

Jean-Marie Valentin (Paris)

**Den Ungeheuren, den Gigantischen [und nicht / oder doch?] den Großen: Wie hätte man ihn nennen sollen?
Corneille, Lessings Diktum und einige kritische
Reaktionen darauf¹**

I

Mit dem im Titel stehenden, von mir für die vorliegende Publikation ironisch-herausfordernd modifizierten Zitat, knüpfe ich an eine der bekanntesten Stellen an, in welchen Lessing Corneille am negativsten würdigt. Die zur Frage stehende vernichtende Kritik ist am Ende des 30. Stücks der „Hamburgischen Dramaturgie“ zu lesen. In seiner ursprünglichen Formulierung hat der ganze Satz folgenden Wortlaut: „Den Ungeheuren, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen; aber nicht den Großen“. Und dann kommt die für Lessing-Kenner nicht ganz überraschende Rechtfertigung: „Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist“.²

Dem poetologischen, abschätzenden Urteil wird somit – und zwar apodiktisch – ein Philosophem zu Grunde gelegt, wodurch dem ästhetischen Standpunkt eine höhere Legitimierung zukommen soll – übrigens ein gutes Beispiel für die vor kurzer Zeit in Frankreich verfochtene These, der zufolge das Philosophische in Lessings mannigfaltigen Interessen das verbindende und bestimmende Moment gewesen sei.³ Ob dies hier der Fall ist und ob man auch ohne Bezugnahme auf diese grundsätzliche Position auszukommen vermag, bleibe dahingestellt. Denn Lessings Feldzug gegen die französische „haute tragédie“ lässt sich allgemeiner – und zugleich – als ein ästhetisches, nationales und sozial-philosophisches Unternehmen einstufen – der Hinweis auf „das Wahre“ verleiht folglich seiner

¹ Vorliegender Text wurde zuerst am 22. Juni 2006 an der Sorbonne als Abschiedsvorlesung, dann Ende April in Polen (Warschau, Lublin, Krakau), schließlich am 2. Mai vor der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest und am 3. Mai 2007 im Festsaal der Hochschule Eger vorgetragen.

Lessings Text wird nach folgender Edition zitiert: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke 1767-1769. Hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985 (hier S. 332, 30. Stück).

² Ebd.

³ Coulombeau, Charlotte: Individu et Vérité. Le Philosophique chez Gotthold Ephraim Lessing. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005 (= Wolfenbütteler Forschungen Bd.105).

Kampagne vor allem eine höhere Weihe. Der Stil der ganzen Stelle bezeugt ebenso offensichtlich den Ernst einer also nicht nur literarischen Fehde. Nicht zu bestreiten ist jedenfalls, dass Lessings Diktum Corneille betreffend in diesem Passus seinen Höhepunkt erreicht. Es stellt darüber hinaus die rückblickend nachvollziehbare Gesamtstrategie des Werkes denkbar deutlich unter Beweis, die nach den anfangs noch losen, an die Vorstellungen auf der Hamburger Bühne gebundenen Kommentaren zu nicht hoch genug zu veranschlagenden Auseinandersetzungen mit der antiken und modernen Theorie und Geschichte der hohen Gattung übergeht.

Wie Erinnerung ist Lessing auf der Suche nach Regeln, die ihn in den Stand zu setzen imstande sein sollen, Richtiges und Falsches, Mustergültiges und zu Verwerfendes streng voneinander zu unterscheiden.⁴ Nicht wie seine Vorgänger *in poeticis* also, die seit der italienischen Renaissance bemüht waren, die Richtlinien der aristotelischen Dichtkunst im Zusammenhang mit der damaligen Theaterpraxis und innerhalb einer betont christlichen Kultur verbindlich auszu-legen, „legte Lessing – so Otto Mann⁵ – alles Gewicht auf die Begründung dieses Musterhaften“, *i.e.* des „Musterhaften“, wie er es als Dichter und überzeugter Anhänger der Aufklärung verstand. Es galt nämlich und vor allem, den Geist der antiken Dichtung in der Moderne und für die Moderne wieder lebendig zu machen, „das Wesen der Tragödie“ (so Lessing an mehreren Stellen⁶) gereinigt von den vermeintlichen Irrtümern der Franzosen wiederauferstehen zu lassen. Sinn, Form und nicht zuletzt Wirkung des seit der Frühen Neuzeit in jeder Nationalliteratur Europas an der Spitze der Gattungshierarchie stehenden Genus sollten für die deutsche Bühne neu definiert werden. Im Gegensatz zu Corneille geht Lessing nicht von schon verfassten und zu szenischer Gestaltung gelangten Dramentexten zu ‚Préfaces‘, ‚Examens‘ oder ‚Discours‘ über, denen bekanntlich die Funktion zukam, die sowohl vom Publikum rezipierten als auch von den damaligen Kritikern gewürdigten Inhalte in Hinsicht auf Erfindung Aufbau, Fabel, Affektdarstellung mit den nicht selten widersprüchlichen Ausführungen der Gelehrten zu konfrontieren.⁷ Lessing ist seinerseits einen entgegengesetzten Weg gegangen, der auf einigen unabdingbaren Postulaten gründet: 1. dem Primat der als unfehlbar charakterisierten aristotelischen Grundsätze, denen Lessing mathematische, sprich: geometrische Gültigkeit und Verbindlichkeit attestiert;

⁴ Mann, Otto: Einleitung zu Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Kröner (= Taschenausgabe Bd. 267), S. XXI.

⁵ Ebd.

⁶ Lessing: Hamburgische Dramaturgie, z.B. 7.-8. und 81.-83. Stück.

⁷ Seine wichtigsten Widersacher waren wie Erinnerung Scudéry, Chapelain, Hédelin d'Aubignac und La Mesnardière.

