

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN
LITERATUR

Band 117

Herausgegeben von Wilfried Barner, Richard Brinkmann
und Conrad Wiedemann

Ruedi Graf

Das Theater im Literaturstaat

Literarisches Theater auf
dem Weg zur Bildungsmacht



Max Niemeyer Verlag Tübingen 1992

Publiziert mit Unterstützung des schweizerischen Nationalfonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung

Darwin Vargas-Wallis zum Gedenken
Verónica Vargas zum Dank

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Graf, Ruedi:

Das Theater im Literaturstaat : literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht / Ruedi Graf. – Tübingen : Niemeyer, 1992

(Studien zur deutschen Literatur ; Bd. 117)

NE: GT

ISBN 3-484-18117-6 ISSN 0081-7236

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1992

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Satz: Lichtsatz Walter, Tübingen

Druck: Gulde Druck, Tübingen

Einband: Heinrich Koch, Tübingen

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	IX
1 Das Theater im Feld kultureller Praxen	I
1.1 Literarisches Theater und nicht literarisches Theater	1
1.2 Politische, soziale und kulturelle Verhältnisse im Deutschland des 17. und frühen 18. Jahrhunderts	3
1.3 Die ersten Ansätze zu einer Literaturgesellschaft	7
1.4 Vom Theater als Jahrmarktvergnügen zum Theater als Medium der literarischen Öffentlichkeit	8
1.5 Die Positionierung der öffentlichen Schaubühne	15
2 Der »philosophische Diskurs« als literarische Ordnungsmacht Zur Moralisierung der Literatur	18
2.1 Zur Vorgeschichte der literarischen Öffentlichkeit in religiös dominierten Gesellschaften	18
2.1.1 Die Verteidigung der litterae	18
2.1.2 Fiktionskritik und ihre Überwindung in moralphilosophischer Perspektive	25
2.1.3 Kirche und Religion, Theater und Literatur als »Staatsapparate«	32
2.2 Die Einordnung der Dichtung in die praktische Philosophie .	33
2.2.1 Die Lehre als ein Exempel	33
2.2.2 Der Vorteil der sinnlichen Exempel	33
2.2.3 Das fiktive Exempel als materialisierte Vorstellung	36
2.2.4 Möglichkeit als Auslegungskategorie der Philosophie	43
2.3 Die Wolffsche Philosophie als logozentrische Strategie der kulturellen Vereinigung	45
2.3.1 Philosophischer Diskurs und religiöser Diskurs	45
2.3.2 Wolffs Philosophie als Bildungsmacht einer neuen Staatselite	59
2.3.3 Wolffs Philosophie als rationalistische Universalisierung und Absorption der Partikularismen	62
2.4 Philosophie als Bestimmungsgrund der Dichtung	66

2.4.1	Die Möglichkeit als Raum der literarischen Fiktion	68
2.4.2	Rhetorische Zweckdichtung oder Dichtung als Mittel der Verwirklichung universaler Zwecke	76
2.4.3	Die Erfindung der Fabel: Zuordnung des Besonderen zum Allgemeinen der Moral . . .	78
2.4.4	Fabel und Naturnachahmung	87
2.5	Der Dichter als Kritiker und Philosoph: Zur wolffianischen Schaffenspsychologie	93
2.5.1	Das poetische Naturell	94
2.5.2	Gelehrsamkeit und Kunst	101
2.6	Wahrscheinlichkeit als Legitimation einer vernünftigen Fiktion	109
2.6.1	Der universalistische Wahrscheinlichkeitsbegriff: Wahrscheinlichkeit als Möglichkeit	109
2.6.2	Rhetorische Wahrscheinlichkeit	113
2.6.3	Die dramaturgische Wahrscheinlichkeit	117
3	Das Theater als Ort der Bildungsgesellschaft	119
3.1	Anschauende Vernunftkenntnis	119
3.2	Die Bearbeitung der Wirkung: Die Schaubühne als künstliches Hilfsmittel begrifflicher Erkenntnis	124
3.2.1	Die Guckkastenbühne als gerahmtes Bild	125
3.2.2	Die Einrichtung des Schauplatzes	125
3.3	Der Aufstieg des Schauspielers in die bürgerliche Gesellschaft und die Umwandlung der Schauspielkunst	130
3.3.1	Die Modellierung des Körpers	135
3.3.2	Die Modellierung der Sprache	142
3.4	Die Proben als literarische Disziplinierungspraxen	145
3.4.1	Die Disziplinierung der Sprache	145
3.4.2	Das Zusammenspiel	147
4	Der Dramatiker am Schreibtisch oder Diskurs über die gute Regierung	156
4.1	Wahrscheinlichkeit und Dramenform	156
4.1.1	Geschichte und Bedeutung der Ständeklausel: Zur Genese und Funktion der hohen Handlung	161
4.1.2	Ständeklausel und Gesellschaftsauffassung: Der Vater des Volkes und die Familienväter	166
4.2	Cato zum Beispiel	176
4.2.1	Barocker Stoff in aufklärerischer Kleidung	177

4.2.2	Die Aneignung des Stoffes	179
4.2.2.1	Die Tragödie als stoische Gattung	182
4.2.2.2	Die dramatische Umsetzung des Stoffes	183
4.2.3	Aporien am Stoff: Absichten und ihre Verwirklichung	184
4.2.4	Handlung und Fabel	190
4.2.5	Die Katharsis zwischen Reinigung und Lehre	199
4.2.6	Das Trauerspiel und die Verwirklichung der Vernunft	205
4.3	Canut: Gott auf Erden gegen den interessanten Bösewicht	215
4.3.1	Schlegel und der Gottschedianismus	215
4.3.2	Hermann und Canut: Schauspiele der guten Herrschaft	222
4.3.3	Canut als analytisches Drama: ein aufklärerischer Ödipus?	226
4.3.4	Die dramatische Synthese: Die Konfrontation mit der Erbschaft des Bösen	230
4.3.5	Die auf die Erde hinuntergestiegene Providenz und ihre Apodien: Suche nach dem Sinn und Suche nach der Form	233
4.3.6	Ulfo als Skandalon und Denkanstoß	247
4.3.6.1	Ulfo und die aufklärerische Kritik	250
4.3.6.2	Die Begeisterung für das Außerordentliche: Ulfo als Totengräber des Gottschedianismus	253
4.4	Henzi: Der scheiternde Held und das gescheiterte Trauerspiel	256
4.4.1	Konflikthanlage	256
4.4.2	Historische Situierung des Falls	258
4.4.3	Die Aufnahme des Falls bei Lessing und seinen Zeitgenossen	259
4.4.4	Das Henzi-Fragment zwischen Allegorie und dramatischer Individualisierung	263
4.4.5	Mutmaßungen über das Ende: Aporien des vollkommenen Helden	270
5	Intellektuelle – Publikum – Volk	
	Von der Verstandesbildung zur ästhetischen Erziehung	278
5.1	Das äußere Dispositiv für den neuen Zuschauer	279
5.2	Der neue Zuschauer als Staatsbürger	284
5.3	Das Theater als Bildungsanstalt	288
5.4	Die Struktur der literarischen Öffentlichkeit: Zum Verhältnis von Kenner und Liebhaber, Kritik und Geschmack	292
5.5	Triumph und Scheitern der Gottschedschen Theaterreform	296

6	Der Kampf um das neue Theater in der Zeit nach Gottsched	304
6.1	Ein Leipziger Vorspiel	304
6.2	Das Hamburger Nationaltheater – ein Staatstheater ohne Staat	307
6.3	Die Reaktionen auf das Scheitern der Hamburger Enterprise	313
6.4	Der Traum des neuen Staatstheaters und die Sehnsucht nach der verlorenen Theatralik	319
6.5	Der Triumph des realbürgerlichen Hoftheaters	327
7	Verzeichnis der Abkürzungen	336
8	Literaturverzeichnis	339
8.1	Wörterbücher und andere Nachschlagewerke	339
8.2	Bibliographien	340
8.3	Philosophie, literaturtheoretische und literarische Werke des 18. Jahrhunderts	340
8.4	Zeitschriften und Periodika	350
8.5	Sekundärliteratur	351
9	Register	375
9.1	Begriffsregister	375
9.2	Namenregister	397

Vorwort

Habent libelli fata sua. – Und sie reden von den Zeiten, den Orten und ihren Irrtümern. Ursprünglich geplant war eine Arbeit über das *bürgerliche Trauerspiel*. Die Konzeption stand ganz im Banne einer Auffassung, wonach sich in der Literatur, oder bestimmter ihrer Phänomene, direkt geschichtlicher Umschwung, der Aufstieg einer Klasse, der Untergang einer andern, ausprägte. Die literarische Entwicklung spiegelte die gesellschaftliche und politische, und die Interpretation der politischen Entwicklung gab die Leitlinie für die Interpretation der literarischen. Das führte zwangsläufig zu einer Abplattung des Literarischen auf das Politische oder Gesellschaftliche, d. h. zum Herauspicken bestimmter als fortschrittlich erkannter Bewußtseinsformen aus der vorhandenen Literatur. Ich will nicht sagen, daß man damit nicht zu Resultaten kommt, – sicher unterhält Literatur eine Beziehung zum gesellschaftlichen Bewußtseinswandel – aber die Resultate wären entweder begrenzt, (indem sie Hinweise auf die und die Veränderung der Bewußtseinsformen geben), oder in ihrer Bedeutung maßlos überzogen, (weil sie die Erschöpfung einer gesellschaftlichen Bewegung in einer literarischen Ausdrucksform behaupten müßten).

Je mehr ich am Material arbeitete, desto klarer wurde mir, daß das *bürgerliche Trauerspiel* keineswegs »der markante Wendepunkt im Entstehungsprozeß der deutschen Nationalliteratur«¹ ist; es ist bloß eine der Erscheinungen im Rahmen einer viel umfassenderen Veränderung der kulturellen Beziehungen und der literarischen Produktion. Diesen Wendepunkt, den zu leugnen ich allerdings keine Veranlassung sehe, auf eine bestimmte literarische Form zu reduzieren, resp. diese Form zum Ausdruck eines neuen (Klassen)bewußtseins zu erheben, bringt eine Reduktion auf zwei Ebenen mit sich:

1. Indem man die aus einem bewußten Klassengegensatz entstandenen Formen ihrerseits zum Maß des fortschrittlichen Bewußtseins macht, schließt man andere Formen, in denen sich dieses Bewußtsein auch äußert, aus. Die Folge ist eine Reduktion der literarisch relevanten Stoffbearbeitungen auf die bürgerlich-private Thematik, die einer feudal-repräsentativen entgegensteht. Wo man innerhalb dieses Stoffbereichs selbst zwischen einer selbstgenügsamen, quietistischen und einer pädagogisch-repressiven Abschreckungsdramatik

¹ So Weber 1976, 9.

einerseits, und einer fortschrittlichen, den Klassengegensatz andeutenden Dramatik andererseits unterscheidet, ist man zu einer weiteren Reduktion gezwungen: die relevanten literarischen Stoffbearbeitungen reduzieren sich auf eine Handvoll Stücke, Lessings *Emilia*, Schillers *Kabale und Liebe*, zwei Stücke von Lenz und je eines von Sturz und Wagner. Reduziert wird jedoch nicht nur der literarische Prozeß, reduziert werden auch die Autoren: Von Lessing interessiert nur noch seine Entwicklung von *Miß Sara Sampson* zu *Emilia Galotti*, vom *Briefwechsel* zur *Hamburgischen Dramaturgie*, nicht jedoch diese Entwicklung in einem größeren Zusammenhang. Herders und Goethes Interesse für das Volkstheater, das pikanterweise zusammenfällt mit der gleichzeitig sich abspielenden aktiven Unterdrückung von Resten des Volkstheaters, kommt schon gar nicht mehr in den Blick. Das hängt zusammen mit einer zweiten Reduktion.

2. Indem man die Entwicklung des Theaters nur vom Standpunkt der Entwicklung der Literatur beurteilt, schließt man jede theatrale Form, die sich außerhalb der dominierenden literarischen Tradition(en) entwickelt, aus. Man übersieht dabei, daß die Literarisierung, in deren Traditionen man sich bewegt, selbst diesen Ausschließungsprozeß betreibt und befördert; in erstaunlicher Kontinuität vollzieht ihn die Literaturgeschichtsschreibung nach.² Die Annahme eines Aufschwungs des Theaters (unter dem Begriff des Nationaltheaters) und der Literatur (unter dem Begriff der Nationalliteratur) ist ein Effekt der Durchsetzung einer literarischen Kultur, die im wesentlichen aus der Gelehrtenkultur der frühen Neuzeit hervorgeht; ebenso die Annahme des Literarischen als eines einheitlichen Raums.

In diesem Denkraum bewegen wir uns bewußt oder unbewußt noch heute; er ist die Voraussetzung dessen, daß man Literatur als *Ganzes* zum Ausdruck, Widerspiegelung oder Entsprechung eines andern Ganzen (Gesellschaft, Politik, Geist usw.) machen kann. Ihm entstammt auch eine Fragestellung, die das bürgerliche Trauerspiel als Ausdruck einer Klassenemanzipation untersucht.

Diese Fragestellung, die mir je länger wie unhaltbarer erschien, war nur aufzuheben, indem man auf eine viel grundsätzlichere Frage zurückging, auf die Frage: Wie entsteht überhaupt das, was wir wie selbstverständlich als Literatur oder das Literarische bezeichnen, welche Konnotationen nimmt es in der untersuchten Epoche, dem 18. Jahrhundert, an, wie steht es zu andern kulturellen Praxen, bspw. zum Religiösen, welche Funktionen übernimmt es, in welche

² Auf die Kontinuität dieser Urteile habe ich hingewiesen in Graf 1986, 61; neuerdings auch R. Meyer, der das Theater der Aufklärung als eine Bewegung begreift, die die Geschichte, die Geographie, die Formen und das Personal des Theaters vereinheitlicht, indem es alles Ungerade, Mißgestaltete und Abweichende auszurotten versucht. Statt einer Geschichte der Sieger will Meyer eine Geschichte der Besiegten schreiben (vgl. v. a. 1987, 199); hier sollen die Sieger auf ihrem Weg zum Sieg beobachtet werden.

Diskurse³ mischt es sich ein, welche Beziehungen stellt es her und was stößt es von sich ab.

