
Christian Meierhofer

Von Vernunft und Unvernunft

Darstellungsumbrüche in Tragödien der frühen Aufklärung

Kurz nach 1730 entsteht im Zuge der Gottschedischen Dichtungsreformen eine Vielzahl von Tragödien, die sich zunächst und vorzugsweise an französischen, englischen und antiken Textvorlagen abarbeiten, sukzessive aber auch eigene Evidenz und Wirkung entfalten. Gottsched selbst versucht, diese Entwicklung durch poetologische und systemphilosophische Normierung zu steuern und gleichzeitig mit seiner exemplarischen Dramenanthologie der *Deutschen Schaubühne* (1741–45) textlich zu befördern. In der Vorrede zum ersten Band betont er, es sei nicht ratsam, »ewig bey unsern Nachbarn in die Schule zu gehen, und sich unaufhörlich auf eine slavische Nachtretung ihrer Fußstapfen zu befeißeln«. Stattdessen sei es an der Zeit, »unsre eigene Kräfte zu versuchen, und die freyen deutschen Geister anzustrengen; deren Kraft gewiß, wie in andern Künsten und Wissenschaften, als auch in der theatralischen Dichtkunst, unsern Nachbarn gewachsen, ja überlegen seyn wird.«¹ Die so angestoßene literaturgeschichtliche Produktivität äußert sich in den vielen Versuchen, entweder eingedeutschte oder vermehrt eigenständige Dramen zu verfassen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich für die Tragödien der frühen Aufklärung zuallererst eine hohe formale Konvergenz zwischen Normpoetik und textueller Darstellung beobachten. Die Einheit von Ort, Zeit und Handlung ist auf den ersten Blick ebenso gewährleistet wie die metrische Organisation durch den Alexandriner und das adlige Figureninventar. Gleichwohl ergeben sich nicht selten argumentationslogische Widersprüche und Diskrepanzen zwischen theoretischer Maßgabe und literarischer Gestaltung, und dies bereits bei Texten, die unmittelbar nach Gottscheds ersten Reformbemühungen in den 1730er Jahren entstehen. Die poetologisch, moralisch und philosophisch orientierte Normgebung wird dann jedoch weitaus weniger als Schreibhilfe und Schreibanleitung denn als Ausgangspunkt zu genuinen Umgangs- und Darstellungsweisen begriffen. Die Eigenständigkeit der Tragödien – so die Annahme – resultiert nicht nur aus der von Gottsched geforderten stofflichen Loslösung von nichtdeutschen Textfonds, sondern auch aus dem Umstand, dass die Texte die normativen Bedingungen, unter denen sie entstehen, formal zwar einhalten, argumentativ und handlungsstrategisch aber gezielt unterlaufen oder sich ihnen ganz entziehen. Untersucht werden in diesem Zusammenhang drei wirkungsmächtige

Beispiele frühaufklärerischer Dramenkultur. »Von den Originalstücken haben wir«, so Friedrich Nicolais zeitgenössisches Urteil von 1755, »ausser einigen Trauerspielen von *Behrmann* und *Schlegeln* nichts leidliches aufzuweisen; Man müste dann den *Cato* für leidlich halten wollen, weil er das erste regelmäßige deutsche Trauerspiel gewesen ist.«² Dementsprechend sollen hier Gottscheds *Sterbender Cato*, Georg Behrmanns *Timoleon* und Johann Elias Schlegels *Die Trojanerinnen* auf das Anspruchdenken der frühen Aufklärung bezogen und zur Diskussion gebracht werden.

I. Poetik der Vernunft. – Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, der Ende 1729 in erster Auflage erscheint, liefert für den Reformausgang der deutschsprachigen Dichtung eine normative Poetik, deren erster Teil sich mit allgemeinen dichtungstheoretischen Fragen beschäftigt und deren zweiter sich als gattungsübergreifendes Regelwerk versteht, von der Ode bis zum Singspiel. Die Tragödie darf in diesem Kanon freilich nicht fehlen, ist sie doch seit Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) dasjenige Genre, das »an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße« ist, »weil sie nur von Königlichem willen/ Todtschlägen/ verzweiffelungen/ Kinder- und Vatermörden/ brande/ blutschanden/ kriege vnd auffruhr/ klagen/ heulen/ seuffzen vnd dergleichen handelt.«³ Für Gottsched selbst hat gute Dichtung – unabhängig vom Genre – zuallererst wahrscheinlich zu sein. Unter Wahrscheinlichkeit versteht er mit Bezug auf Aristoteles und Horaz »die Aehnlichkeit des Erdichteten, mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt; oder die Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur.«⁴ Gottsched variiert hier offenbar die Trias aus *historia*, *argumentum* und *fabula* der antiken Schulrhetorik. Das Erdichtete muss für ihn nicht im Sinne der *historia* tatsächlich geschehen sein; es genügt, dass die Fabel, wie Gottsched sie verstanden wissen will, im Sinne des *argumentum* denkmöglich ist und damit dem Wahrscheinlichkeitspostulat, der *probabilitas* gerecht wird. Anders als die bloße Nacherzählung tatsächlicher Geschehnisse ist die Fabel »hauptsächlich dasjenige, was der Ursprung und die Seele der ganzen Dichtkunst ist. [...] Und wer die Fähigkeit nicht besitzt, gute Fabeln zu erfinden, der verdient den Namen eines Poeten nicht; wenn er gleich die schönsten Verse von der Welt machte.«⁵ Für Aristoteles sind die Zusammensetzung der Geschehnisse (σύνθεσις τῶν πραγμάτων) als Mythos, den Gottsched mit »Fabel« übersetzt, und die Mimesis als Darstellung der Handlungen, die Gottsched im Sinne von *imitatio* als Nachahmung versteht, zweckdienlich, um Mitleid und Furcht, ἔλεος und φόβος, zu erregen und kathartisch abzubauen.⁶ Entscheidend für Gottscheds Bezugnahme auf Aristoteles ist Corneilles *Discours de la tragédie* (1660). Von der aristotelischen Definition, heißt es dort, könne man zwei Dinge lernen: »l'une, qu'elle excite la pitié et la crainte, l'autre, que par leur moyen elle purge de semblables passions.«⁷ Bei Gottsched avancieren schließlich Ähnlichkeit und Wahrschein-

lichkeit zu den Indikatoren schlechthin für ein umfassendes frühaufklärerisches Vernunftprogramm: »Was nicht bey der gesunden Vernunft die Probe oder den Strich hält«, schreibt er am Ende des Kapitels über »Die Wahrscheinlichkeit in der Poesie«, »kann nicht für vollgültig genommen werden.«⁸ Was diese Maßgabe für die Gestaltung der Tragödie bedeutet, wird im zweiten Teil der *Critischen Dichtkunst* ersichtlich. Hier liefert Gottsched eine Anleitung zum Abfassen der Tragödie nach einem »moralischen Lehrsatz.«⁹ Dabei sind die Prioritäten ebenso klar verteilt, wie Gottscheds Einstellung zur Dichtung hervortritt. Die Tragödien fungieren als bloße *exempla*, als lehrhafte Beispiele und »allegorische Fabel, die eine Hauptlehre zur Absicht hat.«¹⁰ Sie werden zur Veranschaulichung von bestimmten *praecepta*, von Vorschriften und Regeln eingesetzt. Es geht darum, »die Gemüthsbewegungen der Zuschauer auf eine der Tugend gemäße Weise zu erregen.«¹¹ Für die Inszenierung eines wahrheitsgetreuen Geschehens ist es deshalb nicht nur nötig, die »Einheit der Handlung, der Zeit, und des Ortes«¹² einzuhalten, sondern den »Hauptpersonen eine solche Gemüthsbeschaffenheit [zu] geben«, dass bereits »in dem ersten Auftritte [...] ihr Naturell, ihre Neigungen, ihre Tugenden und Laster«¹³ erkennbar werden. Die Wahrscheinlichkeit der Handlung und der Charaktere resultiert aus ihrer widerspruchsfreien Darstellung. »Ein widersprechender Character«, resümiert Gottsched, »ist ein Ungeheuer, das in der Natur nicht vorkömmt: daher muß ein Geiziger geizig, ein Stolzer stolz, ein Hitziger hitzig, ein Verzagter verzagt seyn und bleiben.«¹⁴ Eine Entwicklung der Figuren ist im Grunde nicht vorgesehen. Sie sind mehr oder minder unveränderliche Stereotypen, die ein tugend- oder lasterhaftes Verhalten an den Tag legen, das die Zuschauer als abschreckend oder vorbildhaft entdecken sollen.

