

JAHRBUCH
DER BAND LXVIII 2024
DEUTSCHEN
SCHILLER-
GESELLSCHAFT

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN
SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON

ELISABETH DÉCULTOT · ALEXANDER HONOLD
B. VENKAT MANI · STEFFEN MARTUS
SANDRA RICHTER

68. JAHRGANG 2024



WALLSTEIN VERLAG

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Autorinnen und Autoren 2025
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2025

www.wallstein-verlag.de
Wallstein Verlag GmbH
Geiststraße 11, 37073 Göttingen
info@wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Garamond

ISBN (Print) 978-3-8353-5662-7
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8112-4
ISSN (Print) 0070-4318
DOI <https://doi.org/10.46500/83535662>

INHALT

AUFSÄTZE

MAURIZIO PIRRO

- Eingeübte Anpassungsstrategien. Zu Gottscheds Komödientheorie
mit einem Seitenblick auf Luise Gottscheds *Hausfranzösin* 11

JASPER SCHAGERL

- Perspektiven des Umstands.
Johann Martin Chladenius und der frühneuzeitliche Casus 33

YASHAR MOHAGHEGHI

- Vom Affekt zur Allegorie. Freude als Kohäsions- und Reflexionsfigur
im 18. Jahrhundert (Hagedorn, Klopstock, Schiller) 53

CHRISTOPHER MEID

- »Unschuldig und rein, wie ein Engel Gottes«.
Marie-Antoinette in der deutschsprachigen Literatur um 1800 75

PHILIP KRAUT

- Strong* und *weak ties* der Philologie. Über kollaborative Arbeit
in der Frühphase des *Deutschen Wörterbuchs* 99

ALESSANDRO NIERO

- Zur Chiffrierung dantesker Einschlüsse in Goethes Roman
Wilhelm Meisters Lehrjahre 125

INGO MÜLLER

- »Aber was ist daran gelegen, wer unter der Maske steckt?«
Zum Topos der Ununterscheidbarkeit von Antlitz und Maske
im Kontext von Heinrich Heines Dichtungsästhetik des Rollenspiels 155

WERNER WILHELM SCHNABEL

- Öffentlich oder privat?
Zum Wandel der Adressatenorientierung in Alben und
Albuminskriptionen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts 181

PETER SPRENGEL

Klassizismus im Umbruch.

Tanagra-Phantasien um 1880 (Wildenbruch, Kinkel, Hauptmann) . . . 213

BARBARA NEYMEYR

Hedonisten-Ästhetik und Asketen-Moral im Spiegel Nietzsches:

Thomas Manns Renaissance-Drama *Fiorenza* 245

RAHEL VILLINGER

Natur schreiben. Robert Walsers Buch *Seeland* 281

DIE LITERATUR UND IHRE MEDIEN: DAS DREHBUCH ALS MEDIALE FORM

JOHANNES VON MOLTKE UND MICHAEL WEDEL

Literarizität und Musikalität des Lichtspiels.

Einleitende Bemerkungen zum Drehbuch als medialer Form 315

STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER

Nicht mehr Produkte winzig schofler Kritzler.

Der ›Autorenfilm‹ (1912–1914) als Drehbuchgeschichte 319

MICHAEL WEDEL

Gestaltwandler. Murnaus Regiedrehbücher und *Nosferatus* Hyäne . . 345

DUSTIN CONDREN

Durch Literatur geschärfte Literatur.

Sergej Eisensteins Drehbuch zu *An American Tragedy* 367

FREDERIK LANG

Zur Publikation ungeeignet – und zur Verfilmung?

Über einige Drehbücher im Archiv des Literarischen

Colloquiums Berlin 387

MEGAN EWING

Warum können Drehbücher keine Literatur sein?

Zu den Filmen von Ferdinand Khittl 405

DISKUSSION

GASTHERAUSGEBER: TILL DEMBECK

MEHR LITERATUR – SPRACHVIELFALT UND LITERATURWISSENSCHAFT

TILL DEMBECK

Einleitung des Gastherausgebers.

Mehr Literatur – Sprachvielfalt und Literaturwissenschaft 425

JULIETTE TAYLOR-BATTY

The Cultural Politics of Linguistic Diversity 429

DAVID MARTYN

Literarizität und Sprachigkeit. Zu Tomer Gardis *Broken German* . . 437

BIRGIT NEUMANN

Reading Post-Monolingual Novels: The Value of Non-Comprehension 443

BRIGITTE RATH

Nicht-Einsprachigkeit: Goethes »Märchen«-Sprache und
Hofmannsthals Hieroglyphen 451

TILL DEMBECK

Goethes Griechisch: Zur Nichteinsprachigkeit des *Faust* 461

RAINIER GRUTMAN

Für mehr Metasprachen in der Mehrsprachigkeitsforschung.
Ein Plädoyer 467

MARBACHER VORTRÄGE

ABDULRAZAK GURNAH

Schillerrede am 12. November 2023. Schiller 479

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

Anschriften 487

Impressum 489

MAURIZIO PIRRO

EINGEÜBTE ANPASSUNGSSTRATEGIEN
ZU GOTTSCHEDS KOMÖDIENTHEORIE MIT EINEM
SEITENBLICK AUF LUISE GOTTSCHEDS *HAUSFRANZÖSINN*

Abstracts:

Gottscheds Komödientheorie stützt sich auf die Anprangerung des Unmoralischen und die Bestrafung des Nonkonformen. Die punitiven Maßnahmen statuieren die Unbelehrbarkeit der Lachfigur und machen zugleich den Ausnahmezustand sichtbar, in den der Bestrafte durch die Fehlerhaftigkeit seines Verhaltens geraten ist. Insofern kommt Gottscheds Komödienkonzept eine pädagogische Funktion zu, bei der das Unsoziale als das Ergebnis mangelnder Vertrautheit mit der sozialen Norm präsentiert wird. Die vorliegende Untersuchung hat zum Ziel, den anthropologischen Grundlagen der Begrifflichkeit nachzuspüren, die Gottsched zur Beschreibung von sozial und moralisch verwerflichen Verhaltensformen einsetzt.

Gottsched's theory of comedy is based on the exposition of immoral behavior and the punishment of the non-conforming. The punitive measures imposed on the characters serve to establish them as incorrigible, clarifying the state of emergency into which the punished person has fallen as a result of his behavior. In this respect, Gottsched's understanding of the genre fulfills a pedagogical function, in which antisociality is framed as the result of a lack of familiarity with social norms. This study aims to trace the anthropological foundations of the terminology that Gottsched uses to describe socially and morally reprehensible forms of behavior.

1 Angeprangerte Extravaganzen.
Gottscheds Komödienkonzept

Im 23. Stück der *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* kündigt Gottsched 1740 das Erscheinen der von ihm herausgegebenen *Deutschen Schaubühne* an. Da die Neubersche Schauspieltruppe der Einladung der Kaiserin von Russland nach Sankt Petersburg Folge geleistet habe, so Gottsched, sei die geschmacksfördernde Funktion zugunsten des deutschen Publikums, die zuletzt Neubers Schauspiele ausgeübt haben, durch eine alternative mediale Form zu ersetzen.¹ Eine Sammlung von Über-

1 Zu Gottscheds Engagement im Theaterleben seiner Epoche vgl. Adolf Dresen: Hanswursts Immerwiederkehr. Die Leipziger Liaison von Literatur und Theater, in: Gott-

setzungen und Originaltexten wird nun die Grundlage dafür legen, dass noch mehr Theaterleute einen Beitrag zur Erneuerung der Schauspiele in Deutschland liefern. Gottsched, der nicht ahnen konnte, dass der Tod der Zarin Anna wenig später der russischen Expedition der Truppe ein jähes Ende setzen sollte, attestiert der Neuber-Gruppe die Reinigung der Bühne von den Überresten populärer Gattungen ohne sittliche Relevanz durch die Übernahme »wahrhaft[e] Trauerspiele nach Art der Alten, und neuern Franzosen«.² Indem dem Leser versichert wird, dass das neue publizistische Unternehmen den gleichen Weg einschlagen soll, statuiert Gottsched wirkungstheoretisch einen Vorrang der aufgeführten Handlung vor dem außerhalb einer performativen Dimension mittels der bloßen Lektüre wahrgenommenen dramatischen Text. Die früheste, in Gottscheds Briefwechsel nachgewiesene Reaktion auf die Ankündigung in den *Beyträgen* zeugt im Übrigen von der Erwartung, neue Texte würden eine neue Inszenierungskultur ermöglichen sowie für die technischen Schwierigkeiten, die mit der Einhaltung der Lehre von den drei Einheiten zusammenhängen, passende Lösungen finden.³

Dass die in die *Deutsche Schaubühne* aufgenommenen Werke ein Propädeutikum zur Reform des Spieltheaters darstellen sollten, stellt Gottsched schon in der Vorrede zum zweiten Band (1741) fest.⁴ Die Auseinandersetzung mit Luigi Riccobonis *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe* (1738), in der der deutschsprachigen Bühne auch wegen fehlender direkter

sched-Tag. Wissenschaftliche Veranstaltung zum 300. Geburtstag von Johann Christoph Gottsched am 17. Februar 2000 in der Alten Handelsbörse in Leipzig, hg. von Kurt Nowak und Ludwig Stockinger, Stuttgart und Leipzig 2002, S. 71–88.