2. der von ihm neu, d.h. *philologisch* interpretierten Katharsislehre; 3. dem Streben nach Allgemeingültigkeit in Bezug auf die Theorie der zu reinigenden Leidenschaften, die Wahl der Charaktere im Unterschied zum nicht mehr allein bestimmenden sozialen Status und das vorbehaltlose Sich-Einsetzen für die „gemischten Charaktere“⁸, die den konträren (und nur scheinbar paradox komplementären) Realisierungen der auf dem Ideal des Exemplarischen beruhenden Tragödie christlich-senecaischen Typs stracks zuwiderlaufen, so dass vorbildliche Figuren (und hier sind Heilige und Bösewichte als Paradebeispiele des barocken Trauerspiels anzusehen), als jeder tragischen Wirkung wesensmäßig unfähig hingestellt werden. Dabei wäre anzumerken, dass diese sorgfältig untermauerte Auffassung der psychologischen Entwicklung der Figuren den Vorzug gibt, so dass die bislang quasi ausschließliche Vormachtstellung „höherer Standespersonen“ als überflüssige und gar störende, weil dem „wahrhaft Tragischen“ im Wege stehende Forderung, betrachtet wird; 4. als weiteres wichtiges Merkmal der so „reessentialisierten“ Tragödie wäre ebenfalls das im Lichte des Kausalitätsprinzips zu verstehende Dogma der „scenarum inter se connexio“ – „der Verkettung der Szenen miteinander“ zu nennen. Damit soll jedem möglichen Eingriff des Zufälligen in den Verlauf des dramatischen Geschehens zugunsten des überall herrschenden Notwendigkeitsgesetzes Einhalt geboten werden; als 5. (und sich daraus ergebender Punkt) wäre der Imperativ der Einfachheit zu nennen. Die auch unter Heranziehung der aristotelischen Vorschriften verstandene Fabeltheorie setzt nämlich eine übersichtlich gegliederte Dispositio voraus. Nebenhandlungen dürfen sich niemals vom Gesamtgeschehen emanzipieren. Desgleichen hat die Titelfigur, die in der Regel die Rolle der Hauptgestalt übernimmt, jederzeit im Zentrum des dramatischen Interesses zu stehen und durch ihre Vorzüge aber auch Fehler den Zuschauern nahe zu sein, so dass die erstrebenswerte, durch Täuschung und Rührung (wie Diderot hält Lessing bekanntlich an der sogenannten „vierten Wand“ fest) bewirkte Einfühlung bzw. Identifizierung Wirklichkeit werden kann. Daraus lässt sich das Verwerfen der „outrierten“ Charaktere der Senecatragödie („Phädra“, „Medea“...) ableiten, die Lessing zufolge Corneille in der Zeichnung seiner Kleopatra dazu verleitet haben, gegen die Regeln der wahren Tragödie zu verstoßen. Dass Corneille als „ungeheuer“ und nicht als „groß“ bezeichnet zu werden hat, liegt eben in dieser zum dramatischen Prinzip erhobenen Übertreibung, die jeder Identifizierung im Wege steht.⁹

⁸ Übrigens eine gesamteuropäische Tendenz der Zeit („caractères moyens“, „caratteri mezzi“).

⁹ Siehe dazu sehr den einleuchtenden Aufsatz von Kintzler, Catherine: Lessing et les monstres cornéliens. In: Théâtre et opéra à l'âge classique. Une famille étrangeté. Paris: Fayard, 2004, S.51-71.

Alle diese Forderungen laufen auf eines hinaus: Die Erfüllung des höchsten Gebotes, des der Läuterung beider tragischer Leidenschaften $\phi\omicron\beta\omicron\varsigma$ καὶ $\epsilon\lambda\epsilon\omicron\varsigma$ durch eben diese beiden Leidenschaften. Auch wenn Lessing in den verschiedenen Texten, in denen er sich mit überaus komplexen Fragen befasst – im „Briefwechsel mit Mendelsohn und Nicolai“ etwa oder wie hier in seiner „Dramaturgie“ –, immer sichtlicher dazu neigt, das Vorherrschen des Mitleids (er selbst spricht vom *Mitleiden*, um das Aktive und Dynamische an diesem Prozess herauszustreichen) in den Vordergrund zu rücken, bleibt er der Verbindung und gleichzeitigen Läuterung *beider* voneinander nicht zu trennenden Affekte treu. Darin liegt nach seinem Dafürhalten die erhoffte – individuelle wie auch gemeinsame – Wirkung des Trauerspiels.¹⁰

Die so rekonstruierte, zugegebenermaßen etwas zugespitzte Logik einer in der eher unsystematischen Gedankenführung Lessings gestattet es, die Corneille gewidmeten Ausführungen in ihrer Kohärenz zu verstehen und zu deuten. Die Polemik, die im Geiste der von Lessing vertretenen Streitkultur¹¹ praktiziert wird, ist dann unverzichtbarer Bestandteil einer über Corneille hinausgehenden, ihn aber als alle französischen Dramatiker stellvertretenden Autor behandelnden Strategie. In Lessings Augen ist Corneille *der* französische Tragiker, an dem sich – notfalls mit Hilfe Voltaires oder Diderots,¹² aus deren Vorbehalten und Kritiken Corneilles Tragödienverständnis gegenüber Lessing ständig schöpft – alle Mängel des hohen französischen Theaters ablesen lassen sollen. So ermöglicht ihm die Infragestellung des Märtyrerdramas, von dem sich Corneille aber gleich nach „Théodore Vierge et Martyre“ (1646)¹³ unter dem Druck der im Entstehen begriffenen Kultur der französischen Klassik unter Ludwig XIII. und der vor einer Mischung aus Profanem und Sakralem zurückschreckenden kirchlichen Obrigkeit abgewandt hatte, die Ästhetik der Bewunderung des französischen Dramatikers als eine untragische, die hauptsächlichsten Ziele des Trauerspiels verfehlende, an den Pranger zu stellen.

Andererseits verortet Lessing Corneille in einer Periode, in welcher die französische Bühne sich seiner Meinung nach noch kaum vom „barbarischen“

¹⁰ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 81. Stück, insbesondere S. 588-589.

¹¹ So das Motto des vom 22. bis 24. Mai 1991 in Freiburg im Breisgau veranstalteten Kolloquiums. Vgl. *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Referate der Internationalen Lessing-Tagung der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Lessing Society an der University of Cincinnati (Ohio – USA)* [...]. Hg. von Wolfram Mauser und Günter Saße. Tübingen: Niemeyer, 1993.

