

Die Dichter der Sächsischen Komödie

Ynu Do Chung*

目 次

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------|
| I. Einleitung | IV. Johann Christian Krüger |
| II. Johann Elias Schlegel | V. Schluß |
| III. Christian Fürchtegott Gellert | |

I. Einleitung

Die Sächsische Komödie entstand in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts, wobei Gottsched und seine Frau eine entscheidende Rolle spielten. Sie wurde dann von ihrem jüngsten Dichter, Lessing, der mit seiner *Minna von Barnhelm* eine vollendete Komödienform schuf, überwunden. Eine Arbeit über die Entstehung der Sächsischen Komödie und die Rolle des Ehepaares Gottsched¹⁾ und eine andere über Lessing²⁾ liegen bereits von mir vor. Somit versteht sich die vorliegende Arbeit als ein Versuch, die Lücke in meinen Beschäftigungen mit der Sächsischen Komödie zu schließen. Sie setzt sich zur Aufgabe, die Entwicklungslinien und -tendenzen der Sächsischen Komödie zwischen der Gottschedin und Lessing darzulegen. Die wichtigsten Dichter, Schlegel, Gellert und Krüger, werden zu Wort kommen. Es wird auf ihre theoretischen Erörterungen über das Lustspiel sowie auf ihre Hauptwerke eingegangen, um ihre eigenen Positionen ins besondere Gottsched gegenüber sichtbar zu machen.

* 人文大學 獨語獨文科 教授

- 1) Do-Chung Yun: Die Sächsische Komödie und das Ehepaar Gottsched, in: Soong Jun University. Essays and Papers, vol. 15. Seoul 1985.
- 2) Ders.: Die Technik der Umkehrung in Gotthold Ephraim Lessings Lustspielen (Dissertation). Seoul Universität, 1983.

II. Johann Elias Schlegel

1. Lustspieltheorie

Als Schlegel 1739 zur Leipziger Universität kam, war er literarisch kein Unbekannter mehr, sein Trauerspiel *Die Geschwister in Taurien* war bereits von der Neuberschen Truppe aufgeführt worden. Es entstand bald Kontakt zwischen ihm und Gottsched, dessen epochemachende *Critische Dichtkunst* Schlegel schon in der Schule studiert und auf der bauend eigene Gedanken entwickelt hatte. Gottsched erkannte die hohe Begabung des jungen Poeten und förderte ihn, um ihn für sich zu gewinnen. Schlegel vermochte mit Intelligenz und Taktgefühl dem einflußreichen Professor gegenüber seine Unabhängigkeit zu bewahren und eigene Wege zu gehen, ohne die Beziehung zu jenem ganz abreißen zu lassen und dessen Unmut auf sich zu ziehen.

Sowohl als Dramatiker wie als Theoretiker ist Schlegel bemüht, die von Gottsched geprägte rationalistisch-zweckgebundene Kunstauffassung aufzulockern und die engen Grenzen der Komödie zu erweitern. Wie Gottsched hält er am Prinzip der Naturnachahmung fest. Während aber jener daraus das Gesetz der Wahrscheinlichkeit ableitet, rückt Schlegel das "Vergnügen", das sich aus der Nachahmung ergibt, in den Mittelpunkt seiner theoretischen Erörterungen.³⁾ Die entscheidende und folgenreichste Veränderung Gottsched gegenüber besteht in der Akzentverschiebung von der Belehrung zum Vergnügen. Der Leitgedanke, der Schlegels ästhetische Schriften durchzieht, besteht darin, daß das Vergnügen das Endzweck der Nachahmung und somit der Kunst sei. "Man giebt sonst zum Endzwecke der Dichtkunst zwey Dinge zugleich an, nämlich Vergnügen und Unterrichten. ... Wenn wir aber fragen, welches von beyden der Hauptzweck sey : so mögen die strengsten Sittenlehrer sauer sehen, wie sie wollen, ich muß gestehen, daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehe, und ein Dichter, der vergnüget und nicht unterrichtet, als ein Dichter höher zu schätzen sey, als derjenige, der unterrichtet und nicht vergnüget."⁴⁾ Man darf aber aus diesen Worten nicht schließen, Schlegel rede hier der Autonomie der Kunst das Wort. Er versteht das "Vergnügen" immer noch durchaus rational, "da

3) Vgl. W. Hecht : *Materialien zu : <Der Witzling> und <Die Stumme Schönheit>*. Komedia Bd. 1. Berlin 1962, S. 84.

