

Christoph Jamme

## **Die Verschiedenheit der Künste und das Wirkziel der Tragödie**

### **Zu Lessings Laokoon und seiner Hamburgischen Dramaturgie**

#### **1 Laokoon**

1766 erscheint die Schrift, deren Anfänge schon auf Studien in der Breslauer Zeit, also von 1760 bis April 1765, zurückgehen: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*.<sup>1</sup> Bis in den Beginn der 1770er-Jahre hinein plante Lessing noch eine Fortsetzung dieser Schrift, die aber nicht zustande kam. Lessings Schrift ist eine Stellungnahme zu einem aktuellen Problem der Ästhetik, nämlich zur Grenzziehung zwischen bildenden und redenden Künsten. Dieser Aufsatz stellt keine neuen Fragen, aber er führt die gestellten Fragen unter einem neuen Aspekt weiter. Er führt auch keinen neuen Begriff der Unterscheidung zwischen Malerei und Dichtung ein, aber er greift die Begriffe in einer neuen Behandlungsweise auf.

Wir haben drei Probleme zu bedenken:

1. die Bedeutung der Schrift vor dem Hintergrund der Kunstlehre und -praxis seiner Zeit;
2. inwiefern Lessings Schrift eine neue Stufe bildet in der Auslegung der Lehre und Kunst der Alten;

---

1 Vgl. dazu Barner, Wilfried (2007): »Entstehung und Quellen«. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts*. Hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 631–650. Hier: S. 638ff.

3. die Vergegenwärtigung der Stilgesetze für Malerei und Dichtung, das heißt Lessings Beitrag zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts.

### 1.1 Ad 1

Lessing richtet sein Augenmerk auf konkrete Erscheinungen, nämlich auf die »Schilderungssucht« in der Poesie und die »Allegoristerei« in der Malerei.<sup>2</sup> Es ist die seit der Renaissance blühende »malende Poesie«, die sich auf das aus dem Zusammenhang gerissene Horaz-Wort »Ut pictura poesis« (*De arte poetica*, Vers 361) berufen zu können glaubte, mit der Lessing hier ins Gericht geht. Eine Metapher war zum Topos erhoben worden, eine Einzelbemerkung war hier zur ästhetischen Norm gemacht worden (siehe Martin Opitz und Georg Philipp Harsdörffer). Lessing erwähnt Ludovico Dolce (*Dialogo della pittura*), der sich auf Ariost bezieht. Doch auch im frühen 18. Jahrhundert, nicht nur im 16., wird die alte Maxime strikt verteidigt. Als Höhepunkt mag die Dichtung Albrecht von Hallers und Christian Ewald von Kleists Naturgedicht *Der Frühling* gelten.

Kriterium der Unterscheidung ist die »Koexistenz« der Körper in der Malerei und die »Sukzessivität« der Rede in der Dichtung. Lessings Hauptfrage ist *nicht* die nach der Ähnlichkeit von Malerei und Dichtung als nachahmenden Künsten überhaupt, sondern sein Bemühen gilt der Erkenntnis der Verschiedenheit der Künste. Dabei muss er auf eine große Reihe von Vorläufern zurückgreifen. So hatte bereits Jean-Baptiste Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*) zwischen »Simultaneität« und »Sukzessivität« unterschieden. Doch auch er zog aus dieser Unterscheidung, wie auch sein Nachfolger Charles Batteux (*Les beaux arts réduits à un même principe*), die Folgerung, der Dichter habe mit Worten zu malen. Anne Claude Philippe de Tubières, der Comte de Caylus (*Tableaux tirés de l'Iliade*), wendete die Frage ins Praktische: Wie ist Homer für die Malerei brauchbar?<sup>3</sup> Wichtig, auch für die Entstehungsgeschichte des *Laokoon*, wurde das Kritik-Pendant zu Caylus, nämlich Joseph Spences *Polymetis*, ein Versuch des Vergleiches der Werke der römischen Dichter mit der Überlieferung der alten bildenden Künstler.<sup>4</sup> »Von der Ähnlichkeit, welche die Poesie und Malerei miteinander haben«, mache, so Lessing, dieser sich »die allerselt-

2 Lessing, Gotthold Ephraim (2007): *Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts*. Hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 15.

3 Vgl. ebd. S. 94ff.

4 Vgl. ebd. S. 25, 68ff., 79ff., 91ff., 213.

samsten Begriffe. Er glaubet, dass beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, dass sie beständig Hand in Hand gegangen.<sup>5</sup> Über die Grenzen von Malerei und Poesie habe er nicht wirklich nachgedacht. James Harris (*A Discourse on Music, Painting and Poetry*) war zu folgender wichtigen Unterscheidung gelangt: Die Malerei sei die Kunst einer Ordnung im Raum (*coexistentes*), Dichtung und Musik dagegen hätten ihre Teile in einer Aufeinanderfolge (*successivae*). Denis Diderot (*Lettre sur les sourds et muets* und *Essai sur la peinture*) behauptete, dass Malerei und Dichtung sich nicht gleich zu den gleichen Gegenständen verhalten könnten. Er erwähnt auch die Frage nach der Darstellung des leidenden Laokoon in der bildenden Kunst. Es sind also die Themen der Zeit, die längst auch Lessing beschäftigen, wie der Briefwechsel mit Moses Mendelssohn zeigt.<sup>6</sup> Mendelssohn ist es übrigens auch, der die Arbeit mit steten Anregungen begleitet. Lessing stützt sich also auf eine lange Tradition, aber erst er führt die Vorarbeiten zu Ende und bringt die aufgeworfenen Fragen und Probleme in einen systematischen Ableitungszusammenhang. Er stellt die strengere Frage nach den Möglichkeiten des Stils, nach seinen Bedingungen und Grenzen. Ausgangspunkt ist eine Untersuchung des Winckelmannschen Vergleichs zwischen Laokoon als Plastik und Laokoon in der Behandlung durch Vergil.

