

schen bürgerlichen Trauerspiels. Nachdem er sich mit Diderots Dramen und ihrer Poetologie in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767-1768) ausführlich auseinandergesetzt hatte, nahm die Popularität des französischen Autors im deutschsprachigen Raum rasant zu. Ab den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts zeigt sich der Einfluss von Diderots Dramentheorie und -praxis auf die deutsche Dramatik deutlich. Im Zuge der ›Hausvater‹-Mode kamen zahlreiche bürgerliche Familien-Rührstücke auf die Bühnen, von denen Otto Heinrich von Gemmingens *Der deutsche Hausvater* (1780) das erfolgreichste Beispiel ist. Die aufschlussreiche Rezeption in der Literatur- und Theaterkritik belegt, dass Diderots Gattungsinnovation des ›drame sérieux‹ zwischen Tragödie und Komödie zu einer festen Komponente im Dramenkanon avancierte.

Die sorgfältig edierten und kommentierten Texte dokumentieren die Wirkung von Diderots Dramentheorie und -praxis auf Lessing, aber auch die Differenzen zu seinen gattungspoetologischen Positionen und damit die Grenzen des Einflusses. Es handelt sich um eine wichtige Edition für die Diderot- und Lessingforschung, in der nun eine alles andere als unerhebliche und lange bestehende Lücke geschlossen wurde.

Universität Münster

Peter Heßelmann

NIEFANGER, DIRK/OCH, GUNNAR/SIWCZYK, BIRKA (Hg.), *Lessing und das Judentum. Lektüren, Dialoge, Kontroversen im 18. und 19. Jahrhundert* (Kamenzer Lessing-Studien 1). Hildesheim/Zürich/New York: Olms (2015), 472 S.

Der vorliegende Band eröffnet die *Kamenzer Lessing-Studien*, die vom Lessing-Museum Kamenz und der dortigen Arbeitsstelle für Lessing-Rezeption herausgegeben werden. Er dokumentiert zwei Tagungen zum Themenkomplex *Lessing und das Judentum*, deren erste sich 2011 in Kamenz dem ausgehenden 18. Jahrhundert widmete, während die zweite 2012 in Fürth das ›lange 19. Jahrhundert‹ in den Blick nahm. Herausgekommen ist ein umfangreiches und mit farbigen Abbildungen ausgestattetes Buch, in dem sich insgesamt 21 Aufsätze in vier Sektionen finden. Die erste behandelt ›Lessing im Horizont seiner Zeit‹. Sie wird von Gisbert Ter-Neddens gehaltvollen Überlegungen zu Lessings frühem Lustspiel *Die Juden* eröffnet. Der im Jahr 2014 verstorbene Lessing-Forscher entkräftet zunächst in zweifacher Hinsicht die in der Forschung wiederholt geäußerten Vorwürfe, denen zu Folge sowohl in den *Juden* wie auch im *Nathan* ein Judentum zu sehen ist, das unspezifisch sei. Die Vorbilder des ›Reisenden‹ wie des Nathan lassen sich, so Ter-Nedden unter Rekurs auf die neuere Forschung zur jüdischen Aufklärung (Haskala), im Berlin der 1740er Jahre sehr wohl nachweisen, und Schlüsselfiguren der Haskala, wie etwa der mit Lessing befreundete Aaron Salomon Gumpertz, sind in die Gestaltung der Rolle des ›Reisenden‹ unmittelbar eingeflossen. Auch in systematischer Hinsicht kann Ter-Nedden zeigen, dass die Vorwürfe mangelnder Spezifität der von Lessing dargestellten jüdischen Figuren ins Leere zielen. Denn die Wirkabsicht beider Stücke zielt nicht auf die jüdischen, sondern auf die christlichen Leser. Diese erreicht Lessing, indem er sowohl in den *Juden* wie im *Nathan* das Samariter-Gleichnis des Neuen Testaments

dramatisiert; ihm gelingt so ein ›Musterstück in der Kunst, den Kontrahenten mit seinen eigenen Waffen zu schlagen‹. Insbesondere drei für sein Schaffen zentrale Motive lassen sich, liest man beide Stücke im Hinblick auf die Samariter-Geschichte, klar erkennen: ›Erstens die polemische Abgrenzung gegen das Konventions-Christentum der ›Namenschristen‹ [...]; zweitens das Bekenntnis zum ›Weg der Untersuchung und zum ›klügelichen Zweifel‹, also zur religiösen Aufklärung; und drittens die Unterscheidung zwischen der Ortho-Doxie und der Ortho-Praxis, also zwischen Religion als geglaubter Dogmatik einerseits und als gelebter Lebenspraxis andererseits‹ (28).

