Klaus Manger „Sprache des Herzens" in der Hoftheaterkunst

Der Titel enthält zwei Stichworte, die „Sprache des Herzens",[1] die uns eine neue Poetik des 18. Jahrhunderts aufschließt, und die „Hoftheaterkunst",[2] die uns in die gleichzeitige ausgangs des 18. Jahrhunderts bemerkbare Bühnenreform führt. Und die entscheidende Frage, auf die eine Antwort versucht werden soll, lautet: Kann die Theaterpraxis von der neuen Poetik profitieren?

Mit dem Thema bewegen wir uns zeitlich an den Rändern des auslaufenden Barockzeitalters, das auf der Tagung in der Vielfalt seiner Stile thematisch geworden ist. Genau genommen haben wir es mit einer neuartigen Bündelungsbewegung zu tun. Die Vielfalt der geistlichen und weltlichen Musik des Barock, die Konkurrenzprogramme der Höfe, ihrer Hoforganisten, Hofkapellmeister und Hofkomponisten, blieb auch noch erhalten, als vor allem die Autoren um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich an eine Revolutionierung der Poesie und der Poetik machten. Dieses Phänomen, zeitlich in der Umgebung von Bachs Tod und Mozarts Geburt, ist mit dem Wandel bzw. Bruch von normativer Poetik, wofür noch Gottsched steht, und der Originalgenieästhetik, wofür das neue Naturverständnis und der Shakespeare-Enthusiasmus der Stürmer und Dränger stehen, nur sehr vorläufig umrissen. Es liegt deshalb nahe, sich am 1. Juli 2004, dem Vorabend von Klopstocks 280. Geburtstag, dessen 200. Todestages im vergangenen Jahr in Qued-

1 Die „Sprache des Herzens" dürfte bereits vor Lessing, Klopstock, Wieland, Herder u. a. formuliert worden sein, ohne dass derzeit zu sichern ist, wo sie in Pietismus, Frühaufklärung, Empfindsamkeit zuerst erscheint. Johann Georg Hamanns Wort von der „Stimme im Abgrund unseres Herzens" (*Werke*, hrsg. von Friedrich Roth, Bd. 1, Berlin 1821, S. 82) oder Friedrich Schillers „Doch eine Sprache braucht das Herz" (*Wallenstein*: *Die Piccolomini* III/4: V. 1636) lassen auf eine bereits währende Tradition schließen. Vgl. Wolfgang Biesterfeld, *Herz*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 1100–1112. – Vgl. Jürgen Schröder, *„Minna von Barnhelm". Ästhetische Struktur und „Sprache des Herzens"*, in: *Lessing Yearbook* 3 (1971), S. 84–107; Helmut Pape, *Die „Sprache des Herzens" neu entdeckt. Die Befreiung des Lesers aus seiner emotionalen Unmündigkeit. Idee und Wirklichkeit dichterischer Existenz um 1750*, Frankfurt u. a. 1998; Christoph Martin Wieland, *Sendschreiben an einen jungen Dichter* (1782), in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 24, Leipzig 1796 (C1: Oktav), S. 4; Johann Gottfried Herder, *Briefe zu Beförderung der Humanität* [8. Sammlung, 1796, 6. Fragment (91)], hrsg. von Heinz Stolpe in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Kruse und Dietrich Simon, 2 Bde. Berlin und Weimar 1971, hier Bd. 2, S. 77.

2 Vgl. zum Desiderat einer komplementären Darstellung der „Hoftheaterkunst", die der Studie von Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte der Höfe und des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, zur Seite zu stellen wäre: Klaus Manger, *Theater als höfisches Gesamtkunstwerk*, in: *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2002*, hrsg. von Peter Wollny, Schneverdingen 2004, S. 54–74.

linburg zu gedenken war,[3] auch der beiden Pfarrersöhne Lessing, vor 275 Jahren in Kamenz geboren, und Wieland, vor 271 Jahren in Biberach geboren, sowie einiger ihrer Zeitgenossen mitzuerinnern.

Mit diesen Autoren wird ein neues Programm sichtbar, das zwar von bürgerlichen Autoren entwickelt, vorrangig aber, soweit es das Theater betrifft, zunächst auf den den Höfen benachbarten oder von den Höfen getragenen Bühnen verwirklicht wird. Inwieweit der Funke einer „Sprache des Herzens", wie sie hier zur Sprache kommen soll, auf die Musik der Zeit übersprang, ist wahrscheinlich leichter gefragt als beantwortet, auch wenn hier das „sächsische Singspiel als empfindsame Leitgattung", wie es Jörg Krämer bestimmt hat, bereits weiterhilft.[4] Doch will der Literaturwissenschaftler in den Schwesterkünsten nicht dilettieren. In der Bedeutung des Lieds liegt offensichtlich die entscheidende formale Differenz der deutschsprachigen Musiktheaterformen zur großen höfischen Oper mit ihrer „künstlichen" Kultur der Arie. Selbstverständlich ist Hoftheater auch zuerst Oper. Deshalb führt der neue Ansatz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu zahllosen Singspielen mit erstrebter „natürlicher" Kultur. „Die Dichotomie von ‚künstlichem' höfischen gegen ‚natürlichen' empfindsamen Code"[5] prägt demzufolge auch die Grundgestalt der musikalischen Ebene. Wenn es keineswegs nur in der Gegenüberstellung von Arie und Lied so ist, dass Komponist und Dichter grundsätzlich denselben Ausdruckscharakter anstreben, wenigstens anstreben sollen, so sind ihre Mittel doch vollkommen verschieden.[6] Wir bewegen uns professionsgemäß auf der Dichterseite. Die Musikseite bleibt zu ergänzen. Doch sind Arbeiten im Gange, wo es beispielsweise um die Vertonbarkeit von Klopstocks antikenorientierten Versen geht, oder wo – in Ergänzung zur Klopstockschen Odendichtung – das Singspiel als Stiftung einer Empfindungsgemeinschaft durch Musik bereichert wird.[7]

Wir befinden uns somit noch auf einer Vorstufe, wenn wir danach fragen, ob die Theaterpraxis von der neuen Poetik profitieren kann. Und daran hätte sich die Frage nach der musikalischen Gestaltung in Schauspielmusik, Singspiel, Oper anzuschließen. Nach diesen Präliminarien kommen wir also zuerst zur Poetik. Exempel mögen uns leiten.

Ein erstes Beispiel ist Lessings Stück *Der junge Gelehrte*. Dieser Damis, im frühesten Stück des Autors, preist die „himmlische Gelehrsamkeit", um zugleich am Beispiel der Theologen, Rechtsgelehrten, Ärzte zu verdeutlichen, wie das menschliche Wissen Stückwerk ist, wo es doch darum geht, dass der Mensch „allerdings einer allgemeinen Erkenntnis fähig" sei.[8] Dieser junge Gelehrte geriert sich in Lessings frühem Drama

3 Vgl. *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2003. Klopstock und die Musik*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005.

4 Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Teil I/II, Tübingen 1998, S. 195–201.