Diese Forderung gilt nicht allein für die Tragödie, sie ist gattungsunabhängig: »Ein Dichter ahmet die Handlungen der Menschen nach; die entweder gut oder böse sind. Er muß also in seinen Schildereyen, die guten als gut, das ist schön, rühmlich und reizend; die bösen aber als böse, das ist häßlich, schändlich und abscheulich abmalen.«¹⁵ Gut drei Jahre später bildet die Unterscheidung von Gut und Böse, Tugend und Laster den Ausgangspunkt zu Gottscheds systemphilosophischem Großprojekt einer Moral- und Verhaltenslehre, den *Ersten Gründen der gesammten Weltweisheit* von 1733/34. Die inhaltlichen Bezugs- und Traditionslinien dieses Entwurfs sind vielfältig und reichen bis auf Hugo Grotius' Naturrechtslehre zurück. So finden sich auch »zahlreiche Erbstücke aus der Frühaufklärung um Christian Thomasius«,¹⁶ dessen *Einleitung zur Sittenlehre* (1692) mit der Überzeugung beginnt, dass »ohne die ausführliche Erkänntiß des Guten und Bösen man im gemeinen bürgerlichen Leben gar nicht fortkommen kan.«¹⁷ Mit dieser Dualität begründet sich eine Vernunft- und Sittenkonzeption, deren oberstes Ziel Glückseligkeit (*felicitas*) heißt und die das rationalistische Moralverständnis Christian Wolffs grundlegend mitbestimmt. Wolff kommt es auf die Vervollkommnung menschlicher Zustände an. In seiner *Deutschen Ethik*,

die 1720 ein Jahrzehnt vor Gottscheds *Critischer Dichtkunst* erscheint, legt er den naturrechtlichen Grundsatz seines Moralkonzepts fest: »Was unseren so wohl innerlichen, als äusserlichen Zustand vollkommen machet, das ist gut [...]; hingegen was beyden unvollkommener machet, ist böse [...]. Derowegen sind die freyen Handlungen der Menschen entweder gut, oder böse.«¹⁸ Aus dieser Dichotomie ergibt sich ein ganz klares Weltbild, in dem jedwede Handlung eingeschätzt und einer Kategorie zugeordnet werden kann. Gottsched knüpft hieran sein Verständnis von Weisheit (*sapientia*) und Klugheit (*prudencia*), das Praxisnähe aufweisen und zur Verbesserung menschlichen Lebens beitragen soll. Glückseligkeit setzt Weisheit voraus, weswegen Gottsched eine recht strikte Verhaltensregel ableitet. Es ist zunächst »eine allgemeine Pflicht, nach der Weisheit zu streben«, woraufhin der »Weise geschickte Mittel anwendet [soll], sich oder andere glücklich zu machen.«¹⁹ Für die Tragödie als die zentrale literarische Gattung folgt daraus eine Indienstnahme im Sinne des so entwickelten Vernunftprogramms. Sie soll dem Zuschauer tugend- und lasterhaftes Verhalten vorführen und entsprechende Konsequenzen mitteilen. Allein, die Texte fügen sich dieser Beanspruchung nicht immer.

II. Erprobung der Norm: Gottscheds »Sterbender Cato«. – Die systemphilosophische Funktionalisierung der Tragödie nimmt Gottsched zunächst einmal selbst in die Hand. Sein *Sterbender Cato*, der etwa zeitgleich mit der *Critischen Dichtkunst* entsteht, 1731 uraufgeführt wird und 1732 in Leipzig erscheint, soll laut Vorrede »die angefangene Verbesserung unsrer Schaubühne«²⁰ durch die Alexandriner-Tragödie fortsetzen. Es sind »llauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreichs und Liebeswirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten« (SC 7), von denen Gottsched sich vehement abgrenzt. Um sich zu positionieren, listet er eine Reihe von Gewährsmännern aus der englischen, französischen und italienischen Schreibtradition, darunter auch Nicolas Boileau, dessen wirkungsmächtige *L'Art Poétique* (1674) zwar nicht explizit erwähnt wird, sich aber wohl in Gottscheds rationalistisches Argumentationsschema einpasst. Boileau plädiert – ganz im Sinne Descartes' – in seiner Poetik mehrfach für den *bon sens*, die Vernünftigkeit, mit der er die *raison*, die Schöpferkraft des Dichters, betont wissen will: »Tout doit tendre au Bon sens: mais pour y parvenir | Le chemin est glissant et penible à tenir.«²¹ Gottsched markiert in der Vorrede aber nicht nur theoretische und poetologische Bezugspunkte, sondern auch literarische. Für seinen *Sterbenden Cato* liefern Joseph Addisons *Cato* (1713) und François Deschamps' *Caton D'Utique* (1715) die textlichen Vorlagen, die zum Großteil übersetzt und – wie Bodmer und noch Lessing schreiben – »mit Kleister und Schere«²² zusammenmontiert werden. Die ersten vier Akte bilden eine weitgehende Übertragung von Deschamps, der Schlussakt von Addison.

Die Montage rechtfertigt Gottsched mit der mangelnden Einrichtung beider Stücke. Während Addison durch zwei Liebesgeschichten Nebenhandlungen aufbaut und »gleichsam drei Fabeln in einer gemacht«, die Figurenauftritte zudem »sehr schlecht aneinander« gereiht sind und Cato »noch in seinem Letzten ein paar Heiraten bestätigen muß«, lässt Deschamps »diesen großen Mann nicht als einen Weltweisen, sondern als einen Verzweifelnden sterben.« (SC 14f.) Gottsched sichert sich mit seiner Kritik beim Franzosen Hédelin ab, der eine bruchlose Handlung durch die Schauspieler einfordert: »il faut que les principaux Personnages soient tousiours agissans, & que le Theatre porte continuellement & sans interruption l'image de quelques desseins, attentes, passions, troubles, inquietudes & autres pareilles agitations, qui ne permettent pas aux Spectateurs de croire que l'action du Theatre ait cessé.«²³ Nichtsdestoweniger hat für Gottsched die französische gegenüber der englischen *Cato*-Fassung den Vorteil, dass »alles sehr wahrscheinlich eingerichtet« ist, »so daß niemand was Widersprechendes darin antreffen wird« und die Kontrastierung von Tugend und Laster besonders gelingt. Gottsched sieht demgemäß die Horazsche Formel des *ut pictura poiesis* erfüllt: »Wie etwa die Maler durch den Schatten das Licht desto mehr zu erhöhen wissen« (SC 16), so verfährt auch Deschamps in seinem Stück. Cato übernimmt für den Franzosen eine Belehrungsfunktion, mit der die Rezeption des Textes gesteuert werden soll: »sa vertu exacte & l'austerité de ses mœurs«, schreibt Deschamps zu Beginn seiner Vorrede über die Hauptfigur, »sont des exemples si beaux à montrer au Public, qu'il seroit à souhaiter que le Public en profitât.«²⁴ Noch emphatischer ist die Absichtserklärung bei Addison, dessen Stück zeitgleich mit seinen moraljournalistischen Zeitschriften *The Tatler* (1709/11), *The Spectator* (1711/12; 1714) und *The Guardian* (1713) entsteht. »The general purpose of this paper«, beginnt etwa der *Tatler*, »is to expose the false arts of life, to pull off the disguises of cunning, vanity, and affectation, and recommend a general simplicity in our dress, our discourse, and our behaviour.«²⁵ Die Vorrede zu Addisons *Cato*, die von Alexander Pope stammt, greift dieses Tugenddenken auf: »Virtue confest in human shape he draws, | What Plato thought, and godlike Cato was.«²⁶

Obwohl der Bezug zum platonisch-stoizistischen Lehrgebäude auch für Gottscheds *Cato* noch relevant wird, verzichtet er auf die maximale Idealität seiner Figur zugunsten der Aufmerksamkeits- und Gemütsregung der Zuschauer. Cato ist durch seinen unentschuldbaren Selbstmord kein »vollkommenes Tugendmuster«. Seine »Liebe zur Freiheit« schlägt dadurch in »Eigensinn« um: »Dazu kommt seine stoische Meinung von dem erlaubten Selbstmorde. Und also begeht er einen Fehler, wird unglücklich und stirbt: Wodurch er also das Mitleiden seiner Zuhörer erwecket, ja Schrecken und Erstaunen zuwege bringet.« (SC 17) Dieser Argumentation der Vorrede zufolge sind die aristotelisch-poetologischen Maßgaben für die Tragödie voll erfüllt. Dabei ist Catos Selbstmord als freie

Handlung derjenige Fehler, mit dem das Hamartia-Konzept eingelöst wird und sich die kathartische Wirkung entfalten kann. Sorgt eine gemäßigte Tugendhaftigkeit für die Identifizierung der Zuschauer mit dem Helden, erzeugt die übersteigerte Freiheitsliebe deren mitleidiges und erstauntes Empfinden. Eine Lösung der handlungsinternen Probleme wird damit aber nicht herbeigeführt. Die klare und in der Systemlogik Wolffs und Gottscheds recht einfach daher kommende Bewertbarkeit von freien Handlungen verkompliziert sich in der textuellen Umsetzung des Stücks. Dessen intendierter Lehrsatz ergibt sich aus der stoischen Ruhe und Standfestigkeit seiner Hauptfigur. Ebendiese Tugenden sind vorgeprägt im *constantia*-Begriff, der seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert in Justus Lipsius' neostoizistischem Gelehrtengespräch *De constantia* (1599) kursiert: »Die Beständigkeit/ nenne ich allhier eine rechtmessige vnnnd vnbelegliche stercke des gemüts/ die von keinem eusserlichen oder zufelligen dinge erhebt oder vntergedrückt wird.«²⁷ Das so auch in Gottscheds Stück erwogene Tugendideal verkehrt sich aber weniger in einen »egozentrische[n] Fanatismus«²⁸ Catos, sondern hat laut Darstellungsabsicht handlungsleitende Konsequenzen für die Zuschauer. Cato dient der Intention nach als nachahmungswürdiges Vorbild. Und auch wenn sein Selbstmord zuviel des Guten ist, verschafft er der Figur Authentizität und Wahrscheinlichkeit.

