Roland Krebs

Modernität und Traditionalität in Gottscheds Theaterreform

Es ist wohl möglich, daß Gottsched heute noch unter dem harten Verdikt von Lessings „17. Literaturbrief“ steht. Auf die Behauptung der Verfasser der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste“, niemand werde leugnen, „daß die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe“, hatte Lessing bekanntlich mit Entschiedenheit geantwortet: „Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermenget hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen.“¹

Diese berühmt gewordenen Worte haben nachhaltig das in der älteren Forschung gängige Gottschedbild geprägt und beeinflussen vielleicht bis heute die Bewertung der von Leipzig ausgehenden Theaterreform. Auch wenn man diese nicht mehr als einen Fehlstart betrachtet, wie es früher manchmal geschah, unterschätzt man doch oft ihre historische Bedeutung. Die einseitige Betonung der von Lessing gerade im „17. Literaturbrief“ vorgeschlagenen Kurskorrektur (Absage an die klassizistische Alexandrinertragödie, Hinwendung zum Shakespearodrama) verhüllt die Tatsache, daß erst Gottscheds Theaterreform die Bedingungen einer neuen Theaterkultur geschaffen hat, in deren Entwicklung Lessing selbst sich mühelos einreihen läßt.

Die Zeitgenossen und auch die ersten Historiker des deutschen Theaters vertraten übrigens sehr oft letztere Meinung. Zwar hatte das literarische Ansehen Gottscheds, schon bevor Lessing und seine Berliner Freunde sich zu Worte meldeten, stark unter der sich endlos hinziehenden Polemik mit den Schweizern und dem Abfall der *Bremer Beiträge* gelitten. Die Berliner Kritik hatte dann das künstlerische Unvermögen der ganzen Gottschedschule unerbittlich aufgedeckt, und der „17. Literaturbrief“ ist ja nur die bekannteste Episode eines regelrechten gegen die Leipziger geführten kritischen Feldzugs, der, vor mehreren Jahren begonnen, in den „Literaturbriefen“ seinen Höhepunkt und Abschluß fand². Wie es Peter Michelsen treffend formulierte: „Les-

¹ Sämtliche Schriften. Ausgabe *Lachmann-Muncker*, Bd. 8, 41.

² Vgl. dazu: *Karl S. Guthe*, Literarisches Leben im 18. Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz (Bern und München 1975) 24–71; *Joachim Birke*, Der junge Lessing als Kritiker Gottscheds, in: *Euphorion* 62 (1968) 392–404; *Hans Werner Seiffert*, Neues über Lessings Literaturbriefe, in: *Festschrift zur 250. Wiederkehr der Geburtstage von Johann Wilhelm Ludwig Gleim und Magnus Gottfried Lichtwehr*, hrsg. vom *Gleimhaus* (Halberstadt 1969) 65–79.

sing warf nur den letzten Stein: und der war tödlich.“³ Von nun an etablierte sich ein allgemeiner Konsens, um dem Leipziger Professor den Rang eines echten Dichters abzusprechen. Aus der Fülle der vorliegenden Urteile sollen nur zwei Beispiele angeführt werden. Als Johann Friedrich Löwen in der ersten deutschen Theatergeschichte, die gerade im Sterbejahr Gottscheds erscheint, die Namen der „wenigen deutschen Dichter“, auf die die Nation stolz sein könne, aufzählt, übergeht er den Verfasser des „Sterbenden Catos“ mit der Begründung, er stütze sich dabei auf die unter den Kunstrichtern herrschende Meinung, nach der „Herr Gottsched zur dramatischen Dichtkunst eben diejenigen Talente habe, die er zur Dichtkunst überhaupt besitzt“⁴. Der ehemalige Literaturpapst, von dem einst behauptet wurde, er habe nach Luther und Opitz eine neue Periode in der deutschen Literatur, die „gottschedische“, eingeleitet⁵, wird jetzt eher pietätlos behandelt.

So macht sich der Wiener Joseph von Sonnenfels über die „lateinische Magnifizenz“ lustig⁶, der er unter anderem vorwirft, die erbärmliche Reimerei eines Quistorp in seine „Deutsche Schaubühne“ aufgenommen und als musterhaft hingestellt zu haben⁷. Aber an anderer Stelle nimmt er Gottsched ausdrücklich gegen Lessing und seine Freunde in Schutz. Zwar waren nach ihm die Berliner völlig im Recht, als sie seine Anmaßung rügten, „nach Zirkel und Bleimaß“ gegriffen und sich zum Architekten des neuen Gebäudes der deutschen Bühne aufgeworfen zu haben. Doch gibt Sonnenfels zu bedenken, daß „bei Aufführung eines Gebäudes die Handlanger auch unentbehrlich sind“ und als Handlanger habe Gottsched wohl Nützliches geleistet⁸.

Einen ähnlichen Standpunkt hatte übrigens schon Löwen in seiner Theatergeschichte vertreten, wenn er schreibt: „Er (Gottsched) hat allerdings Verdienste um das Theater: aber Verdienste, die man bloß in das Fach eines Direktors, nicht eines Dichters setzen muß. Die Abschaffung der schlechten Burlesken, die er mit sehr mittelmäßigen Übersetzungen seiner Schüler ersetzt hat; und die freylich wohl den ersten Grund zu dem gegenwärtigen Stand des Theaters gelegt haben, dieses und noch verschiedene Kleinigkeiten, die mehr die Policey des Theaters, als seine magische Kunst betreffen, sind die nicht zu verleugnenden Verdienste dieses Mannes.“⁹ Trotz des spürbaren Einflusses des „17. Literaturbriefs“ auf diese Stelle beurteilt Löwen Gottscheds Wirken doch anders als Lessing. Denn nicht schroffe Ablehnung wie bei diesem, sondern beschränkte Anerkennung kommt hier zum Ausdruck.

³ Peter Michelsen, Der Kritiker des Details. Lessing in den „Briefen, die neueste Litteratur betreffend“, in: Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 2 (1975) 148–181.

⁴ Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767). Im Neudruck mit Einleitung und Erläuterungen hrsg. von H. Stümcke (Neudrucke literaturhistorischer Seltenheiten 8, Berlin 1905) 44.

⁵ Vgl. Nachricht von den Schicksalen dieses Sterbenden Cato in Frankreich und Deutschland, in: Johann Christoph Gottsched, Sterbender Cato (Leipzig 101757) 114–170.

⁶ Briefe über die Wienerische Schaubühne (1767–1769), hrsg. von August Sauer (Wiener Neudrucke 7, Wien 1884) 101.

⁷ Ebda. 184.

⁸ Ebda. 172–173.

⁹ Geschichte des deutschen Theaters, 44.

Einen weiteren Schritt in diese Richtung macht dann Christian Heinrich Schmid, als er seinen 1783 verfaßten Rückblick auf die Geschichte der deutschen Bühne im 18. Jahrhundert „Über die Fortschritte der dramatischen Dichtkunst in Teutschland seit Gottsched“ betitelt¹⁰. Dramatische Literatur, Schauspielkunst, äußerliche Einrichtung der Bühne, Kritik, in jeder dieser vier Sparten geht der Historiker von Gottsched aus, um die stufenweise „Verbesserung“ und „Vervollkommnung“ des deutschsprachigen Berufstheaters zu schildern. Schon in der Einleitung erwähnt er „die Verdienste, die Gottsched um die Verbesserung der Bühne in Teutschland unleugbar gehabt hat“ und behauptet, jeder räume ein, „daß wir von seinen Zeiten an eine große Epoche, oder eigentlich den Zeitpunkt ihrer Bildung rechnen müßten“¹¹.

Es scheint also festzustehen, daß schon für die meisten Kritiker und Historiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die von Gottsched und seinen Anhängern durchgeführte Theaterreform als ein einschneidendes Ereignis, als ein Neubeginn gilt. Dieser Neuansatz wird gewöhnlich positiv beurteilt, weil er die Schaffung einer modernen Theaterkultur ermöglicht hat. Wenn man der dramatischen Produktion der Gottschedschule die Maßstäbe der später erreichten literarischen Qualität anlegt, muß man sie als „überholt“ betrachten und doch erkennt man gleichzeitig ihre Vorzüge dem früheren Repertoire gegenüber, sogar nachdem die ungeheuere Resonanz, die die „Hamburgische Dramaturgie“ erzeugt hat, das Schicksal des von Gottsched empfohlenen Modells der klassizistischen Tragödie in Deutschland besiegelt hat. Der Bruch mit der Vergangenheit wird als notwendige Voraussetzung für die späteren „Fortschritte“ gutgeheißen. Diese weit verbreitete Ansicht kommt ohne Zweifel der historischen Wirklichkeit näher als das überspitzt polemische Verdammungsurteil Lessings.

Bekanntlich bildete die Theaterreform nur einen Teil einer großangelegten Sprach- und Literaturreform. Um Gottscheds Aktion auf dem theatralischen Gebiet besser zu verstehen, müssen also zunächst die allgemeinen Beweggründe und Zielsetzungen eines Unternehmens bestimmt werden, dessen „patriotischer“, d. h. in erster Linie gemeinnütziger Aspekt von Gottsched selbst immer wieder unterstrichen wird. Die Erkenntnis einer gewissen „Rückständigkeit“ Deutschlands auf verschiedenen Gebieten des kulturellen Lebens ist zweifelsohne als der auslösende Faktor des Reformversuchs zu betrachten. Trotz der territorialen Zersplitterung des Deutschen Reichs bleibt das Gefühl der Zusammengehörigkeit weiterhin bestehen. Sprache, Sitten, „Nationalcharakter“, Erinnerung an eine gemeinsame Vergangenheit, verbinden die Deutschen miteinander, auch wenn das drohende Gespenst des nationalen Identitätsverlusts infolge der vor allem in der Aristokratie grassierenden Gallomanie viele Geister beunruhigt. Dem „Patrioten“ Gottsched war die von ihm konstatierte „Rückständigkeit“ der Deutschen auf dem Gebiet der „schönen Wissenschaften“ um so schmerzlicher, als er den Ausländern und vornehmlich dem französischen Nachbarn Anlaß zu allerlei abfälligen Bemerkungen über den „deutschen Geist“ gab. Das böse Wort des Pater Bouhours in den „Entretiens d'Ariste et d'Eugène“ (1671) über die Seltenheit eines deutschen „Schöngeistes“ blieb unvergessen.

