



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Lessings Übersetzung der „*Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*“ des Juan Huarte und die „*Hamburgische Dramaturgie*“ – Eine Spurensuche“

Verfasserin

Pia Wiesauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.- Prof. Dr. Franz M. Eybl

Zur besseren Lesbarkeit werden in der vorliegenden Arbeit personenbezogene Bezeichnungen, die sich zugleich auf Frauen und Männer beziehen, generell nur in der im Deutschen üblichen männlichen Form angeführt, also z.B. „Schauspieler“ statt „SchauspielerInnen“ oder „Schauspielerinnen und Schauspieler“. Dies soll jedoch keinesfalls eine Geschlechterdiskriminierung oder eine Verletzung des Gleichheitsgrundsatzes zum Ausdruck bringen.

Inhalt

| | |
|--|-----------|
| 1 EINLEITUNG | 5 |
| 2 JUAN HUARTE: EXAMEN DES INGENIOS PARA LAS CIENCIAS | 7 |
| 2.1 LESSINGS WEG ZU HUARTE..... | 12 |
| 2.1.1 <i>Lessing und die Gelehrsamkeit</i> | 12 |
| 2.1.2 <i>Lessing und die Kritik</i> | 17 |
| 2.1.3 <i>Lessing und die Übersetzung</i> | 20 |
| 2.1.4 <i>Lessings Beweggründe und Interesse am Examen de Ingenios</i> | 26 |
| 2.2 LESSINGS ÜBERSETZUNG DER PRÜFUNG DER KÖPFE ZU DEN WISSENSCHAFTEN | 32 |
| 3. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: DIE HAMBURGISCHE DRAMATURGIE | 35 |
| 3.1 DIE HAMBURGISCHE DRAMATURGIE UND DIE HAMBURGER ENTREPRISE - EIN MEDIENÜBERGREIFENDES PROJEKT | 35 |
| 3.2 DIE HAMBURGISCHE DRAMATURGIE – NICHT GANZ DAS WAS SIE WERDEN SOLLTE | 39 |
| 3.3 ZUR PROBLEMATIK DER ÜBERSETZUNG IN DER HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE | 42 |
| 3.3.1 <i>Lessings Kritik an den Vorgängern</i> | 43 |
| 3.3.2 <i>Lessings Aristoteles Auslegung als Übersetzungskritik</i> | 45 |
| 3.4 DIE SPANIER IN DER HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE | 52 |
| 4. DIE FRAGE DER DARBIETUNG - SPURENSUCHE BEI HUARTE UND LESSING | 56 |
| 4.1 HUARTES CHARAKTERISIERUNG EINES GUTEN REDNERS | 56 |
| 4.2 HUARTES CHARAKTERISIERUNG DES KOMÖDIENSPIELERS | 64 |
| 4.3 PARAMETER DER SCHAUSPIELKUNST DES 18. JAHRHUNDERTS..... | 65 |
| 4.4 SCHAUSPIELKUNST UND RHETORIKTRADITION..... | 71 |
| 4.5 LESSING UND DIE SCHAUSPIELKUNST..... | 75 |
| 4.6 DIE HAMBURGISCHE DRAMATURGIE, DIE SCHAUSPIELKUNST UND HUARTES SPUREN | 81 |
| 5. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK..... | 90 |

| | |
|--------------------------------------|------------|
| 6. LITERATURVERZEICHNIS | 93 |
| 6.1 PRIMÄRLITERATUR | 93 |
| 6.2 SEKUNDÄRLITERATUR | 94 |
| 6.3 BIOGRAPHIEN | 98 |
| 6.4 ONLINE-QUELLEN:..... | 98 |
| 6.5 NACHSCHLAGWERKE..... | 98 |
| | |
| 7. ABSTRACT | 99 |
| | |
| 8. LEBENSLAUF..... | 100 |

1 Einleitung

Immer wieder taucht in der Forschung zu Lessing die Bewunderung über die Vielfalt der Themengebiete auf mit denen er sich beschäftigt hat. Mit seiner breiten gefächerten Allgemeinbildung und seiner erstaunlichen literarischen Produktivität, gilt er als Vorzeigegelehrter der Aufklärung. Dabei fällt immer wieder ins Auge fällt ist, wie sehr verwoben bei Lessing die Gelehrsamkeit mit literarisch-publizistischer Arbeit ist. Lessing verhandelt Wissen im öffentlichen Austausch. Bildung, Wahrheit und Wissen sind für ihn nichts Starres, sondern ein ständig zu erweiternder und zu reflektierender Komplex aus Informationen. Wesentliches Mittel dabei ist der beständige kommunikative Meinungs-austausch mit Anderen, um anhand deren Thesen die eigenen Gedanken überprüfen und weiterentwickeln zu können. Innerhalb dieses öffentlichen Meinungs-austauschs der Aufklärung, ist gerade Lessing ein Teilnehmer, der dabei alle Positionen einnimmt. Er ist Rezipient und Kritiker, Diskussionspartner und auch Produzent und Vermittler von Wissen - letzteres vor allem auch durch seine rege Übersetzungstätigkeit.

Während das Thema Lessing als Übersetzer im weitesten Sinne immer wieder in der Forschung auftaucht, ist eine konkrete Arbeit für mehrere Jahren in den Hintergrund geraten: Juan Huartes *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*, die Lessing im Rahmen seines Medizinstudiums vom Spanischen ins Deutsche überträgt. Seit Martin Franzbachs detailreicher Aufarbeitung des Themas im Jahr 1965, gab es keine weiteren Ergebnisse. Auch in Monika Ficks richtungsweisendem *Lessing Handbuch*, wird die Huarte-Übersetzung nur am Rande erwähnt. Ähnliches gilt für die umfangreiche Lessingbiographie Hugh Barr-Nisbets der ebenfalls nur kurz auf die *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* eingeht.

Erst in jüngster Zeit sind nun zwei weitere Untersuchungen zu Lessings Huarte Übersetzung entstanden. Zum einen befasst sich Stephanie Catani damit in ihrem Artikel *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften - Lessings Huarte Übersetzung im Kontext poetologischer und anthropologischer Diskurse der Aufklärung*. Zum andern behandelt Dieter Breuer die *Prüfung der Köpfe* in seinem Artikel *Die Unmoral der Komödianten, physiologisch begründet - Der junge Lessing übersetzt Juan Huarte*. Beide legen ihr Augenmerk aber hauptsächlich auf inhaltliche Aspekte bei Huartes und weniger auf den Zusammenhang zu Lessings weiterem Werk.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit soll sein, eine Spurensuche nach dem Einfluss der Arbeit an der *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* auf ein späteres Werk Lessings zu unternehmen: die *Hamburgische Dramaturgie*. Im ersten Abschnitt wird dazu die Übersetzung Juan Huartes in Lessings Gesamtwerk verortet. Unter besonderer Beachtung der Übersetzungstätigkeit Lessings werden dabei Vorwissen und Beweggründe zur Beschäftigung mit der *Prüfung der Köpfe* erörtert, sowie die grundlegenden Thesen Huartes vorgestellt. Ein zweiter Abschnitt beschäftigt sich dann gleichermaßen mit der *Hamburgischen Dramaturgie*. Dabei liegt der Fokus einerseits auf der Darstellung des Werkes als Beispiel für das dialogisch-publizistische Prinzip der Aufklärung und andererseits auf Lessings Mitleidstheorie als Ergebnis von Übersetzungskritik. Gleichzeitig wird versucht methodische und inhaltliche Kontinuitäten zu Huarte aufzuspüren und darzulegen. Im dritten Abschnitt erfolgt schließlich die Detailbetrachtung eines konkreten inhaltlichen Aspekts, nämlich der Frage der Performanz. Zunächst werden die Thesen Huartes zur Charakterisierung des Redners und des Schauspielers vorgestellt, dann die Überlegungen Lessings zur Schauspielkunst im Kontext der entsprechenden theoretischen Debatte des 18. Jahrhunderts. In einem abschließenden Kapitel erfolgt schließlich ein Abgleich der Darstellung und werden Anknüpfungspunkte und Differenzen aufgezeigt.

Basis der Arbeit bildet zum einen die von Martin Franzbach herausgegebene und mit einem umfassenden Vorwort versehene Ausgabe von Lessings Übersetzung der *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* aus dem Jahr 1968, zum anderen die *Hamburgische Dramaturgie* herausgegeben und kommentiert von Klaus L. Berghan, 1999. Zitate Huartes werden in der vorliegenden Arbeit immer in der deutschen Übersetzung Lessings angegeben. Als Quelle für alle weiteren Texte Lessings dient die große von Wilfried Barner, u. A. herausgegebene Werkausgabe.

2 Juan Huarte: Examen des Ingenios para las Ciencias

Die komplizierte und umfangreiche Publikationsgeschichte des *Examen de Ingenios*, von Martin Franzbach detailreich überliefert, fasst Dieter Breuer wie folgt in aller Kürze zusammen:

„Juan Huartes Examen de Ingenios para las ciencias, erstmals 1575 in Baeza erschienen, vom spanischen Autor mehrfach überarbeitet, an allen wichtigen europäischen Druckorten in spanischer, lateinischer, französischer, englischer, italienischer, deutscher, niederländischer Sprache publiziert, bis 1752, bis zu Lessings deutscher Übersetzung, in 72 Ausgaben: ein europäischer Longseller, der auch nach der Lessing'schen Ausgabe vor allem in Spanien bis 1959 immer wieder aufgelegt wurde.“¹

Im Vergleich dazu stehen über den Autor, Juan Huarte, relativ wenige Informationen zur Verfügung – ein Umstand den auch Lessing bei seiner Bearbeitung zu ändern sucht. Genau wie zur Geschichte des *Examen de Ingenios*, sei auch in Bezug auf die spärlichen biographischen Informationen zu Huarte auf Martin Franzbach verwiesen. Franzbach gibt die Lebensdaten Huartes mit 1529 bis 1588 an und überliefert nach dem Studium der Medizin eine Tätigkeit als Amtsarzt im spanischen Baeza.²

Was denn Inhalt des *Examen de Ingenios* betrifft ist, so nimmt schon der ursprüngliche Untertitel einen großen Teil der Thematik vorweg:

„Gezeigt wird die Verschiedenheit der menschlichen Fähigkeiten und die jeder entsprechende Wissenschaft. Der aufmerksame Leser wird seine geistige Veranlagung finden, und das Fach wählen, in dem er am nützlichsten ist. Wenn er sich aber schon zu einem Beruf bekannt hat, wird er sehen, ob seine Geschicklichkeit ihn das Richtige treffen ließ.“³

¹ Breuer, Dieter: Die Unmoral der Komödianten, physiologisch begründet. Der junge Lessing übersetzt Juan Huarte. In: Begegnungen: Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters. Hrsg. v. Ariane Martin u. Nikola Roßbach. Tübingen: Francke, 2005 (Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui, u.a., 3), S.1f. nach Franzbach Martin: Einleitung. In: Huarte, Juan: Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. Übersetzt von G.E Lessing. Nachdruck der Ausgabe Zerbst 1752 mit einer kritischen Einleitung und Bibliographie von Martin Franzbach. München: Fink, 1968, S. LXIf.. Vgl. zur Aufnahme in Deutschland: Franzbach, Martin: Lessings Huarte-Übersetzung (1752). Die Rezeption und Wirkungsgeschichte des »Examen des Ingenios para las Ciencias« (1575) in Deutschland. Hamburg: Cram/de Gruyter & Co, 1965 (Hamburger Romanistische Studien. Hrsg. v. romanische Seminar der Universität Hamburg. B. Ibero-amerikanische Reihe. Hrsg. v. Rudolf Grossmann und Hans Flasche; 2), S.27 -45

² Franzbach (1968), S. VIIIIf.

³ Zitiert nach: Ebd., S.IX

Vereinfacht zusammengefasst versucht Huarte eine Systematik menschlicher Begabungen zu erarbeiten und Kriterien anzugeben, anhand derer diese erkennbar sind. Aufgebaut ist diese Systematik auf einem Grundstock von Wissen zu Psyche und Physis, das als solches auch zur Zeit Lessings Übersetzung schon nicht mehr aktuell ist. Huarte beruft sich auf alte Autoritäten wie Hippokrates, Galen und Aristoteles. Ausgehend, zum einen von der Galenschen Humoralpathologie und zum anderen von der aristotelischen Rückführung aller natürlichen Dinge auf verschiedene Wärme- und Trockenheitsgrade, erstellt Huarte zunächst ein System der Befähigungen. Das Zusammenspiel aus den verschiedenen Faktoren bestimmt das Temperament und die Veranlagung eines (für Huartes Zeiten überraschend ganzheitlich betrachteten) Menschen - Talente, Fähigkeiten und Begabungen mit eingeschlossen. Ausschlaggebend ist die vom Zusammenspiel ebendieser Faktoren bestimmte Trias aus Einbildungskraft, Verstand und Gedächtnis. Trockenheit beispielsweise wirkt positiv auf den Verstand; Feuchtigkeit ist gut für das Gedächtnis und Wärme für die Einbildungskraft. So bestimmt Huarte die drei Komponenten des menschlichen Genies (orig. Ingenium), deren jede zu verschiedenen Betätigungsfeldern benötigt wird, beziehungsweise dazu befähigt. Zusätzlich liefert Huarte, nach dieser grundlegenden Einteilung, noch weitere Spezifikationen der »Verrichtungen« zu denen jeweils Verstand, Gedächtnis und Einbildungskraft befähigen. So sind beispielsweise die drei Fähigkeiten des Verstandes das Schließen, das Erwählen und das Unterscheiden. Des Weiteren unternimmt Huarte auch eine abstufige Einteilung menschlicher Genies, die jeweils fähig sind schneller oder langsamer und mit mehr oder weniger Unterstützung Sachverhalte zu begreifen. Als Sitz des Genies mit diesen, seinen Fähigkeiten bestimmt Huarte das Gehirn. Von seiner Beschaffenheit, entsprechend der oben erwähnten Faktoren, hängt hauptsächlich die Begabung des Menschen ab. Entscheidend ist im konkreten Fall vor allem das Verhältnis der Komponenten zueinander, wobei sich das Zusammenspiel der einzelnen Faktoren im Laufe des Lebens bedingt durch verschiedene Faktoren durchaus noch verändern kann (so beispielsweise durch Krankheit, veränderte klimatische Verhältnisse, Ernährung und einiges mehr). In Bezug darauf stellt Huarte zunächst klar, dass es ein völlig ausgewogenes Genie nicht gibt:

„Und gleichwohl ist es ein wirkliches Wunder, wenn man einem Menschen von großer Einbildungskraft findet welcher zugleich einen großen Verstand oder ein starkes Gedächtnis besitzt. Die Ursache ist ohne Zweifel diese, daß wenn der Mensch verständig sein soll, das Gehirne aus den allerfeinsten und zärttesten Theilen zusammengesetzt seyn muss, wie wir oben aus dem galenus bewiesen haben. Die

*allzugroße Hitze aber verderbt und verzehrt das Zarte und läßt das Grobe und Irrdische unbeschädiget. Aus eben diesem Grunde kann ein starkes Gedächtniß bey einer starken Einbildungskraft nicht bestehen, weil die allzugroße Hitze die Feuchtigkeit des Gehirnes auflöset und es trocken und hart zurück läßt [...]*⁴

Eine völlige Ausgewogenheit von Verstand, Gedächtnis und Einbildungskraft kann es also kaum geben, weil sich die jeweiligen Faktoren, welche die drei Vermögenheiten des menschlichen Genies bedingen, gegenseitig ausschließen. Vor allem stehen sich Verstand und Gedächtnis gegenseitig im Weg.

*„[...] weil das Gehirne ohnmöglich zugleich übermäßig trocken und übermäßig feuchte sein kann.“*⁵

Dennoch hindern sich die drei Geisteskräfte nicht nur gegenseitig, sondern wirken auch zusammen und bedingen sich eines durch das andere. So ist der Verstand vom Gedächtnis abhängig und das Gedächtnis von der Einbildungskraft. Ist von einem der drei gar nichts vorhanden, sind auch die anderen beiden unnützlich. Weiter unten liefert Huarte schließlich die genaue Zuteilung der drei Geistesvermögenheiten zu den verschiedenen Wissenschaften:

*„Die Künste und Wissenschaften welche mit dem Gedächtnisse erlangt werden sind folgende: die Sprachkunst, die lateinische oder jede andre Sprache, die theoretische Rechtsgelehrsamkeit, die positivische Gottesglaube, die Erdbeschreibung und die Rechenkunst. Die Künste und Wissenschaften welche von dem Verstande abhängen, sind die scholastische Gottesgelahrtheit, die theoretische Arzneygelahrtheit, die Dialektik, die natürliche und moralischen Weltweißheit und die ausübende Rechtsgelahrtheit oder Advokatur. Von der guten Einbildungskraft endlich entstehen alle Künste und Wissenschaften welche Bilder, Gleichheiten, Harmonie und Verhältnisse zu Gegenständen haben: namentlich die Dichtkunst, die Beredsamkeit, die Baukunst, die Homelie, die ausübende Arzneygelahrtheit, die Mathematik, die Astrologie, die Regierungskunst die Kriegswissenschaft, das Mahlen, Zeichnen, Schreiben und Lesen. Gleichfalls hängt es von der Einbildungskraft ab, daß der Mensch artig, höflich, aufgeräumt, scharfsinnig ist.“*⁶

Nach der Darstellung dessen, wie es sich grundsätzlich mit den Zuständen, Veranlagungen und Begabungen verhält, testet Huarte in einem zweiten Teil sein Modell an konkreten Beispielen. Das heißt die aufgestellten Prinzipien werden auf einzelne Berufsbilder vom Dichter bis hin zum König abgeklopft, wobei jeweils die ideale Beschaffenheit des

⁴ Ebd.: S. 83f.

⁵ Ebd.: S. 82

⁶ Ebd.: S. 135f.

Individuums angegeben wird, der sich zum besprochenen Berufsweg entscheidet. Ein guter Dichter beispielsweise verfügt über einen hohen Grad an Wärme, was die Einbildungskraft stärkt und den Verstand in Schach hält. Den Abschluss bildet das fünfzehnte, und für große Teile des Publikums wohl interessanteste, Kapitel. Noch aus heutiger Perspektive bietet es zumindest großen Unterhaltungswert. Dieser letzte Teil ist, wiewohl es sich dabei durch die Jahrhunderte und vielen Ausgaben des *Examen de Ingenios* um das publikumswirksamste Kapitel handelt, der für die hier gestellte Frage am wenigsten relevante Abschnitt. Beschlossen wird Huartes Systematik der Begabungen nämlich mit dem praktischen Teil, in dem konkrete Ratschläge für werdende Eltern zur Zeugung begabter Söhne geliefert werden (was zur Zeugung von Töchtern zu sagen ist, kommt nur in Abgrenzung dazu vor).⁷

Beachtenswert an Huartes Zugang ist, dass er erstaunlich naturwissenschaftlich orientiert ist. Die Frage nach dem eventuell göttlichen Ursprung von Begabung ist eine die er den Theologen und Philosophen überlässt. Sein eigener Zugang ist ein viel materialistischerer.⁸ Stephani Catani⁹ sieht den besonderen Reiz der Untersuchung Huartes gerade in dieser Rückführung von Konzepten wie »Verstand«, »Einbildungskraft«, »Gedächtnis« und »Genie« nicht auf Philosophie oder Theologie sondern auf physiologische Ursachen:

„Der mit Blick auf das frühe Erscheinungsdatum des Originals ungeheuer progressive Ansatz Huartes etabliert ein neues anthropologisches Programm, dessen Brisanz durch das Offenlegen eines Zusammenhangs von Geist und Materie entsteht. Diese Brisanz war auch den Zeitgenossen Huartes nicht verborgen geblieben; insbesondere die massiven Beschneidungen seines Textes durch die Inquisition lassen sich als Reaktion auf ein anthropologisches Konzept verstehen, das die Natur des Menschen nicht allein auf Gott, sondern auf das Wechselspiel zwischen physiologischen, psychischen und geistigen Kräften, schließlich auf ihre dezidiert organischen Ursprünge zurückführt.“¹⁰

Catani spricht damit etwas an, was Breuer in seiner Zusammenfassung der Publikationsgeschichte nicht erwähnt: den deutlichen Einschnitt, den die Indizierung des Buches in Spanien (1581) und Portugal (1583) hinterlassen hat. Wesentlicher Angriffspunkt ist die materialistische Grundhaltung des Werkes, wie auch die zum Teil eigenwillige

⁷ Vgl. zum Inhalt des *Examen de Ingenios*: Breuer (2005), S.33 – 39, Franzbach (1968), S. IX-XX, Franzbach (1965), S.19-27 und Catani, Stephanie: Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. Lessings Huarte Übersetzung im Kontext poetologischer und anthropologischer Diskurse der Aufklärung. In: »ihrem Originale nachzudenken«. Zu Lessings Übersetzungen. Hrsg. v.: Helmut Berthold. Tübingen: Niemeyer, 2008 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Hrsg. v. der Lessing-Akademie, 31), S.32 – 34

⁸ Vgl.: Breuer (2005), S.3

⁹ Vgl.: Catani (2008), S. 43

¹⁰ Ebd.: S.43f.

Bibelinterpretation und die sehr rationale Erklärung für die Unsterblichkeit der Seele im achten Kapitel.¹¹ Auch Lessing bemerkt in seinen Notizen zu Huarte vor allem sei dieser gegen die vielen Stimmen zu verteidigen die ihm Sittenlosigkeit vorwerfen.¹² Der Nachfrage wird das Verbot kaum geschadet haben, wiewohl es bedeutet, dass über zehn Jahre lang keine spanische Ausgabe erscheint. Im Ausland, vor allem den Niederlanden, wird das *Examen de Ingenios* allerdings immer wieder aufgelegt. Gerade diese niederländischen Ausgaben bestimmen die Rezeption im deutschen Sprachraum, allen voran die lateinische Übersetzung Joachim Caesars von 1622 (unter dem Titel *Scrutinium Ingeniorum*), auf die sich auch Lessing bei seiner Übersetzung stützt.¹³ Zu diesem Zeitpunkt ist die Übertragung Caesars bereits neunzig Jahre alt und in den Wissenschaften überwiegt die Volkssprache, was auch die Lateinkenntnisse schlechter werden lässt.¹⁴ Franzbach erwähnt das Original des *Examen des Ingenios* auch als frühes Beispiel der Ablösung des gelehrten Lateins durch die Volkssprache in wissenschaftlichen Texten. Generell sieht er Huartes Abhandlung an einer Schwelle zwischen Tradition und Fortschritt, indem er die Leistung der Renaissance- Medizin in Erinnerung ruft:

„Die rationale Empirie wird höchstes Wahrheitskriterium. Dier Erfahrung macht selbst an einer Kritik vor den jahrhundertealten Lehrgebäuden eines Hippokrates und Galen [...] nicht halt. Auch für diese Schwelle zwischen Tradition und Fortschritt lassen sich auf jeder Seite des „Examen de Ingenios“ Beispiele finde, wobei das Ringen um Abstand die Mischung zwischen größten Abstrusitäten und erhabensten Gedanken genugsam erklärt.“¹⁵

Franzbach spricht von der Notwendigkeit zur Berufsspezialisierung als einem der vorausschauenden Aspekte des *Examen de Ingenios*. Kriege, Epidemien und die Erschließung neuer geographischer Räume hatten den Menschen auch als Arbeitskraft wertvoll werden lassen. Ein Gedanke den Franzbach sowohl als Beweggrund Huartes, als auch als Schlüssel zum seinem Erfolg sieht. So zeigt sich in Deutschland, laut Franzbach, ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein gesteigertes Interesse am Thema der Begabtenauslese. Auch in die gehäuft aufkommende Rezeption von pädagogischen Schriften und Literatur zu Fragen der Physiognomik lässt sich das *Examen de Ingenios* einreihen. In dieser wissenschaftlichen

¹¹ Vgl.: Franzbach (1968), S. V

¹² Vgl.: Werke und Briefe. Bd.2, S. 413

¹³ Vgl. Franzbach (1965), S. 27 - 32

¹⁴ Vgl.: Ebd., S. 79

¹⁵ Franzbach (1968), S. XIV

Auseinandersetzung verortet Franzbach auch, im weitesten Sinne, die Magisterarbeit Lessings Vaters *De affectibus sententia*, die sich zu großen Teilen auf Huarte stützt.¹⁶

Damit wäre nun der Bogen geschlagen zur der Frage nach Lessing Beweggründen für das Übersetzungsprojekt. Bevor aber dieser Frage genauer nachgegangen wird, empfiehlt sich ein kurzer Blick auf Lessings Weg zur Huarte Übersetzung.

2.1 Lessings Weg zu Huarte

2.1.1 Lessing und die Gelehrsamkeit

Martin Franzbach berichtet in seiner Einleitung zu Lessings Übersetzung der *Prüfung der Köpfe*:

„Das Buch war als bestes und umfassendstes Kompendium auf seinem Gebiert im täglichen Gespräch und gehörte zum festen Bildungsbesitz der Professoren.“¹⁷

In Anbetracht der Tatsache, dass sich schon die Magisterarbeit Johann Gottfried Lessings (*De affectibus sententia*) stark auf Huarte bezieht, kann man davon ausgehen, dass es sich auch in seiner privaten Bibliothek befindet. Lessings erste Berührung mit Huarte wird also wohl schon im Elternhaus stattgefunden haben. Lessings familiärer Hintergrund, speziell der Vater, wirkt sich sowohl auf seinen Bildungsweg, als auch auf seine Auffassung von Gelehrsamkeit aus. In der Familie Lessing wird einem hohen (akademischen) Bildungsstand großer Wert beigemessen. Der Großvater ist Jurist, der Vater studiert neben der Theologie auch klassische und orientalische Sprachen. Er spricht Englisch (damals ungewöhnlich), Französisch und Hebräisch. Das Verhältnis Lessings zu seinem Vater sollte im Laufe seines Lebens nicht frei von Konflikten bleiben. Der Vater wünscht sich für den Sohn eine akademische Laufbahn in der Theologie oder später in der Medizin. Die Neigung seines Sohnes zum Theater, vor allem seinen Umgang mit Schauspieltruppen während des Studiums, betrachtet er alles andere als wohlwollend. Trotzdem spricht Barr Nisbet in seiner Biographie ausführlich vom Vorbild des Vaters¹⁸ und erwähnt ihn Monika Fick als

¹⁶ Vgl.: Franzbach (1965), S. 25 und Franzbach (1968), S. XXV

¹⁷ Franzbach (1968), S. XXX

¹⁸ Vgl.: Barr Nisbet, Hugh: Lessing. Eine Biographie. Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke. München: Beck, 2008 (Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung), S. 21-28

einflussreich für Lessing.¹⁹ Wilhelm von Sternburg sieht Johann Gottfried Lessing, in seiner Biographie, gerade in Fragen der Intellektualität als Vorbild:

„Lessing wächst also in einem protestantischen Haushalt auf, in dem die Bibel und der Glaube, das Gebet und die Moral, der gelehrte Disput und die Sorge um das tägliche Brot die Tischgespräche bestimmen. Er verdankt dem Vater die große Liebe zu den Büchern und übernimmt von ihm die Sehnsucht nach Gelehrsamkeit.“²⁰

Sternburg kommt damit auf Themengebiete zu sprechen, die in Lessings Werk und Arbeit immer wieder im Fokus stehen werden, wie Theologie, Moral und Literatur. Fest steht, dass der Vater sich um die eine höhere Bildung seines Sohnes bemüht. So ist er es, der den Wechsel zur Fürstenschule St. Afra in die Wege leitet, als die öffentliche Stadtschule den scharfen Verstand des jungen Lessing nicht mehr ausreichend bedient. Die Fürstenschule dagegen hat für damalige Verhältnisse Eliteniveau²¹ und verlangt dementsprechende Vorkenntnisse. Bei der Aufnahmeprüfung werden Theologie- und Arithmetik Kenntnisse verlangt, sowie Latein und Griechisch. Bei Lessing kommt erschwerend hinzu, dass er mit elf Jahren eigentlich noch zu jung ist für die Aufnahme in St. Afra. Nach bestandener Aufnahmeprüfung wird er zunächst nur probeweise aufgenommen, erweist sich aber als Musterschüler. Auf den vorzeitigen Einstand folgt auch ein vorzeitiges Verlassen der Fürstenschule um bereits mit siebzehn Jahren nach Leipzig zur Universität zu gehen, wobei bei dieser Entscheidung wohl auch die Besetzung Meißens durch preußische Truppen eine Rolle spielt.

Wie dem auch immer sei, lässt sich schon zu diesem Zeitpunkt ein deutlicher Hang zu sprachlicher Bildung bei Lessing feststellen. Schon im Kindesalter, als Lessing noch Privatunterricht (unter anderem vom Vater) erhält, lernt er, ungewöhnlich für diese Zeit, Englisch. In St. Afra wird neben dem erwähnten Latein und Griechisch auch Deutsch, Englisch und Französisch unterrichtet, wobei nicht nur die Sprache an sich sondern auch die jeweilige Literatur vermittelt wird. Dazu kommt, dass der bücherbegeisterte Lessing auch in der Zeit, die die Schülern in St. Afra zum Selbststudium zur Verfügung haben, auf eigene Faust weiterliest. Dass das Lesen in Lessing Leben immer schon eine große Rolle spielt zeigt die immer wieder überlieferte Episode vom circa fünfjährigen Lessing, der sich partout nicht

¹⁹Vgl.: Fick, Monika: Lessing Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Dritte, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 44f.

²⁰ Sternburg, Wilhelm von: Gotthold Ephraim Lessing. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010 (RM 50711), S.24

²¹ Auch Christian Fürchtegott Gellert und Christian Adolf Klotz sind Absolventen. Vgl.: Ebd., S. 24

anders portraituren lassen will, als neben einem Stapel Bücher. Auch wenn es sich dabei um eine bloße Anekdote handelt, so steckt darin wohl doch ein Körnchen Wahrheit. In jedem Fall trifft Lessing in Leipzig mit einem beachtlichen (alt)philologischen Wissensstand ein, auf den er später gerade bei seiner Übersetzungstätigkeit immer wieder zurückgreifen wird.²² Mit seinen Griechisch Kenntnissen ist Lessing Huarte sogar einen Schritt voraus. Während der beim Zitieren griechischer Quellen auf Übersetzungen zurückgreifen muss, bemüht sich Lessing bei seiner Bearbeitung alle Zitate im Original nachzuprüfen.²³

Für die Übersetzung der *Prüfung der Köpfe* sind aber nicht nur Sprachkenntnisse relevant, sondern auch die Zuwendung zu den Naturwissenschaften, die im Studium geschieht. Bemerkenswert (und dementsprechend oft bemerkt) ist die Vielfalt von Themen die Lessing im Laufe seines Lebens beschäftigen. Während Huarte sein ganzes *Examen de Ingenios* auf der Auffassung aufbaut, man könne nur in einer Wissenschaft wirklich große Leistung erzielen und sollte das für sich geeignete Gebiet daher möglichst früh und zutreffend erkennen, repräsentiert Lessing den Prototyp des Allgemeingelehrten. Die Auffassung Lessings von Gelehrsamkeit fasst diese als Prozess auf. Bildung, Gelehrtheit, sogar Wahrheit, all das ist für Lessing nichts einmalig Erwerbbares. Im Gegensatz zu einer Auffassung von Gelehrtheit als etwas Statischem, fußt diese bei Lessing auf ständiger Erweiterung. Erworbenes Wissen muss ständig neu hinterfragt und erweitert werden. Auch und vor allem im Austausch mit anderen. Nötig dafür sind geeignete Dialogpartner. Partner, die über die nötige Kenntnis bezüglich des Gegenstandes verfügen, die sowohl die Quellen kennen als auch die bisherige Debatte verfolgt haben. Lessing sieht Gelehrsamkeit, sehr zeittypisch, als Dialog von Gelehrten. In einem Aufsatz zu Lessings *Erziehung des Menschengeschlechts* im Lessingjahrbuch von 1998 beschreibt Arno Schilson diese Auffassung treffend:

„[...] dass Lessing im Dialog dachte und auch schrieb, dass seine Werke erst dann (und auch nur dann sachgemäß) gelesen und Verstanden werden können, wenn der andere Partner, der Gegner oder Disputant und dessen Thesen und Aussagen, möglichst klar vor Augen stehen und bei Lessings Entgegnung – als die seine Werke zu begreifen sind – einbezogen werden.“²⁴

²² Vgl.: Barr Nisbet (2008), S. 21-66 sowie Sternburg (2010), S. 22-32

²³ Vgl.: Franzbach (1968), S. XII und XLI-XLIV

²⁴ Schilson, Arno: Denken als Dialog und »produktive Rezeption«. Über die Lektüre von Lessings *„Erziehung des Menschengeschlechtes“*. In: Lessing Yearbook XXX 1998. Neue Lessing Lektüren. Hrsg. v. Georg Braungart. Göttingen: Wallstein, 1998, S. 99

Lessings Schriften beruhen und beziehen sich also auf andere zeitgenössische Denker und deren Schriften. Sie verlangen eine Kenntnis von im öffentlichen Raum stattfindenden Debatten, ein Verfolgt haben von Diskursen. Nur so lassen sich Argumente, Bezüge und oft genug auch Seitenhiebe verstehen und beurteilen. Nur so kann darauf reagiert werden und so entstehen schließlich, in Abgrenzung gegen andere, neue Gedankengänge. Verdeutlichen lässt sich dies an Schriften die den Dialog schon in ihrer Form miteinschließen, beispielsweise im Brief. Der Brief ist ein wichtiges Medium des Gedankenaustausches und erlebt im 18. Jahrhundert einen Aufschwung, einerseits wegen der Neubewertung und Aufwertung von Emotionen und persönlichem Ausdruck, andererseits weil er Dialog ermöglicht. Briefe entsprechen in schriftlicher Form dem Ideal des authentischen, direkten, privaten Gedankenaustausches.²⁵ Oft genug wird diese, eigentlich private Kommunikation aber auch veröffentlicht. Zum einen geschieht dies im Briefroman, zum anderen in Form von editierten und veröffentlichten Briefwechseln und schließlich auch verschränkt mit einem anderen wichtigen Medium der Zeit: dem Periodikum, das gerne in (fiktiver) Briefform publiziert wird. Im Kontext mit Lessings Werk drängt sich dabei der Gedanke einerseits an den *Briefwechsel über das Trauerspiel* und andererseits an die *Briefe die neueste Literatur betreffend* geradezu auf. Auch Periodika nehmen eine wichtige Rolle im öffentlichen Wissensaustausch ein. Die vielen neu gegründeten Zeitschriftenprojekte machen einen schnellen und aktuellen öffentlichen Meinungs austausch möglich. So kann ein Gedankenaustausch stattfinden, der exemplarisch ist für das dialogische Prinzip der Aufklärung. Peter André Alt spricht in seiner schlicht *Aufklärung* betitelten Abhandlung von einer

„neu sich konstituierenden literarischen Öffentlichkeit.“²⁶

Lessing nimmt an diesem Austausch regen Anteil und stellt dabei hohe Ansprüche an seine Partner. Wie Uta Korzeniewski in ihrer Untersuchung zu Lessing Verhältnis zu den Autoren der Antike berichtet, richtet sich die berühmte (und berüchtigte) scharfe Zunge Lessings oft genug gegen diejenigen, die diesen Ansprüchen nicht genügen und ihr erworbenes Wissen, nach Lessings Meinung, nicht richtig zu nutzen wissen.²⁷ Es will aber auch gesagt sein, dass diese scharfe Zunge weniger oft zum Zweck des Spotts eingesetzt wird, als um eine

²⁵ Vgl. Fick (2008), S.35, die das Prinzip des öffentlichen Gedankenaustausches mit der Überwindung von Standesgrenzen in Verbindung bringt.