- 2 [Johann Christoph Gottsched]: Nachricht von der unter der Presse befindlichen deutschen Schaubühne, in: *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* 6 (1740), Nr. 23, S. 521–526, hier S. 522.
- 3 Der Tasso-Übersetzer Johann Friedrich Kopp gratuliert Gottsched am 22. August 1740 zur anstehenden Publikation der *Deutschen Schaubühne* und erzählt ihm von den unrealistischen Maßnahmen, die er selbst bei der szenischen Gestaltung eines Trauerspiels hatte ergreifen müssen, um alle Handlungsstränge am gleichen Ort spielen zu lassen (Johann Christoph Gottsched: Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Detlef Döring und Manfred Rudersdorf, Bd. 7: 1740–1741, hg. von Detlef Döring u. a., Berlin und Boston 2013, S. 39–43).
- 4 Zum Kontext der *Deutschen Schaubühne* sowie zu Gottscheds Intentionen bei der Entstehung der Sammlung und zu den bei der Textanordnung befolgten Kriterien vgl. allgemein Heide Hollmer: *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds »Deutscher Schaubühne«*, Tübingen 1994, Marina Doetsch: *Konzeption und Komposition von Gottscheds »Deutscher Schaubühne«*. »Eine kleine Sammlung guter Stücke« als praktische Poetik, Frankfurt a. M. 2016 und Leonie Süwolto: *Drama I: Das Projekt der »Deutschen Schaubühne«*, in: *Gottsched-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Sebastian Meixner und Carolin Rocks, Stuttgart 2023, S. 375–387.

Kenntnisse ein miserabler Zustand unterstellt wird, veranlasst Gottsched dazu, Theatergeschichte zunächst einmal im Lichte der Institutionen, der medialen Zustände und der im Theatermilieu angewandten Praktiken zu verstehen.⁵ Gottscheds Reformbestrebungen finden in der Gattung der Komödie einen durchaus kongenialen Gegenstand. Dabei verfolgt er systematisch die Delegitimierung barocker Lustspieltradition und der damit verbundenen Aufführungsformen, denen er Unregelmäßigkeit, Heterogenität, sinnliche Belustigung und moralische Unwürdigkeit vorwirft. Wie Dirk Niefanger bemerkt hat, arbeitet Gottsched hier ein bewusst einseitiges Bild aus, um sein eigenes Komödienkonzept als möglichen Ausweg aus einer Zeit der Dekadenz vorzustellen.⁶ Die verbreitete Akzeptanz, die Gottscheds Gattungsmodell in den 1740er Jahren, unter anderem im Zuge weit rezipierter Systematisierungsversuche wie der *Deutschen Schaubühne*, erfährt, impliziert auch die Konsolidierung eines historiographischen Stereotyps, der die Perspektive auf barocke Theaterkultur trübt. Zu Recht hat Stefan Hulfeld darauf hingewiesen, dass jede neue Theaterästhetik auch Revisionen im Kanon und Akzentverschiebungen in der Geschichtsschreibung impliziert.⁷

In seinen Bemühungen um eine moralisierte Komödie, aus der Exzesse in der sprachlichen und körperlichen Leistung der Schauspieler ein für alle Mal verbannt werden müssen, orientiert sich Gottsched an einer anthropologischen Vorstellung, die wiederum in engem Zusammenhang mit den Prinzipien steht, die er in seinen philosophischen Abhandlungen etwa ab den *Ersten Gründen der gesammten Weltweisheit* (1. Auflage 1733) entwickelt. Ist im Komödienkapitel der *Critischen Dichtkunst* von der ersten (1730) bis zur letzten Ausgabe (1751) eine Tendenz zur Verselbstständigung der Argumentation angesichts fehlender Lustspiele mit Vorbildfunktion in der zeitgenössischen Literatur festzustellen,⁸ so verdient die Tatsache, dass Gottscheds Menschenbild im Hinblick auf die sittliche Wirkung der Komödie immer konstant bleibt, ebenfalls Beachtung. Welche Menschenanlagen durch die »Nachahmung einer lasterhaften Handlung,

5 Vgl. Ingo Breuer: »Wi(e)der die walschen Possen?« Zur Rezeption von Luigi Riccoboni theatertheoretischen Schriften bei Gottsched und Lessing, in: *Deutsche Aufklärung und Italien*, hg. von Italo Michele Batafarano, Bern 1992, S. 67–86 (insbesondere S. 77–82).

6 Vgl. Dirk Niefanger: *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit, 1495–1773*, Tübingen 2005, S. 214–218.

7 Vgl. Stefan Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Bern 2007.

8 Vgl. Stephan Kraft: Das Lustspiel als Ideal ohne Muster. Zur inneren Dynamik des Komödienkapitels in Gottscheds »*Critischer Dichtkunst*«, in: Johann Christoph Gottscheds »*Versuch einer Critischen Dichtkunst*« im europäischen Kontext, hg. von Leonie Süwolto und Hendrik Schlieper, Heidelberg 2020, S. 89–104.

die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann«⁹ ausgebildet werden sollen, wird bei Gottsched auf einer theoretischen Ebene präzisiert, die in keiner zwingenden Beziehung zur performativen Frage nach dem Verhalten der Schauspieler auf der Bühne steht, und von den realen Fortschritten in der Lustspielszene der Zeit eher unberührt bleibt.

Die Läuterung der Sitten, die sich Gottsched von der Veredlung des Lustspiels verspricht, setzt die Fähigkeit des Komödienschreibers voraus, aus seinem Werk lokales Kolorit und alle Elemente eingeschränkter Relevanz zu tilgen. Beabsichtigt ist weniger die Geißelung bestimmter erkennbarer Individuen als vielmehr die Bestrafung universaler Verhaltensweisen durch ihre Markierung als unmoralisch und gemeinschaftsbedrohend. Das Lächerliche indiziert bei Gottscheds Komödientheorie das Unsoziale. Es gilt als Warnsignal, das der Identifikation des Publikums mit der verlachten Figur entgegenarbeiten soll. Die Ausschlussdispositive, die dabei aktiviert werden, beruhen auf einer Ordnungsstruktur, die die Integration des Nonkonformen nicht vorsieht, ja geradezu verwirft. Was dem kollektiven Nutzen konträr ist, kann nur in seiner unsittlichen Natur aufgezeigt und mit aller Gewalt aus dem sozialen Körper entfernt werden. Die Erbauung der Zuschauer geht mit einer repressiven Logik einher, die das Unangepasste lieber ausblendet und verdrängt, als dass sie dieses zu zivilisieren versucht, und den Zuschauer selbst dazu führt, seine eigene Überlegenheit über die Komödienfigur zu behaupten.¹⁰

Diese affirmative Komponente wurde zu Recht als eine problematische Schwachstelle in Gottscheds System erkannt, insbesondere aus der Perspektive seines Moralbegriffs.¹¹ Der Erwerb einer praktischen Lebensweisheit, die alles Abweichende durch unerbittliche Dämonisierung als abwegig und wesensmäßig

9 So lautet Gottscheds berühmte Gattungsdefinition (Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Nachdruck der 4. Auflage, 1751, Darmstadt 1962, S. 643).

10 Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: Parodierte Peinlichkeiten. Gottsched und die Modernisierung des Komischen im 18. Jahrhundert, in: Kunst & Komik. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums, hg. von Friedrich W. Block, Bielefeld 2006, S. 171–192. Gottscheds Komödienkonzept sei durch den Begriff »adversative Parodie« (S. 184) bedingt, durch den Meyer-Sickendiek das von der Lachfigur sowohl bei ihren Mitspielern als auch beim Publikum ausgelöste Unbehagen an dem ungeschickten Verhalten eines Fremden bezeichnet.

11 Vgl. Thomas Althaus: Kritische Dichtkunst. Optionen der Gottschedischen Dramentheorie, in: Johann Christoph Gottsched (1700–1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft, hg. von Erich Achermann, Berlin 2014, S. 221–240. Vgl. dazu auch die Beobachtungen von Daniela Weiss-Schletterer: Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts, Wien, Köln und Weimar 2005, S. 28–29.

böse diskreditieren soll, setzt das Publikum dem Risiko aus, für das Verbrechen unempfindlich zu werden, das innerhalb der akzeptierten sozialen Ordnung begangen wird. Das berühmte Beispiel des Cartouche im Komödienkapitel der *Critischen Dichtkunst* veranschaulicht diese Diskrepanz eindrücklich:

Zu einer komischen Handlung nun kann man eben so wenig, als zu tragischen, einen ganzen Character eines Menschen nehmen, der sich in unzähligen Thaten äußert; als z. E. einen Cartousche mit allen seinen Spitzbübereyen. Es muß eine einzige, recht wichtige That genommen werden [...]. Man [müßte] etwa dichten, es hätte sich jemand in Paris so klug dünken lassen: daß ihn Cartousche mit aller seiner List nicht sollte betrügen können. Dieses hätte er sich in einer Gesellschaft gerühmet, wo dieser Räuber selbst, doch unerkant, zugegen gewesen; und dadurch demselben Lust gemacht, seine Kunst an ihm zu erweisen. Man könnte nun einen von den listigen Streichen dieses Spitzbuben wählen; und den so überklugen Mann, zum Ueberflusse, erst durch gewisse Leute warnen lassen, wohl auf seiner Hut zu stehen; endlich aber doch betrogen werden lassen. Hier würde nun freylich wohl die Komödie ein lustiges Ende nehmen: aber nicht die Spitzbüberey; sondern die eingebildete Klugheit des Betrogenen, würde dadurch zum Gelächter werden; und die Morale würde heißen: Man sollte sich nicht zu weise dünken lassen, wenn man mit verschmitzten Leuten zu thun hat; vielweniger mit seiner vorsichtigen Behutsamkeit pralen, weil dieses uns die Leute nur desto aufsätziger macht. Die Bestrafung der Spitzbuben nämlich, ist kein Werk der Poeten, sondern der Obrigkeit. Die Komödie will nicht grobe Laster, sondern lächerliche Fehler der Menschen verbessern.¹²

