

*Sonderdruck aus*

# Epos, Lyrik, Drama

Genese und Ausformung  
der literarischen Gattungen

Festschrift für

ERNST-RICHARD SCHWINGE  
zum 75. Geburtstag

Herausgegeben von

BORIS DUNSCH  
ARBOGAST SCHMITT  
THOMAS A. SCHMITZ

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2013



Klaus-Detlef Müller

## Einspruch gegen den Klassizismus

Lenz' *Hofmeister* und das Problem der Gattungsmischung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts

In einem Brief an Schiller anlässlich der Übersendung des Manuskripts der Abhandlung *Über epische und dramatische Dichtung* schreibt Goethe am 23. 12. 1797:

„Es ist mir dabei recht aufgefallen, wie es kommt daß wir Moderne die Genres so sehr zu vermischen geneigt sind, ja daß wir gar nicht einmal imstand sind, sie voneinander zu unterscheiden. Es scheint nur daher zu kommen, weil die Künstler, die eigentlich die Kunstwerke innerhalb ihrer reinen Bedingungen hervorbringen sollten, dem Streben der Zuschauer und Zuhörer, alles völlig wahr zu finden, nachgeben.“<sup>1</sup>

Das gilt nicht nur für die hier eingeforderte und begründete Unterscheidung epischer und dramatischer Verfahrensweisen, sondern auch für die Differenzierung der im aristotelischen Verständnis je eigenen Gattungen Tragödie und Komödie. Gattungsmischung ist hier im 18. Jahrhundert eine gängige Praxis und Gegenstand vielfältiger poetologischer Reflexion. Sie ergibt sich aus der Notwendigkeit, zwei Grundsätze der weiterhin als gültig angenommenen *Poetik* des Aristoteles zu vereinbaren. Denn es zeigte sich, dass die in der klassizistischen Dramentheorie, insbesondere im französischen Klassizismus, unter Berufung auf Aristoteles festgeschriebenen Gattungsnormen nicht mehr wirklich praktikabel waren, wenn der ihnen vorgeordnete Grundsatz, dass die Bühne handelnde Menschen glaubwürdig nachzuahmen habe, pragmatisch verstanden und also auf die zeitgenössische Lebenswirklichkeit

<sup>1</sup> *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs herausgegeben von Hans Gerhard Gräf und Albert Leitzmann, Frankfurt am Main/Wien/Zürich 1964, S. 402.*

oder zumindest deren akzeptiertes Wunschbild bezogen werden sollte, also im Grundsatz „völlig wahr“ erscheinen sollte. Das führt zunächst dazu, dass die für die traditionellen Poetiken verbindliche Ständeklausel obsolet wird. Schon Gottsched versteht sie nur noch als eine nützliche Konvention für die Einkleidung der Demonstration eines moralischen Satzes in eine Fabel. Was er als Natur darzustellen vorgibt, ist die im Rahmen des Leibniz-Wolffschen Systems philosophisch gedeutete Welt,<sup>2</sup> so dass ein Widerspruch zwischen der Intentionalität literarischer Formen und den im Grundsatz der Naturnachahmung formell anerkannten Ansprüchen der Wirklichkeit gar nicht entstehen kann. Gerade durch ihr Personal, das nur „entweder bürgerlich, oder zum höchsten adelich“ sein darf,<sup>3</sup> gewinnt aber die Komödie im Zeichen der Ständeklausel ihre Wirklichkeitsnähe und wird zur für die Dramatik des 18. Jahrhunderts wichtigsten Gattung. Folgerichtig akzeptiert Gottsched deshalb trotz seines Gattungspurismus die Mischform der *comédie larmoyante*, des rührenden Lustspiels, allerdings mit einem Vorschlag zur Terminologie, der den Sachverhalt zusätzlich verdeutlicht: „Man (muß) sie nur nicht Komödien nennen. Sie könnten viel eher bürgerliche, oder adeliche Trauerspiele heißen; oder gar Tragikomödien, als ein Mittelding zwischen beyden, genennet werden.“<sup>4</sup> Der Erfolg dieser neuen Gattung ist allerdings sehr kurzlebig. Gellerts nachträgliche Apologie in seiner Schrift *Pro comoedia commovente* (1751) hat eher den Charakter einer Poetik als einer Kampfschrift. Es ist deshalb aufschlussreich, dass Lessing sie in seiner *Theatralischen Bibliothek* der Polemik Chassirons gegen das ‚Weinerlich-Komische‘ gegenübergestellt hat. Chassirons Kritik gilt der angeblich widernatürlichen und durch antike Vorbilder nicht beglaubigten Aufhebung der Grenzen, „welche von je her das Tragische von dem Komischen getrennt haben“, und der Wiederkehr der „ungeheuren Gattung des Tragikomischen“.<sup>5</sup> Gellert versteht die Komödie hingegen als „ein dramatisches Gedicht, welches Abschilderungen von dem gemeinen Privatleben enthalte, die Tugend anpreise und verschiedene Laster und Ungeheimheiten des Menschen auf eine scherzhafte und feine Art durchziehe.“<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Vgl. hierzu S. Joachim Birke: „Gottscheds Neuorientierung der deutschen Poetik an der Philosophie Wolffs“, in: *ZfdtPh* 85 (1966), S. 560–575 und ders.: *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie*, Berlin 1966.

<sup>3</sup> Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig 1751. Photomechan. Nachdruck, Darmstadt 1962, S. 163.

<sup>4</sup> Gottsched (Anm. 3), S. 644.

<sup>5</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in 12 Bänden*. Band 3: *Werke 1754–1757*, Frankfurt/Main 2003, S. 271.

Aufschlussreich ist Lessings Stellungnahme zu der von ihm arrangierten Kontroverse. Er lehnt das rührende Lustspiel als Darstellung von Tugenden und anständigen Sitten, wie es vor allem Nivelle de La Chaussée vertritt, ab. Es erscheint ihm auf anderer soziologischer Ebene – der der ‚Leute von Stande‘ – ebenso einseitig und unverbindlich wie das reine Possenspiel als Belustigung des ‚Pöbels‘, und er plädiert deshalb für die ‚wahre Komödie‘ als eine Form ‚für das Volk‘, d. h. von allgemeiner und die Stände übergreifender Gültigkeit.<sup>7</sup> Gehaltlich versteht er sie als eine Verbindung satirischer und rührender Elemente, poetologisch hingegen als Komödie. Aus dem gleichen Bedürfnis nach klarer Gattungsunterscheidung wendet er sich im 69. und 70. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* ausdrücklich gegen die Tragikomödie und das ‚Mischspiel‘. Dabei lässt er das Argument der Naturwahrheit nicht gelten, denn damit ließe sich „jedes dramatische Ungeheuer“ rechtfertigen: „Die Nachahmung der Natur müßte folglich gar kein Grundsatz der Kunst sein; oder wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein aufhören.“<sup>8</sup> Aus ästhetischen Gründen tritt Lessing also für eine klare Gattungsunterscheidung ein. Allerdings ist die ‚wahre Komödie‘ zugleich die ‚ernste Komödie‘.<sup>9</sup> „Die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein“<sup>10</sup>, sie erhält, wie Walter Hinck festgehalten hat, eine „Verankerung im Geschichtlichen“, so dass „an die Stelle von Gottscheds „Moralprinzip“ das „realistische“ Prinzip“ tritt.<sup>11</sup> Der Wirklichkeitsbezug impliziert also Momente der Gattungsmischung trotz des Festhaltens an reinen Formen.

