

Georg Behrmann

Timoleon, der Bürgerfreund

Ein Trauerspiel

Mit einem Nachwort

herausgegeben von

Florian Schmidt

unter Mitarbeit von Franziska Wiedenhöfer

Wehrhahn Verlag

Die Drucklegung wurde durch den Dissertationspreis der
Westfälischen Wilhelms-Universität Münster ermöglicht.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2020

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz: Wehrhahn Verlag

Umschlagbild: Antoine-Jean Gros: La Mort de Timophane (1798).

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISSN 1863-8406

ISBN 978-3-86525-788-8

Inhalt

Georg Behrmann: <i>Timoleon</i> , der Bürgerfreund	7
Vorrede	9
Erste Handlung	15
Zwote Handlung	30
Dritte Handlung	47
Vierte Handlung	62
Fünfte Handlung	81
Editorische Notiz	101
Florian Schmidt: »Wir kennen keinen Herrn«. Behrmanns <i>Timoleon</i> im politischen Kontext	103

»Wir kennen keinen Herrn«

Behrmanns *Timoleon* im politischen Kontext

»War aber gleich noch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Slavery in allen Kreisen des deutschen Reichs einheimisch, so hatte dennoch der Genius der Freyheit in einem kleinen Winkel Deutschlands das Bürgerrecht.«¹

So schreibt der aufklärerische Publizist Johann Wilhelm von Archenholz 1787 in einem Journalartikel mit dem Titel »Etwas über bürgerliche Freyheit und Freystaaten«. Kurz darauf wird im Text deutlich, von welchem Winkel Deutschlands da die Rede ist, wo genau der »Genius der Freiheit« auch schon in der Frühaufklärung beheimatet war: in Hamburg. Noch für seine Gegenwart zeigt sich Archenholz davon überzeugt,

»daß nämlich, die brittannischen Inseln ausgenommen, in unserm Welttheil keine Republic, groß oder klein, kurz kein Erdraum zu finden ist, wo die Menschen sich einer solchen Freyheit erfreuen, wie in Hamburg.«²

Diese emphatische Eloge auf die politische Freiheit in Hamburg mag sich zum Teil der Tatsache verdanken, dass sich Archenholz gerade erst in seiner zukünftigen Wahlheimat niedergelassen hatte, unter anderem wegen der vergleichsweise liberalen Publikationsbedingungen in der Hansestadt, die schließlich schon seit dem 17. Jahrhundert als Medienstadt bekannt war.³ Archen-

1 Johann Wilhelm von Archenholz, Etwas über bürgerliche Freyheit und Freystaaten, in: Neue Litteratur- und Völkerkunde 1 (1787), S. 263–276, S. 266.

2 Ebd.

3 Vgl. Holger Böning, Welteroberung durch ein neues Publikum. Die deutsche Presse und der Weg zur Aufklärung. Hamburg und Altona als Beispiel, Bremen 2002.

holz begründet seine Äußerungen aber auch verfassungsrechtlich bzw. –geschichtlich. Er lobt die »Verfassung von Hamburg« als »eine vermischte Aristocratie und Democratie, und zwar ist diese Mischung mit so viel politischer Weisheit gemacht, daß ein Montesquieu solche bewundert haben würde, wenn er sie gekannt hätte.«⁴ Mit dem Verweis auf Montesquieu ist schon angedeutet, dass Archenholz mit der politischen Weisheit vor allem das Prinzip der Gewaltenteilung im Blick hat, die er in Hamburg realisiert sieht. Die dortige Verfassung kann deshalb sogar, und hier knüpft Archenholz an die in der Zeit zwischen Amerikanischer und Französischer Revolution politisch brenzlige Menschenrechtsdebatte an, »genau mit den Rechten der Menschheit bestehn«⁵.

Tatsächlich sind die verfassungsrechtlichen Verhältnisse, die Archenholz im Hamburg des späten 18. Jahrhunderts kennenlernt, immer noch identisch mit denen zur Zeit der kulturellen und politischen Aktivitäten Georg Behrmanns (1704–1756). Hamburg unterstand zwar als freie Reichsstadt letztlich dem Kaiser, war aber selbst keine Monarchie, sondern schon seit dem 16. Jahrhundert im Unterschied zu den meisten anderen deutschsprachigen Territorialstaaten republikanisch verfasst.⁶ Regierende Organe waren, so wie Archenholz es auch beschreibt, ein aristokratisch besetzter Rat und eine demokratische Vertretung der Bürgerschaft. Dieses Prinzip wurde immer wieder umkämpft. Insbesondere zu Beginn des 18. Jahrhunderts kam es zu massiven Konflikten zwischen der Bürgerschaft und dem Rat, die aber durch den sogenannten Haupt-Rezess von 1712 beigelegt wur-

4 Archenholz, Etwas über bürgerliche Freyheit und Freystaaten, S. 268.

5 Ebd.

6 Vgl. Franklin Kopitzsch, Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona, 2., erg. Auflage Hamburg 1990, S. 146–161.

den. In diesem Dokument wurde unter anderem die Aufteilung der Souveränität auf Bürgerschaft und Rat »als ein ewiges unveränderliches und unwiederrufliches Fundamental-Gesetz festgesetzt und bekräftigt«, dass nämlich »das höchste Recht und Gewalt bei E. E. Rath und der Erbgessesenen Bürgerschaft *inseparabili nexu conjunctim* und zusammen, nicht aber bei einem oder andern Teil *privative* bestehe«. ⁷ Kein Organ konnte also ohne die Zustimmung des anderen agieren.

Zwar ist die Archenholz'sche Emphase für diese Verfassung in vielerlei Hinsicht zu differenzieren. Nicht nur beendete der Haupt-Rezess gerade ein bürgerliches Begehren nach noch mehr Partizipation, auch waren große Teile der Bevölkerung von tatsächlicher Mitbestimmung ausgeschlossen, weil nur vermögende Bürger, sogenannte Erbgessesene, für die Bürgerschaft wahlberechtigt waren. ⁸ Dennoch ist das politische und kulturelle Hamburg der Frühaufklärung von bürgerlichem Selbstbewusstsein und einem »Genius der Freiheit« bestimmt, über den sich die gebildeten Schichten in den Medien der Aufklärung verständigten – in der Tagespresse wie dem *Hamburgischen Correspondenten*, in der ersten deutschsprachigen moralischen Wochenschrift *Der Patriot* (1724–26), und nicht zuletzt im Theater – unter anderem in Georg Behrmanns Tragödien.

Georg Behrmann wurde am 12. Februar 1704 in eine patrizische Kaufmannsfamilie geboren. Er besuchte die Gelehrtenschule des Hamburger Johanneums, wurde selbst Kaufmann und übernahm seiner Schicht gemäß verschiedene Ämter in der

7 Unwiederrufliches Fundamental-Gesetz, Regimentsform, oder Haupt-Receß der Stadt Hamburg, in: Neuer Abdruck der vier Haupt-Grundgesetze der Hamburgischen Verfassung, mit vorausgeschickter erläuternder Uebersicht, Hamburg 1823, S. 197–256, Art. 1, S. 197.

8 Vgl. Kopitzsch, Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona, S. 150.

Republik.⁹ Behrmann verkehrte in den gebildeten literarischen Zirkeln der Stadt und war unter anderem mit Friedrich von Hagedorn befreundet. Dieser beschreibt Behrmann am 03.07.1742 in einem Brief an den Zürcher Literaturkritiker Johann Jacob Bodmer als »ein[en] vernünftige[n] Kaufmann, der Geschmack, Zeit und Vermögen besitzt, der Dichtkunst obzuliegen und der alle billigen Critiken seiner Gedichte mit Dank erkennet«¹⁰. Behrmanns überliefertes literarisches Œuvre ist schmal. Es umfasst die beiden Tragödien *Die Horazier* (UA 1733) und *Timoleon der Bürgerfreund* (UA 1735), eine Übersetzung von Pierre Corneilles *Trois discours sur le poème dramatique*¹¹ sowie zwei Gelegenheitsge-