Die konzeptionell schlichte, in der Ausführung alles andere als wahrscheinlich und gleichmäßig verlaufende Geschichte präsentiert Gottsched insofern als moralisch unterrichtende Handlung, als darin die wohlverdiente Bestrafung eines leichtfertigen Menschen in Szene gesetzt wird. Die Fokussierung auf die Unbeholfenheit des Einzelnen, an der das Publikum Gefallen finden soll, engt allerdings die Perspektive so sehr ein, dass ein größeres Laster einfach unberücksichtigt bleibt und, entgegen allem Rigorismus, sogar als Instrument zur Desavouierung der Lachfigur eingesetzt wird. Eine Fehlleistung, die die Torheit eines unvorsichtigen Verhaltens deutlich aufzeigt, obwohl sie im Grunde nur den Ruhmredigen kompromittiert, erregt die Aufmerksamkeit des Moralisten mehr als der vorsätzliche Betrug eines professionellen Gesetzesbrechers, der sich aber gerade wegen seiner Unvorhersehbarkeit schwer typisieren lässt.

12 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst [Anm. 9], S. 643.

Das Publikum amüsiert sich wegen der Ungeschicklichkeit des Betrogenen und steht vor der Listigkeit des Betrügers hilflos da, für die höchstens polizeiliche Maßnahmen in Aussicht gestellt werden können. Gottscheds moralische Welt, so wie sie in der Komödie dargestellt werden soll, kreist um Berechenbarkeit des Abnormen und Serialität der normverletzenden Handlungen.

Der stabilisierende Effekt der Moral bei Gottsched hängt mit ihrem wiederholten Einüben zusammen. Als universales Konstrukt, das in eine theologisch dominierte Gesamtvorstellung eingebettet ist, lässt sie sich als geschlossene Weltanschauung verinnerlichen und als Ganzes in die Tat umsetzen. Ihr praxisgestaltender Charakter ist nicht an theoretische Diskurse gebunden, sondern manifestiert sich in sozialen Interaktionen, bei denen Menschen ihren internalisierten Moralbegriff in kristallisierten und kaum mehr veränderbaren Formen zunächst einmal für ihre eigene Erhaltung ausüben. Ich vertrete die These, in Gottscheds Komödienkonzept seien die lächerlichen Figuren hauptsächlich durch ihre mangelnde Einübung sozial anerkannter Verhaltensmodi gekennzeichnet. Ihnen sind die allgemeingültigen Normen, die das Leben der anderen in ihrem sozialen Milieu bestimmen, so fremd, dass sie sich weder einen Begriff davon machen können noch in der Lage sind, sich den Erwartungen ihrer Mitmenschen durch Beobachtung und mimetische Reproduktion anzupassen. Theater wirkt insofern für die Zuschauer als Übungsplatz, in dem die Anforderungen, die durch das soziale Ambiente gestellt werden, gleichsam in reduziertem Format kognitiv erwogen, moralisch gewichtet und mental erfüllt werden können. Im Folgenden möchte ich meine These bekräftigen, indem ich auf Ausprägungen des Übungsbegriffs bei Gottsched eingehe, und dann mit Luise Gottscheds *Hausfranzösin, oder die Mammsell* eine der Komödien unter die Lupe nehme, die ab dem vierten Band der *Deutschen Schaubühne* (1743) Gottscheds Vorhaben, dem deutschsprachigen Theater ein Reservoir an lustigen und publikumsorientierten Originaltexten zur Verfügung zu stellen, konkrete Konturen verleihen sollen.

2. Integration durch Routine. Gottscheds Übungsbegrifflichkeit

Der in der Philosophie der Aufklärung omnipräsente Perfektibilitätsgedanke markiert die Dominanz zeitlich orientierter Paradigmen in der Kultur des 18. Jahrhunderts. Als wahrhaft sinnstiftend gilt weniger die Lebensbestimmung, die jedem einzelnen Menschen eigen ist, als vielmehr die Art und Weise, wie sich eine solche Bestimmung in der Realität schrittweise profiliert.

Erst die Dynamik der Entwicklung im Zuge strenger Selbsterziehungsarbeit verleiht dem noch ungewissen Potenzial, das in der verborgenen Konstellation der Seele schlummert, eine konkrete Dimension, macht es erkennbar und veräußerlicht es, indem seine Wirkbreite genau definiert wird. Die Idee, dass die Menschheit durch Wandel, Bewegung und Transformationswillen zu ihrer Berufung gelangt, spiegelt sich unter anderem in der Verbreitung von Metaphern wider, die dem semantischen Feld ›Übung‹ zugehören. Die Wiederholung stabilisiert tugendhafte Dispositionen und trägt zu deren Sozialisierung bei. Tugend erwächst insofern aus der Konsolidierung einer angeborenen Veranlagung durch die Häufigkeit der Durchführung von entsprechenden Tätigkeiten, die aus einer noch ungefestigten Neigung eine internalisierte Gewohnheit machen, die keiner Reflexion mehr bedarf. In seiner Trauerrede auf Erdmann Uhse, den Rektor des Merseburger Domgymnasiums, dessen er als vormaliges Mitglied der Rednergesellschaft in Leipzig 1730 gedenkt, lässt sich Gottsched sogar dazu hinreißen, dasjenige Wissen als »todt« zu bezeichnen, das nicht durch regelmäßige Anwendung in diskursiven Kontexten unter Beweis gestellt wird.¹³ Gelegentliche Attitüden entfalten sich durch die regelmäßige Übung zu reflektierten Qualitäten, die den Menschen aus den Abgründen der Zufälligkeit und Kontingenz in eine übergeordnete Dimension hinüberretten, wo er sich nach der Universalität einer allgemein anerkannten Norm richten kann. In diesem Sinne wird Kant in seinen *Metaphysischen Anfangsgründen der Tugendlehre* (1797) eine »ethische Gymnastik« als Voraussetzung der moralischen Gesundheit beschreiben.¹⁴

Als Kulturtechnik zur Vervollkommnung der eigenen Anlagen und zu ihrer Fixierung innerhalb eines sozialen Milieus, in dem individuelle Leistungen ständig überprüft und bewertet werden, kommt der Übung auch bei Gottsched eine erhebliche ethische Bedeutung zu. Im einführenden Teil seiner *Ersten Gründe der gesamten Weltweisheit*, in dem es um die Grundlagen und die Funktionen der »sapientia« als »eine[r] Wissenschaft der Glückseligkeit« geht,¹⁵

13 »[...] wie es mit allen Künsten, mehr auf die Fertigkeit und Ausübung, als auf ein todes Wissen ankömmt: so geht es auch in der Beredsamkeit« (Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*, hg. von P.M. Mitchell, Bd. 9/1: *Gesammelte Reden*, Berlin und New York 1976, S. 296). Gottsched weist auf Uhses mangelnde Erfahrung als Redner hin, die er nach seiner Berufung in die Leipziger Gesellschaft dadurch auszugleichen versucht, dass er »diejenigen Uebungen« treibt, »daran es ihm bis dahin gefehlet« (ebd.).

14 Immanuel Kant: *Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre*, Königsberg 1797, S. 177.

15 Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke* [Anm. 13], Bd. 5/1: *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit* (Theoretischer Teil), Berlin und New York 1983, S. 122.

betrachtet er die »beständige Uebung in der Weltweisheit«¹⁶ als ein emanzipatorisches Prinzip, das es auch dem Ungelehrten ermöglicht, tugendhaft zu handeln und seine Existenz im Sinne der eigenen Erhaltung mit Umsicht zu bewirtschaften. »Philosophia omnibus, etiam indoctis prodest«¹⁷ – so lautet die Randglosse, die als eine Titelangabe für diese Textsektion fungiert. Gottsched denkt offensichtlich an ein selbstkritisches, für Revidierungen und neue Akzentuierungen stets offenes Modell der Lebensführung, bei dem sich ursprüngliche Dispositionen durch ihre Fähigkeit zur Anpassung an die Herausforderungen der sozialen Umwelt auszeichnen sollen. Diese praxisgebundene Relevanz der Übung unterstreicht Gottsched dadurch, dass er die Auswirkung dieser moralischen Gymnastik wohl mit einer Steigerung der Verstandeskraft in Verbindung bringt, einen noch tiefgründigeren Effekt jedoch im Bereich der »*philosophia practica universalis*« verortet. Hier bewährt sich die menschliche Klugheit gerade darin, dass die Fähigkeit, eine bestimmte Situation souverän zu analysieren, zu einer Fertigkeit führt, die auch ohne deutliche Einsicht in die abstrakten Gründe einer tugendhaften Handlung Gutes hervorzubringen weiß.¹⁸ Die Einübung praktizierter Tugend, und nicht nur abstrakter Reflexion, leitet den Menschen zu guten und edlen Taten. Insofern sieht Gottsched in der Übung ein bedeutendes pädagogisches Element, das sich wegen seiner transversalen, klassenunabhängigen Signifikanz für eine Programmatik der Jugenderziehung eignet:

Ferner ist es dienlich, jungen Leuten, auch ehe sie noch zu dem deutlichen Erkenntnisse der Tugend fähig sind, durch Gewohnheit und Uebung eine Fertigkeit im Guten beyzubringen. Man halte sie also, so viel als möglich ist, vom Bösen ab, und benehme ihnen alle Gelegenheiten dazu. Man mache es ihnen, durch gewisse damit verknüpfte Strafen, verhaßt; und dagegen das Gute durch Belohnungen angenehm.¹⁹

»Gewohnheit und Uebung« wirken auf das menschliche Leben mindestens auf zwei Ebenen integrativ ein: Sie reduzieren die soziale Distanz und fördern eine harmonische Entwicklung sämtlicher Seelenkräfte. Übung versteht Gottsched

¹⁶ Ebd., S. 127.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Im Kapitel Von der Einsicht, Wissenschaft, und Gründlichkeit aus dem »praktischen Teil« der Ersten Gründe liest man dazu: »Nun wird eine jede Fertigkeit, und folglich auch die Wissenschaft, nicht anders, als durch eine anhaltende Uebung erlanget« (Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke* [Anm. 13], Bd. 5/2: *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit* (Praktischer Teil), Berlin und New York 1983, S. 316)

¹⁹ Ebd., S. 302.

als Kompensationsmaßnahme zur Linderung der natürlichen Differenzen, die aus sozialer Zugehörigkeit und individueller Veranlagung entstehen. Die Erfüllung der eigenen Bestimmung, die in Gottscheds philosophischer Sprache oft als die »Hauptabsicht« bezeichnet wird, erfordert einen unstillbaren Drang zur Selbstüberwindung und zur Befriedigung moralischer Pflichten. Noch bevor sich die Übung als Praxis auf bestimmte Objekte anwenden lässt, soll sie nach Gottscheds pädagogischem Plan als geistiges Strukturelement fest in die Psyche der Lernenden eingepflanzt werden. Gottscheds *Weltweisheit* versteht Übung zunächst einmal als Ritual der Wiederholung, das noch ohne konkreten Bezug auf einen Gegenstand als tägliches Exerzitium zur Charakterstärkung ausgeführt werden muss. Die Konzentration auf ein praktisches Ziel und die ständige Prüfung der Strategien, die sein Erreichen möglich machen, verleihen dann der Moral einen konkreten, leicht nachvollziehbaren Inhalt, der wegen seiner Anschaulichkeit von den unterschiedlichsten Menschen erfasst werden kann. Von wirklich großem Vorteil ist die wiederholte Ausführung einer sittlichen Handlung wegen ihrer Praxisnähe: Die klare Vorstellung eines Zwecks sowie der Methoden zu seiner Realisierung prägt dem Menschen einen lebendigen Eindruck seiner Verpflichtungen ein, der sich im Laufe der Zeit in eine unreflektierte Gewohnheit verwandelt, die jederzeit aktiviert werden kann. Wiederholte Praktiken verdichten sich allmählich in eine spontane Lebenshaltung. Gottscheds Warnung vor den Gefahren einer abstrakten Kultur der Tugend²⁰ ist zu diesem Punkt unmissverständlich:

Dieses aus der Erfahrung fließende Erkenntniß [...] wirkt in den Willen; und wird daher lebendig genennet, weil es seine Thätigkeit und Kraft erweist. Denn ein lebendiges Erkenntniß nennen wir dasjenige, welches einen kräftigen Bewegungsgrund im Willen abgiebt. Hergegen würde ein Erkenntniß, das aus lauter Vernunftschlüssen bestünde, die sich auf keine Erfahrung gründeten, bey den meisten unkräftig, oder todt seyn. Denn ein todttes Erkenntniß nennen wir dasjenige, welches keinen Bewegungsgrund des Willens abgiebt, und also im bloßen Verstande stehen bleibt.²¹

»Cognitio viva« gegen »mortua«: An der sprachlichen Option wird gleich ersichtlich, welche entscheidende Bedeutung Gottsched einem praktischen Wis-

20 Vgl. dazu Frank Grunert: Anleitung zur Moral – mit und ohne Wolff. Zur praktischen Philosophie von Johann Christoph Gottsched, in: Johann Christoph Gottsched (1700–1766) [Anm. 11], S. 61–80.

21 Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit (Praktischer Teil) [Anm. 18], S. 115.

sen beimit, das von einer Vielzahl lebensnaher Vorstellungen aktiviert wird, die wiederum mit wenig Anstrengung in Erinnerung gerufen werden können. Dies impliziert keinesfalls eine generelle Abwertung theoretischer Erkenntnis. Gottsched argumentiert vielmehr von der Beobachtung aus, dass die verschiedenen Dispositionen der Menschen nicht für jedermann den Weg zur abstrakten Kognition des Moralischen begehbar machen. Es geht nicht darum, Wissensformen hierarchisch anzuordnen, sondern vielmehr darum, situationsbedingt das für jeden einzelnen Menschen in einer gewissen Angelegenheit passende Kompetenznetz zum Vorschein zu bringen. Die Varietät der Eigenschaften und die Unvorhersehbarkeit der sozialen Anforderungen machen eine solche Flexibilität geradezu unverzichtbar. Häufiges Erproben der eigenen Wissensgrenzen gehört also sowohl zum Kompetenzfeld des »tugendhaften Menschen« als auch zum Bereich des »rechtschaffenen Bürgers«, so wie Gottsched die idealen Adressaten seiner Moraltheorie nennt.²²

Dass die Übung bei Gottsched immer ein selbstreflexives Moment beinhaltet, in dem die erworbenen Fertigkeiten auf ihre Stabilität hin geprüft werden müssen, verweist auf Erlernbarkeit und Vermittelbarkeit als grundsätzliche Komponenten seines Übungskonzeptes. Gottsched schwebt eine kodifizierbare Technik vor, die bei ihrer Anwendung auch eine Phase der Selbstbefragung und der Selbstbestätigung im Hinblick auf die vollzogenen Fortschritte vorsieht. Die religiöse Fundierung einer solchen meditativen Praxis ist unübersehbar. Der Moral-Theoretiker legt dem sittlich gesinnten Menschen eine introspektive Tätigkeit nahe, die sich nach einem streng einzuhaltenden Rhythmus über mehrere Stationen zu bestimmten Tageszeiten erstreckt, und nichts anderes als eine säkularisierte Gewissensprüfung ist, durch die sich der in sich selbst Kehrende vergewissern soll, dass seine Zeit weder sinnlos noch unmoralisch verwendet wurde.²³ Dieses selbstanalytische Training bewertet Gottsched außerdem als die Basis jeder gelungenen ästhetischen Leistung. Gottsched tendiert im Allgemeinen dazu, angeborenes Talent, sowie alle weiteren unreflektierten Dispositionen, als etwas Ephemerer und Unproduktives abzulehnen. Ein schöpferischer Geist erscheint ihm nicht als das Produkt einer unergründlichen Begabung, sondern als das Ergebnis eines geduldigen Aneignungsprozesses, der zunächst einmal die Ausbildung eines treffsicheren Geschmacks impliziert.

Ästhetische Kreativität ist bei Gottsched durch den Besitz eines kritischen Ingeniums bedingt, das nur durch eine kultivierte Vertrautheit mit den wichtigsten Autoren der Vergangenheit heranwachsen kann. Mit ausgesprochen

²² Ebd., S. 160.

²³ Vgl. ebd., S. 115–116.

guter Begründung hat Oliver Scholz in der Fixierung eines weit gefassten Kritik-Begriffs einen der substanziellsten Beiträge gesehen, die Gottsched zum Gedankenrepertoire der Aufklärung geliefert hat.²⁴ Die Brillanz einer ursprünglichen Veranlagung, die keinesfalls fehlen darf, soll durch die Kenntnis und Erforschung grundlegender Vorbilder genährt und ergänzt werden. Gottsched steht sowohl dem unkritischen Kult um herausragende Persönlichkeiten aus der Kulturgeschichte als auch dem Mythos einer absoluten Originalität misstrauisch gegenüber. Die Vorsicht, mit der er mit dem Genie-Begriff umgeht, ist in der Leipziger Kultur der 1740er und 1750er Jahren selbst Autoren gemeinsam, die sich zu Einzelaspekten von Gottscheds ästhetischer Theorie kritisch äußern. Gellert plädiert zum Beispiel mehrfach dafür, dass talentierte Künstler nicht ihrer angeborenen Neigung überlassen, sondern durch die Beschäftigung mit den aus der Tradition hergeleiteten Normen des guten Geschmacks zu einer harmonischen Entfaltung ihrer Persönlichkeit geführt werden sollten. In der Rede *Wie weit sich der Nutzen der Regeln in der Beredsamkeit und Poesie erstrecke*, die er zum Abschluss seiner Rhetorik-Kurse an der Universität Leipzig etwa ab 1744 zu halten pflegte, moniert Gellert, die Begabung sei an und für sich keine ausreichende Voraussetzung für schöpferisches Gelingen, und warnt junge Autoren sowohl vor sklavischer Anpassung an etablierte Regeln als auch vor übermütigem Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten. Geschmack sei aus seiner Sicht das wirkmächtige Hilfsmittel, das Poeten von den Polaritäten der Charakterlosigkeit und der Überschwänglichkeit fernhält. Dabei ist ständige Übung für die Ausbildung dieses raffinierten Urteilvermögens unentbehrlich:

Der Geschmack, eine richtige, geschwinde Empfindung, vom Verstande gebildet, [...] begleitet den Redner durch die verschiedenen Szenen der Beredsamkeit. Er warnt ihn, nicht zu viel zu wagen. Er ermuntert ihn, sich zu rechter Zeit zu erheben. Er lehrt ihn die große Kunst der Schreibart, die Kunst, zu rechter Zeit aufzuhören. Haben wir diese Empfindung nicht, haben wir sie nicht durch Uebung gestärkt, nicht durch das Lesen und die Betrachtung vortrefflicher Beyspiele geschärft: so können wir bey unsern Regeln und bey unserm Genie in die größten Fehler verfallen.²⁵

24 Vgl. Oliver Scholz: »Erscheinet doch endlich, ihr güldenen Zeiten! / Da Weisheit und Tugend die Menschen regiert«. Johann Christoph Gottsched als Aufklärer, in: Johann Christoph Gottsched (1700–1766) [Anm. 11], S. 27–37.

