

»So redet ein Franzose!«

Lessings Diderot-Übersetzung als theaterpolitisches Statement

Mitten im Siebenjährigen Krieg erscheint 1760 anonym *Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen*. Der Lessing-Biograf Hugh Barr Nisbet mutmaßt, dass Lessing wohl »Spaß« daran gehabt habe, »seinen neuen gallischen Helden in Berlin zu lancieren, wo die preußische Gallophobie gerade auf dem Höhepunkt war«.¹ Lessings ungekürzte Übersetzung enthält die beiden Theaterstücke *Le Fils naturel* (*Der natürliche Sohn*) und *Le Père de famille* (*Der Hausvater*) mit den dazugehörigen theater- und dramentheoretischen Abhandlungen *Entretiens sur le Fils naturel* (*Unterredungen über den »Natürlichen Sohn«*) und *De la Poésie dramatique* (*Von der dramatischen Dichtkunst*), die zwei beziehungsweise drei Jahre zuvor – ebenfalls anonym – in französischer Sprache erschienen sind. Bereits im Juni 1751 hatte der 22-jährige Lessing eine ausgiebige und lobende Rezension von Diderots *Lettre sur les sourds et les muets* in der Monatsbeilage der *Berlinischen Privilegierten Zeitung* veröffentlicht. Es ist dies das früheste Zeugnis für Lessings Beschäftigung mit Diderot und ein erster Hinweis auf dessen Wertschätzung für den französischen Aufklärer:

Unser Verfasser ist einer von den Weltweisen, welche sich mehr Mühe geben, Wolken zu machen als sie zu zerstreuen. Überall, wo sie ihre Augen hinschaffen lassen, erzittern die Stützen der bekanntesten Wahrheiten, und was man ganz nahe vor sich zu sehen glaubte, verliert sich in eine ungewisse Ferne.²

Der junge Lessing scheint an Diderot von Beginn an vor allem dessen unkonventionelles Denken und Schreiben zu schätzen. Liest man Lessings eigene Diderot-Übersetzung mit Blick auf die vorherrschende Theaterpraxis, wird deutlich, dass die Übersetzung der Stücke und vor allem die der dazugehörigen theoretischen Erläuterungen nicht nur im Dienste einer ästhetischen Theaterreform erfolgte, sondern als expli-

¹ Hugh Barr Nisbet: Lessing. Eine Biographie, München 2008, S. 361.

² Gotthold Ephraim Lessing: Das Neueste aus dem Reiche des Witzes. Monat Junius 1751, in: ders.: Werke und Briefe in 12 Bänden, hg. von Wilfried Barner u.a., Frankfurt a.M. 1985ff., Bd. 2, S. 125–140, hier S. 135.

zites theaterpolitisches Statement zu verstehen war. Die Suche nach experimentellen Dramenformen und ein den geltenden Konventionen und tradierten Praktiken entgegengesetztes Verständnis von Theater und Schauspielkunst sowie eine neue Sichtweise auf Funktion und Wirkung von Theater verbinden Diderot und Lessing. Lessings eigene Werke und dessen Vermittlung von Diderots dramen- und theatertheoretischen Überlegungen begründeten jene Form illusionistischen Theaters, welche bis weit ins 20. Jahrhundert die europäischen Sprechtheaterbühnen dominierte.

Übersetzen für eine Reform des Theaters

Lessings Übersetzungstätigkeit, bei der Übertragungen aus dem Französischen und Lateinischen überwiegen, findet vor allem zwischen 1747 und 1760 statt. 1750 gründet er gemeinsam mit Christlob Mylius unter dem Titel *Beyträge zur Historie und Aufnahme* [d.i. Verbesserung; B.H.R.] des *Theaters* die erste deutschsprachige Theaterzeitschrift. Die Ziele für die *Beyträge*, von denen letztlich nur vier Hefte innerhalb eines Jahres erscheinen, sind hochgesteckt. Lessing und Mylius versprechen im Vorwort, neben Dramenübersetzungen auch theatertheoretische Texte zu veröffentlichen sowie sich Fragen der Theaterpraxis zuwenden zu wollen. Das Übersetzen wird in den *Beyträgen* geradezu zum »Programm«³ erhoben. Wichtig ist beiden, einen Querschnitt der gesamten europäischen Literatur zu geben und damit die in Deutschland bestehende Vorherrschaft der französischsprachigen Dramatik zu beenden, die einerseits durch Johann Christoph Gottscheds Bestrebungen, eine deutsche Nationalliteratur nach dem Vorbild der französischen Klassik zu etablieren, und andererseits durch die Orientierung des Adels – allen voran des preußischen Königs Friedrich II. – an der französischen Sprache, Literatur und Kultur bedingt ist. Dennoch dominieren in den *Beyträgen* letztlich Übersetzungen aus dem Französischen, wohl vor allem deshalb, weil der Theater- und Schauspielkurs in Frankreich am weitesten fortgeschritten ist. So überträgt Lessing nahezu zeitgleich

³ Jutta Golawski-Braungart: Die Schule der Franzosen. Zur Bedeutung von Lessings Übersetzungen aus dem Französischen für die Theorie und Praxis seines Theaters, Tübingen/Basel 2005, S. 10.

Francesco Riccobonis *L'Art du Théâtre* und Pierre Corneilles *Trois discours* ins Deutsche. Diese Übersetzungen werden in den *Beyträgen* von Lessing oder Mylius zwar nicht explizit kommentiert, es ist allerdings auffallend, dass Lessing für den Titel von Riccobonis Schrift *L'Art du Théâtre* den im Deutschen zu dieser Zeit noch nicht gebräuchlichen Terminus ›Schauspielkunst‹ wählt und damit eindeutig auf Mylius' Text *Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey*⁴ rekurriert, den dieser im 1. Stück der *Beyträge* programmatisch und durchaus provokativ platziert hat. Der Begriff ›Schauspielkunst‹, der um 1750 Eingang in die deutsche Sprache findet, ist zu dieser Zeit ein Zukunftsbegriff, dem noch keinerlei Realität entspricht. Vielmehr muss das Schauspielerische, das Mitte des 18. Jahrhunderts noch als Handwerk gilt, als Kunstform im deutschsprachigen Raum erst diskursiv hervorgebracht werden, was wiederum im Zusammenhang mit den Bemühungen um eine prinzipielle Reform des Theaterwesens auf struktureller wie dramentheoretischer und schauspielpraktischer Ebene zu sehen ist.⁵