Im Rahmen dieser Fragestellung drängte sich ein Zurückgehen auf Gottsched auf. Gottscheds Reformversuch hat seinerseits literarische Reformversuche aus der frühen Neuzeit aufgenommen und sie den Bedingungen Nord- und Mitteleuropas in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzupassen versucht. Sein großer Mentor war, bei aller Orientierung an den entwickelteren ausländischen Literaturformen, der Philosoph Christian Wolff. Wolff ist das Zentrum der *intellektuellen und moralischen Reform* in der ersten Hälfte des Jahrhunderts; er stellt das begriffliche Instrumentarium bereit, mit dem das in Bewegung geratene Wissen neu geordnet, die Diskurse neu formiert werden können, er liefert die Begründung, die einer laizistischen Literatur (und damit auch dem Theater) neben dem religiösen Diskurs einen Platz und eine Funktion einräumt.

Für Literatur und Theater hat sich Wolff selbst kaum interessiert, aber Gottsched, der sich selbst als sein Schüler deklariert⁴ und von den Zeitgenossen als Wolffianer der Literatur begriffen wird,⁵ stützt sich ganz auf die von Wolff vorgenommenen Weichenstellungen, um den umkämpften *litterae* einen Platz in der Gesellschaft und auf dem Theater zu sichern und damit dem verfeimten Theater einen Platz als Bildungsanstalt in der Gesellschaft zu verschaffen. Das Angebot war für die bürgerliche Intelligenz attraktiv, seine Anziehungskraft wirkte weit über die Gottschedschule hinaus. So beeinflussten die grundlegenden Gedanken Wolffs nicht nur Ästhetik, Poetik und Literatur, sondern auch die Theater- und Schauspielreform. Wenn sich die Theaterbewegung im konkreten politisch-gesellschaftlichen Umfeld auch später in Vielem anders entwickelt hat, als dies in der abstrakt-idealisierten Form des moralischen Staates Wolffscher Prägung vorgedacht war, so überlebt doch Zentrales der wolffianisch inspirierten Theater- und Gesellschaftsreform; das Geschäft, das nach den Worten Dürrenmatts Schiller vorschlägt, »der Staat soll das Theater unterhalten und das Theater den Staat erhalten helfen, für Geld Moral...«⁶, ist, in obrigkeitstaatlicher Einkleidung, bereits in Wolffs *Politik* angelegt.

³ Der Begriff Diskurs, der heute ein Allerweltsmodewort ist, wird hier verstanden als eine spezialisierte Redeweise, die an einen bestimmten Code mit Regeln gebunden ist, bestimmte Kompetenzen verlangt und einen Benutzerstatus und ein Wirkungsfeld definiert. So ist bspw. der religiöse Diskurs an die Rede von Gott und der Beziehung Gott-Mensch gebunden, der literarische an den Begriff der Fiktion oder dessen Äquivalente. Aber weder Gott noch die Fiktion sind in ihrer Bedeutung ein für allemal festgelegt, der Diskurs mit seinen Regeln umreißt daher kein festes Gebilde, sondern ein umkämpftes, sich änderndes Feld. Seine jeweilige Definition ist ein Stück dieser Arbeit.

⁴ Vgl. J. Chr. Gottsched, WW I, Vorrede, unpag.

⁵ Vgl. Ludovici 1737, II, 363, der Gottscheds *Critische Dichtkunst* als beste Poetik der Wolffschen Schule rühmt.

⁶ Schillerpreis-Rede, FAZ, 15.II. 1986.

Diese untergründigen Zusammenhänge führten dazu, scheinbar Unzusammenhängendes zusammenzusehen: den Ärger über das Lachen Harlekins und die Moralphilosophie, diese mit der Theologie, Theologie mit Literatur, Schriftsteller mit Schauspielern und alle zusammen als ebenso viele Tätige und Tätigkeitsfelder einer Bildungsreform in Bewegung. Die Zusammenschau ergab interessante Einblicke ins 18. Jahrhundert und ermöglichte überraschende Durchblicke; sie hatte den Nachteil, daß sie den Verfasser einerseits mit unterschiedlichen Diskurslogiken konfrontierte (Religion, Philosophie, Ästhetik, Literatur, Theater), in denen er sich nur unzureichend sachkundig machen konnte, andererseits eine Materialfülle bescherte, die mit den hier vorgelegten Ergebnissen nicht annähernd ausgeschöpft ist.

So wie Wolff der umstrittene Mittelpunkt der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist, so ist er der bestrittene Angriffspunkt der zweiten Hälfte. Die Aporien an seinem Bildungsbegriff schlagen gerade auf die Literatur durch und provozieren einen eigentlichen Aufstand des Literarischen gegen die Bevormundung durch die Philosophie. Die gescheiterte Vereinheitlichung und die mißglückte Verbindung von Gelehrten und Ungelehrten durch die Literatur läßt einen Raum offen, in dem sich die Vorstöße vervielfältigen, mit Wolff, gegen Wolff und jenseits von Wolff. War in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die literarische Entwicklung noch einigermaßen nachvollziehbar, weil sie mehr oder weniger aus dem Zentrum einer einzigen Philosophie herleitbar war, so wird sie in der zweiten Hälfte zunehmend vielfältiger und unüberblickbarer, weil dieser Bezugspunkt mehr und mehr zur bloß negativen Größe wird, sich selbst aufspaltet oder ganz wegfällt. Ursprüngliche Absicht war, auch diesen Prozeß gegen Wolff theoretisch nachzuvollziehen und dessen Auswirkungen auf Literatur und Theater nachzuzeichnen. Wie der erste Teil relativ ausführlich Begründung, Kampf und Kompromiss für ein Bildungskonzept entwickelt, aus dem ein Literaturkonzept entsteht, den Wirkungen am *Schreibtisch des Dramatikers* und auf den Theatern nachgeht, und die Kritik der *Kenner* verfolgt, so hätte der Teil der antiwolffianischen Wende die Entstehung der neuen Literaturkonzepte mit den Veränderungen im intellektuellen Feld verknüpfen müssen und, wie im vorliegenden Falle, deren Einfluß auf die literarische Produktion darlegen müssen, wie umgekehrt den Einfluß dieser auf jene.

Nun ist diese Wende nur angedeutet in den Aporien der Theorie und jenen der dramatischen Praxis, der Provokation, die von dramatischen Figuren ausgeht, die sich in die moralische Weltordnung schlechterdings nicht mehr einordnen lassen, und schließlich in der Reaktion auf eine gesellschaftliche und Theaterrealität, die sich den Anordnungen der Theoretiker nicht fügte. Ein Kapitel, das die kritische Wende gegen das moralische Literaturkonzept als Kritik der intellektuellen *Kenner* an das Kapitel über das Publikum anschloß, wurde ausgegliedert, da seine innere Einheit nur durch den negativen Bezugspunkt gegeben war. Praktisch fruchtbar wäre es nur geworden, wenn man auch die positiven

Auswirkungen dieser Kritik, mit all ihren theoretischen und praktischen Problemen, hätte aufzeigen können.

Die thematische Beschränkung auf die theoretischen und praktischen Auswirkungen des *Wolffianismus in der Literatur* bringt es mit sich, daß paradoxerweise gerade jenes Textkorpus ausgeschlossen bleibt, das ursprünglich am Ausgangspunkt des ganzen Dissertationsprojektes gestanden hat. Dessen Gehalte aber sind in der Fluchtlinie des moralischen Literaturkonzepts durchaus eingeschlossen. Hinweise auf die bürgerlich-sentimentale Dramatik der zweiten Hälfte des Jahrhunderts finden sich daher sowohl im Kapitel über den Umbau des Theater wie in der Analyse der Trauerspiele.

Das Schlußkapitel schließlich, das die ätzende Kritik der Wirklichkeit an den hochfliegenden Träumen der Reformen zeigt, aber auch die Formen, in denen bestimmte Postulate der Reformen Wirklichkeit wurden, faßt noch einmal einige der zentralen Themen zusammen, läßt die *dramatis personae* dieses Schauspiels Revue passieren und zeigt ihre Ideen im Zusammenstoß mit der Realität. Es führt die Auswirkungen einer Reform vor, die nur zu einem kleinen Teil, und vielleicht gerade in ihrem schlechtesten Teil, sich verwirklicht hat, sie zeigt aber auch die daraus (und aus andern) entstehende neue Konstellation, die noch darauf wartet, analysiert zu werden.

Allschwil, im November 1990

I Das Theater im Feld kultureller Praxen

1.1 Literarisches Theater und nicht literarisches Theater

1780 äußert sich Friedrich II. in französischer Sprache zur deutschen Literatur: *De la littérature allemande*. In der Gegenwart sieht er wenig Ermutigendes, den Geschmack verkommen, die öffentlichen Schauspiele – die »*spectacles publiques*« – den Vergnügungen des Pöbels – der »*basses classes*« – preisgegeben.

Wie 50 Jahre vor ihm Gottsched, so erhofft sich Friedrich einen Aufschwung des Theaters von den klassizistisch gedeuteten Regeln. Von ihnen erwartet er eine Durchregelung des Theaters, einen Umbau der Theaterverhältnisse und die Bildung einer neuen Geschmacksgemeinschaft. Wie so viele seiner Zeitgenossen glaubt auch er, am Vorabend einer großen literarischen Kultur zu stehen.

Doch das geheiligte Land, das dieser Moses in spe erwartet, ist für andere bereits da. Sein Prophetenblick geht in die falsche Richtung, und wo er auf die Realität trifft, die Realität der ersten Produkte der bürgerlichen Literaturgesellschaft, sieht er in ihnen bloß »abscheuliche Imitationen englischer Stücke«, denen »das Parterre mit Begeisterung¹ applaudiere. Sein an der französischen Hofklassik geschulter Blick läßt ihn Goethes *Götz* ins Jahrmarkt- und Volkstheater rücken.

Aber das *Parterre* ist nicht mehr das plebejische Publikum der französischen Hauptstadt zu Beginn des 17. Jahrhunderts, es ist das bürgerliche Publikum einer bereits ziemlich entwickelten deutschen Literaturgesellschaft.

Er sieht nicht, wie diese Stücke dem Erleben einer kulturell aufsteigenden, aber politisch machtlosen Klasse einen Freiraum, der Kreativität ein Vehikel, der Phantasie einen Vorstellungsraum und der Bedrückung einen Ausweg schaffen, wie Karl Philipp Moritz es exemplarisch an seiner Romanfigur Anton Reiser vorführt, der sich »in dem Schauspiel ... gleichsam wieder zu finden« schien, »nachdem er sich in seiner wirklichen Welt beinahe verloren hatte.«²

Aber im Schatten dieser Literatur tanzen noch die Schemen eines andern »*spectacle publique*«, aus dem sich Jahrzehnte zuvor die Wandertruppen herauszuarbeiten versucht hatten, als sie sich mit Gottsched, dem Leipziger Professor,

¹ Friedrich II., 1780, 47.

² K. Ph. Moritz 1981, 163.

verbündeten. Im Jahre 1784, über 50 Jahre nach Gottscheds Invektiven gegen Harlekins Lustbarkeiten, drei Jahre nach Lessings Tod, im selben Jahr, in dem Schiller seine Rede über die Schaubühne als moralische Anstalt hielt und in Mannheim und Frankfurt »Kabale und Liebe« uraufgeführt wurde, hat ein süddeutscher Autor unter dem Stichwort »Komödie« Theater folgendermaßen definiert: »Unter den Komödien begreife ich alle weltliche und geistliche Schauspiele. Dazu gehören Gaukler, Taschenspieler, Seiltänzer, Marionetten, Komödien, Tragödien, Charfreitagsprozessionen, Mirakelwirkereien etc. etc. etc.«³ Dieser weite Komödienbegriff bezieht sich nicht auf eine bestimmte Gattungsnorm Komödie, sondern auf eine Vielzahl theatraler Praxen, die additiv den Sammelbegriff Komödie ergeben. Die auf literarische Vorlagen zurückgehenden Formen heben sich nicht aus den andern theatralen Praxen heraus. Was man im Lichte der bürgerlichen Literaturgesellschaft als Naturform des Theaters begreifen wird, das literarische Drama mit seiner ästhetischen Ordnung, schwimmt hier wie selbstverständlich im Meer verschiedener Jahrmarkt-, Fest- und kulturellen Aktivitäten. Ihre Existenz in den Jahren, in denen sich die Literaturklassik vorbereitet, dementiert vor allem die Annahme der *einen* Geschichte des Theaters als stete Entwicklung in einem homogenen Raum.

Literarisches Theater selbst hat keine einheitliche Geschichte: Schuldramen, Gelehrtdramen, Dramen der Literaturklassik oder der Avantgarde sind in mehrfacher Hinsicht inkommensurabel, inbezug auf ihre Wirkungsintention, die Art der Rezeption (Lektüre oder Aufführung), ihren Ort und ihr Publikum. Was sie vergleichbar macht, ist erst der gemeinsame Ort der Schrift, zu dem nur die Lesefähigen, im 18. Jahrhundert eine verschwindend kleine Minderheit,⁴ den Schlüssel haben, von dem eine noch viel kleinere Anzahl literarischen Gebrauch macht. Die Literaturgesellschaft ist bis weit ins 18. Jahrhundert hinein marginal und zudem überlagert und dominiert von einer Gelehrten-gesellschaft. Dem literarischen Theater fehlt also weitgehend eine einheitliche Grundlage. Es ist, wie das noch Pezzl sieht, eine Randform unter verschiedenen kulturellen Praxen, verbannt in die wenigen Enklaven der Schrift. Über lange Zeit ist es zudem keineswegs die dominierende Form theatraler Praxis. Gegen den spontanen Blick, der die Entwicklung des Theaters als Entwicklung des (oder zum) literarischen Theaters begreift, soll hier untersucht werden, wie, wo und unter welchen Umständen sich ein literarisches Theater durchsetzt, das alle übrigen Formen zu subkulturellen Praxen herabsetzt.

Das Theater interessiert hier nicht als Ausdruck einer Schicht oder Klasse, sondern durch die Beziehungen, die es herstellt, die erst die Geschichte seiner

³ Pezzl, Johann, 1784, zit. nach R. Meyer 1980a, 184.