25 Christian Fürchtegott Gellert: *Wie weit sich der Nutzen der Regeln in der Beredsamkeit und Poesie erstrecke*, in: *Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe*, hg. von Bernd Witte, Bd. 5: *Poetologische und Moralishe Abhandlungen. Autobiographisches*, hg. von Werner Jung, John F. Reynolds und Bernd Witte, Berlin und New York 1994, S. 206. Zu Gellerts Genie-Vorstellung im Rahmen seiner Strate-

Das unermüdliche Studium der großen Vorgänger schafft einerseits die Bedingungen für ein historisches Verständnis dieser Bezugsfiguren; andererseits können gerade die Neueren durch die Einsicht in die Werke antiker Poeten ihre eigene Position relativieren und sich selbst von einer geschichtsbewussten Perspektive aus betrachten. Eine solche ausgewogene Mischung aus Bewunderung der Alten und Bestehen auf der eigenen Selbstständigkeit, die ausschließlich durch emsige Übung im Lesen und Interpretieren erlangt werden kann, macht die philosophische Substanz der kritischen Arbeit aus. Reife Kritik kommt nach Gottsched nicht in kleinkariierter Korrekturarbeit an den Unebenheiten vergangener Schriftsteller zum Ausdruck, sondern gibt sich als eindringliche hermeneutische Leistung zu erkennen, die in den Texten die Kohärenz der gedanklichen Struktur und die Natürlichkeit der poetischen Aussage zu erkennen weiß. Mit sichtlicher Lust an der Anhäufung suggestiver Bildprägungen distanziert sich Gottsched in der Vorrede zur ersten Ausgabe seiner *Critischen Dichtkunst* (1730) von einer reduktionistischen Betrachtung der Kritik als intellektueller Beschäftigung: »Wahre Critick« sei nicht »schulfüchsische Buchstäblerey« oder »unendlicher Kram von zusammengeschriebenen Druck- und Schreibefehlern, die in den alten Scribenten begangen worden«. Sie sei nicht einmal »übelverdauetes Bücherlesen« oder ein »wüster Haufe unendlicher Allegationen und fremder Meynungen von einer verderbten Stelle in Hebräischen, Griechischen und Römischen Büchern«.²⁶ Das erkenntnisbezogene Anliegen, das für eine überpersönliche Gültigkeit anstrebende Kritik charakteristisch ist, duldet kein solches Verweilen bei nebensächlichen Merkmalen und schreitet hingegen nach einem umfassenden Verständnismodell, das klassische Werke in Hinsicht auf Historizität der Darstellungsweise und Universalität der Vernunftgebundenheit als geschlossene Kulturprodukte zu deuten vermag. Philosophisch fundierte Kritik beruht zwar auf in der Menschenatur verankerten Allgemeinwerten, sie zeichnet sich jedoch auch durch eine flexible und differenzensible Erkenntnisstruktur aus, die Transformationsmomente in ihrer geschichtlichen Signifikanz aufwerten kann. »Ein Criticus«, so Gottsched 1730 Bilanz ziehend, »ist also dieser Erklärung nach, ein Gelehrter, der die Regeln der freyen Künste philosophisch eingesehen hat, und also

gien zur Ausdifferenzierung eines modernen Autorschaftskonzeptes vgl. Seán M. Williams: C. F. Gellert als Vorredner des Genies. Autorschaft um 1750, in: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hg. von Matthias Schaffrick und Marcus Willand, Berlin und Boston 2014, S. 333–362.

- 26 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, Leipzig 1730, S. *51–5v.

im Stande ist, die Schönheiten und Fehler aller vorkommenden Meisterstücke oder Kunstwercke, vernünftig darnach zu prüfen und richtig zu beurtheilen«. ²⁷

Wie diese ideale Vorstellung in der Realität aussehen soll, konzeptualisiert Gottsched mit Hilfe von dem seiner kognitiven Theorie zugrunde liegenden Zeitlichkeitsbegriff. Die Aneignung eines zuverlässigen Urteilvermögens erklärt er als einen langsamen Prozess, der im Zeichen von Kontinuität und unablässiger Auseinandersetzung mit Kunstwerken vollzogen wird, und seine grundsätzliche Begründung in der Interdiskursivität des kritischen Verstehens hat. Eine kommunikative Dimension prägt sowohl den Erkenntnisakt des Kritikers, dessen Gegenstand das von ihm untersuchte Werk ist, als auch die Beziehung des Kritikers zu seinem Leserpublikum. Dabei ist der Einfluss von Shaftesburys Denken ausschlaggebend für Gottscheds Ansichten. Bei dem englischen Philosophen, den er 1730 als ersten gleichgesinnten Autor in der Vorrede zur *Critischen Dichtkunst* erwähnt, findet Gottsched ein ihm kongeniales Erklärungsparadigma für die Moral als natürliche Disposition, eine undogmatische Ästhetik, die die Antike nach geschichtsorientierten Maßstäben sowie allgemeinmenschlichen Geschmacksbedingungen versteht, und eine Auffassung des Kritikers als vorurteillosen, zur weltlichen Verwendung seines Wissens durchaus bereiten ›homme de lettres‹, der vor allen Dingen ein zivilisationsstiftendes Anliegen verfolgt. Dem Leser seiner Abhandlung empfiehlt Gottsched insbesondere die Lektüre von Shaftesburys *Soliloquy, or Advice to an Author* (1710). Hier wird dem Gelehrten eine metakritische Haltung empfohlen, die mit Gottscheds Übungskonzept eng verwandt ist. Nach Shaftesbury ist der Besitz einer schöpferischen Neigung keine ausreichende Voraussetzung für das Schaffen ernstzunehmender Kunstwerke. Eine solche noch undifferenzierte Anlage soll sich vielmehr durch Reflexion und Selbstbetrachtung in eine Fertigkeit weiterentwickeln, die den damit ausgestatteten Dichter dazu bringt, die Produkte seiner Einbildungskraft nicht als Hervorbringungen einer rätselhaften Inspiration,

27 Ebd., S. *5v. In der zweiten Ausgabe der *Critischen Dichtkunst* (1737) wird Gottsched mit einem gewissen Stolz anmerken können, dass die von ihm unternommene Bestimmung der Aufgaben, für die gute Kritiker zuständig sind, bereits bemerkenswerte Fortschritte im deutschen Kulturleben ausgelöst hatte: »das Critisiren ist seit einigen Jahren schon gewöhnlicher in Deutschland geworden, als es vorhin gewesen: Und dadurch ist auch der wahre Begriff dieses Wortes schon bekannter geworden. Auch junge Leute wissens nunmehr schon, daß ein Criticus oder Kunstrichter nicht nur mit Worten, sondern auch mit Gedanken, nicht nur mit Sylben und Buchstaben, sondern auch mit den Regeln ganzer Künste und Kunstwerke zu thun hat. Man begreift es schon, daß ein solcher Criticus ein Philosoph seyn, und etwas mehr verstehen müsse, als ein Buchstäbler« (Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen, Leipzig 1737, S. *6r).

sondern als das Resultat eines langsamen Fortschreitens zu präsentieren, bei dem die künstlerische Darstellung eines Gegenstandes durch einen intensiven Prozess der Selbsterkenntnis begleitet wird: »the moral artist who can thus imitate the Creator and is thus knowing in the inward form and structure of his fellow creature, will hardly, I presume, be found unknowing in *himself* or at a loss in those numbers which make the harmony of a mind« (Herv. im Orig.).²⁸ Eine Selbstreflexion, die Gottsched in erster Linie als eine Hervorbringung der Vernunft betrachtet, obwohl er unter Rekurs auf Shaftesbury wohl auch »die Leistungen der poetischen Form und begeisterten Rede«²⁹ erkundet.