²⁶ Alt, Peter-André: *Aufklärung*. 2. Durchgesehene Auflage. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2001 (Lehrbuch Germanistik), S. 45

²⁷ Vgl.: Korzeniewski, Uta: »Sophokles! Die Alten! Philoktet!«. *Lessing und die antiken Dramatiker*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2003 (Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen. Hrsg. v. Wolfgang Schuller), S. 30

Aufforderung zum intellektuellen Duell zu formulieren. Genausogern wie im freundschaftlichen (Brief-) Dialog entwickelt nämlich Lessing seine Gedanken im publizierten Streitgespräch, wie in der Auseinandersetzung mit Johann Melchior Goeze.

Auch die Übersetzung des *Examen de Ingenios* reiht sich in einen aktuell stattfindenden Diskurs ein: die Auseinandersetzung mit dem Materialismus. Lessing hatte sich schon während seines ersten Aufenthalts in Berlin mit dem radikal materialistischen Schrifttum La Mettries beschäftigt. Der französische Arzt und Philosoph Julien Offray La Mettrie stellt, in seiner Einleitung zu Senecas *De beata Vita*, das sexuelle Begehren und dessen Erfüllung als den vollkommensten menschlichen Glückszustand gegen die religiöse Glückseligkeit. Zugleich führt La Mettrie die Instanz des Gewissens auf reine gesellschaftliche Konventionen zurück und erhebt den Egoismus zur Triebfeder jeden menschlichen Tuns. Eine Position der Lessing vor allem aus einem moralisch-ethischen Blickpunkt heraus kritisch gegenüber steht. Während die Forschung vor allem in Zusammenhang mit Lessings Auseinandersetzung mit der (anakreontischen) Lyrik auf den Materialismus verweist, stellt Monika Fick in ihrem *Lessing Handbuch* auch die frühe Komödie *der Freigeist* als eine Reaktion auf La Mettries Schriften dar. In jedem Fall lässt sich Lessings Auseinandersetzung mit Huarte als weiterer Schritt Lessings in der Auseinandersetzung mit dem Materialismus einreihen.²⁸ Ein interessanter Nebenaspekt ist, dass auch La Mettrie, wie Lessing die Naturwissenschaft (Medizin) mit der Geisteswissenschaft (Philosophie) verbindet. Martin Franzbach weist darauf hin, dass gerade die Verbindung aus Medizin und Philologie wie sie bei Lessing in der Beschäftigung mit der *Prüfung der Köpfe* geschieht zu dieser Zeit nichts Ungewöhnliches ist.²⁹ Monika Fick geht einen Schritt weiter, wenn sie das Gelehrtentum des 18. Jahrhunderts zunächst im universitären Studium verortet, dann aber von Poesie und Rhetorik als dessen höchste Stufe spricht:

„Vom Dichter wird erwartet, dass er das Wissen seiner Zeit beherrscht, um ihm den passenden (oder auch überraschenden) Ausdruck zu geben. Der »poeta ductus« (der »gelehrte Dichter«) ist das Ideal. Im 18. Jahrhundert sind viele Literaten zugleich Universitätsprofessoren (Gottsched, Gellert) und verkörpern so in ihrem Beruf die Einheit von Gelehrten- und Dichtertum.“³⁰

²⁸Vgl.: Fick (2010), S. 26f.

²⁹Vgl.: Franzbach (1965), S. 69

³⁰Fick (2010), S.38

Fick spricht im Folgenden vom eben diesem Gelehrtentum als wesentlichem Bestandteil in Lessings Literaturkonzept, indem das Wissen mit dem Denken Hand in Hand geht.³¹ Dass Lessing über das Wissen seiner Zeit verfügt, steht außer Frage. Er setzt sich mit fast allen literarischen Gattungen auseinander, beschäftigt sich mit der gesamten europäischen Literatur, ist selbst als Journalist, Kritiker und Schriftsteller tätig. Lessing studiert Theologie und Medizin. Die Mathematik fasziniert ihn und auch die Ethik. Neben der *Prüfung der Köpfe* stammen aus seiner Feder noch viele, viele weitere Übersetzungen. Neben der Vielfalt der Themen fasziniert auch die erstaunliche Produktivität und Hingabe an das jeweilige Projekt. Alles was Lessing tut, tut er mit Akribie, Fleiß und immer mit dem Bestreben eine Besserung zu erreichen. Aus diesem Bestreben nach Verbesserung entspringt eine Disziplin, die Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* als seine „Krücke“³² bezeichnen wird und die ihn, in gewissem Maß auch zur Übersetzung der Prüfung der Köpfe anregen sollte: die Kritik.

2.1.2 Lessing und die Kritik

Kernstück der Lessingschen Kritikerkarriere bilden die, gemeinsam mit Nicolai und Mendelsohn verfassten, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*.³³ Thematisch entsprechen die Literaturbriefe den Gebieten mit denen Lessing sich mit Vorliebe beschäftigt: Dramatik, Theologie, Übersetzung und, dem Einschlagen neuer Wege in der Literatur.³⁴ Die formale Gestaltung als Brief, über die oben schon gesprochen wurde, entspricht zudem mit ihrer Befreiung von Struktur Grenzen in der Stilisierung als persönliche Kommunikation Lessings Denk- und Arbeitsweise.³⁵ Lessing hat nicht nur in seinen kritischen Schriften einen Hang zum Unsystematischen. Sein Stil ist induktiv und fließend, mit einer unleugbaren Tendenz zur Aus- und Abschweifung. Wolfgang Albrecht beschreibt, in seiner Lessing Biographie, Lessings Beiträge in den Literaturbriefen als:

³¹ Vgl. Ebd., S.38, Fick beschreibt im Folgenden Lessings eigene Ablehnung gegen den Gelehrtenstand und seiner Bevorzugung des Begriffs »Weisheit«

³² Vgl.: HD, S. 504 - 508

³³ Einen detaillierten Überblick über Lessings frühere literaturkritische Schriften bietet Monika Fick (2010) auf den Seiten 118 – 134. Siehe auch S.192 – 206 zu den Briefen die neueste Literatur betreffend.

³⁴ Vgl.: Albrecht, Wolfgang: Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1997 (SM 29), S. 34f

³⁵ Vgl.: Michelsen, Peter: Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1990, S.72

„[...] vorläufige Kulmination seines kontinuierlichen Bestrebens, anknüpfend an den Humanismus und die Gelehrtenkritik der Renaissance, einen Neuanfang gelehrten Schreibens und Dichtens zu finden.“³⁶

Albrecht spricht damit die primäre Intention an, die hinter Lessings Kritik steht: die Absicht jeden kritisierten Gegenstand einer Verbesserung zuzuführen. Hier kommt wieder das weiter oben besprochene dialogische Prinzip zum Tragen. Die Besserung soll nämlich durch produktive Rezeption der Kritik geschehen. Lessings eigene Beschreibung dessen was Kritik ist und was sie tun soll liefert er selbst in seinem Traktat *Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt*. Hier heißt es zunächst:

„Tadeln heißt überhaupt, sein Mißfallen zu erkennen geben. Man kann sich bei diesem Mißfallen entweder auf die bloße Empfindung berufen, oder seine Empfindung mit Gründen unterstützen. Jenes tut der Mann von Geschmack: dieses der Kunstrichter. [...] Was sind die Gründe des Kunstrichters? Schlüsse, die er aus seinen Empfindungen, unter sich selbst und mit fremden Empfindungen verglichen, gezogen und auf die Grundbegriffe des Vollkommenen und Schönen zurückgeführt hat.“³⁷

Der ideale Prozess der Kritik und des kritisiert Werdens, nach Lessings Vorstellung, endet jedoch damit nicht. Idealerweise werden nämlich die Kritiken wiederum vom Verfasser rezipiert und tragen zu einer künftigen Besserung bei. Der Rezensent braucht also deswegen nicht besser machen zu können was er tadelt, weil es nicht seine Aufgabe ist, Lösungen für die erkannten Verwicklungen zu finden.

„Wie sie besser sein könnte, mag der Dichter zusehen.“³⁸

In der Forschung zu Lessing als Kritiker scheint es einen Konsens darüber zu geben, dass sich Lessings Tätigkeit in diesem Bereich von der damals üblichen Rezensionspraxis absetzt. Peter Michelsen verortet dies, in seiner *Der unruhige Bürger* betitelten Studie zu Lessing und der Literatur des 18. Jahrhunderts in einem neuen Stil des Rezensierens. Er spricht von bisher ungekannter Schärfe und Polemik, aber auch von überraschendem Witz und Lebendigkeit.³⁹ Klaus Berghan dagegen beschreibt in seinem Aufsatz *Zermalmende Beredsamkeit* zu Lessings Literaturkritik eher inhaltliche Innovationen. Er weist darauf hin, dass Kritik, welche wie die

³⁶Albrecht (1997), S. 35

³⁷Werke und Briefe. Bd. 6, S. 710

³⁸Ebd., S. 711

³⁹ Vgl.: Michelsen, Peter: *Der unruhige Bürger*. Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1990, S. 73f.

Kritik Lessings nicht auf die Einhaltung von Regeln, sondern auch auf wirkungsästhetische Aspekte achtet, lang nicht üblich gewesen war.⁴⁰ Lessings Tätigkeit als Kritiker zeichnet sich also aus durch einen innovativen Stil, Konzentration auf die Wirkung der Kunst auf den Rezipient und Besserungsintention.

Auf die Funktion der Zeitschrift als Medium des öffentlichen Diskurses wurde oben schon hingewiesen. Nun ist gerade die Kritik eine Gattung, die auf Aktualität angewiesen ist. Eine interessante Perspektive zum Aktualitätsanspruch der Kritik bietet Jürgen Gunia in seinem Aufsatz *Aufklärung über Langsamkeit?* zu Lessing und dem Problem der Zeit in einer sich beschleunigenden Gesellschaft. Er sieht in Lessings ausschweifendem Stil einen Versuch die Langsamkeit in die schnelllebige Domäne der Kritik zurückzuholen:

„Langsamkeit beginnt dort, wo Sachkritik zunächst durch »Wortgrübeleien« verzögert wird. Oder wo Exkurse und Abschweifungen oder akribische Detailanalysen eingebaut werden, die von dem angekündigten Thema ablenken. Solche Stellen vermag man im Laokoon ebenso zu finden wie in der Hamburgischen Dramaturgie. Dieses Schreibverfahren Lessings ist berühmt, es gilt als wesentliches Merkmal seines Denkens, das eben keiner philosophischen Systematik folge.“⁴¹

Gunia spricht auch die *Hamburgische Dramaturgie* an, die hier weiter unten noch im Zentrum stehen wird. Im Zusammenhang mit der Huarte-Übersetzung ist eine Betrachtung Lessings als Kritiker insofern interessant, als auch dieses Projekt zunächst aus Lessings Kritik der Caesarschen Übersetzung *Scrutinium Ingeniorum* entspringt. Dementsprechend äußert Lessing sich in seiner Vorrede zur Übersetzung:

„Wenigstens aber wird mir dieses zu sagen vergönnt sein, daß eine von den vornehmsten Ursachen, warum ich mich an eine deutsche Uebersetzung gemacht, eben der geringe Werth der lateinischen an der man sich bisher hat müssen begnügen lassen, gewesen sey.“⁴²

Lessing handelt also auch hier aus einer Besserungsintention heraus, womit die Verbindung hergestellt ist zu einem weiteren Standbein Lessings, dass im Kontext der Huarte-Übersetzung besondere Beachtung verdient: Lessing als Übersetzer.

⁴⁰ Vgl.: Berghan, Klaus: „Zermalmende Beredsamkeit“. Lessings Literaturkritik als Polemik. Ein Essay. In: Lessing Yearbook XXIV 1992. Edited f. t. Lessing Society by Richard E. Schade. Detroit: Wayne University Press, 1992, S.26

⁴¹ Gunia, Jürgen: *Aufklärung über Langsamkeit? Lessing und der Skandal der Zeit im 18. Jahrhundert*. In: *Lessings Skandale*. Hrsg. v. Jürgen Stenzel und Roman Lach. Tübingen: Max Niemeyer, 2005 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Hrsg. v. der Lessing-Akademie, 29), S. 206

⁴² Prüfung der Köpfe: S. 75

2.1.3 Lessing und die Übersetzung

Betrachtet man die Vielzahl der Übersetzungen aus Lessings Hand, erscheint das Übersetzen als ein weiterer der eingangs erwähnten roten Fäden, die sich durch das extensive Werk ziehen. Dabei ist auffällig, dass das Übersetzen kaum jemals nur um des Übersetzens Willen geschieht. Beinahe immer steht eine Querverbindung zu aktuellen Interessensgebieten oder ein weiterführender Zweck dahinter (was nicht heißt, dass nicht auch Lessing, wie viele andere, oft mit Blick auf die Entlohnung übersetzt.). Im Kommentar zur Huarte Übersetzung in Wilfried Barners Werkausgabe heißt es, dass bei Lessing Übersetzen und Lernen meist Hand in Hand gehen.⁴³ Dieses Übersetzen zum Zweck beginnt schon am Anfang der Studienzeit, als Lessing in Kontakt mit der Neuberschen Schauspieltruppe kommt und als seine lebenslange Begeisterung für das Theater ihren Anfang nimmt. Lessing übersetzt Theaterstücke für die Neuberin ins Deutsche um sich Theaterkarten zu erwirtschaften.

Unter den vielen Übersetzungen und Übersetzungskritiken befinden sich auch solche, die um Weites erfolgreicher sind, als die *Prüfung der Köpfe*. Ein folgenreicher Verdienst gelingt mit der Übersetzung von Denis Diderots Stücken *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu* und *Le Pere de la famille* ins Deutsche. Die beiden Stücke erscheinen zusammen mit der Abhandlung *Über die dramatische Dichtkunst* erst anonym (1760) und dann (1781) unter dem Namen Lessings. Klaus Detlef Müller schreibt Lessing in seinem Nachwort zur Reclam Ausgabe des *Theater des Herrn Diderot* sogar zu, mit seiner Übersetzung für Diderot den Durchbruch erreicht zu haben. Dafür spricht, dass der *Hausvater*, der in Deutschland große Erfolge feiert, oft sogar für ein eigenes Stück Lessings gehalten wird.⁴⁴ Die Menge der Übersetzungen Lessings lässt es nicht zu, sie im Rahmen dieser Arbeit vollständig zu besprechen. Monika Fick spricht von mehr als vierzig Titeln, die thematisch das ganze Spektrum der Beschäftigungsfelder Lessings abdecken.⁴⁵ Lessing übersetzt zahlreiche Texte des Horaz, Seneca und Sophokles, aus dem Französischen neben Diderot unter anderem auch Corneille, Dubos und viele andere, aus dem Englischen beispielsweise Dryden sowie viele andere. Von der Vielzahl an Sprachen die Lessing beherrscht, war schon weiter oben die Rede. Ebenfalls schon angesprochen wurde der Einfluss des Vaters auf Lessings

⁴³Vgl.: Werke und Briefe, Bd.2, S. 1017

⁴⁴ Vgl.: Müller, Klaus- Detlef: Nachwort In: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart: Reclam, 1986 (RUB 8283), S.430-432

⁴⁵ Vgl.: Fick (2010), S.239

Gelehrtenlaufbahn.⁴⁶ Erwähnenswert an dieser Stelle ist, dass auch Johann Gottfried Lessing auf dem Gebiet der Theologie als eifriger Übersetzer tätig war.⁴⁷

Die »goldene Zeit« Lessings als Übersetzer sieht Barr Nisbet im Jahrzehnt 1750 bis 1760. Diese Vielzahl der Übersetzungen Lessings haben aber, wie schon angesprochen, nicht nur rein praktische Gründe, wie die Texte zugänglich zu machen oder die ebenfalls schon erwähnte Entlohnung. Monika Fick schreibt Übersetzungen eine herausragende Bedeutung für die Entstehung einer deutschsprachigen Literatur zu und führt dies darauf zurück:

„[...] dass man in Deutschland zu Beginn des Jahrhunderts noch keine nennenswerte »schöne Literatur« zu haben glaubt, während in den Nachbarländern, v.a. in Frankreich, die normsetzenden Muster bereits im vorangegangenen Jahrhundert entstanden sind.“⁴⁸

Fick weist darüber hinaus darauf hin, dass das Veröffentlichen von Texten in deutscher Sprache an sich ein junges Phänomen ist. Übersetzungen füllen also eine wichtige Lücke. Vor allem am Theater gibt es einen großen Bedarf an Stücken. Gerade Lessings Übersetzung entspringen zu einem großen Teil dem Bedürfnis, diese Lücken in den Spielplänen zu füllen und sie mit etwas anderem als den allgegenwärtigen Franzosen zu füllen. Ein weiterer Punkt neben dem Fehlen von deutschsprachigen Originalen, ist das Fehlen einer deutschen Sprachkultur. Übersetzungen helfen in zweifacher Weise bei diesem Prozess der Sprachbildung. Einmal indem sie mit ausländischem Schrifttum bekannt machen und so, durch den Vergleich, helfen einen eigenen, deutschen Stil zu entwickeln. Zweitens indem sie dem Übersetzer selbst dabei helfen sich an der deutschen Sprache zu üben⁴⁹, oder wie Monika Fick formuliert:

„[...] sie beeinflussen die Bildung der deutschen Literatursprache, indem die Übersetzer an ihrem Werkzeug, der deutschen Sprache, feilen müssen.“⁵⁰

Auch Barr Nisbet spricht vom florierenden Übersetzungsbetrieb im deutschen Sprachraum der durch Nachahmung ausländischen Schrifttums die deutsche Literatur an Formen, Gattungen und auch Sprachschatz bereichert. Speziell mit der Sprachschatzerweiterung

46 Zu Lessings Übersetzungen siehe die in Arbeit befindliche Datenbank der Lessing Akademie unter <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=edoc/ed000146&distype=start&pVID=start>, 22.03.2013

47 Vgl.: Barr Nisbet (2008), S. 21-23

48 Fick (2010), S.238

49 Vgl.: Ebd. S.238 -240

50 Ebd., S.238

beschäftigt sich ein Artikel Georg Schuppeners, der Lessing ein intensives Bemühen um Verdeutschung aber auch einen Hang zur Entlehnung attestiert und zahlreiche Beispiele von durch Lessing geprägten, aus der Übersetzung entsprungenen, Wendungen nennt. Darunter sind heute so geläufige Wortschöpfungen wie »Gesichtszüge«, als Übersetzung von »Physiognomie«, oder für das 18. Jahrhundert maßgebende Ausdrücke, wie »Kunstrichter« für »Kritiker«.⁵¹

Übersetzungen sind also gebraucht und gefragt. Sie entstehen, etwas salopp gesagt, in rauen Mengen. Ein Umstand, den auch Lessing nicht umher kann zu kommentieren. Im zweiten Literaturbrief heißt es:

„[...] und unsere Übersetzer arbeiten noch frisch von der Faust weg. Was haben sie nicht schon alles übersetzt, und was werden sie nicht noch übersetzen!“⁵²

Marcus Baumgarten deutet in seinem vergleichenden Artikel zum Übersetzungskonzept Lessings und Johann Nicolaus Meinhards dieses Zitat dahingehend, dass Lessing vor allem das wahl- und konzeptlose Übersetzen seiner Zeitgenossen kritisiert und sieht dies auch in den *Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters* bestätigt. Dort wird das Vorhaben der *Beyträge* damit gerechtfertigt, dass es um das Theater besser bestellt sei, wenn die „*Werke der Alten und der Ausländer*“⁵³ besser bekannt wären.⁵⁴ Dieses nun stattfindende Übersetzen mit Blick auf die Menge statt den Nutzen, ist einerseits gut für den aufblühenden Literatur- und Theaterbetrieb, doch andererseits leidet wie so oft die Qualität unter der Quantität. Hier setzt nun wiederum Lessings Liebe zur Kritik ein. So beschäftigen sich beispielsweise die *Briefe, die neueste Literatur betreffend* zu weiten Teilen mit Übersetzungskritik.⁵⁵ Und diese Kritik an den schlechten Übersetzern ist unerlässlich, denn „*der Schade, den sie stiften, ist unbeschreiblich*“.⁵⁶

Berühmt geworden ist beispielsweise Lessings Kritik an Samuel Gotthold Lange. Lange veröffentlicht 1747 seine *Horatizischen Oden* in deutscher Übersetzung auf die Lessing heftig und, ganz im Sinne der Aufklärung, öffentlich reagiert. Während seine *Rettungen des Horaz*

⁵¹Vgl.: Schuppener, Georg: Lessings Beitrag zur Entwicklung des Wortschatzes unter besonderer Berücksichtigung seiner Übersetzungen. In: >ihrem Originale nachzudenken< Zu Lessings Übersetzungen. Hrsg. v. Helmut Berthold. Tübingen: Niemeyer, 2008 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Hrsg. v. d. Lessing-Akademie, 31), S. 1- 19

⁵² Werke und Briefe. Bd.4, S. 437

⁵³ Werke und Briefe. Bd.1, S. 726

⁵⁴ Vgl.: Baumgarten, Marcus: Lessing und Johann Nicolaus Meinhard: Übersetzungskonzept, Übersetzungspraxis. In: >ihrem Originale nachzudenken< Zu Lessings Übersetzungen. Hrsg. v. Helmut Berthold. Tübingen: Niemeyer, 2008 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Hrsg. v. d. Lessing-Akademie, 31), S. 49f.

⁵⁵ Vgl. :Fick (2010), S.239

⁵⁶ Werke und Briefe. Bd.4, S. 467

die inhaltliche Verteidigung - gegen Kritik vor allem an der erotischen Liebeslyrik des Horaz – darstellt, richtet sich Lessing in seinem *Vade Mecum für den Herrn Samuel Gotthold Lange* mit gewohnter Polemik gegen Langes Übersetzung an sich.

In den *Briefen die Neueste Literatur betreffend* richtet sich dagegen Lessings Kritik nicht an ein konkretes Beispiel, sondern an »die Übersetzer« an sich. So heißt es im vierten Literaturbrief:

„Unsere Übersetzer verstehen selten die Sprache; sie wollen sie verstehen lernen; sie übersetzen sich zu üben, und sind klug genug, sich ihre Übungen bezahlen zu lassen. Am wenigsten aber sind sie vermögend, ihrem Originale nachzudenken. Denn wären sie hierzu nicht ganz unfähig, so würden sie fast immer, aus der Folge der Gedanken abnehmen können, wo sie jene mangelhaften Kenntnis der Sprache zu Fehler verleitet hat.“⁵⁷

Eine bessere Verbreitung und Kenntnis fremdsprachigen Schrifttums und Literatur hält Lessing allerdings für unerlässlich – man denke an die Begründung aus den *Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Von dieser Auffassung zeugt auch sein eigenes, ständiges Bestreben nach internationalen Stücken an den deutschen Theatern, im Gegensatz zur Vormachtstellung der Französischen Dramatik, und seine eigene Übersetzungstätigkeit.

Den Wunsch, den Lessing in Bezug auf Übersetzungen immer wieder formuliert – dem (älteren) Original nachdenken und gleichzeitig der (neueren) Übersetzung gerecht zu werden hebt John Hamilton, in seinem Artikel *Modernity, Translation and Poetic Prose in Lessing's Briefe, die Neuste Literatur Betreffend*, auf eine historische Ebene. Übersetzungen machen mit der Literatur anderer Völker und vor allem auch mit den (antiken) Klassikern bekannt. Diese Kenntnis bildet für die eigene Literatur eine wesentliche Basis. Eine schlechte Übersetzung stellt dementsprechend eine Bedrohung der deutschen Literatur und Kultur dar.⁵⁸ Hamilton, der sich unter anderem stark auf Lessings Kritik Samuel Gotthold Langes bezieht, kommt immer wieder auf die Bevorzugung Lessings von Prosa (bzw. poetischer Prosa) bei Übersetzungen gegenüber einer, möglicherweise weniger guten, Versifikation zu sprechen.⁵⁹ Betrachtet man allerdings das Gros der Übersetzungen Lessings, so scheint, eine korrekte und stilistisch gute Verwendung der Zielsprache freilich vorausgesetzt, das Formale

⁵⁷ Ebd. S. 461f.

⁵⁸ Vgl.: Hamilton, John: *Modernity, Translation and Poetic Prose in Lessing's Briefe, die Neuste Literatur Betreffend*. In: *Lessing Yearbook/Jahrbuch XXXVI*. 2004/05. Edited for the Lessing Society by Richard E. Schade in Cooperation with the Lessing Akademie (Wolfenbüttel). Göttingen: Wallstein/Wayne State University Press, 2006, S. 79

⁵⁹ Vgl.: Ebd., S. 79 -96

eher sekundär zu sein. An vorderster Stelle steht immer wieder die Forderung Sinn, Inhalt und Wirkung des Originals möglichst exakt wiederzugeben - eben dem Original nachzudenken.

Im 332. Brief, anlässlich einer Rezension Johann Nicolaus Meinhardts *Versuche über den Charakter und die Werke der besten Italiänischen Dichter (1763)*, nennt Lessing diesen als positives Beispiel eines Übersetzers. Immer wieder formuliert Lessing die Forderung dem „Original nachzudenken“.⁶⁰ Vorher wurde angesprochen, dass hinter Lessings Übersetzungen oft tiefere Intentionen stecken und es wurde von der Übersetzung zum Zweck der Herausbildung eines eigenen, kulturellen Stils gesprochen. Bei Lessing sind Übersetzung und das Verfolgen ästhetischer Prinzipien, vor allem der Modernisierung, oft eng verknüpft, so Monika Fick.⁶¹ Dass Lessings Übersetzungen in der Forschung bislang nicht intensiver beachtet wurden, führt Fick auf mangelnde Überlieferung zurück. Lessings Forderungen an eine gute Übersetzung fasst Fick wie folgt zusammen:

„Neben der Beherrschung der fremden Sprache und dem Gespür für deren Kenntnisse der jeweiligen Nationalliteratur bzw. des jeweiligen Sachgebiets. Denn nicht wörtliche Genauigkeit sei das Ziel der Übertragung, sondern die Transponierung von Sinn, Geist und Schönheit des Originals. Indem Lessing solchermaßen »Geist« und »Buchstabe« gegeneinander ausspielt, geht er deutlich über die rationalistische Sprach- und Übersetzungskonzeption z.B. Gottscheds hinaus. Andererseits bleibt er dieser Konzeption insofern verhaftet, als er an einem »wahren« Sinn des Originals festhält, der unabhängig von den Einzelsprachen existiert, weswegen es für ihn möglich ist, dass der Übersetzereine treffendere Wendung findet als der Urheber des Textes.“⁶²

Fick spricht damit die theoretische Basis des Übersetzungsbetriebs im 18. Jahrhunderts an, die zu einem großen Teil auf der Wollffschen Philosophie fußt. Wichtigstes Prinzip der Sprachauffassung nach Wolff ist eben diese Trennung zwischen Zeichen und Bedeutung. Man geht davon aus, dass Worte nur das Darstellungsmittel für die ihnen zu Grunde liegenden Vorstellungen seien. Die Sprache wird damit zur bloßen Einkleidung des Ausgedrückten und somit austauschbar.⁶³

Glaubt man dem Lob Hugh Barr Nisbets entsprechen die eigenen Übersetzungen Lessings seinem eigenen Anspruch:

⁶⁰ Vgl.: Werke und Briefe. Bd.4, S. 462

⁶¹ Vgl.: Fick (2010), S.239

⁶² Ebd., S. 239f.

⁶³ Vgl.: Ebd., S.239

„[...] seine Übersetzungen bekunden einen hohen Grad von Genauigkeit, Eleganz und Einfallsreichtum bei Schwierigkeiten. Fehler sind selten, die meisten sind Druckfehler, nicht Verständnisfehler [...] Da? Er mechanische Wörtlichkeit vermeidet zugunsten freier und idiomatischer Wiedergabe, die trotzdem dem Sinn treu bleibt, ist auf jeder Seite deutlich; wenn nötig, modelt er das Original so um, wie es ein deutschsprachiger Autor formuliert hätte [...]“⁶⁴

Auch betreffs der *Prüfung der Köpfe*, ist Lessing bemüht, sowohl dem Stil der Vorlage, als auch der deutschen Sprache gerecht zu werden.⁶⁵ Martin Franzbach spricht speziell auch die philologische Akribie beim Prüfen der vielen Zitate an, im Wechsel mit „*empfindsamen, künstlerischen Erfassen*“, dass den „*Geist*“ des Originals wiederzugeben sucht.⁶⁶ Freilich ist Franzbach möglicherweise zu enthusiastisch, wenn er sogar kleine Übersetzungsfehler Lessings auf dessen großes Können zurückführt:

„Lessings Blick umfasst einen vollständigen Absatz. Sobald ihm der Sachverhalt klar geworden ist, reproduziert er selbstständig im Gehirn, ohne die Augen zur Nachkontrolle wieder auf das Papier wenden zu müssen. Er ist kein visueller, sondern ein frei rezipierender Typ.“⁶⁷

Nach diesem, möglicherweise zu fulminanten Lob kommt Franzbach nochmals auf die Genauigkeit Lessings beim Überprüfen der Zitate zurück, mittels derer Lessing seinem Vorgänger Joachim Caesar einige Fehler bei den griechischen Zitaten des *Examen de Ingenios* nachweist und somit bei seiner eigenen Übersetzung einen qualitativen Mehrwert erreicht.⁶⁸ Lob spricht auch Barr Nisbet aus, wenn er Lessing als Gallionsfigur der Entwicklung im Übersetzungsbetrieb des 18. Jahrhunderts darstellt und als einen der „*ersten deutschen Autoren, die das Übersetzen ernstnehmen.*“⁶⁹

Ernst nimmt Lessing das Übersetzen auf jeden Fall, denn es ist ein Gebiet, das in Zeit seines Lebens begleitet wird, sei es in aktiver Form oder in Form der Übersetzungskritik. Auch in der *Hamburgischen Dramaturgie* wird Lessing sich eingehend und immer wieder mit Problematiken der Übersetzung beschäftigen und damit in der Forschung eine jahrzehntelange Diskussion auslösen, die vermutlich sehr in seinem Sinne gewesen wäre. Auch die Übersetzungen des Diderot ziehen ihre Spuren noch bis zur *Hamburgischen*

⁶⁴ Barr Nisbet (2008), S.300f.