Sehr viel provozierender und folgenreicher als im rührenden Lustspiel war die Gattungsmischung im bürgerlichen Trauerspiel. Für die Regelpoetik war auch diese Gattungsbezeichnung eine *contradictio in adjecto*: eine Trauerspielhandlung mit dem Personal der Komödie – die Aufhebung der Ständeklausel als Programm. Sie wird legitimiert durch die Erwartung, dass die tragische Dichtung ihre sittliche Wirkung um so weiträumiger und nachhaltiger erreichen werde, je mehr sie die handelnden Personen und ihre Lebenswelt dem

<sup>6</sup> Gotthold Ephraim Lessings *sämtliche Schriften*. Hg. v. Karl Lachmann und Franz Muncker, Bd. 6, Stuttgart 1890, Photomechan. Neudruck, Berlin/New York 1979, S. 34.

<sup>7</sup> Gotthold Ephraim Lessing (Anm. 5), S. 280.

<sup>8</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in 12 Bänden*, Band 6: *Werke 1767–1769*, Frankfurt/Main 1985, S. 532.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Helmut Arntzen: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München 1986, hier besonders S. 246–249.

<sup>10</sup> *Hamburgische Dramaturgie*, 21. Stück, in: Gotthold Ephraim Lessing (Anm. 8), S. 287.

<sup>11</sup> Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien*, Stuttgart 1965, S. 256f.

Erfahrungsbereich ihres Publikums angleiche. Insoweit wird das neue dramatische Genre, wie Peter Szondi pointiert, mit der selbstbewussten These eingeführt: „Nicht der Bürger braucht die Tragödie, sondern die Tragödie den Bürger.“<sup>12</sup> Das heißt, dass die dramatische Produktion sich über die Grenzen und Zwänge hinwegsetzen muss, die die klassizistische Poetologie festgeschrieben hat, um ihrem Wirkungsanspruch gerecht werden zu können. Allein durch die Verletzung der Ständeklausel gilt das bürgerliche Trauerspiel den Dogmatikern als Mischgattung. Das wertet sie aber im Horizont der Wirkungspoetik auf, indem sie den aristotelischen Grundsatz der Naturnachahmung strenger und wirklichkeitsgerechter auffasst.

Terminologisch bleibt die deutsche Gattungsreflexion der traditionellen Poetik weiterhin verpflichtet, insofern die Bezeichnungen ‚rührendes Lustspiel‘, ‚ernste Komödie‘, ‚bürgerliches Trauerspiel‘ und ‚Tragikomödie‘ an der Dichotomie von Tragödie und Komödie festhalten, indem sie die Neuerungen durch attributive Hinzufügungen aus dem Material der jeweils korrespondierenden Gattung kennzeichnen. Diese vorsichtige Rückbindung an die Tradition gibt Diderot in seinen *Unterredungen über den ‚Natürlichen Sohn‘* auf, indem er ein dramatisches System vorschlägt, das zwischen der komischen und der tragischen eine eigenständige dritte Gattung annimmt, die er als „genre sérieux“ (‚ernsthafte Gattung‘) bezeichnet und bestimmt.<sup>13</sup> Sie ermöglicht die dramatische Nachahmung des ‚gemeinen Lebens‘, also realitätsnaher und dem Prinzip der Bühnenillusion verpflichteter Bühnenhandlungen, die komische und tragische Momente beinhalten können, aber von ihnen nicht bestimmt sind. Diderot unterscheidet sie dezidiert von der Tragikomödie, die „notwendig eine schlechte Gattung sein muß, weil man zwei entfernte und durch einen von der Natur selbst festgesetzten Rain getrennte Gattungen darin vermengt.“<sup>14</sup> In seiner zweiten dramentheoretischen Schrift *Von der dramatischen Dichtkunst* hat er sein System erweitert und dabei die ernsthafte

Gattung in zwei eigenständige Formen aufgeteilt, für die er sich der traditionellen Terminologie wieder annähert, ohne jedoch ihre Eigenständigkeit infrage zu stellen: ‚comédie sérieuse‘ und ‚tragédie domestique et bourgeoise‘.<sup>15</sup> Lessing hat in der Vorrede zu seiner Diderot-Übersetzung *Theorie und Praxis des Franzosen* ausdrücklich als die einer „neuen Gattung“<sup>16</sup> bezeichnet und eingeschätzt und hat für die beiden Dramen, auf die sich die theoretischen Überlegungen beziehen und berufen, die Gattungsbezeichnung ‚Schauspiel‘ gewählt. Wichtigstes Kriterium der ‚ernsthafte Gattung‘ ist ihre Lebensnähe und ihr moralisches Wirkungspotential, nicht ihr affektbestimmendes Verfahren. Allerdings ist Lebensnähe nur bedingt Wirklichkeit, weil ihr moralische Zwecke immer übergeordnet sind.

Auf dem von Diderot eingeschlagenen Weg geht Louis Sébastien Mercier einen Schritt weiter, indem er fordert: „Es wäre vielleicht noch eine Gattung zu erfinden, in welcher die Kunst weit höher stiege, als sie in unsern Trauer- und Lustspielen [...] nicht gegangen ist.“<sup>17</sup> Das neue Genre nennt er ‚Drama‘ und sieht dessen Aufgabe darin, „nützlichere Lehren in dem Gemälde der jetzigen Sitten [...] zu geben“, was leichter durchzusetzen wäre, „wenn man sich nicht gleich anfangs auf die Namen Trauer- und Lustspiele eingeschränkt hätte.“<sup>18</sup> Die Gattungslehre wird also als ein Hindernis für die sachgerechte und künstlerische Darstellung zeitgenössischer Wirklichkeit auf der Bühne verstanden.