Übung und Gewohnheit verweisen auf Praktiken, die dem Poesiekenner den Einsatz all seiner Kräfte abverlangen, damit sich sein individueller Geschmack über die Grenzen seiner Subjektivität hinaus zum Erkennen der überpersönlichen Aspekte in einem Kunstwerk erheben kann. An dieser kulturalisierten Tendenz, die in Gottscheds Ästhetik sehr ausgeprägt ist, orientiert sich der Kunsttheoretiker auch bei der Bestimmung jener Wahrscheinlichkeitsvorstellung, die bekanntlich im Mittelpunkt seines gedanklichen Systems steht. »Die Wahrscheinlichkeit« – so Gottsched in der Sektion der *Critischen Dichtkunst*, die den Titel *Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie überhaupt* trägt – »ist also die Haupteigenschaft aller Fabeln; und wenn eine Fabel nicht wahrscheinlich ist, so taugt sie nichts«.³⁰ Dabei erfolgt die Feststellung des Ähnlichkeitsverhältnisses, das den abgebildeten Gegenstand und das abbildende Zeichen miteinander verbindet, keinesfalls auf der Basis einer bloß natürlichen Fähigkeit, sondern erfordert eine Reihe kultureller Operationen, die nur von spezialisierten Figuren vollbracht werden können, die über ein fortgeschrittenes philosophisches Wissen verfügen.³¹ Nachahmungspraktiken stützen sich zwar sowohl bei ihrer Aus-

28 [Anton Ashley Cooper Earl of] Shaftesbury: Soliloquy, or Advice to an Author, in: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, hg. von Lawrence E. Klein, Cambridge 2012, S. 69–162 (hier S. 94). Eine differenzierte Analyse von Gottscheds Bezugnahme auf Shaftesburys Grundideen findet man bei Sebastian Meixner und Carolin Rocks: »Critische Dichtkunst vor die Deutschen«: Gottscheds Poetik, in: *Gottsched-Handbuch* [Anm. 4], S. 81–138, insbes. S. 93–114.

29 Mark-Georg Dehrmann: Das »Orakel der Deisten«. Shaftesbury und die deutsche Aufklärung, Göttingen 2008, S. 215.

30 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst [Anm. 9], S. 92.

31 »Es trifft freylich zuweilen zu, daß ein ganzes Land oder eine große Stadt sich an lauter regelmäßige Sachen gewöhnet, und so zu reden, eine zeitlang Geschmack daran findet. Aber dieser gute Geschmack kann nicht lange Zeit erhalten werden; wenn es nicht Kunstverständige darunter giebt, die dasjenige, was der gemeine Mann nach der sinnlichen Empfindung liebet, nach richtigen Grundregeln für gut und schön erkennen. Ohne solche Meister geht der gute Geschmack bald wieder verlohren, wie wir an den Beyspielen der Griechen und Römer, ja der neuern Wälschen und Franzosen gesehen haben« (ebd., S. 95).

führung als auch bei ihrer Rezeption auf ein biologisch bedingtes Allgemeingut, das im Grunde allen Menschen zur Verfügung steht. Sie gelangen jedoch erst dann zu einer ästhetischen Relevanz, wenn sie sich in einer systematisierten Verfahrensweise kodifizieren lassen, die wegen ihrer objektiven Gültigkeit wiederholbar ist, und mit subjektiven Faktoren wie Enthusiasmus oder Inspiration nichts mehr zu tun hat. Im Kapitel *Von dem Charactere eines Poeten* aus seiner *Critischen Dichtkunst* spricht Gottsched allen Formen mystischer Eingebung jeden ästhetischen Wert entschieden ab. So wie die Arbeit des Kritikers ohne die Einsicht in die theoretischen Fundamente der Kunst unvorstellbar ist, muss sich jeder Künstler, der in seinem Werk nicht bei unfruchtbarer Herzensergießung verbleiben will, zunächst einmal um die genaue Kenntnis der technischen und philosophischen Grundlagen seines Berufes bemühen. Dabei besteht Gottsched auf »Gelehrsamkeit, Erfahrung, Uebung und Fleiß«³² als den Grunddispositionen, die ein Dichter unbedingt zu pflegen hat. Das geduldige Eindringen in das Wesen der Poesie, das Gottsched als unwandelbar und geschichtsunabhängig fixiert betrachtet, erklärt sich nicht nur daraus, dass der Poet dadurch die höchstmögliche Vertrautheit mit den Gestaltungsmitteln seiner Kunst erreichen kann, sondern vielmehr daraus, dass nur eine langjährige Auseinandersetzung mit den allgemeinen Grundbedingungen seiner Tätigkeit ihn dazu führen kann, die überindividuelle Signifikanz zu errahnen, die seine Leistung anstreben soll. Erst die Übung verleiht einer noch ungefestigten künstlerischen Neigung die notwendige Konsistenz. Ein zuverlässiger Geschmack, der nicht lediglich auf zufälligen Präferenzen basiert, entsteht nur durch die Beschäftigung mit den »Regeln der Kunst [...], die aus der Vernunft und Natur hergeleitet worden.«³³

3 Endogene Verhaltensmodelle. Luise Gottscheds *Hausfranzösin*

Die Hausfranzösin, oder die Mammsell von Luise Adelgunde Victorie Gottsched erscheint 1744 im fünften Band der *Deutschen Schaubühne*. Mit der Kritik an der Neigung des aufsteigenden Bürgertums, französische Handlungsmodi zur Erfüllung der eigenen Distinktionswünsche nachzuahmen, war der Leser von Gottscheds Sammlung bestens vertraut.³⁴ Bereits 1741 war im zwei-

32 Ebd., S. 94.

33 Ebd., S. 95.

34 Allgemein zu dieser für die Kultur der Aufklärung wichtigen Konstellation: Ruth Florack: Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur, Stuttgart und Weimar 2001. Zu den im Rahmen der Gattung

ten Teil der *Schaubühne* unter dem Titel *Jean de France oder Der deutsche Franzose* Georg August Dethardings Übersetzung einer Komödie von Ludvig Holberg veröffentlicht worden (*Jean de France eller Hans Frandsen*, 1722), in der die esterophile Mode Gegenstand einer gegen die pathologische Besessenheit eines jungen Menschen gerichteten, hie und da auch derben Satire ist. Bei Holberg rückt allerdings die individuelle Abnormität in den Vordergrund. Die neurotischen Ausbrüche, in die der Protagonist gerät, sobald seiner Manie widersprochen wird, oder auch wenn ihm die absurdesten Verhaltensweisen als genuine Imitationen der jüngsten Pariser Mode nahegelegt werden, sind bei *Jean de France* weniger aus einem kollektiven Phänomen als vielmehr aus einer subjektiven Krankheit zu erklären. Der zeitgeschichtliche Aspekt ist bei Holberg viel weniger wichtig als die innere Entwicklung des Handlungsgeflechtes: Jeans skurriles Benehmen indiziert keinesfalls ein kulturkritisch relevantes Anliegen in seinem sozialen Milieu, sondern wird ausschließlich mit einer privaten Angelegenheit in Verbindung gebracht. Jeans überzogenen Eifer bei der Assimilierung von fremden Gepflogenheiten instrumentalisiert sein Nebenbuhler Antonius mit zynischem Kalkül und mit Hilfe zweier Dienerfiguren, damit die geplante Ehe zwischen Jean und Elisabeth endgültig vereitelt wird. Im Stück der »geschickten Freundin«,³⁵ wie Gottsched dem Publikum seine Frau in der Vorrede zum zweiten Band der *Deutschen Schaubühne* präsentiert, geht es hingegen um ein kollektiv relevantes Untergangssymptom, das es mit allen Mitteln zu bekämpfen gilt. Dabei sollte gerade die Relevanz dieser sozialkritischen Zielstellung die Grundlagen für die Ablehnung legen, auf die *Die Hausfranzösin* nach einigen Jahren des Erfolgs stieß, und die mit Lessings hartem Verriss im 26. Kapitel der *Hamburgischen Dramaturgie* kulminierte.³⁶

Komödie bedeutenden Implikationen des frankophilen Diskurses vgl. Nina Birkner: Der »nährische« Franzose. Zur Funktion des kulturellen Stereotyps im Lustspiel des 18. Jahrhunderts, in: Gallophilie und Gallophobie in der Literatur und den Medien in Deutschland und in Italien im 18. Jahrhundert / Gallophilie er gallophobie dans la littérature et les médias en Allemagne et en Italie au XVIIIe siècle, hg. von Raymond Heitz, York-Gothart Mix, Jean Mondot und Nina Birkner, Heidelberg 2011, S. 181–194.

35 Johann Christoph Gottsched: Die Deutsche Schaubühne. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741–1745, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, Bd. 2, S. 35.

