

Title	„Hamburgische Dramaturgie“ : Ein dramatisches System und der Begriff des „Menschlichen“ bei Lessing
Sub Title	『ハンブルグ演劇論』 : 演劇システムとレッシングにおける「人間的なもの」の概念
Author	七字, 眞明(Shichiji, Masaaki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1990
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.56, (1990. 1) ,p.45- 62
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00560001-0247

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

„Hamburgische Dramaturgie“

—Ein dramatisches System und der Begriff
des „Menschlichen“ bei Lessing—

Masaaki Shichiji

1. Einleitung

Im 95. Stück schreibt Lessing, daß seine „Hamburgische Dramaturgie“ „nichts weniger als ein dramatisches System enthalten“⁽¹⁾ soll. Für den Leser dieser Dramaturgie ist nun auffallend, daß solche Wörter wie „menschlich“, „Mensch“ und „Menschlichkeit“ wiederholt vorkommen, und zwar meistens an solchen Stellen, wo gerade versucht wird, dieses dramatische System zu erklären. Es liegt deshalb nahe zu vermuten, daß das „Menschliche“ dabei eine wichtige, für diese ganze Dramaturgie sogar unentbehrliche Rolle spielt. In der bisherigen Forschung hat dieser Begriff selbst jedoch wenig Interesse gefunden. Einige Forschungen, wie Almási²⁾ und Brärner³⁾, haben das „Menschliche“, sozialgeschichtlich oder marxistisch, einseitig mit dem bürgerlichen Bewußtsein im Klassenkampf verknüpft. Andererseits haben sie, wie Schultze⁴⁾, den Begriff vorwiegend im theologischen Kontext betrachtet. In mehreren Arbeiten, wie Bohnen⁵⁾, Hasselbeck⁶⁾ und Michelsen⁷⁾, wird der Begriff des „Menschlichen“ im Zusammenhang mit den ästhetischen Fragen der Dramentheorie gesehen, allerdings vornehmlich in bezug auf den Mitleidsbegriff des Dramaturgen. Der wahrscheinlich einzige Versuch von Minamiozi, dieses „Menschliche“ [. . .] ins Auge zu fassen, [. . .] um diese anscheinend unsystematische Dramaturgie als ein Ganzes zu verstehen⁽⁸⁾, bleibt eher eine aufschlußreiche Fragestellung als eine intensive Herausarbeitung dieses Begriffs.

Aus diesen Gründen scheint es mir lohnend, eine Übersicht über diesen Begriff des „Menschlichen“ erneut zu erstellen, um dadurch

„das dramatische System“ in der „Hamburgischen Dramaturgie“ einmal klarer zu fassen. Innerhalb meiner Arbeit werden von diesem Standpunkt her einige grundlegende Fragen, die im engen Zusammenhang mit dem Begriff des „Menschlichen“ zu stehen scheinen, berücksichtigt. In Frage kommen dabei vor allem solche Begriffe wie das „Natürliche“, das „Wahrscheinliche“, das „Allgemeine“ sowie das „Moralische“, die zusammenhängend die gesamte Struktur der Dramaturgie konstituieren sollen. Das soll gleichzeitig bedeuten, wie weitgreifend, „wie vieldeutig der Begriff des ‚Menschlichen‘ in der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ ist“⁽⁹⁾. Am Schluß wird, vom Ergebnis meiner Ausführungen ausgehend, noch zusammenfassend versucht, einen Kontaktpunkt zwischen dem Begriff des „Menschlichen“ und der Humanitätsidee bei Lessing festzustellen.