- 9 Vgl. zur Biografie den Eintrag zu Behrmann in Hans Schröder, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, Bd. 1, Hamburg 1851, S. 205–206 sowie ausführlicher Ferdinand Heitmüller, Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehungen zu ihm. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters und Dramas im 18. Jahrhundert, Wandsbeck 1890, S. 4–10.
- 10 Friedrich von Hagedorn, Briefe, hg. v. Horst Gronemeyer. Bd. 1: Text, Berlin/New York 1997, S. 79. Vgl. auch die Fabel *Apollo und Minerva*, die Hagedorn Behrmann widmet (Friedrich von Hagedorn, Poetische Werke, hg. v. Johann Joachim Eschenburg, 5 Bde., Hamburg 1800, Bd. 3, S. 98–100).
- 11 Vgl. Johann Friedrich Schütze, Hamburgische Theater-Geschichte, Hamburg 1794, S. 221–222. Schütze nennt als Titel: »Des H. P. Corneille Gedanken von den Schauspielen, Hamb. gedr. Mit Wörmerischen Schriften. 8. (ohne Jahreszahl)«. Diese Schrift ließ sich im Rahmen dieser Edition nicht ermitteln. Unter dem gleichen Titel findet sich allerdings der erste *Discours* im ersten Stück des fünften Bandes der von Johann Matthias Dreyer herausgegebenen *Neuen Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, Bremen/Leipzig 1748, S. 220–266. Dass Behrmann, wie zuweilen in der Forschung zu lesen ist, auch eine posthum erschienene Übersetzung *Rodogüne, Prinzessin der Parther. Ein Trauerspiel in fünf Acten des Herrn von Corneille (Zum Behuf des Hamburgischen Theaters.)*, Hamburg/Bremen 1769 angefertigt hat, ist unwahrscheinlich. Chronologisch sprechen die Drucklegung 1769 kommentierende Einlassungen der Vorrede, stilistisch deren für Behrmann untypisch launig-ironischer Tonfall dagegen. Robertson weist den Schauspieler Wilhelm Christian Dieterich Meyer als Übersetzer nach (vgl. J. G. Robertson, *Lessing's Dramatic Theory*, Cambridge 1939, S. 82–83).

dichte, die in der *Stats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* erschienen. Dort wird Behrmann sowohl für »Herz und Empfindung« als auch für die »genaue[] Beobachtung der Reinlichkeit der deutschen Sprache« gelobt.¹² Die Bedeutung Behrmanns für das kulturelle Leben in der Hansestadt zeigt nach seinem Tod 1756 der ebenfalls im *Hamburgischen Correspondenten* erschienene Nachruf:

Hamburg. Den 28sten November ist der Herr Georg Behrmann, der Verfasser der Horazier und des Timoleons, in einem Alter von 52 Jahren mit Tode abgegangen. Seine Geschicklichkeit in der tragischen Dichtkunst ist Auswärtigen mit vielem Beyfalle bekannt, da er dem Deutschen Theater Original-Stücke geliefert hat, und wir sind Zeugen seiner persönlichen Verdienste gewesen. [...] Seine Horazier wurden den Tag nach seinem Absterben mit vieler Pracht aufgeführt, und vorgestern, als den 1sten Dezember, wiederholet.¹³

- 12 *Stats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* Nr. 9 v. 15.01.1754. Es folgt eine Ode an Behrmanns verstorbene Mutter. In Nr. 22 vom 06.02. erscheint eine Danksagung für die Anteilnahme, die das Gedicht offenbar ausgelöst hat. Vgl. mit Auszügen aus den Gedichten Heitmüller, *Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds*, S. 5–6.
- 13 *Stats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* Nr. 192 v. 03.12.1756. Es folgt der Abdruck der anlässlich dieser Gedenkaufführung deklamierten »Nachrede der Jungfer Schöne-manninn«:

Verdient die Wahrheit Ruhm, so rühm ich noch den Geist,
 Den uns das heutge Stück im Schmuck der Dichtkunst weist.
 Sein Angedenken soll uns stets ein Beyspiel bleiben,
 Wer Ihn recht rühmen will, der darf Ihn nur beschreiben.
 Ja, Freundschaft war Sein Herz, Sein Wort ein heilger Schwur,
 Sein Wunsch der Menschen Wohl, Sein Fleiß und Witz Natur.
 Die Freyheit und die Kunst, die Ihn zum Liebling hatten,
 Die heiligen Sein Grab, und segnen Seinen Schatten.

Der in der Zeitung nur mit der Initiale »D.« genannte Verfasser der Nachrede ist Behrmanns Freund Johann Matthias Dreyer, der auch die Vorrede zu *Timoleon* verfasste. Vgl. den Wiederabdruck mit Verfasserangabe im Gothaer Theater-Kalender auf das Jahr 1780, S. 31.

Behrmanns Dramen respektieren, so wie Corneille es in der von Behrmann übersetzten Schrift fordert, die aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung und sind einer Ästhetik der Bewunderung verpflichtet, die moralisch makellose Helden in tragische Konflikte verwickelt.¹⁴ Behrmann schreibt sich so indirekt und auf seine eigene Weise in den deutschsprachigen Diskurs der Theaterreform ein, der seit etwa 1730 maßgeblich von dem Leipziger Literaturprofessor Johann Christoph Gottsched vorangetrieben wurde und eine ›Reinigung‹ der deutschsprachigen Schaubühne propagierte: Gegen die vorherrschenden Haupt- und Staatsaktionen und Harlekinaden, gegen barocken ›Schwulst‹ und vor allem gegen ein Theater, das einigermaßen freizügig mit den Textvorlagen umging oder gar gänzlich improvisierte, war es Gottsched darum zu tun, die klassizistische Tragödie nach französischem Vorbild auf der deutschsprachigen Bühne zu etablieren, und zwar vor allem deren formale Strenge. Das Theater sollte nicht der Unterhaltung, sondern der moralischen Besserung durch rationale Reflexion, aber auch durch die Aktivierung des moralischen Gefühls dienen. Es sollte Herz und Verstand in Ordnung bringen und so das Publikum zu Nützlichkeit und Brauchbarkeit erziehen.¹⁵

Diesem Programm war auch die führende Theaterprinzipalin der Zeit, Friederike Caroline Neuber (1697–1760) verpflichtet,

14 Vgl. Albert Meier, *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1993, S. 138–142.

15 Vgl. dazu exemplarisch das Tragödien-Kapitel aus Gottscheds *Critischer Dichtkunst* (1730), in: Johann Christoph Gottsched, *Schriften zur Literatur*, hg. v. Horst Steinmetz, bibliogr. erg. Ausgabe Stuttgart 2009, S. 153–176 sowie die Vorrede zum zweiten Band von Gottscheds *Dramenanthologie Die Deutsche Schaubühne* (1741, ebd., S. 253–276). Vgl. zu Gottscheds Dramenpoetik Meier, *Dramaturgie der Bewunderung*, S. 74–94 sowie Heide Hollmer, *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds ›Deutscher Schaubühne‹*, Tübingen 1994.

durch deren Kompanie Behrmanns *Timoleon* am 28.11.1735 uraufgeführt wurde.¹⁶ So referieren die *Nieder-Sächsischen Nachrichten von Gelehrten neuen Sachen* am 1. August 1735 das Gottsched'sche Programm und sprechen dann von »Comödianten, die den guten Regeln folgen, rechtschaffene Stücke aufführen, und um eine natürliche Vorstellung besorgt sind«. Sie berichten schließlich, dass die »*Neuberischen* Comödianten, welche jetzo mit vielem Beyfalle in Hamburg spielen, hievon keine geringe Probe abgelegt« hätten.¹⁷ Dies deckt sich mit der Selbstbeschreibung Neubers, wovon nicht zuletzt der Theaterzettel der Uraufführung des *Timoleon* zeugt.¹⁸ Dieser enthält nicht nur das Programm – die Tragödie wurde in dieser Vorstellung von einem *Die dankbaren Schäfer* betitelten Vorspiel sowie einem nicht näher bezeichneten Nachspiel gerahmt. Auch wird in einem »Kurzen Vorbericht« die Vorgeschichte und die tragische Handlung selbst ausführlich berichtet, um dem Publikum den Nachvollzug des Geschehens auf

- 16 Neuber hatte während ihres ersten Hamburger Aufenthalts 1733 bereits Behrmanns Erstling *Die Horazier* uraufgeführt (am 05.06.1733). Vgl. Laure Gauthier u. Bärbel Rudin, *Die Neuberin in Hamburg. Der alte und der neue Geschmack*, in: Bärbel Rudin u. Marion Schulz (Hg.), *Vernunft und Sinnlichkeit. Beiträge zur Theaterperiode der Neuberin*, Reichenbach i. V. 1999, S. 164–199.
- 17 *Nieder-Sächsische Nachrichten von Gelehrten neuen Sachen auf das Jahr 1735*. Mit einer Vorrede und einem vollständigen Register, Hamburg o. J., 59. Stück v. 1. August 1735, S. 514. Am Tag der Uraufführung wird die Neuberische Kompanie erneut lobend erwähnt. Vgl. ebd., 93. Stück, S. 803.
- 18 Dieser war Teil der Theatersammlung der Stadtbibliothek Hamburg, die heute an deren Nachfolgerin, der Universitätsbibliothek Hamburg, aufbewahrt wird. Leider sind alle Bestände aus der Zeit vor 1750 im Zweiten Weltkrieg verbrannt. Zitiert wird deshalb aus der zuverlässigen Quellensammlung von Friedrich Johann Freiherr von Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1881. Mit einem Nachwort und einer Ergänzungs-Bibliographie von Wolfram Günther, Leipzig 1985, dort S. 186–190.