Damit ist ein Punkt erreicht, an dem der aristotelischen *Poetik* und ihrer klassizistischen Auslegung eine Aporie unterstellt werden kann: In dem Maße, wie der Nachahmungsgrundsatz auf die moderne soziale und politische Welt und ihre mentalen und philosophischen Vorstellungshorizonte bezogen wird, stoßen die Darstellungsformen der Tragödie und der Komödie an ihre Grenzen, selbst wenn sie durch Mischformen modifiziert und erweitert werden. Ein solcher Schluss verkennt zwar den ästhetischen Charakter der Dramatik, bestimmt aber eine wichtige Phase ihrer Produktion, die ihm zugleich folgt und zwangsläufig widerspricht. In der Bestimmung von Mischformen wird der Gattungsdogmatismus der klassizistischen Poetik unterlaufen, indem er diskutierbar wird und dem Horizont eines veränderten Wirklichkeitsverständnisses angepasst werden kann. Was hier noch als Vermittlung und Kompromiss versucht wird, ist im Sturm und Drang zum Widerruf aufgehoben, wenn

<sup>12</sup> Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, Frankfurt/Main 1973, S. 32. Szondi begründet diese These aus den poetologischen Überlegungen George Lillos, dessen *London Merchant* zum bestimmenden Muster des bürgerlichen Trauerspiels wurde.

<sup>13</sup> *Das Theater des Herrn Diderot aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing*, hg. v. Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986, hier: S. 141.

<sup>14</sup> Ebd., S. 143.

<sup>15</sup> Ebd., S. 293f.

<sup>16</sup> Ebd., S. 5.

<sup>17</sup> [Mercier-Wagner]: *Neuer Versuch über die Schauspielkunst*, Faksimiledruck, hg. v. Peter Pfaff, Heidelberg 1967, S. 4.

<sup>18</sup> Ebd., S. 22.

auch in einer Weise, die das Negierte mehr als nur unterschwellig bewahrt. Das lässt sich am dramatischen Werk von Jakob Michael Reinhold Lenz, exemplarisch an seinem *Hofmeister*, und an dessen theoretischen Schriften *Anmerkungen übers Theater* und *Rezension des Neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt*, nachweisen.<sup>19</sup>

Als Lenz das *Hofmeister*-Projekt in einem Brief an Johann Daniel Salzmann vom 28. Juni 1772 zum ersten Mal erwähnt, spricht er von einem ‚Trauerspiel‘ und relativiert diese Bezeichnung zugleich mit dem Zusatz: „Ich muß den gebräuchlichen Namen nennen.“<sup>20</sup> Damit deutet er an, dass er mit dem traditionellen Gattungsbegriff Schwierigkeiten hat, dass aber ein anderer Terminus nicht zur Verfügung steht. Bekanntlich hat er das Drama bei seiner Veröffentlichung 1774 ‚Eine Komödie‘ genannt und damit auch die zuvor im Manuskript erwogene Bezeichnung ‚Lust- und Trauerspiel‘ verworfen. Was diese Unentschiedenheit deutlich macht, ist die Untauglichkeit der poetologischen Begrifflichkeit zur Bezeichnung dramatischer Vorgänge, die sich in verbürgter Weise auf die gesellschaftliche Wirklichkeit beziehen, und zugleich die Notwendigkeit, sie dennoch zu verwenden, weil eine andere und sachgerechte nicht vorhanden ist. Indem Lenz auf sie zurückgreift, hebt er sie zugleich in seiner Verwendung auf, bricht also entschiedener als die unentschlossene Nomenklatur der Gattungsmischung mit der poetologischen Tradition.

Weil diese seinen dramatischen Vorstellungen nicht entspricht, er aber gleichwohl auf ihre Begrifflichkeit zurückgreifen muss, um sich artikulieren

und kommunizieren zu können, greift er in den *Anmerkungen übers Theater*<sup>21</sup> deren immer noch allgegenwärtige Grundlage, die *Poetik* des Aristoteles, direkt an. Wo es bisher nur um vermittelnde Aristotelesauslegung ging, wenn modernere Vorstellungen geltend gemacht wurden, wählt er die Konfrontation. Auch die rechnet freilich mit der kanonischen Geltung des Werkes. In ausdrücklicher Übereinstimmung mit Aristoteles bestimmt er das Wesen der Poesie als Nachahmung der Natur (T 645). Allerdings legt er diesen Grundsatz im Sinne der Genieästhetik aus: Die Dichter werden als Schöpfer verstanden, deren „Glückseligkeit“ es ist, als „erste Sprosse auf der Leiter der frei handelnden selbständigen Geschöpfe“ dem „unendlich freihandelnden Wesen [...] nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen.“ (T 645) Auf dieser Grundlage stellt sich die Frage, was „beim Schauspiel eigentlich der Hauptgegenstand der Nachahmung [ist]: der Mensch oder das Schicksal des Menschen?“ (T 650). Aus dieser Alternative ergibt sich ganz traditionalistisch die Unterscheidung von Tragödie und Komödie. Da nach Aristoteles „das Trauerspiel Nachahmung einer Handlung ist“ (T 650), ist sie für ihn in Lenz’ Auslegung Darstellung von Begebenheiten und nicht von Personen. Diese Annahme begründet er kulturgeschichtlich im kultischen Ursprung der griechischen Tragödie.<sup>22</sup> Sie kenne nur knechtische Furcht vor dem „blinden Despotismus“ des Götterwillens, der den Menschen ein fremdbestimmtes Schicksal bereite (T 667). Religionsbegriffe, Denkungsart und Volksgeschmack der Gegenwart verlangen hingegen, dass das Trauerspiel Darstellung des freihandelnden selbstständigen Individuums, des „Kerls“, ist: „Der Held allein ist der Schlüssel zu seinen Begebenheiten.“ (T 668f.) Nicht die griechische Tragödie und ihre klassizistische Nachfolge sind deshalb das Muster für das moderne Trauerspiel, sondern die „Charakterstücke“ Shakespeares, und dessen dramaturgische Praxis erweist auch die aristotelischen Regeln als obsolet. Zugleich folgt aus dem modernen Verständnis des Trauerspiels eine Umkehrung der Gattungsbestimmungen: „Der Hauptgedanke einer Komödie (ist) e i n e S a c h e, einer Tragödie e i n e P e r s o n.“ (T 669).<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Die dramentheoretische Bedeutung dieser Schriften ist wiederholt eingehend und schlüssig begründet worden. Zu verweisen ist insbesondere auf Fritz Martini: „Die Einheit der Konzeption in J. M. R. Lenz’ ‚Anmerkungen übers Theater‘“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), S. 158–182; René Girard: *Lenz 1751–1792. Genèse d’une dramaturgie du tragi-comique*, Paris 1968; Carsten Zelle: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? Drei Bemerkungen dazu, was bei Lenz gespielt wird“, in: Karin A. Würst (Hg.): *J. M. R. Lenz als Alternative? Positionen zum 200. Todestag*, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 138–157; Roger Bauer: „Die Komödientheorie von Jakob Michael Reinhold Lenz, die älteren Plautus-Kommentare und das Problem der ‚dritten‘ Gattung“, in: Stanley A. Corngold, Michael Curschmann und Theodore J. Ziolkowski (Hg.): *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen 1977, S. 11–37. Auch die zahlreichen Interpretationen der Lenzschen ‚Komödien‘ gehen darauf ein. Mir geht es hier nur um ihren Stellenwert in der Gattungsdiskussion.