2. Grundaspekte des „Menschlichen“

a) Das „bloß Menschliche“ und das „Natürliche“

Im Rahmen der Kritik über das bürgerliche Trauerspiel schreibt Lessing im 14. Stück folgendes:

„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen.“ (76)

Die Aufmerksamkeit gilt hier zuerst dem Ausdruck „als mit Menschen“. Was dem Dramaturgen wichtig zu sein scheint, ist die Auffassung, daß die Figuren von hohem Stand im Drama für ihn insofern von Interesse sind, als sie als Menschen betrachtet werden. Selbst Könige interessieren ihn nur als Menschen überhaupt. Anschließend zitiert er ergänzend den französischen Dramatiker Marmontel:

„Man tut dem menschlichen Herze unrecht, [. . .] man verkennet

die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, und zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig.“ (76)

Betont wird „etwas Menschliches, das, über Stand, Beruf, Nationalität, Sitten und Gebräuche hinaus, allgemein besteht“¹⁰. Dieses „einfach Menschliche“, „bloß Menschliche“ liegt dieser Dramaturgie als Ausgangspunkt zu verschiedenen Aspekten des „Menschlichen“ zugrunde.

Eine der umfangreichsten Partien in der „Hamburgischen Dramaturgie“ macht die Kritik über das Stück „Der Graf von Essex“ von Corneille aus, die über den „Essex“ des englischen Dramatikers Banks zu einem spanischen „Essex“ vergleichend weitergeführt wird.

„Sie flehet die Elisabeth um Mitleid an: Die Elisabeth, die Frau, nicht die Königin. Denn da sie eine Schwachheit ihres Geschlechts bekennen müsse: so suche sie in ihr nicht die Königin, sondern nur die Frau.“ (274)

Auch an dieser Stelle über den spanischen „Essex“ geht es Lessing wieder um das nämliche Problem. Und mit einem Ausrufezeichen — nicht ohne Grund — proklamiert er weiter: „Es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen, als Lebensart!“ (88)

An der am Anfang zitierten Stelle finden wir den Ausdruck: „Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen [. . .]“ (76). Daß selbst Könige als Menschen betrachtet werden, daß es sich da um etwas „bloß Menschliches“ handelt, hat auch eine Folge für den Zuschauer, daß nämlich das Dargestellte „uns am nächsten“ kommt und uns als etwas „Natürliches“ scheint. Im 47. Stück finden wir auch eine Stelle, wo die Korrelation zwischen den beiden Begriffen des „Menschlichen“ und des „Natürlichen“ angedeutet wird:

„Das war sehr simpel und natürlich, sehr rührend und menschlich!“ (204)

Der Begriff des „Natürlichen“ bzw. der „Natur“ hat seinerseits einen sehr weiten Bedeutungshorizont. Viel wichtiger ist aber, daß das „Natürliche“ in der „Hamburgischen Dramaturgie“ in einem grundlegenden Verhältnis zum „Menschlichen“ steht. Das „bloß Menschliche“ kann nämlich für Lessing auch das „Natürliche“ bedeuten. Auf der Bühne kommt es dann auf „natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens“ (292) an. Dahinter steht die Ansicht, daß nichts ein Fehler sein kann, „was eine Nachahmung der Natur ist“ (292). Die folgende, oft zitierte Stelle muß auch in diesem Kontext verstanden werden:

„Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etikette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affektiert sprechen als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen.“ (254)

Man könnte schon aus diesen Zeilen etwas von der antihöfischen Tendenz Lessings auf dem geistesgeschichtlichen Hintergrund erkennen. Mir scheint es aber wichtiger zu sein, daß auch hier die Beziehung zwischen den beiden Begriffen des „Menschlichen“ und des „Natürlichen“ wiederholt betont wird, und zwar in der Weise, daß dieser erst entsteht, wenn es sich um jenen überhaupt handelt.

b) Das „Wahrscheinliche“ und die Tat auf der Bühne

An den bisher zitierten Stellen läßt sich zeigen, daß Lessing das „Menschlich-Natürliche“ wiederholt in seiner Dramaturgie behandelt. Nun entsteht die Frage, was diese Tatsache bedeutet. Oder genauer: Warum ist das „Menschlich-Natürliche“ für ihn im Hinblick auf seine Dramaturgie wichtig, und was für eine Funktion hat es? Wir kommen

noch einmal auf unser erstes Zitat zurück. Relevant sind für uns die beiden Ausdrücke: „zur Rührung tragen sie nichts bei“, sowie: „am tiefsten in unsere Seele dringen“ (76). Diese Folge, diese Wirkung des „Menschlich-Natürlichen“ auf den Zuschauer ist das wichtigste Funktionselement in seinem dramatischen System.

