

Ästhetik des Übergangs

Johann Elias Schlegels
Dramentheorie

Shoji Hamajima

Johann von Antoniewicz stellt in seiner Vorrede zu den von ihm herausgegebenen ästhetischen und dramaturgischen Schriften Johann Elias Schlegels im 26. Band der „Deutschen Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts“ fest, daß die Leute wie Lessing, Herder, Schiller, Goethe u.a., die mit dem Lob über Schlegels poetische Leistungen nicht geizten, doch seine theoretischen Arbeiten weitgehend unbeachtet gelassen hätten.¹⁾ Seine ästhetischen und theoretischen Arbeiten hatten sich außerdem zu seinen Lebzeiten „einer nur geringen Verbreitung zu erfreuen“.²⁾ Dies alles tut jedoch am literaturgeschichtlichen Wert Schlegels nichts, da sich das Interesse an einem Gegenstand aus der Vergangenheit nicht nur aus dessen Wirkung auf die nachfolgende Entwicklung im betreffenden Bereich ergibt, zumal es sich hier um theoretische Arbeiten handelt, für die der Aspekt der Rezeption auch mal unberücksichtigt bleiben darf. Schlegel wird für die Literaturgeschichte auch dadurch interessant, daß da die vorhergehende und nachfolgende Entwicklung teils sich überlagernd, teils aber auch sich widersprechend in Erscheinung treten. In jeder einzelnen sich auf Literatur beziehenden Tätigkeit spiegelt sich der gesamtgesellschaftlich-historische Prozeß wider, in den die Literaturverhältnisse eingebettet sind. So muß auch Johann Elias Schlegels dramentheoretische Arbeit

-
1. Johann Elias Schlegels aesthetische und dramaturgische Schriften. Heilbronn 1887, S.VIIIf. Schlegels Werke werden aus dieser Ausgabe zitiert.
 2. a.a.O., S.IX.

im Zusammenhang mit der bürgerlichen Aufklärungsbewegung als geistiger Erscheinungsform der politisch-ökonomischen Emanzipationsbestrebung des deutschen Bürgertums gesehen werden. Von diesem Standpunkt aus haben auch solche Schriften Schlegels, die erst nach seinem Tod erscheinen konnten, den gleichen Wert wie die anderen, die schon zu seinen Lebzeiten der literarischen Öffentlichkeit bekannt wurden.

Daß Schlegels Arbeiten keine größere Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit zuteil wurde, lag zum Teil daran, daß sie meist in den von Johann Christoph Gottsched herausgegebenen Zeitschriften erschienen, und zwar in einer Zeit, wo Gottscheds ästhetische Position von allen Seiten angegriffen zu werden begann. Einerseits steht Schlegel bei Gottsched in Schuldigkeit, und zwar nicht nur in bezug auf seinen Wirkungsort, sondern auch in bezug auf seine literaturtheoretische Position. Andererseits jedoch distanziert er sich in manchen Punkten von Gottsched und steht sogar nicht selten im Widerspruch zu ihm.³⁾

Johann Elias Schlegels Erstlingswerk auf dem Gebiet der Dramentheorie ist der „Auszug eines Briefes, welcher einige kritische Anmerkungen über die Trauerspiele der Alten und Neuern enthält“ (1739),⁴⁾ dem seine Übersetzung der „Elektra“ von Sophokles vorausging, die wiederum auf Anregung Gottscheds zurückgeht. Daß Schlegel dabei eine Übersetzung in Alexandrinern lieferte,⁵⁾ während Gottsched eigentlich eine Übersetzung in reimfreien Versen verlangte, ist ein Beweis dafür, daß Schlegel schon damals kein kritiklos gehorchender Schüler Gottscheds war. Diese Selbständigkeit in geistigen

3. Schlegel schreibt in einem Brief an Bodmer, einen der schärfsten Kritiker des Leipziger Literaturpaspstes, vom 19. April 1746: „Ungeachtet ich gar nicht läugne, dass ich des Herrn Professor Gottscheds Freund gewesen, und noch bis die Stunde nicht mit ihm zerfallen bin: so mache ich einen so grossen Unterschied zwischen der Freundschaft und der Übereinstimmung der Meinungen in gelehrten Sachen, [...]“ Zitiert nach Antoniewicz, S.XXXI.

4. Dazu Antoniewicz, S.XIIIff.

5. Antoniewicz, S.XXII.

Fragen kommt auch in der genannten Schrift deutlich zum Ausdruck, wo er seine skeptische Einstellung zur französischen tragédie classique bekundet,⁶⁾ im Gegensatz zu Gottsched, der sich bei seiner Bemühung um eine Reform des deutschen Theaters zum Ziel setzte, „das bisherige Chaos abzuschaffen und die deutsche Komödie auf den Fuß der französischen zu setzen“.⁷⁾ Um dem höfischen Repräsentationstheater ein künstlerisch überlegenes Theater entgegenzusetzen und so ein Mittel zur Aufklärung des Feudalabsolutismus zu entwickeln, bemühte sich Gottsched um die Literarisierung des Theaters, und zwar durch Anknüpfung an das Modell der Antike und der französischen Klassik, wobei er sich allerdings um die in der ‚Querelle des anciens et des modernes‘ in Frankreich ausgetragene Problematik der Antike-Rezeption wenig kümmerte. Er wollte das Theater auf ein System ästhetischer Regeln verpflichten, was aber zur Folge hatte, daß er „über dem Normativen und Allgemeingültigen [. . .] das Individuelle und Charakteristische aus den Augen“ verlor.⁸⁾

Demgegenüber erkennt Schlegel gerade in den antiken Dramen dieses Individuelle der Charaktere,⁹⁾ während in den französischen Tragödien die Charakterdarstellung über lauter erotischen Elementen vernachlässigt wird.¹⁰⁾ Während also für Gottsched die Musterhaftigkeit der klassischen französischen Dramen in ihrer Formregelhaftigkeit

-
6. So heißt es gleich am Anfang: „Es ist heut zu Tage nichts gewöhnlicher, als französische Poeten zu lesen und nachzuahmen; dies ist der Schlendrian aller schlechten Poeten.“ a.a.O., S.3.
 7. Als eine bemerkenswerte Leistung in dieser Hinsicht hebt er die Bemühung des Braunschweiger Herzogs Anton Ulrich hervor, „die Meisterstücke der Franzosen in deutsche Verse zu übersetzen und wirklich aufzuführen“. J. Chr. Gottsched: Sterbender Cato, Vorrede. Stuttgart: Ph. Reclam 1964, S.9.
 8. Gert Mattenklott: Drama – Gottsched bis Lessing. In: H. A. Glaser (Hrsg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 4: Zwischen Absolutismus und Aufklärung, hrsg. von R.-R. Wuthenow, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S.282.
 9. „Die Charaktere, die *Sophokles* in seinem *Philoktetes* gebildet hat, sind so unterschieden, als die Personen selbst.“ a.a.O., S.7.