⁴ Schenda (1972, 444) schätzt die Prozentzahl der mitteleuropäischen Lesebevölkerung von über sechs Jahren um 1770 auf ca. 15%. Nimmt man den Entwicklungsstand des Volksbildungswesens zum Maßstab, so dürfte sie am Anfang des Jahrhunderts noch deutlich unter 10% gelegen haben.

vielfältigen Wirkung ermöglicht. Es ist durchaus legitim, in literatursoziologischer Sicht der höfischen Gesinnung der französischen Klassik oder der bürgerlichen Gesinnung der Dramatik des 18. Jahrhunderts nachzuspüren, enthielte sie aber bloß diese Gesinnung, so wäre sie selbst in der eigenen Zeit, geschweige denn über diese hinaus, unfähig, Beziehungen herzustellen, die sie zum Genuß über diese Schicht hinaus macht. Es ließe sich also, um beim einen Beispiel zu bleiben, nicht erklären, weshalb eine Literatur mit höfischem Gehalt in Frankreich zum Paradigma eines klassischen Theaters in der bürgerlichen Gesellschaft werden konnte. Das verlangt, daß man die kulturellen Beziehungen und ihre Veränderungen selbst studiert. Für Deutschland mit seiner vielgestaltigen politischen und kulturellen Realität zwingt eine solche Untersuchung notwendig eine Reduktion auf die wenigen, tonangebenden Zentren auf, die im wesentlichen im protestantischen Norden angesiedelt sind.

1.2 Politische, soziale und kulturelle Verhältnisse im Deutschland des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

Die Entwicklung eines dominanten Kulturtyps und eines homogenisierten Kulturraums mit den Charakteristiken einer gemeinsamen Literatursprache und der Berufung auf dieselben literarischen, moralischen und nationalen Werte trotz aller inneren Befehdung ist oft am Beispiel Frankreichs beschrieben worden.⁵ Dort entsteht der prägende literarische Diskurs in einer klassenübergreifenden Formation, in der das höhere Bürgertum in die absolutistische Staatskultur eingebunden wird. Auf diese kulturelle Formation stützt sich die Zentralmacht. Sie läßt zwar die Ständeordnung unangetastet, macht sie aber durchlässiger, »indem sie das Geburtsprivileg zurückdrängt und an seine Stelle eine Reihe von informellen Fähigkeiten setzt.«⁶

In Deutschland kann keine Rede sein von einer absolutistischen Staatskultur als Träger einer integrativen nationalen Kultur. Die deutschen absolutistischen Territorialfürsten lehnen sich an italienische und vor allem französische Vorbilder an, sie importieren die Kultur mitsamt ihren Kulturschaffenden aus diesen Ländern.⁷ Die Verbindung zum Bürgertum ist, trotz der Ausbildung einer bür-

⁵ Die heute bekanntesten Untersuchungen dieser Art sind die Arbeiten von Norbert Elias (1969²), die sich fast ausschließlich mit Frankreich beschäftigen. Vgl. vor allem *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. I, Kap. 1.

⁶ P. Jehle, 1986, 22.

⁷ Vgl. Balet/Gerhard 1973, 254ff. Zur Verschwendung der deutschen Höfe für italienische Kastraten, Komponisten und Bühnenmeister und französische Tänzer vgl. Max von Boehn 1921, 384; Mattenklott/Scherpe 1974, II, 72, Anm. 2. Kritische Stellungnahmen dazu bereits im 18. Jahrhundert vor Schiller und Schubart bei F. C. von Moser 1765, 88f.

gerlichen Beamtenschaft, eher schwach. Sie wird durch die Reprivilegierung des Adels, welche die deutschen Fürstenhöfe seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verstärkt betreiben,⁸ zusätzlich geschwächt.

In Deutschland fehlt es auch an einem Zentrum, das als Aggregationspunkt einer absolutistischen Staatskultur hätte dienen können.⁹ Gegenüber Frankreich, wo um die Mitte des 17. Jahrhunderts die absolutistische Zentralmacht den Feudaladel militärisch niedergedrungen hat, bietet Deutschland am Ende des Dreißigjährigen Krieges ein Bild extremer territorialer Zersplittertheit: gegen 1800 reichsständische und reichsritterschaftliche Glieder¹⁰ gestalten die Landkarte des »Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation«. Die territoriale Zersplitterung bedeutet aber nicht den Sieg eines Feudaladels über die Zentralmacht, sie bedeutet vielmehr die Herausbildung mehrerer Territorialstaaten, die, indem sie sich wechselseitig in Schach halten, den Zustand der Zersplitterung auf lange Zeit aufrechterhalten.

Der Sieg der Partikularmächte verhindert zwar die Herausbildung eines nationalen Territorialstaates mit einer, wie Lukács sagt, »das ganze Volk durchdringenden nationalen Wirtschaft und einer – bei aller Klassentrennung einheitlichen nationalen Kultur –«¹¹ und macht das deutsche Gebiet zum Objekt der Politik der europäischen Großmächte. Aber die territoriale Zersplitterung bedeutet nicht Refeudalisierung Deutschlands – obwohl es von Seiten der Territorialfürsten Zugeständnisse an den grundbesitzenden Adel und manchmal auch an die Stände gibt – sondern sie geht einher mit einem Aufbau von Staatsapparaten und einer zunehmenden Ausschaltung von feudalistischen Zwischenmächten. Das Ende des Dreißigjährigen Kriegs läutet die zweite entscheidende Phase des Machtgewinns nach den politischen Ergebnissen der Reformation und des Augsburger Friedens ein. Der Friede von 1648 bescheinigt den Territorialfürsten endgültig die Souveränitätsrechte, die, ergänzt durch die steuerhoheitlichen Regelungen des Reichsabschiedes von 1654, die Etablierung des Absolutismus in den deutschen Territorien begünstigen. Jener Verstaatlichungsschub, den man am Beispiel des absolutistischen Frankreichs zu beschreiben gewohnt ist, sieht man, wenn auch bedächtiger und in andern Modalitäten, in den deutschen Territorialstaaten ebenfalls am Werk.¹² Statt an eine nationale Zentralmacht geht die historische Initiative an die Fürsten der großen Territo-

⁸ K. Garber 1983, 37; A. Martino 1975, 472ff.

⁹ Die Klage über das fehlende kulturelle Zentrum wird auch unter den bürgerlichen Literaturstrategen nie abbrechen, und bezeichnenderweise in der Nationaltheaterdebatte in den Vordergrund treten (vgl. Kap. 6.4). Die Klage weist nicht nur auf die Wirkung des Vorbildes Frankreich, sie zeigt vor allem die Orientierung auf den Staat als Kulturträger.

¹⁰ Vgl. Kopitzsch 1981, 16.

¹¹ Lukács 1962, 37.

¹² Vgl. Oestreich nach Kiesel/Münch 1977, 1.

rialstaaten über, die sich in einem jahrhundertelangen Prozeß gegenseitig eliminieren, bis schließlich nur Preußen übrigbleibt.¹³

Allerdings ergibt der Verstaatlichungsschub und die Machtkonzentration in den Territorialstaaten noch keinen kulturellen Zusammenhalt, ja zunächst stehen die so unterschiedlichen Verhältnisse der Ausbildung kultureller Gemeinsamkeiten sogar entgegen. Die Höfe als Macht- und Kulturzentren orientieren sich im allgemeinen nicht an einer fiktiven nationalen Kultur, sondern an der damals dominierenden französischen Hofkultur. Die Schlußfolgerung, zu der Friedrich Carl von Moser noch 1765 in der damaligen Debatte über die Existenz eines deutschen Nationalgeistes kommt, gilt für den ganzen Zeitraum des deutschen Absolutismus. Moser macht dort die *innere Trennung und Uneinigkeit*, die aus der zersplitterten Struktur der politischen Verfassung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation resultiere, für den fehlenden Nationalgeist verantwortlich.¹⁴ In dieser Diagnose stimmen die meisten Zeitgenossen miteinander überein. Die Unterschiede beginnen bei den Konsequenzen, die man aus diesem Sachverhalt zieht.¹⁵

Die kulturelle Zerstreuung geht hervor aus der Dispersion der Macht (was nicht Abwesenheit von Macht bedeutet). Dem politischen Leopardenfell Deutschlands entspricht ein gesellschaftliches, konfessionelles, kulturelles. Das erschwert es, die kulturellen Praxen für den deutschen Raum adäquat zu beschreiben. Trotz der vielen Besonderheiten lassen sich einige Hauptlinien der Entwicklung skizzieren. Das Wesentlichste, worauf es hier ankommt, hat Norbert Elias zusammengefaßt.

Da ist zunächst die Entvölkerung und die entsetzliche wirtschaftliche Erschöpfung des Landes nach dem Dreißigjährigen Kriege. Verglichen mit Frankreich und England ist Deutschland und vor allem das deutsche Bürgertum im 17. und auch noch im 18. Jahrhundert arm, der Handel, vor allem der Fernhandel, der noch im 16. Jahrhundert in einzelnen Gebieten Deutschlands mächtig entwickelt war, verfallen, die riesigen Vermögen der großen Handelshäuser, z. T. durch die Verlagerung der Handelswege als Folge der überseeischen Entdeckungen, z. T. unmittelbar infolge der langen Kriegswirren, verstreut. Was übrigbleibt, ist kleinstädtisches Bürgertum mit engem Horizont, das im wesentlichen von der Deckung der lokalen Bedürfnisse lebt.¹⁶

Die Gelehrten orientieren sich zunehmend auf den Staat, aber auf welchen? Sie stehen durch die ganze frühe Neuzeit vor dem Dilemma, das noch von Moser prägt: Diener am Ganzen eines imaginären Reichs oder Fürstenknecht, Diener eines großen Herrn zu sein oder sich mit einem Dienst in einer der unzähligen ständischen Organismen oder in den Institutionen von Kirche und Staat zu

¹³ Vgl. Anderson 1979, 324.

¹⁴ F. C. von Moser, 1765 5f., 10ff. und 102.

¹⁵ Vgl. dazu unser Schlußkapitel, S. 322; insbesondere die abweichende Meinung Herders.

¹⁶ Elias 1969, 10f.

bescheiden, die sich eine eher kleinere als größere Unabhängigkeit bewahren konnten.

Aber auch hier droht Marginalisierung. Das politische und kulturelle Gewicht der freien Reichsstädte, der Zünfte und Landstände geht zurück; deren enger werdender Horizont hat auch kulturelle Auswirkungen. Das zeigt sich an der Beschränkung und Beschneidung der Handwerkerkultur, aber auch an der Verwandlung der humanistischen Kultur in eine ständische Gelehrtenkultur und der regionalen Begrenzung der literarischen Kultur.

Parallel zur Stagnation der Reichsstädte steigt die Bedeutung der Residenzstädte der großen Territorialfürstentümer. Dies schlägt sich, wie Balet/Gerhard gezeigt haben, in einer Kulturverschiebung nieder, deren Folge vor allem die Förderung der Herrschaftsarchitektur, bestimmter Formen der Malerei, Musik und Oper ist.¹⁷ Deutsche Literatur nimmt einen kleinen Raum ein. An den Höfen, den kulturellen Zentren der Residenzstädte, spricht man französisch und »ahmt ... mit unzureichenden Mitteln«¹⁸ französische Hofkultur nach. Das Bürgertum imitiert den Hof in Sprache und Verhalten. Wer etwas gelten will, spricht französisch. Leibniz spricht und schreibt französisch und Thomasius, der erste deutsche Philosoph, der es gewagt hat, auf dem Katheder deutsch zu sprechen, spricht ein mit lateinischem und französischem Jargon durchsetztes Deutsch.¹⁹

Deutsche Kultur scheint trotz der von Luthers Reform getragenen nationalen Erneuerung der Sprache im Lokalen zu versinken. Kleinräumigkeit und Enge beherrscht die Vorstellungswelt. Die *nobilitas litteraria*, die sich im Humanismus zu großer Geste erhoben hat, versinkt in brütender Klage über den Rückfall in die Barbarei, in der man einen moralisch-kulturkritischen Reflex auf die Auflösung einer »sich korporativ und eigenständig verstehenden *res publica litteraria*«²⁰ sehen kann.

Unter diesen Voraussetzungen ist der Zusammenhang der literarischen Kultur dünn. Ihr Kommunikationsmittel wird noch lange Zeit der Brief sein, der als dünnes Band über das Thurn und Taxische Postwesen die deutschen Intellektuellen verbindet. So träumt der deutsche Geist von der Residenzstadt und vom Posttag. In der harten Realität hält er sich an die abgesicherten Institutionen von Kirche und Schule. Hier hat die literarische Kultur noch ihren sichersten Hort und sie geht, vorderhand noch, nicht nach Brot, ja es gereicht ihr zur Ehre, wenn sie nur von Gelehrten gelesen wird.²¹

¹⁷ Vgl. dazu Balet/Gerhard 1972, 63.

¹⁸ Elias 1969², I, 11

¹⁹ Vgl. Blackall 1966, 15ff.; zur Figur von Thomasius vgl. das schöne Porträt von Ernst Bloch 1975², 315ff.

²⁰ W. Kühlmann 1982, 5. Zur Einführung in die Problematik vgl. Kühlmanns Einleitung und Garbers Thesen in: Garber 1983, 31–43.

²¹ Beispiele dazu bei H. J. Gabler 1982, 205ff.

1.3 Die ersten Ansätze zu einer Literaturgesellschaft

Trotzdem, es gibt immer wieder Versuche der Ausweitung der Grenzen der literarischen Gesellschaft, Versuche zur Herstellung einer *literarischen Öffentlichkeit*. Aber sie stoßen an die eigenen Grenzen der ständischen Borniertheit der Gelehrtenwelt auf der einen, auf die Einwände kirchlicher Kreise auf der andern Seite. Doch entzieht sich gerade das Feld des Religiösen, das die getrennten Kirchenapparate zu bestellen beanspruchen, eindeutiger Festlegung. Auf ihm wachsen antiinstitutionelle religiöse Bewegungen, die sich radikal gegen weltliche Kunst aussprechen;²² die Bewegungen können aber, wie im Falle des Pietismus, selbst wieder zu einem mächtigen Inzertiv der literarischen Entwicklung und ihrer sprachlichen Ausdrucksformen werden.²³ Weltliche Literatur artikuliert sich wesentlich auf religiösem Boden, muß sich aber hier gegen kirchliche Institutionen und religiöse Bewegungen abgrenzend behaupten; sie zieht ihre Kraft aus der Religion, ist aber noch lange deren schwächstes Kind. Eine Predigt wirkt in einer hochgradig analphabetischen Gesellschaft mehr als jedes Gedicht und jeder Roman. In der schrecklichen Depression der Kriegs- und Nachkriegszeit findet die bedrängte Kreatur, wie Grimmelshausens Romanfigur Simplicissimus,²⁴ in der Religion eher Bestätigung und Lebensanleitung als in allen andern *artes und Fakultäten*.

