

Die dramatische Totalität

Ein Ausschnitt aus der Rezeptions- geschichte Shakespeares in Deutschland

Shoji Hamajima

Was das Drama von den anderen Gattungen der Dichtkunst unterscheidet, ist seine innere Geschlossenheit. Es ist eine für sich bestehende Totalität, die nichts außer sich kennt. Als eine solche, sowohl der Form wie dem Inhalt nach, vollendete Totalität, erklärt Hegel das Drama für "die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt".¹⁾ Zu dieser Absolutheit bildete sich das Drama in der Renaissance, indem Prolog, Chor und Epilog ausgeschaltet und der Dialog zum alleinigen Bestandteil des dramatischen Gewebes wurde.²⁾ Es stellt eine in sich abgeschlossene, rein aus sprachlich ausgedrückten Verhältnissen der auftretenden Personen sich entwickelnde Handlung "in unmittelbarer Gegenwärtigkeit" dar.³⁾ Die im Drama gesprochenen Worte entspringen aus der daselbst dargestellten Situation und nehmen auf ihm Äußerliches niemals Bezug. Die Handlung darf nicht durch irgendwelche objektive, außerdramatische Motive begründet werden. In der absoluten Gegenwärtigkeit der dramatischen Welt, die sich selber darstellt, ist der Autor nicht zugegen. Und der Zuschauer verhält sich dieser primären Welt gegenüber völlig passiv; er greift nicht in das dramatische Geschehen ein, er wird auch nicht direkt angesprochen. Diese Form der "Guckkastenbühne" erlaubt es also nicht, "die äußere Seite des Lokals, der Umgebung sowie des

1. G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke in zwanzig Bänden, Bd. 15. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 474.
2. S. P. Szondi: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (= edition suhrkamp 27), S. 15.
3. G. W. F. Hegel: a.a.O.

Tuns und Geschehens in epischer Weise zu beschreiben und fordert deshalb, damit das ganze Kunstwerk zu wahrhafter Lebendigkeit komme, die vollständige szenische Aufführung desselben".⁴⁾ Das Drama muß "von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich".⁵⁾

Eben dieses dem in sich geschlossenen Gebilde des Dramas Äußerliche setzt das Shakespearesche Drama zu dessen Verstehbarkeit voraus. Die vollendete Totalität, die nach Hegel das Drama vom Epos unterscheidet, wird bei Shakespeare durch Nicht-Einhaltung der aristotelisch-klassischen Regeln der drei Einheiten gebrochen. Das elisabethanische Theater hatte denn ja gar nicht vor, in den Augen der Zuschauer als eine von ihnen völlig unabhängige zweite Welt zu erscheinen. Dort erforderte z.B. das Aufstellen von Requisiten "keine Szenenverlegung, sondern geschah auf der vom Publikum drei oder sogar vierseitig einsehbaren Vorderbühne".⁶⁾ Der Zuschauer schaute nicht wort- und tatenlos dem Geschehen auf der Bühne zu, sondern er konnte als potenzieller Akteur unmittelbar ins Spiel einbezogen werden.⁷⁾ Der Ablauf und der Effekt der dramatischen Handlung wurden nicht allein durch die Reden der Schauspieler auf der Bühne eingegrenzt. Zur Besonderheit dieses Theaters gehörte auch, daß, besonders was die historischen Stücke anbelangt, die Hintergründe der Handlungen bekannt waren, der Zuschauer also vorinformiert war. Häufige Szenenwechsel und eingeschaltete Kurzszene konnten von daher nicht vom Fortgang der Geschichte ablenkend empfunden werden, sondern sie gehörten von der Natur der Subjete her einfach dazu. Diese Verbundenheit mit der Tradition sowohl auf dem theatertechnischen als auch auf dem stofflichen Gebiet, die den Repräsentanten der klassischen Dramentheorie als schlichte Regel-

4. ibid.

5. P. Szondi: a.a.O.

6. R. Weimann: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie-Dramaturgie-Gestaltung. Berlin: Henschel 1975, 2. Aufl., S. 356f.

