung hinreißen. "wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zweckes, Vergnügen gewähret" (Bd.10, S.121). In der Diskussion über das Trauerspiel mit Lessing und Nicolai kommt Mendelssohn dann allerdings zum Schluss, die Erregung der Affekte diene dazu, den Geschmack zu üben. Der Schlusssatz von Paragraph 7 im Brief vom 14. Mai 1757 lautet aber noch: "Das Trauerspiel muß also Affekten erregen, aber nicht *reinigen*" (Lessing, Bd.19, S.83), wodurch er der Erregung der Affekte doch eine Vorrangstellung einräumt.
- 26 Man denkt in diesem Zusammenhang auch an die schon zitierte Stelle aus der Vorrede des FIESKO, wo Schiller die Abweichung von der Geschichte mit dem hohen Ziel, die Affekte zu erregen, rechtfertigt.
- 27 Schillers theoretische Äusserungen werden in Rezensionen oft zitiert.
- 28 Es wäre einmal den vielleicht gemeinsamen Wurzeln dieser ästhetischen Wirkungstheorie nachzugehen. Die Gemeinsamkeit besteht u.a. darin, dass die Kunst als Gegensatz zu den auf praktische Zwecke ausgerichteten Äusserungen aufgefasst wird; siehe z.B. Schillers Auffassung: "Die Dichtkunst führt bey dem Menschen nie ein besondres Geschäft aus, und man könnte kein ungeschickteres Werkzeug erwählen, um einen einzelnen Auftrag, ein Detail, gut besorgt zu sehen. Ihr Wirkungskreis ist das Total der menschlichen Natur" (Bd.20, S.219). Vgl. Anm. 67.

- 29 Siehe Brandes (1801, S.302): "Daß Karl Moor und seine Spießgesellen in Schillers Räubern auf rohe jugendlichen Gemüther einen sehr nachtheiligen Eindruck hervorbrachten, ist zu oft gesagt, und zu wahrscheinlich, um bezweifelt zu werden." In seiner Untersuchung der Werther-Rezeption hat G. Jäger (1974) nachgewiesen, dass gerade die Lektüre unter praktischen Aspekten die "falsche" Rezeption des Textes hervorgerufen hat.
- 30 Siehe Eberhard (1820): "Wenn aber der Dichter diesen Zweck <der Mässigung der Leidenschaften> erreichen will, so muß die Darstellung der Gegenstände in dem Maaße gehalten werden, daß sie weder durch ihre Stärke abschreckende, noch durch Schwäche reizlose Empfindungen erregen. Und so trifft hier wieder die moralische Wirkung mit der ästhetischen zusammen" (Bd.4, S.152).
- 31 In der POETIK des Aristoteles ist an mehreren Stellen von der Erregung von Schrecken und Mitleid die Rede, so z.B. in der zitierten Übersetzung (1753, S.11, S.21, S.25 ff.).
- 32 Im 74. Stück der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE. Typisch für die Darstellung dieses Übersetzungsproblems durch die Germanisten ist die Formulierung von Martino, welcher sagt, L. Racine ersetze 'Schrecken' durch 'Furcht' "Lessing vorwegnehmend" (1972, S.217). Bei Lessings Kenntnis der französischen Tragödientheorie ist durchaus anzunehmen, dass er auch L. Racines TRAITE DE LA POESIE DRAMATIQUE von 1752 gekannt hat, umso mehr als auch seine Auffassung über die Rolle der Bewunderung als Wirkung der Tragödie sich schon bei L. Racine findet (1808, Bd.6, S.381). Bei Racine findet sich auch jene von Lessing gegenüber Nicolai verwendete Erklärung, dass zu heftige Emotionen die Tränen verhindern. L. Racine erwähnt diese Eigenheit im Zusammenhang mit dem unschuldigen Helden, wo er begründet, Aristoteles habe den unschuldigen Helden abgelehnt, weil dadurch ein zu grosser Schmerz erzeugt würde: "La grande douleur arrête nos larmes, et la tragédie les doit faire couler." L. Racine beruft sich dafür auf Boileau, welcher schreibt: "A force de douleur il demeura tranquille" (1808, Bd.6, S.389). Lessing schreibt: "Das Mitleiden giebt keine Thränen mehr, wenn die schmerzhaften Empfindungen in ihm die Oberhand gewinnen" (Bd.17, S.76). Zum Problem der Übersetzung von 'phobos' s. die Zusammenstellung von L. Racine (1808, Bd.6, S.380).
- 33 Martino erwähnt auch Hobbes (1972, S.248). Der von Kommerell (1960, S.208) konstruierte Gegensatz von Corneille und Lessing scheint mir nicht haltbar zu sein. Einmal mehr scheint Lessings Rhetorik auch seine Interpreten überzeugt zu haben!
- 34 Martino behauptet, diese Lessingsche Auffassung habe sich in der Folge durchgesetzt, wofür er die Ramlersche Übersetzung des Batteux anführt (1972, S.234). Es mag sein, dass Ramler an einigen Stellen bei der Übersetzung den Ausdruck 'Furcht' weggelassen hat, er tritt aber noch häufig zusammen mit 'Mitleid' auf, u.a. auch an den wichtigen Stellen: (1770), S.267; (1808), S.297. Die Theaterkritiker fragen denn auch immer wieder, ob der Zuschauer für die Personen auf der Bühne Furcht empfinde. Vgl. auch die oben zitierte Kritik der EMILIA GALOTTI, man wisse nicht, woher das Unglück komme und folglich nicht, was man zu fürchten habe (Braun/L, Bd.1, S.428).
- 35 KABALE UND LIEBE sei ein Stück, worin "die überspanntesten Charaktere vorkommen, die mehr Grausen und Abscheu, als Rührung und Mitleid hervorbringen"

(Braun/Sch, Bd.1, S.73). Der tragische Ausgang erwecke "mehr Schauder, Mißvergnügen und Unwillen, als sanftes theilnehmendes Mitleid, in den Seelen der Leser und Zuschauer" (ebenda, S.95).

- 36 Siehe Addison (In: SPECTATOR Nr.44, 1711, S.187 f.): "But among all our Methods of moving Pity or Terrour, there is none so absurd and barbarous, and what more exposes us to the Contempt and Ridicule of our Neighbours, than that dreadful butchering of one another which is so very frequent upon the *English* Stage. To delight in seeing Men stabb'd, poyson'd, rack'd, or impaled, is certainly the sign of a cruel Temper: And as this is often practis'd before the *British* Audience, several *French* Criticks, who think these are grateful Spectacles to us, take Occasion from them to represent us as a People that delight in Blood."
- 37 "Among the several Artifices which are put in Practice by the Poets to fill the Minds of an Audience with Terrour, the first Place is due to Thunder and Lightning, which are often made use of at the Descending of a God or the Rising of a Ghost, at the Vanishing of a Devil, or at the Death of a Tyrant. I have known a Bell introduced into several Tragedies with good Effect; and have seen the whole Assembly in a very great Alarm all the while it has been ringing. But there is nothing which delights and terrifies our *English* Theatre so much as a Ghost, especially when he appears in a bloody Shirt" (Addison, in: SPECTATOR Nr.44, 1711, S.185 f.).
- 38 Eine Bedingung für das Mitleid ist die Sympathie, welcher ich ein eigenes Kapitel widmen werde. Clemen (1978) betrachtet Sympathie als einen Oberbegriff zu Mitleid (S.13).
- 39 Corneille (Bd.1, S.38) bezieht allerdings an dieser Stelle die Furcht auf den Zuschauer selbst und argumentiert, es gehe auch ohne diese Furcht. Zu Lessing s. das 75. Stück der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE. L. Racine vertritt dagegen die Meinung: "une pièce qui n'excite que la pitié sans la crainte, comme *Bérénice*, est une tragédie imparfaite" (1808, Bd.6, S.381). Zur Bevorzugung des Mitleids in der französischen Tradition s. Bray, 1931, S.318. So schreibt z.B. La Mesnardière schon 1639: "Le poète doit tâcher que la terreur soit beaucoup moindre que les sentiments de pitié. (...) comme elle est désagréable (...). il vaut mieux que la compassion (...) domine jusques à tirer des larmes."
- 40 "l'essere indegno del male genera compassione" (Castelvetro, 1570, Bl.153^v).
- 41 "Gli operanti, che sono mossi da cagione ingiusta ad operare conoscendola essi ingiusta non possono muouere ne compassione ne spauento negli animi altri non parendo a niuno che a lui possa venire volonta d'operare ingiustamente verso alcuno. Ma gli operanti che sono mossi da cagione giusta ad operare destano lo spauento & la compassione negli animi degli altri" (Castelvetro, 1570, Bl.125^v).
- 42 "Hora seguitando nostra materia dico che io non posso comprendere come la persona di santissima vita trapassando da felicità a miseria non generi spauento, & compassione, & molto maggiori anchora che non fa la mezzana, conciosia cosa che coloro, li quali non menano vna vita così santa come generalmente fa la moltitudine popolare, prendano maggiore spauento, & piu si sgomentino veggendo la persona migliore di loro patire che non farebbono se vedessero vno simile a loro dubitando che a loro non incontri simile disauentura" (Castelvetro, 1570, Bl.153^v).

- 43 Siehe Corneille, (Bd.1, S.34).
- 44 Vgl. Corneille: "mais ces rois sont hommes comme les auditeurs, et tombent dans ces malheurs par l'emportement des passions dont les auditeurs sont capables." Die Darstellung von Königen hat einen verstärkenden Effekt: "Ils prêtent même un raisonnement aisé à faire du plus grand au moindre; et le spectateur peut concevoir avec facilité que si un roi, pour trop s'abandonner à l'ambition (...) tombe dans un malheur si grand qu'il lui fait pitié, à plus forte raison lui qui n'est qu'un homme du commun doit tenir la bride à de telles passions, de peur qu'elles ne l'abîment dans un pareil malheur" (Bd.1, S.34). Vgl. die Darlegungen bei Curtius (1753, S.192). Nichtsdestoweniger vertritt aber Corneille in der Vorrede zu DON SANCHE die Auffassung, dass die Furcht stärker erregt werden könne "par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait" (Bd.2, S.608).
- 45 Beaumarchais schreibt in seiner Abhandlung über das DRAME SERIEUX: "Mais si notre coeur entre pour quelque chose dans l'intérêt que nous prenons aux personnages de la Tragédie, c'est moins parce qu'ils sont Héros ou Rois que parce qu'ils sont hommes et malheureux. Est-ce la Reine de Messène qui me touche en Mérope? C'est la mère d'Egisthe: la seule nature a des droits sur notre coeur" (1767, S.17).
- 46 Vgl. PROLOGUE zu SILVIE von Landois: "Une Pièce Dramatique est une représentation de la vie; & sans vouloir interdire la Scene aux Héros, j'imagine qu'on peut y faire paroître les Personnages, dont la vie ayant un peu plus de rapport avec celle des Spectateurs, devoient naturellement interesser davantage" (1742, S.13).
- 47 Im Nachwort zur Ausgabe seines UGOLINO schreibt Ch. Siegrist, Lessing habe die Intention des Stücks verkannt, "dem es gar nicht mehr um die Erregung von Mitleid zu tun ist" (S.152). Dies ist richtig, wenn man Mitleid im Sinne Lessings und des bürgerlichen Trauerspiels auffasst, nicht aber, wenn man anerkennt, dass es auch eine pathetische Form des Mitleids gibt.
- 48 Vgl. Schiller im Aufsatz UEBER DIE TRAGISCHE KUNST: "Zwey entgegengesetzte Ursachen giebt die Erfahrung an, welche das Vergnügen an Rührungen hindern: wenn das Mitleid entweder zu schwach, oder, wenn es so stark erregt wird, daß der mitgetheilte Affekt zu der Lebhaftigkeit eines ursprünglichen übergeht" (Bd.20, S.154).
- 49 "Wenn die Eumeniden auf dem griechischen Theater in den scheußlichsten Masken erscheinen, ihr zischendes Schlangenhaar schütteln, fortschiessende Flammen auspeyen und das wahre Feuer ihrer Fackeln umhersprühen: so ist es kein Wunder, daß dieser Anblick Furcht und Entsetzen erregt, vor dem die Schwangeren kreischen und nervenschwache Weiber in Ohnmacht fallen. Aber eine solche Furcht ist keine tragische; denn der Zuschauer fürchtet hier für sich, nicht für die Personen der Handlung; sie ist nicht das Werk des Dichters, sie ist das Werk des Dekorateurs" (Eberhard, 1820, Bd.4, S.140 f.).
- 50 TEUTSCHER MERKUR (3. Vierteljahr, 1782, S.162 ff.). Der Bericht stammt aus dem JOURNAL DE PARIS. Der deutsche Berichterstatter interpretiert die Reaktion als Verzärteltheit der Franzosen.

- 51 Siehe z.B. Valdastrì (1794, S.83), wo er sagt, das Drama könne "das Rührende allein anwenden", es habe nicht nötig, die Szene mit Blut zu beflecken.
- 52 Exkurs zu den Tränen: Als Beleg für die erfolgreiche Wirkung eines Stücks wird sehr häufig aufgeführt, der Zuschauer habe Tränen vergossen. Die Forschung neigt dazu, das Vergießen von Tränen ausschliesslich der Empfindsamkeit zuzuordnen, was aber nicht richtig ist. Schon im klassischen französischen Theater war es ein Ziel, den Zuschauer zu Tränen zu rühren. In der EPITRE DEDICATOIRE zu ZAÏRE erwidert Voltaire auf die Kritik, das Publikum habe ihn nicht ausgepiffen: "Des larmes mêmes ont offusqué / Plus d'un oeil, que j'ai remarqué / Pleurer de l'air le plus aimable." Der Kritiker von GÖTTE'S SCHRIFTEN (in: NBW, Bd.38, 1789, S.163), erwähnt ebenfalls die "heissen und aufrichtigen Thränen", welche Voltaires ZAÏRE entlockte. Vgl. den Beleg von La Mesnardière in Anm. 39.
- 53 "Ce héros <Nicomède> (...) sort un peu des règles de la tragédie en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses malheurs: mais le succès a montré, que la fermeté des grands coeurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable que la compassion" (Corneille, Bd.2, S.679). Marmontel schreibt, vielleicht aufgrund dieser Äusserung von Corneille, diesem das Verdienst zu, die Bewunderung auf dem Theater eingeführt zu haben (s. Martino, 1972, S.257). L. Racine zählt neben NICOMEDE auch CINNA, POLYEUCTE, POMPEE auf, welche nur Bewunderung erwecken (1808, Bd.6, S.381).
- 54 Martino behauptet, es sei Mendelssohns Verdienst, dass das Erhabene und die Bewunderung nach Lessings Verdikt bei Schiller und Kant zurückgekehrt seien (1972, S.265). Eine solche Behauptung lässt sich kaum verifizieren, sie scheint mir aber sowohl den Einfluss Mendelssohns als auch denjenigen Lessings überzubewerten in bezug auf eine Kategorie, die so wirkungsmächtig ist, dass sie trotz dem negativen Urteil Lessings überlebte. In der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE, die ja allein publiziert war, äussert sich Lessing zudem nicht negativ über die Bewunderung, die einzige Stelle findet sich im 1. Stück.
- 55 Im Briefwechsel mit Goethe schreibt Schiller, der tragische Dichter raube uns im Gegensatz zum epischen die "Gemütsfreiheit" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.320). Vgl. E. Staiger (1967), der diese Seite von Schillers Dichtung besonders betont hat.
- 56 So schreibt z.B. der Rezensent von L.F. Hubers Trauerspiel DAS HEIMLICHE GERICHT: "Wahres Interesse erregt das Stück nicht - denn nur das kann uns wahrhaft interessiren, was wir ganz verstehen, und nach allen seinen Theilen, Verhältnissen und Verbindungen überschauen" (ADB, Bd.104, 1791, S.398).
- 57 Hédelin: "Car il arrive quelquefois que le nom & la condition de quelque Acteur principal, ne doit pas être sceu; mais il faut toujours en ces occasions qu'on sçache au moins, qu'il est inconnu" (1715, S.48).
- 58 Nicolai sieht "die Simplizität <einer tragischen Handlung darin>, daß sie nicht durch Incidenthandlungen so verwickelt werde, daß es Mühe kostet, ihre Anlage einzusehen" (Lessing, Bd.19, S.41). Noch im THEATER-LEXIKON von 1839 ff. liest man, die Nebenhandlungen dürften nicht "in so reicher, ungeordneter und unzweckmäßiger Anzahl vorhanden sein, daß sie die Einheit (...) aufheben, das ganze verwirren, den Zusammenhang unterbrechen und Plan und Gedanken des

Kunstwerks so verdecken, daß sie nur schwer zu erkennen und zu verfolgen sind" (Bd.4, 1841, S.185).

- 59 "Aufgeführt kan das Stück nicht eher werden, bis wir ein Parterr, gleich dem englischen, haben, das eigensinnig genug ist, etwas ansehen zu wollen, das es kaum halb versteht" (Braun/G, Bd.1, S.5). - "Um die Zerstreung einigermaßen zu mindern, über welche die Zuschauer an andern Orten geklagt, ließ man hier bey der Vorstellung einen gedruckten *Auszug* aus dem Göthischen Schauspiele ausgeben, worinnen die Geschichte des Stücks im Zusammenhang vorgetragen war" (ebenda, S.114). - "Der Zuschauer eines Schauspiels wil alle Umstände der Begebenheit, die man ihm zeigt, wissen; und er hat recht: denn außerdem ist er nicht im Stande sie ganz zu verstehen und zu empfinden" (ebenda, S.144).
- 60 G.W. Becker schreibt im Aufsatz *UEBER DEN WERTH DER GRIECHISCHEN TRAUERSPIELDICHTER*, es sei bei manchen Dramen wie z.B. bei Schillers *DON KARLOS* schwierig, "den gehörigen Gesichtspunkt zu finden, aus dem man sie beurtheilen müsse" (NBW, Bd.67, 1803, S.180).
- 61 "A l'égard des caractères soutenus, je ne ferai qu'une seule réflexion. On sait bien en général qu'ils ne doivent pas se démentir, (...) mais on ne sait pas de même qu'il faut que toutes les actions d'un personnage répondent au total du caractère" (La Motte, 1859, S.498). Vgl. Lessing: "Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben;" es gebe keine Umstände, welche sie "von schwarz auf weiß" ändern könnten: "Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot seyn" (Bd.9, S.325). An L.F. Hubers Trauerspiel *DAS HEIMLICHE GERICHT* (1790) kritisiert der Rezensent, dass die Charaktere "schwankend und räthselhaft" seien (ADB, Bd.104, 1791, S.399).
- 62 Es erweist sich in der Literaturwissenschaft methodisch immer als fruchtbar, eine Skala von Abstufungen an Stelle von strengen Oppositionen anzunehmen.
- 63 Vgl. die Anwendung dieses Prinzips auf die sogenannte "éloquence des passions": "Mais l'éloquence des passions agit tantôt directement sur les acteurs qui sont en scène, & par réflexion sur les spectateurs; tantôt directement sur les spectateurs, sans avoir d'objet sur la scène" (Marmontel, 1787, Bd.9, S.199).
- 64 Das Beispiel stammt aus dem Aufsatz von A.C.K.: Ein paar Worte über die Trauerspiele. In: *DER TEUTSCHE MERKUR* (3. Vierteljahr, 1783, S.190 f.).
- 65 Vgl. die Zusammenstellung der Ursachen, welche das Mitleid schwächen in Schillers Aufsatz *UEBER DIE TRAGISCHE KUNST* (Bd.20, S.155 f.).
- 66 Vgl. Marmontel, der 'Intérêt' definiert als "Affection de l'âme qui lui est chère & qui l'attache à son objet" (1787, Bd.8, S.215).
- 67 Es sei nebenbei auf die Ähnlichkeit der Konzeption der ästhetischen Funktion bei Garve und den Prager Strukturalisten vor allem Mukařovskýs hingewiesen: Nach Mukařovský besteht die ästhetische Funktion in der Verneinung der praktischen Funktion und darin, dass die Aufmerksamkeit auf den Aufbau des Kunstwerks selbst gelenkt wird. Vgl. auch Anm. 28.

- 68 Vgl. M. Enk (1827), welcher trotz einer Mischung von Hegel und romantischen Vorstellungen über die Tragödie einige interessante Einsichten zum Problem vermittelt.
- 69 Siehe z.B. Curtius: "Billig soll die Hauptperson durch ihre Eigenschaften sich die Zuschauer gewinnen, je tugendhafter dieselbe also ist, desto geschickter wird sie dazu seyn" (1753, S.196).
- 70 Vgl. eine ähnliche Äusserung gegenüber Körner: die Motivation des Wallenstein sei "von der kältesten Gattung", er sei "niemals edel (...) und nie eigentlich groß" (Schiller, Bd.29, S.17). Der Rezensent der NADB ist dagegen der Meinung, die Charakterisierung Wallensteins durch Max Piccolomini, gebe "unserem Herzen eine noch größere, lebendigere Theilnahme für ihn", wohingegen Octavio als jemand, der seine Vaterrolle nicht erfüllt, empfunden wird (Braun/Sch, Bd.3, S.27, S.136).
- 71 Vgl. die ähnliche Äusserung im Aufsatz UEBER DAS PATHETISCHE: "Nur ein barbarischer Geschmack braucht den Stachel des Privatinteresse, um zu der Schönheit hingelockt zu werden, und nur der Stümper borgt von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu legen verzweifelt" (Schiller, Bd.20, S.219).
- 72 Schiller schreibt über die JUNGFRAU VON ORLEANS an Körner: "Mein neues Stück wird auch durch den Stoff großes Interesse erregen" (Bd.30, S.173).
- 73 M. Enk (1827) beschreibt dieses Phänomen ziemlich genau. Das subjektive Interesse nennt er jenes, das entsteht, wenn der Verlauf der Fabel mit einem "großen Interesse der Gegenwart oder der nächsten Vergangenheit zusammentrifft. Es ist leicht einzusehen, wie mächtig die Wirkung einer tragischen Dichtung erhöht werden müßte, wenn das Interesse derselben mit einem anderen zusammentrifft, welches in dem Gemüthe des Zuschauers bereits lebendig vorhanden ist; aber eben so leicht zu begreifen ist es, wie diese Wirkung nur eine vorübergehende, mit dem Interesse der Zeitbegebenheit verschwindende seyn könne, wenn das Interesse des Stücks allein aus seiner Beziehung zu einer solchen hervorgeht" (S.17).
- 74 Besonders deutlich ist diese Tendenz im Gattungsschema von E. Staiger und bei P. Pütz (1970, besonders Anm. 4, S.11).
- 75 Ganz inadäquat ist die an Lämmerts Begriffen der Zeitdarstellung orientierte Arbeit von P. Pütz: DIE ZEIT IM DRAMA. ZUR TECHNIK DER DRAMATISCHEN SPANNUNG. Pütz untersucht jene Elemente der Zeitdarstellung, von denen schon Goethe und Schiller festgestellt hatten, dass sie sowohl dem Epos als auch dem Drama eigen sind (s. Schiller, Bd.20, S.58). Die Ausrichtung auf die Zukunft ist allen narrativen Strukturen eigen, wie Stempel (1973) mit seinem Begriff des 'Vektors' gezeigt hat. Die von Pütz aufgezählten strukturellen Elemente sind nicht gattungsspezifisch. Dass Pütz auch Verfahren wie das Beiseitesprechen der Spannung statt der Informationsvergabe unterordnet, zeigt den Zwang des Systems.
- 76 Daciers Kommentar: "La surprise donc que la Tragedie demande, c'est celle que produisent les incidens, qui naissent les uns des autres contre l'attente du spectateur. (...) quand la surprise vient des choses qui naissent les unes des autres, elle a certainement le merveilleux, dont Aristote parle icy; car l'esprit du spectateur,

frapé & remply de son objet, envisage en même temps les causes & la fin, & c'est de cette double veuë, que naît toûjours le merveilleux" (1692, S.149).

77 Hédelin: "Car, dira-t-on, s'il faut que les Incidens soient préparez long-temps auparavant qu'ils arrivent, sans doute ils seront prévenus; & partant ils ne seront plus surprénans, en quoi consiste toute leur grace, & ainsi le Spectateur n'en aura plus aucun plaisir, ni le Poëte aucune gloire. A cela je répons qu'il y a bien de la différence entre prévenir un Incident, & le préparer; car l'Incident est prévenu lors qu'il est prévu, mais il ne doit pas être prévu encore qu'il soit préparé. (...) il faut comprendre, qu'il y a certaines choses dans la composition d'une action Theatrale qui portent naturellement & presque necessairement l'esprit des Spectateurs à la connoissance d'une autre. (...) & c'est ce que j'appelle, *Un evenement prévenu* (...). Or il est certain que toutes ces Préventions au Theatre sont vicieuses, parcequ'elles rendent les evenemens froids & de peu d'effet dans l'imagination des Spectateurs qui attendent toûjours quelque chose au contraire de leurs préjugez" (1715, S.115; vgl. ebenda, S.147). Curtius schreibt: "Je unvermutheter und wunderbarer die Auflösung eines Stückes ist, desto vollkommener und schöner ist sie auch, und desto lebhafter ist ihr Eindruck" (1753, S.165; vgl. ebenda S.274). - Vgl. Marmontel: "L'art du *Dénouement* consiste à le préparer sans l'annoncer. (...) L'intérêt ne se soutient que par l'incertitude" (1787, Bd.5, S.421).

78 Noch bei der Analyse des HERCULES FURENS war Lessing wie seine Zeitgenossen der Auffassung, Seneca verrate das Ende zu sehr (Bd.6, S.190).

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL III.1.

- 1 "So stark ist die Präsenz Shakespeares in der kunsttheoretischen und poetologischen Auseinandersetzung, dass jede wissenschaftliche Beschäftigung mit der Literatur und Literaturtheorie des achtzehnten Jahrhunderts Shakespeare und seinen Einfluss nicht umgehen kann. Eine Geschichte des Dramas, der Dichtungstheorie, des Theaters kann ohne Einbezug der Adaption Shakespeares nicht geschrieben werden" (Blinn, 1982, S.10).
- 2 "Die bisherigen Arbeiten, von unterschiedlichen methodischen Ansätzen ausgehend sind z.T. überholt, z.T. ihrem Umfang nach unbefriedigend" (Blinn, 1982, S.9). "So ist die Geschichte der Shakespeare-Rezeption in Deutschland auch weiterhin ein Desiderat" (ebenda, S.10). Auch die verdienstvollen Untersuchungen von Eva-Maria Inbar (1979, 1980, 1982) bringen keine grundlegend neuen Einsichten, was z.T. mit einer beschränkten Konzeption des bürgerlichen Trauerspiels wie überhaupt der Dramentheorie des 18. Jahrhunderts zusammenhängt.
- 3 Die Anthologie von H.-J. Blinn (1982) entgeht diesem Vorwurf auch nicht, druckt er doch gegenüber seinen Vorläufern nur ganz wenige "neue" Texte ab, so dass eher die Shakespeare-Rezeption der Literaturwissenschaft als jene der Zeitgenossen dokumentiert wird. Methodisch ist Blinns Bemerkung aufschlussreich, er habe eine Abhandlung über Shakespeare nicht aufgenommen wegen ihrer mangelnden Eigenständigkeit (S.15, Anm. 39). Die Auslassung ist umso ungeschickter, als Blinn selbst den Einfluss dieses Artikels auf die Zeitgenossen betont. Die "klassische" Rezeptionsforschung interessiert sich eben mehr für die Originalität des Rezipienten als für die Rezeptionsmuster. Man will mit Hilfe der Rezeption die Dichtungsauffassung des Rezipienten ermitteln (siehe Guthke, 1962, S.64).
- 4 Typisch für die Erforschung der Shakespeare-Rezeption ist die Zusammenfassung von Guthke: "Die immer wieder angewandte Faustregel zur Kennzeichnung der Hauptthemen der Poetik: Wirkung (Aufklärung), Schöpfer (Sturm und Drang), Werk (Klassik), Form (Romantik) und Gundolfs geistreiche historische Einteilung der deutschen Shakespeare-Rezeption in drei Etappen der Interessenrichtungen (Stoff, Form, Gehalt) sind eben in dieser Hinsicht beide leicht irreführend, weil dazu angetan, Verbindungslinien zu verschleiern" (1962, S.65). So verdienstvoll Guthkes Versuch ist, diese Verbindungslinien wieder aufzudecken, so bleibt er dabei doch unhistorischen, der Dichtungsauffassung einer bestimmten literaturwissenschaftlichen Richtung stammenden Gesichtspunkten (Stoff, Form, Gehalt) verpflichtet, statt die Gesichtspunkte der zeitgenössischen Rezeption zu rekonstruieren.
- 5 In Frankreich übersetzte und bearbeitete Voltaire das Stück, in Deutschland Caspar Wilhelm von Borck (1741).
- 6 ROMEO UND JULIA war nach JULIUS CÄSAR und RICHARD III. das dritte Shakespearesche Stück, das übersetzt wurde (s. Blinn, 1982, S.21).
- 7 Home: GRUNDSÄTZE DER KRITIK (1763 ff.). - Pope, Alexandre: PREFACE TO THE WORKS OF SHAKESPEARE. Diese Vorrede stellte Wieland seiner Shakespeare-Übersetzung voran (s. Blinn, 1982, S.81). - Lennox: SHAKESPEAR ILLUSTRATED OR THE NOVELS AND HISTORIES, ON WHICH THE PLAYS OF SHAKESPEAR ARE FOUNDED (...). (London 1753). Siehe die Rezension in DAS NEUESTE AUS DER ANMUTHIGEN GELEHRSAMKEIT (1755, S.501 ff.). - Dodd: THE BEAUTIES OF SHAKESPEARE. Regulary

- selected from each Play, with a General Index. (2 vol. London 1752). - Vgl. Roger Bauer: "THE FAIRY WAY OF WRITING". Von Shakespeare zu Wieland und Tieck. In: NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (2/3.Juni 1984, Nr.127, S.65 f.). Bauer betont diese Argumentationstradition ebenfalls.
- 8 Der Übersetzer von Beaumonts THE KING NO KING hatte dies behauptet. Vgl. auch Blinn (1982, S.23), der davor warnt, Lessings Einfluss und insbesondere den 17. Literaturbrief überzubewerten.
 - 9 Vgl. die Zusammenstellungen von E.M. Inbar (1979, S.7 ff.; 1980, S.139 ff.; 1982, S.49 f.).
 - 10 Voltaire schreibt: "in diesem finstern Chaos, das aus Mordthaten und Possen, aus Heroismus und Schändlichkeit, aus pöbelhaften Reden und grossen Angelegenheiten zusammengesetzt ist, gibt es auch natürliche und treffende Züge. Auf diese Art ungefähr wurde das Trauerspiel in Spanien unter Philipp II, zu Shakespear's Lebzeiten, behandelt. (...) <Lope de Vega> war gerade das, was Shakespeare in England war, ein Gemisch von Grösse und Ausschweifung" (zit. Eschenburg, 1777, S.63 f.).
 - 11 Chr.M. Wieland: Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst (1757, Artikel VII Shakespeare, Akademie-Ausgabe, 1. Abt., Bd.4, S.390 f.). Vgl. J.E. Schlegel: "Das erste, das man bey einem Schauspiele zu beobachten hat, ist die Einrichtung desselben. Aber eben dieses pfelegt bey den Engländern insgemein das letzte zu seyn" (Bd.3, S.41 f.).
 - 12 Siehe z.B. E.M. Inbar (1979), die behauptet, der Begriff "Lesedrama" sei ein Mittel der konservativen Kritiker, um das "Neue" unschädlich zu machen. Zum Lesedrama s. oben S.51 ff..
 - 13 Wieland schreibt in seiner Rezension des GÖTZ, Goethe habe vorsätzlich alle Regeln des Aristoteles missachtet. "Es kann also zu nichts helfen, ihm die Übertretung dieser Regeln zum Vorwurf zu machen, oder ihm zu zeigen, was für Nachteile aus dieser Empörung gegen jenen alten Gesetzgeber der Dichter entstehen mußten. (...) er glaubte, so viel dadurch zu gewinnen, oder gewann vielmehr wirklich so viel dadurch, daß er sich das, was er dabey verlor, nichts anfechten ließ" (Braun/G, Bd.1, S.38). Vgl. Anm. 15.
 - 14 Siehe Lenz, der dieselbe Argumentation für Shakespeare verwendet: "Man vergißt, daß auch Shakespear die Veränderung der Szene immer nur als Ausnahme von der Regel angebracht, immer nur *höheren* Vorteilen aufgeopfert, und je größer die dadurch erhaltenen Vorteile waren, desto mehr Freiheit in dem Stück dem Dichter zu gestatten, man in dem Augenblicke der Begeisterung gar kein Bedenken trug" (Bd.1, S.363). Die Äusserung von Lenz zeigt, dass die Regeln nicht prinzipiell angegriffen wurden.
 - 15 Sulzer schreibt, wenn "Shakespear, der größte tragische Dichter unter den Neuern" "zu dem großen Verdienst, das er wirklich hat, noch die Beobachtung der Regeln auch hinzugethan hätte, so wäre er noch größer, und würde noch mehr gefallen" (Bd.4, S.564). Wieland schreibt in seiner GÖTZ-Rezension: "Die Engländer haben alle mögliche Ursache, auf ihren Shakespear stolz zu seyn, und seine besten Stücke,

- mit allen ihren Fehlern, Absurditäten und Barbarismen, den regelmäsigsten Stücken der Franzosen und ihrer eignen neuen Dichter vorzuziehen. Indessen gestehen alle Kenner und Leute von Geschmack in England, daß ein Shakespear, der in unsern Tagen mit gleichen Talenten regelmäßige Stücke schriebe, wohl daran thun würde; und daß alle Vortheile, welche man durch Verletzung solcher Kunstgesetze, die sich auf die Natur selbst gründen, erhält, nicht verhindern können, daß Fehler nicht Fehler, und Ungereimtheiten nicht Ungereimtheiten seyn sollten" (Braun/G, Bd.1, S.39). - Ein Rezensent des UGOLINO in der ADB schreibt: "Ein theatralisches Genie, das auch nur Funken von Shakespears Geist hätte, ihm aber seine Untereinandermischung, sein Übereinanderwerfen der Scenen und Empfindungen ließe, und sich keine Episoden erlaubte - was wäre dies für eine schöne Mäßigung des Britten!" (Bd.11, 1770, S.13). - Vgl. Gerstenberg, der in seinem Aufsatz ETWAS ÜBER SHAKESPEARE. AN ***, welcher eine Überarbeitung der Äusserung über Shakespeare in den BRIEFEN ÜBER MERKWÜRDIGKEITEN DER LITERATUR darstellt, die Unregelmässigkeiten ebenfalls als Fehler bezeichnet, die man nicht "nachäffen" solle (Bd.3, S.256 f.).
- 16 "Ich glaube also nicht zu irren, wenn ich meinen obigen Grundsatz wiederhole, daß die *Shakespeareschen* Werke nicht aus dem Gesichtspunkte der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur zu beurtheilen sind" (Gerstenberg, 1880, S.124).
- 17 "weg mit der Claßification des Dramas! Nennen Sie diese *plays* mit *Wielanden*, oder mit der *Gottschedischen* Schule Haupt- und Staats-Actionen, mit den *brittischen* Kunstrichtern *history*, *tragedy*, *tragicomedy*, *comedy*, wie Sie wollen: ich nenne sie lebendige Bilder der sittlichen Natur", schreibt Gerstenberg und fährt fort: "*Lear*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Richard III.*, *Romeo und Othello*" seien Schauspiele, "deren Anlage offenbar der Natur des Charakterstücks weit näher, als der tragischen Fabel kömmt" (1880, S.112 f., S.114). Lenz nennt Shakespeares historische Stücke ebenfalls Charakterstücke (Bd.1, S.360). Vgl. auch seine Schrift ÜBER DIE VERÄNDERUNG DES THEATERS IM SHAKESPEAR, wo er sagt, die Aufgabe des Dichters sei die "Ausmalung großer und wahrer Charaktere und Leidenschaften" (Bd.1, S.364). - Schon J.E. Schlegel stellte fest: "Wenn ich nach demjenigen urtheilen soll, was ich in der englischen Schaubühne gelesen habe; so sind ihre Schauspiele mehr Nachahmungen der Personen, als Nachahmungen einer gewissen Handlung" (Bd.3, S.42).
- 18 "Entweder es sind außerordentliche *Handlungen* und *Situationen*, oder es sind *Leidenschaften*, oder es sind *Charaktere*, die dem tragischen Dichter zum Stoff dienen" (Schiller, Bd.22, S.199). - Chr.Hch. Schmid unterscheidet Charakterstücke und Intrigenstücke: "Zeigt sich der Charakter der Hauptperson in der Wahl und Absicht, so entstehen daher die *Intriguenstücke*, äußert er sich in dem Unternehmen selbst, so sind es *Characterstücke*" (1767, S.448).
- 19 In der Fortsetzung der Rezension braucht Schiller den Ausdruck "Gemälde". Zum Begriff s. oben S.221 f.. Er schreibt, EGMONT sei "eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde" (Bd.22, S.200).
- 20 "Um izo nichts von der zufälligen Ähnlichkeit zu sagen, daß in diesen Stücken, so wie im Leben, die wichtigsten Rollen sehr oft gerade durch die schlechtesten Acteurs gespielt werden — was kann ähnlicher sein, als es beide Arten [diejenige

- des Lebens und die Shakespeares] der Haupt- und Staats-Actionen einander in der Anlage, in der Abteilung und Disposition der Scenen, im Knoten und in der Entwicklung zu sein pflegen" (Wieland, Bd.1, S.761 f.). - Vgl. die Beurteilung, die Wieland in seinem Aufsatz DER GEIST SHAKESPEARS Voltaire in den Mund legt: "Shakespear ist unregelmäßig; seine Stücke sind ungeheure Zwitter von Tragödie und Possenspiel, wahre Tragi-Komi-Lyrico-Pastoral-Farçen ohne Plan, ohne Verbindung der Scenen, ohne Einheiten; ein geschmackloser Mischmasch von Erhabenen und Niedrigen, von Pathetischen und Lächerlichen, von echtem und falschem Witz, von Laune und Unsinn, von Gedanken die eines Weisen, und von Possen die eines Pickelherings würdig sind; von Gemälden die einem Homer Ehre brächten, und von Karrikaturen deren sich ein Scarron schämen würde" (Bd.3, S.275). Vgl. Eberhard (1820, Bd.4, S.137).
- 21 Eberhard (1820, Bd.4, S.138) stellt Shakespeares Theater als sogenannt mimisches dem idealischen griechischen gegenüber und löst so das Problem, dass beide die Natur darstellen.
- 22 So schreibt z.B. der Rezensent des in Anm. 7 zitierten Buchs von Lennox: "Er [Shakespeare] hatte die Auftritte der Natur aufmerksam betrachtet, sonderlich auf menschliche Handlungen, Leidenschaften und Kleidungen Achtung gegeben. (...) Daher sind seine Schriften gleichsam ein treues Bild des menschlichen Lebens: und wer sie fleißig liest, dem wird in der ganzen Welt wenig neu vorkommen. Denn seine Helden sind Menschen, deren Haß und Liebe, Furcht und Hoffnung, so wie bey andern Menschen wirken; nicht aber solchen Gespenstern ähnlich sehen, als man in neuern Stücken auf die Bühne gestellet hat" (DAS NEUESTE AUS DER ANMUTHIGEN GELEHRSAMKEIT, 1755, S.505 f.).
- 23 Mr S-d.: VERSUCH ÜBER DEN CHARAKTER DES SIR JOHN FALSTAFF. IN: THEATER-JOURNAL (15. Stück, 1780, S.92). Die Charakteranalyse war ein beliebtes Thema der literarischen Kritik. Vgl. auch Chr.Hch. Schmid über GÖTZ VON BERLICHINGEN (1774, S.43 ff.), W.F. Schink: UEBER BROCKMANN'S HAMLET (Berlin 1778).
- 24 Vgl. weitere ähnliche Urteile: "Auch dürfte manchen die zu studierte Nachahmung Shakespears, wenigstens befremden" (Braun/L, Bd.1, S.415). "Man erkennt an diesen und dergleichen Zügen deutlich den Nachahmer der englischen Bühne, und besonders Shakespears, der Hr. Lessings eigentliches theatralisches Studium gewesen seyn mag" (ebenda, S.437). Ein Rezensent stösst sich an der allzu grossen Nachahmung Shakespears (ebenda, S.390). "Man sieht, daß deren [der EMILIA GALOTTI] Verf. <asser> bey dem größten Meister [Shakespeare] gelernt hat, den je die Natur in diesem Fache schuf" (Braun/L, Bd.2, S.89 ff.).
- 25 Ein Rezensent der EMILIA GALOTTI schreibt, einige hätten Lessing einen Nachahmer Shakespeares genannt, "andere finden gar nichts von des letztern Geiste bey ihm, weil er nicht ganze Heere auf den Schauplatz bringt, Geister erscheinen läßt u.s.w." (Braun/L, Bd.2, S.89).
- 26 Wieland: DER GEIST SHAKESPEARS (Bd.3, S.275 f.). Im AGATHON schreibt Wieland, Shakespeare sei derjenige "unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen, vom Könige bis zum Bettler und von Julius Cäsar bis zu Jack Fallstaff am besten gekannt, und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen

- hat" (Bd.1, S.761). Der Vergleich von Shakespeare mit Homer ist sehr häufig, ein ebenfalls noch unerforschter Aspekt.
- 27 Hénault hat in seinem FRANÇOIS II (s. dazu oben S.216 f.) zwar episodische Figuren eingeführt, dem französischen Geschmack entsprechend aber nicht niedrige: "Si j'ai choisi quelques personnages épisodiques, au moins ne les ai-je pas choisis comme Shakspehar parmi les portefaix & la soldatesques" (Vorrede, unpag.).
- 28 Voltaire zitiert Marmontel: "Man verkürzt den Shakespeare alle Tage (...), man züchtigt ihn; der berühmte Garrick hat erst ganz neulich auf seinem Theater die Scene der Todtengräber, und beynahe den ganzen fünften Akt weggelassen" (zit. Eschenburg, 1777, S.55). In Aufführungen in Deutschland wurde ähnlich verfahren (s. Guthke, 1969, S.27).
- 29 Figuren wie Marwood oder Orsina sind über das englische Drama ins deutsche Theater eingedrungen.
- 30 Voltaire: DISSERTATION SUR LA TRAGÉDIE ANCIENNE ET MODERNE, vor der Tragödie SEMIRAMIS, in der Voltaire nach dem Vorbild Shakespeares ein Gespenst auftreten lässt (s. oben S.153 f.). HAMLET "est une pièce grossière et barbare (...). Hamlet y devient fou au seconde acte, et sa maîtresse devient folle au troisième" (Bd.4, S.502). Als weitere barbarische Züge zählt er die Ermordung des Königs, den Selbstmord Ophelias, die Totengräber auf. Trotz dieser negativen Beurteilung darf man Voltaires Rolle bei der Vermittlung des englischen Theaters in Frankreich nicht unterschätzen.
- 31 Die Wichtigkeit, die Gespenstern, Hexen und Wahnsinnigen zukommt, zeigt, welche wichtige Rolle HAMLET und LEAR in der Shakespeare-Rezeption spielten. Ein zu erforschendes Gebiet!
- 32 Streicher berichtet, Schiller habe ein Drama schreiben wollen, "in welchem die Erscheinung eines Gespenstes die Entscheidung herbeiführte (...). Aber er gab den Plan wieder auf, indem es ihm unter der Würde des Dramas und eines wahren Dichters schien, die größte Wirkung einer Schreckgestalt schuldig sein zu sollen" (Schiller, Bd.42, S.58). Gottsched lehnt in seiner Shakespeare-Kritik die Gespenster vollkommen ab (1742, S.162).
- 33 Friedrich der Grosse habe dazu geschrieben: "Je ne sais cependant si les spectres et les ombres que vous mettez dans cette pièce lui donneront tout le pathétique que vous vous en promettez" (zit. Kommentar zu Lessings HAMBURGISCHER DRAMATURGIE, hrsg. von Julius Petersen, Berlin o.J., S.449).
- 34 "Il faut avouer que, parmi les beautés qui étincellent au milieu de ces terribles extravagances, l'ombre du père d'Hamlet est un des coups de théâtres les plus frappants" (Voltaire, Bd.4, S.502).
- 35 Voltaire: "Les Anglais ne croient pas assurément plus que les Romains aux revenants; cependant ils voient tous les jours avec plaisir, dans la tragédie d'Hamlet, l'ombre d'un roi qui paraît sur le théâtre dans une occasion à peu près semblable à celle où l'on a vu, à Paris, le Spectre de Ninus" (Bd.4, S.501). - Lessing: "Der Saame, sie [die Gespenster] zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häu-

- figten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Saamen zum Käumen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was Er will" (Bd.9, S.228 f.). - Eberhard schreibt unter Berufung auf Lessing: "Es würde ein sonderbarer Einwurf gegen die Zulässigkeit der Gespenstererscheinungen auf der Schaubühne seyn, daß der Gespensterglaube längst von allen Vernünftigen verlacht wird. Wenn der Dichter mit diesen Erscheinungen zu täuschen weiß, so werden die Zuschauer nicht Zeit haben, auf die Gründe zu hören, die ihnen die Vernunft vorhält" (1820, Bd.4, S.72). - Müllner schreibt im Artikel 'Geistererscheinung': "Jene Theilnahme, auf welche hier alles ankommt, hängt keineswegs vom wirklichen Glauben des Zuschauers, sondern von dem scheinbaren des Spielers ab, und wir müssen Banko's Geist nur darum *sehen* auf dem Theater, weil wir sonst über die Ursache von des Königs Schrecken zweifelhaft bleiben würden" (1824, Bd.1, S.138).
- 36 Gottsched schreibt: "Eben dahin [zu den Maschinen] gehören auch die Zaubereyen, welche man die Maschinen der neuern Zeiten nennen könnte. Sie schicken sich für unsre aufgeklärte Zeiten nicht mehr, weil sie fast niemand mehr glaubt." Er führt als solche nicht zu empfehlende Beispiele die Geistererscheinungen in den Dramen von Gryphius an (1751, S.625). Diese rationalistische Haltung macht sich ebenfalls in der Rezension von Gerstenbergs MINONA geltend, in der die "Gesänge der Geister um Minona in der Höhle" und die "Lieder der Geister der Druiden" getadelt werden: "Sie beleidigen nicht allein deshalb, weil Wunder sich ins Spiel mischen, sondern auch, weil die Art der Wunder ganz unserem Volksglauben entgegen sind. Diese Geister seien Maschinen (NBW, Bd.35, 1787, S.233 f.).
- 37 Vgl. die Bemerkungen eines Rezensenten der JUNGFRAU VON ORLEANS: "Außer den Geister-Erscheinungen bey Shakespear, (und diese fallen überdem in ein gläubiges Zeitalter und wurden damahls für Natur genommen,) ist es auf unserer tragischen Bühne so ziemlich natürlich (...) zugegangen und die Täuschung wenigstens von *der Seite* nicht gestört worden" (Braun/Sch, Bd.3, S.272).
- 38 Siehe die Zusammenstellungen bei O. Brahm (1880).
- 39 Vgl. die Ausführungen des Rezensenten von HAMLET, TRAGEDIE IMITEE DE L'ANGLAIS (Paris 1770, 1778) von J.-F. Ducis: "Einige Kunstrichter, welche sehen, wie eine strafbare Nachsicht alle Regeln des Theaters zu verletzen, alle Gattungen vermengt und Thaliens und Melpomenens Spiele die blutigsten gräßlichsten Scenen einführt, haben es getadelt, daß der Schatten eines Königs Rache wegen seiner Ermordung fordert. Hätte der Herr Verfasser nöthig sich zu vertheydigen, so könnte er diesen Kunstrichtern antworten, daß sie in der Semiramis des Herrn von Voltaire einen Geist, der eine große Wirkung hervorbringt, so wie in der Oper verschiedene Geister, die auf der Bühne erscheinen, mit Beyfall gesehen haben" (THEATER-JOURNAL, 7. Stück, 1778, S.22 f.).
- 40 Unter den Fehlern, die man vermeiden müsse, nennt Mercier: "es nicht, wie in Italien, machen, wo vierzig Personen auf einmal auf der Bühne sind, nur um eine Versammlung besser vorzustellen" (1776, S.187 f.). Dies ist ein weiterer Beleg für die ästhetisch klassische Haltung von Mercier.

