

Drama

A. Allgemeines

A.1. Rezeptionsformen

Das Theater des *Siglo de Oro* in Spanien, Shakespeares Werke in England und der Klassizismus in Frankreich hatten vor dem 18. Jahrhundert in Europa Maßstäbe gesetzt, gegenüber denen das Drama bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts nur epigonenhafte Züge trug. Unter dem Zeichen dieser Vorbilder stand die Dramenproduktion in den jeweiligen Ländern, wobei insbesondere der französische Klassizismus und Paris als Metropole des Theaterschaffens maßgeblich orientierende Bedeutung erlangten (↗Theater). Affirmation oder dezidierte Absage an den französischen Klassizismus implizierte eine intensive Auseinandersetzung mit den dramentheoretischen Postulaten der *Poetik* des Aristoteles, wie etwa die Kritik an Joseph Addisons Dramen in John Dennis' Rezension *Remarks upon Cato* (1713) [5. 75] oder Johann Christoph Gottscheds reflektierter Normbruch in seinem als Musterdrama konzipierten Trauerspiel *Sterbender Cato* (1732; s. u. B.1.) (↗Literarische Gattungstheorie; ↗Literaturtheorie).

Antikerezeption im Drama war abseits der Zentren und dramentheoretischer Erwägungen vor allem aber an ein Lesepublikum gerichtet, das die antiken Originaltexte kaum zur Kenntnis nahm. 1730 veröffentlichte der Jesuitenpater Pierre Brumoy eine 13-bändige Sammlung *Théâtre des Grecs* (↗Edition/Kommentar antiker Texte), die auch Werke des Seneca, Plautus und Terenz enthielt und das griechische Drama in Frankreich zum Erfolg führen sollte, jedoch ohne Widerhall blieb [10. 38]. Erst im 19. Jahrhundert sollte die Inszenierung antiker Dramen auf der Bühne

Akzente setzen, die sich auch in einer intensiven öffentlichen Rezeption des Theaterereignisses niederschlug. Im 18. Jahrhundert prägte dagegen private Dramenlektüre – etwa im Freundes- und Familienkreis – die Wahrnehmung der Werke. Die Etablierung antiker Versmaße in den Nationalsprachen (vgl. etwa Experimente mit dem jambischen Trimeter bei Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller), ein zentrales Postulat der Antikerezeption (↗Metrik), sollte vielfach noch ein Desiderat bleiben. Stereotype, auf einer nur geringen Textkenntnis fußende Urteile über antike Dramenautoren hatten sich verfestigt, Kenntnisse des griechischen Theaters basierten oft allein auf »Hörensagen« [17. 142], sodass Carlo Goldoni pauschal seine Lektüre antiker Dramen mit einer Kritik an den Charakteren, fehlender Dezenz, wenig gelungenen Dramenausgängen und geringer Komik zusammenzufassen vermochte (*Mémoires*, 3 Bde., Paris 1787) [1. 25f.].

Zu Ende des 18. Jahrhunderts bemühten sich Inszenierungen in den europäischen Metropolen zusehends um historische Authentizität. Während der ↗Französischen Revolution erregte eine Aufführung des *Brutus* (1730) von Voltaire Aufsehen, da ein Schauspieler in antikem Kostüm (↗Mode) nach Entwürfen des Malers Jacques-Louis David vor das Publikum trat [6. 27]. August Wilhelm Ifflands aufwendige Inszenierung des *Regulus* von Heinrich Joseph von Collin basierte 1802 auf einer Zusammenarbeit mit Aloys Hirt, dem ersten Professor für Klassische ↗Archäologie in Berlin.