⁶⁵ Vgl.: Franzbach (1968), S. XXXVII, sowie Catani (2008), S. 35

⁶⁶ Vgl.: Franzbach (1968), S. XXXVII

⁶⁷ Ebd., S. XXXIX

⁶⁸ Vgl.: Ebd., S. XLI

⁶⁹ Barr Nisbet (2008), S. 301

Dramaturgie, wo Lessing immer wieder auf Diderot zurückgreift, gerade wenn es gegen das klassizistische Theater geht. Interessant ist des Weiteren, dass auch Diderot, wie Huarte, auf Grund seiner materialistischen Tendenzen in Schwierigkeiten gerät. Nach Veröffentlichung seines Essay *Lettre sur les aveugles a l'usage de ceux qui voient (Brief über die Blinden)* 1749 wird er verhaftet. Lessing reagiert mit einer Rezension in der er sich klar gegen die Verhaftung ausspricht.⁷⁰

Die *Hamburgische Dramaturgie* wird hier später noch eingehender unter dem Gesichtspunkt von Lessings Tätigkeit als Übersetzer und Übersetzungskritiker besprochen werden. Zunächst aber sei der Fokus wieder auf Huarte und die *Prüfung der Köpfe* als konkretes Beispiel einer Übersetzung Lessing gelenkt.

2.1.4 Lessings Beweggründe und Interesse am *Examen de Ingenios*

Lessings Interesse für das Spanische beginnt bereits in jungen Jahren, zeigt sich zunächst aber eher als Begeisterung für die spanische (Theater-)Literatur. Martin Franzbach erwähnt, dass beispielsweise die Neuberin, mit deren Truppe Lessing in Leipzig in engem Kontakt steht, zur Suche nach neuen Stoffen anregt und spanische Stücke im Repertoire hat.⁷¹ Vor allem Cervantes *Don Quijote*⁷² scheint den jungen Lessing beeindruckt zu haben. Das jedenfalls lässt sich aus der Häufigkeit schließen, mit der Lessing sich in seinen Arbeiten auf das Drama bezieht. 1753 erwähnt Lessing sogar in einer Rezension, dass es sich allein aufgrund dieses Buches lohnen würde, die spanische Sprache zu erlernen⁷³, was unter anderem Stephanie Catani dazu ermuntert *Don Quijote* als Auslöser für das Interesse am Spanischen zu erwähnen.⁷⁴ Einen Beleg für sein Studium dieser Sprache liefert Lessing in der Vorrede zu den *Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters* von Oktober 1749 (gemeinsam mit Christlob Mylius), wo es heißt:

„Was die Muster, die wir vorlegen wollen anbelangt, so glauben wir uns in den Stand gesetzt zu haben, daß wir aus dem Griechischen und Lateinischen, aus dem

70 Vgl.: Werke und Briefe Bd.2. S. 135

71 Vgl.: Franzbach (1965), S. 62

72 Interessant in diesem Zusammenhang ist der von Franzbach in seiner Einleitung zu Lessings Übersetzung des *Examen de Ingenios* erwähnte Einfluss Huartes auf Cervantes. Vgl.: Franzbach (1968), S. XVI

73 Vgl.: Werke und Briefe. Bd.2, S. 534

74 Stephanie Catani erwähnt, dass Lessing Beschäftigung mit der spanischen Sprache ab 1749 dokumentiert ist Vgl.: Catani (2008), S. 29

*Französischen, Italiänischen, Englischen, Spanischen und Holländischen unsern Lesern von uns übersetzte Stücke liefern können.*⁷⁵

Mylius und Lessing versprechen des Weiteren dem englischen und spanischen Drama, sowohl als auch dem antiken, spezielle Aufmerksamkeit zu widmen (als Gegenstück zum Drama des französischen Klassizismus). Genannt werden einige Beispiele, unter anderen Lope de Vega. Mylius als Studienpartner Lessings beim Spanischlernen taucht immer wieder in der Forschung auf, in Form der Anekdote wie Lessing und Mylius beim Spaziergang zu Übungszwecken auf Spanisch plaudern und dabei auf einen Spanier treffen, den sie allerdings kaum verstehen.⁷⁶ Ab 1749 beginnen auch gehäuft spanische Namen in Lessings Schriften aufzutauchen. Ein weiterer Beleg findet sich ein Jahr später als Lessing in einem Brief seinen Vater von seinem Spanischstudium in Kenntnis setzt und vom Vorhaben spricht, die *Novelas ejemplares* des Cervantes zu übersetzen. Generell bemüht sich der Brief den Nutzen dieses neuen Vorhabens zu betonen, auf das er „*sehr viel Fleiß verwendet*“⁷⁷ habe, so könne die Sprache, wie Lessing schreibt, nützlich sein, gerade weil sie in Deutschland nicht verbreitet ist,⁷⁸ wiewohl Franzbach in seiner Darstellung der deutschen Rezeption des *Examen de Ingenios* darauf hinweist, dass mit Beginn des 17. Jahrhunderts gehäuft spanisches Schrifttum nach Deutschland dringt.⁷⁹

Zur Frage wie genau Lessing beim Spracherwerb vorgeht lässt sich relativ wenig erfahren. Einzig Martin Franzbach äußert sich dahingehend, dass kein Lehrer zur Verfügung steht und er sich bei seiner autodidaktischen Sprachaneignung wohl auf einen der beliebten Sprachzeiger verlassen haben wird, die allerdings wenig mehr liefern als Anleitungen zu oberflächlichen Konversationen bei allen erdenklichen gesellschaftlichen Anlässen.⁸⁰ Bedenkt man die recht kurze Zeitspanne zwischen der ersten Beschäftigung mit dem Spanischen und dem Erscheinen der *Prüfung der Köpfe* scheint es jedenfalls, als ginge Lessing bei seiner Bemühung Spanisch zu lernen mit der ihm eigenen Zielstrebigkeit vor und mache dementsprechend schnelle Fortschritte. Unter dem Aspekt, dass auch dieses Vorhaben zunächst aus Lessings tiefsitzender Begeisterung für das Theater entspringt, ist es erstaunlich, dass die angekündigten Dramenübersetzungen ausbleiben.⁸¹ Lessings einzige

75 Werke und Briefe. Bd.1, S. 728

76 Vgl. u. a.: Franzbach (1965), S. 64 nach Karl Lessing: G.E. Lessings Leben. Bd. 1, S. 111

77 Werke und Briefe. Bd. 11/ 1, S. 30

78 Vgl.: Ebd., S. 30

79 Vgl.: Franzbach (1965), S. 31

80 Vgl.: Ebd., S. 64f.

81 Vgl. Lessings Übersetzungsfragment von Fragment Calderons *La vida es sueño* In: Werke und Briefe. Bd.1, S. 641

große Übersetzung aus dem Spanischen bleibt Juan Huartes *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*.⁸²

Den Beginn von Lessings Beschäftigung mit Huarte stellt seine Rückkehr zum vorher abgebrochenen Medizinstudium in Wittenberg dar. (Die Wiederaufnahme des Studiums geschieht auf Drängen des Vaters hin.)⁸³ Einige noch erhaltene Notizen legen nahe, dass Lessing seinen Magistertitel mit (lateinischen) Arbeiten zu Juan Huarte erreicht. Diese Notizen beziehen sich allerdings hauptsächlich auf die Biographie Huartes. Interessant sind außerdem einige Anmerkungen zur Publikationsgeschichte und Quellenlage.⁸⁴ Dies ist allerdings eher eine Vermutung, denn gesicherter Fakt. Fest steht nur, dass es zur Zeit des Studiums Abschlusses eine intensive Beschäftigung mit Huarte gibt. Während Monika Fick sich mit der Feststellung begnügt, die erhaltenen Notizen zu Huarte haben bei Lessings Studienabschluss eine Rolle gespielt, nennt Barr Nisbet die *Prüfung der Köpfe* klar als Thema seiner Magisterarbeit:⁸⁵

„Trotzdem berührte sich seine Magister-These, die er in bemerkenswert kurzer Zeit fertigstellte, kaum mit Medizin oder Naturwissenschaft, wie man sie im achtzehnten Jahrhundert verstand. Sie behandelte einen Traktat über die geistigen und Fähigkeiten und ihre physiologische Basis, die der spanische Arzt Juan Huarte im sechzehnten Jahrhundert herausgab. Daß Huarte Arzt war, genügte der Medizinischen Fakultät zur Beglaubigung des Themas; trotzdem hat Lessings Interesse weniger mit Medizin zu tun, als mit seinem erneuten Studium der spanischen Sprache und der Wissenschaftsgeschichte.“⁸⁶

Weiteres Interesse, so führt Barr Nisbet weiter aus, wird wohl der Artikel über Huarte im *Dictionnaire historique et critique* des Frühaufklärers Pierre Bayle (1697) geweckt haben. Lessing bezieht sich schon in den angesprochenen Notizen zu Huarte auf Bayle.⁸⁷ Der Titel *Prüfung der Köpfe* entspricht schließlich dem in Gottscheds Übersetzung des *Baylschen Dictionnaire*. Darüber hinaus dürfte der theaterbegeisterte Lessing auch bei der Beschäftigung mit dem spanischen Drama Huarte begegnet sein. Franzbach erwähnt, dass sich bei spanischen Dramatikern wie Lope de Vega, Calderón und vor allem auch beim Don Quijote immer wieder Hinweise auf das *Examen des Ingenios* finden lassen.⁸⁸ Die intensive

⁸² Vgl.: Catani (2008), S. 29ff.

⁸³ Vgl.: Fick (2010), S. 538f.

⁸⁴ Vgl.: Werke und Briefe. Bd.2, S. 410 -417

⁸⁵ Vgl.: Fick (2010), S. 539 und Barr-Nisbet (2008), S. 161f.

⁸⁶ Barr Nisbet (2008), S. 161f.

⁸⁷ Vgl.: Werke und Briefe. Bd.2, S. 410 -417 u. S. 415

⁸⁸ Vgl.: Franzbach (1968), S. XVI

Beschäftigung Lessings mit Huarte vermutet Barr Nisbeth (vermutlich nach Franzbach) in den ersten Monaten des Jahres 1751. Aus der erstaunlich kurzen Zeit in der Lessing sowohl seine Magisterarbeit als auch die deutsche Huarte-Ausgabe fertigstellt, schließt Barr Nisbet auf eine vorangegangene Beschäftigung mit der Thematik und vermutet, dass diese einige Jahre zuvor in Wittenberg stattgefunden haben wird.⁸⁹ Um sich über sein mangelhaftes Spanisch hinwegzuhelfen, greift Lessing bei der Übersetzung nicht nur auf den spanischen Originaltext zurück, sondern auch auf lateinische Übertragungen des *Examen de ingenios* zurück.⁹⁰ Als weitere Erschwernis (oder aus einer anderen Perspektive betrachtet, Zeugnis für Lessings eifrige Beschäftigung mit der neuen Sprache) kommt hinzu, dass Lessing bei seiner Übertragung nur auf spanisch-französische Wörterbücher zurückgreifen kann. Das erste spanisch-deutsche Wörterbuch erscheint erst einige Jahre später, 1795.⁹¹

Das Vorhaben die *Prüfung der Köpfe* zu übersetzen beruht zunächst auf der Erkenntnis der Notwendigkeit einer deutschen Übersetzung. Eine solche war im Gegensatz zu Übertragungen etwa ins Englische, Französische oder Niederländische noch nicht besorgt worden. Einen weiteren Beweggrund stellt eine bereits besprochene, ständige Triebfeder des Lessingschen Tuns dar: die Kritik. Die bisher entstandenen Übersetzungen weisen, so äußert sich Lessing in seiner Vorrede zur *Prüfung der Köpfe*, erhebliche Mängel auf. Insbesondere die in Deutschland bislang am weitesten verbreitete lateinische Übertragung Joachim Caesars werde dem Original, so meint Lessing, nicht gerecht.⁹² Stephanie Catani sieht die Gründe für Lessings Entschluss die *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* zu übersetzen vor allem in den thematischen Analogien zu Lessings eigenem Frühwerk:

„Besonderes Interesse muss Huartes Studie geweckt haben, da sie sich an der Schnittstelle von Medizin, Psychologie und Philosophie bewegt, zudem zentrale theologische Fragestellungen aufwirft und damit die komplexen Interessen des jungen Lessing, der neben Theologie und Philosophie vorübergehend auch Medizin studiertem in ihrer ganzen Breite anspricht.“⁹³

89 Vgl.: Franzbach (1965), S. 70-73 zu den Vorstudien Lessing über Huarte

90 Vgl.: Barr Nisbet (2008), S.165-168 und Franzbach (1965) S.70. Franzbach bezeichnet hier das Baylische Dictionnaire als Lessings tägliche Lektüre.

91 Vgl.: Catani (2008), S. 35 und Franzbach (1965), S. 65, wo Martin Franzbach auch Vermutung anstellt, welche Werke Lessing konkret benutzt haben könnte.

92 Vgl.: *Prüfung der Köpfe*, S. 73 - 76

93 Catani (2008), S. 31

Da an Lessing allerdings nichts kritiklos vorbeigeht, stößt auch die *Prüfung der Köpfe* nicht auf uneingeschränkte Begeisterung. „Viel Lächerliches, sogar zu Wiederlegendes“⁹⁴ findet Lessing darin. Abschnitte die aus späterer Perspektive absurd erscheinen verwirft Lessing, genau wie Huartes physiognomische Argumentationen oder seine Geringschätzung der intellektuellen Fähigkeiten von Frauen. Die wissenschaftliche Bedeutung Huartes liegt, so stellt Barr Nisbet fest, eher in den behandelten Themen als in den gefundenen Lösungen.⁹⁵ Gleichzeitig erfreut sich Lessing aber an Huartes „*Art des Philosophierens*“.⁹⁶ Tatsächlich lassen sich auch im Bereich der Methode einige Anknüpfungspunkte zwischen den beiden hier zur Diskussion stehenden Werken entdecken. Monika Fick nennt Huarte gar einen »Geistesverwandten« Lessings.⁹⁷

Beide Autoren beziehen sich stark auf antike Autoren (allen voran Aristoteles), ohne diese kritiklos zu übernehmen. Barr Nisbet erwähnt den gesunden Menschenverstand mit dem Huarte die antiken Autoritäten zu Rate zieht und damit oft seiner Zeit voraus ist. Sowohl Lessing als auch Huarte zeigen einen Hang zu ausuferndem Stil, der es erlaubt den ausgeführten Gedanken in verschiedenen Richtungen abschweifen zu lassen. Gerade in der *Hamburgischen Dramaturgie* nehmen manche Stücke eine Richtung, die an einen (wenn auch themenbezogenen) inneren Monolog denken lässt. Einzelne Punkte werden mit ausgedehnten Beispielen unterstrichen, so wie es auch Huarte im *Examen de Ingenios* tut. In Zusammenhang mit einem ausufernden Stil weist Barr Nisbet auch auf Huartes Pedanterie, vor allem in seinen gelehrten Nachweisen und Quellenbezügen hin.⁹⁸ Auch das ist ein Zug, den man durchaus auch Lessing unterstellen könnte. Ein Beispiel dafür liefert Lessing in seiner Vorrede zur *Prüfung der Köpfe*, wenn er bei seinen biographischen Ausführungen die Frage stellt, wer denn nicht wüsste, dass der spanische König im Jahre 1512 das Königreich Navarra für sich beansprucht hatte.⁹⁹ Trotz dieses ausschweifenden Stils, der einen freien Gedankenfluss erlaubt, erkennt Lessing (im Vergleich zur, nur formal systematisierten *Hamburgischen Dramaturgie*) in Huarte einen der ersten Autoren, der sich dem Thema der Begabungserkennung und –förderung systematisch widmet. Barr Nisbet schätzt die Bedeutung Huartes für die Wissenschaftsgeschichte wie folgt ein:

94 Werke und Briefe. Bd.2, S. 417

95 Vgl.: Barr Nisbet, (2010), S. 166f.

96 Vgl.: Werke und Briefe. Bd.2, S. 415

97 Vgl.: Fick (2010), S. 141

98 Vgl. Barr Nisbet (2010), S. 166f

99 Vgl.: Prüfung der Köpfe, S. 71

„Seine Untersuchung der biologischen Ursprünge der Intelligenz war auf lange Zeit hin die einzige ihrer Art, und sein Versuch, die materielle Grundlage geistiger Vorgänge zu identifizieren, weist voraus auf eins der zentralen Themen der Aufklärung. [...]“¹⁰⁰

Zunächst sei erwähnt, dass Barr Nisbet auch darauf hinweist, dass die Intention Huartes, die Veranlagung und Begabungen von jungen Menschen zu untersuchen und bei Bildung und Berufsweg zu beachten, bei Lessing, dessen Eltern ihn ebenfalls in eine bestimmte Richtung zu drängen versuchten, auf Interesse stoßen musste. Auch die Tatsache, dass das Werk in Spanien und Portugal auf dem Index der verbotenen Bücher steht nennt Barr Nisbet als Grund für Lessings Interesse.¹⁰¹ Nüchtern betrachtet, wenn man bedenkt, dass Lessing das Medizinstudium auf Drängen des Vaters und vermutlich möglichst schnell hinter sich bringen wollte, liegt auch die Vermutung nahe, dass sich Lessing schlicht aus Pragmatismus für das Thema entschieden hat. Huarte war ihm nicht unbekannt und die Beschäftigung mit Sprache, Literatur und Übersetzung lag ihm zweifelsfrei näher als die Medizin. Barr Nisbet erwähnt das Ausreichen des Arztberufs Huartes für die Zulassung des Themas. Es scheint nahe zu liegen, dass die Bearbeitung der *Examen de Ingenios* für Lessing eine Möglichkeit darstellte, seine Magisterarbeit weg von der Medizin und hin zur Philologie zu orientieren.¹⁰² Nichtsdestoweniger äußert Lessing selbst später, in einem Brief an Christoph Gottlieb von Murr, den Wunsch sich, bei weiteren Übersetzungsprojekten, bessere Werke auszusuchen.¹⁰³

Von den unfreiwilligen Absurditäten in Huartes Werk war schon weiter oben die Rede, und bereits zu Lessings Zeit beruhte das Interesse an Huartes Werk eher auf seiner wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung, wiewohl nach Lessings Übersetzung 1785 noch eine weitere deutsche Ausgabe erscheint.¹⁰⁴ Zunächst empfiehlt sich jedoch eine nähere Betrachtung der Übersetzung Lessings.

¹⁰⁰ Barr Nisbet (2010), S. 166

¹⁰¹ Vgl.: Ebd., S. 166

¹⁰² Vgl.: Ebd., S. 161

¹⁰³ Vgl.: Werke und Briefe. Bd. 11/1. S. 569

¹⁰⁴ Barr Nisbet (2010), S. 168

2.2 Lessings Übersetzung der Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften

Die Übertragung Lessings erscheint im Jahr 1752 in der Zimmermannischen Buchhandlung in Zerbst unter folgendem Titel:

Johann Huarts/ Prüfung der Köpfe/ zu den Wissenschaften/Worinne er die / Verschiedenen Fähigkeiten/ die den Menschen liegen/ zeigt/Einer jeden den/ Theil der Gelehrsamkeit bestimmt/ der für sie eigentlich gehöret/ Und endlich/ den Aeltern Anschläge ertheilt/ wie sie/ fähige und zu den Wissenschaften aufgelegte Söhne/ erhalten können/ Aus dem Spanischen übersetzt/ von/ Gotthold Ephraim Lessing.¹⁰⁵

Das Lessings Titel, im Gegensatz zum Original den vergleichsweise kurzen Abschnitt über das Zeugen begabter Söhne erwähnt, schreibt Martin Franzbach simplen Werbezwecken zu:

„In sicherer Erkenntnis, dass der theoretische Teil zu philosophisch klänge, preist Lessing den praktischen Nutzen zugkräftig an. Durch die Wendung an die Eltern ist die pädagogische Zielrichtung des Werkes festgelegt. Der Erfolg und das Aufsehen dieses 15. Kapitels sollten Übersetzer und Verleger recht geben.“¹⁰⁶

Als weiteren Grund für die Ausweitung des Titels, auch gegenüber der lateinischen Ausgabe Caesars, erwähnt Franzbach aber auch eine Vorliebe Lessings für zweigeteilte Titel (Franzbach verweist unter anderem auf *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*).¹⁰⁷

Eingeleitet wird Lessings Übersetzung durch eine ausführliche Vorrede des Übersetzers. Darin thematisiert Lessing zu Beginn den Widerspruch zwischen der Bekanntheit des vorliegenden Werkes und dem Unwissen über den Autor. Zugleich drückt er seine Bewunderung für diesen aus:

„Von den spanischen Gelehrten werden wenige unter uns so bekannt seyn als Johann Huart, nicht sowohl nach seiner Person, als nach seinem Werke dessen Uebersetzung wir hier liefern [...] Unzählige Halbgelehrte haben sich mit ihren Geburtstagen und Sterbestunden, mit ihren Weibern und Kindern, mit ihren Schriften und Schriftchen in die Register der Unsterblichkeit eingeschlichen: nur eine Mann, der über die Grenzen seines Jahrhunderts hinaus dachte, der sich mit nicht gemeinem beschäftigte und kühn genug war, neue Wege zu bahnen, findet man kaum den Namen noch darinne,

¹⁰⁵ Prüfung der Köpfe, S. 66

¹⁰⁶ Franzbach (1965), S. 80

¹⁰⁷ Vgl.: Ebd., S. 80f.

*da doch die geringsten seiner Lebensumstände auf den und jenen Theil seines Werkes ein sehr artiges Licht werfen könnten.*¹⁰⁸

Folgerichtig liefert Lessing im Anschluss biographische Informationen (man bedenke den biographischen Inhalt der erhaltenen Notizen¹⁰⁹). Die Vorrede schließt, für Lessing typisch, mit Kritik an seinem Vorgänger, die ja schon als Beweggrund für das Unternehmen genannt wurde. Lessing weist schon in der Einleitung zu seiner eigenen Übersetzung auf die lateinische Übertragung Caesars hin und zählt deren Fehler auf. Zunächst erwähnt Lessing das Problem der Ausgabe: Huarte selbst habe sein Werk mit jeder neuen Ausgabe bearbeitet und verändert. Lessing bemängelt konkret, dass Caesar sich bei seiner Übertragung nicht auf eine bestimmte Ausgabe festgelegt habe, wobei auch eine leise Kritik an Huarte ob dieser Vorgehensweise mitschwingt. Nun wird Lessing noch schärfer in seinem Urteil. Er wirft Caesar vor den Sinn des Originals zu verfälschen und erwähnt an dieser Stelle das Bestreben selbst eine bessere Übersetzung zu liefern. Das Originalwerk Huartes jedoch, so Lessing weiter, sei immer noch vortrefflich. Die Vorrede schließt mit der Einschätzung Huartes und seines Werkes, wie sie weiter oben beschrieben wurde: zum einen drückt Lessing seine Bewunderung für Huarte und die Bedeutung seines Werkes aus, zum anderen erkennt er, immer in Anbetracht der Entstehungszeit, die Fehler und Absurditäten des Werkes an.¹¹⁰

Eine Antwort darauf, ob es Lessing gelungen ist eine bessere Übertragung herzustellen als Caesar lässt sich wohl am ehesten in Martin Franzbachs, wie erwähnt bis jetzt allein stehender, stilistischen Analyse finde, auf die an dieser Stelle verwiesen sei.¹¹¹ Berühmt geworden ist in der Forschung Lessings Verwechslung von Links und Rechts, gerade im brisanten fünfzehnten Kapitel.¹¹² Diese kann jedoch wohl nicht als exemplarisch für Lessings gesamte Übersetzungsleistung stehen. Franzbach sieht, sehr positiv gefärbt in seinem Urteil, eben diesen und ähnliche Fehler in seiner Einleitung als Bestätigung der engen Arbeit Lessings am Original, da eine Zuhilfenahme anderssprachlicher Ausgaben des *Examen des Ingenios* gerade der Vermeidung solcher Fehler gedient hätte.¹¹³ Was die Aufnahme und Rezeption von Lessings Übertragung betrifft, so wurde schon oben erwähnt, dass zwar noch

¹⁰⁸Prüfung der Köpfe, S. 67f.

¹⁰⁹Nicht alle von Lessings Rückschlüssen bzgl. Huartes Biographie sind allerdings richtig. Vgl.: Franzbach (1968), S. 84

¹¹⁰Vgl.: Prüfung der Köpfe, S. 67 - 76

¹¹¹Vgl.: Franzbach (1965), S. 89 – 129. Franzbach überliefert hier auch die spärlichen zeitgenössischen Reaktionen von Herder, Heinse und Karl Gotthilf Lessing. Diese zielen allesamt auf die Kuriositäten in Huartes Werk ab und schwanken zwischen Zustimmung und Ablehnung des fehlenden Kommentars durch Lessing.

¹¹²Vgl.: Prüfung der Köpfe, S. 409

¹¹³Vgl.: Franzbach (1968), S. XL

eine weitere deutsche Übersetzung nach Lessing erscheint, das Buch aber zu Lessings Zeit schon weitgehend als Kuriosität der Wissenschaftsgeschichte wahrgenommen wird. Dennoch hatte Lessing das seinem Jahrhundert vorausdenkende in Huartes Abhandlung erkannt. Diese Modernität, so schließt Stephanie Catani, besteht in der Verbindung von Geist und Materie im Mensch. Anders ausgedrückt begreift Huarte den Mensch bereits als Dualismus von Leib und Seele. Unter Berufung auf Ernst Planters 1772 erschienene *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* und das darin ausgedrückte Konzept des »ganzen Menschen« verbindet Catani die Relevanz des Werkes zur Zeit Lessings Übersetzung mit dem Aufkommen eines neuen anthropologischen Konzepts, dass eben dieses Zusammenspiel von Psyche und Physis zentralisiert.¹¹⁴ Im Gegensatz zum anthropologischen Ansatz Catanis, sieht Franzbach die größte Wirkung der Lessingschen Übersetzung der *Prüfung der Köpfe* in seiner Funktion als Referenzpunkt zur Diskussion des Geniebegriffs und für Fragen der Völkerpsychologie. Im Folgenden spannt er einen Bogen über pädagogische Schriften des 19. Jahrhunderts bis zu Schopenhauer, in dessen Bibliothek sich eine, mit vielen Kommentaren versehene, Ausgabe des *Examen des Ingenios* befindet (allerdings nicht in der Lessingschen Übersetzung).¹¹⁵ Die im Rahmen dieser Arbeit gestellte Frage richtet sich jedoch nicht an den Einfluss der *Prüfung der Köpfe* auf Zeitgenossen und nachfolgende Generationen, sondern an den Einfluss auf Lessing selbst, konkret, nach dem Einfluss auf ein weitaus bekannteres und eingehender erforschtes Werk Lessings: die *Hamburgische Dramaturgie*.

¹¹⁴ Vgl.: Catani (2008), S. 43-45

¹¹⁵ Vgl.: Franzbach (1965), S. 131- 179 sowie Franzbach (1968), S. XLIV

3. Gotthold Ephraim Lessing: Die *Hamburgische Dramaturgie*

3.1 Die *Hamburgische Dramaturgie* und die *Hamburger Entreprise* - Ein medienübergreifendes Projekt

Wie bekannt und hinlänglich erforscht, entsteht die *Hamburgische Dramaturgie* in enger Verbindung mit dem als *Hamburger Entreprise* bekannt gewordenen Hamburger Nationaltheaterprojekts. Somit stellt sie das Zeugnis dessen dar, was man heute ein medienübergreifendes Projekt nennen würde. Schon das Hamburger Nationaltheater an sich ist ein erstaunlich modernes Unternehmen. Trotz des schnellen und, zugegeben, unrühmlichen Scheiterns des „*gutherzigen Einfall den deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen*“¹¹⁶ wird er noch heute als Paradebeispiel der Nationaltheaterbewegung¹¹⁷ besprochen. Die Struktur soll die alte Organisationsform der sich selbst verwaltenden Truppe mit dem Prinzipal an der Spitze, aufbrechen, indem man die finanzielle von der künstlerischen Leitung trennt. Gleichzeitig soll die ökonomische Situation des Schauspielers verbessert werden, durch fixe Gehälter und sogar eine Altersvorsorge. Ein beinahe revolutionärer Plan in Anbetracht der immer noch schlechten sozialen Stellung des Schauspielers. (Wie unten noch beschrieben werden wird, beschäftigt sich auch Huarte raumgreifend mit den moralischen Unzulänglichkeit des Schauspielers.) Auch um den Nachwuchs will man sich in einer »theatralischen Akademie« kümmern und Literaturpreise an die besten deutschen Stücke vergeben. So lauten die ehrgeizigen Pläne, wie sie der neue künstlerische Leiter Johann Friedrich Löwen in der *Vorläufigen Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters* darlegt.¹¹⁸ Die *Hamburger Entreprise* erscheint somit nicht nur als völlig neu organisierter Theaterbetrieb, sondern als übergreifendes Projekt zur Förderung des deutschen Theaters. In einer Epoche des öffentlich-schriftlichen Meinungs austausches und des erstarkenden Zeitschriftenwesens, gehört dazu die entsprechende publizistische Dokumentation.

Auf die Rolle der Periodika für das dialogische Gelehrsamkeitsprinzip der Aufklärung wurde weiter oben schon hingewiesen. Ebenso wurde schon über die wichtige Stellung gesprochen, die das Zeitschriftenwesen durch seine neue Aktualität gerade im Bereich der Kritik

¹¹⁶ HD: S. 509

¹¹⁷ Siehe dazu bspw.: Alt (2001), S.189-194

¹¹⁸ Nachzulesen in: HD, S.623 - 626

einnimmt. Auch das, sich wachsender Beliebtheit erfreuende, Theater stellt an sich ein wichtiges Medium dar. Auf der Bühne werden aktuelle Ereignisse reflektiert, geistige Strömungen abgehandelt und philosophische Diskurse literarisch bearbeitet. Dass sich die Gattungen in einer Atmosphäre so regen öffentlichen Austausches gegenseitig bedingen, berühren und überschneiden, ist eine logische Konsequenz. So werden die Zeitschriften nicht nur zur Instanz literarischer Kritik, sondern auch zum Forum für Theaterkritik.¹¹⁹ Auch dies ist ein Bereich, in dem Lessings Stil des »Tadelns« ein Novum darstellt. Theaterkritiken hatten sich vorher entweder durch trockene Sachlichkeit ausgezeichnet oder hatten eher die Gestalt von Lobeshymnen (gerne auch auf einzelne Künstler).¹²⁰ Gerade die *Hamburgische Dramaturgie* stellt, so konstatiert Roland Krebs eine wichtige Stufe in der Entwicklung der Theaterkritik dar:

„Vor der »Hamburgischen Dramaturgie« hatten zwar Zeitschriften schon gelegentlich Theaternachrichten geboten, aber man konnte von eigentlichen Theaterkritiken erst dann sprechen, als alle Elemente einer Vorstellung oder einer Reihe von Vorstellungen in Betracht gezogen wurden: das Stück oder Stücke selbst, die Dekoration, die Kostüme und selbstverständlich das Spiel der verschiedenen Schauspieler. Um die Unterscheidung Christian Heinrich Schmid's wiederaufzunehmen, waren die ersten Nachrichten vor allem historischer Art – sie informierten lediglich über Spielplan und Mitglieder einer Truppe – erst später entstanden echte kritische Besprechungen, für die dann die ersten Nummern der »Hamburgischen Dramaturgie« richtungsweisen geworden sind.“¹²¹

Die ersten, »echten kritischen Besprechung« in diesem neuen Sinn erscheinen eben bevorzugt in Periodika und als solches will sich ursprünglich auch die *Hamburgische Dramaturgie* verstehen.

Die Aufgabe das Projekt Hamburger Nationaltheater tagesaktuell schriftlich zu begleiten und zu kommentieren wird von Gotthold Ephraim Lessing als hauseigenem Kritiker übernommen. Für den schon immer um das Theater bemühte Lessing muss ein solch ambitioniertes Projekt wie ein Traum wirken. Das große Ziel der *Hamburger Entreprise* ist die

¹¹⁹Vgl.: Heßelmann, Peter: Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 – 1800). Frankfurt /M.: Vittorio Klostermann, 2002 (Das Abendland. Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens. Hrsg. v. Erich Heftrich, 31), S.72-75

¹²⁰ Vgl.: Michelsen, (1990), S.71 und Krebs, Roland: Die frühe Theaterkritik zwischen Bestandsaufnahme der Bühnenpraxis und Normierungsprogramm. In: Fischer-Lichte, Erika u. Schönert, Jörg (Hrsg.): Theater im Kulturwandel des 18.Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper- Musik- Sprache. Göttingen: Wallstein, 1999 (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa. Hrsg. v. d. Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhundert, 5), S.463 ff sowie Iffland, August Wilhelm: Beiträge zur Schauspielkunst. Mit einem Nachwort herausgegeben von Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn, 2009 (Theatertexte 20), S. 24f.

¹²¹ Krebs (1999), S. 464

Verbesserung der deutschen Bühne. Schon in der Ankündigung zur *Hamburgischen Dramaturgie* lässt Lessing den Verdacht durchklingen, dass es an den deutschen Bühnen nicht wenig zu verbessern gäbe:

*„Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe, natürlicherweise, noch weiter entfernt: und ich fürchte sehr, dass die deutsche Bühne mehr dieses als jenes ist.“*¹²²

Was soll nun aber die *Hamburgische Dramaturgie* als Teil des Projekts, konkret für das deutsche Theater tun?