¹⁰ Theater-Kalender auf das Jahr 1783, 82–102.

¹¹ Ebda. 82.

Spricht man von „Rückständigkeit“, so impliziert dies den Glauben an allgemeingültige Normen und auch an ein Entwicklungsmodell, denen sich jede Nationalliteratur zu unterwerfen hat. Dies trifft völlig auf Gottsched zu. Er vertritt nämlich die Ansicht, daß sich jede Literatur und jede Gattung stufenweise entwickelt. Die Anfänge sind immer höchst unvollkommen, roh, ungestalt, und nur durch ständige Anstrengungen, eine größere Reinheit und Einfachheit der Form, eine größere Vernünftigkeit und Sittlichkeit des Inhalts zu erreichen, kann eine Literatur über den Zustand der „Kindheit“ hinausgeführt werden. Daß die Vollkommenheit sich nur graduell erreichen läßt, ist auf ein Naturgesetz zurückzuführen, das auch für den Menschen gilt: „In allen menschlichen Dingen und Erfindungen geschieht nichts auf einmal, oder durch einen Sprung; sondern alles wird nach und nach erfunden, verbessert, und allmählich zur Vollkommenheit gebracht.“¹²

Der Begriff des Fortschritts wird von Gottsched ohne Bedenken auf das Gebiet der Literatur angewandt, ohne daß man ihn ohne weiteres zu den „Modernes“ rechnen kann. Die Werke der Alten bleiben nämlich für ihn in allen Bereichen vorbildlich. Ihre unerreichbare Vollkommenheit ist aber selbst das Ergebnis einer langen und mühsamen Entwicklung, wie es Gottscheds Darstellung der Geschichte der griechischen Tragödie demonstriert.

Nach ihm ist die griechische Tragödie aus den satirischen Liedern, die während der Feste zu Ehren des Dionysos gesungen wurden, hervorgegangen. Aischylos war es, der gleichzeitig den Dialog und die „erhabene Schreibart“ in eine Gattung einführte, deren „Vortrag voller Zoten und gemeinen Possen gewesen war“¹³. Denn die ersten Dichter hatten sich in dieser Hinsicht dem Geschmack der Zuschauer angepaßt: „Die Poeten hatten sich hierinn nach den Zuschauern gerichtet, die in ihrer ersten Grobheit an etwas ernsthaftem noch keinen Geschmack finden konnten; sondern nur allezeit lachen wollten. Allmählich aber fanden sich auch verständigere Zuschauer, die an den gewöhnlichen Fratzen ein Misfallen hatten, und lieber etwas kluges sehen wollten.“¹⁴ Auf Aischylos folgten Sophokles und Euripides, die, indem sie die dramatische Form weiterentwickelten und den Inhalt der Stücke noch „rührender und philosophischer“ machten, die Gattung zur höchsten Vollkommenheit brachten: „Aus den abgeschmacktesten Liedern besoffener Bauern, ist das ernsthafteste und beweglichste Stück entstanden, welches die ganze Poesie aufzuweisen hat.“¹⁵

Das grobe Possenspiel hat sich in „ein prächtiges und lehrreiches Wesen“ verwandelt, so daß jetzt auch die „ansehnlichsten Leute“ keine Bedenken mehr haben, die Schauspiele zu besuchen. Die übrigen Athener tun es ihnen nach, und die öffentlichen Schauspiele entwickeln sich auf diese Weise zu einer Art von Gottesdienst, die viel erbaulicher als alle anderen Formen von Zeremonien ist, da die in die Stücke eingestreuten Sentenzen die Möglichkeit bieten, die Menge der Zuschauer auf eine angenehme und leicht faßbare Art zu belehren.

¹² Versuch einer Critischen Dichtkunst (Leipzig 41751) 451.

¹³ Ebda. 604.

¹⁴ Ebda. 605.

¹⁵ Ebda.

Der hier beschriebene Weg ist der, den jede Bühne, aber auch jede Literatur zurückzulegen hat, wenn sie sich der Vollkommenheit nähern soll. Ein Prozeß von allmählicher „Reinigung“ führt von den ersten volkstümlichen Anfängen zu würdigen und belehrenden Werken, denen eine eminente ethisch-gesellschaftliche Funktion zukommt. Es ist höchst bezeichnend für Gottscheds Denkweise, daß er in seinem Schema die engste Verbindung zwischen Bühne und Religion nicht am Anfang, sondern am Ende der Entwicklung sieht und dies in einer sittlichen und erzieherischen Perspektive. Die Bühne vermittelt vor allem nützliche Wahrheiten der Moral durch Sentenzen, aber auch durch die „Exempel“ von guten und bösen Taten, die die Fabel den Zuschauern auf solch überzeugende Weise nahebringt, daß sie dadurch veranlaßt werden, die Tugend zu lieben und das Laster zu fliehen.

Die „Reinigung“ bezieht sich aber auch auf das Ästhetische, das mit dem Ethischen Hand in Hand geht. Alle Anfänge sind nicht nur unsittlich, sondern auch „barbarisch“, d.h. geschmacklos. Nur durch eine strenge Disziplinierung der „ausschweifenden“ Einbildungskraft, das Ausmerzen der stilistischen Überladung, den Verzicht auf die formelle Verwicklung können die großen und schlichten Formen entstehen, die unter dem doppelten Zeichen der Natur und der Vernunft stehen und der doppelten Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Schicklichkeit genügen. Dieses Ideal wurde von den Alten auf eine für die Nachwelt verbindliche Art erreicht. Jede moderne Nation, die ihrerseits Gültiges leisten will, muß sich notwendigerweise an der Antike orientieren.

Denn der gute Geschmack als die Fähigkeit, über das Vollkommene oder das Unvollkommene eines Werks „nach den Regeln der Kunst“ zu urteilen, ist nie etwas wirklich Angeborenes. Er bildet sich vielmehr durch das eifrige Studium der Meisterwerke und der daraus abstrahierten Regeln¹⁶. Die Kenntnis der Regeln, die nicht im geringsten willkürlich sind, sondern im Gegenteil „ihren Grund in der unveränderten Natur der Dinge selbst“¹⁷ haben und von der Vernunft festgelegt worden sind¹⁸, ist für die Bildung des Geschmacks unerlässlich. Der Geschmack, der in seinem Prinzip universal und unabänderlich ist, entwickelt sich bei einem Individuum oder einem Volk, insofern er erlernbar und ausbildbar ist, nur graduell. Selbstverständlich weist Gottsched den Gedanken einer möglichen Relativität des Geschmacks aufs entschiedenste zurück. Daß manchmal regelwidrige „Mißgeburten“ als schön erklärt werden, ist allein auf das unvernünftige Vorurteil zurückzuführen: „Dieses thun insgemein diejenigen, die ein tiefgewurztes Vorurtheil für ihre Nation, oder für ihre Zeiten haben, und sich einbilden, ein jedes Volk habe seinen eigenen Geschmack; und jedes Jahrhundert auch. Da könnte nun dasjenige hier schön seyn, was dort häßlich ist etc.“¹⁹

Auf Lessings Vorwurf, Gottsched hätte doch aus den alten Stücken, die er von der Bühne vertrieb, ersehen müssen, daß die Deutschen „mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen“, antwortet der Gottschedkreis folgerichtig

¹⁶ Ebda. 129.

¹⁷ Ebda. 123.

¹⁸ Ebda. 125.

¹⁹ Ebda. 130.

in der anonymen Replik auf den „17. Literaturbrief“²⁰, indem er den Begriff des „Nationalgeschmacks“ als absurd erklärt: „Wenn das folget, daß wir deswegen einen englischen Geschmack haben, weil wir in unsern alten Stücken voller Unsinn so viel mit ihnen gemein haben: so schlagen die Holländer, die Italiener, die Spanier, ja die Franzosen selbst in diesen Geschmack ein. Denn bey allen diesen Völkern finden wir, daß sie vor der unternommenen Verbesserung ihrer Bühne bey der lächerlichsten Unwahrscheinlichkeit in den Trauerspielen, das Ungeheure, das Blutgierige, das Wunderbare affectiret, und die Lustspiele mit Verwickelungen überladen und mit Schwänken und Zoten angefüllet haben.“²¹

Die Theaterkultur aller modernen europäischen Völker ist aus der gleichen ursprünglichen „Barbarei“ hervorgegangen, die sich durch die Vorliebe für das Exzessive, das Grausame, das Unwahrscheinliche und das Unsittliche charakterisieren läßt. Mit Hilfe der Lehren und der Exempel der Alten, zu denen sie in der Renaissance Zugang gefunden haben, haben sie ihre Bühne reformiert und „gereinigt“ und haben sich so, je nach den sich bietenden Umständen, dem Ziel einer vernünftigen und sittlichen Schaubühne mehr oder weniger genähert. Der Vorzug, den Gottsched den französischen Autoren des „Grand Siècle“ einräumt, erklärt sich daraus, daß er sie als die besten Schüler der Alten betrachtet, also auch als die, die paradoxerweise die modernsten sind, weil sie die wüste Unordnung der „Kindheit“ am weitesten hinter sich gelassen haben. Der große Fehler der Engländer dagegen liegt in den Augen der Gottschedianer darin, daß sie aus übertriebener Bewunderung für ihr „barbarisches“ Genie Shakespeare und aus Nationalstolz sich gegen eine durchgreifende Reform gesträubt haben²². Die von Lessing vorgeschlagene Neuorientierung der deutschen Bühne ist schon deswegen für sie inakzeptabel, weil sie einer katastrophalen Rückentwicklung in Richtung der von ihnen – aber auch von Lessing selbst – verpönten *Haupt- und Staatsaktionen* gleichkäme. Die moderne Zeit fordert dagegen die Übernahme der strengen Normen einer sich am Beispiel der Alten orientierenden Poetik.