¹² Man denke hier an Voltaires „*Commentaires sur Corneille*“ (1762-1764) und Diderots „*Bijoux indiscrets*“ (1748).

¹³ Uraufführung 1645 im Pariser Théâtre du Marais.

Zustand ihrer Anfangsphase in der Spätrenaissance entfernt hatte. Die Idee war schon von Fontenelle im „Éloge de M. de Corneille“¹⁴ (1685) zum Ausdruck gebracht worden, war aber vom Neffen des „grand Corneille“ als eine positive, geschichtsträchtige Leistung angesehen worden. Lessings Versuch hingegen, die Geschichte des Theaters des Nachbarvolkes zu skizzieren (ein paar Zeilen im 81. Stück genügen, um diesen Plan zu verwirklichen), mündet – wie nicht anders zu erwarten – in eine doppelte Aburteilung Corneilles, da weder, wie bei Fontenelle, von den Tragikern des 16. Jahrhunderts (an erster Stelle Garnier und Hardy) noch von Mairet, dessen „Sophonisbe“ (1634) Voltaire (und zwar mit gutem Grund) als „la première tragédie régulière“ lobend charakterisierte, die Rede ist. Nicht zu übersehen ist zuerst einmal dabei Lessings Wille, Corneille als einen christlich (= katholisch)-,barocken‘ Dichter abzustempeln. Dass eine solche Würdigung rein negativ zu deuten sei, lässt sich in zweierlei Hinsicht bestätigen. ‚Barock‘ (wie wir heutzutage das Wort als Stil- und Epochenbegriff verstehen) kommt in diesem Kontext jener vormodernen Ästhetik gleich, die sich im schlesischen Kunst drama niedergeschlagen hatte. ‚Barock‘ ist somit mit ‚voraufklärerisch‘ gleichbedeutend: Ästhetik und Einstellung zur philosophischen Suche nach der Wahrheit gehen diesbezüglich noch nicht Hand in Hand.¹⁵ Infolgedessen erscheinen Corneilles Werke als historisch überholt (durchaus im Sinne der in der „Erziehung des Menschengeschlechts“ vertretenen Thesen), so dass dem immer wieder erhobenen Anspruch der französischen Tragiker auf Allgemeingültigkeit der Boden entzogen wird. Eine wirklich moderne Universalität wird erst dann Realität werden können, wenn alle Bedingungen, die vom aufgeklärten Zeitalter abhängen, erfüllt sind. Man kennt die Stelle im 81. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“, der im Blick auf unsere Fragestellung zentrale Bedeutung zukommt: „Kaum riß Corneille ihr [= der Franzosen] Theater aus der Barbarei, so glaubten sie es der Vollkommenheit sehr ganz nahe“¹⁶.

Bezeichnenderweise erwähnt Lessing Racine nur en passant, dazu noch zuungunsten Corneilles. Nach seinem Dafürhalten besteht nämlich dessen theatergeschichtliche Leistung bloß darin, Corneilles Beitrag zur Genese der französischen Tragödie in einigen wenigen Punkten ergänzt zu haben: „Racine schien ihnen [= den Franzosen] die letzte Hand angelegt zu haben“. Dass aber Racines Texte keine nennenswerten Ähnlichkeiten mit der Corneille zugeschriebenen Dramaturgie der Bewunderung aufweisen, die – wie noch auszuführen sein wird – als *die* Zielscheibe in Lessings Katharsisinterpretation zu

¹⁴ Wiederabdruck in Fontenelle: *Œuvres complètes. Corpus des œuvres de philosophie en langue française*. Paris. Bd. III. Arthème Fayard, 1989, S. 81.

¹⁵ Hierzu Coulombreau: Arthème Fayard.

¹⁶ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 81. Stück, S. 586.

gelten hat, bestätigt Corneilles Sonderstellung in dieser durchaus konsequent ausgedachten und mit extrem unbeirrbarer Logik geführten Polemik. Indem Lessing Corneille mit dem historischen Ausgangspunkt des modernen französischen Theaters identifiziert und dessen Missverständnis des griechischen, von dem Stagiriten aus der Rückschau und induktiv dichtungstheoretisch systematisierten Dramas, sich zu beweisen bemüht, versteht er pauschal die Werke von Corneilles Nachfolgern als nicht minder verwerflich als die des Meisters, der nicht von ungefähr der „Vater des französischen Theaters“ genannt wurde. Auch auf Voltaires Tragödien¹⁷ habe sich Lessing zufolge dieser schädliche Einfluss nachhaltig ausgewirkt.

Zwar wird hier nicht wie bei Herder („Journal meiner Reise aus dem Jahre 1769“) ein geschichtsphilosophisches Gesetz postuliert, laut welchem die verschiedenen europäischen Literaturen eine nach der anderen berufen sein sollten, eine führende Rolle zu spielen – Jugend, Energie, Schaffenskraft sind so von nun an ein Privileg der deutschen Dichter, während die Franzosen demselben historischen Schema gemäß zum „Wiederkäien“, zur Wiederholung des schon Gesagten und Gemachten, konkret: zur Impotenz verurteilt sind.¹⁸

Lessing geht es viel eher um das richtige Tragödienverständnis, das sich für ihn einzig und allein mittels des aristotelischen, auf dem Studium der Werke der großen attischen Dichter erdachten Regelsystems, ergibt. Dies setzt einerseits die Ablehnung jeden Kompromisses mit dem Buchstaben des Bezugstextes voraus (hier also keine „modération“, keine „favorable interprétation“, wie in Corneilles „Discours de la tragédie“ [1660] zu lesen steht.¹⁹) Andererseits betont Lessing – Aristoteles zitierend – die herausragende Bedeutung des Euripides, dessen humanisierend-psychologisierende Umdeutung der archaischen Mythen, wobei auf seine „Iphigenie“ stellvertretend zu verweisen sei, von ihm als verbindliches Gegenbeispiel herangezogen wird. Indem Lessing Corneille und die französischen tragischen Dichter des ästhetischen „Verbrechens“ zieht, „das kahlste, wäßrigste, untragischste Zeug“²⁰ hervorgebracht zu haben (übrigens ein Vorwurf, der in den

¹⁷ Ebd., S. 587.