bestand, waren sie für Schlegel in der Charakterzeichnung mangelhaft, wo es doch „die Natur der Menschen (ist), daß sie nach ihren Charakteren handeln“.¹¹⁾ Diese Ansicht, daß nämlich die Entfaltung einer dramatischen Handlung in den Charakteren der handelnden Personen ihre Ursachen haben muß, ist der Boden, auf dem Schlegels positive Aufnahme Shakespeares möglich wird. Denn in dem 1741 geschriebenen Aufsatz „Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs“ stellt er bei Shakespeare „kühne(n) und doch sehr nachdrückliche(n) und lebhafte(n) Züge eines Charakters“ fest,¹²⁾ denen eine „tiefere Kenntniß der Menschen“ zugrundeliegt.¹³⁾ Dann in dem Aufsatz „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ aus dem Jahre 1747 heißt es in bezug auf das englische Drama allgemein: „Die Menge von Gedanken, die der Engländer sucht, macht, daß ihre Poeten keine Person in ihren Schauspielen uncharakterisirt lassen, sondern einem jeden etwas seltenes geben, welches die Aufmerksamkeit des Zuschauers insbesondere auf sich zieht.“¹⁴⁾ Hier stellt er auch die Gründe der Wichtigkeit der Charakterdarstellung im Drama ausführlicher dar als in „Auszug eines Briefes“: Die Ursache nämlich, „warum ein Mensch so

-
10. „Die französischen Romanverwirrungen herrschen auch in ihren Tragödien, und diese letztern scheinen ein Zusammenhang von lauter Liebeserklärungen zu seyn, [. . .] Hierüber wird der Charakter ganz vergessen, und die Helden haben fast keinen andern, als diesen, daß sie verliebt sind.“ a.a.O., S.6.
 11. *ibid.*, S.7.
 12. Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung von dem Tode des Julius Cäser, aus den Englischen Werken des Shakespear. a.a.O., S.90.
 13. *ibid.*, S.92.
 14. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, a.a.O., S.196. In einer Zeit, wo man Shakespeare noch Verstöße gegen die theatralischen Regeln vorwarf, beschränkte sich das Interesse der Deutschen für Shakespeare und das englische Theater wesentlich auf diese Einzelemente, einzelne ausgewählte Stellen. Vgl. dazu W. Stellmacher: „So ist es nicht verwunderlich, daß William Dodds Beauties of Shakespeare, Properly Selected from Each Play (1752) lange Zeit ein Lieblingsbuch der deutschen Aufklärer war und weite Verbreitung fand.“ Wolfgang Stellmacher: Herders Shakespeare-Bild. Berlin: Rütten & Loening 1978, S.33.

oder so handelt“ liegt „eben in seinem Charakter“.¹⁵⁾ Und der Poet muß „die Handlung mit ihren zureichenden Ursachen vorstellen“,¹⁶⁾ denn sonst wird die Handlung unwahrscheinlich.¹⁷⁾

Schon Gottsched hat die Forderung aufgestellt, die Handlung eines Dramas nach dem Gesichtspunkt der Wahrscheinlichkeit zu gestalten. In seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst“ sagt er denn auch: „Eine Fabel, die nicht wahrscheinlich ist, taugt nichts, weil diese ihre vornehmste Eigenschaft ist.“¹⁸⁾ Und diese Wahrscheinlichkeit wird für ihn durch Einhaltung jener theatralischen Regeln, der drei Einheiten, erst gewährleistet.¹⁹⁾ Während Gottsched nach formalen Gesichtspunkten die Wahrscheinlichkeit einer dramatischen Handlung beurteilen wollte, richtet Schlegel sein Augenmerk mehr auf inhaltliche Seite der Handlung, d.h. auf die Charaktere der dramatischen Personen.

Jenen theatralischen Regeln, die Gottsched unter Berufung auf Aristoteles' Poetik und die französische Klassik von jeder Dramenproduktion fordert, steht Schlegel in manchen Punkten ziemlich skeptisch gegenüber. Den Anlaß zur Festlegung dieser Regeln will er zwar schon positiv anerkennen, er beklagt sich aber darüber, daß die Kritiker, die die Regeln aufgestellt hatten, von ihren Nachfolgern falsch verstanden worden seien: „Denn schon oft hat man das Wesen des Schauspiels daraus gemacht, und geglaubt, daß man ein schönes Stück verfertigt habe, wenn man nur diese Regeln wohl in Acht genommen,

15. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, a.a.O., S.214.

16. *ibid.*, S.216.

17. *ibid.*, S.212. Die Unterscheidung von Nachahmung der Personen und Nachahmung der Handlung, die F. Gundolf bei Schlegel konstatiert, ist also nicht so zu verstehen, als handle es sich hierbei um eine Alternative. Denn das eine hängt mit dem anderen eng zusammen. Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. München und Düsseldorf 1959, S.106.

18. Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, in: J. Chr. Gottsched, Schriften zu Theorie und Praxis aufklärender Literatur. Hrsg. von Uwe-K. Ketelsen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1970, S.100.

19. *ibid.*, S.98ff.

ob man gleich die Schönheit der Handlung und der Charaktere gänzlich aus den Augen gesetzt hatte.“²⁰⁾ Für die Schönheit eines Dramas sind also die Einheiten der Zeit und des Ortes weniger entscheidend als die Einrichtung der Handlung und die Charakterdarstellung, wobei die Wichtigkeit der letzteren durch die Notwendigkeit begründet wird, die Handlung wahrscheinlich zu machen.²¹⁾ Und eine Handlung oder eine „Begebenheit“²²⁾ wird dann wahrscheinlich, „wenn sie ihre zureichende Ursache hat“,²³⁾ wenn „Folgen aus Folgen entstehen“.²⁴⁾

Diese Forderung Schlegels nach dem „beständigen Fortgang der Handlung“²⁵⁾ darf aber nicht mit Gottscheds Forderung nach der Einheit der Handlung gleichgesetzt werden, denn Schlegel weist ausdrücklich darauf hin, daß ein theatrales Stück, in dem nicht nur eine Handlung abgewickelt wird, trotzdem publikumswirksam sein kann,²⁶⁾ wovon aber noch später die Rede sein wird. Er zählt überhaupt die Einheit der Handlung nicht zu den Regeln des Theaters: „Die äußerliche Form eines guten Schauspiels haben die Kunstrichter in zwei Regeln gefaßt, [. . .] Diese Regeln heißen, kurz gesagt; die *Einheit der Zeit* und die *Einheit des Ortes*.“²⁷⁾ Er kritisiert allzu starre Forderung nach der Einhaltung der Regeln und bezeichnet sie als „körperlich“, offenbar adressiert an Gottsched. Denn dieser schreibt in seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst“: „die Fabel eines Schauspiels, die mit lebendigen Personen in etlichen Stunden lebendig vorgestellt wird, kann nur einen Umlauf der Sonnen, wie Aristoteles spricht — das ist einen Tag — dauern. [. . .] wie ist es wahrscheinlich, daß man es auf

20. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, a.a.O., S.221.

