

# Wezel-Jahrbuch

---

---

Studien zur europäischen Aufklärung

Band 8  
2005

Herausgegeben  
von Jutta Heinz und Cornelia Ilbrig



---

---

WEHRHAHN VERLAG

*Roman Lach: Characters in Motion. Einbildungskraft und Identität in der empfindsamen Komödie der Spätaufklärung. Heidelberg: Carl Winter 2004 (Germanisch-Romanische Monatsschrift – Beiheft 20), 277 S.*

Roman Lach hat mit seiner leider unter einem etwas kryptischen Titel publizierten Promotionsschrift zum englischen und deutschen Lustspiel der Spätaufklärung, das sei hier vorangestellt, sicher eines der ungewöhnlichsten neueren Bücher zum Themenbereich der Komödiengeschichte des 18. Jahrhunderts vorgelegt. Während sich die Forschung in den letzten Jahrzehnten, wenn sie über Einzelinterpretationen und Autorenmonographien hinausging, vorwiegend mit sozialhistorischen Fragestellungen beschäftigte, mit Fragen nach Komik und Theatralität sowie mit dem Problem, wie das Ernste in diese immer noch als leichtgewichtig geltende Gattung gelangt, hat Lach den Versuch unternommen, die Komödie und ihre Form selbst als mögliches Erkenntnisinstrument und Weltbewältigungsmittel ernst zu nehmen. Er legt dabei ausgerechnet ein Lustspielmodell zugrunde, das vor allem im deutschsprachigen Bereich seit dem späten 18. Jahrhundert als ebenso altmodisch wie gekünstelt galt – das der neuen attischen Komödie mit einem besonderen Schwerpunkt auf dem als ausgesprochen sentenziös angesehenen Terenz. In einer genauen Umkehrung dieser Negativwertung wird die Terenzische Komödie von Lach als

ein in sich ausbalancierter Kosmos gegenläufiger Kräfte [begriffen], und das ›Homo sum‹ des Terenz – Ich bin ein Mensch, nichts Menschliches ist mir fremd – wird zur immer wieder aufgegriffenen und variierten Formel, die hinter dieser Komödie des harmonischen Weltzusammenhangs steht. (S. 8)

Um eine Feier der Betulichkeit und der Harmonisierung der und durch die Komödie, die man hiernach vielleicht befürchten mag, geht es Lach jedoch keinesfalls. Vielmehr stellt sich für ihn die Frage, ob sich nicht mit dem Rückgriff auf dieses Modell das in der Spätaufklärung aktuelle Problem der ganzheitlichen Darstellung von Welt und Gesellschaft, dessen Lösung zeitgenössisch ja vor allem über das konkurrierende Medium des Romans gesucht wurde, eine spezifische alternative Lösung hat finden können:

Weil sich diese Welt [der neuen attischen Komödien] wie das Schachspiel aus den immergleichen Figuren zusammensetzt, die sich in wechselnden Kombinationen gegenüberstehen, aber auch ergänzen, braucht in dieser Welt jeder den anderen [...], denn nur im Miteinander kann das Spiel beginnen, der Mechanismus in Gang gesetzt werden und seine Bestimmung erfüllen. [...] Die Neue Komödie ist die Komödie der Vielen, die das Ganze bilden, die Komödie des Menschen unter dem Gesellschaftsvertrag. Ihre Utopie erfüllt sich im Hier und Jetzt. Am Ende finden immer alle zueinander, weil sie eh schon immer zusammengehörten [...]. (S. 11)

Lach ist auf der Suche nach so etwas wie einem Klassizismus der Komödie, einer Komödie, die sich nicht so sehr mit aktuellen gesellschaftlichen Mißständen beschäftigt, sondern die Erkenntnis vor allem aus der immer wieder gleichen Form bezieht. Er interessiert sich also für eine im radikalen Sinne geschlossene Form der Komödie, die – anders als die der Tragödie – spätestens seit dem späten 18. Jahrhundert vor allem in Deutschland dauerhaft unter Trivialitätsverdacht steht: Auf Lessing, als einen zweifelnden Optimisten, der durch die Komödie seine Vorstellung von der Theodizee nochmals zu beglaubigen versucht, folgt in den gängigen Lustspielgeschichten Lenz, der der überlieferten Komödienform einen Stoß versetzt, von der sie sich in Deutschland nicht mehr erholen wird. Prämiert werden seitdem letztlich fast nur noch Negationen oder zumindest Infragestellungen dieses geschlossenen Modells.