7. ibid., S. 41.

Die dramatische Totalität Ein Ausschnitt aus der Rezeptionsgeschichte
Shakespeares in Deutschland

widrigkeit vorkam, ist der eigentliche Grund dafür, warum die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ein negatives und die zweite Hälfte desselben Zeitabschnitts ein immer positiveres Verhältnis zu Shakespeare hatten.

Das negative Verhältnis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, d.h. vor allem durch Gottsched geprägten Ära zu Shakespeare hängt wohl mit dem Umstand zusammen, daß das Kulturprogramm des aufstrebenden Bürgertums ein Drama forderte, das die Kultur- und Kunstfähigkeit des Bürgertums unter Beweis stellen und zugleich dazu in der Lage sein sollte, dem höfischen Repräsentationstheater, der Oper, als künstlerisch überlegenes Gegenstück entgegengestellt zu werden. J. Chr. Gottsched, bei dem man zum erstenmal in der deutschen Geschichte von gesamtnationaler Bedeutung der bürgerlichen Literaturprogrammatik sprechen kann, ist ideologisch als ein Vertreter des Leipziger Großbürgertums anzusehen. Aufgrund ihrer, im Vergleich zu den Hamburger Beamten- und Patrizierschichten, größeren Abhängigkeit vom sächsischen Hof vermieden Leipziger Gelehrten gesellschaftliche und politische Kontroversen mit dem Hof.⁸⁾ Ihrer Aufklärungsbewegung lag die Annahme von der Harmonie zwischen dem Interesse des Souveräns und den Erfordernissen der ökonomischen Entwicklung zugrunde, obschon sie seit etwa 1740 immer deutlicher in Frage gestellt wurde. Gemäß seiner ideologischen Herkunft trachtete nun Gottsched nach einer institutionellen Veränderung der bestehenden Gesellschaftsordnung im Sinne des sogenannten aufgeklärten Absolutismus, und zwar durch unmittelbare Beeinflussung des Hofes. Um die Institution Theater für dieses Ziel nutzbar zu machen, bemüht er sich darum, die herrschende Theaterveranstaltung am Hof, die Oper, durch eine regelmäßige Tragödie zu ersetzen, zumal jene, von ihrem Ziel her, den Souverän zu verherrlichen, in krassem

8. Vgl. W. Rieck: Literarische Prozesse in der ersten Phase der deutschen Frühaufklärung. In: Textsammlung zur Literaturgeschichte. Berlin: Volk und Wissen 1975, S. 64.

Widerspruch zur bürgerlichen Moralvorstellung stand.⁹⁾ Seine Kritik an der Oper begründet er durch jene mit dem Namen von Aritoteles qualifizierten theatralischen Regeln von drei Einheiten. Das von ihm anvisierte regelmäßige Trauerspiel sollte eine theatralische Veranstaltung sein, die "Königen und Fürsten nützlich und erbaulich seyn" kann.¹⁰⁾ Die drei Einheiten, deren Kenntnis den Kunstverständigen vom gemeinen Mann unterscheidet¹¹⁾, sollten nicht nur dem Trauerspiel einen hohen Kunstcharakter verleihen, sondern sie waren zugleich auch Voraussetzungen für die Erreichung der ins Auge gefaßten Wirkung. Die erhoffte Wirkung, auf den Hof im Sinne eines "Fürstenspiegels"¹²⁾ belehrend einzuwirken¹³⁾, erfordert für Gottsched hohe "Wahrscheinlichkeit": "Eine Fabel, die nicht wahrscheinlich ist, taugt nichts, weil diese ihre vornehmste Eigenschaft ist."¹⁴⁾ Die Wirksamkeit der zugrundegelegten moralischen Absicht wird nach seiner Vorstellung erst durch "Eine genaue Wahrscheinlichkeit" erreicht.¹⁵⁾ Jeder Verstoß gegen die Regeln macht das ganze Drama unwahrscheinlich¹⁶⁾, und widerspricht somit der moraldidaktischen Wirkungsintention. In der Tat kümmerte sich die Opernästhetik kaum um "die klassizistischen Forderungen nach Herstellung eines geschlossenen, dem Zuschauer