<sup>20</sup> Jakob Michael Reinhold Lenz: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. v. Sigrid Damm. Band 3: *Gedichte, Briefe*, Frankfurt/Main und Leipzig 1992, S. 259. Auch in zwei weiteren Briefen an Salzmann von Oktober 1772 spricht Lenz von seinem ‚Trauerspiel‘ (ebd., S. 287, 290).

<sup>21</sup> Jakob Michael Reinhold Lenz: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. v. Sigrid Damm, Band 2: *Lustspiele nach dem Plautus, Prosadichtungen, Theoretische Schriften*, Frankfurt/Main und Leipzig 1992. Nach dieser Ausgabe werden die Schriften im Folgenden im Text zitiert, mit der Sigle T für *Anmerkungen übers Theater*, M für *Rezension des Neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt* und G für *Über Götz von Berlichungen*.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Roger Bauer (Anm. 19), S. 21–25 und Carsten Zelle (Anm. 19), S. 145–150.

<sup>23</sup> Lessing argumentiert im 51. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* noch ganz im Sinne der von Lenz in Frage gestellten aristotelischen Gattungsbestimmung: „In der Komödie

Person meint hier „selbstständige Existenz“ (G 637), deren Signatur Lenz in seiner Schrift *Über Götz von Berlichingen* festgehalten hat: für sie gilt, dass

„handeln, handeln die Seele der Welt sei, nicht genießen, nicht empfindeln, nicht spitzfindeln, daß wir dadurch allein Gott ähnlich werden, der unaufhörlich handelt und unaufhörlich an seinen Werken sich ergötzt. [...] daß die in uns handelnde Kraft, unser Geist, unser höchstes Anteil sei, daß die allein unserm Körper [...] die wahre Konsistenz den wahren Wert gebe, daß ohne denselben all unser Genuß all unsere Empfindungen, all unser Wissen doch nur Leiden, doch nur ein aufgeschobener Tod sind [...], daß diese unsere handelnde Kraft nicht eher ruhe, nicht eher ablasse zu wirken, zu regen, zu toben, als bis sie uns Freiheit um uns her verschafft, Platz zu handeln, guter Gott Platz zu handeln und wenn es ein Chaos wäre das du geschaffen, wüste und leer, aber Freiheit wohnte nur da und wir könnten dir nachahmend drüber brüten, bis was herauskäme – Seligkeit! Seligkeit! Göttergefühl das!“ (G 638)

So versteht Lenz das Lebensgefühl, das den Helden einer neuen Tragödie bestimmen sollte. Er hat sein göttliches, prometheisches Wesen darin, dass es ihn zum Handeln anleitet. Und hierfür ist Goethes ‚Schauspiel‘ *Götz von Berlichingen* ein leuchtendes Beispiel. Es könne, recht verstanden, „die stummen Personen auf dem großen Theater der Welt“ (G 640) veranlassen, zu aktiven Spielern zu werden. Das Theater ist damit als eine Schule des Weltverhaltens verstanden, in dem zur Aktivität aufgerufen wird. Das ist Lenz’ zugleich ästhetisches und politisches Programm, das aus seiner Anthropologie, seinem Wesensverständnis des Menschen hervorgeht. Und so ist auch die Definition der dramatischen Gattungen in den *Anmerkungen übers Theater* zu verstehen: die Poetik ist die dialektische Kehrseite einer sozialen Anthropologie. Das wird erst vollends deutlich in der *Rezension des Neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt*.

Noch einmal kommt Lenz hier auf die Unterscheidung von Tragödie und Komödie zurück, wobei er nun den unausgesprochenen Gesichtspunkt der Wertung berührt. Die Tragödie ist die höhere Form, die eigentliche Wesenserfüllung des Dramatischen: Sie ist das als Darstellung des freien, autonom handelnden, seine Begebenheiten selbst schaffenden und darin seine anthropologische Bestimmung erfüllenden Individuums. Aber eine solche Form setzt ein

(sind) die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel, jene sich äußern zu lassen. [...] Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt.“ (Gotthold Ephraim Lessing (Anm. 8), S. 437f.).

Publikum voraus, das ihr gewachsen ist, und eine substantielle Wirklichkeit, die in ihr nachgeahmt werden kann. Beides sieht Lenz in seiner Realität nicht gegeben, so dass die Wirklichkeit der Zeit die Tragödie zu einer Utopie macht, die erst in der Zukunft eingelöst werden kann. Der zeitgenössische Dramatiker muss sich deshalb mit der bescheideneren Form der Komödie begnügen, die Lenz als volkstümliche und anspruchlose Form des Dramas versteht. Das mag eine willkürliche Setzung sein, aber man muss ihr folgen, um die spezifische Eigenart des Lenzschen dramatischen Realismus zu begreifen und Gattungsbezeichnung und Formwillen seiner Dramatik zu verstehen:

„Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung die bloß Lachen erregt, sondern eine Vorstellung die für jedermann ist. Tragödie ist nur für den ernsthaften Teil des Publikums, der Helden der Vorzeit in ihrem Licht anzusehn und ihren Wert auszumessen im Stande ist. [...] Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden. [...] Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben, oder doch wenigstens schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist. So erschafft der komische Dichter dem tragischen sein Publikum.“ (M 703f.)

Damit ist zunächst eine Wiederkehr der Ständeklausel bezeichnet, allerdings auf der Ebene der Rezeption, nicht der Gegenständlichkeit. Und zugleich hält Lenz fest, dass die zeitgenössische Gesellschaft kein Gegenstand für Tragödie im Sinne seines Gattungsverständnisses sein kann, also für die autonom handelnde, freie und selbstbestimmte Person, den großen ‚Kerl‘. Die Wirklichkeit bietet nur fremdbestimmte Subjekte, denen die sozialen Verhältnisse ihr Schicksal bereiten. Damit entspricht die Komödie in Lenz’ Verständnis paradoxerweise seiner Lesart der aristotelischen Tragödie: Nachahmung (‚Gemälde‘) von Begebenheiten, die eine fremde, jetzt aber säkulare Instanz organisiert. Daher ist es folgerichtig, dass er den *Hofmeister* zunächst als ein Trauerspiel bezeichnet, indem er auf den ‚gebräuchlichen Namen‘ zurückgreift, nach seiner Gattungsreflexion aber den Terminus Komödie wählt, weil sie die einzig mögliche Form ist, die Realität angemessen wiederzugeben und ein zeitgenössisches Publikum zu erreichen, durch das Theater „Einflüsse auf eine Nation“ (M 704) auszuüben. Der Wirklichkeitsanspruch höhlt die überlieferten Gattungsbegriffe aus, er führt im Sinne der eingangs zitierten Überlegung Goethes dazu, dass die Genres vermischt werden müssen, um dem Anspruch auf Wahrheit zu genügen.