- 41 In ihrer ideologischen Arbeit über DRAMENFORM UND KLASSENSTRUKTUR. EINE ANALYSE DER DRAMATIS PERSONAE 'VOLK' erkennt Hannelore Schlaffer trotz des Titels den Zusammenhang zwischen poetologischen Normen, Grösse der Bühne und Möglichkeiten der Darstellung des Volkes nicht. Weder ihre Interpretation des WALLENSTEIN, noch die des EGMONT halten historischen Kriterien stand.
- 42 Z.B. der Anfang von Babos OTTO VON WITTELSBACH oder das Verhalten von Rudenz im WILHELM TELL.
- 43 Dagegen lässt z.B. Hauptmann seine Weber als Repräsentanten einer Klasse funktionieren. Hauptmann ist auch in anderer Beziehung der Poetik des aristotelischen Dramas verhaftet.
- 44 Man kann die göttliche Bestimmung des Siegs der Franzosen in Schiller JUNGFRAU VON ORLEANS mit der nihilistischen Geschichtsauffassung Grabbes vergleichen, um das Fehlen jeglichen Ziels zu sehen. So lässt er Jouve sagen: "Auf das Ende, Madame, folgt stets wieder ein Anfang" (Grabbe, Bd.2, S.398).
- 45 M. Schneider (1973) sieht im Tod des Schneidermeisters die Zerstörung des Krämergeistes. Diese nach meiner Ansicht über den Text hinausgehende Interpretation ist ein Beispiel dafür, wie die Rezeptionsnormen des klassisch-aristotelischen Dramas auf anders gebaute Dramen übertragen werden.
- 46 Für das spanische Theater hingegen gilt die Vermischung von Komischem und Tragischem als typisch, siehe z.B. Lessing: "diese Vermischung des Komischen und Tragischen, durch die das spanische Theater so berüchtigt ist" (Bd.10, S.75). Eine Untersuchung zur Rezeption des spanischen Theaters unter dem Gesichtspunkt der literarischen Normen fehlt leider. Die beiden Arbeiten von Franzbach (1974) und Hardy (1965) liefern kaum etwas zu diesem Aspekt.
- 47 Diderot schreibt im TROISIEME ENTRETIEN: "Vous voyez que la tragi-comédie ne peut être qu'un mauvais genre, parce qu'on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle. On n'y passe point par des nuances imperceptibles. On tombe à chaque pas dans les contrastes, et l'unité disparaît" (Bd.10, S.131). - Lessing schreibt an Nicolai: "Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Noth verwirren und die Grenzen der einen in die andern laufen lassen?" (Bd.17, S.79). In der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE vertritt dann Lessing, allerdings in polemischer Absicht, die Auffassung, die Vermischung von Komischem und Tragischem sei Natur, hierin Lope de Vega folgend (Bd.10, S.76 ff.). - Goethe schreibt an Schiller: "Es ist mir (...) recht aufgefallen, wie es kommt, daß wir Moderne die Genres so sehr zu vermischen geneigt sind, ja daß wir gar nicht einmal imstand sind, sie voneinander zu unterscheiden. Es scheint daher zu kommen, weil die Künstler, die eigentlich die Kunstwerke innerhalb ihrer reinen Bedingungen hervorbringen sollten, dem Streben der Zuschauer und Zuhörer, alles völlig wahr zu finden, nachgeben" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.452). Lope de Vega argumentiert für die Vermischung der Gattungen auch mit der Rücksicht auf die Zuschauer (s. Lessing, Bd.10, S.76). - Vgl. Anm. 49, Zitat von Eberhard. Zum Problem der Vermischung von Gattungen vgl. auch oben S.164 ff..
- 48 "Mais voulez-vous être convaincu du danger qu'il y a à franchir la barrière que la nature a mise entre les genres? Portez les choses à l'excès; rapprochez deux genres

fort éloignés, tels que la tragédie et le burlesque, et vous verrez alternativement un grave sénateur jouer aux pieds d'une courtisane le rôle du débauché le plus vil, et des factieux méditer la ruine d'une république." Als Beleg für diese Aussage verweist er auf Otways *VENICE PRESERVED*, auf *HAMLET*, "et la plupart des pièces du théâtre anglais" (Diderot, Bd.10, S.131 f.).

- 49 Wieland schreibt im *AGATHON*: "Man tadelt (...) daß comisches und tragisches darin [in Shakespeares Stücken] auf die seltsamste Art durch einander geworfen ist, und oft eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur, Tränen in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns durch irgendeinen seltsamen Einfall oder barokischen Ausdruck ihrer Empfindungen wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt abkühlt, daß es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin er uns haben möchte. -- Man tadelt das -- und denkt nicht daran, daß seine Stücke eben darin natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind" (Bd.1, S.761). Eberhard: "Wir stoßen beym *Shakespeare*, und zwar selbst in seinen vollendetsten Meisterwerken, mitten unter den rührendsten und kräftigsten, nicht selten auf niedrige und selbst auf lächerliche Scenen, die einen vielleicht zu zarten Geschmack im höchsten Grade empören." "Die Freunde der *Shakespeare'schen* Muse führen zur Rechtfertigung ihres Lieblings an, daß sich diese Mischung in der wirklichen Natur gleichfalls finde. Diese Bemerkung ist völlig gegründet" (1820, Bd.4, S.137, S.138).
- 50 Siehe Wieland zu *GÖTZ*: "Die *Shakespeare'sche* Manier, in welcher der Dichter gearbeitet hat, bracht es mit sich, auch Personen von den niedrigsten Classen aufzuführen, und diese mußten nun wohl freylich ihre eigene Sprache reden" (Braun/G, Bd.1, S.43).
- 51 Siehe Gerstenberg: "Seine *Wortspiele* legt er fast beständig nur dem *schlechtesten* oder *lustigsten* Theile seiner Theater-Personen in den Mund, weil es dieser Classe von Menschen, in allen Zeitaltern, vom *Aristophanes* und *Plautus* an, zur Natur geworden ist, sich diese Art des Witzes vorzüglich zuzueignen" (1880, S.126).
- 52 An *HEINRICH V* tadelt Voltaire die Sprache von Katharina, und Eschenburg erklärt dazu: "Hier ist ohne Zweifel die Scene zwischen Katharine und Alix (Alice) gemeynt, die in der deutschen Übersetzung (...) mit Vorbedacht ausgelassen ist und von der sich erweisen läst, daß sie von fremder Hand, vermutlich von den Schauspielern eingeschaltet ist" (1777, S.53). Diese Auffassung wurde zuerst von Pope vertreten.
- 53 Diese Einschränkung zeigt, dass Lessing eigentlich anstößige Ausdrücke, wie sie dann Goethe im *GÖTZ* verwendet, nicht zulässt. Die Kritiker störten sich manchmal an der für eine Gräfin unangemessenen Ausdrucksweise der Orsina (z.B. Braun/L, Bd.1, S.395, S.435).
- 54 Gerstenberg bringt in seinen Briefen über *Shakespeare* lange Zitate, um zu zeigen, wie *Shakespeare* die besondere Ausdrucksweise der verschiedenen Lebensalter und Stände nachgeahmt habe (1880, S.131 ff.).
- 55 Wieland: *THEORIE UND GESCHICHTE DER RED-KUNST UND DICHT-KUNST*, Artikel 'Shakespeare' (Akademie-Ausgabe, 1.Abt., Bd.4, S.392). - Vgl. Gerstenberg: "Die Geschmacks-Fehler, die *Shakespeare* bey feinen und unpartheyischen Lesern vor-

- nämlich zur Last fallen, sind, nächst der Vernachlässigung des Costüme, das Gezierte, Spitzfindige, Zweydeutige und Übertriebne, das so oft die nativam simplicitatem seines gewöhnlichen Ausdrucks zu überschwemmen scheint" (1888, S.126). - Die Wortspiele hindern nach J.E. Schlegel die spezifische Wirkung der Tragödie: "deswegen verbannet man daraus alle gemeine Reden großer Herren, auch sogar alle bons mots derselben, die etwas an sich haben, das zum Lachen bewegt" (Bd.3, S.60).
- 56 Ein Fehler, den beyde [Gryphius und Shakespeare] mit einander gemein haben, ist das *Schwülstige* in welches sie zuweilen verfallen, welches insonderheit in hochgetriebenen Gleichnissen besteht" (J.E. Schlegel, Bd.3, S.61). Vgl. Schink, der von "barock und schwülstig", "falschen pomphaften Bildern", "Bombastänlichen Deklamationen" spricht (Schink: Dramaturgische Fragmente, zit. Inbar, 1980, S.142).
- 57 "Endlich sind auch beyde [Shakespeare und Gryphius] in Affecten bisweilen zu gekünstelt. Sie bringen Gleichnisse an, wo niemand leicht mit Gleichnissen reden wird; und wenn sie auch dieselben am rechten Orte anbrächten, so bringen sie sie öfter und weitläufiger an, als die Natur zuläßt" (J.E. Schlegel, Bd.3, S.63).
- 58 Vgl. Lessing, Bd.9, S.358 f..
- 59 "Wie aber, wenn ich Ihnen einen klaren Beweis beybringe, daß *Shakespears* Lebens-Jahre gerade das güldene Alter der Wortspiele waren, und daß König JAKOB, der affektirteste Sprecher von der Welt, nicht nur seinem Hofe, sondern sogar der Kanzel den Ton gab? Werden Sie *Popen* oder *Wielanden* noch immer glauben, daß Stellen dieser Art nur für den untersten Pöbel da stehn?" (Gerstenberg, 1880, S.128).
- 60 "Es ist eine alte Anmerkung, daß jede Nation gewisse eigne Wendungen und Schattirungen in ihrer Sprache habe, die einer andern Nation fremde, zuweilen gar seltsam und affektirt vorkommen" (Gerstenberg, 1880, S.130).
- 61 "Wenn ich für deutsche Nachahmer schriebe, so würde ich mich freylich lange bedenken, wie ich dieser Untersuchung eine Wendung geben sollte, daß sie keinen schädlichen Einfluß haben mögte" (Gerstenberg, 1880, S.130).
- 62 Als Beispiel nennt Schink eine Stelle aus RICHARD III: "Im Original geht Anna in der Wut ihres Affekts so weit, daß sie dem Richard ins Gesicht speit; etwas, das ich - so Shakespearisch ich auch sonst bin - doch nicht zu verteidigen wage! Es revoltirt - so wenig ich immer von Delikatelei des Geschmacks weis - selbst meine Delikatesse, der Streich wider das Dekorum scheint mir zu stark. Offenbar ist auch diese Handlung der Prinzessin sehr unter der Würde einer fürstlichen Witwe, zu sehr nach dem Geschmack einer Hökin." Auch wenn sich vornehme Damen so benähmen, könne man es nicht so darstellen, "nicht alles, was wahr ist, ist Wahrheit für das Theater" (Schink: Dramaturgische Fragmente, S.843, zit. Inbar, 1980, S.141).
- 63 So schreibt Eschenburg, solche Stellen seien weder "Nachahmungen der Natur", noch "Nachlässigkeiten": "Die beste Rechtfertigung solcher Stellen gibt wohl der geringre Grad der damaligen Verfeinerung, in Ausdruck und Sitten, an die Hand" (1777, S.52).

- 64 So z.B. Wieland in seinem Anm. 55 genannten Artikel. Vgl. auch Anm. 52.
- 65 Siehe die Rezension zu Schröders Bearbeitung von MAAß FÜR MAAß, erschienen in: SAMMLUNG VON SCHAUSPIELEN FÜR DAS HAMBURGISCHE THEATER (Schwerin und Wismar, 1790): "Die Veränderungen, die Hr. S. mit diesem Stück vorgenommen hat, betreffen nicht die Haupthandlung selbst. Er ließ nur einige unnütze Scener hinweg; versetzte ein Paar andere, verschleyerte einige zu derbe Nuditäten, und strich alle Einfälle und Ausdrücke, die den Anstand zu sehr beleidigten aus" (ADB, Bd.101, 1791, S.401). Vgl. dazu E.M. Inbar (1980, S.144).
- 66 "Es gibt wenig Shakespearische Stücke, sagt Hr.V.<oltaire> in einer Anmerkung, worinn man nicht dergleichen Auftritte findet. Ich habe im *Hamlet* Bier und Brantwein auf den Tisch sezen, und die Schauspieler davon trinken sehen. *Cäsar* thut (...) den Senatoren den Vorschlag, eins mit ihm zu trinken. In dem Trauerspiele *Kleopatra* sieht man (...) den Augustus, Antonius, Lepidus, Agrippa, Mäcenus mit einander trinken" (Eschenburg, 1777, S.70). Seltsamerweise verteidigt Eschenburg diesen Angriff, der ganz am Schluss des Aufsatzes und damit an exponierter Stelle steht, nicht. Vgl. auch die Aufzählung von Voltaire in seiner DISSERTATION SUR LA TRAGEDIE (Bd.4, S.502).
- 67 Man mag hier an Kleists FAMILIE SCHROFFENSTEIN denken, ein weiterer Beleg für das Auftreten shakespeareisierender Elemente in Kleists Dramen.
- 68 Siehe den englischen Text in Guthke (1969), S.58.
- 69 Der Hauptabschnitt über die drei Einheiten wurde schon 1753 in der Zeitschrift DAS NEUESTE AUS DER ANMUTHIGEN GELEHRSAMKEIT (Wintermonat 1753) unter dem Titel DRYDENS GEDANKEN VON DER ENGLISCHEN UND FRANZÖSISCHEN SCHAUBÜHNE, AUS EINER VORREDE abgedruckt (S.212-228). Die deutsche Übersetzung ist unter dem Titel VON JOHANN DRYDEN UND DESSEN THEATRALISCHEN WERKEN im 4. Stück der THEATRALISCHEN BIBLIOTHEK (1758) abgedruckt worden als Bestandteil der von Nicolai stammenden Serie GESCHICHTE DER ENGLISCHEN SCHAUBÜHNE. Warum die Übersetzung Drydens Lessing zugeschrieben wird, sehe ich nicht.
- 70 Der Ausdruck "Haupt- und Staatsaktion" wird auch häufig zur Kennzeichnung von Shakespeares Drama verwendet. Ich zitiere hier die allgemeinen Bemerkungen anlässlich einer Rezension von Nathanael Lees SOPHONISBE in DAS NEUESTE AUS DER ANMUTHIGEN GELEHRSAMKEIT, weil sie sehr gut die allgemeine Auffassung über das englische Drama reflektieren: "Die schöne Übersetzung des englischen Cato <von Addison> aber, der unter allen Trauerspielen der Engländer, noch das ordentlichste Stück ist, hat viele auf die Gedanken gebracht, noch mehr englische Lust- und Trauerspiele zu verdeutschen. (...) Die ungebundene Freyheit des englischen Witzes, der sich in seinen Fabeln und Sitten so wenig an die Regeln der Dichtkunst, als der Tugend kehret, machet es, daß man die englische Schaubühne mit Recht nächst der wälschen, für eine der verderbtesten hält. (...) Denn ungeachtet ihre Poeten zuweilen in Schilderungen, und Charactern sehr stark, und glücklich sind: so schildern sie doch insgemein solche boshafte und ärgerliche Vorbilder, daß sie ohne Abscheu aller Klugen, und ohne merklichen Schaden der Leser und Zuschauer, nicht aufgeföhret werden können. (...) Wer nur die ersten Grundsätze derselben [der theatralischen Dichtkunst], von der dreyfachen Einheit einer dramatischen Fabel, nämlich der Handlung, der Zeit und des Ortes kenne; die von den

Alten, und besten Franzosen so heilig beobachtet worden: der wird es selbst am *Cato*, am *Agamemnon*, und dieser *Sophonisbe* gleich wahrnehmen, wie fehlerhaft sie sind. Wo bleiben nun noch die übrigen Regeln, die wegen der Wahrscheinlichkeit des Zusammenhanges, der Einwickelung und Auflösung des Knotens, u.d.m. theils in *Aristoteles* Poetik, theils in der *gottschedischen* Kritischen Dichtkunst, theils in des Abt von *Aubignac* Werke davon, nachzulesen sind?" (Lenzmonat 1752, S.221 ff.). Der Dichter müsse diese Regeln beobachten, um den Geschmack des Zuschauers zu bilden.

- 71 Siehe die Bemerkung eines Rezensenten zum ENGLISCHEN THEATER (hrsg. v. Chr.Hch. Schmid): "Dann wird unser Geschmack mit Recht beleidigt, wenn der Engländer (...) zu kühn und unnatürlich in Fiktionen ist, wenn er Episode auf Episode häuft und ein so künstliches Labyrinth mit uns durchgeht, daß wir den zurückgelegten Weg mit keiner Leichtigkeit und Klarheit uns mehr erinnern können" (ADB, Bd.23, 1774, S.508). Vgl. Anm. 72.
- 72 ENGLISCHES THEATER. Von Christian Heinrich Schmid (...). Erster und Zweyter Theil, Leipzig 1769; Dritter Theil, Leipzig 1770; Vierter Theil, Leipzig 1771.
- 73 "Aber L.<essing> hat ja nichts von den Wilden und Phantasiereichen, wovon die meisten Stücke *Shak.<espears>* so voll sind? Dies nemlich brauchte *Shak.* nothwendig zu seiner Absicht, *Lessing* nicht zu seiner. Es dennoch hereinzubringen, wäre nicht nur überhaupt Fehler, sondern auch eben Verstossung gegen sein großes Muster gewesen, dessen Hauptregel es ist: alles nöthige, aber auch nur das Nöthige, aus Himmel und Erden zusammen zu holen. Die Befolgung des *Geistes* dieser Regel zeigt den ächten Sohn der Natur und *Shakespears*, und nicht die kahle und im Grunde leichte *äussere* Befolgung des *mechanischen* Theils, weswegen itzt doch manche den Titel: *deutscher Shakespear* davon tragen" (Braun/L, Bd.2, S.90).
- 74 Zur Rezeption des GÖTZ siehe oben S.233 f.. In diesem Sinn lobt Herder Gerstenbergs UGOLINO: "Die Charaktere im *Ugolino* sind alle stark, und oft recht mit *Shakespearisch* wildem Feuer gezeichnet" (Bd.4, S.312).
- 75 Es "ist das wahre Lob *Lessings*, dem größten Dichter (der mit der Natur fast nur eins ist) mit solcher Weisheit und in solcher Höhe nachgeahmt zu haben. (...) Wir halten diesen Titel <deutscher Shakespear> für den höchsten den ein dramatischer Dichter erlangen kann" (Braun/L, Bd.2, S.90).
- 76 Für den Hintergrund siehe etwa die Bemerkung eines Rezensenten zu EMILIA GALOTTI: "Der aufgeklärte Theil des Publikums sucht im Theater Nahrung des Geistes, (...) vornämlich will er sich an dem Anblick weiden, hier die Menschen, die im täglichen Leben nur maskirt erscheinen, entlarvt zu finden. Für dergleichen Zuschauer, wo wären wohl, außer *Shakespears* Stücken, Schauspiele, die das Gewebe der menschlichen Leidenschaften und alle Wirkungen der Seele so herrlich entwickelten, und folglich so viel Stof zu Betrachtungen gäben, als *Emilia Galotti*?" (Braun/L, Bd.2, S.37). - Ein anderer Rezensent schlägt vor, die Romanautoren sollten solche Charaktere in ihren Romanen weiter entwickeln. "Durch nichts könnten sie mehr Kenntniß der Welt und des Menschen zeigen; durch nichts mehr unterrichten und bessern, als durch Werke dieser Art, die das in Absicht ganzer Charaktere thäten, was *Shakespears* beste Schauspiele in Absicht einzelner Leidenschaften thun" (Braun/L, Bd.2, S.49).

- 77 Vgl. die ähnliche Formulierung von Gerstenberg: "Im *Lear* haben wir den schwachen Kopf, den die Regierungs-Fehler seines Alters wahnwitzig machen; im *Macbeth* den Anfang, den Fortgang und das Ende des Königs-Mörders" (1880, S.114). - Im THEATER-KALENDER AUF DAS JAHR 1779 wird ein der Shakespeare-Forschung, so weit ich sehe, nicht bekanntes Dokument abgedruckt mit dem Titel TRAGOEDIE, DER BESTRAFTE BRUDERMORD ODER PRINZ HAMLET AUS DÄNEMARK; die Handschrift soll datiert sein vom 27. Oktober 1710.
- 78 Die heroischen Züge zeigt schon die Stoffwahl: Ugolino, Medea.
- 79 Zur UGOLINO-Kritik von Lessing s. oben S.133 f..
- 80 "Ich weis, daß Gerstenberg, dieser so große Kenner des Britten, als ich manche Britten selbst nicht gefunden, die Wortspiele desselben aus seiner Zeit vortreflich erklärt, aber Shakespear für unsere Zeit?" (Herder, Bd.4, S.316). "Die Sprache ist oft zu blumenreich" (ebenda, S.21).
- 81 Ein Kritiker schreibt: "Das Publikum scheint die allzu-große Originalität verschmähen zu wollen. die jetzt der einzige Weg zur Unsterblichkeit in einigen Zeitungsblättern ist" (Zu Lenz ANMERKUNGEN ÜBERS THEATER, ADB, Bd.27, 1776, S.377).
Zu den Zeitschriften, welche Sturm-und-Drang-Dramen positiv beurteilten, s. Inbar (1979, S.3). Die NEUE BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN hat die Sturm-und-Drang-Dramen nicht besprochen: "Die neuen dramatischen Versuche wurden sonst absichtlich in dieser Bibliothek mit Stillschweigen übergangen" (Bd.46, 1792, S.254). - Ayrenhoff schreibt in der Vorrede zu ANTONIUS UND KLEOPATRA: "Unsre vorzüglichsten kritischen Journale, die Leipziger und Berliner Bibliotheken sowohl, als ihr [Wielands] Merkur, geben sich schon seit langer Zeit wenig oder gar nicht mit dem Theater ab" (Cornelius von Ayrenhoff: Sämtliche Werke, 1.Bd., 1789, S.281).
- 82 Der 1. Band enthält: EMILIA GALOTTI und CLAVIGO.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL III.2.

- 1 Im Sinne des 18. Jahrhunderts ist es allerdings nicht richtig, die Tragikomödie als Vorläuferin des ernsthaften Dramas anzusehen, sie gilt als abzulehnende Mischgattung: "Vous voyez que la tragi-comédie ne peut-être qu'un mauvais genre, parce qu'on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle", schreibt Diderot im TROISIEME ENTRETEN (Bd.10, S.131). Etwas vorher nennt er "le genre comique et le genre tragique les bornes réelles de la composition dramatique" (S.130), was der aristotelischen Zweiteilung entspricht. Vgl. auch oben S.156 ff..
- 2 Corneille vertritt in der Vorrede zu DON SANCHE die Auffassung, die Tragödie müsse nicht unbedingt unter adligen Personen spielen.
- 3 Bauer zitiert L. Riccoboni: REFLEXIONS HISTORIQUES ET CRITIQUES SUR LES DIFFERENTES THEATRES DE L'EUROPE, (Paris, 1738): "Nous voyons naître une espèce de représentation théâtrale dont on peut trouver des modèles dans le théâtre espagnol, et quelques-uns dans l'italien;" diese Stücke sind solche, wo Nicht-Adlige eine ernsthafte Handlung ausführen! (Zit. Bauer, 1973, S.485).
- 4 Um seine Meinung zu belegen, muss Bauer behaupten, "tragédie domestique" und "comédie sérieux" seien für Diderot dasselbe, alle Stellen scheinen mir aber das Gegenteil zu belegen (s. ENTRETIENS, Bd.10, S.129 ff.), wo er wie Lessing im nachfolgenden Zitat von Erhöhen und Erniedrigen der Gattung spricht. Vgl. aber Anm. 5.
- 5 Gellert spricht nur von Erweiterung der Grenzen der Komödie (und nicht der Tragödie). Beaumarchais (1767) scheint dagegen die Ausdrücke "tragi-comédie" und "drame sérieux" gleichwertig zu gebrauchen.
- 6 Lessing: "Der Name ist etwas sehr willkürliches, und man könnte unserer neuen Gattung gar wohl die Benennung einer Komödie geben, wenn sie ihr auch nicht zukäme. Sie kömmt ihr aber mit völligem Recht zu, weil sie ganz und gar nicht etwas anders als eine Komödie, sondern bloß eine Untergattung der Komödie ist" (Bd.6, S.53).
- 7 Lessing schreibt, er habe in den Lustspielen Gellerts "noch genug lächerliche Charaktere und satyrische Züge angetroffen", die es eben rechtfertigen, sie Lustspiele zu nennen (Bd.6, S.53). - Voltaire schreibt im Préface zu NANINE: "La comédie, (...) peut donc se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Si elle manquait de comique, si elle n'était que larmoyante, c'est alors qu'elle serait un genre très-vicieux et très-désagréable" (Bd.4, S.10). - Vgl. Gellert zum Vorwurf, die rührende Komödie widerspreche der Gattung, weil man nicht zugleich weinen und lachen könne: La Chaussée, Destouches, Marivaux, Voltaire und Fagan hätten längst gezeigt, dass dies möglich sei, "wann sie nehmlich, mit Beybehaltung der Freude und der komischen Stärke, auch Gemüthsbewegungen an dem gehörigen Orte angebracht haben" (1754, S.38). - In seiner Einleitung zu SILVIE von Landois schreibt H.C. Lancaster: "It is a mistake, moreover, to put the 'tragédie bourgeoise' in the same category with the 'comédie larmoyante'" (Introduction, S.XII).
- 8 Chr.Hch. Schmid schreibt: "Eingestreute komische Szenen schaden hier <im bürgerlichen Trauerspiel> noch wenig, da der ganze Gang nicht so feierlich ist" (1774, S.212). - In der ABHANDLUNG ZUM DEUTSCHEN HAUSVATER von Drois heisst

es: "Laune und Aufheiterung dürfen im rührenden Drama nicht vergessen werden; sie sind es auch, die der Zuschauer nach vollbrachtem Tagwerk im Theater sucht" (1783, S.38).

- 9 Gellert schreibt: "Vornehmlich hat er dahin zu sehen, daß er nicht auf eine oder die andere lustige Scene, sogleich eine ernsthafte folgen lasse, wodurch das Gemüth, welches sich durch das Lachen geruhig erhohlt hatte, und nun auf einmal durch die volle Empfindung der Menschlichkeit dahin gerissen wird, eben den verdrüßlichen Schmerz empfindet, welchen das Auge fühlt, wenn es aus einem finstern Orte plötzlich gegen ein helles Licht gebracht wird" (1754, S.39). - Diderot schreibt an der oben (Anm. 1) zitierten Stelle zur tragi-comédie, diese sei schlecht: "On y passe point par des nuances imperceptibles. On tombe à chaque pas dans les contrastes, et l'unité disparaît" (Bd.10, S.131). - Im gleichen Sinn schreibt Mercier: "Es gehört die stäte Hand eines Philosophen dazu, das Simple und Vertrauliche mit dem Erhabnen zu vermischen, etwas Scherzhaftes neben das Pathetische zu stellen, ohne daß ihre Schattirungen ganz in einander fließen, und auch ohne sie einander so entgegenzustellen, daß sie wegen ihrer Härte auffallen müßen" (1776, S.220 f.).
- 10 Beaumarchais spricht vom "Drame sérieux ou intermédiaire entre la Tragédie héroïque et la Comédie plaisante" (1767, S.13). Mercier spricht von der "neuen Gattung", die "in ihren pathetischen Scenen das ganze Interesse des Trauerspiels und in ihren Gemälden der Sitten den naiven Reiz des Lustspiels mit einander" vereinigt (1776, S.23), ähnlich äussert er sich im Kapitel "Vom Drama" (S.125). Müllner definiert noch an Anfang des 19. Jahrhunderts das Schauspiel als "Mischgattung": "Die Kunstlehre versteht darunter (...) in der engeren <Bedeutung> aber diejenige Zwittergattung von Drama, welche zwischen die Komödie und die Tragödie fällt, indem sie ohne den Eindruck des tragisch Erhabenen zu ihrem Endzwecke zu machen, uns durch die Verwickelungen einer ernsten Handlung zu Besorgniß und Mitleid bewegt, und zuletzt unser Gemüth durch einen glücklichen Ausgang erfreut" (1824, Bd.1, S.211).
- 11 Nur die Literaturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts sprechen wie etwa M. Durzak von "einem deutlichen Bruch mit der Tradition" (1970, S.50), wobei sie selbstverständlich nicht sagen, mit welcher Tradition. Schon in den Zwanzigerjahren hat Tynjanov die pauschale Verwendung des Begriffs Tradition kritisiert (1969, S.437 f.).
- 12 Diese Auffassung findet sich auch bei vielen andern Schriftstellern: So argumentiert Gellert, es gehe ihm nicht darum, mit dem weinerlichen Lustspiel "jene alte fröhliche Komödie aus ihrem rechtmäßigen Besitze zu vertreiben (...); sondern bloß darum, daß man diese neue Gattung in ihre Gesellschaft aufnehmen möge, welche, da die gemeinen Charaktere erschöpft sind, neue Charaktere und also einen reichern Stoff zu den Fabeln darbietet, und zugleich die Art des Vortrags ändert" (1754, S.49). - Valdastrì wundert sich darüber, dass man glaube, die Griechen hätten "alle möglichen Combinationen dieses Schauspiels erschöpft" (1794, S.29). Lancaster zitiert in seiner Einleitung zu SILVIE von Landois die Aussage von Linant von 1733, der eine Art bürgerliches Drama schreiben wollte: "Je suis persuadé qu'on est las au théâtre françois de la dureté de tirans et de la fierté des princesses, des vers guindez et des chapeaux de plumes" (S.XIV). - Mme de Staël schreibt im Kapitel XV DE L'ART DRAMATIQUE: "Le genre mixte du drame ne

s'introduit guère qu'à cause de la contrainte qui existe dans la tragédie: c'est une espèce de contrebande de l'art" (Bd.2, S.272).

- 13 Der KAUFMANN VON LONDON wurde zuerst ins Französische übersetzt, 1769 dann von Mercier bearbeitet unter dem Titel JENNEVAL, OU LE BARNEVELT FRANÇOIS. Diderot hat zuerst den SPIELER von Moore übersetzt, Saurin hat unter dem Titel BEVERLEI eine erfolgreiche Bearbeitung geschrieben, auch hier wie im Falle des KAUFMANN VON LONDON wurde die französische Bearbeitung in Deutschland rezipiert. In der SAMMLUNG VON SCHAUSPIELEN FÜR DAS HAMBURGISCHE THEATER (Hrsg. v. Schröder, 2.Theil, 1791) ist die Bearbeitung des Saurin in Übersetzung abgedruckt. Im May 1781 wurde nach einem mir vorliegenden Theaterzettel von den Hochoberkeitlichen Schulen zu Luzern (Schweiz) BEVERLEY, EIN BÜRGERLICHES TRAUERSPIEL NACH EDUARD MOORE UND SAURIN aufgeführt. Zur französischen Übersetzung vgl. Stackelberg 1984, S.144 ff..
- 14 Eberhard (1820, Bd.4, S.153 f.): "Wir fingen mit der Nachahmung der Franzosen an (...) dann folgte *Shakespeare*."
- 15 Diderot konzipierte seinen FILS NATUREL zunächst als Tragödie, wobei die Hauptperson dann am Ende Selbstmord begangen hätte (s. Bd.10, S.135 ff.).
- 16 Der Zusammenhang von MISS SARA SAMPSON zum englischen Roman von Richardson ist bekannt, der in Anm. 12 genannte Linant will sein bürgerliches Drama auf "un espèce de conte bleu" bauen (Lancaster, 1754, S.XIV).
- 17 Vgl. Mme de Staël, die sich gleich äussert: "Le drame ne conservoit donc qu'un avantage, celui de peindre, comme les romans, les situations de notre propre vie, les moeurs du temps où nous vivons" (DE L'ALLEMAGNE, Bd.2, S.232).
- 18 Der Anonymus von 1755 schreibt: "Sollte sich die Beschreibung des Aristoteles nicht noch viel weiter als auf das ganze Trauerspiel ausdehnen lassen? Was ist ein tragischer Roman, z.E. die Clarissa, als die Nachahmung einer Handlung, dadurch sich eine vornehme Person harte und unvermuthete Unglücksfälle zuzieht?" (S.174). - Beaumarchais sagt: "les romans de Richardson qui sont de vrais Drames" (1767, S.16). - In seiner Kritik der MISS SARA SAMPSON assoziiert Dusch ebenfalls CLARISSA (Braun/L, Bd.1, S.73 f.).
- 19 Aristoteles "sah nicht, wie verkehrt es sey, das System der Grundsätze der Kunst von den Künstlern zu entlehnen, und daß man vielmehr sich auf das innigste mit dem Urbild bekannt machen müsse, um mit Ordnung und Wahrheit die Umrisse der Formen, die zur Nachbildung desselben geschickt sind, andeuten und festsetzen zu können" (Valdastri, 1794, S.27). Diderot lässt seinen Dorval ausrufen: "La Vérité! La Nature!" (Bd.10, S.116).
- 20 Siehe Corneille: "Je n'examine point si elles [les actions de Médée] sont vraisemblables ou non: (...) il me suffit qu'elles sont autorisées ou par la vérité de l'histoire, ou par l'opinion commune des anciens" (Bd.1, S.563). "l'action étant vraie (...), il ne faut plus s'informer si elle est vraisemblable, (...) la vraisemblance n'est qu'une condition nécessaire à la disposition et non pas au choix du sujet" (Bd.2, S.459 f.).

- 21 Garve schreibt, sein Gefühl sage ihm, "daß es ein großer Genie erfordere, das Wirkliche und das Natürliche, als das Erdichtete und das Übernatürliche zu schildern, (...) oder daß, wenn auch das letzte mehr Bewunderung erregen sollte, doch das erste nur interessiren könne" (1779, S.277).
- 22 In: DAS NEUESTE AUS DER ANMUTHIGEN GELEHRSAMKEIT (Wonnemonat, 1756, S.396). Chr.Hch. Schmid berichtet über den SPIELER von Moore: "In England (...) fand der Spieler den Beifall nicht, den er verdient, weil er ein Modelaster der Engländer bestrafte. Ein Beweis, daß man dem Eindrucke, den es gemacht hat, nicht hat widerstehen können!" (1767, S.140). Die Anpassung ans Lokale fand auch in den Komödien statt, wo bei der Übersetzung auch die Personen- und Ortsnamen übertragen wurden. Siehe Gottsched in der Vorrede zur SCHAUBÜHNE (2.Th., 1741, S.35).
- 23 Vgl. Marmontel: "Ce genre, avec moins de splendeur, de dignité, d'élévation que la Tragédie, ne laissera pas que d'avoir sa bonté poétique & sa bonté morale. Il ne demande point de génie exalté, qui exagère avec vraisemblance, qui agrandit & embellit tout; mais il demande un esprit juste & pénétrant, un oeil observateur, une imagination vive, une sensibilité profonde, l'Eloquence du style, & le choix dans l'imitation" (1787, Bd.7, S.33). - Valdastri schreibt: "In den heroischen Trauerspielen erscheint der Mensch übermenschlich, und die Copien entsprechen niemals, (...) den Originalen, die wir kennen. Es herrscht also hier Übertreibung" (1794, S.74). - Vgl. Schink über Diderots Hausvater: "Die guten Leute [die Franzosen] wollen nun einmal im Schauspiel nicht *menschlich* empfinden, mögen nun einmal nicht die *natürliche* Welt der Dinge, sie wollen *Marionettenwelt*; *Helden am Faden gezogen*, Helden, die durch das Sprachrohr des *Dichters* und nicht der *menschlichen Natur* und *Leidenschaft* sprechen" (Dramaturgische Fragmente, Mathes (Hrsg.) 1974, S.98).
- 24 Diese Auffassung wird bekanntlich von fast allen Literaturwissenschaftlern, die über das bürgerliche Trauerspiel geschrieben haben, vertreten, insbesondere von Mathes (1974), Daunicht (1963). Eine gewisse Gegenposition nehmen R. Bauer (1973) und B. Kahl-Pantis (1977) ein.
- 25 Zur Problematik einer solchen Einteilung s. M. Titzmann (1983).
- 26 Iffland schreibt in einem Brief an Plümicke vom 22.Mai 1805: "Ihr Schreiben erwähnt, daß der Titel Familiengemälde nicht interessiren dürfte: Wir müssen weitergehen, die Sache interessirt nicht mehr!" Interessant ist, dass Iffland dafür sowohl einen ausserliterarischen wie einen innerliterarischen Grund angibt: "Theils sind die Gesichtspunkte aller Menschen durch den Antheil, den sie an den großen Begebenheiten in der Welt nehmen, höher gerichtet; theils hat die Literatur, besonders die dramatische eine ganz andere, durchaus der vorigen entgegengesetzte Wendung genommen" (zit. Ch. Köhler, 1955, S.179).
- 27 Diesen "eigenartigen Sachverhalt, daß die Gattung nicht in England und Frankreich, sondern in Deutschland ihren Höhepunkt erreicht", stellt K.-D. Müller in seinem Nachwort zu Lillos KAUFMANN VON LONDON fest und er zieht daraus den Schluss, "daß eine soziologische Interpretation mit sehr komplexen Vermittlungen zu rechnen hat" (S.120). Man könnte als Beleg auch die Literatur der DDR nennen, die mit wenigen Ausnahmen die Poetik der realistischen Literatur und damit des

Bürgertums fortführt. Ich würde nicht auf dieses Problem eingehen, wenn diese einfachen Kausalbeziehungen nicht noch 1982 in Dissertationen (z.B. M. Krause, 1982) und nicht nur dort, unreflektiert verwendet würden.

- 28 Kahl-Pantis (1977, S.2) spricht von einem "signifikanten Wendepunkt", sie zitiert zustimmend K. Zieglers Beschreibung des bürgerlichen Dramas als "revolutionären Umsturz der durchaus 'aristotelischen' und 'hierarchischen' Poetik und Dramaturgie des Barockklassizismus" (DEUTSCHE PHILOGIE IM AUFRISS, Bd.2, Sp.2084). Unnötig zu sagen, dass sich keiner der Theoretiker des bürgerlichen Trauerspiels auf Lohenstein und Gryphius beruft, welche damals nicht mehr zum literarischen Bewusstsein gehörten.
- 29 Z.B. Pikulik (1966).
- 30 Man sehe nur die von Lessing in der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE besprochenen Dramen!
- 31 Es ist aus diesem Grund sehr ungünstig, wenn Daunicht (1963) durch seinen Gebrauch von "irregulär" suggeriert, das bürgerliche Trauerspiel gehöre zu den sogenannten "unregelmässigen" Dramen.
- 32 Die Vorschriften der Gattung fordern, "daß das Schauspiel Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit habe" (Valdastri, 1794, S.97).
- 33 Auf diesen Zusammenhang weist auch die Auffassung von Chr.Hch. Schmid hin, die bürgerlichen Trauerspiele seien von den Engländern erfunden worden: "Die Britten allein sind also unsere Vorgänger im bürgerlichen Trauerspiel. Jedermann gesteht es ein, so sehr, daß man noch vor einiger Zeit glaubte, es lasse sich kein bürgerliches Trauerspiel machen, ohne die Manier der Britten nachzubilden" (1788, S.208).
- 34 Schon 1791 stellte ein Rezensent von Kotzebues Schauspielen fest, die Hauptrollen der Zufall (NBW, Bd.44, 1791, S.248 ff.).
- 35 "Weil die Benennungen der verschiedenen Gattungen in der Poesie nicht auf dem Charakter der darinnen handelnden Personen, sondern auf der Einrichtung des ganzen Inhalts beruhet" (Anonymus, 1755, S.176). - Die Tragödie könne "auch die lebhafteste Darstellung irgend einer Handlung aus dem bürgerlichen Leben seyn, in der weder die Hauptperson noch die übrigen handelnden Personen über die Sphäre des Privatlebens emporragen" (Valdastri, 1794, S.43). Gerade aus dem Zitat von Valdastri geht hervor, dass "bürgerlich" keinen Stand impliziert. - Ein Titel wie DER FREYHERR VON BARDENFELS, EIN BÜRGERLICHES TRAUERSPIEL (von Trautzschen) weist ebenfalls auf die Unabhängigkeit von der Ständeklausel hin. - Chr.Hch. Schmid: "Der Unterschied zwischen der bürgerlichen und der heroischen Tragödie ist der zwischen König und Unterthan. (...) Der Dichter will Mitleid erregen, verdient es der Privatmann weniger als der Fürst? (...) hat das Privatleben nicht auch seine schrecklichen Szenen?" Im folgenden lehnt er eine "Klassifikation nach der Rangordnung" ab (1788, S.205).
- 36 "Lyrisches Trauerspiel" bezeichnet die Oper (s. Batteux/Ramler, 1770, S.225).

- 37 Mistelet: "Les passions mises en jeu dans la Tragédie & le Drame, sont les mêmes, quant au fond; c'est l'ambition, l'amour, l'intérêt, qui anime les personnages; elles ne sont différentes que dans leurs effets" (zit. Martino, 1972, S.415). Valdastri: "Es ist kaum zu begreifen, wie man sich einfallen lassen konnte, das eigentliche Element der Tragödie auf die enge Sphäre großer Personen, Helden und Monarchen einzuschränken, und diesen allein das Erhabene und Große im Laster und in der Tugend, die Stärke der Gesinnungen, die Zartheit des Gefühls und den wilden Wahnsinn der Leidenschaften zuzueignen, gleichsam als ob Unglücksfälle, Glückswechsel, Leiden und beweinenwürdige Irrthümer nicht das allgemeine Erbtheil der Menschen wären (...); als ob grausame Ungerechtigkeiten, die mishandelte Unschuld, die unterdrückte Tugend, traurige und schreckliche Zufälle und Katastrophen nicht im Allgemeinen unter ähnlichen Umständen gleiche Verzweiflung, Mitleid oder Schrecken erregten" (1794, S.30).
- 38 Chr.Hch. Schmid sagt, der Dichter müsse "uns Blicke ins menschliche Herz thun lassen" (1788, S.214). Schmid's Auffassung, die heroische Tragödie habe dies nicht getan, ist sonst nicht belegt.
- 39 Wir vergessen heute, wo die Darstellung psychischer Vorgänge das bevorzugte Feld der Erzählung ist, leicht, dass dies im 18. Jahrhundert anders war. Vgl. Engel, der sagt, "die Erzählung <könne> von dem jedesmaligen Zustande einer handelnden Seele, und von dem ganzen genauen Zusammenhange aller in ihr vorgehender Veränderungen, keine so specielle und vollständige Idee geben (...) als das Gespräch" (1774, S.245).
- 40 Siehe die Zusammenstellung in J. Truchets ausgezeichnete Einleitung zu der Ausgabe THEATRE DU XVIIIÈ SIECLE, Bd.1, S.XLVIII: "Mais il va de soi que le terrain d'élection des bons sentiments était la famille. Qui fit verser le plus de larmes? Les épouses incomparables qui illustrèrent la croisade menée en faveur de l'amour conjugal, ou ces filles parfaites, modèles de piété filiale (...)? Ou bien, ces mères compréhensive (...)? Tout compte fait, ce sont cependant les pères qui se sont taillé la part du lion. (...) pères nobles (...) pères douloureux (...) bons pères."
- 41 Marmontel scheint vergessen zu haben, dass schon Racine in seiner IPHIGENIE sich diese Konstellation, dass der Vater seine Tochter umbringen muss, zunutze macht.
- 42 Ein weiterer Beleg gewissermassen ex negativo findet sich in der Kritik von Törrings AGNES BERNAUERINN von Klein, er tadelt, dass der Charakter von Herzog Ernst nicht einheitlich sei, auf der einen Seite sei er hart und streng, dann wieder nachgiebig. Als Erklärung für diese schlechte Konstellation schreibt Klein: "Vermuthlich hat der Dichter *Ernst* als Vater zeigen wollen" (1781, S.366).
- 43 In LUCIE WOODVIL führt das Motiv der unbekanntenen Herkunft zum Inzest und zum Vätermord. In Diderots FILS NATUREL und im PERE DE FAMILLE dient das Motiv der glücklichen Auflösung der Intrige. Zu den Motiven als Bestandteile des heroischen Dramas siehe Valdastri, der schreibt, es sei ein Irrtum, zu glauben, dass "Melpomene nicht anders, auf eine ihr würdige Art, auf der Bühne erscheinen <könne>, als mit der Giftschaale in der Hand, oder mit einem bluttriefenden Dolch unter einem barbarischen und furchtbaren Geleit unmenschlicher Mordthaten und wilder Verbrechen" (1794, S.29 f.). Einmal nennt er die "blutschänderischen Intriguen" als Kennzeichen des heroischen Dramas.