Nachdem die *Beyträge* bereits im ersten Jahr ihres Erscheinens eingestellt werden, gründet Lessing vier Jahre später mit der *Theatralischen Bibliothek* erneut eine Theaterzeitschrift, die er zwischen 1754 und 1758 alleine herausgibt. Die Anzahl der vollständig übersetzten Texte ist in diesem Publikationsprojekt bereits geringer, Lessing gibt auszugsweise Übersetzungen wieder, paraphrasiert und kommentiert diese. Ein Beispiel dafür ist die Übersetzung der in Frankreich sehr populären Schrift *Le Comédien* (1747) von Pierre Rémond de Saint-Albine. Lessing publiziert den von ihm nur teilweise ins Deutsche übertragenen Text im 1. Stück der *Theatralischen Bibliothek* und bewertet diesen äußerst kritisch als »eine schöne Metaphysik von der Kunst des Schauspielers«.⁶ Saint-Albine gilt innerhalb der konkurrierenden schauspieltheoretischen Richtungen als Vertreter des sogenannten ›Einfühlungstheorems‹. Lessing hingegen präferiert – wie Riccoboni und Jahrzehnte später auch Diderot in seinem *Paradoxe sur le comédien*

⁴ Vgl. Christlob Mylius: Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey, in: *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* 1 (1750), 1. Stk., S. 1–13.

⁵ Vgl. Beate Hochholdinger-Reiterer: Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung, Göttingen 2014.

⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Auszug aus dem »Schauspieler« des Herrn Remond von Sainte Albine, in: ders.: Werke (wie Anm. 2), Bd. 3, S. 304–311, hier S. 309.

(entstanden zwischen 1773 und 1777, erschienen postum 1830) – die gegenteilige Position einer Verstandesschauspielkunst: Nur derjenige Schauspieler, der während des Spiels seine Emotionen und Affekte kontrollieren kann, also in Distanz zur dargestellten Rolle agiert, vermag beim Publikum die angestrebte identifikatorische Wirkung zu erzielen, die wiederum konstitutiv ist für das von den aufklärerischen Reformern propagierte literarisierte Illusionstheater. In Auseinandersetzung mit Saint-Albines und Riccobonis Schriften entwickelt Lessing seine Idee einer »psychische[n] Selbstinduktion des Schauspielers«,⁷ die er im 3. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* expliziert.

Das Theater des Herrn Diderot wird 1760 in erster Auflage, 1781 in zweiter Auflage als eigenständige Publikation veröffentlicht, deren Vorworte jeweils programmatischen Charakter haben. In der *Hamburgischen Dramaturgie* werden Übersetzungen nur noch als Zitate benutzt, diese Zitate »ersetzen die fehlenden Dialogpartner«.⁸

Lessing nutzt ab den 1750er-Jahren seine Übersetzungstätigkeit dazu, die aktuellsten theater- und schauspieltheoretischen Debatten aus Frankreich im deutschen Sprachraum bekannt zu machen, initiiert durch seine Publikationen erste Ansätze eines sowohl von Theoretikern wie Theaterpraktikern mitgetragenen Diskurses um eine umfassende Reform des deutschsprachigen Theaterwesens und entwickelt in der Auseinandersetzung mit den französischen Texten eigene schauspiel-, dramen- und theatertheoretische Ansätze.

Lessing als Übersetzer Diderots

Lessing hat im Laufe seines Lebens nur drei Dramen vollständig übersetzt; neben den beiden Diderot-Stücken veröffentlicht er bereits 1750 die Übersetzung von Plautus' *Captivi (Die Gefangenen)* in den *Beyträgen*. Laut Golawski-Braungart sei es Lessing wichtiger gewesen, »die theoretische Diskussion voranzubringen, als unreflektiert Musterstücke vorzugeben«.⁹ Auch damit wählt Lessing, der mit seinen Übersetzungen in Kon-

⁷ Alexander Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995, S. 5.

⁸ Golawski-Braungart: Die Schule der Franzosen (wie Anm. 3), S. 11.

⁹ Ebd., S. 17f.

kurrenz zu Johann Christoph Gottsched tritt, für seine Reformtätigkeit einen von dessen Vorgangsweise unterschiedenen Weg. Denn Gottsched hatte, um das Niveau der deutschsprachigen Dramatik zu heben, Übersetzungen vor allem aus dem Französischen initiiert, verfasste mit dem komplizierten Musterdrama *Sterbender Cato* (1732) ein praktisches Beispiel für seine Dramentheorie und förderte die Produktion deutschsprachiger Originaldramen, die er in seiner sechsbändigen *Deutschen Schaubühne nach den Regeln und Mustern der Alten* (1740–1745) herausgab.

Übersetzungen haben im Deutschland des 18. Jahrhunderts mehrere Funktionen zu erfüllen: Einerseits dienen sie dazu, internationale philosophische und wissenschaftliche Erkenntnisse sowie literarische Texte zu verbreiten, andererseits unterstützen sie die Weiterentwicklung der deutschen Literatursprache.

Gerade Lessing übersetzt nicht allein, um Überlegungen bekannt zu machen, dann könnte er nur referieren. Er übersetzt auch, um die deutsche Sprache, auch die Fachterminologie, zu erproben und zu verbessern. Übersetzung zwingt zu Präzision und führt zur Erweiterung der gebräuchlichen Ausdrucksweise. Er verfolgt damit ein *sprachliches* Erziehungsprogramm. Auch die poetologische Reflexion muß einen möglichst prägnanten Ausdruck finden.¹⁰

Das Theater des Herrn Diderot gilt als Lessings bedeutendste Übersetzung auf dem Gebiet der Dramenliteratur und ist die letzte umfangreiche Übertragung, die er abgeschlossen hat. Seine Übersetzung hat – nicht zuletzt wegen ihrer besonderen Qualität – entscheidenden Anteil an der Popularität Diderots in Deutschland.

Lessings Übersetzung hält sich weitgehend genau an die französische Vorlage, sodass bei signifikanten Abweichungen vom Original wohl Absicht zu unterstellen ist. So verstärkt er den »Ausdruck von Gefühlszuständen« oder glättet »Anstößiges«.¹¹ Da Lessing mit auffälliger Regelmäßigkeit bei emotionalen Passagen Erweiterungen vornimmt, ist anzunehmen, dass er »die empfindsamen Momente von Diderots Text im Deutschen noch verstärken«¹² wollte. Diderots Dramen sind mit

¹⁰ Ebd., S. 27 [Hv. wie im Orig.].