Einer der wichtigsten Hebelpunkte bei Lenz war die problematische und schließlich verneinte Frage nach dem selbstbestimmten Individuum in der Komödie, und natürlich hat auch Lach erkannt, daß sich die Vertreter des von ihm ins Zentrum gestellten Komödientypus fast zwangsläufig spezifische Probleme des späten 18. Jahrhunderts einhandelten – in einer »Komödie der Vielen, die das Ganze bilden«, kann der Platz des Einzelnen eben nur ein vorab definierter sein. Hierin besteht nun die Grundspannung in Lachs Argumentation: Ist es überhaupt möglich, die modernen Ich-Konzepte, die in der Spätaufklärung an Bedeutung gewannen, in die Komödie zu integrieren, ohne daß dadurch ihre ›klassische‹ Form gesprengt würde?

Lachs konkretes Programm der Suche nach einem auf diese Fragen antwortenden kritischen Klassizismus der Komödie der Spätaufklärung in den 1760er und 1770er Jahren umfaßt drei Schritte: Auf eingehende Betrachtungen der Komödien von George Colman, die teils in Zusammenarbeit mit dem berühmten Schauspieler David Garrick entstanden sind, folgen Darstellungen zu den Lustspielen von Gotthold Ephraim Lessing und schließlich von Johann Karl Wezel. Dieser Auswahl eignet, stellt man das Grundsätzliche der Problemstellung Lachs in Rechnung, auf den ersten Blick eine gewisse Exzentrizität. Neben Lessing als einem für die skizzierte Fragestellung sicherlich absolut einschlägigen Autor stehen zwei Komödienautoren, deren Texte auch unter Fachleuten bisher eher selten größere Aufmerksamkeit erregt haben.<sup>1</sup> Balanciert wird dies dadurch, daß Lach in einer ganzen Reihe von Rückgriffen weite Teile vor allem der englischen (u. a. Shakespeare, Jonson, Wycherly, Steele, Congreve, Farquhar und Fielding), der französischen (u. a. Molière, Marivaux und Diderot) und in geringerem Maße und eher cursorisch auch der deutschen Komödientradition mit in seine Betrachtungen einbezieht. Eigentlich hätte dies eine geeignete Basis sein können, um große Linien gut sichtbar zu machen. Jedoch übertreibt es Lach mit seinen Bemühungen, die Darstellung der jeweiligen fragenspezifischen Genealogie immer so eng wie möglich an die für ihn gerade aktuelle Problemstellung zu binden. Verbunden mit einem Hang zum unangekündigten Exkurs, sorgt dies insgesamt für eine etwas reichlich hakenschlagende Argumentation. Man bekommt die hinter Lachs stets intensiv diskutierender Darstellung stehende alter-

<sup>1</sup> Daß die Komödien Wezels bisher kein besonderes Interesse der Forschung hervorgerufen haben, dürfte hier bekannt sein. Colman, dies sei am Rande erwähnt, wird etwa in Bernhard Fabians zweibändiger englischer Literaturgeschichte lediglich einmal als Theaterpraktiker erwähnt. Vgl. Bernhard Fabian (Hg.): Die englische Literatur. Bd. 1: Epochen, Formen. München 1991, S. 411.

native Komödiengeschichte<sup>2</sup> nur häppchenweise serviert, so daß sich sowohl deren Gesamtstruktur als auch die der Arbeit selbst nur mühsam erschließen.