der Bühne zu erleichtern. Bei der Uraufführung handelte es sich um eine sogenannte Magistratsvorstellung, also eine explizit dem »Hoch-Edlen und Hochweisen *Magistrat / Der Stadt Hamburg*« gewidmete Darbietung – deshalb wohl der auf dem Theaterzettel von der Druckfassung abweichende Titel *Timoleon der Raths- und Bürgerfreund*. Die »Väter dieser Stadt« werden in der Broschüre mit einer langen, aus 72 Alexandrinern bestehenden Vorrede gehehrt, in der Neuber den Fortschritt der Theaterreform hervorhebt und dabei insbesondere das Hamburger Publikum lobt:

Es ist zum wenigsten der größte Theil gehoben,
Es giebt uns Hamburg nun die allerbesten Proben,
Wie sittsam höret man nicht einem Schauspiel zu?
Was zeigt man für Verstand, wie liebt man Zucht und Ruh?
Es hat sich der Geschmack was gutes an zu sehen
Jetzund weit mehr erhöht, als es vor dem geschehen.
Die Menge fehlt zwar noch, allein der Anfang zeigt,
Daß immer nach und nach das Gute höher steigt.
Wir haben selbst davon, nach unterschiednen Jahren,
Die Wahrheit eingesehn und jetzund mehr erfahren.
Es sieht ganz anders aus, man lauft nicht blind hinein
Was nährisches zu sehn, man will gebessert seyn,
Und an der Bessrung erst die wahre Freude finden,
Auf daß der Nutzen sich hernach damit verbinden
Und Ehre bringen kann.

Nicht nährischer Unterhaltung, sondern der moralischen Besserung halber wird das Theater nunmehr besucht – wenn auch die »Menge« noch fehlt, so zwischen den Zeilen dann doch ein Seitenhieb auf wohl nicht durchgängig hohe Zuschauerzahlen während der zu Ende gehenden Spielzeit.¹⁹

19 Die Wanderbühne Caroline Neubers bestand in Hamburg aus einer Bretterbude an der Fuhrentwiete, die bis 1738 in Konkurrenz zum Opernhaus am Gänsemarkt stand. Nach dem Ende des Opernbetriebs übernahm Neuber das Opernhaus für das Experiment eines stehenden Theaters von 1738–40, das aber letztlich ökonomisch scheiterte (vgl. Gauthier/Rudin, *Die Neuberin in Hamburg*). Neuber war deshalb immer wieder auf finanzielle Unterstützung angewiesen, die unter anderen Georg Behrmann gewährleistete (vgl. Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, S. 221).

Bemerkenswert ist die theatrale Langlebigkeit des Stückes, das über vier Jahrzehnte auf deutschsprachigen Bühnen präsent war, wie die folgende Übersicht zeigt:²⁰

	Datum	Ort	Prinzipal/in
1	28.11.1735	Hamburg	Neuber
2	29.11.1735	Hamburg	Neuber
3	Okt. 1736	Frankfurt a. M.	Neuber
4	02.05.1737	Frankfurt a. M.	Neuber
5	11.08.1738	Hamburg	Neuber
6	07.09.1741	Hamburg	Schönemann
7	20.09.1741	Hamburg	Schönemann
8	1741	Berlin	Eckenberg/Hilferding
9	05.04.1742	Hamburg	Schröder
10	17.07.1742	Hamburg	Schröder
11	20.06.1747	Hamburg	Schönemann
12	Ostermesse 1750	Frankfurt a.M.	Schuch
13	04.05.1752	Frankfurt a. M.	Schuch
14	27.08.1750	Hamburg	Schönemann
15	04.09.1752	Hamburg	Kuniger
16	18.02.1756	Hamburg	Schuch
17	1760	Hamburg	Ackermann/Schröder
18	10.07.1770	Brünn	v. Schaumberg
19	09.04.1776	Nürnberg	Moser

20 Vgl. die Rekonstruktion der Aufführungsgeschichte Ferdinand Heitmüllers, die so weit möglich überprüft sowie durch Recherchen des Hg. ergänzt wurde. Die Quellenlage ist insgesamt ungünstig, da zumindest die Hamburger Theaterzettel vor 1750 im Zweiten Weltkrieg verbrannt sind. Im Folgenden werden den laufenden Nummern die jeweils ältesten ermittelten Nachweise für die Aufführungen zugeordnet:

Die Aufführungsgeschichte, soweit sie heute noch rekonstruierbar ist, weist Behrmanns *Timoleon* als überregionales Repertoirestück aus, das zwar nicht durchgängig, aber doch immer wieder gespielt wurde, und das in einem für die Verhältnisse des 18. Jahrhunderts überdurchschnittlich langen und über den Tod des Autors hinausreichenden Zeitraum. Bei den Spielorten fällt allerdings auf, dass mit Hamburg, Frankfurt am Main und Nürnberg gleich drei freie Reichsstädte vertreten sind. Dies mag mit dem Stoff zusammenhängen, einer in Plutarchs *Vitae parallelae* (ca. 90 n. Chr.) überlieferten Episode aus der Biographie des korinthischen Feldherrn Timoleon (um 411–337 v. Chr.): Als Timoleons Bruder

Nur durch Heitmüller (S. 23 u. 28) belegt sind Nr. 5, 12 und 15.

Schütze, Hamburgische Theater-Geschichte, S. 225: Nr. 1 u. 2; S. 272: Nr. 11; S. 275: Nr. 14.

Elisabeth Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main [...], Frankfurt a. M. 1882, S. 163–164: Nr. 3; S. 476: Nr. 13.

Wolfram Günter, Nachwort zu Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen, S. 21: Nr. 4.

Johann Matthias Dreyer, Vorrede im Erstdruck von 1741 u. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, S. 263: Nr. 6.

Hans Devrient: Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, Hamburg/Leipzig 1895, S. 31: Nr. 7.

Carl Martin Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin [...], Berlin/Stettin 1781, S. 169: Nr. 8.

Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und Künstlers, Bd. 2,2, Hamburg 1819, S. 40: Nr. 9; S. 42: Nr. 10; S. 54: Nr. 17.

Theatral-Neuigkeiten: Nebst einem Lustspiele und der dazu gehörigen Musik wie auch die in Kupfer gestochenen Vorstellungen, des Theaters, Wien 1773, Bd. 1, S. 211: Nr. 18.

Theater Journal über die, in der H. Röm. Reichs freyen Stadt Nürnberg von der ... Moserischen Gesellschaft von Apr. 1776 bis Sept. 1777 aufgeführten Schau- Trauer- und Lustspiele [...], Nürnberg, o. J., dort lfd. Nr. 1: Nr. 19. Aufgeführt wurde hier eine Prosabearbeitung von Friedrich Erdmann von Glaubitz.

Timophanes sich in Korinth zum Tyrannen aufschwingt und ein Terrorregime installiert, gerät Timoleon in einen tragischen Konflikt zwischen der Liebe zum Bruder und der Liebe zur Republik. Nach langem Zögern und einer Reihe von Versuchen, den Bruder zum Einlenken zu bewegen, stimmt Timoleon schließlich dem Tyrannenmord zu, den zwei seiner Freunde ausführen. Damit ist zwar die Republik gerettet, das aber um den Preis einer moralischen Schuld, die Timoleon durch den freiwilligen Gang ins Exil abbüßt.²¹

Schon im 18. Jahrhundert wird der Erfolg des Stückes vor allem im republikanischen Hamburg, der Heimstatt des »Genius der Freiheit«, um noch einmal Archenholz zu zitieren, mit dem Stoff zusammengebracht. In Johann Friedrich Schützes *Hamburgischer Theatergeschichte* wird Behrmann die »glückliche Idee« attestiert, »die Geschichte des korinthischen Tirannenfeindes und Vertheidigers der Vaterlandsfreiheit, in einem freien und durch weise geordnete Freiheit glücklichen Staate dramatisch zu bearbeiten.«²² Tatsächlich könnte man die Wahl des Stoffs als eine indirekte Befolgung der Empfehlung geben, die schon in der französischen *doctrine classique* formuliert wurde. Hédelin d'Aubignac schreibt in seiner *Pratique du théâtre* (1657): »Il ne faut pas oublier [...] que si le Sujet n'est conforme aux mœurs & aux sentimens des Spectateurs, il ne réussira jamais«²³. Genau aus diesem Grund sei für französische, also monarchische und absolutistische Verhältnisse der Timoleon-Stoff untauglich für die Bühne, insofern dieser keineswegs als Freiheitsheld, sondern nur als Bruder- und

21 Vgl. Plutarch, Grosse Griechen und Römer. Eingeleitet und übersetzt von Konrad Ziegler, Bd. 4, Zürich/München ²1980, S. 175–177.