¹¹ Nikolas Immer und Olaf Müller: Lessings Diderot: »süssere Thränen« zur Läuterung des Nationalgeschmacks, in: »ihrem Originale nachzudenken«. Zu Lessings Übersetzungen, hg. von Helmut Berthold, Tübingen 2008, S. 147–163, hier S. 156.

¹² Nikolas Immer, Olaf Müller: Zur sprachlichen Gestalt von Lessings Diderot-Übersetzung, in: Gotthold Ephraim Lessing: Das Theater des Herrn Diderot. Zweisprachige, synoptische Edition der Diderot-Übersetzung von 1760, hg. von dies., St. Ingbert 2014, S. 668–673, hier S. 670.

Blick auf eine zu verändernde Theaterpraxis geschrieben, wovon unter anderem die ausgedehnten Regieanweisungen zur Darstellung und Gestaltung der Figuren zeugen. Es ist zu vermuten, dass Lessing die Hinweise auf eine Emotionalisierung von Dialog und Darstellung verstärkt, um die von ihm angestrebte Ausbildung einer psychologisch-realistischen Schauspielkunst zu befördern.

Eine auffällige inhaltliche Anpassung, die Lessing vornimmt, ist dem unterschiedlichen literarischen Entwicklungsstand Frankreichs und Deutschlands geschuldet. Während im Diderot'schen Original Dorval in der 3. *Unterredung* bei der Aufzählung derjenigen Aufgaben, die die französische Dramatik der Aufklärung noch zu bewältigen habe, sich auf das vorangegangene Jahrhundert, also auf das Vorbild der französischen Klassik bezieht, muss Lessing in Ermangelung einer vergleichbaren deutschen Klassik auf die Antike als direktes Vorbild rekurrieren.¹³ An der texttreuen Übersetzungsarbeit Lessings sticht als weitere markante Abweichung im *Natürlichen Sohn* die Änderung des Rollennamens Constance zu Theresia hervor. Unschwer zu übersehen an dieser Namensänderung ist die darin enthaltene Anspielung auf die Erzfeindin Friedrichs II., die österreichische Kaiserin Maria Theresia. Constance/Theresia entspricht dem Typus einer aufgeklärten Frau, die »den philosophischen Optimismus gegen den nur subjektiv gerechtfertigten Kulturpessimismus«¹⁴ vertritt. Sie kritisiert Dorvals angestrebten Rückzug aus der Gesellschaft und kontert mit der Behauptung, »daß der rechtschaffne Mann in der Gesellschaft lebt, und daß nur der Bösewicht sich ihr zu entziehen sucht«.¹⁵ Exakt diese Passage im *Fils naturel* bezog Rousseau auf sich und reagierte mit dem Bruch der Freundschaft. Von den zeitgenössischen Kritikern und Zuschauern wurde Constance/Theresia allerdings wenig wohlwollend aufgenommen und bisweilen der Lächerlichkeit preisgegeben. Selbst Lessing bemerkte im 85. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, dass die Figur der Constance/Theresia, »die so philosophisch selbst auf die Freierei geht, die mit einem Manne, der sie nicht mag, so weise von tugendhaften

¹³ Vgl. ebd., S. 672f.

¹⁴ Klaus-Detlef Müller: Nachwort, in: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986, S. 425–456, hier S. 440.

¹⁵ Denis Diderot: Der natürliche Sohn oder Die Proben der Tugend. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Nebst der wahren Geschichte des Stücks, in: ebd., S. 9–79, hier S. 59.

Kindern spricht, die sie mit ihm zu erzielen gedenkt, die Lacher auf ihre Seite«¹⁶ gezogen habe.

Abgesehen von dieser Namensänderung, die wohl nur von Kennern des französischen Originals als bewusste politische Bezugnahme entschlüsselbar ist, bedeutet 1759/60 jedoch schon eine derart umfangreiche Übersetzung eines aktuellen Diderot-Textes ins Deutsche eine Provokation. Nicht von ungefähr führt Lessing in seiner Vorrede 1760 Diderot als einen »von den vornehmsten Verfassern der berufenen [d.i. wovon viel gesprochen wird, was einen großen Ruf hat; B.H.R.] ›Enzyklopädie‹«¹⁷ ein und würdigt ihn als Theatertheoretiker: »Ich möchte wohl sagen, daß sich, nach dem Aristoteles, kein philosophischer Geist mit dem Theater abgegeben hat, als *er*.«¹⁸

Lessing schätzt Diderot als einen der wesentlichen Protagonisten der französischen Aufklärung und ist an ihm interessiert, weil dieser sich als »Philosoph der Aufklärung für das Theater engagiert«. Er erkennt in Diderot einen Philosophen, »der den Blick auf das Theater mit übergreifenden, ästhetischen, psychologischen und anthropologischen Fragestellungen verknüpft«.¹⁹ Fragen, die auch für Lessing selbst von Interesse sind. Nicht zuletzt liegt Lessings Affinität zu Diderot auch darin begründet, dass sich bei Diderot – wie bei Lessing selbst – Theoretisches mit Theaterpraktischem verbindet.

Überdies ist evident, dass Lessing von Diderots Denk- und Schreibstil sehr angezogen ist. Bereits in dem frühesten Zeugnis von Lessings Diderot-Rezeption charakterisiert er dessen Art zu schreiben wie folgt:

Er schweift überall aus, er springt von einem auf das andre, und das letzte Wort einer Periode ist ihm ein hinlänglicher Übergang. Der Name eines Sendschreibens ist vielleicht eine kleine Entschuldigung dieser Ungebundenheit. Die beste Entschuldigung aber ist, daß alle seine Ausschweifungen voller neuen und schönen Gedanken sind. Wann uns doch alle unordentliche Schriftsteller auf diese Art schadlos halten wollten.²⁰

¹⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 85. Stück (23.2.1768), in: ders.: Werke (wie Anm. 2), Bd. 6, S. 604–608, hier S. 608.

¹⁷ Lessing: Vorrede des Übersetzers [zur ersten Ausgabe von 1760], in: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 14), S. 5–6, hier S. 5.

¹⁸ Ebd., S. 5 [Hv. wie im Orig.].