A.2. Antikekonkurrenzen

Der späte französische Klassizismus orientierte sich weitgehend an römischen Stoffen, in denen das Verhältnis von heroischem Protagonisten und staatlicher Gemeinschaft tragisch und zumeist mit großem Sprachpathos ausgelotet wurde (↗Griechen-Römer-Antithese). Der römische Republikanismus fungierte schon im 17. Jahrhundert europaweit als Modell, politische Ideale und bürgerliche Emanzipation im Absolutismus auf die Bühne zu bringen (vgl. etwa Daniel Casper von Lohensteins *Epicharis* von 1665) (↗Bürgertum; ↗Republikanismus). Gegenüber einer antiken Tyrannis etablierten sich Modelle zusehends national gedachten Widerstands (↗Nation), die einen Beitrag zur ruhmreichen Frühgeschichte zu liefern suchten. In Spanien schrieb Ignacio López de Ayala das patriotische Drama *Numancia destruída* (1775) und knüpfte an die bereits bei Miguel de Cervantes zu findende Stofftradition an. In weit umfangreicherem Maße wurde von Friedrich Gottlieb Klopstock bis Heinrich von Kleist in Deutschland das germanische Freiheitspathos in der Figur Hermanns nun zu einer

antirömischen Begründung deutscher Kultur und Staatlichkeit erhoben (s. u. B.1.; ⁷Keltisch-germanisches Altertum). Tacitus' *Germania* und Caesars *De bello Gallico* lieferten hier die historischen Anknüpfungspunkte. Der nationale Gedanke speiste sich folglich aus einem antiken Entwurf des Anderen und versuchte dennoch, die »Befriedungs- und Zivilisierungspolitik des Eigenen« zu legitimieren [8. 56].

Die Rezeption griechischer Stoffe und Dramen blieb demgegenüber lange sekundär, diese lieferte jedoch essentielle Legitimationsstrategien dichterischer Produktion. Insbesondere bei Gottscheds Theaterreformen stellte das Tragödienschaffen des Aischylos das Beispiel dar, das Drama einem nötigen Reinigungsprozess zu unterziehen [13. 214]. Die griechischen Komödien, und hier vor allem die des Aristophanes, spielten später auch für das Bühnenschaffen der deutschen Frühromantik eine ebenfalls selbstlegitimierende Rolle [22. 210]. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind es aber vor allem Versuche, das heroische römische Modell zu hinterfragen und in seiner Widersprüchlichkeit zu beleuchten, die zu griechischen Stoffen greifen lassen und das zeitgenössische patriotische Pathos problematisieren (so etwa in Voltaires *Cédepe*, 1717, oder Gotthold Ephraim Lessings *Philotas*, 1759; s. u. B.1.). Erst in der deutschen Klassik tritt allein das Griechentum als vorbildhafte Orientierungsgröße in den Vordergrund. Schillers und Goethes gemeinsamer Entwurf *Über epische und dramatische Dichtung* von 1797 fokussiert vor allem die griechische Antike, während in Frankreich nach der Revolution die griechische Tragödie aufgrund ihrer streng ständestaatlichen Konzeption wütend verworfen wurde.

Eine Sonderrolle nahm die Wahrnehmung antiker ägyptischer Stoffe ein. Fungierte Ägypten als Modell einer besonders prekären Form von Tyrannis im frühen 18. Jahrhundert (vgl. Claude-Prospere Jolyot de Crébillons *Rhadamiste et Zénobie*, 1711, oder Edward Youngs *Busiris*, 1719), so wandelte sich dieses Bild zusehends ins Positive, wobei vor allem Kleopatra (⁷Geschlechterdifferenz) mit nationalem Selbstbewusstsein und moralischer Integrität ausgestattet wurde. Der Behandlung der exotisch anmutenden ägyptischen Stoffe kann Trivialität zumeist allerdings nicht abgesprochen werden [18].

B. Tragödie

B.1. Heroische Tragödie

Die *tragédie héroïque* als politisches Trauerspiel nach französischem Muster entfaltete auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit ihrer »Dramaturgie der Bewunderung« [21] ein bedeutendes Wirkungspotential.

