

»Missbrauch«. Zur Diskussion von Theater und Roman bei Diderot, Lenz und Wieland

JOHANNES F. LEHMANN

Der in den USA lehrende Literaturwissenschaftler Helmut Müller-Sievers berichtete kürzlich auf Twitter, er werde in nächster Zeit Kleist nicht mehr unterrichten, denn diese Texte, die männliche Gewalt und Rassismus behandeln, könnten mit den Studierenden nicht mehr gelesen werden: »Wenn bei jeder Sitzung eine halbe Stunde trigger warnings notwendig sind, sollte man einen Text erst mal ruhen lassen.«¹ Im späteren Verlauf der kleinen durch diesen Tweet ausgelösten Diskussion nimmt Müller-Sievers die Studierenden gegen Fans von Kleist (Steffen Siegel) in Schutz: »Ja, für einen weißen Mann wie Sie und mich können die Marquise oder die Verlobung spannend sein. Aber nicht für meine StudentInnen, nicht in diesem Land.«²

Interessant an der kleinen Debatte ist, dass in keinem der Beiträge der Gedanke aufkam, die Studierenden der *Literaturwissenschaft* zu befähigen, einen Text strukturell und/oder historisch zu analysieren und sich von Gegenwartsaktualisierungen für eine solche Analyse zumindest vorübergehend zu distanzieren oder sie in die *Analyse* einzubringen. Stattdessen herrscht Einigkeit darüber, dass bestimmte Texte in bestimmten Situationen für Studierende nicht zu lesen seien – da ihre womöglich schmerzlichen Effekte nicht zu kontrollieren oder zu tolerieren seien. Vor die Wahl gestellt, entweder die Unterrichts-Öffentlichkeit von potentiell pathogen-traumatisierenden Elementen freizuhalten oder aber die Individuen für den Umgang mit ihnen zu stärken, optiert man für möglichst weitgehende Keimfreiheit im Außen. Womöglich lässt sich diese grundsätzliche und strukturelle Frage nach der Imagination von Öffentlichkeit³ als einer rein zu erhaltenden Sphäre einerseits und der Rolle erwachsener Subjekte in ihr andererseits im Blick auf ästhetische Konstellationen in der Entstehungsphase der Öffentlichkeit Ende des 18. Jahrhunderts erhellen. Das möchte ich im Folgenden anhand einer Diskussion von Theater und Roman und dem Diskurs um ihren möglichen Missbrauch unternehmen.

¹ <https://twitter.com/MullerSievers/status/1365410091625709569>.

² <https://twitter.com/MullerSievers/status/1365781696864428034>.

³ Taylor: *Imaginaries*.

I.

Die vielfältigen Erscheinungsformen von Schauspiel und Theater im 17. und 18. Jahrhundert, Wanderbühnen, Schausteller, Akrobaten, Jahrmarktsvergnügungen und fahrende Heiler, aber auch Hoftheater, italienische Opern, adlige und bürgerliche Liebhabertheater, Passionsspiele, Schultheater (von Jesuiten und Protestanten) und so weiter, werden im Laufe des 18. Jahrhunderts zum ständeübergreifenden Literaturtheater umgebaut, das Bildungsaufgaben übernimmt bzw. übernehmen soll.⁴ In Goethes Theaterroman *Die theatralische Sendung* ist es Wilhelm, der als temporäres Mitglied einer fahrenden Theatertruppe versucht, dieser Geschmack an Textkenntnis und diszipliniertem Proben beizubringen. Sein Traum von einem Nationaltheater formuliert er als den Wunsch, »endlich einmal aufzutreten und den Menschen in das Herz hineinzureden, was sie sich so lang zu hören sehnen.«⁵ Sowohl für die Bühne wie für die Kanzel sei entscheidend, dass »an beiden Orten nur die edelsten Menschen stünden, dass Gott und Natur immer verherrlicht würden.«⁶ Gerade das aber ist zu Beginn der Entwicklung nicht der Fall, wie immer wieder geklagt wird.⁷

Der poetologische Diskurs über das Theater nutzt zum Zwecke seiner Aufwertung die Begriffe und Paradigmen der Rhetorik. *Delectare, movere* und *docere*, Unterhaltung, Bewegung und Belehrung sind die Zielgrößen, die aus der antiken Rhetorik bereits in den Poetiken des 17. Jahrhunderts auf die Schauspiele übertragen werden. Aber wodurch und womit unterhalten wird, wodurch welche Leidenschaften erregt und welches die Inhalte der Belehrung sind, ist offen. Das Theater soll zwar gerade durch seine Analogisierung mit den Mitteln und Zwecken der Redner verteidigt und vor der Verbannung aus »einer wohlbestellten Republik« geschützt werden, aber dafür muss man gegen jene argumentieren, die »den Mißbrauch mit dem Gebrauche vermengen und also aus Übereilung das Kind, wo ich so reden darf, mit dem Bade wegschütten wollen.«⁸ Die Lust des Theaters ist – so Gottscheds Zielpunkt – bei rechtem Gebrauch »nicht sündlich«, womit allerdings die Möglichkeit des Missbrauchs immer eingeräumt werden muss.

Das betrifft insbesondere die ubiquitäre Kritik am Missbrauch jener Mittel, die besondere emotionale Wirkung generieren. Und so kann man zwar argumentieren, dass das Theater tugendhafte Wirkung bei rechtem

⁴ Vgl. zu diesem Komplex grundlegend: Haider-Pregler: *Abendschule*; Graf: *Theater*; Hebelmann: *Gereinigtes Theater*; sowie Weinstock: *Maß der Nützlichkeit*.

⁵ Goethe: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, S. 51.

⁶ Ebd., S. 52.

⁷ Vgl. die Quellensammlung: Korte/Jakob/Dewenter (Hg.): *Theaterpublikum*.

⁸ Gottsched: »Schauspiele«, S. 3f.

Gebrauch haben könnte, gegen den unrechten Gebrauch bleibt nur die Geste der Reinigung: »Wilde Auswüchse des dramatischen Witzes sind, wegen des ihnen anklebenden Schmutzes oder ihrer Niedrigkeit« zu verbannen.⁹ Es ist bekanntermaßen die protestantische Geistlichkeit, die aufgrund der Bedrohung der Tugend durch körperliche Darstellung auf der Bühne das Theater ganz verbieten wollte (und es in Halle in der Zeit von 1700 bis 1743 auch ganz verboten hat). Als teuflisches Medium im Bunde mit Lust und Körperlichkeit kann aus dieser Perspektive vom Theater letztlich nur Unheil ausgehen.¹⁰ Sekundiert hat hier auch Jean Jacques Rousseau in seinem berühmten *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* mit dem Argument, dass ein auf Vergnügen und Unterhaltung zielendes Medium wie das Theater strukturell nicht in der Lage sei, die Bedingungen dieses Vergnügens zu verschieben, es könne sie nur verstärken, denn »[...] l'objet principal est de plaire«, und deshalb müsse man darauf Rücksicht nehmen: »Il faut, pour leur plaire, des spectacles qui favorisent leurs penchants, au lieu qu'il en faudrait qui les modérassent«. Daraus folgt: »Il s'ensuit de ces premières observations, que l'effet général du spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles [...]«. ¹¹ Auch Rousseau sieht das Theater vor dem Hintergrund von Ge- und Missbrauch, mit der Pointe, dass man es nicht missbrauchen kann – und ergo ganz verbieten muss. Die Aufwertungsstrategie, das Theater als Lehre für Ungelehrte, als sinnliches Medium der Veranschaulichung von Exempeln zu denken, das für jene als Tugenddidaktik taugt, die für trockene Vernunftschlüsse nicht empfänglich sind, will den guten Gebrauch des Theaters retten, der aber gerade deshalb vom möglichen Missbrauch als seinem Schatten immer begleitet wird.¹²

Diderots Theaterreform ist Teil der Versuche, das Theater, wie es im 18. Jahrhundert so häufig heißt, »zu reinigen«, d.h. es zu ordnen und es von einem chaotischen Ort des Vergnügens – einschließlich Essen, Trinken, Lärmen und vor allem Selbstdarstellung der Zuschauer in beleuchteten Logen oder gleich auf der Bühne – in einen Raum ästhetischer Erfahrung zu überführen. Vor Diderots Theaterreform bis 1759 saßen in der Comé-

⁹ Anonym: »An das Publikum«, Sp. 193f.

