

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta
Katedra germanistiky

Alena Pavlačková

Diskussionen zur Dramentheorie: Lessing – Mendelssohn

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Topol'ská Lucy, Doc. PhDr. CSc.

OLOMOUC 2008

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Olomouci dne 30. března 2008

Alena Pavlačková

Děkuji Lucy Topol'ské, Doc. PhDr. CSc. za odborné vedení mé bakalářské diplomové práce, za podnětné rady a připomínky.

Inhalt

Einleitung	5
1. Die Freundschaft zwischen Lessing und Mendelssohn und ihre Korrespondenz	7
2. Beginn der Korrespondenz – das Weinen in der Tragödie	9
2.1. Lessing über das Weinen	9
2.2. Großmut auf der Bühne – kann sie Tränen „auspressen“?	10
3. Die Dramentheorie in der Korrespondenz 1756-1758	12
3.1. Lessings Brief an Friedrich Nicolai vom 13. November 1756	12
3.2. Der Disput über die Bewunderung	17
3.2.1. Mendelssohns Definition der Bewunderung: Bewunderung vs. Mitleid	18
3.2.2. Bewunderung als „Ruhepunkt des Mitleids“	22
3.2.3. „Nacheiferung der Eigenschaften“	24
3.3. Die aristotelischen Begriffe „Furcht“ und „Mitleid“	29
3.3.1. Diskussion über das Mitleid	29
3.3.2. Die Problematik der Begriffe „Furcht“ und „Mitleid“	31
Exkurs: Lessings Dramentheorie und <i>Emilia Galotti</i>	36
Schluss	41
Resümee	43
Resumé	44
Anotace	45
Literaturverzeichnis	46

Einleitung

Die grundlegenden Veränderungen in der Philosophie und in der Gesellschaft, die das Zeitalter der Aufklärung begleiteten, fanden natürlich ihren Ausdruck in der Literatur. Das Ziel und der Zweck dieser Literatur, auf unterhaltende Weise Belehrung und die Ideen der Aufklärung zu vermitteln, konnte am unmittelbarsten im Drama realisiert werden. Warum gerade im Drama? Die anderen Gattungen existierten fast ausschließlich in schriftlicher Form, während das Drama von der Bühne auch den weniger gebildeten Zuschauer direkt erreichen konnte.

Weil sich aber das deutsche Drama, das also ein wesentliches Mittel der Bildung sein sollte, seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in einer Krise befand, standen die Repräsentanten der literarischen Aufklärung vor der Aufgabe, das Drama auf ein höheres künstlerisches Niveau zu bringen und eine neue Dramentheorie zu schaffen. Zu dieser neuen Theorie trugen während des 18. Jahrhunderts besonders zwei Männer bei. Es war Johann Christoph Gottsched mit seiner Arbeit *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Teutschen* und einige Jahre nach ihm der Dramatiker und Literaturkritiker Gotthold Ephraim Lessing.

Bedeutsamer als Gottsched war der zweite der genannten Theoretiker, Lessing, der die klassizistische Theorie Gottscheds strikt ablehnte. Zu Lessings wichtigsten Neuerungen im Drama gehörte die Einführung der bürgerlichen Familie und ihrer Probleme in die Tragödie und also die Herausbildung des bürgerlichen Trauerspiels, und zwar in Anlehnung an das englische Drama. Sehr wichtig war auch Lessings neue Übersetzung und Interpretation der aristotelischen Begriffe *eleos* und *phobos* als „Mitleid“ und „Furcht“. Diese und viele andere Gedanken zur Theorie des Dramas legte Lessing vor allem in zwei Werken nieder. Es waren seine Beiträge für die *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, die der Verleger Nicolai als Wochenschrift seit 1759 herausgab, und später die *Hamburgische Dramaturgie*, die Lessing als Dramaturg des 1767 gegründeten hamburgischen Nationaltheaters verfasste.

Lessings Gedanken über das Drama befinden sich nicht nur in diesen zwei für die Literatur sehr wichtigen theoretischen Werken, sie bilden ebenfalls ein bedeutendes Thema in Lessings Korrespondenz mit einigen aufgeklärten Häuptern Deutschlands. Eine solche Korrespondenz, in der nicht nur über das Drama diskutiert wurde, führte Lessing unter anderem auch mit einem gebildeten Juden aus Berlin, mit Moses Mendelssohn.