Einerseits sind die literarischen Formen ganz vom Religiösen durchdrungen, andererseits stehen die religiösen Praxen der weltlichen Literatur zum Teil antagonistisch gegenüber. Für eine laizistische Literaturgesellschaft in der Öffentlichkeit ist unter diesen Bedingungen wenig Platz.

Ihr Entstehungsort ist die Gelehrtenrepublik, und ihr Stützpunkt ist, trotz aller Anfeindung, der Staat. Die Protagonisten der Literatur bauen ihre Modelle mit den Stützen des Staates, und die Öffentlichkeit, die sie erreichen wollen, ist die Staatsöffentlichkeit der Untertanen. Vielleicht hängt die literarische Wendung der bürgerlichen Intelligenz gerade mit der Verschlechterung ihrer Karrierechancen im absolutistischen Staatsapparat zusammen, wie Alberto Martino aufgrund der sich verschiebenden Berufsorientierung und der sich verändernden intellektuellen Produktion meint feststellen zu können.²⁵ Sie ist aber nicht, oder nur in Einzelfällen, die Basis einer Wendung gegen den Staat, sondern einer Konkurrenz im Staat oder dem lokalen Gemeinwesen. Naturgemäß führt sie dort zu stärksten Spannungen, wo alte Selbstverständlichkeiten und Monopole infragegestellt werden. Dort entstehen Konflikte zwischen den alten Ortho-

²² Zur Kunstfeindlichkeit der frühen Ketzereibewegungen vgl. Bredekamp 1972, 95ff., zum Pietismus W. Schmitt 1958.

²³ Hierzu vgl. A. Langen 1954, 432ff.

²⁴ H. J. Chr. Grimmelshausen 1975, Buch 5, Kap. 19.

²⁵ A. Martino 1975, 472ff.

doxien und den Neuerern, aber auch zwischen den Neuerern selbst, die sich um die Art der Erneuerung, Erneuerung im Religiösen oder als komplementäre Ergänzung dazu, streiten.

Aber auch die laizistische Variante entnimmt der Religion, mindestens in den protestantischen Ländern, das, was diese an bürgerlichem Selbstverständnis und bürgerlicher Moral gegen die höfische Kultur bewahrt hat,²⁶ und sie entnimmt ihr vor allem das Erbe der deutschen Sprache.

In diesem Spannungsfeld entsteht die neue Literaturgesellschaft. Die Intellektuellen der ersten Phase können ihre Herkunft aus der Gelehrtenegesellschaft nicht verbergen. Sie durchlaufen die akademische Karriere und streben ein akademisches Amt an. Das wird ihnen später den Ruf des pedantischen Gelehrten eintragen. Aber sie streben zugleich weit über den Rahmen des herkömmlichen akademischen Betriebs hinaus, indem sie sich für die Herausbildung eines neuen, nicht akademischen Publikums einsetzen. Viele ihrer Publikationen dienen diesen, nicht akademischen Zielen. Zugleich organisieren sie Aktivitäten außerhalb des akademischen Rahmens, indem sie Zeitschriften gründen, die Gründung von literarischen Gesellschaften, Rednervereinigungen und Lesezirkeln anregen und über ein ausgedehntes Korrespondentennetz einen Diskussionszusammenhang herzustellen versuchen, der die regionalen Grenzen und die Grenzen der universitären Fakultäten bei weitem übersteigt. Prototyp dieses neuen Intellektuellentyps ist der Leipziger Professor Johann Christoph Gottsched.

Auch das Theater wird zu einem Aktionsfeld dieses neuen bürgerlichen Intellektuellentyps.

1.4 Vom Theater als Jahrmarktvergnügen zum Theater als Medium der literarischen Öffentlichkeit

Die Schranken, die der Entwicklung einer weltlichen literarischen Kultur entgegenstehen, erheben sich noch viel unüberwindlicher vor dem Theater. Volkstümliche Formen des Theaters, wie sie in den Korporationen und Handwerkerzünften gepflegt wurden, werden immer marginaler und beschränkter; Gryphius regen sie nur zur Satire an. Die Spontaneität der Fasnachtsspiele war unter dem Zugriff der städtischen oder kirchlichen Autoritäten längst erstickt oder zur künstlichen Form erstarrt.²⁷ Was an volkstümlichen theatralen Formen übrigblieb, fiel, vor allem in den protestantischen Ländern, den Sittenmandaten der kirchlichen Behörden zum Opfer.²⁸

²⁶ Eine Spezialstudie wie die von Kiesel (1979) über die Topik der Hofkritik zeigt, wie stark diese in der religiösen Tradition verwurzelt ist.

²⁷ Vgl. dazu H. Bastian 1983, III–III3.

²⁸ Die kirchliche Theaterfeindschaft, die die pietistischen Geistlichen um die Wende zum

Protestantisches Schultheater und Jesuitentheater funktionalisieren Theater für die sprachliche und moralische Bildung. Sie geben durch ihren religiös-pädagogischen Auftrag dem bürgerlichen *Theater als moralische Anstalt* zwar Anstöße, ohne dieses inhaltlich und formal zu bestimmen. Das Schultheater antwortet auf ganz andere Anforderungen und stellt im geschlossenen Raum einer Erziehungsinstitution ganz andere Beziehungen her als das öffentliche Theater.

Öffentliches Theater ist auf den Markt verwiesen. Als professionelles Theater entsteht es in Deutschland durch einen Anstoß von außen. Deutsche professionelle Schauspieltruppen bilden sich in der Schule der englischen Truppen, die seit Ende des 16. Jahrhunderts nach Deutschland kommen; vielleicht aufgrund des großen Konkurrenzdruckes in England selbst, wo sich das Berufsschauspielertum bereits im 16. Jahrhundert durchgesetzt hat. Diese Truppen findet man regelmäßig zur Messezeit in den großen Handelsstädten, wo sie offenbar recht großen Erfolg haben.

Das Auftreten eines Berufstheaters weckt kulturelle Ambitionen. Es gibt Stimmen aus dem Kreis der Gelehrten, die das »öffentliche Agieren« zu bürgerlicher Respektabilität zu bringen versuchen. Der Herausgeber einer Sammlung von Theaterstücken, die 1620 erscheint, widmet diese den *Englischen Comödianten*, weil diese durch die *Anmutigkeit ihrer Geberden* und *Zierlichkeit ihrer Reden* den Schauspielstand wieder zu Ehren gebracht hätten.²⁹

Ungefähr zur gleichen Zeit werden die ersten Theaterverbote ausgesprochen; die Räte der Städte verbieten das Auftreten von Schauspieltruppen, da sie von *Zoten und läppigem Zeug*³⁰ genug hätten. Die Zünfte verbieten ihren Laienspielern, die Universitäten ihren Studenten, sich mit Schauspielern zu zeigen,³¹ und die Gelehrten halten wieder auf strenge Trennung »derjenigen Schauspiele, so von ehrliebenden Gelehrten verfaßt werden«, von jenen, »die von plebejischen und herumschweifenden Personen an den Tag gegeben werden.«³² Wenn das

18. Jahrhundert erneuern und die im Hamburger Hauptpastor Goeze noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre lutherisch-orthodoxen Vertreter hat, kann auf eine lange Tradition zurückblicken. Ihren topischen Argumenten sind beide Konfessionen gleichermaßen verpflichtet, obgleich die katholische Kirche in ihrer Praxis wesentlich toleranter war, weil sie, vor allem durch die jesuitischen Reformen, theatrale Elemente selbst in den Kult integriert hat, während die reformierten Kirchen, von den Pietisten nicht zu reden, dazu tendierten, sie als konkurrierende Formen mit dem Argument der ungeistlichen Zerstreuung auszuschließen. Einen Überblick über die Topik der kirchlichen Theaterfeindschaft gibt Haider-Pregler (1980, 71-134), für den Pietismus konsultiere man Schmitt (1958). Die Vielfalt theatraler Praxen erhält sich daher eher, wie aus dem bereits zitierten Reisebericht von Pezzl (Anm. 3) hervorgeht, in katholischen Ländern.

²⁹ Brauneck 1970, 2.

³⁰ Flemming 1965², 13.

³¹ Vgl. Schubart-Fikentscher 1963, 39.

³² Hallmann 1975, I, 377.

literarische Drama zur Aufführung gelangt, so geschieht das in einem von ständischen Institutionen streng überwachten Raum.

Die theatralen Praxen bewegen sich in voneinander abgeschotteten Kreisläufen, und ein ganzes Instanzengefüge wacht darüber, daß es zu keinen Berührungen und Durchmischungen kommt: Literarisches Lesedrama für die Gelehrten, Schultheater als Repräsentations- und Bildungsveranstaltung am Ende des Schuljahres, das Spektakel für die Volksmenge auf dem Markt, geistliches Spiel und Prozessionen für den Gläubigen und Feuerwerk und Aufzüge als Repräsentation der Macht für den Untertanen.

Deutsche Truppen treten nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges in die Fußstapfen der englischen.³³ Sie versuchen, ihre Fähigkeiten auf dem Markt zur Geltung zu bringen, wo sie als Verkäufer von Schauspielen oder schauspielernde Verkäufer auftreten. Wenigen gelingt der Aufstieg, die meisten verschwinden in der vielköpfigen Menge der Anbieter, die in der Hoffnung auf den Markt gekommen sind, ihre Fähigkeiten, ihre Geschicklichkeit oder ihr Produkt zu Geld zu machen.

Die Wandertruppen sind wie eine Unternehmung strukturiert. Geleitet werden sie von einem Prinzipal, der zugleich Besitzer der Kostüme und Dekorationen ist. Dieser bemüht sich bei den Räten der Stadt um die Spielgenehmigung, bei den Fürsten um ein Privileg. Er ist der Obrigkeit gegenüber für seine Truppe verantwortlich, bezahlt die Abgaben und verwaltet die Einnahmen aus den Aufführungen.³⁴ Seine Schauspieler verpflichtet er sich durch einen Arbeitsvertrag und bezahlt sie nach der Wichtigkeit ihrer Rollen und nach den geleisteten Spezialdiensten auf der Bühne oder in ihrem Umfeld.³⁵

Die Lohnhierarchie, mit der die theatralische Rollenverteilung verbunden ist, wirkt sich konservierend auf das Repertoire aus;³⁶ Ähnliches mag von der Publikumserwartung gelten. Die ständige Unsicherheit macht die Truppe eher zu einer Notgemeinschaft als zu einem kontinuierlich arbeitenden künstlerischen Ensemble. Oft verschwinden die Prinzipale mit ihren Einkünften und lassen die Schauspieler in Not zurück,³⁷ oder Schauspieler setzen sich plötzlich von der Truppe ab, um sich einer andern anzuschließen, selbständig zu werden, oder sich überhaupt vom Theater abzuwenden und in ein anderes Geschäft einzusteigen.

So wie die Schauspieltruppen noch keineswegs als künstlerisches Kollektiv wirken, so existiert auch kein öffentliches Theater, das als besonderes künstlerische

³³ Kindermann 1959, III, 392.

³⁴ Vgl. Schubart-Fikentscher 1963, 57–62.

³⁵ Was zu solchen Spezialdiensten gehören kann, zeigt die Zusammenstellung bei Maurer-Schmooch (1982, 116); da gibt es beispielsweise Extrazulagen für empfangene Prügel, Ohrfeigen oder Fußstritte auf der Bühne, für einen Sprung ins Wasser oder von einem Felsen herab.

³⁶ Vgl. dazu das Kapitel 3.4.2, v. a. S. 148f.

³⁷ Das hat noch Goethe in seinem *Wilhelm Meister* beschrieben. Der Roman ist überhaupt in der Schilderung des Theaterlebens im 18. Jahrhundert sehr realistisch.

ches Ereignis wahrgenommen worden wäre; es ist eine unter andern Attraktionen, die den geregelten Lebenslauf der Städtebewohner unterbrechen. Wo das Theater auf dem öffentlichen Platz »nicht als besonderes Ereignis wahrgenommen wird«, da gibt es auch noch »kein Publikum, das sich allein wegen eines Theaterstücks auf den Weg machen würde. Es ist daher das Theater, das zu den Leuten kommen muß; die Schauspieler gehen an die Orte, wo viele zusammenkommen.«³⁸

Das sind in erster Linie die Städte; aber Deutschland ist ein Land von kleinen und mittleren Städten.³⁹ Nur zur Zeit der Messen trifft man auch dort eine größere Volksmenge, die zudem Zeit für Vergnügungen hat. Diese Situation zwingt die Truppen zu langen Wanderungen⁴⁰ und macht sie zu erbitterten Konkurrenten untereinander, wenn es um die Verteilung der fettesten Pfründe, der Spielgenehmigung in einer Messestadt zur Messezeit geht.⁴¹ Ein Engagement der Truppen an einem Hof ist die Ausnahme.⁴² Dort werden sie, je länger, je mehr, von französischen oder italienischen Truppen und der Hofoper verdrängt,⁴³ bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts der große Umschwung folgt.⁴⁴

Als wanderndes Gesindel werden die Schauspieler kaum von den übrigen fahrenden Berufen, unstat Lebenden und Heimatlosen unterschieden. Sie »bilden keinen geschlossenen Stand im Rechtssinn«⁴⁵. Bis ins späte 18. Jahrhundert hinein bleiben sie weitgehend gesellschaftlich geächtet und bewegen sich in der Nachbarschaft von Bettlern und Prostituierten, Quacksalbern, Glückstöpfern, Kolporteuren und ambulanten Verkäufern. Die Erfahrung schlägt sich noch im Lebensbericht von Brandes nieder, der als Schauspieler in der zweiten Hälfte des

³⁸ Jehle 1986, II.

³⁹ Die meisten deutschen Städte in jener Zeit haben durchaus noch ländlichen Charakter. Leipzig, das in der Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts eine so große Rolle spielt, zählt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur etwa 30'000 Einwohner, eine Zahl, die allerdings um die Messezeit um ein Beträchtliches anwächst.