Gottsched hatte in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730, 1751) der Tragödie in diesem Sinn neben der Fabel den höchsten Wert zugesprochen. Bis zur Jahrhundertmitte erwies sich der Heroismus in der Tradition des Klassizismus mit einem überwiegenden der römischen Antike entnommenen Protagonisten als äußerst produktiv. Eine Schlüsselrolle kam hier in Frankreich Voltaires breitem dramatischen Schaffen zu. Voltaires 1730 uraufgeführte Tragödie *Le Brutus* wurde zunächst aufgrund der offen republikanischen Tendenzen abgesetzt, nach der Französischen Revolution aber – bei freiem Eintritt – vom Nationalkonvent angeordnet. Claude-Joseph Dorats wirkungsmächtige Tragödie *Régulus* (1765, 1773) vermag in seiner aufwendig gestalteten Lesausgabe als eminentes Beispiel gelten, wie sehr weiterhin der publizierte Dramentext die Dramenrezeption prägte. Das hochkomplexe Zusammenspiel von ⁷Übersetzung, Rezeption und Innovation zeigt Gottscheds *Sterbender Cato* auf, der nach Joseph Addisons klassizistischem *Cato* (1700) [16. 453–458] und François-Michel-Chrétien Deschamps' *Caton d'Utique* (1715) eine eher unpolitische, die Auseinandersetzung mit dem Fatum fokussierende Stofffassung vorlegte. In Johann Elias Schlegels Tragödien (*Die Trojanerinnen*, 1736/37; *Orest und Pylades*, 1738; *Dido*, 1739/40) lässt sich sowohl die Kontamination mit antiken Prätexten aufzeigen [20. 38f.] als auch die weiterhin gültige normative Bedeutung des klassizistischen Musters nachvollziehen. Schlegels *Hermann* (1737) dagegen nimmt die republikanische *virtus* (»Tugend«) der Römer für ein germanisches Selbstverständnis in Beschlag. Klopstocks Bardendrama *Hermanns Schlacht* (1769) sowie die Bardiete *Hermann und die Fürsten* und *Hermanns Tod* (1784 und 1789) vertieften die antirömischen Tendenzen weiter und konzipieren ein demgegenüber unerschütterliches germanisch-heroisches Freiheitsbewusstsein. Schillers philhellenistischer Tragödienplan *Themistokles* (1800) konturiert demgegenüber aus der Perspektive des in Persien exilierten Helden die Sehnsucht nach bürgerlichen Freiheiten und humanem Staat [23. 106f.].

Lessings *Philotas* hingegen lässt bereits in der gescheiterten Erziehung zum Helden eine charakteristische Kritik am heroischen Muster erkennen. In *Emilia Galotti* (1772) legte Lessing seine Bearbeitung des römischen Virginia-Stoffes vor und erteilte im bürgerlichen Familiendrama einem Theater der Bewunderung zugunsten einer Mitleidspoetik eine dezidierte Absage. Als Gegenkonzeptionen einer Virginia-Bearbeitung zeichneten sich in Italien Vittorio Alfieris *Virginia* (1777–1783) und Francesco Saverio Salfis *Virginia bresciana* (1797) als bis ins Hysterische gesteigerte republikanische Tragödien ab [24. 227–279]. Friedrich Hölderlins Sophokles-Studie (doku-

mentiert in den *Anmerkungen zum Oedipus* und *Anmerkungen zur Antigone* von 1804 [14]) für *Der Tod des Empedokles* entwarf in der Fassung von 1798/99 im vorsokratischen Philosophen das Ideal einer republikanischen, revolutionären Gesinnung, die zum freiwilligen Opfertod bereit ist. In der dritten Fassung scheitert der Protagonist schließlich an der Aufgabe einer Versöhnung von Göttern und Menschen: »Zerschlagen ist das zarte Saitenspiel« [2. 135].