Ehe dieses System der Wirkung auf den Zuschauer bearbeitet wird, soll allerdings noch eine andere Voraussetzung für diese Wirkung in Betracht gezogen werden: die Illusion des Zuschauers. Diese nämlich wird gebraucht, um eine Wirkung aufgrund des „Menschlich-Natürlichen“ entstehen zu lassen. In diesem Zusammenhang bekommt das „Menschlich-Natürliche“ einen neuen Aspekt des „Wahrscheinlichen“. Ganz am Anfang der Dramaturgie im 1. Stück handelt es sich um die Tragödie „Olint und Sophronia“ des jung verstorbenen Dichters Cronegk. Hinsichtlich dieser Umarbeitung der bekannten Episode von Tasso lassen sich folgende Zeilen finden:

„Aber zu verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag tun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nötig ist [. . .].“ (27)

Hier ist es deutlich gesagt; um die Wirkung auf den Zuschauer entstehen zu lassen, daß er „sympathisieren muß“, muß das Geschehen auf der Bühne „ohne Sprung in einer so illusorischen Stetigkeit“ gehalten werden, und zwar so, daß die „Wahrscheinlichkeit“ nicht gestört wird.

„Wahrscheinlich“ — also der Schein der Wahrheit —, dieses Element ermöglicht erst dem Zuschauer die Illusion, die sich ihrerseits als „die Weise, in der das Wahre sich im poetischen Schein darstellt“¹¹⁾ erklären läßt. Erst in der Zusammenarbeit von diesem „Wahrscheinlichen“ und dem „Menschlich-Natürlichen“ wird die dramatische Wir-

kung hervorgebracht. Anders ausgedrückt entsteht diese Wirkung, wenn die Handlung „menschlich“ und „natürlich“, aber gleichzeitig auch „wahrscheinlich“ ist. Daß diese Wirkung des Dramas von der Illusion abhängt und also die Grundlage des dramatischen Systems bei Lessing konstituiert, läßt sich feststellen, wenn er ausdrücklich sagt, er wisse, „daß die Vollkommenheit eines Schauspiels in der so genauen Nachahmung einer Handlung besteht, daß der ohne Unterbrechung betrogne Zuschauer bei der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt“ (350). Zu vermeiden ist dann, daß diese Illusion des Zuschauers dadurch gestört wird, daß er sich dieser Illusion bewußt wird:

„Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg.“ (187)

Deswegen kommt dem tragischen Dichter, nach Lessing, „auf die Illusion des Zuschauers alles an“ (393).

Was hier noch kurz hinzugefügt werden soll, ist eine andere Voraussetzung dieser Illusion: nämlich die Tat auf der Bühne.

„Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Taten sehen.“ (58)

Dies behauptet der Dramaturg im 9. Stück. Damit das Geschehen auf der Bühne vom Zuschauer aus als gegenwärtig erfahren wird, muß es die handelnden Menschen auf der Bühne geben. Ohne sie, ohne die gegenwärtige Tat, die sich vor den Augen des Zuschauers ereignet, kommt die Illusion auch nie zustande. Die Menschen können wir „nur aus ihren Taten“ bestimmen. Das heißt, daß das „Menschliche“ nur aus dessen Vergegenwärtigung in den „Taten“ wahrnehmbar ist. „Die sinnenfällige Präsentation, die ‚tätige‘, wahrnehmbare Realisation ihrer Eigenschaften ‚auf der Bühne‘, bestimmen das ‚poetische Ideal‘ der dramatischen Charaktere“⁽¹²⁾. Dem Dramaturgen kommt es deshalb darauf an, „daß man den Menschen mehr nach seinen Taten, als nach

seinen Reden richten muß“ (203).

c) „Historische Wahrheit“ und „innere Wahrscheinlichkeit“

Das „Wahrscheinliche“ führt uns zum Fragenkomplex der Beziehung zwischen „Drama“ und „Geschichte“. Von Lessing wird hier „das ästhetische Problem von Nachahmung und Illusion als die Frage von Wirklichkeit und poetischem Schein“⁽¹³⁾, von der „historischen Wahrheit“ und der „inneren Wahrscheinlichkeit“ aufgestellt und ausgelegt. Im 19. Stück fängt er an, sich mit diesem Problem auseinanderzusetzen:

„Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte.“ (96)

Zu beachten wäre nicht zuletzt die Zweckmäßigkeit der „historischen Wahrheit“. Es handelt sich nicht um die historischen Tatsachen der Geschichte, sondern um zweckgebundene Verhältnisse, um „ein bewußt und absichtsvoll konstruiertes Modell der Wirklichkeit“⁽¹⁴⁾. Weniger kommt es auf die einfachen Tatsachen der Geschichte an, als auf die vom Dramatiker „interpretierte Wirklichkeit“⁽¹⁵⁾. Rhetorisch fragt sich Lessing dann:

„Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit?“ (96)

Nichts anderes als diese „innere Wahrscheinlichkeit“ bestimmt den wesentlichen Unterschied zwischen der Geschichte und dem Drama, der „die ästhetische Differenz der poetischen Darstellung am augenfälligsten betont“⁽¹⁶⁾. Aristoteles zitierend behauptet Lessing, „daß des Dichters Werk nicht ist, zu erzählen, was geschehen, sondern zu er-

zählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei möglich gewesen““ (365). Geschichtsschreiber und Dramatiker unterscheiden sich folglich in der Weise, „daß jener erzählt, was geschehen; dieser aber, von welcher Beschaffenheit das Geschehene gewesen“ (365). In diesem Zusammenhang soll auch die folgende Stelle ausgedeutet werden:

„Kurz: die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind.“ (115)

Nun, was bedeutet dort die „Wahrscheinlichkeit“ sowie die „Notwendigkeit“? Was bedeutet hier „gewisse Charaktere“? Beziehen sich nicht alle diese Ausdrücke doch auf das „Wahrscheinliche“, aber auch auf das „Menschlich-Natürliche“, aufgrund dessen die Illusion im Inneren des Zuschauers erweckt wird? Bei einer Tragödie liegt der Zweck der „historischen Wahrheit“ darin, daß sie die Illusion entstehen läßt. Und nichts anderes als diese Illusion funktioniert als Mittel, um die „innere Wahrscheinlichkeit“, die „nicht Wirklichkeit ist“, sondern bedeutet“⁽¹⁷⁾, hervorzubringen. Der Dramaturg selbst:

„[. . .] der dramatische Dichter ist kein Geschichtsschreiber; er erzählt nicht, was man ehemals geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren.“ (66)

Die dramatische Illusion läßt sich hier „als gesteigertes Erlebnis einer poetischen Welt, die im Mittel der Kunst zur Wirklichkeit gebracht wird“⁽¹⁸⁾, erkennen.

3. Struktur der Tragödie

a) Furcht, Mitleid und Katharsis

Die Absicht Lessings in der „Hamburgischen Dramaturgie“, das dramatische System zu begründen, wird durch die Herausarbeitung der griechischen Dramentheorie, und zwar durch die Dramaturgie des Aristoteles, erreicht. Die Definition der Grundbeschaffenheit eines Dramas, die Aristoteles von seiner Tragödie gegeben hatte, galt Lessing als Muster seiner Konzeption. Die Bühne „soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein“ (412). Nun, die „Regeln des Aristoteles sind alle auf die höchste Wirkung der Tragödie kalkuliert“ (337). Was hier mit der „höchsten Wirkung“ gemeint ist, läßt sich schon leicht vermuten. An der oben zitierten Stelle lautete der wichtigste Satz: „[Der dramatische Dichter] will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren“ (66). Diese Wirkung des „Rührens“ erklärt Lessing mit dem Begriffspaar von Aristoteles „Furcht“ und „Mitleid“¹⁹⁾.