Im Anschluss an Ter-Nedden rekonstruiert Gunnar Och ›Judenfeindschaft im Kontext des Fragmentenstreites‹. Ausgehend von der verstörenden Beobachtung, dass sich ›der moderne deutsche Antisemitismus am Ende des 19. Jahrhunderts auch und gerade in der Auseinandersetzung mit Werk und Person des Schriftstellers Gotthold Ephraim Lessing zu formieren begann‹ (53), verfolgt Och, wie in der unmittelbaren Gegenwart des Fragmentenstreits und des *Nathan* gezielt lancierte Gerüchte und literarische Diffamierungen Lessings Integrität erodieren und den Autor als Handlanger ›jüdischer‹ Interessen entlarven sollten. Die Spuren dieser Infamien lassen sich, so Och, bis in die Formierungsphase des modernen Antisemitismus (und darüber hinaus) verfolgen. Dirk Niefanger diskutiert Johann Georg Pfrangers Lesedrama *Der Mönch vom Libanon* (1782) als ›metadramatische Fortsetzung von Lessings *Nathan*‹ (74), wobei Niefanger einerseits die Gattung des Lesedramas mit ihren spezifischen Gesetzen und Rezeptionsformen untersucht, andererseits Pfrangers Stück als ›adaptive[s] Metadrama[]‹ liest, das aus protestantischer Perspektive zugleich Nachtrag und Fortsetzung des *Nathan* ist (86). Ein besonders intensives und facettenreiches Kapitel der Lessing-Rezeption in der Haskala beleuchtet Uta Lohmann am Beispiel David Friedländers; dessen umstrittenes *Sendschreiben* (1799), das (zu Unrecht) immer wieder als Dokument der vollkommenen Assimilation der Juden bezeichnet wird, liest Lohmann als eine bemerkenswerte Synthese aus Mendelssohns und Lessings religionsphilosophischen und -politischen Schriften. Friedländers ›zentrale Aussage, das im Zeitalter der Vernunft und Aufklärung das jüdische Religionsgesetz geschichtlich überwunden und für das bürgerliche Leben ohne Relevanz sei‹ (103), orientiert sich allerdings stärker an Lessings *Erziehung des Menschengeschlechtes* als an Mendelssohns *Jerusalem*-Schrift. Dass es sich beim *Sendschreiben* jedoch keinesfalls um eine Art jüdischer Selbstaufgabe handelt, kann Lohmann im Hinblick auf die Adressatenbezogenheit der Schrift Friedländers plausibel machen. Wie sehr das Projekt der ›bürgerlichen Verbesserung der Juden‹, aber auch Lessings Toleranzkonzept des *Nathan* selbst im liberalen Berlin provozierten, belegt Paula Wojcik am Beispiel von Julius von Voss' *Der travestirte Nathan der Weise*. In dem Stück zielt der Spott auf die im Berlin um 1800 aktiven Protagonisten der Haskala, denen gegenüber, so Wojcik, im Stück eine semantische ›Wir-Gruppe[] etabliert wird, deren Identität polemisch gegen die Nicht-Identität der jüdischen Stereotypen des Stücks gewendet wird‹ (130).

Dass es in einem Band mit dem Titel *Lessing und das Judentum* keinen Aufsatz gibt, der Lessings Beziehung zu Gumpertz und Mendelssohn, zur Haskala und zum zeitgenössischen Judentum darstellt, und dass diese Leerstelle nicht wenigstens in der Einleitung der Herausgeber aufgearbeitet wird, ist eigentlich nicht akzeptabel. Gerade die großen Fortschritte der jüngeren Haskala-Forschung machen einen solchen Beitrag für diesen Kontext geradezu zwingend. So fehlt den (immer interessanten)

Aufsätzen dieser ersten Sektion ein trigonometrischer Punkt, von dem aus die Lektüren perspektiviert werden können.

Die zweite Sektion »Wissenschaftliche und ideologische Narrative« versammelt fünf Aufsätze. Bernadette Malinowski zeichnet in ihrem Beitrag »Lessing in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts« nach, wie die verschiedenen Literarhistoriker je nach Argumentationslage einen idealistischen, patriotischen oder liberalen Lessing konstruieren, der mit den unterschiedlichen Agenden der jeweiligen Geschichtsentwürfe harmoniert. Auch von jüdischer Seite ist Lessing im 19. Jahrhundert, wie Gabriele von Glasenapp anschließend deutlich machen kann, in diversen Formen in das Projekt einer jüdischen Historiographie integriert worden. Markus Fauser präsentiert das Jubiläumsjahr 1879 als Relais einer »deutsch-jüdischen Gedächtniskultur« (183), während sich Victoria Gutsche Sebastian Brunners Schrift *Lessingiasis und Nathanologie* (1890) widmet. In ihr unternimmt der katholische Autor eine gezielte Lessing-Demontage, die darauf hinausläuft, den Autor des *Nathan* als einen »von Juden abhängige[n] Spieler und Schuldenmacher« zu desavouieren (206).