*„Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers. Hier tun wird.“*¹²³

Den Schlüssel dazu, was ein solch *kritisches Register* leisten kann und soll bildet die weiter oben beschriebene Auffassung von Kritik, denn, so die Meinung Lessings:

*„Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinanderzusetzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat.“*¹²⁴

Die *Hamburgische Dramaturgie* sollte also, aus Lessings Sicht, eine kritische und publikumbildende Begleitschrift zu den Inszenierungen des Hamburger Nationaltheaters sein. Aus Löwens Sicht hatte man, wie Monika Fick formuliert, jemanden engagiert: „[...]“, der die Aufführungen mit beratender Stimme begleitet und zugleich Publikumsarbeit leistet.“¹²⁵ Bei dem zuvor geäußerten Plan, die *Hamburgische Dramaturgie* periodisch, begleitend zu den Inszenierungen am Hamburger Nationaltheater, erscheinen zu lassen, bleibt es nicht. Die Gründe dafür sind vielfältig. Ursprünglich soll die *Dramaturgie* zweimal pro Woche erscheinen, doch dieser Plan gerät bald ins Wanken. Nicht alle von Lessing kritisierten Schauspieler können sich mit dem Konzept der Kritik als Anregung zur Verbesserung

¹²² HD, S. 11

¹²³ Ebd., S.11

¹²⁴ Ebd., S.11

¹²⁵ Fick (2010), S.333

anfreunden und verbitten sich diese.¹²⁶ Eine zusätzliche Schwierigkeit stellt die Klotzfehde und die Konkurrenz zu den Rezensionen in der *Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften* dar. Zusätzlich setzen Raub- und Nachdrucke das Projekt wirtschaftlich massiv unter Druck.¹²⁷ Ein Umstand, den Lessing im 101.– 104. Stück näher erklärt. Diesen letzten Abschnitt haben wir überhaupt nur einem unautorisierten Nachdruck zu verdanken, der dem Publikum bereits 104 Stücke versprochen hatte. Mit dem Argument, dem Publikum nun den versprochenen Zusatz schuldig zu sein, nutzt Lessing diesen clever um die Übeltäter anzuprangern.¹²⁸

Der ursprüngliche Plan des periodischen Erscheinens lässt sich bis August des Erscheinungsjahres durchhalten. Dann werden die Veröffentlichung, aufgrund des ersten Raubdrucks, zunächst Unterbrochen. Gleichzeitig gibt es, wie aus der *Nachricht an das Publikum* vom 21. August hervorgeht, bereits den Plan die *Dramaturgie* als Buch erscheinen zu lassen:

„[...]so sieht sich der Verfasser, um dem für den hiesigen Verlag daraus erwachsenden Nachtheile einigermaßen auszuweichen, gedrungen, die Ausgabe derselben in einzelnen Blättern einzustellen; und die Interessenten werden sich gefallen lassen, das Rückständige des ersten Bandes, von dem 32sten Stück an, auf instehende Michaelismesse, zusammen zu erhalten.“¹²⁹

Doch auch aus diesem Vorhaben wird, wegen eines weiteren Nachdrucks, vorerst nichts. Man entscheidet sich zunächst das periodische Erscheinen wieder aufzunehmen. Um die versäumten Stücke wieder aufzuholen, sollen diese nun vier- statt zweimal wöchentlich erscheinen. Inzwischen ist also der ursprüngliche Parallelitätsfaktor schon verloren gegangen. Die erste Spielzeit ist mittlerweile schon vorbei, doch Lessing will dennoch den ersten Teil wie ursprünglich gedacht beenden. Der nächste Stopp erfolgt nach dem 82. Stück als am Nationaltheater schon, mit mäßigem Erfolg, die zweite Spielzeit angebrochen ist. Der Spielplan weist mit vorwiegend deutschen Übersetzungen bekannter, französischer Stücke in schwankender Qualität, Defizite auf. Dem Konsortium von Kaufleuten, das an der Spitze des Projekts steht, fehlt die Verankerung in der Hamburger Gesellschaft und dem Publikum fehlt das Interesse. Die »Kulturstadt« Hamburg, in der die Oper große Erfolge feiert, erweist

¹²⁶ Vgl.: Krebs (1999), S. 467

¹²⁷ Vgl.: Fick (2010), S.333f. und Berghan, Klaus: Nachwort In: Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Hrsg. und kommentiert v. Klaus L. Berghan. Stuttgart: Reclam, 1999 (Rub 7738), S.525 -529

¹²⁸ Vgl.: HD, S.504-519

¹²⁹ zit. nach: HD, S. 527

sich als schlechtes Pflaster für eine stehende Bühne und zu alledem kommen interne Querelen.¹³⁰ Die Eröffnung erfolgt am 22. April 1767. Schon nach der ersten Spielzeit versucht man Verluste durch ein Gastspiel in Hannover auszugleichen. Bereits im November des darauffolgenden Jahres werden die letzten Vorstellungen gegeben. Das Projekt ist somit nach weniger als zwei Jahren gescheitert. Erst als das Theater schon seine Tore geschlossen hat, erscheint die gesammelte *Hamburgische Dramaturgie* zu Ostern 1769 doch in zwei Bänden als Buch. Übrig bleibt eines der wichtigsten Dokumente deutscher Theatergeschichte und ein faszinierendes Zeugnis Lessingscher Denkleistung: die *Hamburgische Dramaturgie*.¹³¹

3.2 Die Hamburgische Dramaturgie – nicht ganz das was sie werden sollte

Im Vergleich mit dem Theater ist die *Hamburgische Dramaturgie* langfristig betrachtet, sicher das erfolgreichere Projekt. Dennoch gibt es Schwierigkeiten auch abseits unerlaubter Nachdrucke. Zusätzlich zu den wirtschaftlichen Bedrohungen ergeben sich auch inhaltlich bald Probleme. Auch Lessing ist nicht mit dem Spielplan zufrieden und verliert schnell das Interesse daran, die seiner Meinung nach viel zu sehr am Publikumsgeschmack ausgerichteten Aufführungen zu begleiten. Die gelieferten Stücke verlieren schnell den Bezug zur Praxis und werden dafür in theoretischer Hinsicht immer dichter. Lessing, der generell zu Abschweifungen neigt, gleitet immer mehr in allgemeine Betrachtungen ab.¹³² Dass es beim ursprünglichen Plan, was die *Dramaturgie* darstellen sollte nicht geblieben ist, muss auch Lessing erkennen und wiederruft sich im 101. -104. Stück nachträglich selbst:

*„Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber hab ich mich in der Ankündigung erklärt: was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach: etwas anderes; aber doch, denk' ich, nichts Schlechteres.“*¹³³

¹³⁰ Vgl.: Steinmetz, Horst: Literaturgeschichte und Sozialgeschichte in widersprüchlicher Verschränkung. Das Hamburger Nationaltheater. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 4 (1979); S.24 – 36. Steinmetz beleuchtet in seinem Aufsatz die Geschichte der *Hamburger Entreprise* mit besonderer Rücksichtnahme auf sozialgeschichtliche Faktoren und weist vor allem drauf hin, wie man langsam aber schleichend wieder in die alten Strukturen der Wandertruppe zurückfällt.

¹³¹ Zur Entstehungsgeschichte der *Hamburgischen Dramaturgie* Vgl.: Fick (2010), S. 333- 338 und Berghan (1999), S.525-529

¹³² Vgl.: Fick (2010), S.333-338

¹³³ HD: S. 508

Ein kritisches Register, im Sinne einer begleitenden Rezensionsschrift, ist sie jedenfalls nicht geworden und Lessing räumt selbst ein, dieses Aspekts bald überdrüssig geworden zu sein.¹³⁴ Es lässt sich sagen, dass das Kernstück der *Hamburgischen Dramaturgie* aus theoretischen Überlegungen besteht, doch mit einer Tragödien- bzw. Dramentheorie im Sinne eines abgeschlossenen Systems haben wir es hier nicht zu tun. Das wäre, so der Konsens der Forschung, auch nicht im Sinne Lessings gewesen. Seine Intention ist es stets eher dem Leser eine Anleitung zum Selbstdenken zu liefern. Immer wieder findet sich die entsprechende Aufforderung die besprochenen Prinzipien selbst nachzuvollziehen. Thomas Dreßler, in seiner aufschlussreichen Untersuchung *Dramaturgie der Menschheit*, nennt Lessing einen „*unsteten Denker*“ der schreibt „*wie ihm die Dinge passieren, wie sie ihm vor die Feder kamen*“.¹³⁵

Wilfried Barner geht noch einen Schritt weiter und beschreibt die verlegerischen Schwierigkeiten als glücklichen Umstand für Lessing, denn sie hätten ihm die Möglichkeit geboten auszuschweifen. Gleichzeitig habe ihn die bis zum Schluss aufrechterhaltene Nummerierung der Stücke von der Notwendigkeit entbunden, die dargelegten Gedankengänge zu gliedern.¹³⁶ Die begleitend gedachten Stücke erfüllen hier also eine ähnliche Funktion, wie die Einkleidung in Briefform in den *Briefen, die neueste Literatur betreffend*. Sie bieten einen Rahmen, ohne den Autor inhaltlich oder formal einzuengen. Lessing nutzt hier also nicht nur die Gattung der Kritik, sondern auch die Form des Periodikums als eine Einkleidung für jene theoretischen Überlegungen, die oben als Kernstück der *Hamburgischen Dramaturgie* bezeichnet wurden. Es wurde schon etabliert, dass die Kritik nicht nur in der *Hamburgischen Dramaturgie*, sondern im Gesamtwerk Lessings eine wichtige Rolle spielt. In seinem Aufsatz zu Lessings Literaturkritik schreibt Klaus Berghan:

„*Lessing war weder Gesetzgeber noch Lehrer der Dichter, und ihr Schulmeister wollte er schon gar nicht sein. Dafür aber Kritiker und Polemiker. Als Kritiker beurteilte er nur ob ein Kunstwerk jene Affekte auslöst, die ihm vermöge seiner Gattung zukommen;*“¹³⁷

¹³⁴ Vgl.: HD, S. 508

¹³⁵ Dreßler, Thomas: *Dramaturgie der Menschheit*. Lessing. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1996, S.11

¹³⁶ Vgl.: Barner, Wilfried u. A.: *Lessing – Epoche – Werk – Wirkung*. Sechste Auflage. München: Beck, 1998, S.198

¹³⁷ Berghan, Klaus: „Zermalmende Beredsamkeit“. *Lessings Literaturkritik als Polemik*. Ein Essay. In: *Lessing Yearbook XXIV* 1992. Edited f. t. Lessing Society by Richard E. Schade. Detroit: Wayne University Press, 1992, S. 26 – 43

Damit spricht Berghan einen wichtigen Aspekt an, an dem Lessing seine Beurteilungen orientiert: die Wirkung. Auch in der *Hamburgischen Dramaturgie* ist eine der Grundfragen: Was soll die Tragödie erreichen und mit welchen Mitteln? Trotzdem verliert Lessing nie seinen ursprünglichen Plan des »kritischen Register« aus den Augen. Das jeweils zu besprechende Stück dient gleichzeitig als Ausgangspunkt und als Exempel für ein Argument. Meist dient als Einstieg zur Theorie die an der Praxis orientierte Frage, welche Änderungen ein Stück bedurft hätte, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Ziel ist immer die ideale Verbindung beider Ebenen. Monika Fick sieht in dieser Verbindung von Theorie und Praxis gar eines der wesentlichen Merkmale der *Hamburgischen Dramaturgie*:

„Charakteristisch ist die Verbindung von Dramenanalyse und Aufführungskritik, von psychologischer Ausleuchtung zentraler Auftritte und Szenen und theoretischer Reflexion.“¹³⁸

Neben der geschickten formalen und inhaltlichen Einkleidung und der Verschränkung von Theorie und Praxis ist noch ein drittes wesentliches methodischen Merkmal von Lessings Arbeitsweise in der *Hamburgischen Dramaturgie* zu nennen: der Streit. Auch hier erhebt Lessing das intellektuelle sich-Messen mit anderen zur Maxime und tut dies im 70. Stück sogar klar kund:

„Primus sapientia gradus est, falsa intelligere [...] Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchlein ein. Er suche sich nur erst jemanden mit dem er streiten kann: so kömmt er nach und nach in die Materie, und das übrige findet sich.“¹³⁹

Bevor Lessing sich allerdings jemanden zum Streiten sucht, sucht er sich einen Verbündeten. In diesem Fall ist das jemand auf den sich auch Huarte schon zu weiten Teilen bezieht: Aristoteles. Mit den Dramen der (griechischen) Antike als praktische Entsprechung, dienen die Aristotelischen Schriften und die Frage nach deren korrekter Übersetzung als theoretische Basis. Auch das Vorbild für die *Hamburgische Dramaturgie* an sich, sieht Lessing übrigens in Aristoteles, wenn er im 101- 104. Stück darüber spricht, das Projekt fast *Hamburgische Didaskalien* genannt zu haben, nach den kurzen Anmerkungen Aristoteles zu

¹³⁸ Fick (2010), S. 342

¹³⁹ HD, S. 362

den Stücken der griechischen Dramatiker.¹⁴⁰ An dieser Stelle ist interessant zu erwähnen, dass Georg Schuppener, in seinem Aufsatz zu *Lessings Beitrag zur Entwicklung des Wortschatzes* auch berichtet, dass das *Paulsche Wörterbuch* das Erscheinen der *Hamburgischen Dramaturgie* als Erstbeleg für das Wort *Dramaturgie* verzeichnet.¹⁴¹

Als Verbündeter dient also Aristoteles. Den Gegner im Streit um die Tragödie stellen, wie könnte es anders sein, vor allem die französischen Dramatiker dar. So äußert sich auch Eun- Ae Kim, in ihrer Untersuchung der Komödientheorie Lessings:

„Die Regelpoetiken der doctrine classique und des Barock und die im Geist dieser Regelpoetiken geschriebenen Stücke, etwa die Tragöden Corneilles oder Voltaires, bilden das eigentliche Ziel der Kritik Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie. Der Hauptvorwurf, den Lessing gegen diese Theorie und Praxis des Theaters vorbringt ist, dass sie nur den Buchstaben, nicht aber dem Geist der aristotelischen Poetik folgen.“¹⁴²

Um diesen Geist der aristotelischen Poetik wiederzubeleben, greift Lessing zu seiner liebsten Krücke: der Kritik - hier vor allem der Übersetzungskritik. So treten als Streitpartner zu den französischen Klassizisten die früheren Übersetzer und Ausleger der *Poetik* hinzu.

3.3 Zur Problematik der Übersetzung in der *Hamburgischen Dramaturgie*

Es wurde oben schon davon gesprochen, wie Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* das, was er tut, in anderem Kleid präsentiert. Gleiches trifft auch auf die dramentheoretischen Ausführungen zu. Lessing arbeitet sich an den Aristoteles Auslegungen seiner Vorgänger ab, zeigt ihre Fehler auf und bietet eine bessere Übersetzung, mit deren Interpretation, an. Was in der Forschung als Mitleidspoetik bekannt geworden ist, ist also im Wesentlichen nichts anderes als Übersetzungskritik.

¹⁴⁰ Vgl.: HD, S.507

¹⁴¹ Vgl.: Schuppener (2008), S.7

¹⁴² Kim, Eun- Ae: Lessings Tragödientheorie im Lichte der neueren Aristoteles Forschung. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2002 (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Studien. Reihe Literaturwissenschaft, 374), S. 13

3.3.1 Lessings Kritik an den Vorgängern

Neben der sprachlichen Bildung und der vielfältigen Erfahrung, hat die lebenslange Beschäftigung mit dem Theater Lessing mit genauer Kenntnis über das zeitgenössische, wie auch das antike Drama ausgestattet. Eine detaillierte Untersuchung der Aristotelischen Poetik seit der Antike, mit besonderem Augenmerk auf die Lessings Beschäftigung damit, lässt sich beim Eun-Ae Kim nachlesen. Kim verortet den Beginn der neuzeitlichen Poetik-Rezeption im 16. bis 17. Jahrhundert, kommt aber zu dem Schluss, dass Lessing sich nur insofern mit diesen frühen Poetik-Kommentatoren beschäftigt, als sie sich auf die Regelpoetiken des folgenden Jahrhunderts auswirken. Als wesentlichen Vorläufer Lessings bei der Übersetzung und Interpretation der aristotelischen Schriften sieht Kim Michael Conrad Curtius, dessen kommentierte Poetik-Übersetzung 1753 erscheint.¹⁴³ Lessing hatte die Übertragung Curtius bereits in der *Berlinischen Privilegierten Zeitung* rezensiert und kennt sie dementsprechend gut.¹⁴⁴

Entscheidender allerdings, sind die Informationen die Lessing selbst liefert. Ganz im Sinne des wissenschaftlichen Arbeitens, legt er in der *Hamburgischen Dramaturgie* seine Quellen offen, beruft sich beispielsweise immer wieder auf Curtius. Auch die von Lessing immer wieder scharf kritisierten Franzosen hatten sich mit Aristoteles beschäftigt. Einer von Ihnen, dem Lessing sogar einen ganzen kritischen Abschnitt widmet,¹⁴⁵ ist Pierre Corneille, der jedem Band seiner Gesamtausgabe eine Abhandlung vorausgestellt hatte, die, um mit Klaus Berghans Worten zu sprechen:

„nachträglich seine Dramen mit der Autorität des Aristoteles zu legitimieren suchte.“¹⁴⁶

Im 81. bis 83. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* verbindet sich Lessings Liebe zur (Übersetzungs-) Kritik mit seiner philologischen Genauigkeit. Punkt für Punkt werden dort die Fehler Corneilles bei der Aristoteles-Interpretation aufgelistet und jedes Mal geschickt mit einem Missstand (aus der Sicht Lessings) in seinen Dramen untermalt. Mitgeliefert ist dabei auch immer eine Richtigstellung. So flicht Lessing geschickt seine Auslegung des

¹⁴³ Vgl.: Kim (2002), S.13-18 u. 27-46

¹⁴⁴ Zu den Anregungen Curtius für Lessing siehe: Zingg, Peter Ulrich: Lessing und das Theater Voltaires. Dissertation. Universität Zürich: 1966, S.50 - 63

¹⁴⁵ Vgl.: HD, S. 412 - 426

¹⁴⁶ Berghan (1999), S. 663

jeweiligen Arguments in die Kritik mit ein, ohne seinerseits eine systematische Aristoteles Auslegung liefern zu müssen. Stattdessen tritt die Interpretation der *Poetik* auf diese Weise gewissermaßen im Kleid der Corneille Kritik auf, so wie die *Hamburgische Dramaturgie* im Ganzen dazu dient dramentheoretische Überlegungen in der Gestalt von Rezensionen erscheinen zu lassen.¹⁴⁷ Kritisiert wird auch die 1692 erschienene Aristoteles Übertragung André Daciers. Dacier habe, so schreibt Lessing, die Verdrehungen Corneilles übersehen und falsch verstanden was Aristoteles zur Fabel zu sagen gehabt habe. Das habe Dacier deswegen passieren können, weil er nicht daran gedacht habe, die früheren, Schriften Aristoteles zu konsultieren. Die Interpretation von »Mitleid«, so wie sie bei Corneille und Dacier erscheint, kann von Aristoteles so nicht gemeint sein, denn sie stimmt, so Lessing, nicht mit seinen Aussagen aus beispielsweise den Abhandlungen zu Rhetorik und Moral überein.¹⁴⁸ Der stets auf philologische Genauigkeit bedachte Lessing plädiert auch hier für genaue Quellenkenntnis:

*„Aristoteles will aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Kommentar über seine »Dichtkunst« liefern will, welcher den Dacierschen weit hinter sich läßt, dem rate ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfang bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse über die Dichtkunst finden, wo er sie am wenigsten vermutet;“*¹⁴⁹

Eine interessante Perspektive zur philologischen Leistung Lessings bietet Uta Korzeniewski,¹⁵⁰ die in ihrer Dissertation zu Lessing und den antiken Dramatikern feststellt, dass Lessing auf diesem Gebiet ein Vorreiter ist:

*„Während Goethe eine Generation später in ständigem Austausch mit Philologen steht, die sich intensiv mit dem antiken Theater befassen und auf seine Fragen eingehen können, steht Lessing allein auf weiter Flur.“*¹⁵¹

Korzeniewski führt im Folgenden aus, dass die großen Denker des 18. Jahrhunderts sich entweder nicht, oder erst nach Lessing mit dem antiken Theater beschäftigen. Man denke nur an Lessings Forderung aus der Vorrede zu den *Beyträgen zur Historie und Aufnahme des*

¹⁴⁷ Vgl.: HD, S. 414 - 426

¹⁴⁸ Vgl.: Ebd., S. 387f.

¹⁴⁹ Ebd., S. 383f.

¹⁵⁰ Vgl.: Korzeniewski, Uta: »Sophokles! Die Alten! Philoktet!«. Lessing und die antiken Dramatiker. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2003 (Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen. Hrsg. v. Wolfgang Schuller), S.33-36

¹⁵¹ Ebd., S.33

Theaters, man mögen die Alten und die Ausländer besser bekannt machen. Sogar Curtius zieht in seiner Übersetzung öfter die Franzosen als Beispiel heran, als das antike Theater. Lessing dagegen, habe auch hier fast nur direkte Quellen benutzt. Erschwerend kommt, so Korzeniewski, das Fehlen von heute bekannten philologischen Hilfsmitteln wie Literaturgeschichten und Nachschlagewerken hinzu:

„Um die Masse der verstreuten Arbeiten zu erschließen, die auf *Miscellanea*, *Briefsammlungen*, *Streitschriften* und *Thesauri* verteilt ist, behilft sich Lessing wie die Gelehrten seiner Zeit mit den wenig verlässlichen Handbüchern wie *Fabricius' Bibliotheca* und *Bayles' Dictionnaire* und darüber hinaus mit den ausgedehnten *Indices* vieler gelehrter Werke. Er beherrscht dieses Handwerkszeug souverän, besser als viele der gelehrten Zeitgenossen [...]“¹⁵²

Für seine Überlegung in der *Hamburgischen Dramaturgie* zieht Lessing aber nicht nur Aristoteles selbst und seine Ausleger heran, sondern erhält dialogisch denkender, der er ist auch Anregungen von seinen Zeitgenossen, allen voran Mendelsohn und Nicolai. Auf die im *Briefwechsel über das Trauerspiel* entwickelten Gedanken über das Wirkungsziel der Tragödie, den Begriff des »Mitleids« und die aristotelische Ansicht, das Trauerspiel könne durch Erzeugung von Leidenschaften eine Besserung erzielen, greift Lessing nun mehr als einmal zurück.¹⁵³ Ebenso schlägt sich vieles in der *Hamburgischen Dramaturgie* nieder, was Lessing schon vorher in eigenen Schriften entwickelt hatte, so beispielsweise seine Gedanken zur Mimesis aus dem *Laokoon*.

3.3.2 Lessings Aristoteles Auslegung als Übersetzungskritik

Wie schon erwähnt, ist eine Gliederung seiner Ergebnisse nicht Lessings Art, was auch jeden Versuch erschwert, sie geordnet wiederzugeben. Klaus Berghan nennt als Versuch einer Einteilung, in seinem Nachwort zur *Hamburgischen Dramaturgie*, drei wesentliche Gesichtspunkte: Gattungspoetik, Wirkung und Mimesisproblem.¹⁵⁴ Angesichts der Komplexität der abgehandelten Aspekte erscheint für eine überblickshafte Darstellung eine engere Einteilung jedoch sinnvoller. Sechs wesentliche Abschnitte kristallisieren sich dabei heraus: (1) Zweck und Wirkung der Tragödie, (2) Mimesisproblem, (3) Charakterdarstellung,

¹⁵² Ebd., S. 36

¹⁵³ Vgl.: Fick (2010), S.348 - 350

¹⁵⁴ Vgl.: Berghan (1999), S. 365

(4) Eleos und Phobos und (5) Katharsisbegriff¹⁵⁵. Als 6ter Punkt können die Anmerkungen zur Schauspielkunst stehen, die an dieser Stelle zunächst ausgeklammert, und weiter unten in den Fokus gerückt werden. Bezeichnenderweise wird von Lessing zunächst klargestellt, dass es auch nicht Aristoteles Ziel gewesen sei, eine systematische Definition der Tragödie zu bieten. Er habe lediglich ihre Eigenschaften beschrieben, in dem Maße, wie sie für die Theaterpraxis seiner Zeit ausschlaggebend gewesen seien. Wichtigstes Desiderat ist dabei folgendes:

„[...] dass die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung; [...] ihrer Gattung aber nach, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung.“¹⁵⁶

Mit dieser Erkenntnis als Basis lassen sich nun, so Lessing, die Form und Regeln der Tragödie bestimmen. Streng nach Aristoteles, sei sie die Nachahmung einer Handlung, welche die zu erreichende Reinigung nicht allein durch die Erzählung, sondern vermittels ganz bestimmter Mittel erziele:

„Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen: und die Erzählung kann sich nur auf die Art und Weise beziehen, sich dieser Mittel zu bedienen oder nicht zu bedienen.“¹⁵⁷

Wir kennen nun also den Zweck der Tragödie und die Mittel, mit denen dieser Zweck erreicht wird. Wie steht es allerdings um ihre Form? Diese müsse sich aus den vorher festgelegten Prinzipien logisch ergeben, so Lessing. Das Mitleid, könne sich nämlich nur dann einstellen, wenn ein gegenwärtiges Übel dargestellt würde, das heißt wenn das betreffende Übel in dramatischer, nicht erzählender, Form dargestellt werde. Die Tragödie ist also zunächst einfach die Nachahmung einer Handlung in gegenwärtiger, also dramatischer, Form, zum Zweck der Erregung von Mitleid und Furcht, die, wie noch gezeigt werden wird, ein notwendiger Bestandteil des Mitleids ist. Das Wesentliche ist aber, dass die Tragödie beides erregen soll, wiewohl sich das eine durch das andere ergibt. Das macht Lessing als ersten Punkt in seiner Abgrenzung des »wahren« Aristoteles gegen Corneille klar:

¹⁵⁵ Vgl. zur Aristoteles Auslegung: HD, S. 378–426

¹⁵⁶ Ebd., S. 393

¹⁵⁷ Ebd., S. 394

„Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen – Corneille sagt: o ja, aber wie es kömmt; beides zugleich ist eben nicht immer nötig;“¹⁵⁸

Nachdem die Tragödie nun ausreichend gegen Missinterpretation verteidigt und ihr Zweck klargestellt ist, stellt sich die Frage welcher Art dieses »vorgestellte Übel«, also die Handlung der Tragödie, sein soll.

Es ist spannend, dass es weder die Alten, noch die Franzosen sind, die Lessing zum Anlass für die erste seiner grundsätzlichen Überlegungen zur Beschaffenheit der Tragödienhandlung nimmt, sondern der Brite Shakespeare und vor allem auch die spanischen Dramatiker. Als konkreter Anlassfall dient die, im 18. Jahrhundert viel diskutierte Vermischung von komischen und tragischen Elementen am Theater. Es ist eine Debatte, die sich zu Lessings Zeit meist an Shakespeare entzündet, der hier wohl auch erwähnt wird. Diese Vermischung schreibt Lessing aber auch und gerade dem spanischen Theater als Charakteristikum zu. Speziell Lope de Vega habe in seinem Lehrgedicht über *Die Kunst, neue Komödien zu machen* gezeigt, dass dieser Fehler (d.h. die Vermischung komischer und tragischer Elemente) kein eigentlicher Fehler sei, denn:

„[...] nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist.“¹⁵⁹

Mimesis ist grundsätzlich die Nachahmung der Natur. In der Natur aber, gibt es keine Trennung zwischen Tragischem und Komischem. Dies sei nun, so bemüht Lessing sich zu erklären, keine Rechtfertigung dafür „jedes dramatische Ungeheuer“¹⁶⁰ auf die Bühne zu bringen, denn gerade das Herausfiltern des Wesentlichen sei die Kunst an der Kunst:

„In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.“¹⁶¹

Die Kunst soll Ähnliches leisten, wie es unsere Wahrnehmung ständig tut: den Fokus auf das Wichtige lenken. Das Wesentliche soll in den Vordergrund treten, das Nebensächliche in den

¹⁵⁸ Ebd., S.414

¹⁵⁹ Ebd., S. 355

¹⁶⁰ Ebd., S. 359

¹⁶¹ Ebd., S. 361

Hintergrund, im Idealfall ohne, dass der Zuschauer dabei dieses Lenken und Absondern selbst besorgen muss. Ein von Lessing in diesem Zusammenhang immer wieder benutztes Schlagwort ist »Kausalität«. Der Zusammenhang, sowie die Reihenfolge der Zusammenstellung der vorgestellten Ereignisse, sind wesentlich für diesen erwünschten Effekt. Die Vorgänge auf der Bühne müssen logisch auseinander hervorgehen. Nur dann erwecken sie im Zuschauer nicht den Drang einzelne Teile auszublenden. Bei all dem verliert der wirkungsorientierte Lessing nie den Endzweck der Unternehmung aus den Augen. All dies soll auf solche Art und Weise geschehen, dass dabei die richtige, gewünschte Wirkung entsteht. Im Falle der Tragödie ist das, wie schon gehört, die Erregung von Mitleid und Furcht. Der Dreh- und Angelpunkt dieses Mitleidens und Fürchtens ist allerdings weniger die Handlung an sich, als der Träger dieser Handlung: der Charakter.

Berühmt geworden ist in der Forschung die Absage an das Märtyrerdrama, die Lessing schon in den ersten Stücken anhand Friedrich von Cronegks Stück *Olint und Sophronia* erteilt. Das Konzept des Märtyrers als tragische Figur ist für Lessing an sich überholt:

„[...] denn was man öfters, was man an mehreren sieht, höret man auf zu bewundern. [...] So auch hier. Was in »Olint und Sophronia« ein Christ ist, das alles hält gematert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.“¹⁶²

Generell eigne sich der Christ mit seinem sanftmütigen und gelassenen Wesen allerdings nicht für die Tragödie, deren Gegenstand schließlich die Leidenschaften und die Reinigung derselben sein solle. Um diesen Zweck zu erreichen ist vor allem die Identifikation mit dem dargestellten Charakter wichtig. Diese Identifikation verlangt es, den Charakter möglichst plastisch darzustellen und vor allem sein psychologische Motivation durchgängig zu zeigen. Deswegen habe ein Schriftsteller, wenn er schon über solche Charaktere schreibe, darauf zu achten habe: „[...]daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Beweggründe gebe!“¹⁶³

Auch in diesem Punkt findet Lessing eine Anknüpfung zur Corneillekritik. Dieser nämlich habe seine Märtyrerfiguren schon auf die Bühne gebracht, bevor er sich mit den Aristotelischen Schriften beschäftigt habe. Um dies nachträglich zu rechtfertigen habe Corneille Aristoteles notwendig verdrehen müssen.

¹⁶² Ebd., S. 16

¹⁶³ Ebd., S. 17

„Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen; beides, versteht sich, durch eine und ebendieselbe Person.- Corneille sagt: wenn es sich so trifft, recht gut. Aber absolut notwendig ist es eben nicht;“¹⁶⁴

Nachdem nun klargestellt ist, welche Art von Charakter sich nicht eignet zur Erreichung des gewünschten Zwecks, nimmt Lessing Christian Felix Weißes Stück *Richard III* zum Anlass, die angemessene Charakterdarstellung zu besprechen. Weißes *Richard* sei weder geeignet Mitleid noch Furcht zu erregen, da er als Charakter dem Zuschauer zu wenig Möglichkeit zur Identifikation biete. Diese Identifikation ist aber essentiell für die Erregung der tragischen Affekte. Zur Erklärung dessen greift Lessing abermals auf seinen Verbündeten Aristoteles zurück. Auch er hätte den Richard missbilligt, denn für die richtige Wirkung dürfe der tragische Held weder ein ganz guter, noch ein ganz schlechter Charakter sein. Einen zur Gänze guten Mann ins Unglück stürzen zu sehen, sei schlicht grässlich. Richard aber ist ein ganz schlechter Charakter und daher ebenso ungeeignet für die Tragödie, denn sein Unglück wird bei niemandem Mitleid erzeugen. Mitleid verlangt jemanden, der unverdient ins Unglück gerät und das sei bei Richard nicht der Fall. Im Gegenteil, die Gräueltaten Richards könnten höchstens Schrecken erzeugen. Wesentlich für die Einfühlung des Publikums in den Charakter ist aber vor allen Dingen auch die Darstellung durch den Schauspieler. Auch er muss, mittels angemessener Darstellung dafür sorgen, dass die Motivation des dargestellten Charakters über die ganze Dauer des Stückes sicht- und fühlbar bleibt. Hier kommt eine Komponente ins Spiel, die wie später noch im Detail gezeigt werden wird eine wesentliche Differenz in den Auffassungen Lessings und Huartes zur Frage der Performanz darstellt: das Verständnis des Schauspielers für die vorgestellte Rolle und Handlung. Das Wissen um die Beweggründe des dramatischen Charakters ist wesentlich für eine Darstellung, die dem bei Lessing zu erreichenden Zweck dient.