¹⁰ Vgl. exemplarisch die Argumentation bei Johann Melchior Goetze: *Theologische Untersuchung*; siehe zur Theaterfeindlichkeit im Pietismus: Martens: *Officina Diaboli*.

¹¹ Rousseau: »Lettre a d'Alembert«, S. 160 und 163; siehe zur Theaterfeindschaft grundlegend: Barish: *Anthitheatrical Prejudice*; sowie den Band: Dieckmann/Wild/Brandstetter (Hg.): *Theaterfeindlichkeit*.

¹² So die auf Christian Wolffs Lehre von der höheren Wirksamkeit der anschauenden Erkenntnis basierende Struktur der Argumentation in: May/Porée: *Des berühmten Französischen Paters Porée Rede*; siehe hierzu Haider-Pregler: *Abendschule*, S. 111–118; siehe hierzu auch: Weinstock: *Maß der Nützlichkeit*, S. 42f.

die Francaise etwa 140 bis 150 Adlige rechts und links auf der Bühne, so dass lediglich eine Spielfläche von knapp 5 mal 4 Metern übrig blieb.¹³ Im Parterre wurde gestanden und sich im Raum bewegt. Sitzplätze zur Ruhigstellung und Disziplinierung des Publikums wurden hier erst 1781 eingeführt.¹⁴

Mit der Idee der Vierten Wand, dem theoretischen Kern der Theaterreform Diderots und der eigentlichen Erfindung der modernen Rolle des Zuschauers geht zugleich einher, die Wirkung des Theaters anders, nämlich jenseits der rhetorischen Wirkungsbegriffe zu denken, d.h. nicht mehr als Situation gleichzeitiger Anwesenheit von Redner und Zuhörer im selben Raum.¹⁵ An die Stelle des unmittelbaren Affekttransfers im Dienste von *delectare* und *movere* tritt Beobachtung der Beobachtung, und zwar genauer: Beobachtung von Kommunikation. So wie die Spielenden gemäß der Formulierung der Vierten Wand, so tun sollen, als ob keine Zuschauer da wären,¹⁶ so sind gemäß dieser Fiktion auch die Zuschauer als gleichsam Zeichen Lesende fiktiv abwesend und als Lesende in ihrem eigenen, ontologisch von der Bühne getrennten Raum. Erst indem Diderot den Bühnenraum als Zeichenraum sui generis konstituiert, indem er ihn nicht länger als Plattform für das Halten von Reden für anwesende Zuhörer konzipiert, indem er demgegenüber Gebärden- und Ensemblespiel einführt, dem man als komplexem Gefüge aus Relationen von kommunikativen Akten zuschauen muss, kann Diderot dem alten Missbrauchsdiskurs zwar nicht entkommen, ihn aber doch verschieben.

Die Vierte Wand kann als Schutz vor unmittelbarer affektiver Übertragung gedacht werden. Indem der Zuschauer beobachtet, wie andere kommunizieren, hat er womöglich Affekte, aber eben nicht notwendig die gleichen und nicht in der gleichen Intensität wie die der spielenden Figuren. Er beobachtet Affekt und Affektausdruck hinter der Wand und hat folglich die Affekte eines Beobachters: Das spezifische Interesse des Zuschauers, das Diderot mit dem Setting der Vierten Wand erzeugt, erwächst aus der Differenz zwischen Zuschauer und Figur, aus der Dialektik von Identifikation und Reflexion: »Die handelnde Person und die zuschauende sind zwei ganz verschiedene Wesen.«¹⁷ Ähnlich hat Lessing das herausgearbeitet:

¹³ Vgl. Orlich: »Realismus der Illusion« sowie: Grazyk: *Das literarische Tableau*.

¹⁴ Grazyk: *Revolution*, S. 27.

¹⁵ Vgl. Lehmann: *Blick durch die Wand*.

¹⁶ Diderot formuliert (in der Übersetzung Lessings): »Man denke also, sowohl während dem Schreiben als während dem Spielen an den Zuschauer ebensowenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abge sondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.« Diderot/Lessing: *Theater des Herrn Diderot*, S. 340.

¹⁷ Diderot/Lessing: *Theater des Herrn Diderot*, S. 90.

Die spielende Person geräth in einen unangenehmen Affekt, und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affekt bey mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabey zu denken. Dergleichen zweyte Affekten aber, die bey Erblickung solcher Affekten an andern, in mir entstehen, verdienen kaum den Namen der Affekten;¹⁸

Während Lessing dieses Modell einer Beobachtung von Beobachtung auf das Mitleid begrenzen will, darauf zu fühlen, was der andere fühlt, öffnen sich für Diderot mit dem Setting der Vierten Wand subjektive Rezeptionsintensitäten, die auch für erotische Immersionsprozesse offen sind.¹⁹ Die Potentiale für erotische Verwicklung zwischen Beobachter und Beobachtetem fasst Diderot als Teil des ästhetischen Prozesses, wie vor allem die szenischen Passagen in seinen ästhetischen Texten, sei es zur Schauspielkunst, sei es zur Malerei, zeigen. An die Stelle rhetorischer Überwältigung tritt die Verführung durch Spiele von Distanz und Einfühlung, Beobachtung und Imagination.²⁰

Fasst man das Theater in dieser komplexen Weise als Organisation von Blick und Körper, als ästhetischen Prozess der Vermittlung von Beobachtung und Kommunikation, von Differenzsetzung und Öffnung des Imaginären durch die Vierte Wand, die eben dadurch ihre imaginäre Überschreitung ermöglicht, verliert die Rede vom richtigen oder falschen Gebrauch des Theaters einen guten Teil ihres Sinns. Es gibt dann allenfalls gutes oder schlechtes Theater. Das gute Theater allerdings entbindet Immersionsmöglichkeiten, die vom körperlich-sinnlichen Begehren gerade nicht abgeschottet sind, sondern es im Gegenteil in den ästhetischen Prozess einbeziehen.

Man kann Kants Ästhetik des interesselosen Wohlgefallens demgegenüber als Versuch verstehen, den hier geöffneten Immersionsraum zu schließen und dem Missbrauchsdiskurs des 18. Jahrhunderts auf andere Weise und prinzipiell zu entkommen. Die These vom interesselosen Wohlgefallen, von der Lust ohne Lust, die Adorno als »kastrierten Hedonismus«²¹ bezeichnet hat, impliziert, dass nur dann, wenn keine erotische oder sonst wie sinnlich interessierte oder missbrauchbare Wirkung zustande kommt, es sich überhaupt um eine ästhetische Erfahrung handeln kann. Kant hatte den Rekurs auf die Rhetorik ja gerade deshalb für obsolet erklärt, da ihre »Maschinen der Überredung« zwar »bisweilen zu an sich rechtmäßigen

¹⁸ »Lessing an Mendelssohn«, S. 103.

¹⁹ Kolesch: »Austauschverhältnisse«.

²⁰ Siehe etwa Diderots Beschreibung des Gemäldes von Greuze: *La jeune Fille qui pleure son oiseau mort* im Salon von 1765. Hierzu Söntgen: »Bild und Bühne«; siehe auch Diderots *Brief an Mme Riccoboni*; hierzu Lehmann: *Blick durch die Wand*, S. 243ff.

²¹ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 25.

und lobenswürdigen Absichten« gebraucht werden können, aber »ebenso-wohl auch zur Beschönigung oder Verdeckung des Lasters und Irrtums«, um den Verstand »durch sinnliche Darstellung zu überschleichen und zu verstricken.«²² So kann man Kants Ästhetik der Autonomie und des freien Spiels der Vermögen mit ihrem Begriff der Interessellosigkeit als Versuch verstehen, den Missbrauchsdiskurs, der im ganzen 18. Jahrhundert das Verhältnis von Ästhetik und Einbildungskraft geprägt hatte, zu beenden. Kunst kann nicht missbraucht werden, wenn sie Interessellosigkeit voraussetzt, wenn sie ganz jenseits des Begehungsvermögens steht. Die Differenz von gutem und schlechtem Gebrauch verschiebt sich zur Differenz von Kunst und Nicht-Kunst. Kants Theorie erscheint als Abwehrgeste des Reinen gegen das Unreine, wobei dies nie wirklich gelingen kann, worauf bereits Adorno hingewiesen hat: »Dem Interessellosen muss der Schatten des wildesten Interesses gesellt sein, wenn es mehr sein soll als nur gleichgültig.«²³

II.