4) J. E. Schlegel : *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. Werner Schubert. Weimar 1963, S. 508. (Zitate aus dieser Ausgabe werden im folgenden nicht angemerkt, sondern nur die Seitenzahl wird in Klammern angegeben.)

es auf der standesmäßigen Tätigkeit des Vergleichens beruht⁵⁾, d. h. des Vergleichens von Abbild und Vorbild. Schlegel führt weiter aus: "Es vergnügt den Verstand des Menschen nicht so sehr, als was ihn lehret, zumal ohne daß es ihn zu lehren scheint" (S. 524), und "folglic sind diejenigen Vorbilder die angenehmsten, welche die lehrreichsten" (S. 525). In seiner letzten Schrift <Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters> heißt es sogar: "Lehren istcc ohne Zweifel eine viel wichtigere Sache, als Ergetzen" (S. 566). Da das Vergnügen auf dem Vergleich zwischen Abbild und Vorbild beruht, "ist es nicht ein Fehler, sondern ein Kunststück, Unähnlichkeit in die Nachahmung zu bringen, wenn mehreres Vergnügen dadurch erhalten wird, wenn nur derjenige, dem es zu gefallen wir nachahmen, noch immer Ähnlichkeit zu bemerken glaubt, und das Mittel seines Vergnügens, durch unsre Begierde zu vergnügen, nicht umgestoßen wird" (S. 482). Zu diesem "Kunststück" rechnet er eine gewisse Idealisierung (vgl. S. 484) sowie den Vers (vgl. <das Schreiben an den Herren N. N. über die Comödie in Versen> S. 408ff.) und den "Charaktertyp" (vgl. S. 567.) in der Komödie.

In seiner letzten und bedeutendsten Schrift <Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters> zieht Schlegel aus diesen Grundgedanken Folgerungen für das Theater: "In der That hat das Theater nicht nötig, eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergetzen" (S. 566). Während Gottsched auf die moralische Erziehung den Akzent legt und dem Vergnügen eine ihr dienende Rolle zuweist — im Sinne eines Schmachhaftmachens der zu vermittelnden Lehre —, erhält das Vergnügen bei Schlegel den Vorrang; das "Unterrichten" besteht bei ihm darin, daß das Theater den menschlichen Verstand beschäftigt. Während jener den moralischen Lehrsatz⁶⁾ in aller Klarheit und Deutlichkeit verkündet wissen will, heißt es bei Schlegel: "Wenn es [das Theater] lehrt, so thut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündigt, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet, und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sey. Es ist genug, wenn der Poet weiß, daß er in seinem Werke Gelegenheit hat, der Sittenlehre Dienste zu thun" (S. 566f.). Schlegels Bemühung geht dahin, "das Moralische im Ästhetischen zu integrieren".⁶⁾

Nach Schlegels Auffassung ist das Theater nicht für eine Klasse bestimmt, sondern für das ganze Volk: "Ein anderer und nicht zu verachtender Endzweck der Schauspiele ist die Auszierung und Verbesserung des Verstandes bey einem ganzen Volk. ... Ein gutes Theater thut einem ganzen Volke eben die Dienste, die der Spiegel einem Frauenzimmer leistet, die sich putzen will" (S. 568). Daraus

5) W. Hecht, aaO, S. 85.

6) W. Hecht, aaO, S. 87.

ergeben sich zwei Aspekte: erstens, das Theater muß auf den nationalen Geschmack und die nationalen Sitten zugeschnitten sein. In diesem Zusammenhang kritisiert Schlegel die Orientierung des deutschen Theaters am französischen: "Die Deutschen haben den Fehler begangen, daß sie ohne Unterschied allerey Comödien aus dem Französischen übersetzt haben, ohne vorher zu überlegen, ob die Charaktere derselben auch auf ihre Sitten sich schickten"(S. 583): zweitens, das Theater muß jeder Klasse etwas bieten.

Schlegel spricht von fünf Schauspielkategorien: "Handlungen hoher Personen, welche die Leidenschaften erregen"; "Handlungen hoher Personen, welche das Lachen erregen"; "Handlungen niedriger Personen, welche die Leidenschaften erwecken"; "Handlungen niedriger Personen, welche das Lachen erwecken"; "Handlungen hoher oder niedriger, oder vermischter Personen, welche theils die Leidenschaften, theils das Lachen erregen"(S. 569f.). Nur die erste Art nennt er Tragödie und alles andere Komödien. Der Komödienbegriff erfährt hier dem Gottscheds gegenüber eine wesentliche Erweiterung. Sogar "Farcen" und "Possenspiele" werden akzeptiert. Die Ständeklausel läßt Schlegel fallen.

Schlegel steht dem rührenden Lustspiel positiv gegenüber und sucht es mit dem alten komisch-satirischen Lustspiel zu verbinden⁷⁾: "Nichts ist geschickter, die Zuschauer in der Aufmerksamkeit zu erhalten, ... als wenn man in die Handlung eine Person von einem solchen Charakter einflicht, daß der Zuschauer sie lieb gewinnt, daß er für sie leidet und wünschet. ... Die allerfeinste Erfindung der Fabel, und die allerschönste Ausführung der Charaktere ist vergeblich, wenn dadurch nur der Verstand, und nicht das Herz zugleich eingenommen wird." Und es heißt weiter: "Hieraus folgt von selbst, daß eine Comödie, so sehr es ihre Absicht und Bestimmung ist, Lachen zu erwecken, doch allezeit mit Erregung einiger Leidenschaften vermischt seyn muß"(S. 574). Damit kommt Schlegel Lessings Komödiendefinition sehr nahe.