Der Versuch, die Lenzsche Verfahrensweise („komisch und tragisch zugleich zu schreiben“) poetologisch als Tragikomödie zu fassen,<sup>24</sup> gilt inzwischen zu Recht als überholt. Lenz ist ein sehr entschiedener Kritiker der überlieferten Gattungsbegriffe, sucht aber für die drei Stücke, die für die vorliegenden Überlegungen einschlägig sind und auf die sich auch seine theoretischen Schriften beziehen, keine alternative Terminologie, sondern verwendet die geläufige mit ausdrücklichen Vorbehalten, die sie faktisch aufhebt und umkehrt. Es handelt sich um gesellschaftsanalytische und gesellschaftskritische Dramen, die in poetischer Nachahmung die zeitgenössische Wirklichkeit zu anschauernder Erkenntnis bringen. Sie sind mit diesem Anspruch ein praktischer Einspruch gegen die klassizistische Poetologie. Wenn dabei die wahre Tragödie als Utopie im Blick bleibt, so setzt sie eine andere gesellschaftliche Wirklichkeit als Zielvorstellung voraus. Auf sie richtet sich der sozialreformistische Impuls, der in den Dramen manifest ist.

Das soll in gebotener Kürze am *Hofmeister* verdeutlicht werden. Hier ist eine Wirklichkeit dargestellt, in der alle Personen lächerlich sind, wenn auch nicht in gleichem Maße. Sie sind es aber nicht im Sinne eines Defizits von Moral oder Vernunft, sondern als Konsequenz gesellschaftlicher Verhältnisse. Es geht also nicht um selbst zu verantwortende und korrigierbare oder verwerfliche Formen eines Fehlverhaltens, sondern um soziale Zwänge. Nicht zufällig ist deshalb auch der Bereich der Erziehung und Bildung satirisch involviert: Er ist nicht Korrektiv, sondern Teil des Problems. Das Lächerliche ist Darstellung eines gesellschaftlichen Mangels, nicht eines individuellen Versagens. Daher verbietet sich für den Künstler, dem es um „Genauigkeit und Wahrheit“ geht, das „Ideal der Schönheit“ – Lenz zieht „den charakteristischen, selbst den Karikaturenmalers“ dem „idealischen“ vor (T 653). Karikatur und Grotteske sind Mittel einer Deutung der Wirklichkeit, durch die die Darstellung selbst schon zur Interpretation ihrer Gegenstände wird: Nachahmung ist nicht einfach Imitation, sondern ein schöpferisches Verfahren.

Von seinen ‚Begebenheiten‘ her hat der *Hofmeister* durchaus das Potential zu einem Trauerspiel: Die Selbstverstümmelung des Protagonisten und das elende Schicksal eines gefallenen Mädchens weisen in diese Richtung,

zugleich lässt aber die Wirklichkeit das zum Handeln fähige, freie und selbstständige Individuum nicht zu. Läufer hat keine Möglichkeit, eine soziale Identität auszubilden. Als Hofmeister ist er, wie der Geheime Rat im Gespräch mit seinem Vater richtig festhält, ein „Sklave“, Marionette einer lächerlichen Adelsfamilie, die fortlaufend das ihm zugesagte Einkommen verkürzt. Der Geheime Rat, der ihm wie sein Vater jede mögliche Alternative verweigert, formuliert zugleich das Menschenbild, das er in seiner Existenz verfehlt:

„Ohne Freiheit geht das Leben bergab, rückwärts. Freiheit ist das Element des Menschen wie das Wasser des Fisches, und ein Mensch der sich der Freiheit begibt, vergiftet die edelsten Geister seines Bluts, erstickt seine süßesten Freuden des Lebens in der Blüte und ermordet sich selbst. [...] Er hat den Vorrechten eines Menschen entsagt, der nach seinen Grundsätzen muß leben können, sonst bleibt er kein Mensch.“ (II/1, 55)<sup>25</sup>

Das sind Grundsätze der Aufklärung, die der Geheime Rat auch in seiner Ablehnung der Hofmeistererziehung und in seinem Plädoyer für öffentliche Schulen vertritt, denen der Pastor Läufer aber entgegenhält, dass sie sehr theoretisch und abstrakt sind: „Das ist sehr allgemein gesprochen, Herr Rat.“ (II/1, 57) Damit ist nicht weniger bezeichnet als das grundsätzliche Scheitern des Aufklärungsdiskurses an den realen Verhältnissen, wie denn der Geheime Rat zwar richtig denkt, aber immer wieder borniert handelt und insoweit von der allgemeinen Lächerlichkeit des Figurenensembles nur graduell unterschieden ist.

Es ist nun sehr auffällig und für die Struktur des Dramas höchst bedeutsam, dass die Personen, die keine Individualität und Identität ausbilden können, sich selbst und andere in literarischen Rollen wahrnehmen. Ihr Wirklichkeitsbewusstsein ist von Artefakten (fremd)bestimmt, wodurch die Mimesis auf komplexe Weise eine intertextuelle Signatur erhält.<sup>26</sup> Literatur wird zum Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodus und generiert Ersatzidentität, wobei die Rollenmuster nach Bedarf aus einem breiten Repertoire ausgewählt und variiert werden können. Von Gustchen weiß ihr Vater, dass sie „Tag und Nacht

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Karl S. Guthke: Lenzens *Hofmeister* und *Soldaten*: Ein neuer Formtypus in der Geschichte des deutschen Dramas, in: *Wirkendes Wort* 9 (1959), S. 274–286; ders.: *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen 1961; René Girard (Anm. 19).

<sup>25</sup> Zitate mit Angabe von Akt und Szene sowie Seitenzahl nach folgender Ausgabe: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. v. Sigrid Damm, Band 1: *Dramen, dramatische Fragmente, Übersetzungen Shakespeares*, Leipzig 1992.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch Bernhard Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992, S. 185–198 [s. v.] und Günter Saße: *Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*, Darmstadt 1996. Hier das Kapitel: „Zum Verhältnis von Liebe und Literatur in Lenz' *Der Hofmeister* oder *die Vorteile der Privaterziehung*“ (S. 161–183).