Hier schlägt sich nun der Bogen zu Lessings berühmter Neudefinition des Aristotelischen Begriffspaares »Eleos« und »Phobos«, jene Affekte die essentiell sind zur Reinigung der Leidenschaften beim Theaterbesuch. Der Schrecken, den Charaktere wie der Richard Weißes erzeugen, ist gar nicht das, was die Tragödie eigentlich erreichen soll, sei aber in der Vergangenheit oft eine willkommene Ausrede gewesen:

¹⁶⁴ Ebd., S.415

„Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Person irgendein großes Verbrechen begehen mussten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnis einer rächenden Gottheit, verwandeln lieber den freien Menschen in eine Maschine: ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.“¹⁶⁵

Dass der Schrecken überhaupt je als einer der tragischen Affekte ins Gespräch geraten sei, verdanken wir eben einzig und allein der falschen Übersetzung. In der Tatsache, dass Lessing vor dieser Definition von »Mitleid« und »Furcht« als tragische Affekte, ebenfalls den Begriff »Schrecken« benutzt, sieht Thomas Dreßler einen weiteren Beweis für seine Bezeichnung Lessings als unsteten Denker und beschreibt den Umschwung als emotionalen Durchbruch:

„Als platze sie nach Jahren der Einsicht hervor: die alte Skepsis gegen das »Schrecken«, die alte Einsicht, daß es vielmehr »Furcht« heißen muß.“¹⁶⁶

Der Schrecken dagegen, sei nichts weiter als eine Unterart der Furcht und zeichnet sich aus durch ein Element des Plötzlichen. Eben dieses Plötzliche dient Lessing als Beweis dafür, dass alle diejenigen die »Schrecken« statt »Furcht« benutzen, Aristoteles falsch verstanden hätten.

„Aber eben dieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes »Schrecken«, anstatt des Wortes »Furcht« herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine.[...] Diese Furcht, sage ich, nennen die neuern Ausleger und Übersetzer Schrecken, und es gelingt ihnen, mit Hilfe dieses Worttausches, dem Philosophen die seltsamsten Händel von der Welt zu machen.“¹⁶⁷

Dieses Erschrecken über das Unglück eines Mitmenschen sei eine menschliche Reaktion, aber es sei eben ein mitlediges Erschrecken und als solches nur ein Teilaspekt des Mitleids.¹⁶⁸ Mit der Definition von »Schrecken« als Teil des »Mitleids« ist der Beweis für den Irrtum der früheren Übersetzer erbracht: wenn das eine ein Teil des anderen ist, kann

¹⁶⁵ Ebd., S. 379

¹⁶⁶ Dreßler (1996), S.90

¹⁶⁷ HD, S.380

¹⁶⁸ Lessing beruft sich hier eindeutig auf Moses Mendelsohn und dessen Konzeption des Mitleids im *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Mendelsohn begreift das Mitleid als Mischung aus der Liebe zu etwas und der negative Empfindung über das Unglück desselben. Vgl.: Fick (2010), S. 165 - 171

Aristoteles nicht »Mitleid« und »Schrecken« gemeint haben. Und so platzt es also aus Lessing hervor und endlich sei die Fehlinterpretation richtiggestellt:

„Und dieses – hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort welches Aristoteles braucht, heißt Furcht: Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen; nicht Mitleid und Schrecken.“¹⁶⁹

Nachdem nun die Furcht als der zweite tragische Affekt eingeführt ist, folgt die berühmt gewordene Definition der Furcht als das auf uns selbst bezogene Mitleid:

„[...] es ist die Furcht, dass die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, dass wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.“¹⁷⁰

Die Erklärung warum Lessing so falsch verstanden worden sei, folgt in gewohnt polemischem Ton. Diesmal richtet sich die Kritik an Dacier statt Corneille, der es versäumt habe an die Basis zu gehen. Er habe Aristoteles nicht aus sich selbst heraus erklärt. Denn den Begriff »Mitleid« habe Aristoteles in *Rhetorik* genau erklärt. Das wovor wir uns selbst fürchten, erregt Mitleid und umgekehrt. Und vor einem Unglück, fürchten können wir uns nur, wenn die Möglichkeit besteht, dass es uns selbst treffen könnte. Die Furcht kann sich also eben nur dann einstellen, wenn wir uns mit dem jeweiligen Charakter identifizieren können. Mitleid ohne Furcht nämlich nennt Aristoteles Philanthropie, also die reine Unlust über das Unglück eines Mitmenschen ohne Gefahr für uns selbst. Die Furcht ist somit überhaupt erst der Schlüssel zum tragischen Affekt. Erst ihr Hinzukommen macht aus Philanthropie Mitleid.¹⁷¹ Mit der Frage, weshalb Aristoteles die Furcht dann überhaupt gesondert erwähnt kehren wird wieder zurück zum Zweck der Tragödie: der kathartischen Reinigung. Für diese reinigende Wirkung ist gerade die Furcht ausschlaggebend. Obwohl sie notwendiger Bestandteil des Mitleids ist, kann sie auch ohne dieses vorhanden sein. Die Furcht nämlich ist das, was der Zuschauer auch nach der Vorstellung mit nach Hause nimmt. Sie bleibt bestehen, während das Mitleid mit dem letzten Vorhang verschwindet. So erfüllt die Furcht, als der fortdauernde der tragischen Affekte, doppelten Zweck. Als Teil des Mitleids hilft sie,

¹⁶⁹ HD, S. 379f.

¹⁷⁰ Ebd., S. 383

¹⁷¹ Vgl. zur langen Ausschweifung, zu der Lessing die fälschliche Übersetzung des Wortes Philanthropie veranlasst: Ebd., S. 390-392

das Mitleid zu reinigen und als „*fortdauernde Leidenschaft*“¹⁷² hilft sie, sich selbst zu reinigen. Gerade in diesem, wesentlichen Punkt aber, bei der Frage welche Leidenschaften gereinigt werden sollen, sei Aristoteles falsch überliefert worden:

*„Ich getraue mich aber zu erweisen, daß alle, die sich darwider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. [...] Sie lassen den Aristoteles sagen »die Tragödie solle uns vermitteltst Schrecken und Mitleids, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigen«. Der vorgestellten? Also, wenn der Held durch Neugierde, oder Ehrgeiz, oder Liebe, oder Zorn unglücklich wird: so ist es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragödie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen.“*¹⁷³

Nach einer, mit gewohnter philologischer Akribie durchdiskutierten, Neuübersetzung der betreffenden Abschnitte gelangt Lessing schließlich zu folgendem Fazit:

*„In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese reinigen, und keine anderen Leidenschaften.“*¹⁷⁴

Diese Reinigung besteht in der Befreiung von den jeweiligen Extremen der Furcht und des Mitleids. Durch die Erregung der tragischen Affekte sollen diese, beim Zuschauer der zu viel oder zu wenig davon empfindet auf ein gesundes Maß gebracht werden. Somit ist der Kreis zum Anfangs dargestellten Zweck der Tragödie geschlossen.

3.4 Die Spanier in der *Hamburgischen Dramaturgie*

So wie Lessing bei der Übersetzung von Huarte auf die, in der Jugendzeit erworbenen, Kenntnisse aus der Antike zurückgreifen kann, so kann er bei der *Hamburgischen Dramaturgie* (neben ebendiesem Wissen) auch auf die dabei angeeigneten Spanischkenntnisse zurückgreifen. Es ist interessant, dass sich die Forschung kaum für die Spanienbezüge in der *Hamburgischen Dramaturgie* erwärmt, obwohl diese nicht wenig Raum einnehmen. Die Betrachtung des Spanischen Theaters zieht sich über zehn Stücke hinweg und nimmt mehr Platz ein, als beispielsweise die Vergleichung mit Corneilles Fehlern

¹⁷² Ebd., S. 393

¹⁷³ Ebd., S.395f.

¹⁷⁴ Ebd., S. 397

in der Aristoteles Auslegung, oder die Anmerkungen zur Schauspielkunst die weiter unten noch im Fokus stehen werden. In Monika Ficks *Lessing Handbuch* wird den Spaniern kaum Beachtung geschenkt. Hugh Barr Nisbet erwähnt die Anerkennung Lessings für die Spanier nur kurz.¹⁷⁵ Selbst Martin Franzbach konzentriert sich in seinem *kritischen Forschungsbericht zu Lessing und den Spaniern* auf Huarte und liefert ansonsten vor allem eine tabellenhafte Aufstellung der Spanienbezüge Lessings.¹⁷⁶ Auch im Band »*seinem Originale nachzudenken*« zu Lessings Übersetzungen, ist Stephanie Catanis Beitrag über Huarte der einzige Bezug zum Spanischen.

Ausgangspunkt für Lessings Betrachtungen zum spanischen Drama ist die Auseinandersetzung mit einem anonymen, spanischen Essex- Drama. Martin Franzbach nennt diesen Abschnitt, nach Pitollet als »Paraphrasierende Übersetzung« und erwähnt auch, dass Lessing dieses Stück noch aus der Anfangszeit seines Spanischstudiums bekannt gewesen sei.¹⁷⁷ Die dramatischen Bearbeitungen der Geschichte des Earl of Essex, welcher im elisabethanischen England als besonderer Günstling der Königin galt bis er wegen Verrats hingerichtet wurde, scheint Lessing intensiv zu beschäftigen. Nachdem der *Graf von Essex* des Thomas Corneille schon ab dem 22. Stück eingehend behandelt wird,¹⁷⁸ leitet Lessing seine Paraphrase zunächst mit einer Zusammenfassung von John Banks Essexbehandlung ein und listet ganz nebenbei die drei französischen Essexdramen auf, die bei der Erscheinung des Essex von Banks (1682) schon geschrieben worden waren (Calprenède 1638, de Boyer 1878 und Th. Corneille 1678).¹⁷⁹ Auf die Zusammenfassung folgt dann ein Vergleich mit dem Essex Corneilles und die Erwähnung eines weiteren Essex des Henry Jones.¹⁸⁰ Mit dem Ende des sechzigsten Stücks leitet Lessing nun seine intensive Betrachtung des spanischen Essex ein:

„Aber einen spanischen »Essex« habe ich gelesen, der viel zu sonderbar ist, als daß ich nicht im Vorbeigehen etwas davon sagen sollte.“¹⁸¹

Er sei von einem Ungenannten, dieser sonderbare Essex, und Trage den Titel *Für die Gebieterin sterben*. Gefunden habe Lessing ihn in der Sammlung von Komödien die Joseph Padrino zu Sevilla gedruckt hat, doch wann er entstanden sei, wisse er nicht. Der

¹⁷⁵ Vgl.: Barr-Nisbet (2008), S. 516

¹⁷⁶ Vgl.: Franzbach (1965), S. 13- 17

¹⁷⁷ Vgl.: Ebd., S.17

¹⁷⁸ Vgl.: HD, S. 118 – 134, wo Lessing auch schon den französischen Essex des Gautier de Coste de la Calprenède erwähnt.

¹⁷⁹ Vgl.: Ebd., S. 278

¹⁸⁰ Vgl.: Ebd., S. 294 - 306

¹⁸¹ Ebd., S.307

unbekannte Autor scheint sich jedoch auf keinen der bekannten französischen oder englischen Essex zu beziehen.¹⁸²

Nun folgt über ganze acht Stücke eine detaillierte Nacherzählung des Stücks, in die immer wieder spanische Originalzitate, wie auch direkte Übersetzungen, eingefügt sind. Dazwischen gibt Lessing auch immer wieder ganze Szenen wieder, wobei den Übersetzungen meist das spanische Original gegenübergestellt ist. Was genau an dem anonymen Drama so sonderbar ist, führt Lessing nicht näher aus, doch das Stück inspiriert ihn zur Betrachtung grundlegender Fragen der Dramatik. Eingestreut in die Diskussion des Stücks, sind immer wieder Anmerkungen über die Natur des spanischen Dramas. So sei der Diener des Essex, Cosme, wie alle spanischen Narren „*furchtsam für viere*“¹⁸³ und der spanische Humor „*[...] lange so strenge und delikat nicht [...]*“¹⁸⁴, wie der der Franzosen. Lessing spricht über den Aufbau der spanischen Stücke, welche in der Regel drei Aufzüge haben,¹⁸⁵ und erwähnt, dass gerade die deutschen Haupt- und Staatsaktionen „*[...] nach den spanischen Mustern zugeschnitten waren*“¹⁸⁶. Neben diesen kürzeren Kommentaren, regt der spanische Essex Lessing aber auch zu längeren Betrachtungen dramentheoretischer Fragen an. So wird die Figur des Cosme zum Auslöser für die schon erwähnte Diskussion über die Mischung aus Komischem und Tragischem im Drama. Lessing nennt diese Mischung als ein wesentliches Element gerade der spanischen Dramatik:

*„Aber Cosme, dieser spanische Hanswurst; diese ungeheure Verbindung der pöbelhaftesten Possen mit dem feierlichsten Ernste; diese Vermischung des Komischen und Tragischen, durch die das spanische Theater so berüchtigt ist?“*¹⁸⁷

Der »spanische Hanswurst« führt also zur, oben erwähnten, Rehabilitation der Mischung aus tragischen und komischen Elementen und diese Mischung führt wiederum zum „*Schöpfer des spanischen Theaters*“¹⁸⁸ Lope de Vega und seinem Lehrgedicht *Die Kunst, neue Komödien zu machen* worin er Regeln und Muster für die spanische Dramatik zu entwickeln versucht habe, die sich abseits derer der Alten, allein aus dem Nationalgeschmack herleiten ließen.¹⁸⁹ Neben der, von Lessing verteidigten, Vermischung aus Tragisch und Komisch, gibt es ein

¹⁸² Vgl.: Ebd., S.307

¹⁸³ Ebd., S. 310

¹⁸⁴ Ebd., S. 311

¹⁸⁵ Vgl.: Ebd., S. 321f. Akribischer Philologe, der Lessing ist, versäumt er an dieser Stelle nicht, auf einen diesbezüglichen Widerspruch zwischen Cervantes und Lope de Vega hinzuweisen.

¹⁸⁶ Ebd., S.321

¹⁸⁷ Ebd., S.353

¹⁸⁸ Ebd., S. 353

¹⁸⁹ Vgl. :Ebd., S. 353 f.

weiteres, zentrales dramatisches Moment im Essex, dass sich laut Zeitgeschmack nicht im gesitteten, klassizistischen Drama schickt: die Ohrfeige, die Essex durch die Königin beigebracht wird. Diese Ohrfeige scheint für Lessing von zentraler Wichtigkeit. Er nimmt sie zunächst zum Anlass für eine weitere Vergleichung der verschiedenen Essex-Bearbeitungen¹⁹⁰ und flicht sie in die Überlegungen zur Tragikomödie ein. Vor allen Dingen aber regt Lessing diese Ohrfeige zu einigen weiteren Anmerkungen über ein Thema an, dass uns im Folgenden intensiv beschäftigen wird: die Schauspielkunst.

Insgesamt finden sich die Gedanken Lessings zum spanischen Drama in der *Hamburgischen Dramaturgie* in den Stücken sechzig bis siebzig. All diese Gedanken nehmen ihren Ausgang, bezeichnenderweise, eingebunden in Thematiken der Übersetzung. Es scheint, dass diese Verbindung von philologischer Arbeit und Übersetzung ein durchgängiges Grundkonzept des Lessingschen Arbeitens darstellt. Ebenfalls zeigen die Überlegungen eine recht genaue Kenntnis der spanischen Dramatik und das sprachliche Verständnis der jeweiligen Stücke. Mit dieser produktiven Verwertung beweist Lessing also, dass ihm das Spanischstudium, neben der Übersetzung Huartes doch, so wie es im Brief an seinen Vater steht, nützliche Dienste leistet.¹⁹¹ In Anbetracht dessen und der schlechten Forschungslage zu Lessings Hispanismus wäre dieses Thema in jedem Fall eine eingehendere Untersuchung wert. Im Rahmen dieser Arbeit muss es allerdings bei dieser kurzen Darstellung der Bezüge in der *Hamburgischen Dramaturgie* verbleiben. Im folgenden dritten Teil soll der Fokus also wieder bei Lessings Beschäftigung mit Huarte liegen.

¹⁹⁰ Vgl.: Ebd., S. 283 – 286

¹⁹¹ Vgl.: Werke und Briefe. Bd. 11/1, S. 30

4. Die Frage der Darbietung - Spurensuche bei Huarte und Lessing

4.1 Huartes Charakterisierung eines guten Redners

Wie schon erwähnt, folgt auf Huartes theoretische Systematisierung der Begabungen ein praktischer Teil in dem verschiedene Berufsbilder als Beispiel für die eingangs vorgestellten Prinzipien durchexerziert werden. Besondere Aufmerksamkeit kommt dabei gleich zu Beginn dem Redner zu, dem Huarte sogar zwei Kapitel widmet.¹⁹² Am Anfang steht die Charakterisierung des Rhetorikers:

„Eine von den Gaben woraus der Pöbel die Weisheit und Klugheit eines Menschen am liebsten zu schliessen pflegt ist eine grosse Beredsamkeit, wenn er ihn nämlich mit Anmuth einen Strom süsser und zierlicher Worte hervorstossen und viele Gleichnisse und Beyspiele die sich zu seinem Zwecke schicken, vorbringen hört. In der That aber entsteht dies Fähigkeit aus der Verbindung des Gedächtnisses und der Einbildungskraft, die aber nur den mittelsten Grad der Wärme haben muß, damit sie die Feuchtigkeit des Gehirnes nicht zu vertrocknen, wohl aber die Bilder gleichsam zu reizen und aufsiedend zu machen vermögend sey, als wodurch viel Begriffe in dem Kopfe entstehen und der Redner immer etwas zu sagen findet. Bey dieser Verbindung kann ohnmöglich sich auch ein grosser Verstand befinden, weil wir schon oben gewiesen haben, daß diese Fähigkeit die Wärme sehr verabscheuet, die Feuchtigkeit aber durchaus nicht leiden kann.“¹⁹³

Darauf folgt eine Fülle von biblischen Beispielen die illustrieren warum der Verstand dem Redner nicht zuträglich sei und warum er in der Antike keinen guten Ruf hat. Das liegt vorwiegend daran, dass man glaubt ein rhetorisch begabter Mensch könne mit seinen Künsten den Menschen alles Mögliche »einreden« und dabei die Wörter zu seinen Zwecken »biegen« und »drehen« wie es für ihn vorteilhaft ist:

„[...] weil man damals glaubt, daß die Stärke der Beredsamkeit darinne besteht, wenn man dem Zuhörer das Falsche für das Wahre verkaufen und dasjenige was das Volk für gut und nützlich hielt durch die Regeln der Kunst in das Gegentheil verkehren konnte.“¹⁹⁴

Die alten Gelehrten Plato und Hippokrates dagegen dienen als Beispiel für sehr verständige Menschen, die aber auf dem Gebiet der Rhetorik weniger begabt sind.

¹⁹² Vgl. zu den folgenden Ausführung: Prüfung der Köpfe, S. 158 - 200

¹⁹³ Ebd., S.158f.

¹⁹⁴ Ebd., S.161

Schon zu Anfang seiner Ausführungen führt Huarte einen wesentlichen Aspekt ein: die Verbindung der Rhetorik mit der Theologie, beziehungsweise des Redners mit dem Prediger. Diese Verknüpfung ist an sich keine Neue. Während in der Antike, wo die Rhetorik als Disziplin ihren Ursprung nimmt, diese eher ein essentieller Teil der Politik bzw. der Rechtsprechung ist, erlebt sie in der Spätantike vor allem im Zusammenhang mit dem erstarkenden Christentum neuen Aufschwung. Obwohl die Christen der Rhetorik zunächst mit großer Skepsis gegenüberstehen, denn die Menschen sollen mit einfacher Sprache von der christlichen Lehre überzeugt werden. Auch hier begegnet uns also eine negative Konnotation der Redekunst. Tatsächlich hat die Rhetorik vor allem in ihrer politischen Ursprungsbedeutung das Ziel der Meinungsbeeinflussung. Ein Argument, dass auch Huarte im Zusammenhang mit der Predigt aufgreift. In der Spätantike wird die Rhetorik aber für die Predigt wieder genutzt.¹⁹⁵ Die Predigt - und damit die Redekunst – ist bei Huarte Bestandteil der »positivischen« Gottesgelehrtheit. Die scholastische Theologie nämlich, verträgt sich nicht mit der Sprache. Im Gegensatz zur praktischen, denn hier kommt es ja gerade darauf an sich (theologische) Texte zu merken und sie wiederzugeben. Eine Fähigkeit also, die sich ganz klar auf das Gedächtnis stützt.

Eine weitere Verbindung stellt Huarte zwischen dem Rhetoriker und dem Sprachgelehrten (Grammaticus) her:

„[...] so wie ein Grammaticus die Blümchen aus den Poeten, aus dem Virgil, Horaz, Terenz und anderen klaischen Schriftstellern sammelt und bey aller Gelegenheit, wo es sich nur ein wenig schicken will, mit einem Stückchen aus dem Cicero oder Quintillian zum Vorschein kommt, damit er den Zuhörern seine Belesenheit zeigen kann.“¹⁹⁶

Eine Beschreibung, die unweigerlich an Lessing erinnert, der nach genau diesem Muster zu arbeiten scheint, das Huarte für diejenigen beschreibt die in der Rhetorik erfolgreich sind. Sie suchen sich die wertvollen „Körner“¹⁹⁷ aus Literatur und Wissenschaft um sie später, zum jeweiligen Zweck, gewinnbringend wieder vorzubringen. An dieser Stelle fühlt Huarte sich aber auch nochmals genötigt zu betonen, dass gerade deswegen die guten Redner von Unwissenden oft genug fälschlicherweise für sehr verständig gehalten werden „da sie doch

¹⁹⁵ Vgl.: Kolmer, Lothar u. Rob-Santer, Carmen: Studienbuch Rhetorik. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh, 2002 (Rhesis. Arbeiten zur Rhetorik und ihrer Geschichte I. Hrsg. v. Lothar Kolmer, UTB 2335), S. 21-28 sowie Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner, 2001, S.687

¹⁹⁶ Prüfung der Köpfe, S.164

¹⁹⁷ Ebd., S.164

*in der That nichts als Esel sind*¹⁹⁸ Gerade die aber sind es, so Huarte, die sich besonders gerne mit der Auslegung der heiligen Schrift befleißigen, da sie glauben allein die Kenntnis des Hebräischen, Lateinischen und Griechischen würde sie dazu befähigen. Dies ist eine Annahme der Huarte selbstverständlich widerspricht. Von verschiedenen, sich ähnelnden Auslegungen eines Textes die richtige herauszufinden erfordert nämlich Verstand und der kann eben innerhalb Huartes Begabungssystems nicht neben Gedächtnis und Einbildungskraft existieren. An späterer Stelle äußert Huarte sich im Übrigen dahingehend, dass der bestmögliche Redner dennoch der sei, bei dem das kaum vorkommende perfekte Gleichgewicht zwischen Einbildungskraft, Gedächtnis und Verstand herrscht.

Gedächtnis und Einbildungskraft sind also für das Reden essentiell und, in Huartes Analogie zur Theologie, für das Predigen. Auch das Schreiben¹⁹⁹ übrigens, dass ja ähnlich geartet ist wie das »Erfinden« einer Rede, verrät die Einbildungskraft, der Verstand dagegen das Auslegen, Interpretieren und Verstehen. Eine Zuordnung der Huarte ein ganzes weiteres Kapitel widmet und damit selbst einen rhetorischen Trick anwendet, denn diese Aufteilung der Befähigungen ist ja schon dargelegt. Worum dreht sich nun also dieses neue Kapitels?

*„Ich will nunmehr beweisen, daß alle die Anmuth und Geschicklichkeit druch welche gute Prediger die Zuhörer an sich ziehen und in beständiger Zufriedenheit und Erwartung erhalten, eine Wirkung der Einbildungskraft und zum Theil des guten Gedächtnisses sey.“*²⁰⁰

Zum Beweis dessen bringt Huarte zunächst das Argument vor, dass der Mensch grundsätzlich ein *„vernünftiges, gesellschaftliches und politisches Tier sey“*.²⁰¹ Wenn er das aber sein soll, so muss er *„nothwendig reden und andern die Gedancken seiner Seele verständlich machen können;“*²⁰² Genau dazu dient die Rhetorik. Die Kunst mit Worten umzugehen wird so also zu einer Grundbedingung des Menschenseins. Dazu passt auch die weiterführende Erklärung die Rhetorik sei nötig in allen Disziplinen, sei es die Medizin, Rechtslehre oder jegliche andere Wissenschaft, denn jede werde ja mit Hilfe des Redens vermittelt. Umgekehrt sei ein begabter Redner zumindest Teils in jeder Disziplin gebildet. Der Redner hat eben auch ein sehr Belesener zu sein, einerseits um die nötigen »Körner« bei der Hand zu haben und andererseits um seine Kunst je nach Bedarf auf allen Gebieten anwenden zu können. Die

¹⁹⁸ Ebd., S.165

¹⁹⁹ Vgl. zum Dichter: Ebd. S. 142 – 153

²⁰⁰ Ebd., S.169

²⁰¹ Ebd., S.169

²⁰² Ebd., S.169

Rhetorik als Disziplin und das Reden als grundlegend menschliches Handeln wird so gewissermaßen zu Basis aller anderen Wissenschaften. Wieder drängt sich unweigerlich der Gedanke an Lessing auf, den Philologen unter den Gelehrten (bzw. den Gelehrten unter den Philologen), dem der Gedanke der Lehre von den Wörtern als Grundlage für jede wissenschaftliche Disziplin doch gefallen haben muss. Schon im vorangestellten Kapitel (*Wie man einer jeden Verschiedenheit des Genies diejenige Wissenschaft welche sich besonders für sie schickt anweisen und sie von der welche ihn zuwider abhalten soll*) bringt Huarte diesen Gedanken in Zusammenhang mit der Sprache an sich auf. Erwähnt wird hier auch das durchaus modern anmutende Prinzip, den Wörtern würden ihre Bedeutungen willkürlich angehaftet. Daher sei eine so große Fülle an sprachlichen Ausdrücken entstanden, dass es nur das Gedächtnis sein könne, das zum Erlernen der Sprache(n) befähigt. Zum Beweis wird Aristoteles Argument herangezogen, die Sprache könne vom Verstand gar nicht begriffen werden, da man sie nicht durch Grundsätze oder Schlüsse herleiten kann. Ein Prinzip, aus dem Huarte einen Schluss zieht, der erstaunlich nahe an die Wolffsche Übersetzungstheorie reicht:

„Da übrigens die Sprachen nichts als ein willkürliche Erfindung der Menschen sind, so folgt daraus, daß man in einer jeden die Wissenschaften vortragen und alles was man in der einen ausdrücken kann, auch in der anderen ausdrücken könne.“²⁰³

Wie schon erwähnt wird der Topos des negativ konnotierten Redners an mehr als einer Stelle von Huartes Kapitel zur Beredsamkeit aufgegriffen. Über das antike Argument des die Unwahrheiten mit schönen Worten verbreitenden Redners schlägt Huarte nun wieder den Bogen zurück zum Prediger:

„Allein Christus befahl dem heil. Paulus ausdrücklich, daß er sie ja nicht mit künstlichen Worten predigen sollte, damit nicht die Heiden etwas glauben möchten, sie sey nichts als eine schöne ausgeputzte Lügen, dergleichen die Redner dem Pöbel durch die Stärke ihrer Kunst einzureden pflegte.“²⁰⁴

Da aber mittlerweile die christliche Lehre vollständig angenommen sei, stehe der Prediger vor diesem Problem nicht mehr. Jetzt sei es sehr wohl wichtig, dass ein Prediger ein guter Redner sei, denn er zieht die Maßstäbe weit eher an als ein schlechter. Die Problematik des Predigers dabei, eine bereits vollständig angenommene Religion zu verkünden, entwirft Huarte als eine Art in die Mündlichkeit transponierte Vorstufe des intensiven Lesens. Den

²⁰³ Ebd., S.138

²⁰⁴ Ebd., S.171

Zuhörern muss die schon bestens bekannte Lehre immer wieder (neu) vermittelt werden. Das folgende Argument schließlich impliziert, dass auch der gute Prediger nicht nur Rhetoriker, sondern Universalgelehrter sein müsse:

„Da übrigens die heil. Schrift gewissermaassen alles enthält, so sind zu ihrer Erklärung auch alle Wissenschaftem vonnöthen [...]“²⁰⁵

Der Redner muss also einer sein, der erfindungsreich ist und viel gelesen hat. Wenn Huarte im Folgenden die acht Eigenschaften des guten Redners aufzählt, fällt dabei unweigerlich die starke Anlehnung an die klassischen Officia Oratoris der antiken Rhetorik auf.²⁰⁶ Dementsprechend wird auch der Abschnitt nicht direkt mit der Frage nach den Eigenschaften des Redners eingeleitet, sondern mit der Frage wie dieser beim Entwickeln einer Rede vorgehen müsse:

„Das erste was ein vollkommener Redner thun muß, wenn er sich nunmehr den Hauptplatz erwehlet hat ist, daß er Gründe und Zeugnisse aussucht welche er zum Beweise und zur Ausdehnung desselben anwenden kann. Dieses aber muß er nur mit solchen Worten vortragen, welche einen Wohlklang in den Ohren verursachen;“²⁰⁷

Damit ist die klassische Inventio, also das Finden eines Themas sowie die Entwicklung der Rede, angesprochen. Einen eventuellen Mangel an Erfindungsreichtum kann dabei die Belesenheit ausgleichen, was die Fähigkeit erfordert das Gelesene auch zu erinnern (Memoria). So führt Huarte einmal mehr die Kunst des guten Redens auf Einbildungskraft und Gedächtnis zurück. Über eine bestimmte Art von Klugheit müsse aber auch der Redner verfügen, nämlich die die Umstände seiner Rede, sowohl in Bezug auf die Zeit, den Ort als auch die Zuhörer zu beachten. Diese Klugheit aber, so beweist Huarte wortgewandt, ist, ähnlich wie die Furcht Lessings ein Teil des Mitleids ist, Teil von Einbildungskraft und Gedächtnis. Hat der Redner seinen Hauptplatz gewählt und seine Argumente und Beweise gesammelt, benötigt er eine dritte wesentliche Eigenschaft, die der Dispositio der klassischen Rhetorik entspricht: die Fähigkeit das Vorzubringende in eine Ordnung zu stellen, so dass *„jeder Theil gegen den andern sein Verhältniß habe und einer sich auf den anderen beziehe.“²⁰⁸*

²⁰⁵ Ebd., S.172

²⁰⁶ Vgl.: Breuer (2005); S.39-41

²⁰⁷ Prüfung der Köpfe, S.173

²⁰⁸ Ebd., S.177

Wir sind mittlerweile bei der vierten notwendigen Eigenschaft angelangt mit der Huarte bereits den Bereich der Rede anspricht der hier besonders im Fokus stehen soll: die Gestaltung der eigentlichen Rede. Die vierte Eigenschaft nämlich bezieht sich auf die Actio, also die Gestik und Körpersprache während des Vortrags. An dieser Stelle ist der Bezug zur de klassischen Officio Oratoris auch in der Begrifflichkeit erkennbar:

„Die vierte und letzte Eigenschaft guter Redner ist die Action, welche allem was sie sagen Seyn und Leben geben muß. Sie ist es durch welche hauptsächlich die Zuhörer bewegt werden, das als eine Wahrheit zu glauben wovon man sie überreden will.“²⁰⁹

Bezeichnenderweise leitet Huarte den Abschnitt zunächst mit einer Reprise des Argumentes ein, der Redner versuche den Hörer davon zu überzeugen das Gesagte wäre die Wahrheit. Dabei nämlich soll die Actio als primäres Hilfsmittel dienen. Als autoritäre Untermauerung dient diesmal nicht Aristoteles sondern Cicero, dessen Abhandlung *De Oratore (Über den Redner, 55 v. Chr.)* sich zu weiten Teilen mit der Darbietung der Rede beschäftigt.²¹⁰ Das herangezogene Cicerozitat umfasst dabei auch Bewegungen der Stimme, die man, ebenso wie die Gestik, dem Gesagten entsprechend einsetzen soll. Ähnliches gilt für die Geschwindigkeit der Darbietung und eben auch die Gestik:

„daß man den Körper bald auf diese bald auf jene Seite wende, daß man die Hände bald zusammenschliesse bald von einander thue, daß man bald lache bald weine, auch wohl bey Gelegenheit sich an die Brust schlage.“²¹¹

Das Talent dazu ist für einen Redner sogar noch wichtiger als die Einbildungskraft und die Fähigkeit die Rede richtig einzuteilen. Es befähigt den Redner über jedes beliebige Thema zu sprechen, denn er wird das Gesagte mit Leben erfüllen können. Die Actio ist sogar so wichtig, dass Huarte sie zum Geist der Rede erhebt:

„[...] weil sie Action hat die man sonst auch Geist oder Aussprache nennet.“²¹²

Dass die Actio so wichtig ist, ist auch der Grund, warum gerade die Reden (Huarte spricht auch hier wieder von Predigten) welche die beste Wirkung habe, niedergeschrieben kaum

²⁰⁹ Ebd., S.178

²¹⁰ Vgl.: Kolmer u. Rob-Santer: 2002, S. 23f.