⁴⁰ Frenzel (1984, 232f.) hat die Wanderrouten der bedeutendsten Wandertruppen des 18. Jahrhunderts aufgezeichnet; das ergibt beträchtliche Wanderungsleistungen, die umso erstaunlicher werden, wenn man die Wegverhältnisse und die zur Verfügung stehenden Transportmittel in Betracht zieht.

⁴¹ Noch der Streit der Neubers mit dem Harlekin Müller hat darin eine seiner Wurzeln. Vgl. dazu Reden-Esbeck 1881, 118–169, der das ganze Archivmaterial dazu ausbreitet, dieses allerdings nur vom Standpunkt einer idealisierten Neuberin als Vertreterin des literarischen Theaters beurteilt.

⁴² Auch hier ist wieder trefflich die Schilderung im *Wilhelm Meister*.

⁴³ Heinz Kindermann (1959, Bd. III) berichtet von einem ersten festen Engagement am Innsbrucker Hof (S. 392), vom Münchner Engagement der Truppe von Michael Daniel Treu (S. 393) und dem Engagement von Velten am Hof des sächsischen Kurfürsten Johann Georg III. Dessen Nachfolger Johann Georg IV. allerdings »liebte nur die Oper und entließ die Velten-Truppe« (S. 399).

⁴⁴ Vgl. dazu S. 328f.

⁴⁵ Schubart-Fikentscher 1963, 23. Dort findet man auch einen Abriß über die Rechtsgeschichte des Komödiantenstandes.

18. Jahrhunderts durch Deutschland gezogen ist,⁴⁶ und Goethe konfrontiert seinen Wilhelm Meister mit einer ähnlichen Situation:

Ist wohl ein kümmerlicheres, unsichereres Stückchen Brot in der Welt? Beinahe wäre es ebenso gut, es vor den Türen zu betteln. Was hat man von dem Neide seiner Mitgenossen, von der Parteilichkeit des Direktors, von der übeln Laune des Publikums auszustehen! Wahrhaftig, man muß ein Fell haben wie ein Bär, der in der Gesellschaft von Affen und Hunden an der Kette herumgeführt und geprügelt wird, um bei dem Tone eines Dudelsacks vor Kindern und Pöbel zu tanzen.⁴⁷

Von der Geistlichkeit verfehmt, von den Fürstenhöfen verbannt und von den städtischen Obrigkeiten oft nur widerwillig geduldet, bewegen sich die Schauspieler notgedrungen im Kreise von gesellschaftlichen Außenseitern, schwimmen im Meer von depossidierten Existenzen und hoffen gleichzeitig, sich aus dieser Lage zu befreien. Statt wie ein Bär in der Nachbarschaft von Affen und Hunden zu tanzen, versuchen sie, sich in die *gute Gesellschaft* hinaufzuarbeiten und von ihr in ihrer Tätigkeit als ehrenhaft anerkannt zu werden. Schon früh betonen die Schauspieler deshalb den positiven moralischen Einfluß, den sie auf ihr Publikum ausüben, und ihre Funktion als Träger der moralischen Bildung, die sie durch ihre Wanderungen weitherum verbreiten. So betont eine deutsche Wanderbühnenfassung des *Hamlet* im berühmten Spiegelgleichnis des Theaters den moralischen Auftrag des Schauspielers, mit dem seine bürgerliche Respektabilität verbunden ist.⁴⁸ Nach ihrem eigenen Kopfe allerdings konnten sie diesen Auftrag nicht ausführen.

⁴⁶ Vgl. J. Chr. Brandes' *Lebensgeschichte* als entlaufener Handlungsgehilfe, Bedienter usw. bis zu seiner ersten Anstellung bei Schönemann (1799, I, 85–167), bis zur Aufnahme in die Schuchsche Gesellschaft (I, 167–229) und J. A. Christ, *Schauspielerleben im 18. Jahrhundert. Erinnerungen*. Zum ersten Mal veröffentlicht von R. Schirmer, Ebenhausen/München 1912. Als abschreckende Pamphlete gegen das Schauspielerleben zwei anonyme Schriften: *Das lustige Elend in Reisen und Anekdoten deutscher Schauspieler beyderley Geschlechts*, Frankfurt 1782, und *Max Sturms theatralische Wanderungen. Ein Büchlein zur Beherzigung für junge Leute, die sich der Schaubühne zu widmen gedenken. Dem Schatten des Hauptpastors Goetze gewidmet*. Magdeburg 1788. »Widmung und Erscheinungsort machen die Tendenz dieses Roman-Pamphlets hinreichend klar« kommentiert R. Meyer (1987, 161). Aus einer ähnlich moralisierenden Haltung heraus trugen auch die Theaterjournale des 18. Jahrhunderts Material zur sozialen Misere des Schauspielerstandes zusammen.

⁴⁷ J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, 2. Buch, 7. Kapitel, S. 94f.

⁴⁸ Hamlet mahnt dort die Zuschauer: »Tractiret sie wohl, denn es geschiehet kein größer Lob, als durch die Comödianten, denn dieselben reisen weit in der Welt: geschiehet ihnen an einem Ort etwas Gutes, so wissen sie es an einem andern Ort nicht genug zu rühmen; denn ihr Theatrum ist wie eine kleine Welt, darinnen sie fast alles, was in der großen Welt geschieht, repräsentieren. Sie erneuern die alten vergessenen Geschichten und stellen uns gute und böse Exempel vor; sie breiten aus die Gerechtigkeit und löbliche Regierung und weisen, wie die Tyranny gestraft wird: darum sollt ihr sie wohl belohnen.« Zit. nach Flemming 1965, 15. Daß sie ihren Ruhm und Tadel nicht ungestraft ausbreiten durften, zeigt die Anekdote Rists, in: Flemming 1965, 134–137.

Im Bestreben, sich vom Jahrmarktsspektakel abzugrenzen, suchen sie das Bündnis mit der bürgerlichen Intelligenz. Hoffmann, der Prinzipal, durch den Gottsched das erste Mal in Kontakt mit dem Theater der Wanderbühne kommt, sieht in der mangelnden Distinktion einen Grund für das schlechte Ansehen der Wandertruppen. Man habe »täglich Exempel, daß Marionettenspieler, (die nicht einmal wissen, was eine Comödie/ vielweniger ein Comödiant sey) (...) in einer Stadt durch ihre üble Conduite (...) den Namen Comödiant so verächtlich und verhaßt gemacht/ daß es manchmal schwehr hält/ das eine rechtschaffene Troupe den Consens wieder erhalten kan.«⁴⁹

Hoffmann setzt eine Definition der Komödie voraus, die den besseren Truppen eine besondere Kompetenz gibt. Von ihr erhofft er sich die gesellschaftliche Anerkennung, den *Consens*, was zugleich der Name für die obrigkeitliche Bewilligung ist. *Konsens* bedeutet heute in erster Linie »Übereinstimmung der Meinungen, Einigkeit« (Duden). Das gesellschaftliche Oben, die Staatsmacht, ist aus der Bedeutung fast ganz verschwunden. Für den Prinzipal Hoffmann zeigte das Wort damals noch unmittelbar seine repressive Seite, die Einwilligung von oben, die ebensogut entzogen werden konnte. Im praktischen Problem der Wandertruppen laufen beide Seiten zusammen: Sie brauchen die Zustimmung von oben und gleichzeitig von unten. Die Zustimmung von oben ist Bedingung ihrer Auftrittsmöglichkeit in den Städten; aber umgekehrt ist der Zulauf der Menge auch Voraussetzung der Zustimmung von oben. Verlieren die Wandertruppen ihre Anziehungskraft, so werden sie auch für die Stadträte uninteressant; niemand will sie mehr sehen. Die Wandertruppen müssen, wollen sie bestehen, die Fähigkeit haben, unten und oben, verschiedene Logiken also, zur Überlagerung zu bringen. Die Herstellung solcher Überlagerungen ist äußerst unstabil und anfällig, ein ständiges *va banque* zwischen dem Zulauf der Volksmenge und dem Eingriff von oben.

Die einen setzen auf die Wirkung ihres Erfolgs, die andern suchen den Kontakt mit der gelehrten Gesellschaft, die ihrer Tätigkeit einen Sinn verleiht, indem sie sie einer Definition unterwirft. Die Wandertruppen sollen sich an eine literarische Form halten, um sich die Zustimmung eines gebildeten Publikums und die obrigkeitliche Bewilligung zu verdienen. Deren Zustimmung ist die zu einem literarischen Wert, dem sich Publikum und Obrigkeit gleichermaßen verpflichtet wissen. Die Wirkung ist allerdings in einer Gesellschaft, in der literarische Werte im Namen religiöser Werte bekämpft werden, noch sehr gering. Die Berufung auf die literarische Definitionsmacht zeigt jedoch die Möglichkeit einer Lösung. Diese kann allerdings kaum verschiedene Interessen unter einen Hut bringen, solange das Theater noch nicht umgestaltet ist. Die literarischen Bildungsansprüche der Truppen, ihre Bemühungen, in der tonangebenden Gesellschaft wirksam zu werden, vertragen sich nicht mit der Schaulust

⁴⁹ Niessen 1940, 39.

der Menge, und ihre Abhängigkeit von der Menge versagt ihnen die Anerkennung von oben. Das »Drama« vieler Wandertruppen spielt sich in diesem Widerspruchsfeld ab.

Die Bemühungen der Theatergruppen, eine Definition für das Theater zu finden, die diese von den übrigen Jahrmarktsaktivitäten unterscheidet, erklärt sich nicht nur aus ihrem Wunsch nach gesellschaftlicher *Distinktion* (Bourdieu), sie erklärt sich auch aus ihrer gesellschaftlichen Herkunft. Viele von ihnen entstammen einer deklassierten Intelligenz. Als stellenlose Akademiker, Theologen, Juristen, Ärzte, Hauslehrer und verarmte Studenten bilden sie so etwas wie eine zweite literarische Gesellschaft, die sich außerhalb der offiziellen Kanäle von Schule, Kirche und Universität bewegt. Die Wanderbühne ist eines der wenigen Medien, in dem sie aktiv werden können. Hier können sie einen eigenständigen Gebrauch von ihrer Bildung machen, indem sie Theaterstücke übersetzen, umschreiben oder Vorspiele und ganze neue Stücke verfassen.⁵⁰

Zunächst erstreben sie wohl kaum aktiv eine Literarisierung des Theaters, aber sie suchen die Verbindung mit den Gelehrten. Von ihnen erfahren sie am ehesten literarische Neuigkeiten, hören von neuen Texten und Übersetzungen oder können gar einen neuen Text ergattern. Durch diese Verbindung mit den Gelehrten werden sie nach und nach zu Agenten der literarischen Bildung als einer neuen Vergesellschaftungsmacht; Voraussetzung ist die Durchsetzung der Literatur als Bildungsmacht, die Herausbildung einer literarischen Gesellschaft, die dem erneuerten Theater ein Publikum von literarischen Kennern liefert.

Es zeichnet sich eine doppelte Bewegung ab, die ständische Gelehrsamkeit und Wanderbühnen miteinander in Kontakt bringt. Den Bemühungen der Wandertruppen, gesellschaftliche Respektabilität zu erlangen, entsprechen bis zu einem gewissen Grade die Bemühungen der Gelehrsamkeit, für ihre Aktivitäten einen neuen Resonanzraum zu finden. Dies wird nötig in dem Maße, wie sich die Stellung einer bürgerlich-ständischen Intelligenz im absolutistischen Staat verschlechtert, bzw. verändert. Ihre Einbindung ins staatliche Gemeinwesen, weg von den schützenden Bindungen an die ständischen Partikulärmächte, eröffnet ihnen den neuen Raum der staatlichen Öffentlichkeit, setzt sie aber neuen Formen der Konkurrenz rivalisierender ideologischer Mächte aus. In dieser Konkurrenz bildet sich das Literarische in seiner besonderen Form, mit seinen befugten Agenten und seinen Institutionen. In neuer Departementalisierung heißt es nun *literarische Öffentlichkeit*. Als eines ihrer Organe erscheint neben dem literarischen Buch- und Zeitschriftenmarkt auch die Bühne. Die *Theaterreform* paßt die Bühne den neuen Erfordernissen einer literarischen Öffentlichkeit an: So entsteht die *Schaubühne als moralische Anstalt*.

Die Reformtätigkeit wird zu einem Aggregationspunkt für die zerstreuten kulturellen Praxen. Der bürgerliche Reformersammelt, selektiert, assimiliert und

⁵⁰ Flemming 1965, 15.

verstößt. Seine Sammeltätigkeit bezieht sich auf Sachen und Personen. Er sammelt ein Korpus von Werken für die Literaturgesellschaft, und er sammelt die Leute, die zu deren Agenten werden. Er »erlöst« die Literatur aus ihren ständisch-institutionellen Bindungen, aus ihrer plebejischen Würdelosigkeit, indem er sie vereinheitlicht unter den Begriff der *schönen Literatur*, des *regelmäßigen Dramas* mit zuerst eindeutig moralischen, später überwiegend ästhetischen Konnotationen.

Am Ende dieser Entwicklung werden die Wanderbühnen zu stehenden Theatern, die ständische Gelehrsamkeit hat sich in die verschiedenen intellektuellen Berufe aufgeteilt und eine neue Schicht einer literarischen Intelligenz ausdifferenziert. Sie produziert und diskutiert die literarischen Werke, die auf der Bühne zu authentischer Gestalt kommen sollen. Im Dispositiv des neuen Theaters entstehen die Figuren des literarischen Autors, des literarischen Kritikers, ein neuer Typus des Schauspielers, der Regisseur und die Theaterkritik und schließlich ein erwartungsvolles Publikum, das seine erfüllten Hoffnungen mit Applaus und seine enttäuschten mit Pfiffen quittiert.

1.5 Die Positionierung der öffentlichen Schaubühne

Das nicht an Schule und Kirche gebundene Theater tritt an zwei Punkten in Kontakt mit den Institutionen der Staatlichkeit, von denen es Eingrenzung, aber auch beschränkte Legitimierung erfährt: die Schaubühne am Hof als Bestandteil der fürstlichen Hofhaltung und auf dem Markt als Gegenstand der Marktordnung.