22 Schütze, Hamburgische Theater-Geschichte, S. 225.

23 [François Hédelin], Abbé d'Aubignac, La pratique du théâtre [1657], Amsterdam 1715, Bd. 1, S. 62. (»Man darf nicht vergessen, dass das Sujet niemals Erfolg haben wird, wenn es den Sitten und Ansichten des Publikums nicht entspricht« [Übers. d. Hg.]).

Königsmörder (»meurtrier de son frere [sic] & de son Prince«²⁴) wahrgenommen werden könne.²⁵ Der Tyrannenmord ist dagegen sowohl in der überlieferten Vorlage als auch in Behrmanns Dramatisierung ausdrücklich kein rechtliches oder auch nur moralisches Problem. Behrmanns *Timoleon* erweist sich, wie noch genauer zu zeigen sein wird, als ein Geschichtsdrama mit deutlichem Bezug auf die zeitgenössischen Verhältnisse im Hamburg des 18. Jahrhunderts, und als ein Text, dem es um mehr geht als um die moralische Besserung des Publikums, nämlich um eine Verhandlung von politischen und rechtlichen Werten, die in der Rückschau den Grundwerten des modernen Rechtsstaats erstaunlich nahekommen.

* * *

Das Stück setzt *medias in res* mit der Darstellung der Situation und einer Debatte über die Handlungsoptionen ein: Timophanes hat, unterstützt von ausländischen Söldnern, die Macht an sich gerissen und ein tyrannisches Regime installiert. Allen übrigen Figuren – neben Timoleon sind das seine Freunde Orthogoras und Aeschylus, dessen Schwester Acradina, die zugleich die Gattin des Tyrannen ist, sowie die Mutter Demaristia – ist es um die Restitution der staatlichen Ordnung zu tun, die Frage ist nur, wie diese bewerkstelligt werden soll. Bemerkenswert ist, dass trotz des akuten Handlungsbedarfs – es ist »höchste Zeit«, die »Zeit ist fast vorbey«²⁶ – Timoleon Aeschylus' Drängen nach sofortigem, notfalls gewalttätigem Widerstand gerade nicht nachgibt. Die Figur ist vielmehr einer Handlungsweise verpflichtet, die Ethik und

24 Ebd., S. 63.

25 Vgl. Meier, Dramaturgie der Bewunderung, S. 129–130.

26 S. 18 in dieser Ausgabe. Alle weiteren Zitate aus dem Dramentext werden in Klammern im Fließtext nachgewiesen.

Klugheit zu verbinden versucht. Das zeigt Timoleons Mahnung an Aeschylus:

Freund, du bist gar zu kühn in deinem Unternehmen,
Man muß sich zur Geduld und nach der Zeit bequemen,
Trotz und Verwegenheit bricht keine Raserey;
Die Sanftmuth zeigt, wie stark, der Zorn, wie schwach man sey. (19–20)

Mit der im ersten Akt mehrfach (15, 18, 20, 22) erwähnten Sanftmut – dem Grimm'schen Wörterbuch zufolge ein »mildes, weiches, nachsichtiges temperament«²⁷ – ist Timoleon nicht nur eine traditionelle Herrschertugend, sondern auch eine affektive Disposition zugeschrieben. Hinzu kommen, so Demaristia über ihren Sohn, »[d]ie Tugend, die Geduld, die Treu, die Frömmigkeit, / Die Ehrfurcht« (24). All dies bedingt eine deeskalierende Handlungsweise. *Timoleon* ist sowohl von der charakterlichen Disposition der Titelfigur als auch der Handlung selbst her ein Drama des Zögerns und des Aufschiebens. Timoleon setzt vier Akte lang auf das Gespräch mit dem tyrannischen Bruder, obgleich die Ausichtslosigkeit dieser Strategie schon nach dem ersten Akt zumindest dem Publikum klar ist.

Die Weichherzigkeit und der Versuch, Gewalt, zumal dem eigenen Bruder gegenüber, zu vermeiden, stehen in der Logik des Stücks aber nicht im Widerspruch zur heroischen Anlage der Figur. Diese wiederum ist mit einer nicht nur republikanischen, sondern auch demokratischen und freiheitlichen politischen Position verknüpft. Timoleon ist schon durch Titel und Figurenverzeichnis als »Bürgerfreund« charakterisiert und nimmt sich auch selbst als Teil der Bürgerschaft wahr (»Wir Bürger«, 15). Die Führungsfunktionen, die er in der Republik ausübt, sind durch rechtliche Verfahren legitimiert und begrenzt: »Ich bin der Bürgerschaft mit Pflicht und Eid verbunden« (25). Nicht nur der eigene »Trieb zur

27 http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_y?sigle=DWB&lemid=GS01949, zuletzt abgerufen am 04.12.2019.

Freyheit« (26), auch das Rechtsverhältnis gegenüber der Bürgerschaft verpflichtet also zur Restitution der Ordnung:

Ich gönne der Gewalt nun ferner keinen Platz
Die Freyheit ist gewiß der Bürger grösster Schatz.
Ist die einmal dahin, so ist sie stets verlohren.
Zur Knechtschaft sind wir nicht, nein, wir sind frey geboren.
Wir kennen keinen Herrn, als Pflicht und Vaterland,
Als Rath und Bürgerschaft, als Weisheit und Verstand,
Als Recht und Billigkeit, als Redlichkeit und Treue;
Wer uns die Freyheit raubt, der stirbt mit Furcht und Reue. (22)

Diese Positionierung des Helden ist vor dem Hintergrund des deutschsprachigen politischen Diskurses der Frühaufklärung bemerkenswert. Der antiken Figur wird ein neuzeitliches naturrechtliches Programm in den Mund gelegt, das davon ausgeht, dass der Mensch frei geboren ist und entsprechend eine ursprüngliche Volkssouveränität besteht. Die maßgeblichen Naturrechtstheorien der Zeit – die Systeme Pufendorfs, Thomasius' und Wolffs – gehen allerdings davon aus, dass das Volk durch den Gesellschafts- bzw. Unterwerfungsvertrag seine ursprüngliche politische Freiheit an den Souverän abgibt und dass dieser zwar moralisch, nicht aber rechtlich verpflichtet ist, für die Wohlfahrt des Volkes zu sorgen – ein Widerstandsrecht gibt es in diesem Konstrukt nicht oder nur sehr eingeschränkt.²⁸ Die zitierte Rede des Timoleon weist die Freiheitsrechte des Menschen hingegen als unveräußerlich aus, so dass diese deshalb notfalls auch mit Gewalt verteidigt werden können und müssen. Tatsächlich schreibt sich Behrmanns Text hier – ohne dass direkte Einflüsse nachweisbar wären – sehr früh in einen diskursiven Paradigmenwechsel zwischen ›älterem‹ und ›jüngerem‹ Naturrecht ein, in dessen Zug Volkssouveränität, Menschen- und Bürgerrechte und politische

28 Vgl. exemplarisch Samuel von Pufendorf, Über die Pflicht des Menschen und des Bürgers nach dem Gesetz der Natur [1673], hg. u. übers. v. Klaus Luig, Frankfurt a. M./Leipzig 1994, Kap. 9, §4, S. 176.

Freiheit zu unveräußerlichen Werten werden – im Mainstream des Diskurses allerdings erst am Ende des 18. Jahrhunderts. Ansätze hierzu sind seit den 1730er Jahren, deutlicher dann seit etwa 1750 bei den Göttinger Naturrechtlern Schmauß, Claproth und Justi, zu verzeichnen.²⁹ Das Freiheitspathos des Timoleon ist also vom Entstehungskontext her einerseits auf die Hamburger Verhältnisse zugeschnitten – die politischen Organe »Rath und Bürgerschaft« finden sich, wie oben zitiert, wörtlich in der hamburgischen »Verfassung«, dem Hauptrezess von 1712. Zugleich weist die Verortung im Naturrechtsdiskurs des 18. Jahrhunderts den Dramentext als politisch deutlich avanciert aus, insofern es um demokratische Werte und um Rechtsstaatlichkeit, kurzum um eine ethische *und* politische Selbstregierung des Menschen geht.