Nach Aristoteles liegt die Absicht des Trauerspiels darin, „Mitleid und Schrecken“ zu erregen; so schreibt Lessing zunächst (309). Der Begriff „Schrecken“ wird allerdings dann noch kritisch präzisiert:

„Dieses Schrecken, welches uns bei der plötzlichen Erblickung eines Leidens befällt, das einem andern bevorstehet, ist ein mitleidiges Schrecken und also schon unter dem Mitleide begriffen.“ (311)

Was Lessing an dieser Stelle unter dem „mitleidigen Schrecken“ versteht, läßt sich mit einer anderen Stelle erklären, wo er folgende Zeilen eines anonymen Aufsatzes zitiert: „Das Schrecken entspringt ohnstreitig aus einem Gefühl der Menschlichkeit: denn jeder Mensch ist ihm unterworfen, und jeder Mensch erschüttert sich, vermöge dieses Gefühls, bei dem widrigen Zufalle eines andern Menschen“ (311). Vorausgesetzt wird deutlich das „Gefühl der Menschlichkeit“. Dieses natürliche, menschliche Gefühl, das angesichts des Leidens, das einem andern bevorsteht, hervorgerufen wird, ist nichts anderes als das, was Lessing unter dem Begriff „Mitleid“ begreift. Die Empfindung, die

dabei „aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt“ (313) und den Gedanken erzeugt, „daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können“ (313), nennt er die „Furcht“: „Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid“ (313).

Die beiden Begriffe hängen also wesentlich miteinander zusammen:

„Alles das, [. . .] ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre, oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde: und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde.“ (314)

Folglich findet kein Mitleiden statt, wo die Furcht nicht ist, und die Erregung des Mitleids ist „von der Erregung der Furcht unzertrennlich“ (342). „Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst, nennt er [Aristoteles] Philanthropie: und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, gibt er den Namen des Mitleids“ (318). Unter dem Begriff der „Philanthropie“ versteht Lessing auch „das sympathetische Gefühl der Menschlichkeit“ (319), „welches, trotz der Vorstellung, daß sein [eines Bösewichts] Leiden nichts als Verdienst sei, dennoch in dem Augenblicke des Leidens in uns sich für ihn reget“ (319). Viel wichtiger ist jedoch an dieser Stelle, daß diese Wirkung unter dem Aspekt, daß sie „für uns selbst“ sowie „auf uns selbst bezogen“ ist, erschlossen wird:

„Denn Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden; sind die Leidenschaften, durch welche die handelnden Personen uns rühren, nicht aber die, durch welche sie sich selbst ihre Unfälle zuziehen.“ (325)

Mit diesem grundlegenden, kritischen Unterschied hat sich der Dramaturg schon mehr als zehn Jahren vorher in dem Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai beschäftigt. Da erklärt er ganz deutlich:

„[. . .] daß die Tragödie eigentlich keinen Affekt bey uns rege mache als das Mitleiden. Denn diesen Affekt empfinden nicht die spielenden Personen, und wir empfinden ihn nicht blos, weil sie ihn empfinden, sondern er entsteht in uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns; es ist kein zweyter, mitgetheilte Affekt [. . .]“⁽²⁰⁾.

Im dramatischen System kommt es auf die direkte Beziehung zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dem Inneren des Zuschauers durch die Wirkung des Mitleids an, nicht auf die Wirkung in den Figuren auf der Bühne selbst. Bei der Kritik des traditionellen dramatischen Systems geht es Lessing, „die Komplexität der Vorgänge im Theater, nicht allein das Geschehen auf der Bühne, sondern auch die Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum“⁽²¹⁾ darzustellen. Das Mitleid entspringt hierbei im Zuschauer aus einer Situation, in der sich eine Bühnenperson befindet, und es hat seinen Grund in dem, was auf der Bühne geschieht, in der gegenwärtigen Tat selbst.

Der Endzweck der Tragödie liegt aber nicht darin, daß sie Mitleid und Furcht im Inneren des Zuschauers erregt, sondern darin, daß sie Mitleid und Furcht erregt, „um Mitleid und Furcht zu reinigen“ (327).