2. <Der geschäftige Müßiggänger>

Nach ersten mißglückten Versuchen, Verskomödien zu schreiben, liefert Schlegel 1743 mit dem <Geschäftigen Müßiggänger> das erste deutsche Originallustspiel für Gottscheds <Schaubühne>. Man war geneigt, in diesem Lustspiel ein Muster für die Verlachkomödie Gottschedscher Prägung zu se-

7) Vgl. W. Hinck : Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1965, S. 184.

hen. Wicke bezeichnet es als das "gottschedischste aller Lustspiele."⁸⁾ Dagegen hat Paulsen⁹⁾ überzeugend nachgewiesen, daß sich in Fortunat eine neue Lebenshaltung, die nicht mehr ausschließlich vom Finaldenken bestimmt ist, ankündigt. In der Tat paßt die Figur des Fortunat nicht ganz in das gängige Schema des Charaktertyps.

Um den geliebten Sohn mit Amt und Frau zu versorgen, hat die Mutter alle Anstalten getroffen, aber Fortunat, der sich in seinem dilettantischen Künstlertum so sehr gefällt, versäumt vor lauter Liebhaberei alle Termine. Der daraus entstandene Verlust geht ihm jedoch nicht zu Herzen. Seine Haltung bleibt unverändert: "Ich will ja nicht eben ein Advocat seyn: das ist es nur, womit ich mein Brodt verdienen, und auch noch eine Frau ernähren will; wenn es nicht anders geht. Aber das übrige ist zu meinem Vergnügen." (I,1, S. 219) In den Augen rationalistisch Denkender ist dies eine zu verurteilende Haltung, da sie dem Berufsethos widerspricht. Aber der Dichter schildert seinen Helden bei aller Ironie mit einer unverkennbaren Sympathie. Das wird noch dadurch unterstrichen, daß die Vertreter der Lebensvernunft: Herr und Frau Sylvester, Lieschen und Renner mit lächerlichen Zügen ausgestattet sind. Nach Paulsen deutet sich in dieser Komödie "eine erste Generationsproblematik"¹⁰⁾ zwischen von der Akademie heimgekehrten jungen Leuten und den im praktischen Leben Etablierten an, die sich darin zeigt, "daß die Eingliederung des sich auf bürgerlichen Abwegen befindlichen jungen Mannes als nicht mehr notwendig empfunden wird — oder vorsichtiger ausgedrückt: daß die Möglichkeit eines solchen Verzichts auf Eingliederung doch schon ins Auge gefaßt wird."¹¹⁾

3. <Der Geheimnisvolle>

Im <Geheimnisvollen> greift Schlegel ein spezifisches Problem seiner Zeit auf. Heimlichkeiten sind dem Wesen der Aufklärung zuwider, die alle dunklen Winkel des Lebens mit dem Licht der Vernunft aufhellen will. Vertreterin der Aufklärungsidee ist Kathrine: "Ich habe immer gehört; der Mensch hat eine natürliche Begierde zu wissen."¹²⁾ Auf den ersten Blick scheint dieses Lustspiel in der Nähe der

8) G. Wicke : Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Versuch einer Typologie. Bonn 1965, S. 18.

9) W. Paulsen : Johann Elias Schlegel und die Komödie. Bern/München 1977.

10) W. Paulsen, aaO, S. 64.

11) W. Paulsen, aaO, S. 65.

12) J. E. Schlegel : Werke, hrsg. v. J. H. Schlegel, 4 Bde. Kopenhagen/Leipzig 1761, Bd. 2, S. 191.

Verlachkomödie zu stehen. Abgrunds Geheimniskrämerei wird dadurch lächerlich, daß sie im Endeffekt seinen Vorsatz, seine Angelegenheiten insgeheim zu regeln, dadurch zunichte macht, daß Abgrund gerade durch sein Verhalten der Umgebung auffällt und Aufmerksamkeit erregt. Bei näherer Betrachtung wird der Unterschied zwischen diesem Lustspiel und der Verlachkomödie deutlich. Stellt das "Laster" eine Anmaßung der Dummheit gegen die Vernunft dar, so ist Abgrunds Fehler nicht Ausdruck seiner Unvernunft, sondern eine extreme Konsequenz aus seinen schlechten Erfahrungen. Dazu schreibt Wolf: "Sein Verhalten gründet in einem Mißtrauen, einer Verhärtung gegenüber dem Mitmenschen. Abgrund ist das Opfer einer mechanischen Verallgemeinerung."¹³⁾ Darüber hinaus ist sein merkwürdiges Verhalten durch eine an sich lobenswerte Absicht zusätzlich motiviert. "Er will sein Glück seiner eigenen Kraft verdanken und nicht auf die Vermittlung seines Vaters angewiesen sein. Damit erscheint der Fehler des Helden in neuem Licht als eine achtbaren Motiven entspringende Sonderlichkeit."¹⁴⁾ So wird er nicht von allen verlacht, sondern gewinnt Amalias Zuneigung. Amalia ist eine höchst interessante Figur. In ihr konkretisiert sich der Widerstand der eben erwachenden Gefühlssphäre gegen die tradierte Tugendnorm. Sie fühlt sich zu dem Unbekannten, dessen Verhalten sie nicht begreifen kann, hingezogen. Sie kann aber nicht allein ihrem Herzen, auf das sie sich beruft, folgen, sondern muß auf der anderen Seite die Tugend der Wohlanständigkeit bewahren, die als gesellschaftliche Norm ihrer Parteinahme für den Fremden Grenzen setzt. Sie gerät in einen unlösbaren Konflikt zwischen ihrer Herzensneigung und dem Tugendgebot. Amalia steht somit am Anfang einer Entwicklungslinie, die zu Minna hinführt.¹⁵⁾