Eine Wendung hin zum Unpolitischen und Trivialen charakterisiert den Erfolgsautor August von Kotzebue. Kotzebues römische Trauer- und Schauspielere reduzieren die Antike auf Familiengemälde und Liebeshändel, das historische Kostüm allerdings ist der entscheidende Bestandteil des Bühnenerfolgs (z. B. *Octavia*, 1801; *Kaiser Claudius*, 1807). Kleists 1808 entstandene *Hermannsschlacht* lässt sich als dezidierte Absage an das Muster der heroischen patriotischen Tragödie des 18. Jahrhunderts lesen, werden doch am Helden brutale Charakterzüge festgemacht, die sich in seiner Machtbesessenheit äußern. Die heroische Tragödie und ihre Dramaturgie der Bewunderung lebte vor allem am Wiener Theater fort, an dem der Hofdramatiker Cornelius von Ayrenhoff gegen Shakespeare ein erfolgreiches Drama *Kleopatra und Antonius* (1783) lancierte und die ethische Gesinnung der Königin hervorhob [18. 208]. Selbst noch der Helena-Akt aus Goethes *Faust II* (1832) lässt sich in der Tradition der heroischen Tragödie lesen.

B.2. Mythenrezeption

Der Rückgriff auf den Mythos im Drama (≠ Mythologie) lieferte im 18. Jahrhundert insbesondere ein geschichtsphilosophisches Modell (≠ Geschichtsmodelle), das sich zwar gegen den aufgeklärten Optimismus richtete, jedoch explizit ebenso ein modernes »Distanz-, Differenz- und Konkurrenzbewusstsein« [11. 91] gegenüber der Antike artikulierte. So akzentuierte Scipione Maffei's Vorrede zur *Merope* von 1713 bereits die menschlichen Leidenschaften als zentrale Ursache der modernen Tragödie (≠ Affektenlehre) im Gegensatz zur antiken, in der die äußeren Ursachen das Unglück herbeiführten [26. 148]. Während Crébillon die Krise des französischen Klassizismus durch blutige Mythenrezeptionen zu erweitern suchte [12. 354], unterstrich Voltaire's 1717 in der Bastille vollendete Sophokles-Bearbeitung *Cédipe* eine sozialkritische Lesart und führte diese Gegenwartstragödie zu großem Erfolg.

Vittorio Alfieris Bearbeitungen des griechischen Mythos (*Antigone*, *Polinice*, *Agamemnone*, *Oreste*, *Alceste* 1776–1798) standen ganz unter der politischen Zielsetzung des italienischen Einigungskampfes und

kehrten eine antiabsolutistische Programmatik hervor, die sich in dezidiertem Tyrannenkritik äußert. In der wirkungsmächtigen, pessimistischen Tragödie *Mirra* (1784–1786) radikalisierte sich die Mythenrezeption, ist das weibliche Selbstopfer keine »ennobling gesture, but rather an act intended to annihilate reality« (keine »Geste der Selbstermächtigung, sondern eher eine Tat, die eine Auslöschung der Wirklichkeit beabsichtigt«) [4. 88].

Goethes Auseinandersetzung mit dem Mythos auf dem Theater setzte mit dem Monodrama *Proserpina* (1778/79) ein und fand in den ersten Weimarer Jahren mit der Prosafassung der *Iphigenie* (1779) ihren ersten Höhepunkt in der Gegenüberstellung von tugendhafter Protagonistin und inhumaner Götterwelt. Es folgten *Nausikaa* (1787) oder die im jambischen Trimeter verfasste *Pandora* (1807/08). Das Satyrdrama *Helena im Mittelalter* von 1800 zeigte jene für Goethe charakteristische Verlebung von »Mythos und Ironie« [19. 151] auf, wie sie schließlich im *Faust II* in der »Klassischen Walpurgisnacht« zu einem finalen Höhepunkt geführt werden sollte. August Wilhelm Schlegel's 1802 in Weimar aufgeführte Bearbeitung des Euripides-Spätwerks *Ion* setzte in der Tradition Goethes auf eine Humanisierung des Mythos, dessen pathetischer Anspruch allerdings bereits bei der Uraufführung (»Man lache nicht«, so angeblich Goethes Einwurf [10. 52]) fragwürdig geworden war. Heinrich von Kleist's *Penthesilea* artikulierte dementsprechend in einer »radikalen Skepsis« [15. 100] gegenüber den kulturellen Errungenschaften die entfesselbare Entmenschlichung als bedrohliche Möglichkeit.