Die Romane haben, wie ein Beobachter 1744 feststellt, mit dem Schauspiel »fast einerley Schicksal gehabt«,²⁴ das Schicksal nämlich, als sit-tenlose, unflätige und ärgerliche Machwerke verurteilt zu werden. Georg Friedrich Meier etwa stellt in seiner Abhandlung *Von einigen Ursachen des verdorbenen Geschmacks der Deutschen in Absicht auf die Schönen Wissenschaften* fest, dass bereits viele andere vor ihm bemerkt hätten, dass »die vermaledeyten Romane, nach dem gewöhnlichen Schrot und Korne, nebst der elenden Beschaffenheit der meisten Schaubühnen in Deutschland, den Geschmack durchaus verderben.«²⁵ Auch hier lag eine Möglichkeit ihrer Rettung darin, den Roman an den richtigen Gebrauch, nämlich die Darstellung von sinnlich-anschaulichen und daher lehrhaften Exempeln zu binden und den Missbrauch in der Darstellung von bloßer sinnlicher Körperlichkeit zur Affekterregung zu geißeln: Statt »Nase, Mund, Augen und Busen von einer ieden aufgeführten Frauensperson«, statt die »Körper von ihren erdichteten Personen«²⁶ durch Schrift zu vergegenwärtigen, sollen Charakter und Handlungen im Vordergrund stehen, damit Tugend und Laster in der richtigen Wertung erscheinen können.

²² Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 184.

²³ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 24.

²⁴ Anonym: »Einige Gedanken«, S. 86.

²⁵ Meier: *Ursachen*, S. 24f.

²⁶ Anonym: »Einige Gedanken«, S. 106.

Parallel zur Diderotschen Theaterreform und ihrer Durchschneidung der rhetorisch-affektiven Reziprozität durch die Vierte Wand findet sich nun in der Romanpoetologie eine parallele Entwicklung, die den Leser ebenfalls nicht länger als unmittelbaren Adressat der sinnlichen Repräsentation denkt, sondern als »Zeugen, von welchem man nichts weiß«,²⁷ und entsprechend die »redenden Personen« als solche konzipiert, die »von keinem anderen Zeugen als sich selbst«²⁸ wissen. Gemeint ist hier vor allem der Briefroman, der, wie Andrea Polaschegg gezeigt hat, in struktureller Ähnlichkeit zur Theaterreform Diderots funktioniert. Der Briefroman sei »ein ostentativ zuschauer- und leserabgewandtes Sprechen in einen fiktiven Kommunikationsraum hinein, der in seiner – durch die fiktiven Sprechakte selbst generierten – (Fehl-)Adressierungsstruktur Mimesis an einer unangeschauten Wirklichkeit betreibt und den Rezipienten damit in den Status eines externen Beobachters dieser kommunikativen Wirklichkeit versetzt, die sich eben dadurch als ›natürliche‹ im Sinne des Nicht-Dargestellten ausweist.«²⁹ In der Tat hatte Diderot seine Theatertheorie zum Teil selbst als Roman vorgetragen und reflektiert – und wesentliche Anregungen den Briefromanen Richardsons entnommen, die er als »große Dramen«³⁰ bezeichnet. Auch hier sei der Leser wie der Zuschauer quasi unbeobachtet und könne so allererst – als Unbeteiligter – interessiert werden. Man solle, so Diderot, Richardsons Romane gar nicht Romane nennen, denn sie seien kein »Gewebe, dessen Lektüre für den Geschmack und für die Sitten gefährlich« sei, sondern Werke, die »den Geist erheben, die Seele ergreifen, durchweg die Liebe zum Guten atmen.«³¹ Das liege daran, dass Richardson, ich übernehme hier den terminologischen Vorschlag von Polaschegg, konsequent im gattungs- und medienunabhängigen »dramatischen Modus« schreibe, d.h. unter der Voraussetzung, eine szenische Welt von Figuren vorzuführen, so als ob kein Rezipient dabei sei. Und eben dies ermöglicht und erfordert, dass die derart fiktiv ignorierten Beobachter die Physiognomie von Ton und Ausdruck genau beobachten, dass sie auf »die Vielzahl von kleinen Dingen«³² achten und eben dadurch den Eindruck eines Dabeigewesenseins gewinnen:

In einem Zeitraum von wenigen Stunden habe ich so viele verschiedene Situationen erlebt, wie sie kaum das längste Leben in seiner ganzen Dauer bieten könnte. Ich habe die wahre Sprache der Leidenschaften gehört; ich sah die Triebfedern

²⁷ Diderot/Lessing: *Theater des Herrn Diderot*, S. 334.

²⁸ Engel: *Über Handlung*, S. 232.

²⁹ Polaschegg: »Der unterschlagene Anfang«, S. 207.

³⁰ Diderot: »Lobrede«, S. 406.

³¹ Ebd., S. 403.

³² Ebd., S. 408.

des Interesses und der Eigenliebe in hunderterlei Weise spielen; ich wurde Zeuge einer Fülle von Verwicklungen und fühlte, wie meine Erfahrung wuchs.³³

Dieser dramatische Modus führt nun zu einer Immersion ganz eigener Art. Die Welt hinter der Wand ist autonom, selbstbezüglich, in sich verschlossen, aber gerade das zieht die Beobachter umso mehr hinein: »Hütet euch, diese bezaubernden Werke aufzuschlagen, solange ihr noch irgendwelche Pflichten zu erfüllen habt.«³⁴ Allerdings ist dieser ästhetische Effekt nicht im alten Sinne missbrauchbar, denn die Lektüre dieser Romane zielt nicht auf Belehrung durch anschauliche Exempel, sondern sie erfordert laut Diderot eine große Anstrengung der Aufmerksamkeit, bedeutet Askese von Suspense und Action, von Feen- und Fernwelten. Geschrieben sind sie für den »stillen und einsamen Menschen, der erkannt hat, wie eitel der Lärm und die Vergnügungen der Welt sind, und der es liebt, im Schutze der Abgeschiedenheit zu leben und sich in aller Stille auf sinnvolle Weise ergreifen zu lassen.«³⁵ Die Zahl der Leser, die den Wert von Richardsons Romanen voll erfassen können, sei daher gering: »Sie erfordern einen sehr strengen Geschmack«,³⁶ um die Komplexität der dargestellten Beziehungen genießen zu können – und sie erfordern Geduld, ohne die gar kein ästhetischer Effekt zustande kommt: »Da ist unter anderem eine Stelle, bei deren Lektüre ich ausgerufen habe: ›Göttlicher Richardson!‹ Aber um solches Entzücken zu empfinden, muß man das Buch vom Anfang an bis zu dieser Stelle gelesen haben.«³⁷

Wie destruktiv gleichwohl eine solche Bezauberung durch das Setting der Nicht-Adressierung werden kann und wie man sich über solche Art einsamer und bezauberter Leser auch lustig machen kann, hat J.M.R. Lenz in seinem Briefroman *Der Waldbruder* reflektiert. Herz verliebt sich durch bloße Brieflektüre in die ihm unbekannte Gräfin Stella, deren Briefe an die Witwe Hohl er lesen darf bzw. soll, da, wie sich später herausstellt, eben diese Brieflektüre von der hässlichen Witwe eingefädelt wird, um Herz an sich zu binden. Gerade weil die Briefe nicht ihn adressieren, sondern die Vertraute und weil sich im Medium dieser Briefe die Figur der Schreiberin vor seinen Augen, wie in einem Briefroman entwickelt, ist Herz hin und weg: »Mein Herz [der Protagonist, J.L.] war hin, als er immer weiter in dieses Heiligtum trat, Brief für Brief dieser Charakter sich immer herrlicher ihm entwickelte, denn es waren hier Briefe von den

³³ Ebd., S. 404.

³⁴ Ebd., S. 406.

³⁵ Ebd., S. 407.

³⁶ Ebd., S. 411.