-
9. S. J. Chr. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. In: J. Chr. Gottsched: Schriften zu Theorie und Praxis aufklärender Literatur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1970, S. 60.
 10. G. Mattenklott/K. R. Scherpe (Hrsg.): Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert (Analysen). Kronberg/Ts.: Scriptor 1974 (= Literatur im historischen Prozeß 4/1), S. 84.
 11. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, a.a.O., S. 9.
 12. P. Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 15), S. 44.
 13. Vgl. P. Weber: Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. Berlin: Rütten & Loening 1976, 2. Aufl., S. 94.
 14. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, a.a.O., S. 100.
 15. Gottsched: Der Biedermann. 28. Blatt. In: G. Mattenklott/K. R. Scherpe (Hrsg.): Westberliner Projekt: 18. Jahrhundert (Materialien). Kronberg/Ts.: Scriptor 1974 (= Literatur im historischen Prozeß 4/2), S. 64.
 16. S. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, a.a.O., S. 98ff.

die Suggestion einer 'zweiten Welt' bietenden Fiktionszusammenhanges"¹⁷⁾, da sie nur den Repräsentationszweck des absoluten Herrschers zu erfüllen hatte.

Mit den gleichen Argumenten, mit denen er die Oper bekämpfte, geht Gottsched nun auch gegen Shakespeares und mit diesem zugleich gegen das englische Drama überhaupt vor, da ihm die durch die Verwurzelung dieser Dramatik in der Tradition bedingte Besonderheit als bloße Regellosigkeit vorkam und deshalb auf jeden Fall bekämpft werden mußte, um zu verhindern, daß das englische Drama als "ein neues Muster" aufgenommen wird, "so den Feinden aller Regeln einen neuen Vorwand geben könnte zu sagen, daß ein Stücke auch ohne dieselben schön sein könne".¹⁸⁾ Für die Dramaturgie der Renaissance und der Klassik ist das Drama ein Gewebe von zwischenmenschlichen Beziehungen, eine in jedem Moment von neuem bestimmte Dialektik; "Der Zeitablauf des Dramas ist eine absolute Gegenwartsfolge. [...] Deshalb muß jeder Moment den Keim der Zukunft in sich enthalten, 'zukunftsträchtig' sein."¹⁹⁾ Jeder Auftritt, jede Szene muß für die Entfaltung der einen Fabel einen Sinn haben und jeweils aus dem Vorangegangenen abgeleitet werden. Demgegenüber werden im englischen Drama mehr als eine Handlung nebeneinander abgewickelt, werden Szenen neu aufgeführt, die durch die vorausgegangenen nicht begründet sind.²⁰⁾ So schreibt Gottsched in den "Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit", anlässlich der Julius Cäsar-Übersetzung von C.W. von Borck (1741), daß "die elendste Haupt- und Staatsaktion nicht so voll von Schnitzern und Fehlern wider die Regeln der Schaubühne und der gesunden Vernunft sei, als dieses Stück

17. Mattenklott/Scherpe: a.a.O. (Analysen), S. 83.

18. Gottsched: Sterbender Cato, Vorrede. Stuttgart: Ph. Reclam 1964, S. 13.

19. P. Szondi: Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 17.

20. *ibid.*, S. 14f.