über den Büchern [d. h. Romanen] und über den Trauerspielen“ liegt (I/4, 49), und folglich spielt sie mit ihrem Vetter Fritz Julia und Romeo (I/5). Und als Fritz ihr entzogen wird, weil sein Vater ihn zur Strafe für sein Fehlverhalten zum Studium in das weit entfernte Halle schickt und jeden Umgang für Jahre verbietet, bestimmt sie Läufer zu ihrem Ersatz-Romeo (II,5). Der erkennt die Gefahr dieses Abenteurers in der Reminiszenz an ein bekanntes Muster: „Es könnte mir gehen wie Abälard“ (II/5, 69), was Gustchen sofort in einen weiteren literarischen Kontext verschiebt, indem sie auf die *Nouvelle Héloïse* weist: für sie das Wunschbild einer Liebe von und zu zwei Männern. Auch ihr Selbstmordversuch ist von romanhafter Phantasie bestimmt: Im Traum sieht sie ihren Vater als einen anderen Lear, der „sich die Haare ausriss und Blut in den Augen hatte“ (IV/2, 89). Längst aber weiß sie schon, dass Selbstmordabsichten enden, „wie im Gellert steht“ (I/5, 50), also ohne Konsequenz.

Läuffers Flucht aus dem von ihm entehrten Hause führt ihn zum Schulmeister Wenzeslaus, der genau das ist, was sein Vater dem Geheimen Rat als Defizit der von diesem gepriesenen öffentlichen Schulen vorhält: ein „nüchternes Subjekt“ mit „pedantischen Methoden“ (II/1, 58). Lenz' Neigung zur charakteristischen Kunst bewährt sich hier in einer Gestaltung, die in die Nähe zur Karikatur führt. Zwar verfügt Wenzeslaus über ein bürgerliches Selbstbewusstsein, mit dem er sein Hausrecht unerschrocken gegen Übergriffe des Adels geltend macht (III/2), aber er vertritt eine Lebensphilosophie, die sich vergnügt mit den Erniedrigungen durch seinen sozialen Status abfindet: Exemplarisch ist seine Bereitschaft zum Triebverzicht aus der Einsicht, dass er eine Frau nicht ernähren könnte. Er lebt genau das, was für Läufer zum Problem geworden ist, den Mangel an einer selbstbestimmten Existenz und an Identitätsbildung. Allerdings täuscht Läufer sich, wenn er Wenzeslaus' Lebensweise über seine „Sklaverei im betressten Rock“ stellt und emphatisch seine „Freiheit, güldene Freiheit“ (III/4, 85) preist, damit den Aufklärungsdiskurs des Geheimen Rates aufnimmt und unvermerkt dessen Phrasenhaftigkeit ausstellt. Und Wenzeslaus schickt sich dann an, den Hofmeister als seinen Kollaborator zu seinem Ebenbild zu machen, gleichsam zum Zitat eines nicht mehr literarischen, sondern eines von ihm vorgelebten realen Rollenmusters, was Läufer zu Recht als eine „Demütigung“ empfindet (III/4, 85). Als er dann aber nach der Begegnung mit seinem Kind die Konsequenzen der Vorgänge erfährt und sie nach einer anerzogenen Gesellschaftsmoral, der er gar nicht gewachsen sein kann, als schuldhaftes Vergehen deutet, sich daraufhin aus Gewissensqualen selbst kastriert und damit den verfehlten Mordanschlag des Majors in der Selbstverstümmelung halbwegs verwirklicht, greift Wenzeslaus auf ein ganzes

Bündel zitierter Rollenmuster aus Kirchengeschichte und Bibel zurück, um diese Tat zu überhöhen: Läufer ist für ihn ein „zweiter Origines“ (V/3, 103), der sogar zugleich das Askesegebot der Essener überbietet. Und er ist gewissermaßen „zum Wenzeslaus wiedergeboren“, als dessen „geistlicher Sohn“ (V/4, 103f). Und auch hier zeigt sich, dass die Identitätslosigkeit, das Leben in Zitaten, immer neue Muster aufrufen lässt: Was Läufer als einem neuen Abälard nicht angetan wird, kann er sich als ein neuer Origines selbst antun. Aber auch wenn Wenzeslaus sich durch seinen Schüler überboten glaubt und versucht ist, es ihm nachzutun, scheitert die Schulmeistererziehung. Die sinnlichen Begierden sind durch die Kastration nicht abgetötet: Wie Lots Weib wendet sich der ‚Gerettete‘ nach Sodom um (V/3, 103) und verfällt den Reizen der umwerfend naiven Lise, die auch Wenzeslaus nicht ohne Anfechtung lassen. Seine in vielen Zitaten begründeten Warnungen bleiben fruchtlos, weil das törichte Kind einwilligt, den Eunuchen zu heiraten. Und selbst dieser Konstellation ist der mit angelesenen Weisheitslehren umfassend gewappnete Schulmeister gewachsen, indem er Paulus zitiert: „So kriecht denn zusammen, meinetswegen, weil doch Heiraten besser ist als Brunst leiden.“ (V/10, 117).<sup>27</sup> Er weist aber den ‚geistlichen Sohn‘, der kein zweiter Wenzeslaus und schon gar nicht ein „Origines der Zweite“, sondern nur ein „Kapaun“ geworden ist (ebd.), aus dem Haus, entzieht ihm damit selbst die kümmerlichste Form einer sozialen Existenz. Die potentiell tragische Begebenheit wird durch die Handlungsführung sukzessiv ins Grotteske aufgehoben. Das entspricht dem Lenzschen Wirklichkeitsverständnis. Das Geschehen wird durch die Form der Darstellung interpretiert.

Und das gilt für das Stück insgesamt. Wie die Personen auf Literatur zurückgreifen, um sich wenigstens punktuell Identität zuzuschreiben, so benutzt Lenz in umgekehrter Entsprechung ein Repertoire geläufiger Formen, um eine Realität zur Anschauung zu bringen, die sich ihnen in Wahrheit schon entzieht, und durch die Differenz von Form und Gehalt anschauende Erkenntnis zu vermitteln. Das wird durch strukturelle Intertextualität geleistet. Die Erniedrigung Läuffers in der Hofmeisterexistenz wird komödienhaft, weil die Personen, die sie ihm antun, lächerlich sind. Sie stammen, wie Walter Hinck nachgewiesen hat, aus der *commedia-dell'arte*-Tradition, folgen den „Modellen des Polterers, der komischen Alten und des lächerlichen Marquis“<sup>28</sup>. Und auch die Studentenszenen mit ihren aus Geldnot begründeten

<sup>27</sup> Zitat nach 1. Korinther 7, Vers 9. Wenzeslaus versteht das wie Paulus als das kleinere Übel gegenüber der höher geschätzten Ehelosigkeit.

Erniedrigungen und dem Versuch, Ehrenhändel im Duell auszutragen, sind Imitationen gängiger Verhaltensformen. Ebenso greift die nach dem Muster der „Komödie von Damon und Pythias“ (III/1, 81) durchgespielte Bürgerschafts-episode auf das Komödienrepertoire zurück, wobei nicht von ungefähr eine Aufführung von Lessings *Minna von Barnhelm* handlungsbestimmend ist.