## 1.2 Ad 2

Lessing zitiert Johann Joachim Winckelmanns *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* von 1755 und seine Worte über

---

5 Ebd. S. 79.

6 In der ersten Dezemberhälfte 1756 schrieb Mendelssohn an Lessing: »Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter, allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winkelmann, (in seiner vortreflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen) dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt: ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft dahin reißen lassen. Man fände bey ihnen allezeit *die Natur in Ruhe* (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemüthsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird. Er führt den Laokoon z. E. an, den Virgil poetisch entworfen, und ein griechischer Künstler in Marmor gehauen hat. Jener drückt den Schmerz vortreflich aus, dieser hingegen läßt ihn den Schmerz gewissermaßen besiegen, und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist.« (Lessing, Gotthold Ephraim, Mendelssohn, Moses und Nicolai, Friedrich (1972): *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Hrsg. von Jochen Schulte-Sasse. München: Winkler. S. 73)

»edele Einfalt und stille Größe«. <sup>7</sup> Die Laokoon-Plastik zeige, so Winckelmann, eine »große und gesetzte Seele«, <sup>8</sup> kein schreckliches Geschrei, wie Vergil berichtet. Laokoon leide, aber er leide wie der Philoktet des Sophokles.

Hier beginnt nun Lessings eigene Stellungnahme. Er stimmt der ersten Beobachtung Winckelmanns zu: Die Plastik zeigt den Ausdruck des Schmerzes gemildert. Was Lessing aber nicht akzeptieren kann, ist Winckelmanns kritischer Seitenblick auf Vergil. Lessing kritisiert ein Zweifaches: einmal die Beziehung der Kunst auf ein (inhaltlich bestimmtes) ethisches Ideal, zum anderen eben das Inhaltliche des Ideals selbst. Der Grund für die Milde in der Plastik sei kein absolutes ethisches Ideal (»edle Einfalt und stille Größe«), kein Ideal, das für die gesamte griechische Kunst gelte, sondern ein Gesetz der bildenden Kunst, ein Stilgesetz. Was Winckelmann als absolutes Gesetz ausgesprochen hatte, wird auf die Malerei und Bildhauerkunst beschränkt. Die inhaltliche Bestimmung dieses Ideals als »edle Einfalt und stille Größe«, das Ideal also der stoischen Gewissheit, wird von Lessings Beobachtung der griechischen Dichtkunst widerlegt.

Lessings Einwände sind Teil einer kritischen Grundintention, sind ein Teil jener Dramentheorie, die ihn für »das rechte Menschliche« eintreten ließ. »Alles Stoische ist untheatralisch.« <sup>9</sup> Eine eingehende Analyse des *Philoktet* von Sophokles führt zu folgendem Ergebnis: Die Griechen haben den wahren Menschen darzustellen versucht, der sich seiner Klage nicht zu schämen braucht. »Ein Theater ist keine Arena. [...] Ihre Helden müssen Gefühl zeigen.« <sup>10</sup> Über Senecas Tragödie heißt es verurteilend: »Die Zuschauer lernten [...] alle Natur verkennen.« <sup>11</sup> Es zeigt sich hier, wie Lessing die gesamte Tradition des stoisch-heroischen Dramas bis in ihren Ursprung zurückverfolgt: Ausgangspunkt ist ein französisches *Philoktet*-Drama von Jean-Baptiste Vivien de Châteaubrun (*Philoctète*) und Endpunkte sind Seneca und Sophokles. Das ist eine Sichtung und Durchstoßung des gesamten römisch-renaissancistisch-barocken Ideals.

---

7 Lessing: *Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts*. S. 17.

8 Ebd.

9 Ebd. S. 21.

10 Ebd. S. 45.

11 Ebd.

### 1.3 Ad 3

Statt nach einem inhaltlichen ethischen Prinzip wird jetzt nach einem ästhetischen und künstlerischen Prinzip gefragt, nach den Mitteln und Bedürfnissen der Kunst. Das geschieht vornehmlich durch die Deutung einer großen Anzahl von Beispielen der Antike (Homer, Vergil, et cetera). Als Ergebnis ergibt sich eine Abgrenzung von Malerei und Dichtung. Die bildende Kunst verhülle den Schmerz und die Gefühle, da dies »transitorische« Elemente seien; die Malerei könne einen einzigen Augenblick der Handlung festhalten und gestalten: Es geht bei ihr um die Verwandlung des Transitorischen in das Beständige. Konsequenz ist für Lessing die Verurteilung der »Allegoresterieen« in der Malerei als Eingriffe des Malers in den Bereich des Dichters. Während Körper das Objekt der Malerei seien, sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. Lessing leitet daraus zwei Forderungen ab: Da die Malerei das Transitorische nicht zu fassen vermag, müsse sie das Transitorische ins Beständige verwandeln, und da die Poesie das Körperliche nicht zu ergreifen vermag, müsse sie das Beständige ins Transitorische verwandeln. So wird der Schild des Achill bei Homer in seinem Werden, seinem Entstehen vorgeführt.<sup>12</sup> Der Dichtkunst komme also die »Sphäre des inneren Auges« zu, ihr verbieten sich die statischen Dinge. Sie müsse sich daher befreien vom Diktat der Malerei, sich trennen von der malend-beschreibenden Dichtkunst.