Shakespeares".²¹⁾ Sein zusammenfassendes Urteil über das englische Drama lautet also: "Die Engländer sind zwar in Gedanken und Ausdrückungen sehr glücklich; sie formieren gute Charaktere und wissen die Sitten der Menschen sehr gut nachzuahmen: Allein, was die *ordentliche Einrichtung der Fabel* anlangt, darin sind sie noch keine Meister, wie fast aus allen ihren Schauspielen erhellet."²²⁾

Dieser Vorwurf der Nicht-Einhaltung von Einheit der Handlung wird durch einen Schüler Gottscheds zwar noch vorsichtig, aber in einer für die nach-Gottschedsche Ästhetik folgenreichen Weise zugunsten Shakespeares modifiziert: Johann Elias Schlegel. Er gesteht jeder Nation ihr eigenes Theater zu, das nicht auch einer anderen Nation zu gefallen braucht. Er relativiert die von Gottsched verabsolutierte Autorität des klassischen französischen Theaters, indem er die Notwendigkeit hervorhebt, "daß ein Theater, welches gefallen soll, nach den besonderen Sitten und nach der Gemütsbeschaffenheit einer Nation eingerichtet sein muß".²³⁾ So schreibt er die "Einheit der Handlung", die bei Gottsched durch die Einheit der moralischen Absicht und das Prinzip der Wahrscheinlichkeit begründet war, der Neigung der Franzosen zu, sich für eine Person einnehmen zu lassen.

²⁴⁾ Obschon er "eine viel zusammengesetztere Verwirrung" in englischen Dramen mit den besonderen Sitten und der Gemütsbeschaffenheit der Engländer zu erklären sucht, sieht er auf der anderen Seite doch schon richtig ein, wie jene die Einheit der Handlung störenden "Nebenwerke" als unentbehrliche Teile eines Ganzen schließlich eine in sich geschlossene Totalität hervorbringen: "[. . .] so kann ein Theaterstück im Anfange aus ganz verschiedenen Handlungen zu bestehen scheinen, welche doch zuletzt in einen Punkt oder in

21. zitiert nach: H. Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Leipzig 1928, I. Teil, S. 231.

22. Sterbender Cato, Vorrede. A.a.O., S. 13. Hervorhebung von mir.

23. J. E. Schlegel: Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters. 1747. In: J. E. Schlegel: Canut, Ein Trauerspiel. Stuttgart: Ph. Reclam 1967, S. 79.

24. ibid.

einen Knoten zusammenlaufen und also eine einzige Handlung ausmachen.“²⁵⁾ Die bis dahin geschmähte “Verwirrung” im englischen Drama wird hier zum erstenmal als ein Formprinzip verstanden und auch so bewertet, das zusammen mit der “Wahrheit von Shakespeares Menschendarstellung”, die auch Gottsched nicht in Abrede zu stellen wagte, die Wirkung dieses Theaters möglich machte. Daß Schlegel den Garant der Wirkung des Dramas nicht mehr in dessen Formregelmäßigkeit, sondern in der psychologischen Disposition des Aufnehmenden sucht, ist gleichzeitig ein Zeichen dafür, daß die ästhetische Theorie nicht länger umhin konnte zu erkennen, daß ein dramatisches Stück auch ohne “aristotelische Regeln” schön sein kann.²⁶⁾ Trotz seiner moderaten Einstellung zu Shakespeares Drama jedoch bleibt Schlegel weiterhin Schüler Gottscheds, als solcher er die Einheit der Handlung der englischen “Verwirrung” vorzieht.²⁷⁾

Das rationalistische Prinzip, die Formregelmäßigkeit als höchstes Kunstgesetz und Formregellosigkeit als Fehler zu betrachten, behält seine Wirkung noch bei Chr. M. Wieland, dem Übersetzer der Werke Shakespeares (1762–66). So schreibt er in einem Brief aus dem Jahre 1758: “Ich liebe diesen außerordentlichen Menschen mit all seinen Fehlern.“²⁸⁾ Shakespeares Fähigkeit, “die Menschen, die Sitten, die Leidenschaften nach der Natur zu malen”, überwiegt für Wieland den oft getadelten Fehler, häufig nur einen mangelhaften, unregelmäßigen

25. *ibid.*, S. 94. Fr. Gundolf sieht Schlegels Bedeutung für die nachfolgende Entwicklung der ästhetischen Theorie in Deutschland vor allem darin, daß dieser das Nachahmungsprinzip der rationalistischen Ästhetik in Nachahmung von Handlungen und Nachahmung von Personen geteilt hat, wodurch Regeln aus Gesetzen zu Mitteln der Handlungs-Nachahmung wurden. Bei Gundolf fehlt jedoch der Aspekt, daß Schlegel doch die Totalität des Shakespeareschen Dramas in seiner Weise begreift. Fr. Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist*. München und Düsseldorf: H. Küpper 1959, S. 106f.