5 Ebd., S. 175.

6 Ebd., S. 188.

7 Vgl. Mark Emanuel Amtstätter, *Klopstocks Semantisierung des Rhythmus oder die Grenzen der Gedichtvertonung*, in: *Klopstock und die Musik* (wie Anm. 3), S. 109–114; Roman Hankeln, *Johann Friedrich Reichardts (1752–1814) Vertonungen von Herder-Epigrammen. Zur Komposition antikenorientierter Metren um 1790*, in: Peter Andraschke und Helmut Loos (Hrsg.), *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*, Freiburg (Breisgau) 2002, S. 125–151.

8 Gotthold Ephraim Lessing, *Der junge Gelehrte*, I/1, nach: *Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, hrsg. von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen, Berlin u. a. [1925], Bd. 3, S. 47.

gewissermaßen als Philosoph, da er mit Wahrheitsanspruch auf der Mangelhaftigkeit menschlichen Wissens insistiert, solange das Stückwerk des Wissens nur jeweils von einer Fakultät, eben Theologie, Jurisprudenz und Medizin, gespeist wird und nicht den übergreifenden Anspruch der Philosophie verfolgt. Die allgemeine Erkenntnis basiert bei jenem jungen Gelehrten auf seinem Sprachverständnis. Er versteht nämlich, wie er bramarbasiert, sechs Sprachen, Lateinisch, Griechisch, Hebräisch, Französisch, Englisch und Italienisch, die er alle „vollkommen besitze", obwohl er doch erst zwanzig Jahre alt sei. Als er ausgerechnet vom Bedienten daran erinnert wird, er habe eine Sprache, nämlich die deutsche, vergessen, da fügt er hinzu: „das sind also sieben Sprachen; und ich bin erst zwanzig Jahr alt!"[9] Sein Bedienter, so brüstet sich Damis weiter, verstehe seine deutsche Sprache nur in einem eingeschränkten Sinne, weil er „keine gelehrte Kenntnis von ihr" habe.

Reden, müssen wir hier sagen, wäre Silber, Schweigen Gold, wenn er in sieben Sprachen zu schweigen verstünde.[10] So aber entpuppt sich Damis als ein Büchernarr, der sich von seinem kaufmännisch orientierten Vater sagen lassen muss: „Du hast tote Bücher genug gelesen; guck' einmal in ein lebendiges!"[11] Denn ein Frauenzimmer, müsse er wissen, sei für einen jungen Menschen eine neue Welt, wo man so viel anzugaffen und zu bewundern finde. Dieser „Buchstabenkrämer"[12] und „Bücherwürmchen",[13] den sein Vater gern verheiratet wüsste, lässt sich nicht einmal von Lisette umstimmen, die ihm vorhält: „Die Bücher, die toten Gesellschafter! Nein, ich lobe mir das Lebendige", wohingegen Damis bedauert, „daß ein so guter Mutterwitz nicht durch die Wissenschaften ausgebessert wird".[14] Das Problem dieser Komödie liegt klar vor Augen. Lessings junger Gelehrter sieht vor lauter Buchstaben die Gedanken nicht. Und die Bücher führen ihn wie Elias Canettis verblendeten Dr. Peter Kien in der *Blendung* in eine hermetische Bibliothek, aus der er keinen Ausweg ins Leben findet. So nimmt es auch nicht wunder, dass er eher auf *Fausts Höllenzwang*[15] stößt als die Reize der Frauenzimmer entdeckt. Sein Vater will, dass ihm Juliane gefällt. Er hingegen will sich in einem Buche vergewissern, weshalb sein Vater unwillig ausruft: „Was kann in dem Buche davon stehen? – Antworte aus dem Herzen, und nicht aus dem Buche."[16] Beinahe schon verzweifelt, wenn es nicht so komisch wäre, sucht der Vater einen Zugang zum Herzen seines Sohnes, der jedoch ein verstockter Büchernarr bleibt und zum Schluss, „Geh, sag' ich, oder – –", seinem Bedienten ein Buch nachwirft; „und das Theater fällt zu", lautet die letzte Regieanmerkung des Stückes.[17]

9 Ebd.
10 So Friedrich August Wolf (1759–1824) von seinem Schüler, dem Philologen Immanuel Bekker: „er schweige in sieben Sprachen." Nach Wilhelm Wackernagel, *Deutsches Lesebuch*, 4. Theil, Basel 1877, S. 54.
11 Lessing, *Der junge Gelehrte*, I/2 (wie Anm. 8), Bd. 3, S. 49.
12 Ebd., S. 53.
13 Ebd., III/2, S. 92.
14 Ebd., I/4, S. 53 f.
15 Ebd., I/1, S. 46.
16 Ebd., I/5, S. 55.
17 Ebd., III/19, S. 120.

Die pervertierte Gelehrsamkeit sieht vor lauter Buchstaben nicht nur die Gedanken, sondern auch das Leben nicht. Und die Beherrschung der sieben Sprachen führt zu einer Beherrschung der Grammatik. Aber was hat jener junge Gelehrte wirklich verstanden? Er jongliert mit lateinischen Sentenzen, wirft mit Wissensbrocken um sich und träumt vom Triumph einer Preisschrift über die Monaden, die, weil sie so unzureichend ist, sein Freund indessen gar nicht erst eingereicht hat. Er ist ein Büchernarr, wie er im Buche steht.[18] Bildung bleibt ihm, da er nicht ansatzweise in die Vorhöfe von Selbstbildung gelangt, eine Fassade. Selbst in seiner Preisschrift verliert sich Damis in Randglossen und kommt in einem doppelten Sinne nicht zur Sache. Zum einen verfehlt er unter lauter Quisquilien sein Thema. Und zum anderen verliert er dabei sich selbst. Am Ende hat er nicht einmal ein Buch zustande gebracht, sondern nur mit einem geworfen. Was jedoch hätte ihm das Buch als Waffe für Möglichkeiten geboten!

„Die Bücher, die toten Gesellschafter! Nein, ich lobe mir das Lebendige", weiß Lisette. Lessings Held spricht, darauf verpflichtet ihn die Typenkomödie,[19] tote Sprachen der Gelehrsamkeit. Ein völlig verkopfter Typ tritt da vor den Zuschauer, dessen Dilemma in folgender Pointe noch eine Aufgipfelung erfährt, die ihn vollends als einen Sklaven von Vernunftschlüssen darstellt, der überhaupt keine Identität gewinnt. Da es um das Heiraten geht, sei er mit zwanzig Jahren dafür zu jung. „Wäre er aber über vierzig Jahr", weiß sein Bedienter, „so wolle er sprechen, nunmehr sei er zum Heiraten zu alt."[20] Ein anderer Vorwand sei der: Er heirate nicht, weil er willens sei, ein Mönch zu werden; und er werde deshalb kein Mönch, weil er alle Tage gedenke zu heiraten.[21] Es sind sämtlich Einfälle aus Lebensbeschreibungen von Gelehrten, bis hin zu der Variante, nun doch heiraten zu wollen, „und zwar einen rechten Teufel von einer Frau",[22] wofür das Vorbild, wie sich herausstellt, die wohl falsch verstandene Xanthippe des Sokrates abgibt. Nehmen wir indessen die Ermahnung des Vaters ernst: „Antworte aus dem Herzen, und nicht aus dem Buche."[23]