²¹¹ Prüfung der Köpfe, S.178

²¹² Ebd., S.179

mehr Wert haben und umgekehrt. Auch die Verschiedenheit des guten Ausdrucks im Mündlichen und Schriftlichen liegt darin begründet.

„Alles dieses läuft auf nichts anderes hinaus als auf die Action, welche aber unwidersprechlich ein Werk der Einbildungskraft ist, weil sich alles was wir von ihr gesagt haben auf Figuren, Verhältnisse und Uebereinstimmungen bezieht.“²¹³

Zunächst springt Huarte allerdings nochmals einen Schritt zurück, wenn er als weitere Fähigkeit die stilistische Ausgestaltung der Rede (Elocutio) nennt. Die fünfte Eigenschaft ist das Talent gute Vergleiche und Beispiele für seine Rede zu finden. Die sechste ist eine gute Sprache zu haben, also sich gewählt auszudrücken.

Erst jetzt kommt Huarte wieder auf Bereiche der Darbietung zu sprechen. Dabei wird die stimmliche Performanz in Gestalt von körperlichen Voraussetzungen beschrieben. Zunächst soll der Redner eine angenehme Stimme haben. Nicht zu rau soll sie sein, sondern hell, nicht grob sondern fein und muss auch ein angenehme Lautstärke haben. Zuständig dafür ist dasselbe Temperament wie für die Einbildungskraft: die Wärme. Um die Rede wohlgesetzt präsentieren zu können soll der Redner, als achte und letzte Eigenschaft, auch eine flinke und gelöste, wohlgeübte Zunge haben. Trotzdem man die Zunge lockern und üben kann – Huarte gibt beispielsweise an, dass Aristoteles als Tipp gibt, vor dem Vortrag etwas zu trinken oder laut zu schreien - kommt es vor allem auf körperliche Voraussetzungen an. Die gute Zunge zum Reden bedingt die Wärme, die beim guten Redner, wie wir gesehen haben aus einer Vielzahl von Gründen vorherrschen muss. Solche deren Zunge zu feucht und kalt ist neigen dagegen zum Stottern, was dem öffentlichen Reden natürlich nicht zuträglich ist. Hinzu kommt, dass Stotterer *„ohne Geschrey und Quäcken“²¹⁴* nicht reden könnten, während eine angemessene Action es erfordert *„bald stark bald schwach“²¹⁵* zu sprechen. Kernpunkt all dieser Ausführungen ist also die Wichtigkeit einer guten Artikulation.

Drei von vier der dargestellten Eigenschaften des guten Redners beziehen sich also auf die Darbietung. Dabei kristallisieren sich zwei wesentliche Bereiche heraus: einerseits die Körpersprache und Gestik und andererseits die Arbeit mit der Stimme, entsprechend der Teilung in »Vox« und »Motus« in der Rhetorik. Huartes Hauptanliegen dabei ist immer wieder, das Gesagte darauf zurückzuführen, dass der gute Redner über Einbildungskraft und

213 Ebd., S.179

214 Ebd., S.184

215 Ebd., S.184

Gedächtnis verfügt, nicht aber über Verstand. Wenn er auch belesen und gebildet sein muss, um zu jedem Gegenstand referieren zu können, wird er doch bei keinem Gegenstand „den wahren Grund davon innehaben“²¹⁶. Mit dieser auf Aristoteles gestützten Beobachtung leitet Huarte wieder über zur negativen Konnotation des Redners. Gerade auf dem Gebiet der Predigt sei es sogar gefährlich, dass die Menschen gerade denjenigen Glauben und Vertrauen schenken, denen der Verstand zum Auslegen des Gesagten fehlt. Nicht zuletzt unter Berufung auf den heiligen Paulus, der für das Misstrauen gegenüber der Rhetorik im frühen Christentum exemplarisch steht, wendet Huarte einigen Eifer darauf erneut die Tatsache anzuprangern, dass gerade die gerne predigen die kein Verständnis für die scholastische Theologie haben. Huarte spricht von »Waschhaftigkeit« und »Geschwätz«, das die Gemeinde nur verwirren würde und geht dann sogar einen Schritt weiter, wenn er erklärt

„[...] daß diejenigen welche eine starke Einbildungskraft besitzen choleric, verschmüzt, bößhaft, betriegerisch und allezeit zum Bösen geneigt sind, welches sie mit vieler Geschicklichkeit und Klugheit auszuführen wissen.“

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass sich das Begabungs- und Eigenschaftssystem Huartes in allen Teilen auf die aus dem Galenismus bekannten Parameter der Temperatur und Feuchtigkeit bezieht. Eben darum ist innerhalb dieses Systems ein solcher Rückschluss vom Betätigungsfeld auf den Charakter durchaus logisch und zulässig. Wärme und Trockenheit bedingen eben nicht nur Verstand, Einbildungskraft und Gedächtnis, sondern die gesamte Beschaffenheit des menschlichen Wesens. Wenn die oben dargelegten Charakterzüge also auf den Redner zutreffen, so müssten sie auch auf andere Zutreffen die über viel Einbildungskraft und Gedächtnis verfügen. Dieser Gedanke dient als Einleitung zur Betrachtung eines ganz ähnlich gearteten Berufsstandes: des Schauspielers.

²¹⁶ Ebd., S. 186

4.2 Huartes Charakterisierung des Komödienspielers

Zunächst sei hier nochmals an den schlechten Ruf erinnert, den der Redner hier offensichtlich genießt. Mit Aristoteles stellt Huarte nun die Frage warum das Attribut »verschmitzt« nur dem Redner anhafte, nicht aber einem Schauspieler.²¹⁷ Die Antwort Aristoteles erinnert ebenfalls an das alte Argument des »Überzeugens« und »Einredens«. Der Redner nämlich versucht bei seiner Darbietung einen bestimmten Zweck zu erreichen, während der Schauspieler nur unterhalten will. Der Redner muss also im Unterschied zum Schauspieler List und Klugheit anwenden. Die Argumentation wider den Schauspieler wird aber noch viel weiter geführt. Es wurde mittlerweile schon zu Genüge ausgeführt, dass die Eigenschaften die ein guter Redner braucht, neben dem Gedächtnis der Einbildungskraft zugehören. Die Einbildungskraft wiederum verdankt sich der Wärme. Diejenigen, die über große Einbildungskraft verfügen, so schließt Huarte nun, haben oft ein hitziges Temperament aus dem die drei übelsten Eigenschaften im Menschenentstehen: Hochmuth, Unmäßigkeit im Essen und Trinken sowie Wollust.

„Daher kommt es, daß Leute von einer grossen Einbildungskraft gemeinlich böse und lasterhaft sind, weil sie ihrer natürlichen Neigung den Ziegel schiessen lassen und Fähigkeit genug besitzen Uebels zu thun.“²¹⁸

Das Argument ist im Kern denkbar simpel: wer viel Einbildungskraft hat, kann sich viel ausdenken und darunter eben auch viel Schlechtes.²¹⁹ Die weiteren Ausführungen stützen sich zwar immer noch auf Aristoteles, schlagen aber eine viel mehr ins die soziale gehende Richtung ein. Schauspieler und Schausteller - Huarte inkludiert auch Köche, Besitzer von Weinschenken sowie alle, die ihr Geld auf irgend eine Weise mit Unterhaltung, Festen und dergleichen verdienen - hätten erstens durch ihr Geschäft keine Zeit sich der Tugend und der Bildung zu widmen und seien zweitens meist arm und verbringen ihr Leben in »Unmäßigkeit«²²⁰. Soweit geht Huarte mit Aristoteles konform. Jetzt aber werden diese soziokulturellen Argumente verworfen und die Charakterdarstellung des Komödienspielers wieder auf die diesem Geschäftszweig eigene Einbildungskraft zurückgeführt, welche zu

²¹⁷ Vgl. zu den folgenden Ausführungen zum Charakter des Schauspielers: Ebd., S.188-193

²¹⁸ Ebd., S. 190

²¹⁹ Huarte nutzt diesen Argumentationsstrang an dieser Stelle dazu, eine noch viel grundsätzlichere Frage anzuschneiden, nämlich die nach dem Unterschied zwischen Mensch und Tier. Mit Aristoteles wird die Frage gestellt, warum der Mensch, der doch das verständigste unter den Tieren sei, auch das lasterhafteste sei. Der Grund ist, dass er unter allen Lebewesen eben auch die meiste Einbildungskraft besitzt. Vgl.: Ebd., S. 190

²²⁰ Vgl.: Ebd., S. 191f.

einer solchen Lebensweise anregt. Zudem verfügen diese Leute aufgrund der Wärme über guten und großen Appetit, was sie verstärkt zur Unmäßigkeit anregt. Auch die Beschäftigung mit den Wissenschaften würde keinen großen Erfolg bringen denn dazu fehlt, genau wie beim Redner, der Verstand. Die »*Unmoral der Komödianten*«, wie Dieter Breuer die Charakterisierung Huartes subsumiert, ist also hier kein moralisches Problem, sondern wird zu einer Bedingung der menschlichen Veranlagung. Dennoch geht Breuer wohl einen Schritt zu weit, wenn er in die Ausführungen Huartes eine Art Rechtfertigung für lasterhaftes Verhalten der entsprechenden Berufsgruppen hineinliest.²²¹

Nach dieser alles andere als positiven Darstellung, stellt sich Huarte nun, wieder mit Aristoteles, umso mehr die Frage warum es denn Menschen gäbe, die gerne Gaukler, Schausteller, Schauspieler und Ähnliches sein wollen? Nachdem die Begabungssystematik Huartes nun zur Genüge dargestellt wurde, würde man erwarten, der Grund bestehe darin, dass manche Menschen sich eben aufgrund ihrer natürlichen Beschaffenheit genau dazu eignen. Die Antwort geht aber noch einen Schritt weiter, zum Erkennen einer solchen Begabung:

„weil es der Mensch gleich bey sich empfindet, zu welcher Kunst oder Wissenschaft er eine natürliche Fähigkeit hat und in sich selber denjenigen trägt der in darinne unterrichtet.“²²²

4.3 Parameter der Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts

Zu der Zeit, als Lessing beginnt sich mit dem Theater zu beschäftigen, dominieren vereinfacht gesagt zwei Traditionsstränge die deutsche Bühne. Zum einen sind das die Haupt- und Staatsaktionen der Wanderbühne, zum anderen die Anlehnung an die französische Klassik.

Wie Monika Fick eindrücklich beschreibt sind die Hanswurstiaden der Wandertruppen beherrscht durch die Lust am Sehenswerten, das heißt Spektakulären. Es handelt sich hier nicht um literarisiertes Theater, im Gegenteil, die Stücke sind zur Aufführung bestimmt. Handlungsstränge und Dialoge divergieren kaum, die jeweilige (körpersprachliche)

²²¹ Vgl.: Breuer (2005), S.41

²²² Prüfung der Köpfe, S.192.

Ausgestaltung obliegt dem improvisierenden Schauspieler. Die Gesten, sind groß, ausladend und übermäßig (oft ins komödiantische) gesteigert, aber kaum einem Reglement unterworfen. Es herrscht insgesamt eine Tenor der Unterhaltung und weniger einer der Bildung oder gar moralischen Besserung, wie Lessing sie dem Theater anzuhaften sucht.²²³

Auch im französischen Stil dominieren große Gesten, allerdings sind sie hier nicht komödiantisch oder possenhaft, sondern geziert, beherrscht von der »Tanzmeistergrazie« die Lessing im vierten Stück der Hamburgischen Dramaturgie zusammen mit den „unbedeutenden Portebros“²²⁴ verbannt haben will. Hauptrepräsentant dieses Stils auf den deutschen Bühnen ist das Duo Gottsched und Neuber, die sich damit wiederum gegen die „verwilderte Raserei“²²⁵ der Haupt- und Staatsaktionen auflehnen. Die Themen und auch die Gestik speisen sich aus dem höfischen Leben und dem entsprechenden Benehmen. Im Gegensatz zur Spieltradition der Wanderbühne nimmt die Körpersprache hier aber nur sekundäre Stellung ein. Das größte Gewicht liegt auf der Deklamation, die ähnlich statischen Traditionen unterworfen ist. Sybille Maurer - Schmook spricht von der „mächtigen Majestät der Verse“²²⁶, was eine gewisse Unnatürlichkeit schon impliziert.

Im Laufe des Jahrhunderts ist das Theater insgesamt, wie auch die Schauspielkunst, vielfältigen Entwicklungen unterworfen die in der Forschung nach verschiedensten Kriterien abgehandelt wurden und werden.²²⁷ Im Kontext dieser Arbeit sind drei Aspekte besonders interessant. Zunächst ist die generelle Suche nach einer nationalen Kultur, der Literatur und auch des Theaters und Theaterspiels zu nennen. Damit einher geht die viel besprochene Abwendung von den Franzosen und ihrem dem Adel und dem höfischen Leben verpflichteten Vorbild. Der ebenso vielbesprochene Aufschwung der bürgerlichen Kultur und des privaten Menschen wirkt sich massiv auch auf das Theater aus.²²⁸ Günther Heeg formuliert in seiner Untersuchung „Das Phantasma der natürlichen Gestalt“ treffend:

²²³ Vgl.: Fick (2010), S. 312 - 316

²²⁴ Vgl.: HD, S.29

²²⁵ Maurer-Schmook, Sybille: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer, 1982 (Studien zur deutschen Literatur. Hrsg.v. Wilfried Barner u. A., 71), S.152 und Fick (2010), S. 316- 319

²²⁶ Vgl.: Maurer-Schmook (1982), S.151

²²⁷ Vgl.: Fick (2010), S.319 – 321, wo Monika Fick einen Überblick über die verschiedenen Forschungsperspektiven zur Entwicklung der Schauspielkunst im 18.Jahrhundert gibt.

²²⁸ Vgl.: Košenina, Alexander: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. Berlin: Akademie Verlag, 2008 (Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Iwan-Michelangelo D'Aprile), S. 9. Košenina bezeichnet den Aufstieg des Bürgertums in der Aufklärung hier als eine Revolution, die sich überall abzeichnet, so eben auch am Theater.

„[...] dass dieser französische Stil in Deutschland übernommen wurde, sich aber dort – diskret formuliert – auf Dauer nicht halten konnte. Für die manieristische Gestalt auf dem Theater gab es im deutschen »Volkkörper« kein gesellschaftliches Pendant.“²²⁹

Als dritte und letzte hier interessante Entwicklung muss der Einfluss der Wissenschaft genannt sein. In den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen wird im 18. Jahrhundert der Mensch ins Zentrum des Interesses gerückt. Ob in der Medizin, der Anthropologie, der beginnenden Psychologie, überall findet, wie Alexander Košenina in seiner Untersuchung zur *Literarischen Anthropologie* feststellt, eine „*Neubestimmung des Menschen als Mensch*“²³⁰ statt. Manfred Beetz sieht als zentrale Frage der Beschäftigung mit dem Mensch, die nach der grundlegenden Beziehung zwischen Körper und Seele.²³¹ Wenn auch mit unterschiedlichsten Ansätzen und Theorien, so zieht sich das Leib-Seele-Problem dennoch durch die Disziplinen.²³²

In der Schauspielkunst ist diese Verbindung von inneren Vorgängen und äußerem Erscheinen vor allem deswegen interessant, weil sie bedeutet, dass Empfindungen und Gefühlsregungen authentisch darstellbar seien. Wichtig ist aber nicht nur das psychophysische Zusammenspiel, sondern auch die bereits erwähnte Individualisierung. Während der Mensch vorher eher funktionsorientiert in der Gesellschaft betrachtet wurde, fördert die Aufklärung mit ihrem Postulat der Selbstbestimmung, diese nun auch für den individuellen Charakter mit seinen individuellen Gefühlen, Gedanken und Charakteristika.²³³

Bevor die Schauspielkunst an sich betrachtet wird, empfiehlt sich ein Blick auf die Entwicklung der behandelten Themen. Einmal mehr sind Inhalt und Darstellung hier aufs engste miteinander verknüpft. Nach den vorherigen Ausführungen erscheint logisch, dass sich das Drama auch inhaltlich vom höfischen Kontext abwendet. Ebenfalls rücken die bisher üblichen Heroentragödien mit Stoffen aus der Mythologie und der Geschichte in den

229 Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts.* Frankfurt/M: Stroemfeld, 2000 (Nexus, 49), S. 134

230 Košenina (2008), S. 10

231 Vgl.: Beetz, Manfred: *Lessings Dramaturgie und Dramatik in der anthropologischen Forschung des 20. Jahrhunderts.* In: *Lessing Yearbook/Jahrbuch XXXVII 2006/07. Proceedings of the Tucson Conference 2007.* Edited fort he Lessing Society by Steven D. Martinson (University of Arizona) and Richard E. Schade (University of Cincinnati). Göttingen: Wallstein, 2008, S.45, Auf das Richtungsweisende der psychophysischen Thesen Huartes in der Prüfung der Köpfe wurde weiter oben schon hingewiesen.

232 Vgl.: Für einen detailreichen Überblick zum Leib-Seele-Problem, seiner Entwicklung und verschiedenen Lösungen Vgl.: : Košenina, Alexander: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur · eloquentia corporis · im 18. Jahrhundert.* Tübingen: Niemeyer, 1995 (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Hrsg. v. Hans-Peter Bayerdörfer u. A., 11)), S. 85- 116

233 Vgl.: Košenina (2008), S. 9

Hintergrund.²³⁴ Die Beschäftigung mit dem Mensch im Diskurs der Aufklärung führt zu einer generellen Aufwertung des Individuums und zu einer Hinwendung zum Privaten auch in der (dramatischen) Literatur. Im Fokus stehen nun eher innere, emotionale Konflikte und der intime Umgang der Menschen untereinander. Dementsprechend wandeln sich nicht nur die Themen hin zum Privaten, sondern werden auch die dramatischen Charaktere individualisiert. Man sieht auf den Bühnen nun nicht mehr typisiertes Darstellerinventar, sondern ausgeformte, eigenständige Menschen. Weitenteils illustriert sich dieser thematische Wandel durch das Aufkommen des bürgerlichen Trauerspiels. Hier begegnen sich die Interessen am Individuum, seinen Problemen, Sitten und seiner Psychologie. Damit bietet sich nun die von Lessing für die Mitleidswirkung so hochgeschätzte Identifikationsmöglichkeit. Auf gewisse Weise erhellt sich hier auch der Gedanke des Theaters als moralische Lehranstalt, auf dem Lessings Mitleidstheorie schließlich fußt. Mit den neuen Inhalten soll auch eine neue, der tatsächlichen zeitgenössischen Gesellschaft abseits des Hofes angepasste, Moral, Ethik und Verhaltensmaxime vermittelt werden.²³⁵

Dem Einfluss dieses Interessenwandels unterliegen aber nicht nur die abgehandelten Themen, sondern auch das Textmaterial selbst. Wo vorher der starr deklamierte Alexandriner vorgeherrscht hatte, wird nun auch in den Dialogen der private, häusliche Umgangston zur Norm und verlangt eine dementsprechend andere Darbietung.

Wie aber wirkt sich all das nun aber auf die tatsächliche Darstellung auf der Bühne aus? Der allgemeine Ruf der schauspieltheoretischen Reflexionen des 18. Jahrhunderts gilt der Natürlichkeit. Das Finden des authentischen Ausdrucks innerer Vorgänge zieht sich wie eine gemeinsame Parole durch die entsprechenden Texte. Wie Peter Heßelmann in seinem Beitrag *Kranke Heiler* zum ästhetischen, anthropologischen und medizinischen Diskurs über Schauspielkunst im späten 18. Jahrhundert feststellt:

„[...] mußte ein neuartiges paradigmatisches Zeichensystem des natürlichen körpersprachlichen Ausdrucks entwickelt werden.“²³⁶

²³⁴ Man denke hier auch an Lessings Ausführungen zum dramatischen Charakter. Nicht nur an den völlig tadellosen Helden ergeht dabei eine Absage. Im vierzehnten Stück konstatiert Lessing auch, dass sich Adelige nur noch dann für das Theater eigenen, wo sie den Mensch hinter der Funktion erkennen lassen. Vgl.: HD, S.77

²³⁵ Vgl.: Fick (2010), S. 165 - 174

²³⁶ Heßelmann, Peter: *Kranke Heiler*. Zum ästhetischen, anthropologischen und medizinischen Diskurs über Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. In: „Das Schöne soll sein“. Aisthesis in der deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang F. Bender. Hrsg. v. Peter Heßelmann u. A. Bielefeld: Aisthesis, S.73

In Abgrenzung zu den übersteigert gestikulierenden Hanswürsten und dem starren, manieristischen Gehabe der französischen Spielschule heißt das vor allem eine Rücknahme, eine Verkleinerung der Gesten. Bisher hatte der Hof mit seinen Sitten und Verhaltensregeln als Leitbild gedient, an dem sich sowohl Dichter, als auch Schauspieler orientieren sollten. Sybille Maurer-Schmook konstatiert daher für die Schauspielkunst:

„So war es nur konsequent, daß man die protokollarisch vorgeschriebenen Attituden und die marionettenhafte Manier der Hofgesellschaft auf der Bühne nachahmte, ganz gleich, wo und wann auch immer das Theaterstück spielte [...]“²³⁷

Man denke auch hier wieder an den von Lessing genutzten Begriff der »Tanzmeistergrazie«.²³⁸ Da diese starren Formen nun immer mehr als obsolet gelten, muss eine neue Form des Ausdrucks für den Schauspieler gefunden werden. In der Frage wie dieser neue, natürliche Ausdruck am besten zu erreichen wäre oszilliert die Diskussion des 18. Jahrhunderts zwischen zwei Polen. Auf einer Seite steht das Ideal des »Gefühlsschauspielers«, der den authentischen Ausdruck durch bestmögliches Hineinversetzen in das Vorgestellte erreicht. Auf der anderen steht der »Verstandesschauspieler«, der sein Repertoire an körpersprachlichen und stimmlichen Ausdrucksweisen reflektiert (durchaus auch unter Einbeziehung der Erkenntnisse aus Medizin und Anthropologie) zur bestmöglichen Wirkung einsetzt.²³⁹

Während sich im theoretischen Diskurs zur Schauspielkunst keine endgültige Einigung in dieser Frage ergibt, verläuft parallel eine sozialpolitische Wandlung im Ansehen des Schauspielerstandes. Während man sich auf der ästhetischen Ebene vom Mechanischen hin zum Natürlichen bewegt, bewegt sich der Schauspielstand am Umbruch zwischen Handwerker und eigenständig schöpferisch tätigem Künstler. Gleichzeitig schwankt der Schauspieler zwischen höchster Bewunderung für seine Leistung auf der Bühne und einem Leben, das sich immer noch am sozialen Rand bewegt.²⁴⁰ Tatsache ist, dass sich seit der nicht eben positiven Charakterisierung des Komödianten durch Huarte nicht allzu viel geändert hat. Gerade den Mitgliedern von Wandertruppen wird immer noch ein instabiler und daher

²³⁷ Maurer-Schmook (1982), S. 151, Maurer-Schmook argumentiert weiter, dass schon alleine das höfische Bühnenkostüm, mit seinen Schnürungen, Reifröcken und anderen modischen Komplikationen zwangsläufig eine Art von standardisierten Haltungen und Bewegungen hervorruft

²³⁸ Vgl.: HD, S. 29

²³⁹ Heßelmann (2001), S. 73-75 und Bender, Wolfgang F.: Vorbemerkung des Herausgebers. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Hrsg. v. Wolfgang F. Bender. Stuttgart: Franz Steiner, 1992, S. 7

²⁴⁰ Vgl. Maurer-Schmook (1982), S. 102-118

schlechter Lebenswandel nachgesagt. Anders als bei Huarte wird das aber nun nicht mehr mit ihrer charakterlichen Disposition durch Temperatur und Feuchtigkeit legitimiert, sondern vor allem durch ihre Herkunft und Lebensführung.²⁴¹ Gerade durch kirchliche Institutionen erfahren die Schauspieler immer noch starke Ablehnung. Zuletzt geht mit dem tatsächlich unstillen Leben des nicht sesshaften Schauspielers – wiewohl sich die Unstetigkeit in Realiter wohl am ehesten auf Lebensunterhalt, Schlafplätze und andere Annehmlichkeiten bezieht – oft genug auch ein Mangel an Bildung einher, der zum Ansehen nicht eben beiträgt.²⁴² Demgegenüber stehen solche ersten Versuche zur Aufwertung des Schauspielerdaseins wie in der *Hamburgischen Entreprise*, auf deren modernen Charakter schon hingewiesen wurde oder auch in den dahingehenden Bemühung der Neuberin.²⁴³ Wenn Mylius in den *Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters* seinen *Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey* veröffentlicht, so kann dies zu diesem Zeitpunkt tatsächlich noch als nicht viel mehr als ein Versuch gewertet werden.²⁴⁴ Auch dies ist ein Kontext aus dem sich die Vielzahl der theoretischen Reflexionen zur Schauspielkunst im 18. Jahrhundert beleuchten lässt. Wolfgang Bender konstatiert gerade für die fünfziger und sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts ein zunehmendes Bestreben die Schauspielkunst theoretisch zu legitimieren. Ein Bemühen für das, laut Bender, ein Zusammenspiel aus sozialpolitischen und ästhetischen Anliegen charakteristisch ist.²⁴⁵ Die Theoretisierung und (ästhetische) Reglementierung der Schauspielkunst macht diese zu etwas Erlernbarem, Greifbarem und rückt sie, wie Wolfgang Bender formuliert, in geregelte Bahnen:

„Im differenzierten Kontext poetologisch- rhetorischer, kunsttheoretischer und sozialkritischer Argumente und in Auseinandersetzung mit schauspieltheoretischen, Gestik, Mimik und Deklamation umfassenden Überlegungen entwickelte sich das Handwerk der Komödianten zur künstlerischen Tätigkeit.“²⁴⁶

Das Wegfallen eingefahrener, gestischer Repertoires und die Dazukunft von Einfühlungsvermögen beim »Gefühlsschauspieler«, beziehungsweise Verstand und Einsicht,

²⁴¹ Ähnlich wie bei Huarte werden auch jetzt die Schauspieler noch gerne mit anderem fahrenden Volk wie Quacksalbern, Marktschreier und sonstigen zwielichtigen Zeitgenossen in Verbindung gebracht. Vgl.: Ebd., S. 104

²⁴² Vgl.: Ebd., S. 102- 118

²⁴³ Vgl.: Fick (2010), S.313

²⁴⁴ Vgl.: Bender, Wolfgang F.: „Mit Feuer und Kälte“ und-„Für die Augen symbolisch“. Zur Ästhetik der Schauspielkunst von Lessing bis Goethe. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62 (1988). Hrsg. v. Richard Brinkmann u. A. , S.. 65

²⁴⁵ Vgl.: Bender, Wolfgang F.: Vom „tollen Handwerk“ zur Kunstübung. Zur „Grammatik“ der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Hrsg. v. Wolfgang F. Bender. Stuttgart: Franz Steiner, 1992, S. 17

²⁴⁶ Bender (1992), S. 9

beim »Verstandesschauspieler«, rückt den Beruf noch weiter weg vom Handwerk und hin zur Kunst. Spannend, doch in Hinblick auf Lessings Eifer bei der Beschäftigung mit einem Thema kaum mehr überraschend, ist, dass sich beinahe alle dargestellten Hauptpunkte und Entwicklungen anhand seiner Beschäftigung mit den schauspieltheoretischen Texten der Epoche zeigen lassen. So auch die Kontinuitäten aus der antiken Rhetoriktradition, die im Folgenden besprochen werden sollen.

4.4 Schauspielkunst und Rhetoriktradition

Weiter oben wurde schon gezeigt, dass Juan Huarte zum Anlass für seine Ausführungen zum Komödianten die Charakterisierung des Redners nimmt. Die Verknüpfung der beiden Disziplinen ist keineswegs eine neue und bleibt auch nach Huarte noch für lange Zeit bestehen.²⁴⁷ Auch Lessing bezieht sich in Derr *Hamburgischen Dramaturgie*, inmitten seiner Überlegungen zur Schauspielkunst, immer wieder beispielsweise auf die »Händesprache der Redner«.²⁴⁸ In der Forschung weist, unter vielen anderen, Wolfgang Bender in seiner Untersuchung zur Schauspielkunst im 18. Jahrhundert auf die hervorragende Rolle der Rhetoriktradition für die Entwicklung der Schauspielkunst hin.²⁴⁹

Innerhalb dieser Tradition ist man sich, so kann man auch bei Huarte nachlesen, einig, dass keine gewünschte Wirkung ohne die richtige Actio, also den Einsatz der Körpersprache erzielt werden kann. Dieser richtige Einsatz wird immer wieder problematisiert, versehen mit mehr oder weniger konkreten Anweisungen. Gegenpart der Körpersprache ist der Stimmeinsatz, die Pronuntiatio. Immer wieder begegnet man vor allem der Anlehnung an die antiken rhetorischen Werke Ciceros und Quintilians²⁵⁰ Vor allem die Anweisungen Quintilians dienen immer wieder als Basis für die Überlegung der folgenden Jahrhunderte. Auch Wolfgang Bender weist auf die Nähe beinahe aller zeitgenössischer Reflexionen (d.h.

²⁴⁷ Die Verbindung der drei Ebenen findet sich beispielsweise bei August Wilhelm Iffland, sowohl in *den Briefen über die Schauspielkunst*, als auch in *den Fragmenten über Menschendarstellung*. Vgl.: Iffland, August Wilhelm: Beiträge zur Schauspielkunst. Mit einem Nachwort herausgegeben von Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn, 2009 (Theatertexte 20), S. 7 – 28. Vgl. dazu auch Dieter Breuer (2005), S. 39, der für die Ära des Christentums vom vollkommenen Redner als Prediger spricht.

²⁴⁸ Vgl.: HD, S. 28

²⁴⁹ Vgl.: Bender (1992), S. 48

²⁵⁰ In den von Lessing (und Huarte) hochgeschätzten Schriften Aristoteles findet sich hingegen weniger zur Actio. Eine wichtigere Rolle kommt der Körpersprache erst bei Cicero zu, der auch eine bis in 18. Jahrhundert gültige Differenz einführt, zwischen dem Redner, der die Wahrheit verkörpert und dem Schauspieler, der sie nur nachahmt. Quintilian ist es schließlich, der über viele Seiten ein genaues Inventar von Anweisungen für die entsprechende Körpersprache vorgibt. Vgl.: Košenina (1995), S.33 - 38

des 18. Jahrhunderts) zum Thema auf diese Quellen hin. Vor allem die Teilung in körpersprachliche und stimmliche Aspekte der Darbietung zieht sich durch den schauspieltheoretischen Diskurs wie ein roter Faden.²⁵¹

Genauere Erkenntnisse, nicht zur theoretischen Reflexion, sondern in die tatsächliche Bühnenpraxis, liefert Dene Barnetts Quellenuntersuchung zur Schauspielpraxis des 18. Jahrhunderts. Barnett stellt zunächst fest, die bestehenden Bücher zu Rhetorik und Schauspielkunst seien vor allem normativ und stimmen in ihrem Inhalt weitestgehend überein. Sowohl die Oper als auch die Tragödie bedienen sich eines »Grundvokabulars von Gesten« mit jeweils festgesetzter Bedeutung, deren Grammatik Barnett im Folgenden darlegt²⁵²:

„Da jeder dieser Grundgesten in ihrem Bedeutungspotential sich deutlich von anderen unterschied und weil die meisten von ihnen nur von kurzer Dauer waren, entsprach der Gestus häufiger dem einzelnen Wort oder der kurzen Wendung als ganzen Passagen; man richtete sich bei der Darstellung eher nach dem einzelnen Wort als nach einem Abschnitt oder nach der vorherrschenden Gefühlslage. So wie der Text, den sie ergänzte, war auch die Kunst der Gestik klar strukturiert [...]“²⁵³

Etwas weiter unten spricht Barnett die Häufung des Diskurses vom Gestenkatalog als »Sprache« an.²⁵⁴ So sieht beispielsweise auch Wolfgang Bender eine Verbindung in Conrad Ekhofs Aufruf zum Studium der Grammatik der Schauspielkunst und Lessings eigener Bemühung eine solche in seinem *„kleinen Werk über die körperliche Beredsamkeit“*²⁵⁵ aufzustellen. Dass für die Bühnenpraxis des 18. Jahrhunderts das höfische Verhaltensprotokoll richtungsweisend ist, wurde schon gesagt. Dass sich die dazugehörige Körpersprache, genau wie die Deklamation, eher starr darstellt, klingt in den bisherigen Ausführungen an und findet sich bei Barnett bestätigt. In Anlehnung an seine Ergebnisse gelangt Monika Fick zu dem treffenden Schluss:

„Die Gesten sind pathetisch und großartig, aber sie artikulieren keine individuellen Befindlichkeiten, sondern verweisen auf die großen Themen, die auf der Bühne verhandelt werden [...]“²⁵⁶

²⁵¹ Vgl.: Bender (1992), S. 32- 48

²⁵² Vgl.: Barnett, Dene: Die Aufführungspraxis der Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts: Ein Bericht. In.: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Hrsg. v. Wolfgang F. Bender. Stuttgart: Franz Steiner, 1992, S.114

²⁵³ Ebd., S.114f.