¹⁹ Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, Stuttgart/Weimar 2004, S. 200.

²⁰ Lessing: Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, in: ders.: Werke (wie Anm. 2), S. 125–140, hier S. 127.

Es ist also eine geistige Wahlverwandtschaft, die Lessing mit Diderot verbindet. »Noch in der *Hamburgischen Dramaturgie* ist ihm Diderot der wichtigste Bundesgenosse, wenn es darum geht, gegen klassizistische Bühnenkonventionen einen neuen Theater- und Schauspielstil zu propagieren.«²¹

Wie Gottsched verfolgt auch Lessing mit seiner Übersetzung ein theaterpolitisches Programm, das sich in Widerspruch zu etablierten Traditionen und Praktiken setzt. Lessing wählt Diderot, weil dieser wie Lessing selbst am Aufbrechen der traditionellen Gattungshierarchie und am dramatischen Experiment interessiert ist.

Zum Kontext der Diderot-Übersetzung

Diderots Dramen mit den dazugehörigen Erläuterungen werden in Deutschland noch vor Lessings Übersetzung im französischen Original rezipiert.²² Während Christoph Martin Wieland sich positiv über Diderots Stücke und vor allem die dazugehörigen theoretischen Ausführungen äußert, perpetuiert Albrecht von Haller die in Frankreich gegen Diderots Dramen vorgebrachten Vorbehalte. Vor allem der Vorwurf, wonach *Le Fils naturel* ein Plagiat von Carlo Goldonis *Vero amico* sei, wird durch Hallers Rezensionen im deutschsprachigen Raum bekannt. In Frankreich versuchen die Gegner der *Encyclopédie* – vornehmlich Charles Palissot und Élie Catherine Fréron –, »mit der Kritik an Diderots Theaterreform auch dessen editorisches Großprojekt zu treffen«.²³ Die Umstände, unter denen Diderots Theaterstücke in Frankreich erscheinen, sind denkbar ungünstig: 1758 wird das Verbot der *Encyclopédie* erneuert, 1759 wird sie vom Papst auf den Index gesetzt, ebenfalls 1759 zieht sich Diderots Mitherausgeber D'Alembert vom Projekt zurück, der ehemalige Freund Jean-Jacques Rousseau greift Diderot öffentlich an.²⁴

²¹ Fick: Lessing-Handbuch (wie Anm. 19), S. 200.

²² Zur Diderot-Rezeption im deutschsprachigen Raum vgl. Roland Mortier: Diderot in Deutschland 1750–1850, Stuttgart 1972.

²³ Nikolas Immer, Olaf Müller: Überblickskommentar, in: Lessing: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 12), S. 708–735, hier S. 709.

²⁴ Zur Rezeption von Diderots Dramen und Theaterschriften in Frankreich vgl. ebd., S. 708–720.

Die negativen Reaktionen auf Diderots Schriften müssen Lessing bekannt gewesen sein, entweder durch die Lektüre der französischen Rezensionen oder vermittelt über die Rezeption in Deutschland. Unverkennbar spielt Lessing im Vorwort der ersten Auflage seiner Übersetzung auf die Anfeindungen Diderots in Frankreich an.

Es wird also darauf ankommen, ob der Mann, dem nichts angelegener ist, als das Genie in seine alte [!] Rechte wieder einzusetzen, aus welchen es die mißverstandene Kunst verdrängt; ob der Mann, der es zugestehet, daß das Theater weit stärkerer Eindrücke fähig ist, als man von den berühmtesten Meisterstücken eines Corneille und Racine rühmen kann: ob dieser Mann bei uns mehr Gehör findet, als er bei seinen Landsleuten gefunden hat.²⁵

Dass Lessing trotz der negativen Urteile in Frankreich, trotz des Misserfolges des *Fils naturel* auf der französischen Bühne und trotz der teilweise negativen Publizität in Deutschland eine ungekürzte Übersetzung beider Stücke sowie der dazugehörigen Theaterschriften vornimmt, spricht dafür, dass er Diderots Werk für besonders relevant hält. Überdies ist die Übersetzung im Kontext von Lessings Mitarbeit bei den *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* zu sehen, einem Zeitschriftenprojekt, bei dem Lessing »unmißverständlich die Trennungs linie zwischen Kritik und Polemik«²⁶ überschreitet, um in erster Linie »Literaturpolitik«²⁷ zu betreiben.

Die anonymen Beiträge zielen auf die *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, die Vorläuferin der *Literaturbriefe*, auf anerkannte Autoritäten wie Gottsched und die Leipziger Schule, Christoph Martin Wieland und Johann Jakob Bodmers Zürcher Schule. Ziel der *Literaturbriefe*, die intensiv rezipiert wurden und inspirierend auf spätere Unternehmungen wirkten, ist es, die Eigenständigkeit und Weiterentwicklung der deutschen Literatur zu befördern, indem Abgrenzungsgesten gegenüber der dominanten französischen Literatur vorgenommen werden und im Gegenzug die Vorbildhaftigkeit der englischen und nordischen Literatur unterstrichen wird.

Lessings Polemik gegen Gottsched richtet sich nicht gegen dessen Bestrebungen, eine deutsche Nationalliteratur zu etablieren, sondern gegen dessen Entscheidung, die französische klassische Tragödie und

²⁵ Lessing: Vorrede (wie Anm. 14), S. 5–6, hier S. 5f.

²⁶ Nisbet: Lessing (wie Anm. 1), S. 333.

²⁷ Lessing: Kommentar. Briefe, die neueste Litteratur betreffend, in: Lessing: Werke (wie Anm. 2), Bd. 4, S. 1050–1256, hier S. 1071.

die Regelpoetik als unumstößliche Norm und idealtypisches Vorbild für die deutschsprachige Literatur zu lancieren. Von der Dramatik des französischen Klassizismus übernimmt Gottsched das Postulat der drei Einheiten (Handlung, Zeit, Ort), die er auf Aristoteles zurückführt und die er über das Wahrscheinlichkeitsprinzip legitimiert, die an feudalistischen Hierarchien orientierte Ständeklausel, wonach in der Tragödie ausschließlich ›vornehme‹ Personen »von mittlerer Gattung«,²⁸ in der Komödie hingegen nur die ›niederen‹ Stände dargestellt werden dürfen, sowie den Alexandrinervers, der ihm einzig für die Tragödie angemessen scheint. Mischformen, wie zum Beispiel die Tragikomödie oder das ab Ende der 1740er-Jahre populäre Genre des rührenden oder weinerlichen Lustspiels, werden von Gottsched abgelehnt. Für Diderot und Lessing wird aber gerade das Aufbrechen der strengen Gattungshierarchie durch das Außerkraftsetzen der Ständeklausel zum gleichermaßen politischen wie ästhetischen Anliegen.