³⁷ Ebd., S. 415.

ersten Jahren ihres Lebens an und sie hatte nie geglaubt, gegen die Witwe Hohl im geringsten sich verstellen oder, was heut zu Tage so allgemein ist, repräsentieren zu dürfen.«³⁸ Statt rhetorischer Adressierung also ein *hortus conclusus*, in den der Leser heimlich eindringt. Erzählt wird von diesen Briefen der Gräfin, die keinen Dritten repräsentierend adressieren, von Honesta, die im Romanfragment selbst immer wieder die Position der »Romanschreiberin«³⁹ einnimmt, indem sie – ausgerechnet – einem Pfarrer in zwei sehr ausführlichen Briefen die komplexen Zusammenhänge der Liebesintrigen enthüllt oder vielleicht auch fabuliert. Hierbei rekurriert sie auf andere Romanschreiber und stellt die Frage, ob Herz mit seiner Überspannung und Schwärmerei ein Beleg sei für »das Unheil, das solche Schriften anrichten«.⁴⁰ Sie selbst beschreibt Herz als Hybridfigur aus einem »neuen Werther« und einem »Idris, der es in der ganzen Strenge des Wortes ist, und zu der Nische die Herr Wieland seinem Helden am Ende leer gelassen hat, mit aller Gewalt ein lebendes Bild sucht«, gelangt aber selbst zur Einschätzung, dass Herz »auch ohne Werther und Idris das geworden wäre, was er ist.«⁴¹

Mit dem *Werther* ruft das Romanfragment, das sich im Untertitel selbst »ein Pendant zu Werthers Leiden« nennt, eben jenes berühmte Paradigma des immersiven Briefromans auf, dessen monoperspektivische Struktur und dessen »dramatischer Modus« zu begeisterter Zustimmung und empörter Kritik geführt hatte. Auch Lenz hatte unmittelbar nach Erscheinen des Romans versucht sich in die Werther-Debatte einzuschalten.⁴² In ihr ging es wesentlich um die Frage nach der womöglich ruinösen Wirkung der identifikatorisch-suggestiven Anlage des Romans, der Briefe eines Selbstmörders abdruckt. In dieser Debatte gewinnt die Rezeption eines literarischen Textes mit seinen Wirkungsintensitäten erstmals öffentlichen und nationalen Charakter⁴³ – geht es um seine Wirkung in und auf die Öffentlichkeit bzw.

³⁸ Lenz: »Der Waldbruder«, S. 402.

³⁹ Ebd., S. 406.

⁴⁰ Ebd., S. 389.

⁴¹ Ebd.

⁴² Kurz nach Erscheinen des Romans schrieb Lenz »Die Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers«. Er übersandte sie an Goethe, der sie Jacobi zum Druck anbot, der aber ablehnte. Die Briefe galten bis zu ihrer Wiederauffindung und zum Erstdruck 1918 als verschollen.

⁴³ Oesterhelt: »Autonomieästhetik«; Martus: »Medienskandal«; siehe auch: Andree: *Wenn Texte töten*. Die nationale Dimension der Rezeptionsaufregung wird in den *Erlangischen Nachrichten* anlässlich einer Übersetzung ins Französische wie folgt geschildert: »Sollte ganz Teutschland dieses ausserordentliche Product anstaunen [...] ein ganzes Jahr lang sich mit nichts anderm beschäftigen, als mit diesem Buche; mancher junge Witzling auf diese ächte teutsche Geburt gegen unsre Nachbarn stolzieren, als ob er selbst Theil daran gehabt hätte, so mußten diese doch wohl begierig werden zu wissen, was denn an dem Dinge wäre.« Anonym: »Erlangische Anmerkungen«, S. 236.

das gesamte Publikum. In seinen *Briefen über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* unterscheidet Lenz Kunst und Moral grundsätzlich. *Die Leiden des jungen Werthers* als »Produkt des Schönen«⁴⁴ wirke auf das Herz, indem es ein »bedingtes Gemälde« gebe, ohne dass »moralische Endzwecke«⁴⁵ eine Rolle spielten. Da gleichwohl jedem Dichter daran gelegen sein müsse, »nicht Schaden angerichtet zu haben«,⁴⁶ untersucht er am Leitfaden der erhobenen Vorwürfe die Moralität des Textes und ob dessen Darstellungen »ansteckend und eben deswegen gefährlich«⁴⁷ seien. Die Argumentation führt die Unterscheidung von Kunst als autonomem Bild und individueller Rezeption durch das je eigene »Herz« mehrfach durch. Eben jene intensive und suggestive Darstellung der Gefühle und Empfindungen Werthers garantiere ihre Unschädlichkeit, gelte doch, dass »jeder Roman der das Herz in seinen verborgensten Schlupfwinkeln anzufassen und zu rühren weiß, auch das Herz bessern muß, er mag aussehen wie er wolle.«⁴⁸ So zeigt Lenz, »[d]aß Werther ein Bild ist, welchem vollkommen nachzuahmen eine physische und metaphysische Unmöglichkeit ist.«⁴⁹ Das Fühlen der Figur in ihrer Konsequenz entbindet Nähe – und gerade aus ihr erwächst *zugleich* Differenz.⁵⁰

Dabei führt Lenz die Frage nach der möglicherweise schädlichen Wirkung auf eine andere, umfassendere Ebene, die ebenfalls um 1770 im Rahmen der Medienwirkungsdiskussion neu ist. Lenz stellt den *Werther* und seine Wirkungsdimensionen in den Kontext der Nation bzw. der nationalen Öffentlichkeit. Dichter, aber auch Kritiker und Philosophen, beziehen oder sollten sich beziehen auf die »Bedürfnisse der Nation« – und vor diesem Hintergrund müsse auch der *Werther* gelesen werden. Während Rousseau sich mit dem populären Briefroman *Die neue Heloise* »ein Verdienst um seine Nation« erworben habe, indem er einen Helden »ganz im Geist der Zeit und der Nation« aufstelle, der zugleich das Gegengewicht dieses Geistes darstelle, indem er die Heiligkeit der Ehe schätzen lernte und so »der zärtliche Franzose blieb obschon er aufgehört hatte der leichtsinnige zu sein«,⁵¹ so habe Goethe den *Werther* für die deutsche Nation geschrieben. Die Darstellung eines Helden, der »weiß was er will und wo er hinauswill, der den Tod selbst nicht scheut«, ziele auf den Zustand einer Nation, in

⁴⁴ Lenz: »Briefe«, S. 674.

⁴⁵ Ebd., S. 675.

⁴⁶ Ebd., S. 677.

⁴⁷ Ebd., S. 679.

⁴⁸ Ebd., S. 682.

⁴⁹ Ebd., S. 685.

⁵⁰ Vgl. zu dieser Dialektik die Analyse von Haverkamp: »Illusion und Empathie«.

⁵¹ Lenz: »Briefe«, S. 686.

der einerseits die herrschende Pedanterie Kraft und Leben erstickt und in der gerade deshalb »insgeheim die verbotene Lust zehnmal rasender wütet« und die »französische Freiheit sich ausbreitet«. ⁵² Literatur ist und betreibt Konfiguration der Nation. In dem Maße, wie Literatur einerseits Autonomie im Sinne des ›dramatischen Modus‹ gemäß der Logik der Vierten Wand gewinnt und sie gleichzeitig populär wird, steht in ihren emotionalen Effekten für Lenz die Nation auf dem Spiel.

Vor diesem Hintergrund ist die zweite intertextuelle Bezugnahme in Lenz' *Waldbruder*, der Bezug auf Wielands *Idris und Zenide*, noch wichtiger. Lenz hatte sich seit 1774 in intensiver Weise an Wielands Texten gerieben, ja, man kann sagen, dass sein polemischer Kampf gegen Wieland die Produktion sämtlicher literarischer und essayistischer Texte dieser Phase seines Lebens grundiert und antreibt. In diesen Kontext gehört auch Lenz' Romanfragment *Der Waldbruder*. Mit der Gleichsetzung von Herz als einem gesellschaftlich unbrauchbaren, überspannten und schwärmerischen Helden, dem aber doch erkennbar die Sympathie des Textes gehört, mit der Figur Idris, betreibt Lenz eine hochgradig ironische Verkehrung seiner Einschätzung der Gefährlichkeit von Wielands Texten. Denn gerade das Versepos *Idris und Zenide* hatte Lenz als schädlich für die Nation bekämpft. ⁵³ Idris ist im Text der tugendhafte Schwärmer, dem Itifall, *nomen est omen*, gegenübersteht. Der Text lässt eine deutlich ironische Haltung zu Idris und seiner Tugend-Schwärmerei erkennen und Sympathie mit menschlicher Schwäche, »denn auch die treuste Liebe / Schützt uns nicht allemal vor einem raschen Triebe.« ⁵⁴ Aus Lenz' Perspektive führen Texte wie die Wielands, die letztlich die sinnliche Lust prämiieren, zu eben jener oberflächlichen und herzlosen Welt, die Lenz im *Waldbruder* in der auf Goethe zielenden Figur Rothe porträtiert. Nie wäre es ihm, wie seiner Figur Honesta, eingefallen, auch nur zu überlegen, ob Wielands Texte für die Schwärmereien von Herz verantwortlich seien. Überhaupt ist Lenz' Romanfragment – und darin liegt ebenfalls eine Spitze gegen Goethes *Werther* – in einer gegenüber dem *Werther* so intrikatzen Perspektivenmultiplizität gehalten, dass jede ein-sinnige, monoperspektivische Identifikation, wie er sie in seinen *Werther*-Briefen noch verteidigt hatte, versperrt ist.