²⁵⁴ Vgl.: Ebd., S.129

²⁵⁵ Vgl.: Bender (1992), S. 35 und Werke und Briefe. Bd.3, S. 311

²⁵⁶ Fick (2010), S.319

Fassen wir also zusammen: Die theatralische Körpersprache der (höfisch geprägten) Bühnentradiation des 18. Jahrhunderts verfügt über einen Katalog aus Gesten und Bewegungen. Diese Bewegungen drücken zwar festgelegte Bedeutungen aus, dienen aber kaum zur Darstellung innerer Vorgänge des dramatischen Charakters betreffs der vorgestellten Handlung. Bedeutender ist der Faktor der Unterstützung des Textvortrags durch die Körpersprache, im Gegensatz zu einem Miteinander. Die Ebene der Deklamation wird hier nicht mit körpersprachlichen Mitteln zu einer weiterführenden Bedeutung gebracht, wie im psychologisierten, individualisierten Theater nach Lessings Vorstellung, sondern lediglich durch passende Gesten unterstrichen.²⁵⁷ Vor dem Hintergrund dieses abgezielten Systems erhebt sich nun die Forderung der Natürlichkeit, unter dem Einfluss eines umfassenden neuen Menschenbilds. Günther Heeg stellt in seiner Untersuchung *Das Phanstasma der natürlichen Gestalt* das Natürliche gleichsam als Gegenpart des Rhetorischen dar:

*„Es ist der antirhetorische Affekt, der alle differierenden Ansätze zu einer »natürlichen« Spielweise eint. Er richtet sich sowohl gegen des Vorrang des Wortes gegenüber dem Körper, als auch gegen die Distanz des schauspielerischen Orators zu den von ihm repräsentierte Zuständen und Affekten.“*²⁵⁸

Trotz Heegs Gegeneinanderstellung der beiden Pole, bedeutet das neue Postulat des authentischen Ausdrucks fern vom eingefahrenen Gestenrepertoire keinen völligen Bruch mit der rhetorischen Tradition. Parallelen bestehen durchaus weiter. Dietmar Till stellt in seiner Arbeit zur Rhetorik und Schauspielkunst treffend fest, die neue Schauspielkunst löse die alten Traditionen der Rhetorik nicht ab, sondern „[...] modifiziert sie und passt sie neuen Gegebenheiten an.“²⁵⁹

Auch in Lessings Beschäftigung mit der Schauspielkunst nimmt die Rhetoriktradition einigen Raum ein. Exemplarisch dafür steht etwa die *Abhandlung von der Pantomime der Alten*. Die Pantomimen, so stellt er fest, sind in der Antike

²⁵⁷ Vgl.: Heeg (2000), S. 125 - 130

²⁵⁸ Ebd., S 125

²⁵⁹ Till, Dietmar: Rhetorik und Schauspielkunst. In: *Bewegtes Leben. Körpertechniken der Neuzeit*. Hrsg. v. Rebekka von Mallinkrodt. Wiesbaden: Harrasowitz, 2008 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 89, S.82

„Leute welche tanzend alle Personen eines dramatischen Stücks vorstellen und jeder Person Charakter, Affekte und Gedanken durch die Bewegung ihrer Gliedmaßen ausdrücken können.“²⁶⁰

Wieder einmal scheint es Lessing hier vor allem um die Abklärung eines nicht eindeutig gebrauchten Begriffs zu gehen. Wiewohl der Entwurf kaum verwertbare Informationen zur Schauspielkunst enthält, zeigt er doch ihre die Verbindung zur sprechenden Gestik der Rhetoriktradition.²⁶¹ Nicht zuletzt beziehen sich auch die von Lessing übersetzten oder rezensierten, zeitgenössischen Texte zur Schauspielkunst, die noch genauer besprochene werden sollen, noch stark auf die Antike und die Redekunst.²⁶² Eine weitere strukturelle Parallele zum antiken Rhetorikunterricht sieht Wolfgang Bender in der Gegenüberstellung von gelernten, durch Erfahrung und Überlegung vorgebrachter und unkontrolliert, durch bloße Empfindung hervorgebrachten, Gesten.²⁶³

Eine Neuerung stellt dagegen das Eingreifen des Dichters in die Darbietung dar. Dietmar Till stellt als wichtigste Differenzierung der rhetorischen Grundbegriffe, neben die Unterscheidung in »Res und »Verba«, die Unterscheidung zwischen »Elocutio« (Text) und der »Performanz« (Darbietung). Mit der neuen Art des bedeutungsgenerierenden Zusammenspiels von körperlichem Ausdruck und vermitteltem Inhalt ist diese Differenz nun nicht mehr so einfach zu treffen.²⁶⁴ Der Dichter kann sich beim Verfassen eines Textes nicht mehr auf festgelegte Vermittlungsarten verlassen. Eine der Forderungen Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* ist es, dass der Dichter dem Schauspieler zu helfen habe, beispielsweise mit Texten, die es erleichtern nicht in alte Deklamationsmuster zurückzufallen.²⁶⁵ Auf der körpersprachlichen Ebene kommt Lessing dieser Forderung in seinen eigenen Bühnenstücken mittels Regieanweisungen nach. Rainer Stoiber, in seiner detailreichen Arbeit über Lessing und die Schauspielkunst, stellt klar, auch vor dem bürgerlichen Trauerspiel war es üblich, dass Autoren mittels Anweisungen Einfluss auf die Gestik nahmen und erwähnt besonders das Barocktheater. Hier hatten die Gesten aber eben, konträr zur Auffassung bei Lessing, den Zweck das Gesagte zu unterstreichen. Sie wirken als bloße Verstärkung des Wortes statt als parallel dazu stehendes, singuläres

²⁶⁰ Werke und Briefe. Bd.1, S.712

²⁶¹ Vgl.: Werke und Briefe, Bd.1, S. 711 – 712

²⁶² Riccoboni leitet seinen Abschnitt zur Deklamation beispielsweise mit der Bemerkung ein, dass die antiken Declamatores die volle Lautstärke ihrer Stimme einsetzen mussten, um die Massen an Zuhörer zu erreichen. Mit der Erwähnung der heiligen Rede wird auch hier wieder die Verbindung von Redner und Prediger offenbar. Vgl.: Werke und Briefe, Bd.1, S. 896f.

²⁶³ Vgl.: Bender (1992), S. 32

²⁶⁴ Till (2008), S. 62

²⁶⁵ Vgl.: HD, S. 104 - 106

Zeichensystem innerer Vorgänge.²⁶⁶ Lessing, so schließt Stoiber, nutzt die Regieanweisung und auch die Interpunktion „*wie kaum jemand anderer, wohl auch durch Diderot beeinflusst.*“²⁶⁷. Monika Fick spricht außerdem von den vielen Stellen in Lessings Stücken, an denen schon in die Figurenrede Signale zum körpersprachlichen Ausdruck eingeflochten sind.²⁶⁸ Tatsächlich zählt die Forschung, gerade bei Miss Sara Sampson eine ungewöhnlich hohe Zahl an Regieanweisungen. Dietmar Till überliefert „*150 Bühnenanweisungen [...] und 600 durch Gedankenstriche angedeutete Redepausen.*“²⁶⁹

Bevor allerdings Lessings konkrete Forderungen an die Schauspielkunst und seine dahingehende Anknüpfung an Huarte zum Thema werden, empfiehlt sich ein kurzer Überblick über die Beschäftigung Lessings mit der Schauspielkunst in Form vom zeitgenössischen Texten, von denen einige schon erwähnt wurden.

4.5 Lessing und die Schauspielkunst

Dass Lessing in seinem Leben und Werk eine tiefempfundene Leidenschaft für das Theater begleitet, wurde schon erwähnt und die Grundzüge seiner, in der *Hamburgischen Dramaturgie* kulminierenden, dramentheoretischen Überlegungen dargestellt. Auf den nächsten Seiten soll nun die weiter oben angesprochene genaue Betrachtung von Lessings Auseinandersetzung mit der Schauspielkunst erfolgen.

Ein Missstand, der von Lessing immer wieder bitter beklagt wird, ist das Fehlen einer eigenen deutschen Theaterkultur. Hilde Haider - Pregler stellt in ihrer richtungsweisenden Arbeit *Des sittlichen Bürgers Abendschule* dementsprechend fest, dass die ersten Impulse zur Schauspielkunst Diskussion zunächst aus dem Ausland kommen. Im deutschsprachigen Raum werden die Texte aus Frankreich, Italien und England aber mit Eifer aufgenommen und rezipiert, allen voran von Lessing.²⁷⁰

Nachdem die große Bedeutung der Übersetzung für Lessings Werk hier schon mehrfach besprochen wurde, erstaunt es kaum noch, dass auch die Beschäftigung mit der

²⁶⁶ Vgl.: Stoiber, Rainer M.: Die Entwicklung einer Darstellungstheorie bei Gotthold Ephraim Lessing. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Diplomarbeit. Universität Wien: 1997, S. 12f

²⁶⁷ Ebd., S.12

²⁶⁸ Vgl.: Fick (2010), S. 326

²⁶⁹ Till (2008), S.84

²⁷⁰ Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. München/ Wien: Jugend und Volk, 1980, S.164

Schauspielkunst zunächst von der Übersetzung und Rezension fremdsprachiger Texte ausgeht. Dazu kommen kleinere eigene Abhandlungen, die teils Fragmente bleiben und kleinere Anmerkungen in anderen Texten.²⁷¹ Erika Fischer-Lichte stellt sogar die Behauptung auf, das deutsche Publikum sei in erster Linie erst durch Lessings Übersetzungen mit der Thematik konfrontiert worden.²⁷² Bezeichnend ist jedenfalls, dass sich anhand der von Lessing in der einen oder anderen Form bearbeiteten Texte die grundsätzlichen Parameter der Diskussion um die Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts aufzeigen lassen. Zunächst beispielsweise die vielfältigen Bezüge zur antiken Rhetorik, die in beinahe allen Texten auftauchen. Erwähnt wurde ja schon die *Abhandlung zur Pantomime der Alten*, wo die entsprechenden Anlehnungen noch deutlich im Vordergrund steht. Auch Riccoboni bezieht sich in seiner, von Lessing übersetzten Abhandlung zur Schauspielkunst etwa in den Abschnitten zur Deklamation und zum Ausdruck auf die Antike.²⁷³ Lessing veröffentlicht seine Übersetzung des Texts unter dem Titel *Die Schauspielkunst, an die Madame*²⁷⁴ in den *Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters*.²⁷⁵ Bei Riccoboni findet sich etwa die Kritik der Deklamation, in der er den Grund für übermäßige Heftigkeit und Monotonie am Theater sieht. Auch für die Stimmarbeit fordert er Natürlichkeit. Der Ton müsse an das Gesagte angepasst werden, statt wie bisher üblich gemäßigt zu beginnen und sich zum Ende hin kontinuierlich zu steigern.²⁷⁶ Peinlich genau handelt Riccoboni die verschiedensten Aspekte des Theaters und der Schauspielkunst ab und versäumt nicht dabei teils ganz konkrete Richtlinien zu formulieren, auch zur angemessenen Körpersprache. Was die Frage des Gefühls- gegen den Verstandesschauspielers betrifft, steht Riccoboni auf der Seite des letzteren. Der Schauspieler darf das vorzustellende nicht selbst empfinden, denn seine eigenen Emotionen würden ihn in seiner Fähigkeit der Darstellung hindern. Wichtigste Grundlage der reflektierten Darstellungskunst wird hierbei die vorher erfolgte Analyse der menschlichen Empfindungen.

Im Gegensatz zu Riccoboni findet sich bei Rémond de Sainte-Albine das Ideal des Gefühlsschauspielers, der seinen idealen Spielstil dem Enthusiasmus verdankt. Der

²⁷¹ Einen detaillierten Überblick über sämtliche Texte und Fragmente in denen sich Lessing mit der Schauspielkunst auseinandersetzt, sowie einigen grundsätzlichen Aspekten dieser Auseinandersetzung bietet Rainer Stoiber. Vgl.: Stoiber (1997), S. 28-74

²⁷² Fischer-Lichte, Erika: Entwicklungen einer neuen Schauspielkunst. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Hrsg. v. Wolfgang F. Bender. Stuttgart: Franz-Steiner, 1992, S.56

²⁷³ Vgl.: Werke und Briefe. Bd. 1, S. 896-900 und 903-907

²⁷⁴ Auch hier handelt es sich wieder mit einem theoretischen Text in Briefform zu tun.

²⁷⁵ Vgl.: Fick (2010), S.322

²⁷⁶ Vgl.: Werke und Briefe. Bd.1, S.896-900

Schauspieler müsse sich nur gut einfühlen, dann würde sich der angemessene Ausdruck quasi von selbst ergeben. Lessings Auszug aus Saint Albines *Der Schauspieler* (orig. *Le Comedien*) erscheint im ersten Stück der *Theatralischen Bibliothek* und endet kritisch. Vor allem die praktische Ebene, die konkreten Hilfeleistungen vermisst Lessing daran. Dies nennt er auch als Grund, warum er sich gegen eine vollständige Übersetzung entschieden habe. Er glaube nämlich nicht, dass der deutsche Schauspieler aus diesem Text etwas lernen könne. Für Lessing selbst trägt die Beschäftigung mit Sainte-Albine jedoch durchaus reiche Früchte, bringt sie ihn doch zur ersten Erkenntnis dessen, was sich als wesentlicher Kernpunkt seiner eigenen Position zur Schauspielkunst in der *Hamburgischen Dramaturgie* niederschlagen wird: das Prinzip der psychophysischen Induktion.

Ebenfalls in der *Theatralischen Bibliothek*, erscheint die Übersetzung eines weiteren französischen Textes, der die Anlehnung an die Antike schon im Titel trägt: *Des Abt du Bos Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten*. Hier wird allerdings nicht konkret die Schauspielkunst thematisiert, sondern das antike Theater als Zusammenspiel seiner Bestandteile wie Pantomime, Tanz und Musik.²⁷⁷

Ungleich größeren Einfluss auf Lessings eigene Überlegungen zur Schauspielkunst hat das Schrifttum Diderots, aus dem Lessing wie schon erwähnt einiges ins Deutsche überträgt. Er übersetzt zwei seiner Dramen und veröffentlicht diese im Konvolut mit schauspieltheoretischen Aufsätzen. Anknüpfungspunkte finden sich zuallererst im inhaltlichen Bereich. Diderot ist es, der auf der Suche nach neuen Dramenformen zwischen der Komödie und der Tragödie sowohl das Genre *Serieux* als auch das bürgerliche Trauerspiel ansiedelt und mit dem *Natürlichen Sohn* und dem *Hausvater* Muster für die neuen Formen liefert. Verbindungen zu Lessings Überlegungen finden sich vor allem auch in der Forderung nach Wahrscheinlichkeit, dem naturwahren Ausdruck der Gefühle und der Wirkung auf die Zuschauer durch möglichst vollkommene Illusion.²⁷⁸ Nach Diderot im *Brief über die Taubstummen*, den Lessing sehr positiv rezensiert, differenziert er später auch zwischen der schauspielerischen Geste und dem alltäglichen Körperausdruck, der den Ansprüchen der Bühne nicht genügt.²⁷⁹

Einen wichtigen Einfluss aus dem englischen Sprachraum stellt William Hogharts *The Analysis of Beauty* dar. Lessing rezensiert den Text in einer von Mylius verfassten

²⁷⁷ Vgl.: Fick (2010), S.322

²⁷⁸ Vgl.: Ebd., S. 241- 246

²⁷⁹ Vgl.: Beetz (2008), S.43

Übersetzung, wie sich bei Rainer Stoiber nachlesen lässt.²⁸⁰ Für den Inhalt des Textes ist der Titel richtungsweisend. Hoghart unternimmt tatsächlich den Versuch einer Analyse des Schönen und teilt dabei alle Dinge der Natur in verschieden geartete Linien ein. Die »schönsten« unter den Linien stellen dabei die Wellenlinie und die Schlangenlinie dar. Durch die ästhetische Abstufung dieser Linien und die Einpassung der Bewegung in dieses System soll die »schöne« Körpersprache erlernbar werden. Auch hier erfolgt die Definition der Körperbewegung als Sprache. Ähnlich wie bei Riccoboni soll der Schauspieler einen, auf dieses System abgestimmten, Katalog von Bewegungen lernen und nutzbar machen. Detailgenau weist Rainer Stoiber in seiner Arbeit nach, dass der Einfluss Hogharts auf Lessing zunächst groß ist²⁸¹, bis zur *Hamburgischen Dramaturgie* aber immer mehr abnimmt.²⁸²

Wie am Ende des Auszugs aus Sainte-Albines *Schauspieler* angekündigt, unternimmt Lessing den Versuch einer eigenen Systematik der körperlichen Beredsamkeit, welche sich zum Ziel setzt diese leichter Erlernbar zu machen.²⁸³

Auf den ersten Blick wirkt Lessings Fragment *Der Schauspieler* tatsächlich wie eine Grammatik der Schauspielkunst. Der Entwurf ist zunächst sehr systemhaft als Tabelle angeordnet. Vor allem fällt die, der antiken Rhetoriktradition folgende Teilung in Stimmarbeit und Körpersprache auf, die Lessing auch mit den entsprechenden Begriffen ausweist.

„Die Lehre von den ersten heißt die Lehre von der Action; die Lehre von den anderen heißt die Lehre von der Pronuntiation.“²⁸⁴

Letztere werden erneut unterteilt in Bewegungen (des Kopfes, der Glieder und der Hände) und Stellung. Bemerkenswert ist, dass hier auch eine Teilung der Gesten nach Genre vorgenommen wird. Das Tragische, Komische und Niedrigkomische verlangt jeweils eine angepasste Actio. Lessing systematisiert aber nicht nur, sondern liefert auch die konkreten Anweisungen die er bei Sainte-Albine vermisst. Ein steifer Gang beispielsweise stellt Stolz dar. Doch trotz dieser diverser Beispiele liefert auch Lessing nicht wirklich das »Wie«, dass er bei Sainte-Albine vermisst. Deutlich erkennbar ist der Einfluss der Hogarth'schen Linien. Über die Stimmarbeit findet sich kaum Konkretes. Wichtiger ist der Aspekt des Timings. Vor allem

²⁸⁰ Vgl.: Stoiber (1997), S.38

²⁸¹ Auch bei Mylius und Nicolai, den Partnern des Briefwechsels über das Trauerspiel ist er nachweisbar

²⁸² Vgl.: Ebd., S.38-41

²⁸³ Vgl.: Werke und Briefe.Bd.3, S.311

²⁸⁴ Ebd., S. 328

im auf die Systematik folgenden Textteil befasst sich Lessing mit der Aufteilung der theatralen Bewegung, konkret zunächst mit der Präparation der Bewegung. Erfordert beispielsweise ein Abschnitt das Heben des Arms, so hat der Schauspieler darauf zu achten, dass der Arm nicht vorher schon erhoben ist. Danach wird auch die Konstruktion, also Ausführung, der Bewegung durchdiskutiert.²⁸⁵

Ein wesentlicher Aspekt abseits der Systematisierung der konkreten Körpersprache, ist die enthaltene Definition Lessings der körperlichen Beredsamkeit, welche bereits die Wirkung des Gesagten aufgreift als Gegenpol zur geistigen Beredsamkeit, deren Aufgabe es ist, einen wirkungsvollen Text zu gestalten:

„Die Kunst, diese so geordneten Gedanken dem anderen so mitzuteilen, daß jener Eindruck befördert wird, will ich die körperliche Beredsamkeit nennen.“²⁸⁶

Ebenfalls schon hier vorhanden ist die wesentliche Differenzierung willkürlicher Gesten, welche lernbar sind, und mittelbarer, welche eine „*Beschaffenheit der Seele*“²⁸⁷ voraussetzen.

Trotz der öffentlichen Ankündigung bleibt das Fragment, das eventuell als spontane Aufzeichnung während der Arbeit an Saint-Albines Text entstanden ist²⁸⁸, unveröffentlicht. Der Grund dafür wird wohl aus heutiger Perspektive kaum mehr zu erhellen sein. Möglicherweise ist es die Erkenntnis, dass eine reine Systematisierung und Mechanisierung, um wie viel detailreicher als bei Sainte-Albine und seinen Kollegen sie auch sein möge, nicht zur idealen Schauspielkunst reicht. Rainer Stoiber jedenfalls sieht in der Theorielastigkeit des Fragments nicht nur den Grund für die unterbliebene Veröffentlichung, sondern auch dafür, dass Lessing sich in den folgenden Jahren von der Schauspielkunst ab- und den ästhetischen Studien zur Mimesis zuwendet.²⁸⁹ Günther Heeg kommt dagegen zum dem Schluss, dass Lessing die rhetorischen Tradition mit dem natürlichen Ausdruck nicht mehr ausreichend verbinden konnte und sich deshalb neuen Themen zuwendet.²⁹⁰

Was Lessing im Schauspieler vorbringt überrascht jedenfalls durch Konventionalität, so schließt auch Monika Fick. Deutlich erkennbar ist die Anlehnung an die Actio-Lehre.

²⁸⁵ Vgl.: Ebd., S. 312 - 329

²⁸⁶ Ebd., S.328

²⁸⁷ Ebd., S. 329

²⁸⁸ Vgl.: Ebd., S. 1107

²⁸⁹ Vgl.: Stoiber (1997), S. 53

²⁹⁰ Heeg (2000), S.136

Beispielsweise nimmt Lessing hier noch ganz selbstverständlich an, man habe bei den Worten „erniedrige dich“ mit der Hand nach unten zu weisen.²⁹¹ Stoiber stellt über die Anlehnung an der Antike hinaus fest, dass auch Einflüsse aus den anderen oben besprochenen Texten in *Schauspielerfragment* zu Tage treten, allen voran Hoghart.²⁹² Umso überraschender ist, dass in der *Hamburgischen Dramaturgie* die Linien Hogharts nur noch als Aufwärmübungen dienen. Im vierten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* werden sie dezidiert verworfen.²⁹³ Lessing will nun keinerlei Mechanismen mehr, so behauptet der Stellenkommentar der Gesamtausgabe Willfried Barners²⁹⁴ Dass das nicht ganz richtig ist, und der Mechanismus nicht ganz verworfen wird, sondern in Lessings Konzept der psychophysischen Induktion als eine Art Brandhelfer für das Erzeugen nicht-mechanisierter Gesten sogar einen wichtigen Stellenwert einnimmt, wird noch gezeigt werden. Dennoch findet zwischen dem Entwurf zum *Schauspieler* und der *Hamburgischen Dramaturgie* eine deutliche Meinungsänderung statt. Stoiber sieht nach der *Hamburgischen Dramaturgie* sogar einen generellen Bruch Lessings mit dem Thema, auch wenn er möglicherweise zu weit geht damit, dass Scheitern der *Hamburgischen Entreprise* für eine generelle Theaterfrustration Lessings verantwortlich zu machen.²⁹⁵ Eine entscheidenden Richtungsänderung, sieht die Forschung jedenfalls mit dem Briefwechsel über das Trauerspiel.

„Als Aufgabe und Gegenstand der Schauspielkunst begreife er nunmehr die Korrelation von Handlung, Leidenschaft(en) und Charakter.“²⁹⁶

Dementsprechend sind die Prinzipien der Schauspielkunst in der *Hamburgischen Dramaturgie* eng verwoben mit den dramentheoretischen Überlegungen, wie sie weiter oben überblickshaft dargestellt wurden. Die Prinzipien der Schauspielkunst lassen sich für Lessing nicht singulär betrachten. Nur in Verbindung mit Handlung, Charakterzeichnung und Textverständnis lassen sie sich darlegen. Auch das könnte der Grund sein, warum Lessing mit der singulären Betrachtung im *Schauspieler Fragment* nicht mehr zufrieden sein kann.

²⁹¹ Vgl.: Fick (2010), S. 323f.

²⁹² Vgl.: Stoiber (1997), S.48

²⁹³ Vgl.: HD, S. 29

²⁹⁴ Vgl.: Werke und Briefe. Bd.4, S.1140

²⁹⁵ Vgl.: Stoiber (1997); S.29

²⁹⁶ Fick (2010), S.324

4.6 Die *Hamburgische Dramaturgie*, die Schauspielkunst und Huartes Spuren

Wie Monika Fick in ihrem Lessinghandbuch feststellt, ist es zu jeder Zeit schwierig die Theaterpraxis und die Theorie der Schauspielkunst auf einen Nenner zu bringen. Gerade deswegen stellt die *Hamburgische Dramaturgie* mit ihrer Verbindung der beiden Ebenen ein einzigartiges Dokument dar²⁹⁷ Rainer Stoiber sieht als eines der Hauptziele Lessings bei der *Hamburgischen Dramaturgie* die Überprüfung der Theorie an der Praxis. Eine Überprüfung, die sehr im Sinne des Lessingschen Kritikverständnisses ist und als solche ein Unikum der Theatergeschichte darstellt. Das Zusammenspiel von Praxis und theoretischer Reflexion sucht Lessing vor allem auf dem Gebiet der Schauspielkunst. Ein Versuch den leider die Reaktion der kritisierten Schauspieler recht bald verbietet.²⁹⁸

Drei Schauspieler sind es im Besonderen in denen Lessing eine Verkörperung seiner schauspieltheoretischen Überlegungen sieht. Zunächst Sophie Hensel und Madame Löwen, die Lessing an mehr als einer Stelle vor allem für ihre Deklamation und Stimmarbeit lobt.²⁹⁹ Allen voran sei aber Conrad Ekhof genannt, dessen Spiel als praktische Entsprechung für Lessings Überlegungen in der *Hamburgischen Dramaturgie* gelten kann.³⁰⁰

Der Verbindung von Theorie und Praxis entspricht auch das Bestreben Lessings mit seinen eigenen Stücken, schon in der Textgestaltung der Schauspielkunst förderlich zu sein. Zur Rolle von Fußnote, Figurenrede und Interpunktion dabei wurde weiter oben schon Einiges gesagt, doch auch schon der Text und die Themenwahl sollen die entsprechenden unwillkürlichen Gesten hervorbringen helfen.³⁰¹

Es ist dieses Hervorlocken der unwillkürlichen Gesten, das in Lessings Konzept von der Schauspielkunst gewissermaßen als Königsdisziplin gesehen werden darf. Im vorangegangenen Abschnitt wurde schon angedeutet, dass zu Gunsten dieser unwillkürlichen - die den natürlichen Ausdruck erst ermöglichen - die willkürlichen Gesten keineswegs verworfen werden. Stattdessen nehmen sie in Lessings Konzept der psychophysischen Selbstinduktion die Rolle eines Auslösers ein. Statt sich für das Modell eines verstandes- oder emotionsgeleiteten Schauspielers auszusprechen, entwirft Lessing eine Theorie der Schauspielkunst in der beides zusammenwirken muss um den optimalen Ausdruck zu

²⁹⁷ Vgl.: Fick (2010), S.312

²⁹⁸ Vgl.: Stoiber (1997), S. 62f.

²⁹⁹ Vgl.: HD, S. 32f

³⁰⁰ Sybille Maurer-Schmook stellt das Spiel Ekhofs darüber hinaus als ein perfektes Beispiel des Übergangs zwischen den Stilen dar. Vgl.: Maurer-Schmook (1982), S. 154

³⁰¹ Vgl.: Stoiber (1997), S. 12 sowie HD, S.104f und 132

erreichen. Nötig dazu ist eine Erweiterung der im Diskurs um den Leib-Seele Zusammenhang entwickelten Erkenntnis³⁰², dass Vorgänge im Inneren eine Entsprechung im Äußeren haben. Hinzu kommt bei Lessing der, uns noch von Huarte bekannte, Umkehrschluss³⁰³, dass nämlich das Körperliche ebenso auf den inneren Zustand wirkt. Ein Zusammenhang den Manfred Beetz als cyclisches Modell beschreibt.

„Lessing entwickelt mit dem Prinzip der Selbstinduktion ein zirkuläres Modell der Leib-seelischen Interdependenz. Die Nachahmung der äußeren Merkmale einer Leidenschaft induziert einen Affekt der wiederum auf den Körper zurückwirkt.“³⁰⁴

Zum ersten Mal angedeutet ist dieses Prinzip bereits im Auszug von Sainte-Albines *Schauspieler*, wo sich diese Erkenntnis, ähnlich der zur korrekten Übersetzung von »Eleos« und »Phobos« in der *Hamburgischen Dramaturgie*, wie eine spontane Eingebung des Autors liest. Sainte - Albines Idee ist, wenn sich nur die korrekte seelische Verfassung einstelle, würde der körperliche Ausdruck automatisch darauf folgen. Lessing aber kommt, wie es scheint noch während der Übertragung, zu dem Schluss dieser Grundsatz sei umzukehren. Der Schauspieler muss erst die äußeren Anzeichen einer Leidenschaft darzustellen wissen. Wenn sich dann die richtigen Körperhaltungen und Bewegungen einstellen, so würden sich die gezeigten Leidenschaften auch in der Seele einstellen. Dieses tatsächliche Einstellen der Leidenschaft würde dann wiederum, so wie es Sainte-Albines beschreibt, sich auf den Körper auswirken.³⁰⁵

„Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerlichen Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas gewisses ausdrücken, nachzumachen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist.“³⁰⁶

Lessing zieht also eine cyclische Erklärung zum Leib-Seele-Problem in der Schauspielkunst den eindeutig definierten Polen von Gefühls- und Verstandesschauspieler vor. Statt sich für eine Variante zu entscheiden, nimmt er eine Art Zwischenposition ein in der sowohl

³⁰² Betreffs der Diskussion des Leib-Seele-Problems kann man in Anbetracht des Medizinstudiums darauf schließen, dass die medizinischen Diskurse Lessing bekannt gewesen sein werden. Alexander Košenina weist außerdem auf zeitgenössische Texte hin, aus denen Lessing Anregungen zu dieser Thematik erhalten haben wird. Gerade bei Lessing überrascht ja die Einbindung wissenschaftliche Diskurse nicht. Vgl.: Košenina (1995), S. 86-75.

³⁰³ Vgl.: Heßelmann (2001), S. 78, der diese Umkehrung als die eigentliche Neuerung in Lessings Konzept beschreibt.

³⁰⁴ Beetz (2008), S.45

³⁰⁵ Vgl. Fick (2010), S. 325 und Werke und Briefe, Bd.3, S.309

³⁰⁶ Werke und Briefe. Bd.3,S.310

Einfühlung als auch Reflexion gleichermaßen wichtig sind. Entscheidend in der oben zitierten Erklärung Lessings ist die Wendung „*welche man aus Erfahrung gelernt hat*“³⁰⁷. Um sich des Prinzips der rückwirkenden Induktion zu bedienen, muss der Schauspieler erst über ein Repertoire aus Gesten verfügen, die er reflektiert und willkürlich einsetzen kann.

Reflektierte, also willkürliche, Gesten, die eben das Einüben der Regeln dem Schauspieler als Repertoire zur Verfügung stellt, bringen so unwillkürliche Gesten zum Vorschein. Der natürliche Ausdruck ergibt sich also aus Übung und Reflexion sowohl als auch durch Einfühlung. Damit propagiert Lessing für das Erlangen der optimalen Wirkung für den Schauspieler eine Mischung aus Veranlagung und Übung, ähnlich wie sie uns auch bei Huarte begegnet. Zunächst mag es in der *Prüfung der Köpfe* zwar scheinen, als würde aller Erfolg auf natürliche Veranlagung und körperliche Disposition zurückgeführt. Es ist aber nicht so, dass in Huartes Begabungssystematik die Veranlagung alleine ausreicht. An mehr als einer Stelle ist die Rede vom Üben und davon mit Fleiß zu studieren. Die Veranlagung bestimmt dann lediglich wie weit man es dadurch bei einem Gegenstand bringt. Wenn auch verschieden geartete Menschen mehr oder weniger Übung brauchen, gänzlich ohne stellt sich kein Erfolg ein.³⁰⁸ Zur Übung sind, so das Konzept Lessings Regeln nötig. Die Ansicht die Schauspielkunst müsse Regeln haben, findet sich bereits in der Vorrede zu den *Beyträgen zu Historie und Aufnahme des Theaters* und zwar nicht nur für den Schauspieler sondern für alle, die die körperliche Beredsamkeit brauchen.³⁰⁹ Generell beklagt Lessing, auch vor der *Hamburgischen Dramaturgie*, immer wieder das Fehlen von Regeln.³¹⁰ In diesem Punkt geht er mit Riccoboni konform, der als Handwerkszeug des Schauspielers eine Menge an, durch Beobachtung gelernter Regeln nennt.³¹¹

In der Frage nach der konkreten Form dieses Regelkatalogs darf nun ohne weiteres wieder an die Grundsätze aus dem Entwurf *Der Schauspieler* gedacht werden. Diese Regeln müssen mit so viel Fleiß geübt werden, dass sie jederzeit abrufbar und zur Induktion der natürlichen, unwillkürlichen Gesten nutzbar werden. Der Übergang vom reflektierten zum mitfühlenden Schauspieler findet nach diesem Modell also beständig auf offener Bühne statt. Seinen Ursprung nimmt der authentische Ausdruck aber unweigerlich in einer verstandesgeleiteten Reflektion. Ein Vorgang, den Manfred Beetz wie folgt beschreibt.