Besonders harsch geht Lessing im – seither viel zitierten – *17. Literaturbrief* aus dem Jahr 1759 vor, der in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Diderot-Übersetzung entstanden ist. Der berühmte, mit »fl.^{l.}« für ›flagello – ich geißele‹ gezeichnete *Literaturbrief* des damals 30-jährigen Lessing setzt fulminant ein:

»Niemand«, sagen die Verfasser der Bibliothek, »wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor *Gottsched* zu danken habe.«

Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr *Gottsched* niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrlieche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen.²⁹

Mit dieser Polemik gegen die anerkannte Autorität unterschlägt Lessing sowohl Gottsches Verdienste als auch – bei allem Trennenden – die Gemeinsamkeiten, nämlich eine Reform des deutschsprachigen Theaters zu initiieren und an der Aufwertung und Weiterentwicklung einer eigenständigen deutschen Literatur zu arbeiten, die Anschluss an die westeuropäische Literatur finden sollte.

²⁸ Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 2009, S. 12–196, hier S. 158.

²⁹ Gotthold Ephraim Lessing: 17. Literaturbrief, in: ders.: *Werke* (wie Anm. 2), Bd. 4, S. 499–501, hier S. 499 [Hv. wie im Orig.].

Kurz vor dem anonymen Erscheinen der Übersetzung *Das Theater des Herrn Diderot* unternimmt Lessing im 81. *Literaturbrief* einen Rundumschlag gegen den Zustand des deutschen Theaters – »Das ist ohne Zweifel ein Hauptpunkt! Wir haben kein Theater. Wir haben keine Schauspieler. Wir haben keine Zuhörer.«³⁰ –, um daran anschließend aus Diderots *Entretiens* jene Passage in deutscher Übersetzung zu zitieren, in welcher die These vertreten wird, dass es in der Gegenwart keine den antiken Spielen vergleichbaren »öffentlichen Schauspiele«³¹ mehr gebe. Diese pessimistische Prognose verstärkt Lessing zusätzlich mit Blick auf die deutsche Theatersituation, deren Reputation um 1760 sowohl in adeligen wie bürgerlichen Kreisen gering war.

So redet ein Franzose! Und welcher Sprung von dem Franzosen auf den Deutschen! Der Franzose hat doch wenigstens noch eine Bühne; da der Deutsche kaum Buden hat. Die Bühne des Franzosen ist doch wenigstens das Vergnügen einer ganzen großen Hauptstadt; da in den Hauptstädten des Deutschen, die Bude der Spott des Pöbels ist. Der Franzose kann sich doch wenigstens rühmen, oft seinen Monarchen, einen ganzen prächtigen Hof, die größten und würdigsten Männer des Reichs, die feinste Welt zu unterhalten; da der Deutsche sehr zufrieden sein muß, wenn ihm ein Paar Dutzend ehrliche Privatleute, die sich schüchtern nach der Bude geschlichen, zuhören wollen.³²

Wenn also – so die Folgerung Lessings – selbst ein Franzose, in dessen Land das Theater höchste politische Protektion genießt und sich strukturell wie ästhetisch auf hohem Niveau befindet, von der Qualität der französischen Bühne nicht überzeugt ist, wieso sollte die anzustrebende deutsche Nationalliteratur sich gerade Frankreich zum Vorbild nehmen?

Diderots dramen- und theatertheoretische Erläuterungen

Diderots Kombination von Dramatik und dramen- beziehungsweise theatertheoretischer Reflexion ist ungewöhnlich und deckt sich auch in dieser textlichen Gestaltung offenbar mit Lessings Intentionen. Die dramen- und theatertheoretischen Erläuterungen gehören in die Ge-

³⁰ Gotthold Ephraim Lessing: 81. *Literaturbrief*, in: ebd., Bd. 4, S. 698–706, hier S. 700.

³¹ Ebd., S. 700.

³² Ebd., S. 700f.

samtkonzeption von Diderots Theaterarbeit, seine beiden Stücke lassen sich als Muster für die programmatischen Ausführungen, als angewandte Dramatik gewissermaßen, lesen, die jedoch an vielen Stellen hinter seiner Theorie zurückbleibt.

Als die zwei auffallendsten Neuerungen in den Dramen Diderots sind die präzisen und ausführlichen Regie- beziehungsweise Szenenanweisungen³³ und die betont affektive Redeweise zu nennen. Die dialogischen Unterredungen und die Ausführungen zur dramatischen Dichtkunst kreisen um folgende zentrale Themen: den Besserungsauftrag des Theaters, die affektvolle, einem Natürlichkeitsideal frörende Sprachgestaltung, das Paradigma der Vierten Wand, das stumme Spiel, das *tableau* als lebendiges Gemälde auf der Bühne und die Gattungsfrage. In der 3. *Unterredung* wird die Gattungsfrage ausdrücklich gestellt. Diderot tritt für den Eigenwert der neuen, der >ernsten Gattung< (*genre sérieux*) ein, die zwischen den Extremen der Tragödie und der Komödie angesiedelt und nicht als Gattungsmischung zu verstehen sei. Die Notwendigkeit für diese neue Dramenform wird von Diderot historisch begründet, wonach gewandelte gesellschaftliche und politische Verhältnisse sich in allen Werken abbilden sollten. Wenngleich das Figurenpersonal seiner Stücke aus dem niederen Adel stammt, sind die Konflikte in die patriarchale Kleinfamilie, die »soziale Organisationsform des aufsteigenden Bürgertums«,³⁴ verlagert, mit der ihr inhärenten Trennung zwischen Privatem und Öffentlichem. Das Besondere der neuen Gattung besteht nun darin, dass diese von den dargestellten Inhalten her definiert wird und nicht mehr nach Prinzipien der Ständeklausel: Nicht der hohe Stand der Figuren begründet des Tragische, sondern die jeweilige Situation, mit der die Charaktere konfrontiert sind. Das Tragische, das nicht mehr als ein ästhetisches Phänomen verstanden wird, sondern als ein Element des wirklichen Lebens, ist demnach an Ereignissen, wie sie »am allerhäufigsten in dem gemeinen Leben vorkommen«,³⁵ ebenso darstellbar wie an mythologischen und literarisch fiktiven Vorgängen. Der eigentliche Gegenstandsbereich

³³ Zur Bedeutung der Regieanweisungen bei Diderot und Lessing vgl. Anke Detken: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2009.