Lessing fasst die Handlung vor allem als Sukzession auf. Es geht um die Frage, wie der Dichter im Leser den Eindruck des Ganzen hervorrufen könne. Beschreibungen sind viel zu langwierig, am Ende haben wir den Anfang schon wieder vergessen. Lessing zitiert in diesem Zusammenhang Albrecht von Hallers Gedicht *Die Alpen* und zeigt, dass ein solcher Stil der Dichtung inadäquat sei.<sup>13</sup> »Beschreibende Dichtung« ist wenig anschaulich. Es ist letztlich das Prinzip der mimetischen Kunst, das Lessing zu seiner Kritik an der malenden Kunst führt: Das Ding selbst erscheine nicht in Hallers Beschreibung. Analog zur Stilentscheidung seiner Fabeltheorie<sup>14</sup> sehen wir Lessing nach der treffenden Kraft der

---

12 Vgl. ebd. S. 134ff., insbesondere 134: »Homer malte nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. [...] Dies lässt sich von dem Schilde des Äneas beim Virgil nicht sagen.«

13 Vgl. ebd. S. 125.

14 Im Herbst 1759 erscheinen Lessings *Abhandlungen über die Fabel* und machen Lessings »Interesse und seine Kenntnis der europäischen Diskussion über »bildende« und »redende« Künste unüberschbar« (Barner: »Entstehung und Quellen«, S. 630f.).

Wortmittel fragen. Ist hiermit eine Einseitigkeit seiner poetologischen Entscheidung genannt, so sei doch auch erwähnt, dass Lessing auf dem Gebiete des *Dramas* eben die Menschen- und Handlungsdarstellung das Wichtigste ist.

Zusammenfassend ließe sich sagen: Lessings Hauptproblem im *Laokoon* ist die Doppelfrage nach den Stilmitteln der Kunst einerseits und nach ihren wirkungsästhetischen Funktionen andererseits. Eine Lösung dieser Fragen wird im *Laokoon* deutlich, noch deutlicher jedoch wird sie in der *Hamburgischen Dramaturgie*.

## 2 Hamburgische Dramaturgie

### 2.1 Vorbemerkung

Lessings Dramaturgie ist nicht von überzeitlicher Art. Er selbst hätte solchen absoluten Geltungsansprüchen widersprochen: Er habe nichts als »fermenta cognitionis« (Samen der Erkenntnis) ausstreuen wollen. Dennoch ist die Dramaturgie Ausdruck für die Konzentration einer geschichtlichen Auseinandersetzung im Raum der Gattungspoetik und eine Grundsatzklärung der Phänomene des aristotelischen und nichtaristotelischen Theaters. Unser Thema ist der kritisch-historische Sinn des lessingschen Hauptwerkes: die Modifikationen des sich selbst als aristotelisch verstehenden Theaters.

Blicken wir auf die wichtigsten Klärungen, die die *Hamburgische Dramaturgie* bringt, so lassen sich vier Gedankenkreise unterscheiden:

1. die genauere Bestimmung des *Wirkziels* der dramatisch-tragischen Kunst (Wirkungsästhetik): »Bewunderung« und »Schrecken«, »Furcht« und »Mitleid«;
2. der Übergang von der Wirkungsästhetik hin zu einer *Struktur*-Bestimmung *des Dramas*, die Frage also, wie Lessing die Voraussetzungen für die dramatische Wirkung zu ergründen sucht, indem er die Bauform des Dramas bestimmt (Zusammenhang von Wirkungsästhetik und Gebildeästhetik);
3. der Hinweis auf die *Eigengesetzlichkeit der Dichtung* und den ihr innewohnenden humanen Sinn, also die Frage nach dem Verhältnis von Dichtung und Wahrheit, Dichtung und Geschichte, Natur und Realität;
4. die *historische Auseinandersetzung*. Lessing klärt seine historische Stellung in zweierlei Hinsicht:

- a) Loslösung von der klassizistischen Tradition (Corneille und Voltaire, Aristoteles) und
- b) Abwehr gegen eine neue Richtung der »Regellosigkeit« (Shakespeareomanie und Geniezeit).