³⁰⁷ Ebd., S.310

³⁰⁸ Vgl.: Prüfung der Köpfe, S. 86 - 90

³⁰⁹ Werke und Briefe. Bd. 1, S.730f., An dieser Stelle wird auch nochmals das Bedauern ausgedrückt, dass die in der Antike so hochgeschätzte Rhetorikunst so in den Hintergrund geraten sei.

³¹⁰ Vgl.: Fick (2010), S.323

³¹¹ Vgl.: Stoiber (1997), S.31-33

„Der schauspielerische Ausdruck des Sinns beginnt im Kopf und führt über den Körper zu seiner Umgestaltung.“³¹²

Die Leidenschaft, die der Schauspieler nach dem Postulat Lessings „nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen“³¹³ lassen soll, bahnt sich nach dieser Vorstellung Beetz gewissermaßen einen Weg durch den Körper, wobei der Kopf als Ausgangspunkt dient. Hier begegnet uns wieder eine Analogie zu Huarte der ebenfalls das Gehirn als Sitz des Genies und damit Ausgangspunkt jeder geistigen Leistung festgelegt hatte.

Eine schwerwiegende Differenz zur *Prüfung der Köpfe* begegnet uns aber in der Einschätzung des Verstandes beim Schauspieler (bzw. Redner). Während Huarte dem Redner und Schauspieler das Verstehen dessen was er vorträgt, abspricht, wird gerade das bei Lessing zu einer essentiellen Voraussetzung für die angemessene Darbietung. Eine solche Darbietung hat ihren Ursprung vor der Arbeit am konkreten Stück, beim Aneignen des benötigten Katalogs der körperlichen Gesten. Als Mittel zum Anlegen dieses Katalogs ist aber nicht nur die Beobachtungsgabe nötig, sondern auch das Vermögen das Beobachtete zu analysieren, zu selektieren und sich an entsprechender Stelle die Körner herauszupicken, wie es der belese Redner Huartes³¹⁴ tut. Um dieses Auswählen und Einsetzen flüssig und selbstverständlich realisieren zu können, kommt es wiederum auf Übung an. Das Beobachtete muss, wie Peter Heßelmann es ausdrückt, habitualisiert werden.³¹⁵

Bislang entspringt dieser Prozess der Aneignung der dem Redner eigenen Einbildungskraft und dem Gedächtnis in Huartes Systematik. In der *Prüfung der Köpfe* wird das Ideal des Redners der mit diesen Eigenschaften auch den Verstand verbindet zwar angesprochen, der große Tenor zielt aber daraufhin, dass der Redner zwar belese sein soll, im Normalfall aber nicht über den Verstand verfügt das Vorgetragene zu verstehen. Bei Lessing aber erfordert der richtige Einsatz alles Erlernen das Verstehen der Rolle.

312 Beetz (2008), S. 44

313 HD, S.13

314 Vgl.: Prüfung der Köpfe, S.164, Bei Huarte ist dieses Selektieren und Anordnen von vorher erworbenen Wissen freilich Teil der rhetorischen Dispositio, Die Verbindung lässt hier wiederum an den Diskurs vom körperlichen Ausdruck als »Sprache« denken.

315 Vgl.: Heßelmann (2001), S. 78

Wenn Lessing am Beispiel des Zorns im dritten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* sein Prinzip der psychophysischen Selbstinduktion illustriert, drückt er dabei indirekt seine Kritik am fehlenden Rollenverständnis aus:

*„Ein solcher Akteur soll z.E. die äußerste Wut des Zornes ausdrücken, ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal richtig versteht, daß er die Gründe dieses Zorns weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen mag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen.“*³¹⁶

Es wird, wenn der Schauspieler vorher die äußerlichen Merkmale des Zorns beobachtet und sich angeeignet hat, das Rückwirken dieser Merkmale auf den inneren Zustand über diesen Missstand hinweghelfen:

*„[...] den hastigen Gang den stampfenden Fuß, den rauhen, bald kreischenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbrauen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne usw. [...] so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserem Willen abhängen.“*³¹⁷

Dennoch ist der Wunsch danach, dass der Schauspieler die Gründe für den Zorn seiner Rolle verstehen möge, hier ausgedrückt. Dieses Verstehen ist nötig um aus den vielen kleinen Regeln die entsprechenden auszuwählen. So wie der Dichter dem Schauspieler zu helfen habe, muss der Schauspieler dafür mit dem Dichter mitdenken. Wolfgang Bender nennt den Schauspieler im Idealfall einen dem Dichter ebenbürtigen Partner:

*„Und so häufen sich seit dem Erscheinen der Hamburgischen Dramaturgie die Belege für schöpferische, ja geniale Rollendarstellung und für das produktive Zusammenwirken von Dichter und Schauspieler.“*³¹⁸

Indikator für dieses Mitdenken, dieses Verstehen des Charakters und seiner Motivation sind gerade die Stellen, an denen der Schauspieler nicht spricht. Gerade wenn er schweigt, muss ein guter Schauspieler dafür sorgen, dass die Kausalität, das logische Hervorgehen des Einen aus dem Anderen, erhalten bleibt. So entsteht die durchgängige psychologische Motivation des Stückes, wie es Monika Fick formuliert:

³¹⁶ Hd.S.25

³¹⁷ Ebd., S.25

³¹⁸ Bender (1992), S. 38

„Wie im dramatischen Plan die Motivationskette lückenlos ist, so soll das »stumme Spiel« den fortschreitenden Zusammenhang, den Spannungsbogen der Leidenschaft, sichtbar machen [...] So gewährleistet die Gebärdensprache des Schauspielers, dass in jedem Moment des Bühnengeschehens sozusagen der Bauplan des Stückes sinnlich präsent und evident wird, jene psychologische Motivation, welche die Extreme verstehbar macht.“³¹⁹

Die durchgängige Charakterdarstellung ist also das, was das Stück dem Publikum verstehbar macht, womit wieder das für Lessing wichtigste Element des Dramas angesprochen ist: die Wirkung. Denken wir zurück an Huartes Charakterisierung des Schauspielers, so findet sich auch in Punkto der Wirkungsästhetik eine Abweichung von Lessing zu Huarte. Huarte ist der Meinung der Redner wolle zwar beim Publikum einen Zweck erreichen, der Schauspieler aber wolle nur unterhalten.³²⁰ Dass diese Annahme diametral der Wirkungsästhetik Lessings entgegensteht, muss wohl nicht mehr näher erläutert werden. Der zu erreichende Zweck ist die moralische Besserung durch die Katharsis. Erreicht wird der Zweck durch die Erregung des Mitleids. Nicht nur das Sichtbarwerden der Charakterentwicklung³²¹ ist für dieses von ungemeinem Wert, sondern eben auch die natürliche, authentische Darstellung. Denn um Mitleid erregen zu können braucht es Identifikation. Wesentlich für dieses Einfühlen in den dramatischen Charakter durch das Publikum ist die vollständige Darstellung des Charakters in all seinen Facetten.

Günther Heeg widmet ein ganzes Kapitel der Feststellung, dass gerade eine Reduktion der Gesten die Individualisierung der dramatischen Charaktere bezeichnet. Dabei kommt der Haltung eine wesentlich wichtigere Rolle zu als der Geste. Während die Geste eher einen flüchtigen Affekt des Charakters verdeutlicht, zeigt die Haltung die Beschaffenheit des Charakters überhaupt. Es sind nur kleine Merkmale, eine leichte Neigung des Kopfes etwa, die dem Charakter als Gegenstück zum Typ. Lebendigkeit geben sollen.³²² Das spiegelt sich in Lessings Feststellung, die meisten Schauspieler würden schlicht zu viel agieren ohne die entsprechende Bedeutung in ihre Aktionen zu legen. Verdeutlicht wird das im 4. Stück wieder durch die Abgrenzung des Schauspielers vom antiken Pantomimen:

³¹⁹ Fick (2010), S. 324f.

³²⁰ Vgl.: Prüfung der Köpfe, S.188

³²¹ Vgl.: Fick(2010), S.324f.

³²² Vgl.: Heeg (2000), S. 233 - 237

„Er [der Schauspieler] gebrauchte also seine Hände sparsamer, als der Pantomime, aber ebensowenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Teil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen gibt.“³²³

Die Geste soll also auch deshalb weg vom üblichen starren Gestenrepertoire, um nicht mehr stereotyp zu sein. Vor allem bei Textstellen mit moralischen Schlüssen kommt es darauf an zu individualisieren, also verallgemeinte Aussagen auf den konkret dargestellten einzelnen Mensch rückzubeziehen. Dadurch kommt es zu Identifikation und zum intendierten Effekt. Gerade an diesen moralischen Stellen lässt sich für Hilfe Haider-Pregler daher das ganze Können des Schauspielers prüfen:

„[...] denn er muß sie dem Publikum veranschaulichen, indem er sie, ohne in kathederhaftes Moralisieren zu verfallen, bruchlos und überzeugend in den natürlichen Rollencharakter einbezieht.“³²⁴

Wichtig ist dabei, so wie vorher schon erläutert wurde, die Zeichensysteme aus Stimme (Text) und Körper zu koordinieren um die Wirkung zu steigern. Auf welche Weise dabei der Körpereinsatz erfolgen soll, wurde schon erläutert. Genauso wichtig ist aber die Stimmarbeit, also die Deklamation im weitesten Sinne. Oberstes Prinzip ist dabei wiederum das Tragen des Inneren nach außen. Voraussetzung dafür ist die genaue Textarbeit, so dass die Textstelle auf jeden Fall mit größter Sicherheit, ganz ohne Stocken gesprochen werden kann. Nur so kann die Moral wirken als wäre sie die unmittelbare Erkenntnis des Moments. Ist der Schauspieler nicht „von der innigsten Empfindung beseelt“, so lautet das Urteil Lessings, ist „was er sagt und tut, nichts als mechanische Nachäffung“³²⁵ So vernichtend, wie es klingt ist dieses Urteil aber nicht. Denn wenn ein Schauspieler schon nicht völlig durchdrungen ist von seiner Rolle, so kann ihm das Prinzip der psychophysischen Induktion trotzdem zu einer anständigen Darstellung verhelfen, wenn er nur „eine Menge kleiner Regeln“³²⁶ gelernt hat, nach denen er handeln kann. Trotzdem besteht beim perfekten Stimmeinsatz genauso die Notwendigkeit dass der Schauspieler seine Rolle verstehe:

³²³ HD, S.29

³²⁴ Haider-Pregler (1980), S.170

³²⁵ HD, S.24

³²⁶ Ebd., S24

„kein falscher Akzent darf uns argwöhnen lasse, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.“³²⁷

Auch hier wirkt das Innere auf das Äußere. Das Verständnis wirkt sich auf die Darstellung aus, indem sie diese quasi durchdringt. Zu diesem Schluss kommt Günther Heeg³²⁸, für den die Stimme eine Rolle als Vermittler zwischen Geist und Körper eine wesentliche Rolle zukommt:

„Um diesen Akt nachvollziehen zu können, muß der Schauspieler wissen, welchen Weg der Sinn durch den Körper einschlägt. Der »Ausdruck des Sinns« beginnt mit dem Verstehen im Kopf und führt von dort über Stimme, Haltung, Gestik und Bewegung zur Umgestaltung des ganzen Körpers von oben nach unten.“³²⁹

Mit dem Wegfallen des Verses zu Gunsten der Prosa, wie Lessing es propagiert, fällt für den Schauspieler auch eine Vorstrukturierung weg, so dass ihm auch auf dem Gebiet der Akzentuierung mehr eigene Denkverantwortung zufällt. Die Stimme wird so, mit Günther Heegs Worten, zum „Instrument des Denkschauspielers“.³³⁰

Lessing nennt als herausragendes Beispiel dafür, wie man solchen moralischen Stellen Leben einhaucht abermals Ekhof.³³¹ Aber was macht dessen hervorragendes Spiel aus? Lessings Antwort lautet wie folgt:

„Die Moral muss aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht.“³³²

Wieder begegnet uns hier also das Prinzip, der Schauspieler müsse vom Dargestellten durchdrungen sein. Gleichzeitig erfordern aber genau die Textstellen dieser Art eine gewisse Zurücknahme. Der moralische Satz ist sowohl, als ein Akt der Sammlung, mit einer gewissen Ruhe zu sprechen als auch, als tief empfundene Erkenntnis, mit Begeisterung:

„Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte?“³³³

³²⁷ Ebd., S.21

³²⁸ Vgl.: Heeg (2000), S. 215-218

³²⁹ Ebd., S.216

³³⁰ Ebd., S. 216

³³¹ Vgl.: HD, S.20f.

³³² Ebd., S.21

³³³ Ebd.,S.26

So verbindet Lessings berühmt gewordene Forderung nach dem natürlichen Ausdruck bei der Darstellung moralischer Grundsätze des Prinzips der Einfühlung mit dem der Reflexion. Der Schauspieler der uns in der *Hamburgischen Dramaturgie* begegnet, ist also nicht mehr der reine Darsteller mit fehlendem Verständnis, den sich uns bei Huarte findet. Er ist nicht mehr der an ein starres Regelwerk gebundene Rhetoriker der *Prüfung der Köpfe* und auch nicht mehr der keinem höheren Zweck dienende Unterhalter mit zweifelhafter Moral. Wiewohl sich einige Anknüpfungspunkte durchaus finden lassen, hat sich das Bild des Darstellers im Vergleich der *Prüfung der Köpfe* mit der *Hamburgischen Dramaturgie* beinahe zur Gänze gewandelt. Der Schauspieler Lessing ist statt dessen ein, für einen designierten Endzweck sich seines Verstande betätigender, schöpferisch wirkender Künstler.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Ziel der vorliegenden Arbeit war es Kontinuitäten und Anknüpfungspunkte zwischen Lessings Übersetzung von Juan Huartes *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* und der *Hamburgischen Dramaturgie* herauszuarbeiten und darzulegen. Diese Frage nach dem Einfluss der *Prüfung der Köpfe* auf Lessings späteres Schaffen ist eine, die Martin Franzbach eher negativ beantwortet. Lessing beziehe sich nach seiner Übersetzung kaum mehr auf Huarte, so schließt er in seiner umfangreichen Untersuchung des Themas.³³⁴

Nach der eingehenden Betrachtung beider Werke sowie des Teilaspekts der Performanz ist dies eine Einschätzung, die so nicht mehr geteilt werden kann. Dennoch muss gesagt werden, dass auf der inhaltlichen Ebene die Differenzen eher die Übereinstimmungen überwiegen. Betrachtet man zunächst die generellen Aspekte des Körperkonzepts, so sind die Thesen Huartes zu Zeiten der Aufklärung überholt. Die Säfte- und Temperamentelehre hat ihre Vormachtstellung im medizinischen Diskurs verloren und die *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* ist nun eher im Kontext der Wissenschaftsgeschichte relevant. Von Interesse ist die Begabungssystematik Huartes auch noch in Zusammenhang mit pädagogischen Schriften, die aber für die hier besprochenen Aspekte kaum Relevanz haben. Betreffs der Detailfrage nach der oratorischen und theatralen Darbietung überwiegen die Abweichungen die Anknüpfungspunkte. Eine deutlich erkennbare Kontinuität scheint zunächst die Anlehnung an die Rhetoriklehre zu sein. Bei näherer Betrachtung zeigt sich hier aber gerade die Entwicklung von Lessings Prinzipien zur Schauspielkunst in der *Hamburgischen Dramaturgie* als Bruch mit dieser Tradition. Erkennbar ist nur noch die Aufteilung in Haltung, Gestik und Stimmarbeit, wie sie auch bei Huarte vorkommt. Die größte Ähnlichkeit in den Positionen Huartes und Lessings besteht wohl auf dem Gebiet der Stimmarbeit, konkret in der Betonung der Wichtigkeit von korrekter Artikulation, flüssigem Sprechen und dergleichen. Darüber hinaus stellt aber Lessings Schauspieler sich anders dar, als der Redner bzw. Schauspieler Huartes. Die Eigenschaften die Huarte diesen Berufsgruppen zuspricht, Gedächtnis und Einbildungskraft, braucht zwar auch der Schauspieler Lessings noch, doch bei ihm kommt als unerlässliche Komponente der Verstand hinzu. Wesentlich ist bei Lessing nämlich, wie gezeigt wurde, das Rollen- und Textverständnis des Schauspielers. Gerade das aber spricht Huarte dem Redner und Schauspieler ab. Eine

³³⁴ Vgl.: Franzbach (1965), S.126

weitere Differenz von großer Wichtigkeit ist die Motivation der Darbietung. Huarte stellt zwischen Redner und Schauspieler als wesentlichen Unterschied heraus, dass der eine beim Zuschauer eine Wirkung erreichen will – im Sinne des »Überzeugens« - während der andere nur unterhalten möchte. In Anbetracht dessen, dass Lessings gesamte Tragödientheorie auf dem Prinzip der Wirkung, der moralischen Besserung, beruht ist diese Differenz einschneidend.

Größere Ähnlichkeiten zwischen Lessing und Huarte scheinen sich eher im Bereich der Methodik aufzufinden. Die Anlehnung an antike Autoritäten, das verstärkte Heranziehen vor allem Aristoteles Schriften, das Utilisieren der Abschweifung und des freien Gedankenflusses als Methode sind Aspekte die sich allesamt auch in der Arbeit Lessings finden lassen. Gerade die *Hamburgische Dramaturgie* stellt ein Paradebeispiel für dieses »Denken als Schreiben« dar. Hinzukommt das genau Abarbeiten und Einbeziehen von relevanten Quellen. Gerade bei Lessing ist eine fundiertes Hintergrundwissen und das produktive Bearbeiten desselben ausschlaggebend – sehr im Sinne unseres heutigen Verständnisses vom wissenschaftlichen Arbeiten.

In Anbetracht dessen ist die Arbeit an und mit Huartes Text für Lessing wohl vor allen anderen Dingen als weiteres Puzzelstück im Konvolut seines Bildungsstands relevant. Vereinfacht lässt sich sagen: Lessing geht gerne und konsequent auf fundierte Grundlagenkenntnis zurück. Ein wesentlicher Beweggrund ist, wie im ersten Abschnitt der Arbeit dargelegt, sicher das Interesse am spanischen Drama. Wie Martin Franzbach berichtet³³⁵, kennt eine Vielzahl spanischer Dramatiker Huartes *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* und bezieht sich in ihren Werken darauf. Aus der Verbindung aus Lessings Grundlagenliebe und der Tatsache, dass das Theater, seine Geschichte und Förderung in seinem Gesamtwerk immer wieder ein wesentliches Thema ist, erhellt sich auch sein Interesse für Huarte.

In der Forschung zu Lessing begegnet man immer wieder der Frage nach dem roten Faden in seinem extensiven Gesamtwerk. Tatsächlich scheint es so, dass es in Leben und Werk Lessing eine Vielzahl roter Fäden gibt, die sich immer wieder überschneiden und gegenseitig beeinflussen. Vier dieser immer wieder evident werdenden Aspekte sind die Gelehrsamkeit, die Kritik, die Übersetzung und das Theater. Spannenderweise können alle dieser vier Punkte auf die eine oder andere Weise auf die Beschäftigung mit Huarte bezogen werden, wie aus

³³⁵ Vgl.: Franzbach (1968), S.XVI

der vorliegenden Arbeit hervorgeht. Die größte Bedeutung für Lessings weiteres Werk hat die *Prüfung der Köpfe* demnach in seiner Nutzbarkeit als Grundlagenwissen.

Ganz im Sinne des Lessingschen zurückgehen auf die Grundlagen wäre seine Arbeit an Huarte demnach gewiss weiterer Forschung wert. Sowohl Stephani Catani als auch Dieter Breuer sprechen beispielsweise Anknüpfungspunkte zum Geniebegriff an. Eine Frage in der eine genauere Abgleich von Lessings Werken mit Huarte weitere wertvolle Einblicke liefern könnte. Eine nähere Betrachtung würde auch die Bedeutung des Werkes im Kontext mit Lessings Position in der Frage nach dem Nationalcharakter wert. Ein möglicher Ansatz wäre hier beispielsweise die Entwicklung des Nationalcharakterbegriffs von der körperlichen Disposition bei Huarte hin zum Konzept des eher aus Tradition und Gewohnheit sich bildenden Nationalcharakter bei Lessing.

Am Ende steht die Erkenntnis, dass jeder Text mit dem Lessing sich beschäftigt, der Forschung wert ist, denn all das wird Teil jener Sammlung an Körnern, um mit Huarte zu sprechen, die er zu jeder Zeit wieder vorzubringen und zur gewünschten Wirkung einzusetzen weiß.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Huarte, Juan/ Lessing, Gotthold Ephraim: Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. Übersetzt von G.E Lessing. Nachdruck der Ausgabe Zerbst 1752 mit einer kritischen Einleitung und Bibliographie von Martin Franzbach. München: Fink, 1968 (= Prüfung der Köpfe)

Iffland, August Wilhelm: Beiträge zur Schauspielkunst. Mit einem Nachwort herausgegeben von Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn, 2009 (Theatertexte 20)

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Hrsg. und kommentiert v. Klaus L. Berghan. Stuttgart: Reclam, 1999 (Rub 7738) (= HD)

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Wilfried Barner, Klaus Bohnen u.a. Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker Vgl., 1985ff. (= Werke und Briefe)

- Bd.1: Werke 1743 – 1750. Hrsg. v. Jürgen Stenzel. 1989 (Bibliothek deutscher Klassiker, 47)
- Bd.2: Werke 1751-1753. Hrsg. v. Jürgen Stenzel. 1998 (Bibliothek deutscher Klassiker, 149)
- Bd. 4: Werke 1758 -1759. Hrsg. v. Gunter E. Grimm. (Bibliothek deutscher Klassiker, 148)
- Bd.6: Werke 1767 – 1769. Hrsg. v. Klaus Bohnen. 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker, 6)
- Bd.9: Werke 1778 -1780. Hrsg. v. Klaus Bohnen u. Arno Schilson. 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker, 94)
- Bd.11/1: Briefe von und an Lessing 1743 -1770. Hrsg. v. Helmut Kiesel, u.a. 1987 (Bibliothek deutscher Klassiker, 17)

6.2 Sekundärliteratur

Alt, Peter-André: Aufklärung. 2. Durchgesehene Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001 (Lehrbuch Germanistik)

Barner, Wilfried u. A.: Lessing – Epoche – Werk –Wirkung. Sechste Auflage. München: Beck, 1998

Barnett, Dene: Die Aufführungspraxis der Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts: Ein Bericht. In.: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Hrsg. v. Wolfgang F. Bender. Stuttgart: Franz Steiner, 1992, S. 113 – 132

Baumgarten, Marcus: Lessing und Johann Nicolaus Meinhard: Übersetzungskonzept, Übersetzungspraxis. In: >ihrem Originale nachzudenken< Zu Lessings Übersetzungen. Hrsg. v. Helmut Berthold. Tübingen: Niemeyer, 2008 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Hrsg. v. d. Lessing-Akademie, 31), S. 47-59

Beetz, Manfred: Lessings Dramaturgie und Dramatik in der anthropologischen Forschung des 20. Jahrhunderts. In: Lessing Yearbook/Jahrbuch XXXVII 2006/07. Proceedings of the Tucson Conference 2007. Edited fort he Lessing Society by Steven D. Martinson (University of Arizona) and Richard E. Schade (University of Cincinnati). Göttingen: Wallstein, 2008, S. 39 – 53

Bender, Wolfgang F.: „Mit Feuer und Kälte“ und-„Für die Augen symbolisch“. Zur Ästhetik der Schauspielkunst von Lessing bis Goethe. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62 (1988). Hrsg. v. Richard Brinkmann u. A. , S. 60 – 99

Bender, Wolfgang F.: Vom „tollen Handwerk“ zur Kunstübung. Zur „Grammatik“ der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Hrsg. v. Wolfgang F. Bender. Stuttgart: Franz Steiner, 1992, S. 11-51

Bender, Wolfgang F.: Vorbemerkung des Herausgebers. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Hrsg. v. Wolfgang F. Bender. Stuttgart: Franz Steiner, 1992, S. 7-11

Berghan, Klaus: Nachwort In: Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Hrsg. und kommentiert v. Klaus L. Berghan. Stuttgart: Reclam, 1999 (Rub 7738)

Berghan, Klaus: „Zermalmende Beredsamkeit“. Lessings Literaturkritik als Polemik. Ein Essay. In: Lessing Yearbook XXIV 1992. Edited f. t. Lessing Society by Richard E. Schade. Detroit: Wayne University Press, 1992, S. 26 – 43

Breuer, Dieter: Die Unmoral der Komödianten, physiologisch begründet. Der junge Lessing übersetzt Juan Huarte. In: Begegnungen: Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters. Hrsg. v. Ariane Martin u. Nikola Roßbach. Tübingen: Francke, 2005 (Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui, u.a. 3) , S. 31- 42

Catani, Stephanie: Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. Lessings Huarte Übersetzung im Kontext poetologischer und anthropologischer Diskurse der Aufklärung. In: >ihrem Originale nachzudenken<. Zu Lessings Übersetzungen. Hrsg. v.: Helmut Berthold. Tübingen: Niemeyer, 2008 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Hrsg. v. der Lessing-Akademie, 31), S. 29- 45.

Dreßler, Thomas: Dramaturgie der Menschheit. Lessing. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1996 v Fick, Monika: Lessing Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Dritte, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010

Fischer-Lichte, Erika: Entwicklungen einer neuen Schauspielkunst. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Hrsg. v. Wolfgang F. Bender. Stuttgart: Franz-Steiner, 1992, S.51 – 71

Franzbach, Martin: Lessings Huarte-Übersetzung (1752). Die Rezeption und Wirkungsgeschichte des »Examen des Ingenios para las Ciencias« (1575) in Deutschland. Hamburg: Cram/de Gruyter & Co, 1965 (Hamburger Romanistische Studien. Hrsg. v. romanische Seminar der Universität Hamburg / Ibero-amerikanische Reihe. Hrsg. v. Rudolf Grossmann u. Hans Flasche, 29)

Franzbach Martin: Einleitung. In: Huarte, Juan: Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. Übersetzt von G.E Lessing. Nachdruck der Ausgabe Zerbst 1752 mit einer kritischen Einleitung und Bibliographie von Martin Franzbach. München: Fink, 1968, S. V – LX v Gunia, Jürgen: Aufklärung über Langsamkeit? Lessing und der Skandal der Zeit im 18. Jahrhundert. In: Lessings Skandale. Hrsg. v. Jürgen Stenzel u. Roman Lach. Tübingen: Max Niemeyer, 2005 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Hrsg. v. der Lessing-Akademie, 29), S. 191 – 208

Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. München/ Wien: Jugend und Volk, 1980

Hamilton, John: Modernity, Translation and Poetic Prose in Lessing's *Briefe, die Neueste Literatur Betreffend*. In: Lessing Yearbook/Jahrbuch XXXVI. 2004/05. Edited for the Lessing Society by Richard E. Schade in Cooperation with the Lessing Akademie (Wolfenbüttel). Göttingen: Wallstein/Wayne State University Press, 2006, S. 79 – 96

Heeg, Günther: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M: Stroemfeld, 2000 (Nexus, 49)

Heßelmann, Peter: Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 – 1800). Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2002 (Das Abendland. Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens. Hrsg. v. Erich Heftrich, 31)

Heßelmann, Peter: Kranke Heiler. Zum ästhetischen, anthropologischen und medizinischen Diskurs über Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. In: „Das Schöne soll sein“. Aisthesis in der deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang F. Bender. Hrsg. v. Peter Heßelmann u. A. Bielefeld: Aisthesis Vgl., 2001, S. 73 – 101

Kim, Eun- Ae: Lessings Tragödientheorie im Lichte der neueren Aristoteles Forschung. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2002 (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Studien. Reihe Literaturwissenschaft, 374)

Kolmer, Lothar u. Rob-Santer, Carmen: Studienbuch Rhetorik. Paderborn u.a.: Ferdinand Schönigh, 2002 (Rthesis. Arbeiten zur Rhetorik und ihrer Geschichte I. Hrsg. v. Lothar Kolmer, UTB 2335)

Korzeniewski, Uta: »Sophokles! Die Alten! Philoktet!«. Lessing und die antiken Dramatiker. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2003 (Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen. Hrsg. v. Wolfgang Schuller)

Košenina, Alexander: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. Berlin: Akademie Verlag, 2008 (Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Iwan-Michelangelo D'Aprile)

Košenina, Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur · eloquentia corporis · im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer, 1995 (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Hrsg. v. Hans-Peter Bayerdörfer u. A., 11)

Krebs, Roland: Die frühe Theaterkritik zwischen Bestandsaufnahme der Bühnenpraxis und Normierungsprogramm. In: Fischer-Lichte, Erika u. Schönert, Jörg (Hrsg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper- Musik- Sprache. Göttingen: Wallstein, 1999 (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa. Hrsg. v. d. Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, 5), S.463 – 483 v

Maurer-Schmook, Sybille: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer, 1982 (Studien zur deutschen Literatur. Hrsg. v. Wilfried Barner u. A., 71)

Michelsen, Peter: Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1990

Müller, Klaus- Detlef: Nachwort In: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart: Reclam, 1986 (RUB 8283)

Schilson, Arno: Denken als Dialog und »produktive Rezeption«. Über die Lektüre von Lessings „*Erziehung des Menschengeschlechtes*“. In: Lessing Yearbook XXX 1998. Neue Lessing Lektüren. Hrsg. v. Georg Braungart. Göttingen: Wallstein, 1998, S. 99-105

Schuppener, Georg: Lessings Beitrag zur Entwicklung des Wortschatzes unter besonderer Berücksichtigung seiner Übersetzungen. In: >ihrem Originale nachzudenken< Zu Lessings Übersetzungen. Hrsg. v. Helmut Berthold. Tübingen: Niemeyer, 2008 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Hrsg. v. d. Lessing-Akademie, 31), S. 1 – 19

Steinmetz, Horst: Literaturgeschichte und Sozialgeschichte in widersprüchlicher Verschränkung. Das Hamburger Nationaltheater. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 4 (1979); S.24 – 36

Stoiber, Rainer M. : Die Entwicklung einer Darstellungstheorie bei Gotthold Ephraim Lessing. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Diplomarbeit. Universität Wien: 1997

Till, Dietmar: Rhetorik und Schauspielkunst. In: Bewegtes Leben. Körpertechniken der Neuzeit. Hrsg. v. Rebekka von Mallinkrodt. Wiesbaden: Harrasowitz, 2008 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 89), S.61-85

Zingg, Peter Ulrich: Lessing und das Theater Voltaires. Dissertation. Universität Zürich: 1966

6.3 Biographien

Albrecht, Wolfgang: Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1997 (SM 297)

Barr Nisbet, Hugh: Lessing. Eine Biographie. Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke. München: Beck, 2008 (Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung)

Sternburg, Wilhelm von: Gotthold Ephraim Lessing. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010 (RM 50711)

6.4 Online-Quellen:

Lessings Übersetzungen. Hrsg. v. der Lessingakademie Wolfenbüttel.

<http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=edoc/ed000146&distype=start&pVID=start>, 22.03.2013

6.5 Nachschlagewerke

Schneiders, Werner [Hrsg.]: Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa. München: Beck, 1995

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner, 2001

7. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Lessings Übersetzung von Juan Huartes *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* in Verbindung mit der *Hamburgischen Dramaturgie*. Das Ziel ist zwischen den beiden, zeitlich weit auseinander liegenden Werken Kontinuitäten aufzufinden und darzustellen.

Ein erster Abschnitt beschäftigt sich zunächst eingehend mit Lessings Übersetzung der *Prüfung der Köpfe*. Dabei werden grundsätzliche Themen und Inhalte des Texts dargestellt. Anschließend folgt eine Vorortung des Texts in Lessings Gesamtwerk mit besonderer Beachtung seiner Übersetzungstätigkeit. Ein zweiter Abschnitt wirft einen genaueren Blick auf die *Hamburgische Dramaturgie*. Einerseits werden darin inhaltliche und methodische Verbindungen zur Juan Huarte aufgezeigt und andererseits die Auslegung der Aristotelischen Dramentheorie als Ergebnis von kritischer Übersetzungstätigkeit dargestellt. Im dritten und letzten Abschnitt werden schließlich die rhetorische und theatrale Darbietung einer Detailbetrachtung unterzogen, wobei Anknüpfungspunkte und Differenzen zwischen den beiden Hauptwerken aufgezeigt werden.

8. Lebenslauf

Pia Wiesauer

Geboren am 30.07.1985 in Bad Ischl (OÖ)

Staatsbürgerschaft Österreich

Berufserfahrung

02.2011 – 06.2011

Praktikum bei der Produktion „Compartment City“ der Wiener Festwochen.

07.2008 und 06.2009

Praktikum in der Kulturredaktion des ORF Landesstudio Oberösterreich

Bildungsweg

Seit 10.2004

Studium der Germanistik, Theater-, Film- und Medienwissenschaft, sowie Sprachwissenschaft an der Universität Wien

09.2003 – 05.2004

Studienaufenthalt in der Internationalen Sprachschule EF, Mills College Oakland, Kalifornien

06.2003

Matura am Bundesgymnasium Bad Ischl, OÖ;

Sprachen

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (Verhandlungssicher)

Französisch (Grundkenntnisse)