21. Gottsched argumentiert in der Vorrede zu „Sterbender Cato“ genau umgekehrt und zieht die französische Tragödie wegen „ihrer regelmäßigen Einrichtung“ der englischen vor. a.a.O., S.12.

22. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, a.a.O., S.212.

23. ibid.

24. ibid., S.222.

25. ibid., S.224.

26. ibid., S.210f.

27. ibid., S.221. Hervorhebung von Schlegel.

der Schaubühne etlichemal Abend werden sieht' und doch selbst, ohne zu essen oder zu trinken oder zu schlafen, immer auf einer Stelle sitzen bleibt? [. . .] Die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen, folglich müssen auch die spielenden Personen alle auf einem Platze bleiben, den jene übersehen können, ohne ihren Ort zu ändern.²⁸⁾ Dagegen weist Schlegel darauf hin, daß man es mit dem Geist des Zuschauers zu tun hat, „und nicht mit dem Körper, der auf den Bänken sitzt“. Dieser Geist hat so starke Flügel, „daß er dem Poeten auch noch weiter von einer Zeit zur andern, und von einem Orte zum andern folgen könnte, wofern er gehörig davon benachrichtigt würde“.²⁹⁾ Er ist denn auch dafür, daß, wenn durch strikte Einhaltung der Regeln die Handlung unwahrscheinlich wird, wenn z.B. eine Person „nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten (kommt), um auf die Schaubühne zu treten“ ,dann die Regeln außer Acht gelassen werden und der Schauplatz verlegt wird.³⁰⁾ Sie sind für ihn „keine nothwendigen Regeln“,³¹⁾ denn sie sind als aus Meisterwerken induzierte Erkenntnisse phänomenologisch zu verstehen, also nicht als Regeln, nach denen diese Meisterwerke geschrieben worden sind.

Mit dem Hinweis auf den Geist des Zuschauers macht er einen wichtigen Schritt ab von der formalistisch-rationalistischen Regelpoetik hin zur psychologisch orientierten Poetik der Empfindsamkeit. Gottsched stützte sein poetisches System auf die an den Naturwissenschaften orientierte rationalistische Philosophie von Leibniz und Wolff, die auch vom Kunstwerk ähnliche Gesetzmäßigkeiten verlangte, wie in der physischen Welt. Aus diesem Szientismus ergibt sich kaum ein Interesse für das Seelenleben des Menschen, für das Individuelle der menschlichen Charaktere, das ja rationell und systematisch gar nicht erfaßt werden kann. Im Gegensatz zu diesen szientistisch-formalisti-

28. a.a.O., S.99f.

29. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, a.a.O., S.222.

30. ibid., S.223f.

31. ibid., S.223.

schen Maßstäben stellt Schlegel das eigentlich Poetische in den Vordergrund bei der Beurteilung eines dramatischen Kunstwerks: Das Verhältnis zwischen dem Drama und dem Zuschauer und das Individuelle der theatralischen Charaktere. Um die Wirkungsfähigkeit, die man Shakespeare trotz dessen Regelwidrigkeit nicht absprechen konnte, irgendwie erklären zu können, blieb auch nicht anders übrig, als diesen Aspekt herauszugreifen. Auf die Lebendigkeit der Charaktere bei Shakespeare sind schon andere vor Schlegel aufmerksam geworden.³²⁾ Aber als erster hat er sich mit dem Vorwurf, Shakespeares Drama verstoße gegen die Regel der Einheit der Handlung, theoretisch auseinandergesetzt und, wenn auch noch vage, festgestellt, daß auch bei Shakespeare die Einheit der Handlung hergestellt wird, und zwar in einer anderen Weise als in den klassizistischen Werken, d.h. durch die Wirkung des „Geistes des Zuschauers“. In „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ heißt es:

Wie aber ein KNOTEN aus mehr oder weniger Enden, die im Anfange gar nicht an einander hängen, zusammengeknüpft seyn kann; wie eine einzige Begebenheit eine Folge von vielerley ganz verschiedenen Absichten und Mitteln seyn kann, die anfangs gar nichts mit einander gemein hatten, und die dennoch alle zu gleicher Zeit, und durch dieselbe Begebenheit, theils erfüllt, theils umgestoßen und vernichtet werden: so kann ein Theaterstück im Anfange aus ganz verschiedenen Handlungen zu bestehen scheinen, welche doch zuletzt in einen Punct oder in einen Knoten zusammenlaufen, und also eine einzige Handlung ausmachen.³³⁾

Obwohl Schlegel die „viel zusammengesetztere Verwirrung“³⁴⁾ im

32. Dazu vgl. Richard Daunicht: Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin 1965, S.139f.

33. a.a.O., S.211. W. Stellmacher hat unrecht, wenn er meint, daß Schlegel „Shakespeares Drama nicht in seiner Ganzheit rezipierte“. a.a.O., S.28.

34. ibid., S.194.

englischen Drama der besonderen Vorliebe der Engländer zuschreibt und dazu eine „große Tiefsinnigkeit“³⁵⁾ für erforderlich erachtet, und obwohl er für das dänische Theater das französische Vorbild mit einer Handlung empfiehlt, weil da ohne besondere Teifsinnigkeit der Zuschauer seine Aufmerksamkeit aufrechterhalten kann, hat er doch hier klargestellt, daß das englische und Shakespearesche Drama im Zuschauer als eine in sich geschlossene, zusammenhängende Totalität erscheinen kann. Schlegel, der noch 1741 in der „Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs“ gesagt hat, daß die englischen Schauspiele „mehr Nachahmungen der Personen, als Nachahmungen einer gewissen Handlung“ seien,³⁶⁾ und daß bei den Engländern nicht eine Handlung konsequent entwickelt wird, d.h. daß da die Handlung durch für das englische Theater typische Kurzszeneen ständig unterbrochen wird, gelangt hier zu der Erkenntnis, daß auch solche „Nebenwerke zuletzt zur Vollkommenheit der Haupthandlung mit einstimmen“, wenn auch „nur von weitem, und durch Folgen der Folgen“.³⁷⁾

Durch diese Verlegung des Gesichtspunktes von der Form zum Inhalt kommt Schlegel dann zu der Feststellung:

Die Wahrheit zu gestehen, beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großentheils viel besser,

35. *ibid.*, S.211.