⁵² Ebd., S. 687.

⁵³ In seiner Erzählung *Zerbin oder die Neuere Philosophie* rekurriert der Titelheld auf eine Figur in *Idris und Zenide*. Während der Fehltritt und die Untreue Zerbins bei Wieland als lässliche Sünde erscheint und keine Konsequenzen hat, führt der Fehltritt bei Lenz zu Kindsmord und Selbstmord.

⁵⁴ Wieland: »*Idris und Zenide*«, S. 263.

III.

Dass Lenz' Auseinandersetzung mit Wieland um die womöglich negative Wirkung literarischer Texte eine für die gesamte Frage nach Medienpathologie neue Qualität gewinnt, liegt daran, dass er einen Begriff von Öffentlichkeit voraussetzt, der sie als Sphäre von Kräften begreift, die die gesamte Nation umfasst.⁵⁵ Gemäß dieser Vorstellung bildet die Öffentlichkeit eine integrative Sphäre, in der sich die aus Lenz' Sicht pathologischen Effekte der Texte Wielands ungehindert und in einer für die Nation zerstörerischen Weise ausbreiten können. Lenz entwickelt die Idee einer allgemeinen ständeübergreifenden und nationalen Öffentlichkeit sozusagen als Paranoia medienpathologischer Effekte. Dabei spielen insbesondere Fragen des Umgangs mit und der Darstellung von Sexualität und Begehren eine wesentliche Rolle.

Sämtliche Texte gegen Wieland kreisen um das Thema der Sexualität und die Möglichkeiten ihrer Sublimierung. Angegriffen werden Wielands Versdichtungen wie die *Comischen Erzählungen* (1765), Versepen, wie *Idris und Zenide* (1768), dessen Ausgabe von den jungen Mitgliedern des Göttinger Hains zu Klopstocks Geburtstag 1773 verbrannt wurde,⁵⁶ *Combabus* (1770), eine Erzählung, in der, wie bei Lenz' *Hofmeister*, eine Selbstkastration erzählt wird, *Der neue Amadis* (1771), sein Roman *Der goldene Spiegel* (1772), Wielands Rolle als Herausgeber des Romans von Sophie von La Roche und seine Zentralstellung als Kritiker in der Herausgabe des *Teutschen Merkur* seit 1773. Lenz kritisiert, dass Wieland Ideale für Lügen hält und damit alle Anstrengungen, ihnen zu folgen, diskreditiert.

Lenz geht es dabei nicht nur um eine persönliche Fehde mit dem ihn kritisiert habenden Wieland, um seine Schriftsteller-Rache, sondern um die Verhältnisse der Öffentlichkeit überhaupt. So schreibt er gegen Wieland und zugleich gegen eine spezifische von Wieland repräsentierte markt- und lustbasierte Struktur des Öffentlichen. In ihr werden Warnungen versteckt und Anreize zur Verführung offen prämiert. Lenz bekämpft in Wieland dieses Modell der Öffentlichkeit, und er tut es, um die Literatur und die Nation vor den verderblichen Folgen zu retten. Das tut er insbesondere in seinem Text *Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken*, der 1776 erschien und die Abfassung der letztlich nicht gedruckten Anti-Wieland-Komödie *Die Wolken* rechtfertigt.

⁵⁵ Lehmann: »Lenz contra Wieland«. Das Folgende nimmt Gedanken dieses Aufsatzes auf.

⁵⁶ Siehe hierzu: Friedrich: »Volksverführer, Franzosennachäffer, Weisheitsgauler«; sowie Thomalla: »Erfindung des Dichterbundes«, S. 95.

Anstatt einer Verteidigung Wielands handelt es sich um eine Verteidigung Lenzens, in der er begründet, warum er seine »aristophanische Schmähchrift«⁵⁷ gegen Wieland geschrieben habe. Lenz beharrt dabei darauf, dass es sich nicht um eine persönliche Herabsetzung Wielands aus Gründen der Rache an seinem Kritiker gehandelt habe, sondern um patriotische Motive, die nun wiederum auf die Rettung der gesamten öffentlichen Sphäre zielen, auf die Rettung von Nation und Vaterland vor einem Autor, den er als Dichter zwar bewundern, als Philosophen aber hassen müsse. Lenz' Selbstverteidigung zielt zunächst auf die Monopolstellung Wielands als Kritiker in der Öffentlichkeit, die der nachwachsenden Generation die Luft zum Atmen dünn mache. Die Öffentlichkeit erscheint bei Lenz – und darauf kommt es mir im Kontext der Überlegungen zu Medienpathologien an – ganz buchstäblich als *Atmosphäre*, als eine *Sphäre* von Kräften der ganzen Nation. Immer wieder operiert er mit der Metaphorik von Atmung und Atmosphäre als Bedingungen für Erhalt und Wachstum von *Kräften*. So heißt es etwa, dass Dichter »Leben und Othem haben müssen«;⁵⁸ ein sich das Oberurteil anmaßender Dichter wolle »die andern aufs höchste nur als Trabanten in seiner Atmosphäre umdrehen lassen«, dabei sei es der Beifall des ganzen Volkes, der »uns leben und atmen lässet«.⁵⁹

Die Argumentation kreist um die Funktion der Literaturkritik in der Öffentlichkeit und die Rolle der Dichter und der Gelehrten im Hinblick auf die ganze Nation und das Volk. Die Monopolstellung Wielands ist nicht nur ein Problem innerhalb des gelehrten Standes, sondern sie »ist der Republik gefährlich«.⁶⁰ Gerade weil »Poeten als Kaufleute anzusehen sind, von denen jeder seine Ware, wie natürlich, am meisten anpreist«,⁶¹ ist es nicht hinnehmbar, wenn Einzelne sich aus Buchhändlerinteresse eine Monopolstellung anmaßen und dieses »schändliche Gewerbe« dazu nutzen, »um alles, was Freiheit, Tugend und Ehre *atmet*, zu unterdrücken, oder wenigstens, so viel an ihm ist, nicht zu *Kräften* kommen zu lassen«.⁶² Angesichts dieser vom Buchhändlerinteresse korrumpierten, monopolistischen Literaturkritik heißt es: »Eine herrliche Aussicht für unsere Gelehrsamkeit, eine herrliche freie *Luft* für Gelehrte – dem edelsten Teil der Nation – darin zu *atmen*.«⁶³ Dass die Gelehrten der edelste Teil der Nation sind und die Dichter, wie es an anderer Stelle heißt, nur durch den Beifall des ganzen

⁵⁷ Lenz: *Verteidigung des Herrn W.*, S. 714.

⁵⁸ Ebd., S. 718.

⁵⁹ Ebd., S. 719.

⁶⁰ Ebd., S. 716.

⁶¹ Ebd., S. 719.

⁶² Ebd., S. 721 (Hvh. J.L.).

⁶³ Ebd. (Hvh. J.L.).

Volkes »leben und atmen«,⁶⁴ zeigt, wie Lenz – mittels der Metaphorik der Atmosphäre – Öffentlichkeit als jene Sphäre begreift, in der in der Vermittlung von Regierenden und Regierten, von »Großen und Kleinen, Beherrschern und Untertanen«⁶⁵ die Gesamtheit der Nation und die Ein- und Ausrichtung ihrer Kräfte auf dem Spiel stehen. Der gesamte Text zielt auf die Vorstellung der integrativen Leistung der Öffentlichkeit, auf die Bindung, die hier zwischen Bürgern und Staat, Gelehrten und Volk als Form und Formung von Kräften, gestiftet werden soll. Dieses Band bezeichnet Lenz als »das einzige Geheimnis aller wahren Staatskunst, ohne welches alle bürgerliche Verhältnisse und Beziehungen auseinander fallen, ohne welches der Bürger immer den Staat als Unterdrücker und der Staat den Bürger als den Rebellen ansehen wird.«⁶⁶