Philipp Theisoohns Aufsatz »Lessing: Ein Kapitel zur paranoischen Geschichtsschreibung« bildet in systematischer Hinsicht den Abschluss (und Höhepunkt) der zweiten Sektion des Bandes. Theisoohn geht es um Lessings Position im Rahmen der antisemitischen Literaturgeschichtsschreibung bei Adolf Bartels, Eugen Dühring, Paul Albrecht und Josef Nadler. Bemerkenswert sind die erheblichen »Kollateralschäden« (230) der von Theisoohn herangezogenen antisemitischen Literaturgeschichte(n). In seiner Studie *Die Überschätzung Lessings und seiner Beschäftigung mit der Literatur* (1881, 2. erw. Auflage 1906) etwa zwingt die »Logik« der Argumentation Eugen Dühring dazu, peu à peu die gesamte deutsche Literatur (inklusive Goethe und Schiller) aus dem Kanon auszuschneiden. »Antisemitismus«, so Theisoohn, »kostet nämlich etwas, denn er geht ja davon aus, dass das Judentum eine kulturell kontaminierende Kraft ist, von der auch all die Instanzen und Kategorien ergriffen wurden und werden, die dem jüdischen Denken und Tun eine Plattform geben, es verteidigen, es zum Leitbild erklären etc. Wenn das Judentum eine ästhetische Größe ist und sich die Jüdischkeit Lessings ästhetisch beweisen lässt [...], dann wird der literarhistorische Antisemit in der Konsequenz das dramentheoretische und ästhetische Kontinuum, in dem Lessing einen Rang besitzt, insgesamt diskreditieren und in irgendeiner Form ersetzen müssen.« (229) Adolf Bartels und Josef Nadler sind diesem bizarren Modell gegenüber gemäßiger, aber auch sie müssen den Autor Lessing oder doch wenigstens bedeutende Teile seines Werks ihren antisemitischen Absichten opfern.

Die dritte Sektion des Bandes versammelt unter der Überschrift »Literatur und Bildende Kunst« fünf Aufsätze, die sich u. a. den »Lessing-Denkmalen im 19. Jahrhundert« widmen (Birka Siwczyk) und die Lessing-Bezüge in der Malerei des jüdischen Künstler Moritz Daniel Oppenheim herausarbeiten (Karl Möseneder). Barbara Hahn verfolgt das (briefliche) Gespräch zwischen Rahel Levin und David Veit, in dem Lessing (neben Goethe) zum Gewährsmann eines Aufbruchs in die säkulare Welt avanciert. Auch in den von Jörg Paulus untersuchten Liebesbriefwechseln des 19. Jahrhunderts spielt Lessing als Chiffre für die Suche nach und den Kampf um Identität eine entscheidende Rolle. Indem die von Paulus untersuchten Briefwechsel nämlich »einerseits auf Liebe, andererseits (implizit oder explizit) auf jüdische Identitäten bezogen sind, orientieren sie sich an sozialen Konstrukten, die sich historisch in die offiziellen Entwürfe bürgerlicher Existenz nicht uneingeschränkt einpassen lassen

und die daher nicht selten nur unter dem Siegel der Verschwiegenheit und auch dann zuweilen noch verdeckt kommuniziert wurden« (257). Das von Paulus entfaltete Material – zu dem u. a. die Briefe von Sigmund Freud und Martha Bernays, Charlotte v. Lengefeld und Friedrich Schiller, Theodor und Emilie Fontane, Rahel Levin und Karl August Varnhagen, Fanny Lewald und Adolf Stahr, Ricarda und Richard Huch, Sigismund Asch und Jenny Bauer gehören – dokumentiert eindrücklich, wie unterschiedlich die Lessing-Figurationen in den Liebesbriefen des 19. Jahrhunderts sein können und wie heterogen die jüdischen wie nicht-jüdischen Lessing-Bilder, die in den Liebesbriefen (etwa bei Freud), historisch auf das 18. Jahrhundert zurückbezogen, aber auch ganz profan auf die aktuelle Lebenssituation angewendet werden. Am Ende der dritten Sektion verfolgt Jacques Le Rider, wie sich Franz Mauthner bei seiner Neuorientierung vom Journalisten und Romancier zum Sprachphilosophen durch das Vorbild Lessing leiten ließ. »Nur wenige Autoren«, so Le Rider, »sind Mauthner durch die Jahrzehnte so wichtig geblieben wie Lessing, nur wenige Werke hat er so aufmerksam gelesen und kongenial kommentiert.« (345)