- 44 Siehe Beaumarchais, der an seiner EUGENIE lobt, dass die Krise durch schwache Mittel hervorgebracht werde: "L'on doit surtout remarquer que les morceaux qui ont déchiré l'âme dans cette Pièce ne sont ni des phrases plus fortes, ni des choses imprévus; ils n'offrent que l'expression simple et vraie de la nature, à l'instant d'une crise d'autant plus pénible pour le spectateur qu'il l'a vue se former sous ses yeux, et par des moyens communs et faibles en apparence" (1767, S.28).
- 45 Vgl. die Rolle des Memorabile im Schicksalsdrama. H. Görner (1931).
- 46 Vgl. Valdastri, der als mögliche Handlungsmotivation aufzählt: "die mütterliche Liebe, die eheliche Treue, die Zärtlichkeit eines Sohnes, der Eifer eines Freundes". Als Folgen zählt er auf: diejenigen "einer schlechten Erziehung, der heimtückischen Verrätherie, der verschwenderischen Ausschweifung eines rasenden Spielers, der wahnsinnigen Eifersucht" (1794, S.103).
- 47 Nicht zufällig nennt Schiller neben dem Bösewicht auch den Wahnsinn als ungeeignetes Mittel der Motivation, denn auch er entzieht die handelnde Person der moralischen Verantwortlichkeit.
- 48 Es ist kein Zufall, dass keinem der grossen Realisten eine Tragödie gelungen ist, und es ist auch kein Zufall, dass der Roman die Gattung des Realismus ist. Die von Fontane dargestellten Konflikte, man denke an EFFI BRIEST oder an IRRUNGEN, WIRRUNGEN sind ihrer Struktur nach (Widerspruch zwischen den Ansprüchen der Gesellschaft und persönlichen Neigungen) durchaus tragisch, sie werden aber der Wirklichkeit entsprechend nicht tragisch gelöst. Interessant und typisch für die Epoche ist auch die Art wie C.F. Meyer in DIE VERSUCHUNG DES PESCARA auf die Tragödie anspielt (s. H. Zeller und R. Zeller: Conrad Ferdinand Meyer. In: Handbuch der deutschen Erzählung. Hrsg. v. K. Polheim, 1981, S.300).
- 49 "Ein vollkommenes Drama soll, wie uns Wieland sagt, in Versen geschrieben seyn, oder es ist kein vollkommenes, und kann für die Ehre der Nation gegen das Ausland nicht konkurrieren. - Nicht, als ob ich auf das letztere Anspruch machte, sondern weil ich die Wahrheit jenes Ausspruchs überzeugend erkannte, habe ich diesen Karlos in Jamben entworfen. Aber in *reimfreien* Jamben -", denn Reime hält er für einen "trostlosen Behelf" der französischen Sprache (Schiller, Bd.6, S.345). Die Stelle bei Wieland steht in BRIEFE AN EINEN JUNGEN DICHTER: "Ich dinge, mit gutem Bedacht, eine ganz reine fehlerlose, immer edle, immer zugleich schöne und kräftige, niemals weder in die Wolken sich versteigende noch wieder zur Erde versinkende Sprache, und eine vollkommene ausgearbeitete, numerose, das Ohr immer vergnügende nie beleidigende Versifikation mit ein: (...) Verse sind der Poesie wesentlich" (Bd.3, S.465). Die Äusserung Wielands hat nicht nur auf Schiller gewirkt, sondern auch auf Ayrenhoff, welcher sich in seiner ZUEIGNUNGSSCHRIFT an (...) Herrn Hofrath Wieland, die er seiner Tragödie ANTONIUS UND KLEOPATRA voranstellt, darauf beruft.
- 50 Zur Diskussion um Verse und Prosa, s. Braun/Sch, Bd.1, S.128. Zur mangelnden Fähigkeit Verse zu deklamieren, s. Braun/Sch, Bd.2, S.369; Bd.3, S.209. Zum Einfluss von Schiller auf dieses Gebiet, s. Braun/Sch, Bd.3, S.106.
- 51 Es handelt sich um die Aufsätze von Straube von 1740 und 1741, sowie um jenen von Richter (1743).

- 52 Als Gründe für die Tragödie in Prosa führt La Motte an: "Premierement, l'avantage de la vraisemblance qui est absolument violée par la versification: car pourquoi, en faisant agir des hommes, ne les pas faire parler comme des hommes? N'est-il pas, j'ose le dire, contre nature, qu'un héros, qu'une princesse asservissent tous leurs discours à un certain nombre de syllabes; qu'ils y ménagent scrupuleusement des repos réglés" (1859, S.12).
- 53 Der Rezensent der Ausgabe von La Mottes OEUVRES DE THEATRE von 1730 in MEMOIRES POUR L'HISTOIRE DES SCIENCES ET DES BEAUX ARTS (May 1730; besonders S.768 ff.) setzt sich ausführlich mit den Argumenten auseinander und kommt zum Schluss, zu dem auch andere Kritiker in dieser Frage immer wieder kommen, dass das Theater nicht die Natur nachahmen solle, sondern auch Kunst sei. Die Kritiker warfen La Motte z.T. auch vor, er habe keine Verse schreiben können und sei deshalb auf die Prosa verfallen. Noch Mercier erwähnt La Motte (1776, S.387).
- 54 Ganz ähnlich argumentiert auch Valdastri: Man bemerke in den Tragödien der Neuern "den Vers (...) noch immer zu sehr, und nur die Macht der Gewohnheit kann den auffallenden Widerspruch mit der natürlichen Art zu sprechen erträglich machen; (...) Allein, wenn es auf eine Copie der Natur ankömmt, wie wir sie im gemeinen Leben täglich vor Augen haben, wo die Originale uns zur Seite oder gar in uns selbst sind, da würde eine solche Unähnlichkeit und kühne Irregularität ganz unerträglich seyn. Wie könnte man es auch nur Einen Augenblick wahrscheinlich finden, daß ein Edelmann, ein Banquier, ein Kaufmann etc. in Versen spräche?" (1794, S.111 f.).
- 55 Schon Landois schreibt in seiner SILVIE: "L'Auteur, ami de la nature, regardant le pompeux galimathias tragique, comme un mauvais moyen pour exprimer ses sentimens, a eu soin de le supprimer. Les choses sont nommées par leur nom! (...) Il y est question de boire, de manger, d'habits, de meubles" (1742, S.8).
- 56 Vgl. Beaumarchais: "Comme il est aussi vrai que la nature même, les sentences et les plumes du tragique (...) lui sont absolument interdites; jamais de maximes, à moins qu'ils ne soient mises en action" (1767, S.24). Eschenburg schreibt zum Dialog: "Auch hier ist die Sprache des Lebens und des Umgangs das beste Vorbild des Dichters. So unschicklich in dieser künstliche Deklamation, öftre Einmischung allgemeiner Sprüche, periodische Ausführlichkeit und häufige Einmischung rednerischer Figuren seyn würde; eben so unschicklich ist dieß alles auch im dramatischen Dialog" (1783, S.148). - Vgl. auch die Kritik von Sonnenfels am Dialog von Schlegels HERRMANN (1768, S.275 ff.).
- 57 Ein eindrückliches Beispiel für diese Art der Rhetorik ist die Antwort von Hippolyte auf die Anklage von Thésée in PHEDRE von Racine: "Tant de coups imprévus m'accablent à la fois, / Qu'ils m'ôtent la parole et m'étouffent la voix!" (IV,2). Die Tatsache, dass einem die Worte fehlen, wird selbst rhetorisch ausgedrückt. Home nennt ein Beispiel aus derselben Tragödie, wo Théràmène "eine lange, prächtige, zusammenhängende Beschreibung von dieser Begebenheit [Tod von Hippolyte] <gibt>, indem er bey jedem kleinen Umstande sich aufhält, als wenn er bloß ein gleichgültiger Zuschauer gewesen wäre" (1763, T.2, S.276). Er bemerkt auch, Corneille gebe uns "seine eigne Gedanken, als bloßer Zuschauer, für die ächten Gesinnungen der Leidenschaften" (ebenda, S.275).

- 58 "Shakespear übertrifft alle Scribenten in der Kunst, die Leidenschaften zu schildern. (...) Er hintergeht seinen Leser nicht mit allgemeinen Declamationen, oder mit der falschen Münze nichtsbedeutender Worte, mit der die meisten Scribenten bezahlen" (Home, 1763, T.2, S.272).
- 59 Home schreibt: "Ein unmäßige Betrübniß ist (...) sprachlos". (1763, T.2, S.260). "Liebe und Rache reden eben so wenig, wenn sie unmäßig sind, als unmäßige Betrübniß" (ebenda, S.263). "Erstaunen und Schrecken (...) bewegen die Seele so heftig, daß sie auf einige Zeit (...) den Gebrauch der Rede hemmen" (ebenda, S.262).
- 60 Valdastrì: "Ein bewegtes Gemüth pflegt durch natürliche Unruhe, auf eine geheimnißvolle, aber kräftige und fühlbare Weise, seine Bewegungen wenigstens an Einem Theile des Körpers zu äußern, und dann spricht es entweder zugleich zu den Augen und zu den Ohren, oder es hat jenen schon alles gesagt, ehe es anfängt die Stimme zu articuliren. Schon die bloße Stellung, die der Schauspieler annimmt, die Bewegung der Arme, der Hände, des Hauptes, und insbesondere die Bewegung der Augen, (die man mit Recht Spiegel der Seele nennt) schon der bloße Gestus, der Empfindungen und Gedanken auf das deutlichste mahlt, bezeichnen den Accent der Leidenschaften mit dem größten Nachdruck, lassen uns tief in das Innere des Gemüths sehen, die mannigfaltigen Gefühle des Schmerzes, der Traurigkeit, der Freude, der Verzweiflung, des Hasses oder der Liebe, von denen es bestürmt wird, errathen, drücken sie oft schneller und besser aus, als durch Worte möglich ist, machen den Rhythmus und die Harmonie des Styls fühlbarer, und legen oft selbst in das Schweigen mehr Bedeutung, Seele und Nachdruck, als die ausgesuchteste Rede haben könnte" (1794, S.54 f.).
- 61 Engel schreibt: "Es ist unglaublich, wie sehr sich die Seele den Worten einzudrücken, wie sie die Rede gleichsam zu ihrem Spiegel zu machen weiß, worin sich ihre jedesmalige ganze Gestalt bis auf die feinsten und delikatesten Züge darstellt. (...) die ganze Bildung des Ausdrucks, die uns genau die bestimmte Fassung der Seele bey dem Gedanken zu erkennen giebt, ist alles. Diese Bildung enthält zuweilen eine solche Menge von Nebenideen, daß man sie einzeln mit aller Mühe nicht anzugeben, und auseinander zu setzen weiß." (...) "Die feine Auswahl der Worte, die zwischen sie eingestreuten Partikeln, die oft in den Gesinnungen der Seele so unendlich viel bestimmen, die Inversionen der Rede, das was gesagt, und das was verschwiegen wird, die Verbindungen, die gemacht und die nicht gemacht werden, das plötzliche Abbrechen eines Gedankens, der mannichfaltige richtige Gebrauch der Figuren, der Fall, der Klang, der ganze Zusammenbau der Periode: - alles dies giebt erst dem Gedanken seine individuelle Bestimmung, sein Leben" (1774, S.233, 234).
- 62 Dies mag der Grund dafür sein, dass Mercier, der für das bürgerliche Drama plädiert, die stilistischen Normen der klassischen Tragödie als vorbildlich anführt: "Man muß zu gleicher Zeit Acht haben, daß die Scenen eine gewisse Länge haben, denn wie ist es möglich, diese oder jene heftige Situation zu behandeln, wenn sie nicht ausgeführt und in ihren kleinsten Theilen entwickelt wird? Ich kann diese kleine, gestutzte Scenen (...) nicht leiden: es sind nur Skizzen. Beredsamkeit kann ohne Fülle nicht statt haben" (1776, S.190).
- 63 Diese Eigenheit des Lessingschen Dialogs ist wohl ein Grund für die umstrittene Interpretation der Figur der Emilia, so hat es jedenfalls auch schon der erwähnte

Rezensent gesehen, wenn er als Schlussfolgerung des obigen Zitats schreibt: "Davon ist hier Emiliens Rolle ein Beweis". Die Schwierigkeit der Interpretation zeigt sich auch am Anfang des Stücks, wo der Prinz gedankenlos ein Todesurteil unterschreibt, was Ausdruck seiner Leidenschaft oder seiner Grausamkeit sein kann.

- 64 "Was die Sentenzen betrifft, so sind dieselben in der neuern Kritik ausnehmend verschrien, und man hat Recht gehabt, sie zu verschreyen, wenn man darunter entweder alltägliche und so zu sagen schon in gewisse Formulare gebrachte Wahrheiten versteht; oder wenn überhaupt da allgemeine abstrakte Urtheile sind, wo lauter partikuläre Ideen (...) erfordert wurden" (Garve, 1779, S.297). La Motte hat auch hier die Position der Natürlichkeit vertreten und die Sentenzen abgelehnt: "Les auteurs s'efforcent quelquefois d'embellir une tragédie de maximes générales et raisonnées avec étendue; mais ce n'est là d'ordinaire qu'un ornement ambitieux, qui ne sert qu'à rendre le dialogue moins naturel et moins vrai" (1859, S.536).
- 65 Schon Corneille zählt unter den Mitteln, die den Belehrungsabsichten der Tragödie dienen, "les sentences et instructions morales qu'on y peut semer presque partout" auf (Bd.1, S.15).
- 66 In der Rezension von Cronegks OLINT UND SOPHRONIA schreibt Lessing: "Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite. Er hat (...) so manche in einer so schönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen behalten, und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen" (Bd.9, S.191).
- 67 Siehe Sulzer im Artikel "Denksprüche": "Man würde sich fälschlich einbilden, daß es jedem Leser könne überlassen werden, selbst die in den Gemälden liegenden Lehren heraus zu ziehen; denn, nicht zu gedenken, daß nicht jeder Leser dieses zu thun im Stande ist, so dienet auch hier, wie in andern Dingen, das Beyspiel zu einer weit lebhaftern Vorstellung." Die Sentenz ist dieses Beispiel, das den Zuschauer zu einer "lebhaften Empfindung der Wahrheit" bringt (Bd.1, S.601). Zum Charakter der Universalität der Maximen s. Meleuc (1969).
- 68 Sulzer schreibt: "Es ist eine Erfahrung, die jeder Mensch von Nachdenken oft muß gemacht haben, daß manche Wahrheit uns lange bekannt gewesen ist, ohne merklichen Eindruck auf uns zu machen, bis wir in einem besondern Fall dieselbe so fühlen, daß sie auf beständig, als eine immer wirkende Kraft, in der Seele liegen bleibet. Dieses ist der Fall der wichtigen Denksprüche" (Bd.1, S.601). Garve braucht ausdrücklich das Wort "Vergnügen": "Unstreitig ist es für unsre Wißbegierde eines der empfindlichsten Vergnügen, wenn man uns unsre Erfahrungen generalisiren lehrt, wenn man unserm Gefühle Worte verschafft, und der Idee so zu sagen aus ihrer Hülse heraushilft. Es wird also fast niemals fehlen, daß bey Leuten, deren Kopf nicht schon sehr bereichert und deren Geschmack nicht sehr fein ist, eine jede Sentenz, wenn sie auch noch so sehr am unrechten Orte steht, nicht eine Art von Bewunderung erregen sollte" (1779, S.300).
- 69 Zum allgemeinen Problem der Wirkung s. oben S.118 ff., siehe dort auch zu den allgemeinen methodischen Problemen. In bezug auf die Wirkung des bürgerlichen Dramas kursieren die verschiedensten Auffassungen, welche oft ihren Grund im Fehlen historischer Kenntnisse haben, so behauptet z.B. Wierlacher, das bürgerliche Drama ersetze die "an Stoff und Figuren orientierte Poetik durch eine Wirkungs-

- poetik" (1968, S.43), wobei er verkennt, dass die ganze Aristoteles-Rezeption vom Grundsatz der Wirkung bestimmt wird.
- 70 Garve, der diese Auffassung nicht vertritt, referiert sie, ein Kunstrichter sage dem andern nach, dass "Könige und Fürsten zur Tragödie nothwendig sind, weil nur deren ihre Schicksale uns recht stark interessiren könnten" (1779, S.290). Als Gründe dafür werden angeführt: "1) Die Schicksale der Fürsten haben in der Wirklichkeit oder in unserer Einbildung einen Einfluß über ganze Nationen; also müssen sie uns stärker rühren. 2) Die Personen der Fürsten haben in unsrer Idee eine grössere Würde; also muß uns ihr Unglück mehr in Erstaunen setzen" (ebenda, S.291).
- 71 Garve fährt erklärend fort: "Jeder Mensch hat um sich herum ein kleines System. Er selbst ist der Mittelpunkt desselben; die Glieder seiner Familie, die Einwohner seiner Stadt, die Leute, mit denen er alle Tage umgeht, ziehen die nächsten Kreise um diesen Mittelpunkt; Reisen, Geschäfte, die verschiedenen Veränderungen seines Zustandes erweitern dieselbe. Innerhalb dieses Systems sieht der Mensch alles mit seinen eigenen Augen." Von dem was weiter weg liegt, hat er nur dunkle Vorstellungen. (1779, S.284). Marmontel schreibt: "Ainsi, les sujets les plus favorables, comme les plus critiques, sont quelquefois ceux que la nature a placés le plus près de nous, mais que nous voyons, comme on dit, sans les voir, & dont l'imitation réveille en nous le souvenir, par l'attention qu'elle attire" (Bd.8, S.253).
- 72 Hier ist nicht der Ort, die Folgen dieser Auffassung noch für den Literaturbetrieb unserer Zeit bis hin zu Gadamer darzustellen. Doch geht das fehlende Interesse an älteren Texten und die Dominanz der Behandlung moderner Texte in der Schule auf diese Literaturkonzeption zurück.
- 73 Marmontel sagt, der Zuschauer müsse "une grande leçon" davontragen, er spricht vom "principe d'utilité morale" (Bd.6, S.31). Mercier spricht von der "Nützlichkeit der Gattung" (1776, S.221).
- 74 Valdastrì: "In den heroischen Trauerspielen erscheint der Mensch übermenschlich, und die Copien entsprechen niemals, oder doch fast niemals, den Originalen, die wir kennen. Es herrscht also hier Übertreibung; (...) Auch das Lustspiel übertreibt, nur nach einer andern Richtung, indem es nämlich den Menschen unter den Menschen herabsetzt" (1794, S.74 f.).
- 75 Vgl. Valdastrì: "die Wahrheit der Gegenstände und das Bekannte und Geläufige der Gesinnungen und Ausdrücke verstärkt die Empfindung und erhält die Täuschung in der Seele des Zuschauers" (1794, S.76). Sonnenfels schreibt: "Ohne Zweifel ist der Antheil an dem Unglücke eines *Vaters*, einer *Mutter* aus meiner Klasse, unendlich stärker, als der Antheil, den ich an den Begebenheiten eines *Helden*, einer *Königinn* nehme" (1768, S.144). - Marmontel: "Les malheurs domestiques, les événemens de la vie commune ont aussi l'avantage d'être plus près de nous; & quoiqu'ils nous étonnent moins que les aventures des héros & des rois, ils doivent nous toucher plus vivement" (Bd.6, S.28). Das bürgerliche Drama sei "le genre le plus intéressant pour le grand nombre" (ebenda).
- 76 Es belegt die Übergangstellung von Sonnenfels, dass er vor allem von der der heroischen Tragödie eigenen Wirkung des Schreckens spricht, aber gleich argumentiert wie die Vertreter des bürgerlichen Trauerspiels.

- 77 Der Ausdruck der Identifikation wird in der Literaturwissenschaft häufig sehr vage gebraucht, hier scheint er mir aber gerechtfertigt, weil tatsächlich die Vorstellung herrscht, der Zuschauer müsse sich an die Stelle der dargestellten Person setzen.
- 78 Dies ist eine der vielen Stellen, wo man sieht, dass Lessings poetologische Vorstellungen noch der heroischen Tragödie verpflichtet sind. Andererseits hat Castelvetro immer wieder mit dem argumentiert, was dem Volk gefalle, was darauf hinweist, dass sich erst im 17. Jahrhundert die elitäre Tendenz des Dramas entwickelte, ein Aspekt, der einmal genauer zu untersuchen wäre. - Valdastri spricht abwertend davon, dass der Dichter der heroischen Tragödie "für eine äußerst geringe Anzahl Personen <schreibt und spricht>, die sich das Recht anmaßen, die Produkte der tragischen Muse nach dem Maaße des Vergnügens oder der langen Weile, die sie ihnen gewähren, oder nach dem Verhältniß, als ihnen gewisse angenommene Geschmacksregeln beobachtet oder übertreten sind, zu preisen, oder herabzuwürdigen, ohne dabey die geringste Rücksicht auf öffentlichen oder Privatnutzen zu nehmen" (1794, S.32).
- 79 Für die Prosa hat G. Jäger (1974) nachgewiesen, dass weitere Publikumsschichten Romane zu lesen begannen.
- 80 Der Aufsatz erschien zuerst unter dem Titel: WAS KANN EINE GUTE STEHENDE SCHAUBÜHNE EIGENTLICH WIRKEN?
- 81 Allgemein zum Problem der Wahrscheinlichkeit s. oben S.204 ff..
- 82 Zum Begriff s. Ph. Hamon (1973).
- 83 "das Volk wird immer bleiben wie es ist, was auch die unbedachten Einfälle derjenigen, die dasselbe in einen Haufen ernster und strenger Philosophen verwandelt haben möchte, dagegen einwenden kann. Immer werden die Sinne mit übermächtiger Gewalt über seine Seelenkräfte und die Neigungen seines Herzens herrschen. (...) und ich bin durch eigene wiederholte Beobachtung überzeugt worden, daß Racinens Meisterstück Athalia, dem Zauber der Decorationen und dem, was man eigentlich Spektakel nennt, keinen geringen Theil seines anhaltenden und übrigen wohlverdienten Beyfalls verdankt" (Valdastri, 1794, S.52 f.).
- 84 Das sogenannte Sturm-und-Drang-Drama hat es im Gegensatz zum bürgerlichen Drama häufig auf die Verletzung der Vorstellungen des Zuschauers abgesehen, weshalb auch neue soziale Schichten wie die Räuber, die Soldaten (statt Offiziere) und ähnliche eingeführt werden.
- 85 Valdastri schreibt, das Schreckliche gehe "bey den Engländern durch Misbrauch oft in das Abscheuliche und Gräßliche" über (1794, S.83).
- 86 Vgl. Krause (1982). Er analysiert allerdings nur den kleinsten Teil der Produktion. Man erhält einen Eindruck von ihr, wenn man die Rezensionen der ADB untersucht, wo sehr viele Trivialdramen angezeigt werden.
- 87 Bouterwek schreibt über Lessing: "Sein ästhetischer Naturalismus befreundet sich mit dem des Franzosen Diderot auf eine solche Art, daß er um des Natürlichen willen die Poesie überhaupt in das Gebiet der geistreichen und rührenden Prose

- herabzuziehen nicht ungeneigt war" (Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem dreizehnten Jahrhundert, 11.Bd., Göttingen 1819, S.140, nach Steinmetz (Hrsg.), 1972, S.241).
- 88 "Ueber ein Schauspiel und über einen Roman darf daher nicht der *Kritiker*, sondern es muß darüber der *Menschenkenner* zuerst urtheilen; so wie man bei einem Portrait vor allen Dingen fragt, ob das Original getroffen ist, und alsdann erst den Maler über die Farbenmischung, Zeichnung u. dgl. urtheilen läßt" (Heusinger, 1797, S.328).
- 89 Marmontel schreibt an einer andern Stelle: "Le froid copiste, (...) ne mérite pas le nom d'*Inventeur*; mais celui qui découvre, saisit, développe dans les objets ce que n'y voit pas le commun des hommes; celui qui compose un tout idéal, intéressant & nouveau, d'un assemblage de choses connues, ou qui donne à un tout existant une vie, une grâce, une beauté nouvelle" (1787, Bd.8, S.251).
- 90 Vgl. den Prolog zu WALLENSTEIN: "Die neue Ära, die der Kunst Thaliens / Auf dieser Bühne heut beginnt, macht auch / Den Dichter kühn, die alte Bahn verlassend, / Euch aus des Bürgerlebens engem Kreis / Auf einen höhern Schauplatz zu versetzen" (V.50 ff.).
- 91 Es wäre da an den Streit um O.F. Walters Roman DAS STAUNEN DER SCHLAFWANDLER AM ENDE DER NACHT zu erinnern, wo Niklaus Meienberg dem Verfasser mangelnden Realismus vorwarf und dieser sein Recht auf die "Abweichung von der Wirklichkeit", wie Schiller sagt, aus künstlerischen Gründen geltend macht.
- 92 In den CRITISCHEN BEYTRÄGEN erschien 1734 ein Aufsatz mit dem Titel VERSUCH EINES BEWEISES, DAB EIN SINGSPIEL ODER EINE OPER NICHT GUT SEYN KÖNNEN (8. Stück, S.648-661).
- 93 Bouterwek schreibt noch 1815: "Was man gegen die poetische Natürlichkeit der Opern eingewandt hat, verdient kaum, widerlegt zu werden" (S.208). In der Ausgabe von 1825 hat er dann diesen Satz gestrichen. - Voltaire schreibt: "L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfait que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaire les fautes les plus ridicules, (...) où l'on voit (...) des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'oeil" (Bd.2, S.52).
- 94 Auf diesen Brief antwortet Goethe: "Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben, dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.461). Der Hinweis auf DON GIOVANNI ist darum interessant, weil gerade diese Oper in der Romantik eine wichtige Rolle spielte, dann aber wieder in der Blütezeit eines historisch-realistischen Dramas in Grabbes DON JUAN UND FAUST, wo sehr stark opernhafte Elemente verwendet werden.
- 95 Die Interpreten übersehen meistens, dass im Untertitel der EMILIA GALOTTI das Wort 'bürgerlich' nicht vorkommt und dass Lessing auch in späteren Ausgaben der MISS SARA SAMPSON den Ausdruck 'bürgerlich' weggelassen hat.

- 96 Pikulik (1966) hat auf die Herkunft der Marwood aus dem heroischen Drama hingewiesen, im übrigen ist seine Einschränkung des bürgerlichen Dramas zu Recht umstritten.
- 97 Diese Rückübertragungen sind besonders häufig im weitverbreiteten Lessing-Bändchen von Guthke (1972). Zum methodischen Problem vgl. R. Meyer (1973). Wenn Meyer mit seinem Vorwurf, die Interpreten machten ungerechtfertigte Verbindungen zwischen EMILIA GALOTTI und der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE, rechtzugeben ist, so reflektiert er andererseits seine eigene Auffassung des Kunstwerks, die z.T. noch positivistischen Gesichtspunkten verpflichtet ist, zu wenig.
- 98 Guthke fasst den Forschungsstand zusammen: "Neuere Deutungen haben hingegen einen geschärften Blick für eine gewisse moralische Unzulänglichkeit der 'bürgerlichen' Heldin und 'Heiligen' entwickelt (...) Nicht nur wird ihre Selbstbeschuldigung ernstgenommen im Sinne einer tragischen Verfehlung (...). Auch ihr übersteigter Tugendbegriff berührt heute eher als Halsstarrigkeit (...), oder (...) als Rhetorik und Heuchelei" (1972, S.48).
- 99 Mellefont sagt am Ende: "Es stehet bey mir nicht, das Geschehene ungeschehen zu machen; aber mich wegen des Geschehenen zu strafen -- das steht bey mir!" (er ersticht sich). (Bd.2, S.351).
- 100 Valdastri sagt, man habe geglaubt, "Melpomene könne nicht anders, auf eine ihr würdige Art, auf der Bühne erscheinen, als mit der Giftschale in der Hand, oder mit einem blutriefenden Dolch unter einem barbarischen und furchtbaren Geleit unmenschlicher Mordthaten und wilder Verbrechen" (1794, S.29 f.).
- 101 "Il ne faut pas dissimuler que cette situation si terrible & si touchante est imitée du cinquième acte de *Inès de Castro*; & quoiqu'elle ait dans l'Allemand des beautés de détail qui lui sont propres, elle ne laisse pas d'être inférieure à l'original, en ce qu'elle n'offre point, comme le tableau du Poète François, les enfants aux genoux de leur mère expirante: situation sublime en fait de pathétique" (JOURNAL ETANGER, Dez. 1761, S.39).
- 102 Don Pèdre, im Gegensatz zu Mellefont völlig unschuldig an der Situation, will sich aus Verzweiflung umbringen, wird aber von Inès und dem Vater davon abgehalten.
- 103 Mellefont zögert, ob er Sara heiraten soll, stellt aber dann fest, der Augenblick, wo Sara die seinige werde, "ist nun nicht zu vermeiden; denn der Vater ist versöhnt" (Lessing, Bd.2, S.318). - Dusch schreibt in seiner Kritik: "Und wie kann es [das Trauerspiel] stärker rühren, als wenn es erst sicher macht?" (Braun/L, Bd.1, S.75).
- 104 So sahen es auch die Zeitgenossen, z.B. Schmid, der schreibt, er lege eben die Sara weg mit Tränen: "Wer ist ein Mensch und zerschmelzt nicht bey der leidenden Unschuld" (1767, S.492 f.). Auch Inès de Castro stirbt unschuldig. Zur Unschuld Saras vgl. auch Pikulik (1966, S.165). Dass Lessing im 79. Stück der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE diese Konstruktion theoretisch ablehnt, heisst nicht, dass er sie nicht in der Praxis verwendet, wenn sie wirkungsvoll ist. Ähnliche Widersprüche zwischen Theorie und Praxis finden sich auch bei Schiller.
- 105 Lessing schreibt an Moses Mendelssohn: "Gedenken Sie an den alten Vetter, im *Kaufmann von London*; wenn ihn *Barnwell* ersticht, entsetzen sich die Zuschauer,

ohne mitleidig zu seyn, weil der gute Charakter des Alten gar nichts enthält was den Grund zu diesem Unglück abgeben könnte. Sobald man ihn aber für seinen Mörder und Vetter noch zu Gott beten hört, verwandelt sich das Entsetzen in ein recht entzückendes Mitleiden, und zwar ganz natürlich, weil diese großmüthige That aus seinem Unglücke fließet und ihren Grund in demselben hat" (Bd.17, S.86). Diese Auffassung wird von einem Rezensenten der SARA bestätigt, der schreibt: "Mich deucht, daß H. L. auf keine bessere und stärkere Art das Herz der Zuschauer hätte in Bewegung seetzen können, als da er die sterbende Sara ihren vor Schmerz stummen Vater noch ihren auch im Tode geliebten Mellefont, und mit ihm die unschuldige Arabella empfehlen läßt. Solche Erfindungen eines fruchtbar Geistes müssen rühren" (Daniel Hch. Thomas und Joh.E. Dahlmann: Vermischte critische Briefe; Rostock 1758, zit. Eibl, 1971, S.200).

- 106 Die Forschung zur Empfindsamkeit neigt dazu, die Tränen nur dem bürgerlichen Drama zuzuordnen, sie sind aber auch gut belegt für das klassische französische Drama, s. oben Kap.II.5., Anm. 52.
- 107 Analog warf man Schiller den Tod der unschuldigen Liebenden in KABALE UND LIEBE und den Tod der unschuldigen Leonore im FIESKO vor. Auf das Virginia-Motiv weist nur Chr.Hch. Schmid in der Abhandlung UEBER EINIGE SCHÖNHEITEN DER EMILIA GALOTTI (1773) hin.
- 108 J.J. Eschenburg bezeichnet diesen Tod als "Märtyrertod" (Braun/L, Bd.1, S.356), was diese Interpretation belegt.
- 109 So stellt Chr.Hch. Schmid über Odoardo fest: "Herr Leßing hat aus seinem Berufe mehrere Bestimmungen seines Charakters gezogen, die ihn von den alltäglichen Vätern, zumal des Trauerspiels, unterscheiden. Große Tugenden vereinigen sich in ihm mit großen Fehler" (1773, S.28).
- 110 Die deutsche Literaturwissenschaft missachtet meistens wie dieser Kritiker, dass Lessing EMILIA GALOTTI ein 'Trauerspiel' und nicht ein 'bürgerliches Trauerspiel' genannt hat.
- 111 Siehe etwa eine Formulierung wie die folgende: "Ein einziges wagen wir, vielleicht auf Kosten unsers Credits", dann wird der Schluss kritisiert (Braun/L, Bd.1, S.370).
- 112 Braun/L (Bd.1, S.407). Chr.Hch. Schmid widmet in seiner Abhandlung (1773) nicht weniger als sieben Seiten diesem Schluss.
- 113 "Wir wissen nicht, ob sich der Herr Verfasser die Geschichte des Stücks selbst geschaffen, und, um dem Charakter des Vaters der Emilia mehr Wahrscheinlichkeit zu geben, eine Italienische gewählt, oder ob er sie wirklich irgend wo gefunden habe" (Braun/L, Bd.1, S.354). - M. Wessely schreibt: "Nach allen diesen dramatisch richtig gewählten Charactern, die die äusserste Wahrscheinlichkeit haben, giebt der Dichter dem Einzelnen und dem Ganzen des Stücks annoch die größte Wahrscheinlichkeit dadurch, daß die Scene in Italien und die spielenden Personen katholisch sind" (Braun/L, Bd.1, S.401). - In einem Artikel des THEATER-JOURNALS von 1780 (14.Stück) heisst es: "Daß die Italienische Geschichte eine reiche Vorrathskammer für die tragische Muse sey, ist schon längst bemerkt worden. Sie wimmelt (...) von Begebenheiten von erschütternder Grausamkeit." Die Sprache der

Italiener sei blumiger. Der Rezensent referiert dann den Inhalt eines Stücks mit dem Titel DER UNNATÜRLICHE VATER von Joh.Fr.Er. Albrecht (Erfurt 1778, 1.Aufl.; Reval 1776), in dem ein Vater nicht nur seine Tochter, sondern auch deren Mann und seine Enkelin ermordet, also eine Häufung von "unnatürlichen" Morden.

- 114 Aufschlussreich für die Rezeption der EMILIA sind die folgenden Ausführungen eines Rezensenten anlässlich von A.M. Sprickmanns EULALIA (1777) einer Nachahmung der EMILIA GALOTTI: "Trotz der Kälte mit der unser Publikum *Emilia Galotti* (dieses erste Trauerspiel unter *allen*, was je von Deutschen gedacht und geschrieben worden) aufnahm, denn es war für ihn zwanzig Jahre zu früh geschrieben; und wir haben unter allen Schauspielern, womit Deutschland überschwemmet ist, etwa - doch wir wollen die Zahl nicht angeben - die Emilia verstehen, und die darinn vorkommenden Charaktere, mit Geist und Leben darstellen können, und die Kritiker die so ein Meisterstück zu schätzen, und mit ganzer Seele zu fühlen vermöchten, kaum sechs unter den ganzen Schwarm *Journalisten, Zeitungsschreiber* u.s.w. Trotz dem allen, fanden sich Dichtergehirnlein genug, die *Emilia Galotti* plünderten, da einen Zug, da eine Wendung stahlen und sie unter ihren jämmerlichen Sauerteig knäteten - das denn ein ganzes gab: Ratten und Mäuse zu vergiften. Da wurden die *Claudien*, die *Odoardos*, die *Orsinen* in jedem Trauerspiel hineingezogen - und *so zerkratzt, so verstellt* in ihren Sudeleyen hingekleckst, daß es jedem Leser weh und übel wurde!" (Braun/L, Bd.2, S.70).
- 115 Siehe J.J. Engel (1801, S.193 ff.): "Halten Sie nun die Situation, worin der Vater der Emilie ist, gegen diese so gewaltsame, zwingende, worin Virginus war. Zugegeben für's erste, die Schande Emiliens sei vollkommen so entschieden, als Virginiens Schicksal, und es bliebe dem Vater zu ihrer Rettung nichts, als die Wahl zwischen jenen gewaltsamen Mitteln übrig: warum muß er denn gerade das unnatürlichste wählen? warum den Dolch nicht ins Herz des Räubers und seines nichtswürdigen Gehülfen, sondern ins Herz seines eigenen Kindes stoßen? - Freilich ist der Mann, den er dann umbringen würde, der Prinz; aber die er jetzt umbringt, ist seine Tochter: und wenn sich alle Umstände vereinigen, jene Betrachtung zu schwächen, so kommen dagegen alle zusammen, dieser den größten Nachdruck zu geben. Moralisch unmöglich, scheint es, mußte die Ermordung seines Kindes dem Vater noch eher seyn, als die Ermordung des Prinzen: und äußerlich möglich ist, nach allen Umständen, das eine so gut, wie das andre." Vgl. Braun/L (Bd.2, S.274 f.). - Zu CAMELIA RONARDO von Schwarz s. die Inhaltsangabe des Rezensenten der ADB: "Es scheint eine Parodie auf Lessings *Emilia Galotti* zu seyn. Da ist auch ein Mädchen, die Tochter eines biedern alten Offiziers, die einen Grafen heyrathen soll; ein Fürst der das Mädchen entführen und auf ein Lustschloß bringen läßt; Banditen; ein ehrlicher Rath; eine Mutter, die mit Gewalt in das Lustschloß dringt, obgleich die Bedienten sie abhalten wollen. - Aber das alles hat Hr. Schwarz ganz anders zu bearbeiten gewußt als der arme Lessing. Hier wird vom Fürsten wirklich mit Gewalt der *Concubitus* celebrirt; darüber geräth das Mädchen in Raserey, erschießt sich endlich, und der Fürst wird vom Bräutigam erschossen, welches alles ohne Zweifel viel rürender anzusehn ist, als die Scene in *Emilia Galotti*" (ADB, Anhang zum 53.-86.Bd., 3.Abt., S.1841).
- 116 Der Autor macht das Drama zu einem über die Beständigkeit der Tugend: "Dieser so mir vorgesezte Zweck setze mich in die Nothwendigkeit (...) meine *Bianka* nicht so ganz zu den schwachen, schüchternen, seiner Tugend und Kraft so wenig trauenden Mädchen zu machen, das Lessing uns in seiner *Emilia* schildert. (...) Eben

- das forderte, daß ich die Angriffe auf ihre Tugend vermehre, die Gefahren häufe, die Prüfungen vervielfältige, die gegen sie kämpfenden Leidenschaften verstärke" (1802, S.41f; S.44).
- 117 "die ganze Katastrophe geschieht und endet durch sie [die Nebenbuhlerin], auf die Art, wie sie ihrem treulosen Liebhaber versicherte; endet wie jene der Medea, und - auch war sie das Weib, das zu fühlen und sich zu rächen weiß, wie Medea" (1802, S.45).
- 118 Dies tut z.B. noch 1983 Rolf Hochhut in seinem Aufsatz über EMILIA GALOTTI. Im Programmheft des Zürcher Schauspielhauses (Nr.8, Saison 1983/84). Da Hochhut ein Autor und kein Wissenschaftler ist, ist diese Perspektive legitim, vom wissenschaftlichen Standpunkt aus aber nicht. Es ist eigenartig, dass man ein Trauerspiel wie EMILIA GALOTTI durch eine solche soziologische Lektüre aufzuwerten glaubt, als ob es heute noch wollüstige Fürsten gäbe. Literarische Werke pflegen solche verzerrenden Lektüren mehr oder weniger unbeschadet zu überleben, ein interessanter Aspekt der Rezeptionsforschung!
- 119 "*Hettore Gonzaga*, (...) ein Prinz von Guastalla, dessen herrschender Charakter Sinnlichkeit und Wollust ist, und der dabey alle die Nüancen der Gutherzigkeit und der weichen, nachgebenden Denckungsart hat, welche in den jüngern Jahren des Lebens mit einem solchen Charakter verbunden zu seyn pflegen" (Braun/L, Bd.1, S.359). - "Hätte Hr. Leßing sich zum Zwecke vorgenommen, die Gefahr der Leidenschaften und der Schmeichler für junge, sonst edelmüthige Fürsten, vorzustellen", so wären die Charaktere des Prinzen und Marinellis sehr schön. (ebenda, S.432). - "Es mangelt ihm [dem Prinzen] nicht an guten Einsichten und an einem weichen Herzen, bey dem die Erziehung nicht fruchtlos gewesen, und das den Eindrücken der Tugend eben so wohl als den Leidenschaften offen steht. Er scheint schon seit einiger Zeit ein Wollüstling gewesen zu sein" (Schmid, 1773, S.18). Schmid zählt dann die Stellen auf, welche als Sittenlehre für Fürsten gelten könnten, dazu gehören Stellen wie "In meinem Gebiete soll die Kunst nicht nach Brode gehn; bis ich selbst keines habe". (...) "O ein Fürst hat keinen Freund, kann keinen Freund haben!" (ebenda, S.21 f.). - Vgl. auch die Charakterisierung des Fürsten durch den Rezensenten von Engels PHILOSOPHEN FÜR DIE WELT in der LITTERATUR- UND THEATERZEITUNG (Nr.2, 10.1.1778): "Appius war in ganz Rom verhaßt. (...) Der Prinz aber ist beliebt; ist ein rechtmäßiger Fürst; sein Volk verliert viel an ihm, und wie viel sind denn in seinem Staat Väter, die die Galanterie des Prinzen gegen die Tochter so aufnehmen wie Odoardo?" Deswegen habe Odoardo ihn nicht ermorden können, denn man hätte ihn wegen dieser Tat verabscheut.
- 120 J.J. Engel nennt Marinelli, "ein Geschöpf von dem hassenswürdigsten und niedrigsten Charakter, wie er in der menschlichen Gesellschaft überhaupt, viel weniger an Höfen, nicht geduldet werden sollte; wie ihn aber beyde, vornämlich da, wo der Fürst selbst verderbt ist, leider! sehr oft aufzuweisen haben". J.J. Engel bewundert die Charakterzeichnung des Marinelli so, dass er die "Geschichte von dem Leben des Marinelli" entwerfen wollte (Braun/L, Bd.1, S.360). - "Gleich zu Anfange erscheint *Marinelli* als der gewandte und verschlagene Höfling, als der niederträchtige und durch lange Übung im Laster ausgelernete Verführer, der er das ganze Stück hindurch bleiben wird" (Braun/L, Bd.2, S.45). - Vgl. auch die Charakterisierung von Chr.Hch. Schmid: "Kriechende Schmeicheley, unverschämte Heucheley,

feiner Spott, Gefühllosigkeit gegen alle Tugend, Niederträchtigkeit, Feigheit, Doppelsinn (...), Neid, Tücke, Meuchelmord - übertüncht mit allem dem Äußerlichen, das nöthig ist, um an Höfen zu gleißen, verbunden mit Geschmeidigkeit, Entschlossenheit, Lebhaftigkeit, Weltkenntniß - das ist sein Portrait" (1773, S.23).

- 121 ADB, Anhang zum 25.-36. Bd., S.739 f. Der Rezensent verweist ausdrücklich auf Lessing und auf die Erneuerung des politischen Zwecks des griechischen Trauerspiels: "Der politische Zweck, den die Trauerspieldichter der Griechen gemeiniglich bey ihren Stücken vor Augen hatten, war unstreitig ein großes Beförderungsmittel ihres Eindrucks und der beste moralische Nutzen, den sie haben konnten, von wirksamen und ausgebreiteten Folgen. Seitdem Herr *Lessing* in seiner *Emilia Galotti* auf diesen Zweck Rücksicht genommen (...) haben mehrere Dichter eine ähnliche Grundlage ihrer Schauspiele gewählt" (S.739).

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL III.3.

- 1 Schlegel hat am Schluss seiner VORLESUNGEN ÜBER DIE DRAMATISCHE KUNST UND LITERATUR das nationalhistorische Drama empfohlen, eine folgenreiche Empfehlung für das historische Drama im 19. Jahrhundert. Die Stelle bei Schlegel lautet: "Welche Gemälde bietet unsre Geschichte dar, von den urältesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauses Hohenstaufen, endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter, der wie Shakespeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu fassen wüßte! Aber so unbekümmert sind wir Deutsche immer um unsre wichtigsten Nationalangelegenheiten, daß selbst die bloß historische Darstellung hier noch sehr im Rückstande ist" (Bd.6, S.291).
Das Buch von Sengle stellt immer noch die einzige grössere Untersuchung zum Geschichtsdrama dar, sie ist aber eigentlich wegen ihrer unwissenschaftlichen Wertungen ebenso überholt wie wegen der Konzeption der Literaturgeschichte als einer Art pflanzenhaften Wachstums und als einer Geschichte der Generale, besonders was die Entstehung des Geschichtsdramas betrifft (J.E. Schlegel, Klopstock, Goethe). Meine Problemstellung hat so wenig Gemeinsamkeiten mit der Sengleschen, dass ich im folgenden nicht mehr darauf zurückkommen werde.
- 2 Dies wird besonders deutlich in den Aufsätzen von Hinck (1981) und W. Keller (1976), die Schiller unmittelbar neben Brecht stellen.
- 3 "Ich habe schon öfters gewünscht, daß unter den vielen schriftstellerischen Spekulationen solcher Menschen, die keine andre als kompilatorische Arbeit treiben können, auch einer darauf verfallen möchte, in alten Büchern nach poetischen Stoffen auszugehen, und dabei einen gewissen Takt hätte, das Punctum saliens an einer an sich unscheinbaren Geschichte zu entdecken" (Goethe/Schiller, Bd.1, S.448). Goethe scheint, nach den überlieferten Briefen zu schliessen, das Problem des Stoffes weit weniger beschäftigt zu haben. Goethe hat die Auffassung vertreten, man könne "einen jeden Gegenstand der Erfahrung als einen Stoff ansehen" (Goethe/Schiller, Bd.3, S.95).
- 4 Schon Home hatte in seinen GRUNDSÄTZEN DER KRITIK bemerkt, dass es ein Irrtum sei, zu meinen, Epos und Tragödie seien "zu denselben Subjekten gleich geschickt," es gebe "weit mehr Subjekte, für die eine der beyden Formen vortheilhafter ist" (1766, 3.T., S.274).
- 5 Abgedruckt: Schiller: Demetrius, Bd.11, S.179 f..
- 6 "Die Base, worauf Wallenstein seine Unternehmung gründet, ist die Armee, mithin für mich eine unendliche Fläche, die ich nicht vors Auge und nur mit unsäglicher Kunst vor die Phantasie bringen kann" (Schiller, Bd.20, S.17).
- 7 Siehe Bouterwek: "Von der epischen Größe unterscheidet sich die tragische besonders durch das Personelle, oder das herrschende Interesse nicht für eine Welt- oder Staats-Begebenheit im Ganzen, sondern für eine bestimmte Person, in deren Schicksal die tragische Handlung sich concentrirt" (1806, S.413). - Zum Problem historischer Stoffe s. oben S.196 ff..