In dem bereits im Jahre 1755, also noch vor der Veröffentlichung der *Briefe, die neueste Literatur betreffend* und der *Hamburgischen Dramaturgie*, eröffneten Briefwechsel Lessings mit diesem aufgeklärten Gelehrten werden viele interessante Anschauungen sowohl von Lessings als auch von Mendelssohns Seite erörtert. Einige der Ansichten, die Lessing in seinen Briefen darlegte und auf die Mendelssohn kritisch reagierte, erschienen später in Lessings kritisch-theoretischem Hauptwerk *Hamburgische Dramaturgie*. Es ist also ersichtlich, dass der Briefwechsel mit Mendelssohn Lessing und seine spätere Theorie beeinflusste.

Die Korrespondenz zwischen Mendelssohn und Lessing kann in mehrere Phasen eingeteilt werden, wobei die Einschnitte Lessings Besuche bei Mendelssohn in Berlin, wo dieser jüdische Philosoph lebte, sind. Am fruchtbarsten für die Theorie des Dramas waren die ersten Jahre dieser Korrespondenz, in denen größtenteils eben diese literarische Gattung besprochen wurde.

Worüber diskutierten Lessing und Mendelssohn in ihrem Briefwechsel? Welche Haltung nahmen die beiden Männer zu einzelnen Fragen ein? Und welche Gedanken waren es, die auch später in der Dramentheorie von Lessing erschienen? Das alles soll im folgenden Text behandelt werden. Im Exkurs soll dann erörtert werden, ob und wie Lessing seine Auffassungen aus der Korrespondenz in seinem bürgerlichen Trauerspiel *Emilia Galotti* auswertete.

1. Die Freundschaft zwischen Lessing und Mendelssohn und ihre Korrespondenz

Die Beziehung zwischen Lessing und Mendelssohn blieb nicht nur eine bloße Bekanntschaft, bald entwickelte sich zwischen ihnen eine feste langjährige Freundschaft. Dass die beiden Männer Freunde waren, kann man auch aus ihrer Korrespondenz erkennen: Es zeugen davon z. B. die in vielen Briefen gebrauchten freundschaftlichen Anreden wie „liebster“ oder „theuerster Freund“, Mendelssohn bekannte sogar in einem seiner Briefe: „Ich habe Sie nie so sehr geliebt, als jetzt, da ich mich mit dem Gedanken quäle, ich werde Sie vor Ihrer Abreise nicht wiedersehn.“¹ Lessing entschied sich Ende 1755 nämlich, eine längere Reise nach Holland zu unternehmen, aber er wusste noch nicht, ob diese Reise durch Berlin, wo Mendelssohn lebte, führen sollte. Mendelssohn betrubte Lessings Unentschlossenheit, weil er ahnte, dass Lessing vor seiner Abreise nicht nach Berlin kommen würde. Und er hatte Recht.

Wie und wann entstand diese feste Freundschaft zwischen Lessing und Mendelssohn? Und wo haben sich die beiden jungen Männer kennen gelernt?

Moses Mendelssohn wurde im Jahre 1729 in Dessau geboren und als vierzehnjähriger Junge folgte er seinem jüdischen Lehrer David Fränkel nach Berlin, um dort weiter zu studieren. Er begann mit dem Studium der Philosophie und befasste sich mit der deutschen Literatur und Sprache. Außerdem lernte er auch lateinisch. Der mittellose Student hatte aber kein Geld, das er zum Überleben in Berlin brauchte, und musste deshalb eine Arbeit suchen. Diese Arbeit fand er bei einem jüdischen Seidenfabrikanten namens Isaak Bernhard, bei dem er Hauslehrer wurde. Vier Jahre später, also im Jahre 1754, bekam er die Stelle des Buchhalters im Bernhards Geschäft, wo er bis zu seinem Tod blieb.²

Der junge Lessing, der im Jahre 1729 in Kamenz in einer Pastorenfamilie geboren wurde und also aus einem völlig unterschiedlichen Kulturmilieu stammte, ging im Jahre 1746 nach Leipzig, um dort nach Wunsch seines Vaters Theologie zu studieren. Das Studium konnte er jedoch nicht beenden, und als sein Vetter Mylius von Leipzig nach Berlin übersiedelte und eine Stelle als Redakteur in der *Berlinischen privilegierten*

¹ Mendelssohn, M.: Gesammelte Schriften. 5. Band. Leipzig 1844. S. 28.