Unübersehbar ist also der antiabsolutistische Zug des Stückes, der sich auch in der Figurenkonstellation zeigt. Dem die Tugend verkörpernden Titelhelden ist den dramaturgischen Konventionen der Zeit entsprechend die Figur des Tyrannen Timophanes gegenübergestellt, der moralisches und politisches Versagen vereint: Als Wüterich ist er von den Affekten und Lastern der *ira* (»Zorn«; 18, 20, 21) und *superbia* (»Stolz«, 25) befallen. Im Gegensatz zu Timoleon zeichnet er sich durch Hartherzigkeit aus und ist durch die von den anderen Figuren regelmäßig vergossenen Tränen nicht zu rühren. Vor allem aber hat er die Macht unrechtmäßig an sich gerissen und regiert »Herrsuchtsvoll, nicht bürgerlich« (25). Bemerkenswert ist, dass charakterliches Defizit und illegitime Macht mit im theoretischen und politischen Mainstream vor 1750 gängigen monarchistischen und absolutistischen

29 Vgl. stellvertretend Johann Christian Claproth, Grundriß des Rechts der Natur, Göttingen 1749, S. 198. Vgl. zu diesem Zusammenhang Diethelm Klippel, Politische Freiheit und Freiheitsrechte im deutschen Naturrecht des 18. Jahrhunderts, Paderborn 1976, konkret zu Schmauß und Claproth ebd., S. 85–89 sowie Verf., Rechtsgefühl. Subjektivierung in Recht und Literatur um 1800, Paderborn 2020, S. 80–92.

Positionen zusammengebracht werden. So referiert Timophanes die topische Kritik an der Demokratie, diese sei strukturell entscheidungsunfähig:³⁰

Zur Herrschaft schicken sich die Bürger nimmermehr.
Sie haben keinen Witz, und sind an Einsicht leer.
Ein Ding wird zwanzigmal von ihnen vorgenommen,
Und gleichwohl sind sie noch zu keinem Schluß gekommen. (27)

Dummheit, »Eigendünkel« (33), »Gewalt und Zwietracht« (33) zeichnen den Bürger aus, der deshalb zur Selbstregierung nicht fähig sei. Entsprechend plädiert Timophanes für die Monarchie (vgl. 28), und zwar für eine absolute Monarchie, in der der Souverän »allein befehlen« (41), »Gesetze machen, / Und als der Bürger Herr für eure Wohlfahrt wachen« (43) kann – wohlgermt Gesetze, an die er selbst nicht gebunden ist. Entsprechend der absolutistischen, durch die älteren naturrechtlichen Entwürfe gestützten Doktrin fordert er von allen Bürgern – auch Timoleon – Gehorsam und Gefolgschaft, geißelt das Begehren nach politischer Teilhabe als Aufruhr (»Rebellen«, 41) und bedroht den »Widerstand« (42) mit dem Tod.

Der Antagonismus der moralischen und politischen Positionen ist nicht auflösbar und soll es auch nicht sein. Entsprechend der frühauflärerischen Dramaturgie sind die Figuren typenhaft und entsprechend ohne charakterliche Entwicklung gestaltet. Aus der Stasis der Charaktere resultiert allerdings bei Behrmann auch eine Stasis der Handlung: Die ersten vier Akte bestehen aus einer Folge von Zusammentreffen der Republikaner mit Timophanes, in denen mit unterschiedlichen rhetorischen Strategien – Bitten, Drohen, Appelle an das Gefühl, politische Argumente etc. – versucht wird, den Tyrannen zum Einlenken zu bewegen. All diese Strategien sind offensichtlich von Anfang an zum Scheitern verurteilt,

30 Vgl. exemplarisch Thomas Hobbes, *Leviathan*. Volume 2: The English and Latin Texts (i), hg. v. Noel Malcolm (=The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, Bd. 4), Oxford 2012, II, 19, S. 288–290.

gleichzeitig aber sind besonders Timoleon, aber auch die Frauenfiguren, bestrebt, die Anwendung von Gewalt zu vermeiden. Die repetitive und insofern »undramatische«, weil statische Struktur der scheiternden Überzeugungsversuche bedarf deshalb eines äußeren Anstoßes. Behrmann fügt der Historie eine Figur hinzu, den Vater Acradinas und Aeschylus', einen exemplarischen Republikaner, den Timophanes hat festsetzen lassen, um ihn zur Unterwerfung zu zwingen. Er ist im Stück nur durch Botenberichte präsent, um, so die Vorrede, das erwünschte »Mitleiden« (o. S.) mit der Titelfigur nicht aufzuteilen. Aus den episodierenden Einschüben entsteht einerseits eine weitere Verlangsamung der Handlung, indem ein zusätzliches »Beispiel« für einen heroischen Republikaner aufgeführt wird, der seine Pflicht »empfindet« (30) und eher »für den Staat erbleichen« als »von Freyheit weichen« (30) will. Andererseits erzeugt einzig Timophanes' Ankündigung, den Schwiegervater hinrichten zu lassen, Zeitdruck und gibt den Impuls dafür, dass Timoleon den Tyrannenmord zwar nicht selbst ausführt, aber geschehen lässt.

Schon im 18. Jahrhundert ist das Stück für diese Handlungsarmut kritisiert worden. So etwa in der insgesamt sehr wohlwollenden Darstellung von Behrmanns Landsmann Jakob Friedrich von Bielfeld in dessen *Progrès des Allemands dans les sciences, les belles-lettres & les arts* (1752), wo *Timoleon* als erstes klassizistisches deutschsprachiges Trauerspiel gelobt wird. Bielfeld liefert neben einer Prosaübersetzung auch eine kritische Analyse des Stücks und weist auf die Handlungsarmut und die repetitive Struktur (»retours d'idées«³¹) hin: »[I]l semble en général que cette pièce [sic] man-

31 [Jakob Friedrich von Bielfeld], *Progrès des allemands dans les sciences, les belles-lettres & les arts, particulièrement dans la poésie & l'éloquence*, Amsterdam 1752, S. 321. Bielfelds Kapitel über das deutsche Theater wurde in der Übersetzung von Ekhof auszugsweise wieder abgedruckt im *Theater-Journal für Deutschland* 1780, 14. Stück, S. 19–40 (dort die Einlassungen zu Behrmann S. 39–40). Vgl. zu Bielfeld den Eintrag bei Schröder, *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, Bd. 1, S. 250–252.

que d'action«³², »il semble que les mêmes [sic] pensées d'amour pour la patrie, d'ambition, y reparaissent trop souvent sous diverses formes«³³. Am Ende des 18. Jahrhunderts, als die Alexandrinertragedie der Frühaufklärung endgültig veraltet ist, wird Behrmanns Stück in Johann Friedrich Schützes *Hamburgischer Theatergeschichte* von 1794 zwar immerhin noch als »besser versifiziert, als seine Mitgottschedianer«³⁴ hervorgehoben, das polemische Gesamturteil lautet aber: »viel Geschwätz, wenig Handlung, leere Szenen, kraftleere Ausrufe, Flickworte und Nothreime.«³⁵

Abgesehen davon, dass Behrmann kein Gottschedianer war, ist zwar die Beobachtung der Handlungsarmut richtig, ihre Abwertung geht aber an den Intentionen des Textes vorbei. Die dramaturgische Schwäche des Stücks ist zugleich seine rhetorische Stärke und mit Blick auf das Wirkungsziel des Textes funktional. Es geht um die Implementierung der oben gezeigten republikanischen, naturrechtlichen und rechtsstaatlichen Werte, mithin um eine Bildung des Publikums zu mündigen, politisch partizipierenden Bürgern. Der wiederholte Zusammenprall der Positionen erzeugt zwar kaum Handlung, eröffnet aber dafür einen Raum für eine thesenartige Debatte und – im äußeren Kommunikationssystem – Zeit für deren Reflexion. In diesem Sinne sind die »undramatischen« Textelemente wie die Proklamation von politischen Thesen oder der Bericht von heroischen Exempeln für das Wirkungsziel des Textes genauso funktional wie die katalogartige Schilderung des vollkommenen Bürgers, die Demaristia Timophanes' Bürgerschelte entgegenhält:

32 Bielfeld, *Progrès des allemands dans les sciences, les belles-lettres & les arts*, S. 343.

33 Ebd., S. 320. (»Es scheint diesem Stück insgesamt an Handlung zu fehlen«, »die gleichen Gedanken von Vaterlandsliebe und Ehrgeiz scheinen zu oft in unterschiedlichen Formen wiederzukehren« [Übers. d. Hg.].

34 Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, S. 225.