26. S. Anm. 18.

27. A.a.O., S. 95, 108. Vgl. Fr. Gundolf: a.a.O., S. 107.

28. Zitiert nach: L. Balet/E. Gerhard: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Hrsg. und eingeleitet von G. Mattenklott. Frankfurt/Main-Berlin-Wien: Ullstein 1973, S. 455.

Plan zu haben. Unregelmäßigkeit in der dramatischen Ökonomie hört gleichwohl nicht auf, ein Fehler zu sein.

Erst mit G.E. Lessing hört die deutsche Literatur auf, die “regelwidrige” Ökonomie des Shakespeareschen Dramas als fehlerhaft anzusehen und von daher zu verwerfen. Seit J.E. Schlegel, spätestens aber seit J.J. Winckelmanns “Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst” (1755) ist die Erkenntnis in Deutschland ein Allgemeingut, daß jede Nation ihre eigene Kunst herausbildet, die durch soziokulturelle, natürliche (bei Winckelmann wird das Klima besonders hervorgehoben) und sonstige Gegebenheiten des Landes determiniert wird, so daß sie für eine andere Nation nicht ohne weiteres rezipierbar ist. So ist der Versuch, einen allgemeingültigen Regelkodex für die Poesie aufstellen zu wollen, für Lessing von vornherein unakzeptabel, wie er denn auch sagt, “daß unter jedem Himmelsstriche Dichter geboren werden, und daß lebhaft empfindungen kein Vorrecht gesitteter Völker sind”.²⁹⁾ Wenn es jedoch darum geht, für ein neues deutsches Drama ein Vorbild zu finden, empfiehlt er ohne Bedenken, vom englischen Drama zu lernen, besser als vom französischen: “Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem Naturelle folgen, so würde unsre Schaubühne mehr der englischen als französischen gleichen.”³⁰⁾ Mit fast gleichen Worten vertritt er diese Meinung später noch einmal in seinem berühmten 17. Literaturbrief.³¹⁾ Dort macht er auch deutlich, was er am englischen Drama besonders schätzt: “[. . .] daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und denken giebt; [. . .];

29. G. E. Lessing: 33. Literaturbrief. In: G. E. Lessings sämtliche Schriften. Hrsg. von K. Lachmann. Dritte, auf's neue durchgelesene und vermehrte Auflage, besorgt durch F. Muncker, Stuttgart 1886-1924, Bd. 8, S. 75. Lessing wird im folgenden als LM mit nachfolgender Nummer des Bandes und Seitenzahl zitiert.

30. Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, 1750 (LM 4, S. 53)

31. LM 8, S. 42.

daß uns die zu grosse Einfalt mehr ermüde, als die zu grosse Verwicklung usw.”³²⁾ Die große “Verwicklung”, die vormalig als der Kardinalfehler des Shakespeareschen und des englischen Dramas galt, wird hier also nicht mehr als Verstoß gegen das Gebot der dramatischen Kunst angesehen. Sie wird sogar gefordert, um dem Naturell der Deutschen zu entsprechen. Und wie Lessing diese große Verwicklung versteht, verdeutlicht er im 73. Stück der Hamburgischen Dramaturgie mit einer Metapher: “die Camera obscura”, d.h. Projektion der Natur auf eine Fläche.³³⁾ Shakespeares Drama verhält sich also zur Tragödie französischen Geschmacks “ungefähr wie ein weitläufiges Frescogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring”.³⁴⁾ Das Drama als ein Abbild der Natur, d.i. der objektiven Wirklichkeit soll nicht nur Abschilderungen einzelner Teilelemente der Wirklichkeit liefern, d.h. es soll nicht nur “Menschen in ihrer wahren Gestalt”³⁵⁾ darstellen, sondern es muß ein für sich bestehendes, in sich geschlossenes Ganze darstellen. In dieser Totalität des dramatischen Gebildes sind Teile der Natur so geordnet, daß sie als eine zweite Welt erscheint und somit eine bestimmte Absicht erreicht: “Die Güte eines Werks beruht nicht auf einzelnen Schönheiten; diese einzelne Schönheiten müssen ein schönes Ganze ausmachen.”³⁶⁾ Die Totalität des Dramas wird nicht mehr an formalen Merkmalen gemessen, sondern an seiner inneren Stimmigkeit. Ein umfassendes Abbild der Natur, dessen “Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch eben so genau verbunden, als in dieser (Welt, S.H.)” soll das Drama sein.³⁷⁾ Er sieht zwischen der göttlichen Schöpfung der Welt und der Kunstproduktion eines Genies eine Parallele, das, “um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Theile der gegenwärtigen Welt