Für jeden der Punkte gibt es oft auch fast nur zufällig-ephemere Ansatzpunkte. Gleichwohl sind es nicht nur ad hoc hingeworfene Bemerkungen, sondern die *Hamburgische Dramaturgie* führt weiter in die Grundintentionen der lessingschen Kunstkritik. Einiges davon ist schon angeklungen: so der Gedanke, dass das Drama einen eigenen Funktionszusammenhang von Figur, Dialog und Handlung zu bieten suchen müsse (nicht Ständeklausel, sondern themen- und problembezogene Figurenkonstellation). Weisen alle diese Bemerkungen auf die Ablehnung der Erstarrung und des Schematismus von Drama und Bühnenstil, so gibt es ein Wort in der *Hamburgischen Dramaturgie*, das all dies zusammenfasst und gleichsam als Leitwort unserer Untersuchungen gelten könnte: »Wenn die Menschen Maschinen geworden sind, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen.«

## 2.2 Anlass, Durchführung und Art der Hamburgischen Dramaturgie

Im April 1776 war die Eröffnung einer mit öffentlichen Mitteln geförderten Bühne unter Ackermann in Hamburg geplant. Die Hamburger wandten sich an Lessing, den ersten Kritiker Deutschlands, und dieser verpflichtete sich als Kritiker nach Hamburg. Die *Hamburgische Dramaturgie* will jeden Schritt der Dichter und Schauspieler begleiten. Die Art der Kritiken, die das Unternehmen bis zu seiner Schließung im November 1768 begleiten, verändert sich zunehmend. Die Anlässe rücken mehr und mehr in den Hintergrund, und mit dem 25. Stück gibt Lessing die Schauspielkritik ganz auf. Deskriptive Berichte werden abgelöst von längeren theoretischen Erörterungen. Am Ende steht eine resignative Bilanz über das »deutsche Nationaltheater«. Diese Bilanz ist auch berechtigt, blickt man nur auf das in der Tat recht traurige Repertoire, aber bedeutsam wurde das Projekt, weil Lessing es zum Anlass nahm zu einer großen historischen Auseinandersetzung: zur Frage nach Wirkung und Wesen der Tragödie.

## 2.3 Hauptthemen, Intentionen und Probleme

### 2.3.1 »Bewunderung« und »Schrecken«

Lessing setzt ein mit der Frage nach der Tragödienart, nach jenen Tragödien, die Bewunderung oder Schrecken bewirken sollten. Wir beginnen mit der lessingschen Kritik an der Märtyrertragödie. Als Vorstufe dieser Kritik nehmen wir den Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai hinzu.

Lessing setzt ein mit einer Kritik des Schauspiels *Olint und Sophronia* von Friedrich von Cronegk. Es ist ein Stück klassizistisch-heroischen Stils, es zeigt, wie Figuren in christlich-stoischer Tugendgesinnung sich opfern. Lessing beginnt mit einer Kritik am Heldentypus und am Pathos des Dramas. Die allgemeinere Kritik richtet sich auf zwei Punkte:

1. Motivation der stoisch-heroischen Tragödie;
2. Absicht und Wirkung dieser Tragödienart.

Was die Motivation angeht, so fordert Lessing, dass alles aus den natürlichen Ursachen entspringen müsse: »Alle Moral muss aus der Fülle des Herzens kommen.« Charakter und Geschehen müssen in eine einsehbare Verbindung gebracht werden.

Des Weiteren wird die Wirkung der »Bewunderung« kritisch beleuchtet, besonders auch in einer Analyse des *Polyeuct* von Pierre Corneille. Das war schon im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai geschehen und die dort geführte Diskussion wird hier nicht in extenso wiederholt. Wir müssen uns also auf die Briefe der Jahre 1756 und 1757 beziehen. Die dort aufgestellte These lautete: Die Bewunderung als alleiniger Effekt der Tragödie sei abzuweisen, sei doch die Bewunderung ein distanzschaffendes, das Mitleid dagegen ein distanz-aufhebendes Element. Mendelssohn verteidigte die Bewunderung, weil sie Anlass des Seelenaufschwungs sei. Gerade hier setzt Lessings Kritik ein: Die Bewunderung beziehe sich auf etwas den Menschen Übersteigendes. Die moralistische Deutung der Tragödie, die Mendelssohn hier verteidigt und die Lessing kritisiert, stammt aus der Poetik der Renaissance und ist mit ihr nach Deutschland gewandert. Bedeutsamer noch als die theoretischen Erörterungen wurde aber die dichterische Praxis in Renaissance, Barock und französischer Klassik, die sich aus zwei Quellen nährte:



1. der humanistisch-didaktischen Renaissance und der höfischen Kultur, die nach repräsentativen Helden, nach der Magnanimitas (magna anima, Seelengröße) verlangte;
2. dem christlichen Barockdrama (unschuldiges Leiden).

An beiden, der christlichen und der stoisch-heroischen Tragödie, setzt Lessings Kritik also an. Er bleibt aber nicht bei der Kritik stehen. Er verlangt vom Drama Einsicht in die einzelnen Vorgänge der menschlichen Erfahrung. Diese Theorie wird schon im Brief vom 18. Dezember 1756 ausgeführt: Ohne die *harmatia* (Fehler, Schuld und Irrtum) würde der Charakter und das Unglück des Helden kein Ganzes ausmachen.

Es geht Lessing um die Einsehbarkeit der dramatischen Handlung. Hier wird der Zusammenhang von Wirkziel und Struktur des Dramas deutlich. Auch in der Frage nach der Schreckenstragödie wird diese Problematik wieder aufgeworfen, in einer Analyse von Corneilles *Rodegune*. Doch vorerst noch ein weiteres Wort zur »Bewunderung«. Lessing verbannt die Bewunderung nicht völlig aus den Wirkungen der Tragödie, sondern er räumt ihr – in seinen Briefen – auch einen Platz ein: allerdings in einer untergeordneten Bedeutung, in einer mitwirkenden Funktion als »Ruhepunkt des Mitleidens«. Lessing findet eine Dramenauslegung vor, die entweder durch das Bild des Helden zur Bewunderung auffordern oder durch das Bild des Bösewichts abschrecken will. Um am Unglück des Helden teilhaben zu können, bedarf es auch des Blicks auf das Gute in ihm. Bewunderung ist für Lessing »incitamentum« (Anreiz, Sporn, Antrieb) der Mitleidwirkung.