Was der Vater damit zum Ausdruck bringt, würde jedes Examen zur Sternstunde qualifizieren. Das Leben ist kein nur aus Büchern zu bestreitendes Examen. Wenn aber ein Examen zu erkennen gibt, dass der zu Prüfende nicht nur Bücherwissen weitergibt, sondern zeigt, dass er etwas verstanden hat, weiterdenkt, kritisch prüft, sogar Lehrmeinungen zu widerlegen wagt, dann geraten Prüfungen in eine Dimension, in der ein Kandidat höchstes Lob verdient. Er hat sein Fach schon einmal zu seiner Sache gemacht, was man von Lessings jungem Gelehrten so nicht behaupten kann. Da er schon diese Voraussetzung nicht erfüllt, wie soll er die ungleich bedeutungsvollere erfüllen, sein Leben in seine Hand zu nehmen, es nicht an Surrogate zu verplempern, sondern, da der Büchernarr im *Narren schyff* vornan sitzt,[24] mit Bezug auf dieses Bild sein Lebensschiff

18 Mit dem Kapitel „Von vnnutze[n] buchern" eröffnet der Büchernarr die Narrenrevue im *Narren schyff*. Vgl. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben, hrsg. von Manfred Lemmer, Tübingen ²1968, S. 7 f.

19 Zu diesem Thema, dessen zentrale Figuren auf karikierende Weise meist nur durch wenige Eigenschaften bestimmt bzw. typisiert sind, vgl. Günter Saße, *Typenkomödie*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* [...], Bd. III, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Berlin und New York 2003, S. 700–702.

20 Lessing, *Der junge Gelehrte*, I/6 (wie Anm. 8), S. 60.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd., I/5, S. 55.

24 Vgl. Anm. 18.

selbst bestimmt, souverän und gewissermaßen mit Kopf und Herz durch die Stürme des Lebens zu steuern. *Der junge Gelehrte* wurde 1748 von der Gruppe der Neuberin in Leipzig mit großem Erfolg aufgeführt.[25] Ausgerechnet dieses Theater war kein Hoftheater. Aber selbst hier wurde ein Thema wie das unsere zentral. Sofern wir jedoch bedenken, dass die Empfindsamkeit als bürgerliche Bewegung gilt, ist das freilich wenig erstaunlich.[26] Wenn des jungen Gelehrten Vater ihn ermahnt, aus dem Herzen zu antworten und nicht aus dem Buche, so liegen diesem neuen Postulat im 18. Jahrhundert einige Voraussetzungen zugrunde, über die wir uns verständigen müssen. Schließlich resultiert daraus eine selbst auf der Bühne sichtbare Umwälzung, die für das Verständnis des Menschen und die an ihn adressierten Künste von grundlegender Bedeutung ist.

„Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt."[27] Lessing fordert damit in der *Hamburgischen Dramaturgie*, worauf man heute keine Apologie mehr zu halten braucht, die Einheit von Kopf und Herz, den ganzen Menschen.[28] Wer mit dem Herzen sprechen will, muss die Einheit, den Zusammenhang mit dem Verstand, „ebensowohl" beobachten, wie der ihn mit dem Herzen beobachten muss, der den Verstand unterhalten und belehren will. Die Typenkomödie *Der junge Gelehrte* bezieht einen Teil ihres Erfolgs aus der Entschiedenheit, mit der sie eben diesen Zusammenhang zerreißt. Der Stubenhocker gelangt – anders als Faust – nie ins Freie. Schauplatz ist allein die Studierstube des Damis. Die dagegen gesetzte Einheit von Kopf und Herz, die zu überwindende Dualität des cartesianischen „commercium mentis et corporis",[29] begleitet Lessings implizite Forderung. „Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will," wer also von der Bühne aus die Beteiligung des Zuschauers und Zuhörers will, wer ihn bewegen (rhet. *movere*), „sympathetische Regungen" durch dieses Sprechen mit dem Herzen erwecken will, der verfolgt genauso wie jener, der nach dem alten Horazischen Prinzip[30] zu unterhalten und zu belehren denkt, offensichtlich ein neues wirkungspoetisches und wirkungsästhetisches Gesamtkonzept. Mit der „Sprache des Herzens" ist das Zentrum dieser neuen wirkungspoetischen Konzeption benannt, das wohl in allen Künsten seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts mit neuen Anstrengungen angestrebt, in der Theater- und Hoftheaterkunst aber besonders publikumsnah verwirklicht wird. Dass es, wie schon bemerkt, vor allem nichtadelige Schriftsteller sind, die dieses Ziel vorrangig an Hoftheatern und somit in enger Bindung an den Adel verfolgen, ist eine Nebenpointe dieser Beobachtung, die nicht weiter ins Gewicht fällt. Nur weil es bei Schiller heißt, dass der Sänger mit dem Könige gehen soll, waren jene Autoren noch keine Hofdichter und wurden es auch nicht.

25 Vgl. Erich Schmidt, *Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, Bd. 1, Berlin ³1909, S. 136–142.

26 Vgl. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. I: *Voraussetzungen und Elemente*; Bd. II: *Quellen und Dokumente*, Stuttgart 1974 und 1980.

27 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 27. Stück, in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 128.

28 Vgl. *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposion 1992, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart und Weimar 1994 (*Germanistische Symposien*, Berichtsbände XV).

29 Vgl. Jutta Heinz, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*, Berlin, New York 1996, S. 55–75.

30 Horaz, *Epistolae* 2,3,333: „Aut prodesse volunt, aut delectare, poetae", was Wieland überträgt: „Des Dichters Zweck ist *zu belust'gen*, oder *zu unterrichten*, oder *beides zu verbinden*". Christoph Martin Wieland, *Übersetzung des Horaz*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, Frankfurt (Main) 1986 (*Werke*, Bd. 9), S. 544.

Die „Sprache des Herzens" – das neue Konzept

Wie viel leichter sei es, eine Schnurre zu übersetzen als eine Empfindung, heißt es im 20. Stück vom 7. Juli 1767 in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie.*[31] Acht Jahre vorher lesen wir in *Lessings Briefen die neueste Literatur betreffend* in Brief 49 vom 2. August 1759: „Die Sprache kann alles ausdrücken, was wir deutlich denken; daß sie aber alle *Nüancen* der Empfindung sollte ausdrücken können, das ist ebenso unmöglich, als es unnötig sein würde."[32] Für die Bühne heißt das: Es muss nicht alles gesagt werden, was sich zeigen lässt. Diese Demonstration des Theaters umfasst neben der Rhetorik die Körpersprache, Mimik, Pantomime, die handwerkliche und künstlerische Ausstattung der Bühne einschließlich der Kostüme, den Einsatz von Requisiten, Beleuchtung und alle Arten akustischer Mittel vom einfachen Geräusch bis zur komplexen Schauspielmusik. Das ist deshalb hervorzuheben, weil im neuen Konzept der „Sprache des Herzens" eine gewisse Konzentration all jener die Gesamtsinnlichkeit des Zuschauers ansprechenden Theaterelemente erforderlich wird. Wir befinden uns zwar vorerst beim Sprechen. Aber dieses Sprechen, Erwecken, Unterhalten, Belehren verlangt die Kontextualisierung in einem hochkomplexen Spiel auf der Bühne, dessen „transitorische" Kunst, wie Lessing sagt,[33] oder performative Kunst, wie es gelegentlich heute heißt, anders als alle übrigen Künste prinzipiell zwei Zentren hat. Die Sprache des Herzens ist Interaktion: „Wer mit *unserm* Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will"! – Der Genitivus subiectivus und obiectivus, Sprache des Herzens und für das Herz, stiftet die Kommunikation zwischen Akteur und Zuschauer. Theatrale Handlung überspielt die Theaterrampe immer schon, allerdings mit unterschiedlicher Intensität. Und die höchste Intensitätssteigerung liegt, wie aus Lessings Begründung zu folgern ist, in der aktualisierten und aktualisierenden Sprache des Herzens. „Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen", so Lessing: „aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigene Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese verkennt und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen."[34]

Wir sehen, wie weit Lessing selbst von seinem *Jungen Gelehrten* und dessen toter Bücherwelt entfernt ist. „Wer zu den Köpfen redet, muß viele Sprachen verstehen, und man versteht nur Eine gut", sagt Ludwig Börne, als paraphrasiere er Lessing: „wer mit dem Herzen *spricht*, ist allen verständlich."[35] Vorläufig ist nur zu ahnen, welcher Auf-

31 *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 99.