Die Standfestigkeit Catos veruneindeutigt sich jedoch im Handlungsgefüge der Tragödie. Schon deren Eröffnungsszene ist komplex. Hier steht Arsene, die angebliche Tochter des bereits verstorbenen Partherkönigs Arsaces, in einem Konflikt zwischen staatlichen Interessen, familiärer Verpflichtung und persönlicher Gefühlslage. Sie ist in Cäsar verliebt, aber von ihrem Vater für Pharnaces vorgesehen, den König von Pontus und Mörder ihres vermeintlichen Bruders Pacor. Der einzige Ausweg ist die Verheimlichung ihrer tatsächlichen Zuneigung durch Verstellung (*dissimulatio*):

Die Klugheit lehrte mich, die Neigung zu verhehlen,
Und aus Verstellung den, der ihm gefiel, zu wehlen.
[...]
Man ist in Wahrheit nicht sein eigener Herr zu nennen.
Ein unschuldvoller Trieb, davon die Herzen brennen,
Muß ein Verbrechen sein. Man opfert uns dem Staat,
Und wer aus Sehnsucht liebt, begeht den Hochverrat. (SC 22)

Klugheit und Vernunft dienen zur Verbergung eines Triebs, der aber nur deswegen als untugendhaft gilt, weil er dem Staatsinteresse entgegensteht. Arsenes Identität ist von Beginn an nicht selbst-, sondern fremdbestimmt. Sind etwa in Christian Weises staatstheoretischen Überlegungen Situationsklugheit, rhetorisches Geschick und Steuerung der Affekte unverzichtbar, um »in der Welt etwas

nützlich« auszurichten »und ein rechtschaffenes Ammt«²⁹ zu bekleiden, stellen diese Verhaltensideale für Gottscheds Arsene eine Probe dar und zwingen sie zur Selbstaufopferung. Sie muss den »verkehrten Trieben« widerstehen, kann aber gleichzeitig nicht verleugnen, »als Königin den Königsfeinden hold« (SC 62) zu sein. Tugend und Laster, die in Wolffs und Gottscheds Moralphilosophie unstrittige naturrechtliche Kategorien bilden, werden in der Tragödie gerade nicht fraglos hingenommen, sondern zur Triebfeder dramatischen Geschehens. Arsene, die nach dem Tod von Arsaces Cato um Schutzasyl bittet, steht dabei vor einer neuen Herausforderung. Denn sie entpuppt sich als Catos Tochter Portia. Bereits im ersten Akt nimmt er ihre Augen als Gnorismaton, als Erkennungsmerkmal wahr: »Allein, was seh ich doch aus ihren Augen blitzen? | Sie gleicht der Portia! Mein Kind lebt fast in ihr!« (SC 26) Eine Szene später entdeckt der Parther Artabanus anhand eines Briefes seines früheren Königs Arsaces dem Cato die eigentliche Herkunft Portias, die als Kind unwissentlich zur Kriegsgefangenen wurde. Weil sie »an Jugend und Gestalt | Arsenen ähnlich war«, nimmt Arsaces sie auf und schützt sie als Thronfolgerin für sein sonst »unbeerbttes Reich« (SC 27) vor.

Die Anagnorisis zwischen Portia und Cato als Vater und Tochter, die im vierten Akt erfolgt, löst das Problem schließlich nicht auf, sondern variiert es nur. Während Arsaces nämlich die Liebe Portias zu Cäsar als konkurrierendem Monarchen nicht dulden konnte, verbietet Cato als Gegner jedweder Alleinherrschaft sie wegen »Cäsars Tyrannei« (SC 28), von der wiederum er ausnahmslos überzeugt ist. Cato verlangt von seiner wiedergewonnenen Tochter, ihre Liebe zum römischen Kaiser zugunsten ihrer Herkunft und der damit verbundenen Ideale aufzugeben, worauf Portia sich einlässt. Allerdings ist auch diese Entscheidung nicht selbstbestimmt: »Die Regung der Natur bewog mich, Euch zu lieben, | Ein unbekannter Trieb hat mich hieher getrieben.« Portia sieht in ihrer Rückkehr nach Utica »die Fehler des Geschickes« (SC 64) korrigiert. Ihre Flucht vor dem lasterhaften Tyrannen Pharnaces erweist sich gleichzeitig als Zuwendung zum tugendhaften Freiheitskämpfer Cato. Das Erkennen des Vaters ist demzufolge ein Erkennen des moralphilosophisch Guten. Gottsched führt durch die Handlungsstruktur seines Stücks exemplarisch vor, inwieweit Wolffs natürliche »Bewegungs-Gründe des Wollens und Nicht-Wollens« zu verstehen sind. Denn »solchergestalt verbindet uns die Natur der Dinge und unsere eigene das vor sich gute zu thun, und das vor sich böse zu unterlassen.«³⁰ Cato gilt als die idealtypische Umsetzung dieser Überlegungen. Er hat durch eine göttliche Instanz einen »Trieb zur Billigkeit in Herz und Sinn gedrückt«, der sein Wollen und Nichtwollen grundlegend bestimmt:

Der lenkt ohn Unterlaß mein Tichten und mein Trachten
Und treibt mich, lebenslang die Tugend hoch zu achten,
Dem Laster feind zu sein, so mächtig es auch ist;
Gesetzt, daß ich dabei zugrunde gehen müßt! (SC 30)

Ebenso verhält es sich mit Portia. Dass sie sich für Cato und gegen Cäsar entscheidet, ist der vernunftprogrammatischen Schreibintention des Stücks geschuldet. Zwar wird der Vernunftplan, den die Tragödie als Gattung umsetzen soll, im Sinne der Normpoetik erfüllt. Die Wahrscheinlichkeit der Darbietung allerdings leidet unter diesem plötzlichen Sinneswandel der Portia nicht unwesentlich:

Und muß die Tugend denn Natur und Trieb ersticken?
Wiewohl, es ist zu hart, Euch niemals zu erblicken!
Verbinde, wenn Ihr könnt, was Rom, was Vaterland,
Was meine Liebe will, durch ein beglücktes Band!
Wo nicht, so will ich doch die schnöde Flamme dämpfen,
Ich will mein eigen Herz und Cäsars Glut bekämpfen:
Ihr Götter! hört es an, ich bin ganz eifersvoll
Zu zeigen, wer ich bin, so hart mirs gehen soll! (SC 66)

Obwohl nach Wolff »der Wille eine Freyheit hat aus möglichen Dingen zu erwehlen, was uns am meisten gefället«,³¹ hat Portia in der Argumentationslogik des Stücks nur eine Wahl, die für Cato und die Tugend, zu treffen. Das Nebeneinander von persönlichen, familiären und staatlichen Interessen suggeriert ein Kontingenzfeld von Handlungsfeldern, ohne dass für Portia als Figur die Möglichkeit bestünde, die Belehrungsabsicht des Textes zu unterlaufen und sich der Vereinnahmung Catos zu entziehen. Ein Kompromiss, eine Verbindung zwischen den verschiedenen Optionen bleibt ausgeschlossen, wodurch Portia gänzlich unvermittelt »die schnöde Flamme« ihrer Liebe auslöscht. Cato erachtet daraufhin die »Tugendproben« (SC 66) seiner Tochter als bestanden, die sich von Cäsar abwendet. Dessen großmütiges Angebot auf Frieden und die Beseitigung zweier Auftragsmörder von Pharnaces erkennt Cato ebenso wenig an wie nun Portia, die aber auch erleben muss, dass »Lieb und Unschuld stets einander widerstreben« (SC 68). Der Text steuert unweigerlich auf das tragische Ende, den Selbstmord Catos zu, so dass die vorigen Problematisierungen recht abrupt abgeschnitten werden. Der Selbstmord ist so aber eher eine Lösung im veralteten Bewusstsein des 17. Jahrhunderts und nicht der Frühaufklärung. In Catos Rechtfertigungsmonolog³² zu Beginn des fünften Aktes stößt nämlich das rationalistische Schließverfahren an seine Grenzen:

Ja, Plato, du hast recht! Dein Schluß hat großen Schein!
Wahrhaftig! Unser Geist muß doch unsterblich sein.
[...]
Hier will ich stille stehn. Gibt es ein höchstes Wesen –
Jedoch Natur und Welt läßt tausend Proben lesen
Und ruft: Es ist ein Gott! – so folgt auch zweifelsfrei,
Daß Gott der Tugend auch geneigt und gnädig sei.
Wem er nun gnädig ist, der muß auch glücklich werden.
Doch wenn geschiehts? Und wo? Gewiß nicht hier auf Erden;
Die fällt ja Cäsarn zu und ist vor ihn gemacht.
Wo denn? – – Das weiß ich nicht, so sehr ich nachgedacht. (SC 75)

Dass Cato seine Hoffnungen allein noch in den metaphysischen Bereich verlegen kann, auf göttliche Gnade und die platonisch-stoizistische und christlich gewendete Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele baut³³ und so seinen Selbstmord begründet, hat weniger mit dem erwähnten »egozentrischen Fanatismus« zu tun als mit einer stereotypen, poetologisch determinierten Verfasstheit der Figur. Sie stirbt nicht als »Märtyrer der Freiheit«,³⁴ sondern sie stirbt, weil sie gewissermaßen nicht weltfähig ist, d.h. nicht fähig, in einer vom vermeintlich tyrannischen Cäsar beherrschten und mit barock anmutender *vanitas* durchsetzten Welt zu agieren. Ähnlich fällt Gottscheds schlussfolgernde Einschätzung des historischen Cato aus: Er »ist von seinen eigenen Leidenschaften beunruhigt, bestürmet und besieget worden: folglich ist er nicht unüberwindlich gewesen: folglich ist sein Tod aus Verzweiflung, Furcht und Zaghaftigkeit entstanden; folglich ist er einem großmüthig sterbenden Socrates, Phocion, Regulus, Cicero und Seneca gar nicht an die Seite [zu] setzen.«³⁵ Der Cato des Stücks ist freilich sehr wohl in der Lage, über seine ausweglose Situation zu reflektieren und daraus die für ihn einzig mögliche, alternativlose und denklogische Konsequenz – den Selbstmord – abzuleiten. Aber die systemimmanenten Kategorien von Tugend und Laster, Vernunft und Unvernunft kann er dabei als blinde Flecke seiner Wahrnehmung nicht hinterfragen. Obwohl Cäsar ihm durchaus vernünftige, pragmatische Angebote unterbreitet, sich nicht »zur Hinterlist bewegen« (SC 58) lässt, die Pharnaces plant, und »Rom und Welschland glücklich machen« (SC 55) will, muss all das für die Figur Cato inakzeptabel sein. Denn diese Vorschläge stammen von einem für sie per se lasterhaften Charakter, der seine Identität ebenfalls reflektieren, aber nicht verändern kann: »Wär ich nicht, was ich bin, | Ich wünschte mir nicht mehr, als Catons freien Sinn | Der keinen König will.«³⁶ (SC 58) Cäsar besitzt wie Cato und Portia die Fähigkeit, die Konstitution der ihm zugewiesenen Rolle im Stück mitzudenken. Insofern sind die Hauptfiguren Gottscheds über sich und die anderen aufgeklärt. Ihr tragisches Dilemma besteht allerdings darin, die verschiedenen Ansprüche, die jeweils an sie herangetragen

werden, nicht vermitteln zu können.³⁷ Der Text, der als musterhaftes Lehrstück das Publikum zu Vernunft und Tugend anleiten soll, erweist mit seinem Ende vor allem Gegenteiliges. Dass die Tugendideale Catos im Freitod erzwungen werden, entspricht bloß noch vage dem intendierten moralischen Lehrsatz der Tragödie. Der erfüllt sich ohnehin nur, indem gleichzeitig die Notwendigkeit situationsbezogenen Handelns verkannt wird. Für Portia und Catos Anhänger birgt dessen Selbstmord, der beim Zuschauer laut Vorrede Mitleid, Schrecken und Erstaunen auslösen soll, nämlich ausschließlich Unwägbarkeiten, wohingegen Cato seiner Tochter noch im Sterben eine klare Direktive ausgeben kann: »fol in allem Tun dem tugendhaften Triebe, | Der dich bereits erfüllt.« Erst kurz vor seinem Ableben erwägt Cato, »hier | Vielleicht zu viel getan« zu haben: »Der Beste kann ja leicht vom Tugendpfade wanken.« (SC 84) Die Einsicht, dass ein Zuviel an Tugendhaftigkeit sich auch negativ auswirken kann, kommt jedoch zu spät. Mit seinem nicht mehr korrigierbaren Tod wird die auf Eindeutigkeit angelegte Exemplarizität Catos ambivalent. Ob der Zuschauer ihm hinsichtlich seiner Beständigkeit und im Sinne der moralphilosophischen Vorgabe folgen oder ihn wegen seines Starrsinns und im Sinne der Hamartia verabscheuen soll, lässt sich nicht entscheiden.

Der textinternen katastrophischen Situation, die aus der stets abstrakt bleibenden Freiheits- und Tugendliebe Catos resultiert, kann allenfalls noch mit Pragmatik begegnet werden: »Kommt«, rät Catos Sohn Portius schließlich, »tragt den toten Leib vor Cäsars Angesicht, | Wer weiß, ob ihm nicht noch sein hartes Herze bricht, | Wenn er den Helden sieht in seinem Blute liegen.« (SC 84) Ob Cäsars Mitleid hierdurch tatsächlich erregt wird, bleibt freilich offen. Symptomatisch für die Unentschiedenheit des Textes gegenüber moralphilosophischen und pragmatischen Positionen ist denn auch der Schlusssatz des Artabanus: »O Rom! Das ist die Frucht von deinen Bürgerkriegen!« (ebd.). Als Parther verfügt Artabanus über eine Außenwahrnehmung auf die römischen Verhältnisse. Er steht dem Geschehen jedoch weder affirmativ noch negativ, sondern bloß konstativ gegenüber. Der Text beabsichtigt ein tragisches Ende, bei dem der Held sich noch im Tod einem systemphilosophischen Vernunftprogramm und dem Verhaltensideal der *constantia* verschreibt und damit das Publikum im Sinne der *persuasio* davon überzeugt, realisiert aber eines, bei dem dieses Ideal das situative Geschick der Figuren einschränkt und die flexible Bewertung ihres Verhaltens unterbindet.

III. *Überwindung der Norm: Behrmanns »Timoleon«*. – Einen Tyrannen gilt es erwartungsgemäß auch in Georg Behrmanns 1735 uraufgeführtem und 1741 publiziertem Trauerspiel *Timoleon. Der Bürgerfreund* zu beseitigen. Der Hamburger Literat Johann Matthias Dreyer, der als Herausgeber die Vorrede zum Druck beisteuert, betont zunächst, dass es sich anders als bei den vielen

Übertragungen von Tragödien ins Deutsche bei Behrmanns Text um »das erste deutsche Trauerspiel«³⁸ nach den Gottschedischen Reformen handelt. Ganz im Sinne dieser Reformen hebt Dreyer hervor, »daß in einem Schauspiele das rührende Wahrscheinliche besser ist, als die reinste Wahrheit, welche wir ohne Bewegung anhören müssen.« (Ti 69) Die an Wahrscheinlichkeit orientierte Darbietung des Tyrannen und seines Umfeldes zielt einmal mehr auf Rührung, Mitleid und Bewegung des Zuschauers.

Doch die Beseitigung des tyrannischen Generals Timophanes in Korinth gerät wegen der familiären Beziehungen der Figuren untereinander zum Problem. Zwar sind sich alle Beteiligten darüber im Klaren, dass die Machtherrschaft ein Ende finden muss, allerdings scheuen Timophanes' Bruder und Bürgerfreund Timoleon, ihrer beider Mutter Demaristia und Timophanes' Ehefrau Acradina, deren Vater als Bürgermeister von Korinth zudem in Gefangenschaft sitzt und nur durch Botenberichte präsent ist, eine Gewalttat.³⁹ Dieses Zögern beim Umgang mit dem Tyrannen bewirkt unweigerlich die Längung und Handlungsarmut des Textes, der allein darum bemüht ist, das Abwägen der Figuren mit der Problemlage auszustellen. Timoleon möchte gegenüber dem Bruder von Beginn an »Sanftmuth zeigen« (Ti 73), kann aber als »der Bürger Freund« (Ti 83) nicht über das Leid des Volkes hinwegsehen. Timophanes' Gemahlin Acradina fürchtet um ihren Vater, der sich womöglich »der Mordsucht unterwerfen« (Ti 76) muss, verspürt aber auch »der Zärtlichkeiten Triebe« (Ti 108) für ihren Mann. Demaristia schließlich hofft, durch solche Zärtlichkeiten der Schwiegertochter den Sohn »zur Bürgerliebe« (Ti 131) zu zwingen, redet ihm auch selbst am deutlichsten ins Gewissen und stellt ihn vor die Wahl: »Sag an, was willst du seyn; Mein Mörder, oder Sohn?« Eine Entscheidung wird so aber nicht herbeigeführt, weil sich Timophanes prinzipiell nicht bessern möchte. »Ich will kein Bürger seyn« (Ti 100), lautet seine knappe Reaktion. Für langwierige Überlegungen ohne Entscheidung ist jedoch keine Zeit. Steht in Gottscheds *Cato* durch den herannahenden Cäsar und seine Truppen die Bedrohung noch bevor, ist sie bei Behrmann längst Realität. Demaristia zählt die Gräueltaten ihres Sohnes auf, der sich als »Menschenwürger« aber nicht rühren lässt:

Corinth ist voller Blut, Corinth ist voller Leichen;
Dort hebt ein iunges Weib den todten Mann empor,
Und schreyet über dich; Hier tritt ein Sohn hervor,
Der kann vor Angst und Schmerz fast keine Silbe sprechen,
Und sucht des Vaters Tod an dir, Tyrann, zu rächen.
So viel unschuldig Blut hast du bereits verdammt,
Ein Blut, das, wie dein Blut, von freyen Bürgern stammt. (Ti 142f.)