4. 〈Die Stumme Schönheit〉

Mit der 〈Stummen Schönheit〉 ist Schlegel ein Lustspiel geglückt, das sich auszeichnet durch eine "geschlossene Bauform", "Konzentration der Handlung"¹⁶⁾, wozu die Form des Einakters beiträgt, und eine organische Harmonie sowohl in der Szenenfügung wie in der Konfiguration — Wolf spricht von "wohl berechnetem, abgestimmtem Bezug aller Teile"¹⁷⁾ —, ebenso durch die Flüssigkeit des Handlungsablaufs, an der der meisterhaft gehandhabte und natürlich wirkende Alexandriner einen nicht geri-

13) P. Wolf: Die Dramen Johann Elias Schlegels. Zürich 1964, S. 190.

14) P. Wolf, aaO, S. 190f.

15) P. Wolf, aaO, S. 193.

16) W. Hecht, aaO. S. 91.

17) P. Wolf, aaO, S. 205.

ngen Anteil hat.

Ohne jede satirischen Seitenhiebe werden in diesem heiter-gelösten Lustspiel zwei Erziehungsprinzipien gegeneinander abgewogen: "das neue bürgerliche Erziehungsideal der Natürlichkeit" auf der einen und die höfisch-affektierte Erziehung auf der anderen Seite. Während Leonore, ihrer natürlichen Stimme gehorchend, zu dem "Erziehungsideal der Natürlichkeit mit Klugheit und Gefühl, Gewandheit und Ungezwungenheit im Benehmen und Sprechen, Bescheidenheit in Kleidung und Auftreten, geselligem Wesen, Freimut und Hilfsbereitschaft"¹⁸⁾ gelangt, wird Charlotte von ihrer Mutter, die sie in betrügerischer Absicht als Richards Tochter ausgibt, "nach der neuesten Mode" erzogen, genauer: dressiert — mit dem Erfolg, daß sie die gesellschaftlichen Umgangsformen zwar äußerlich beherrscht, aber ihr Verstand und Herz nicht entfaltet sind, so daß sie sich wie eine Puppe verhält. Die beiden Erziehungsprinzipien werden im sprachlichen Verhalten ihrer Repräsentantinnen augenfällig. Leonores Verstand und Witz manifestieren sich in ihrer natürlichen Beredtheit, der ein ungezwungenes Verhalten korrespondiert. Im Gegensatz zu ihr bleibt Charlotte stumm, weil sie nicht selbst zu denken gelernt hat. Der Betrug Frau Praatgerns wird entdeckt, jedoch wird von Strafe kein Wort gesprochen. Die stumme Schöne findet sogar einen Partner, einen Philosophen, der nicht spricht, weil er zu viel denkt. Gegenüber Amalias Verhalten zeigt sich in Leonores Sicherheit in Benehmen und Sprechen ein deutlicher Fortschritt.

III. Christian Fürchtegott Gellert

1. Lustspieltheorie

In seiner Antrittsvorlesung <Pro comoedia commovente>¹⁹⁾ (1751) rechtfertigt Gellert nachträglich die neue Gattung des rührenden Lustspiels — nachträglich, weil er zu diesem Zeitpunkt bereits mit seinen Lustspielen die neue Komödiengattung in die deutsche Literatur eingeführt und ihr zum Durchbruch verholfen hat. Dabei geht es ihm nicht um die Hegemonie der neuen Gattung, sondern

18) W. Hecht, aaO, S. 95.