32 Ebd., Bd. 4, S. 140.

33 Der Künstler hält „von der immer veränderlichen Natur" den einzigen Augenblick fest, den er „nicht fruchtbar genug" wählen kann. „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. [...] Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt." Lessing, *Vorrede*, III., zu: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 304; ebd., S. 389: in der Poesie bleibe der Reiz „ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen".

34 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 20. Stück: *Den 7. Julius 1767*, in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 99.

35 Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften* (1862/63), nach: Franz Freiherr von Lipperheide, *Spruchwörterbuch*, Berlin 1907, S. 814. Vgl. zur Hochschätzung Lessings, dem einzigen, von dem sich bestimmt behaupten lasse: „Er hat einen Stil", Ludwig Börne, *Bemerkungen über Sprache und Stil* (1827), in: ders., *Schriften zur deutschen Literatur*, hrsg. von Walter Dietze, Leipzig [1960], S. 49.

wand vom Bühnenautor und dem gesamten Theaterapparat zu treiben ist, um ein ganz und gar gattungsunabhängiges Geschehen wirklich vom Herzen zum Herzen sprechen zu lassen. Die Voraussetzungen dafür sind wichtig.

Voraussetzung I: Hoftheaterkunst des 18. Jahrhunderts

In einem weiteren Sinne gehört dazu die Hoftheaterkunst. Das sei hier nur kurz angedeutet. Es fehlt die Komplementärstudie zu Ute Daniels Historie des Hoftheaters (1995), die mit einer Darstellung der Theaterpraxis die Geschichte der Hoftheaterkunst ergänzend aufzeichnete.[36] Das Hoftheater ist ein unter Leitung eines Hofes stehendes und von diesem finanziertes Theater. Konrad Ekhofs Programmatik von der „Konzertierung des Spiels"[37] scheint den Auslöser dafür gegeben zu haben, dass, obwohl es ihm nicht um Ausstattung ging, die Theaterentwicklung vom Zusammenspiel der Schauspieler zu einem Zusammenspiel aller daran beteiligten Künste wenigstens ins Blickfeld kam. Das eine gemeinsame Ziel der Hoftheaterkunst und der mit ihr konkurrierenden Theaterkunst musste die Aufführung sein, der eine einheitliche Konzeption zugrunde lag, die ihre Wirkung in Richtung des Adressaten entfaltete. Im Grunde verlangte eine solche Studie der [Hof]Theaterkunst die Konspiration von Geschichts-, Sozial-, Musik-, Literatur-, Theater- und Kunstwissenschaften, sogar von Technikgeschichte, Architekturwesen und Manufakturkunde. Je natürlicher eine Darstellung wirkt, desto mehr verdeckt sie, dass es eine inszenierte Natürlichkeit ist, die auf den anteilnehmenden Zuschauer hin berechnet ist. „Wenn wir keine Aufmerksamkeit auf unsre Gestalt merken lassen, und der Zuschauer glaubt nur unsere Seele wirken zu sehen, alsdann ist das Edle auf seinem höchsten Punkte", überträgt Lessing aus Riccobonis *Schauspielkunst* (*L'art du théâtre*, 1750).[38]

Folgerichtig rücken ins Zentrum der Handlung Personen, die sich aus Göttern und Helden des Mythos in Menschen wandeln. Das gilt zunehmend neben Schauspiel und Singspiel auch für die Oper. Und in einem neben diesem weiteren Sinne der Hoftheaterkunst engeren Sinne ist die Sprache des Herzens dafür voraussetzungsvoll.

Voraussetzung II: Umbrüche des 18. Jahrhunderts

An erster Stelle des Wandels im 18. Jahrhundert ist die neue Stellung des Menschen, ein gewisser Anthropozentrismus der Aufklärung, zu nennen, an zweiter Stelle die neue Empfindungskraft, an der die Dichter des 18. Jahrhunderts maßgeblich teilhaben, und an dritter Stelle ein komplementäres Verlebendigungskonzept, das sowohl von der neuen Anthropologie als auch von dem diese mit hervorbringenden neuen Naturverständnis

36 Vgl. Anm. 2.

37 Vgl. Heinz Kindermann, *Der „Vater der Schauspielkunst" und das Hamburgische Nationaltheater*, in: ders., *Theatergeschichte Europas*, Bd. IV: *Von der Aufklärung zur Romantik* (1. Teil), Salzburg 1961, S. 501–545, hier S. 517. Vgl. ders., *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, Wien 1956 (*Sitzungsberichte der österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 230, 2. Abhandlung).

38 *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 12, S. 98 („Das Edle").

des Aufklärungsjahrhunderts profitiert. Das sei in gebührender Kürze zu skizzieren versucht. In den *Votivtafeln* gibt uns Schiller den Schlüssel an die Hand. Genau genommen finden sich solcher drei. Aber dieser erste heißt auch *Der Schlüssel*:

> Willst du dich selber erkennen, so sieh' wie die andern es treiben,
> Willst du die andern versteh'n, blick in dein eigenes Herz.[39]

Damit hat Schiller schon die Doppelperspektive des auf die beiden Zentren von Akteur und Zuschauer gerichteten Wirkungsdramatikers. *An den Dichter* gewandt sagt sein Distichon:

> Laß die Sprache dir seyn, was der Körper den Liebenden. Er nur
> Ist's, der die Wesen trennt und der die Wesen vereint.[40]

Und über *Sprache* mit einem Hinweis auf die deutliche Verbalisierungsgrenze, dass nicht alles gesagt werden muss oder kann, heißt es:

> Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!
> *Spricht* die Seele, so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr.[41]

Im Banne des hier berührten Geheimnisses von verbaler und nichtverbaler Sprache haben wir uns im Folgenden zu bewegen. Dass es bei diesem Geheimnis der Begegnung generell um die Wirkmächtigkeit der Kunst und der Künste geht, verleiht unserem Thema einen Anspruch, der über das 18. Jahrhundert hinausweist und heute so aktuell ist wie damals. Geht es doch um die Anschaulichkeit[42] und in einem gesteigerten Sinne um die Lebendigkeit[43] von Kunst. In diesem Sinn lässt Georg Büchner den Zeitgenossen unserer Autoren des 18. Jahrhunderts, Lenz, sein Programm so zusammenfassen: „das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, [...] sei das einzige Kriterium in Kunstsachen."[44] Das wollen wir im Auge behalten, weil es sich gleichfalls von der Buchgelehrsamkeit des Lessingschen *Jungen Gelehrten* weit entfernt.