Dass seine Verwandten sich bereits mitten im Unheil befinden, wie Demaristias teichoskopische Reihung deutlich macht, und um seine Einsicht flehen, fordert Timophanes allenfalls zu weiteren Brutalitäten heraus: »Dieß merke dir zuletzt«, antwortet er seiner Mutter, »Wofern dein Bürgerstolz noch trotzig in mich setzt, | So soll mein Eifer sich auf Söhn und Väter rüsten, | Bis auf die Säuglinge den Müttern an den Brüsten.« (Ti 143) Neben solchen Drohungen hat Timophanes, mehr als seine Verwandten, aber auch rhetorisches und argumentatives Geschick zu bieten.

Der entstehende Konflikt spitzt sich zu auf die beiden Brüder, so dass sich Timoleon am Ende plakativ für oder gegen den Bruder zu entscheiden hat. Damit erzeugt der Text jedoch eine aporetische Situation, die sich nicht auflöst. Denn als Bürgerfreund ist Timoleon in den Augen Timophanes' automatisch ein »Bruderfeind« (Ti 171). Während Timoleon allein seiner Bürgerpflicht Folge leisten will, bezichtigt ihn Timophanes der Freiheitssucht, die aber nicht zu »der Bürger Gunst« (Ti 117) führt. Die Bürger haben für den Tyrannen schlichtweg »keinen Witz, und sind an Einsicht leer.« Darüber hinaus sind sie entscheidungsunfähig, weil ihre Einzelmeinungen eine je eigene Gültigkeit beanspruchen: »Ein Ding wird zwanzigmal von ihnen vorgenommen, | Und gleichwohl sind sie noch zu keinem Schluß gekommen. | [...] Jeder glaubt, er sieht es besser ein, | Er ist sein eigener Herr, sein Wort muß gültig seyn.« (Ti 93) Dem egalitären und freiheitlichen Meinungs-austausch begegnet Timophanes mit aristokratischer Zielorientierung und autoritärem Pragmatismus. Er hat insofern eine aufgeklärte Sicht auf den Ablauf der Welt, als er neben den naturrechtlichen Handlungskategorien auch noch andere Bewertungsschemata kennt und sie bedenkenlos einsetzt. Es ist ihm darum zu tun, den »klugen Staatsmann« zu geben, der sich zu verstellen, d.h. seine Position zu verändern weiß: »Verstellung kann weit mehr, als Treu und Glaube, schützen« (Ti 102), bekräftigt er gegenüber Mutter und Frau. Im Gespräch mit seinem Bruder vollführt Timophanes genau dieses Verstellungsprinzip. Er bedient sich einer im Grunde völlig unzeitgemäßen, barocken Antithetik, nicht zuletzt um seine Alleinherrschaft zu legitimieren: »Der eine bauet auf, der andre reisset ein, | Und wird der Letzte groß, | so bleibt der Erste klein« (Ti 115), beschreibt Timophanes sinnspruchartig und mit deutlichem Verweis auf den Eingangsmonolog der Ewigkeit in Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* (1657) das Verhältnis zu seinem Bruder und dessen Freiheitsliebe. Kontinuität gibt es aus dieser Perspektive also nur insofern, als alles beständig unbeständig und der Lauf der Dinge allein in seinem Zufalls- und Umschlagcharakter absehbar ist, weil höhere Ordnung und Einsicht allenfalls Gott vorbehalten bleiben. Timophanes handelt nach eigener Einschätzung als absoluter Herrscher also nur nach den üblichen Regeln und findet im Weltzusammenhang durchaus seine Berechtigung, zumal die Bürger für ihn lediglich trotzig Aufständische darstellen.

Während der Tyrann Timophanes sich mit derartigen Argumentationsstrategien der aufklärerischen Logik von Tugend und Laster entzieht, indem er sich eine barockkaffine Denkfigur zunutze macht und so durchaus Situationsklugheit und Pragmatismus beweist, halten seine Anverwandten an ebenjener Logik fest. Dieses Festhalten führt jedoch ausnahmslos zu Unentschlossenheit. Die an Vernunft und Unvernunft, Tugend und Laster ausgerichteten Bewertungsschemata greifen nicht, weil durch die familiären Beziehungen der Figuren staatliche und persönliche, private und öffentliche Belange gegeneinander stehen. Das Stück bleibt auf diese Weise durchgängig mit der Positionierung der Figuren gegenüber einer unentscheidbaren Sachlage beschäftigt. Erst im vierten Akt erkennt Timoleon, dass die Ermordung des Bruders ohne Alternative ist, um kurz darauf zu zweifeln: »Ich will nicht meine Faust ins Blut des Bruders tauchen« (*Ti* 167). Das Attentat auf seinen Bruder durch die Freunde Orthagoras und Aeschylus, die sich bereits auf den Weg gemacht haben, kann er aber nicht mehr zurücknehmen. Ebenso schwer wie die Entscheidung zum Mord fällt dann auch dessen Bewertung und Einordnung. Exemplarisch hierfür ist die Klage Demaristias, die allein Timoleon als Auftraggeber im Blick hat:

Schützt ihn, eilt, helft, und thut, was Ehr und Noth gebeut,
Ihr Freunde, kommt herbey! – Ihr weicht. Ihr seid zerstreut. –
Die Furcht hält euch zurück. – – Ihr lasst die Mutter klagen. – –
Wie; will denn keiner mehr für mich das Leben wagen?
Auf, greift den Mörder an! – Was wünsch ich? Nein, verzieht!
Es ist Timoleon, mein liebster Sohn. – – Ja, flieht! – –
Rächt nicht den Bruder – Fort, ihr müsst sein Blut vergiessen!
Er sterbe. – – Nein, er leb. Ich kann mich nicht entschliessen. (*Ti* 174f.)

Das klare rationalistische Weltbild, das Gottscheds Normpoetik beeinflusst und auf Abstraktion setzt, wird in Behrmanns Konkrektion der dramatischen Handlung überfordert. Denn die Figur der Demaristia ist als freiheitsliebende Mutter eines tyrannischen und eines pflichtbewussten Sohnes gewissermaßen in zwei Bezugssystemen verortet, wohingegen das dichotome Schema von Tugend und Laster immer nur für eines angewandt werden kann. Den tyrannischen Timophanes kann sie ebenso wenig verurteilen wie den letztlich gewaltbereiten Timoleon. Der frühaufklärerische, poetologisch geforderte Vernunftplan, der eigentlich Handlungsfähigkeit sichern und moralische Lehrsätze vermitteln soll, führt im Stück durchweg zu Handlungsunfähigkeit. Timoleon wiederum, der den Mord allein auf sich bezieht, erwägt am Ende keinen Selbstmord wie Gottscheds Cato, obwohl der Wunsch, für das Volk einen aufopfernden Tod zu sterben – »O sünk ich todt zur Erden!« –, durchaus formuliert wird. Stattdessen geht er in die selbstgewählte Verbannung, ohne den moralischen Konflikt beheben zu

können: »Als Bruder hätt ich ihm das Leben gern erhalten, | Als Bürger konnt ich nicht.«⁴⁰ (*Ti* 201) Mit dem tragischen Ende muss die Figur allein umgehen und erkennt sich jetzt nicht mehr als zwiespalten, sondern als eindeutig negativ: »Ich bin ein Mörder, ach, und gar ein Bruderwürger!« (*Ti* 202) Der tugendhafte Bürgerfreund verkehrt sich zumindest in seiner Selbstwahrnehmung in einen vollends lasterhaften Brudermörder, ohne dass er die Befreiung Korinths als Wolffschen Rechtfertigungs- und Bewegungsgrund anerkennen würde. Vielmehr verschafft sich die Figur eine behelfsmäßige Identität dadurch, dass sie ihr Tun einseitig in seinen prekären Konsequenzen herausstellt. Die Tragik des Stücks entsteht demzufolge nicht durch das tyrannische Verhalten Timophanes', sondern durch die Unmöglichkeit der anderen Figuren, zu einer moralisch vollauf unverfänglichen Lösung dieses Problems zu gelangen. Damit vollzieht sich die Abkehr vom Prinzip poetischer Gerechtigkeit, worunter Corneille »la punition des méchantes actions et la récompense des bonnes«⁴¹ verstanden hatte, wobei Behrmanns Text als publikumswirksames Exempel einer aufklärerischen Sitten- und Verhaltenslehre ausfällt. Stattdessen zeigt das Stück jenseits der moralischen Lehrsatz-Tragödie, dass die philosophischen Kausalzusammenhänge nicht immer greifen, nämlich dass sich die Tugend nicht immer für alle lohnt und dass das Laster nicht immer, oder nur durch einen neuen Moralverstoß, bestraft wird.