In Lessings Kritik der *Rodegune* wird dieser Gedanke nochmals expliziert. Im 29. bis 32. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* findet sich Lessings Kritik an der Schreckenstragödie, dem komplementären Gegenbild zur Bewunderungstragödie. Lessing fragt nach den möglichen Motivationen, die dieses Verbrechen erklären. Corneille habe eine Häufung von »Unwahrscheinlichkeiten« gebracht, um Schrecken und Mitleid zu erregen, aber er verfehle seine Wirkung. Lessing kritisiert zweierlei:

1. die Wahl eines *nur* bösen Helden (»Heroismus des Lasters«);
2. das Prinzip der Häufung von unverbundenen Taten (»Unwahrscheinlichkeiten«).

Die daraus resultierende programmatische Forderung gipfelt in dem zum *locus classicus* gewordenen Hinweis:

Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkung. Diese auf jene zurück zu führen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Umgekehrte auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, dass es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrung des Geistes zu verwandeln.<sup>15</sup>

Das ist das Plädoyer für das streng logische, einsehbare und kausale Drama, das Drama eines strengen »Funktionalismus« (Max Kommerell). Es geht in erster Linie nicht um die äußere, sondern vielmehr um die innere Handlung. Die Forderung nach Verbindung von Moralität, Kausalität und Finalität meint nicht nur die Handlungsdarstellung selbst, sondern auch die Wirkung des Mitleidens, die soziale Wirkung katexochen, wie man sie genannt hat.

### 2.3.2 »Furcht« und »Mitleid«

Bevor wir uns der Erörterung des Problems von Furcht und Mitleid zuwenden können, müssen wir drei Teilprobleme bedenken:

1. das Problem der Wahrscheinlichkeit oder die Frage nach der Täuschung und Illusion;
2. die Drei-Einheiten-Frage;
3. die Bestimmung des dramatischen Helden als mittlerer Held (*mediocritas*).

#### 2.3.2.1 Ad 1

Das Drama, so fordert Lessing, müsse für sich selbst wahrscheinlich sein. Was heißt das? Wir beginnen mit einer Frage, die Lessing im 11. und 12. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* behandelt: was es mit den Geister- und Gespenstererscheinungen auf der Bühne auf sich habe. Anlass ist die Kritik von Voltaires *Semiramis* im Vergleich mit Shakespeares *Hamlet*. Die Gespenster des Voltaire seien Maschinen ohne Überzeugungskraft. Der Geist des Hamlet lasse uns die Haare zu Berge stehen. Es ist nur Hamlet selbst, mit dem sich der Geist einlässt, er wirkt weniger durch sich selbst, mehr durch ihn, Hamlet. In Shakespea-

---

15 Lessing, Gotthold Ephraim (1968): »Hamburgische Dramaturgie. Erster Band«. In: ders.: *Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften*. Bd. 9. Hrsg. von Karl Lachmann und Franz Muncker. Berlin: Walter de Gruyter. S. 179–406. Hier: S. 308.

res Stück müssen wir durch die Teilnahme Hamlets Erfahrungen folgen, »sympathisieren«. Wir sehen die in der dramatischen Person liegenden Gründe als einsehbar an. Das Problem der Wahrscheinlichkeit meint also wieder das Problem des inneren Begründungszusammenhangs des Dramas.

### 2.3.2.2 Ad 2

Eine Neufassung der Drei Einheiten sah Lessing in der Dramatik der jungen Franzosen, die sich vor allem um eine technisch möglichst genaue Befolgung der aristotelischen Regeln bemühen zu müssen glaubten. Anlass für Lessings Auseinandersetzung mit dem Problem ist wieder ein Stück Voltaires: *Mérope*. Den ersten Punkt, die Forderung nach dramatischer Einheit des Ortes, erledigt Lessing rasch. Wichtig ist einzig die Beachtung einer gewissen dramatischen Wahrscheinlichkeit.

Eingehender beschäftigt Lessing sich mit der Forderung nach Einheit der Zeit. Er unterscheidet hier zwischen der physikalischen und der moralischen Zeit. Bei Voltaire gehe die physikalische Zeit auf Kosten der moralischen, das heißt auf Kosten der Erlebbarkeit. Werde die moralische Zeit verletzt, so würden zwar die Worte der aristotelischen Forderung erfüllt, nicht aber ihr Geist.

Wenn Lessing die nur äußere Beachtung der Einheiten verwirft, so liegt die Ursache in dem, was als Begründung im Verlauf des Dramas von Bedeutung ist, eben dem, was »Einheit der Handlung« heißen müsste. Vor dieser Forderung verblassen auch die Forderungen nach der technischen Verbindung der Szenen und Ähnliches.

### 2.3.2.3 Ad 3

Lessing führt das Problem des inneren Begründungszusammenhangs des Dramas unter einem doppelten Aspekt weiter: zum einen dem Aspekt der Notwendigkeit einer bestimmten Art der Dramenführung, zum anderen jenem der Verstehbarkeit und uns betreffenden Kraft des Geschicks der Figuren (Furcht für uns selbst).