„[. . .] durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen abhängig, gereinigt werden.“ (338)

Auch diesen Begriff der Katharsis von Aristoteles faßt Lessing im Hinblick auf das Ziel der Empfindung auf, und zwar so, daß „diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten [. . .]“ (327). Diese Auffassung, daß es schließlich auf „tugendhafte Fertigkeiten“ ankommt, beinhaltet die moralische Deutung dieses Begriffs, die mit der Fähigkeit und Fertigkeit zum Mitleiden eng zusammenhängt.

b) Die Wahrscheinlichkeit der Handlung und die dramatische Form

Die „poetische Wahrheit“ entsteht aufgrund der Illusion. Welche Beschaffenheit überhaupt nennt aber Lessing „poetisch wahr“? Im 2. Stück ist eine wichtige Stelle zu finden:

„[Die Gesinnungen der Person] können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urteilen können.“ (34)

Relevant ist hier wieder die Voraussetzung der Illusion. Von der Struktur der Tragödie ausgehend, die eine Wirkung auf den Zuschauer auszuüben hat, muß das Geschehen auf der Bühne in der Weise dargestellt werden, daß es notwendig so sein muß. Diese Notwendigkeit ruft die Wahrscheinlichkeit der handelnden Figuren, das „Wahrscheinliche“ hervor, das dem Zuschauer die poetische Wahrheit ermöglicht. Von daher müssen diese Figuren „sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte“ (366). Erst wenn wir überall in der Handlung „nichts als den natürlichen, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst getan haben“ (146), dann ist diese Handlung auch „wahrscheinlich“. Diese Wahrscheinlichkeit erwächst, „wenn ihn [den Unglücklichen] der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere“ (315). In dieser Wendung „mit uns von gleichem Schrot und Korne“ ist wieder das „Menschlich-Natürliche“, aber auch das „Wahrscheinliche“ intensiv ausgedrückt.

Wir haben oben festgestellt, daß „die Tragödie, mit einem Worte, ein

Gedicht ist, welches Mitleid erregt“ (321), und dieses Mitleid „fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erregt wird“ (322). Die dramatische Form der Tragödie wird nun dadurch bestimmt, daß sie „die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung“ (321) darstellt. Um Mitleid zu erregen, ist es dann notwendig, die Handlung „nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der dramatischen Form nachzuahmen“ (322). Betonen läßt sich auch hier die Zweckmäßigkeit, diesmal die der Formbestimmung der Tragödie. Dabei geht es Lessing weniger um die Bestimmung der dramatischen Form überhaupt, als um deren Zweck, denn:

„Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden [. . .].“ (322)

4. Endzweck der Tragödie: Das „Allgemeine“ und das „Moralische“

Das ästhetische Problem der Beziehung zwischen der „historischen Wahrheit“ und der „inneren Wahrscheinlichkeit“ wiederholt sich bei der Frage nach dem „Charakter“ der Personen. Die Tatsache, daß auf dem Theater bestimmbar ist, „was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun“ (96) würde, führt uns nun zu einem andern Aspekt des zugrundeliegenden „Menschlich-Natürlichen“: zum „Allgemeinen“. Denn, die „Möglichkeit ist eine Art des Allgemeinen; denn alles, was möglich ist, ist auf verschiedene Art möglich“ (XV, 60). Wenn nun Lessing behauptet, daß „die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein müssen, als die Fakta“ (151), denn, die „Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehreren Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches“ (152), soll die Antwort auf die Frage, was hier unter „Charakter“ zu verstehen ist, auch im Rahmen der dramatischen Form gegeben werden. Wenn „das Drama vornehm-

lich das wirkliche Leben abbilden soll“ (377), kommt es auf eine wirkliche Figur an, „k6mmt nur dem Einzelnen, dem Individuo zu; und es l6sst sich keine Wirklichkeit ohne die Individualit6t gedenken“ (XV, 58). Diese Individualit6t mu0 jedoch so gezeigt werden, da0 sie dem Zweck der Trag6die dienen kann.