¹⁸ Herder, Johann Gottfried: Journal meiner Reise im Jahr 1769. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Katharina Mommsen unter Mitarbeit von Momme Mommsen und Georg Wackerl. Stuttgart: Reclam [= RUB 9793], S. 92.

¹⁹ Corneille, Pierre: Œuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Bd. 3. Paris: Gallimard (= Bibliothèque de la Pléiade) 1987, S. 142-173. Wichtige Ausführungen zu diesem Fragenkomplex in Borchmeyer, Dieter: Corneille, Lessing und das Problem der ‚Auslegung‘ der aristotelischen Poetik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 51 (1977), S. 422-435.

²⁰ Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 81. Stück, S.587.

folgenden Jahrzehnten bis zum Überdruß – auch von Lenz und Schiller²¹ – erhoben wurde), kehrt er das an sich euripideische Ideal eines „pathetischen [...], rührenden Theaters“ hervor, das er bei Corneille und Racine gänzlich vermisst.²²

Die in der Disposition des Textes durch ihre strenge Durchführung auffallende Auseinandersetzung mit Corneilles Deutung der seit eh und je heiklen Frage der Reinigungstheorie lässt sich aus dieser fundamentalen Gegenüberstellung ableiten. Sie zeichnet nämlich zwei voneinander stark abweichende Wege und Möglichkeiten der modernen Tragödie aus. Der Rückgriff auf, in der Tradition der renaissancesistischen und barocken Poetikkommentare oft anzutreffende, übliche *termini technici* darf beileibe nicht darüber hinwegtäuschen, dass Lessing, indem er auf die gleichzeitige Gegenwart der beiden tragischen Hauptleidenschaften „Furcht“ und „Mitleid“, deren Erregung durch eine und dieselbe Person, die Nähe der Hauptgestalt zu den Zuschauern („Menschen von gleichem Schrot und Korn“)²³ und die Vormachtstellung der psychologischen Motivierung pocht, bestimmte, d.h. genaue, an sich nicht minder kohärente, seiner Ansicht nach jedoch falsche Kategorien, als dem „wahren Wesen des Trauerspiels“ konträr kategorisch deklariert und denunziert.

An die Dramaturgie der Bewunderung ist hier erneut zu denken, aber auch an die im Guten wie im Bösen „extremen“ Helden. „Rodogune“, ein Stück, dessen wirkliche Protagonistin nicht die Titelgestalt ist, enthält in Lessings Augen ein unerträgliches Übermaß an Entsetzen einflößenden Momenten. Cleopatras Laster, nämlich der Stolz, wird in dieser Hinsicht logischerweise als „unnatürlich“ bezeichnet, so dass die wohl unvermeidliche Parallele zu Medea, dem theoretisch nicht zu übertreffenden „Idealtypus“ der weiblichen Grausamkeit, die restlose Verurteilung eines Wesens nach sich zieht, das gegen das Menschliche schlechthin verstößt und dessen Grenzen in jeder Hinsicht übertritt:

Die Cleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die, ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen, sich alle Verbrechen erlaubet, die mit nichts als mit macchiavellischen Maximen um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea ist gegen ihr tugendhaft und lebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche

²¹ So z.B. in Schillers Essay „Über das gegenwärtige deutsche Theater“ („Die Menschen des Peter Corneille sind frostige Behorcher ihrer Leidenschaften“). In der „Unterdrückten Vorrede“ zu „Die Räuber“ steht ebenfalls zu lesen: „Seine [= Corneilles] Menschen sind (wo nicht gar Historiographen und Heldendichter ihres eigenen hohen Selbsts) doch selten mehr als eiskalte Zuschauer ihrer Wut, oder altklugen Professoren ihrer Leidenschaft“. In seinen „Anmerkungen übers Theater“ nimmt Lenz vorrangig die „große Einförmigkeit“ von Corneilles (und Voltaires!) Helden aufs Korn.

²² Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 81. Stück, S. 586.

²³ Ähnliche Positionen im 14. Stück, Ebd., S.251.

Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig.²⁴

Just an dieser Stelle vollzieht sich mit nicht zu übersehender Deutlichkeit der Umschwung, wodurch das Große, das der „haute tragédie“ innewohnen soll, zum Ungeheuren herabgesetzt wird. Während Corneille, der im Fahrwasser Senecas steht, die Potentialitäten des menschlichen Charakters gründlich auslotet, bemüht sich Lessing, als der Euripides des Aufklärungszeitalters, um das Humane. Nicht wie in Frankreich werden unter „groß“ der moralisch-gesellschaftliche Großmut (Beispiel: „Cinna“²⁵) oder der hohe Stil verstanden, wie letzterer in den Maximen und Sentenzen gnomisch zum Ausdruck kommt, sondern das „falsche Große“, das aus lauter Exzessen besteht, und jeden positiven Gegengewichts entbehrt.

Diese unversöhnliche Differenz ist jedoch nicht nur gegen das französische Theater an sich gerichtet, zumal Lessing das hohe Niveau der Bühne des Nachbarvolkes stellenweise *expressis verbis* anerkennt. So schreibt er am Ende des 81. Stücks: „Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes wert halte [...],“²⁶ worauf er sich radikal distanzierend gleich darauf hinzufügt: „Nur daß es keine Tragödien sind“. Mit anderen Worten: Die Verwirklichung des von Lessing den Deutschen anempfohlenen Ideals beruht auf der überall gültigen Unterscheidung von Tragödienformen, die miteinander nicht zu vereinbaren sind. Das von den französischen Dichtern (Diderot wäre hier *die* große Ausnahme) praktizierte Modell – das heroische Trauerspiel – soll durch das bürgerliche *Trauerspiel* verdrängt werden. Stoffe, Form (dazu gehört der unbedingte Verzicht auf den Alexandriner), dramatisches Personal, Natur der Konflikte, Öffentliches und Privates insbesondere im Blick auf die Situationen, auf welche, Lessing zufolge, die Figuren zu reagieren haben, sind so die Momente, die für den Konflikt der Tragödienarten am charakteristischsten sind. Zu berücksichtigen wäre obendrein die Tatsache, dass sich hier etwas anderes, für das Selbstverständnis der klassischen Tragödie in Deutschland überhaup Wichtiges, ankündigt: Die Verwandtschaft der Deutschen mit der griechischen Antike und die sich daraus ergebende Verbindung der Franzosen mit dem Geist des stoisch geprägten römischen Tragödienverständnisses, wobei Racine notwendigerweise als Störfaktor angesehen wird, zumal er bekanntlich Euripides und nicht Seneca nahe stand. Sowohl

²⁴ Ebd., 30. Stück, S. 330-331.