Leben und Atmung sind dabei Voraussetzungen für die Entwicklung und das Wirken von Kräften und die durch sie ermöglichten Bindungen. Das Feld der Literaturkritik, in dem öffentlich über Geschmack geurteilt wird, entgrenzt Lenz dabei zu einer Frage der ganzen Nation, insofern der »Geschmack die Summe der Gefühle eines ganzen Volkes ist«.⁶⁷ Wer innerhalb der Gelehrten öffentlich sprechen kann und wessen Stimme durch Kritik unterdrückt wird, affiziert – über das an den Buchmarkt angeschlossene Publikum – nun die gesamte Nation. Die maßlose Überschätzung einer derart ruinösen Wirkung von Wielands Texten auf die ganze Nation könnte eine lesersociologische Rationalität allenfalls darin haben, dass Lenz unterstellen konnte, Wieland sei insbesondere vom Adel und sogar von den regierenden Häusern gelesen worden – und damit von jenen, die einen besonderen Einfluss auf die Geschicke der Nation haben. In der Anti-Wieland-Satire *Menalk und Mopsus* nennt Lenz Wieland den Koch von »Herrn und Grafen«,⁶⁸ was nach Ungern-Sternberg mit den Angaben der Subskriptionsliste zu Wielands *Agathon* korrespondiert, gemäß der 46,6 % der Subskribenten dem Adel angehörten, wobei 5,8 % auf regierende Häuser entfielen.⁶⁹ Wichtiger aber dürfte sein, dass die Vorstellung einer Öffentlichkeit als Atmosphäre und als Bedingungsrahmen für Kräfte, Kräftebindung und -formung letztlich mit unabsehbaren, sich selbstverstärkenden Folgewirkungen rechnet.

So sehe man in der Gegenwart leider »alle gesellschaftlichen Bande unangezogen und ungespannt aus einander sinken«, man sehe die jun-

⁶⁴ Ebd., S. 719.

⁶⁵ Ebd., S. 720.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 725f.

⁶⁸ Lenz: »Menalk und Mopus«, S. 153.

⁶⁹ von Ungern-Sternberg: »Ch.M. Wieland«, Sp. 1449.

gen Leute, bewaffnet mit »allen Waffen der Leichtfertigkeit«, Jagd auf Frauen machend. Statt der Liebe als der einzigen Größe, die »ihren regellosen Kräften und Fähigkeiten eine *Gestalt* geben« könnte, verfallen sie, Frauen und Liebe verachtend, ihrer »tierischen *Ungebundenheit*«, die sie »auch für den Staat, der sie nähren muß, völlig entnerven und untüchtig machen«⁷⁰ muss. Das Lächerlichmachen der Sublimierungsanstrengung, der Selbstbindung eines Triebes, »auf den allein alle Güte der Seelen, alle Zärtlichkeit für *gesellschaftliche Pflichten* und Beziehungen, alle häusliche, alle bürgerliche, alle politische Tugend und Glückseligkeit gepropft werden kann«,⁷¹ geschieht vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Realität, in der das Ungebundene auf eine die gesamte Nation schädigende bzw. zerstörende Weise herrscht. Aus diesem Elend leitet Lenz seine realistische Poetologie her, den Anspruch, mittels der Darstellung von »*furchtbaren* Geschichten, die, so wie sie wirklich geschehen, und wie ich deren *hundert* weiß, keine menschliche Feder aufzuzeichnen vermag«,⁷² vor all diesen Gefahren der mangelnden Tugendanstrengung zu warnen. Der letzte Grund für das Elend von Familien, »unter denen alle Bänder [...] zerhauen und zerstückt sind«,⁷³ ist »die Verderbnis der Sitten, die Geringschätzung höherer Wonne für einen tierischen Augenblick, der Ihnen freilich heut zu Tage leicht genug gemacht wird.«⁷⁴ Als Autor hiergegen Stellung zu beziehen, ist wiederum alles andere als leicht, da es eine Kräftermobilisierung gegen die Kräfte der Verlockungen und Reize voraussetzt, die auch die Prinzipien einer marktbasieren Öffentlichkeit sind.

So sehr Lenz hier als (literarisierender) Prediger spricht, der die *Sphäre* der Öffentlichkeit für motivierende Effekte von Selbsttranszendenz oder Umkehr (*metanoia*)⁷⁵ und für freie Atmung zum Wachstum der Kräfte gleichsam von oben fungibel halten will, so besetzt er als Dichter mit seinem spezifischen Naturalismus zugleich einen ganz anderen, unteren Pol in der Öffentlichkeit: Nicht den des Predigers, der das Volk führen und durch seine Texte zur Selbsttranszendenz stimulieren will, sondern den des Volks selbst, das mit Drastik und Realistik eine eigene, untere Sphäre bildet, die von der oberen aber nicht zu trennen ist. Ob als Prediger, als Polemiker oder als Dichter, Lenz geht letztlich davon aus, dass es sich um

⁷⁰ Lenz: »Verteidigung«, S. 732 (Hvh. J.L.).

⁷¹ Ebd., S. 731; vgl. hierzu Lenz: »Philosophische Vorlesungen«.

⁷² Lenz: »Verteidigung«, S. 733.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 733f. (Hvh. J.L.).

⁷⁵ Der Ruf nach Bußumkehr (metanoite) ist ein Zentralmotiv in Lenz' theologischen Schriften (Lenz: »Stimmen des Laien«, S. 585) und in seiner Wirkungsästhetik; siehe hierzu: Bosse/Lehmann: »Sublimierung«; sowie Babelotzky: *Jakob Michael Reinhold Lenz*, S. 99f.

eine integrale Sphäre der Öffentlichkeit handelt, in der die Nation einen kommunikativen Zusammenhang bildet und in der er folglich uneinheitliche, ja widersprüchliche Positionen einnimmt.

IV.

Wieland selbst hat in einem Text *Unterredungen mit dem Pfarrer von **** (1775) zu den Vorwürfen, er verderbe wie Sokrates die Jugend, Stellung genommen. Thema des Textes ist das Problem des Missbrauchs literarischer Schriften. Zur Unterhaltung geschriebene Texte, die auf die Einbildungskraft wirken, können bei Lesern, für die diese Texte nicht gedacht sind, Schaden anrichten. Der Vorwurf der Sittenverderbnis, der bei Lenz auf die gesamte Nation, auf die Wachstumsbedingungen für ›Kräfte‹ und die Auflösung der sozialen Bindungen zielt, wird bei Wieland individualisiert und auf den einzelnen Fall eines Lesers, der womöglich Schaden nimmt, bezogen. Diskutiert wird das Problem als das eines Missbrauchs. Er, Wieland, so laute der oft gegen ihn erhobene Vorwurf, habe seine »Talente gemißbraucht [...], gewisse Laster mit reizenden Farben zu schildern, und in ein verführerisches Licht zu setzen«. ⁷⁶ Der Missbrauch ist aber auch auf Seiten der Leser:

Aber der sittliche *Missbrauch*, welchen Leser von *verdorbenem Herzen* von meinen Schriften machen, und der Schaden, den sie durch *Missverstand*, oder wenn sie Personen, *für welche sie nicht geschrieben sind*, in die Hände fallen, anrichten können, – dieser Missbrauch, dieser Schaden verwundet mein Herz, und hat mir schon oft den ungeduldigen Wunsch ausgepresst, dass ich lieber ein Holzhacker, Sackträger, oder alles andere, was ein ehrlicher Mann seyn kann, geworden seyn möchte, als ein Dichter und ein Schriftsteller für die Welt. ⁷⁷

Man kann allerdings, so räumt der Pfarrer gerne ein, ein Werk nicht für den Missbrauch, den unvernünftige Leute damit treiben, verantwortlich machen: »Werden nicht die Werke Gottes selbst täglich, stündlich und augenblicklich von unzähligen gemißbraucht?« ⁷⁸ Gleichwohl wäre es besser, solche Werke, die durch Talentmissbrauch gleichsam auf ihren Missbrauch durch Leser angelegt seien, würden nicht existieren. Der Pfarrer argumentiert dabei ganz in der Linie von Lenz, indem er dafür plädiert, die Kräfte, die gegen den »thierischen Trieb des Mensche[n]« ⁷⁹

⁷⁶ Wieland: »Unterredungen«, S. 470.

⁷⁷ Ebd., S. 442f.

⁷⁸ Ebd., S. 444.

⁷⁹ Ebd., S. 486.

zur Verhinderung der Laster so notwendig sind, nicht durch reizende und verharmlosende Darstellung der Sünden zu unterminieren.