³⁴ Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1979, S. 109.

³⁵ Denis Diderot: Unterredungen über den »Natürlichen Sohn«, in: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 14), S. 81–179, hier S. 141.

der neuen Gattung seien die beruflichen und sozialen Stände, womit zunächst die Berufe aus dem gehobenen bürgerlichen Mittelstand, wie Gelehrte, Kaufleute, Juristen etc. gemeint sind, aber auch der familiäre Status, wie Hausvater, Gatte, Schwester, Bruder, was wiederum auf die schon erwähnte soziale Organisationsform des Bürgertums, nämlich die Kleinfamilie, verweist. Die Einführung der Stände als dramatischer Gegenstand sei nach Diderot notwendig geworden, weil das Repertoire der komischen Charaktere erschöpft sei.

Auch wenn Diderot, wie Lessing, seine Figuren noch aus dem niederen Adel wählt, so sind doch die Konflikte bereits ins Private, in den Bereich der Kleinfamilie verlagert. Mit ›bürgerlich‹ ist also auch das Häusliche, Private, Familiäre gemeint. Dieser neuen Dramatik hatte deshalb ein hohes Maß an ›Realitätsbezug‹ an, wodurch in einem Prozess der Identifikation beim (bürgerlichen) Publikum intensivere Anteilnahme und Rührung hervorgerufen würden. Voraussetzung für die angestrebte Wirkung ist eine während der Aufführung zur Perfektion gebrachte Bühnenillusion. Wenn in der Rahmenhandlung zum *Natürlichen Sohn* behauptet wird, es handle sich bei dem Stück um das Nachspielen wahrer Begebenheiten, dargestellt und formuliert von den realen Protagonisten und im Geheimen beobachtet vom Ich-Erzähler, so ist damit Diderots dramentheoretische Konzeption geradezu auf die Spitze getrieben. Weder beim Verfassen eines Theaterstückes noch bei dessen Aufführung dürfe das Publikum mitgedacht werden, zur Illusionssteigerung solle die Bühnenrampe als eine »große Mauer« vor gestellt werden, die Akteure sollten spielen, »als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde«.³⁶ Das damit explizit angesprochene Paradigma der Vierten Wand ist konstitutiv für die Ausbildung eines bürgerlichen Illusionstheaters, das auf Basis eines Täuschungsvertrages die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum und das Als-ob kultiviert. Anhand der Irritationen, die diese Neuerungen auf beiden Seiten verursachten, schließlich untersagten diese die übliche Kommunikation der Schauspielenden mit ihrem Publikum, lässt sich ermessen, welch radikalen Bruch mit der Konvention dieses Ansinnen der Theaterreformer Diderot und Lessing bedeutete. Mit der geforderten Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum spricht Diderot sich außerdem gegen die – wie er meinte – Unsitte des höfischen Theaters aus, für

³⁶ Denis Diderot: Von der dramatischen Dichtkunst, in: ebd., S. 283–402, hier S. 340.

vornehme Zuschauer Plätze auf der Bühne einzurichten. Diese Praxis wurde in der *Comédie française* erst 1759 abgeschafft.

Statt effektvoller *coups de théâtre* (›Theaterstreiches‹), die, den Peripetien antiker Tragödien vergleichbar, die Umstände der Personen plötzlich verändern, präferiert Diderot in seinem bürgerlichen Illusionstheater das *tableau*, ein szenisches Gemälde, das mit der ›natürlichen‹ und ›wahren‹ Anordnung der Personen auf der Bühne die gesellschaftliche Situation veranschauliche. Peter Szondi hat in seinen Vorlesungen zur *Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* auf die sozialpsychologischen Implikationen dieser Unterscheidung hingewiesen: Die Mittel der überlieferten Tragödien sind historisch unwahr geworden. Der *coup de théâtre*, Spiegelbild für die Wandelbarkeit fürstlicher Lauinen und die von Intrigen bestimmte höfische Welt, widerspreche der rationalen bürgerlichen Lebensführung, deren von Grundsätzen und Planbarkeit bestimmtes Ziel in der Ausschaltung des Zufalls bestehe.³⁷ Einen eklatanten Kontrast zur traditionellen Dramatik stellen Diderots ausführliche Regieanweisungen für die *tableaux* und die Pantomime, womit das stumme Spiel gemeint ist, dar, deren Hauptzweck in der Ausgestaltung von Gefühlsregungen der Figuren und in der Verbildlichung gesellschaftlicher Konstellationen besteht. Gerade an den ausführlichen Regieanweisungen nimmt Fréron in seiner Rezension Anstoß, da diese

entweder für die Schauspieler der Comédie Française eine Beleidigung oder der Ausdruck einer Schwäche des Diderotschen Texts seien, weil er den Schauspielern die passende Mimik und Gestik offensichtlich nicht deutlich genug suggeriere, anders als die Tragödien eines Corneille oder Voltaire, die ohne solche ausufernden Anweisungen auskämen.³⁸

Auch eine berühmte Schauspielerin des *Théâtre italien*, Madame Riccoboni, äußert sich in einem Brief an Diderot verärgert darüber, dass er in seiner Dramatik und seiner Theorie Anforderungen stelle, die im Widerspruch zur Praxis des Theaters und seiner Zwänge stünden.³⁹

Die ausführlichen Regieanweisungen zum stummen Spiel sollen vor allem einen gänzlich neuen Schauspielstil unterstützen, der von den

³⁷ Vgl. Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels (wie Anm. 34), S. 114ff.

³⁸ Immer, Müller: Überblickskommentar, in: Lessing: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 12), S. 708–735, hier S. 710.