32. ibid. Hervorhebung von mir, S. H.

33. LM 10, S. 95.

34. ibid., S. 95f.

35. 63. Literaturbrief, LM 8, S. 167.

36. 16. Literaturbrief, LM 8, S. 39.

37. Hamburgische Dramaturgie, 34. Stück, LM 9, S. 325.

versetzt, vertauscht, verringert, vermehret, *um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen*, mit dem es seine Absichten verbindet".³⁸⁾ Man achte hier aber auf das Wort "verbinden", denn es soll zum Ausdruck bringen, daß die Absichten des Dichters bereits für Lessing als nicht-ästhetische Faktoren bewußt waren, die außerhalb des Gesichtskreises der reinen Kunstmittel ihren Ursprung haben. Denn er sagt auch ausdrücklich, "daß man Unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre".³⁹⁾ Ästhetisch dagegen ist das Prinzip, die dramatische Welt soll ein in sich geschlossenes Mikrokosmos sein, "ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers".⁴⁰⁾

Trotz oder gerade wegen seiner episch-extensiver Form wird das Drama Shakespeares von Lessing als ein Ganzes begriffen, während es von Gottsched als ein formloses Gewirr verworfen wurde. An der Schwelle zwischen einer Ästhetik der strengen Regeln und einer psychologisch orientierten Ästhetik sucht Lessing Shakespeare als eine Form zu verstehen, um zu verhindern, daß über der Achtung auf den Effekt im Zuschauer das Gefüge des Werkes verloren geht. Er bleibt allerdings mit seinem Totalitätsbegriff nur abstrakt. Er kann und will keine konkret handgreiflichen Anweisungen aufstellen, wie die "Rezepte" der klassizistischen Dramentheorie.⁴¹⁾ Weil jedoch bei ihm als einem Rationalisten jene Verbindung der Kunst mit der Rhetorik nachhallt, d.h. der Hereinnahme eines äußerlichen Zwecks in den Gesichtskreis der ästhetischen Lehre, legitimiert er Shakespeare von dessen Wirkung her: "Von Shakespears Fehlern getraue ich mir fast immer einen Grund angeben zu können. Er begeht sie, um die Hauptsache zu befördern, und die Zuschauer desto lebhafter zu rühren."⁴²⁾

38. ibid. Hervorhebung von mir, S. H. Vgl. auch Fr. Gundolf: a.a.O., S. 125f.