Das zentrale Argument Wielands zielt demgegenüber nun auf die Befähigung der Leser, potentiell schädliche Schriften ohne Schaden zu nehmen, lesen zu können. Das ist deshalb wichtig, weil die umgekehrte Maßnahme, alles potentiell Schädliche aus der Öffentlichkeit zu verbannen, eine unmögliche Phantasie ist. Schließlich müssten dann nicht nur die Texte Wielands, die dieser einräumt, seinen eigenen Töchtern nicht geben zu wollen, sondern auch die Bibel verbannt werden, da hier ebenfalls Texte zu lesen seien, die er seinen Töchtern lieber vorenthalte. Das gleiche gelte für die Geschichtsschreibung, denn die Geschichte sei ein »ungeheures Sündenregister des menschlichen Geschlechts«,⁸⁰ das dann ebenfalls verboten werden müsste. Die Argumentation läuft über die Opposition von krank-gesund, schwach-stark. Wieland argumentiert, dass er seine Töchter so erzeuge, dass, wenn sie seine Schriften doch einst lesen würden, sie dies gefahrlos tun werden können: »Eine *gesunde Seele* gleicht auch in diesem Stücke (wie in vielen andern) einem gesunden Leibe, der im Nothfall einen kleinen Exceß aushalten, und manches ohne Gefahr zu sich nehmen und wieder an den gehörigen Ort befördern kann, was einen entkräfteten und mit verdorbnen Säften angefüllten Körper gefährlich krank machen würde.«⁸¹ Während bei Lenz die Kräfte rückbezogen werden auf die Atmosphäre und die Bedingungen von Luft und Atmung, also auf eine Öffentlichkeit, in der gegen pathogene Elemente kein Übertragungsschutz besteht, sondern die Ansteckung mit erotischen Reizen infektiös um sich greift und alle Kräfte erstickt, da die Öffentlichkeit selbst nach dem Prinzip der leichtesten Reizübertragung funktioniert, so arbeitet Wieland im Feld der Kräftigung des Immunschutzes angesichts der Unmöglichkeit, alle pathogenen Elemente zu entfernen – und er arbeitet an der Befähigung zur Lust, die zugleich eine Befähigung zur Distanznahme und zum Spiel ist. Statt die Leser durch Darstellung von Idealen unerreichbarer Tugend zu demotivieren, plädiert Wieland in seinem Text für eine realistische Poetologie wie sie Lenz und seinen *Anmerkungen übers Theater* (die Wieland im *Teutschen Merkur* verhöhnt hatte) selbst äußerst nahe kommt.⁸² Gerade die unrealistische

⁸⁰ Ebd., S. 481.

⁸¹ Ebd., S. 461f.

⁸² Wieland fordert hier eine realistische Darstellung von Menschen in ihren sozialen Umständen; der Dichter solle »die Leute um ihn her, so weit er seinen Gesichtskreis ziehen könnte, scharf anhaltend eine lange Reihe von Jahren beobachten.« (Ebd., S. 510) Er solle nicht nur »einzelne Personen, sondern auch den allgemeinen Charakter jeder besonderen Klasse von Menschen, jedes Geschlechts, jedes Alters, jedes Standes, mit seinen eigenthümlichen unterscheidenden Lineamenten, Farben und Schattierungen« schildern (Ebd., S. 515).

moralisch-idealistische Überspannung gehe zurück auf einen Mangel an Konfrontation mit realistischen Bildern des Menschen:

Sie glauben nicht, wie sehr die Anzahl dieser Unglücklichen täglich zunimmt, die vor lauter Feinheit der Empfindung, vor lauter Erhabenheit der Begriffe, und vor lauter vermeinter Grösse des Geistes und Güte des Herzens, nirgends in der Welt fortkommen können. [...] Sagen Sie mir, wär' es nicht tausendmal besser, diese jungen Menschenkinder, anstatt sich immer in Zeiten, die nie gewesen sind, und zu Menschen, wie es nie gegeben hat, zu versetzen, lernten den Menschen kennen wie er ist, die Welt kennen wie sie ist; begreifen, wie *dieser* Zustand die nothwendige Folge *dieser* Ursachen ist.⁸³

Wieland und Lenz würden, da wären sie sich einig, mit »jungen Menschenkindern« in jedem Falle Kleist lesen. Lenz entwickelt zwar die Idee der Reinhaltung der Öffentlichkeit von verführerischen Reizen, aber gerade nicht von schmerzlichen.⁸⁴

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1995.
- Andree, Martin: *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*, München 2006.
- Anonym: »An das Publikum, das fühlt und denkt«, in: *Hannoversches Magazin*, 13. Stück, 12.02.1768, Sp. 193–200.
- Anonym: »Erlangische Anmerkungen und Nachrichten vom 20. Februar 1776«, in: Julius W. Braun (Hg.): *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte, Notizen, Goethe und seine Werke betreffend*, aus den Jahren 1773–1786, Bd. 1, Berlin 1883, S. 236–238.
- Anonym: »Einige Gedanken und Regeln von den deutschen Romanen«, in: Ernst Weber (Hg.): *Texte zur Romantheorie*, Bd. 2, München 1981, S. 78–108.
- Babelotzky, Gregor: *Jakob Michael Reinhold Lenz als Prediger der »weltlichen Theologie« und des »Naturalismus«. Wechselwirkungen von Literatur und Predigt in Biographie und poetischem Schaffen*, Göttingen 2019.
- Barish, Jonas: *The Antitheatrical Prejudice*, Berkely/Los Angeles/London 1981.
- Bosse, Heinrich/Johannes F. Lehmann: »Sublimierung bei J.M.R. Lenz«, in: Christian Begemann/David Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg i. Br. 2002, S. 177–201.
- Diderot, Denis: »Lobrede auf Richardson« (1762), in: ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. von Friedrich Bassenge, Bd. 1, Berlin/Weimar 1968, S. 403–418.
- Diderot, Denis/Gotthold Ephraim Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot*, übers. von Gotthold Ephraim Lessing. Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986.
- Dieckmann, Stefanie/Christopher Wild/Gabriele Brandstetter (Hg.): *Theaterfeindlichkeit. Anmerkungen zu einem unterschätzten Phänomen*, München 2012.

⁸³ Ebd., S. 504.

⁸⁴ Die Räume akademischer Öffentlichkeiten dagegen sollen heute Atmosphären sein, in denen vor potentiell pathogenen Reizen so gewarnt wird, dass man sich ihnen in jedem Fall rechtzeitig entziehen kann. In einer Handreichung zum Umgang mit »Inhaltshinweisen« (=eine deutsche Formulierung für »trigger warnings«) bekommt man als Lehrender der Universität Bonn in einem »Formulierungsvorschlag« folgenden Satz an die Studierenden in den Mund gelegt: »Wenn Sie glauben, dass Sie die Diskussion als traumatisierend erleben könnten, können Sie sich entscheiden, nicht an der Diskussion teilzunehmen oder den Seminarraum zu verlassen.« <https://www.gleichstellung.uni-bonn.de/de/universitaetskultur/inhaltshinweise-in-der-lehre>, S. 4.