- 8 Ebenso sah er auch den Tell-Stoff als für die dramatische Bearbeitung wenig geeignet an, "da die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut auseinanderliegt" (an Körner, 9.9.1802).
- 9 So lobt Schiller z.B. am FRIEDEN VON PRUTH von Kratter, "daß die Handlung in einem tatvollen Moment konzentriert ist und zwischen Furcht und Hoffnung rasch zu Ende eilen muß" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.222).
- 10 Sowohl die Rezensenten des DON KARLOS wie des WALLENSTEIN betonten, Schiller habe einen bekannten Stoff behandelt, was zum Wert des jeweiligen Stücks beiträgt.
- 11 In einer Beurteilung eines Demetrius-Dramas zweier Studenten führt Schiller dieselben Kriterien an: "Der Stoff, den sie gewählt haben, war mit Schwierigkeiten verknüpft, und es kann auf Rechnung desselben geschrieben werden, daß sich das Interesse nicht immer gleich bleibt, daß nicht alle Handlungen in dem Stücke gehörig motiviert, nicht alle Charaktere genug entwickelt sind. (...) mit schlimmen Charakteren söhnen wir uns nur dadurch aus, daß sie auf einen wichtigen Zweck arbeiten, oder aus einer hinreichend starken Leidenschaft handeln. (...) Philipp bringt es bey dem Leser nicht soweit Mitleid zu erwecken" (an Curtius, 18.6.1790).
- 12 So schreibt Corneille, nachdem er die Fabel von Orest, Medea und Tyest erzählt hat: "Notre théâtre souffre difficilement de pareils sujets" (Bd.1, S.17).
- 13 Zur Stelle aus dem 9. Kapitel s. oben S.213. Die Stelle aus dem 14. Kapitel lautet: "Hierin liegt der Grund, warum, wie schon bemerkt worden, das Trauerspiel in die Geschichte weniger Häuser eingeschlossen ist. Denn weil die ersten Dichter die Fabeln nicht nach den Regeln ihrer Kunst erdichteten, sondern dieselben nahmen, wie sie das Glück ihnen darbot, so haben sie solche nach den wirklichen Zufällen eingerichtet. Und desfalls sind noch itzt die Dichter gezwungen, die Vorwürfe ihrer Trauerspiele nur aus solchen Häusern zu wählen, denen wirklich tragische Begebenheiten begegnet sind" (Aristoteles, 1753, S.31).
- 14 Vgl. Corneille: "J'estime donc (...) <qu'> il n'y a aucune liberté d'inventer la principale action, mais qu'elle doit être tirée de l'histoire ou de la fable" (Bd.1, S.44).
- 15 Lessing macht sich z.B. über dieses Rezept lustig, empfiehlt es aber am Ende selbst, wenn er schreibt, der Dichter wähle die historischen Namen, "weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beylegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben" (Bd.9, S.280).
- 16 Corneille äussert sich an mehreren Stellen zu diesem Problem. So schreibt er in der Widmung zu DON SANCHE, ein Unglück, wie es Aristoteles für die Tragödie fordere, könne auch andern Personen als einem Prinzen zustossen: "L'histoire dédaigne de les marquer, à moins qu'ils aient accablé quelqu'une de ces grandes têtes, et c'est sans doute pourquoi jusqu'à présent la tragédie s'y est arrêtée. Elle a besoin de son appui pour les événements qu'elle traite; et comme ils n'ont de l'éclat que parce qu'ils sont hors de la vraisemblance ordinaire, ils ne seraient pas croyables sans son autorité, qui agit avec empire, et semble commander de croire ce qu'elle veut persuader" (Bd.2, S.608). - Curtius schreibt: "Allein, daß ein Prinz seinen

- Verräther zum Freunde annimmt, daß die Schwester durch die Hand des Bruders fällt, daß eine falsche Staatskunst auf einen Tag viele tausend getreue Unterthanen aufopfert (...) dieses sind seltene Erscheinungen. Die Seltenheit läßt ihnen einige Art der Unwahrscheinlichkeit, und nur die Ueberzeugung von ihrer Wirklichkeit und Wahrheit machet sie wahrscheinlich. Dieses ist der Grund, warum man in der Tragödie gemeinlich eine wahre Begebenheit zum Grunde leget, und die wirklichen Namen beybehält" (1753, S.151 f.).
- 17 Voltaire: "On n'y [in den erfundenen Stücken] est pas soutenu par cet intérêt qu'inspirent les grands noms connus dans l'histoire, par le caractère des héros déjà tracé dans l'esprit du spectateur; il est au fait avant qu'on ait commencé. Vous n'avez nul besoin de l'instruire" (Bd.32, S.360). - Vgl. Scudéry: "Et l'Argument en devant estre tiré de l'Histoire ou des fables connues (...) on n'a pas dessein de surprendre le Spectateur, puisqu'il sçait desja ce qu'on doit représenter" (Gasté, 1898, S.74).
- Noch 1788 schreibt ein Rezensent von Gerstenbergs MINONA: "Die tragischen Dichter aller Nationen wählten von jeher die Helden ihrer Stücke gern aus der Geschichte, oder doch aus der fabelhaften Geschichte, und gern Personen, deren Namen und Charaktere allgemein bekannt waren. Dieser Gebrauch hat so viel für sich, und erleichtert dem Dichter in mancher Rücksicht die Arbeit so sehr, daß man ihn billig nicht abkommen lassen sollte" (NBW, Bd.35, 1788, S.225).
- 18 Vgl. Racine im Préface zu BAJAZET zur Wahl des türkischen Milieus: "Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre oeil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous (...). L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps" (Bd.1, S.530).
- 19 Anton von Klein: AGNES BERNAUERINN. In: RHEINISCHE BEYTRÄGE ZUR GELEHRSAMKEIT (Bd.4, 1781, S.336). Er führt besonders die Szene II,3, wo Albrecht die Bayern auffordert, mit ihm gegen seinen Vater zu kämpfen, als Beispiel für die Wirkung des Heroischen an: "Ich kenne nichts auf der deutschen Schaubühne, das mit dieser Scene in Ansehung der Wirkung, die sie macht, kann verglichen werden. Wer sie sah, der wird gewiß nicht mit Herrn Leßing die Macht des Heroischen im Trauerspiele verkennen, Vatterland und Stat für abstrakte Dinge erklären und dem Großen und Heldenmäsigen die Kraft zu rühren absprechen" (S.343).
- 20 In einem Aufsatz unter dem Titel UEBER DIE SOGENANNTEN HISTORISCHEN SCHAUSPIELE UND IHREN EINFLUß AUF DIE LITTERATUR, der in den EPHEMERIDEN erschienen ist, betont der Verfasser -sch. den Zwang, welchen die Geschichte auf das Drama ausübt: "Oft wünschte der Dichter, seiner Einbildungskraft freien Flug erlauben zu können, aber die Geschichte hat ihm Grenzen gezeichnet." OTTO VON WITTELSBACH von Babo wäre viel schöner geworden, wenn der Dichter seiner Einbildungskraft hätte folgen können (7. Stück, 1787, S.102 ff.).
- 21 Dies ist auch der Grund, warum die Dichtung z.B. im Hinblick auf philosophische oder wissenschaftliche Erkenntnisse im allgemeinen die trivialen Vorstellungen übermittelt, nur so kann sie den Rezipienten erreichen.
- 22 Zur Theorie vgl. R. Barthes (1966), Ph. Hamon (1973), G. Genette (1969), R. Zeller (1980).

- 23 "Le vraisemblable général est ce que peut faire et qu'il est à propos que fasse un roi, un général d'armée, un amant, un ambitieux, etc" (Corneille, Bd.1, S.51 f.). Frames definiert Eco (1979) als "una struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa, come essere in un certo tipo di soggiorno o andare a una festa di compleanno per bambini. (...) I frames sono elementi di "conoscenza cognitiva ... rappresentazioni circa il mondo" (S.80). Eco folgt bei der Definition Forschern, welche sich mit künstlicher Intelligenz befassen.
- 24 "Le particulier est ce qu'a pu ou dû faire Alexandre, César, Alcibiade, compatible avec ce que l'histoire nous apprend de ses actions" (Corneille, Bd.1, S.52). - Lessing fasst die beiden Aspekte zusammen, wenn er den Charakter der Elisabeth im COMTE D'ESSEX von Th. Corneille als den historischen Charakter bezeichnet, welcher sich wahrscheinlich verhält: "Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beylegt; wenn wir in ihr die Unentschließigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen, bey diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuthen lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt" (Bd.9, S.281). Es sei darauf hingewiesen, dass sich auch noch Schiller einiger dieser in die Enzyklopädie übergegangenen Züge der Elisabeth bedient.
- 25 "for our purposes the crucial consideration is not the real ontological standing of historical figures in the dramatic world - this is not an issue - but the referentiality of the drama. Here the only criterion that can be adopted is to consider the culturally determined *essential properties* of the figure in question and to judge whether they are preserved in the world of the drama" (Elam, 1980, S.106). - Zum Problem der essentiellen Eigenschaften s. Eco (1979, S.141 ff.).
- 26 "je confesse ingénument que ce poème devait plutôt porter le nom de *Cléopâtre* que de *Rodogune*; mais ce qui m'a fait en user ainsi, a été la peur que j'ai eue qu'à ce nom le peuple ne se laissât préoccuper des idées de cette fameuse et dernière reine d'Egypte, et ne confondit cette reine de Syrie avec elle, s'il l'entendait prononcer." Er habe deshalb den Namen auch in den Versen vermieden (Corneille, Bd.2, S.318).
- 27 "Es ist aber wohl zu merken, daß, wenn eine Handlung der Historie gemäß seyn soll, die Historie nicht nothwendig wahr seyn darf; es ist genug, wenn sie für wahr gehalten wird (...). Horaz hat nicht gesagt: Folge der Wahrheit, sondern: Folge dem Rufe, famam sequere", schreiben Batteux/Ramler, und dies bezeichnenderweise im Kapitel 'Von der dramatischen Wahrscheinlichkeit' (1802, Bd.2, S.227 f.). Vgl. die Äusserung eines Rezensenten von GÖTTE'S SCHRIFTEN: "Jeder von beyden (der Dichter und der Geschichtsschreiber) gewinnt unsre Ueberzeugung dann am meisten, wenn das, was er erzählt, oder uns vor Augen stellt, genau mit den Vorstellungen übereinstimmt, welche wir uns schon vorher von dieser Gattung von Wesen gemacht haben. (...) Die Wahrscheinlichkeit auf der Bühne ist also relativ mit den Vorstellungen des Zuschauers" (NBW, Bd.38, 1789, S.164).
- 28 In der Rezension zu Raupachs KÖNIG ENZIO tadelt der Verfasser, dass Raupach im Prolog die historischen Fakten mitteilt, die das Publikum aus Immermanns

- FRIEDRICH II. kenne: "Uebrigens ist Enzio bereits in einer historischen Tragödie von Immermann vorgekommen, und mit eben dem Recht, womit Raupach an seinen König Philipp und Kaiser Heinrich erinnert und die Bekanntschaft damit voraussetzt, hätte er bedenken müssen, daß bei den Darstellungen des Kaiser Friedrich ebenfalls Publikum im Theater war" (DER FREIMÜTHIGE, 1831, S.152).
- 29 In der Vorrede zum HERRMANN von J.E. Schlegel schreibt sein Bruder Johann Heinrich Schlegel: "Ein Trauerspiel, das sich auf eine bekannte Begebenheit gründet, zumal wenn solche für die Leser oder Zuschauer ein wichtiger Theil ihrer Geschichte ist, macht einen sichrern Eindruck, wenn es so viel möglich, der historischen Wahrheit folgt (...). <In diesem Fall> kömmt das Gedächtniß des Zuschauers seiner Einbildungskraft zu Hülfe. Er erinnert sich an das bewundernswürdige, an das rührende, was er jemals vorhin von den Helden, die vor ihm aufgeführt werden, vernommen, (...) und desto williger versetzt ihn seine Einbildungskraft mitten unter sie" (Bd.1, S.287).
- 30 Voltaire: "Ce qui est ignoré, et ce qui n'a jamais été écrit sont pour lui [le spectateur] la même chose" (Bd.32, S.360). - Curtius: "für die Zuschauer ist eine erdichtete, oder ganz unbekannte, obgleich wahre Geschichte gleichgültig" (1753, S.205). An einer andern Stelle schreibt er: "Bey der Vorstellung der *Zaire* sind gewiß viele tausend gegenwärtig gewesen, die niemals von Orosman und Lusignan das geringste gehöret und dennoch alle Leidenschaften, in gleichem Maaße, mit den Geschichtskundigen empfunden haben" (1753, S.153). - Diderot behauptet, dass die historischen Tatsachen überhaupt wenig bekannt seien, eine Auffassung, die Benjamin Constant in seinen REFLEXIONS über WALLENSTEIN (1809, S.52) wieder aufnimmt: "Ce qu'il y a d'historique dans un drame est connu d'assez peu de personnes" (Diderot, Bd.10, S.358).
- 31 So schreibt Corneille: "Si j'introduisais un roi de France ou d'Espagne sous un nom imaginaire, et que je choisisse pour le temps de mon action un siècle dont l'histoire eût marqué les véritables rois de ces deux royaumes, la fausseté serait toute visible" (Bd.1, S.52).
- 32 Der Rezensent von GÖTHER'S SCHRIFTEN schreibt: "Die gewöhnlichen Begriffe von der alten Welt sind sehr unvollständig und undeutlich. Nur der Gelehrte von Profession ist von dem Detail ihrer Sitten, ihrer Religion und Politik unterrichtet." Der Dichter müsse daher, wie es Goethe in der IPHIGENIE getan habe, solche Dinge nicht behandeln, er müsse vielmehr "auf jene allgemeinen und geläufigen Ideen" bauen (NBW, Bd.38, 1789, S.165). - Vgl. Anm. 34.
- 33 Siehe Eco (1979, S.143 ff.).
- 34 Marmontel schreibt: "Nur da, wo die Geschichte dunkel, widersprechend ist, oder gar verstummt, darf die Poesie, der keine notorischen Facta mehr im Wege stehen, mit den übrigen nach Gefallen schalten, und nur die Regeln der Convenienz beobachten: denn alsdann stört die stumme Wahrheit die Herrschaft der Illusion nicht" (Übersetzung des Artikels aus den ELEMENTS DE LITTERATURE. In: NBW, Bd.39, 1789, S.8). Der Übersetzer fügt noch bei: "Die einzige Regel in diesem Falle ist: sieh zu, wie weit sich die allgemeinen Kenntnisse des cultivirten Publikums, für welches du schreibst, erstrecken? Wann aber und wo sind die kleinen Details der römischen Geschichte den Zuschauern und Lesern so geläufig, daß so geringe

- Veränderungen [es geht um eine Stelle in Racines BRITANNICUS] sie beleidigen könnten?" (ebenda, S.9).
- 35 Hénault schreibt, er habe gewisse Aussprüche des Prince de Condé wörtlich übernommen, "& on me permettra d'en tirer un avantage pour la croyance que l'on doit ajouter au reste de la Pièce" (1768, S.208).
- 36 Marmontel: "Je conviens que la vérité mêlée au mensonge, lui communique son autorité; mais j'ai déjà fait voir en parlant de la vraisemblance, qu'une fiction bien tissée n'a pas besoin d'un tel secours. Un fait n'est pas connu dans l'histoire; & qu'importe? Avons-nous tous les lieux, tous les siècles présents? (...) chacun de nous suppose que cette circonstance d'une vie célèbre lui est échappée; & pourvû qu'elle s'accorde avec ce qui lui est connu des personnes, des lieux, & des tems, il ne demande rien de plus" (1763, Bd.2, S.152).
- 37 Corneille vertritt dieselbe Auffassung: Für jene Elemente, welche man ändern dürfe im Interesse der Dichtung, sei dieses Recht "plus ou moins resserré, selon que les sujets sont plus ou moins connus" (Bd.1, S.56). Voltaire stimmt dem zu: "Voilà tout le précis de cette dissertation: ne changez rien d'important dans la mort de Pompée, parce qu'elle est connue de tout le monde; changez, imaginez tout ce qu'il vous plaira dans l'histoire de Pertharite et de Don Sanche d'Aragon, parce que ces gens-là ne sont connus de personne" (Bd.32, S.363). - Vgl. Anm. 34.
- 38 "On avait surtout reproché à la pièce [BAJAZET] de n'être pas assez turque; si l'on songe que Corneille (...) et Mme de Sévigné étaient de cet avis, on ne peut que s'étonner de la puérité de la critique au XVII^e siècle" (Racine, Bd.1, S.1117). Wir können nur über die unhistorischen Werturteile und den unhistorischen Kommentar staunen!
- 39 Racine ist in besonderer Weise bemüht, selbst seine Abweichungen von der Vorlage, im Falle der IPHIGENIE den Schluss, mit historischen Quellen zu belegen bzw. auch den wahrscheinlich auf ein 'fait divers' zurückgehenden Stoff des BAJAZET als historisch auszugeben.
- 40 "Die Facta betrachten wir als etwas zufälliges, als etwas, das mehreren Personen gemein seyn kann; die Charaktere hingegen als etwas wesentliches und eigenthümliches" (Lessing, Bd.9, S.324). An einer andern Stelle schreibt er entsprechend: "Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabey hinzuthun darf" (ebenda, S.281). Schon 1741 hatte J.E. Schlegel in seinem Vergleich von Shakespeare und Andreas Gryphius die Meinung vertreten, man dürfe historische Charaktere nicht ändern: "Man kann den Charakter einer Person, die in der Historie bekannt ist, zwar in etwas ändern, und entweder höher treiben, oder etwas weniger von seinen Tugenden und Lastern in ihm abbilden, als die Geschichte ihm zuschreibt" (Bd.3, S.48). Er setzt sich dann mit der Auffassung auseinander, man müsse nur die Namen beibehalten: "Denn sind es Namen, die in der Historie bekannt sind; so wird einem Zuschauer, der nicht ungelehrt ist, indem er diesen Namen hört, auch dieser Charakter beyfallen. Und an statt, daß er ein Vergnügen über die Aehnlichkeit, die der nachgeahmte Held mit dem wahren hat, empfinden sollte; so wird er ein Misvergnügen über die Unähnlichkeit empfinden. Dieses wird nicht so leicht geschehen, wenn der Charakter in den Hauptumständen ähnlich, und nur in Nebenumständen verändert wird" (Bd.3, S.49).

- 41 "Diese Charaktere werden uns nicht anders überliefert als durch die Begebenheiten selbst, aus denen wir sie durch Abstraction heraus ziehen" (NBW, Bd.10, 1770, S.131).
- 42 Sulzer: "Wenn die Fabel nicht gänzlich erdichtet ist, so sind mehr oder weniger wesentliche Dinge darinn, die er nicht ändern darf;" deshalb müsse der Dichter seine Fabel sorgfältig wählen (Bd.2, S.163).
- 43 Zum Schluss von *RODOGUNE* schreibt Corneille im Préface: "j'ai cru que, pourvu que nous conservassions les effets de l'histoire, toutes les circonstances, ou, comme je viens de les nommer, les acheminements, étaient en notre pouvoir" (Bd.2, S.319).
- 44 "Il est constant que les circonstances, ou si vous l'aimez mieux, les moyens de parvenir à l'action, demeurent en notre pouvoir. L'histoire souvent ne les marque pas, ou en rapporte si peu, qu'il est besoin d'y suppléer pour remplir le poème; (...) <l'auditeur> croit aisément tout ce reste quand il le voit servir d'acheminement à l'effet qu'il sait véritable, et dont l'histoire lui a laissé une plus forte impression" (Bd.1, S.46).
- 45 "Wie hätte man das schreckliche Spectacel ertragen können, daß ein Mann seinen Bauch mit eigenen Händen aufreißt", schreibt Gottsched in seiner *BESCHIEDENEN ANTWORT AUF DIE VORHERGEHENDEN CRITISCHEN GEDANKEN ÜBER DEN STERBENDEN CATO* in: *BEYTRÄGE ZUR CRITISCHEN HISTORIE* (Bd.2, 1733, S.66).
- 46 "Die wahre Katastrophe des Komplotts, worinn der Graf durch einen unglücklichen Zufall am Ziel seiner Wünsche zu Grunde geht, muste durchaus verändert werden, denn die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht" (Schiller, Bd.4, S.9). - Raupach, der sich sehr um historische Treue bemühte, änderte in seinem *KAISER HEINRICH VI* ebenfalls die Todesart des Kaisers um der Wirkung willen (er lässt ihn vergiften).
- 47 "Wie stimmt nun das mit der gar bekannten Geschichte Cicerons überein, daß seine Tochter Tullia, ihn überlebet habe? die Tullia, über deren Tod er untröstlich war, der er eine Capelle bauen, die er vergöttern wollen, und zwar sehr lange zuvor, ehe sein Ende herbey nahete? Wie reimet sich's, daß der junge Octav in eine Person verliebet seyn muß, die er vielleicht nicht kennen können, da er bey Cäsars Tod kaum 17 Jahre alt war?" (*DAS NEUESTE AUS DER ANMUTHIGEN GELEHRSAMKEIT*, Ostermond 1755, S.306 f.). Corneille vertritt die strengere Auffassung, man dürfe die Chronologie unter keinen Umständen ändern (Bd.1, S.52).
- 48 "Der Dichter ist Herr über die Geschichte, und er kann die Begebenheiten so nahe zusammenrücken, als er will" (Lessing, Bd.8, S.168).
- 49 Dies ist ein noch völlig ununtersuchter Aspekt der Zeitgestaltung im Drama. Die bisherigen Untersuchungen konzentrieren sich vor allem auf das Paar 'Vorgriff' und 'Verwirklichung' (Pütz, 1970, Stewart, 1978).
- 50 "Sein [des Dichters] Werk, mit der Chronologie in der Hand, untersuchen; ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen (...): heißt ihn und seinen Beruff verkennen, heißt (...) chicaniren" (Lessing, Bd.9, S.281). Schiller spricht in analoger Weise vom "Tribunal der Geschichte", vor das man den Text nicht ziehen dürfe (Bd.20, S.167).

- 51 Schnitzlers Erzählung CASANOVAS HEIMKEHR und Fellinis Film CASANOVA spielen gerade damit, dass diese essentielle Eigenschaft des Verführers verändert wird, wobei die Identität der Person dadurch gewährleistet ist, dass der alte Casanova einmal jung war.
Vgl. Racine zu BRITANNICUS: "L'âge de Britannicus était si connu qu'il ne m'a pas été permis de le représenter autrement que comme un jeune Prince qui avait beaucoup de coeur, beaucoup d'amour et beaucoup de franchise, qualités ordinaires d'un jeune homme" (Bd.1, S.391). Die Übereinstimmung von Charaktereigenschaften und Normen zeigen das Funktionieren der Publikumsvorstellungen: Ein junger Prinz hat diese Eigenschaften.
- 52 Lessing schreibt, der Dichter hätte zu seinem Kommentator sagen können: "es ist falsch, daß meine Elisabeth acht und sechzig Jahr alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Essex von gleichem Alter anzunehmen" (Bd.9, S.282).
- 53 In seinem Artikel 'Kostüm' zitiert Müllner den DICTIONNAIRE PORTATIF von Gattel (1797), der die folgende Definition gibt: "Kostüm ist der Gebrauch der verschiedenen Zeiten und Orte, nach welchem die Dichter und vor allen die Maler sich bequemen müssen" (1824, Bd.1, S.150). - Marmontel schreibt: "Lorsqu'on a fait parler & agir un personnage comme il auroit agi et parlé dans son temps, on a observé les convenances" (1787, Bd.5, S.367). - Die Ausführungen von Müllner zeigen, dass der Begriff des Kostüms auch die bildende Kunst betrifft, die dann ihrerseits auf die Theaterkostüme einwirkt.
- 54 In der Vorrede zu BAJAZET schreibt Racine: "j'ai pris soin de ne rien avancer qui ne fût conforme à l'histoire des Turcs et à la nouvelle Relation de l'Empire Ottoman, que l'on a traduite de l'anglais" (Bd.1, S.529). - Die Erforschung des kulturellen Wissens einer Zeit muss sich solcher Hinweise bedienen, um die Vorstellungen über eine Epoche oder ein Volk zu rekonstruieren. Trotzdem hat Corneille Racine vorgeworfen, "que tous les personnages de cette pièce avaient, sous des habits turcs, des sentiments français" (zit. L. Racine, MEMOIRES SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE JEAN RACINE, in: Racine, Bd.1, S.35). - An Racines BERENICE habe der Abbé de Villars getadelt, dass sie ausrufe "Dieux", wo sie doch Monotheistin sei. "L'auteur en reconnaissant sa faute, en corrigea deux autres de la même nature", berichtet L. Racine (ebenda, S.33). Marmontel schreibt dasselbe: "en général il [Racine] a trop mêlé de nos moeurs dans celles des peuples qu'il a mis sur la scène: des fils de Thésée & de Mithridate il a fait de jeunes français" (1787, Bd.6, S.216).
- 55 Siehe Marmontel: "Il n'y a point de déplacement à opérer pour les choses que la nature a rendues communes à tous les peuples; & on peut voir aisément, par l'étude de l'homme, quelles sont celles de ses affections qui ne dépendent ni des temps ni des lieux: l'intérêt puisé dans ces sources est intarissables comme elles." Um OEDIPE und MEROPE zu verstehen, müsse man weder von Theben noch von Mykene sein (1787, Bd.6, S.217 f.).
- 56 Chr.Hch. Schmid hebt Goethes "genaue Bekanntschaft mit den Gewohnheiten der damaligen Zeit" hervor. "Für das historische Drama sind solche Kenntnisse gewiß ebenso wichtig, als nach Klopstocks Behauptung für den Bardiet" (1774, S.33).

- 57 Die Belege lassen sich beliebig vermehren: z.B. SENTIMENTS DE L'ACADEMIE über den CID: "Il faut garder la bienséance du temps, du lieu, des conditions, des aages, des moeurs et des passions" (Gasté, 1898, S.365). - Sulzer: "Die größte Sorgfalt über diesen Punkt erfordert die Behandlung der Sitten im epischen und dramatischen Gedicht, besonders, wenn der Dichter fremde Sitten zu schildern hat. Es wird mehr, als glückliche Einbildungskraft, erfordert, jeden Menschen gerade so handeln und sprechen zu lassen, wie es sich für seinen Gemüthscharakter, seinen Stand, sein Alter und für die Umstände, darin er sich befindet, schiket" (Bd.4, S.298). - Vgl. den Artikel 'Das Uebliche' (ebenda, S.622 f.). - Eisenschmid: "Zur Wahrheit der Handlung ist die Beobachtung des Costüms am besten geeignet, oder die möglichst genaue Darstellung, der Sitte, Denk- und Handlungsweise, Gewohnheiten und überhaupt alles dessen, was jener Zeit und jener Nation, aus welcher der Stoff genommen, wesentlich war, und in die Dichtung eingreift" (1828, S.67). - Vgl. Bray (1931, S.216 ff.).
- 58 Als Beispiel führt Aristoteles an: "Tapferkeit und Kühnheit ist zwar eine männliche Tugend, einem Weibe aber unanständig" (1753, S.31 f.). - Curtius kommentiert die Stelle: "Die Sitten müssen anständig, d.i. so beschaffen seyn, wie es die Zeiten, Denkungsart, Nation, Geschlecht, Stand, und die Umstände des Glücks, und des Alters, der vorgestellten Personen erfordern" (1753, S.222).
- 59 Curtius: "Billig aber sollten die Personen aus jenen alten Zeiten und Nationen so geschildert werden, daß der Zuschauer, ohne es sonst zu wissen, aus ihren Reden und Handlungen, und aus ihrer Denkungsart überhaupt, ihr Vaterland abnehmen könne" (1753, S.223). Ähnlich äussert sich Sulzer (Bd.4, S.622). - In einer Rezension zu ELFRIEDE von F.J. Bertuch heisst es: "Wenn alles so ordentlich, so heutig zugeht, daß man glaubt, seine Zeitgenossen, wo nicht seine Landsleute zu sehen, wie überrascht es nicht, wenn ein beleidigter König seinen Unterthan zum Zweykampf herausfordert?" (ADB, 33.Bd., 1778, S.534). - Die trivialen Ritterdramen verstossen sehr oft gegen das Kostüm.
- 60 Siehe Braun/L, Bd.1, S.354, S.367, S.370. Vgl. Curtius: "ein Italiener, der wegen erlittener Beleidigung keine Rache sucht", sei dem Wesen seiner Nation zuwider (1753, S.224).
- 61 Die Rezensenten des GÖTZ bemerken manchmal, dass die Frauen der Ritter auch Hausfrauen gewesen seien, eine offenbar ungewohnte Vorstellung.
- 62 Lessing schlägt vor, heimische Sitten auch in der Tragödie vorzustellen. "Die Griechen wenigstens haben nie andere als ihre eigene Sitten, nicht blos in der Komödie, sondern auch in der Tragödie, zum Grunde gelegt. Ja sie haben fremden Völkern, aus deren Geschichte sie den Stoff ihrer Tragödie etwa einmal entlehnten, lieber ihre eigenen griechischen Sitten leihen, als die Wirkungen der Bühne durch unverständliche barbarische Sitten entkräften wollen. Auf das Costume, welches unsern tragischen Dichtern so ängstlich empfohlen wird, hielten sie wenig oder nichts. (...) und die Ursache, warum sie sich so wenig an das Costume binden zu dürfen glaubten, ist aus der Absicht der Tragödie leicht zu folgern" (Bd.10, S.193). - Der Rezensent von Gerstenbergs MINONA schreibt in ähnlichem Sinn: "Fremde Sitten haben immer etwas so auffallendes, daß sie die Neugierde der Zuschauer rege machen, und ihre Aufmerksamkeit von dem Hauptgegenstande ablocken. Erlaubt sich der Dichter gar Anspielungen auf Sitten, Gebräuche und beson-

dere Umstände, die dem größten Theile der Personen, für die er dichtet, unverstündlich sind, so verdient er doppelten Tadel" (NBW, Bd.35, 1788, S.226).

- 63 "Römische und griechische Helden geschminkt, mit Peruken, und mit dem unbegreiflich lächerlichen Reifrock, sind viel ärger travestirt, als die Helden des Virgils im Style des Scarrons. Der einzige noch übrige Horaz kömmt aus dem blutigsten Zweykampf mit gekräußelten und gepuderten Haaren, noch zierlicher als vom Balle zurück!" (Sturz, 1783, Bd.2, S.179).

In den EPHEMERIDEN DER LITTERATUR UND DES THEATERS erschien 1787 ein Aufsatz von V-s mit dem Titel ETWAS ÜBER SCHAUSPIELER-KOSTÜM, aus dem man sich ein Bild über die herrschenden Bräuche machen kann: "Daß ich bei einer Vorstellung des *Trauerspiels Ignez de Castro* vom Freihr. von Soden, einen Schauspieler die Rolle des Don Pedro in einem griechischen Kasket mit einer Hydra, und gerade aufstehendem Helmbusche, spielen sah, (...) befremdete mich" (10. Stück, 1787, S.20). - Im 28. Stück fügt er noch ein Beispiel einer Aufführung von FIESKO bei, "worinne die Gräfin Imperiali einen Hut à la Montgolfier und die keusche Bertha ein griechisches Hemde, trug. Fiesko hatte einen Harnisch an, auf dessen Bruststück sich der Sächsische Rautenkranz (...) befand" (ebenda, 28. Stück, S.22). Gemmingen würde es vorziehen, Theaterstücke in modernen Kleidern aufzuführen: "So lang unsere teutsche Bühnen nicht reich genug sind, daß sie für jedes Stück, die gehörige Kleider haben können, so ist es immer besser, wenn sie dem Costume der Tracht ganz entsagen, da Fehler in dieser Sache, falsche Versetzung der Zeit, noch viel unverzeihlicher sind" (1780, S.53).

- 64 Tacitus bildete auch die Quelle für die Hermann-Dramen.

- 65 Als Beispiel nennt Sturz den einzigen damals bestehenden vaterländischen Stoff, nämlich Hermann: "Hermann, unter den Waffen erzogen, komme vom Siege zurück, mit lose fliegenden Haaren, wie ein Fürst der Deutschen, nicht wie ein persischer Satrap" (Sturz, 1782, Bd.2, S.182).

- 66 Im WILHELM TELL brauchte Schiller unbedingt Gessler zu Pferd auf der Bühne, weil ihn alle bildlichen Darstellungen so zeigen. (s. Zitat im Text S.215 f.). Auch hatte er genaue Vorstellungen zur Kleidertracht: "Das Costüm ist das des Mittelalters, nur daß durchaus die schweizerischen weiten Pumphosen getragen werden" (Bd.32, S.117, vgl. ähnlich Bd.32, S.118). - Tieck verweist auf Dürer, nach dessen Bildern man die altdeutschen Trachten nachgeahmt habe: "Ich kannte vor Jahren einen Schauspieler, der nicht ohne Talent war, der sich aber mehr geschmeichelt fühlte, wenn man sein Costüm, als wenn man sein Spiel lobte. Er war immerdar mit Kupferstichen und Zeichnungen umgeben, und je sonderbarer ein Bild auffiel, umso lieber wurde es von ihm nachgeahmt. (...) So wurde auch in Dresden vor einigen Jahren Antonio im KAUFMANN von VENEDIG mit einem langen Gewande gesehen, seltsam, fast orientalischn geschnitten und in einer fremdartigen Mütze, weil man einen Kupferstich aus Dürer's Zeit gefunden hatte, unter welchem mit Worten stand: 'Ein Kaufmann von Venedig'" (1852, Bd.4, S.8). Auch der in Anm. 63 zit. V-s. verweist in seinem Aufsatz über SCHAUSPIELER-KOSTÜM auf Abbildungen in Schlössern und Kirchen und auf Kupferstiche von Meil (EPHEMERIDEN, 10. Stück, 1787, S.152). - Zur Theaterdekoration in der Romantik vgl. Greisenecker 1973.

- 67 Tieck schreibt: "Manche Direktionen haben (...) diese Liebhaberei für ein gelehrtes Costüm bis an die Grenzen des Möglichen getrieben. Wenn man erst Kleinigkeiten

- untersucht, nachschlägt, deshalb correspondirt", so sei es nicht mehr weit, "sich das lederne Koller zu verschaffen, in welchem Gustav Adolph fiel" (1852, Bd.4, S.9).
- 68 Tieck schreibt: "die Kleider werden mehr als das Gedicht beachtet" (1852, Bd.4, S.9). - Vgl. auch Anm. 66.
Bei der Aufführung der JUNGFAU VON ORLEANS wurden v.a. auch die Kleider bestaunt (Braun/Sch, Bd.3, S.219).
- 69 Tieck: "Darum (...) ist ein poetisches allgemeines Theatercostüm die Grundlage, auf die sich mit geschmackvollen Modifikationen alles gründen muß, was für die äußere Zier geschehen soll" (1852, Bd.4, S.19 f.). Er schlägt ein Kostüm für das "Mittel- oder Ritteralter" vor, "die sogenannte spanische Tracht", welche für fast alle Darstellungen genügte, man könne noch auf den Dreissigjährigen Krieg und die Zeit Peters des Grossen Rücksicht nehmen. - Müllner schlägt vor, den Brauch der bildenden Künste nachzuahmen und ein "verschönertes Kunstkostüm" zu verwenden. Interessant ist dann die folgende Bemerkung, man solle von diesem einmal festgelegten Kunstkostüm nicht abweichen um der wissenschaftlichen Korrektheit willen, "da die schönen Künste unter sich in einem engeren Bunde stehen, als mit den Wissenschaften" (1824, Bd.2, S.159 f.).
- 70 Marmontel: "il fut un temps où, sur la scène françoise, les amantes & les princesses mêmes déclaroient leur passion avec une liberté, souvent avec une licence qui révolteroit aujourd'hui tout le monde" (1787, Bd.5, S.367 f.). B. Constant: "Thécla n'observe aucune des déguisements imposés à nos héroïnes; elle ne couvre d'aucun voile son amour profond, exclusif et pur; elle en parle sans réserve à son amant. (...) Les spectateurs françois n'auraient pu tolérer dans une jeune fille cette exaltation, cette indépendance, d'autant plus étrangère à nos idées, que ne s'y mêle aucun égarement, aucun délire. Nous aurions été choqués de cet oubli de toutes les relations, de cette manière d'envisager les devoirs positifs comme secondaires" (REFLEXIONS über Wallenstein, 1809, S.66).
- 71 Es handelt sich bei der Besucherin um die Tochter des Kaufmanns Thorowgood, Maria, und nicht um Millwood, wie der Kommentator der Diderot-Ausgabe schreibt (Bd.10, S.93)! - Vgl. Anm. 73.
- 72 AUERLESENE BIBLIOTHEK, Bd.7, 1775, S.392.
- 73 Diderot: "La maîtresse de Barnevelt entre échevelée dans la prison de son amant. Les deux amis s'embrassent et tombent à terre. Philoctete se roulait autre fois à l'entrée de sa caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de la douleur. Ces cris formaient un vers peu nombreux; mais les entrailles du spectateur en étaient déchirées. Avons-nous plus de délicatesse et plus de génie que les Athéniens? ... Quoi donc, pourrait-il y avoir rien de trop véhément dans l'action d'une mère dont on immole la fille? Qu'elle coure sur la scène comme une femme furieuse et troublée; qu'elle remplisse de cris son palais; que le désordre ait passé jusque dans les vêtements, ces choses conviennent à son désespoir" (Bd.10, S.93). - Man sieht hier den Gegensatz von 'convenance' und 'bienséance' deutlich. - "Quoi! vous voudriez, dans une tragédie, un lit de repos, une mère, un père endormis, un crucifix; un cadavre; deux scènes alternativement muettes et parlées! Et les bienséances!" (ebenda, S.114). - In einer Rezension des MENOZA von Lenz werden ähnliche Dinge getadelt: "Soll der Graf Frau Biederling das Knie küssen? (...) Soll die

hogarthsche Karikaturszene, die Gesellschaft von schmausendem Pöbel und Bettlern, Lahmen und Blinden gespielt werden?" (ADB, Bd.27, 1776, S.375 f.).

- 74 "Der kühne Gedanke, eine Kommunion aufs Theater zu bringen, ist schon ruchtbar geworden, und ich werde veranlaßt Sie zu ersuchen diese Funktion zu umgehen" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.316). - Vgl. den Bericht von J.K. Schreyvogel, abgedruckt in: Friedrich Schiller, Hrsg. v. B. Lecke (Bd.2, S.396). (= Dichter über ihre Dichtungen).
- 75 Vgl. zu Shakespeare oben S.157 f. und zu GÖTZ S.237. Der TEUTSCHE MERKUR nimmt wie schon in der Rezension des GÖTZ so auch sonst eine tolerantere Haltung ein; so schreibt er zum HOFMEISTER von Lenz: "Mit Recht hat er der Natur je zuweilen das aufgeopfert, was man Anstand zu nennen pflegt, und kein billiger Leser wird sich an Ausdrücken, wie S.8, 35, 38 vorkommen, ärgern" (7.Bd., 1774, S.357).
- 76 Vgl. Lessing, der den Satz fast wörtlich wiederholt: "Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer, als die Absicht der Geschichte" (Bd.9, S.261). Dass diese Auffassung der Literatur offenbar im Gefolge der poetologischen Konzepte des 19. Jahrhunderts, die immer noch die Literaturwissenschaft bestimmen, verlorengegangen zu sein scheint, zeigt die Mühe, die W. Keller hat, diese Stelle des Aristoteles zu verstehen. Er spricht von "unserer Verwunderung", dass die Dichtung das Allgemeine darstellen soll. Andererseits hat J. Mukařovský schon in den Dreißigerjahren auf der Grundlage der Zeichentheorie die Fruchtbarkeit dieser Annahme bestätigt, indem er sagte, das Kunstwerk sei ein Zeichen und verweise als solches auf die Realität. Auch der fehlende Situationsbezug poetischer Aussagen weist in diese Richtung der Allgemeinheit poetischer Darstellung.
- 77 "Il est vrai qu'on n'introduit d'ordinaire que des rois pour premiers acteurs dans la tragédie, et que les auditeurs n'ont point de sceptres par où leur ressembler, afin d'avoir lieu de craindre les malheurs qui leur arrivent; mais ces rois sont hommes comme les auditeurs, et tombent dans ces malheurs par l'emportement des passions dont les auditeurs sont capables" (Corneille, Bd.1, S.34). - Dacier schreibt: "le sujet de la Tragedie est d'abord une fable universelle, qui regarde tous les hommes en général; ce n'est ny Edipe ny Atrée, ny Thyeste, c'est un homme ordinaire à qui on donne tel nom qu'on veut" (1692, S.189). - Der Rezensent von Gerstenbergs MINONA äussert sich noch gleich: "Er läßt Fürsten und Könige, Griechen und Römer u.s.w. auftreten, aber seine Schilderungen treffen nicht den König noch den Privatmann, nicht den Ausländer u.s.w. sondern den Menschen, seine Leidenschaften und Gefühle" (NBW, Bd.35, 1788, S.226). Vgl. auch die Zusammenstellung bei Martino (1972, S.338 ff.). Wie meine Belege zeigen, ist das Merkmal des Universellen nicht erst eine Forderung der Aufklärungsdramaturgie, im Gegenteil!
- 78 "Le genre comique est des espèces, et le genre tragique est des individus. Je m'explique. Le héros d'une tragédie est tel ou tel homme: c'est ou Régulus, ou Brutus, ou Cato; et ce n'est point un autre. Le principale personnage d'une comédie doit au contraire représenter un grand nombre d'hommes" (Diderot, Bd.10, S.133). - Vgl. die Übersetzung von Lessing in der HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE (Bd.10, S.153). - Die Auffassung von Diderot entstammt einem andern Argumentationszusammenhang, wo es nicht darum geht, die Tragödie von der Geschichte abzugrenzen, sondern die Tragödie, welche historische Stoffe verwendet, von der Komödie, welche erfundene verwendet: Da die Komödie, wenn sie individuelle

- Personen verwendet, zur Satire wird, wie Diderot bemerkt, muss die Person zum vornherein als typische gestaltet werden.
- 79 Vgl. Dacier: "quand Homere écrit les actions d'Achille, il n'a pas dessein de nous peindre un seul homme, qui ait eu ce nom; il veut nous mettre devant les yeux ce que la violence & la colere peuvent faire dire ou executer à tous les hommes de ce caractère. Achille est là une personne universelle, generale & allegorique" (1692, S.138 f.). - Curtius geht sogar so weit, eine historische Person für eine andere einzusetzen, wenn sie den gleichen Charakter hat: "Die Reden und Handlungen müssen vollkommen mit dem Charakter übereinstimmen, und folglich allen Personen von gleichem Charakter zukommen. Dieses ist das Allgemeine, welches *Aristoteles* versteht. So, wie *Achilles* bey dem *Homer* spricht, würde ein *Conde*, ein zwölfter *Karl*, unter gleichen Umständen gleichfalls geredet haben, und wozu sich ein *Leonidas* entschließt, das würde auch eines *Decius*, *Fabricius* oder *Catons* Entschluß gewesen seyn" (1753, S.150).
- 80 Bray schreibt: "Tous les témoignages concordent (...) que cette génération estime unanimement que la poésie dominé par la règle de la vraisemblance n'est tenue de respecter en rien la vérité de l'histoire, même dans les sujets qu'elle lui emprunte" (1931, S.210). Trotzdem entsteht häufig eine Diskussion um die historische Wahrscheinlichkeit. Die Académie lehnt die Auffassung von Scudéry, der CID sei kein gutes Thema, weil er historisch sei und die Geschichte nicht verändert werden dürfe, ab: "Le Poete ne considere dans l'histoire que la vraysemblance des evenemens, sans se rendre esclave des circonstances qui en accompagnent la vérité" (Gasté, 1899, S.371).
- 81 Vgl. die ähnliche Äusserung gegenüber Körner: "Wenn ich aber auch nicht Historiker werde, so ist dieses gewiß, daß die Historie das Magazin seyn wird, woraus ich schöpfe" (Schiller, Bd.25, S.85).
- 82 Vgl. eine Äusserung Goethes im Zusammenhang mit WALLENSTEIN: "Freilich hat des letzte Stück [Wallensteins Tod] den großen Vorzug, daß alles aufhört politisch zu sein und bloß menschlich wird, ja das Historische selbst ist nur ein leichter Schleier, wodurch das Reinmenschliche durchblickt. Die Wirkung aufs Gemüt wird nicht gehindert noch gestört" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.206). - Siehe auch die in dieselbe Richtung gehende Kritik Goethes an Manzoni's ADELCHI: "alle Poesie <verkehrt> eigentlich in Anachronismen (...); alle Vergangenheit, die wir herauf-rufen, um sie nach unserer Weise den Mitlebenden vorzutragen, muß eine höhere Bildung, als es hatte, dem Alterthümlichen zugestehen. (...) Allen Zuständen borgt man das Neuere, um sie anschaulich, ja nur erträglich zu machen (...). Hätte sich Manzoni früher von diesem unveräußerlichen Recht des Dichters, die Mythologie nach Belieben umzubilden, die Geschichte in Mythologie zu verwandeln, überzeugt gehabt, so hätte er sich die Mühe nicht gegeben, wodurch er seiner Dichtung un-widersprechliche historische Denkmale bis ins Einzelne unterzulegen getrachtet hat" (Bd.42/I, S.172). - Noch deutlicher sagt er zu CARMAGNOLA: "Für den Dichter ist keine Person historisch; es beliebt ihm seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen" (ebenda, S.150).
- 83 "Es fragt sich nur, ob die *innere* Wahrheit, die ich die philosophische und Kunst-wahrheit nennen will, und welche in ihrer ganzen Fülle (...) in einer (...) poëtischen Darstellung herrschen *muß*, nicht eben soviel Werth hat als die historische.