Die vierte und letzte Sektion des Bandes versammelt insgesamt sechs »Ost- und westeuropäische Perspektiven«, wobei Westeuropa nur in einem Aufsatz vertreten ist, der sich der spanischen *Nathan*-Rezeption zuwendet (Anke Detken). Jan Kühne skizziert die vertrackten Rezeptionswege dieses Stücks in Israel, wo der *Nathan* einerseits nur eine marginale Rolle spielt, andererseits jedoch gerade deshalb im experimentellen Gegenwartstheater immer wieder aufgegriffen, verfremdet und fortgeschrieben wird. Der Grund für die zumindest skeptische Haltung, die man in Israel Lessing und seinem *Nathan* gegenüber hat, liegt nicht zuletzt darin, dass Autor und Stück seit je als Garanten eines deutsch-jüdischen Wegs gedeutet wurden. Einen solchen aber hat, wie Małgorzata Maksymiak angesichts der zionistischen Lessing-Rezeption darlegen kann, schon der frühe Zionismus zurückgewiesen. »Das Schweigen des Zionismus zu Lessing«, so Maksymiak, »ist in seinen Legitimationsansprüchen begründet. [...] Aus konzeptuellen Gründen hatten Lessings Helden keine Chance zu zionistischen Vorbildern aufzusteigen.« (408)

Drei Aufsätze haben die osteuropäische Lessing- resp. *Nathan*-Rezeption zum Thema. Paweł Zarychta beschreibt die schwierige Aneignung des *Nathan* in Polen, deren Gründe sowohl in der Geschichte des Landes seit den Teilungen des 18. Jahrhunderts wie in den katholischen Vorbehalten gegenüber Lessings Toleranzmodell zu suchen sind. Isabel Röskau-Rydel hingegen kann die Lessing-Rezeption in Galizien als Erfolgsgeschichte deuten; insbesondere für die zahlreichen galizischen Juden war der Name des Dramatikers *das* Synonym für Toleranz und Emanzipation – was sich auch in der gewissermaßen negativen Lessing-Rezeption in nationalistischen und antisemitischen Kreisen beobachten lässt. Mit Karl Emil Franzos' Erzählung *Schiller in Barnow* stellt Marta Muzychuk ein literarisches Rezeptionsmodell des *Nathan* vor; leider runden sich ihre kursorischen Bemerkungen weder zu einer Interpretation, noch kann sie die von ihr formulierten kultur- und literaturwissenschaftlichen Fragen wirklich beantworten (vgl. S. 374).

Soweit der Inhalt dieses facettenreichen und (fast) immer spannenden Bandes; sein größtes Manko ist die fehlende Einleitung (das kurze Vorwort der Herausgeber kann nicht als solche bezeichnet werden). In ihr hätten der Stand der Forschung zum Komplex »Lessing und das Judentum« aufgearbeitet, die Desiderate der Forschung (die sich ja auch in den Aufsätzen des Bandes abbilden) benannt und die Fäden des

weitgefächerten Tableaus der Beiträge zusammengebunden werden müssen. Trotz dieser Einwände ist *Lessing und das Judentum* jedoch ein überzeugender Band und zugleich der vielversprechende Auftakt einer neuen Buchreihe der Lessing-Forschung.

Technische Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig Cord-Friedrich Berghahn

II.

ALT, PETER ANDRÉ / LEPPER, MARCEL / RAULFF, ULRICH (Hg.), *Schiller, der Spieler*. Göttingen: Wallstein (2013). 308 S.

How serious was Schiller about his theory of play? The question is not entirely frivolous, for despite the emphasis it receives in the central part of the *Ästhetische Briefe* (Letters 11-15), the whole passage has the feel of an episode. There is nothing in the earlier letters that forewarns us that the call for aesthetic culture will hinge on a »play drive«, and, after the climax in Letter 15, Schiller turns to a rather different terminology, describing an aesthetic condition (Zustand) that is produced by a state of »real and active determinability« (Bestimmbarkeit). From Letter 15 on, references to play are rare, as if Schiller was struggling to maintain consistency in a rapidly moving argument. The later part of the treatise, in fact, generally uses the terminology of the first version, the so-called »Augustenburger Briefe«, which assign the task of mediating between reason and sense not to a play drive but to the faculty of taste. So, in spite of the recurrence of the concept in the final Letter 27 in conjunction with the theory of Schein (which has been introduced in 26), the exposition of the theory of the play drive has a tentative feel to it, arising from the lack of structural integration in the treatise itself.