²⁵ S. dazu Fontenelle: *Éloge de M. de Corneille*, S. 95 : „[...] toute la force du génie de M. Corneille. Après avoir, pour ainsi dire, atteint jusqu’au *Cid*, il s’éleva encore dans l’*Horace*; enfin, il alla jusqu’à *Cinna* et *Polieucte*, au-dessus desquels il n’y a rien“.

²⁶ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 81. Stück, S. 589.

Goethe (zweite Fassung seiner „Iphigenie“) und Schiller (durch die Übersetzung der „Phädra“) als auch Humboldt haben diese Bezeichnungen nicht wesentlich anders verstanden.

II

Communis opinio der Kritik in Deutschland (in Frankreich haben sich nur wenige französische Germanisten mit diesem Fragenkomplex ernsthaft befasst) war lange die von Lessing verfochtene: Ab dem 17. „Litteraturbrief“ (scharfe Kritik an Gottsched und an den Franzosen, überschwengliches Lob des Shakespeare) und vor allem in der „Hamburgischen Dramaturgie“ sei die Loslösung des deutschen Dramas von der französischen klassischen Tragödie und deren Hauptmerkmalen in Bezug auf Stil, Staatsinteressen, Charaktere, Situationen vollendete Tatsache. Von nun an setze eine erfolgreiche nationale selbständige und *lineare* Entwicklung ein. Selbst das Theater der Weimarer Klassik sei eine direkte Folge dieses epochalen Bruchs.

Als erster hat Albert Meier²⁷ gegen die These des „geradelinigen Siegeszuges“ Protest erhoben. Meier unterstreicht die nicht zu vernachlässigende Macht der „Widerstände gegen diesen Geschmackswandel“. Er macht dabei auf Autoren (z.B. Anton von Klein und Cornelius Hermann von Ayrenhoff) aufmerksam, die auch nach Lessings Diktum den Kampf zugunsten des heroischen Trauerspiels fortsetzten – übrigens weiß man, dass in Weimar das bürgerliche Trauerspiel mit allen seinen „rührenden“, genauer gesagt larmoyanten Abarten von den Dioskuren als ein entscheidender und gar auslösender Faktor des Trivialisierungsprozesses der deutschen Bühne kategorisch abgeurteilt wurde.

Ich hatte meinerseits schon 1972 die Indienstnahme Corneilles durch die süddeutschen Jesuitendichter und -theoretiker en detail dokumentiert.²⁸ Gleichfalls haben meine Forschungen zum Ex-Jesuiten Anton von Klein, der aus Molsheim im Elsaß stammte²⁹, zu Schlussfolgerungen geführt, die das Gesamtbild der

²⁷ Meier, Albert: Die Interessantheit der Könige. In: Streitkultur, S. 363-372. Der Titel des Aufsatzes weist auf den zweiten Absatz des 14. Stücks der „Hamburgischen Dramaturgie“ hin, S. 251: „Macht ihr [= der Könige] Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter, [...] ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen“.

²⁸ Valentin, Jean-Marie: La fortune de Corneille en Allemagne à travers les poétiques jésuites. In: Arcadia (1972), 2-3, S. 171-199.

²⁹ Valentin, Jean-Marie: Tragédie héroïque – Tragédie bourgeoise. Anton von Klein (1746-1810) et sa critique de Lessing. In: Germanistik aus interkultureller Perspektive. Hg. von Adrien Finck und Gertrud Gréciano [= Festschrift für Gonthier-Louis Fink], Strasbourg, 1988, S. 77-92.

damaligen deutschen Bühne präziser umreißen helfen, indem dadurch deren regionalen und konfessionellen Dimensionen besser Rechnung getragen wird, indem insbesondere die sich seit Mitte des 16. Jahrhunderts konstituierende kulturelle Tradition „des katholischen Teils des Reiches“³⁰ berücksichtigt wird. Zur Situation, wie sie sich *nach* Lessing feststellen lässt, schreibt Meier, dessen diesbezüglicher Standpunkt mit den vorangehenden Erträgen übereinstimmt:

Zur Hegemonie gelangte diese sensualistische Poetik aber nur im norddeutsch-protestantischen Bereich, während sich in den katholischen Gebieten Süddeutschlands und vor allem Österreichs das frühaufklärerisch-rationalistische Modell der Gottsched-Tradition bis ins 19. Jahrhundert hinein wesentlich besser behaupten konnte.³¹

Anton von Kleins Einschätzung der Werte, der (hier *wirklich* katholischen) Aufklärung³² nicht weniger als dessen virulente Angriffe gegen Lessings „Emilia Galotti“³³ und unverhohlene Inschutznahme Corneilles gegen Lessings „Parteilichkeit“ in den dem französischen Dramatiker gewidmeten „Stücken“ der „Hamburgischen Dramaturgie“,³⁴ untermauern die Legitimität dieser Korrektur. Ausschlaggebende Impulse in diese Richtung hatte schon in den 60er Jahren Roger Bauer gegeben: Ihm haben wir die Entdeckung zu verdanken, dass in Österreich die Verknüpfung von katholischem und stoisch-josephinischem Gedankengut im Mittelpunkt der dichterischen Produktion und der philosophischen Reflexion noch Anfang des 19. Jahrhunderts stand.³⁵ Nur von dieser objektiven Grundlage aus lässt sich unter anderem die radikale Kant-Kritik der Bayern und Österreicher erklären, die mit der anhaltenden, häufig begeisterten Aufnahme Leibnizens und Wolffs denkbar schroff kontrastiert. Bekanntlich waren Wolffs Prämissen für Gottscheds Ästhetik tonangebend, so dass das Erbe der katholischen Theaterpraxis (einschließlich der der Jesuiten, die ab 1720 zu einer Synthese ihrer auf

³⁰ Valentin, Jean-Marie: *Les Jésuites et le théâtre. Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*. Paris: Desjonquères, 2001.