Als Bestandteil der Hofhaltung genießt sie eine gewisse machtgeschützte Exterritorialität, allerdings um den Preis ihrer Herabsetzung unter eine der »recreationes« des Landesherrn.⁵¹ Mit der Bestallung war, wie bei andern Hofbeamten, Dienst-, Residenz- und Treuepflicht festgelegt. Bis weit ins 18. Jahrhundert verstand man unter dieser Dienstpflicht keineswegs nur Tätigkeiten im Zusammenhang mit dem Schauspiel. Dieses stand zudem in der Wertschätzung weit hinter Oper, Ballett und Musik zurück,⁵² und das deutsche Truppentheater noch einmal hinter dem französischen. Als Träger einer höfischen Kultur sind die deutschen Schauspieltruppen nie aufgetreten. Sie erhielten nur vorübergehend Engagement am Hof und hatten keinen Einfluß auf den Hofgeschmack.

Als Gegenstand der Markt- und Feiertagsordnung war die Schaubühne dem Kräftespiel der verschiedenen Mächte ausgesetzt, die im Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts die Öffentlichkeit regulierten.

Die Einordnung des Theaters in die Markt- und Feiertagsordnung gilt bis heute. Auch heute muß, wer auf öffentlichem Grund auftreten will, sich einen

⁵¹ Martens 1981a, 22.

⁵² Balet/Gerhard 1973, 254.

Marktschein beschaffen, für den Auftritt eine Gebühr bezahlen oder einen prozentualen Anteil der Einnahmen der Staatskasse abliefern und sich im übrigen an die Feiertagsordnung und an bestimmte sittliche Standards halten. Und bis heute hat sich das Theaterverbot an hohen kirchlichen Feiertagen gehalten. Nur das Instanzenspiel der Kontrolle, Überwachung oder Unterdrückung der Schaubühne hat sich mit der Zentralisierung der Macht im Nationalstaat, der Herausbildung einer Zivilgesellschaft und der Herstellung der Staatsunmittelbarkeit verändert. Diese *Kontinuität* läßt vermuten, daß wir mit dem staatlich kontrollierten Erscheinen der Schaubühne auf dem *Markt* den Keim der neuen Anordnung gefaßt haben. Betrachten wir also genauer, wie dieses Theater – es ist das Theater der Wanderbühnen – ins gesellschaftliche Gefüge eingebaut wird.

Den Wandertruppen wird eine Funktion im Fürstenstaat eingeräumt, aber diese Funktion wird vorerst noch nicht getrennt von den Veranstaltungen der Volksbelustigung. Der *weise Fürst* gönnt dem Volk eine *erlaubte Lust*. Eine positive Bestimmung ihrer Funktion fehlt, die Abgrenzung wird vor allem negativ definiert: die Komödien dürfen nichts gegen *Gott, Geistlichkeit und Obrigkeit* Gerichtetes enthalten. Im Zusammenhang mit der religiös motivierten Theaterfeindschaft findet man oft ein gänzlich Verbot mit der Begründung, daß das *fahrende Gesindlein* zu nichts nutze sei, die Leute ums Gelde bringe und sie von der Arbeit abhalte.

Die Vorstellung vom sittlichen Nutzen der Schaubühne, die der Philosoph Wolff und der Literaturtheoretiker Gottsched schon in den 20er Jahren diskutiert haben, taucht erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts im staatspolitischen Schrifttum auf. Der Kameralist Michael von Loen beruft sich explizit auf Wolff und zitiert eine Stelle aus dessen *Politik*, die sich im Kapitel über die *Einrichtung des gemeinen Wesens* findet: »Die Komödien und Tragödien« sagt einer der größten Weltweisen unserer Zeit, »haben darum einen Vorzug vor geschriebenen Historien, daß sie einen größeren Eindruck in das Gemüthe der Menschen machen, denn was man selber mit Augen siehet und mit Ohren höret, bewogt einem mehr und bleibt besser, als was man bloß erzehlen höret«⁵³

Loens Rückgriff auf Wolff bezeugt die beginnende Verankerung des Wolffschen Entwurfs im staatspolitischen Denken und, bald danach, in der staatspolitischen Praxis. Auf die philosophierenden Literaten und literarisierenden Philosophen hatte Wolff unmittelbar gewirkt, weil er ihnen einen theoretischen Ausweg aus einer praktischen Aporie bot: den gesellschaftlichen Legitimationsdruck auf die angeblich zum Müßiggang verleitende Kunst durch die Betonung ihres Nutzens zu unterlaufen, Lust und lehrhaften Nutzen miteinander zu verbinden.

⁵³ *Des Herrn von Loen Entwurf einer Staatskunst, Worinn die natürlichsten Mittel entdeckt werden, ein Land mächtig, reich und glücklich zu machen.* Verb. Aufl. Frankfurt/M., Leipzig 1750, 56; zit. nach Martens 1981a, 28.

Im obgenannten Kapitel behandelt Wolff das Theater in einer Reihe mit Schule, Universität und Kirche als eine Einrichtung des Gemeinwesens. Die theatralen Praxen, die in das duale Schema von Tragödie und Komödie eingegliedert werden, verlieren ihre Bedeutung als *Belustigungen*⁵⁴ und werden ins Erzieherische gerückt. Diese Wendung soll sie als Aktivitäten im staatlichen Gemeinwesen in Abgrenzung zu und komplementärer Übereinstimmung mit andern Bildungsformen – Erziehung, Lehre und Predigt – legitimieren.

⁵⁴ Diese Verwandlung der *Belustigung* in *Lehre* zeigt sich im Innern der Wolffschen Begrifflichkeit selbst. Lust entsteht bei Wolff durch das *Anschauen einer Vollkommenheit* (Met., § 404); je größer die Vollkommenheit, desto größer die Lust. Die Vollkommenheit ist, wie im Einzelnen noch zu zeigen sein wird, gerade dort am größten, wo mit der Sinnenlust auch eine Lehre, eine Moral, verbunden ist. An diesem Punkt wird die unschuldige Lust (vgl. auch Gottsched, WW II, §§ 797–800) zur *belehrenden Lust* (WW II, § 771), das Theater zugleich als Belustigung und Belehrung gerechtfertigt.

2 Der »philosophische Diskurs« als literarische Ordnungsmacht. Zur Moralisierung der Literatur

Das Theater kann die Funktion der Verbreitung moralischer Diskurse unter der Bedingung übernehmen, daß auf ihr ein *Text* erscheint, der wie Predigt und Lehre als moralischer Diskurs sich beglaubigen kann. Zum einen überschreitet Literatur damit die Grenzen ihrer bisherigen Reichweite und tritt mit gleichem Anspruch neben andere Texte, die in der Öffentlichkeit erscheinen und *Gemeinschaft* bilden. Zum andern stellt sie als konkurrierende Gestalt des moralischen Diskurses die alten Zuständigkeiten von Lehre und Auslegung in Frage. Denn solange der Gebrauch von Literatur nicht eingeübt ist, so wie es der der *Heiligen Schrift* ist, der an bestimmte Formen gebunden und mit bestimmten offiziellierten Applikationen versehen ist, solange fürchtet man von der Literatur, daß sie zu falschen Anschauungen führe und zu Sinnlichkeit, Genußsucht und Untätigkeit verleite. Dieser Verdacht gegenüber der *Schönen Literatur* ist topisch seit der Antike und durchzieht die Kritik an der Literatur in der ganzen frühen Neuzeit; er manifestiert sich vor allem in der Kritik an der Volksliteratur, dem Schauspiel und den Romanen.

Ihr Gebrauch verlangt nach Anweisungen, die durchsetzt sind mit Warnungen vor ihrem Mißbrauch. Die Moralisierung, mit der ihr Wahrheitsanspruch verbunden ist, soll möglichen Mißbrauch bannen. Sie rückt die Literatur in eine Anordnung ein, die ihr eine Funktion (die Vermittlung moralischer Diskurse), eine Reichweite (die literarische Öffentlichkeit der Leser und Theaterbesucher als potentieller Staatsbürger) und Regeln der Auslegung (den moralischen Code) verschafft.

2.1 Zur Vorgeschichte der literarischen Öffentlichkeit in religiös dominierten Gesellschaften

2.1.1 Die Verteidigung der *litterae*

Voraussetzung der Literarisierung des öffentlichen Theaters ist ein Positionswechsel der *schönen Literatur* im Feld des Literarischen. Sie wechselt vom Gebiet der sprachlich-stilistischen Ausbildung auf das Gebiet der moralischen Bildung. Dieser Terrainwechsel ist verknüpft mit der Vorgeschichte der literarischen Öffentlichkeit.

Hinter diesem Wechsel steht ein Programm und eine Verschiebung im Instanzengefüge der ideologischen Mächte. In der Konsolidierungsphase der Reformation ist im Moment, da die Reformation mit Luthers Bibelübersetzung die »Geburtsurkunde der deutschen Nationalsprache« hervorgebracht hat, »die Entwicklung der Dichtungstheorie vom Latein zum Volkssprachlichen gestoppt« und die »humanistische Intelligenz zum Rückzug auf das vom Leben abgekoppelte Reservat der Lateinschule und Fürstenuniversität gezwungen«¹ worden. Die Bindung der Literatur an die Schule hat, mit wenigen Ausnahmen, der deutschen Literatur des späten 16. und des ganzen 17. Jahrhunderts Züge pedantischen Gelehrtentums verliehen.

Aus dieser Bindung soll sie gelöst werden, um eine Funktion in der Vermittlung ideologischer Diskurse in der Öffentlichkeit zu übernehmen, wie es Gottsched in der Vorrede zur *Deutschen Schaubühne* fordert,² wo er nicht nur zur grammatisch-stilistischen, sondern vor allem zur Beschäftigung mit der *Schönheit* und moralischen *Stärke* der Stücke auffordert. Damit gerät Literatur zwangsläufig auf die gleiche Ebene wie Religion und in Konkurrenz zu ihr.

Es gibt vor Gottsched immer wieder Versuche, der Literatur eine moralpraktische Funktion zuzuschreiben. Es scheint dies eine der Formen zu sein, in der weltliche Literatur sowohl einen allgemein-gültigen Anspruch wie ihre Verträglichkeit mit der Bibel behauptet. Ähnlich wie die religiösen Erbauungsschriften selbst, die sich gegenüber dem Vorwurf verteidigen müssen, ein falsches Christentum zu predigen, sieht sich die Literatur dem ständigen Vorwurf ausgesetzt, den christlichen Wahrheiten zu widersprechen.

Was christliche, gar biblische Wahrheit sei, ist im Laufe der Geschichte stets umstritten. Der Streit bewegt sich grundsätzlich auf zwei Ebenen: auf der Ebene der Kanonbildung und auf der seiner Auslegung. Die beiden Ebenen hängen insofern miteinander zusammen, als die Auslegungsgeschichte der Bibel schon mit der Kanonbildung beginnt. Ihre Texte sind ja nicht nur verschiedener Herkunft und unterschiedlichen Alters, sondern außerhalb ihres kanonischen Geltungszusammenhangs auch verschiedener Eigenart; neben dem allgemein bekannten Unterschied eines jüdischen und christlichen Traditionskreises heiliger Schriften begegnen innerhalb des Kanons sowohl profane wie fremdkulturelle Texte. Ihre besondere Qualität, ihre Auslegungsprinzipien und ihre Applikation erhalten sie erst durch ihre *Heiligsprechung*. Erst dadurch sind ursprünglich profane Texte, man denke etwa an die unter dem Namen des *Hohen Liedes* bekannt gewordenen Liebeslieder,³ zu Texten mit religiösem Anspruch und ebensolcher Geltung geworden.⁴

¹ Entner 1976, 387.

² SzL, 254.

³ Vgl. RGG, III, 428ff.

⁴ Zu ihrer Geschichte gibt eine kurze Information: RGG, ebd.

Mit der Kanonisierung ist zugleich das Nichtkanonische gesetzt; jede Kanonisierung definiert, da sie zugleich Auslegung *ewiger Wahrheiten* ist, das ihrer Wahrheit Äußere, das Profane. Dieses Profane ist, über die lange Zeit, in der der christliche Kanon sich zu unumschränkter Geltung emporarbeitet und darin behauptet, primär die heidnische Literatur, die Literatur der nichtchristlichen Antike und die von archaischem Kulturgut und heidnischem Volksglauben beeinflusste Volksliteratur. Die kirchliche Verurteilung der weltlichen Literatur will also zunächst die in ihr vermuteten Residuen des Heidentums treffen;⁵ sie richtet sich gegen die Häresien der Intellektuellen und die Häresien des Volkes.

Weltliche Literatur, die sich als Bildungsmacht über die Grenzen der ständischen und häuslichen Sphäre hinaus an alle wendet, die sie hören wollen (und lesen können), sieht sich daher vor dem Problem ihrer Legitimation. Der ursprünglich literarisch-erotische Text erhält seine Rechtfertigung durch seine Zugehörigkeit zum Korpus der Heiligen Schriften, die ihm eine auf die Heilsbotschaft der Kirche bezogene Form der Auslegung verschafft. Der literarische Text, der mit dem Anspruch auftritt, eine lebenspraktische moralische Funktion für die Individuen seiner Zeit auszuüben, tritt in Konflikt mit den heiligen Texten dadurch, daß er teilweise einen ähnlichen Anspruch stellt: moralisch allegorische Geltung seiner Geschichten, ohne sich aber durch die Zugehörigkeit zu einem Kanon legitimieren zu können.

Es kommt daher im Moment des Auftretens einer Literatur mit ausgeprägten Bildungsanspruch zu einem Konflikt zwischen Teilen der religiösen und literarischen Intelligenz. Die einen versuchen, dem literarischen Diskurs, da ihm die Heiligkeit fehlt, jede Geltung abzusprechen und ihn als heidnisch in toto zu verdammen. Die andern betonen daher vor allem die nützliche Funktion der Literatur, wie sie gleichzeitig die Kompatibilität ihrer Wahrheit mit der biblischen Wahrheit unterstreichen.⁶ Aber diese Wahrheit ist, wo man sich in der literarischen Praxis nicht auf eine Hilfsfunktion der Auslegung der Schrift beschränkt, nicht gesichert durch die Zugehörigkeit zu einem Kanon.