36 »[...] die Hausfranzösin ist ganz und gar nichts. Noch weniger, als nichts: denn sie ist nicht allein niedrig, und platt, und kalt, sondern noch oben darein schmutzig, ekel, und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben können« (Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner u. a., Bd. 6: Werke 1767–1769, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 1985, S. 308). Zu der in einem solchen Urteil implizierten genderbezogenen Dimension vgl. Gaby Pailer: Multi-Layered Conflicts with the Norm:

Die imagologische Darstellung, die dieser Komödie eigen ist, speist sich aus gegensätzlich konnotierten Eigenschaften, die allesamt zur Charakterisierung deutscher Sittlichkeit im Zeichen von Bodenständigkeit, Selbstgenügsamkeit und Ernsthaftigkeit führen.³⁷ Dabei weisen die spielenden Figuren französischer Herkunft nichts als Eitelkeit, bornierten Hochmut, ja sogar kriminelle Tendenzen auf. Konzidiert Gottsched in seiner Vorrede, dass das Stück keinesfalls »der ganzen Nation [...] die Fehler vieler ihrer Landsleute aufbürden« will,³⁸ so wird eine solche Vorsichtsbekundung durch die deutliche Polarisierung überboten, die für dieses Stück charakteristisch ist. Die Abwertung gallophiler Gesinnungen und die ideologische Belastung der Figurenbeziehungen werden so ins Extreme getrieben, dass die innere Geschlossenheit sowie die inhaltliche Kohärenz des Lustspiels an manchen Stellen unwahrscheinlichen Ereignissen und karikaturhaften Übertreibungen weichen müssen. Mehr als die einseitig definierten Charaktere wie Monsieur de Sotenville und Mademoiselle La Fleche, deren Hinterlist nicht einmal vor der Entführung der jüngsten Tochter im Haus Germann und somit der Möglichkeit einer harten Bestrafung zurückschreckt, zeugen allerdings unentschlossene, in ihrer Identität zwischen zwei unterschiedlichen Modellen schwankende Figuren wie Herr Germann und dessen Sohn Franz von der brennenden Moralfrage, die eigentlich im Mittelpunkt der *Hausfranzösin* steht. Die frankophile Manie des einen und die passive Nachgiebigkeit des anderen hängen beide mit ihrer fehlenden Einübung in die kollektiven Normen der »See- und Handelstadt« zusammen, in der die Komödienhandlung laut den Angaben im Personenverzeichnis »von 2 Uhr nach Tische, bis in die Nacht gegen 10 Uhr«³⁹ spielt. Dem jungen Franz wird von verschiedenen anderen Figuren ein Mangel an Kompetenz in den für den zwischenmenschlichen Umgang erforderlichen Regeln vorgeworfen. Schon sein Reisewunsch, dem Herr Germann widerstandslos zugibt, weil er wähnt, ein Aufenthalt in Paris mit

Gender and Cultural Diversity in Two Comedies of the German Enlightenment, in: Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media, hg. von Gaby Pailer, Andreas Böhn, Stefan Horlacher und Ulrich Scheck, Amsterdam und New York 2009, S. 141–154.

37 Vgl. dazu Bernd Blaschke: Anleihen und Verachtung. Luise Gottscheds französischer Komödienimport als Arbeit an einem deutschen Theater, in: Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Marcel Krings und Roman Luksch, Würzburg 2007, S. 71–85.

38 Gottsched: Die Deutsche Schaubühne [Anm. 35], Bd. 5, S. 12.

39 [Luise Adelgunde Victorie Gottsched]: Die Hausfranzösin, oder die Mammzell. Ein deutsches Lustspiel, in fünf Aufzügen, in: Gottsched: Die Deutsche Schaubühne [Anm. 35], Bd. 5, S. 68.

15 Jahren könne dem Sohn entscheidende Vorteile in seiner Ausbildung bringen, löst bei den Verwandten, die sich nach einem endogenen Lebensmodell orientieren, Skepsis und offene Kritik aus. Franz' ältere Schwester Luischen, deren Devise lautet, »daß die gesunde Vernunft die Deutschen das lehrt, was man in Paris erst durch Bediente entscheiden läßt«, ⁴⁰ bringt ihm gegenüber das Erziehungsproblem, das für dieses Lustspiel ausschlaggebend ist, ⁴¹ mit bissigen Beobachtungen über die Unbeholfenheit ihres gemeinsamen Vaters auf den Punkt:

Du guter Franz! ein junger Mensch der bis in sein 17. Jahr nichts mehr weis, als was er von einem Frauenzimmer gelernt hat; der wird bey allen Vernünftigen, in Paris sowohl, als anderwärts wenig gelten. An dem Lobe der Thoren aber kann nur einem Gecken gelegen seyn. Sähe man dir doch lieber, wie hier unserm Vetter, die Zucht eines gescheidten, ehrlichen Vaters an! das würde dir und uns mehr Ehre machen!⁴²

Das Fehlen einer praktischen Kultur des geselligen Lebens in dem nunmehr reisefertigen jungen Mann fällt Herrn Germann ebenso klar auf. Dieser ist jedoch nicht in der Lage, die Tollpatschigkeit von Franz auf ihre wahren Gründe zurückzuführen, die mit der passiven Aneignung einer wesensfremden Lebenshaltung zu tun haben. Der Anspruch auf Erlesenheit und Exklusivität macht aus seinem ungeschickten Sohn, der sich u. a. durch die forcierte Verwendung der französischen Sprache ⁴³ als erfahrener Kosmopolit stilisiert, einen lächerlichen Träumer, der in den elementaren Sitten seines Milieus völlig ungeübt ist. Luise Gottsched bettet Franz' Eigenart offensichtlich in einen nationalen Diskurs ein, denn die Vorzüge einer unüberhörbar als »typisch deutsch« charakterisierten Erziehung werden im Laufe der Komödie immer wieder thema-

40 Ebd., S. 77.

41 Die Schwächen im pädagogischen System des Herrn Germann wurden in der immer noch lesenswerten Untersuchung von Walter Hinck eingehend analysiert (Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. *Commedia dell'arte und Théâtre italien*, Stuttgart 1965, S. 207–208).

42 [Luise Adelgunde Victorie Gottsched]: Die Hausfranzösin [Anm. 39], S. 79–80. Zu Luischen vgl. Barbara Becker-Cantarino: »Wenn ich mündig, und hoffentlich verständig genug seyn werde ...«. Geschlechterdiskurse in den Lustspielen der Gottschedin, in: Diskurse der Aufklärung, Luise Adelgunde Victorie und Johann Christoph Gottsched, hg. von Gabriele Ball, Helga Brandes und Katherine R. Goodman, Wiesbaden 2006, S. 89–106 (insbes. S. 102).

43 Vgl. Rainer Schlösser: Luise Gottscheds Lustspiel »Die Hausfranzösin« und das Französische in Deutschland, in: *Romanistik in Geschichte und Gegenwart* 3 (1997), S. 49–62.

tisiert, sie weigert sich allerdings, bei aller Klischeebedienung pauschale Diskriminierungen gelten zu lassen, indem sie das rabiate antifranzösische Ressentiment des alten Wahrmund durch Luischens weise und schlichtende Stellungnahmen relativiert.⁴⁴ Nicht seine Affizierbarkeit durch ein negativ besetztes Kulturparadigma schränkt den jungen Germann geistig ein, sondern die soziale Isolation, in die er wegen seiner absonderlichen Präferenzen gerät. Fehlende Geselligkeit lässt ihn in eine komische Figur ausarten, für die seine Mitmenschen nur Missbilligung übrighaben.

»Du blinder Verehrer aller fremden Thorheiten!«⁴⁵ – so spricht Luischen ihren Bruder an, als er zugibt, dass er gerne dazu bereit wäre, auch die unsinnigsten Gewohnheiten anzunehmen, wenn sie nur aus Paris stammen sollten. Die Exzentrizität des Frankreichliebhabers ist allerdings nicht zwingend mit seinem Paris-Kult verbunden, sie gibt sich vielmehr als eine defekte Neigung zum Phantasieren zu erkennen, die wiederum durch seine soziale Position als Außenseiter und mutterloser, von einer kraftlosen Vaterfigur verwöhnter Sohn in einer Familie bedingt wird, der die Deklassierung durch den latenten Konflikt mit dem finanziell viel fester etablierten Halbbruder Wahrmund droht. Die Anfälligkeit des Protagonisten für französische Modeerscheinungen setzt die Autorin weniger mit bloßer Xenophilie als vielmehr mit der unklaren Verortung in der eigenen Gesellschaft in Zusammenhang. Die Unordnung, die Wahrmund in

44 »*Wahrmund*. [...] Ich habe nun so nothwendig mit ihm zu reden, und da ist er nicht zu Hause! Das macht alles das französische Geschmeiß! In einem Hause, wo auch nur ein Franzose aus und eingeht, da kann man die Leute nicht zu rechter Zeit zu Hause finden! / *Luischen*. Ach lieber Herr Vetter, mein Vater nimmt an dem französischen Unwesen seines Hauses keinen Theil. Wo seine Kinder nicht französischer gesinnt werden, als er ist, so können sie noch ganz gescheidte Leute werden. / [...] *Wahrmund*. Wie kann ich aber als ein deutsches Christenkind glauben, daß mein Bruder um sieben Uhr des Abends nicht zu Hause seyn wird, da es zur Abendmahlzeit geht? Zu welcher Zeit soll man einen Mann gewisser zu Hause finden, als gegen die Mahlzeit? / *Luischen*. Er ist Vater und Herr im Hause; es ist niemand hier, dessen Schuldigkeit es nicht wäre, eine halbe oder ganze Stunde mit dem Essen auf ihn zu warten. *Wahrmund*. So? so lebt ihr hier auch im Essen nach französischer Weise? Eßt ihr auch schon die Abendmahlzeit, wenn andre Leute bald ausgeschlafen haben? Das ist närrisch, sage ich, das ist närrisch! und je französischer es ist, desto närrischer ists! / *Luischen*. Ich habe ihnen aber noch nicht zugestanden, mein Herr Vetter, daß es hier wirklich so geht: ich sage nur, daß es unser aller Schuldigkeit wäre, auf meinen Vater zu warten; [...] / *Wahrmund*. Ich möchte das Gallenfieber bekommen über den französischen Moden! Es ist nicht genug, daß sie den Deutschen das Gehirn verrückt haben; nun wollen sie uns auch mit dem späten Essen die Mägen verrücken« ([Luise Adelgunde Victorie Gottsched]: *Die Hausfranzösin* [Anm. 39], S. 140–142).