19) Der Text wurde von Lessing übersetzt und in das 1. Stück der <Theatralischen Bibliothek> aufgenommen. Die eingeklammerte Seitenzahl bezieht sich auf den 3. Band P. Rillas Lessing-Ausgabe.

um ihre Daseinsberechtigung neben der herkömmlichen satirischen Komödie. So macht er Zugeständnisse an diese: "Es sei ... immer die sinnreiche Verspottung der Laster und Ungereimtheiten die vornehmste Verrichtung der Komödie, damit eine mit Nutzen verbundene Fröhlichkeit die Gemüter der Zuschauer einnehme ..." (S. 630). Unter Berufung auf Trapp²⁰⁾ definiert er die Komödie als "ein dramatisches Gedicht, welches Abschilderung von dem gemeinen Privatleben enthalte, die Tugend anpreise, und verschiedene Laster und Ungereimtheiten der Menschen auf eine scherzhafte und feine Art durchziehe" (S. 631). Vergleicht man diese Komödiendefinition mit der Gottscheds aus der <Critischen Dichtkunst>, fällt der Zusatz: "die Tugend anpreise" in der Gellertschen Definition auf. Darin liegt das Neue, das das herkömmliche Konzept verändert. Wenn Gottsched für die Komödie nur lasterhafte Personen verlangt und tugendhafte lediglich als Nebenfiguren duldet, erfordert die neue Aufgabe der Komödie, die Tugend anzupreisen, daß tugendhaft-vernünftige Personen in den Mittelpunkt rücken. Während die satirische Komödie auf dem Umweg der Abschreckung den Zuschauer zu Vernunft und Tugend bringen will, steuert das rührende Lustspiel direkt auf dieses Ziel zu: "Die Abschilderungen tadelhafter Personen zeigen uns bloß das Ungereimte, das Verkehrte und Schändliche; Die Abschilderungen guter Personen aber zeigen uns das Gerechte, das Schöne und Löbliche. Jene schrecken von den Lastern ab; diese feuern zu der Tugend an, und ermuntern die Zuschauer, ihr zu folgen" (S. 645). Da die Handlung von tugendhaften Charakteren getragen wird, werden die Diener überflüssig und damit geht ein komisches Element verloren.

Den Hauptzweck der Komödie sieht auch Gellert in Vergnügen und Belehrung: "Ohne Zweifel ist die Komödie zur Ergötzung erfunden worden, weil es aber keine kunstmäßige und anständige Ergötzung gibt, mit welcher nicht auch einiger Nutzen verbunden wäre, so läßt sich auch von der Komödie sagen, daß sie nützlich sein könne und müsse" (S. 640). Wie kommt es aber, daß gute Charaktere "Vergnügen" und "Ergötzung" hervorrufen? Gellert glaubt dies aus der "Natur der Menschen" und "wunderbaren Kraft der Tugend" erklären zu können: "... so wie wir uns bei den lächerlichen Personen der Bühne uns selbst freuen, weil wir ihnen nicht ähnlich scheinen; ebenso freuen wir uns über unsere eigne Vortrefflichkeit, wenn wir gute Gemütsarten betrachten, welches bei den heroischen Tugenden, die in der Tragödie vorkommen, sich seltener zu ereignen pflegt, weil sie von unsern gewöhnlichen Umständen allzuentfernt sind" (S. 643). Da gute Charaktere sowohl Vergnügen bewirken wie nützlichen Effekt haben, sind sie in der Komödie berechtigt.

Während die satirischen Komödie die Ratio des Zuschauers beansprucht, wendet sich das rührende

20) Vgl. J. Trapp : Praelectiones Poeticae, ed. alt. London 1722, S. 314f.

Lustspiel an sein Herz, Gemüt und Gefühl. Gellert empfiehlt Stücke zu schreiben, die "eine stärkere Empfindung der Menschlichkeit erregen, welche sogar mit Tränen, den Zeugen der Rührung, begleitet wird. Denn wer wird nicht gerne manchmal auf eine solche Art in Bewegung gesetzt werden wollen; wer wird nicht dann und wann diejenige Wollust, in welcher das ganze Gemüt gleichsam zerfließt, derjenigen vorziehen, welche nur, so zu reden, sich an den äußeren Flächen der Seele aufhält? Die Tränen, welche die Komödie auspresst, sind dem sanften Regen gleich, welcher die Saaten nicht allein erquickt, sondern auch fruchtbar macht" (S. 645f.). Die Dominanz der Vernunft wird nun in Frage gestellt, dem Gefühl wird eigener Wert zuerkannt. "In Dingen, welche empfunden werden, und deren Wert durch die Empfindung beurteilt wird, sollte ich glauben, müsse die Stimme der Natur von grösserm Nachdrucke sein, als die Stimme der Regel" (S. 639). Gefühl wird bei Gellert jedoch nicht subjektivistisch verstanden wie im Sturm und Drang, sondern immer noch "vom Verstand dirigiert."²¹⁾ Die stärkere Betonung der Empfindung geht auf Kosten der Komik. Bergson sieht in der Gefühlslosigkeit eine der Bedingungen des Komischen.²²⁾ Gellert sagt in der Vorrede zur Ausgabe seiner Lustspiele: "Sollten einige" an seinen Lustspielen "tadeln, daß sie eher mitleidige Tränen, als freudige Gelächter erregten, so danke ich ihnen zum voraus für einen so schönen Vorwurf."²³⁾

In sozialgeschichtlicher Hinsicht ist das rührende Lustspiel ein Produkt des wachsenden Selbstbewußtseins des Bürgertums, das sich nicht mehr auf der Bühne verspottet sehen will. Diese Entwicklung geht mit der Empfindsambewegung, die durch die moralischen Wochenschriften verbreitet wird, Hand in Hand. Von hier ist es nur ein kleiner Schritt zum bürgerlichen Trauerspiel, in dem das Bürgertum tragische Würde für sich in Anspruch nimmt und das die Komödiengattung als Ausdrucksform des Bürgertums ablösen wird.