³¹ Meier: *Die Interessantheit der Könige*, S. 253-254.

³² Vgl. dazu Valentin, Jean-Marie: *Aufklärung catholique – Aufklärung restreinte*. Anton von Klein et la définition des Lumières dans le Palatinat. In: *Études allemandes et autrichiennes. Hommage à Richard Thieberger*. Nice 1989, S. 401-418.

³³ Valentin, Jean-Marie: *Tragédie héroïque*. Von Klein, Anton: *Tagebuch der Schaubühne. „Emilia Galotti“*. In: *Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit*. Bd. 2. H. 12. Mannheim 1780, S. 528-541.

³⁴ Von Klein, Anton: *Ward Peter Corneille von Lessing unpartheyisch beurtheilt?* In: *Ders.: Dramaturgische Schriften*. Frankfurt a.M. 1809, S. 101-131.

³⁵ Bauer, Roger: *La Réalité royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXe siècle*. München: Max Hueber Verlag, 1965.

Wirkung ausgerichteten Ästhetik mit der der Gottschedianer neigten³⁶) in den dominierenden Ideologemen der Aufklärung im oberdeutschen Raum weiterlebte. Der überall festzustellende Trend zur „Verweltlichung des Denkens“ (Benno von Wiese) war auch hier präsent – er führte aber nicht zum Bruch, sondern zu einer neuen Synthese, deren Vitalität und Vielfalt sich auch außerhalb von Dichtung und Philosophie in der Architektur und Malerei jahrzehntelang niederschlug.

Das Nachleben des Gottschedianismus, der durch die Rückbindung an Opitzens Reformprogramm einen ebenso berechtigten Anspruch auf die Verwirklichung nationaler Ideale – wie das Lessings oder der Berliner – hatte, vollzog sich im Rahmen literarischer Institutionen, deren Rolle in Hinsicht auf die in die Praxis umzusetzenden Gründungsbestrebungen einer modernen deutschen Kultur bis jetzt viel zu wenig erforscht wurde. Hier hat man nicht nur an die durch Gottsched berühmt gewordene Deutsche Gesellschaft in Leipzig zu denken – Anton von Klein zum Beispiel war aktives Mitglied einer anderen „Deutschen Gesellschaft“, die in Mannheim ihren Sitz hatte, er war zugleich Professor der schönen Wissenschaften und gar zeitweiliger Dramaturg am Mannheimer Nationaltheater – alles andere also als ein spinnender Kauz oder frömmelnder Anachoret, der den Realitäten seiner Zeit fern gestanden hätte.

Dass Anton von Klein seine Laufbahn außerhalb der Gesellschaft Jesu, der er nur als Scholastiker ein paar Jahre vor der Aufhebung der Ordens 1773 angehört hatte, gestalten musste, bedeutet jedoch nicht, dass er die außerordentlich leidenschaftliche Corneille-Verehrung seiner deutschen Ordensbrüder der vorangehenden Generationen übersehen hätte. Deren Poetiklehrbücher lagen ja alle gedruckt vor.

Als erste hatten die Franzosen Charles de la Rue und Charles Porée, beide Rhetoriklehrer am Pariser Collège Louis-le-Grand, den unschätzbaren Wert des Corneilleschen Dramenschaffens für die römisch-katholische Literatur, die sie anstrebten, anerkannt. Selbstverständlich hatten sie dabei das Katholische an Corneilles Tragödien ‚senza vergogna‘ akzentuiert und das ihrer Meinung nach unannehmbare Übergewicht der Liebe als tragischer Leidenschaft beanstandet. Schließlich kam aber Corneilles Tragödienverständnis (einschließlich seiner Vorbehalte gegenüber einem strikten Aristotelismus) einer an sich gemäßigten Position gleich. Sie sahen insbesondere in Stücken wie „Polyeucte“ oder „Cinna“ mit ihrer einmaligen Verschränkung von Politik und Religion eine willkommene Synthese von profaner und religiöser Kunst, d.h. – seelsorgerisch ausgedrückt – ein willkommenes Mittel, um die weltlicher werdende Kultur ihrer Zeit im Sinne

³⁶ Valentin: Les Jésuites et le théâtre.

des Christentums zu beeinflussen. Auch das erzieherische, im Heroischen liegende Potential von Corneilles Dramen, konnten die Jesuiten nicht überschwenglich genug preisen. Die meisten von ihnen hatten das Gefühl, in den Werken ihres ehemaligen Zöglings im Collège zu Rouen Ansichten wiederzufinden, die sich mit ihren eigenen künstlerischen und pädagogischen Zielen mühelos deckten. Corneille war dann für sie – und sie wurden nicht müde dies zu wiederholen – eben der „große“ Corneille, „magnus Corneillus“, wie er in den oben erwähnten Poetiken und Kommentaren immer wieder gepriesen wird.