An erster Stelle des Wandels steht der Anthropozentrismus der Aufklärung. In der anthropozentrischen Wende des 18. Jahrhunderts, um Missverständnissen vorzubeugen, geht es nicht um ein formales Beerben von Helio-, Geo- oder Theozentrismus. Der Einzelne wird nicht infolge eines dualen Systemdenkens isoliert. Vielmehr erkennt er als sinnlich-sittlicher Mensch, dass er mündiger Teil der Gesellschaft ist und seinen Ort als Wahrnehmungszentrum in dieser Gesellschaft auszufüllen in der Lage ist, worüber er sich mit seinen Mitmenschen verständigen kann. Diese Anthropozentrierung sei nur knapp angedeutet. In dem Augenblick, da die auf der Bühne Handelnden, um beim Theater zu bleiben, aus ihrer mehr oder weniger selbst verschuldeten Unmündigkeit heraus-

39 *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 2/I: *Gedichte* [...], hrsg. von Norbert Oellers, Weimar 1983, S. 320.
40 Ebd., S. 322.
41 Ebd.
42 Vgl. Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989.
43 Vgl. Klaus Manger, *Witz und Scharfsinn von Anfang an. Wielands Verlebendigungspoetik*, in: *Wieland-Studien* 5 (2005), S. 22–33.
44 Georg Büchner, *Lenz*, Studienausgabe, hrsg. von Hubert Gersch, Stuttgart 1986, S. 14.

treten, wird die „aurea catena Homeri",[45] die Menschen und Götter verbindet, zerrissen. Es treten Einzelne vor. Sie fallen deshalb noch nicht aus allen Ordnungen. Doch gehören sie, naiv und sentimentalisch,[46] erst dann dazu, nachdem sie sich – in der Freiheit ihrer Entscheidung – dafür oder dagegen entschieden haben. Ein weiteres Beispiel: Schillers Karl Moor, der Räuber, bleibt, allen Intrigen und Unkenrufen zum Trotz, ein glühender Vertreter der Vaterordnung.[47] So überantwortet er sich, wenn auch zum immerhin erhabenen Verbrecher geworden, zuletzt den Gerichten. Franz Moor hingegen, dieser luziferische Ordnungsstörer, der zum Schluss selbst den Trost des Gebetes negiert, pervertiert zum menschenverachtenden, noch den eigenen Vater aus dem Weg räumenden gemeinen Verbrecher. Es sind Extremfälle menschlicher Pläne, die veranschaulichen, welche selbstzerstörerischen Gefahren dort lauern, wo vermittels der Anthropozentrierung der Einzelne als mündiges, sich selbst bestimmendes Individuum seine Freiheit nicht angemessen zu nutzen versteht oder der Verführung durch Surrogate erliegt.

Es leite uns ein anderes Beispiel: In ihrer eigenen letzten Strophe des Parzenliedes erkennt Goethes Iphigenie, wie der alte Tantalus angesichts der den Göttern darzubringenden Menschenopfer und ihrer Dogmatik den Kopf schüttelt.[48] Iphigenie und ihr Bruder Orest, wie aus einer mythischen Betäubung erwachend, erkennen sich in ihrer menschlichen Verwandtschaft, machen sich frei aus der Verblendung von Götterfluch und Priesterherrschaft und zerreißen die Ketten von mythischem Tantalidenfluch und christlicher Erbsündenlehre.[49] Wieso auch soll die einmal aufgeladene Schuld immer auf die nächste Generation gewälzt werden? „Verteufelt human" heißt das.[50] Das bedeutet nicht, Schuld zu leugnen. Vielmehr kann es nur heißen, den Automatismus von überkommenen Schuldzuweisungen erst einmal in Frage zu stellen. Diese Anthropozentrierung nährt sich aus dem Anspruch, dass jede Generation und jeder Einzelne, indem sie sich in ihre Sozialisation, Tradition und über die Eltern vermittelte Ordnung hineinentwickeln, von neuem dafür oder dagegen entscheiden. Mündigkeit besagt, dass einem die Entscheidungen keiner abnimmt. Sie besagt auch, dass er sich, indem er sich als „zoon politikon", „animal sociale" und historisches Subjekt erkennt, in seiner Welt zu orientieren gehalten ist. Ein gewichtiger Faktor bei dieser Orientierung bleibt ihm die Literatur. Denn diese Anthropozentrierung begleiten mit zunehmendem Aufwand die Autoren des 18. Jahrhunderts, da sie ihr sinnlich und sittlich etwa über ihre neue Kanzel, die Bühne, größte Aufmerksamkeit widmen. Literatur wird zum Experimentierfeld und, vielfach von Skepsis getragen, zum Stabilisierungsfaktor.

45 Vgl. *Ilias* 8,19. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München ^{6}1967, S. 119, Anm. 5. Außerdem Alexander Pope, *An Essay on Man* (1733). Vgl. Klaus Manger, *Schillers gebrauchter Barock*, in: *Europäische Barockrezeption* [...], hrsg. von Klaus Garber, Wiesbaden 1991, S. 419–434.

46 Vgl. Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96), in: *Schillers Werke. Nationalausgabe* (wie Anm. 39), Bd. 20, S. 413–503 (Text), Bd. 21, S. 278–314 (Kommentar).

47 Schiller, *Die Räuber* (1781), ebd., Bd. 3. Vgl. Peter Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers Räubern*, Heidelberg 1979, S. 9–63.

48 Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, Ende des Vierten Aufzugs: „Der Alte [...] schüttelt das Haupt." (v. 1764–66), in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 10, Weimar 1889 (WA), S. 76.

49 Vgl. Wolfdietrich Rasch, *Goethes „Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*, München 1979.

50 Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 19. Januar 1802: WA IV, Bd. 16, S. 11.

An zweiter Stelle steht die Empfindungskraft. Vor dem Hintergrund einer im 18. Jahrhundert unüberschaubaren Diskussion von Kraft und Lebenskraft müssen hier die literarischen Kräftigungsprozesse in den Vordergrund rücken. 1773 konstatiert der Theologe Karl Daniel Küster:

> Der Ausdruck: ein *empfindsamer Mensch* hat in der deutschen Sprache eine sehr edle Bedeutung gewonnen. Es bezeichnet: die vortrefliche und zärtliche Beschaffenheit des Verstandes, des Herzens und der Sinnen, durch welche ein Mensch geschwinde und starke Einsichten von seinen Pflichten bekömmet, und einen würksamen Trieb fühlet, Gutes zu thun.[51]

Das Empfindsame ist eine für Mitmenschlichkeit, für Humanität qualifizierende Disposition. Ohne es auf anthropologisch-physisch-physiologische Grundlagen zu verlagern, die im 18. Jahrhundert nach neuen Wissenschaften verlangen, sei angedeutet, dass das Empfindungskraftfeld der Wirkungsbereich der Sprache des Herzens ist. Wenn etwa Klopstock am 14. September 1751 schreibt: „Dein Herz muste hierzu völlig entwickelt werden",[52] so geht es ihm auch schon um die über das Grab hinaus zu treibende *Messias*-Schau. Das eigene wie das fremde Herz, auch das des Publikums, waren zu entwickeln. Hier ist Klopstock in vorderster Front zu nennen, weil er „verneuend"[53] dafür eine neue Verssprache geschaffen hat, eine Sprache, in der nicht nur ein „empfindend Herz"[54] widertönt, sondern eine Sprache, die in ihrer Empfindungskraft Gemeinschaft zu stiften imstande ist. Herder spricht Klopstock gegenüber sogar von „*Herzens*oden" und führt aus: „Sie haben die Sprache des Herzens, wie sie niemand in Deutschland hat".[55] Das schreibt er am 3. Juli 1783 an Klopstock und gesteht ihm später zu, „daß Niemand vor ihnen gewußt hat, was Sprache sei".[56] An dieser Entdeckung des Empfindens und der Stärkung und Beförderung der Empfindungskraft, zuallererst über die Sprache, waren vor allem Lessing, Klopstock und Wieland beteiligt.