³⁹ Vgl. ebd., S. 714f.

aufklärerischen Theaterreformern ab Mitte des 18. Jahrhunderts als Darstellungsideal im Gegensatz zum rhetorisch-deklamatorischen Stil der Hoftheater, allen voran der *Comédie française*, oder zum Comödien-Stil der volkstümlichen Stegreifbühnen propagiert wird.⁴⁰ Diderot ist mit diesem Ansinnen ebenfalls ein Verbündeter Lessings, der sich – wie erwähnt – in seinen Schriften seit den 1750er-Jahren für einen realistisch-psychologischen, für einen, in der Diktion seiner Zeit, ›natürlichen‹ Spielstil einsetzt. Die Anforderungen an einen solchen neuen Spielstil werden in den Schriften der Theaterreformer und den ihnen folgenden Theaterpraktikern formuliert. Der französische Tänzer und Choreograf Jean Georges Noverre, der als bedeutendster Tanzreformer der Aufklärung gilt und dessen einflussreiche *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets* (1760) in einer Übersetzung von Johann Joachim Christoph Bode und Lessing erscheinen, bringt die Herausforderungen, die Diderots neue Gattung für die Theaterpraxis bedeuten, pointiert zum Ausdruck:

Die großen Schauspieler wird Herr Diderot auf seiner Seite haben; bloß die mittelmäßigen werden sich gegen die Gattung empören, die er vorschlägt: warum? weil er solche aus der Natur genommen, und weil sie nicht bloße Maschinen, sondern Menschen erfodert; weil Vollkommenheiten dazu erheischt werden, die man nicht erwerben kann, wenn ihr Keim nicht in unsrer Seele liegt, und weil es dabey nicht bloß darauf ankömmt, seine Rolle gut auswendig herzusagen, sondern weil man dabey lebhaft empfinden und eine Seele haben muß.⁴¹

Die anspruchsvollste Aufgabe bestehe in der Ausgestaltung der stummen Szenen, denn diese seien »der Probierstein des Akteurs«, sie seien die »Klippe«,⁴² an der die meisten Schauspieler scheitern würden: »Diese abgebrochenen Phrasen, diese halb gesagten Gedanken, diese Seufzer, und diese kaum artikulirten Töne, erfodern eine Wahrheit, eine Seele, einen Ausdruck und eine Einsicht, die nicht jedermanns Ding sind«.⁴³

⁴⁰ Zur Terminologie vgl. Gerda Baumbach: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1: Schauspielstile, Leipzig 2012; Hochholdinger-Reiterer: Kostümierung der Geschlechter (wie Anm. 5).

⁴¹ Jean Georges Noverre: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französischen übersetzt von Johann Joachim Bode und Gotthold Ephraim Lessing, Hamburg/Bremen 1769, S. 351.

⁴² Ebd., S. 352.

⁴³ Ebd., S. 352f.

Das stumme Spiel, *tableau* und *cri de la nature*, der Schrei der Natur, in dem sich heftigste Affekte äußern, sind nach Diderot wesentliche Elemente einer auf Rührung ziellenden Dramaturgie und Theaterpraxis. In der Wirkungsmacht der theatraLEN Darstellung liege auch die besondere Bedeutung des Theaters als Utopie einer Tugendschule. In der *Dramatischen Dichtkunst* widmet sich Diderot ausführlich der Pantomime.

Man muß die Pantomime niederschreiben, so oft sie ein Gemälde macht; so oft die Rede dadurch nachdrücklicher oder deutlicher wird; so oft sie charakterisiert; so oft sie in einem feinen Spiele besteht, das sich nicht erraten läßt; so oft sie statt der Antwort dient; und fast beständig zu Anfangs des Auftritts.⁴⁴

Denn die Pantomime sei ein Teil des Dramas:

der Verfasser müsse sich ihrer ernstlich befleißigen: er werde, wenn sie ihm nicht geläufig und immer gegenwärtig ist, keine Szene, so wie es die Wahrheit erfordert, weder anzufangen, noch fortzuführen, noch zu endigen wissen. Ich habe gesagt, der Gestus müsse oft anstatt der Rede hingeschrieben werden.

Ich füge noch hinzu, daß es ganze Szenen gibt, wo es unendlich natürlicher ist, daß sich die Personen bewegen, als daß sie reden; und ich will es beweisen.⁴⁵

Im *Hausvater* wird auf diese Weise die klassische Dramenexposition zu einem »Psychogramm«⁴⁶ der Titel gebenden Hauptfigur umgestaltet, da der Hausvater allein schon durch seine Körperhaltung und Bewegung Sorge und Unruhe auszudrücken hat.

Diderots theoretische Ausführungen sind, anders als in der literaturwissenschaftlichen Forschung zumeist betont, nicht einfach nur als Dramentheorien zu lesen. Er gibt vielmehr zahlreiche Hinweise für die Theaterpraxis, was sich eindrücklich an der großen Bedeutung der Pantomime (des stummen Spiels) und des *tableau* zeigt. Diderot denkt das Drama als auf der Bühne im Sinne der angestrebten Theater- und Schauspielreform zu realisierendes.

Diderots dramen- und theaterpraktische Überlegungen entsprechen in vielem Lessings eigenen Intentionen und Interessen. Erst in den Aufführungen der *Hamburgischen Dramaturgie* (84.–95. Stück), in denen Lessing in einen Dialog mit Diderots Dramen und Theorien tritt, wird

⁴⁴ Diderot: Von der dramatischen Dichtkunst, in: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 14), S. 283–402, hier S. 383.

⁴⁵ Ebd., S. 381f.

⁴⁶ Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels (wie Anm. 34), S. 121.

Lessings ambivalente Haltung deutlich.⁴⁷ So seien die Stände seiner Meinung nach zu idealtypisch gedacht; Lessing selbst ist hingegen stärker an der Komplexität und Psychologisierung der Charaktere interessiert. Letztlich zeigt sich Lessing unschlüssig, ob es Gesetzmäßigkeiten dafür gäbe, »den ›mittleren Helden‹ so zwischen Allgemeinem und Besonderem anzusiedeln, daß er seine Funktion der unmittelbar erziehenden Wirkung tatsächlich erfüllt«.⁴⁸

Theatertheorie als Theaterpolitik

Lessings antagonistisches Spiel, das er mit und in der Diderot-Übersetzung treibt, lässt sich nicht einfach auf eine deutsch-französische Polarisierung reduzieren. Die Antagonisten sind vielmehr das Ideal der französischen Klassik und die moderne, experimentelle Dramatik, für die der französische Philosoph Diderot und selbstverständlich Lessing selbst stehen.