Die Etablierung eines spätaufklärerischen Komödienklassizismus verortet Lach in seinem Durchgang bei Colman, bei Lessing sieht er dessen konsequenteste und austarierteste Umsetzung und bei Wezel eine abschließende Steigerung und gleichzeitige Verabschiedung, die – das sei hier vorausgeschickt – durchaus dazu geeignet erscheint, ihn als ernstzunehmenden Antipoden des fast zeitgleich agierenden Lenz zu begreifen. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, daß Lachs Auswahl doch nicht so exzentrisch ist, wie man zuerst annehmen mochte. Da ich den Erkenntnis- und Neuigkeitswert bei der Diskussion von Colmans Komödien nicht wirklich einzuschätzen vermag und sich im Lessing-Abschnitt gegenüber der bisherigen Forschung eher Ergänzungen und Verschiebungen um Nuancen finden, soll bei Wezel im folgenden ein besonderer Schwerpunkt liegen.

George Colmans Komödien werden von Lach vor allem vor dem Hintergrund der (seinerzeit) jüngeren englischen Komödientradition profiliert. Herausgestellt wird in einem ersten Schritt seine Terenz-Übersetzung, die nach Lach etwa gegenüber den früheren Annäherungsversuchen Richard Steeles ein gründlich erneuertes Bild des römischen Komödiendichters bietet (vgl. v. a. S. 51), das mehr auf die komische Aktion und auf seine durchaus vorhandene Exzentrizität setzt als auf seine berühmtesten Lehrsprüche und Exempel. In seinen eigenen Komödien

<sup>2</sup> Diese ist im übrigen doch etwas besser erforscht, als sein recht knappes Verzeichnis der Forschungsliteratur ausweist. Hingewiesen sei hier nur auf den kanonischen Text zur englischen *romantic comedy* von Northrop Frye: *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart 1964 (Sprache und Literatur 15). Darin: *Der Mythos des Frühlings: Komödie*, S. 165-188. Für den deutschsprachigen Bereich vgl. zum Thema *romantic comedy* Judith P. Aikin: *Happily ever after*. In: *Daphnis* 17 (1988), S. 55-76. Beide Texte haben ihren zeitlichen Schwerpunkt natürlich nicht im späten 18. Jahrhundert, zeigen jedoch, daß ein Nachdenken über die von Lach herausgestellten Zusammenhänge durchaus schon stattgefunden hat.

greift Colman die an Terenz geschulten Techniken zum Aufbau von Handlungskomplexität auf. Das wird besonders an der Fielding-Theatralisierung *The Jealous Wife* deutlich, die in einzelnen Szenen nach Lach eine synchrone Komplexität zu entfalten in der Lage ist, die trotz des Einsatzes eines voll ausgebauten auktorialen Erzählers so in der Romanvorlage des *Tom Jones* nicht möglich gewesen war (vgl. S. 92ff.). Eine Tiefendimension erhalten die hier immer noch eher mechanisch agierenden Einzelfiguren dann durch die Zusammenarbeit mit David Garrick. Vor allem in *The Clandestine Marriage* tritt neben die komplexe Handlungsverknüpfung die von Garrick an Shakespeares großen Tragödienfiguren entwickelte und hier auf den Komödientypus übertragene Technik der Wahnsinnsdarstellung, in der der Negativcharakter nicht mehr denunziert, sondern im Gegenteil gerade seine faszinierende Wirkung und Ambivalenz herausgearbeitet wird.