Wie wirkungsvoll das einzusetzen war, verrät die „herzrührende Schreibart", die von Klopstocks Sprachkraft aus wohl zuerst ihre Wirkung entfaltete. Sie gehört in den schon erwähnten Kontext des rhetorischen *movere*. Aber da von Sprache des Herzens, die sich an Herzen wendet, die Rede ist, müssen wir mitsehen, dass diese Ausdrucksweise einen über das bloße Sprechen weit hinausgehenden Wirkungsradius beansprucht. Geht es doch mit dem Herzen, emphatisch genug, auch um das Lebenszentrum, von dem aus der ganze Mensch zum Adressaten wird, der obendrein das Zentrum seines Lebenskreises bildet.

51 Nach Pape, *Die „Sprache des Herzens" neu entdeckt* (wie Anm. 1), S. 95.

52 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* [...], hrsg. von Horst Gronemeyer u. a., Abt. Briefe, Bd. 2: *Briefe 1751–1752*, hrsg. von Rainer Schmidt, Berlin und New York 1985, S. 77.

53 Klopstock, *Der Messias*, Erster Gesang, v. 79/100, in: ders., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Karl August Schleiden, Nachwort von Friedrich Georg Jünger, München ³1969, S. 199 f.

54 Klopstock, *Die Stunden der Weihe*, v. 34, in: ebd., S. 31.

55 Herder an Klopstock am 3. Juli 1783, in: Johann Gottfried Herder, *Briefe*, Bd. 4: *Oktober 1776 – August 1783*, bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold, Weimar 1979, S. 278.

56 Herder an Klopstock am 14. Mai 1795, in: ders., *Briefe*, Bd. 7: *Januar 1793 – Dezember 1798*, bearbeitet von dens., Weimar 1982, S. 157.

Wir behelfen uns erneut mit einem Beispiel. In Wielands *Alceste*, 1773 mit antikem Stoff als deutsche Oper von einem deutschen Autor und deutschen Komponisten auf einem deutschen Theater, hier des Weimarer Hofes, zu großem Erfolg gelangt,[57] kommt der tatenmächtige Herkules zu seinem Freund Admet, für den soeben, um den Herrscher am Leben zu erhalten, seine Gemahlin Alceste den Tod auf sich genommen hat. Herkules tritt in die öde Umgebung, den mit Lorbeerbäumen besetzten Vorhof des königlichen Palastes. Im Augenblick, da er in der vom Tod berührten trauernden Umgebung von Parthenia, der von Wieland hinzuerfundenen Schwester der Alceste, erfährt, was vorgefallen, fasst er bei sich den Entschluss, Alceste aus dem Orkus zurückzuholen. Dieser jedes menschliche Maß übersteigende Entschluss scheint merkwürdig unmotiviert, nicht anders als Alcestes vorangegangener Entschluss, für den Gemahl den Tod auf sich zu nehmen. Als Parthenia geht, um Admet die Ankunft seines Freundes zu melden, singt Herkules „allein", jenseits jeder Imponierabsicht: „Es ist beschlossen!"[58] Damit leitet er die größte seiner Heldentaten ein, dem Freund seine Gemahlin zurückzuholen und hierdurch den Tod zu überwinden.

Man muss jedoch die *Alceste* hören, weil durch die Musik der unmotiviert scheinende Entschluss sein wahres Movens erhält. In ihrer Arie singt Parthenia:

Er [Admet] flucht dem Tageslicht
In seinem Schmerz;
Sein bloßer Anblick bricht
Ein fühlend Herz;
Ihm Trost zu geben, fänd'
Ein Gott zu schwer![59]

Die bedeutsame Folgerung aus dieser Arie gilt zum einen der Tatsache, dass sich selbst der Sohn des Donnergottes durch die schlichten Worte herausgefordert fühlen kann. Zum andern resultiert aus ihr, dass die die Worte unterstützende Macht der Musik selbst den Göttersohn, konkret sein „fühlend Herz", bezwingt und zu seiner übermenschlichen Tat bestimmt. In diesem Herzstück der Arie liegt die Peripetie der Handlung. Im Finale bestätigt Herkules, was ihn zu seinem Entschluss bewogen hat. Da nämlich Admet darüber nachdenkt, wie seinem Freund ob dieser Wohltat der ins Leben zurückgeholten Alceste vergolten werden könne, erwidert Herkules:

Ich bin belohnt an euern Freuden
Mein mitempfindend Herz zu weiden,
Ich bin der glücklichste von euch![60]

57 Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 4), S. 202–260; Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust"*, Tübingen 2004, S. 51–58.

58 Christoph Martin Wieland, *Alceste. Ein Singspiel in fünf Aufzügen.* In Musik gesetzt von Anton Schweitzer und in den Jahren 1773 und 74 auf dem Weimarischen Hoftheater aufgeführt, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796 (C1: Oktav), S. 1–72, hier III/3, S. 39.

59 Ebd., III/2, S. 38.

60 Ebd., V/7, S. 72.

Wieland steigert mit wenigen Mitteln, die Anton Schweitzer kompositorisch unterstützt, die Oper bzw. das Singspiel „zur ergetzendsten und herzrührendsten aller Schauspielarten".[61] Die produktions- und wirkungsästhetisch gleich starke Empfindungskraft löst in Herkules den Entschluss und die Tat aus und vollzieht auf der Bühne prozessual, wozu jeder Zuschauer dank seines fühlenden und mitempfindenden Herzens gestimmt ist.