35 Ebd., S. 222.

Du malst Rebellen ab, und ich will Bürger schildern;
 Ein wahrer ist nur der, der stets zurücke setzt
 Was Amt, Gewissen, Eid, Rath, Volk und Staat verletzt;
 Der nimmer herrschen will, nur auf Befehl regieret,
 Und, wenn er endlich muß, sein Amt mit Zittern führet;
 [...]

Der Wohlfahrt, Ruh und Fleiß dem Staate willig schenkt;
 Der frey und redlich spricht, und frey und redlich denkt,
 [...]

Der Schätze nie für sich, nur für den Staat erspart,
 Der, wenn die Noth es heischt, sie nicht aus Geiz bewahrt;
 Der, was er auch erwirbt, der Vaterstadt erwirbet;
 Der für die Bürger lebt, und für die Freyheit stirbet; (34–35)

Für die Handlung ist dieses Porträt des idealen Bürgers zumal in seiner Ausführlichkeit – es umfasst insgesamt 32 Verse – überflüssig. Das Ziel ist hier aber auch nicht dramatische Handlung, sondern – und insofern richtet sich die Replik implizit an das Publikum – Vertiefung des bürgerlichen Selbstverständnisses und der bürgerlichen Ethik. Der Dramentext knüpft dabei an Verfahren an, die dem Publikum in der Hamburger Frühaufklärung bereits aus dem Zeitungs- und Zeitschriftenwesen bekannt war. So findet sich in einer der ersten deutschsprachigen moralischen Wochenschriften *Der Patriot* (1727–1729),³⁶ genauer gesagt in dessen 155. Stück vom 20.12.1726 das »Vorbild eines vollkommenen Bürgers«³⁷ in Form einer fiktiven Biographie. Der Protagonist mit dem antikisierenden Namen Pasiteles wird ortstypisch Kaufmann, nicht ohne aber eine humanistische Bildung genossen zu haben. Den Großteil der Geschichte nimmt – wie in Demaristias Rede – die politische Partizipation und der Einsatz für das Gemeinwesen ein: In »Bürgerlichen Ehren-Ämptern«³⁸ zeigt sich

36 Vgl. allgemein Böning, *Welteroberung durch ein neues Publikum*, S. 233–245.

37 *Der Patriot*. Drittes Jahr. Neue und verbesserte Ausgabe, mit vollständigem Register. Dritte Auflage, Hamburg 1747, 155. Stück, S. 458.

38 Ebd., S. 461.

Parsiteles als »der redlichste, fleissigste und bedachtsamste Mann von der Welt«³⁹. Er nimmt an »Bürgerlichen Zusammenkünften und Collegien«⁴⁰ stets teil; man ist seines »aufrichtigen Hertzens versichert«, was sich auch, wie bei Demaristias idealem Bürger, an der »Entrichtung seiner Pflichten an das gemeine Gut«⁴¹, also seiner steuerlichen Ehrlichkeit, zeigt. Vor allem aber hat der patriotische Parsiteles wie der dramatische Timoleon einen »Begriff von der wahren Bürgerlichen Freyheit«, durch den »alle seine Gedanken, Vorstellungen und Unternehmungen [...] regieret«⁴² werden. Und nicht zuletzt weiß Parsiteles, wie das *Timoleon*-Publikum spätestens nach dem Ende des Theaterabends, durch die Lektüre der »Geschichte vieler Tyrannischen Regierungen« die »Glückseligkeit eines freien Bürgers recht zu ermessen.«⁴³

Der Dramentext nimmt also Wissensbestände und Darstellungsverfahren auf, die dem gebildeten Publikum geläufig waren, nämlich ein Wissen über politische Freiheit und mündige, zur Selbstregierung befähigte Bürgerschaft. Dieses wird aber nicht in theoretischer Form dargeboten, sondern anhand eines Beispiels veranschaulicht und insofern auch an die sinnliche Wahrnehmung gerichtet. Dies entspricht der Exempeltheorie des für die Frühaufklärung maßgeblichen Philosophen Christian Wolff, der trotz seiner rationalistischen Rahmenbedingungen aus didaktischen und vermögenspsychologischen Gründen dazu rät, rationale Erkenntnisse und Wahrheiten über den Umweg der Veranschaulichung zu

39 Ebd.

40 Ebd., S. 462. Dies kann durchaus auch als Aufruf an die hamburgische Bürgerschaft verstanden werden. Die faktische politische Partizipation der Bürgerschaft blieb hinter dem verfassungsrechtlich Möglichen und Gebotenen zurück, die Versammlungen der Bürgerschaft waren meist schlecht besucht. Vgl. Kopitzsch, Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona, S. 152–153.

41 Der Patriot, 155. Stück, S. 464.

42 Ebd., S. 463.

43 Ebd.

lehren.⁴⁴ Im Damentext und erst recht in der Aufführung wird diese allerdings noch einmal gesteigert, insofern Exempel bürgerlicher Tugend nicht nur den Inhalt epischer Schilderungen wie der zitierten Rede der Demaristia bilden, sondern eben auch in der agierenden Titelfigur verkörpert und so dem Publikum leibhaftig »frey unter Augen« (35) gestellt werden.⁴⁵

Behrmanns Drama appelliert aber nicht nur – über den Umweg der sinnlichen Veranschaulichung – an die Rationalität, den Logos, es setzt in mindestens gleichem Maße auf Pathos. Die Figuren werden zwar nicht von erotischen Leidenschaften und Affekten bewegt, wohl aber von ihrer Liebe zum Vaterland, zu Recht und Staat, die im Widerspruch zu ihren familiären Verhältnissen steht. Dieser ›Verfassungspatriotismus‹ *avant la lettre* ist, und das zeigt erneut die politische Avanciertheit des Stückes, ganz im Sinne von Montesquieu, der in seinem *Esprit des Lois* von 1748 die Tugend und die Liebe zu den Gesetzen als ›Triebfedern‹ demokratischer Gemeinwesen beschreibt.⁴⁶ Auch bei Behrmann ist die republikanische Tugend keine rein vernunftmäßige, sondern vor allem auch eine emotionale Angelegenheit. Bei aller Thesenhaftigkeit und allem gemessenem Fortgang der Alexandriner versucht Behrmann, die Erregung der Figuren mit den zur Verfügung stehenden Mitteln auch

44 Vgl. Christian Wolff, Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit [= Deutsche Ethik, 1720], Nachdr. d. Ausgabe Halle 1733, m. einer Einleitung v. Hans Werner Arndt, Hildesheim/New York 1976, §167, S. 100. Exempel verschaffen Wolff zufolge eine »anschauende Erkänntniß« des Guten, die »bey vielen einen grösseren Eindruck machet, als die Vernunfft«.

45 Diese gesteigerte Anschaulichkeit des Theaters im Vergleich zum Damentext reflektiert auch Gottsched in seiner Rede *Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen* (1729, in: Gottsched, Schriften zur Literatur, S. 3–11, S. 7).

46 Vgl. Charles-Louis de Secondat, Baron de Montesquieu, *De l'esprit des lois*, in: Ders., *Ceuvres complètes*. Bd. 2, hg. v. Roger Callois, Paris 1951, S. 225–995, III, 3, S. 251–253 u. IV, 5, S. 267.

sprachlich deutlich zu machen, etwa durch die häufigen Hemistichien und Antilaben, in denen sich die Figuren ins Wort fallen. Hinzu kommen Satzabbrüche, Pausen und Ausrufe und nicht zuletzt das *Ach*, das später im 18. Jahrhundert für den Gefühlsausdruck im bürgerlichen Trauerspiel charakteristisch wird, aber schon in Behrmanns heroischer Tragödie die Figurenrede freiheitsliebender Republikaner durchzieht. Ein Beispiel unter vielen aus dem vierten Akt – die Hinrichtung des alten Aeschylus droht (76):

TIMOLEON. (*Er zieht zwee Dölche hervor.*)

Die Mittel retten ihn. Ach Bruder! – – –

AESCHYLUS.

Reich sie her.

TIMOLEON.

Ach Mutter! – – –

ORTHAGORAS.

Zög're nicht.

TIMOLEON.

Der Mord fällt mir zu schwer.

Ihr Götter! – – – Ach Corinth! – – –

AESCHYLUS.

Ein Wütrich muß erkalten.

TIMOLEON.

Ihr Bürger! – – – Ja, er sterb, ich kann ihn nicht erhalten.