36. a.a.O., S.78. Auf diese Stelle stützt sich Gundolfs Dichotomie der Nachahmungen (vgl. Anm. 17), an der noch Stellmacher festhält. Vgl. W. S.: a.a.O., S. 23.

37. a.a.O., S.195.

38. Voltaire hat Scipione Maffei vorgeworfen, daß dieser in dessen „Merope“ die theatralischen Regeln außer Acht gelassen habe. Dagegen schreibt Lessing im 44. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie“, daß die Verstöße Maffeis gegen die Regeln keine „wesentliche(n) Fehler“ seien, und daß die Franzosen „diesen Regeln eine solche Ausdehnung geben, daß es sich kaum mehr der Mühe verlohne, sie als Regeln vorzutragen“. Dabei stützt er sich auf eben diese Worte Schlegels. Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften. Hrsg. von K. Lachmann. Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch F. Muncker. Stuttgart/Leipzig 1886-1924, Bd. IX, S.370.

als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie Regeln des Aristoteles so genau beobachten.³⁸⁾

Schon in der „Vergleichung [. . .]“ sagt er, daß man bei beiden, d.h. Shakespeare und Gryphius, die Regelmäßigkeit nicht suchen dürfe.³⁹⁾ Durch seine Feststellung, auch Gryphius habe nicht allen Regeln genug getan,⁴⁰⁾ entschuldigt er gleichsam die Regelwidrigkeit Shakespeares durch die Autorität Gryphius' und richtet sein Augenmerk auf die Charakterzeichnung, in der Shakespeare Gryphius sogar überlegen sei.⁴¹⁾ Und in den „Gedanken [. . .]“ fordert er, daß man endlich aufhören soll, „nach der äußerlichen Form der Schauspiele, ihre innerliche Schönheit zu schätzen“.⁴²⁾ Da also zur Beurteilung eines Dramas keine Formmaßstäbe mehr herangezogen werden sollen und die „innerliche Schönheit“ desselben empfunden werden soll, wird zur Rezeption eines dramatischen Kunstwerks nichts weiter als „die Lebhaftigkeit einer nicht verderbten Einbildungskraft“ verlangt.⁴³⁾ Aus dieser teilweisen Abwendung vom Intellektualismus der Frühaufklärung ergibt sich dann die Möglichkeit, den Blick der bürgerlichen Literaten in bezug auf den Rezipientenkreis ihrer Werke nach unten zu erweitern. Gottsched, der sich um die Verwissenschaftlichung des Kunsturteils bemühte, wollte vom Beifall des gemeinen Mannes völlig absehen, da der „ohne Verstand und ohne Regeln“ seine Urteile fällt.⁴⁴⁾ Schlegel dagegen will über alle ständischen und intellektuellen Unterschiede hinweg „so viel Leute, als möglich ist“ erreichen. Ein Werk, das in viele wirkt, ist für ihn vollkommener als das, das nur wenige vergnügt. Auch für solche, die „wenige Uebung des Verstandes gehabt“ hat, muß die Kunst rezipierbar sein.⁴⁵⁾ Bedingung dafür ist, daß der Poet weiß, an welches Publikum er sich zu richten hat, womit Schlegel das Problem

39. a.a.O., S.80.

40. *ibid.*, S.79.

41. *ibid.*, S.80 und S.92.

42. a.a.O., S.224.

43. Abhandlung von der Nachahmung, 1742, a.a.O., S.142.

44. Versuch einer Critischen Dichtkunst, a.a.O., S.9.

der nationalen Bedingtheit eines jeden Theaters und die Perversion in der deutschen Literaturlandschaft wegen der Nachahmungssucht der Deutschen meint.⁴⁶⁾

In den „Gedanken [. . .]“ schreibt Schlegel, daß jede Nation ihrem Theater durch ihre verschiedenen Sitten auch besondere Regeln vorschreibe.⁴⁷⁾ Dies trifft vor allem auf die „Wahl der Charaktere“ zu, d.h. man muß, „um einer Nation zu gefallen, [. . .] ihr solche Charaktere vorstellen, deren Originale leichtlich bey ihr angetroffen werden, oder die sich doch sehr leicht auf ihre Sitten anwenden lassen“.⁴⁸⁾ Aus seiner Kritik an der bisherigen Praxis der Theaterreform durch Übersetzung der Werke der französischen Klassik macht Schlegel hier einen Vorschlag, ein nationales Theater zu schaffen, das den besonderen Sitten der Nation Rechnung trägt, womit zugleich zum Ausdruck kommt, daß sich das Selbstbewußtsein des deutschen Bürgertums so weit erstarkt hat, daß es die Phase, in der darum bemüht wurde, eigene Fähigkeit zur hohen Kunst zu beweisen und so auch in den Augen der dem französischen Vorbild nacheifernden Duodezfürsten akzeptabel zu erscheinen, nun hinter sich gebracht hat und sich anschiekt, den Anspruch zu erheben, eine gesamtnational bedeutsame

45. Abhandlung von der Nachahmung, a.a.O., S.143. Vgl. H. M. Wolff: „Sein gesamtes Werk darf daher als Ausdruck der Stimmung gelten, die in Deutschland vor dem Anbruch der Gefühlskultur herrschte.“ Hans M. Wolff: Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung. Bern und München 1949, S.148. Diese Stimmung signalisiert, daß die deutsche Aufklärung ihre großbürgerlich orientierte Phase überwunden hat, in der ein Arrangement großbürgerlicher und höfischer Interessen angestrebt wurde, um so den Feudalabsolutismus zu einem ‚aufgeklärten‘, die sozialen Interessen des Großbürgertums berücksichtigenden Absolutismus zu modifizieren.

46. *ibid.*, S.140. Siehe auch „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“, a.a.O., S.224f. Später sagt Herder, daß jede Kunst und Wissenschaft „die Produktion einer Nationalgesellschaft“ sei. J. G. Herder: Kritische Wälder, Drittes Wäldchen. In: Johann Gottfried Herder, Sämtliche Werke. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1877-1913, Bd. III, S.396.

47. a.a.O., S.194.

48. *ibid.*, S.215.