39. Hamburgische Dramaturgie, 12. Stück, LM 9, S. 231.

40. Hamburgische Dramaturgie, 79. Stück, LM 10, S. 120.

41. J. E. Schlegel: a.a.O., S. 79.

Und diese "Rührung" ist Voraussetzung für die Erreichung des von ihm anvisierten moralischen Zwecks.⁴³⁾ Indem er also apodiktisch deklariert, Shakespeares Drama erfülle seine moralisch bessernde Aufgabe, werden dessen angebliche Regelwidrigkeiten nicht nur als keine Fehler, sondern geradezu als unentbehrliche Stilmittel verstanden. Wenn die erhoffte Wirkung auch ohne die objektivistischen Formprinzipien erreicht werden kann, verliert die Formregelhaftigkeit ihre absolute Autorität und wohl auch ihre Existenzberechtigung. Von daher kommt er dann darauf, Shakespeare mit Aristoteles zu rechtfertigen. Weil Shakespeare den aristotelischen Anforderungen genügt, soll er auch als eine Form anerkannt werden. Und wenn das französische Drama den Zweck nicht erreicht, so ist es auch ästhetisch fehlerhaft: "Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose (Corneille, S.H.) erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem *Oedipus* des *Sophokles* muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als *Othello*, als König *Leer*, als *Hamlet* usw."⁴⁴⁾ Dieser Aspekt, das Drama soll erst einmal den Zuschauer rühren, macht den Unterschied zwischen Lessing, der als Adressat der Literatur nicht mehr den Hof, sondern "den gemeinen Haufen"⁴⁵⁾ im Auge hat, und Gottsched, der, gemäß jener Unterordnung der Poesie unter die Rhetorik, mit der Poesie den Herrschenden sinnfällig darstellen will, was durch den Begriff nicht mitgeteilt werden kann.⁴⁶⁾ Lessings Wendung an die

42. Anmerkungen über alte Schriftsteller, LM 15, S. 428.

43. Dazu s. meine Arbeit: Vergnügungstheater oder Lehrtheater: Erkenntnistheoretische Probleme der Mitleidstheorie Lessings. In: *Doitsubungakukennyu* 12, 1980, S. 92-103.

44. 17. Literaturbrief, LM 8, S. 43.

45. Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, LM 4, S. 54.

46. Vgl. A. Baeumler: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 (Reprog. Nachdruck der 2., durchgesehenen Auflage 1967), S. 210.

breiten Schichten des dritten Standes bezeugt von einem verstärkten Selbstbewußtsein des Bürgertums. Das Drama dient nicht mehr dazu, eine allgemein-moralische, in Wirklichkeit aber gegenüber der bestehenden Gesellschaftsordnung affirmative Sittenlehre anschaulich darzustellen. Der Zuschauer soll vielmehr mit einem verkleinert-überschaubaren Abbild der wirklichen Welt konfrontiert und auf diese Weise dazu erzogen werden, mit Menschen im Unglück mitzuleiden. Mitleid, nicht als eine passive Gefühlsdisposition, sondern als Bereitschaft zur aktiven Beteiligung an der Bildung einer utopischen Gesellschaft, erfordert eine umfassende Darstellung der gegebenen Wirklichkeit, weshalb der Zuschauer nicht belehrt, sondern eher informiert werden muß: "Wir sind von Natur weit begieriger, das *Wie*, als das *Warum* zu wissen."⁴⁷⁾ Es soll im Drama die Welt in Fülle und Farbe dargestellt werden, denn: "Das grosse Geheimnis die menschliche Seele durch Uebung vollkommen zu machen [...] besteht einzig darinn, daß man sie in steter Bemühung erhalte, durch eigenes Nachdenken auf die Wahrheit zu kommen."⁴⁸⁾ Lessing achtet nur auf die Art und Inhalt der "Rührung", d.i. die Erregung der "sich fühlenden Menschlichkeit".⁴⁹⁾ Das Interesse für die Verwirrung des Shakespeareschen Dramas ist das Interesse für eine dramatische Welt, die "völlig sich rundet",⁵⁰⁾ die also für sich und aus sich selbst existiert. Und das Abschotten der dramatischen Welt von der äußeren Wirklichkeit, das in der Psyche des Zuschauers erreicht wird, ist die Voraussetzung für die Erregung des Mitleids.

47. 11. Literaturbrief, LM 8, S. 24.

48. *ibid.*

49. Des Herrn Jacob Thomsons sämtliche Schauspiele, LM 7, S. 68.

50. Hamburgische Dramaturgie, 79. Stück, LM 10, S. 120.