Welches ist die Situation der Deutschen in diesem nicht immer friedlichen Wettstreit der verschiedenen Nationalliteraturen? Hatte nicht 1740 noch Eléazar Mauvillon in seinen „Lettres françoises et germaniques“²³ die alte Beschuldigung des Pater Bouhours wiederaufgenommen und höhnisch nach den deutschen „schöpferischen Geistern“ gefragt²⁴? Diese beleidigende Frage entfachte eine kurze aber um so heftigere Polemik gegen den „französischen Großsprecher“ und den „frechen Ausländer“, an

²⁰ Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, wo zugleich auf den Siebzehnten der Briefe, die neue (sic) Litteratur betreffend, geantwortet wird (Frankfurt und Leipzig 1760).

²¹ Ebda. 81–82.

²² Ebda. 85–86.

²³ *Lettres Françoises et Germaniques, ou Réflexions militaires, littéraires et critiques sur les François et les Allemands. Ouvrage également utile aux officiers et aux Beaux-Esprits de l'une et de l'autre Nation* (Londres, recte Amsterdam et Leipzig 1740).

²⁴ „Nommez-moi un esprit créateur sur votre Parnasse: c'est-à-dire, nommez-moi un poète allemand qui ait tiré de son propre fond un ouvrage de quelque réputation; je vous en défie.“ *Lettres*, 362.

der Gottsched sehr aktiv teilnahm²⁵. Siebzehn Jahre später, als er den ersten Band seiner Bibliographie aller seit der Renaissance gedruckten deutschsprachigen Stücke veröffentlichte²⁶, erinnert er sich noch an Mauvillon, den er durch die Zahl der von ihm ausfindig gemachten Werke als endgültig widerlegt erklärt. Schon rein quantitativ läßt sich die deutsche Dramenproduktion der Vergangenheit durchaus mit der der Nachbarländer messen.

In der Gegenwart aber konnte eine wirkliche Legitimation der deutschen Literatur und des deutschen Theaters, ihre internationale Anerkennung sozusagen, nur durch eine tiefgreifende Modernisierung erreicht werden, die sich insbesondere das Wirken Richelieus und Ludwigs XIV. im Frankreich des 17. Jahrhunderts als Vorbild nehmen mußte. Es sollten zunächst die Bedingungen geschaffen werden, die den Fortschritt, die „Aufnahme“, der „schönen Wissenschaften“ ermöglichen konnten.

So stellten die von Gottsched in der Leipziger „Deutschübenden Poetischen Gesellschaft“ eingeführten Veränderungen einen Erneuerungsversuch der Sprachgesellschaften des Barock dar. Die im Jahre 1727 „erneuerte“ Gesellschaft sollte fortan den schlichten und stolzen Namen „Deutsche Gesellschaft“ tragen, um ihre überregionalen Ambitionen zu bekunden, aber auch, um auf ihre Verwandtschaft mit der von Richelieu gegründeten und beschützten „Académie Française“ hinzuweisen²⁷. Um ihre in erster Linie normativen Aufgaben auf dem Gebiet der Sprache und der Poetik zu erfüllen, hätte die Gesellschaft über eine offizielle Autorität verfügen müssen, und deswegen bemühte sich Gottsched so sehr um ihre Anerkennung durch den Dresdner Hof, was ihr jedoch versagt blieb²⁸. Hinter diesem nur partiell verwirklichten Projekt stand ohne Zweifel der Gedanke, daß eine moderne Literatur des Schutzes und der Unterstützung durch einen mächtigen Hof bedurfte.

Das Interesse, das Richelieu und Ludwig XIV. für die Literatur ihres Landes gezeigt haben, erklärt nach Gottsched größtenteils die Blütezeit der französischen Klassik. Er erinnert daran, daß es der deutschen Literatur stets an „Ermunterung“ gefehlt hat, und er bedauert es bitter, daß sich unter den deutschen Fürsten nie ein großzügiger Mäzen gefunden hat, um das zu tun, was anderenorts die Medizeer, Franz I. oder Ludwig XIV. geleistet haben²⁹. Das fürstliche Mäzenatentum blieb lange für Gottsched und seine Nachfolger ein stets unerfüllter, aber um so leidenschaftlicher gehegter Wunsch. Diese Hoffnung läßt sich leicht begründen. Da die deutschen Fürsten auf vielen Gebieten dem Beispiel des modernen französischen Absolutismus folgten, warum sollten

²⁵ Vgl. dazu: Roland Krebs, *Les Lettres Françaises et Germaniques et leur réception en Allemagne*, in: *Dix-Huitième Siècle* 14 (1982) 377–390.

²⁶ Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst, oder Verzeichniß aller Deutschen Trauer-, Lust- und Sing-Spiele, die im Druck erschienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts, Bd. I (Leipzig 1757). Vgl. Vorrede.

²⁷ Vgl. Nachricht von der Deutschen Gesellschaft zu Leipzig, bis auf das Jahr 1731 fortgesetzt. Hrsg. von dem Senior derselben (Gottsched) (Leipzig 1731) 28.

²⁸ Vgl. *Gustav Waniek*, Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit (Leipzig 1897) 83–89, 210–235.

²⁹ Vgl. Gedächtnisrede auf Martin Opitz von Boberfeld, in: *Johann Christoph Gottsched*, *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Horst Steinmetz (Stuttgart 1972) 230–231.

sie es nicht auch auf dem Gebiet der Kunst und der Literatur? Sie würden übrigens selbst großen Nutzen daraus ziehen. Die Unterstützung der Bühne insbesondere käme zweifellos einer „wohlbestellten Republik“ wegen der sittlichen Wirkung, die das Trauerspiel auf die Bürger ausübt, zugute³⁰. Die Tatsache, daß später die Handbücher der Kameralistik den Gedanken wiederaufgenommen haben und in die Staatstheorie des aufgeklärten Absolutismus eingebaut haben, zeigt, daß die Idee eines Bündnisses zwischen dem modernen monarchischen Staat und einer „wohleingerichteten“ und „vernünftigen“ Bühne nicht abwegig war³¹. Andererseits könnte allein diese staatliche Förderung der deutschen Dichter und Schauspieler sie in die Lage setzen, es mit ihren ausländischen Konkurrenten aufzunehmen oder, wie Gottsched es in seinem durch das Konkurrenzdenken geprägten Wortschatz oft formulierte, um sie „einzuholen“ oder gar zu „überholen“.

Selbstverständlich sind es nicht die herumziehenden Wandertruppen mit ihren formlosen *Haupt- und Staatsaktionen*, ihren extemporierten Burlesken und ihrer *lustigen Person*, denen eine so bedeutende ethisch-gesellschaftliche Rolle zuerkannt wird. Von der künstlerischen Praxis der deutschen Berufsschauspieler in dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts spricht Gottsched immer mit dem größten Unwillen, in dem sich die sittliche Entrüstung mit dem Ekel des „Gelehrten“ vor dem „Pöbelwitz“ vermischt. Jeder kennt seine berühmte Charakterisierung des Repertoires, das er 1724 bei seiner Ankunft in Leipzig, als er zum ersten Mal mit dem Berufstheater in Berührung kam, entdeckt hat: „Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebeswirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten ...“³².

Gottscheds Theaterreform ist zunächst eine Reform des Repertoires. Dieser Aspekt hat vor allem das Interesse der Zeitgenossen und der Nachwelt geweckt, und er war es, der die Diskussion um Gottsched auslöste. In einer theatergeschichtlichen Perspektive bekommt aber die Repertoirereform erst ihren vollen Sinn im Rahmen eines grundsätzlichen Wandels aller Elemente der Bühnenpraxis: Schauspielkunst, sozialer Status der Schauspieler, äußere Bedingungen des Theaterlebens, Funktion der Bühne im gesellschaftlichen Leben, aber auch Musik, Kostüme und Dekorationen. Es ist hier nicht möglich und wohl auch nicht nötig auf alle Einzelheiten dieses Wandels einzugehen. Um ihn richtig einzuschätzen, darf nie vergessen werden, daß es sich um einen europäischen Entwicklungsprozeß handelt, der in verschiedenen Ländern schon stattgefunden hatte, in anderen aber noch ausstand, „vom improvisierenden, ohne Text und festes Haus operierenden Theater der Wandertruppen bis hin zum textuell und räumlich fixierten, ideologisch etablierten Theater als nationaler Erziehungsstätte ...“³³. Die

³⁰ Vgl. insbes. Gottscheds Rede: Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen, in: *Schriften zur Literatur*, 3–11.