Mit seiner Diderot-Übertragung, die von Moses Mendelssohn im 119. *Literaturbrief* als eine »vortreffliche [!]«⁴⁹ und »fast unverbesserliche Uebersetzung«⁵⁰ gewürdigt wurde, nützt Lessing die Gelegenheit, seinen zahllosen Kritiken an ungenügenden Übersetzungen eine eigene, beispielhafte folgen zu lassen, und führt mit Diderot einen Bündnispartner gegen Gottsched ins Treffen, da auch Diderot sich gegen das Ideal der französischen Klassik stellt. Lessing argumentiert also mit einem Franzosen gegen die Franzosen oder wie Nisbet schreibt: Lessing hat mit Diderot »sozusagen einen Alliierten im feindlichen Lager«.⁵¹ In der Vorrede zur ersten Auflage von *Das Theater des Herrn Diderot* meint Lessing in diesem Sinne: »Selten genesen wir eher von der verächtlichen Nachahmung gewisser französischer Muster, als bis der Franzose selbst diese Muster zu verwerfen anfängt«.⁵²

⁴⁷ Vgl. dazu ausführlich Golawski-Braungart: Die Schule der Franzosen (wie Anm. 3), S. 167–187.

⁴⁸ Ebd., S. 176.

⁴⁹ Lessing: Kommentar. Das Theater des Herrn Diderot, in: Lessing: Werke (wie Anm. 2), Bd. 5/1, S. 539–669, hier, S. 589.

⁵⁰ Ebd., Bd. 5/1, S. 590.

⁵¹ Nisbet: Lessing (wie Anm. 1), S. 360.

⁵² Lessing: Vorrede (wie Anm. 14), S. 5–6, hier S. 5.

Die von Diderot und Lessing angestrebte Theater- und Dramenreform zielt auf ein neues Publikum, das Bürgertum, dessen Anliegen, Lebensformen und Probleme gleichsam nobilitiert werden, weil Repräsentanten desselben zum Mittelpunkt tragischer Handlungen werden. Zieht man in Betracht, welche politische Bedeutung im Sinne einer Legitimierung und Stabilisierung der feudal-absolutistischen Macht dem Theater der französischen Klassik seit Louis XIV. zukam, während dessen Regentschaft die *Comédie française* als Nationaltheater gegründet wurde, wird evident, wie revolutionär den Zeitgenossen das Ansinnen einer Abschaffung der für die französische Klassik konstitutiven Ständeklausel erschienen sein muss. Die aufklärerische Theaterreform tritt implizit dafür ein, das Bürgertum als neue kulturelle Trägerschicht zu etablieren und damit die dominante höfische Kultur abzulösen. In dem für Diderot und Lessing die Bedeutung von Theater nicht mehr in der Repräsentationsfunktion für die herrschende Oberschicht besteht, sondern Theater als Medium des Bürgertums einen pädagogischen Auftrag zu erfüllen hat, wird es zu einem der wirkmächtigsten Instrumente der Aufklärung. Im deutschsprachigen Raum zielt die Theaterreform überdies noch darauf ab, durch die Etablierung eines deutschen Nationaltheaters entscheidenden Anteil am Aufbau einer angestrebten nationalen Identität zu haben.⁵³

Ab Mitte der 1760er-Jahre ist allgemein bekannt, dass Lessing der Übersetzer von *Das Theater des Herrn Diderot* ist. Kurz vor Lessings Tod erscheint 1781, nunmehr unter seinem Namen, eine überarbeitete Fassung mit neuer Vorrede, in der er – seither viel zitiert – seine »Dankbarkeit« Diderot gegenüber bezeugt, »der an der Bildung [s]eines Geschmacks so großen Anteil« gehabt habe. Ohne »Diderots Muster und Lehren« würde sein Geschmack, »eine ganz andere Richtung« bekommen haben. »Vielleicht eine eigenere«, fügt Lessing hinzu, »aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre«.⁵⁴

Mittlerweile wird von der Forschung dieser von Lessing behauptete eminente Einfluss Diderots relativiert. Als Lessing mit der Diderot-Übersetzung beginnt, sind »alle wesentlichen Züge von Diderots dramatischer Theorie und Praxis«⁵⁵ schon in Lessings eigenen theoretischen

⁵³ Vgl. Hochholdinger-Reiterer: Kostümierung der Geschlechter (wie Anm. 5).

⁵⁴ Lessing: Vorrede (wie Anm. 14), S. 6–8, hier S. 6.

⁵⁵ Nisbet: Lessing (wie Anm. 1), S. 361.

schen Überlegungen (zum Beispiel im unveröffentlichten *Briefwechsel über das Trauerspiel*) und in seiner Dramatik (*Miss Sara Sampson*) vorhanden. Es scheint vielmehr, dass Lessing Diderot übersetzt hat, *weil* dieser in so vielen Angelegenheiten des Theaters analog zu ihm selbst gedacht hat und *weil* er – wie skizziert – ihn als französischen Alliier-ten, als internationalen Bündnispartner seiner Theaterreformbestrebungen funktionalisieren konnte.

In der Neuausgabe von 1781 kann Lessing auf den großen Erfolg Diderots verweisen, den dieser auf dem deutschsprachigen Theater genießt und der den in Frankreich bei weitem übertrifft. Vor allem Diderots Stück *Der Hausvater*, das bisweilen sogar für Lessings eigenes Werk gehalten wurde, wird zum viel gespielten Repertoirestück und initiiert in der Folge eine Reihe von Nachahmungen. Diderots Theater wird von den Zeitgenossen als Inbegriff bürgerlicher Dramatik verstanden, bevor die Dramatiker des Sturm und Drang sich von der Gattung des Familiengemäldes abwenden und Diderot – besonders deutlich bei Jakob Michael Reinhold Lenz – »als Schöpfer einer Trivialform«⁵⁶ ironisieren. Im Gegensatz zur Sturm und Drang-Dramatik waren die rührenden Familiengemälde jedoch während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf der Bühne große Publikumserfolge.

Anders als Lessings Dramatik konnten sich Diderots Dramen im deutschen Repertoire keinen Platz behaupten. Seine theater- und dramen-theoretischen Überlegungen und Ausführungen hingegen und vor allem sein erst postum veröffentlichtes *Paradox über den Schauspieler* zählen bis in die Gegenwart zu den zentralen Texten der Theater-, Drama- und Schauspieltheorie.

⁵⁶ Müller: Nachwort, in: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 14), S. 425–456, hier S. 431.