An dieser Stelle darf man kurz den theatergeschichtlichen Kontext in Erinnerung bringen, der diese ‚Bündnisstrategie‘, in welcher Corneille sich die Inanspruchnahme seiner Tragödien gefallen lassen musste, massiv beleuchtet. Dass die Ordensdramatik im Heiligen Reich des späten 17. Jahrhunderts immer unbedeutender wurde, ist mehrfach unter Beweis gestellt worden. Selbst an den Höfen – München, Wien, Prag, Innsbruck, Graz u.s.w. –, an denen sie die für ihr Weiterbestehen und ihre Ausstrahlung entscheidende Gunst der Machthaber jahrzehntelang genossen hatte, erwies sie sich zunehmend unfähig, mit der hier wie überall in ganz Europa siegreichen Oper zu konkurrieren. Gleichzeitig gelang es dem moralisch verpönten und an den Rand der Gesellschaft verdrängten Berufstheater der Wanderbühnen, seine Gegenwart im Zentrum eben dieser Gesellschaft zu behaupten, was zur Entstehung der nationalen dramatischen Literatur ausschlaggebend beitrug. Die Intelligenz, die ab 1740-1750 im protestantischen Deutschland den neuen Kurs bestimmte, hatte mit den Vertretern der katholischen Kirche aber nichts zu tun. Lessing zum Beispiel waren die Werke Porées, Brumoys oder du Cerceaus – um nur einige Namen unter den prominentesten Pariser Jesuiten zu nennen – bekannt. Mit den religiösen und kulturellen Belangen der Societas Jesu hatte er selbstverständlich jedoch nichts gemeinsam. Beim großen Rivalen Voltaire standen die Dinge durchaus anders, da einige seiner Trauerspiele auf der Bühne des Collège Louis-le-Grand aufgeführt worden waren. Die „Opuscula poetica“, die vom französischen Ordensbruder François Noël verfasst 1717 in Frankfurt am Main verlegt worden waren, ferner die „Animadversiones“ zu den „Tragoediae autumnales“ (1741) des in Kempten im Allgäu geborenen und in München wirkenden Anton Claus, schließlich die „Idea Poeseos“ (1751) des Münchener Franz Neumayr und ein Kommentar zur Horazischen Poetiklehre (1758) des ansonsten im gesamten oberdeutschen Raum auch bei den Gottschedianern hochgeschätzten Ignaz Weitenauer bringen die Überzeugung all jener Autoren zum Ausdruck, dass nur Corneilles Texte und Theorien das im deutschen Sprachraum bedrohte christlich-katholische Drama vor dem Verfall zu retten vermochten. Bei allen wird der „admiratio“, dem „hohen Ton“ und dem Heroischen das Wort geredet. Auch das Märtyrerdrama – im Grunde genommen eine Repristinaton des Passionsspiels im Rahmen des humanistisch-barocken Trauerspiels – findet ihre vorbehaltlose Zustimmung. Am interessantesten ist wohl

Ignaz Weitenauer, der sich in seinen deutsch geschriebenen Werken (darunter eine damals weit verbreitete Grammatik) zu Gottscheds wichtigsten Lehrsätzen bekannte, jedoch – davon abweichend – zur Humanisierung der tragischen Gestalten neigte, was sich wohl auf Lessings Ideen zurückführen lässt. Eine solche Stellungnahme rüttelt jedoch kaum am erhaltenen Primat des heroischen Trauerspiels, da letzteres die Ständeklausel eben im Lichte der über die sozialen Stände erhabenen christlichen Lehre nicht mehr als unumstößliche Regel betrachtet. Dass diese Tendenz sich in bedeutenden Zentren des bairisch-österreichischen Raums auch im 19. Jahrhundert behauptete, berechtigt zu der Annahme, dass wir – mindestens in diesem Licht – mit keinem bloßen Rückzugsgefecht zu tun haben. Den dann und dort zur Aufführung gebrachten Trauerspielen kommt eine durchaus positive Bedeutung zu. Eigentlich waren sie Träger einer lebendigen, selbstbewussten Tradition, die von der Literaturgeschichte lange übersehen und vernachlässigt wurde.

III

Gerade vor diesem Hintergrund lässt sich Anton von Kleins Kritik an Lessings Tragödiendefinition und -praxis deuten. Im verhältnismäßig kurzen Aufsatz „Ward Peter Corneille von Lessing unpartheyisch beurtheilet?“, der „in den kurfürstlichen gelehrten Gesellschaft“ in Mannheim „vorgelesen“ wurde, prangert von Klein Lessings Diktum an, das doch spätestens Anfang der 80er Jahre die öffentliche Meinung im literarischen System geprägt haben soll. Von Klein schreibt mit bissiger Ironie:

In seinem [= Lessings] Werk liegt alles, was die meisten deutschen Dramaturgen, was manche Schriftsteller, die Corneillen nicht kennen, Schauspieler, die ihn nicht verstehen, und ein großer Teil vom Publikum, das immer und nie selbst urteilt, von ihm sprechen.³⁷

Von Klein geht es sichtlich um die „Rettung“ eines „großen Mannes“, um „die Erhöhung und Ehre einer der edelsten Künste“. Symptomatischerweise übernimmt er Lessings philologische Verfahrensweise, um sich ihm effektiver entgegenzusetzen. Um die „ungerechte Methode“ seines Widerparts ins Licht zu setzen, stützt er sich mithin auf Corneilles Originaltext. Er übersetzt die in der „Hamburgischen Dramaturgie“ herangezogenen Stellen neu, und zitiert ausführlich aus den „Examens“, „Préfaces“ und „Discours“. Als zweisprachig erzogener Elsässer verfügt er über eine unbestreitbare Sprachkompetenz, deren

³⁷ Von Klein: Ward Peter Corneille..., S. 102.

er sich bedient, um Corneilles seiner Meinung nach nicht zu leugnende Aktualität herauszustreichen. So scheint ihm Corneilles Auffassung der Leidenschaften der modernen Erfahrungsseelenkunde und Anthropologie überlegen, da sie der christlichen Erbsünden- und Erlösungslehre treu bleibt. In Bezug auf seine Gestalten, denen Lessing (Cléopâtre!) Unnatürlichkeit vorwirft, besteht von Klein darauf, dass Corneille immer im Bereich des im christlichen Sinne verstandenen Menschlichen geblieben sei und in keinem Fall gegen die Humanität seiner Gestalten verstoßen habe. In einer geschickten Parallele zwischen Voltaire und Lessing zeigt von Klein, dass Lessing einerseits Voltaires Kritiken an mehreren Stellen wortwörtlich übernommen habe („une femme, qui de sang froid se résout à assassiner un de ses fils, et à empoisonner l'autre, n'est pour moi qu'un monstre qui me dégoûte“³⁸), während Voltaire andererseits, bei aller Kritik an Corneille, dem „père du théâtre français“, Gerechtigkeit habe widerfahren lassen, was bei Lessing nie der Fall gewesen sei.