³¹ Vgl. *Wolfgang Martens*, Obrigkeitliche Sicht: Das Bühnenwesen in den Lehrbüchern der Policy und Cameralistik des 18. Jahrhunderts, in: *IASL* 6 (1981) 19–51.

³² Vorrede zum ‚Sterbenden Cato‘, in: *Schriften zur Literatur*, 199.

³³ *Roger Bauer* in der Vorrede zu: *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*. Hrsg. von *Roger Bauer* und *Jürgen Wertheimer* (München 1983).

Notwendigkeit, mit dieser gesamteuropäischen Entwicklung Schritt zu halten, wird von Gottsched selbst betont. So erklärt er das Erwachen seines Reformwillens durch den von ihm angestellten Vergleich zwischen der einheimischen und den fremden Bühnen: „Je mehr ich nun durch die Lesung aller dieser Werke die wohleingerichteten Schaubühnen der Ausländer kennenlernte: Desto mehr schmerzte mich's, die deutsche Bühne noch in solcher Verwirrung zu sehen.“³⁴ Mit der darauffolgenden Kontaktaufnahme mit den Neubers, die gerade das Sächsische Privileg erhalten hatten, war der entscheidende Schritt in dieser Erstphase der Reform getan, denn damit konnte sie in die Praxis umgesetzt werden.

Gottsched setzte also auf das verurteilte Berufstheater, in dem er mit Recht die einzige noch entwicklungsfähige Organisationsform der Bühne erblickte. Das moderne zukunftssträchtige Berufsschauspielertum wird von ihm zum Träger der Reform gemacht. Auch wenn seiner Meinung nach die Prinzipale aus kommerziellen Rücksichten und aus Unwissenheit zu oft dem „Pöbelgeschmack“ huldigten und zuwenig Verständnis für die wahre Aufgabe der Bühne aufbrachten, so hoffte er dennoch, daß sie die von ihm gewünschten Verbesserungen einführen und insbesondere das von ihm empfohlene Repertoire spielen würden. In der Tat ist man berechtigt, einige Jahre lang von einer echten Zusammenarbeit zwischen dem Leipziger Professor und den Neubers zu sprechen, und nach dem 1741 erfolgten Bruch mit der Neuberin war es Johann Friedrich Schönmann, der den Auftrag erhielt, den Kampf für die gute Sache weiterzuführen. Dies zeugt immerhin von der Aufgeschlossenheit eines Mannes, der in dem besonders theaterfeindlichen Universitätsmilieu lebte.

Gottsched versorgte zunächst die Neubers mit einer ersten Reihe von regelmäßigen Trauerspielen, die er selbst aus dem Französischen übersetzte (Racines „Iphigénie“) oder übersetzen ließ, wobei zu bemerken ist, daß die Mitglieder der „Deutschen Gesellschaft“ aufgefordert wurden, an der Schaffung des neuen „literarischen“ Repertoires teilzunehmen, da die „Aufnahme“ des deutschen Theaters durchaus zum Aufgabenkreis der Gesellschaft gehörte. Neben einer geringen Zahl von älteren Übersetzungen³⁵ bildeten die neuen Übertragungen den Grundstock des Neuberschen Repertoires. So sollte die gähnende Kluft, die sich zwischen Literatur und Bühne gebildet hatte, vorläufig überbrückt werden. Das Übersetzen fremder Werke war aber nur eine provisorische Lösung, ein Notbehelf, der dem Mangel an guten Originalstücken abhelfen sollte. Die Zeit der Übersetzungen wurde von vornherein als ein Durchgangsstadium bezeichnet, das zur Schaffung der erstrebten neuen dramatischen Literatur führen sollte. Die französischen Stücke waren dazu bestimmt, einen Lernprozeß zu initiieren, dessen Ergebnis das deutsche *Nationaltheater* sein würde.

Da in den Augen Gottscheds die Unkenntnis der wichtigsten Regeln der Dichtkunst auch für die qualitative Schwäche der meisten deutschen poetischen Produkte mitverantwortlich war, verfaßte er eine Poetik, deren erster Titel bezeichnenderweise

³⁴ Schriften zur Literatur, 201.

³⁵ Die Übersetzungen von F. C. Bressand (Regulus, Brutus, Alexander und Perus) waren zwischen 1692 und 1697 erschienen, Gottfried Langes „Cid“-Übersetzung 1699 und die Übertragung des „Cinna“ durch Christoph Fürer im Jahre 1702.

auf die Adressaten des Handbuchs hinwies. Der „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen“³⁶ enthielt nicht nur präzise Definitionen der verschiedenen dramatischen Gattungen, er vermittelte auch genaue Anleitungen zum „Verfertigen“ regelrechter Stücke. Die Veröffentlichung einer Mustertragödie, „Sterbender Cato“, verfolgte das gleiche normative Ziel. Sonst würde die Vorrede nicht mit solchem Nachdruck die traditions- und normbildende Wirkung gewisser Werke betonen. So haben, erfahren wir, Corneilles „Cid“ in Frankreich, Maffeis „Merope“ in Italien, Addisons „Cato“ in England zur Wiederentdeckung einer „in Verfall geratenen Art der Gedichte“ geführt³⁷.

Das wichtigste Unternehmen auf dem Gebiet der Repertoirebildung bleibt dennoch die Publikation der sechs Bände der „Deutschen Schaubühne“³⁸, einer Sammlung von regelmäßigen Stücken, die solcherart den Wanderbühnen zugänglich wurden. Der Inhalt faßt gleichsam die Methode Gottscheds zusammen. Bestanden die ersten Bände fast ausschließlich aus Übersetzungen, so konnte er in der Vorrede zum vierten Teil voller Stolz melden, daß letzterer „nicht nur deutsche Originale, sondern auch gute und regelmäßige Originale“ enthalte³⁹. Die Lehrjahre der deutschen Bühne werden feierlich als abgeschlossen erklärt, da die mit Hilfe der „Lehren und Exempel der Alten“ an den angehenden Poeten unternommene Erziehungsarbeit eine so reiche Ernte gezeitigt hat. Waren die Stücke von Gryphius, Lohenstein und Hallmann im vorigen Jahrhundert noch keine vollkommenen Meisterwerke, so ließen sie sich doch wenigstens mit denen der Engländer und der Italiener der gleichen Epoche vergleichen. Nun scheint es aber Gottsched, als hätte das jetzige Jahrhundert seit dem Anfang der Reform „unstreitig auch schon solche deutsche Originale geliefert, die einer großen Menge der französischen, wo nicht vorgehen, doch gewiß die Waage halten.“⁴⁰ Solche etwas unvorsichtigen Äußerungen waren es, die Gottsched den Spott der jüngeren Generation zuzogen. Da diese ein weit sichereres Gefühl für den internationalen Literaturstandard hatte und das recht bescheidene Niveau des schon Geleisteten einsah, warf sie ihrem Vorgänger Selbstgefälligkeit und provinziellen Dünkel vor.

Welche konkrete Form sollte die „wohleingerichtete“ deutsche Bühne annehmen? Gottsched sah auf diesem Gebiet kaum über den Horizont des fürstlichen Mäzenatentums hinaus und setzte alle seine Hoffnungen auf das ständige Engagement der Neubers durch den Dresdner Hof⁴¹. Er veröffentlichte aber auch in den „Critischen Beiträgen“⁴² einen Aufsatz, in dem Christlob Mylius, Lessings Vetter, den Plan einer idealen Bühne vorschlug, die „auf Unkosten des Staates“ erhalten, von jedem frei besucht wer-

³⁶ Erstausgabe Leipzig 1730.

³⁷ Schriften zur Literatur, 197.

³⁸ Die deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten, 6 Bde. (Leipzig 1741–1745).

³⁹ Ebda. Bd. 4, 4 (Vorrede).

⁴⁰ Vorrede zum Nöthigen Vorrat, in: Schriften zur Literatur, 289.

⁴¹ Vgl. hierzu den Briefwechsel Gottscheds mit Graf Manteuffel. *Theodor Wilhelm Danzel*, Gottsched und seine Zeit (Leipzig 1848) 135–137.

⁴² Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, 8 Bde. (Leipzig 1732–1744).

den könnte, so daß er sich „aus den regelmäßigen Vorstellungen regelmäßiger Schauspiele, mit Nutzen erbauen könnte“⁴³. Auch wenn der Vorschlag nichts anderes war als ein „patriotischer Traum“ ohne Möglichkeit einer praktischen Verwirklichung, zeugt er dennoch von der grundlegenden Bedeutung, die der Auffassung von der Bühne als „moralische Anstalt“ in der Theaterreform zukam.

Die Neubers versuchten ihrerseits, ihre Truppe seßhafter werden zu lassen und sorgten für längere Aufenthalte in den beiden Theaterzentren der Zeit: Leipzig und Hamburg. Gern hätten sie der alten Lebensweise der Wanderkomödianten entsagt, um eine stehende Bühne zu errichten. Das Gesuch um die Bewilligung eines zwölfjährigen ausschließlichen Privilegs, das sie bei dem Hamburger Senat einreichten, sollte die Bedingungen für die Errichtung eines stehenden Theaters in der Hansestadt schaffen. Die angeführten Argumente fassen treffend die Grundprinzipien der Gottschedreform zusammen und verleihen dem Text einen hohen programmatischen Wert⁴⁴.