„Die Trag6die, nimmt er [Aristoteles] an, soll Mitleid und Schrecken erregen: und daraus folgert er, da0 der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein v6lliger B6sewicht sein m6sse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Ungl6cke lasse sich jener Zweck erreichen.“ (309)

Damit dieser Zweck erreicht wird, mu0 der Charakter also „ein allgemeiner Charakter“ (387) sein, in welchem man „von dem, was an mehreren oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion“ (387) annehmen soll. Genau f6r diesen Zweck der Trag6die bekommt das Individuum den Aspekt des „Allgemeinen“. Die Grundlage dabei ist jedoch immer noch das „blo0 Menschliche“; die einzelnen, besonderen Personen: „Das Allgemeine existiert nur in dem Besondern und kann nur in dem Besondern anschauend erkannt werden“ (XV, 59). Hier werden nun die „Erhebungen des Pers6nlichen zum Allgemeinen“ (371) vorgenommen. Genau wie bei Lessings Bem6hen, „die empirische Wahrscheinlichkeit im Sinne des Repr6sentativen und Typischen abzugrenzen gegen die Wahrscheinlichkeit der poetischen Wirklichkeit“²²⁾, bestimmt dieser Proze0 „von dem Besondern zu dem Allgemeinen“ (370) die Eigenschaften des tragischen Charakters. Diese „h6here allgemeine Wirklichkeit“ (383) des Charakters wird „zur Vollendung der poetischen Wahrheit erfordert“ (383). Zusammenfassend zitiert Lessing diese Worte von Aristoteles:

„Das Allgemeine ist, was einer, verm6ge eines gewissen Charakters, nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit redet oder tut. Dieses Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst [. . .].“ (367)

Wie bei den Erwägungen über den Begriff der Katharsis angedeutet wurde, hat das „Menschlich-Natürliche“ schließlich auch noch den Aspekt des „Moralischen“. Lessing schreibt:

„Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte, tragischere Situation!“ (77)

An dieser Stelle wird das „Tragische“ dem „Rührenden“ und dem „Moralischen“ gleichgestellt. In einem Brief an Nicolai versucht der Dramaturg, die beiden gegensätzlichen Positionen: „Das Trauerspiel soll bessern“ und „die Tragödie soll Leidenschaften erregen“ zu erwägen, und erklärt, „daß er [. . .] den Endzweck angiebt, und dieser die Mittel“⁽²³⁾. Für ihn soll nun das Theater „die Schule der moralischen Welt“ (31) werden:

„Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegtete. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes macht, thut auch dieses, oder — es thut jenes, um dieses thun zu können“⁽²⁴⁾.

Oder: das Theater soll für ihn der Raum sein, wo das Symbolische der Moral sinnlich und gegenwärtig in das Anschauende überführt wird, damit unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, angeregt und erweitert wird: „Das Trauerspiel soll das Mitleiden nur überhaupt üben, und nicht uns in diesem oder jenem Falle zum Mitleiden bestimmen“⁽²⁵⁾. Auf diesen Endzweck hin hat Lessing die gesamte Struktur des Dramas ausgerichtet, und dadurch das dramatische System der Tragödie erneut begründet. Dieses kritische Verfahren durchzieht die ganze Handlung der „Hamburgischen Dramaturgie“, die auf der Basis des Begriffs des „Menschlichen“ ruht.

5. Das „Menschliche“ und die Humanitätsidee

Es läßt sich vermuten, daß das Wort „Humanität“ mit dem Begriff

des „Menschlichen“ eng verbunden ist. Man kann jedoch nicht ohne weiteres feststellen, ob das Wort „Menschlichkeit“ die Idee der Humanität impliziert. Einerseits müßte man — was in der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden kann — den geistesgeschichtlichen Kontext des Wortes „Humanität“ seit der Antike einmal ergründen. Andererseits hat der Begriff des „Menschlichen“, wie ich versucht habe zu zeigen, sehr verschiedene Aspekte, und das macht den Versuch schwer, das „Menschliche“ in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang einzuordnen. Ohnehin kommt das Wort „Humanität“ nie in der Dramaturgie vor. Mir scheint aber, daß uns der moralische Aspekt des „Menschlichen“ einen Ansatzpunkt bietet, die Bezüge zwischen dem „Menschlichen“ und der „Humanität“ zu finden. Dabei wird die Aufmerksamkeit besonders auf die „Tat“ der Menschen gelenkt.