Dem Schicksalsgedanken im Mythos kam für die Tragödie des 18. Jahrhunderts eine eigene Bedeutung zu. George Lillo's Tragödie *Fatal Curiosity* von 1731 übernahm aus Sophokles' *Ödipus* das Schicksalsmotiv. *Fatal Curiosity* entwickelte so einen zentralen Einfluss auf das Tragödienkonzept in Deutschland (vor allem Karl Philipp Moritz, Zacharias Werner, Franz Grillparzer), wobei das romantische Schicksalsdrama etwa bei Kleist mythische Zitate einsetzte, um die katastrophalen Folgen einer oberflächlichen Weltdeutung geschichtsphilosophisch zu untermauern.

C. Komödie

Sowohl in Frankreich als auch in Italien (den beiden Ländern mit einer höchst produktiven, gesellschaftskritischen Komödientradition) herrschte zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine allgemeine Ablehnung antiker Komödien. Für Carlo Goldoni und Carlo Gozzis Komödien sind die antiken Vorbilder zu vernachlässigen. Philippe Néricault Destouches

Wertschätzung von Terenz und Plautus für eine *comédie larmoyante* hielt sich in Grenzen. Pierre Carlet de Marivaux erklärte in seiner virtuoson Sklavenkritik-Komödie *L'île des esclaves* (1725) (*Sklaverei) die Protagonisten programmatisch zu Athenern, um diesem Umstand demonstrativ keine Bedeutung zukommen zu lassen [25]. In der englischen Komödie [16. 461–470] orientierte sich vor allem Richard Cumberland an Terenz (z. B. *Adelphi* als Muster für *The Choleric Man*, 1774), wobei Zeitgenossen wie Oliver Goldsmith in der Gattungsmischung von Tragödie und Komödie Terenz als Modell erkannten [9].

Lessings Übersetzung der *Captivi* des Plautus 1750 und eine dazugehörige Besprechung des Stücks lässt sich als Abkehr von der Verlachkomödie und Hinwendung zum empfindsamen Lustspiel deuten, deren Spuren sich bis zu *Minna von Barnhelm* (1767) und *Nathan der Weise* (1779) zeigen [22. 137]. Jakob Michael Reinhold Lenz setzte diese Bemühungen fort und veröffentlichte fünf *Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater* (1774), die zeitgenössische, sozialkritische Bearbeitungen der antiken Komödien darstellen. Bei Kleist näherte sich die Komödie dem Tragischen an. Das Lustspiel *Amphitryon* (1807), eine Molière-Bearbeitung (1668), stellt die Wahl der Alkmene zwischen ihrem Gatten und dem falschen Amphitryon Jupiter als tragischen Höhepunkt des antiken Stoffes dar, sodass die Komik zu zerfallen droht.