Um dem ersten Aspekt näher zu kommen, bedenken wir noch einmal die lessingschen Worte aus der *Rodegune*-Kritik. Sie meinten nicht nur die Betroffenheit des Zuschauers, sondern auch die Voraussetzungen für die Treffbarkeit: dass ein dem Menschen vergleichbares Geschick, ein »homonoion« (Gleichartiges) auf der Bühne sich abspiele. Lessing verlangt für die Bühne den middle-

ren Helden, der weder vollkommen tugendhaft noch vollkommen lasterhaft ist: ein Mensch also, der dem Zuschauer ähnlich ist (Aristoteles). Im 75. Stück findet sich folgender Satz, der ebenfalls zum locus classicus geworden ist:

Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen: seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld, sey für uns verlohren, sey nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, dass uns sein Leiden auch treffen könne: Diese Möglichkeit aber finde sich alsdann [...] wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeinlich zu seyn pflegen, [...] kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korn schildere.<sup>16</sup>

## 2.4 Fassen wir zusammen

Lessings Kritik an der älteren Tragödie gilt beidem: sie verfehle die eigentliche Wirkung, wenn sie das Drama zum Exempelbild für Tugend oder Laster mache, und sie verfehle die Forderung des Aristoteles nach der Erweckung von Furcht und Mitleid.<sup>17</sup> Corneille, so Lessings Kritik, bewirke entweder Furcht oder Mitleid, es sei aber zu fordern, dass aus dem Ganzen der Handlung beides, Mitleid und Furcht zugleich hervorgehen müsse. Lessing entwickelt seine Gedanken über die Bedeutung der Furcht anlässlich einer Kritik einer zeitgenössischen Schreckenstragödie, nämlich Christian Felix Weißes *Richard III.* von 1759. Dieses Drama bewirke Schrecken nur als ein Erstaunen über unbegreifliche Missetat. Aristoteles meine aber jene Furcht, in die uns nur das Unglück »unersgleichen« (*mediocritas*) setzen könne. Die Furcht, von der Aristoteles spricht,

ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über

16 Lessing, Gotthold Ephraim (1979): »Hamburgische Dramaturgie. Zweiter Band«. In: ders.: *Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften*. Bd. 10. Hrsg. von Franz Muncker. Berlin: Walter de Gruyter. S. 3–221. Hier: S. 103f.

17 Phobos bedeutet Schrecken (Lessing, bis zum 74. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*), Furcht (von da ab), metus (Heinsius), terror (Robotelli), terreur (Corneille), crainte (Batteux); éleos bedeutet Mitleid (Lessing), misericordia (Robotelli und Heinsius), miseratio (Minturnus), pitié (Corneille), compassion (Corneille und Batteux).

diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.<sup>18</sup>

Nicht die Empfindungen der Bühnenfigur sind gemeint (wie eine Gruppe von Aristoteles-Auslegern meinte), sondern die des Zuschauers. Lessing verlangt die Möglichkeit der aktiven Teilnahme des Zuschauers, er verlegt das tragische Interesse von der Bühne in den Zuschauerraum.

*Furcht* ist eine mitgehende Empfindung des Zuschauers, ein Incitament für das Miterleiden. Diese Furcht wird ermöglicht durch die menschliche Gleichartigkeit der dargestellten Personen mit uns selbst. Lessing ordnet dabei die Furcht dem Mitleid zu und unter. Wie vorher Bewunderung und Mitleid, so werden jetzt Furcht und Mitleid in eine psychologische Beziehung zueinander gebracht. Die Tragödie wird so zu einer menschlichen Erfahrung für uns.

Was hat Lessing aus der aristotelischen »Katharsis« (der Reinigung von den Leidenschaften) gemacht? Lessing unterscheidet die mitleidige Regung von ganz allgemeiner Art (der Philanthropie) vom Mitleid als Wirkung des Tragischen, die durch die Mitwirkung einer Furcht für uns entsteht. Es handelt sich offensichtlich um eine Steigerung des Mitleids. Es wird angerufen und aufgerufen durch das mithilfe der Furcht gelenkte mitmenschliche Empfinden. Der dramatische Actus schlägt in dem Mitvollziehenden ein, so dass die Empfindung, das Mitleid *momentan* entsteht. Das Drama hat die Möglichkeit und die Funktion, etwas Gegenwärtiges anschaulich und mitvollziehbar darzustellen. So bewirkt das Drama ein auf sinnliche Momentaneität gegründetes »Interesse«. Lessings Hinweis auf die Wirkungskraft der Gattungsform, auf die Gegenwärtigkeit der dramatischen Handlung, lässt auch das Wirkziel als etwas Gegenwärtiges denken. Es ist der jetzt geschehende Mitvollzug gemeint, nicht irgend-etwas Nachträgliches, keine ablösbare Moralisation. Für Lessing haben die Tragödie und ihre Wirkung nicht den Sinn in nachträglich erkannter Moral oder Lehre, sondern das bewirkte Mitleid ist gegenwärtiger Mitvollzug. Vielleicht dürfte man von einer »Selbsterprobung des Menschlichen« (Ingrid Strohschneider-Kohrs) sprechen: Mitleid ist Mitleiden in actu.