Bei Lessing steht das Thema des sympathischen Lachens als Kern einer alternativen Komödienform gegenüber der Typenkomödie nach Gottsched im Zentrum. Die finale Harmonie beruht bei Lessing nicht mehr auf strikter Normalisierung, sondern auf einem nichtnivellierenden Ausgleich von Gegensätzen:

Die Prinzipien des klassischen Komödienplots dienen Lessing weniger zum Vorwand einer Satire, als zur Aufhebung der vorgeführten Widersprüche im tänzerischen Für und Wider, im wechselseitigen Schlagabtausch, der als Ganzes betrachtet letztlich einen harmonischen Zusammenhang ergibt. (S. 136)

Die auftretenden Figuren oszillieren dabei zwischen Komödientypen, deren Genealogien Lach aufgrund seiner breiten Kenntnis der Komödiengeschichte immer wieder überzeugend und erhellend vorführen kann, und Charakteren. Dies wird vor allem in der Besprechung der *Minna von Barnhelm* ausbuchstabiert: Sowohl Minna als auch Tellheim sind genügend Typen, damit eine klassische Komödienhandlung angezettelt und durchgeführt werden kann, bei beiden wird diese Typenhaftigkeit aber auch so weit durchbrochen, daß ein Jenseits sichtbar wird. Nun ist diese Erkenntnis, die im Rahmen von Lachs Argumen-

tationsgang natürlich einen wichtigen Platz einnehmen muß, in der Lessing-Forschung grundsätzlich nicht neu, wodurch ihre Darstellung auf über 40 Seiten teils etwas länglich wirkt. Unangenehm fällt in diesem Zusammenhang auch ein gelegentlich reichlich raunender Ton und eine angesichts der sonstigen Reflektiertheit der Darstellung irritierende Neigung zu einer essentialistischen Gattungsauffassung auf (vgl. dazu komprimiert S. 181 oben). Auch der These, daß die Lösung des Konflikts auf eine »Magie des Augenblicks« oder sogar eine »Magie des Rings« (beides S. 191) zurückgeht, vermag ich nicht zuzustimmen. Schade ist zudem, daß *Nathan der Weise*, auf den unter dieser Perspektive sicher mehr neues Licht gefallen wäre als auf die *Minna von Barnhelm*, in diesem Abschnitt zum Klassizismus von Lessings Komödien nur sehr kurz und am Rande Erwähnung findet.

Auch zum Beginn des abschließenden Wezel-Kapitels sind einige kritische Anmerkungen zu machen. Es bleibt unverständlich, was den Verfasser, der sich, von einigen kurzen Passagen abgesehen, bisher zu meist eines angenehm zurückhaltenden Tones bedient hat, in den Unterkapiteln 6.2 und 6.3 geritten haben mag, in denen es um die unterschiedlichen Prägungen Wezels und Goethes in ihren Leipziger Studienjahren geht. Zuhaut finden sich hier narrativ ausgestaffierte und mit Saloppismen garnierte Szenen, die oft auf nicht viel mehr als Vermutungen aufbauen können (vgl. v. a. S. 196). Wer an dieser Stelle gar nicht mehr weiterlesen möchte, sei entwarnt, denn sobald es an die konkreten Textdiskussionen geht, beruhigt sich der Ton wieder merklich, und Lach gelingt es, den beiden gängigsten Gesamtdeutungen von Wezels Komödien – Fritz Martinis Analyse einer mangelnden Radikalität durch eine zu enge Bindung an die überlieferten Gattungsnormen auf der einen Seite<sup>3</sup> und der Integration der Komödien in das vor allem durch die frühen Romane dominierte Bild vom großen Pes-

<sup>3</sup> Vgl. Fritz Martini: Johann Karl Wezels verspätete Lustspiele. In: Stanley A. Corngold/Michael Curschmann/Theodore J. Ziolkowski (Hg.): Aspekte der Goethezeit. Göttingen 1977, S. 38-67.

simisten Wezel durch Christoph Weiß auf der anderen<sup>4</sup> – eine dritte, synthetisierende an die Seite zu stellen. Demnach stellen die Komödien keinesfalls zu vernachlässigende Nebenprodukte Wezels dar, sondern liefern letztlich einen Schlüssel zum Verständnis von Wezels Spätwerk inklusive der Romane.