IV. Missbrauch der Norm: Schlegels »Trojanerinnen«. – Die strengen poetologischen Regeln Gottscheds, die sich in der literarischen Umsetzung schon bei ihm selbst und dann bei Behrmann als schwer handhabbar erweisen, führen schließlich bei Johann Elias Schlegel noch viel weniger zu geradliniger Befolgung als zu ostentativer Divergenz und Abweichung. 1736/37 schreibt der gerade 18-Jährige seine erste Tragödie *Hekuba*, die er laut Vorbericht »mit einigen Schulfreunden in den Fastnachtsferien [...] aufführte«⁴² und die nach mehreren Umarbeitungen zehn Jahre später in den *Theatralischen Werken* (1747) unter dem Titel *Die Trojanerinnen* erscheint.⁴³ Die äußere Handlung des Stücks ist recht überschaubar: Die überlebenden Frauen von Troja, die Königin Hekuba, ihre Töchter Cassandra und Polyxena sowie ihre verwitwete Schwiegertochter Andromacha, erwarten vom griechischen König Agamemnon und seinen Feldherren Ulyß und Pyrrhus eine Entscheidung über ihr weiteres Schicksal. Diese simple Ausgangslage kann jedoch nicht über das experimentelle Verhältnis hinwegtäuschen, das der Text zur Gottschedischen Normpoetik einnimmt. Dass außerdem das Stück zunächst losgelöst von Schlegels theoretischen Abhandlungen entsteht, die erst im Folgejahrzehnt verfasst und publiziert werden, scheint dieses Experimentieren nicht unwesentlich zu begünstigen.

Schon die Eröffnungsrede der Hekuba ist untypisch, macht einen quasi-barocken Anfang dieser zweiten, noch kommenden Tragödie, die die Trojanerinnen nach der ersten, nicht gezeigten Tragödie der Erstürmung Trojas noch erwartet.

So ist der Schauplatz bereits »von Mord und Abscheu voll. | [...] Sonst alles ist zerstört, der hohen Thore Prangen, | Der stolzen Thürme Glanz, kurz, alles ist vergangen.« (*Tro* 151) Auch hier ist Gryphius' *Catharina* präsent, der Sturz der Trojanischen Herrscherin unausweichlich. Unter dieser negativen Voraussetzung handeln die tugendhaften weiblichen Figuren untereinander aus, wie sie sich den lasterhaften männlichen Eroberern gegenüber verhalten können, die den Tod Achilles' rächen wollen. Zur Auswahl stehen die Racheschwüre der Cassandra, die als Seherin »in prophetischer Entzückung« (*Tro* 166) den Tod der Griechen »auf offner See« (*Tro* 168) voraussagt, der Todeswunsch der Polyxena, deren Herz »lange schon nach einem Mörder sieht« (*Tro* 160), und die von Hekuba in herrschaftlicher Größe hingenommene Sklaverei, »die mehr ist, als der Tod« (*Tro* 152). Einzig Andromacha scheint von Beginn an ohne Perspektive. Sie hat sowohl am Verlust ihres Mannes Hektor zu leiden als auch an der Tatsache, dass sie in ihren »jungen Tagen | Noch leider stark genug« ist, ihr »Elend zu ertragen« (*Tro* 152), und die Freiheit durch Tod somit noch in weiter Ferne liegt. Eine freie Entscheidung, wie sie Wolffs Ethik vorsieht, kann von den Frauen in dieser Situation aber gar nicht getroffen werden, wie Agamemnons Vertrauter Thalthybius erklärt: »Es machen überall des Krieges alte Rechte | Den ganz bezwungenen Feind zu seines Kriegers Knechte.« (*Tro* 157) Hekuba, Andromacha und Cassandra sollen demnach Ulyß, Pyrrhus und Agamemnon jeweils als Sklavinnen zufallen. Wer allerdings durch den Racheakt sterben und geopfert werden soll, bleibt zunächst ungewiss. Thalthybius selbst »sagt nichts mehr, als was man ihm befiehlt« (*Tro* 158), und auch den griechischen Untertanen ist die Position Griechenlands unbekannt, wie ein Soldat zu vermelden weiß: »Auf wen der Fürsten Wahl, für uns zu sterben, fällt, | Dies ist uns unbekannt, man sucht es zu verstecken.« (*Tro* 156) Der Racheakt kommt einer Auslösung gleich, wobei die ungleichen Machtverhältnisse zwischen Trojanerinnen und Griechen resultieren aus einer ungleichen Verteilung von Informationen.

Erst im Verlauf des Stücks wird klar, was die Sieger Ulyß und Pyrrhus verlangen: »Sie beyde fodern Blut, die Rachgier zu erfüllen, | Der eine für den Staat, der andre für Achillen« (*Tro* 170), nämlich Pyrrhus' Vater. König Agamemnon hingegen unterliegt einer »verstecktelnl Sklaverey« gegenüber dem naiven, aber entschiedenen Götterglauben seines Heeres und erklärt sich selbst als handlungsunfähig: »da ich König bin, so gilt ein Mitleid nicht, | Dem die Zufriedenheit der Völker widerspricht.«⁴⁴ (*Tro* 165) Ein Auflehnen gegen solche Resignation oder eine Belehrung des rachsüchtigen Pyrrhus scheitert ebenso wie die Versuche, Ulyß' machtpolitisches Kalkül als »falschell Staatskunst« (*Tro* 179) zurückzuweisen. Agamemnon ist »nichts als der Arm« (*Tro* 176), der den Willen des Heeres auszuführen hat. Obwohl er in der katastrophischen Situation das Bestmögliche für die Trojanerinnen will und trotz seiner Position als König, verfügt auch Agamemnon über keinerlei Entscheidungsfreiheit. Die Ohnmacht

gegenüber dem »Pöbel« und gegenüber dem rhetorischen Geschick Ulyß' – »Du bist im Reden so, wie in dem Streit, ein Held.« (*Tro* 180) – bedingen seine Fallhöhe.

An Ulyß wiederum lässt sich die von der Regelpoetik Gottscheds und vom Naturrecht Wolffs abweichende Kopplung von Verstand (*intellectus*) und Situationsklugheit (*prudencia*) einerseits und von lasterhaften Intentionen andererseits ablesen. Die Figur fungiert quasi als diametral entgegengesetztes Beispiel für jene Vorgaben, kann den gemeinschaftlichen Willen des Heeres allein für sich instrumentalisieren und führt letztlich vor, dass die Bewegungsgründe auch das Nichtwollen, das Abweisen des moralisch Vertretbaren hervorbringen können bzw. dass das moralisch Vertretbare perspektivisch gebunden und nicht naturrechtlich gegeben ist. In der Logik des Stücks ist Ulyß, ohne selbst von persönlicher Rachsucht erfüllt zu sein, in der Lage, den Wunsch des Pöbels zu erfüllen und sich ganz auf seinen politischen Status zu konzentrieren: »Wie schwach ist doch die Kraft von allen Weisheitsgründen, | Wenn sie die Herzen schon von Wuth erfüllet finden!« (*Tro* 186) Ulyß verfügt gewissermaßen über eine hypertrophe Vernunft, die jedoch nicht auf frühauflärerische Ideale abzielt, sondern auf eher machiavellistische Tauglichkeit im Sinne der *virtù*. Mit ihr werden argumentative Wechsel möglich und alle bislang verhandelten Perspektiven neu befragbar. Von ihrem barbarischen Opfertod etwa, der die tragische Handlung beschließt, wird Polyxena dadurch überzeugt, dass Ulyß ihr eine vermeintliche Ähnlichkeit zwischen Griechen und Trojanern aufzeigt:

Wohlan denn! heißt die Pflicht der Helden Wunsch erfüllen:
Wie Troja Hektorn ehrt, ehrt Griechenland Achillen!
»Achillen würden wir gern unser Leben weihn;
Er starb fürs Vaterland, und unser Blut ist sein.«
Doch einer Feindinn Blut hat er von uns begehret,
Die er durch seine Wahl nicht kränket, sondern ehret.
Die schönste Trojerinn will er von unsrer Pflicht;
O warum fodert er die schönste Griechinn nicht;
Was würden, diesen Ruhm durch Sterben zu erkaufen,
Für Töchter Griechenlands vergnügt zum Tode laufen! (*Tro* 182f.)