Auf welche Art hat Lessing dann aber »Katharsis« verstanden? Reinigen definiert er an einer Stelle als die Verwandlung der Leidenschaften in tugend-

---

18 Lessing: »Hamburgische Dramaturgie. Zweiter Band«. S. 102.

hafte Fertigkeiten. Mitleid ist für Lessing durchaus ein Affekt, eine Gefühlsfähigkeit, aber es gibt auch ein Zuviel oder Zuwenig von Empfindung. Die Tragödie hat vom Zuviel oder Zuwenig zu reinigen. Vielleicht ließe sich der Grundgedanke dahingehend zusammenfassen: Der sittliche Nutzen der Tragödie liegt in einer je eigenen Durchbildung des Grades von Mitleidsfähigkeit: Das reifgewordene Mitleiden gilt als das, was Aristoteles mit »Katharsis« meinte.

Diese Steigerungsform des Mitleids zu einer Fertigkeit, einer erprobten und reifgewordenen Fähigkeit, ist eine Steigerungsform des Menschen, und zwar durch das Innewerden eines von Grund auf Humanen. Wenn bei Aristoteles von Katharsis die Rede ist, so erscheint sie als Heilung, Reinigung vom Zuviel und Beschränkung; bei Lessing haben wir von einer Intensivierung und Steigerung des Mitempfindens zu sprechen. Das mag an den verschiedenen historischen Situationen liegen: Das Ziel bleibt gleich, aber der Weg ist je ein eigener. In einer Spätzeit hat die Kunst im Unterschied zur Antike auf die Steigerung und eine neue Spontaneität des Erfahrungsvermögens hinzuleiten. Es läge hier einer der Gründe für die Unterschiede in der Auslegung der »Katharsis« bei Aristoteles und Lessing.

Es muss an dieser Stelle einiges Grundsätzliche zur Besonderheit der lessingschen Aristoteles-Rezeption gesagt werden. Man hat die Corneille-Kritik und auch die Aristoteles-Auseinandersetzung ein »historisches Mißverständnis« genannt. Aber was will das schon besagen? Lessing wählt in seiner Kritik an Corneille Aristoteles' *Poetik* zum Richter und zur Hilfe. Aristoteles ist allerdings nur der Schauplatz, auf dem der Krieg der Stile (zwischen traditionell-klassizistischer und neuer Form des Dramas) ausgetragen wird. Dennoch schlägt Lessing sich nicht nur aus reiner Taktik auf die Seite des Aristoteles, wie Kommerell es sieht,<sup>19</sup> vielmehr haben die vielfachen Beschäftigungen mit Aristoteles katalysatorischen Charakter. Lessing gewinnt aus der alten *Poetik* die ihm vorher noch nicht so klaren Begriffe für das Drama. Lessing findet Klärung vor allem in zwei Fragen: dass das Formgesetz des Dramas und dass das Problem der Tragödienwirkung neu zu bedenken sei. Ein weiterer Forschungsstreit existiert hinsichtlich der Frage, ob die lessingschen Begriffe »Furcht« und »Mitleid« die aristotelischen Ausdrücke »phobos« und »éleos« treffen. Schadewaldt geht so weit, zu behaupten, die lessingschen Begriffe verstellten die alten,

---

19 Vgl. Kommerell, Max (1940): *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

denn mit »phobos« und »éleos« seien Urempfindungen gemeint, die man am ehesten noch mit »Schauer« und »Jammer« wiedergeben könne.<sup>20</sup> Demgegenüber wies Wolf-Hartmut Friedrich nach, dass Lessings Begriffe »Furcht« und »Mitleid« durchaus das treffen, was die griechischen Tragiker uns zu bedenken geben.<sup>21</sup> Dass Lessings Begriff des Mitleids eine nur allgemein-philanthropische Emotion bedeutet, wie Schadewaldt meint, haben wir schon dadurch widerlegt, dass wir vom »momentanen Mitvollzug« gesprochen haben. Hier wird ein enormer Abstand zum Moralismus gottschedscher Prägung deutlich, den auch Alberto Martino betont.<sup>22</sup>

Der Schwerpunkt von Lessings Katharsis-Auslegung liegt unzweifelhaft im ethischen Bereich. »Bessern sollen uns alle Gattungen der Kunst.« Die vollkommenste Art der Besserung ist die Tragödie (sittlicher Nutzen der Tragödie). Damit sind wir beim dritten Gedankenkreis der *Hamburgischen Dramaturgie* (fällt der Punkt 2 – Struktur des Dramas – doch unter das bisher Behandelte), nämlich bei der Wirkung: Vermöge der Gattung führt die Tragödie zu der ihr eigenen Wirkung.

### 3 Das Wesen der Kunst als Menschlichkeit

Greifen wir kurz zurück auf die Kritik Lessings an Weißes *Richard III*. Das dort dargestellte Chaotische, nur Böse ist das der Bestimmung der Kunst Widerstrebende. Jede wirkliche Kunst muss ästhetisches Abbild nicht einer fragmentarischen, sondern der ganzen Wirklichkeit sein, und die Struktur der Wirklichkeit kann nicht anders als einheitlich sein, muss erscheinen als eine theologische Struktur, in der das Böse, das Lasterhafte, das Chaotische sich als unvollkommene Momente im Sinn- und Strukturzusammenhang des Ganzen erweisen. Die poetische Wahrheit, so heißt es im 2. Stück, hat nicht das Sigel der absoluten Wahrheit, aber die poetische Wahrheit muss sich auf der anderen Seite der absoluten Wahrheit auch wieder nähern. Lessing meint die Einsicht in ein den Handelnden und uns Verbindendes (»unsergleichen«, Aristoteles). Dieses

---

20 Schadewaldt, Wolfgang (1955): »Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes«. In: *Hermes* 83 (2), S. 129–171.