- (...) Man lernt auf diesen Weg den *Menschen* und nicht *den* Menschen kennen, die Gattung und nicht das sich so leicht verlierende Individuum. In diesem großen Felde ist der Dichter Herr und Meister; aber gerade der Geschichtsschreiber ist oft in den Fall gesetzt, diese wichtigere Art von Wahrheit seiner historischen Richtigkeit nachzusetzen" (Schiller, Bd.25, S.154).
- 84 Siehe Schillers Äusserung zu MARIA STUART: Der erste Akt habe ihn viel Mühe gekostet, "weil ich den poetischen Kampf mit dem historischen Stoff darin bestehen mußte und Mühe brauchte, der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen, indem ich zugleich von allem, was diese Brauchbares hat, Besitz zu nehmen suchte" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.242). - Vgl. auch eine andere Äusserung gegenüber Goethe über die historischen Details in MARIA STUART: "Weil es auch *historisch* betrachtet ein reichhaltiger Stoff ist, so habe ich ihn in historischer Hinsicht, auch etwas reicher behandelt und Motive aufgenommen, die den nachdenkenden und instruierten Leser freuen können, die aber bei der Vorstellung (...) nicht nötig und wegen historischer Unkenntnis des großen Haufens auch ohne Interesse sind" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.260).
- 85 An Iffland (Schiller, Bd.32, S.57 ff.).
- 86 Er stellte schon 1797 gegenüber Goethe die Enge des Stoffes fest (Goethe/Schiller, Bd.1, S.426). Vgl. auch den Brief an Iffland: "Der verruchte Stoff bringt mich zwar beinahe zur Verzweiflung, denn die historischen Elemente desselben sind recht zum Fluch der Poesie zusammen geweht worden" (Bd.32, S.57).
- 87 Vgl. die Äusserung gegenüber Körner: Er behandle den Hauptcharakter Wallenstein mit der "reinen Liebe des Künstlers", er nennt dies ein "objectives Verfahren", dazu musste er "die Handlung wie die Charaktere aus ihrer Zeit, ihrem Lokal und dem ganzen Zusammenhang der Begebenheiten schöpfen (...) Ich will dadurch meine Figuren und meine Handlung bloß *beleben*" (Schiller, Bd.29, S.18).
- 88 "Le grand défaut de l'Histoire est de n'être qu'un récit: & il faut convenir que les mêmes faits racontés, s'ils étoient mis en action, auroient bien une autre force, & sur-tout porteroient bien une autre clarté à l'esprit" (Hénault, 1768, Vorrede zu FRANÇOIS II, unpag.). - Siehe z.B. auch Kotzebue, der in seinem Vorrede zu GUSTAV WASA und BAYARD schreibt: "Nicht als eigentliche Schau- oder Trauerspiele, bitte ich den Leser und Beurtheiler diese beyden Werke zu betrachten; sondern als historisch-dramatische Gemähde. (...) Meine Absicht war, zu bewürken: daß jeder Leser oder Zuschauer, wenn er auch vorher in seinem Leben nichts von Bayard oder Gustav Wasa gehört hätte, nach Endigung des Stückes völlig mit den *wahren* Hauptbegebenheiten des Helden bekannt seyn solle. Geschieht dieß, so hab' ich meinen Zweck erreicht" (A. von Kotzebue: NEUE SCHAUSPIELE, 8.Bd., 1801, unpag.; zit. Krause, 1982, S.176; hier ist auch der belehrende Aspekt stark ausgeprägt).
- 89 Zu Shakespeare und dem historischen Drama siehe auch Gerstenbergs 18. BRIEF ÜBER DIE MERKWÜRDIGKEITEN DER LITTERATUR
- 90 Diese Auffassung wird auch von Hegel und den Hegelianern vertreten, sie findet sich schliesslich in der Literaturkonzeption von Lukács wieder, der als Aufgabe der Dichtung die Wiedergabe der wahren gesellschaftlichen Verhältnisse sieht. - Zu

Hegel vgl. Hinck (1981, S.12). - Vgl. Raupach: "ich habe mir keine wesentlichen Veränderungen der Geschichte erlaubt, sondern bin der Wahrheit so treu geblieben, wie es die Natur des Drama's verstattet" (Vorrede zu DIE HOHENSTAUFEN, ein Cyclus historischer Dramen, Bd.1, 1837, S.XXI).

- 91 Für die ältere Auffassung der Geschichte kann das folgende Zitat von Bacon gelten, für den der Dichter die Geschichte erst bearbeiten muss, damit sie seinen Zwecken dient: "Because the acts or events of true history have not that magnitude which satisfieth the mind of man, poesy feigneth acts and events greater and more heroical: because true history propoundeth the successes and issues of actions not so agreeable to the merits of virtue and vice, therefore poesy feigns them more just in retribution, and more according to revealed providence: because true history representeth actions and events more ordinary, and less interchanged; therefore poesy endueth them with more rareness, and more unexpected and alternative variations: so as it appeareth that poesy serveth and confereth to magnanimity, morality and delectation" (ADVANCEMENT OF LEARNING, zit. Lindenberger, 1975, S.54). - Vgl. auch Schillers Prolog zum WALLENSTEIN.
- 92 "Da dieser allgemeine Sinn auch überhaupt das Wesen aller historischen Erscheinungen ausmacht, so kann auch der dramatische Dichter auf diesem Standpuncte seine Aufgabe durchaus nicht vollkommener lösen, als wenn er sich ganz der wirklichen Geschichte hingiebt, aber nur diese nicht bloß aus ihren nächsten Gründen, sondern in ihrer allgemeinen Weltbedeutung vollständig versteht, und ein solches Verständniß in den Handlungen selbst erschöpfend ausdrückt. Jede willkürliche Veränderung der historischen Begebenheiten nach angeblich höheren künstlerischen Absichten führt nur auf unreife Hervorbringungen" (Solger, 1826, Bd.2, S.579 f.).
- 93 Diese Auffassung wird von Tieck so charakterisiert: "Ich rede also hier nicht von jenen Gegenständen, die man willkürlich und auf gut Glück aus der Geschichte aufgreift, irgend eine Verschwörung, ein seltsamer Mord, eine Hinrichtung, Bürgeraufstand und dergleichen: wo der Dichter dann diese Begebenheit, um sie sich und seinen Zuschauern interessant zu machen, mit Leidenschaft und starker Liebe, mit einigen höchst edeln und bösen Charakteren aufschmückt, und als Virtuose oder Dilettant sein Thema abspielt, mit Variationen, die auch bei anderer Gelegenheit, unter ganz anderen Umständen, sich mit Beifall dürften hören lassen" (1852, Bd.3, S.41 f.).
- 94 "In the case of a performed historical drama, the playwright can thus render his obviously imaginative version of what happened in the past without any overt intervention by a present consciousness" (Hernadi, 1976, S.48). - Hernadi stellt sich mit dieser Auffassung in Gegensatz zur gängigen Auffassung in der Germanistik, wonach das Geschichtsdrama auch und vor allem die Absicht habe, einen Bezug zur Gegenwart auszudrücken, eine Auffassung, die von Goethe aus verallgemeinert wurde. Es ist hier nicht der Ort, die ganze Komplexität des Bezugs vom Geschichtsdrama zur Gegenwart darzustellen. Mir scheint es aber vorläufig angemessener zu sein, von der von Hernadi festgestellten Tendenz zur Objektivität als Eigenheit des Geschichtsdramas auszugehen.
- 95 Siehe das Zitat von Hénault (oben Anm. 88). - Vgl. Sulzer (Bd.3, S.171). - Ähnlich äussert sich Schiller gegenüber Goethe. Er hat FUST VON STROMBERG von Maier

wieder gelesen und sagt: "der Poet erzwingt wirklich die Stimmung, die er geben will. (...) Auch ist nicht zu leugnen, daß solche Kompositionen, sobald man ihnen die poetische Wirkung erläßt, eine andre allerdings sehr schätzbare leisten, denn keine noch so gut geschriebene Geschichte könnte so lebhaft und sinnlich in jene Zeit hineinführen, als dieses Stück es tut" (Goethe/Schiller, Bd.2, S.69). Die Auffassung geht auf Horaz zurück, s. oben S.118 f..

- 96 Siehe noch Hebenstreit im Artikel 'Drama': "Große Nationalbegebenheiten, Handlungen universeller Art lassen sich im Drama, als gegenwärtig sich gestaltend, nicht darstellen (...). Selbst heroische Stoffe verlieren an Wirkung, wenn die Handlung unter mehre (sic) Personen sich vertheilt, oder ihr noch eine zweite Handlung zur Seite geht" (1843, S.201). - Curtius schreibt: "Haben die *Herakleis* und *Theseis* Trauerspiele seyn sollen, so hatten freylich ihre Verfasser Unrecht, alle Thaten ihrer Helden in ein Trauerspiel zu zwingen: (...) Denn ein jedes Gedicht, welches mehr als eine Haupthandlung begreift, ist weder ein Trauerspiel noch Heldengedicht" (1753, S.145). - Auch Gerstenberg stellt im 18. Brief über die MERKWÜRDIGKEITEN DER LITERATUR fest, dass die historischen Schauspiele "die roheste Gattung der dramatischen Kunst" seien, ja, dass es ihnen eigentlich am Dramatischen fehle (1766, S.160). - Siehe z.B. Valdastri: "Einheit der Handlung, weil man nicht ins Theater geht, um der Vorstellung eines Stücks aus der Geschichte, oder zerstreute Züge aus den Leben einer oder mehrerer Personen, sondern der Vorstellung eines einzigen, vollständigen, ausführlich entwickelten Factums beyzuwohnen; weil das Interesse durch Mehrfachheit nothwendig getheilt wird" (1794, S.197 f.). - Im übrigen sei auf die Argumentation im Zusammenhang mit der Einheit der Handlung verwiesen. - Im Zusammenhang mit dem Wilhelm-Tell-Stoff schreibt Schiller an Körner, der Stoff schein für eine dramatische Behandlung nichts "weniger als günstig", "da die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut auseinander liegt, da sie größtentheils eine Staatsaction ist und (das Märchen mit dem Hut und dem Apfel ausgenommen) der Darstellung widerstrebt" (Bd.31, S.160).
- 97 "Cependant, comme il ne faut pas dans les nouveaux établissemens voir jusqu'où on veut aller, de peur d'y trouver trop d'opposition, j'ai cru devoir respecter avec raison les préjugés justement établis au sujet du Poëme Dramatique: & j'ai choisi pour cela le Règne de François II. (...) comme l'intérêt général de ce Règne est l'ambition de Messieurs de Guise voulant usurper l'autorité sur les Princes de Sang, cela ressemble un peu plus à nos Tragédies, que le Règne de François I. mêlés d'événemens contraires" (Hénault, 1768, Préface, unpag.).
- 98 Wieland wundert sich, dass Goethe im GÖTZ die fünf Akte beibehalten habe (Braun/G, Bd.1, S.39). Auch Chr.Hch. Schmid bemerkt die Beibehaltung der fünf Akte (1774, S.18).
- 99 Hebbel schreibt: "Nur, weil sie kein System hat, ist die Geschichte für uns keine echte Tragödie ; der Zufall mit dem Schwert in der Hand, das Schicksal, welches Blindkuh spielt, macht uns wahnsinnig" (Bd.4, S.270). Später vertritt dann Hebbel allerdings die Auffassung vom Dichter als eigentlichem Geschichtsschreiber (Bd.4, S.396). - Es geht hier nicht darum zu zeigen, dass sich diese Auffassung vom Geschichtsschreiber allmählich ändert und dass er im Laufe der Zeit wie der Dichter zu einem Sinnstifter wird. In seinem interessanten Aufsatz über Schillers Geschichtsschreibung zeigt Hch.C. Seeba (1982), dass Schiller sich im Grunde in der

- Geschichtsschreibung als Dichter verhalten hat, indem er eben die Zusammenhänge herstellte. - Vgl. auch den Diskussionsbeitrag von Wittkowski (ebenda, S.249).
- 100 "Je dois dire un mot du soin que j'ai apporté à ne rien omettre d'essentiel de tout ce qui s'est passé tant qu'a vécu François II. en même tems que je ne me suis pas permis la plus légère altération dans les faits, ni le moindre anachronisme, quand même j'aurois pu en tirer quelque avantage pour la composition de ma Pièce j'ai lû tous les Historiens qui en ont écrit & tous les Mémoires du tems, j'en ai fait une espèce de *concordance*; & tout cela a produit un tout auquel on peut ajouter foi autant que l'Histoire le peut mériter. Cela entraîne quelquefois des détails nécessaires" (Hénault, 1768, Préface, unpag.).
- 101 "Diese Begebenheit suchte er in einer dem natürlichen Laufe so ähnlichen Ordnung, mit so viel begleitenden Nebenumständen, als ein Drama nur fassen kann, dramatisch vorzustellen. Je mehr er von den Vorfällen, die sich in der Geschichte ereignet haben, oder die sich ereignet haben können, mitnehmen konnte, umso lebendiger muste das Bild werden" (Schmid, 1774, S.19).
- 102 Die Vertreter einer auf die Handlung bezogenen Definition des Dramas lehnen diese Konstruktionsweise ab. So schreibt der Rezensent von GÖTTE'S SCHRIFTEN in der NEUEN BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN: "Der Dichter, der sich der Mühe, eine Begebenheit zu erfinden, und ein Ganzes zu bilden, überheben zu können glaubt, der einen Charakter nur in einzelnen Lagen und Verhältnissen schildert, welche nur durch einen zarten, oft kaum merklichen Faden mit einander verbunden sind, und ihre letzte Absicht in sich selbst, nicht in der Hervorbringung einer gewissen andern Wirkung haben, dieser Dichter hat nur eine Reihe von Situationen, aufs höchste ein dramatisches Lehrgedicht, aber sicherlich kein Drama gedichtet" (Bd.41, 1790, S.67).
- 103 Vgl. die zusammenfassende Charakterisierung am Schluss des 37. Schreibens von Sonnenfels: "Ein *historisches Charakterstücke* wird also ein Schauspiel seyn, worinnen der Dichter von einer in der Geschichte merkwürdigen Person, diejenigen Züge sammelt, woraus man ihre Art zu denken, und zu handeln, nach den verschiedenen Verhältnissen, in welche ihre Umstände sie gestellet, abnehmen kann, und nach Verschiedenheit der gewählten Personen, Liebe, und bey denen, welche sich in einer ähnlichen Stellung befinden, den Entschluß sie nachzuahmen, oder Haß, und folglich Abscheu, jemals auf ihren Wegen zu wandeln, erregt. Man wählet *merkwürdige* Personen, deren Handlungen bekannt sind: damit die Wahrheit einiger erkannten Züge, die poetische Wahrscheinlichkeit aufstütze, und der Erdichtung die Hand biete, die Täuschung und den Eindruck zu befördern. Da man einen Charakter von verschiedenen Seiten zu wenden, und seine Gesinnungen aufzudecken des Vorsatzes ist; so ist es nicht wohl möglich, bey einer großen Hauptbegebenheit stehen zu bleiben. Der Dichter muß daher aus den Urkunden der Geschichte, der kleinen Züge sich bemächtigen, welche so oft den Charakter besser, als die glänzenden Auftritte enthüllen; welche den *Menschen* gleichsam überraschen, und der Beurtheilung der Zuschauer übergeben" (1768, S.224).
- 104 So schreibt z.B. der Rezensent von Ifflands VERBRECHEN AUS EHRUCHT, der Ausdruck "Familiengemälde" sei ein "Behelfswort". "Wie wohl bey unsern Familienmalern scheint noch das Bewußtsein nicht einmal ein förmliches Schauspiel geliefert zu haben, Ursache dieser Ausflucht zu seyn. Sie liefern uns Stücke, die ungefähr

in der Lustspielgattung, was die historischen Schauspiele der Engländer in der tragischen sind" (ADB, Bd.63, 1785, S.118 f.).

- 105 Natürlich hängt die Konzeption des Tableaus ihrerseits von den Vorstellungen ab, welche man sich von den Gegenständen der Gemälde in der Malerei macht, ein Zusammenhang, dem nachzugehen reizvoll wäre.
- 106 De Belloy schreibt im Préface zum SIEGE DE CALAIS: "Cependant la plupart des tragédies anglaises sont tirées de l'histoire d'Angleterre" (S.448).
- 107 "Venons au sujet particulier de cette tragédie. Je le regarde comme un des plus grands événements de notre histoire. La couronne de France disputée à l'héritier légitime par le monarque le plus illustre que l'Angleterre ait vu sur son trône; (...) le Courage héroïque de ces six bourgeois, qui se dévouèrent au supplice pour la gloire de l'Etat, pour le salut de leurs concitoyens, et pour le soutien des lois fondamentales de la monarchie: voilà sans doute les plus belles sources de ce pathétique sublime qui pénètre l'âme sans l'amollir, et qui l'élève en l'attendrissant" (De Belloy, Préface zu SIEGE DE CALAIS, S.449). Vgl. auch die Begründung von Schlegel für die Wahl des Canut-Stoffes: "Die alten nordischen Geschichten sind so fruchtbar an Charakteren und an großen Begebenheiten, daß ich dadurch Lust bekam, auf einem Felde Blumen zu brechen, welches die Dichtkunst bisher meistens unberührt gelassen hatte" (Bd.1, S.111).
- 108 Schlegel schreibt zu CANUT: "Dieser Wahl der Materie habe ich es vielleicht zu danken, wenn der Canut bey derjenigen Nation nicht ungeneigt aufgenommen worden, aus deren Geschichte er gezogen ist" (Bd.1, S.111). - Zur Wahl des Hermann-Stoffes schreibt der Herausgeber J.H. Schlegel: "Aus seinem Gefühle und auch aus der Erfahrung bemerkte <J.E. Schlegel>, daß diejenigen Trauerspiele mehr interressiren und stärker auf die Gemüther wirken, deren Stoff in der Geschichte des Volkes liegt, für welches man dichtet" (Bd.1, S.286). - De Belloy schreibt zu seinem SIEGE DE CALAIS: "Voici peut-être la première tragédie française ou l'on ait procuré à la nation le plaisir de s'intéresser pour elle-même. J'ai dû à cet avantage de mon sujet un succès que je n'aurais pu mériter à d'autres titres" (S.448). - Siehe H.P. Sturz: "die Unglücksfälle und die Thaten unserer Vorfahren haben für uns ein ganz anderes Interesse, als die wüthende Medea, und der abscheuliche Atreus, wir sehen diese Wahrheit noch täglich auf der Englischen Bühne bestätigt, und wem ist die mächtige Wirkung der Tragedie des Belloy unbekannt?" (1782, Bd.2, S.160 f.). - Siehe Tieck: "Die historische Tragödie kann keinen edlern und poetischen Anhalt finden, als das eigene Vaterland. Die Liebe zu ihm, die Begeisterung für dieses, die großen Männer, die es erzeugt, die Noth, die es erlebt hat, die glänzenden Perioden, durch welche es verklärt ist, alle diese Töne werden in jeder Brust um so voller klingen" (1854, Bd.3, S.41).
- 109 Ich gebe hier den ganzen Zusammenhang des Zitats, weil er für die literarische Situation charakteristisch ist. "Wenn blos damit gethan wäre, lebhaftere Theilnehmung der Zuschauer zu erregen, daß man Subjekte aus der vaterländischen oder vaterstädtischen Geschichte dramatisirte: so hätten freylich unsre angehenden Theaterdichter leichtes Spiel. (...) Weiter, müssen diese Herren wähen, habe Shakespear nichts gethan, wenn er den Stoff seiner historischen Schauspiele aus den Geschichtsbüchern seines Vaterlandes schöpfte (...). Woher sonst die Begierde, mit welcher itzt Jedermann auf diese Manier Jagd machte?" (ADB, Bd.69, 1786, S.99).

- 110 In der Beschreibung von Sonnenfels kommt dieser Aspekt sehr deutlich zum Ausdruck: "Was hat man Zeit, zu sehen, ob diese oder jene Regel des Aristoteles beobachtet, oder übertreten wird, wenn das Gemälde, so reizend, so anziehungsvoll ist, als Heinrich der vierte! wenn es so sich des Herzens bemeistert? Ich sehe es nun zwar auch ein, daß der erste Aufzug, ohne Entgänzung der Fabel wegbleiben möchte: aber ich würde zuviel dabey verlieren: ich würde *Heinrichen* nicht in dieser liebenswürdigen Ausschüttung des Herzens gegen seinen Minister gesehen haben, die mich für ihn zum Vorhinein so einnimmt, und ein unentbehrlicher Pinselstrich ist, das Gemälde seiner Leutseligkeit gegen die, so sich ihm näherten, und gegen das Volk, zu vollenden" (1768, S.219).
- 111 In der Anweisung zur Aufführung schreibt Collé: "il faut (...) que les acteurs s'éloignent de quelque espèce de déclamation que ce soit; il faut, dans les scènes sérieuses ou intéressantes, que leur jeu soit naturel, et que leurs tons soient nobles, sans avoir rien de guindé" (LA PARTIE DE CHASSE DE HENRI IV, S.600).
- 112 So wird z.B. das Kleid der Bäuerin Agathe genau beschrieben: "habillée comme une bourgeoise étoffée du temps de Henri IV, en vertugadin, en grand collet monté, dentelles fort empesées, et coiffée en dentelles noires" (Collé, LA PARTIE DE CHASSE DE HENRI IV, S.619). Was die Gesten betrifft, so fallen die vielen Szenenanweisungen auf, z.B. "d'un air tendre", "en riant", "d'un air mutin", "lui jetant son bouquet au nez", "ramassant le bouquet et apercevant Agathe", "d'un air triste", um nur die von zwei Seiten zu nennen.
- 113 "C'est au théâtre anglais que je dois la hardiesse que j'aie eue de mettre sur la scène les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume. Il me paraît que cette nouveauté pourrait être la source d'un genre de tragédie qui nous est inconnu jusqu'ici, et dont nous avons besoin" (Voltaire, Bd.2, S.542). Diese Meinung wird auch von De Belloy vertreten: "Le grand homme [Voltaire], qui depuis quarante années soutient la gloire de la scène française avec tant d'éclat est le seul qui y ait fait entendre quelquefois des noms chers à la patrie" (SIEGE DE CALAIS, S.448).
- 114 So trägt der Sultan Orosman Züge Othellos, welcher als bürgerliches Trauerspiel rezipiert wurde. Motive des bürgerlichen Dramas sind auch: die unbekannte Herkunft der Kinder, Liebe zwischen Geschwistern und der Vater, der seine Kinder wiederfindet.
- 115 "Ueberall sind die Gelegenheiten benutzt, äußern Pomp anzubringen, und sinnlich die Aufmerksamkeit zu reizen" (GÖTTINGISCHEN ANZEIGEN, 44. Stück, März 1791). - "Viele Stellen mußten bey der Aufführung in Frankfurt einen außerordentlichen Eindruck machen, weil die Anwendung auf *den*, welchem zu Ehren das Stück gegeben wurde, nicht zu verfehlen war." Als Beispiel wird u.a. der folgende Ausspruch genannt: "Nie kann Deutschland einen geliebtern Kaiser haben als der ist, um den wir hier versammelt sind" (ALZ, Nr.1, 1791). - Schon Sulzer hat diesen Bezug als eine Eigenheit dieser Art von Festspielen erkannt: "Hiezu ist nun schlechterdings ein Nationalstoff nothwendig, und da wäre es ungereimt, einen fremden Inhalt zu wählen" (Bd.4, S.261). "Selbst der Nationalstoff müßte für jede Feyerlichkeit besonders gewählt werden, und eine genaue Beziehung auf den besondern Zweck derselben haben" (ebenda).
- 116 De Belloy schreibt im Préface zum SIEGE DE CALAIS: "Je m'applaudis surtout d'y avoir réunis ces deux objets utiles que le citoyen de Genève <Rousseau> et l'auteur

- du JOURNAL ETRANGER se plaignaient de ne rencontrer dans aucune de nos tragédies: je veux dire la peinture des moeurs de notre nation, et l'avantage de lui faire aimer, par cette peinture même, les lois et son gouvernement" (S.450).
- 117 "In jedem Staate, wo vaterländische Geschichte und mit ihr ächter Patriotismus soll verbreitet werden, sind der Geschichtsforscher und Theaterschriftsteller zwey wichtige, ja fast ohnentbehrliche Personen" (THEATER-KALENDER, 1787, S.36). - "Teutschland ist eine Romanenwelt: fremde Geschichte in dichterischem Gewande gekleidet, ergötzen die Lesewelt, alles schreibt für die Bühne, will verbessern, umschaffen (...) und nichts gebessert, die Nation entmannt, die Sitten verdorben, die Schaubühne eine Schule der Weichlichkeit! nur den Sinnen ist geschmeichelt, aber das Herz nicht gerührt" (ebenda, S.35).
- 118 Raupach meint in der Vorrede zu seinem Hohenstaufen-Zyklus, man solle das Theater als "eine Schule der Volksbildung" betrachten und behandeln. "Dies aber würde unstreitig am sichersten erreicht, wenn man die Sagen und die Geschichte des Volks zum Inhalt der dramatischen Erzeugnisse machte" (Bd.1, 1837, S.XVII).
- 119 Zu Babos Trauerspiel DIE RÖMER IN DEUTSCHLAND schreibt Gemmingen: "Aeußerst angenehm war es mir, wieder jemand anzutreffen, der vaterländische Gegenstände auf die Bühne bringt, der es zu fühlen scheint, daß er ein *Deutscher* ist, und der dieses Vorrechts froh ist" (1780, S.59). - A.W. Schlegel: "In diesem Spiegel <des historischen Schauspiels> lasse uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserm tiefen Schamerröten, was die Deutschen vor Alters waren und was sie wieder werden sollen" (Bd.6, S.290). - Es scheint mir wichtig, die Parallele der Äusserung von W.P. und von Schlegel zu sehen, welche belegt, dass nicht etwa die napoleonischen Kriege für das neue Bewusstsein verantwortlich gemacht werden können. Einmal mehr ist die Interaktion geistiger und politischer Gegebenheiten mit dem Modell einfacher Abhängigkeit nicht zu erklären. Es ist sogar eine Frage, inwiefern die patriotische Bewegung nicht von literarischen Kreisen ausging (J. Möser, Herder, Goethe). Schmid behauptet über GÖTZ: "In der That wird man in diesem Schauspiel mehr wahren Patriotismus (auch eine von den ausgestorbnen Empfindungen) sehen, als an Kodrus" (1774, S.31 f.).
- 120 W.P. meint, man könne sich mit solchen Stoffen "buntscheckiger Mode- und Nachahmungssucht" entziehen (THEATER-KALENDER, 1787, S.35). Sturz ist in der Vorrede zur JULIE gleicher Meinung (1782, Bd.2, S.156 ff.). Raupach schreibt in der Vorrede zu seinen Hohenstaufen-Dramen: "Hätten wir Deutschen unsere großartige Geschichte, die (...) Weltgeschichte ist, hätten wir sie von Heinrich I bis zum westphälischen Frieden in 70 oder 80 Dramen auf der Bühne, so besäßen wir ein Nationaltheater, wie noch kein Volk besessen hat; und vielleicht wäre es ein Mittel gegen die Ausländerei, an der wir siechen" (Bd.1, 1837, S.XVII).
- 121 Gottsched erwähnt in seiner CRITISCHEN DICKTKUNST einen WALLENSTEIN (1751, S.615). 1783 ist anonym das Stück DER BARON VON WALLENSTEIN. EIN MILITÄRISCHES TRAUERSPIEL IN FÜNF AUZÜGEN (Gotha) erschienen, 1786 das Schauspiel von G.A. Halem: WALLENSTEIN, EIN SCHAUSPIEL. - Vgl. auch Anm. 122 .
- 122 G.W. Becker schreibt: "Die Geschichte der Deutschen im frühern Zeitalter giebt wenig solche Facta, welche so allgemeines Interesse erregen könnten, weil die deutsche Nation zu sehr zertheilt war, und daher kommt es auch, daß wir außer

Otto von Wittelsbach, Otto dem Schütz, Wallenstein, und einigen wenigen andern fast gar keine Trauerspiele, die uns zugleich als Factum interessiren könnten, aufzuweisen vermögend sind" (1803, S.185). - Ein Rezensent des GÖTZ gibt als Ursache, warum den Deutschen die Darstellung ihrer Geschichte nicht dasselbe sei wie den Engländern, an: "die mehrsten Begebenheiten, die sich im mitlern Zeitalter zugetragen haben, <sind uns> nicht wichtig, und können uns nicht wohl interessant gemacht werden" (Braun/G, Bd.1, S.139). - Ein anderer Rezensent meint ähnlich, "daß unter uns selbst die Reichsgeschichte lange so bekant nicht ist, als den Engländern die Begebenheiten ihres Vaterlandes von der Eroberung an; wie viel weniger die Privatgeschichte der verschiedenen deutschen Häuser, die so ein Chaos ausmachen, daß, wer nicht sein ganzes Leben darauf verwendet, nicht hoffen kan, das geringste Licht darin zu bekommen" (ebenda, S.139). Man müsste den Geschichtsunterricht in den Schulen erforschen, um zu erfahren, was zum enzyklopädischen Wissen des Zuschauers im 18. Jahrhundert gehörte. Vgl. Anm. 123.

- 123 "Il y a en général, parmi nous une certaine négligence de l'histoire étrangère, qui s'oppose presqu'entièrement à la composition des tragédies historiques, telles qu'on en voit dans les littératures voisines. Les tragédies mêmes qui ont pour sujet des traits de nos propres annales sont exposées à beaucoup d'obscurité. L'auteur des Templiers a dû ajouter à son ouvrage des notes explicatives, tandis que Schiller, dans sa Jeanne d'Arc, sujet français qu'il présentait à un public allemand, était sûr de rencontrer dans ses auditeurs assez de connaissances, pour le dispenser de tout commentaire. Les tragédies qui ont eu le plus de succès en France, sont ou purement d'invention, parce qu'alors elles n'exigent que très-peu de notions préalables, ou tirées, soit de la Mythologie grecque, soit de l'histoire romaine, parce que l'étude de cette mythologie et de cette histoire fait partie de notre première éducation" (Constant, 1809, S.52). Immerhin hatten Collés und De Belloys Stück offenbar Erfolg. - De Belloy beklagt sich über den Geschichtsunterricht im Préface zum SIEGE DE CALAIS: "D'ailleurs on a grand soin dans notre enfance de nous instruire aussi peu de notre histoire que de notre langue. Nous savons exactement tout ce qu'ont fait César, Scipion, Titus; nous ignorons parfaitement les actions les plus fameuses de Charlemagne, de Henri IV, du Grand Condé" (S.448). - In der EPI TRE DEDICATOIRE A LA NATION FRANÇAISE, welche er seinem CHARLES IX voranstellt, schreibt Chénier: "Pères de famille, laissez fréquenter à vos enfants ces spectacles sévères. Avec le respect des lois et de la morale, ils y puiseront le goût de notre histoire, étrangement négligée dans les collèges" (THEATRE DU XVIII E SIECLE. Vol.2, 1974, S.1523).
- 124 Die Hohenstaufen werden von A.W. Schlegel in seiner VORLESUNG zur Bearbeitung empfohlen. - Grabbe schreibt: "Das Größte meines Lebens werden doch noch einmal die Hohenst<aufen>. Sich und die Nation in 6-8 Dramen zu verherrlichen und welcher Nationalstoff!" (Bd.5, S.213).
- 125 Klinger: KONRADIN, 1784; CONRADIN VON SCHWABEN. Frankfurt und Leipzig 1782 (Rez. ADB, Bd.54, 1783, S.416). - Adolf Bergen: KONRADIN, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, 1803. - Leisewitz hat Szenen zu einem Konradin-Drama im DEUTSCHEN MUSEUM von 1776 publiziert. - Schiller plante ein Konradin-Drama (s. Bd.23, S.77). - Soden: LEBEN UND TOD KAISER HEINRICHS DES VIERTEN. 1784. - Dyk: ROMS BANNSTRAHL IM EILFTEN JAHRHUNDERT. EIN TRAUERSPIEL. In: NEBENTHEATER (Bd.6, 1788). - Die Geschichte des Hohenstaufen-Stoffes ist schlecht er-

- forscht, im LITERATURLEXIKON von Kosch fehlen alle Hinweise auf die Bearbeitungen des 18. Jahrhunderts. In der Bibliographie von R. Meyer (1977) ist nur Klingers KONRADIN angeführt.
- 126 Sturz schreibt: "Heinrich der Vierte, der unglückliche Regent, (...) von seinen Söhnen, deren einen er liebt, verlassen, verfolgt und endlich des Reichs beraubt" (1782, Bd.2, S.159). - Vgl. der Rezensent zu Sodens LEBEN UND TOD HEINRICHS IV in der LITTERATUR- UND THEATERZEITUNG: "Schon die Wahl des Stoffes ist sehr lobenswerth. Ein *unglücklicher Vater*, von einem *unnatürlichen Sohne* verfolgt, den ein tückevoller Geistlicher noch immer gegen ihn aufhetzt, ist wohl ein äußerst interessantes Sujet" (1784, S.125).
127. Der Rezensent von A. Bergens KONRADIN (1803) in der LEIPZIGER LITTERATURZEITUNG schreibt: "Ein (...) dankbarer Stoff ist die Geschichte Konradins von Schwaben und vielleicht einer der dankbarsten die die deutsche Geschichte aufstellt. Der letzte Erbe des grossen Geschlechts, das Jahrhunderte lang, Glanz und Cultur über Europa verbreitet hatte", wird in Neapel enthauptet, "und so endet sein Heldengeschlecht" (13. Stück, 30. Januar 1805, Sp.205). - Zu Heydens CONRADIN (1820) schreibt W. von Alexis: "Sollte dieser Knabe, der fast wider Willen aus glücklicher Ruhe herausgerissen, nach dem Phantome einer Weltenkrone und eines Menschenbeglückers hascht, den das Glück bis zum Gipfel aller Wünsche hebt, aber dem die furchtbare Katastrophe plötzlich im Sturz die traurige Wahrheit vorhält, und auf dem Schaffotte den Wahn bereuen läßt, sollte diese nicht schon an sich einen würdigen Stoff zur Tragödie bieten?" (JL, Bd.10, 1820, S.295). - In einer Rezension zu Bergens KONRADIN (1803) heisst es: "Daß die Geschichte des letzten Sprößlings vom Stamm Hohenstaufen, des unglücklichen Konradin der neuern Tragödie einen sehr günstigen Stoff darbiete, liegt am Tage (...). Seine hohe Geburt, die nächsten Schicksale seines edeln mit ihm verlöschenden Stammes, seine frühe Jugend, sein kühner Heldenmuth, seine innige Freundschaft mit Friedrich von Baden, sein gewagtes und gerechtes Unternehmen, seine plötzliche und schreckliche Katastrophe, alles dies vereinigt, muß in jedem Deutschen das lebhafteste Interesse für ihn erregen" (ALZ, Ergänzungsblatt 83, Juli 1813). - Ein anderer Rezensent schreibt zum selben Drama: "Auch ist der Stoff des Faktischen selbst so interessant und so rührend, und der Geist damaliger Zeiten für den Dichter so auffordernd und gehaltreich, daß das Leben des letzten Hohenstaufischen Fürsten sich ganz zu einer tragischen Darstellung zu eignen scheint" (NADB, Bd.86, 1804, S.87).
- 128 JAHRBUCH FÜR LITERATUR (Bd.10, 1820, S.289 f.). Ähnlich äussern sich die Rezensenten von Bergens KONRADIN in der LEIPZIGER LITERATURZEITUNG (13. Stück, 30. Januar 1805, Sp.205 f.) und in der ALLGEMEINEN LITERATURZEITUNG (Ergänzungsblatt 83, Juli 1813).
- 129 Zur Geschichte des Stoffs im 19. Jahrhundert s. Deetjen (1901) und Migge (1977).
- 130 "sie achteten nicht den Charakter des Mittelalters, sie wollten mit Allgewalt urplötzlich eine Zeit, die wir erst jetzt erblicken, hervorzaubern, sie wollten (...) Gleichheit und Recht Aller unter einem Herrscher hervorbringen" (W. von Alexis, JL, Bd.10, 1820, S.291).
- 131 Tieck schreibt an Raumer, er habe dem Dramatiker vorgearbeitet, im Stoff sei eine Fülle "tragischer Sujets" enthalten (6.12.1822, Migge, 1977, S.275). - Raupach

- schreibt in der Vorrede zu seinem Hohenstaufen-Zyklus, die "Geschichte des schwäbischen Kaiserhauses" sei "eine Geschichte, so tragischen Geistes voll, daß ich sie niemals, als ich noch öffentlicher Lehrer der Geschichte war, ohne Erschütterung habe vortragen können" (S.XVIII). - Albert Knapp zählt in der Vorrede seines Hohenstaufen-Zyklus (1839) die folgenden Qualitäten des Stoffes auf: "Daß Konradin III. nach verfehltem Kreuzzuge sterbend dahinsank, - daß Friedrich I. Vater des Kaisertums trotz seiner Würdigkeit doch verlustig ging, - daß Barbarossa selbst nach langjähriger Kriegs- und Friedensmühe und im Sonnenblicke seines edelsten Sieges in Salephs Gewässern unterging, - daß Philipp von einem elenden Verräter hingemordet und die schuldlose Irene auf dem Bergschlosse Staufen samt ihrem orientalisches-ökzidentalischen Säugling in den Tod gelegt wurde, - daß Friedrich II. nach langjähriger, unendlich bewegter, mächtiger Regierung zuletzt arm und verlassen in Italien starb (...) wahrlich, das ist zu viel, als daß ein Menschenherz nicht den innigsten Antheil nehmen (...) sollte" (zit. Wolff, 1912, Anm. 13).
- 132 Chr.Hch. Schmid schreibt: "Sein Tod ist von einer Art, wie er schwerlich noch in irgend einem Trauerpiele vorkömmt. Ganz aus heiler Haut sind freilich, mit Leßing zu reden, schon manche tragische Helden gestorben. Aber, daß hier weder Dolch noch Gift gebraucht, und doch der natürliche Tod so eingeleitet wird, daß er wahrscheinlich, ja nothwendig scheint, ist das Werk eines mehr als gemeinen Dichters" (1774, S.28).
- 133 "Offenbar sind wenigstens zwei Haupthandlungen in dem gegenwärtigen Stücke: der unglückliche Ausgang der Streitigkeiten, die der brave Götze mit dem Bischoffe von Bamberg führt, und Weislingens Geschichte" (Braun/G, Bd.1, S.15). "Weißlingen, Adelheit spielen zu wichtige Rollen, sie reißen zu viel die Aufmerksamkeit an sich" (ebenda, S.142; derselbe Vorwurf, ebenda, S.416).
- 134 Es sind u.a. die Szenen im dritten Akt: Wald an einem Morast, Gebirg und Wald, Heide, Eine Höhe, Belagerung, Saal; im fünften Akt: Bauernkrieg, Feld, Bei einem Dorf, Nacht, Im wilden Wald. Chr.Hch. Schmid hat diese Eigenheit sofort festgestellt: "Alles geht hier wie vor unsern Augen, vor. Ja noch mehr, wie uns Homer selbst mitten in die Schlacht führt, so kommt auch hier das Getümmel derselben auf die Bühne. (...) Auffoderung, Vertheidigung und Abzug, alles sehen wir selbst, und interessieren uns folglich auch viel stärker dafür" (1774, S.78).
- 135 Der Rezensent des TEUTSCHEN MERKUR unterstreicht diese Abweichung, wenn er entwirft, wie Goethe Weislingens Abfall hätte darstellen können: "Wir können uns keinen rührendern Auftritt gedenken, als wenn der Verfasser die allmähliche Sinnesänderung des Weislingen, den innern Kampf, der jetzt in ihm entstehenden Liebe zur Adelheit mit dem allen Rittern so heiligen Ehrenworte, mit dem der sanften Maria so feyerlich abgelegten Gelübde und den Pflichten der Dankbarkeit, die er seinem Freunde schuldig war, nach seiner Art vollständiger ausgeführt hätte" (Braun/G, Bd.1, S.16 f.). Man kann in diesem Zusammenhang daran erinnern, dass Schiller Goethe die Fähigkeit zum Tragischen absprach, obwohl er tragische Konstellationen darstelle, ein Beispiel für das, was Mukařovský das Einwirken des Persönlichen auf die Literaturgeschichte nennt: siehe seinen Aufsatz: The Poet (1977a).
- 136 Die Gradation ist ein wichtiges Mittel dramatischer Komposition, im Falle Weislingen besteht sie darin, dass Weislingen zunächst wieder versucht, von Bamberg

Anmerkungen zu Kapitel III.3.

wegzugehen, dann redet er sich ein, er müsse wegen der Geschäfte des Bischofs noch bleiben. Im nächsten Auftritt sieht er Götz schon wieder als seinen Feind, zu Beginn des dritten Akts rät er dem Kaiser, gegen Götz vorzugehen, im fünften Akt greift er selbst die Truppen von Götz an, verfolgt Götz.