Ulyß präsentiert den aktuellen Willen des Heeres als für ihn unverständlichen, aber unabweisbaren letzten Willen Achilles'. Der Opfertod, der aus Rachsucht der eigenen Seite erfolgen soll, wird in einen Ehrentod verkehrt, um dem Wunsch des verstorbenen Helden nachzukommen. Das Heer ist aus dieser Sicht allenfalls der Beschlussgeber, Ulyß selbst nur der Überbringer der Botschaft. Anders als seine affektgesteuerten Mitstreiter, der mitleidige, aber ohnmächtige Agamemnon

und der rachsüchtige, aber politisch unmotiviert Pyrrhus, bietet sich Ulyß als durchweg rationalistisch agierende Figur dar, ohne eine vernunftprogrammatische, moralische oder gar metaphysische Zielsetzung zu verfolgen.

Wiederum anders als die griechischen Machthaber, die einen religiösen Sinnhorizont bloß noch zur Erhaltung von Macht gegenüber dem Pöbel einsetzen, ist auf trojanischer Seite zumindest Königin Hekuba in ihrem Glauben höchst unentschieden. Sie weiß nicht, ob die Götter den Tugendhaften noch beistehen oder ob aus der vormals geordneten Welt nun ein *mundus perversus* geworden ist. Der Götter »ungerechter Arm wägt Lastern Glück und Ruh«, ruft sie im ersten Akt, nur um sich kurz darauf zu korrigieren: »Verzeih, Gerechtigkeit, daß ich, der Welt zum Fluche, | Durch solches Lästern dich herab zu rufen suche.« (Tro 158) In krassem Gegensatz dazu steht die Sinnentleerung der Hekuba am Ende des Stücks, nachdem ihre Tochter Polyxena und ihr Enkel Astyanax, Sohn Andromachas und Hektors und einziger männlicher Nachfolger des trojanischen Herrschergeschlechts, geopfert wurden: »Ich bin von Schmerz betäubt«, schließt Hekuba, »daß ich nicht fühlen kann.« Und Andromacha fügt hinzu: »Nun nichts mehr übrig ist, nun bist du satt, Tyrann. | O Himmel, willst du stets, wenn uns die Feinde hassen, | Dein heiliges Gebot zum Vorwand brauchen lassen?« (Tro 208) Schlegels Stück erbringt mit diesem Schluss noch einmal eine hohe Reflexionsleistung und ermangelt hierdurch »der gehaltlichen Einhelligkeit«⁴⁵ gerade nicht. Die göttlichen Gesetze werden zum Zwecke der Rache Pyrrhus' und der politischen Ambitionen Ulyß' missbraucht und kommen damit für eine Sinnkonstitution von Welt nicht mehr in Frage. Auch die von Grotius eingeführte und von Wolff und Gottsched übernommene Formel des *etiamsi daremus non esse deum*, nach der die Nichtexistenz Gottes die Unterscheidung von Tugend und Laster nicht hinfällig macht, hält als Prinzip im Stück nicht stand. Zwar sind die Griechen hochgradig brutal und lasterhaft, aber eine entsprechende Bestrafung folgt auf ihre Untaten nicht. Und ob sie tatsächlich auf offener See sterben, wie Cassandra es wünscht, und sich doch noch poetische Gerechtigkeit einstellt, wird nicht mehr gesagt. Der Text verhandelt einerseits das Schicksal der Trojanerinnen, mit dem das Mitleid des Publikums erregt wird, ohne dass sich gleichzeitig an deren tugendhaftem Verhalten ein Exempel statuiert. Denn andererseits bezieht das Stück eine im Grunde völlig atheistische Position, von der aus die Normgebung göttlicher Providenz allenfalls noch machtpolitische Kalkulationen begünstigt, jedoch keinesfalls mehr die naturrechtlich begründete Vervollkommnung zum menschlich Guten unterstützt. Damit setzt Schlegel wohl am ehesten das Gottschedische und das eigene, etwas später formulierte Wahrscheinlichkeits- und Nachahmungspostulat um. Eben weil freie Handlungen heterogene und keine dichotomen Folgen und Bewertungen nach sich ziehen, gelingt es ihm, »etwas« mit der zunehmend kontingenter werdenden Welt »ähnliches hervorzubringen«.⁴⁶ Wahrscheinlich oder denkmöglich sind so

aber gerade solche Handlungszusammenhänge und Figurenkonstellationen, die sich der klaren Einordnung von Tugend und Laster nicht länger fügen.

Für die Bewertung des Verhältnisses zwischen der um 1730 entwickelten Regelpoetik und ihrer Umsetzung in und durch die kurz darauf entstehenden Tragödien ist dieser Befund einmal mehr nicht zu unterschätzen. Die Poetik hat Teil an ihrer eigenen Subversion, weil sich Wahrscheinlichkeitspostulat und Tugendforderung nicht problemlos miteinander verrechnen lassen. Umgekehrt prägt sich den Tragödien der frühen Aufklärung eine zumindest latente Skepsis ein gegenüber den Möglichkeiten der vernunftorientierten poetologischen und systemphilosophischen Konzepte. Deren an begrifflicher Klarheit gemessene Deutungshoheit wird immer wieder unterlaufen von handlungsspezifischen Darbietungskriterien. Es kommt zu Diskontinuitäten zwischen den Tragödien und ihren theoretischen Vorgaben und mithin zu Darstellungsumbrüchen. Die Texte üben im Zuge dessen nicht unbedingt eine direkte Kritik an Gottscheds Poetik, zumal die Vorreden, wie bei Behrmann, oft und gerne einen epigonalen Bezug zu ihr herstellen. Eher läuft die Konkretion des Wahrscheinlichkeits- und Nachahmungspostulats notwendig der Poetik und ihrer Norm zuwider, weil jene Regeln mit der Komplexität von Welt im Grunde nicht oder nicht mehr vereinbar sind. Insofern handelt es sich um ein Problem des theatralisierten Umgangs mit vielfältiger Empirie und weniger um ein gezieltes Kritisieren und Polemisieren der Poetik aus Gründen der Schreibintention. Oder anders formuliert: Die Texte zeigen sich aufgeklärt insofern, als sie selbst über die philosophischen und poetologischen Konzepte von Aufklärung Auskunft verlangen und deren Möglichkeiten verhandeln. Dabei lenkt das äußere konflikthafte oder kriegerische Geschehen zwar den Handlungsverlauf, stößt aber auch eine kritische Reflexion der Figuren an. Dies trägt – als positive Konsequenz einer negativen Voraussetzung – zur Etablierung literarischer Subjektivität bei, auch wenn das bedeutet, dass ein Gerechwerden der Figuren nach allen Seiten hin nicht mehr möglich ist.

Anmerkungen

- 1 Johann Christoph Gottsched, *Die Deutsche Schaubühne. Erster Teil*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741–1745, Stuttgart 1972, 20.
- 2 Friedrich Nicolai, *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* [1755], in: ders., *Gesammelte Werke. Bd. I.1*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt u. Leipzig 1753 u. Berlin 1755, hg. von Bernhard Fabian u. Marie-Luise Spieckermann, Hildesheim–Zürich–New York 1997, 11. Brief, 123.
- 3 Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), Studienausgabe, hg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 2005, 30.
- 4 Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke. Bd. VI/1: Versuch einer Critischen*

- Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil*, hg. von Joachim Birke u. Brigitte Birke, Berlin–New York 1973, 255.
- 5 Ebd., 202.
- 6 Vgl. die mitunter irreführende Übersetzung von Aristoteles, *Poetik*, griechisch-deutsch, übersetzt u. hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2001, Kap. 6, 18–21.
- 7 Pierre Corneille, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* [1660], in: ders., *Oeuvres complètes*, hg. von André Stegmann, Paris 1963, 830.
- 8 Gottsched, *Werke Bd. VI/1*, 282.
- 9 Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke. Bd. VI/2: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer besonderer Theil*, hg. von Joachim Birke u. Brigitte Birke, Berlin–New York 1973, 317. Vgl. auch Alberto Martino, *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert I: Die Dramaturgie der Aufklärung (1730–1780)*, aus dem Italienischen von Wolfgang Proß, Tübingen 1972, 133f.
- 10 Johann Christoph Gottsched, *IX. Akademische Rede. Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen*, in: ders., *Ausgewählte Werke. Bd. IX/2: Gesammelte Reden*, hg. von Philipp M. Mitchell, bearb. von Rosemary Scholl, Berlin–New York 1976, 494.
- 11 Gottsched, *Werke Bd. VI/2*, 318.
- 12 Ebd., 319. Vgl. Pierre Corneille, *Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu* [1660], in: ders., *Oeuvres complètes*, hg. von André Stegmann, Paris 1963, 841–846.
- 13 Gottsched, *Werke Bd. VI/2*, 324.
- 14 Ebd., 325.
- 15 Gottsched, *Werke Bd. VI/1*, 159.
- 16 Martin Mulsow, *Freigeister im Gottsched-Kreis. Wolffianismus, studentische Aktivitäten und Religionskritik in Leipzig 1740–1745*, Göttingen 2007, 18.
- 17 Christian Thomasius, *Einleitung zur Sittenlehre*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Halle 1692, Hildesheim 1968, 5.
- 18 Christian Wolff, *Gesammelte Werke. I. Abt.: Deutsche Schriften. Bd. 4: Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit. (Deutsche Ethik)*, Nachdruck der Ausgabe Frankfurt u. Leipzig 1733, hg. u. mit einer Einleitung versehen von Hans Werner Arndt, Hildesheim–New York 1976, 6. Vgl. Wolfgang Ranke, *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg 2009, 197–207.
- 19 Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke. Bd. V/2: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit (Praktischer Teil)*, hg. von Philip M. Mitchell, Berlin–New York 1983, 329f.
- 20 Johann Christoph Gottsched, *Sterbender Cato*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 2002 [1732], 9. Weitere Belege unter Angabe der Sigle SC im laufenden Text.
- 21 Nicolas Boileau, *L'Art Poétique*, hg., eingeleitet u. kommentiert von August Buck, München 1970 [1674], I, 45f., 40.
- 22 Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Siebzehnter Brief*, in: ders., *Werke und Briefe. Bd. 4: Werke 1758–1759*, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt/Main 1997, 499. Vgl. Albert Meier, *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1993, 96–115; Guillaume van Gemert, *Übersetzen im Gottsched-Kreis: Addisons »Cato« in Deutschland*, in: *Ars & Ingenium. Studien zum Übersetzen. Festgabe für Frans Stoks zum 60. Geburtstag*, hg. von Hans Esther u.a., Amsterdam 1983, 179–208.
- 23 François Hédelin, *Pratique Du Theatre. Œuvre Tres-Necessaire A tous ceux qui*

- veulent s'appliquer à la Composition des Poëmes Dramatiques, qui font profession de les reciter en Public, ou qui prennent plaisir d'en voir les Representations, Paris 1669 [1657], Kap. IV, 111.
- 24 François-Michel-Chrétien Deschamps, *Caton D'Utique. Tragedie. On y ajoûté un Parallele, entre cette Pièce & la Tragédie de Caton, faite depuis peu par Mr. Addison, Poëte Anglois*, La Haye 1715, o.S.
- 25 Joseph Addison, Richard Steele, *The Tatler*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe London 1898, 4 Bde., hg. von George A. Aitken, Hildesheim–New York 1970, Bd. 1, 7f.
- 26 Joseph Addison, *Cato: A Tragedy and Selected Essays*, hg. von Christine Dunn Henderson u. Mark E. Yellin, Indianapolis 2004 [1713], 5.
- 27 Justus Lipsius, *Von der Beständigkeit. [De constantia]*, Faksimiledruck der deutschen Übersetzung des Andreas Virtius nach der zweiten Aufl. von circa 1601, mit den wichtigsten Lesarten der ersten Aufl. von 1599, hg. von Leonard Forster, Stuttgart 1965, 10.
- 28 Heide Hollmer, Art. »Sterbender Cato«, in: *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, hg. von Heide Hollmer u. Albert Meier, München 2001, 103.
- 29 Christian Weise, *Politischer Redner/ Das ist: Kurtze und eigentliche Nachricht/ wie ein sorgfältiger Hofmeister seine Untergebene zu der Wotredenheit anführen soll [...]*, Leipzig 1679, 888.
- 30 Wolff, *Deutsche Ethik*, 9f. Vgl. auch Orsolya Kiss, *Reinventing the Plot: J.C. Gottsched's »Sterbender Cato«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 84(2010)4, 507–525.
- 31 Wolff, *Deutsche Ethik*, 2.
- 32 Vgl. aus sprachwissenschaftlicher Sicht Eckhard Hauenherm, *Pragmalinguistische Aspekte des dramatischen Dialogs. Dialoganalytische Untersuchungen zu Gottscheds »Sterbender Cato«, Lessings »Emilia Galotti« und Schillers »Die Räuber«*, Frankfurt/Main u.a. 2002, 130–132.
- 33 Vgl. Platon, *Phaidon*, in: ders., *Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch. Bd. 3*, hg. von Gunther Eigler, bearbeitet von Dietrich Kurz, Darmstadt 2005, 105c, 165; Frank Krause, *Stoische Ungeduld. Johann Christoph Gottsched: »Der Sterbende Cato« [1732]*, in: *German Life & Letters* LIV, No. 3 (2001), 191–209.
- 34 Diese häufig geäußerte Deutung zuletzt von Arnd Beise, *Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Berlin–New York 2010, 186. Vgl. zudem Dirk Niefanger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773*, Tübingen 2005, 271; Heide Hollmer, *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds »Deutscher Schaubühne«*, Tübingen 1994, 124–127.
- 35 Johann Christoph Gottsched, *VIII. Akademische Rede. Cato ist nicht als ein unüberwindlicher Weiser gestorben*, in: ders., *Ausgewählte Werke. Bd. IX/2: Gesammelte Reden*, hg. von Philipp M. Mitchell, bearbeitet von Rosemary Scholl, Berlin, New York 1976, 487.
- 36 Vgl. Thorsten Unger, *Handeln im Drama. Theorie und Praxis bei J. Chr. Gottsched und J. M. R. Lenz*, Göttingen 1993, 91–97.
- 37 Vgl. Sabine Doering, *Märtyrer mit Familie. Gottscheds »Sterbender Cato« im Gattungsspektrum des Aufklärungsdramas*, in: *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreuzer zum 65. Geburtstag*, hg. von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer u. Peter Philipp Riedl, Würzburg 2000, 58; Gaby Pailer, »Cato« und »Cornelia«. *Das republikanische Rom als Aufklärungsmodell in den frühen Trauerspieladaptionen der Gottscheds*, in: *Diskurse der Aufklärung. Luise Adelgunde Victorie und Johann*

- Christoph Gottsched*, hg. von Gabriele Ball, Helga Brandes u. Katherine R. Goodman, Wiesbaden 2006, 177–179.
- 38 Georg Behrmann, *Timoleon. Der Bürgerfreund. Ein Trauerspiel* [1741], in: *Das deutsche Drama in Einzeldrucken. Das Repertoire bis 1755. Bd. 1: Das Trauerspiel I*, hg. von Reinhart Meyer, München 1981, 64. Zitiert wird die Paginierung des Nachdrucks. Weitere Belege unter Angabe der Sigle *Ti* im laufenden Text.
- 39 Vgl. Steffen Martus, Art. »*Timoleon*«, in: *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, hg. von Heide Hollmer u. Albert Meier, München 2001, 24f. Beise, *Geschichte*, 216 spricht dagegen recht lax von »einer sehr ungemütlichen Situation«, in der sich die Figuren befinden.
- 40 Vgl. Meier, *Dramaturgie*, 139f.
- 41 Corneille, *Discours de la tragédie*, 831.
- 42 Johann Elias Schlegel, *Die Trojanerinnen, ein Trauerspiel* [1737/47], in: ders., *Werke. Bd. I*, Faksimiledruck der Ausgabe 1771, hg. von Johann Heinrich Schlegel, Frankfurt/Main 1971, 139. Weitere Belege unter Angabe der Sigle *Tro* im laufenden Text.
- 43 Vgl. Wolfgang Struck, Art. »*Die Trojanerinnen*«, in: *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, hg. von Heide Hollmer u. Albert Meier, München 2001, 279f.; Robert R. Heitner, *German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies, 1724-1768*, Berkeley-Los Angeles 1963, 81–85.
- 44 Vgl. Sibylle Plassmann, *Die humane Gesellschaft und ihre Gegner in den Dramen von J.E. Schlegel*, Münster 2000, 67–73.
- 45 Georg-Michael Schulz, *Die Überwindung der Barbarei. Johann Elias Schlegels Trauerspiele*, Tübingen 1980, 32.
- 46 Johann Elias Schlegel, *Von der Nachahmung* [1742], in: ders., *Werke. Bd. III*, Faksimiledruck der Ausgabe 1764, hg. von Johann Heinrich Schlegel, Frankfurt/Main 1971, 108. Vgl. Gerlinde Bretzigheimer, *Johann Elias Schlegels poetische Theorie im Rahmen der Tradition*, München 1986, 84–94; Elizabeth M. Wilkinson, *Johann Elias Schlegel. A German Pioneer in Aesthetics*, Nachdruck der Ausgabe Oxford 1945, Darmstadt 1973, 52–64.