Gänzlich unerwartet im Hinblick auf die Konflikthanlage und allen Regelkonventionen provozierend gegenläufig ist aber der Schluss des Dramas: Er ist ein geradezu perfekter Komödienschluss, obwohl Gustchen ein gefallenes Mädchen mit einem unehelichen Kind ist, obwohl die Familienehre des Majors von Berg beleidigt ist und obwohl die gesellschaftliche Externalisierung Läubers durch die physische Beschädigung auf groteske Weise gesteigert ist. Lenz verwendet den üblichen Komödienschluss der Heirat, indem er ihn zu einer dreifachen Eheschließung mutwillig überbietet. Diese Lösung kommt durch die törichte Naivität eines Landmädchens, durch die realitätsfremde Großmütigkeit Fritz von Bergs und durch eine ganz ungewöhnliche Reihe von Zufällen zustande, gesteigert noch durch einen Lotteriegewinn. Sie führt dazu, dass allseits zerstörte Familienbeziehungen in den höheren Ständen nach dem Muster der Legende vom verlorenen Sohn wiederhergestellt werden.<sup>29</sup> Allerdings verändert Lenz auch diese Vorgaben: Es ist weniger die Güte der Väter, die das gute Ende herbeiführt, als die Großmütigkeit der Söhne. Selbst der bis zum Schluss rechthaberische Geheime Rat muss einräumen: „Ich sehe wohl, ihr wilde Bursche denkt besser als eure Väter.“ (V/11, 118) Der doppelte Schluss verwendet das Material der Burleske und des rührenden Lustspiels in jeweils übertriebener Weise und erweist sich damit als erzwungen. Lenz arbeitet ostentativ mit der Gattungskonvention der Komödie, indem er zugleich deren Unglaubwürdigkeit dadurch verdeutlicht, dass er ihre unwahrscheinlichen Prämissen ins Spiel bringt.<sup>30</sup> Die realistische Lösung bleibt in dieser Nachahmung der Wirklichkeit erkennbar. Sie läge im Bereich des Trauerspiels,

wenn die Personen nicht zu banal wären und wenn sie frei und selbstständig handeln könnten.

Damit ist ein Problem der Wirklichkeit bezeichnet, das eine Zuordnung der dramatischen Vorgänge zu den vorgefundenen Gattungsbegriffen unmöglich macht. Die schwankenden Bezeichnungen, die Lenz wählt, zeigen das Inkommensurable einer Darstellungsintention, die zugleich dezidiert publikumsbezogen und realitätsorientiert ist und die doch die Bedingungen des literarischen Mediums und seiner traditionsbedingten Vorgaben akzeptiert. Mit den Gattungsbezeichnungen kündigt er eine Vorgehensweise an, die er unterläuft, weil sie der Gegenständlichkeit nicht gerecht werden kann. Das ist keine poetologische Schwäche, sondern verweist auf eine Schwäche der Poetologie. Lenz schreibt kein Lustspiel und kein Trauerspiel, sondern sucht für einen dichterischen Text eine Bezeichnung, die den Rezipienten vorinformiert, ohne aber wirklich einzulösen, was sie ankündigt. Wird die Differenz bemerkt und ihre Notwendigkeit verstanden, so ergibt sich eine Metakommunikation, die sowohl auf reale gesellschaftliche Mängel als auch auf die Begrenztheit und Vorläufigkeit des literarischen Systems hinweist. Dabei ist impliziert, dass die Dichtung lebensweltliche Bedeutung hat, insofern sie die Welt- und die Selbstwahrnehmung mitbestimmt, wie das ja die Figuren des *Hofmeisters* bezeugen. Insofern hat die Intertextualität hier auch poetologische Bedeutung: Die Inanspruchnahme inadäquater Muster korrespondiert dem Rückgriff auf Gattungsbegriffe, die dem Sachverhalt nicht entsprechen. Die damit verbundene Kritik gilt nicht so sehr der Gattungskonvention, sondern den in der Literatur reproduzierten Weltvorstellungen und Wirklichkeitsformen, also der Gesellschaft. Wie seine literarischen Zeit- und Generationsgenossen beruft auch Lenz sich auf Shakespeare, aber er rechtfertigt damit nicht nur die Befreiung von formalen Zwängen und vom Diktat der Regelmäßigkeit, sondern verschafft so dem Drama seinen Platz im Leben. Er wird damit zum Wegbereiter des sozialen Dramas und der offenen Dramenform.

Lenz' dramatische Praxis und seine theoretischen Überlegungen bezeugen, dass das zum Dogma verfestigte Gattungsverständnis seine Geltung verloren hat. Bestenfalls kann es noch zu einer historisch begründeten Norm relativiert werden, die durch die veränderten mentalen Vorstellungen und gesellschaftlichen Verhältnisse überholt ist. Lenz kann deshalb die aristotelische Bestimmung von Tragödie und Komödie nach dem von ihm als bestimmendes Kriterium angenommenen Gesichtspunkt umkehren und seinem Wirklichkeitsverständnis neu zuordnen. Die Gattungsbegriffe werden dadurch flexibel: Die unglückselige Existenz der Figuren im *Hofmeister* und in den *Sol-*

<sup>28</sup> Walter Hinck (Anm. 11), S. 332.

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Albrecht Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*, Göttingen 1968, S. 92–138.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu Walter Hinck: *Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur*, Opladen 1977; Karl Eibl: „Realismus' als Widerlegung von Literatur. Dargestellt am Beispiel von Lenz' ‚Hofmeister'“, in: *Poetica* 6 (1974), S. 456–467. Einen anderen Aspekt behandelt Georg Michael Schulz: „Das ‚Lust- und Trauerspiel' oder Die Dramaturgie des doppelten Schlusses. Zu einigen Dramen des 18. Jahrhunderts“, in: *Lessing Yearbook* 23 (1991), S. 111–126.

daten, das philiströse Bewusstsein im *Neuen Menoza* lassen sich komisch darstellen und erweisen zugleich den Funktionszusammenhang ihrer Welt als ein Trauerspiel. Auf die kompromisslerische Terminologie der Mischgattungen kann Lenz bei seiner Vorgehensweise verzichten.