Der Punkt, an dem Lach ansetzt, ist der Umbruch zwischen Wezels frühen subjektivistisch-negativen Romanen, wie vor allem dem *Belphegor*, und den auf irritierende Weise viel regelmäßiger gestalteten späteren narrativen Texten. Lach nimmt die bekannte Formulierung Wezels aus dem Vorwort zu *Herrmann und Ulrike* ernst: »wenn man sie auf der einen Seite der Biographie und auf der andern dem Lustspiele näherte: so würde die wahre *bürgerliche Epopöe* entstehen, was eigentlich der Roman sein soll« (zit. nach S. 217). Er folgert daraus, daß hier Strukturprinzipien der Komödie – vor allem ihre auf ein Ganzes zielende Verknüpfungsleistung – auf den Roman übertragen werden. Die ›klassizistische Wende‹ Wezels wird also konkret auf die Beschäftigung mit der Komödie zurückgeführt. Wie Lessing geht es Wezel immer noch darum, den Schattenriß einer Welt zu zeichnen, die auf strenger Kausalverknüpfung beruht, doch erstrebt er nicht mehr »den Einblick *in* den Zusammenhang der Dinge, sondern den Blick *auf* ihren Zusammenhang« (S. 230). Und dieser Zusammenhang ist – bei Wezel ließe es sich anders kaum erwarten – kein zu einem positiven Ziel führender, sondern ein letztlich sinnloser. Ziel des Schöpfers ist ein effektvolles Gemälde mit Licht und Schatten, sein Interesse geht nicht auf Harmonie, sondern auf den grellen Kontrast (vgl. S. 228f.). Selbst in Wezels vielleicht versöhnlichstem Stück *Der erste Dank* wird die bürgerliche Welt nicht restituiert. Auch wenn die finanziell ruinierte Familie am Ende noch treu zueinander steht, wird um sie herum doch die materielle Basis für das häusliche Familienglück demontiert, und ein Leben im Elend wartet auf sie.

<sup>4</sup> Vgl. Christoph Weiß: Comédie (in)humaine. Johann Karl Wezels ›Lustspiele‹. In: Alexander Košenina/Christoph Weiß (Hg.): Johann Karl Wezel (1747–1819). St. Ingbert 1997 (Literatur im historischen Kontext 2), S. 217–236.



Um solche Zusammenhänge nachvollziehbar zu machen, bedarf es nach Lach einer festen Form wie der Komödie, denn diese sorgt, so der Verfasser, für einen objektivierenden Rahmen und, auch mit Hilfe der dramatischen Einheiten, für einen festen Standpunkt des Beobachters, von dem aus das Geschehen verfolgt werden kann. Der auktoriale Erzähler mit seiner Tendenz zum subjektiven Blick und zum ständigen Perspektivwechsel kann sich dagegen, wie Lach meint, letztlich nicht so weit von seinem Gegenstand emanzipieren, daß ein klarer Blick auf das nach Wezel vorliegende mechanisch-kausale und letztlich doch sinnlose Getriebe möglich wäre.

Interessant ist dabei, wie nun Wezels Personenzeichnung in den Komödien (und parallel dazu in den späten Romanen) aussieht. Daß Wezels Verständnis des Individuums stark an das von Locke und dann vor allem an das von LaMettrie erinnert, ist schon häufig bemerkt worden, wenn auch die neuere Forschung gezeigt hat, daß eine konkrete LaMettrie-Lektüre nicht nachgewiesen werden kann.<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang stellt Lach nun auch seine Komödienfiguren. Sie sind dem skizzierten Wechselspiel von Licht und Schatten ausgeliefert, das ihre ›menschlichen Maschinen‹ in Gang setzt, und stets verzweifelt damit beschäftigt, dabei einen Halt zu finden. Was nach innen Charakter und fühlender Mensch sein mag, kann in der Interaktion doch immer nur mechanisch reagieren und bleibt eine monadische Existenz. In *Rache für Rache* etwa zeigt sich, wie Aktion geradezu zwangsläufig eine bestimmte Gegenaktion hervorruft und ein wirkliches Ende der Intrige in der Verständigung, wie etwa in der *Minna von Barnhelm*, nicht mehr möglich ist.