Kunst zu schaffen. Und er hat selbst mit seinem „Hermann“ (1740) und, an das dänische Publikum gerichtet – er hat von 1743 bis zu seinem Tod im Jahre 1749 in Dänemark gelebt –, „Canut“ (1746) Beispiele eines Theaters gezeigt, das dieser innigen Wechselwirkung von Nationalcharakter und Bühnenwerk Rechnung trägt. Damit hat er zugleich einen bemerkenswerten Beitrag zur Bildung des geschichtlichen Bewußtseins beim deutschen Bürgertum geleistet.⁴⁹⁾

Schlegels Interesse für die psychologische Wirkung des Theaters läßt seinen Blick auf das Beziehungsfeld zwischen dem Theater und dem Publikum richten, das als ein für sich existierendes Phänomen betrachtet werden muß, wozu das Theater erst einmal von der nicht innerästhetisch begründeten Zweckbestimmung der moralischen Erziehung befreit werden muß. Die Existenzberechtigung des Theaters, oder der Dichtung überhaupt, muß ausschließlich in der Sphäre der Beziehung zwischen ihm und dem Publikum gesucht werden. In seiner „Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmt, zuweilen unähnlich werden müsse“ (1741) erkennt er der Nachahmung, als solche Charles Batteux die Dichtung definierte, der sich seinerseits wieder auf Aristoteles' mimesis-Theorem berief, die Notwendigkeit zu, ihrem Vorbild nur ähnlich, aber nicht gleich zu sein, wie schon die Überschrift der Abhandlung deutlich besagt.⁵⁰⁾ Auch in dem ein Jahr zuvor geschriebenen „Schreiben an den Herrn N.N. über die Comödie in Versen“ sagt er, daß es nicht notwendig sei, dem Bild alle möglichen Ähnlichkeiten mit dem Original zu geben.⁵¹⁾ Und dann in der

49. Herder fordert dann noch deutlicher, Stoffe für Dramen aus der Nationalgeschichte zu entnehmen. Sein Shakespeare-Aufsatz endet bekanntlich mit einer Aufmunterung des Götze-Dichters Goethe zur weiteren Produktion nationaler Dichtung. Und Antoniewicz weist darauf hin, „dass Goethe durch eine Vorstellung von Schlegels ‚Hermann‘, der er im Jahre 1766 in Leipzig beigewohnt, zu Erwägungen über das vaterländische Trauerspiel veranlasst wurde und auf diese Weise eine wenn auch nur sehr mittelbare Anregung zu jener später im ‚Götze von Berlichingen‘ eingeschlagenen Richtung empfing“. a.a.O., S.VIII.

50. a.a.O., S.96-105.

51. a.a.O., S.10.

„Abhandlung von der Nachahmung“ (1742) vertritt er die Meinung, daß das Vergnügen, das die Nachahmung erwecken soll, sich nicht einstellt, wenn zwischen dem Wirklichen und Nachgeahmten gar nicht mehr unterschieden werden kann.⁵²⁾ Dieses Vergnügen, das der Empfindung dieser Ähnlichkeit beim Publikum entspringt, legitimiert allein die Existenz der Nachahmung, denn er sagt, daß alles Vergnügen, das aus dem Wesen einer Sache fließt, als der Endzweck derselben und zugleich als die Absicht, warum diese Sache in der Welt ist, betrachtet werden könne.⁵³⁾ Das Vergnügen kann also erst hervorgerufen werden, wenn der relativen Selbständigkeit der Dichtung gegenüber der objektiven Wirklichkeit, d.h. der Eigengesetzlichkeit der Dichtung Rechnung getragen wird. Und die Regeln, die dazu erfordert werden, das Vergnügen zu erwecken, sind nicht zugleich die, die zur erzieherisch sinnvollen Gestaltung der Dichtung benötigt werden: „ein Schriftsteller, welcher nachahmet um zu unterrichten, sich diejenigen Regeln nicht schlechterdings anmaßen kann, welche abzielen das Vergnügen der Menschen befördern.“⁵⁴⁾ Das Vergnügen wird als der an und für sich bestehende Haupt- und Endzweck der Dichtung deklariert: Dieser Gesichtspunkt führt unmittelbar zu Moses Mendelssohns Theorie der ästhetischen Lust und von da aus weiter zu Kants interessenlosem Gefallen.⁵⁵⁾

In dieser Sphäre der rein innerästhetisch begründeten Dichtungsrezeption kann es so keinen Raum geben, der einem

52. a.a.O., S.148.

53. *ibid.*, S.134f.

54. *ibid.*, S.132. In den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ heißt es: „Ein Stück, bey welchem noch so viel Kunst verschwendet, aber die Kunst zu ergetzen, vergessen worden ist, gehört in die Studierstube, und nicht auf den Schauplatz.“ a.a.O., S.202.

55. Vgl. J. Schulte-Sasse: Stellenwert des Briefwechsels (zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai, S. H.) in der Geschichte der deutschen Ästhetik. In: Lessing, Mendelssohn, Nicolai: Briefwechsel über das Trauerspiel. Hrsg. und kommentiert von J. Schulte-Sasse. München 1972, S.182ff. Auch B. Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik, Bd. II: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. Zweite, unveränderte Auflage. Berlin 1970, S.99.

außerästhetisch bestimmten Zweck zugestanden werden kann. Daher sagt Schlegel in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“, daß es nicht angehe, ein Kunstwerk auf „eine einzige Sittenlehre“ zu reduzieren, „gleich als ob man große Theaterstücke mit vieler Kunst deswegen verfertigte, um eine einzige, bekannte, seichte, und oft sehr unbestimmte Sittenlehre zu sagen“.⁵⁶⁾ Schon in der „Abhandlung von der Nachahmung“ sagt er, „daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehe, und daß ein Dichter, der vergnügt und nicht unterrichtet, als ein Dichter, höher zu schätzen sey, als derjenige, der unterrichtet und nicht vergnügt“.⁵⁷⁾

Schlegel, der als ein Dichter und Theoretiker der Aufklärung im Kern doch der moralisch orientierten Wirkungsästhetik verbunden ist, kann die moraldidaktische Funktion des Theaters schließlich nicht völlig in Abrede stellen, obschon er das Vergnügen als Konsequenz seiner Nachahmungstheorie als der eigentliche Zweck des Theaters aufrechterhalten möchte. So heißt es in den „Gedanken [...]“: „Lehren ist ohne Zweifel eine viel wichtigere Sache, als Ergetzen. Gleichwohl ist das Theater, das seinem Wesen nach bloß zum Ergetzen gemacht ist, zum Lehren sehr geschickt.“⁵⁸⁾ Aber auch hier argumentiert er aus seinem Interesse für das Individuelle der theatralischen Charaktere heraus: Der Beitrag des Dichters zur Sittenlehre besteht für ihn in einer genauen und feinen Abschilderung

56. a.a.O., S.203. Daß Schlegel dabei Gottsched meint, wird an seinem Beispiel einer moralisierenden Oedipus-Interpretation ersichtlich, wie sie Gottsched in seiner Critischen Dichtkunst lieferte. a.a.O., S.94.