So lesen wir gleich am Anfang, daß unter allen „schönen Wissenschaften“ in Deutschland „die Schaubühne am spätesten aus ihrer Barbarey gegangen“ ist, daß der „abscheuliche Wust“ von „unordentlichen Verwirrungen“ und „schändlichen Possen“, der die Stücke füllte, den „Ekel aller Vernünftigen“ hervorgerufen hatte, bis die Neubers ihre reformatorische Tätigkeit begonnen haben: „Diese schreckliche Barbarey hat so lange gedauert, bis die Neubersche Gesellschaft, durch den Beystand verschiedener kluger und gelehrter Männer, diese Greuel verworfen und die Schaubühne von ihrem Unflute zu säubern angefangen.“⁴⁵ Auch ohne die Anspielung auf Gottsched und die Leipziger „Deutsche Gesellschaft“ käme die nahe Verwandtschaft mit den Gedanken des Gottschedkreises klar zum Vorschein. Die Neubersche Truppe hat sich in den Dienst der von Leipzig ausgehenden Reform gestellt, und Johann Neuber, der von einem hohen Sendungsbewußtsein erfüllt zu sein scheint, unterrichtet deshalb in den ersten Jahren gewissenhaft seinen Mentor über den Fortgang des gemeinsamen Unternehmens⁴⁶.

„Reinigung“ der Bühne von dem darauf herrschenden „Unflute“, das bedeutet zunächst Abschwächung beziehungsweise Ausschaltung der „volkstümlichen Lachkultur“, wie sie in der *lustigen Person* weiterlebte. Die berühmte Episode der feierlichen „Verbannung des Harlekin“ von der Bühne der Neuberin ist zum Symbol dieser Einstellung geworden, wobei man vielleicht zu sehr den äußeren Anlaß zu diesem Schritt außer Acht läßt⁴⁷. Der Streit mit dem Prinzipal und Harlekindarsteller Müller, der einige Jahre vorher die Neubers um das begehrte Sächsische Privileg gebracht hatte, hat ohne Zweifel dabei eine weit größere Rolle gespielt als Gottscheds bekannte Abnei-

⁴³ Ebda. 1743, Stück 30, 299.

⁴⁴ Entwurf auf was Weise zur Ehre und zum Vortheil der Stadt Hamburg eine wohleingerichtete Comedie unterhalten werden kan. Abgedruckt bei Johann Friedrich Frh. v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen (Leipzig 1881) 205–207; jetzt auch bei Roland Krebs, L’Idée de „Théâtre National“ dans l’Allemagne des Lumières (Wiesbaden 1985) 595–597.

⁴⁵ Reden-Esbeck, 205; Krebs, 595, vgl. auch 81–83.

⁴⁶ Reden-Esbeck, 90–118, 169–202.

⁴⁷ „er (Gottsched) ließ den Harlequin feyerlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlequinade war, die jemals gespielt worden“; Ausgabe Lachmann-Muncker, Bd. 8, 42.

gung gegen den „italienischen Spaßmacher“. Auch hier hat Lessings sarkastische Darstellung im „17. Literaturbrief“ und noch mehr die in der „Hamburgischen Dramaturgie“ vorgebrachte Behauptung, die Neuberin habe unter der Hand den Harlekin unter einem anderen Namen wieder eingeschmuggelt⁴⁸, den wahren Sachverhalt eher verdunkelt. Selbstverständlich konnte auch die „gereinigte“ Bühne die Gestalt des komischen Dieners, unter welchem Namen sie auch auftreten mochte, nicht ganz entbehren. Aber sie blieb von nun an grundsätzlich vom ernstesten Schauspiel ausgeschlossen, und die in den *Haupt- und Staatsaktionen* üblichen Konfrontationen der komischen Figur mit der heroischen Welt fielen aus. Außerdem entfernt sich ein „gesitteter“ oder domestizierter Harlekin, so wie er in den regelmäßigen Truppen weiterleben durfte, von seiner ursprünglichen Bedeutung, insofern er jetzt nur noch in einem sehr beschränkten Maße als eine Verkörperung des „karnevalistischen Welttempfindens“⁴⁹ betrachtet werden kann.

Die komische Volkstradition wird von der Neuberin wie von Gottsched selbst als unzeitgemäß erklärt und als ein Überbleibsel aus einem „barbarischen“ und grobschlächtigen Zeitalter verworfen. In zahlreichen von ihr selbst verfaßten Gedichten und allegorischen Vorspielen hat sich die Neuberin zur Vertreterin des neuen aufgeklärten Geistes stilisiert, während sie ihre Kollegen und Konkurrenten immer als in der Routine einer rein mechanischen handwerksmäßigen Ausübung ihrer „Kunst“ befangen beschreibt. Sie verkörpern eben den „alten Geschmack“, dem in einem der Vorspiele der „neue“ bessere der regelmäßigen Bühne gegenübergestellt wird. Bezeichnenderweise tritt nach dem erhalten gebliebenen Theaterzettel⁵⁰ die erste allegorische Gestalt „als ein Bauer“ auf, während die zweite die Züge eines „jungen wohlgezogenen Menschen“ trägt. Deutlicher könnte die soziologische Dimension des angestrebten Wandels nicht betont werden, noch bedeutender erscheint aber hier der Wille, sich von einer älteren Form der Komik abzugrenzen und die „zivilisatorischen“ Werte wie Bildung und Erziehung zu behaupten. Der „Prozeß der Zivilisation“⁵¹ hat die oft auf die Fäkal- und Sexualkomik zurückgreifenden Burlesken höchst anstößig gemacht, also müssen sie verschwinden. Das vitale Lachen, als „bäuerisch“ oder „pöbelhaft“ diskreditiert, soll durch das feine Lächeln des gebildeten „zivilisierten“ Menschen ersetzt werden. Als lachender Geißelung der menschlichen Torheiten und Schwächen wird der Satire eine gattungstheoretisch festgelegte gesellschaftliche Funktion zugesprochen. Sie allein darf nun in Form der sächsischen Verlach- und Typenkomödie fortbestehen.

Es gehört zur Selbststilisierung der Neuberin, daß sie sich in ihren Vorspielen stets als mutige Vorkämpferin für die Sache der „vernünftigen“ Bühne darstellt, daß sie als solche durch das Vorurteil angefeindet und durch Neid und Intrige verfolgt wird und

⁴⁸ Vgl. *Sämtliche Schriften*. Ausgabe *Lachmann-Muncker*, Bd. 9, 256–257.

⁴⁹ Vgl. *Michael Bachtin*, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* (München 1969); *Rudolf Münz*, *Das „andere“ Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit* (Berlin 1979).

⁵⁰ Vgl. *Reden-Esbeck*, Caroline Neuber, 232.

⁵¹ Vgl. *Norbert Elias*, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (Frankfurt am Main 1979).

doch am Ende dank dem Schutz der Vernunft oder durch den Urteilspruch des Apoll oder der Themis die Siegespalme davonträgt⁵². Ihr Kampf ist auch der, den die Tragödie gegen die schändliche Posse, die ihr den Rang streitig zu machen versucht, austrägt. Auch Melpomene wird siegen, indem sie sich auf das Beispiel der Alten und die Regel, die kettenbeladene Sklavin der Vernunft, stützt⁵³. Werden die gemeinen Possenreißer als „voll Hochmuth und voll Neid, / Unwissend, faul und stolz“⁵⁴ bezeichnet, so kann sich die Tragödie auf den Fleiß berufen, den sie aufwendet, um zum Gipfel der Vollkommenheit zu gelangen.

Die Tradition des extemporierten Spiels wird auf die angebliche Faulheit von Schauspielern zurückgeführt, die die Mühe des Memorierens scheuten. Die Neuberin vergißt auch nie auf die strenge Ordnung, die unter ihren Komödianten herrscht, aufmerksam zu machen. Das gleiche Ordnungsprinzip macht sich in den aufgeführten Stücken, dem Benehmen der Schauspieler auf der Bühne und in ihrem Lebenswandel in der Gesellschaft bemerkbar. So behauptet die Prinzipalin der ersten regelmäßigen Truppe, sie dulde „keine Person, weder männlichen noch weiblichen Geschlechts, die sich nicht wohl aufführet, ihre Kunst versteht oder erlernen will“⁵⁵. Andererseits schildert sie recht anschaulich die bei den gewöhnlichen Komödianten herrschende Zucht- und Sittenlosigkeit, die Hand in Hand gehen mit der Kläglichkeit ihrer Aufführungen⁵⁶. Künstlerisches Können, moralische Integrität und gesellschaftliches Verantwortungsgefühl erscheinen eng miteinander verbunden.

Die nun von den Schauspielern verlangte Disziplin ist nicht nur der Preis, den sie zu zahlen haben, um die gegen sie gehegten Vorurteile abzubauen, die hartnäckige Feindschaft der Geistlichkeit zu entwerfen und ihre Aufnahme in die bürgerliche Gesellschaft zu bewirken, sie kommt auch einer verstärkten Forderung nach Disziplinierung und Selbstdisziplinierung entgegen, die sich in der Gesellschaft selbst bemerkbar macht und die wohl mit dem Denken der Frühaufklärung, aber auch mit der Entwicklung des modernen Staats in Verbindung zu setzen ist. Die Erziehung der Zuschauer durch die Bühne umfaßt auch das Politische und dies nicht unbedingt im Sinne einer bürgerlichen Emanzipation, denn es wird ihnen vielmehr oft die freiwillige Unterwerfung unter das Gesetz beigebracht. Um dem Hamburger Senat den Gedanken einer stehenden Bühne schmackhaft zu machen, behauptet die Neuberin von der Schaubühne: „Sie erwecket eine Liebe zu der Obrigkeit, eine Hochachtung für die Gesetze, und eine Neigung zu der vernünftigen Freyheit.“⁵⁷ Hätte sie sich an einen Fürsten gewandt, hätte sie vermutlich den letzten Satzteil ausgelassen, aber um so nachdrücklicher die beiden ersten betont!