Anders gesagt wird Herkules als Mitspielender auf der Bühne zum Protagonisten einer Tat, die jeden Zuschauer erfreut. Damit liegt die Kunst nicht in der Totenrückholung selbst, sondern in der Stimulanz, dem Tode das Leben abtrotzen zu wollen. Der Einzelne ist kein Spielball der Götter. Und ein Göttersohn wie Herkules ist anthropomorph gestaltet. Die anthropozentrierte Empfindungskraft bildet den Rückhalt, aus dem heraus der Verlebendigungswillen erwächst. Sie ließe sich auch durch den Pygmalioneffekt illustrieren, nach jenem Bildhauer, der sich in die Schönheit der von ihm geschaffenen Statue verliebt, so dass diese in seiner Umarmung lebendig wird oder ihm lebendig zu werden scheint.[62]

Voraussetzung III: Das Verlebendigungskonzept

Damit blicken wir schon auf das Verlebendigungskonzept, den dritten und letzten Punkt des im 18. Jahrhunderts zu beobachtenden Wandels. Wir erinnern uns: „das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, [...] sei das einzige Kriterium in Kunstsachen." Ob Wieland oder Herder, ob Schiller oder jetzt auch Jean Paul – ihnen allen ist das Verlebendigungskonzept so vertraut, dass man von einem Gemeinplatz sprechen möchte, der auch für manchen ihrer Zeitgenossen gilt. Und doch vollzieht sich darin ein Geheimnis der Begegnung, das im Zeichen der Sprache des Herzens naturgemäß immer auch eine Begegnung mit Menschen ist.[63]

Wenn, wie Herder sagt, eine Bildsäule ihren Hervorbringer „umfassen" könne,[64] so ist darin die Kommunikation zwischen Kunst und Fühlendem bestimmt. Tatsächlich heißt der Untertitel von Herders *Plastik*, in der er solchen Überlegungen nachgeht, *Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*.[65] Stumm und unbegreiflich gehe der Eindruck von der Skulptur „in uns hinüber: wir werden mit der Natur gleichsam verkörpert oder diese mit uns beseelet".[66] Wir brauchen gar nicht erst auf Rousseaus *Scène lyrique* von *Pygmalion* zu rekurrieren,[67] um auf das Ausgangs-

61 Christoph Martin Wieland, *Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände, geschrieben im Jahre 1775*, in: ebd., S. 229–267, hier S. 240.

62 Vgl. Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung" im 18. Jahrhundert*, München 1998.

63 Hartmann, *Goethes Musiktheater* (wie Anm. 57), S. 53 f., macht mit Recht darauf aufmerksam, dass Glucks Wort von der „Musik als Sprache des Herzens" sich auf das Libretto bezieht. Vgl. Roland Tenschert, *Christoph Wilibald Gluck. Der große Reformator der Oper*, Olten 1951, S. 182.

64 Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, in: ders., *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, hrsg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt (Main) 1994, S. 259 (*Werke*, Bd. 4).

65 Ebd., S. 243.

66 Ebd., S. 301.

67 Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion. Lyrische Szene* (1762/71), in: *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*, hrsg. von Achim Aurnhammer und Dieter Martin, Leipzig 2003, S. 92–99.

problem von Sprache des Herzens und Hoftheaterkunst zurückzulenken. Denn alle theatralen Prozesse werden aus dem Phänomen heraus lebendig, dass hier ein Körper beseelt und der Geist verkörpert werden. In Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) ist dieses in Verkörpern und Beseelen komplementäre Verlebendigungskonzept eine Folge des bildlichen Witzes (§ 50).[68] Wieland bestimmt so die Einbildungskraft, „die alles Geistige verkörpert, alles Materielle zu Geist reinigt und veredelt".[69]

Schiller zufolge schließe der Grieche in die Menschheit allein alle Schönheit und Vollkommenheit ein. „Wie er jeder Idee sogleich einen Leib anbildet und auch das Geistigste zu verkörpern strebt, so fodert er von jeder Handlung des Instinkts an dem Menschen zugleich einen Ausdruck seiner sittlichen Bestimmung."[70] Der Dichter ist, weshalb auch die Sprache des Herzens nach einer eigenen Reflexion verlangt, auf Darstellung angewiesen. Deren höchster Grad werde, wie Goethe sagt, im Wetteifer mit der Wirklichkeit erreicht, „d. h. wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können".[71] Das Veranschaulichungsproblem der Kunst ist von der Verlebendigungsabsicht schwerlich zu trennen, insbesondere wenn vom Herzen zum Herzen gesprochen werden soll. Mit Rückgriff auf das Pygmalionprinzip bildet die Beseelung die Voraussetzung für die Bewegung.[72]

> Wer die Geschichte recht erkannt hat, dem wird aus tausend Beyspielen klar seyn, daß das Vergeistigen des Körperlichen, wie das Verkörpern des Geistigen nicht einen Augenblick geruht, sondern immer unter Propheten, Religiosen, Dichtern, Rednern, Künstlern und Kunstgenossen hin und her pulsirt hat; vor- und nachzeitig immer, gleichzeitig oft.[73]

Wer folglich – wie Lessing – von der Bühne aus „mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will," muss eine Kommunikationsbasis schaffen, die den Zuschauer auf einen beseelten Körper und einen verkörperten Geist treffen lässt. „Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang", fügt selbst Lessing Schauspiel und Schauspielmusik auf der einen und den Pygmalioneffekt auf der anderen Seite ineinander, „macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann."[74] Die Einbildungskraft des Dichters weist sich dadurch aus, wie ein weiterer Kronzeuge dieser Verlebendigungspraxis, nämlich Schiller, sagt, dass sie komplementär zur Verkörperung des Geistigen umgekehrt „das Materielle immer nur unter der Begleitung des Geistigen

68 Jean Paul, *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 5, München 1963, S. 184.
69 Christoph Martin Wieland, *Sendschreiben an einen jungen Dichter, geschrieben im Jahre 1782*, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 24, Leipzig 1796 (C1: Oktav), S. 4.
70 Schiller, *Ueber Anmuth und Würde* (1793), in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 251–308, hier S. 254.
71 Goethe, *Betrachtungen im Sinne der Wanderer* (1829), in: WA I, 42.2, S. 176.
72 Vgl. Wolfgang Monecke, *Wieland und Horaz*, Köln und Graz 1964, S. 126.
73 Goethe an Eichstädt am 10. März 1815: WA IV, 25, S. 225 f.
74 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 27. Stück, Den 31. Julius 1767, in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 128.

duldet".[75] Schiller erläutert: „Das Vermögen der Anschauungen ist die Einbildungskraft. Ein Gegenstand heißt also dargestellt, wenn die Vorstellung deßelben unmittelbar vor die Einbildungskraft gebracht wird."[76]

Wolfgang Preisendanz hat auf Ansatzpunkte verwiesen, die nicht nur eine Berührung, sondern den Zusammenhang der klassischen Poetik vornehmlich Schillers mit Wieland vor Augen stellen.[77] Zentrum bildet auch hier das Bestreben, „alles einzelne zu idealisieren, d. h. Besonderes zum Allgemeinen zu prägen, Konkretes im Ideellen aufzuheben".[78] Die Voraussetzungen hierfür liegen aber genau in der Konkretion von komplementärem Verkörpern des Geistigen und Vergeistigen beziehungsweise Beseelen des Körperlichen. Darin kommt die Sprache des Herzens zum Ausdruck, weil sie die natürliche Sprache ist. Es dürfte die stärkste Übersetzungsleistung darstellen, die sich denken lässt, wenn ein Dichter es schafft, die Sprache der Natur in eine des Herzens zu übersetzen. Schiller gestattet einen Einblick in diesen Transformationsprozess, da er mitten aus der Arbeit an der *Jungfrau von Orleans* heraus schreibt: „ich bin mit dem ganzen Herzen dabei und es fließt auch mehr aus dem Herzen als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoffe kämpfen mußte."[79]