Der literarische Diskurs löst das Problem, indem er eine eigene Form des Kanons einführt und sich legitimiert durch die Berufung auf diesen literarischen Wertehimmel. Das ist im wesentlichen die gelehrte Form der Legitimation, in deren Folge, gegen eine säkulare Tradition der Verpönung der Antike in christlicher Absicht, antike Literatur und Literaturtheorie vor allem über die Vermittlung der Gelehrten des europäischen Humanismus zum Vorbild und Paradigma der neuen Literatur wird. In diesem Kontext steigt Aristoteles zur ästhetischen

⁵ Von dieser Absicht ist selbst noch der Hauptpastor Goeze in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geleitet. Vgl. hier S. 314.

⁶ In der Tat nehmen literarische Texte in der religiösen Praxis der Kirche einen großen Raum ein. Diese erstrecken sich von den Kleinformen wie Kirchenlied und Gebet bis zu religiösen Dramen.

Großmacht der frühen Neuzeit auf; die Autorität seiner Poetik soll gegenüber der Vielfalt der Texte einem literarischen Kanon die Regel geben.

Vom Standpunkt der entwickelten Literaturgesellschaft scheint diese Periode von sterilestem Dogmatismus geprägt. »Drei Jahrhunderte lang«, faßt Wellek diese Auffassung zusammen, »wiederholte man die von Aristoteles und Horaz vertretenen Ansichten, man diskutierte sie, druckte sie in Textbüchern, lernte sie auswendig – und das eigentliche dichterische Schaffen ging indessen ganz unabhängig seinen Weg (...), literarische Stile erfuhren während dieser drei Jahrhunderte tiefgreifende Umwälzungen, doch nie wurde eine neue oder eine von den alten sich unterscheidende Theorie aufgestellt.«⁷

Martin Fontius versteht diese Fixierung auf Aristoteles als Folge »des ungeheuren Ansehens, das dem Aristoteles als höchster philosophischer Autorität im Mittelalter gezollt worden war«⁸, versucht aber unter dem Wust des »pietätvoll mitgeführten Gedankenmaterials jene Gesichtspunkte herauszufinden, in denen die für die literarische Entwicklung der Zeit bestimmenden Anliegen formuliert wurden«⁹. Den Aristotelismus in der Kunsttheorie, die erst jetzt durch die Wiederentdeckung der Poetik entsteht, versteht er als theoretischen Reflex auf die Ablösung der mittelalterlichen Ateliertradition durch eine naturalistische Kunstpraxis, in der »an die Stelle der Nachahmung der Meister und Muster der Grundsatz der Nachahmung der Natur«¹⁰ trete. Der Aristotelismus ersetze also, wie Fontius Arnold Hauser zitiert, die »alten, diskreditierten Muster« der Handwerkstradition durch neue, »nunmehr wissenschaftlich begründete Kunstideale«¹¹. In den vielfältigen kunsttheoretischen Diskussionen der Aristoteliker sieht Fontius eine Art Streit um *Weite und Vielfalt des Realismus*, dem die Theorie die Regeln der Abbildung der *realen Welt* lieferte.¹² Erst durch die staatliche Machtpolitik sieht er den realistischen Impetus des Aristotelismus eingeschränkt, die Kunst durch autoritäre Vorschriften behindert, wie es der Untertan durch die absolutistische Staatspolitik ist. Zustimmung zitiert er die für diese Position kanonisch gewordene Darstellung von Arnold Hauser:

Alle die Gesetze und Regeln erinnern an die Paragraphen eines Strafgesetzbuches; es gehört die Polizeigewalt der Akademien dazu, um ihnen Geltung zu verschaffen. Der Zwang, unter dem das Kunstleben in Frankreich steht, drückt sich am unmittelbarsten in den Akademien aus. Die Zusammenfassung aller verwendbaren Kräfte, die Unterdrückung jeder individuellen Bestrebung, die superlativische Verherrlichung der in der Person des Königs verkörperten Staatsidee, das sind die Aufgaben, die ihnen

⁷ R. Wellek, 1950, I, 6.

⁸ Fontius 1977, 419.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Hauser 1953, 342. Die hier nach Fontius referierte Darstellung der Kunstentwicklung im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit geht im Kern auf das Standardwerk von Albert Dresden (1915, vgl. v. a. Kap. II) zurück.

¹² Vgl. Fontius 1977, 420.

gestellt werden. Die Regierung wünscht die persönlichen Beziehungen der Künstler zum Publikum zu lösen und sie in eine direkte Abhängigkeit zum Staat zu bringen. Sie will sowohl dem privaten Mäzenatentum als auch der Förderung von privaten Interessen und Bestrebungen durch die Künstler und Schriftsteller ein Ende machen. Künstler und Schriftsteller sollen von nun an nur dem Staate dienen und die Akademien sollen sie dazu erziehen und anhalten.¹³

Daran ist bestimmt richtig, daß die Bedrohung der Autoren durch Zensurmaßnahmen und Schlimmeres real war. Aber keineswegs zieht zur Zeit des Absolutismus der Staat in die Kunsttheorie ein und bestimmt sie durch *seine* Gesetze. Denn einerseits trägt der Neoaristotelismus schon vorher dogmatische Züge, die die Kunstentwicklung kaum beeinflussen, andererseits führt seine sogenannte Institutionalisierung in der französischen Klassik keineswegs dazu, daß die Akademien eine Polizeigewalt über die Künste bekommen, die ihre Entwicklung entscheidend hemmen würde.

Die Beschäftigung mit Aristoteles geht aus einer gelehrten Tradition hervor, und ihre Wortführer haben mit der Kunstentwicklung meist wenig zu tun.¹⁴ Dort, wo sie Einfluß auf die Dichtung gewinnen, führen sie sie gerade ab von einem Realismus, indem sie der künstlerischen Sprache ihre Konventionen, die Nachahmung der Alten und die Nachahmung einer nach moralischen und gelehrten Konventionen bestimmten Natur vorschreiben.

Man könnte verallgemeinernd sagen, daß der Aristotelismus geradezu in jene Lücke springt, die das Verblässen der Autorität einer Universalkirche mit ihren sakralisierten Formen offen gelassen hatte. Aber damit sprengt er keinesfalls die Autoritäten, sondern führt eine neue ein und befördert eine neue Form der Kanonbildung.

Der Aufstieg des Aristotelismus ist soziologisch an den Aufstieg einer neuen Intellektuellenschicht zwischen Bürgertum und Adel gebunden, die »zunächst in den Kommunen, und hier insbesondere im Patriziat, sodann an den Höfen ihre soziale Verankerung und Orientierung besessen«¹⁵ hat. Sie ist von Anfang an auf jene Macht orientiert, die sich in der frühen Neuzeit politisch und ideologisch gegenüber der Kirche behaupten kann, ja diese immer mehr in ihren Dienst nimmt: die frühmodernen Stadtrepubliken, der territoriale Fürstenstaat und die entstehenden Nationalstaaten.

Die Stellung dieser *nobilitas litteraria* im Staat ist aber prekär. Einerseits erlaubt ihr die konfessionspolitische Fraktionierung, eine neutrale Stellung zwischen den Fronten zu finden, indem sie literarisch an der Überwindung der

¹³ Hauser 1953, 478f.

¹⁴ Dies hat schon Benjamin in seinem Trauerspielbuch in bezug auf die Dramen des deutschen Barocks nachgewiesen; Birke hat es in seinem Nachwort zur *Critischen Dichtkunst* (Ausgewählte Werke VI, 3, S. 170) für Gottscheds Vorläufer noch einmal betont.

¹⁵ Garber 1983, 32.

konfessionellen Gegensätze arbeitet, – in der Traktatliteratur *de vera nobilitate* schon damals durch die Berufung auf Vernunft und Tugend, persönliche Tüchtigkeit, Leistung und Verdienst legitimiert –,¹⁶ andererseits verwickelt sie ihr Engagement für Bildung in die konfessionellen Auseinandersetzungen. Literarische Reformbemühungen sind immer wieder mit Aufbau und Reorganisation des frühmodernen Staates verbunden;¹⁷ im Staat sollte der konfessionelle Gegensatz überwunden werden und damit Bildung und Kultur jenseits des konfessionellen Gegensatzes organisiert werden können. Wo diese Politik aber scheitert, ist die nobilitas litteraria dem scharfen Wind der religionspolitischen Auseinandersetzungen ausgesetzt, in denen sie unter konstantem Häresieverdacht steht.¹⁸

Hieraus läßt sich nun die Bedeutung des Aristotelismus' einigermaßen bestimmen. Weder ist er steriler Dogmatismus, noch ist er Theorie des Realismus. Er definiert vielmehr ein Feld der Auseinandersetzung, in dem die Fragen der Literatur als Fragen der Bildung konfliktfrei in einer akademischen Gemeinschaft, der Gelehrtenrepublik, diskutiert und für die Bildung einer staatstragenden, klassenübergreifenden Elite fruchtbar gemacht werden können. Er stellt einerseits eine Lehre bereit, die der Literatur einen Kanon gibt, Literatur von Nicht-Literatur, Kunst von Nicht-Kunst scheidet, andererseits eine Kategorie, mit der der Wahrheitsanspruch mit der Kirche geregelt werden kann. Die erste Operation gleicht gewissermaßen den Mangel an Heiligkeit des literarischen Textes aus, die zweite versucht ihn in der ideologischen Ordnung zu verankern.

Peter Jehle hat am Beispiel der *querelle du Cid* gezeigt, wie die Berufung auf die Traditionsmächte das Terrain der Auseinandersetzung verschiebt. Es interessiert nun nicht mehr, ob ein Stück beim Publikum ankommt, sondern man stellt »die Frage nach der Entsprechung mit den Regeln – die Frage nach dem literarischen Wert«,¹⁹ die nur vom befugten Kritiker beantwortet werden kann. Die Lehre garantiert die Einheit des Kanons wie die Zugehörigkeit zur Heiligen Schrift die Einheit der Bibel. Die einmal hergestellte Einheit bringt in beiden die heterogene Herkunft ihrer Elemente zum Verschwinden. Ihr Sinn reproduziert sich durch die Auslegung dieser Einheit, die Einheit der Schrift, Ganzheit des Werkes und Einstimmigkeit der Autoritäten (der Alten) bedeutet. Erst durch diese imaginäre Einheit der Texte, die eine Ordnung, ein Innen-Außen schafft, läßt sich die Vielfalt der literarischen Texte, die sich spontan zu keinem Kanon

¹⁶ Vgl. thesenartig Garber 1983, 32f.; ausführlicher Sinemus 1978, 228–233.

¹⁷ Vgl. etwa Maximilian I. und sein Humanistenkreis, die kulturpolitischen Bemühungen im Umkreis der Böhmenpolitik der Union und als paradigmatisches Beispiel die Kulturpolitik Richelieus in Frankreich. Vgl. dazu die These 7 von Garber.

¹⁸ Schon wenige Jahre nach der Reformation müssen sich die Humanisten, die sich der Reformation angeschlossen haben, »gegen die Poeten- und Bildungsfeinde im eigenen Lager durchsetzen« (Entner 1976², 391) und ein zweiter Anlauf der Erhebung der Literatur zur Bildungsmacht geht in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges unter. Nicht zufällig knüpft Gottsched genau hier, beim Opitzschen Versuch, wieder an.

¹⁹ Jehle 1986, 29.

gruppieren, sinnvoll gliedern. In der Vielfalt der dramatischen Produktion seit den Griechen sahen sowohl Dacier, der Aristotelesübersetzer und -kommentator des französischen Klassizismus, wie sein deutscher Lehrling Gottsched eine Gefahr, die diese Einheit bedrohte: »Die Vielfalt, die ihnen als Chaos und Verfall erschien, sollte daher aus der Welt geschafft werden durch die Rückkehr zu Aristoteles«²⁰. Durch die Anwendung des Gesetzes beginnen sowohl Dacier wie Gottsched Ordnung zu sehen, wo sie vorher nur Unordnung und Verwirrung gesehen haben.²¹

Der Kanon hat seine theoretische Einheit durch den Begriff der Naturnachahmung und der Wahrscheinlichkeit der Abbildung. In der Lehre ist Naturnachahmung eben nicht, wie noch Lessing hoffte, eine Erweiterung der Grenzen der Kunst, »die sich auf die ganze sichtbare Natur« erstrecke, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist.«²² Denn diese Welt ist nur für die Dauer eines Traumes unendlich. Sie wird geeinigt unter dem Gesichtspunkt der *Natur*, um sie ausdrückbar, repräsentierbar zu machen. Es beginnt das Spiel der Metaphysik von Wesen und Schein/Erscheinung. Im Neoaristotelismus spiegelt sich dieser Vorgang. Ist es Zufall, daß das Theater zu seinem Lieblingsthema wird?

Der Neoaristotelismus verteidigt einerseits einen eigenen Darstellungsbereich für die Dichtung, andererseits eine Kompetenz für den Dichter. Das eine ist im Begriff *Natur* verdichtet, das andere liegt in der spezifischen Darstellungskompetenz, *Natur nachzuahmen*, sie *wahr-schein-lich*, oder wie das Wort im Lateinischen heißt, *wahr-ähnlich*, der *Wahrheit ähnlich* zu machen. Beides hängt eng zusammen. Der Darstellungsbereich, unter den fließenden Begriff der Natur gefaßt, bedarf der ständigen Definition und Abgrenzung. In ihm verdichten sich tatsächlich Geschehenes, physisch Mögliches, gesellschaftlich Zulässiges und Schickliches sowie das Sein-Sollende als moralisches Anforderungsprofil.

Der Konflikt mit der Kirche ist eingeplant, solange sich diese als einzig zuständige Macht für moralische Bildung sieht, solange der Anspruch auf Naturwahrheit mit dem christlichen Wahrheitsanspruch in Streit liegt. Die Tatsache, daß der Gedanke der Wahrscheinlichkeit eine so herausragende Rolle bei den Aristoteleskommentaren des 16. und 17. Jahrhunderts spielt, hängt damit zusammen, daß über diese Kategorie der Konflikt mit dem Wahrheitsanspruch der Kirche gelöst wird. Eine Trennung von Geschichte und Heilsgeschehen, weltlicher Dichtung und göttlicher Offenbarung ist die Folge, eine Trennung, die der Neoaristotelismus noch dadurch vertieft, daß er auf dem eigenen Feld die Polemik gegen das *Wunderbare* und die christlichen Stoffe eröffnet.²³

²⁰ Szondi 1973, 42.