Und schließlich wird das inhaltliche Wirkungsziel des Stücks, die Implementierung und Affirmation der rechtsstaatlichen Werte und der bürgerlichen Tugend, durch eine affektive Involvierung des Publikums erreicht, die durch die tragische Anlage des Konflikts bedingt ist, wie die eben zitierte Stelle ebenfalls zeigt: Die Titelfigur wird in die Aporie geführt, entweder den Staat oder den Bruder opfern zu müssen. Nicht nur die Figur, idealerweise auch das Publikum hat das »Aug in Thränen« (73), als im vierten Akt der Tyrannen- und Brudermord unausweichlich wird. Noch im letzten Moment versucht Timoleon zu verhindern, was doch nicht verhindert werden kann und darf: »Verzieht! – Des Bruders Blut! – Ihr Freunde, schont, ach schonet!« (80)

Der Tyrannenmord stellt im normativen Universum des Stückes ausdrücklich keinen Rechtsbruch dar. Das schützt Timoleon aber nicht vor den persönlichen Konsequenzen. Im Unterschied zum männlichen Titelhelden sind, hier ist die Geschlechterordnung des Stückes traditionell, die Frauen Acradina und Demaristia letztlich nicht in der Lage, ihre privaten Gefühle der Liebe zum Staat unterzuordnen. Timoleon wird zwar vom Volk, wie berichtet wird, als Befreier gefeiert, von der Schwägerin und vor allem der Mutter aber für den Brudermord verdammt und verstoßen. In der Katastrophe wird so einerseits das in der Vorrede angekündigte »Mitleiden« (12) mit dem »mit Thränen« (94) auftretenden Protagonisten ausgelöst, der nicht anders handeln konnte und doch für sein Handeln bestraft wird. Es geht aber noch um mehr als um Mitleid, auch wenn dieser Affekt sicherlich im Zentrum steht. Die Wirkungsästhetik des Stückes ist der Affekttrias von Mitleid, Schrecken und Bewunderung verpflichtet, wie sie von Pierre Corneille als Modifikation der aristotelischen Katharsis gefordert wird.⁴⁷ Corneille beharrt in den von Behrmann übersetzten *Trois discours sur le poème dramatique* unter anderem darauf, dass die tragischen Affekte nicht unbedingt gleichzeitig ausgelöst werden müssen, so wie sich der Schrecken in Behrmanns Stück auf den Tyrannen bezieht und nach dessen Tod Mitleid mit dem unschuldig schuldig gewordenen Protagonisten erregt wird.⁴⁸ Auch die Bewunderung bleibt angesichts der ethischen Größe des Helden nicht aus. Noch Schiller formuliert in seiner Abhandlung »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« (1792) in Bezug auf den *Timoleon*, dessen »naturwidrige, dem moralischen Gefühl so sehr widerstrebende Handlung« erzeuge

47 Vgl. Meier, Dramaturgie der Bewunderung, S. 141–142.

48 Vgl. Pierre Corneille, *Les trois discours sur le poème dramatique*, in: Ders., *Œuvres complètes*. Bd. 3, hg. v. Georges Couton, Paris 1987, S. 115–190, S. 149.

zwar zunächst »Entsetzen und Abscheu«, löse sich aber »bald in die höchste Achtung der heroischen Tugend auf, die ihre Aussprüche gegen jeden fremden Einfluß der Neigung behauptet«. Anders als in Schillers unter kantischem Einfluss stehendem Argument soll und kann das Publikum im historischen Kontext der hamburgischen Frühaufklärung »über republikanische Pflicht« des Helden aber gerade nicht »ganz verschieden denken« und nur an der abstrakten Figur der Überwindung der Neigung durch Pflicht sein Vergnügen finden.⁴⁹ Die Bewunderung bzw. mit Kant/Schiller die Achtung soll es genau für die von der Figur vertretenen Werte, also für ihre republikanische Tugend und ihr Eintreten für die normative Ordnung ihrer Welt, einnehmen und letztere affektiv affirmieren.⁵⁰

Bemerkenswert ist in der Anlage und im Ausgang des Stücks schließlich die Betonung der politischen und moralischen Eigenverantwortung des Menschen. Die Götter und das Schicksal werden zwar mehrfach erwähnt. Sowohl der Freiheitskampf als auch Timoleons Selbstbestrafung mögen von den Göttern »angefrischt« (92) sein, die Figuren müssen aber ganz im Sinne der Aufklärung selbst handeln und eigenverantwortliche Entscheidungen treffen – die Götter sanktionieren diese nur.⁵¹ Da es weder eine transzendente noch eine irdische Instanz gibt, die Timoleon bestrafen könnte, muss sich die Figur »selbst verklagen« (97) und für den Bruder-, aber nicht den Tyrannenmord durch den Gang ins Exil büßen. Dies ist auch mit Hinblick auf die propagierten

49 Friedrich Schiller, Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 5: Erzählungen. Theoretische Schriften, hg. v. Wolfgang Riedel, München/Wien 2004, S. 358–372, S. 368.

50 Vgl. Pierre Corneille, Examen [de Nicomède], in: Ders., Œuvres complètes. Bd. 2, hg. v. Georges Couton, Paris 1984, S. 641–644, S. 643.

51 Vgl. Robert R. Heitner, German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies, 1724–1768, Berkeley/Los Angeles 1963, S. 35.

politischen Werte nur konsequent: Der Mensch ist selbst für seine politischen und ethischen Entscheidungen verantwortlich, und dies umso mehr, wenn es um ein Zusammenleben in Freiheit und Rechtsstaatlichkeit geht. Dies sinnlich zu erkennen, und über die Affekte von Schrecken und Bewunderung, vor allem aber durch das Mitleid mit dem tragischen republikanischen Helden zu verinnerlichen, ist das Ziel von Behrmanns Freiheitstragödie.

* * *

Als das Stück 1741 auch im Druck erschien, füllte die Ankündigung der Drucklegung, eine Rezension sowie eine Inhaltsangabe und Auszüge aus dem Dramentext in gleich drei aufeinanderfolgenden Ausgaben des *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* die Rubrik ›Von neuen merkwürdigen gelehrten Sachen‹. Hamburg könne sich glücklich schätzen, so der Rezensent, »daß in ihm das erste Deutsche Trauerspiel zum Vorschein kömmt, welches würdig ist, mit den besten Stücken der Ausländer verglichen und vielen vorgezogen zu werden.«⁵² Behrmanns Tragödie wird nicht nur als Theaterstück, sondern auch als Dramentext gerühmt. Der Rezensent berichtet, von den Aufführungen durch die Schönemann'sche Truppe »auf das lebhafteste gerühret« worden zu sein und vermerkt dann: »Timoleon thut beydes dem Zuschauer und dem Leser ein Genüg; ja er wird immer schätzbarer, je näher man ihn kennen lernet, weil man dabey allemal neue und unerwartete Schönheiten entdeckt.«⁵³ Auf inhaltlicher Ebene wird der politische Impetus des Stückes, die »Neigung zu einer vernünftigen bürgerlichen Freyheit«⁵⁴, hervorgehoben.

52 Stats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten Nr. 157 v. 4. Oktober 1741. Die Rezension wird in den Folgenummern vom 6. und 7. Oktober fortgesetzt.

53 Ebd.

54 Ebd.

Auch die überregionale Literaturkritik nahm Behrmanns *Timoleon* als eines der ersten ›regelmäßigen‹, d. h. nach dem Muster der französischen Tragödie geformten deutschsprachigen Dramen wohlwollend auf.⁵⁵ Johann Jacob Bodmer erhielt von Friedrich von Hagedorn mit dessen Brief vom 20.04.1743 »zwey Exemplare«⁵⁶ und zeigte sich am 30.03.1744 in einem Brief an Hagedorn gespannt auf Behrmanns bis dato ungedruckte *Horazier*. Hagedorn könne »zur Ehre und zum Vergnügen der witzigen Deutschen nichts Bessers thun, als daß Sie diesen geschickten Mann aufmuntern, in dieser Dichtungsart fortzufahren.«⁵⁷ Auch die vor 1750 wohl wichtigste literaturkritische Instanz, Johann Christoph Gottsched, rezensiert das Stück in seinen *Beyträgen zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*:

Der geschickte Herr Verfasser dieses Trauerspiels verdient allerdings viel Lob, daß er dieses Stücke gemacht, und itzo der Welt vor Augen geleyet. Es hat seinen innerlichen Werth, sowohl im Absehen auf den Inhalt, als auf die Schreibart: wenn gleich an der Einrichtung noch irgend etwas erinnert werden könnte; welches aber unser Raum voritzo nicht leidet. Es ist aber auch von dem Urheber in der Absicht, zum Drucke befördert worden, damit er die Urtheile der Verständigen darüber vernehmen möchte.⁵⁸

Gottsched stößt sich einzig daran, dass Behrmanns Freund Johann Matthias Dreyer (1717–1769) in seiner Vorrede Behrmanns Stück als »das erste gute tragische Original [...], das in Deutschland gemacht worden« bezeichnet habe. Diese Ehre will er dann doch

55 Vgl. Heitmüller, *Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds*, S. 21.

56 Hagedorn, *Briefe*, S. 82.

57 Hagedorns poetische Werke, Bd. 5, S. 165. Dem Briefwechsel zufolge müssen die Hamburger von Bodmer auch »Anmerkungen über den ›Timoleon‹« erhalten haben, die aber nicht zu ermitteln waren. Vgl. den Brief Hagedorns an Bodmer vom 13.04.1748 (Hagedorn, *Briefe*, S. 234).