⁵² Vgl. *Friederica Carolina Neuber*, Ein deutsches Vorspiel. Hrsg. von *Arthur Richter* (Leipzig 1897); *dies.*, Die Verehrung der Vollkommenheit durch die gebesserten deutschen Schauspiele. Hrsg. von *Paul Schlenther*, Ein Straßburger Vorspiel der Neuberin, in: *Archiv für Literaturgeschichte* 10 (1881) 453–476.

⁵³ Die Verehrung der Vollkommenheit, 468.

⁵⁴ Ein deutsches Vorspiel, 25.

⁵⁵ *Reden-Esbeck*, Caroline Neuber, 122.

⁵⁶ Ebda. 179.

⁵⁷ Ebda. 205.

Der Versittlichungs- und Verfeinerungsprozeß der Komödie, die Einführung der Alexandrinertragödie und ganz allgemein die Literarisierung des Repertoires mußten fast notwendigerweise eine Umschichtung des Publikums mit sich bringen. Das Schauspiel der deutschen Wandertruppen stand im Rufe, zur Belustigung für den Pöbel herabgesunken zu sein. Die Neubersche Reformbühne versuchte dagegen, die „Gelehrten“ und die Gebildeten für das deutschsprachige Theater zurückzugewinnen, denn der Gedanke des *Nationaltheaters*, der der Reform zugrundelag, konnte ohne die Beteiligung der höheren Schichten unmöglich verwirklicht werden. Die Briefe Johann Neubers an seinen Protektor unterrichten uns auch über diesen Punkt. Neuber unterstreicht nämlich gern das starke Interesse, das in den verschiedenen von seiner Truppe besuchten Städten die „Vornehmen“ oder die Adligen der „gereinigten“ Bühne entgegenbringen⁵⁸, muß aber auch einmal bekennen: „Hingegen, der Pöbel, welcher vorigen Komödianten die Nahrung gegeben, kan sich noch nicht darein finden, weil man nicht genug Gelegenheit hat, grobe Possen zu machen.“⁵⁹ Der Bruch mit der Volkstradition leitet eine Entwicklung ein, die schwerwiegende Folgen haben wird. Das Fehlen eines breiten Publikums wird lange der Errichtung von stehenden Bühnen im Wege stehen, und das Interesse der „Vornehmen“ wird sicher auch nicht so groß gewesen sein, wie Neuber es behauptet. Lange wird das Theater der Aufklärungszeit auf der Suche nach einem Publikum sein. Es ist zu einem etwas blutarmen, nur schwach in der nationalen Wirklichkeit verwurzelten Bildungstheater geworden, aber diese Entwicklung läßt sich nicht mehr rückgängig machen. Deshalb läßt Goethe Madame de Retti in „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung“, die unverkennbar Züge der Neuberin trägt, ihr Bedauern darüber ausdrücken, daß sie den „Kunstrichtern“ Gehör geschenkt hat, als sie sie aufforderten, das Extemporieren aufzugeben, den Hanswurst zu verbannen und den Harlekin zu begraben. So ging die Gelegenheit verloren, ein *Nationaltheater* auf der Grundlage von stehenden Typen aus allen deutschen Gegenden, eine deutsche *commedia dell'arte*, zu gründen. Jetzt ist es aber zu spät dafür, schließt Madame de Retti: „Wir sind wie Leute, die auf einen unbequemen oder schlechten Weg geraten, aber bei dem allen einmal zu weit vorwärts sind, um zurückzukehren und den anderen von Anfange betreten zu können.“⁶⁰

Selbstverständlich wußten auch die Prinzipale der regelmäßigen Truppen, dem Wunsch ihres allzu dünnen Publikums nach anspruchsloser Unterhaltung Rechnung zu tragen. Die Neuberin behielt sogar eine Anzahl alter Burlesken in dezenter Form in ihrem Repertoire, denn schon aus rein kommerziellen Gründen ließ sich nicht alles realisieren, was programmatisch verkündet wurde. In den theoretischen Schriften der Aufklärung hingegen war und blieb der Gedanke der Erziehung zentral, wobei zu bemerken ist, daß die der Bühne zugeschriebenen Aufgaben äußerst vielfältig sind und weit über die sittliche Erbauung gehen. So sollen die Sitten nicht nur gebessert, sondern auch verfeinert werden, der gute Geschmack soll verbreitet werden, und eine

⁵⁸ Ebda. 96, 101, 114, 120.

⁵⁹ Ebda. 96.

⁶⁰ Wilhelm Meisters theatralische Sendung (Goethe dtv-Gesamtausgabe 14, München 1962) 126–128. Zitat 128.

Sprache der Konversation soll entstehen. Kurz, es geht auch darum, einer modernen „weltlichen“ Kultur den Weg zu bahnen, die in Deutschland wegen der besonders stark ausgeprägten theologischen und gelehrten Tradition und auch aus allgemeinen politisch-gesellschaftlichen Gründen – man denke an die Kleinstaaterei und an das Fehlen einer Hauptstadt – sich nur mühsam etablieren konnte. Dieses Ziel lag auch der allgemeinen Literatur- und Theaterreform Gottscheds zugrunde, und doch scheint dieser, wenn er von den Aufgaben der Bühne spricht, einem traditionelleren Modell stark verpflichtet zu sein.

Gottscheds Darstellung des griechischen Theaters zeigte schon, daß er dessen ethisch-politische Rolle besonders herausstrich. Er und seine Schüler bezogen sich deshalb mit Vorliebe auf das Altertum, um ihre Verteidigung der Bühne zu begründen. Folgende Stelle aus einer Schrift von Johann Friedrich May, einem engen Mitarbeiter Gottscheds, faßt das Argument treffend zusammen: „Die Schaubühne ist ein öffentlicher Ort. Denn ihr Nutzen soll allgemein seyn. Die Griechen und Römer sahen den Vortheil davon wohl ein. Sie verwendeten daher auch auf dieselbe die größten Kosten, und machten sie zu einem bequemen Mittel, das Volk dadurch zu unterrichten, zu erwecken, und zu guten Sitten anzugewöhnen.“⁶¹ Dagegen ist die betrübliche Lage, in der sich die deutsche Bühne gegenwärtig befindet, die Folge eines gänzlichen Mangels an Unterstützung durch die Obrigkeit: „In Deutschland bekümmert man sich weniger oder gar nicht darum; und wo man ja, aus der bloßen Absicht sich zu ergetzen, prächtige Schaubühnen aufrichtet; so überläßt man solche doch, seinem eignen Volke zum Nachtheil, ausländischen Schauspielen und Personen und folget hiermit einer Gewohnheit, durch welche man gar sein eignes Volk verächtlich macht.“⁶² Auf die unüberhörbare und auffallend scharfe Kritik an den fürstlichen fremdsprachigen Hoftheatern und ihrer Opernpflege folgt logischerweise die dringende Bitte um eine „wirkliche und thätige Vorsorge“ für die einheimische Bühne, damit aus ihr „eine öffentliche Schule der guten Sitten“ werde, was ja allein ihrer wahren Bestimmung entspreche. Gottscheds Gattungstheorie definiert infolgedessen präzise die besondere sittliche Wirkung und das besondere Anwendungsfeld jedes Genres. Das Prinzip des „moralischen Lehrsatzes“ macht andererseits die Fabel zur bloßen Hülle des didaktischen Kerns. In Wirklichkeit dient der ganze poetische und theatralische Apparat lediglich dazu, „die bitteren Wahrheiten zu versüßen“⁶³. Somit übernimmt aber Gottsched einfach ein von den Poetiken des Barock oft verwendetes Bild und mit ihm einen Didaktismus, den er ohne weiteres auch auf die antike Tragödie bezieht, wie es seine berühmte Deutung des Ödipus-Stoffes beweist⁶⁴.

Die Auffassung, nach der es dem Altertum gelungen wäre, aus dem Theater eine „Schule des Volks“ zu machen, wurde auch mit Entschiedenheit durch einige franzö-

⁶¹ Des berühmten Französischen Paters Porée Rede von den Schauspielen: Ob sie eine Schule guter Sitten sind, oder seyn können? übersetzt: Nebst einer Abhandlung von der Schaubühne, herausgegeben von *Joh. Friedrich Mayen* (Leipzig 1734). Zitat: Abhandlung von der Schaubühne, 77.

⁶² Abhandlung von der Schaubühne, 77.

⁶³ Schriften zur Literatur, 6.