Eine besondere Wirksamkeit entfaltete die Antikerezeption im Bereich der Theatersatiren. Der norwegisch-dänische Autor Ludvig Holberg setzte mit seiner Homer-Persiflage *Ulysses von Ithacia* (1724) die Komödie auch als Literatursatire ein, die sich über konkurrierende Theaterkonzepte lustig macht, und übte so insbesondere Einfluss auf Ludwig Tieck aus: »[M]it der Entstehung des Theaters entsteht auch der Scherz über das Theater, wie wir schon im Aristophanes sehn«, urteilt Manfred in Tiecks *Der gestiefelte Kater* [3. 564]; in Tiecks *Anti-Faust* (1801, unveröffentlicht) wird der griechische Dramatiker dann als Bühnenfigur gestaltet. Die parabatische Komödie nach Aristophanes erscheint als das Modell einer Selbstbezüglichkeit des Theaters. Kotzebue schließlich travestierte im Einakter *Ariadne auf Naxos* (1805) das erste deutsche Melodram gleichen Namens von Christian Brandes (1775); der mythologische Stoff diente der Abrechnung mit den Brüdern August Wilhelm und Friedrich Schlegel [7. 267].

D. Musikdrama

Der Einfluss des Musikdramas und der ?Oper auf das Drama ist insbesondere in der zweiten Hälft-

te des 18. Jahrhunderts nicht zu unterschätzen. Im London des frühen 18. Jahrhunderts hatten sich bereits pantomimische Mythenrezeptionen etabliert (*Populärkultur). Am Drury Lane Theatre entwickelte der Tänzer John Weaver auf mythologischen Stoffen basierende Handlungspantomimen, die ausschließlich auf Tanz und Bewegung beruhten, so *The Loves of Mars and Venus* (1717) und *The Fable of Orpheus and Eurydice* (1717) (*Tanz). Namentlich die Opernreformen Christoph Willibald Glucks (vgl. etwa *Orfeo ed Euridice*, 1762 uraufgeführt) allerdings, die sich bis hin zu Luigi Cherubini *Médée* von 1797 produktiv auswirkten, lassen das Sprechtheater gegenüber der Antikerezeption auf der Oper als fast sekundäres Phänomen erscheinen. In Frankreich legte 1774 etwa Bailly du Roulet das Libretto zur Oper *Iphigénie en Aulide* vor, das eine Bearbeitung des Dramas Jean Racines (1674) darstellt [10. 45]. Auch die literarische Antikerezeption war häufig explizit an einer musikalischen Umsetzung orientiert. Schillers Frühwerk, die lyrische Operette *Semle* (1782), setzt auf eine ekstatisch vernichtende Begegnung zwischen Mensch und Gott. Christoph Martin Wielands Herakles in den Mittelpunkt stellendes Singspiel *Alceste* und die dramatische Kantate *Die Wahl des Herkules* (beide 1773) zeichnen Herakles als zwar geborenen Fürsten, der jedoch die Ziele der (bürgerlichen) Aufklärung bereits verinnerlicht hat. Goethes Farce *Götter, Helden und Wieland* (1773/74) persiflierte Wielands psychologisierendes Herakles-Bild, verwarf seine antikisierenden Dichtungen [22. 149, 157] und stellte diesem Bild das Muster eines kraftvollen »Kerls« im Sinne des Sturm und Drang gegenüber. Auch Johann Gottfried Herder experimentierte mit dramatischen Antikebearbeitungen, die auf das Medium Musik setzten: 1773 legte er *Brutus* als »Drama zur Musik« vor, ein Jahr später *Philoktetes* als »Scenen mit Gesang«.

→ Literarische Gattungstheorie; Literaturkritik/ Literaturgeschichte; Literaturtheorie; Theater

Quellen

- [1] C. GOLDONI, Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre. Précédés d'une notice sur la comédie italienne au seizième siècle, et sur Goldoni par M. Moreau, 2 Bde., Paris 1822 (Ndr. 1968)
 [2] F. HÖLDERLIN, Der Tod des Empedokles [1797–1800], in: F. HÖLDERLIN, Sämtliche Werke, Bd. 4, hrsg. von F. Beissner, 1962, 129–140 [3] L. TIECK, Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6, hrsg. von M. Frank, 1985.