Gerade gegen jene Stubengelehrsamkeit, die Lessings jungen Gelehrten so einschränkt und scholastisch fesselt, bietet Wieland die Kraft der Natur auf, die er wie in anderen Weltgegenden beispielsweise auch in Mexiko findet. Sein mexikanischer Adam namens Koxkox besaß einen Papagei, dessen Name Kikequetzel, „so viel als *Freude des Lebens*", er auf sein Mädchen übertrug, nachdem der Vogel von einer Schlange verschlungen worden war.[80] Im Busen dieses Mädchens nun ließen sich verschiedene Stimmen hören, von denen es kaum möglich sein würde, „sie in irgend eine *exoterische Sprache* zu übersetzen".[81] Verliert oder gewinnt die Natur, wenn sie der Kunst entbehrt? Diese „verwickelte Frage"[82] stellt Wielands Erzähler stellvertretend für seine Zeitgenossen, von denen Lessing, Klopstock, Herder, Goethe, Schiller je verschiedene Antworten darauf zu geben wüssten, aber der Rückbindung an die Natur ohne weiteres zustimmten. Die Projektion in einen mexikanischen Naturzustand erlaubt Wieland, die Entfernung der Zivilisation vom natürlichen Stand zu ironisieren, der noch nicht durch „quintessenziierte Empfindungen"[83] als verderbt erscheint. Zu natürlichen Empfindungen sei nur die Sprache der

75 Schiller, *Ueber Anmuth und Würde* (wie Anm. 70), S. 255.

76 Schiller an Körner am 28. Februar/1. März 1793 [*Kallias oder über die Schönheit*, Beilage: *Das Schöne der Kunst*]: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 26: *Briefwechsel. Schillers Briefe*, hrsg. von Edith Nahler und Horst Nahler, Weimar 1992, S. 223.

77 Wolfgang Preisendanz, *Die Kunst der Darstellung in Wielands „Oberon"* (1964), in: *Christoph Martin Wieland*, hrsg. von Hansjörg Schelle, Darmstadt 1981, S. 205–231, hier Anm. 24 u. ö. (*Wege der Forschung*, Bd. 421).

78 Ebd., S. 213.

79 Schiller an Körner am 5. Januar 1801: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 31: *Briefwechsel. Schillers Briefe*, hrsg. von Stefan Ormanns, Weimar 1985, S. 1.

80 Christoph Martin Wieland, *Koxkox und Kikequetzel. Eine Mexikanische Geschichte. Ein Beytrag zur Naturgeschichte des sittlichen Menschen* (1769/70), Kap. 6, in: *Beyträge zur geheimen Geschichte der Menschheit*, 1. Stück, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 14, Leipzig 1795 (C1: Oktav), S. 26.

81 Ebd., Kap. 14, S. 61.

82 Ebd., Kap. 16, S. 67.

83 Ebd., Kap. 20, S. 95.

Natur fähig, die von keinem Grammatiker gelehrt, aber von allen Menschen verstanden werde und deren mitgeteilte Empfindungen und Begierden weniger missdeutbar seien als die vollkommenste Wörtersprache der Welt.

> Diejenigen, welche diese *allgemeine Sprache* – diesen beynahe unmittelbaren Ausdruck der Gemüthsbewegungen in den Augen, in den Gesichtszügen und Geberden – entweder in der Natur selbst oder in den Meisterstücken der *Pantomimik* studiert haben, wissen, in welcher bewundernswürdigen Vollkommenheit das Angesicht und überhaupt der ganze Körper des Menschen zu dieser Absicht organisiert ist.[84]

Wieland unterlässt es nicht, in diesem mexikanischen Kontext auf die pantomimischen Tragödien von Jean-Georges Noverre in der Fußnote[85] und auf einen theatralischen Dichter wie den von Lessing übertragenen Denis Diderot in Klammern[86] hinzuweisen. Die Bedeutung der Sprachüberlegungen für das Theater ist somit evident. Sie spricht aber auch aus Wielands Detailschilderung der allgemeinen und allgemein verständlichen Sprache:

> Wie viel kann eine leichte Bewegung der Hand, eine kleine Falte des Gesichts, ein Blick, eine Stellung des Kopfes sagen! Mit welcher Deutlichkeit, mit welcher Stärke, mit welcher Feinheit und Geschmeidigkeit werden dadurch auch die subtilsten Züge der Empfindungen, ihre verlorensten Abschattungen, ihre leisesten Übergänge und geheimsten Verwandtschaften sichtbar![87]

Was hier zum Ausdruck gebracht wird, liest sich bereits wie eine Empfehlung für eine natürliche Theatersprache, als versuche sich Wieland in einer den Dramen Pierre de Marivaux'[88] vergleichbaren Theaterexperimentierphase, als gehe es ihm auch schon um eine Interaktion nicht nur der Rollen untereinander, sondern auch zwischen Schauspieler und Zuschauer.

> Durch sie [die subtilsten Züge der Empfindungen], und durch sie allein, können Seelen sich, wie unmittelbar, mit Seelen besprechen, einander berühren, durchdringen, begeistern, und mit stürmischer Gewalt dahin reißen.[89]

Zu jener Zeit, um 1769/70, war an Schiller noch nicht zu denken. Und doch erkannte Wieland, mit welcher Wucht auch das nichtverbale Spiel auf der Bühne die gewaltigsten Erschütterungen bei den Zuschauern hervorzubringen in der Lage war.

84 Ebd., S. 96 f.
85 Vgl. Lessings 1768 begonnene Übersetzung von Noverres *Briefen über die Tanzkunst*, in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 7, S. 16 f., sowie Matthias Sträßner, *Tanzmeister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre*, Berlin 1994.
86 Lessing, *Das Theater des Herrn Diderot* (1760), in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 11.
87 Wieland, *Koxkox und Kikequetzel* (wie Anm. 80), S. 97.
88 Marivaux' einzige Tragödie *Hannibal* hat Lessing 1748 in zeitlicher Umgebung des *Jungen Gelehrten* in Leipzig übertragen. Vgl. *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Sachregister, S. 299 f.
89 Wieland, *Koxkox und Kikequetzel* (wie Anm. 8), S. 97.

> Kurz, diese *Sprache der Natur* ist die wahre *Sprache des Herzens*; und demnach sehe ich nicht, warum unsre jungen Mexikaner [...] eine andre nöthig gehabt haben sollten, um einander Empfindungen mitzutheilen, an welchen Kunst und Verfeinerung so wenig Antheil hatten.[90]

Übersetzt in eine Bühnensprache des Herzens wird die Sprache der Natur jäh aktuell, weil die gesamtsinnliche transitorische Präsentation des Theaters sich unmittelbar zwischen auf der Bühne Spielenden und im Zuschauerraum das Spiel Verfolgenden ereignet. Das aber bedeutet eine Herausforderung an die von Ekhof so genannte „Konzertierung des Spiels", weil diese, wenn sie jeweils alle Theaterelemente allein auf die Aufmerksamkeit und Beteiligung des Zuschauers konzentriert, in ihm ihren Focus findet. Dann spricht sogar Lessings *Junger Gelehrter* wohl weiter aus Büchern, wie es heißt, toten Büchern, aber die natürliche Bühnenhandlung verfehlt nicht das lebendige Herz des Zuschauers.

90 Ebd., S. 97 f.