Aus einer oben zitierten Stelle ist es ersichtlich, daß es für Lessing nicht genügt, Mitleid zu fühlen, sondern man soll das Mitleiden nur überhaupt üben. Das Mitleidsgefühl muß folglich in die Tat umgesetzt werden. „Mitleid und Mitleidsbereitschaft sind das eigentliche Merkmal der Menschlichkeit, somit erzieht die Tragödie als das Mitleid erregende Gedicht den Menschen zum Virtuosen des Mitleids“⁽²⁶⁾. Entscheidend ist dabei, durch diese Tat eine tiefere Schicht derselben zu erreichen: nämlich, sich selbst zu erfahren.

„Und nur diese Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben.“ (VII, 88)

Durch die Furcht, die sich auf den Mitleidenden selbst bezieht, bemitleidet man nicht nur den anderen, sondern man fürchtet auch für sich selber. Das Mitleid muß sich dann „bis zum Affekt steigern, das heißt, für mich so werden, daß es den Grad des Mit-Leidens erreicht“⁽²⁷⁾. Daß man im Mitleid den Affekt des Sichhineindenkens erkennt, und als Folge, daß die moralische Selbstentfaltung der Person „durch den Prozeß der Selbsterkenntnis des Menschen im poetischen Werk“⁽²⁸⁾ hervor gebracht wird; darin liegt für Lessing der Kerngedanke der Humanität:

„die sich fühlende Menschlichkeit“.

Anmerkungen

- 1) Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Vollständige Ausgabe in 25 Teilen. Hrsg. v. Julius Petersen u. Waldemar von Olshausen. Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart 1925–1929. Teil V, S. 388. Zitate aus der Hamburgischen Dramaturgie werden durch einfache Seitenangaben nach dieser Ausgabe nachgewiesen. Bei anderen Werken Lessings tritt die Angabe des Teils hinzu.
- 2) Almási, Nikolaus: Lessings Hamburgische Dramaturgie. In: Weimarer Beiträge 3 (1957), S. 529–570, u. 4 (1958), S. 1–42.
- 3) Brämer, Edith: Zu einigen Grundfragen in Lessings Hamburgischer Dramaturgie. In: Weimarer Beiträge 1 (1955), S. 261–295.
- 4) Schultze, Harald: Lessings Toleranzbegriff. Göttingen 1969.
- 5) Bohnen, Klaus: Geist und Buchstabe. Zum Prinzip des kritischen Verfahrens in Lessings literarästhetischen und theologischen Schriften. Köln 1974.
- 6) Hasselbeck, Otto: Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit. München 1979.
- 7) Michelsen, Peter: Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai. In: Dvjs. 40 (1966), S. 548–566.
- 8) Minamiozi, Shinichi: Aspekte des „Menschlichen“ in der „Hamburgischen Dramaturgie“. In: Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, 2/3, Frankfurt/M. 1976, S. 150.
- 9) Minamiozi, ebd.
- 10) Minamiozi, S. 152.
- 11) Bohnen, S. 129.
- 12) Hasselbeck, S. 130.
- 13) Bohnen, S. 109.
- 14) Barner, Wilfried (Mitarb.): Lessing. Epoche, Werk, Wirkung. München 1975, S. 159.
- 15) Barner, ebd.
- 16) Hasselbeck, S. 144.
- 17) Hasselbeck, S. 118.
- 18) Hasselbeck, ebd.
- 19) Die Frage, ob Lessing hinsichtlich dieser beiden Begriffe („Mitleid“ und „Furcht“) Aristoteles überhaupt richtig verstanden hat, führt zu einem

anderen großen Fragenkomplex. Vgl.:

Schadewaldt, Wolfgang: Furcht und Mitleid? Zu Lessings Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: Dvjs. 30 (1956), S. 137–140.

Kommerell, Max: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. Frankfurt/M. 1970.

- 20) Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai. Briefwechsel über das Trauerspiel. Hrsg. v. Jochen Schulte-Sasse. München 1972, S. 103.
- 21) Barner, S. 157.
- 22) Hasselbeck, S. 147.
- 23) Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 53. (S. Anm. 20)
- 24) Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 55.
- 25) Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 80.
- 26) Kommerell, S. 205.
- 27) Mann, Otto: Lessing. Sein und Leistung. Hambrug 1949, S. 157.
- 28) Bohnen, S. 122.