45 Ebd., S. 148.

der verschwägerten Familie feststellt,⁴⁶ gilt als Symptom sozialer Marginalisierung. Die Unsicherheit über die eigene Berufung und die Oszillation zwischen unterschiedlichen Selbstverwirklichungsidealen indizieren den sozialen Abstieg, dem die männlichen Mitglieder der Familie Germann ausgesetzt sind. Dieses bedrohliche Außenseitertum spiegelt sich in der Verwirrung wider, die ihr Verhalten in den übrigen spielenden Figuren stiftet. Vater Wahrmund und sein Sohn können mit den Tändeleien und den selbstmitleidigen Ausschweifungen ihrer Verwandten nichts anfangen, weil diese durch solche Extravaganzen die ihnen allen gemeinsame soziale Routine verletzen. Insofern wirkt der Komödientenschluss als Moment der Resozialisierung durch das schreckliche Bild des totalen Verlustes, der Herrn Germann vorschwebt, als er über die Entführung seiner Tochter informiert wird.⁴⁷ Die Rückkehr der Familie in die ursprüngliche soziale Ordnung wird von dem alten Wahrmund durch ein intensives Erziehungsprogramm begleitet, das den Gallophilen die Einübung in die seinem persönlichen Stand sowie seinem sozialen Milieu angemessenen Praktiken ermöglichen soll:

Ich will noch einen rechtschaffenen Menschen aus ihm machen, und dann soll er in vier oder fünf Jahren mit meinem Sohne zugleich reisen: aber an die deutschen Höfe sollen sie reisen. Nach Dresden, Berlin, Hannover, Wien, München und dergleichen schöne deutsche Oerter. Da können sie alles so gut und besser sehen, als in Frankreich. Wofür verwendeten die deutschen Fürsten so vieles Geld auf Künstler, Gebäude und alle Pracht, als daß die deutsche Jugend an ihren Höfen alles soll beysammen sehen können, was man in fremden Ländern stückweise antrifft?⁴⁸

Wahrmunds Bekenntnis zum Geist des Partikularismus ist sicherlich von seiner Idealisierung der zivilisationsstiftenden Bemühungen an einigen deutschen Höfen Mitte des 18. Jahrhunderts nicht zu trennen. Der implizite patriotische Verweis auf die Kulturpolitik, die im Kurfürstentum Sachsen von August II.

46 »Kurzum Hr. Bruder, bedenkt nur einmal eure ganze Haushaltung; alles ist darinn verkehrt, nährisch und ungereimt; eure Kinderzucht wird verwahrloset. Die älteste Tochter bleibt durch ein rechtes Wunderwerk vernünftig; die jüngste aber ist ein eben so nährischer französischer Affe, als euer Sohn. Ich sage nicht einmal etwas, von dem großen Gelde, was bey euch aufgeht: es ist ja erstaunlich!« (ebd., S. 100).

47 »So kömmt denn das Unglück von allen Seiten auf mich zu? Soll ich für meine Sanftmuth, für meine Gefälligkeit gegen meine sel. Frau und meine Kinder, von diesen Spitzbuben betrogen, bestohlen, verachtet und noch dazu um mein liebstes Kind gebracht werden? Das ist hart! (*Er wirft sich ganz matt in den Lehnstuhl und weint*)« (ebd., S. 181).

48 Ebd., S. 189–190.

betrieben wurde, blendet dabei die Rückständigkeit und die Kleinstaaterei komplett aus, durch die das zeitgenössische politische Panorama in Deutschland weitgehend gekennzeichnet ist. Luise Gottsched evoziert hier über die Vermittlung dieses rüstigen Familienvaters, der jederzeit auf Konsolidierung und Erweiterung seiner Handelsfirma bedacht ist, das Ideal einer Allianz zwischen unterschiedlichen sozialen Akteuren innerhalb eines paternalistisch gesteuerten Systems der Machtführung und der Konfliktvorbeugung, das unter der Obhut des Adels steht. Der Autorin schweben Erziehungspraktiken als Anleitung zur Regulierung sozialer Beziehungen vor. Das setzt einen räumlich beschränkten und kulturell homogenen Wirkungsraum voraus, in dem normierte Vorgaben herrschen. Die Reise wird nicht als Erfahrung der Entgrenzung beschrieben, ihr Zweck besteht in der vorsichtigen Erkundung eines abgeschirmten Territoriums, zu dem man sowieso schon gehört, und dem eine schützende Funktion gegen alle Berührung mit dem Fremden zugewiesen wird. Die Besichtigung der wichtigsten deutschen Städte soll in Zukunft den jungen Germann in seinem Gefühl der nationalen Zugehörigkeit festigen und insofern domestizieren, als ihm damit die Grenzen seiner heimatlichen Welt eindrücklich gezeigt werden. Wie dies in den Lustspielen von Luise Gottsched oft der Fall ist, wird in der *Hausfranzösin* durch die Satire abwegiger Gesinnungen ein eigenbezogenes, jede Beeinflussung von außen her strikt ausschließendes Identitätskonstrukt evoziert und mit klassenspezifischen Eigenschaften ausgestattet.⁴⁹ Die Verbürgerlichung der Gesellschaft, die z. B. in *Die ungleiche Heirath* als ein notwendiges Modernisierungsphänomen zumindest im Bereich des privaten Umgangs und im Sinne einer Kultur der Wahrhaftigkeit und Unverstelltheit begrüßt wird, wird somit in ihrem Transformationspotenzial drastisch eingedämmt. Die ›Grand Tour‹ wird zu einer unnötigen und kostspieligen Angelegenheit herabgestuft, von der sich das Bürgertum nichts als eine trügerische Distinktion versprechen kann, und wird insofern als eine unsinnige Mode degradiert. Die Standhaftigkeit der Bürgermoral, die im Haus Germann für eine Weile aufgegeben wurde, lässt sich nicht an der Fähigkeit ermesen, in unbekannten Revieren Neues aufzuspüren, sondern wird daraus ersichtlich, wie selbstverständlich und mit welchem eingeübten Können Grunddispositionen wie Mäßigkeit, Sittsamkeit und ein heiteres Selbstbewusstsein bewiesen werden. Bürgerliche Emanzipation schaut sich nach kon-

49 Wichtiges dazu in Nina Birkner: Nachwort. Zu Luise Adelgunde Victorie Gottscheds Lustspiel »Die Hausfranzösin«, in: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Hausfranzösin, oder die Mammself, Ein deutsches Lustspiel, in fünf Aufzügen, hg. von Nina Birkner, Hannover 2009, S. 125–145.

kreten Austragungsformen um, für die bereits eingespielte Haltungen und ausprobierte Handlungsmodi die beste Aussicht auf Erfolg versprechen. Das Bildungsprogramm, mit dem Wahrmond die Ausartungen der jungen Generation gleichsam therapieren will, erscheint also als eine variierte Form von Konservatismus, die sich als solche ohne besondere Schwierigkeiten in die Gottsched-Ästhetik einfügen lässt.⁵⁰

- 50 Dass Luise Gottscheds Komödien einige Grundansichten der Gottsched-Gruppe unterterminieren würden, hat Nicola Kaminski in mehreren Beiträgen behauptet (vgl. u. a. Gottsched/in oder Umwege weiblicher Autorschaft: »Die Vernünftigen Tadelrinnen« – »Die Pietisterei im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau« – »Herr Witzling«, in: Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, hg. von Stephan Pabst, Berlin und Boston 2011, S. 89–127 und Wer zuletzt lacht ... Gottscheds »Deutsche Schaubühne« im anonymen Nachspiel »Herr Witzling« in Gottscheds »Deutscher Schaubühne«, in: Literatur der Frühen Neuzeit und ihre kulturellen Kontexte. Bochumer Ringvorlesung im Sommersemester 2011, hg. von Andreas Beck und Nicola Kaminski, Frankfurt a. M. 2012, S. 157–180). Vor allem metadramatische Momente, die Kaminski als eine spezifische Eigenart von Luise Gottscheds Theater deutet, sollten in die Geschlossenheit des theoretisch fixierten Komödienkonzeptes Brüche einführen und zugleich Widersprüche offen legen. Sind die psychologische Plausibilisierung der spielenden Figuren und die geschickte Handlungskonstruktion im Werk der Gottschedin unschwer erkennbare Aspekte, die ihre Komödien weit über ein konventionelles Niveau hinaus erheben, so kontrastiert eine solche Souveränität im Aufbau der Stücke keinesfalls mit der Tatsache, dass sich die Identität der Charaktere sowie ihre kommunikative Funktion im Grunde durch die dezidierte Affirmativität ihrer Aussagen und ihre Positionierung zu den in der Komödie zur Debatte stehenden Hauptthemen konstituiert. Wirkungsmäßig betrachtet, setzen Luise Gottscheds mit langen Worttiraden und überdeutlichen Stellungnahmen reichlich ausgestattete Lustspiele weniger auf die offene Interpretierbarkeit der Textinszenierung als vielmehr auf die schlichte Eindeutigkeit der Textlektüre.