²¹ Vgl. André Dacier 1692, Vorrede, zit. nach Szondi 1973, 42 und J. Chr. Gottsched, Vorrede zum *Cato*.

²² G.E. Lessing, *Laokoon*, LW VI, 25.

²³ Vgl. W. Krauss 1959, 180f.

Wir können daraus schließen, daß das Religiöse und das Literarische keineswegs festumrissene Blöcke sind, die sich antagonistisch gegenüberstehen. Der Antagonismus ist vielmehr ein Effekt ganz bestimmter kulturpolitischer Situationen, in der das eine oder das andere unter Häresieverdacht gerät. Zum Zusammenstoß einer religiösen Fraktion mit einer literarischen kann es dort kommen, wo die eine als orthodoxe Staatskirche fest mit der staatlichen Macht verbunden ist und in ihr gewissermaßen ein kulturpolitisches und bildungspolitisches Monopol ausübt, oder dort, wo eine religiöse Bewegung mit dem Anspruch auftritt, das ganze Leben religiös zu durchformen. Beispiele für das erste findet man zu bestimmten Zeiten in einigen protestantischen Fürstentümern Deutschlands, einigen Reichsstädten und den reformierten Kommunen der Eidgenossenschaft und in England zur Zeit der puritanischen Herrschaft. In Frankreich gab es zur Zeit der verschärften Rekatholisierung Versuche, Literatur und Theater im öffentlichen Leben auszuschalten, aber Richelieu wußte es zu verhindern, indem er die absolutistische Macht des Staates auch gegenüber der katholischen Kirche durchsetzte und so einer staatstragenden literarischen Intellektuellenschicht einen Platz und eine kultur- und bildungspolitische Funktion neben der Kirche einräumte. Ein Beispiel für eine antiliterarische religiöse Bewegung (mit gleichwohl großen literarischen Effekten) ist der Pietismus. Im Moment, in dem das innere religiöse Erleben nicht mehr vollständig religiös besetzt ist, wird diese Begeisterung zur eminenten literarischen Produktivkraft.²⁴

2.1.2 Fiktionskritik und ihre Überwindung in moralphilosophischer Perspektive

Das Grundmuster kirchlicher Ablehnung weltlicher Literatur ist vorgebildet in einigen Sätzen aus paulinischen Briefen²⁵ und in der Polemik der Kirchenväter gegen heidnische Literatur: Die Kirchenväter hatten die Fiktion und vor allem das Theater abgelehnt, weil sie sie als Residuen des Heidentums, als Mittel der Beförderung der Sinnenlust, der Triebenthemmung und der Ablenkung und Zerstreuung ansahen, gleichzeitig aber die Lektüre guter Tragödien als Mittel sprachlich-stilistischer Ausbildung gerechtfertigt.²⁶ Ihre Argumente dienen Gegnern und Befürwortern des Theaters über die Konfessionsgrenzen hinweg während mehr als einem Jahrtausend zur Illustration der eigenen Ansicht.²⁷

Die Wendung gegen eine bestimmte Wirkung der weltlichen Literatur impliziert immer auch Vorstellungen über die Beschaffenheit des literarischen Werkes;

²⁴ Dokumente des pietistischen *Schreibtriebes* lesen sich wie Anleitungen zum inspirierten Dichten, vgl. Schmitt 1958, 33–47.

²⁵ 1. Tim. 4,7; 1. Tim. 6,20; 2. Tim. 4,4; Eph. 5,4.

²⁶ Vgl. W. Weismann, 1972.

²⁷ Als überblicksartige Materialsammlung dazu vgl. H. Alt 1846, M. Diebel 1969, Haider-Pregler 1980, 71–134.

göttlicher Wahrheit nicht entgegen, sie ergänzend und flankierend, oder gänzlich ungeeignet dazu, da sie den Zugang zu Gottes Wort bloß verstelle. Ungeeigneter Darstellungsgegenstand und üble Wirkung, das ist, ins Kurze zusammengezogen, die Kritik.

Die religiös motivierte Fiktionskritik betont vor allem die schädliche Wirkung der Fiktion auf die Seelen, die durch ihre Erfindungen von Gottes Werken ablenke. Daher sei jede Fiktion, die nicht durch die Bibel, d. h. das Wort Gottes, beglaubigt ist, abzulehnen. Leute die solche Geschichten hervorbringen, verstießen gegen göttliche Wahrheit, sie »fälschen und erstücken aus eigenem Stör-Kopff die *Eventus* und Verläufe/die der Höchste, der in dem Himmel ist/ und *schaffet was Er willl* auß geheimen Raht-Schluß/ zu seiner Ehr/ auf seine Weise geordnet.«²⁸

Die pietistischen Kritiker sehen in jeder Fiktion, in jeder Erfindung eine Lüge, da sie der eigenen inneren Gotteserfahrung widerspreche, ja in gefährlicher Weise von ihr ablenke. So gelten ihnen Schauspiele als sündhaft, »welche zwar von geistlicher Materie handeln, aber auf eine ungeistliche Art und Gottes Wort nicht als Gottes Wort vorhalten, sondern unter abentheuerlichen Extravaganen und Poetischen fictionen, daß es seine Kraft verliert.«²⁹

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren die beiden hier zitierten Formen der religiösen Fiktionskritik wohl die bedeutendsten und repräsentativsten, aber sie waren nicht die einzigen und sie bezogen ihre Überzeugungskraft nicht nur aus ihren Glaubensvorstellungen. Das zeigt sich schon daran, daß sich die religiöse Fiktionskritik geschichtlich mit ganz verschiedenen Bewegungen amalgamieren kann.

Im Spätmittelalter und den Bilderstürmen der Reformation erscheint sie oft als sozialreligiöse Negation von klerikaler Herrschaft und deren Repräsentationsmitteln.³⁰ Aber sie wendet sich nicht nur gegen den Luxus und die Prälatenkultur, sondern auch, vor allem nach der Niederschlagung der revolutionären Sektenbewegung, mit entgegengesetzter Stoßrichtung gegen Manifestationen der Volkskultur, gegen Spiel- und Tanzvergnügen zuerst, später, mit zunehmender Alphabetisierung des Volkes, gegen abergläubische Schriften, Kalenderblätter und Romane. Argumente der Heilsökonomie treffen auf solche der Arbeitsökonomie, was ihr ein reales Fundament in den patriarchal-zünftisch

²⁸ Heidegger 1698, 74.

²⁹ Vockerodt, *Missbrauch der freyen Künstel/insonderheit der Music/nebenst Erötherung der Frage: Was nach D.Luthers und anderer Evangelischen Theologorum... Meynung von Opern und Comodien zu halten sey?*... Frankfurt a. M. 1697. Wohl in Folge dieses Titels macht Haider-Pregler Vockerodt zum lutherischen Geistlichen (Haider-Pregler 1980, 87). Vockerodt war aber mit dem hallischen Pietistenkreis eng verbunden, 1689 Konrektor in Halle und als Rektor in Gotha Lehrer und Erzieher von Speners Sohn. Nach W. Schmitt 1958, 70.

³⁰ H. Bredekamp, 1972, 95.

verfaßten Gesellschaften verschafft hat. Der Pietismus hat diese Kritik radikalisiert, indem er durch die Verschärfung des Gerichtsgedankens im Hinblick auf die Erlangung des Seelenheils jeden Gedanken an weltliche Lustbarkeit, auch wenn sie moralisch zu nützen versprach, verpönte.

Die bürgerlich-religiöse Skepsis gegenüber der Kunst ist noch in den Rehabilitierungsversuchen einer *nützlichen Kunst* präsent. Gottscheds Opernkritik beispielsweise wendet sich gegen deren Luxus, Verschwendung und erotische Ausschweifung. In den Opernlibretti und dem Roman³¹ entdeckt er Elemente, die Zuschauern oder Lesern falsche Neigungen einpflanzen. Wie diese für die religiöse Heilsökonomie verderblich erschienen, so sind sie es nun auch für den bürgerlichen Literaturkonsum: zeitverschwendende Zerstreuungen, die den Müßiggang fördern, von den Berufs- und Bürgerpflichten ablenken und zu falschem Lebenswandel anreizen. Im weltlichen Gewande taucht die in der religiösen Fiktionskritik konstatierte Grundanlage wieder auf: falscher Gegenstand und üble Wirkung.

Die angenommene üble Wirkung führt auch in der laizistischen Kultur zur Verurteilung der sinnlichen Wirkung von Kunst und Literatur, eine Verurteilung, die in der cartesianischen Wissenschaftstradition oft zu einer Ablehnung der Kunst generell geführt hat³². Wie in der religiösen Fiktionskritik anerkennt man Platons Kritik an den Dichtern als gerechtfertigt, sofern sie sich auf »verderbte Versmacher«³³ bezieht.

Aber zugleich fasziniert Kunst als Wirkungsmittel, was auf einen andern Gegenstand der Darstellung, eine andere Darstellungsweise des Gegenstandes denken läßt. Im Unterschied zur religiösen Fiktionskritik aber kann sich die literarische nicht einfach auf das kanonische Vorbild der Bibel als des Wortes Gottes berufen; sie muß gegenüber der religiösen Kritik ihren fiktionalen Gegenstand und dessen moralisch nützliche Wirkung allererst begründen.

Auch diese Verteidigung der Literatur hat ihre Tradition und ihre Topoi. In der Tradition des Aristotelismus ist sie verankert in den Begriffen der Katharsis und der Naturnachahmung: »Gegen den Vorwurf Platons, daß der Dichter ›einen schlechten Staat in der Seele jedes einzelnen Menschen‹ hervorbringe, indem er den unvernünftigen Elementen in ihr zu Gefallen rede, hatte Aristoteles die Theorie der Katharsis entwickelt«³⁴. Sie ist seit dem sechzehnten Jahrhundert vielfach modifiziert und mit andern Theorien angereichert worden, um die moralische Wirkung der Literatur unter Beweis zu stellen. Über die *Natur-*

³¹ Vgl. zur Opernkritik, *Der Biedermann* 85. und 95. Blatt, CD⁴, 731ff. und *Beyträge* 3 (1734), S. 610 gegen von Uffenbachs Opernverteidigung; einen allgemeinen Überblick über Gottscheds Opernkritik gibt Birke 1960, 194–200 und Neumann 1953, 297–307; zur Romankritik CD⁴, 168.

³² Vgl. K. Borinski 1886, 381.

³³ CD⁴, 110.

³⁴ Fontius 1981, 208.

nachahmung und *Wahrscheinlichkeit* wurde, worauf wir schon hingewiesen haben, der Konflikt mit dem Wahrheitsanspruch der Kirche geregelt.³⁵

Beinah am Ende der Epoche des europäischen Aristotelismus' schließt Gottsched wieder an Aristoteles an. Erhellend ist dabei, daß er sich einerseits am fortgeschrittensten, d.h. den Bedürfnissen der Kulturpolitik eines frühmodernen Staates am meisten angepaßten Aristotelismus, am französischen orientiert,³⁶ andererseits auf jenen deutschen Vorläufer zurückgreift, in dessen Werk sich eine nationale Perspektive für eine deutsche Literaturreform anzukündigen schien: auf Opitz³⁷. Der Anschluß an Opitz hat vor allem einen *kulturpolitisch-nationalen Aspekt*,³⁸ den Gottsched mit einem *aufgeklärt-pädagogischen* koppelt;³⁹ der Anschluß an Aristoteles liefert nicht nur die beglaubigende Autorität für eine literarische Kanonbildung, sondern auch die Begriffe, die das Dichten als gesellschaftlich nützliche Tätigkeit legitimieren: Der Dichter, im Anschluß an die im Humanismus in den Aristotelismus eingewirkte rhetorische Tradition als *vir bonus*, als tugendhafter Staatsbürger mit lauterer Absichten,⁴⁰ der Darstellungsgegenstand als moralischer Handlungszusammenhang oder moralische Charakteristik⁴¹ und die Katharsis als moralische Wirkung.

Gottsched stimmt daher in Anlehnung an den Aristotelismus der religiösen Fiktionskritik zu. Seine Übereinstimmung betrifft die Unzuständigkeit der literarischen Fiktion im Bereich des Religiösen. Wie Heidegger sich gegen diejenigen wendet, die die Ereignisse »aus eigenem Störkopf« »fälschen und erstücken«, so wendet sich Gottsched gegen diejenigen, die »die geoffenbarte Religion mit ihren abgeschmackten Erdichtungen...erweitern, d. i. die Wahrheit mit Lü-

³⁵ Vgl. dazu W. Krauss, 1959, 180.

³⁶ Er las denn auch die Poetik im Lichte von André Daciers Übersetzung und dessen Kommentar, wie aus seiner Vorstellung über die Bedeutung der Regel für die Theaterreform hervorgeht und wie er es selbst in der *Vorrede* zu seinem *Cato* bekennt.

³⁷ Vgl. K. Garber 1983, 40; Ders. 1976, 45ff.

³⁸ Opitz liefert Gottsched den Beweis in Theorie und Praxis, »daß sich der deutsche Witz vor dem Witz benachbarter Völker nicht schämen darf« (Opitz-Rede, SzL 215). Wenn Gottsched auf den schlechten Geschmack der Deutschen zu reden kommt, so nimmt er den *Vater der deutschen Dichtkunst*, den *einzigsten Opitz*, so die stehende Wendung, und wer ihm nachgefolgt ist, aus (vgl. CD⁴, 130). Die *Critische Dichtkunst* erwähnt Opitz an Dutzenden von Stellen als Vorbild eines natürlichen und richtigen Geschmacks. Vgl. dazu das Register zur *Critischen Dichtkunst* von H. O. Horch 1978, 83.

³⁹ Garber 1976, 45.

⁴⁰ Vgl. CD⁴, 97. In Verkennung dieser Vermischung von Aristoteles und rhetorischer Tradition sucht Gottsched bei Aristoteles vergeblich nach einer Beschreibung des *Charakters eines wahren Poeten* und widmet daher diesem Thema ein ganzes Kapitel (Vgl. CD⁴, Kap. 2, dem er ein Geschmackskapitel folgen läßt, das aus der gleichen Perspektive der Anforderung an die Dichterpersönlichkeit argumentiert.

⁴¹ CD⁴, 92 und 97.