Nonetheless, in Letter 15 Schiller resoundingly affirms, in a sentence that is quoted by many contributors to the volume under review: »der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.« What are we to make of that statement, and how does it help us to interpret Schiller's works? Art was not a game to him. He depended on it for his livelihood, and he attributed a huge role to it in bringing about political progress. As for his individual works, play is not a concept that readily comes to mind as we experience them. The Prologue to *Wallensteins Lager* contains the famous line »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst«, but »heiter« is the last word we would use to describe the grim play that follows. A more normal response is surely that of Hegel, who was famously appalled by its bleak denouement. In some ways, we get less help from Schiller's identification of play with humanity than from the caveat that precedes it: »der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen«. Schiller's dramas are in fact full of characters who ignore this health warning and play with matters that they would have done better to take seriously. The best example is *Wallenstein*, who plays with the idea of rebellion only to find himself in a deathtrap. As Illo aptly tells him: »Wenn's nur dein Spiel gewesen ist, glaube mir, / Du wirst's in schwerem Ernst büßen müssen.« Rather than individuals realizing their humanity through aesthetic play, the dramas show us example after example of characters who doom themselves by their irresponsible play with real things and people. Rather than the celebration of

play itself, one feels that it is the juxtaposition of play and its opposite that bears the authentic Schillerian *Signatur*.

These issues are explored most searchingly by Daniel Fulda in the first and strongest contribution, which (in connection with *Wallenstein*) proceeds from a distinction between aesthetic and non-aesthetic play. Fulda creates a valuable historical perspective here by placing the concept in the context of courtly culture, with an allusion to a still-important article of 1963 by Hans Otto Burger with the significant title »Dasein heißt eine Rolle spielen«. The successful courtier was encouraged to regard the court as a stage and his advancement as a game, even though it might be a game for high stakes. A good deal of Schiller's aesthetic values can be derived from courtly culture: the emphasis on ease and lightness, on »good tone«, on »the appearance of freedom« (Freiheit in der Erscheinung). On the one hand, Schiller detaches these values from their courtly origins and gives them a permanent anthropological status, and on the other hand he presents them as inherently perilous, both physically and morally. Besides *Wallenstein*, *Marquis Posa* and the Earl of Leicester are courtiers whose play, for all its virtuosity, does not turn out well.

After Fulda's excellent paper, the rest are rather a mixed bag, with several of them appearing to be spin-offs from other projects. The concept of play is inherently complex and thus presents multiple angles of attack, many of which are exploited here. Several contributors cite Roger Caillois's differentiation of four types of play (agon, alea, mimicry and ilinx), though it is not at all clear that Schiller's aesthetic play coincides with any of them. There is nonetheless plenty of room for scholarly inventiveness as Schiller's demanding works are explored against the modalities of the concept. Sometimes the results are illuminating, sometimes more shrug-inducing. I shall comment briefly on a couple of highlights.

Peter Utz nicely captures the dark side to the play concept by focusing on the motif of »alles oder nichts«, a leitmotiv that he traces through several plays, and sets it against the concept of wholeness (Ganzheit), which defuses the harsh antithesis and which Utz identifies with aesthetic form. Juliane Vogel gives an unusual and clever analysis of the scenic structure of *Don Carlos*, showing how Schiller used and adapted the rigid practices of Baroque theatre to reflect the dissolution of courtly practices as depicted in the action of the play. Peter-André Alt, pursuing like Fulda an interest in Schiller's courtly roots, looks at the different function of ceremonial scenes in *Don Carlos*, *Maria Stuart* and *Die Jungfrau von Orleans*, though in my view he comes too close to reading the plays as disguised editorials about contemporary politics. (Would that interpretation not conflict with the principle of the priority of form over content?) Lastly I shall single out as particularly stimulating Sabine Schneider's discussion of play in connection with modernization and the loss of tradition. Here, with a fine sense of paradox, she suggests that Weimar classicism »ist nichts anderes als eine rückwärtsge wandte Modernisierungsdebatte« (251). Schneider's essay ends with a discussion of the often overlooked poem »An Goethe als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte«, interpreting it with a subtlety that does justice to the text's complexity.

The collection is one of a number that have appeared in the last few years, prompted by the Schiller anniversary year of 2009. While it does not convey the impression of a comprehensive new »Schiller-Bild«, it provides a wealth of stimulus and insight.