57. a.a.O., S.135. Auch in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ sagt er, daß ein Stück, das nur dem Hauptzweck Vergnügen Genüge leistet, schon deshalb imstande ist, zu gefallen, wenn es nur nicht mit guten Sitten im Widerspruch steht. a.a.O., S.202. So argumentieren später auch Mendelssohn und Nicolai bei ihrer Bemühung um die Befreiung der Poesie von der moraldidaktischen Zweckbestimmung. Siehe Lessing, Mendelssohn, Nicolai: Briefwechsel über das Trauerspiel. a.a.O., S.17; M. Mendelssohn: Über die Empfindungen, in: M. M., Ästhetische Schriften in Auswahl. Hrsg. von O. F. Best, Darmstadt 1974, S.75ff.

58. a.a.O., S.202. Siehe auch S.204f.

der menschlichen Gemüter und Leidenschaften. Die Kenntnis des Menschen, die in der Kenntnis der Charaktere und Leidenschaften besteht, macht einen wichtigen Teil der Sittenlehre aus. Und das Theater ist gerade ein Bild von ihnen.⁵⁹⁾ In diesem Verständnis der ethischen Bedeutung des Theaters wird zwischen dem rein ästhetischen Vergnügen an der Nachahmung und dem Anspruch der ethischen Funktion eine Einheit hergestellt. Und die politisch motivierte Verbindung von Rhetorik und Ästhetik, nach der ein moralischer Lehrsatz mittels der Sinne ansprechender Kunstmittel auch den Ungebildeten einsichtig gemacht werden soll,⁶⁰⁾ wird in Richtung der Verselbständigung des Ästhetischen wieder aufgelöst. Hier wird Shakespeare, dessen Stärke in lebendiger Darstellung der menschlichen Charaktere und Leidenschaften besteht,⁶¹⁾ auch vom Standpunkt der moraldidaktisch orientierten Poetik rezipierbar, da auch Gottsched diesen Vorzug Shakespeares nicht zu bestreiten vermochte.⁶²⁾

Johann Elias Schlegel, der die Qualität eines Dramas nicht mehr an dessen formaler Regelmäßigkeit, sondern an der Lebendigkeit seiner Menschendarstellung messen will und von daher als einer der ersten die Dramatik Shakespeares trotz dessen angeblichen Fehlern positiv zu verstehen vermag, und der die Dichtung aus der Stellung eines minderwertigen Erkenntnismittels, in die sie von Leibniz und Gottsched gebracht wurde, wieder herausholt, bleibt dennoch der rationalistischen Philosophie Leibniz-Wolffscher Provenienz verbunden wie Gottsched,

59. *ibid.*, S.203.

60. Vgl. dazu A. Baeumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt 1975 (Reprogr. Nachdruck der 2., durchgesehenen Auflage 1967), S.210; G. Mattenklott/K. R. Scherpe (Hrsg.): *Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert (Analysen)*. Kronberg/Ts. 1974 (Literatur im historischen Prozeß 4/1), S.86.

61. *Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs*: „[. . .] so will ich auf die Charaktere ihrer (Shakespeare und Gryphius, S. H.) vornehmsten Personen gehen, worinnen die Stärke des Engländers vor andern besteht.“ a.a.O., S.80.

62. *Vorrede zu „Sterbender Cato“*, a.a.O., S.13.

weshalb er das ästhetische Vergnügen von der poetischen Nachahmung nicht mit sensualistischen Argumenten nach der Art Dubos' begründet.⁶³⁾ So sagt er in der „Abhandlung von der Nachahmung“, daß bei dem Vergnügen, das durch die Nachahmung im Publikum evoziert werden soll, als Voraussetzung sicher gestellt sein muß, daß das Bild und Vorbild in der Einbildungskraft des Aufnehmenden stets gegeneinander gehalten werden.⁶⁴⁾ Das heißt; wenn eine von den beiden Vorstellungen in irgendeiner Weise ausfällt, fällt auch die ganze Wirkung der Nachahmung, d.i. das Vergnügen aus.⁶⁵⁾ Jede Nachahmung, die ein Vergnügen erwecken soll, muß deshalb so gestaltet sein, daß der Rezipient gleich erkennen kann, daß es sich dabei um eine Nachahmung handelt, und nicht um eine Wirklichkeit.⁶⁶⁾

Seine intellektualistische Nachahmungstheorie verbietet also jegliche Illusion vom poetischen Gebilde als einer für sich bestehenden Realität, die er als „Betrug“ bezeichnet, der gar nicht angenehm sein kann, da er nur als ein Zeugnis von der Schwachheit des betrogenen Verstandes betrachtet werden muß.⁶⁷⁾ Sein vernünftig-kühler Sinn kommt auch

63. Insofern als dieses ästhetische Vergnügen den Prozeß der schrittweisen Aufwertung der sensitiven Erkenntnisvermögen in irgendeiner Weise fördert, kann man auch Schlegel in die „Auflösungsprozesse der rationalistischen Ästhetik“ (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, hrsg. von R. Grimminger, Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789, München Wien: C. Hanser 1980, S.48) einordnen. Davon kann aber schwerlich die Rede sein, denn seine Theorie ist trotz seiner kritischen Haltung gegenüber der Regelpoetik Gottschedscher Prägung im Kern doch rationalistisch. Deshalb kann man in bezug auf seine „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ nur mit einem gewissen Vorbehalt von dem „neben Gellerts ‚Pro comœdia commovente‘ (1751) wohl wichtigsten Markierungspunkt zwischen rationalistisch-frühaufklärerischer und empfindsam-hochaufklärerischer Ästhetik“ sprechen. (ibid., S.307)

64. a.a.O., S.148.

65. ibid. Siehe auch „Schreiben an den Herrn N. N. über die Comödie in Versen“, a.a.O., S.13f.

66. ibid. Auch „Schreiben an den Herrn N. N.“, S.14. S.137 heißt es: „[. . .], daß wir alles anwenden müssen, was denenjenigen, für die wir nachahmen, Bild und Vorbild deutlich vor die Augen stellet, und daß wir unsre Nachahmungen nicht dunkel und undeutlich machen müssen“.

67. ibid., S.133.

darin deutlich zum Ausdruck, daß er bei seinem Vergleich von Shakespeare und Gryphius im Bezug auf die Personen in „Cäser“ darauf aufmerksam macht, daß sie mit ihren historischen Vorbildern „in den Hauptumständen“ ähnlich seien, und daß der Zuhauer „ein Vergnügen über die Aehnlichkeit, die der nachgeahmte Held mit dem wahren hat“, empfinde.⁶⁸⁾

Dieses Gegeneinanderhalten von Bild und Vorbild ist selbstverständlich Aufgabe des analysierenden Verstandes,⁶⁹⁾ obschon ein Vergnügen für die Sinne auch nicht ausgeschlossen wird.⁷⁰⁾ Da das Vergnügen von einem Kunstwerk, als einer Nachahmung der Natur, in erster Linie für den Verstand ist, kann es nicht erweckt werden, wenn sinnliche Eindrücke rational-analytische Wahrnehmung der Ähnlichkeit von Bild und Vorbild übertönen.⁷¹⁾ Es muß ständig eine gewisse Distanz zwischen dem Publikum und dem Kunstwerk bewahrt bleiben, Kunstwerk muß als solches immer gleich erkennbar sein.⁷²⁾ Aus diesem Grund zieht Schlegel eine Komödie in Versen einer prosaischen vor.⁷³⁾ Man kann ja an einer Komödie in Versen außer der Geschicklichkeit des Künstlers in Nachahmung auch seine Fertigkeit, Versen zu machen, bewundern.⁷⁴⁾ Es soll vermieden werden, „durch einen Eindruck der

68. a.a.O., S.83.