Dort nun, wo sich in diesem Hin und Her zwischen der erfahrenen Welt und der eigenen Suche nach einem konsistenten Ich fast zwangs-

<sup>5</sup> Vgl. Jutta Heinz: Erzählen statt Klassifizieren. Wezels Theorie der Empfindungen in seinem *Versuch über die Kenntniß des Menschen* im Kontext zeitgenössischer Affektenlehren. In: Alexander Košenina/Christoph Weiß (Hg.): Johann Karl Wezel (1747–1819). St. Ingbert 1997 (Literatur im historischen Kontext 2), S. 237–257, hier v. a. S. 238.

läufig eine Kluft auftut, beginnt der kleine Wahnsinn eines jeden Komödientypus, der sich in der mechanischen Interaktion nur mehr verfestigt:

Die Kluft zwischen Vorstellung und Welt ist bei ihnen allen aber nichts als ein sozusagen außer Kontrolle geratenes Mittel der Selbstbehauptung gegenüber der unbarmherzigen Sinnlosigkeit des Weltmechanismus. (S. 248)

Hieraus gibt es keinen Ausweg, wie vor allem Lachs hochinteressante Besprechung von *Eigensinn und Ehrlichkeit* als einer Kontrafaktur der *Minna von Barnhelm* verdeutlicht, in der er Wezels rationalistisches Verfahren von dem des »Gefühlsmetaphysikers Lessing« (S. 262) abhebt. Wezel, so schließt Lach seine Ausführungen, vermag es,

die ›veraltete‹ Gattung der Sächsischen Typenkomödie zum Drama des wesenlosen modernen Menschen zu erheben, der sich in nie endender Sisypnos-Arbeit aus seinen Vorstellungen, Ideen, Gewohnheiten, aus seiner Sprache ein Ich konstruieren muss. (S. 268)

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Roman Lach eine Arbeit von großer argumentativer Substanz vorgelegt hat, die auf umfangreicher und stets präsenter Kenntnis der europäischen Komödiengeschichte aufbaut. Die meisten der angeführten Schwächen hätten leicht verhindert werden können, ebenso wie die unangenehm zahlreichen Tippfehler und die gelegentlichen Unreinheiten im Layout. Die nicht unerhebliche Mühe, sich durch dieses Textdickicht zu kämpfen, lohnt sich also durchaus, denn das, was Roman Lach am Ende aufzeigt, ist zwar in der Genealogie der (deutschen) Komödie eine historische Sackgasse, es ist aber auch gleichzeitig ein hochreflektierter Finalpunkt einer alten Traditionslinie: eine singuläre Radikalisierung, die im Zuge der Affirmation das Bejahte erst recht zugrunde richtet. Wo Lenz mit dem utopischen Zielpunkt des autonomen Individuums gegen die traditionelle Form der Komödie anläuft, vermag Wezel gerade diese für sein nicht weniger radikales Ich-Konzept zu nutzen, wobei allerdings auch er hinterrücks zu einem der Totengräber dieser Tradition wird, als deren Erbe er angetreten ist. Schade nur, daß Lachs Auseinandersetzung mit Lenz

am Ende so knapp ausgefallen ist (vgl. S. 268-270). Aus einer eingehenderen Gegenüberstellung von Wezel und Lenz, bei der unzweifelhaft auch einige Parallelen sichtbar geworden wären, hätten sich sicher weitere erhellende Einsichten nicht nur in die Komödiesituation der Zeit gewinnen lassen. Aber vielleicht kann sich der Verfasser ja dazu entschließen, dies noch an anderer Stelle nachzuliefern.

*Stephan Kraft*