Da von Kleins kritische Würdigung der „Emilia Galotti“ andernorts Gegenstand mehrerer Darlegungen gewesen ist, darf man sich hier darauf beschränken, auf die für unsere Belange bedeutendsten Punkte aufmerksam zu machen. In seinen Auseinandersetzungen mit Lessings kunsttheoretischen Thesen verbindet von Klein seinen Verriss der „Emilia Galotti“ mit einer strikten Ablehnung des bürgerlichen Trauerspiels. Für ihn sind die die Hauptperson *und* die Gesellschaft verbindenden Sujets die einzigen, die eine tragische Wirkung hervorrufen (am „interessantesten“ sind die Könige) und eine „seelenschütternde Kraft“ besitzen. „Private, häusliche Konflikte“ entbehren hingegen dieser Kraft. Am überzeugendsten sei in diesem Zusammenhang der Fall des Sophokles, der mit seinem „Ödipus Tyrann“ das Beispiel katexochen der Tragödie geliefert habe, da er dem unauflöselichen Knoten seiner Handlung Familie *und* Staat zugrunde legte:

Wenn Sophokles seinen Oedip zeigt, den Vater eines Volkes, den besten Regenten, den Glücklichen aller Sterblichen durch ein unvermeidliches Verhängnis in wenig Stunden in den äußersten Abgrund alles Elendes gestürzt; können wir uns ein Schicksal eines gemeinen Menschen denken, das diesem beikömmt, das so Mitleid erregen, so Schrecken verbreiten könnte?³⁹

Implizit wird in diesem Passus der später von Schopenhauer formulierten These der tragischen „Fallhöhe“ das Wort gesprochen, deren erschütternde Wirkung Lessing grundsätzlich negiert hatte. Es stimmt also nicht ganz, wenn bei von Klein vom Festhalten an der „Ständeklausel“ oder von einer Bindung an das

³⁸ Ebd., S. 128. Siehe auch Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 32. Stück.

³⁹ Vgl. Anm. 37

traditionelle (französische) Modell der heroischen Tragödie gesprochen wird.⁴⁰ Mit dem Rekurs auf „hohe Standespersonen“ beansprucht von Klein vielmehr die potenzierte Darstellung des Menschlichen an sich. Ihm geht es um das dadurch gesteigerte „Interesse“, das der Aufführung entgegengebracht wird, sowie um die beim Zuschauer anzustrebende Wirkung. Durchaus logisch ist dann von Kleins Kampfansage an die Lessingsche Sicht des allzu „abstrakten“ Charakters des Staatsbegriffs⁴¹, da der Staat dem aristotelisch-scholastischen politischen Denken zufolge als *der* Ort in der Welt zu verstehen ist, wo das menschliche Zusammenleben konkrete soziale Form annimmt, oder: christlich ausgedrückt, wo die geprüften Menschen ihr Seelenheil erlangen können. Von Klein äußert sich dazu folgendermaßen:

Ist das Vaterland ein zu abstrakter Begriff dem Manne? Dem edeln Jüngling? Dem Weibe, das Ehre fühlt? Wehe uns, wenn dieser Grundsatz in unsern Zeiten wahr ist. Wehe der Nazion, bei der er wahr werden könnte! Aber nein, so weit wird mit keinem kommen. Der Name Vaterland weckt die letzte Kraft eines Volkes auf,

worauf die letzte Pointe folgt: „Nazionalinteresse ist das Interesse eines jeden“.⁴² Mit anderen Worten: nicht die Psychologie, nicht die Regungen und Schwingungen der Gefühle sind für die Tragödie wichtig, wohl aber die gesellschaftliche Natur des Menschen, der auf diesem Wege im Sinne diesmal des Staatstheoretikers aus Stagira und von dem heiligen Thomas von Aquin als ‚zoon politikon‘ bzw. ‚animal sociale‘ angesehen wird – eine umso fundamentalere Position, als die scholastische Tradition in der Familie eine ‚communitas perfecta‘, im Staat aber eine ‚communitas imperfecta‘ sieht – nur letztere darf laut Aristoteles und seinen Nachfolgern Autarkie beanspruchen. Die festzustellenden, diametral entgegengesetzten Positionen lassen sich noch einmal (und letztendlich) anthropologisch deuten. Nur so wird klar, warum von Klein zufolge, die ständisch gebundenen Kategorien der Ästhetik, über die er sich hinwegsetzte, von untergeordneter Bedeutung sind: Das „an den tragischen Gegenständen“ empfundene „Vergnügen“ war in jedem dieser beiden feindlichen Lager anderer Natur. Deswegen versteht man, warum von Klein keine Zeit mit der Interpretation des Katharsis-Begriffs verliert: Die Läuterung der Leidenschaften, wie sie Lessing moralisch auslegt,

⁴⁰ Meier: Die Interessantheit der Könige, S. 304.

⁴¹ Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 251.

⁴² Vgl. auch von Klein: Tagebuch der Schaubühne, S. 537: „Die Umstände eines Privatmenschen stimmen nur mit den Umständen von sehr wenigen überein. Der Roman, den Mis Sara spielt, kann nur eine Gattung Menschen sehr intereßiren. Die Umstände der Grossen, so wie sie zum heroischen Trauerspiele erfordert werden, intereßiren alle“.

ist bei ihm kein erstrebenswertes Ziel, sondern bloß der Anfang eines Prozesses, der über die Versöhnung aller Individuen mit der Gemeinschaft zur wiederhergestellten politischen Ordnung führen soll, so dass die von Lessing so hochgerühmte Rührung sich quasi automatisch daraus ergibt, da sie mit der Freude am universell geteilten Zusammengehörigkeitsgefühl identisch ist.

In diesem Punkte geht von Klein über Corneille hinaus. Manche seiner Äußerungen lassen sich eher mit denen des Pietro Metastasio gleichsetzen. Dies hätte aber zu bedeuten, dass das ‚Wesen‘ des Trauerspiels, wie es von Corneille und seinen deutschen bzw. im Reich wirkenden katholischen gleichgesinnten ‚Erben‘ und Nacheifern verstanden und praktiziert wurde, lange alles andere als ‚marginal‘ war, was seine Reintegration in das Gesamtbild des literarischen Theaters im deutschen Sprachraum als um so dringender erscheinen lässt.