- 137 Siehe die Szene "Feld" im fünften Akt, wo Götz ohne lange zu zögern einwilligt, der Führer der Bauern zu sein, weil sie für das Recht kämpfen. In der Szene "Jaxthausen" rechtfertigt Lerse das Verhalten von Götz.
- 138 So wurde die Szene auch rezipiert: Der Rezensent im TEUTSCHEN MERKUR kommentiert die Szene: "Wie weit, und wie herzerwührende Handlung, in wie wenigen halb-articulirten Empfindungs-Lauten!" (Braun/G, Bd.1, S.21).
- 139 Die Nicht-Fortführung einer Szene wird manchmal geradezu unterstrichen. So fordert z.B. Götz Weislingen in Jaxthausen auf, zu Tisch zu kommen, die nächste Szene spielt aber am Tisch des Bamberger Hofes. Ähnlich ist die Abfolge in der Szene, wo Weislingens Ankunft in Bamberg gemeldet wird, die folgende Szene aber Götz in Spessart zeigt.
- 140 Vgl. auch Braun/G, Bd.1, S.418. Sulzer spricht von "politischen und patriotischen Gemälden" (Bd.3, S.711).
- 141 Das Ungewohnte zeigt sich an der Reaktion der Zuschauer bei der Berliner Aufführung: "Vielleicht lachen Sie über meinen Geschmack, wenn ich Ihnen sage, daß mir die Zigeunerscene gar ausnehmend wohl gefiel, ob gleich andre um mich her wegsahen, und ausspuckten bei den Worten - 'Da zwey Feldmäus'"(Braun/G, Bd.1, S.420).
- 142 Ein Kritiker fasst diese Charakterisierung sehr deutlich zusammen: (Braun/G, Bd.1, S.412): "Ein Schauspiel, in welchem zwey und sechzig Personen auftreten, ohne die stummen Schaaren zu rechnen, in welchem fast eben so viele Auftritte sind, wo die Scene alle Augenblicke viele Meilen weit verlegt wird, in welchem fast alle Stände des menschlichen Lebens vom Kayser bis auf den Bauer, und noch tiefer, den Zigeuner, hinab erscheinen, in welchem der Pallast mit dem Walde, das Schlafzimmer mit dem Lager eines Kriegsheers, in welchem die Buhlerin mit der treuzärtlichen Ehefrau, ein klein Kind mit dem wilden Ritter, und aller möglicher Contrast mit einander abwechselt; ein solches Schauspiel macht eine ganz neue Gattung des Dramas aus. Es ist wahr, Shakespears König Lear, Othello, und die so genannten historischen Dramata dieses unsterblichen Geistes, scheinen schon eben diese Gattung darzustellen; allein wenn man genau eine Vergleichung anstellt, findet man selbst im Schakespear nicht die Menge von contrastirenden Auftritten, und so vielerley zusammen gebracht, als in dem so genannten Schauspiele: Götz von Berlichingen."
- 143 Die Zeitgenossen haben vom üblichen Lektüreschema ausgehend, Götz manchenmal als "Verfechter der freien Reichsritterschaft" interpretiert. (Braun/G, Bd.1, S.138), eine Interpretation, die sich darum nicht recht halten lässt, weil keine andern Ritter vorkommen.
- 144 "Les Allemands n'écartent <du caractère> de leurs personnages rien de ce qui constituait leur individualité. Ils nous les présentent avec leurs foiblesses, leurs incon-

- séquences et cette mobilité ondoyante, qui appartient à la nature humaine et qui forme les êtres réels," schreibt B. Constant (1809, S.61). Er stellt den Charakter von Polyphonte aus Voltaires *MEROPE* dem Charakter Richards III von Shakespeare gegenüber: "Celui de Polyphonte convient à presque tous les tyrans mis sur notre théâtre, tandis que celui de Richard III, dans Shakespear, ne convient qu'à Richard III. Polyphonte n'a que des traits généraux, exprimés avec art, mais qui n'en font point un être distinct, un être individuel. (...) Richard III réunit à ces vices, qui sont de nécessité dans son rôle, beaucoup de choses qui ne peuvent appartenir qu'à lui seul" (ebenda, S.62).
- 145 "Was indessen die Natur verschieden geprägt hat, hat uns auch der Verfasser verschieden geschildert, denn *Weislingen* und *Adelheit* contrastiren mit *Götz*, *Sickingen*, *Georg* u.a. gar sehr" (Braun/G, Bd.1, S.5). Ein anderer Rezensent spricht von der "meisterhaftesten Zeichnung und Gegeneinanderstellung seiner Characktere, Götzens und seines Sohns, Elisabeths und Mariens, Weislingens und Sickingens" (ebenda, S.334). - Die Rezensenten der *EMILIA GALOTTI* lobten die Kontrastierung von Emilia und Orsina. Das Mittel war so üblich, dass Diderot von einem "moyen usé" spricht (Bd.10, S.377), wenn der Kontrast allzu offensichtlich ist. Constant sieht in der Kontrastierung ein typisches Verfahren des deutschen Dramas. Er erwähnt die Hochzeit in der Hohlen Gasse im *WILHELM TELL*: "Le contraste de la gaité de cette troupe joyeuse et de la situation de Guillaume Tell, suggère à l'instant au spectateur toutes les réflexions que le choeur aurait exprimé" (1809, S.56). - Vgl. auch Home, der im Ersten Theil seiner *GRUNDSÄTZE DER KRITIK* (1763) ein Kapitel "Von Aehnlichkeit und Contrast" hat.
- 146 Es ist bezeichnend für die Funktion dieser Szene, dass B. Constant sie als eine derjenigen aufzählt, welche er in seiner Bearbeitung des *WALLENSTEIN* für das französische Theater habe streichen müssen (1809, S.57 f.).
- 147 Ein Kritiker schreibt: "Aufgeführt kan das Stück nicht eher werden, bis wir ein Parterr, gleich dem englischen, haben, das eigensinnig genug ist, etwas ansehen zu wollen, das es kaum halb versteht" (Braun/G, Bd.1, S.5).
- 148 "Allein die beiden [*Weislingen* und *Adelheit*] sind es nicht allein, sondern in der That, *Götz* und sein Schicksal versinkt unter der gar zu großen Menge von Auftritten und von Personen, die den Leser verwirren, so, daß man gar nicht sagen kan; was ist die Hauptbegebenheit oder auch nur, was ist die Hauptperson, die mich rühren sol?" (Braun/G, Bd.1, S.143).
- 149 Noch 1805 schrieb ein Kritiker zur Aufführung der Theaterbearbeitung: "Dieses Stück, in welchem der Dichter allen Regeln der dramatischen Dichtung, allen Einheiten, selbst den des Interesse Trotz bot, (...) ist eigentlich nur ein Gemisch von Scenen" (Braun/G, Bd.3, S.113).
- 150 Vgl. die Analyse zur *Werther*-Rezeption von G. Jäger (1974), die zu ähnlichen Ergebnissen kommt.
- 151 Die Darstellungen von W. Kayser in der *Hamburger-Goethe*-Ausgabe ist völlig unzutreffend (Bd.3, S.494). Die Rezensionen in den Zeitschriften lassen die Begeisterung der zeitgenössischen Leser sehr wohl erkennen. Ebenso ist es völlig unzutreffend, dass nur Wieland dem Werk gerecht geworden sei. Die Abhandlung von

- Chr.Hch. Schmid zeugt von sehr viel Einsicht in ästhetische Fragen. Wie im Falle von Lessing sollte man sich auch im Falle von Goethe hüten, alte Kritiker-Streitigkeiten in der Literaturwissenschaft wieder aufzuwärmen. – Siehe z.B. auch die Äusserung eines Kritikers: "Deutschland ist gegen das Verdienst des Herrn Göthe auch dankbar gewesen, es hat seinen *Original-Dramatiker* mit der gehörigen Empfindlichkeit und Bewunderung empfangen" (Braun/G, Bd.1, S.418). Vgl. auch Wieland: "Das Publicum erstaunte über das Wunderding, wurde anfangs von der Menge und Mannichfaltigkeit so ganz ungewohnter Schönheiten geblendet, aber bald durch die Wahrheit der Natur und den Lebendigen Geist, der in so vielen, so ungleichartigen Personen von allen Ständen, vom Kaiser Max bis zum Reitersjungen, und vom Reitersjungen bis zum Zigeunerbuben herab, atmet, hingerissen und überwältiget. In der ersten Entzückung war nur Eine Stimme" (Bd.3, S.473). – Vgl. schon 1774 die Darstellung von Chr.Hch. Schmid: "Seit langer Zeit haben sich die deutschen Leser und Leserinnen von allem Alter, Beruf, Vorurtheilen und Secten über kein neues Werk des Witzes so sehr vereinigt, als über Götz von Berlichingen. Nur die Leonore von Herrn Bürger hat ein ähnliches Glück gemacht. Der Kunstrichter und der Schauspieler, der Liebhaber aus der Zeit der bremischen Beyträge, und der Schüler, der noch seinen Batteux hörte, der französirende Leser und der mit der Anglicomanie behaftete, der philosophische Kenner und der müßige Dilettante, alles verschlang den Götz und staunte und war entzückt. Jetzt citirt ihn der Publicist in seinen Vorlesungen, der Stutzer an der Toilette, der Litterator in seinen Schreibereien. Ein Graf (am pfälzischen Hofe) urtheilte, der ihm Götz vorgelesen ward. Ich weiß nicht ob ich lieber den ganzen Voltaire oder dieses einzige Schauspiel gehabt haben möchte. Der seichte Verfasser der Anzeigen von teutschen Schriften im Journal encyclopaedique muß, so Unglück weissagend er auch ist, doch gestehn, daß durch dieses Stück eine Revolution in unserm theatralischen Geschmacke vorgegangen sey" (S.3 f.).
- 152 Sulzer schreibt: "Vermuthlich wird diese neue Erscheinung [GÖTZ VON BERLICHINGEN] (...), da sie von einem unbekanntem Verfasser kommt, gegen den wol noch Niemand eingenommen ist, eine nähere Beleuchtung der ganzen Art veranlassen" (Bd.3, S.712).
- 153 "Wir zeigen unsern Lesern jetzo ein Drama an, bey dem unsere kritischen Linnees staunen, und ungewiß seyn werden, in welche Klasse sie es setzen sollen." (Braun/G, Bd.1, S.7).
- 154 "Es ist eine deutsche Rittergeschichte, völlig in der Shakespearschen Manier" (Braun/G, Bd.1, S.32). "Gegenwärtiges Schauspiel ist eine Reihe von Schilderungen aus diesem [des Götz] Leben, ohngefähr wie Shakespears historische Stücke sind" (Braun/G, Bd.1, S.23). Der TEUTSCHE MERKUR vergleicht den Sprachgebrauch Shakespeares (ebenda, S. 21).
- 155 "Erstlich verdient der Verf. für die Wahl seines Søjets den lebhaftesten Dank aller teutschen Patrioten, die es lange gewünscht haben, nicht daß man Griechische Schauspiele nachahmen, sondern daß man wie die Griechen Gegenstände wählen, und sie alsdann nach Art der Griechen bearbeiten möchte" (Braun/G, Bd.1, S.9). Diese Vorstellung, dass die Griechen nationale Stoffe bearbeitet haben, tritt in der Diskussion um das vaterländische Schauspiel häufig auf. "Noch können wir endlich, als Deutsche, dem Dichter dasjenige Lob nicht versagen, was ihm wegen der Wahl eines Nationalsøjets, wegen der Behandlung der vaterländischen Sitten und Bege-

- benheiten, gebührt; eine Ehre, die durch ihre Seltenheit desto grösser wird" (Braun/G, Bd.1, S.417; vgl. Anm. 157).
- 156 "Was den Engländer die Zeiten der Elisabeth und Maria sind, das sind für uns die Zeiten Maximilians und Karls" (Schmid, 1774, S.9).
- 157 Goethe: DICHTUNG UND WAHRHEIT. (Hrsg. von S. Scheibe. Bd.2, Berlin 1974, S.522). "Unsterblicher Dank sey dem V. für sein Studium der alten deutschen Sitten. Man hat sie bisher immer nur in Hermannswäldern gesucht, aber hier sind wir auf ächtem deutschen Grund und Boden. (...) Aber hierher, wenn ihr Helden, Deutsche, nicht aus der Luft gegriffene, Helden haben wollt" (Braun/G, Bd.1, S.6 f.). "Götz von Berlichingen hat ein teutsches Thema aus der Geschichte solcher Zeiten, die uns näher angehen, als die Hermannnaden", schreibt Schmid im TEUTSCHEN MERKUR (Braun/G, Bd.1, S.26). In seiner Abhandlung über GÖTZ schreibt er: "Seitdem mit Schlegel die Idee starb, den Otto von Wittelsbach auf die Bühne zu bringen, (...) dachte niemand daran, daß der jetzige Deutsche lieber einen Heinrich den Löwen als einen Thumelitus, lieber einen - als einen Polgeudt (sic! für Polyeuct) beweinen werde" (1774, S.9).
- 158 "Wenn man auf die Wahl des Gegenstandes, auf die Auswahl und die Anordnung der Charaktere, auf die Ausmalung derselben durch die kräftigsten und feinsten Züge, auf die Wahrheit und Kraft des Dialogs sieht, so kan man sich nicht leicht etwas vollkommneres denken, als dies Stück" (Braun/G, Bd.1, S.136).
- 159 Sowohl Wieland als ein unbekannter Rezensent vergleichen den GÖTZ in bezug auf seine Wirkung und seine Schönheiten mit EMILIA GALOTTI (Braun/G, Bd.1, S.38; S.133).
- 160 "Aber alle diese kleine Mängel werden durch den unvergleichlichen nirgends ermattenden Dialog, (...) durch die meisterhafte, den Personen und Situationen stets angemessene Sprache, (...) unmerklich gemacht" (Braun/G, Bd.1, S.20).
- 161 Diese Stelle wird auch in der Rezension im TEUTSCHEN MERKUR (Braun/G, Bd.1, S.21) hervorgehoben.
- 162 Vgl. auch die Ausführungen zum Dialog von Sonnenfels (1768, S.269 ff.).
- 163 "Nebst H. Engel kennen wir keinen angehenden Poeten, von dem der dramatische Dialog mehr hoffen könnte" (Braun/G, Bd.1, S.7). "Man hat am dankbaren Sohn unter vielen Vorzügen vornehmlich auch diesen bewundert, daß Herr Engel alle seine Erzählungen so belebend, so anschauend machen können" (Schmid, 1774, S.76).
- 164 "Einige gehäufte Brachyologien, das Arschlecken u.d. können wir bloß deswegen nicht leiden, weil sie zum Manierten gehören" (Braun/G, Bd.1, S.7). "Vielleicht möchte er auch der Delikatesse mancher Leser einen Gefallen erzeugt haben, wenn er einige zu energische Ausdrücke weggelassen, in dem Gebrauche gewisser Provinzial-Wörter und der zu häufigen Weglassung der Für-Wörter sparsamer gewesen wäre" (Braun/G, Bd.1, S.23). "Dennoch sind einige Ausdrücke zu pöbelhaft niedrig" (ebenda, S.417). Dagegen Wieland, Goethe habe "Personen von den niedrigsten Classen" eingeführt "und diese mußten nun wohl freylich ihre eigene Sprache

reden. *Tausend schwehre Noth, schert euch naus* (...) und dergleichen *elegantiae* der teutschen Sprache haben also im Munde der Personen, welche der Dichter so sprechen läßt, nichts sehr anstößiges" (ebenda, S.43).

- 165 Die Vermengung sei umso auffälliger, "Da der Verfasser affectiert hat, Götzen selbst meistens eben so reden zu lassen, wie er in seiner von ihm selbst verfaßten Lebensgeschichte spricht". Dazu gehören "auch Ausdrücke und *Wendungen*, welche eine gewisse *Verfeinerung* voraussetzen, wovon man zu Götzens Zeiten in Teutschland noch gar keinen Begriff hatte" (Braun/G, Bd.1, S.44). Auch andere tadeln die Sprachmischung: "Doch hätten wir gewünscht, daß der Verfasser das in usum Delphini (...) weggestrichen hätte; in dem Zeitalter konnte *Liebetraut* diese Anspielung nicht brauchen" (ebenda, S.23). "Die Vermengung der altdeutschen und modernen Sprache ist schon von Hrn. *Wieland* (...) bemerkt worden, und war auch wohl jedem Leser gleich bey der ersten Lesung des Stücks anstößig" (ebenda, S.334 f.).
- 166 Vgl. Chr.Hch. Schmid: "Der Schauspieldichter, der für so unzählige Leser und Zuschauer arbeitet, muß reich seyn, damit der eine sich dies daraus nehmen könne, der andre etwas anders" (1774, S.35).
- 167 Lucie Woodvil in Pfeils gleichnamigem Trauerspiel stellt eine Variante dieses Typus dar. Schmid hat auf diese geistige Verwandtschaft Adelheids hingewiesen: "Adelheid von Walldorf gegen die die Marwoods und Wilwoods Schatten sind" (1774, S.70). Wilwood scheint eine falsche Wiedergabe von Millwood aus Lillos KAUFMANN VON LONDON zu sein.
- 168 "Die Kinderscene mit Carln, streitet mit der berühmten Leßingischen in der Sara Sampson um den Preiß, und ich gebe ihn Carln" (Braun/G, Bd.1, S.415 f.).
- 169 Das weinerliche Lustspiel verzichtet dagegen auf diese Wirkung, ein Rezensent des GÖTZ möchte dieses Schauspiel gerne gegen "hundert von unsern komisch-weinerlichen Schauspielen austauschen", deren Verfasser dafür sorgen, dass ihre Zuschauer "von keinem fieberhaften Anfalle schauernder Empfindung ergriffen werden" (Braun/G, Bd.1, S.8).
- 170 Gemeint ist die im 18. Jahrhundert mehrfach übersetzte und bearbeitete Tragödie von Otway DIE VERSCHWÖRUNG WIDER VENEDIG (VENICE PRESERVED).
- 171 Siehe Bürger an Boie: "Erschütterung, wie sie Shakesp. nur immer hervorbringen kann, habe ich in meinem innersten Mark gefühlt. Mitleid! Schrecken! Grausen, kaltes Grausen, wie wenn ein kalter Nordwind anweht" (Briefe von und an A. Bürger (...) hrsg. v. A. Strodtmann, Berlin Bd.1, S.131). "Auch fehlts hier nicht am Schauerhaften! Adelheid, die Verführerin, die Ehebrecherin, die Betrügerin, die Mörderin! wenn uns das heimliche Gericht nicht beruhigte, sie würde unser Innerstes empören" (Braun/G, Bd.1, S.6). "Die Scene, wo Adelheit von Weislingen, von den Richtern des heimlichen Gerichts angeklagt, und verurtheilt wird, ist ein wahres Meisterstück. (...) Die schreckliche feyerliche Stille setzt die Seele in eine für sich selbst fürchtende schauernde Beklemmung" (Braun/G, Bd.1, S.22).
- 172 Schmid schreibt, GÖTZ sei kein bürgerliches Trauerspiel, "da Götz einer der Edlen ist, und da seine Thaten mit der Wohlfahrt unsers Vaterlandes in den damaligen Zeiten in unmittelbarer Verbindung stehen" (1774, S.10).

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL IV

- 1 Zur Funktion des Prototyps für die Literaturwissenschaft vgl. H. Steinecke 1982.
- 2 Für die normenbildende Kraft Schillers siehe Tieck in der Vorrede zur ersten Ausgabe seiner Schriften: Tieck beklagt, dass die Rezitation zum Selbstzweck werde. "Es wäre ungerecht, zu behaupten, daß unser Schiller zunächst die Veranlassung gegeben hätte. Einige seiner Werke streben zwar zu einer lyrischen oder epischen Ausschmückung hin, die das Spiel und die Recitation vereinzeln, die den Schauspieler fast zwingen, etwas aus dem Zusammenhange zu reißen; aber das dramatische Element ist bei ihm so überwiegend, daß es den schädlichen Einfluß auf die Bühne nicht hätte äußern können, wenn sich ihm nicht Andere angeschlossen hätten, die gewissermaßen eine Schule bilden, und die in diesem Fehler mit vollem Bewußtsein ihre größte Kraft entwickeln wollen" (1852, Bd.3, S.XVIf.). An anderer Stelle schreibt er: "durch die 'Jungfrau von Orleans' und die 'Braut von Messina' ermuthigt, haben uns *Werner, Müllner, Grillparzer, Houwald, Raupach* und Andere, Gedichte in so seltsamen Formen gegeben, daß die meisten formlos zu nennen sind" (ebenda, S.XIX).
Vgl. Mukařovský (1977b), zur Rolle der Persönlichkeit für die literarische Evolution.

LITERATURVERZEICHNIS¹

1. Abkürzungen und Verzeichnis der exzerpierten Zeitschriften

- ADB: ALLGEMEINE DEUTSCHE BIBLIOTHEK. (ed. F. Nicolai). 118 Bde. Berlin und Stettin 1765-1796; ab 1770 ff.. Kiel.
- ALLGEMEINE BIBLIOTHEK FÜR SCHAUSPIELER UND SCHAUSPIELLIEBHABER. (ed. Ch.A. v. Bertram). 1. Bd. 1776. Reprint: Nendeln 1981.
- ALZ: ALLGEMEINE LITERATUR-ZEITUNG. (ed. Ch.G. Schütz, F.J. Bertuch und G. Hufeland, u.a.). Jena 1785-1845; ab 1804 Halle.
- BEYTRÄGE ZUR CRITISCHEN HISTORIE DER DEUTSCHEN SPRACHE, POESIE UND BEREDSAMKEIT. (ed. J.Ch. Gottsched). 8 Bde., 32 Stücke, Leipzig 1732-1744.
- BW: Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste. (ed. Nicolai, Mendelssohn, ab Bd. 5 Weisse). 16 Bde. Leipzig 1757-1767.
- Braun/G Siehe Braun, Julius W. [Hrsg.] (1883).
- Braun/L Siehe Braun, Julius W. [Hrsg.] (1884).
- Braun/Sch Siehe Braun, Julius W. [Hrsg.] (1882).
- EPHEMERIDEN DER LITTERATUR UND DES THEATERS. (ed. Ch.A. v. Bertram). 6 Bde. Berlin 1785-1787.
- GÖTTINGISCHE ANZEIGEN VON GELEHRTEN SACHEN. Göttingen 1753-1801. Ab 1802 Göttingische Gelehrte Anzeigen.
- GÖTTINGISCHE ZEITUNG VON GELEHRTEN SACHEN. Göttingen 1739-1752.
- JL: Jahrbücher für Literatur. (ed. M. v. Collin u.a.). 128 Bde. Wien 1818-1849.
- JA: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung. (ed. H.K.A. Eichstädt). 38 Bde. Jena 1804-1841.
- (NEUE) LEIPZIGER LITERATUR-ZEITUNG. (ed. H. Blümner u.a.). Leipzig 1802-1834.
- LITTERATUR- UND THEATERZEITUNG. (ed. Ch.A. v. Bertram). 7 Bde. Berlin 1778-1784.
- NADB: Neue allgemeine deutsche Bibliothek. (ed. Nicolai). 107 Bde. Kiel 1793-1806; ab Bd. 65 Berlin und Stettin.
- NBW: Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und freyen Künste. (ed. Weisse, Dyck). 72 Bde. Leipzig 1765-1806.
- DAS NEUESTE AUS DER ANMUTHIGEN GELEHRSAMKEIT. (ed. Gottsched). 1751-1762.
- THE SPECTATOR (1711-1714). (ed. with an introduction and notes by Donald F. Bond). 5 Bde. Oxford 1965.
- DER TEUTSCHE MERKUR. (ed. Wieland). 68 Bde. Weimar 1773-1789.
- THEATER-JOURNAL FÜR DEUTSCHLAND. (ed. H.A.O. Reichard). 6 Bde. Gotha 1777-1784.
- THEATER-LEXIKON. Siehe Allgemeines Theater-Lexikon.

¹ Die Bibliographie und das Literaturverzeichnis wurden im Januar 1985 abgeschlossen.

2. Quellenverzeichnis

- ADDISON, Joseph (1711a): [Über die Tragödie.]. In: The Spectator Nr. 39, 42, 44.
- ADDISON, Joseph (1711b): [Über poetische Gerechtigkeit.]. In: The Spectator Nr.40.
- ADDISON, Joseph (1712): [Über Imagination.]. In: The Spectator Nr.418.
- ALEXIS, Willibald von (1820): [Rezension von] Conradin, Trauerspiel von F. v. Heyden. Berlin 1820. In: JL 10, S.289-304.
- ALLGEMEINES THEATER-LEXIKON oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der fachkundigsten Schriftsteller Deutschlands. hg. von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff. Altenburg und Leipzig 1839-1842.
- ANONYMUS (1733): Eines unbekanntes Gönners unserer Arbeiten Critische Gedanken über den Sterbenden Cato. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, 5. Stück, S.39-44.
- ANONYMUS (1734): Rez. von: Des berühmten Französischen Paters Poree Rede von den Schauspielen: Ob sie eine Schule guter Sitten sind, oder seyn können? (...) Leipzig 1734. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache (...), 9. Stück, S.329.
- ANONYMUS (1736): Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen; in sofern man sie nemlich vor den Augen der Zuschauer solle sterben oder ihren Tod erzählen lassen. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache (...), 15. Stück, S.390-406.
- ANONYMUS (J.A.K.) (1742): Critische Untersuchung, wie weit sich ein Poet des gemeinen Wahnes und der Sage bedienen könne? In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache (...), 30. Stück, S.254-281.
- ANONYMUS (1755): Vom bürgerlichen Trauerspiele. In: Neue Erweiterung der Erkenntnis und des Vergnügens, 6. Bd., 31. Stück. Zit.: Eibl [Hrsg.], 1971, S.173-189.
- ANONYMUS (1761): Essai sur la poésie allemande. In: Journal étranger, September, S.95-130.
- ANONYMUS (1776): Schreiben eines Knaben von dreyzehn Jahren, über den jetzigen herrschenden, dramatischen Geschmack. In: Allgemeine Bibliothek für Schauspieler, 1. Bd., 2. Stück, S.78-80.
- ANONYMUS (1779): Ueber das Sterben auf der Schaubühne. Fragment. In: Litteratur- und Theaterzeitung, S.468-471.
- ANONYMUS (Mr S-d.) (1780a): Versuch über den Charakter des Sir John Falstaff. In: Theater-Journal, 15. Stück, S.92-105.
- ANONYMUS (1780b): Ursprung und Fortschritt der dramatischen Dichtkunst der Franzosen. In: Theater-Kalender auf das Jahr 1780, S.65-82.
- ANONYMUS (E.v.L**) (1782): An den Herausgeber des teutschen Merkurs, über ein sonderbares Beyspiel von Empfindsamkeit. In: TM, Drittes Vierteljahr, S.162-168.
- ANONYMUS (A.C.K.) (1783): Ein paar Worte über die Trauerspiele. In: TM, Drittes Vierteljahr, S.189-192.
- ANONYMUS (A. Freiherr von K.) (1785): Ueber die deutsche Schaubühne. In: Ephemeriden, 5. Bd., 27. Stück, S.1-8; 28. Stück, S.21-27; 29. Stück, S.38-43; 33. Stück, S.97-102.

- ANONYMUS (1787a): Ueber das Vergnügen am Schreckhaften. In: Ephemeriden, 24. Stück, S.371-384.
- ANONYMUS (-Sch.) (1787b): Ueber die sogenannten historischen Schauspiele, und ihren Einfluß auf die Litteratur. In: Ephemeriden, 7. Stück, S.102-107.
- ANONYMUS (W.P.) (1787c): Ist nicht die Schaubühne das tauglichste Mittel, Volksgeschichte gemeinnütziger zu machen? In: Theater-Kalender auf das Jahr 1787, S.33-40.
- ANONYMUS (V-s) (1787d): Etwas über Schauspieler Kostüm. In: Ephemeriden, 10. Stück, S.145-153; 28. Stück, S.22-23.
- ANONYMUS (1787e): Recept ein Trauerspiel zu machen. In: Ephemeriden, 21. Stück, S.335-336.
- ANONYMUS (K) (1789a): Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs. In: Thalia, 6. Heft, S.59-71.
- ANONYMUS (R-d.) (1789b): Uebersicht des heutigen Zustandes des teutschen Schaubühnen-Wesens. In: Journal des Luxus und der Moden, Februar, S.58-75.
- ANONYMUS (1791): Von den Gründen des Vergnügens an traurigen Gegenständen. In: NBW, Bd. 43, S.177-185.
- ANONYMUS (1800): Einige Briefe über Schillers Maria Stuart, und über die Aufführung derselben auf dem Weimarischen Hoftheater. Jena.
- ANONYMUS (R) (1802): Bianka. Ein tragisches Gemälde in 5 Aufzügen. Seitenstück zur Emilia Galotti. Nebst einer kurzen kritischen Beleuchtung dieses Leßing'schen Meisterstücks. Zweite Ausgabe. Leipzig (¹1800).
- ANONYMUS (1803): Etwas über Roman, Heldengedicht und Drama. In: NBW, Bd. 68, S.179-211.
- ARISTOTELES (1753): Dichtkunst. Siehe Curtius (1753).
- AYRENHOFF, Cornelius von (1787): Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey. In: C.v.A.: Sämmtliche Werke. Wien und Leipzig, Bd. 3, S.393-439.
- AYRENHOFF, Cornelius von (1789): Sämmtliche Werke. Bd. 1, Wien und Leipzig.
- BABO, Joseph Marius (1782): Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern. München. Abgedruckt in: A. Hauffen [Hrsg.]: Das Drama der klassischen Periode. Erster Teil. Stuttgart o.J. (= Deutsche-National-Litteratur, 138).
- BATTEUX, Charles (1771): Les quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux avec les traductions et des remarques. 2 Bde. Paris.
- BATTEUX, Charles (1809): Principes de la littérature. Nouvelle édition. 6 Bde. Avignon.
- BATTEUX/RAMLER (1770): Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Hrn. Batteux, mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler. 4 Theile. Wien (1770-1771).
- BATTEUX/RAMLER (1802): Einleitung in die schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler. 3 Bde. Fünfte und verbesserte Auflage. Leipzig (1802).
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de (1767): Essai sur le genre dramatique sérieux. In: Beaumarchais: Théâtre. Lettres relatives à son théâtre. Texte établi et annoté par M. Allem et P. Courant. Paris 1964. (= Bibliothéque de la Pléiade).

- BECKER, G. W. (1803): Ueber den Werth der griechischen Trauerspieldichter in Vergleich mit den Neuern. In: NBW, Bd. 67, S.163-197.
- BELLOY, Pierre-Laurent Buirette de (1765): Le siège de Calais. In: Théâtre du XVIIIe siècle, Bd. 2.
- BELLOY, Pierre-Laurent Buirette de (1791): Jugemens et anecdotes sur le siège de Calais. In: P.-L.B. de B.: Chefs d'oeuvres dramatiques. Paris, Bd.2, S.iiij-xxvj.
- BLÜMNER, Heinrich (1814): Über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos. Leipzig.
- BODMER, Johann Jakob und Johann Jakob Breitinger (1746): Critische Briefe. Zürich. Reprint: Hildesheim 1969.
- BOUTERWEK, Friedrich (1806): Aesthetik. Leipzig. Reprint: Hildesheim, New York 1976.
- BOUTERWEK, Friedrich (1815): Aesthetik. Zweite in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe. Göttingen.
- BOUTERWEK, Friedrich (1825): Aesthetik. Dritte, von neuem verbesserte Auflage. Göttingen.
- BRANDES, C. (1801): Wie wirkt das tragische Theater auf den Charakter überhaupt und vorzüglich den weiblichen? In: NBW, Bd.65, S.291-318).
- BRAUN, Friedrich Ferdinand (1820): Leitfaden der Ästhetik zum Unterricht und zur Selbstbildung. Zeit.
- BRAUN, Julius W. [Hrsg.] (1882): Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte und Notizen Schiller und Goethe und deren Werke betreffend, aus den Jahren 1773-1812, gesammelt und herausgegeben von J.W. B. Erste Abtheilung: Schiller. 3 Bde. Leipzig, Berlin.
- BRAUN, Julius W. [Hrsg.] (1883): Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte, Notizen, Goethe und seine Werke betreffend (...). Gesammelt und hrsg. von Julius W. Braun. 3 Bde. Berlin 1883- 1885.
Reprint: Hildesheim 1969.
- BRAUN, Julius W. [Hrsg.] (1884): Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte und Notizen, Lessing und seine Werke betreffend (...). Gesammelt und hrsg. von Julius W. Braun. Berlin, Bd. 1, 1884; Bd. 2, 1893.
- CASTELVETRO, Lodovico (1570): Poetica d'Aristole vulgarizzata, et sposta. Wien. Reprint: München 1968. (= Poetiken des Cinquecento, 1).
- [CHAPELAIN, Jean] (1638): Les sentiments de l'Accademie françoise sur la Tragi-Comédie du Cid. In: Gasté [Hrsg.] (1898) S.355-417.
- CHENIER, Marie-Joseph (1789): Charles IX ou la Saint-Barthélemy. In: Théâtre du XVIIIe siècle, Bd. 2.
- CHENIER, Marie-Joseph: Epître dédicatoire à la nation française. In: Théâtre du XVIIIe siècle. Bd. 2, S.1521-1523.
- COLLE, Charles (1768): La Partie de chasse de Henri IV. In: Théâtre du XVIIIe siècle. Bd. 2.
- COLLIN, Matthäus von (1812): Ueber das historische Schauspiel. In: Deutsches Museum, 2. Bd., S.193-213.

- CONSTANT, Benjamin (1809): Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand. In: B.C.: Wallstein, Tragédie en cinq actes et en vers. Ed. critique publiée avec de nombreuses variantes et des documents inédits par Jean-Réné Derré. Paris 1965. (= Bibliothéque de la Faculté de Lettres de Lyon, 10).
- CORNEILLE, Pierre: Théâtre complet. Bd. 1: Texte établi par G. Couton. Paris 1971. Bd. 2, Bd. 3: Texte établi sur l'édition de 1682 (...) par M. Rat. Paris 1971. (= Classiques Garnier).
- CORNEILLE, Pierre (1660): Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique. In: Théâtre complet. Vol.1, S.13-32.
- CORNEILLE, Pierre: Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire. In: Théâtre complet. Vol.1, S.33-56.
- CORNEILLE, Pierre: Discours des Trois unités d'action, de jour et de lieu. In: Théâtre complet. Vol.1, S.57-69.
[Rezension zu:] Die sinnreiche Tragi-Comödia, genannt Cid, ist ein Streit der Ehren und Liebe, verdeutscht von Georg Greflinger. Hamburg 1679. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache (...), 14. Stück, 1736, S.293-316.
- CURTIUS, Michael Conrad (1753): Aristoteles Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt, Mit Anmerkungen, und besondern Abhandlungen, versehen. Hannover. Reprint: Hildesheim, New York 1973. (= Documenta Semiotica, Ser.2).
Rezension in: Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, Heumonats, 1753, S.547-552).
- DACIER, André (1792): La Poétique d'Aristote, contenant les Règles les plus exactes pour juger du Poème Héroïque, & des Pieces de Theatre, la Tragedie & la Comedie. Traduite en François avec Des Remarques critiques sur tout l'ouvrage. Par Mr. Dacier. Paris.
- DAHLMANN, Johann Ehrenfried Jacob und Daniel Heinrich Thomas (1758): Vermischte kritische Briefe. Rostock, S.138-164. Abgedruckt in: Eibl (1971).
- DIDEROT, Denis: Oeuvres complètes. T.10: Le drame bourgeois. Fiction II. (...). Edition critique et annotée présentée par Jacques Chouille et Anne-Marie Chouille. Paris 1980.
- DIDEROT, Denis: Le fils naturel, ou les épreuves de la vertu. S.13-81.
Rezension zum 'Fils naturel' in: BW, Bd. 5, 1762, S.242-272.
- DIDEROT, Denis: Entretiens sur le fils naturel. S.83-162.
- DIDEROT, Denis: Le Père de famille. S.191-322.
- DIDEROT, Denis: De la poésie dramatique. S.323-427.
- DIECKHOFF, Bernard (1832): Handbuch der Poetik für Gymnasien. Münster.
- [DINTER, G.L.] (1809): Grundriß der Aesthetik. Ein Leitfaden für Lehrende und Lernende, vorzüglich auf Gymnasien, Lizäen und Kunstschulen. Karlsruhe.
- DROIS, Freyherr von (1783): Dramaturgischer Versuch über den teutschen Hausvater. In: Theater-Journal für Deutschland, 21. Stück, S.10-46.
- DRYDEN, John (1753): Drydens Gedanken von der englischen und französischen Schaubühne, aus einer Vorrede. In: Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, Wintermonats, S.212-228.
- DRYDEN, John (1758): Versuch über die dramatische Poesie. In: Theatralische Bibliothek, 4. Stück. Abgedruckt in: Lessing, Bd. 6, S.251-294.

- [DYK, Johann Gottfried] (1784): *Leichtsinn und Verführung, oder die Folgen der Spielsucht. Ein Trauerspiel in fünf Akten.* Leipzig.
- [DYK, Johann Gottfried] (1787): *Ueber den Zweck in der Dichtkunst.* In: NBW, Bd. 34, S.1-24.
- EBERHARD, Johann August (1783): *Theorie der schönen Wissenschaften. Zum Gebrauche seiner Vorlesungen* hrsg. von J.A. E.. Halle.
- EBERHARD, Johann August (1820): *Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen Ständen in Briefen* hrsg. von J.A.E. Vier Theile. Zweyte verbesserte Auflage 1807-1820. Reprint: Frankfurt/M. 1972.
- EISENSCHMID, L.M. (1828): *Theorie der Dichtungsarten nebst einer Verslehre. Besonderer Abdruck aus der Polymnia.* Bamberg und Aschaffenburg.
- ENCYCLOPEDIE (1751): *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par D. Diderot et d'Alembert.* Paris 1751-1777.
- ENCYCLOPEDIE (1770): *Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines. Mis en ordre M. De Felice.* Yverdon 1770-1780.
- ENCYCLOPEDIE (1780): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M.Diderot, & quant à la Partie Mathématique, par M. D'Alembert. Edition exactement conforme à celle de Pellet in-quarto.* Berne et Lausanne 1780-1781.
- ENGEL, Johann Jakob (1774): *Über Handlung, Gespräch und Erzählung.* Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774 aus der "Neuen Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste". Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von E.Th. Voss. Stuttgart 1964. (= Sammlung Metzler, Abt. G, 37).
- ENGEL, Johann Jakob (1783): *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt.* Berlin und Stettin. Reprint: Hildesheim, New York 1977.
- ENGEL, Johann Jakob (1801): <Briefe> über Emilia Galotti. In: J.J. Engel (Hrsg.): *Der Philosoph für die Welt.* Neue verb. und verm. Aufl. Erster Theil, S.137-204.
- ENK, Michael (1827): *Melpomene oder das tragische Interesse.* Wien.
- ESCHENBURG, Johann Joachim (1777): *Shakespeare wider neue Voltärische Schmähungen vertheidigt.* In: *Deutsches Museum*, Bd. 1, S.40-70.
- ESCHENBURG, Johann Joachim (1783): *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen.* Berlin und Stettin. Reprint: Hildesheim, New York 1976. (= Documenta Semiotica, Ser.3).
- FREYTAG, Gustav (1890): *Die Technik des Dramas.* 6. verb. Aufl. Leipzig.
- FRIEDEL, Adrien-Chrétien (1782): *Histoire abrégée du théâtre allemand.* In: A-C.F.: *Nouveau Théâtre allemand*, Bd. 1, S.1-54.
- GARVE, Christian (1779): *Einige Gedanken über das Interessirende.* In: Ch. Garve: *Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste.* Leipzig. Reprint: Ch. Garve *Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände.* Im Faksimiledruck hrsg. von K. Wölfel. Bd. 1, Stuttgart 1974.

- GARVE, Christian (1792): Ueber die Rollen der Wahnwitzigen in Shakespears Schauspielen, und über den Charakter Hamlets ins besondere. In: Ch. Garve: Popularphilosophische Schriften (...) hrsg. von K. Wölfel. Bd. 2, Stuttgart 1974.
- GASTE, Armand [Hrsg.] (1898): La querelle du Cid. Pièces et pamphlets. Publiés d'après des originaux avec une introduction par A.G.
- GELLERT, Christian Fürchtegott (1754): Abhandlung für das rührende Lustspiel. In: Theatralische Bibliothek 1754. Zit.: Lessing, Bd. 6, S.32-49.
- GEMMINGEN, Otto Heinrich von (1782): Der deutsche Hausvater. Ein Schauspiel. Neue ganz umgearbeitete Auflage. Mannheim. Abgedruckt in: A. Hauffen [Hrsg.]: Das Drama der klassischen Periode. Zweiter Teil. Erste Abt. Stuttgart o.J. (= Deutsche National-Litteratur, 139).
- GEMMINGEN, Otto Heinrich von (1780): Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779. Mannheim 1780. Hrsg. von Karl S. Guthke. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1969, S.20-65.
- GERSTENBERG, Heinrich Wilhelm von: Vermischte Schriften von ihm selbst gesammelt und mit Verbesserungen und Zusätzen hrsg. in 3 Bdn. Altona 1815-1816. Reprint: Frankfurt/M 1971.
- GERSTENBERG, Heinrich, Wilhelm von (1966): Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen. (...) Hrsg. v. Ch. Siegrist. Stuttgart. (= Reclam UB, 141/141a).
- GERSTENBERG, Heinrich Wilhelm von (1888): Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Erste und Zweite Sammlung [1766-1767], Heilbronn. (= Dt. Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken).
- GOETHE, Johann Wolfgang von: Werke. Hrsg. im Auftrag der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Abt. 1-4. 133 Bde. Weimar 1887-1919.
- GOETHE/SCHILLER: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs nach den Handschriften hrsg. von Hans Gerhard Gräf und Albert Leitzmann. 3 Bde. Leipzig 1912.
- GOTTER, Friedrich Wilhelm (1774): Merope. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Gotha.
- GOTTER, Friedrich Wilhelm (1788): Merope, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Zum erstenmal aufgeführt zu Weimar 1773. In: F.W. G.: Gedichte. Zweyter Band.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (1733): Bescheidene Antwort auf die vorhergehenden Critischen Gedanken über den Sterbenden Cato. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache (...) 5. Stück, S.44-68.
- GOTTSCHED, Johann Christoph [Hrsg.] (1741-1745): Die Deutsche Schaubühne. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Mit einem Nachwort von Horst Steinmetz. 6 Teile. Stuttgart 1972.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (1742): Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers [über Shakespeare]: In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache (...), 29. Stück, S.143-172.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (1751): Versuch einer Critischen Dichtkunst (...) Anstatt einer Einleitung ist Horazens Dichtkunst übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert. Vierte sehr vermehrte Auflage. Leipzig. Reprint: Darmstadt 1962.
- [GOTTSCHED, Johann Christoph] (1751a): Akademische Vorlesung, (...) über die Frage: Ob man in theatralischen Gedichten allezeit die Tugend als belohnt und das Laster

- als bestraft vorstellen müsse? In: Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit. Brachmonat, S.391-405 und Heumonat, S.486-496.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (1760): Handlexikon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Zum Gebrauch der Liebhaber derselben herausgegeben von J.Ch.G.. Leipzig.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (1970): Ausgewählte Werke. Hrsg. von J. Birke, Bd. 2: Sämtliche Dramen. Berlin.
- GRABBE, Christian Dietrich: Werk und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in 6 Bdn. Hrsg. von A. Bergemann. Emsdetten/Westfalen 1960-1973.
- GRANET, François [Hrsg.] (1740): Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine, avec des Réflexions pour & contre la Critique des Ouvrages d'esprit & de jugemens sur ces Dissertations. Paris.
- GRIEPENKERL, F.K. (1826): Lehrbuch der Ästhetik. In zwei Theilen. Braunschweig.
- HEBBEL, Friedrich: Werke. Hrsg. von G. Fricke, W. Keller und K. Pörnbacher. 5 Bde. München 1963-1967.
- HEBENSTREIT, Wilhelm (1843): Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache. Wien. Reprint: Hildesheim, New York 1978.
- HEDELIN, Francois, Abbé d'Aubignac (1715): La pratique du théâtre und andere Schriften zur Doctrine classique. Nachdruck der dreibändigen Ausgabe. Amsterdam 1715 mit einer einleitenden Abhandlung von Hans-Jörg Neuschäfer. Genf 1971. Rezension der deutschen Übersetzung von W.B.A. von Steinwehr. Hamburg 1737 in: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache (...), 17. Stück, 1737, S.141-146.
- HENAUULT, Charles-Jean-François (1768): Nouveau Theatre François. François II, roi de France. En cinq actes. Seconde édition enrichie de notes nouvelles. o.O. (1747).
- HENNING, Hans [Hrsg.] (1981): Lessing "Emilia Galotti" in der zeitgenössischen Rezeption. Leipzig.
- HERDER, Johann Gottfried: Sämmtliche Werke. Hrsg. von B. Suphan. 32 Bde. Berlin 1877-1899.
- HEUSINGER, Johann Heinrich Gottlieb (1797): Handbuch der Aesthetik oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jeden schönen Kunst (...). Für Künstler und Kunstliebhaber herausgegeben von J.H.G.H.. 2 Theile. Gotha.
- HEYDENREICH, Karl Heinrich (1790): System der Aesthetik. Leipzig. Reprint: Mit einen Nachwort von V. Deubel. Hildesheim 1978.
- HEYDEN, Friedrich von (1820): Conradin, ein Trauerspiel. Berlin.
- HOME, Heinrich (1766): Grundsätze der Kritik, in drey Theilen. Leipzig, erster und zweiter Theil 1763, dritter Theil 1766.
- HORAZ: Dichtkunst. In: Gottsched 1751.
- HUBER, Ludwig Ferdinand (1802): Maria Stuart, und die Jungfrau von Orleans. In: Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1803. Hrsg. von Huber, Lafontaine u.a.. Tübingen, S.215-226.
- HUME, David (1759): Vier Abhandlungen. Quedlinburg und Leipzig.

- IMMERMANN, Karl: Gesammelte Werke in 5 Bdn. Hrsg. von B. v. Wiese u.a. Frankfurt/M 1971-1977.
- KAPF (1808): [Rezension von] Theater von August Klingemann. Tübingen 1808. In: Der Freimüthige Nr.154.
- KLEIN, Anton von (1781): [Besprechung von Törrings] Agnes Bernauerin. In: Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit 4, S.330-378.
- KLINGEMANN, August (1802): Über Schillers Tragödie "Die Jungfrau von Orleans". Leipzig.
- KLINGEMANN, August (1808a): Ueber die romantische Tragödie. In: A.K.: Theater. Tübingen, Bd. 1, S.III-XII.
- KLINGEMANN, August (1808b): Heinrich der Löwe. Eine historische Tragödie in fünf Akten. In: A.K.: Theater. Bd. 1, Tübingen.
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb (1823): Der Tod Adams. Hermanns Schlacht. In: F.G.K.: Sämmtliche Werke. Bd. 8, Leipzig.
- KOTZEBUE, Wilhelm von [Hrsg.] (1881): August von Kotzebue. Urtheile der Zeitgenossen und der Gegenwart. Dresden.
- LA MOTTE, Houdar (1723): Inès de Castro. In: Théâtre du XVIIIe siècle, Bd. 1.
- LA MOTTE, Houdar de (1859): Les paradoxes littéraires de Lamotte ou Discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de poèmes. Réunis et annoncés par B. Jullien. Paris.
- LANDOIS, Paul (1742): Silvie, Tragédie, En Prose, en un Acte. A Paris 1742. Ausgabe: The first French Tragédie Bourgeoise Silvie. Attributed to Paul Landois. Ed. by Henry Carrington Lancaster. Baltimore 1954.
- LAUBE, Heinrich (1959): Schriften über Theater. Hrsg. von der deutschen Akademie der Künste. Berlin.
- LECKE, Bodo [Hrsg.] (1969): Friedrich Schiller. 2 Bde. München. (= Dichter über ihre Dichtungen, 3).
- LENZ, Jakob Michael Reinhold: Werke und Schriften. Hrsg. von B. Tittel und H. Haug. 2 Bde. Stuttgart 1966-1962.
- LESSING, Gotthold Ephraim: Sämtliche Schriften. Hrsg. von K. Lachmann. 3. Aufl. besorgt von F. Muncker. Bd. 1-23. Stuttgart 1886-1924.
- LILLO, George (1752): Der Kaufmann von London oder Begebenheiten Georg Barnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel. Übersetzt von Henning Adam von Bassewitz. Krit. Ausgabe mit Materialien und einer Einführung. Hrsg. von K.-D. Müller. Tübingen 1981.
Rezension in: BW, Bd. 1, 1760, S.161-168.
- LUDEN, Heinrich (1808): Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche. Göttingen.
- MARMONTEL, Jean François (1763): Poétique française. 2 Bde. Paris.
Rezension in: BW, Bd. 11, 1764, S.289-306.
- MARMONTEL, Jean François (1787): Elements de littérature. In: J.F.M.: Oeuvres complètes (...). Edition revue et corrigée par l'Auteur. Bd. 5-10. Paris.
- [MARMONTEL, Jean François] (1789): Über Illusion. In: NBW, Bd. 39, S.1-18.

- MATHES, Jürg [Hrsg.] (1974): Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert. Ausgewählte Texte. Mit einem Nachwort hrsg. von J.M.. Tübingen. (= Deutsche Texte, 28).
- MENDELSSOHN, Moses: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. 1-3. Schriften zur Philosophie und Ästhetik. Stuttgart 1971-1974.
- MERCIER, Louis-Sébastien (1776): Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen [von L. Wagner]. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Leipzig. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776. Mit einem Nachwort von Peter Pfaff. Heidelberg 1967. (= Deutsche Neudrucke, Reihe Goethezeit).
- MERCIER, Louis-Sébastien (1778): Jenneval ou le Barnevelt Francais. Drame.
In: L.-S.M.: Theatre complet. Amsterdam, nouvelle édition, tome premier, S.1-124.
Reprint: Genève 1970.
- MERKEL, Garlieb [Hrsg.] (1801-1803): Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur. 7 Bde. Berlin.
- MÖLLER, Heinrich Ferdinand (1776): Der Graf von Walltron oder die Subordination. Ein Originaltrauerspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt auf dem Churfürstl. Theater zu München. o.O.
- MOORE, Edward (1808): The Gamester. A Tragedy in five acts. London.
- MÜLLNER, Adolph (1824): Vermischte Schriften. Stuttgart und Tübingen. Bd. 1, 1824; Bd. 2, 1826.
- NICOLAI, Friedrich (1757): Abhandlung vom Trauerspiele. In: Robert Petsch [Hrsg.]: Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Darmstadt 1967.
- OELLERS, Norbert [Hrsg.] (1970/1976): Schiller-Zeitgenossen aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland, Teil 1-2. Hg. eingeleitet und kommentiert von N. Oellers. Bd. 1, Frankfurt/M; Bd. 2, München.
- PFEIL, Johann Gottlob Benjamin (1756): Lucie Woodvil. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Handlungen aus dem Jahre 1756. In: F. Brüggemann [Hrsg.]: Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren. Leipzig 1934. (= Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung, 8).
- PLÜMICKE, Carl Martin (1781): Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, nebst allgemeinen Bemerkungen über den Geschmack hiesiger Theaterschriftsteller und Behandlung der Kunst in den verschiedenen Epochen. (...). Berlin und Stettin.
Reprint: Leipzig 1975.
- PÖLITZ, Karl Heinrich Ludwig (1807): Die Ästhetik für gebildete Leser. 2 Theile. Leipzig.
- RACINE, Jean: Oeuvres complètes. Bd. 1: Théâtre-Poésie. Présentation, notes et commentaires par R. Picard. Paris 1950. (= Bibliothèque de la Pléiade).
- RACINE, Louis (1808): Traité de la poésie dramatique, ancienne et moderne [1752]. In: L.R.: Oeuvres. Bd. 6, Paris.
- RAUPACH, Ernst: Die Hohenstaufen, ein Cyclus historischer Dramen. In: E.R.'s dramatische Werke ernster Gattung. Bd. 5-12, Hamburg 1837-1843.
- RICHTER, Adam Daniel (1743): Zufällige Gedanken vom Verse und Reime des Trauerspiels. In: Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache (...). 31. Stück, S.465-474.