- Engel, Johann Jakob: *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*, Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774 aus der »Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der Freyen Künste.«, hg. von Ernst Theodor Voss, Stuttgart 1964.
- Friedrich, Hans-Edwin: »Volksverführer, Franzosennachäffer, Weisheitsgaukler. Zensur als ästhetischer Akt. Wieland und der Göttinger Hain«, in: Wilhelm Haefs/York-Gothard Mix (Hg.): *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis*, Göttingen 2000, S. 189–202.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, hg. von Wulf Köpke, Stuttgart 1998.
- Goeze, Johann Melchior: *Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen deutschen Schaubühne*, Hamburg 1770.
- Gottsched, Johann: »Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Replik nicht zu verbannen«, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1989.
- Graf, Ruedi: *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*, Tübingen 1992.
- Grazyk, Annette: *Vorhang auf für die Revolution. Das französische Theater 1789–1794*, Berlin 1991.
- Grazyk, Annette: *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004.
- Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien/München 1980.
- Haverkamp, Anselm: »Illusion und Empathie. Die Struktur der »teilnehmenden Lektüre« in den Leiden Werthers«, in: Eberhard Lämmert (Hg.): *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart 1982, S. 243–268.
- Heßelmann, Peter: *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800)*, Frankfurt a. M. 2002.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, mit einer Bibliographie von Heiner Klemme, Hamburg 1990.
- Kolesch, Doris: »Austauschverhältnisse. Die Geburt des modernen Subjekts auf dem Theater«, in: Friedemann Kreuder u. a. (Hg.): *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, unter Mitarbeit von Nadine Peschke und Nikola Schellmann, Bielefeld 2012, S. 21–39.
- Korte, Hermann/Hans-Joachim Jakob/Bastian Dewenter (Hg.): »Das böse Tier Theaterpublikum«. *Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2014.
- Lehmann, Johannes F.: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg i. Br. 2000.
- Lehmann, Johannes F.: »Lenz contra Wieland. Polemik als Theorie der Öffentlichkeit«, in: Elke Dubbels/Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte (Hg.): *Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik*, Bielefeld 2021, S. 21–45.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: »Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers«, in: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. von Sigrid Damm, Bd. 2: Prosa, Frankfurt a. M./Leipzig 1992, S. 673–690.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: »Der Waldbruder ein Pendant zu Werthers Leiden«, in: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. von Sigrid Damm, Bd. 2: Prosa, Frankfurt a. M./Leipzig 1992, S. 380–412.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: »Menalk und Mopus. Eine Ekloge nach der fünften Ekloge Virgils«, in: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. von Sigrid Damm, Bd. 3: Lyrik – Briefe, Frankfurt a. M./Leipzig 1992, S. 152–160.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: »Stimmen des Laien«, in: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. von Sigrid Damm, Bd. 2: Prosa, Frankfurt a. M./Leipzig 1992, S. 565–618.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: »Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken von dem Verfasser der Wolken«, in: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. von Sigrid Damm, Bd. 2: Prosa, Frankfurt a. M./Leipzig 1992, S. 713–736.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen*, Faksimiledruck der Ausgabe Frankfurt a. M./Leipzig 1780, mit einem Nachwort hg. von Christoph Weiß, St. Ingbert 1994.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »Lessing an Mendelssohn, Leipzig, den 2. Febr. 1757«, in: Gotthold Ephraim Lessing/Moses Mendelssohn/Friedrich Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, hg. und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse, München 1972.
- Martens, Wolfgang: »Officina Diaboli. Das Theater im Visier des halleschen Pietismus«, in: ders. (Hg.): *Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der Aufklärung*, Tübingen 1989, S. 24–49.
- Martus, Steffen: »Johann Wolfgang Goethes Die Leiden des jungen Werthers als Medienskandal«, in: Hans-Edwin Friedrich (Hg.): *Literaturskandale*, Frankfurt a. M. 2009, S. 29–43.
- May, Johann Friedrich/Charles Porée: *Des berühmten Französischen Paters Porée Rede von den Schauspielen, ob sie eine Schule guter Sitten sind oder seyn können?* Aus dem Franz. übers.; *nebst einer Abhandlung Von der Schaubühne*, Leipzig 1734.
- Meier, Georg Friedrich: *Von einigen Ursachen des verdorbenen Geschmacks der Deutschen in Absicht auf die Schönen Wissenschaften*, Halle 1746.
- Oesterhelt, Anja: »Zwischen Autonomieästhetik und Populärkultur. Johann Wolfgang Goethes Die Leiden des jungen Werthers«, in: Mathias Buschmeier/Kai Kauffmann (Hg.): *Sturm und Drang Epoche, Autoren, Werke*, Darmstadt 2013, S. 49–67.

- Orlich, Wolfgang: »Realismus der Illusion – Illusion des Realismus. Bemerkungen zur Theaterpraxis und Dramentheorie in der Mitte des 18. Jahrhunderts«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg 1984, S. 431–447.
- Polaschegg, Andrea: »Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus. Doppelte dissimulatio in Briefroman und bürgerlichen Trauerspiel«, in: dies./Claude Haas (Hg.): *Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*, Freiburg i. Br. 2012, S. 189–213.
- Rousseau, Jean Jacques: »Lettre a d'Alembert sur les spectacles«, in: ders.: *Discours sur les sciences et les arts*, Éd. établie et présentée par Jean Varloot, Paris 1987.
- Söntgen, Beate: »Bild und Bühne. Das Interieur als Rahmen wahrer Darstellung«, in: Jörn Steigerwald/Rudolf Behrens (Hg.): *Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*, Wiesbaden 2010, S. 53–72.
- Taylor, Charles: *Modern Social Imaginaries*, London 2004.
- Thomalla, Erika: *Die Erfindung des Dichterbundes. Die Medienpraktiken des Göttinger Hains*, Göttingen 2018.
- von Ungern-Sternberg, Wolfgang: »Chr.M. Wieland und das Verlagswesen seiner Zeit. Studien zur Entstehung des freien Schriftstellertums in Deutschland«, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* XIV 1974, Sp. 1211–1534.
- Weinstock, Alexander: *Das Maß der Nützlichkeit. Zum Verhältnis von Theater und Erziehung im 18. Jahrhundert*, Bielefeld 2019.
- Wieland, Christoph Martin: »Unterredungen mit dem Pfarrer von ***«, in: ders.: *Sämmtliche Werke*, hg. von der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Wieland-Archiv, Biberach/Riß/Hans Radspieler, Neu-Ulm, Bd. 30: Vermischte Aufsätze, Hamburg 1984 (Reprint der Ausgabe Leipzig 1797), S. 428–528.
- Wieland, Christoph Martin: »Idris und Zenide«, in: ders.: *Sämmtliche Werke*, hg. von der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Wieland-Archiv, Biberach/Riß/Hans Radspieler, Neu-Ulm, Bd. 17: Idris und Zenide, Hamburg 1984 (Reprint der Ausgabe Leipzig 1796), S. 1–304.

Susanne Düwell/Nicolas Pethes (Hg.)

Medienkritik

Mit Beiträgen von

Martin Andree, Christina Bartz, Susanne Düwell, Oliver Fahle,
Torsten Hahn, Urte Helduser, Rembert Hüser, Marcus Krause,
Johannes F. Lehmann, Michael Niehaus, Nicolas Pethes,
Sarah Reininghaus, Gabriele Schabacher, Monika Schmitz-Emans
und Julia Willms

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2023, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Cover-Abbildung: Honoré Daumier, Das Drama, gegen 1860

Druck: MCP

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-525-4

Inhalt

SUSANNE DÜWELL/NICOLAS PETHES Einleitung: Medienkritik und Wirkungsästhetik	7
--	---

1. ÄSTHETIK

TORSTEN HAHN <i>Zirkulazion</i> – Informationssteigerung im Umlaufverfahren. Wie elektrische Kommunikation wirkt	14
--	----

OLIVER FAHLE Affekt zwischen Kontroll(verlust) und Dezentrierung im Postkinematographischen	31
---	----

2. THEATER

JOHANNES F. LEHMANN »Missbrauch«. Zur Diskussion von Theater und Roman bei Diderot, Lenz und Wieland.	47
---	----

SUSANNE DÜWELL Physische Attraktion oder Erziehung durch gesteigerte Empfindung. Theaterkontroversen um 1770 (Goeze, Sulzer, Rousseau).	67
---	----

URTE HELDUSER Shakespearomanie auf dem Theater um 1800 und in Stifters <i>Nachsommer</i>	92
--	----

3. LITERATUR

SUSANNE DÜWELL Von der Lesesucht über das Lesen als Selbstbildung zum digitalen Lesen	107
---	-----

MONIKA SCHMITZ-EMANS Schriftkritik, Schreib- und Lesegeschichten bei Jean Paul – und ein Kommentar zur Leseszene im 54. Zykel des <i>Titan</i>	132
--	-----

NICOLAS PETHES Bibliomanie. Pathologisierung und Ästhetisierung der Materialität des Buches.	155
--	-----

4. FILM

JULIA WILLMS Frühe Bewegtbilder: Tötungsdarstellungen im Kontext dokumentarischer Affektökonomien.	173
--	-----

REMBERT HÜSER Polizei schaut vorbei.	194
---	-----

SARAH REININGHAUS Provokationen, Unpleasure und Mass Walkouts – Reaktionen und Kritiken zu Gaspar Noés sogenanntem Skandalfilm <i>Irreversibel</i> (2002)	212
--	-----

5. SERIEN

MICHAEL NIEHAUS Der Comics Code. Fredric Werthams <i>Seduction of the Innocent revisited</i>	227
---	-----

GABRIELE SCHABACHER Serielle Intensivierung. Staffelpinzip und <i>Binge Watching</i> zwischen Komplexitätsversprechen und ökonomischem Kalkül	248
---	-----

6. DIGITALMEDIEN

MARTIN ANDREE Die Gefahren des Digitalen: Medienhype, Medienkritik, Medienpanik	271
---	-----

MARCUS KRAUSE Ästhetiken der Immersion. Zu Überwältigung und Reflexion von Computerspielwelten	290
--	-----

CHRISTINA BARTZ Medienästhetik – und dann?.	305
--	-----