⁶⁴ Vgl. Critische Dichtkunst, 611 ff.

sische Geistliche vertreten, die Gottsched besonders gern als Gewährsmänner anführte. Es wäre zunächst François Hédelin, Abbé d'Aubignac, zu nennen, den Verfasser eines berühmten Handbuchs der dramatischen Komposition, „La Pratique du Théâtre“ (Erstausgabe 1657). Das Buch ließ Gottsched durch ein Mitglied der „Deutschen Gesellschaft“, Wolf Balthasar von Steinwehr, ins Deutsche übersetzen⁶⁵, und es wurde in dieser Form zur Pflichtlektüre für jeden, der sich im Umkreis des Reformers dazu berufen fühlte, die deutsche Bühne um ein „Originalstück“ zu bereichern⁶⁶. Das einleitende Kapitel von d'Aubignacs Werk hielt der zeitgenössischen Dekadenz der Bühne die beeindruckende Pracht der öffentlichen Schauspiele der Alten entgegen. Diese hatten aber in ihrer richtigen Einschätzung des Nutzens, den sie dem Gemeinwesen brachten, weder Mühe noch Geld gespart, um sie immer vollkommener zu gestalten. Die ursprünglich auf Latein gehaltene Rede des Jesuitenpaters Porée wurde zunächst ins Französische übersetzt⁶⁷ und dann von Johann Friedrich May ins Deutsche übertragen⁶⁸. Porée gehörte zu den liberal gesinnten Geistlichen, die nicht die Bühne an sich verdammten, sondern lediglich den schlechten Gebrauch, der von ihr gemacht wurde, ablehnten. Er verteidigte den Gedanken der grundsätzlichen Moralität des Theaters, indem er die Wirksamkeit eines durch die Sinne vermittelten Unterrichts betonte. Deshalb sei die Schaubühne nicht nur mit dem Christentum vereinbar, sondern könne sogar zur Verbreitung der christlichen Lehre und Moral dienen. Mit der Bühne seiner Zeit war allerdings Porée sehr unzufrieden, weil sie ihm eher zu einer Schule des Bösen als des Guten geworden zu sein schien. Eine grundsätzliche Reform des Repertoires hielt er deshalb für unerlässlich, wobei zu bemerken ist, daß selbst die Werke der französischen Klassiker ihm moralisch nicht unanfechtbar schienen. In seiner Besprechung der Übersetzung in den „Critischen Beiträgen“⁶⁹ hat Gottsched sowohl dem Verfasser als auch dem Übersetzer, dessen beigefügte „Abhandlung von der Schaubühne“ die gleiche moralisierende Richtung vertrat, reichlich Lob gespendet und einmal mehr bei der Gelegenheit beteuert, daß „die wohleingerichtete Schaubühne eine Schule des Volkes seyn“ könne⁷⁰.

Gottsched veröffentlichte auch eine Übersetzung der lateinischen Verteidigung des Schultheaters von Samuel Werenfels⁷¹, und in dem Begleittext zu der Einladungsschrift des Rektors Adam Daniel Richter aus Annaberg, die er ebenfalls in die „Citi-

⁶⁵ Franz Hédelin, Abtes von Aubignac, gründlicher Unterricht von Ausübung der theatralischen Dichtkunst, aus dem Französischen übersetzt durch Wolf Balthasar Adolph von Steinwehr (Hamburg 1737).

⁶⁶ In dem Vorspiel der Neuberin, Die Verehrung der Vollkommenheit, überreicht auch die allegorische Gestalt der Regel dem deutschen Trauerspiel „La Pratique du théâtre“.

⁶⁷ Discours sur les spectacles, traduit du latin du P. Charles Porée de la Compagnie de Jésus par le P. Brumoy de la même Compagnie (Paris 1733).

⁶⁸ Über die Rezeption von Porées Schrift in Deutschland vgl. Hilde Haider Pregler, Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert (Wien, München 1980) 111–118.

⁶⁹ 1734, Stück 9, 3–29.

⁷⁰ Ebda. 6.

⁷¹ Eine Rede von den Schauspielen. Aus dem Lateinischen des Hrn. Werenfels ins Deutsche übersetzt, in: Critische Beiträge 1744, Stück 32, 598–623.

schen Beiträge“ einrückte, behauptete er: „Überhaupt halten wir es für eine der Schuljugend so nützliche, als angenehme Sache, daß sie von ihren Vorgesetzten und Lehrern zur Vorstellung guter Schauspiele angeführet wird.“⁷² Die Publikation der Schriften von theaterfreundlichen Geistlichen und die Anknüpfung an die Tradition des Schultheaters mögen zum Teil auf taktische Gründe zurückzuführen sein. Es ging darum, die Schauspielkunst vom Odium der radikalen Unsittlichkeit zu befreien und so ihre gesellschaftliche Legitimation durchzusetzen. Darüber hinaus stand aber Gottsched der Tradition des Schultheaters, die in Deutschland doch besonders stark gewesen war und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch weiterlebte, vielleicht näher, als man es bisher wahrgenommen hat. Der erbauliche und didaktische Anspruch, den er von ihr übernommen und der eigenen Theorie zugrundegelegt hat, bedeutete in dieser Perspektive nichts grundsätzlich Neues. Die Neuheit lag darin, den Berufsschauspielern den „moralischen Lehrauftrag“⁷³ der Bühne anzuvertrauen, neu war auch zum Teil, wie wir noch sehen werden, der verweltlichte Inhalt der vermittelten Lehre.

Das protestantische Schultheater war Gottsched durch seine bibliographischen Forschungen wohl bekannt. Zwar gab er die durch den „gothischen“ Zeitgeschmack bedingten formellen Schwächen dieser Werke zu, was ihn aber nicht daran hinderte, den darin herrschenden Geist zu preisen: „Die deutsche Bühne hat ein Verdienst, dessen sich schwerlich eine andere bei unsern Nachbarn wird rühmen können. Sie hat der Religion ungemeine Dienste geleistet; und sonderlich der im 16. Jahrhundert geschehenen Glaubensreinigung einen unaussprechlichen Vorschub geleistet ... Ebendaher wird man schwerlich bei einem andern Volke soviel geistliche Lehrer unter den dramatischen Dichtern antreffen als bei uns. Diesen gottseligen Männern war es gewiß ein Ernst, ihre Zuhörer im Glauben und Leben zu erbauen: und hier kann man mit Rechte sagen, daß die Schauspiele zu ihrer alten Absicht gebraucht worden, wozu sie bei den Griechen erfunden worden; nämlich das Volk zu lehren.“ Diese erbaulichen militanten Werke scheinen Gottsched „viel ehrwürdiger, als die ausschweifenden Spitzfindigkeiten des italienischen Witzes, die größte Richtigkeit der gallischen Bühne und die rasende Wildigkeit der britischen Lustspiele“⁷⁴, und sie sind die einzigen, die sich dem hohen Ernst der griechischen Tragödie nähern. Das sittlich-religiöse Anliegen ist selbstverständlich das gemeinsame Element, das diesen etwas überraschenden Vergleich rechtfertigt. Bei den Franzosen fehlt es aber zu oft, was die Hauptschwäche ihres Theaters ausmacht.

Gottsched gehört nämlich zu den ersten und entschiedensten Kritikern der französischen klassizistischen Tragödie in der Aufklärungszeit⁷⁵! Wie Lessing es später mit

⁷² Critische Beiträge 1743, Stück 28, 572.

⁷³ Wolfgang Martens, Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften (Stuttgart 1971) 476.

⁷⁴ Schriften zur Literatur, 289–290 (Vorrede zum „Nöthigen Vorrath“).

⁷⁵ Vgl. Roland Krebs, La critique de la tragédie amoureuse française par l'Aufklärung allemande, in: De Lessing à Heine. Un siècle de relations littéraires entre la France et l'Allemagne. Actes du colloque de Pont-à-Mousson publiés par J. Moes et J. M. Valentin (Paris 1985) 17–30.

Diderots Kritiken tut, wiederholt er die Vorwürfe, die ihr Porée aber auch Fénelon⁷⁶ und Louis Riccoboni⁷⁷ gemacht haben. Nach diesen Verfechtern einer völlig „tugendhaften“ Bühne sei sie unter dem Einfluß des galanten Romans und der Salons der ursprünglichen Bestimmung der Gattung untreu geworden, indem sie dem Liebesmotiv eine ungebührliche Bedeutung eingeräumt habe. Die französische Tragödie, insofern sie sich zu einer „Liebestragödie“ entwickelt habe, stehe thematisch weit hinter dem griechischen Theater zurück. Gottsched, der diesen Standpunkt wiederaufnimmt, erklärt sich auch gegen die Verwendung des Liebesmotivs im Trauerspiel und empfiehlt deswegen der neu entstehenden deutschen tragischen Kunst, so weit wie möglich auf die Darstellung der Liebe auf der Bühne und auf das „Hochzeitmachen“⁷⁸ zu verzichten. Nur auf diese Weise könne sie, nach ihm, auch thematisch – formell bleiben die Franzosen wegweisend – wieder an die Alten anknüpfen. So wünscht Gottsched, sich auf Riccoboni und andere „vernünftige Kenner der Schaubühne“ stützend, „daß man entweder die Trauerspiele gänzlich von der Liebe befreien; oder doch nur eine erlaubte, ja tugendhafte Liebe darauf einführen möchte“ und er fügt hinzu: „Dieses Feld steht unsern tragischen Dichtern noch offen, und dieses Mittel haben sie vor sich, alle ihre Nachbarn zu übertreffen, und sich den alten griechischen Meistern zu nähern.“⁷⁹

Gottscheds Abneigung gegen „die romanhafte und buhlerische, zuweilen auch wohl gar ... lasterhafte Liebe“⁸⁰, die, seiner Meinung nach, bedauerlicherweise die französische Bühne beherrsche, erklärt sich zum Teil durch die hohe Meinung, die er von dem wahren, „philosophischen“ Wesen der Gattung und ihrer ethisch-gesellschaftlichen Rolle hat. Es kommt aber auch hier ein moralischer Rigorismus zum Ausdruck, der sich traditionellen geistlichen Auffassungen anschließt. In diesem Traditionalismus könnte man leicht ein Hindernis für die Herausbildung einer modernen „weltlichen“ Kultur erblicken, wie sie Gottsched andererseits vorschwebte.