- ROMMEL (1810a): Ueber Drama und deutsches Drama. In: Der Freimüthige Nr.250.
- ROMMEL (1810b): Ueber Theater und deutsches Theater. In: Der Freimüthige Nr.254.
- X ROTTH, Albrecht Christian (1688): Vollständige Deutsche Poesie in drey Theilen. (...). Leipzig.
- SAINT-EVREMOND, Charles de (1689): Sur les tragédies. In: S.-E.: Oeuvres en prose. Textes publiés avec introduction, notices et notes par R. Ternois. Paris 1969, Bd. 3, S.24-31.
- SAINT-EVREMOND, Charles de (1705): Défense de quelques Pièces de théâtre de Mr. Corneille. In: S-E.: Oeuvres en prose. (...). Paris 1969, Bd. 4, S.423-431.
- SAURIN, Bernard-Joseph (1768): Beverlei, tragédie bourgeoise imitée de l'anglois, en 5 actes et en vers libres. Paris.
- SCALIGER, Julius Cäsar (1586): Poetices libri Septem. Editio tertia. o.O.
- SCHILLER, Friedrich : Werke. Nationalausgabe. Weimar 1943 ff.
- SCHILLER, Friedrich (1958): Ein unbekannter Brief Schillers. Mitgeteilt von Werner Volke. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 32, S.410-416.
- SCHILLER, Friedrich / Plümicke, Carl Martin (1792): Die Verschwörung des Fiesco. Ein republikanisches Trauerspiel in fünf Aufzügen, von F. Schiller. Für die Bühne bearbeitet, von C.M. Plümicke. Zwote Auflage. Berlin.
- SCHLEGEL, August Wilhelm: Kritische Schriften und Briefe. Hrsg. von E. Lohner. Bd. 6. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil. Stuttgart usw. 1967. (= Sprache und Literatur, 38).
- [SCHLEGEL, Johann Elias] (1740): Schreiben an Herrn NN über die Comödie in Versen. In: Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache (...) 24. Stück, S.624-651.
- SCHLEGEL, Johann Elias: Werke. Hrsg. von Joh.Hch. Schlegel. 5 Bde. Kopenhagen und Leipzig 1764-1773.
Reprint: Frankfurt/M 1971.
- SCHMID, Christian Heinrich (1767): Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachrichten von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen. Leipzig.
Reprint: Frankfurt/M 1972.
- SCHMID, Christian Heinrich (1767-1769): Zusätze zur Theorie der Poesie und Nachrichten von den besten Dichtern. Erste bis vierte Sammlung. Leipzig.
Reprint: Frankfurt/M 1972.
- [SCHMID, Christian Heinrich] (1773): Ueber einige Schönheiten der Emilia Galotti: an Herrn F.W. Gotter (...) Leipzig.
- [SCHMID, Christian Heinrich] (1774): Ueber Götz von Berlichingen. Eine dramaturgische Abhandlung. Leipzig.
- SCHMID, Christian Heinrich (1783): Ueber die Fortschritte der dramatischen Dichtkunst in Teutschland seit Gottsched. In: Theater-Kalender auf das Jahr 1783, S.82-102.
- [SCHMID, Christian Heinrich] (1788): Ueber das bürgerliche Trauerspiel. In: Litterarische Chronik, Bd. 3, S.204-215.
- SCHREIBER, Aloys (1809): Lehrbuch der Aesthetik. Heidelberg.
- SCUDERY, Georges de (1637): Observations sur le Cid. In: Gasté [Hrsg.] 1898, S.71-111.

- SODEN, Julius von: Schauspiele. 4 Bde. Berlin 1788-1791.
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand (1826): Beurtheilung der Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur [v.A.W. Schlegel]. In: K.W.F.S.: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Hrsg. von L. Tieck und F. von Raumer. 1826, Bd. 2, S.492-628. Reprint: Heidelberg 1973. (= Deutsche Neudrucke, Reihe Goethezeit).
- SONNENFELS, Joseph von (1768): Briefe über die Wienerische Schaubühne. Wien. Hrsg. von A. Sauer. Wien 1884. (= Wiener Neudrucke, 7).
- STAËL, Germaine de (1958): De l'Allemagne. Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales (...) par Jean de Pange. 4 Bde. Paris.
- [STRAUBE, Gottlieb Benjamin] (1740): Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache (...), 23. Stück, S.466 ff.
- [STRAUBE, G. B.]: Andere Vertheidigung der nicht gereimten Comödien wider die Einwürfe des Hrn. Schl<egel>. Ebenda, 26. Stück. [vgl. Schlegel (1740)].
- [STRAUBE, G.B. (1741): Ursachen, warum ein Trauerspiel nothwendig in Versen geschrieben seyn müsse. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache (...), 28. Stück, S.647-656.
- STEINMETZ, Horst [Hrsg.] (1969): Lessing - ein unpoetischer Dichter. Dokumente aus drei Jahrhunderten. Zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland. Hrsg. und eingeleitet von H. St.. Frankfurt/M, Bonn.
- STURZ, Peter Helferich (1782): Julie, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit einem Brief über das deutsche Theater an die Freunde und Beschützer desselben in Hamburg. In: P.H.St.: Schriften. Zweite Sammlung. Leipzig. Reprint: München 1971. (= Aufklärung und Literatur, 2).
- SÜVERN, Johann Wilhelm (1800): Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf <die> griechische Tragödie. Berlin.
- SULZER, Johann George: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt von J.G.S.. Neue vermehrte zweyte Auflage 1792-1794. Reprint: mit einer Einleitung von G. Tonelli. Hildesheim 1970.
- THEATRE DU XVIIIÈ SIECLE. Textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet. Bd. 1, Paris 1972; Bd. 2, Paris 1974. (= Bibliothèque de la Pléiade).
- TIECK, Ludwig (1848): Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben. 4 Bde. Leipzig 1848-1852. Photomechanischer Nachdruck: Berlin 1974.
- TÖRRING, Joseph August (1780): Agnes Bernauerinn. Ein vaterländisches Trauerspiel. München. Abgedruckt in: A. Hauffen [Hrsg.]: Das Drama der klassischen Periode. Erster Teil. Stuttgart o.J.. (= Deutsche National-Litteratur, 138).
- TRAUTZSCHEN, Hanns Carl Heinrich: Der Freyherr von Bardenfels, ein bürgerliches Trauerspiel in drey Aufzügen. In: H.C.H.T.: Deutsches Theater. II. Theil. Leipzig 1774, S.205-246.
- VALDASTRI, Idelfonso (1794): Preisschrift über das bürgerliche Trauerspiel. Faksimiledruck der Ausgabe von 1794 mit einer Einleitung hrsg. von A. Wierlacher. München 1969.
- VOLTAIRE, François-Marie Arouet de: Oeuvres complètes. Nouvelle édition par L. Moland. 52 Bde. Paris 1877-1885.

- WACKERNAGEL, Wilhelm (1838): Ueber die dramatische Poesie. Basel.
- WEBER, Veit (1787): Ueber deutsches Theaterwesen. Gespräche zwischen Veit Weber und Hans Freydanck, aufgezeichnet von Weber.
In: Ephemeriden (...) über deutsches Theaterwesen. Gespräche zwischen Veit Weber und Hans Freydanck, aufgezeichnet von Weber.
In: Ephemeriden (...) Bd. 6, 38. Stück, S.180-188.
- WERENFELS, Samuel (1744): Eine Rede von den Schauspielen. Aus dem Lateinischen des Hrn. Werenfels ins Deutsche übersetzt. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache (...), 32. Stück, S.598-623.
- WETZEL, Johann Karl (1774): Der Graf von Wickham. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig.
- WETZEL, F.G. (1817): Jeanne d'Arc. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig und Altenburg.
- WIELAND, Christoph Martin: Werke. Hrsg. von F. Martin und H.W. Seifert. 5 Bde. München 1964-1968.
- ZEDLER, Johann, Heinrich : Grosses vollständiges Universallexikon. Halle/Leipzig 1735-1745.
- ZIEGLER, Friedrich Wilhelm (1799): Der Lorbeerkrantz oder die Macht der Gesetze. Ein Original-Schauspiel in fünf Aufzügen. Wien.

3. Forschungsliteratur

- AIKIN, Judith P. (1981): And they changed their lives from that very hour: Cartharsis and exemplum in the Baroque "Trauerspiel". In: Daphnis, 10, S.241-255.
- ANDRES, Astrid (1955): Die Figur des Bösewichts im Drama der Aufklärung. Diss. masch. Freiburg i.Br.
- BARNER, Wilfried (1973): Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas. München.
- BARTHES, Roland (1968): L'effet de réel. In: Communications, 11, S.84-89.
- BAUER, Roger (1973): Die wiedergefundene dritte Gattung; oder wie bürgerlich war das bürgerliche Drama? In: Revue d'Allemagne, 5, S.475-496.
- BIENER, Maria Elisabeth (1974): Die kritische Reaktion auf Schillers Dramen zu Lebzeiten des Autors. Diss. München.
- BLINN, Hansjürgen [Hrsg.] (1982): Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Bd.1: Ausgewählte Texte von 1741-1788. Mit einer Einführung, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen hrsg. von H.B. Berlin.
- BÖCKMANN, Paul (1982): Strukturprobleme in Schillers Don Karlos. Untersuchungen und Kommentar. Heidelberg. (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften).
- BRAHM, Otto (1880): Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Studien über Joseph August von Törring, seine Vorgänger und Nachfolger. Strassburg. (= Quellen und Forschungen, XL).

- BRAHM, Otto (1881): Die Bühnen-Bearbeitung des Götz von Berlichingen. In: Goethe-Jahrbuch, 2, S.190-216.
- BRAY, René (1931): La formation de la doctrine classique en France. Lausanne.
- BREMOND, Claude (1966): La logique des possibles narratifs. In: Communications, 11, S.1-27.
- BREMOND, Claude (1973): Logique du récit. Paris.
- ČERVENKA, Miroslav (1978): Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks. München.
- CLEMEN, Wolfgang (1978): Überlegungen zur Untersuchbarkeit von Sympathie lenkung in Shakespeares Dramen. In: W. Habicht und I. Schabert [Hrsg.], S. 1-19.
- CORTI, Maria (1976): Generi letterari e codificazioni. In: M.C.: Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura. Milano.
- DEETJEN, Werner (1901): Immermanns "Friedrich der Zweite". Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen. Diss. Leipzig.
- DAUNICHT, Richard (1963): Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Berlin. (= Quellen und Forschungen, NF8).
- DÖNT, Eugen (1978): Ödipus und Josef K. Zur aristotelischen Tragödientheorie. In: Arcadia, 14, S.148-159.
- DURZAK, Manfred (1970): Äussere und innere Handlung in Miss Sara Sampson. Zur ästhetischen Geschlossenheit von Lessings Trauerspiel. In: Deutsche Vierteljahresschrift, 44, S.47-63.
- ECO, Umberto (1975): Trattato di semiotica generale. Milano.
- ECO, Umberto (1979): Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Milano.
- EIBL, Karl (1971): Gotthold Ephraim Lessing: Miss Sara Sampson, ein bürgerliches Trauerspiel. Frankfurt/M. (= Commentatio, 2)
- EJCHENBAUM, Boris (1967): Über die Tragödie und das Tragische. In: Poetica, 1, S.375-382.
- ELAM, Keir (1980): The Semiotics of Theatre and Drama. London and New York.
- ERMANN, Kurt (1983): Goethes Shakespeare-Bild. Tübingen. (= Studien zur deutschen Literatur, 76).
- FIEGUTH, Rolf [Hrsg.] (1975): Literarische Kommunikation. Sechs Aufsätze zum sozialen und kommunikativen Charakter des literarischen Werks und des literarischen Prozesses. Kronberg.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1977): Probleme der Rezeption klassischer Werke - am Beispiel von Goethes Iphigenie. In: C.O. Conradi [Hrsg.]: Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Stuttgart, S.114-140.
- FRANCE, Peter (1965): Racine's Rhetoric. Oxford.
- FRANZBACH, Martin (1974): Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik. München.
- FRICKE, Harald (1981): Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München.
- FRITZ, Kurt von (1962): Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit. In: K.v. F.: Antike und moderne Tragödie. Berlin, S.1-112.

- GENETTE, Gérard (1969): Vraisemblance et motivation. In: G.G.: Figures II. Paris, S.71-99.
- GENETTE, Gérard (1972): Discours du récit. In: G.G.: Figures III. Paris, S.65-286.
- GENETTE, Gérard (1979): Introduction à l'architexte. Paris.
- GENETTE, Gérard (1982): Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris.
- GENETTE, Gérard (1983): Nouveau discours du récit. Paris.
- GLÜCK, Alfons (1976): Schillers Wallenstein. München.
- GÖRNER, Otto (1931): Vom Memorabile zur Schicksalstragödie. Berlin. (= Neue Forschungen, 12).
- GRATHOFF, Dirk [Hrsg.] (1977): Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart. (= Reclam UB, 8139).
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1966): Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris.
- GREISENEGGER, Wolfgang (1973): Schauspiel- und Ausstattungskunst im Zeitalter der Romantik in Deutschland. In: Maske und Kothurn 19, S.281-303.
- GRIMM, Gunther (1977): Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. München. (= UTB, 691).
- GRIMM, Reinhold [Hrsg.] (1978): Deutsche Dramentheorien. 2 Bde. Wiesbaden
- GUTHKE, Karl S. (1962): Richtungskonstanten in der deutschen Shakespeare-Deutung des 18. Jahrhunderts. In: Shakespeare-Jahrbuch West, S.64-92.
- GUTHKE, Karl S. [Hrsg.] (1965): Lessing-, Goethe- und Schiller-Rezensionen. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, S.139-155.
- GUTHKE, Karl S. (1967): Shakespeare im Urteil der deutschen Theaterkritik des 18. Jahrhunderts. In: Shakespeare-Jahrbuch West, S.37-69.
- GUTHKE, Karl S. (1969): Gemmingen "Mannheimer Dramaturgie". In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, S.1-65.
- GUTHKE, Karl S. (1972): Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart. (= Sammlung Metzler, 112).
- GUTHKE, Karl S. und Schneider, Heinrich (1973): Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart. (= Sammlung Metzler, 65).
- GUTHKE, Karl S. (1975a): Shakespeare "mitten in Leipzig und vor den Augen der Magnifizienz". In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, S.73-101.
- GUTHKE, Karl S. (1975b): Literarisches Leben im 18. Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz. Bern/München.
- GUTHKE, Karl S. (1980): Das bürgerliche Drama des 18. Jahrhunderts. In: W. Hinck [Hrsg.], S.76-92.
- HABICHT, Werner und Schabert, Ina [Hrsg.] (1978): Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie. München. (= Münchner Universitätsschriften, 9).
- HAMON, Philippe (1973a): Un discours contraint. In: Poétique, 4, S.411-445.
- HAMON, Philippe (1973b): Note sur le texte lisible. In: Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au Prof. J.A. Vrier. Paris, S.827-842.

- HARDY, Swana Luise (1965): Goethe, Calderón und die romantische Theorie des Dramas. Heidelberg.
- HARTMANN, Gottfried (1892): *Merope im italienischen und französischen Drama*. München. (= Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, IV).
- HASSELBECK, Otto (1979): *Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*. München. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, 49).
- HEIDSIECK, Arnold (1979): *Der Disput zwischen Lessing und Mendelssohn über das Trauerspiel*. In: *Lessing Yearbook*, 11, S.7-34.
- HEITMANN, Klaus (1970): *Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie*. In: *Archiv für Kulturgeschichte*, 52, S.244-279.
- HEITNER, Robert R. (1979): *Notes on the Audience Reception of German Classicist Tragedies*. In: *Lessing Yearbook*, 11, S.104-120.
- HENNING, Hans (1980): *Die Rezeption von Schillers "Kabale und Liebe" in Deutschland, England und Frankreich bis 1800*. In: Bela Köpecki u.a. [Hrsg.] *Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, S.413-419.
- HERNADI, Paul (1976): *Representing the past: a note on narrative historiography and historical drama*. In: *History and Theory* 15, S.45-51.
- HINCK, Walter [Hrsg.] (1980): *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf.
- HINCK, Walter [Hrsg.] (1981): *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen*. Frankfurt/M. (= Suhrkamp Taschenbuch, 2006).
- HRUSHOVSKI, Benjamin (1976): *Poetic, Criticism, Science. Remarks on the Fields and Responsibilities of the Study of Literature*. In: *PTL*, 1, 1976, S.III-XXXV.
- INBAR, Eva Maria (1979): *Shakespeare in der Diskussion um die aktuelle deutsche Literatur 1773-1777: Zur Entstehung der Begriffe "Shakespearisierendes Drama" und "Lesedrama"*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, S.1-39.
- INBAR, Eva Maria (1980): *Shakespeare-Rezeption im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts*. In: *GRM*, 61, S.129-149.
- INBAR, Eva Maria (1982): *Shakespeare in Deutschland: Der Fall Lenz*. Tübingen. (= Studien zur deutschen Literatur, 67).
- JÄGER, Georg (1974): *Die Werther-Wirkung, ein Rezeptionsästhetischer Modellfall*. In: W. Müller-Seidel [Hrsg.]: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. München, S.389-409.
- JAKOBSON, Roman (1979): *Die Dominante (1935)*. In: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hrsg. von E. Holenstein und T. Schelbert. Frankfurt/M. (= Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft 262).
- JANSEN, Steen (1972a): *Entwurf einer Theorie der dramatischen Form*. In: J. Ihwe [Hrsg.]: *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Frankfurt/M., Bd.3, S.393-423.
- JANSEN, Steen (1972b): *Die Einheit der Handlung in "Andromaque" und "Lorenzaccio"*. In: J. Ihwe [Hrsg.]: *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Frankfurt/M., Bd.3, S.424-457.
- JANZ, Rolf-Peter (1976): *Schillers "Kabale und Liebe" als bürgerliches Trauerspiel*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 20, S.208-228.

- KAHL-PANTIS, Brigitte (1977): Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert. Frankfurt/M. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd.201).
- KAYSER, Wolfgang (1959): Formtypen des deutschen Dramas um 1800. In: P. Böckmann [Hrsg.]: Stil- und Formprobleme der deutschen Literatur. Heidelberg, S.283-284.
- KELLER, Werner (1976): Drama und Geschichte. In: W.K. [Hrsg.], 1976, S.298-339.
- KELLER, Werner [Hrsg.] (1976): Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt.
- KIBEDI-VARGA, A. (1970): La perspective tragique. Eléments pour une analyse de la tragédie classique. In: Revue d'histoire littéraire de la France, 70, S.918-930.
- KILIAN, Eugen (1912): Zur Bühnengeschichte des Egmont. In: Goethe-Jahrbuch, 33, S.67-72.
- KLINGENBERG, Karl-Heinz (1962): Iffland und Kotzebue als Dramatiker. Weimar.
- KLOTZ, Volker (1970): Geschlossene und offene Formen im Drama. München 5.Aufl. (= Literatur als Kunst).
- KNORR, Heinz (1951): Wesen und Funktion des Intriganten im deutschen Drama von Gryphius bis zum Sturm und Drang. Diss. masch. Erlangen.
- KÖLER, Christoph (1955): Die Effekt-Dramaturgie in den Theaterstücken Kotzebues. Eine theaterwissenschaftliche Untersuchung. Diss. masch. Berlin.
- KOMMERELL, Max (1960): Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. Frankfurt/M. 3. Aufl.
- KOOPMANN, Helmut (1979): Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche. München.
- KRAUSE, Markus (1982): Das Trivialdrama der Goethezeit 1780-1805. Produktion und Rezeption. Bonn. (= Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit, 5).
- LENGNAUER, Herbert (1979): Zur Stellung der "Briefe über die wienerische Schaubühne" in der Aufklärerischen Dramentheorie. In: H. Zemann [Hrsg.], Teil 2, S.587-621.
- LINDENBERGER, Herbert (1975): Historical drama. The relation of literature and reality. Chicago, London.
- LOTMAN, Jurij M. (1972): Die Struktur literarischer Texte. München. (= UTB, 103)
- LOTMAN, Jurij M. (1975): Die Analyse des poetischen Textes. Hrsg. von R. Grübel. Kronberg/TS.
- LOTMAN, Jurij M. (1976): The modelling significance of the concepts "end" and "beginning" in artistic texts. In: Russian Poetics in translation. Oxford, Vol.3, S.7-11.
- MARTINO, Alberto (1972): Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. Bd.1: Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780). Aus dem Italienischen von Wolfgang Pross. Tübingen.
- MELEUC, Serge (1972): Struktur der Maxime. In: H. Blumensath [Hrsg.]: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln, S.295-332.
- METWALLY, Nadia (1984): Johann Gottlob Benjamin Pfeils "Lucie Woodvil" - eine "Schwester der Sara"? In: ZsfdP 103, S.161-177.
- MEYER, Reinhart (1973): "Hamburgische Dramaturgie" und "Emilia Galotti". Studie zur Methodik des wissenschaftlichen Zitierens entwickelt am Problem des Verhältnisses von Dramentheorie und Trauerspielpraxis bei Lessing. Wiesbaden.

- MEYER, Reinhart (1977): Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie. Mit ca. 1250 Titeln, einer Einleitung sowie Verfasser- und Stichwortverzeichnis. München.
- MICHELSSEN, Peter (1981): Zur Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels. Einige geistes- und literaturgeschichtliche Vorüberlegungen zu einer Interpretation der "Miss Sara Sampson". In: J. Brummack u.a. [Hrsg.]: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für R. Brinkmann. Tübingen, S.83-98.
- MIGGE, Walter (1977): Die Staufer in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert. In: R. Haussherr [Hrsg.]: Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur. Katalog der Ausstellung. Stuttgart, Bd.3, S.275-290.
- MINOR, Jacob (1883): Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. Frankfurt.
- MINOR, Jacob (1899): Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers "Ahnfrau". In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 9, S.1-85.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1937): La norme esthétique. In: Travaux du IXe congrès international de philosophie. Paris, vol.XII, S.72-79.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1966): Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten (1935). In: J.M.: Kapitel aus der Ästhetik, S.7-112. Frankfurt/M. (= ed. Suhrkamp, 428).
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1977a): The Poet. In: J.M.: The word and verbal art. Selected Essays. New Haven and London, S.161-179. (= Yale Russian and East European Studies, 13).
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1977b): The Individual and Literary Development. In: J.M.: The word (...) S.143-160.
- MÜLLER-SEIDEL, Walter (1976): Episches im Theater der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über Schillers "Wallenstein". In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 20, S.338-386.
- NEUBUHR, Elfriede [Hrsg.] (1980): Geschichtsdrama. Darmstadt. (= Wege der Forschung, 485).
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra (1975): Die Rolle der Konvention im literarhistorischen Prozess. In: R. Fieguth [Hrsg.], S.23-42.
- PAGNINI, Marcello (1970): Per una semiologia del teatro classico. In: Strumenti critici, 4, S.121-139. Deutsch in: V. Kapp [Hrsg.]: Aspekte objektiver Literaturwissenschaft. Heidelberg 1973, S.84-100.
- PESTALOZZI, Karl (1984): Der Traum im deutschen Drama. In: Th. Wagner-Simon und G. Benedetti [Hrsg.]: Traum und Träumen. Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst. Göttingen, S.81-101.
- PFISTER, Manfred (1977): Das Drama. Theorie und Analyse. München (UTB 580).
- PFISTER, Manfred (1978): Zur Theorie der Sympathienlenkung im Drama. In: W. Habicht und I. Schabert [Hrsg.], S.20-34.
- PIKULIK, Lothar (1966): "Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit. Köln/Graz. (= Literatur und Leben, 9).
- POLTI, Georges (1895): Les 36 situations dramatiques. Paris.
- PROFITLICH, Ulrich (1976): Der Zufall als Problem der Dramaturgie. In: W. Keller [Hrsg.], S.158-181.

- PÜTZ, Peter (1970): Die Zeit im Drama. Zur Technik der dramaturgischen Spannung. Göttingen.
- REINHARDT, Hartmut (1976): Schillers "Wallenstein" und Aristoteles. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 20, S.278-337.
- SANDBACH, Francis E. (1923): Karl Philipp Moritz's "Blunt" and Lillo's "Fatal Curiosity". In: Modern Language Review, 18, S.449-457.
- SCHERER, Jacques (1959): La dramaturgie classique en France. Paris.
- X SCHINGS, Hans-Jürgen (1980): Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München.
- SCHLAFFER, Hannelore (1972): Dramenformen und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis personae "Volk". Stuttgart.
- SCHMITT-SASSE, Joachim (1983): Das Opfer der Tugend. Zu Lessings "Emilia Galotti" und einer Literaturgeschichte der "Vorstellungskomplexe" im 18. Jahrhundert. Bonn. (= Wuppertaler Schriftenreihe Literatur, 22).
- SCHNEIDER, Manfred (1973): Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt/M.
- SCHULTE-SASSE, Jochen (1975): Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings "Emilia Galotti". Paderborn.
- SCHULZ, Ursula (1977): Lessing auf der Bühne. Chroniken der Theateraufführungen 1748-1789. Bremen, Wolfenbüttel. (= Repertorien zur Erforschung der frühen Neuzeit, 2).
- SEEB, Hinrich C. (1982): Historiographischer Idealismus? Fragen zu Schillers Geschichtsbild. In: W. Wittkowski [Hrsg.], S.229-249. Disk. S.249-251.
- SEGAL, Charles (1982): Tragédie, oralité, écriture. In: Poétique, 50, S.131-154.
- SEGRE, Cesare (1980): Literarische Semiotik. Dichtung - Zeichen - Geschichte. Stuttgart.
- SEIDLER, Herbert (1979): Matthäus von Collins Literaturkritik. Zu den Anfängen der Literaturwissenschaft in Österreich. In: H. Zeman [Hrsg.], Teil 2, S.653-675.
- SENGLE, Friedrich (1969): Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart.
- SIEDHOFF, Sigrid (1983): Der Dramaturg Schiller. "Egmont" - Goethes Text, Schillers Bearbeitung. Bonn.
- SKREB, Zdenko (1972): Die deutsche sogenannte Schicksalstragödie. In: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft, NF 9, S.193-237.
- SŁAWIŃSKI, Janusz (1975): Literatur als System und Prozess. Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur. Ausgewählt (...) von R. Fieguth. München.
- SÖRING, Jürgen (1982): Tragödie. Notwendigkeit und Zufall im Spannungsfeld tragischer Prozesse. Stuttgart.
- SOURIAU, Etienne (1950): Les deux cent mille situations dramatiques. Paris.
- SPINGARN, Joel Elias (1899): A History of literary Criticism in the Renaissance. With Special Reference to the Influence of Italy in the Formation and Development of Modern Classicism. New York.

- STACKELBERG, Jürgen von (1984): Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Berlin.
- STAIGER, Emil (1967): Friedrich Schiller. Zürich.
- STEINECKE, Hartmut (1982): Die Rolle von Prototypen und kanonisierten Werken in der Romantheorie. In: Erzählforschung. Ein Symposium. Hrsg. v. E. Lämmert. Stuttgart, S.335-347.
- STEINMETZ, Horst (1972): Aufklärung und Tragödie. Lessings Tragödien vor dem Hintergrund des Trauerspielmodells der Aufklärung. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 1, S.3-42.
- STEWART, Walter K. (1978): Time Structure in Drama; Goethe's Sturm und Drang Plays. Amsterdam. (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 35).
- STIELER, Arthur (1898): Das Ifflandische Rührstück, ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Hamburg und Leipzig. (= Theatergeschichtliche Forschungen, 16).
- STOCK, Frithjof (1971): Kotzebue im literarischen Leben der Goethezeit. Polemik - Kritik - Publikum. Düsseldorf. (= Literatur der Gesellschaft, 1).
- SWEETSER, Marie-Odile (1962): Les conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques. Genève/Paris.
- SWEETSER, Marie-Odile (1977): La dramaturgie de Corneille. Genève.
- SZONDI, Peter (1964): Versuch über das Tragische. Frankfurt/M. 2. Aufl.
- SZONDI, Peter (1973): Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Hrsg. von G. Mattenklott. Frankfurt/M.
- THEILE, Wolfgang (1974): Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte. München.
- THOMAS, Johannes (1977): Studien zu einer Poetik der klassischen französischen Tragödie (1673-1678). Frankfurt/M. (= Analecta Romanica, 38).
- TIEGHEM, Paul van (1947): Le préromantisme. Etudes d'histoire littéraire européenne III: La Découverte de Shakespeare sur le continent. Paris.
- TITZMANN, Michael (1983): Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung. In: K. Richter und J. Schönert [Hrsg.]: Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess. Stuttgart, S.98-131.
- TODOROV, Tzvetan [Hrsg.] (1965): Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes. Paris.
- TODOROV, Tzvetan (1972): Poetik der Prosa. Frankfurt/M.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris (1965): Thématique (1925). In: T. Todorov [Hrsg.] (1965), S.263-307.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris (1978): Teoria della letteratura. Introduzione di M. Di Salvo. Milano.
- TYNJANOV, Jurij (1969): Über die literarische Evolution (1927). In: J.Striedter [Hrsg.]: Texte der Russischen Formalisten. Bd.1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München.

- VELTRUSKÝ, Jiri (1977): Drama as literature. Lisse.
- VODIČKA, Felix (1942): Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben. In: F.Vodička (1976), S.30-86.
- VODIČKA, Felix (1976): Die Struktur der literarischen Entwicklung. München.
- VOLPE, Gaetano della (1954): Poetica del cinquecento. La poetica aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani con annotazioni e un saggio introduttivo. Bari. (= Biblioteca dello Spettacolo, 1).
- VOSSKAMP, Wilhelm (1977): Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie. In: W. Hinck [Hrsg.]: Textsortenlehre - Gattungsgeschichte. Heidelberg, S.27-44.
- WEINBERG, Bernard (1974): A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. 2Bde. Reprint: Chicago and London ¹1961.
- WIERLACHER, Alois (1968): Das bürgerliche Drama. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert. München.
- WIERLACHER, Alois (1974): Das bürgerliche Drama. In: W. Hinck [Hrsg.]: Europäische Aufklärung. Frankfurt/M. 1.Teil, S.137-160. (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 11).
- WÖLFEL, Kurt (1978): Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing. In: R. Grimm [Hrsg.]: Bd.1, S.45-122.
- WOLFF, Eduard (1912): Raupachs Hohenstaufendramen. Ein Beitrag zur Theatergeschichte der dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts. Berlin.
- WITTKOWSKI, Wolfgang (1982): "Der Übel größtes aber ist die Schuld." Nemesis und politische Ethik in Schillers Dramen. In: W.W. [Hrsg.], S.295-309.
- WITTKOWSKI, Wolfgang [Hrsg.] (1982): Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen.
- ZACH, Wolfgang (1985): "Poetic Justice". Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff - Idee - Komödien - Konzeption. Tübingen. (Buchreihe der Anglia, Bd.26).
- ✗ ZELLER, Rosmarie (1978): Überlegungen zu einer Typologie des Dramas. In: W. Haubrichs [Hrsg.]: Erzählforschung. Göttingen. Bd.3, S.293-306. (= LiLi, Beiheft, 8).
- ZELLER, Rosmarie (1980): Realismusprobleme in semiotischer Sicht. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik, XII/1, S.84-101.
- ZELLER, Rosmarie (1984): Zur Typologie des Erzählens. Der Versuch von J.Lintvelt und ein eigener Vorschlag. In: Sprachkunst, 15, 1984, S.175-181.
- ZEMAN, Herbert [Hrsg.] (1979): Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830). 2 Teile, Graz.
- ZENKE, Jürgen (1980): Das Drama im Sturm und Drang. In: Hinck [Hrsg.], S.120-132.
- ZIOLKOWSKI, Theodore (1965): Language and Mimetic Action in Lessing's "Miss Sara Sampson". In: The Germanic Review, 40, S.261-276.
- ZORN, Joseph (1909): Die Motive der Sturm- und Drang-Dramatiker. Eine Untersuchung ihrer Herkunft und Entwicklung. Diss. Bonn.

AUTORENREGISTER

- Abbé de Villars 356
 Addison, J. 112, 115, 117, 130, 276, 305, 306, 313, 328
 Aikin, J.P. 308
 Aischylos 101, 102
 Prometheus 21
 Albrecht, Joh.Fr.Er. 346
 Alexis, W. von 226, 227, 370
 Alfieri, V. 102, 302
 Andres, A. 285
 Anonymus
 Der verschwenderische Kaufmann 168
 Anonymus
 Bianka 192, 193, 196
 Anouilh, J. 197
 Aristophanes 326
 Aristoteles 4, 13 ff., 32, 37, 39, 40, 42, 50, 51, 63, 65, 66, 67, 70, 71, 74, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 93, 96, 97, 98, 99, 101, 106 f., 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 130, 131, 139, 140, 141, 145, 149, 168, 199, 200, 201, 205, 210, 213, 248, 249, 250, 253, 255, 258, 261, 264, 268, 270, 278, 284, 285, 292, 293, 295, 299, 301, 303, 308, 309, 311, 312, 320, 329, 333, 350, 357, 361, 367
 Astadamas
 Der Tod von Eriphyle 101
 Ayrenhoff, C. von 330
 Antonius und Kleopatra 337

 Babo, J.M.
 Die Römer in Deutschland 368
 Otto von Wittelsbach 79, 155, 223, 226, 242, 325, 351
 Bacon, F.
 Advancement of learning 363
 Barthes, R. 196, 203, 351
 Batteux, Ch. 13, 65, 66, 89, 121, 122, 202, 309, 312
 Batteux/Ramler 8, 15, 22, 23, 27, 34, 40, 41, 64, 65, 66, 69, 74, 89, 94, 98, 115, 117, 122, 151, 202, 249, 251, 153, 254, 255, 259, 261, 262, 263, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 283, 284, 286, 288, 294, 298, 305, 306, 335, 352
 Bauer, R. 66, 164, 165, 166, 284, 320, 331, 334
 Beaumarchais, P.-A.C. de 131, 139, 168, 176, 179, 180, 331, 332, 333, 338
 Eugenie 167, 174, 337
 Drame sérieux 314
 Beaumont, F. 320
 Becker, G.W. 316, 368
 Belloy, P.-L. Buirette de 369
 Gabrielle de Vergie 134
 Le siège de Calais 222, 224, 366, 367, 369
 Zelmire 30, 84, 100, 252, 258

 Beni, P. 131
 Bergen, A.
 Konradin 369, 370
 Bertuch, F.J.
 Elfriede 357
 Birken, Sigmund von 113
 Blankenburg, F. von 291
 Blinn, H.-J. 319, 320
 Blümner, H. 102, 302
 Boccaccio, G. 14
 Bodmer, J.J. 6, 113, 116, 306
 Boie, H.Ch. 376
 Boileau, N. 248, 312
 Borck, C.W. von 319
 Boulez, P. 1
 Bouterwek, F. 18, 49, 63, 92, 111, 114, 184, 265, 307, 342, 343, 349
 Brahm, O. 130, 239, 279, 280, 281, 324
 Brandes, C. 126, 143, 312
 Braun, J.W. 9
 Bray, R. 48, 255, 313, 357, 361
 Brecht, B. 5, 11, 15, 349
 Mutter Courage 228
 Bremond, C. 21, 67, 284, 285
 Brumoy, P. de 111
 Büchner, G.
 Dantons Tod 206, 218, 243
 Bürger, G.A. 374, 376

 Calderón, F. 4
 Calepio, P. 306, 310
 Castelvetro, L. 13, 21, 48, 68 ff., 74, 76, 78, 84, 88, 91, 92, 95, 97, 98, 105, 106, 107, 108, 109, 113, 116, 118, 121, 123, 128, 131, 248, 252, 253, 268, 275, 283, 284, 285, 286, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 303, 304, 307, 310, 311, 313, 342
 Červenka, M. 1, 7, 8, 119, 205, 244, 308
 Chapelain, J. 153, 262
 Chapelle, J. de la 300
 Chauveau
 L'homme à la cour 195
 Chénier, M.-J. 369
 Clemens, W. 313
 Clément, J.M. 260, 262
 Collé, Ch.
 La partie de Chasse de Henri IV 219, 223, 367
 Collin, M. 217, 220
 Constant, B. 166, 220, 232, 353, 359, 369, 373
 Wallenstein 220, 225
 Cooke 274
 Corneille, P. 6, 8, 13, 27, 28, 29, 32, 36, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 47, 48, 51 f., 64, 66, 73, 75, 80, 83, 87, 94, 97, 98, 100, 101, 102, 108, 111, 113, 117, 121, 123, 127, 128, 130, 131, 132, 135, 170, 201, 204, 208, 209, 213,

- 222, 247, 256, 257, 260, 262, 267, 269, 271, 172, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 284, 286, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 312, 313, 314, 315, 333, 338, 340, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 360
Cid 17, 18, 21, 23, 27, 39, 41, 72, 77, 78, 80, 89, 95, 108, 109, 110, 111, 123, 212, 230, 250, 281, 286, 357, 361
Cinna ou La clémence d'Auguste 108, 315
Don Sanché 314, 331, 350
Heraclius 22, 29, 111
Horace 40, 104, 108, 276, 358
Medée 31, 112, 117
Nicomède 135
Polyeucte martyr 79, 89, 90, 91, 206, 276, 295, 315
Rodogune 29, 95, 104, 105, 108, 111, 129, 174, 204, 238, 286, 288, 304, 355
Trois Discours 8, 13, 80, 112, 200, 208, 311
- Corneille, Th. 300
Comte d'Essex 209, 352
- Corti, M. 1
- Crébillon, P.J. de 102, 258, 291, 302
Le triumvirat 208
- Cronegk, J.F. Freiherr von
Olint und Sophronia 91, 295, 296, 340
- Curtius, M.C. 8, 13, 17, 19, 20, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 37, 39, 47, 48, 49, 66, 67, 69, 71, 79, 85, 86, 88, 90f., 92, 93, 97, 98, 99, 106, 107 f., 110, 111, 115, 121, 122, 129, 131, 132, 146, 152, 172, 200, 201, 204, 205, 207, 208, 210, 213, 220, 247, 249, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 271, 273, 277, 285, 286, 291, 293, 294, 299, 300, 301, 303, 304, 306, 307, 309, 310, 314, 317, 318, 350, 353, 357, 361, 364
- Dacier, A. 8, 13, 17, 66, 67, 74, 85, 86, 92, 93, 95, 100, 101, 106, 107, 121, 127, 131, 146, 202, 205, 213, 247, 249, 250, 252, 257, 261, 286, 287, 293, 296, 297, 298, 299, 301, 303, 304, 310, 317, 360, 361
- Dahlmann, J.E.J. 189, 276, 345
- Dalberg, W.H. 302
- Daunicht, R. 334, 335
- Deetjen, W. 370
- Dennis, J. 310
- Descartes, R. 311
- Destouches, Ph.N. 221, 331
L'ambitieux 195
- Diderot, D. 19, 22, 26, 32, 34, 35, 46, 47, 95, 146, 152, 153, 156, 164, 165, 167, 174, 177, 189, 212, 213, 232, 237, 252, 253, 258, 260, 262, 264, 267, 275, 326, 331, 332, 333, 342, 353, 359, 360, 361
De la poésie dramatique 221
Le fils naturel 29, 30, 106, 221, 333, 336
Le père de famille 29, 76, 244, 334, 336
Entretiens 177, 221, 257, 325, 331
- Diderot/D'Alembert
Encyclopédie 8
- Dodd, W. 147, 319
- Drois, Freyherr von 172, 331
- Dryden, J. 46, 160, 328
Essay of dramattick poesie 160
Gedanken von der Schaubühne 208
- Ducis, J.-F. 324
- Du Ryer, P.
Esther 132
- Dürer, A. 358
- Dürrenmatt, F.
Romulus der Grosse 67
- Durzak, M. 187, 189, 332
- Dusch, J.J. 189, 333, 344
- Dyk, J.G. 369
Über den Zweck in der Dichtkunst 119
- Eberhard, J.A. 17, 22, 47, 73, 74, 75, 111, 115, 128, 134, 185, 186, 249, 250, 251, 259, 264, 266, 269, 272, 283, 285, 286, 309, 312, 314, 322, 324, 326, 333
- Eco, U. 1, 27, 101, 119, 137, 144, 145, 204, 206, 207, 209, 251, 256, 352, 353
- Eibl, K. 276, 345
- Eisenschmid, L.M. 14, 15, 258, 261, 262, 263, 266, 268, 357
- Ejchenbaum, B. 90, 286
- Elam, K. 144, 204, 352
- Engel, J.J. 15, 37, 46, 78, 137, 141, 155, 177, 192, 193, 194, 251, 252, 336, 339, 347, 346, 347, 375
Der dankbare Sohn 237
- Enk, M. 317
- Eschenburg, J.J. 66, 148, 157, 202, 209, 247, 249, 250, 261, 263, 264, 266, 270, 271, 285, 289, 295, 320, 323, 326, 327, 328, 338, 345
- Euripides 258
Alkestis 110
Der Rasende Herakles 38, 252
Hippolyt 255
Iphigenie 30, 110
Medea 252
Philoktet 110
- Fagan, B.Ch. 331
- Fellini, F. 356
- Fischer-Lichte, E. 247
- Flaubert, G. 16
- Fontane, Th.
Effi Briest 337
Irrungen, Wirrungen 337

- Franzbach, M. 325
 Freytag, G.
 Technik des Dramas 5, 14, 50 f.
 Fricke, H. 246, 247
 Friedel, A.-Ch. 163, 211, 229
 Frisch, M.
 Don Juan 207
 Fritz, K. von 84, 112, 291, 298, 305
- Gadamer, H.-G. 341
 Garrick, D. 152, 323
 Garve, Ch. 77, 79, 80, 81, 82, 95, 96, 134, 141, 143, 152, 179, 287, 288, 289, 291, 299, 334, 340, 341
 Gedanken über das Interessirende 140, 178
 Gasté, A. 21, 39, 153, 250, 251, 267, 351, 357
 Gattel, C.-M. 356
 Gellert, Ch.F. 165, 331, 332
 Gemmingen, O.H. von 123, 154, 159, 358, 368
 Der deutsche Hausvater 236
 Mannheimer Dramaturgie 153
 Genette, G. 1, 7, 10, 25, 204, 274, 284, 351
 Gerstenberg, H.W. von 149, 158, 321, 326, 327, 330, 362, 364
 Minona 324, 351, 357, 360
 Ugolino 112, 130, 133, 162, 163, 236, 321, 329
 Gilbert, M. 300
 Giroudoux, J. 197
 Görner, H. 337
 Goethe, J.W. von 3, 6, 9, 11, 32, 40, 57, 79, 88, 145, 148, 153, 155, 156, 172, 183, 184, 186, 196, 203, 212, 215, 217, 244, 248, 256, 264, 280, 297, 315, 317, 325, 343, 349, 350, 356, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 371, 373, 374, 375
 Dichtung und Wahrheit 235, 375
 Egmont 57 f., 149, 155, 186, 232, 290, 321, 325
 Götz 3, 4, 5, 6, 8, 9, 32, 35, 36, 38, 43, 44, 45, 49, 52, 58 ff., 118, 130, 134, 137, 149, 150, 151, 154, 155, 159, 162, 163, 166, 169, 172, 178, 201, 211, 215, 219, 220, 221, 223, 226, 228, 240, 241, 242, 243, 244, 273, 275, 278, 279, 280, 290, 320, 322, 326, 329, 357, 360, 364, 368, 369, 372, 373, 374, 375
 Iphigenie auf Tauris 4, 109, 353
 Ueber das deutsche Theater 58
 Werther 7, 126, 312, 373
 Gotter, F.W. 7, 170
 Mariane 115
 Merope 49, 99
 Gottsched, J.Ch. 6, 46, 87, 88, 110, 112, 115, 116, 135, 160, 200, 235, 251, 257, 258, 268, 271, 275, 293, 294, 297, 301, 305, 308, 321, 323, 324, 329, 334, 355, 368
 Cato 6, 86, 170, 208
- Grabbe, Ch.D. 20, 156, 163, 207, 325, 343, 369
 Gothland 205
 Napoleon 20, 155, 156, 208, 218, 228, 243
 Greimas, A.-J. 67, 284
 Greisenegger, W. 358
 Grillparzer, F. 377
 Die Ahnfrau 130
 Grotius, H. 295
 Gryphius, A. 6, 148, 157, 324, 327, 335, 354
 Gundolf, F. 319
 Guthke, K.S. 187, 247, 319, 323, 328, 344
- Halem, G.A.
 Wallenstein 368
 Hamon, Ph. 120, 204, 342, 351
 Hardy, S.L. 325
 Hartmann, G. 300
 Hauptmann, G.
 Weber 325
 Hebbel, F. 20, 170, 364
 Maria Magdalena 170, 174
 Hebenstreit, W. 44, 249, 261, 364
 Hédelin, F. 34, 35, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 49, 132, 145, 219, 253, 254, 255, 256, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 270, 271, 274, 275, 277, 315, 318, 329
 Hegel, G.W.F. 63, 187, 362, 363
 Heinsius, D. 23, 295, 309
 Hénault, Ch.-J.-F. 216, 218, 219, 220, 222, 229, 354, 364
 François II 216, 222, 224, 323, 362, 363, 365
 Herder, J.G. 133, 148, 162, 163, 329, 330, 368
 Hernadi, P. 217, 363
 Heusinger, J.H.G. 24, 48, 65, 72, 90, 167, 168, 179, 183, 184, 261, 263, 264, 277, 343
 Heyden, F. von
 Conradin 226, 370
 Hinck, W. 349, 363
 Hobbes, Th. 312
 Hochhut, R. 347
 Home, H. 16, 19, 64, 69, 89, 90, 95, 96, 118, 147, 176, 177, 202, 214, 276, 295, 304, 287, 319, 338, 339, 349, 373
 Homer 151, 322, 323, 361, 371
 Horaz 46, 47, 118, 204, 261, 275, 307, 352
 Horváth, Ö. von 18
 Houwald, E.Ch. 377
 Hrushovski, B. 1
 Huber, L.F.
 Das heimliche Gericht 315, 316
 Humboldt, W. von 141
- Iffland, A.W. 215, 247, 258, 334, 362
 Friedrich von Oesterreich 224