2. <Die Betschwester>

1745 führt Gellert mit der <Betschwester> das rührende Lustspiel in die deutsche Literatur ein. Der Titel läßt eine Komödie erwarten, die der satirischen Lustspieltradition, das Stück nach dem im

-
- 21) H. Friederici : Das bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung unter besonderer Berücksichtigung seiner Anschauungen von der Gesellschaft (Habilitationsschrift). Halle 1957, S. 183.
- 22) H. Bergson : Das Lachen, übersetzt v. J. Frankenberger und W. Fränzel. Meisenheim 1948, S. 10.
- 23) C. F. Gellert : Lustspiele. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1747. Stuttgart 1966.

Mittelpunkt stehenden Charaktertyp zu benennen, verpflichtet ist. In der Tat wird die Titelfigur satirisch behandelt. Sie ist auf ihre Weise fromm und betet eifrig. Sie kennt aber kein Mitleid mit bedürftigen Nächsten, ist geizig und intolerant gegen anders Denkende. Für die Aufklärung ist sie lasterhaft, obwohl oder gerade weil sie "sich ihrer Unwahrheit gar nicht bewußt"²⁴⁾ ist. Darin liegt der Unterschied zwischen ihr und der Frömmlicherfigur bei Molière oder der Gottschedin. Im Verlauf der Handlung verlagert sich das Geschehen von ihr auf Lorchen und Christianchen, in denen sich das neue Element der Empfindsamkeit manifestiert. Lorchen und Christianchen überbieten sich in Großmut und verzichten wechselseitig zu Gunsten der anderen auf die Liebe und eine reiche Partie. Hier haben wir ein Nebeneinander von Satire und Rührung, wie es Gellert in seiner Antrittsvorlesung verlangt. Satire und Empfindsamkeit halten sich die Waage, was freilich auf Kosten der Handlungseinheit geht. Im Kontrast zur Großmut der beiden Freundinnen und zu den zu Wohltaten bereiten männlichen Figuren erscheint die Hartherzigkeit der Betschwester umso verwerflicher. Die Selbstlosigkeit vor allem der armen Lorchen, die ihrer kindlich-naiven Freundin zuliebe auf die Hand des reichen und tugendhaften Simon verzichtet und sich bemüht, die ursprünglich geplante Heirat zustande zu bringen, rührt den Zuschauer.

3. 〈Das Loos in der Lotterie〉

Das Nebeneinander von Satire und Rührung findet sich auch im 〈Loos in der Lotterie〉 (1746). Die Personen gliedern sich in zwei Gruppen. Der Frankomane Simon, der sich auszeichnet durch Frechheit, die er für Galanterie hält, Orgon, der nur Bequemlichkeit sucht und somit gegen das Gebot des Tätigseins verstößt, seine neidische und Pracht liebende Frau und der geizige, gewinnstüchtige Damon bilden die eine Gruppe, die komisch-satirisch gezeichnet wird, ohne jedoch völlig der Lächerlichkeit preisgegeben zu werden. Das Tugendideal der Empfindsamkeit wird von Frau Damon und Charolnchen verkörpert. Was sie von anderen abhebt, sind Tugend- und Nächstenliebe, Großmut, Opferbereitschaft und Gelassenheit eigenem Unglück gegenüber. Die Schlußszene des Lustspiels zeigt in typischer Weise die Strategie, rührende Wirkung zu erzielen. In der oben erwähnten Antrittsvorlesung verweist Gellert auf diese Szene und bemerkt zu deren Wirkung: "Mir wenigstens scheint eine Komödie, welche, wenn sie den Witz der Zuhörer genügsam beschäftigt hat, endlich mit einer ange-

24) W. Martens : Materialien zur Interpretation zu C. F. Gellerts 〈Betschwester〉. Berlin 1962, S. 71.

nehmen Rührung des Gemüts schließet, nicht tadelhafter, als ein Gastgebot, welches, nachdem man leichtern Wein zur Genüge dabei genossen, die Gäste zum Schlusse durch ein Glas stärkern Weins erhitzen und so auseinander gehen läßt" (S. 637).