69. Abhandlung von der Nachahmung, a.a.O., S.148.

70. Vgl. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, a.a.O., S.201f.

71. In der „Abhandlung von der Nachahmung“ heißt es: „ein jeglicher der da nachahmet, würde wider seinen Endzweck handeln, wenn er durch seine Bilder selbst zu so heftigen Empfindungen Anlaß gäbe, daß das Gefühl von der Schönheit der Nachahmung, dadurch entweder geschwächt oder ganz und gar unterdrückt würde“. a.a.O., S.153.

72. Vgl. Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Hrsg. und eingeleitet von G. Mattenklott. Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1973, S.441.

73. „Und wenn uns die Worte an sich selbst verführen zu glauben, daß wir die Personen reden hören; so erinnert der Wohlklang der Worte unsre Ohren, daß es ein Werk der Kunst sey“. Schreiben an den Herrn N. N., a.a.O., S.17. Dies ist auch der Grund dafür, daß Schlegel auf die Forderung Gottscheds, eine Elektra-Übersetzung reimlos zu schreiben, eine gereimte Alexandriner-Übersetzung lieferte.

74. *ibid.*, S.16f.

Sinnen“ im Publikum „wirkliche Leidenschaften“ zu erwecken.⁷⁵⁾ Jede Nachahmung muß so eingerichtet sein, „daß die Empfindung der Aehnlichkeit allezeit einen Vorzug vor allen übrigen Empfindungen behalte.“⁷⁶⁾ Auch in einem Trauerspiel, das edle Leidenschaften erwecken soll,⁷⁷⁾ müssen die Personen hohen Standes, denen diese Gattung auch für Schlegel reserviert bleibt, auch dann würdevoll dargestellt werden, wenn sie in heftige Leidenschaften geraten, da gemeine Redensarten ihrem Stand nicht gemäß sind.⁷⁸⁾ Schlegel macht Shakespeare deshalb Vorwurf, weil dessen Menschen allzu realistisch dargestellt sind und sich in Emotionen schlechter Redensarten und pöbelhafter Schimpfwörter bedienen.⁷⁹⁾

Indem Schlegel also auf diese Weise die Kunst in den engen Raum der Kunsthaftigkeit hineinzwängt und ihre Wirkung ausschließlich im Moment der Rezeption durch den Verstand absorbieren läßt, wird ihr jede auf diesen Moment hinausgehende Wirkungsmöglichkeit versagt. Die von ihm propagierte Eigenständigkeit der Kunst muß in letzter Konsequenz unlogisch werden, da sie durch ständigen Eingriff des Verstandes, so will es seine Theorie, fortwährend daran gehindert wird, eine Vorstellung von einer in einem imaginären Raum realisierten Wirklichkeit zu vermitteln.

Schlegel, der als einer der ersten theoretisch sich mit Shakespeare auseinandersetzte und feststellte, daß man in Deutschland diesen englischen Theaterdichter in einigen Bereichen der Theaterkunst

75. Abhandlung von der Nachahmung, a.a.O., S.154.

76. *ibid.*

77. Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs, a.a.O., S.92; Vorrede zu Theatralische Werke, durch Johann Elias Schlegel, 1747, a.a.O., S.174.

78. *ibid.*, S.92.

79. In bezug auf Shakespeares Sprache sagt Lessing im 51. Literaturbrief: „Die edelsten Worte sind eben deswegen, weil sie die edelsten sind, fast niemals zugleich diejenigen, die uns in der Geschwindigkeit, und besonders im Affecte, zu erst beyfallen. Sie verrathen die vorhergegangene Ueberlegung, verwandeln die Helden in Declamatores, und stören dadurch die *Illusion*“. G. E. Lessings Sämtliche Schriften, a.a.O., Bd. VIII, S.145. Hervorhebung von mir, S. H.

durchaus nachahmen kann,⁸⁰⁾ und der den Anspruch der sich auf den französischen Klassizismus und die Antike stützenden theatralischen Regeln auf Absolutheit in Frage stellte, ging in seinen Versuchen doch nur zaghaft über die Grenzen der Regelpoetik hinaus. Er blieb schließlich ein Anhänger der dramatischen Theorie der Franzosen.⁸¹⁾ So gibt er trotz seines Verständnisses für die Vorliebe der Engländer für „eine viel zusammengesetztere Verwirrung“ vor einer Handlung, die schrittweise entfaltet wird, dem französischen Theater mit einer einheitlichen Handlung Vorzug, und zwar aus dem Grund der Wahrscheinlichkeit und der Möglichkeit, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht durch Sprünge abgelenkt wird,⁸²⁾ weshalb er auch für das dänische Theater das französische Muster empfiehlt. Demgemäß achtet er bei seinen eigenen Dramen streng auf die Einhaltung der Einheit der Handlung.⁸³⁾ Gottsched hat in seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst“ die poetischen ‚Fabeln‘ nach Maßgabe des Standes der in ihnen auftretenden Personage in „hohe“, in denen „fast lauter Götter und Helden, königliche und fürstliche Personen vorkommen“, und „niedrige“, in denen „nur Bürger und Landleute“ auftreten, eingeteilt.⁸⁴⁾

Und Schlegel teilt in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ die ‚Handlungen‘ folgendermaßen ein:

Erstlich, Handlungen hoher Personen, welche die Leidenschaften erregen; zweytens, Handlungen hoher Personen, welche das Lachen erregen; drittens, Handlungen niedriger Personen, welche die Leidenschaften erwecken; viertens, Handlungen niedriger Personen, welche das Lachen erwecken; fünftens,

80. „[. . .] ein Poet, der seine Arbeit auf das Theater gerichtet seyn läßt, könne viel von ihm lernen, wenn er das Gute, das darinnen ist, von demjenigen, was nicht nachzuahmen ist, zu unterscheiden weis“. Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs, a.a.O., S.78.

81. Vg. dazu R. Daunicht, a.a.O., S.158f.

82. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, a.a.O., S.211.