- Die Kokarden 173, 224
Verbrechen aus Ehrsucht 171, 365
 Immermann, K. 227, 353
Friedrich II 227, 352
Trauerspiel in Tyrol 228
 Inbar, E.M. 13, 53, 162, 248, 279, 319, 320,
 327, 328, 330

 Jäger, G. 312, 342, 373
 Jansen, S. 250
 Jauss, H.R. 247, 308
 Jakobson, R. 240, 243
 Johnson, S. 147, 159

 Kahl-Pantis, B. 292, 334, 335
 Kant, I. 315
 Kapf 203
 Kayser, W. 373
 Keller, W. 196, 197, 349, 360
 Kibédi-Varga, M. 284
 Kilian, E. 279
 Klein, A. von 202, 273, 336, 351
 Kleist, H. von 4, 19, 146, 245, 285, 328
Familie Schroffenstein 70, 78, 81, 84, 98,
 100, 130, 239
Kätchen von Heilbronn 5, 82, 159, 218,
 241, 246
Penthesilea 70
Prinz von Homburg 85, 102, 103, 302
 Klinger, F.M. 44, 242, 369, 370
Medea 186, 305, 306
 Klopstock, F.G. 6, 40, 91, 235, 349, 356
Der Tod Adams 52
Hermanns Schlacht 201, 236
 Klotz, Ch.A. 115, 190
 Klotz, V. 2, 240
 Knapp, A. 371
 Knorr, H. 285
 Köhler, Ch. 334
 Körner, Ch.G. 141, 142, 185, 198, 214, 215,
 247, 317, 350, 361, 362, 364
 Komart 296
 Kommerell, M. 135, 248, 309, 312
 Koopmann, H. 248
 Kotzebue, W. von 252, 258, 335, 362
Adelheid von Wulffingen 114
Bayard 362
Gustav Wasa 362
 Krause, M. 279, 342, 335, 356, 362
 Kratter, F.
Friede von Pruth 350

 Lämmert, E. 317
 Lagrange, M. de
Amasis 300

 La Harpe, J.-F. de
Mélanie 106
 La Mesnardière, J. de 255, 313, 315
 La Motte, H. de 31, 37, 42, 43, 75, 77, 79,
 83, 87, 94, 102, 117, 137, 140, 141, 144,
 167, 175, 202, 205, 206, 222, 233, 260, 262,
 262, 265, 271, 286, 288, 289, 290, 293, 294,
 297, 302, 316, 338, 340
Inès de Castro 71, 72, 82, 96, 102, 103,
 188, 190, 194, 238, 255, 344
 Lancaster, H.C. 331, 332, 333
 Landois, P.
Silvie 167, 314, 331, 332, 338
 Lecke, B. 360
 Lee, N.
Sophonisbe 328
 Leisewitz, J.A. 369
Julius von Tarent 98
 Lennox, Ch. 147, 329, 322
 Lenz, J.M.R. 13, 14, 44, 235, 242, 320, 321
Anmerkungen übers Theater 330
Der Hofmeister 20, 212, 360
Menoza 279, 359
 Lesage, A.-R.
Le diable boiteux 167
 Lessing, G. E. 6, 8, 9, 16, 17, 20, 26, 28, 34,
 35, 38, 41, 48, 63, 84, 86, 87, 89, 91, 92,
 93, 100, 101, 110, 112, 118, 120, 121, 122,
 127, 128, 129, 130, 133, 135, 143, 146, 148,
 153, 157, 158, 160, 161, 162, 165, 166, 171,
 174, 176, 177, 180, 184, 187, 191, 203, 207,
 208, 209, 210, 212, 213, 214, 237, 238, 248,
 250, 252, 254, 257, 258, 262, 266, 270, 272,
 281, 282, 288, 292, 295, 296, 297, 300, 301,
 303, 305, 308, 309, 311, 312, 314, 315, 316,
 318, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328,
 329, 330, 331, 339, 340, 342, 344, 345-348,
 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 360,
Emilia Galotti 3, 16, 23, 24, 26, 32, 68, 77,
 78, 81, 82, 86, 92, 104, 112, 151, 170, 177,
 187 ff., 191 f., 210, 231, 234, 236, 240,
 244, 283, 290, 295, 312, 322, 329, 330, 339,
 343, 344, 345, 346, 347, 348, 373, 375, 376
Hamburgische Dramaturgie 7, 10, 16, 26,
 92, 112, 129, 146, 147, 187, 189, 194, 207,
 213, 216, 281, 282, 292, 296, 300, 312, 313,
 315, 323, 325, 335, 344, 360
Minna von Barnhelm 137
Miss Sara Sampson 24, 26, 28, 35, 43, 71,
 77, 82, 86, 89, 96, 97, 112, 115, 129, 166,
 170, 177, 179, (187 ff.), 238, 240, 276, 290,
 295, 299, 333, 343-345, 376
Nathan der Weise 28, 53, 137
 Lillo, G. 277, 305
Der Kaufmann von London 46, 48, 49, 104,
 129, 132, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174,
 180, 182, 188, 189, 212, 238, 239, 240, 244,
 280, 303, 308, 333, 334, 344, 376

- Lindenberger, H. 363
 Lohenstein, D.C. von 6, 335
 Lope de Vega Carpio, F. 212, 320, 325
 Lotman, J.M. 7, 244, 255
 Lukács, G. 362
- Maffei, S. 291
Merope 99, 100
- Maier, J.C.
Fust von Stromberg 363
- Manzoni, A. 361
- Marc Aurel 121, 287
- Marivaux, P.C. de 331
- Markwardt, B. 308
- Marmontel, J.F. 8, 13, 14, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 39, 40, 42, 43, 65, 70, 72, 73 f., 75, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 87, 89, 95, 96, 104, 114, 115, 117, 128, 133, 135, 138, 142, 143, 144, 146, 172, 174, 179, 182, 183, 184, 202, 212, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 275, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 293, 305, 306, 315, 316, 318, 323, 334, 336, 341, 343, 353, 354, 356, 359
Poétique française 153
- Martino, A. 1, 8, 88, 112, 113, 127, 128, 284, 292, 294, 295, 297, 305, 284, 309, 310, 311, 312, 315, 336, 360
- Masen 285
- Mathes, J. 334
- Meleuc, S. 340
- Mendelssohn, M. 87, 110, 121, 124, 125, 128, 129, 135, 137, 138, 166, 187, 250, 295, 308, 309, 311, 315, 344
- Mercier, L.-S. 33, 37, 41, 42, 83, 116, 180, 224, 264, 269, 271, 291, 306, 307, 324, 332, 338, 339, 341
Jenneval ou le Barnevelt Français 174, 333
- Merkel, G. 24, 26, 50
- Meyer, C.F.
Versuchung des Pescara 337
- Meyer, R. 344, 370
- Migge, W. 370
- Minturnus, A.S. 295
- Mistelet 168, 336
- Möser, J. 368
- Möller, H.F.
Der Graf von Walltron 85, 103, 111
- Molière
Harpagon 181
- Moore, E. 181
The Gamester 76, 96, 167, 173, 182, 188, 333, 334
- Moritz, K.Ph.
Blunt 305
- Morvand de Bellegarde, Abbé 48, 250, 255
- Mukařovský, J. 2, 3, 121, 246, 316, 360, 371, 377
- Müller, K.-D. 308, 334
- Müller-Seidel, W. 302
- Müllner, A. 154
Theater-Lexikon 153, 211, 324, 332, 356, 359, 377
- Nadal, Augustin Abbé 258
- Nicolai, F. 17, 21, 38, 43, 79, 86 f., 89, 110, 111, 121, 124, 129, 135, 166, 187, 190, 191, 249, 251, 152, 259, 260, 271, 264, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 293, 297, 299, 309, 311, 312, 315, 325, 328
- Nivelle de la Chaussée, P.-C. 331
- Okopieñ-Sławińska, A. 2, 3, 5, 167, 301
- Otway, Th. 239, 326, 376
- Pagnini, M. 249
- Pestalozzi, K. 26
- Petersen, J.W. 8, 323
- Pfeil, J.G.B.
Lucie Woodvil 70, 98, 99, 105, 114, 182, 188, 238, 336, 376
- Pfister, M. 138, 119, 120, 144, 251, 308
- Piccolomini, F. 268
- Pikulik, L. 172, 191, 335, 344
- Plato 89, 123
- Plautus 100, 326
- Plümicke, C.M. 54, 55 f., 135, 334
- Plutarch 221
- Pöhlitz, K.H.L. 265
- Polheim, K. 337
- Polti, G. 67
- Pope, A. 147, 158, 319, 326, 327
- Profitlich, U. 251
- Pütz, P. 144, 308, 317, 355
- Racine, J. 6, 17, 48, 74, 75, 83, 158, 170, 206, 258, 291, 305, 354, 356
Andromaque 74, 80, 85, 94, 95, 104, 106, 111
Athalie 40, 83, 94, 111, 159, 160, 166, 238, 291, 305, 342
Bajazet 31, 351, 354, 356
Bérénice 22, 80, 308, 356
Britannicus 90, 127, 354, 356
Esther 52
Iphigénie 19, 30, 258, 305, 336
Phèdre 80, 96, 133, 231, 255, 298, 299, 338
- Racine, L. 13, 31, 127, 128, 129, 135, 259, 309, 312, 315, 309, 311, 312, 313, 356
- Ramler s. Batteux/Ramler

- Raumer, F. von 370
 Raupach, E. 206, 224, 352, 353, 363, 370, 377
 Kaiser Heinrich VI 206, 355
 König Enzo 58, 83, 227, 352
 Reinhardt, H. 248, 283
 Riccoboni, L. 331
 Richardson, S. 96, 168, 333
 Richter, A.D. 337
 Roth, A.Ch. 10, 13, 21, 121, 124, 255, 283,
 285, 308, 311
- Saint-Evremond, Ch. de 121, 161, 299
 Sandbach, F.E. 305
 Sarrasin 255
 Saurin, B.-J.
 Beverlei 96, 180, 181, 288, 333
 Scaliger, J.C. 25, 27, 256
 Scarron, P. 322
 Scheibe, S. 375
 Schelling, F.W.J. von 63
 Schérer, J. 2, 21, 48, 56, 250, 254, 255, 256,
 258, 259, 260, 262, 270, 277
 Schiller, F. 5, 6, 9, 11, 13, 16, 18, 22, 24, 26,
 27, 29, 34, 49, 50, 54, 63, 70, 71, 72, 75,
 78, 79, 80, 82, 83, 88, 89, 90, 91, 92, 94,
 109, 117, 122, 124, 125, 126, 132, 133, 134,
 136, 139, 142, 143, 145, 146, 149, 153, 155,
 174, 175, 178, 181, 184, 185, 186, 196, 197,
 203, 212, 213, 215, 216, 217, 226, 233, 244,
 248, 250, 256, 264, 279, 281, 285, 288, 290,
 294, 295, 296, 297, 298, 302, 304, 305, 309,
 311, 315, 317, 321, 323, 325, 337, 343, 344,
 349, 350, 355, 360, 361, 362, 363, 364, 369,
 371, 377
 Braut von Messina 26, 29, 73, 84, 100, 142,
 185, 205, 216, 247, 256, 377
 Die Schaubühne als eine moralische Anstalt
 betrachtet 180
 Demetrius 198, 349, 350
 Don Karlos 22, 53, 54, 172, 175, 316, 350
 Fiesko 19, 22, 55 ff., 69, 70, 76, 77, 79,
 82, 100, 130, 135, 136, 137, 159, 194, 208,
 214, 220, 226, 239, 288, 311, 345, 358
 Jungfrau von Orleans 24, 26, 32, 47, 61,
 130, 142, 146, 153, 154, 185, 186, 198, 199,
 225, 233, 243, 244, 317, 324, 325, 359, 369,
 377
 Kabale und Liebe 50, 77, 81, 96, 106, 129,
 170, 188, 190, 196, 290, 299, 312, 345
 Maria Stuart 26, 27, 28, 43, 50, 92, 103,
 134, 141, 198, 212, 215, 243, 362
 Räuber 4, 8, 13, 18, 53, 54 f., 73, 77, 98,
 105, 126, 130, 152, 172, 174, 239, 312
 Ueber den Grund des Vergnügens an tragi-
 schcn Gegenständen 68, 123
 Ueber die ästhetische Erziehung 124, 125
 Ueber die tragische Kunst 38, 109 ff., 124,
 125, 132, 134, 174, 214, 314, 316
 Vom Erhabenen 124, 135
 Vom Pathetischen 124, 317
 Wallenstein 18, 24, 26, 33, 34, 43, 47, 50,
 63, 72, 73, 79, 90, 97, 102, 125, 134, 141,
 142, 143, 153, 155, 166, 172, 175, 184, 185,
 197, 198, 208, 215, 220, 232, 240, 256, 286,
 317, 325, 343, 373
 Warbeck 198, 215
 Wilhelm Tell 24, 28, 43, 61, 77, 79, 104,
 142, 156, 169, 198, 208, 214, 215, 224, 233,
 240, 243, 244, 303, 325, 358, 364, 373
- Schink, W.F. 327, 334
 Schläffer, H. 325
 Schlegel, A.W. 15, 196, 368, 369
 Schlegel, J.E. 6, 148, 157, 158, 284, 320, 321,
 327, 349, 368
 Canut 20, 76, 86, 107, 111, 167, 222, 288,
 293, 297, 299, 320, 321, 327, 366, 375
 Herrmann 222, 235, 338, 349, 353, 354
 Schlegel, J.H. 353
 Schmid, Ch.H. 58, 62, 73, 139, 151, 161, 162,
 163, 172, 178, 185, 191, 195, 219, 220, 230,
 236, 237, 238, 249, 261, 271, 278, 282, 321,
 322, 329, 331, 334, 335, 336, 344, 345, 347,
 356, 364, 365, 368, 371, 374, 375, 376
 Ueber den Zustand des deutschen Parnasses
 223
 Ueber einige Schönheiten der Emilia Galotti
 195
 Schneider, M. 325
 Schnitzler, A. 15, 356
 Schreiber, A. 249
 Schreyvogel, J.K. 360
 Schröder, F.L. 148, 328
 Schwarz, J.G.
 Carmelia Ronardo 193, 346
 Scudéry, G. de 18, 21, 23, 39, 251, 351, 356
 Sedaine, M.-J.
 Le philosophe sans le savoir 256
 Seeba, C. 364
 Segni, B. 268
 Segre, C. 1
 Seneca 84, 270, 292
 Hercules furens 38, 48, 70, 318
 Sengle, F. 196, 206, 349
 Sévigné, M. de Rabutin
 Shakespeare 4, 51, 53, 62, 73, 95, 124, 129,
 147 ff., 167, 177, 212, 216, 217, 218, 219,
 220, 222, 227, 234, 242, 243, 319, 320, 321,
 322, 323, 326, 327, 333, 339, 354, 360, 362,
 372, 374
 Hamlet 147, 152, 153, 154, 157, 323, 326
 Julius Cäsar 147, 155, 319
 König Lear 163, 323, 330, 372
 Macbeth 150, 153, 154, 163, 174, 330
 Othello 62, 70, 81, 90, 104, 147, 163, 167,
 281

- Richard III 69, 92, 150, 319, 327, 373
 Romeo und Julia 19, 96, 147, 167, 239, 319
 Siedhoff, S. 279
 Siegrist, Ch. 314
 Skawifski, J. 2, 4, 6, 8, 13, 234, 247
 Soden, J. von 116, 291
 Graf von Gleichen 273
 Ignez de Castro 290
 Leben und Tod Kaiser Heinrich des Vierten
 369, 370
 Söring, J. 283, 298
 Solger, K.W.F. 217, 363
 Sonnenfels, J. von 24, 150, 180, 219, 221,
 223, 256, 275, 338, 341, 365, 367, 375
 Briefe über die Wienerische Schaubühne
 216, 221, 223, 260
 Sophokles 101, 258
 Aias 27, 105, 252
 Oedipus 115, 190
 Orest 101
 Philoktet 252
 Souriau, E. 67
 Spingarn, J.E. 248, 283
 Sprickmann, A.M. 193
 Eulalia 196, 346
 Stackelberg, J. 333
 Staël, G. de 184, 333
 De l'art dramatique 332
 Staiger, E. 308, 315, 317
 Steinecke, H. 377
 Steinmetz, H. 293, 294, 283, 343
 Stempel, W.-D. 317
 Stewart, W.K. 355
 Straube 337
 Streicher, A. 323
 Strodtmann, A. 376
 Sturz, P.H. 225, 235, 358, 366, 368, 370
 Brief über das deutsche Theater 211, 221,
 225
 Süvern, J.W. 285
 Sulzer, J.G. 14, 16, 19, 24, 26, 27, 29, 30, 36,
 39, 42, 43, 44, 52, 64, 75, 83, 89, 100, 111,
 112, 133, 134, 136, 140, 143, 144, 145, 173,
 178, 190, 210, 211, 219, 224, 228, 252, 255,
 256, 257, 258, 259, 264, 265, 266, 269, 270,
 273, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 298, 320,
 340, 355, 357, 363, 367, 372, 374
 Szondi, P. 63, 298

 Tacitus 211, 358
 Terenz 100
 Thomas, D.H. 345
 Thomas, J. 189
 Tieck, L. 79, 211, 217, 220, 290, 320, 358,
 359, 363, 366, 370, 377
 Titzmann, M. 11, 246, 334
 Todorov, T. 7, 20, 21

 Tomaševskij, B. 25, 244, 247
 Törring, J.A.
 Agnes Bernauerinn 58, 81, 82, 139, 155,
 190, 202, 223, 273, 290, 336
 Caspar der Thoringer 79
 Trautzschen, H.C.H.
 Der Freyherr von Bardenfels 190, 241, 335
 Truchet, J. 336
 Tynjanov, J. 3, 243, 244, 246, 332

 Valdastri, I. 130, 167, 168, 169, 174, 179, 180,
 181, 182, 265, 283, 315, 332, 333, 334, 335,
 336, 337, 338, 339, 341, 342, 344, 364
 Vanbrugh, J.
 Die aufgabbrachte Ehefrau 161
 Vodička, F. 5, 6, 160, 186, 197, 228
 Voltaire, F.-M.A. de 6, 7, 32, 35, 37, 51, 65,
 79, 80, 83, 87, 90, 91, 99, 100, 101, 102,
 115, 116, 121, 123, 147, 152, 154, 157, 159,
 160, 170, 172, 200, 205, 209, 227, 247, 261,
 265, 266, 268, 269, 271, 275, 278, 281, 289,
 290, 291, 293, 296, 300, 302, 304, 305, 311,
 319, 320, 322, 323, 326, 328, 331, 343, 351,
 353, 354, 367, 374
 Brutus 102, 303
 Ecossaise 112, 161
 Mahomet 78, 84, 92, 98, 286, 297
 Mérose 41, 49, 80, 83, 89, 99, 262, 291,
 300, 373
 Nanine 331
 Oedipe 87, 293
 Semiramis 30, 153, 154, 324
 Zaire 72, 161, 162, 166, 205, 223, 252, 315,
 353
 Vossius, G.J. 32
 Vosskamp, W. 283

 Wagner, H.L. 242
 Walter, O.F. 343
 Weinberg, B. 248, 284
 Weisse, Ch.F.
 Richard III 16, 69, 92, 129, 311
 Werenfels, P.W. 11, 308
 Werner, Z. 377
 Der Vierundzwanzigste Februar 73
 Wessely, M. 345
 Wieland, Ch.M. 52, 53, 148, 149, 150, 152,
 158, 175, 231, 235, 237, 239, 273, 278, 319,
 320, 321, 322, 326, 327, 328, 330, 337, 364,
 373, 374, 375, 376
 Agathon 150, 322, 326
 Brief an einen jungen Dichter 237, 337
 Oberon 68
 Wilpert, G. von 249
 Winkelmann 211
 Wierlacher, A. 340

Wittkowski, W. 305, 365
Wolff, E. 227, 279, 371

Xenophon 89

Zach, W. 305
Zedler, J.H. 83, 304
Zeller, H. 337
Zeller, R. 337, 351
Ziegler, F.W.
 Der Lorbeerkrantz 103, 302
Ziegler, K. 335

SACHREGISTER

- Abscheulich 47, 48, 67, 98, 101, 107 f., 113, 159, 183, 275, 300, 303, 342
 Absicht 15, 19 f., 36, 37, 68, 95, 101, 300
 Abweichung 165-170, 203 ff.
 Ästhetische Freiheit 125
 Ästhetische Funktion 121, 123 ff., 178, 183 f., 214, 244, 310-312, 342 f.
 Ästhetische Norm 157
 Agnorsis s. Wiedererkennung
 Akt 32 ff., 261-262
 Aktion 15
 Andromache 192
 Antikes Drama s. Drama, Antikes
 Architekt 1, 3
 Aristoteles Rezeption 13 ff.
 Aristotelisches Drama s. Drama, Aristotelisches
 Aufführung s. Theateraufführung
 Aufklärung 101, 111, 114, 118, 118, 244
 Auflösung s. Schluss
 Aufnahmefähigkeit Rezipienten 22, 23, 33, 37, 39, 42, 54, 155
 Ausserordentlich 75, 201, 203
- Barockdrama s. Drama
 Bewunderung 90 f., 106, 124, 135 f., 189, 315, 334
 Bienséance s. Schicklichkeit
 Bösewicht 68, 70 f., 84, 91, 109, 174, 285, 286
 Brutus 172, 207, 213, 302, 360
 Bühnenbearbeitungen 6, 53 ff., 278-282
 Bühnenbild 42 ff., 130, 182, 186, 210
 Bürgerliches Drama s. Drama, Bürgerliches
- Cato 48, 106, 207, 213, 293, 360
 Charakter 14, 17 f., 36, 45, 85, 88 ff., 137, 140, 149, 155, 162, 204, 206 f., 249, 265, 294-298, 321, 322, 329, 332, 336, 354, 355, 365
 Charaktergemälde s. Gemälde
 Charakterisierung 23, 24, 32, 150 f., 232, 236 f., 322
 Chor 166, 247, 260, 268
 Chronologie 208 f., 355
- Deklamation 49, 60, 158, 177, 230
 Demetrius 63
 Dénouement s. Auflösung
 Deus ex machina s. Theatercoup
 Don Juan 207
 Drama 11
 Antikes 18, 25, 42, 50, 67, 70, 73, 80, 82, 84, 100, 101, 108, 110, 114, 117, 134, 164, 166, 172, 194, 221, 252, 285, 291, 297, 298
 Aristotelisches 4, 11, 17, 51, 58, 59, 62, 154
- Bürgerliches 4, 11, 29, 30, 43, 63, 64, 66, 76, 80 ff., 96, 100, 106, 122, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 134, 135, 138, 141, 146, 147, 148, 151, 158, 162 ff., 164 ff., 191, 221, 222, 223, 237, 238, 241, 242, 283, 331-346, 367
 Englisch 7, 44, 62, 160 ff., 275, 276
 Französisches 43, 45, 50, 83, 138, 160, 214, 275, 345
 Heroisches 6, 11, 24, 63, 80 ff., 105, 106, 129, 130, 133, 135, 141, 142, 162 ff., 168, 170, 171, 172, 176, 178, 186, 187, 189, 191, 203, 225, 237, 241, 334, 336, 341, 342
 Militärisches 102, 241
 Moralisches Drama 11, 89, 93, 118
 Pathetisches 11, 89 f., 118, 295
 Regelmässiges 8, 11, 149
 Rührendes 165, 332
 Shakespearisierendes 4, 54, 61, 129, 165, 169, 273; s.a. Drama, Englisch
 Sozialkritisches Drama 81
 Spanisches 41, 44, 148, 165, 325
 Unregelmässiges 8, 149, 335
- Barockdrama 148, 190, 257, 335
 Geschichtsdrama 4, 15, 39, 40, 41, 43, 61, 143, 147, 157, 167, 169, 182, 196 ff., 242, 244, 349-376
 Lesedrama 33, 40, 46, 51 ff., 234, 278-282, 320
 Märtyrerdrama 90 f., 295 f.
 Ritterdrama 4, 5, 44, 61, 130, 136, 143, 154, 157, 169, 182, 185, 186, 195, 197, 200, 218, 242, 246
 Schicksalsdrama 4, 15, 18, 20, 29, 78, 88, 90, 100, 114, 154, 185, 256, 292, 305, 337
 Sturm und Drang 4, 6, 53, 124, 129, 148, 152, 159, 161, 173, 183, 212, 242, 279, 330, 342
 Trivialdrama 6, 19, 30, 30, 39, 41, 78, 100, 118, 126, 142, 171, 179, 183 ff., 244, 292, 305, 342, 357
- Dramenschluss s. Schluss
- Eifersucht 104, 288
 Eigenschaften, essentielle 206
 Einheit 19, 36, 45, 52, 136, 148, 162, 170, 199, 229, 264, 328, 335, 373
 des Ortes 36, 42 ff., 45, 209, 270-274
 der Handlung 35 ff., 144, 145, 160, 219 f., 264-266, 269, 274, 364
 des Interesses 36, 37
 der Zeit 36, 40 ff., 209, 268-270
 Empfänger s. Rezipient
 Entwicklung, literarische s. Evolution, literarische

- Enzyklopädisches Wissen 204, 225, 228, 352, 356, 369
 Episch 220
 Episode s.a. Nebenhandlung 21, 23 f., 79, 253-255
 Epochen 11
 Evolution, literarische 1, 3, 5, 11, 148, 166 f., 169, 175, 186, 242, 246
 Exposition 14, 30 ff., 32, 51, 136, 200, 202, 244, 258-261, 274
 Exzess der Leidenschaft 70, 73 ff., 80 f., 84, 85, 98, 104, 122, 172, 285, 294, 285

 Familiengemälde s. Gemälde
 Faust 207
 Fehler 62, 67, 69, 71, 74, 76, 84 ff., 93 f., 105, 106, 187, 285, 291-293
 Frames 204, 352
 Französisches Drama s. Drama, Französisches
 Freiheit 18
 Funktionalität 16, 24, 41, 57, 62
 Furcht 19, 20, 26, 63, 68 ff., 93, 119, 127 ff., 144, 301, 312

 Gattung 2, 4, 11, 13, 63, 148, 149, 156, 159, 164, 167, 186, 218, 242, 247, 325
 Gemälde 4, 57, 105, 123, 149, 163, 164, 171, 221 f., 223, 321, 334, 365
 Geschichtsdrama s. Drama
 siehe auch Goethe: Götz
 Geschlossene Fabel 27, 38, 137
 Geschmack 16, 47, 52, 56, 61, 158, 159, 200, 243, 280, 329
 Gespenster 30, 130, 153 f., 186, 323, 324
 Gestik 223, 243, 339, 367

 Hamartia siehe Fehler
 Handlung 14 ff., 64, 154, 249-281
 einfache 20 ff., 41, 252 f.
 verwickelte 20 ff., 28, 189, 252 f., 257, 278
 dargestellte 229
 verdeckte 45 ff., 49, 150, 229, 243, 274-277
 Haupthandlung 254
 Hauptperson 31, 32, 37, 65, 68, 88 ff., 142, 155, 199, 259, 265, 294-298
 Held s. Hauptperson
 Herodes und Mariamne 68, 70, 104, 207
 Heroisches Drama s. Drama, Heroisches
 Hindernis 17, 20, 23, 250
 Historische Stoffe 167, 196 ff., 349-376
 Historisches Drama s. Geschichtsdrama
 Historizität 2, 5
 Hohenstaufen 226 ff., 369 f.; s.a. Raupach; Heyden; Klingemann; Immermann

 Idealisierung 202
 Identifikation 88, 93, 130, 132, 138, 180
 Ideologie 67
 Illusion 34, 35, 38, 42, 44, 46, 57, 58, 119, 201 f., 210, 211, 214, 233
 Information 31, 36, 38, 41, 57, 61, 69, 100, 119, 136 f., 161, 182, 189, 233, 256, 259, 260, 315 f.
 Intentionalität s. Absicht
 Interpretation 244
 Interesse 22, 23, 31, 37, 40, 45, 88, 95, 119, 128, 137, 139 ff., 160, 172, 178, 198, 199, 200, 201, 202 f., 222, 229, 254, 259, 264, 265, 266, 334, 366
 stoffliches 142 f., 186, 199,
 Intertextualität 6
 Intrige s. Knoten
 Inzest 69, 70, 80, 86, 201, 336
 Iphigenie 99, 100, 159, 207
 Ironie 97, 299
 Irrtum 69 f., 76, 81, 84 f., 93, 96, 104, 106 f., 131, 285, 301

 Katastrophe s. Schluss
 Katharsis s. Reinigung der Leidenschaften
 Kausalität 15, 23, 36, 37, 45, 50, 122, 139, 199, 201
 Kinder 166, 238
 Klassik 11
 klassisches Drama, s. Drama, Aristotelisches
 Knoten 14, 16 ff., 23, 32, 37, 170, 218, 250, 250 f.
 Kollektives Bewusstsein s. literarisches Bewusstsein
 Komik 156 ff., 165, 218, 325
 Komödie 20, 21, 35, 156, 157, 164, 221, 223, 251, 263, 331, 334, 360
 Konkretisation 7, 13, 160, 228
 Konstruktionsnormen 5, 170 ff., 197, 234
 Kontinuität 35, 38, 266
 Kontrast 137, 154
 Konvention 3
 Kostüm 199, 209 ff., 215, 223, 232, 234 ff., 243, 356, 357
 Kulturelles Wissen s. enzyklopädisches Wissen

 Laster 86, 172, 173
 Leidenschaften 18, 21, 24, 48, 60, 73 ff., 230, 250, 286, 287-291; siehe auch Exzess der Leidenschaften
 Lesedrama s. Drama
 Leser s. Rezipient
 Liebeshandlung 55, 78 ff., 143, 225, 227, 288, 289, 291
 Lied 54, 159
 Literarisches Bewusstsein 3, 6, 7, 160

- Literarisches Leben 7, 9, 229
 Literaturgeschichte s. Evolution, literarische
 Lyrisches 54, 247, 342
- Märtyrer-Drama
 Maschine s.a. Theatercoup 22, 25, 30, 154,
 186, 253, 257 f., 324
 Medea 104, 194
 Mentalität 169
 Merope 70, 99, 100, 101, 108
 Metaphorisch 240
 Metonymisch 240
 Mimik 243
 Mitleid 20, 26, 39, 49, 58, 63, 67, 68 ff., 75,
 88, 93, 95, 96, 97, 106, 112, 114, 119, 121,
 123, 128, 130 ff., 141, 143, 144, 145, 146,
 278, 284, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 307,
 313-315
 Monolog 31, 137, 147, 172, 260, 275
 Moralische Dramenauffassung 71, 73, 83, 86,
 121, 163, 183
 Moralisches Handeln (auch Moralischer Fehler)
 68 ff., 72 f., 80, 85 f., 109, 141, 154
 Moralische Wirkung 75, 125 f., 178 ff.; s.a.
 prakt. Funktion
 Motivation 16, 18, 25, 29, 30, 32, 33, 34, 54,
 55, 57, 60, 62, 77, 84, 91, 96, 98 ff., 105,
 174, 192, 208
- Nebenhandlung s.a. Episode 21, 23 f., 253
 Nebenpersonen 154, 205
 Norm 2 ff., 170 ff., 246
 Normenwandel s. Evolution
 Notwendigkeit s. Funktionalität
- Objektiv furchtbare Handlungen 107
 Oedipus 40, 70, 86 ff., 89, 93, 95, 105, 107,
 112, 118, 127, 227, 292, 293 f., 297, 299,
 356
 Ökonomie 16, 28, 44, 54, 279
 Oper 30, 46, 154, 185 f., 275, 324, 343
 Opposition 16
 Orakel 26
 Orest 101
 Originalität 1, 4, 5, 245, 319, 330
 Ort 42 ff., 209, 270-274, 278
- Pantomime 46, 177
 Parricid s. Verwandtenmord
 Pathos 64, 75, 87, 114, 125, 133 ff., 145, 182,
 189, 283
 Peripetie 20, 21, 28, 133, 189, 194, 255, 256,
 257, 301
 Personen 64 ff., 151 ff., 283, 322-325
- Pflicht 72, 80, 82, 95, 101, 108, 230, 250, 286
 Phädra 83, 127, 238
 Poetik 1, 63
 Poetische Gerechtigkeit 3, 55, 56, 84, 85, 90,
 93, 103, 110, 112 ff., 174, 182, 187, 190,
 192, 194, 208, 305-307
 Praktische Funktion 121 ff., 157, 178, 213,
 214, 216, 224, 244, 309 f.
 Produktionspoetik 120 f., 308
 Prolog s. Exposition
 Prosa 159, 167, 175 f., 337 f.
 Prototyp 167, 228, 234, 309 f.
 Prunkszenen 61, 155, 185, 224, 227
 Publikum s. Rezipient
 Publikumsschicht 180
- Rache 75, 76 ff., 99, 105, 288, 289
 Realismus s.a. Verfremdung 1, 55, 105, 115,
 120, 150, 151, 157, 159, 167, 173, 184, 185,
 217, 236, 277, 301, 325, 337, 343, 360
 Realismuseffekt 152, 155, 158, 186, 203, 208,
 211, 220, 222, 231 ff., 236
 Regel 2
 Regulus 213, 222
 Reinigung der Leidenschaften 121 ff.
 Rezeption 2, 5, 9, 33, 101, 119 f., 234, 247,
 319; siehe auch Interesse, Information,
 Spannung
 Rezeptionslenkung 5, 31, 38, 60, 61, 136 ff.,
 155, 156, 315-318
 Rezipient 2, 3, 5, 205, 248
 siehe auch Aufnahmefähigkeit des Rez.
 Ritterdrama s. Drama, Ritterdrama
 Roman 20, 126, 167, 168, 179, 221, 242, 249,
 251, 273, 277, 301, 329, 333, 337, 342
 Romeo und Julia 81, 89, 106
 Rührung 22, 37, 72, 119, 130, 133 ff., 183,
 191, 204, 274
- Schauerlich 154, 238
 Schauplatz s. Ort
 Schauspiel 5
 Schicklichkeit 46 f., 53, 152, 157, 159, 161,
 211 ff., 237, 256, 375
 siehe auch bienséance
 Schicksal 18, 61, 70, 73, 87, 88, 90, 101, 102,
 114, 227, 244, 250
 Schlüsseltradition 4, 13, 50 f.
 Schluss 16, 24 ff., 32, 56, 105, 110 ff., 170,
 199, 207, 239, 251, 255-258, 304-307
 Schrecken 20, 47, 67, 75, 119, 123, 127,
 129 f., 130, 143, 145, 189, 278, 294, 307,
 313, 341
 Schuld 18, 80, 84 ff., 88 ff., 118, 127, 227,
 285, 292
 Selbstmord 48, 56, 68, 98, 105 f., 192

- Sentenzen 178, 182, 338, 340
 Shakespeare-Rezeption 45, 51, 147 ff.,
 319 ff.
 Shakespearisierendes Drama s. Drama, Shakes-
 pearisierendes
 Sinnesänderung 29
 Sozialkritik s. Drama, Sozialkritisches
 Spanisches Drama s. Drama, Spanisches
 Spannung 19, 26, 27, 38, 40, 42, 74, 119, 128,
 143, 251
 Sprache s. Stil
 Ständeklausel 65 ff., 151 f., 171, 283, 284,
 290, 335, 336
 Stil 157 f., 162, 175 ff., 182, 212, 223, 236 f.,
 326, 330, 375, 376
 Stoffwahl 39, 63 ff., 171, 181, 192, 196,
 197 ff., 225 ff., 234
 Strafe 92, 112, 188
 Supernumerari 205
 Sympathie s.a. Identifikation 74, 79, 82, 128,
 130, 137 ff., 155, 174, 223, 287, 289
 Szenen 34 f., 262-264
 Szenenverbindung 34 f., 40, 42, 54, 55, 59,
 262, 280
 Szenenanweisungen 51, 278
- Theateraufführungen 10, 44, 46 ff., 51 ff.,
 65, 199, 211, 277; s.a. Bühnenbearbeitungen
 Theatercoup 22, 30, 257
 Tirade 55
 Tod auf der Bühne 47 ff., 96, 229, 230,
 276 f.
 Tradition 3 ff., 332
 Tränen 315, 345
 Tragik 94 ff., 298 ff.
 Tragikomödie 156 f.
 Tragische Situation 63 ff., 95 ff., 226,
 283 ff., 299 ff.
 Tragödie 5, 10, 35, 63 ff., 149, 164, 197, 251,
 283, 331
 Traum 26
 Trivialdrama s. Drama
 Tugend 172
 Typologie 2, 11, 246
 Tyrann 195
- Überraschung 21, 22, 26, 29, 55, 74, 101,
 119, 128, 129, 132, 135, 144, 145 f., 189,
 194, 255, 256
 Unglück 67 ff., 94 ff., 284 ff., 298 ff.
 Unregelmässiges Drama s. Drama, Unregel-
 mässiges; s.a. span. Drama; engl. Drama
 Unschuld 69, 71, 88 ff., 127, 131
 Untergattung s. Gattung
- Vater 172, 102, 104, 105, 188, 195
 Verfremdung 184, 185
 Vergiftung 96, 299
 Vergnügen 92, 123, 133, 184, 297
 Verse 175 f., 337 f.
 Vertrauter 31, 260
 Verwandenmord 48, 69, 72, 74, 78, 86,
 97 ff., 129, 201, 279-303, 336
 Verwicklung s. Knoten
 Volksszenen 155 f., 324
 Vollständigkeit 37 f., 136
- Wahnsinn 70, 152, 162, 323
 Wahrscheinlichkeit 19, 26, 27, 35, 40, 41, 43,
 44, 52, 66, 98, 100, 141, 145, 152, 154,
 168 f., 175, 181, 186, 192, 201, 204 ff.,
 218, 252, 268, 273, 275, 276, 333, 351, 352-
 360, 361
 Wiedererkennung 20, 21, 22, 28, 56, 69 f.,
 98 ff., 133, 189, 194, 257, 301
 Wirkung s.a. Konkretisation 5, 18, 19 f., 21 f.,
 23, 24, 29, 34, 37, 38, 39, 42, 45, 48, 51,
 56, 61, 63, 65, 66, 71, 74, 79, 88, 91, 92,
 95, 101, 107, 109, 111, 113, 118 f., 132,
 149, 153, 155, 156, 157, 159, 172, 178 ff.,
 194, 199, 233, 239, 249, 308 f., 327, 340-
 342, 376; s. auch Furcht, Überraschung,
 Schrecken, Interesse, Rührung, Mitleid,
 Rezipient
 Wirkungspoetik 120 f., 308 f.
 Wunderbar 28, 30, 64, 84, 100, 133, 145, 146,
 152 f., 154, 185, 198, 244, 248, 258, 283,
 296, 324
- Zeit 35, 40 ff., 57, 208, 219, 278, 355
 Zufall 17, 18, 19 f., 100, 211, 219, 251 f., 364
 Zuschauer s. Rezipient
 Zyklus 219

Christian Holliger, Claudia Holliger-Wiesmann, Heinz Graber
und Karl Pestalozzi (Hrsg.)

Chronik Ulrich Bräker

Auf der Grundlage der Tagebücher 1770–1798

558 Seiten, 217 Abbildungen, 3 Falttafeln, gebunden mit Schutzumschlag

Diese Chronik gibt jeden Tagebucheintrag Bräkers (1735–1798, «Der Arme Mann im Toggenburg») wieder, meist in einer Mischung von geraffter Inhaltsangabe (Regest) und Originalzitat. Vollständig erfasst sind die Ereignisse, die Bräker registrierte, die Personen, mit denen er zusammentraf, die Orte, die er besuchte, die Bücher, die er las. Als Ergänzung wurden weitere Bräker betreffende Quellen beigezogen.

Detaillierte Register (Sachregister, Personen- und Ortsregister, Bibelstellenregister) ermöglichen es dem Leser, Dinge, die ihn besonders interessieren, leicht aufzufinden. Die zahlreichen Illustrationen wollen mehr sein als nur schmückendes Beiwerk: sie führen dem Leser Anlässe vor Augen, Menschen, Bücher, Landschaften, Geräte, die Bräker zu seinen Gedanken im Tagebuch veranlassten.

Heinz Lippuner

Hans Grünauer - ein Kind des Volkes?

Der Lebensroman des Jakob Senn

260 Seiten, 1 Faltkarte, kartoniert

Jakob Senn (1824–1879) ist ein Schweizer Autor, der bis anhin von der literarischen Öffentlichkeit und von der Literaturwissenschaft kaum wahrgenommen wurde. Sein dichterisches Werk, zur Hauptsache Gedichte und Szenen in Zürcher Oberländer Mundart, ist schmal, und noch immer steht er im Schatten seines Lehrmeisters und Förderers Jakob Stutz.

Der «Hans Grünauer» ist kein volkskundliches, aber ein literarisches Werk mit autobiographischem Hintergrund. Senn ist aber mehr als ein armer, verstossener Weberjunge: Er korrigiert falsche Meinungen über den Bildungsstand einer ländlichen Bevölkerung und ist ein wichtiger Schweizer Schriftsteller seiner Epoche.

Christian Gottlieb Schmidt

Von der Schweiz

Journal meiner Reise vom 5. Julius 1786 bis 7. August 1787.

Aus dem Nachlass von Günther Goldschmidt herausgegeben von Theodor und Hanni Salfinger

410 Seiten, 24 Abbildungen, gebunden
(Schweizer Texte, Band 8)

Das Reisetagebuch dokumentiert die Begegnung des jungen sächsischen Theologen C. G. Schmidt mit der Schweiz am Ende des Ancien Régime. Mit umfassender Aufgeschlossenheit, mit Sachkenntnis und mit Humor studiert der aufgeklärte Lutheraner das kirchliche Leben, die politischen Verhältnisse und die ökonomischen Probleme der alten Eidgenossenschaft. Auf seiner Rundreise gewinnt er eine Anschauung von Natur und Volksleben der Schweiz.

Carl J. Burkhardt hat das Manuskript 'eine Quelle allerersten Ranges für unser (schweizerisches) 18. Jahrhundert' genannt.

Manfred Gsteiger und Peter Utz (Hrsg.)

Telldramen des 18. Jahrhunderts

Samuel Henzi: *Grisler ou l'ambition punie*

Johann Ludwig Am Bühl: *Wilhelm Tell*

210 Seiten, kartoniert

(Schweizer Texte, Band 9)

Samuel Henzis 'Grisler ou l'ambition punie' von 1762 und Johann Ludwig Am Bühls 'Wilhelm Tell' von 1792 sind zwei wichtige dramatische Bearbeitungen des Tellstoffes von Friedrich Schiller. Sie entstanden im Zusammenhang mit der Schweiz des Ancien Régime und stellen, ungefähr gleichzeitig, zwei entgegengesetzte Möglichkeiten der politisch-literarischen Verwertung der Tell-Sage dar. Dabei hat Samuel Henzi den oppositionellen, Johann Ludwig Am Bühl den erzieherisch-patriotischen Part übernommen.

Beide Texte sind hier erstmals als Faksimile-Ausgaben erhältlich.

Hans Riedhauser

Essen und Trinken bei Jeremias Gotthelf

Darstellung und Motivation des Rekreativen in Alltag und Fest

445 Seiten, kartoniert

Zu Gotthelf führen viele Wege. Der Verfasser dieser Arbeit hat den Zugang zum Wesen und Werk des genialen Emmentaler Dichters durch die Küche gewählt, ohne dass dabei allerdings ein Kochbuch entstanden wäre.

Eine Fundgrube für jeden Gotthelf-Freund bilden die zu Hunderten zitierten und exakt belegten Textbeispiele und bringen dem Leser einmal mehr den ganzen Bilderreichtum in Gotthelfs Sprache zum Bewusstsein. Dabei bemüht sich der Verfasser um eine schlicht vernünftige, unkomplizierte Darstellungsweise. Die klare Übersichtlichkeit, verbunden mit einer wohlüberlegten, bisweilen ins Witzig-Ironische hinüberspielenden sprachlichen Aussage, macht dieses Werk zu einer überaus anregenden, gelegentlich sogar spannenden Lektüre. Auf jeden Fall ein lesenswertes Buch!

Maria Bindschedler

Mittelalter und Moderne

Gesammelte Schriften. Herausgegeben von André Schnyder

402 Seiten, gebunden

Dieser Band macht die wichtigsten Aufsätze dieser bedeutenden Germanistin der Nachkriegszeit erstmals gesammelt zugänglich. Die Breite ihrer Nachforschungen über Literatur und Philosophie ist ebenso beeindruckend wie die Zähigkeit, mit der immer wieder bedeutende und rätselhafte Texte wie germanische Mythen, die Artusromane 'Parzival', 'Tristan', Meister Eckharts Predigten u.a.m. neu bedacht und ausgelegt werden. Wer sich in dieses Buch vertieft, bekommt zudem einen lebendigen Eindruck von Debatten und Forschungsansätzen, die einen eben gerade vergangenen Abschnitt der Geschichte der Germanistik bestimmt haben: Die Texte und die Geschichte ihrer Auslegung lassen sich nicht voneinander trennen.

Die vorliegende Arbeit wendet systematisch den in der Germanistik wenig bekannten Ansatz der Prager und der polnischen Strukturalisten an, nach welchem sich literarische Kommunikation über Normen und Konventionen abspielt, welche dem Autor und dem Publikum mehr oder weniger gemeinsam sind. Die Kategorie der Norm erlaubt es, literarische Traditionen in einer kommunikationstheoretisch-literaturwissenschaftlichen Terminologie zu beschreiben. Sie erlaubt es zudem, Erfolg oder Misserfolg bestimmter Werke zu erklären.

Die Untersuchung dieser Normen geschieht an einem breiten Material, das deutsche, französische und englische Poetiken, andere poetologische Äusserungen, Rezensionen und die Dramen selbst umfasst, wobei jene Werke ausgewählt wurden, welche im Literaturgespräch diskutiert wurden, es wird also auch die Trivialdramatik berücksichtigt. Die Darstellungsweise ist sowohl systematisch als auch historisch.

Es werden die Normen des aristotelischen Dramas ermittelt, das in dem besprochenen Zeitraum den Hintergrund bildete, und die verschiedenen Versuche dargestellt, diese Normen umzubilden bzw. ausser Kraft zu setzen (shakespearisierendes, bürgerliches, historisches Drama). Die Untersuchung zeigt, dass Normen keineswegs etwas Äusserliches sind, sondern dass eine enge gegenseitige Beziehung zwischen Normen und Wirkungsabsicht besteht. An konkreten Beispielen wird gezeigt, dass die Rekonstruktion der Normen unabdingbar für die adäquate Interpretation von Texten ist.