58 *Beyträge zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Literatur. Siebenter Band, 28. Stück, Leipzig 1741, S. 668.

lieber seinem Umfeld (und damit seinem eigenen Einfluss) vorbehalten – allerdings mit geringem Erfolg, denn in der Literaturgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts firmiert Behrmanns *Timoleon* sowohl bei Bielfeld als auch bei Schütze als erstes ›tragisches Original‹.⁵⁹ Unabhängig davon schließt Gottsched jedoch positiv: »Timoleon ist allemal zu loben, und es ist zu wünschen daß auch die Horazier des Herrn Behrmanns bald folgen mögen.«⁶⁰

Nicht nur in formaler, auch in stoffgeschichtlicher Hinsicht markiert Behrmanns Stück einen Anfangspunkt. Es steht – zusammen mit Benjamin Martyns *Timoleon. A Tragedy* (1730)⁶¹ – am Beginn einer ganzen Reihe von Dramatisierungen des Stoffs – man kann durchaus von einer Timoleon-Konjunktur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sprechen. Zu nennen sind zunächst Jean François de La Harpes *Timoléon* (1764) und Johann Jakob Bodmers als »politisches Trauerspiel« bezeichnetes Lesedrama (1768). Die Reihe setzt sich bis ins Zeitalter der Revolutionen fort, in dem der Stoff politisch noch einmal brisanter wird: Ging es Behrmann im Hamburger republikanischen Kontext vor allem um die Bewahrung einer als freiheitlich verstandenen Ordnung, so wird der antiabsolutistische Impetus des Timoleon-Stoffs nun zu einem revolutionären Sujet. Das gilt für Vittorio Alfieris *Timoleone* (1783) genauso wie für Friedrich Leopold Graf zu Stolbergs *Trauerspiel mit Chören* (1784), in dem nicht nur der Tyrann gestürzt, sondern auch der Thron als Symbol monarchischer Macht zerschlagen wird, und zwar nicht von einer einzelnen heroischen und sozial distinguierten Figur, sondern vom befreiten Volk, den

59 Vgl. Bielfeld, *Progrès des allemands dans les sciences, les belles-lettres & les arts*, S. 302 u. Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, S. 225.

60 *Beyträge zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Bedersamkeit*, Siebenter Band, 28. Stück, S. 669.

61 Dieser Text ist vermutlich auch den Hamburgern bekannt gewesen. Zumindest sendet von Hagedorn Bodmer neben Behrmanns Stück auch einen »englischen Timoleon« (Hagedorn, *Briefe*, S. 82).

Vielen: »Viele stürzen den Thron, welcher in einem Augenblick zertrümmert ist«⁶², heißt es im Nebentext.⁶³ Es nimmt schließlich nicht wunder, dass auch die antikisierende französische Revolutionsdramatik ein Timoleon-Drama hervorbringt, nämlich von Marie-Josephe Chénier, der 1794 wie Stolberg eine *Tragédie avec des chœurs* schreibt. Beide Autoren versuchen, das antike Gesamtkunstwerk der Tragödie wiederzubeleben und das Freiheitspathos mit allen ästhetischen Mitteln zu verstärken.⁶⁴ Auch die revolutionäre französische Historienmalerei nimmt den Stoff nun vermehrt auf, zu nennen sind hier die Darstellungen von Charles Meynier (1791), Evariste Fragonard (1793), Charles Lafond (1796) und Antoine-Jean Gros (1798).

Auch in kleineren literarischen Formen wird der Timoleon-Stoff am Ende des 18. Jahrhunderts in revolutionäre Kontexte gebracht. So etwa in dem Gedicht *Timoleon und Washington* (1793) des gebürtigen Ulmers Johann Michael Afsprung, der unter anderem in der Helvetischen Republik aktiv war.⁶⁵ Im Zentrum steht Timoleon als Befreier Siziliens, wie ebenfalls bei Plutarch überliefert: Nach seiner Rückkehr ins politische und militärische Leben beendet Timoleon die Gewaltherrschaft der Katharger auf Sizilien

62 Friederich Leopold Graf zu Stolberg, *Timoleon*. Ein Trauerspiel mit Chören. Ein Manuscript für Freunde, Kopenhagen 1784, S. 42.

63 Vgl. Meier, *Dramaturgie der Bewunderung*, S. 133–136, sowie genauer zu Bodmer ebd., S. 264–280 u. zu Stolberg S. 338–342.

64 Aus dem 19. Jahrhundert konnten noch zwei Timoleon-Dramen ermittelt werden: Karl Albert Eugen Schäffer veröffentlichte eine ebenfalls antikisierende (jambische Trimeter, Chor) Bearbeitung (Pless 1810); James Rhoades' *Timoleon. A dramatic poem* (London 1875) versucht die ganze bei Plutarch überlieferte Biographie darzustellen.

65 Vgl. Friedrich von Pressel, Afsprung, Michael, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hg. v. d. Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 1 (1875), S. 136–137, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Afsprung,_Michael&oldid=- (zuletzt abgerufen am 19. Juni 2020)

und begründet eine demokratische Ordnung.⁶⁶ Entsprechend firmiert Timoleon bei Afsprung als »ein Freund der Freiheit und der Gleichheit bis in's Grab«. Das Gedicht mündet dann in einen Vergleich mit George »Washington, / der von dem Joche herrsch- und eigensücht'ger Britten / Amerika befreit, der wie Timoleon / für Menschheit, Vaterland und Freiheit nur gestritten!«⁶⁷

Eine ähnliche Umschrift des antiken Feldherrn zum revolutionären Kämpfer für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit erfolgt, um abschließend noch einmal in den Kontext norddeutscher Publizistik zurückzukehren, in der Dezemberausgabe 1793 des *Schleswischen Journals*. Die von dem Reformpädagogen Ernst Christian Trapp herausgegebene Zeitschrift erschien zunächst in Altona, später in Flensburg, also im dänischen Staatsgebiet. Beide Städte waren wie Hamburg Umschlagplätze nicht nur für Waren, sondern aufgrund liberaler Publikationsbedingungen auch für revolutionäres Gedankengut. Nachdem das *Schleswische Journal* schon im Februar 1793 einen auf die Melodie der Marseillaise zu singenden *Hymnus der Freiheit* von Johann Heinrich Voß gebracht hatte, erscheint nun, wohl nicht ohne Grund anonym, *Timoleons Lied in Syracus. Nach einer griechischen Handschrift*.⁶⁸

Auf! wer Kraft zu Thaten fühlet,
Auf! wer Freiheits-Sinn besitzt!
Wem es stark im Innern wühlet,
Daß man mit der Menschheit spielt,
Auf! das Schwert der Freiheit blitzt.

66 Vgl. Plutarch, *Grosse Griechen und Römer*, S. 208–213.

67 Johann Michael Afsprung, *Timoleon und Washington*, in: C. F. R. Vetterlein (Hg.), *Deutsche Anthologie oder Auswahl deutscher Gedichte von Opitz bis auf unsre Zeit. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch junger Freunde der vaterländischen Dichtkunst in und außer der Schule*, Halle 1809, S. 455–456.

68 In: *Schleswisches Journal* 1793, Bd. 3, S. 512–514. Als Verfasser ist »...y« angegeben.

Der dem antiken Feldherrn in den Mund gelegte Gesang kann nicht anders als revolutionär verstanden werden. »Sklavenketten soll'n zerbrochen, / Tirannei entthronet seyn«, heißt es kurz darauf, »Freiheit, Gleichheit« und »der Menschheit hehre, reine Würde« sollen verteidigt werden. Ging es der Behrman'schen Dramenfigur noch um die Restitution einer verlorenen freiheitlichen Ordnung und war sein Heroismus auf die Rechtsstaatlichkeit des eigenen republikanischen Gemeinwesens bezogen, so wird die auch bei Behrman schon anklingende naturrechtliche Begründung freiheitlicher Ordnung nun in ein universales Menschheits- und Menschenrechtspathos überführt:

Menschen sollen *Menschen* wieder
Menschheit ihre Rechte seyn
Banden trennten uns einst, Brüder,
Banden drückten uns einst nieder,
Frei von Banden woll'n wir seyn.