Sekundärliteratur

- [4] F. BETTI, Vittorio Alfieri, 1984 [5] M. BRUNKHORST, Die »Cato«-Kontroverse. Klassizistische Kritik an Addison, Deschamps und Gottsche, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F. 20, 1979, 71–87 [6] M. A. CARLSON, The Theatre of the French Revolution, 1966 [7] R. DIDION/

G. A. BENDA, *Ariadne auf Naxos*, in: C. DAHLHAUS et al. (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 1: *Werke: Abbatini-Donizetti*, 1986, 266–268 [8] G. VON ESSEN, *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, 1998 [9] O. W. FERGUSON, *Sir Fretful Plagiary and Goldsmith's »An Essay on the Theatre«*, in: L. S. CHAMPION (Hrsg.), *Quick Springs of Sense. Studies in the Eighteenth Century*, 1974, 113–120 [10] H. FLASHAR, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990*, 1991 [11] W. FRICK, *Schiller und die Antike*, in: H. KOOPMANN (Hrsg.), *Schiller-Handbuch*, 1998, 91–116 [12] H. GIAUFRET, *Le sang des Atrides sur les tragédies de Crébillon*, in: *Dix-huitième siècle* 16, 1984, 345–355 [13] P. HESSELMANN, *Die Geburt der gereinigten Schaubühne aus dem Geist des Aischylos. Gottscheds Theaterpoetik*, in: E. ACHERMANN (Hrsg.), *Johann Christoph Gottsched (1700–1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft*, 2014, 203–219 [14] A. HONOLD, *The Celebration of Time in the Revolutionary Community. From Robespierre to Schiller, and from Rousseau to Hölderlin*, in: M. VÖHLER / H. CANKIK (Hrsg.), *Humanismus und Antikerezeption im 18. Jahrhundert*, Bd. 3, 2015, 159–177 [15] B. JESSING, *Heinrich von Kleists antiklassizistische Antikewahrnehmung. »Penthesilea«*, in: K. LIGGIERI et al. (Hrsg.), *»Schlagt ihn todt!«. Heinrich von Kleist und die Deutschen*, 2013, 81–100 [16] M. KELSALL, *The Classics and Eighteenth-Century Theatre*, in: D. HOPKINS / C. MARTINDALE (Hrsg.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, Bd. 3: 1660–1790, 2012, 447–475 [17] U. KORZENIEWSKI, *»Sophokles! Die Alten! Philoktet!«* Lessing und die antiken Dramatiker, 2003 [18] G. LAUDIN, *Cléopâtre au théâtre entre 1783 et 1803. Entre ennoblissement et trivialisation*, in: A. FELER et al. (Hrsg.), *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivalliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 1, 2015, 205–219 [19] M. MAYER, *Mythos und Ironie. Goethes Relativitätspoese*, in: T. VALK (Hrsg.), *Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne*, 2014, 139–159 [20] C. MEID, *Die griechische Tragödie im Drama der Aufklärung. »Bei den Alten in die Schule gehen«*, 2008 [21] A. MEIER, *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, 1993 [22] V. RIEDEL, *Antikerezeption in der deutschen Literatur*, 2000 [23] E. G. SCHMIDT, *Plutarch in der deutschen Klassik. Friedrich Schillers Projekt eines Themistokles-Dramas*, in: *International Journal of the Classical Tradition* 1/4, 1995, 99–111 [24] D. WINKLER, *Körper, Revolution, Nation. Vittorio Alfieri und das republikanische Tragödienprojekt der Sattelzeit*, 2016 [25] A. WYNGAARD, *Switching Codes. Class, Clothing, and Cultural Change in the Works of Marivaux and Watteau*, in: *Eighteenth-Century Studies* 33/4, 2000, 523–541 [26] R. ZELLER, *Die Rezeption des antiken Dramas im 18. Jahrhundert. Das Beispiel der Merope (Maffei, Voltaire, Lessing)*, in: H. FLASHAR (Hrsg.), *Tragödie. Idee und Transformation*, 1997, 142–160.

Franz Fromholzer (Augsburg)