Der Widerspruch ist vielleicht nicht so groß, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn in der Verurteilung des unverbindlich Galanten und des Erotischen manifestieren sich ebenfalls der Geist der Frühaufklärung und der moralische Ernst der neuen bürgerlichen Gesinnung, die Gottsched andererseits veranlaßt haben, sowohl die Barockoper⁸¹ als auch einen guten Teil der Barockliteratur selbst⁸² aus sittlichen Gründen zu verwerfen. Die Disziplinierung der Affekte und die Beherrschung der na-

⁷⁶ Vgl. *Lettre à l'Académie* (Paris 1716). Das sechste Kapitel wurde von Gottsched übersetzt und unter dem Titel „Gedanken von der Tragödie“ als Anhang zum „Sterbenden Cato“ und als Einleitung zum 1. Bd. der „Deutschen Schaubühne“ veröffentlicht.

⁷⁷ Vgl. *Dissertation sur la tragédie moderne*, in: *Louis Riccoboni, Histoire du théâtre italien* (Paris 1728, 1731) Bd. 1, 247–319 und vor allem: *ders., De la Réformation du théâtre* (Paris 1743), von Gottsched in der „Critischen Dichtkunst“ lobend erwähnt, vgl. 646, 783.

⁷⁸ *Schriften zur Literatur*, 208 (Vorrede zum „Sterbenden Cato“).

⁷⁹ *Deutsche Schaubühne*, Vorrede zum 5. Theil, 10.

⁸⁰ *Ebda.* 9.

⁸¹ Vgl. insbes. die Verurteilung der Oper aus sittlichen Gründen im „Biedermann“, Stück 85 und in der „Critischen Dichtkunst“, 741–742.

⁸² Vgl. die Charakterisierung Hofmannswaldaus und Lohensteins in der „Critischen Dichtkunst“, 111–112.

türlichen Begierden mit Hilfe der Vernunft bilden eine wesentliche Forderung der frühbürgerlichen Moral des 18. Jahrhunderts. Diese kann unmöglich zulassen, daß die für die Glückseligkeit des einzelnen und das allgemeine Wohl so gefährliche „Wollust“ im Herzen des schwachen Opern- und Theaterbesuchers erweckt werde. Bezeichnenderweise bekämpft Gottsched die „feine“ Unsittlichkeit der Hofoper mit nicht geringerer Intoleranz als die groben „Unflätigkeiten“ und die „pöbelhaften Zoten“ des Hanswurst.

In Frankreich selbst versuchte bekanntlich Voltaire, die Thematik der klassizistischen Tragödie zu erneuern, indem er letztere in den Dienst seines „philosophischen Kampfes“ stellte und sie zur Propagierung von aufklärerischen Gedanken, insbesondere der Toleranz, einsetzte. Diesen Weg scheint auch Gottsched in seinen beiden in der „Deutschen Schaubühne“ veröffentlichten Trauerspielen eingeschlagen zu haben, um die Darstellung der leidenschaftlichen Liebe durch einen der tragischen Gattung würdigeren Stoff zu ersetzen. Man hat mit Recht „Die Parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra“⁸³ als „eine Art Lehrstück der frühen Aufklärung“⁸⁴ definiert, denn das Stück demonstriert nicht nur am Beispiel der französischen Religionskriege die Notwendigkeit der Toleranz, sondern es entwickelt auch die Grundsätze einer aufgeklärten Staatsführung auf der Basis der Wolffschen politischen Philosophie und ihrer Naturrechtskonzeption. „Agis, König von Sparta“⁸⁵ bietet Gottsched ebenfalls die Gelegenheit, seine politischen und gesellschaftlichen Auffassungen darzulegen und das Idealbild eines weisen Fürsten zu entwerfen. Die dramatische Form dient zur Einkleidung eines ideologischen Konzepts, das Gottsched schon als politische Theorie in dem zweiten praktischen Teil seiner „Weltweisheit“ entwickelt hat⁸⁶. Aber in diesen aufgeklärten politischen Stücken lebt auch die traditionelle Konzeption des Trauerspiels als „Fürstenspiegel“ und der Gedanke der Fürstenerziehung weiter⁸⁷, während die Grundkonzeption der „Bluthochzeit“ zur Denunzierung des katholischen Fanatismus unter Berufung auf den Toleranzgedanken, aber auch auf die „gereinigte“ protestantische Religion führt, was wiederum an das militante Schultheater erinnert. Auch auf diesem Gebiet steht Gottsched an der Schwelle zwischen Tradition und Neuerung.

Die anderen in der „Deutschen Schaubühne“ aufgenommenen „originalen“ Trauerspiele weisen ebenfalls Merkmale einer Übergangszeit auf. Auch wenn die Autoren sich alle Mühe geben, die in der „Critischen Dichtkunst“ dargelegten Kompositionsregeln zu beachten, gelingt es ihnen nur selten, den drei Einheiten gerecht zu werden⁸⁸. Ermordungen und Hinrichtungen finden auf der Bühne statt – sogar die Vorbe-

⁸³ Deutsche Schaubühne, Teil 6.

⁸⁴ Werner Rieck, Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes (Berlin 1972) 225.

⁸⁵ Deutsche Schaubühne, Teil 6.

⁸⁶ Rieck, Gottsched, 224, 233–234.

⁸⁷ Zur Tragödie als „Fürstenspiegel“ vgl. Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind ... nicht zu verbannen, in: Schriften zur Literatur 8. Kennzeichnend für Gottscheds Stellung ist, daß die Tragödie von ihm gleichzeitig als „Schule des Volks“ definiert wird. Vgl. ebda. 8–9.

⁸⁸ Vgl. Erich Kriessbach, Die Trauerspiele in Gottscheds „Deutscher Schaubühne“ und ihr Verhältnis zur Dramaturgie und zum Theater ihrer Zeit (Halle 1928).

reitungen zu einem Menschenopfer werden in Grimms „Banise“ dargestellt –, was direkt gegen das Gesetz der Schicklichkeit verstößt, aber im barocken Märtyrerdrama üblich war. Aber hatte nicht Gottsched selbst, als er den grausamen Stoff seiner „Blut-hochzeit“ rechtfertigte, behauptet, ein gutes Stück sei daran zu erkennen, daß es die Zuschauer „mit Grausen und Abscheu“⁸⁹ erfülle?

Doch bekennt sich Gottsched ausdrücklich nur zu der von Opitz begründeten Tradition, zu der die deutsche Literatur zurückkehren muß, nachdem die „verderbte“ Schreibart der zweiten schlesischen Schule die Reform des „Vaters der deutschen Poesie“ überdeckt hat. Einige Dichter, die er für „klassische Dichter“ hält, wie Canitz, Neukirch oder Pietsch, haben allerdings die Regelmäßigkeit und Natürlichkeit, die den guten Stil kennzeichnen, bewahrt. Wenn Gottsched sich in diese Geschmacksrichtung einreihet, heißt das noch nicht, daß die „Critische Dichtkunst“ lediglich den Endpunkt der klassizistischen Poetik bedeutet, wie es irrtümlicherweise behauptet wurde⁹⁰. Schon die Tatsache, daß Gottsched seine poetischen Grundbegriffe aus Christian Wolffs Philosophie übernimmt⁹¹, verleiht seiner Poetik trotz der handwerksmäßigen Ratschläge des zweiten praktischen Teils eine neue Qualität. Die klassizistische Dramaturgie, für die er eintrat, galt übrigens bei Beginn seiner Reform nicht als veraltet. Man war ganz im Gegenteil im Begriff, sie in verschiedene Länder einzuführen. Sogar England hatte sich ihrem Einfluß nicht ganz entziehen können, wie der Erfolg von Addisons „Cato“ es beweist. In Italien hatte Louis Riccoboni einen Reformversuch unternommen, über den seine „Histoire du théâtre italien“ Bericht erstattet hatte⁹². Es ist zu bemerken, daß er die Theaterreform Gottscheds mit Lob bedachte, worüber dieser sich nicht wenig freute⁹³. Und noch in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts galt es, die Normen des Klassizismus in Spanien einzuführen. Verliert das Unternehmen Gottscheds, wenn man es in diesem gesamteuropäischen Rahmen sieht, an Originalität, so erhält es dafür seinen echten Sinn und seine historische Rechtfertigung.

Doch konnte Gottsched mit der allgemeinen Entwicklung der ästhetischen Auffassungen und der Dramaturgie nicht lange Schritt halten. Der Sensualismus konnte in seinem rationalistischen System keinen Platz finden. Die in der 4. Ausgabe der „Critischen Dichtkunst“ geäußerte Bemerkung über die Zulässigkeit des bürgerlichen Trauerspiels war doch nicht viel mehr als ein Lippenbekenntnis⁹⁴, und was Shake-

⁸⁹ Deutsche Schaubühne, Vorrede zum 6. Theil, unpaginiert.

⁹⁰ G. L. Jones, Gottsched and the German Poets of the Seventeenth Century, in: Forum for Modern Language Studies 7 (1971) 282–293.

⁹¹ Über Gottscheds Verhältnis zu Wolff vgl. Joachim Birke, Gottscheds Neuorientierung der deutschen Poetik an der Philosophie Wolffs, in: ZidPh 85 (1966) 560–575.

⁹² Es bestehen auffallende Ähnlichkeiten zwischen Riccobonis Reformversuch des italienischen Theaters am Anfang des 18. Jahrhunderts und Gottscheds eigenem Werk, die eine eingehende Untersuchung verdienen würden. Grundlegend über Riccoboni bleibt: Xavier de Courville, Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio (Paris 1943, 1945, 1958).

⁹³ Vgl. Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe (Paris 1738), Kapitel „Théâtre Germanique“. Darauf folgten die übersetzte Vorrede zum „Sterbenden Cato“ und eine Zusammenfassung des Stücks. Vgl. Gottscheds Reaktion in der Vorrede zum zweiten Teil der „Deutschen Schaubühne“ (1742), in: Schriften zur Literatur, 256 ff.