4. <Die zärtlichen Schwestern>

In den <Zärtlichen Schwestern> (1747) dominiert die Rührung; die Satire ist an den Rand gedrängt. Nur gegen den Magister, der allerdings für den Handlungsablauf keine wesentliche Rolle spielt, richtet sich die Satire. Er ist ein bornierter Pedant, der alle Probleme der Welt mit der Vernunft bewältigen zu können glaubt. Da das Problem, das er lösen soll, nicht im Verstandesbereich, sondern im Gefühlsbereich liegen, muß er versagen, ohne den Grund zu begreifen. Dadurch wird er lächerlich. Das veränderte Verhältnis von Satire und Rührung spiegelt der Komödientitel wider: "Ist die Benennung der <Betschwester> noch von dem lasterhaften Gegenstand bestimmt, so verlangt das Sowohl-Als auch von Rührendem und Komischem mit dem <Loos in der Lotterie> sozusagen ein neutrales Etikett, während mit den <Zärtlichen Schwestern> schließlich die Tugend gänzlich den Titel für sich gewonnen hat."²⁵⁾

Das Gefühlsleben der zärtlichen Schwestern ist verglichen mit dem der weiblichen Figuren der <Betschwester> individueller. Für Lottchen, die alle Tugenden des empfindsamen Menschen in sich vereint, ist die Liebesbeziehung zu Siegmund etwas Persönliches und deshalb ein Partnertausch undenkbar. So lange sie an Siegmunds Tugendhaftigkeit nicht zweifelt, nimmt sie ihn in Schutz. Er aber bewährt sich nicht. Er läßt sich von der falschen Nachricht, daß Julchen eine Erbschaft zugefallen sei, verleiten und sucht sich dieser zu nähern. Es stellt sich aber heraus, daß nicht Julchen, sondern Lottchen die Erbin ist. Sein Treuebruch wird aufgedeckt. Da für die empfindsame Gesinnung das Motiv gewichtiger als das Resultat ist, weist ihn Lottchen zurück. Sie überwindet sich aber und schenkt dem treulosen Geld, um ihn vor weiteren solchen Versuchungen zu bewahren. Siegmunds Treuebruch dient also dazu, Lottchens Tugendhaftigkeit in vollem Licht erscheinen zu lassen. Ihr edles Verhalten soll Rührung und Ergriffenheit beim Zuschauer hervorrufen.

Ein Vorzug von Gellerts Lustspielen liegt in der realistischen Milieuschilderung. Im 22. Stück der <Hamburgischen Dramaturgie> gedenkt Lessing Gellerts mit dem Lob: "Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern ist Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich

25) W.Martens, aaO, S. 68.

Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen."²⁶⁾ Die größte Schwäche der Gellertschen Lustspiele ist die Armut am Geschehen. Es wird zu viel geredet, und geschieht zu wenig. Zu bemerken ist noch, daß bei Gellert das Geld und das Verhältnis dazu eine wesentliche Rolle spielen. "Das Verhältnis zum Geld ist ... recht eigentlich der Maßstab der Tugend, der Prüfstein der neuen Moral."²⁷⁾

IV. Johann Christian Krüger

Daß Krügers Werke von Gottsched in dessen <Schaubühne> (das Trauerspiel <Mahomed der IV.> und das Vorspiel <Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst> im 5. und 6. Teil) aufgenommen wurden, geht nicht auf Kosten seiner Eigenständigkeit dem Reformator gegenüber. Dies beweisen sein Eintreten für Arlequin in der Vorrede zum 1. Band seiner Übersetzung von Marivaux' Lustspielen²⁶⁾ und das baurische Milieu (statt des von Gottsched geforderten städtisch-bürgerlichen im <Herzog Michel> (1750), der sich einer so großen Popularität erfreute, daß Lessing im 83. Stück der <Hamburgischen Dramaturgie> an Stelle einer Besprechung lediglich einen kurzen Hinweis zu geben brauchte: "Auf welchem Theater wird er nicht gespielt, und wer hat ihn nicht gesehen oder gelesen?"²⁹⁾)

Ein totaler Bruch mit Gottscheds Theorie vollzieht sich schließlich im <Blinden Ehemann> (1751). Dieses "dramatisierte Feenmärchen"³⁰⁾ setzt sich nicht nur über die Ständeklausel – eine der Hauptfiguren ist ein Prinz –, sondern auch – und das ist das Entscheidende – über das Wahrscheinlichkeitsprinzip hinweg, das in Gottscheds Regelsystem eine zentrale Bedeutung hat. Hinck stellt in diesem Zusammenhang fest: "... unmittelbar nach dem Erscheinen der Gottschedschen <Schaubühne> und inmitten des Komödien-Jahrzehnts der Frühaufklärung sprengt Krüger alle Fesseln rationali-

26) G. E. Lessing: Gesammelte Werke, hrsg. v. P. Rilla, Berlin 1955, Bd. 6, S. 115.

27) W. Martens, aaO, S. 73.

28) J. C. Krüger (anonym): Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt, Hannover 1747, 2. Teil 1749.

29) G. E. Lessing, Bd. 4, S. 421.