Allerdings produziert und argumentiert er noch in einem Horizont, der zeitgleich überholt wird, indem das Gattungsproblem aus der Poetologie in die Ästhetik und deren philosophische Begründung überführt wird.<sup>31</sup> Goethe und Schiller verständigen sich in ihrem Briefwechsel auf dieser Grundlage über ihre Ablehnung der Gattungsmischung. Grundlage ist hier aber ein dezidiert Einspruch gegen eine wirklichkeitsnahe dramatische Mimesis. Schiller schreibt am 4. 4. 1797:

„Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen und bedenkt nicht, daß eine poetische Nachahmung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals koinzidieren kann.“<sup>32</sup>

Reine Gattungen als ästhetische Medien verlangen den „Ausgang aus der Empirie“<sup>33</sup> – für Schiller ist die „Forderung des Naturwirklichen“ genau so vorästhetisch wie die „Forderung des Moralischen und Naturmöglichen oder vielmehr Vernunftmöglichen“<sup>34</sup>. Jeder direkte Wirklichkeitsbezug gilt ihm als kunstfeindlich: „Der Realismus kann keinen Poeten machen.“<sup>35</sup> Er weiß, dass seine Natur ihn in „starken Gegensatz [...] gegen die Zeit und gegen die Masse des Publikums“<sup>36</sup> stellt, und erklärt schließlich: „Das einzige Verhältnis gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg.“<sup>37</sup> Mit dieser Ablehnung einer wirklichkeitsnahen Mimesis und der Geringschätzung des

<sup>31</sup> Hierzu grundsätzlich: Peter Szondi: *Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik*, in: Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, Frankfurt/Main 1974, S. 7–183. Vgl. a. Ernst-Richard Schwinge: „Anmerkungen zu Goethes Gattungstheorie“, in: *DVjs* 56 (1982), S. 123–134.

<sup>32</sup> *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (Anm. 1), S. 278.

<sup>33</sup> Ebd., S. 341: Schiller an Goethe, 17. 8. 1797.

<sup>34</sup> Ebd., S. 552: Schiller an Goethe, 2. 11. 1798.

<sup>35</sup> Ebd., S. 480: Schiller an Goethe, 27. 4. 1798.

<sup>36</sup> Ebd., S. 234: Schiller an Goethe, 19. 11. 1796.

<sup>37</sup> Ebd., S. 611: Schiller an Goethe, 25. 6. 1790.

Publikums bezieht er einen Standpunkt, der dem Lenzschen strikt entgegengesetzt ist. Das erklärt, warum Goethe und Schiller die Gattungsmischung als Konzession an das „Streben der Zuschauer, alles völlig wahr zu finden“, ablehnen und dagegen das Postulat setzen, „die Kunstwerke innerhalb ihrer reinen Bedingungen hervorzubringen.“<sup>38</sup> Für das Drama, bei dem die Reform, d. h. die Reinigung der Gattung, beginnen könnte, bedeutet das, dass die „gemeine Naturnachahmung“ durch die „Einführung symbolischer Behelfe“ verdrängt werden sollte, was Schiller in der Oper schon ansatzweise verwirklicht sieht: Hier könnte sich, „obgleich nur unter dem Namen der Indulgenz [...], das Ideale auf das Theater stellen.“<sup>39</sup> Reine Formen sind die unabdingbare Voraussetzung für das idealistische Kunstverständnis der klassischen Dioskuren.

Sie sind in der Auseinandersetzung mit den vorgefundenen Möglichkeiten erst herzustellen. Wie flexibel und diskutierbar dabei die Gattungsbegriffe nach dem Geltungsverlust der klassizistischen Poetik geworden sind, lässt sich abschließend am Beispiel der Komödie zeigen. Für Lenz ist Komödie eine ‚Vorstellung für jedermann‘, also für die ‚Masse des Publikums‘, der Schiller den Krieg erklärt. Und sie ist ein ‚Gemälde der menschlichen Gesellschaft‘, also wirklichkeitsbezogen. Sie ist außerdem der geringerwertige Vorläufer der wirklichen Tragödie, die als Utopie erst in der Zukunft zu erhoffen ist. Genau umgekehrt argumentiert Schiller in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*:

„In der Tragödie geschieht schon durch den Gegenstand sehr viel, in der Comödie geschieht durch den Gegenstand nichts und alles durch den Dichter. Da nun bey Urtheilen des Geschmacks der Stoff nie in Betrachtung kommt, so muß natürlicherweise der ästhetische Werth dieser beyden Kunstgattungen in umgekehrtem Verhältniß zu ihrer materiellen Wichtigkeit stehen. [...] Wenn also die Tragödie von einem wichtigern Punkt ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Comödie einem wichtigern Ziel entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen.“<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Ebd., S. 402: Goethe an Schiller, 23. 12. 1797.

<sup>39</sup> Ebd., S. 409: Schiller an Goethe, 29. 12. 1797. Auf den forcierten Klassizismus dieses Opernbegriffs weist Peter Szondi hin: *Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik* (Anm. 31), S. 51f. Er ist überhaupt eine Eigenart der spekulativen Gattungspoetik.

<sup>40</sup> Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band 20, Weimar 1962, S. 445f.

Ästhetische Bestimmung der Komödie ist es, die „Freyheit des Gemüths in uns hervorzubringen“<sup>41</sup>, und mit dieser Aufgabe ist sie, nicht wie bei Lenz die Tragödie, für Schiller die Utopie der dramatischen Form.<sup>42</sup> Nur die ‚große Idylle‘ könnte die ‚hohe Comödie‘ noch überbieten. Wenn es sich aber zeigte, „daß sich das Ideal nicht individualisieren ließe – so würde die Comödie das höchste poetische Werk seyn, für welches ich sie immer gehalten habe – biß ich anfieng an die Möglichkeit einer solchen Idylle zu glauben.“<sup>43</sup>

Der Komödienbegriff meint bei Lenz und bei Schiller also etwas gänzlich Verschiedenes. Er lässt sich nicht auf Gattungstraditionen und -normen verpflichten und beweist damit einen Geltungsverlust, der aber gerade ihren neuen Wert als Reflexionsmedium begründet. Auch wenn beide den Gattungscharakter mit ihm fremden Vorstellungen ‚mischen‘, hat wenigstens in diesem Punkt der Lenzsche Ansatz mehr Zukunft.

<sup>41</sup> Ebd., S. 445.

<sup>42</sup> Schon Diderot hatte den Vorzug der Komödie vor der Historie und der Tragödie betont, weil hier „der Dichter alles erfindet“, so dass „der komische Dichter vorzüglicher Weise den Namen Dichter verdient“. (*Das Theater des Herrn Diderot* (Anm. 13), S. 317). Allerdings kritisiert Schiller ihn dafür, dass er „bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke (sieht), diese nicht in dem Gegenstande und seiner Darstellung (sucht)“. Dagegen erlaube die neuere, d. h. die Kantische Philosophie, die subjektive Wirkung des Ästhetischen zu begründen. (*Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (Anm. 1), S. 331: Brief Schillers an Goethe vom 7. 8. 1797.)

<sup>43</sup> Brief Schillers an Wilhelm von Humboldt, 30. 11. 1795, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band 28, S. 119.