83. Siehe dazu R. Daunicht, a.a.O., S.161; Antoniewicz, a.a.O., S.XI.

Handlungen hoher oder niedriger, oder vermischter Personen, welche theils die Leidenschaften, theils das Lachen erregen.⁸⁵⁾ Obwohl also seine Einteilung der Gattungen sich weiterhin an den Kriterien der gesellschaftlichen Stände orientiert, ist sie doch eher phänomenologisch als konzeptiv zu verstehen. Daß er dabei die Dramen von Destouches, dem Begründer der comédie larmoyante, dessen „Le Glorieux“ Schlegel selber übersetzte,⁸⁶⁾ zur dritten Gattung rechnet, beweist, daß er durchaus Verständnis für die neue Gattung besitzt, die durch die Aufnahme der Übersetzungen von Werken der Franzosen in die Spielpläne der Neuberschen und Schönemannschen Truppe vor der theoretischen Begründung durch Gellert und Lessing in Deutschland populär wurde.⁸⁷⁾

Als die nächste Stufe nach der erweiterten Gattungseinteilung ist aber nun wichtig, aus welcher Perspektive dieses Gattungsensemble gesehen wird. Obschon er für das dänische Theater empfiehlt, von der niedrigen Komödie bis hin zur höchsten Tragödie alle Gattungen auf seinem Programm zu führen, um „allen Ständen durchgängig zu gefallen“⁸⁸⁾ hält er in der Frage der Wesensbestimmung einzelner

84. a.a.O., S.30. Vgl. dazu G. Mattenklott/K. R. Scherpe: Chr. F. Gellert machte diese hierarchische Gattungspoetik Gottscheds durch Nichtanwendung obsolet und wandte sich ausschließlich den Gattungen und Genres zu, die Gottsched als niedere an der untersten Stelle seiner Gattungspyramide lokalisiert hatte. Und durch die Favorisierung privater Sujets hat er die sich nun einsetzende Entwicklung der bürgerlich-empfindsamen Literatur entscheidend mitgeprägt. a.a.O., S.120ff. Lessing schreibt im 14. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie“: „Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bey. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter“. a.a.O., Bd. IX, S.239.

85. a.a.O., S.207.

86. Dazu siehe Antoniewicz, a.a.O., S. CLXXXff.

87. Siehe dazu „Vorrede zu Theatralische Werke“, a.a.O., S.161ff.

88. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, a.a.O., S.210.

Gattungen an dem den ständischen Gesellschaftsaufbau reproduzierenden Schema mit einer wertmäßigen Abstufung fest, bei dem die Tragödie an der Spitze steht.⁸⁹⁾ Und bei seiner Empfehlung, auch solche Gattungen, in denen hochgestellte Personen auftreten, ins Programm aufzunehmen, fällt ihm kein anderes Argument ein als ein rationalistisch-moralisches, dem ein der bestehenden feudalabsolutistischen Gesellschaftsordnung affirmativ gegenüberstehendes Weltbild zugrundeliegt. So will er als Helden der Tragödie nur Fürsten und ihnen an Bedeutung gleichkommende Personen sehen, weil man nur an den Empfindungen derjenigen teilnimmt, die man hochschätzt, was eben zur Erregung von Leidenschaften im Zuschauer erforderlich ist.⁹⁰⁾ Ein wesentliches Mittel dazu ist eine würdige und anständige Sprache,⁹¹⁾ weshalb Shakespeare mit seiner Art, großen Herren schlechte Redensarten und Schimpfwörter in den Mund zu legen, getadelt zu werden verdient.⁹²⁾ Der Unterschied zwischen einem wohlgezogenen und verständigen Menschen und einem Menschen mit einem mittelmäßigen Verstand drückt sich im Unterschied ihrer Sprachen. Der erstere stellt auch über seine Leidenschaften Betrachtungen an, führt die Gründe dessen an, was er fühlt, während der Pöbel nur emotionbeladene Ausdrücke hervorbringt. Und für Schlegel fallen Verstand und Klassenzugehörigkeit weitgehend zusammen.⁹³⁾ Demgegenüber will sich das aufstrebende Bürgertum mit seinem gesteigerten Selbstbewußtsein nicht mehr nur in den Komödien verlacht sehen, sondern sich als ernsthafter Empfindungen würdig behandelt wissen, woraus sich das neue Genre des bürgerlichen Trauerspiels nun

89. Schon Pierre Corneille hat 1650 die überkommene Ständeklausel verworfen, allerdings um die Gattung der heroischen Komödie theoretisch zu rechtfertigen. Siehe P. Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Hrsg. von G. Mattenklott, Frankfurt 1973, S.92.

90. Vorrede zu Theatralische Werke, a.a.O., S.173f.

91. *ibid.*

92. Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs, a.a.O., S.93.

entwickeln soll.⁹⁴⁾ Johann Elias Schlegel steht an der Schwelle zu dieser neuen Phase der deutschen Literaturgeschichte, für die er in einigen Fragen Weichen gestellt hat. Aber der im Kern konservative Charakter seiner Ästhetik darf auch nicht übersehen werden.

-
93. Vorrede zu *Theatralische Werke*, a.a.O., S.169ff. Dieser Standpunkt Schlegels steht in krassem Gegensatz zum Literaturprogramm der Empfindsamkeit, das alle Menschen ohne Rücksicht auf soziale Unterschiede „auf die moralische Kategorie des Menschen reduziert.“ (R. Koselleck: *Kritik und Krise*. 2. Auflage, Frankfurt/M. 1976, S.126) Und die höfisch-aristokratische Gesellschaft wird dabei als der soziale Ort identifiziert, an dem die als überhistorisch mit der christlichen Religion autorisierten und mit dem Anspruch auf gesamtgesellschaftliche Geltung versehenen Normen bürgerlicher Moral außer Kraft gesetzt sind. (Chr. F. Gellert: *Moralische Vorlesungen*, in: G. Mattenklott/K. R. Scherpe, *Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert (Materialien)*. Kronberg/Ts. 1974 (*Literatur im historischen Prozeß* 4/2), S. 82 u.a.) Auch Lessing schreibt in einem ‚Brief‘ in der „*Berlinischen privilegierten Zeitung*“ (1751): „Die Natur weis nichts von dem verhaßten Unterschiede, den die Menschen unter sich fest gesetzt haben. Sie theilet die Eigenschaften des Herzens aus, ohne den Edeln und den Reichen vorzuziehen, und es scheinet sogar, als ob die natürlichen Empfindungen bey gemeinen Leuten stärker, als bey andern, wären“. G. E. Lessings *Sämtliche Schriften*, a.a.O., Bd. V, S.69.
94. Dazu siehe G. Mattenklott/K. R. Scherpe, a.a.O. (*Analysen*), S.124f.