30) W. Hinck, aaO, S. 238.

stischer Wahrscheinlichkeitsforderung und siedelt das Wunderbare, das Märchen im Lustspiel an. Und wohl nichts kündigt auf ihrem scheinbaren Höhepunkt das Ende der Gottscheds-Ära so alarmierend an wie diese Feerie."³¹⁾

Krügers Ruhm als Lustspielautor beruht vor allem auf seine großen, gesellschaftskritischen Komödien: <Die Geistlichen auf dem Lande>(1743) und <Die Candidaten oder, Mittel zu einem Amte zu gelangen>(1748), die sich durch ihre beißende Satire von der zeitgenössischen Lustspielproduktion abheben. Die Dorfgeistlichen Muffel und Tempelstolz sind dumm, heuchlerisch, skrupellos, abergläubisch und wollüstig bzw. geldgierig und werden erbarmungslos angegriffen. Die verbitterte Polemik gegen den geistlichen Stand, die Aufsehen erregte, mag z. T. auf das persönliche Ressentiment des Handwerkersohnes, der aus Geldmangel sein Theologiestudium unterbrechen und sein Brot als Schauspieler sauer verdienen mußte, zurückzuführen sein.

In den <Candidaten> kritisiert Krüger die "Protektionswirtschaft"³²⁾ des seine Macht bedenkenlos mißbrauchenden, korrupten und moralisch verfallenen Adels. In diesem Lustspiel entfaltet er seine ganze Kunst der verschlungenen Handlungsführung. Die verschiedenen Strategien der 3 Kandidaten im Kampf um die zu besetzende Ratsherrnstelle und in Korrespondenz damit die verschiedenen Interessen des gräflichen Paares lassen immer neue überraschende Konstellationen entstehen, was für eine turbulente Handlung sorgt.

V. Schluß

Die oben erwähnten Dichter sind Exponenten der Sächsischen Komödie zwischen der Gottschedin und Lessing. Daneben gibt es noch viele andere, die sich in der Komödie versucht haben, wie Borkenstein, Mylius, Uhlich, Quistorp, Fuchs und Weiße. Die Sächsische Komödie bekommt entscheidende Impulse von Gottscheds Reformbemühungen. Bei ihrer praktischen Arbeit stoßen aber die Dichter bald auf die Grenzen, die von Gottsched zu eng gezogen sind, und verlassen – stillschweigend oder offen gegen ihn Stellung nehmend – die vorgeschriebenen Bahnen. Sie knüpfen zum Teil wieder an die deutsche, von Gottsched übergangene Komödientradition, die satirisch – didaktische Ziele verfolgte, an; so an den Zittauer Schulrektor Weise, an Reuter, Hinrici (Picander) und den Dresdner

31) W. Hinck, aaO, S. 238.

32) H. Friederici, aaO, S. 159.

Hofpoeten König. Die begabtesten und verheißungsvollsten unter den Lustspielautoren, Schlegel und Krüger, sind sehr jung gestorben, so daß die Vollendung der Aufklärungskomödie dem Jüngsten der ersten Lustspieldichtergeneration, Lessing, vorbehalten blieb.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Gellert, Christian Fürchtegott: Lustspiele. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1747 (〈Deutsche Neudrucke〉, Texte des 18. Jahrhunderts.) Stuttgart 1966.
- Krüger, Johann Christian: 〈Die Geistlichen auf dem Lande〉 und 〈Die Candidaten〉. Mit einem Nachwort von J. Jacobs (〈Deutsche Neudrucke〉, Texte des 18. Jahrhunderts). 1970.
- Ders. (anonym): Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivau übersetzt. Hannover 1747; 2. Theil: 1749.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Gesammelte Werke, hrsg. v. Paul Rilla. Berlin 1955.
- Schlegel, Johann Elias: Ausgewählte Werke, hrsg. v. Werner Schubert. Weimar 1963.
- Ders.: Werke, hrsg. v. Johann Heinrich Schlegel, 4 Bde. Kopenhagen/Leipzig 1761.

Sekundärliteratur

- Bergson, Henri: Das Lachen, übersetzt v. J. Frankenberger und W. Fränzel. Meisenheim 1948.
- Friederici, Hans: Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung. Halle 1957.
- Gottsched, Johann Christoph: Ausgewählte Werke, hrsg. v. J. und B. Birke. Berlin /New York 1973ff.
- Hecht, Wolfgang(Hrsg.): Gottschedin 〈Der Witzling〉/ J. E. Schlegel 〈Die stumme Schönheit〉. Text und Materialien zur Interpretation. (Komedia. Bd.1). Berlin 1962.
- Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Stuttgart 1965.
- Martens, Wolfgang (Hrsg.): Christian Fürchtegott Gellert 〈Die Betschwester〉. Text und Materialien zur Interpretation. 〈Komedia. Bd. 2〉 Berlin 1962.
- Paulsen, Wolfgang: Johann Elias Schlegel und die Komödie. Bern/München 1977.
- Trapp, Joseph: Praelectiones Poeticae, ed. alt. London 1722.
- Wicke, Günther: Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Versuch einer Typologie. Bonn 1965.
- Wolf, Peter: Die Dramen Johann Elias Schlegels. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im 18. Jahrhundert. Zürich 1964.