21 Friedrich, Wolf-Hartmut (1963): »Sophokles, Aristoteles und Lessing«. In: *Euphorion* 57, S. 4–27.

22 Martino, Alberto (1972): *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert*. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer.

Gemeinsame, das Menschliche, die »Menschlichkeit« (Immanuel Kant), verbindet die Darstellung und den Zuschauer. Lessing verwendet hierfür auch den Begriff des »Allgemeinen«. Dieses Allgemeine verlangt eine Abstraktion von der unmittelbaren historischen Faktizität, in diesem Allgemeinen liegt der Grund, warum die Kunst eine philosophische ist und nicht eine historische. Es geht in der Kunst um die Erhebung des Persönlichen ins Allgemeine. Dies alles meint das Folgende: Teilnahme mit Hilfe und im Medium der Kunst am verbindend-allgemeinen Menschlichen und die Erfahrung dieses Allgemeinen im Besonderen. Dieses Besondere muss etwas menschlich vernünftig Einsehbares sein. Dies Moment des Ganges vom Besonderen zum Allgemeinen kann auch ein postulatives oder »idealisches« Moment genannt werden. Damit umkreist Lessing nichts anderes als die Frage der Vernunft als oder in der Erfahrung.

Dies prägt auch das Problem der Kunst als eigengesetzlicher Bereich. Die Eigengesetzlichkeit der Kunst wird mit Begriffen wie »Absonderung« oder »selektive Unterscheidung« gekennzeichnet. Im 70. Stück heißt es:

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse derselben Antheil nehmen zu lassen, mussten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können. Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben [...]. Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, um die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern.<sup>23</sup>

Hier ist das Vermögen der Kunst als die *Fähigkeit zu geistiger Selektion* als Ermöglichung des Lebens überhaupt genannt. Das Abgesonderte vermag die Kunst überdies im Gebilde zu beschränken. Lessing meint mit »Absonderung« nicht die Abstraktion vom Lebendigen, sondern die Hinführung auf sein Wesentliches und Allgemeines.

Das die Zufälligkeiten der Natur umordnende Ganze der Kunst ist ein Spiegel des Werks des ewigen Schöpfers im Kleinen. Die Tätigkeit des Künst-

---

23 Lessing: »Hamburgische Dramaturgie. Zweiter Band«. S. 82.



lers liegt dort, wo die Welt des Genies ein eigenes Ganzes bildet: Er bildet eine einzig auf das Wesentliche konzentrierte eigene Ordnung. Das Werk der Kunst hat sein Eigengesetz in dem selektiv-bildenden Zugriff des Künstlers. Dieses Eigengesetz ist damit gebunden an die Ordnung des Weltganzen.

#### 4 Kritik der Geniezeit

Dies von Lessing gemeinte Genie ist nicht der »Furor« des ungebunden Individuellen, sondern dies Genie hat das Allgemeine zu finden, es von den Schlacken des Zufalls zu sondern und in ein Gebilde zu formen. Der Künstler wird zum Repräsentanten der ewigen Gesetze. Am Ende der *Hamburgischen Dramaturgie* erhebt Lessing mit Unmut seine Stimme gegen den heraufkommenden Sturm- und Drang. Das wahre Genie trägt die »Probe aller Regeln« in sich: Dies ist etwas anderes als ein Erfinden der Regeln, das ist Finden und Prüfen des vorhandenen Gesetzlichen, des erkannten Allgemeinen, das im Werk der Kunst lauter und bündig wiedererscheint. Das Genie ist das Vermögen des Inneseins und der Formung im künstlerischen Gebilde des das Weltganze durchziehenden Gesetzlichen, nur im begrenzten Maßstab. Kunst ist Instrument zur Hinführung zum Wahren, nicht das Wahre selbst.

#### Literatur

- Barner, Wilfried (2007): »Entstehung und Quellen«. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts*. Hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 631–650.
- Friedrich, Wolf-Hartmut (1963): »Sophokles, Aristoteles und Lessing«. In: *Euphorion* 57, S. 4–27.
- Kommerell, Max (1940): *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1968): »Hamburgische Dramaturgie. Erster Band«. In: ders.: *Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften*. Bd. 9. Hrsg. von Karl Lachmann und Franz Muncker. Berlin: Walter de Gruyter. S. 179–406.

- Lessing, Gotthold Ephraim (1979): »Hamburgische Dramaturgie. Zweiter Band«. In: ders.: *Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften*. Bd. 10. Hrsg. von Franz Muncker. Berlin: Walter de Gruyter. S. 3–221.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2007): *Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts*. Hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Mendelssohn, Moses und Nicolai, Friedrich (1972): *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Hrsg. von Jochen Schulte-Sasse. München: Winkler.
- Martino, Alberto (1972): *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert*. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer.
- Schadewaldt, Wolfgang (1955): »Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes«. In: *Hermes* 83 (2), S. 129–171.