² Vergl.: Geiger, L.: Geschichte der Juden in Berlin. Festschrift zur zweiten Säkular-Feier. Leipzig 1989. S. 237 ff. und: Oehlke, W.: Lessing und seine Zeit. 1. Band. München 1919. S. 76 ff.

Zeitung bekam, folgte ihm Lessing nach Berlin und konnte in demselben Blatt tätig werden. Im Jahre 1752 wurde er Literaturkritiker in der *Vossischen Zeitung*.

Gerade in dieser Stadt, also in Berlin, haben sich Lessing und Mendelssohn im Jahre 1754 kennen gelernt, und zwar dank ihrem gemeinsamen Bekannten Gomperz, der Mendelssohn dem jungen Lessing als einen guten Schachspieler empfohlen hatte.³ Die beiden Männer stellten bald fest, dass sie neben dem Schachspiel noch eine weitere gemeinsame Vorliebe haben, und zwar die für Literatur und Philosophie. Das war die Grundlage ihrer Freundschaft. Weil Lessing als Literaturkritiker tätig und Autor einiger Lustspiele war, kannte er bereits die berlinische literarische Welt, in die er seinen neuen Freund einführte. Sie besuchten einander fast jeden frühen Morgen, um über verschiedene Fragen zu diskutieren. Daran erinnert sich Mendelssohn in seinem Brief an Lessing vom März 1756: „Die Morgenstunden sind Ihnen gewidmet, weil diese nicht aufhören, mich an Sie zu erinnern, so lange ich nicht Gelegenheit habe, sie eben so angenehm zuzubringen, als in Ihrer Gesellschaft.“⁴ Mendelssohns Schrift *Morgenstunden*, die 1785 veröffentlicht wurde, enthält nicht zufällig ein Lessing-Kapitel.

Diese Morgenstunden, die die Freunde in Berlin gemeinsam verbrachten, wurden aber durch Lessings Abreise nach Leipzig im Oktober 1755 unterbrochen. Leipzig, wo Lessing früher studiert hatte, war eine Stadt, in der sich nicht nur die Universität, sondern auch das Theater auf einem hohen Niveau befand. Berlin dagegen war eine Stadt, wo die Literatur keine so bedeutende Rolle wie in Leipzig spielte und wo kein Theater für die Bürger war. Deshalb entschied sich der Dramatiker Lessing, in die „Theaterstadt“ Leipzig zu übersiedeln.

Gerade in dieser Zeit, da Lessing nach Leipzig gezogen war, begann der Briefwechsel zwischen ihm und seinem Freund Moses. Wie bereits erwähnt, waren eben die Briefe aus den ersten Jahren der Korrespondenz reich an Auseinandersetzungen über das Drama. Besprochen wurden sowohl die Theorie des Dramas als auch einzelne Stücke der zeitgenössischen sowie der älteren Autoren, die Lessing und Mendelssohn meist als Beispiele für ihre Thesen dienten.

Welche sind die Schwerpunkte dieser Diskussion, in der die Ansichten der beiden Korrespondenten nicht immer übereinstimmten? Den größten Teil der Diskussion nimmt der Streit über die Bedeutung des Begriffs *Bewunderung* und dessen Anwendung in der Tragödie ein. Nicht weniger Aufmerksamkeit wird dem Begriff *Mitleid* gewidmet, wobei

³ Oehlke, Lessing und seine Zeit, S. 238.

⁴ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 29.

hier nicht nur der Begriff als solcher, sondern vor allem die im Drama zu erzielende Wirkung erörtert wird. Weitere Begriffe, über die Lessing mit Mendelssohn diskutiert, wobei oft Aristoteles zitiert wird, sind die Begriffe *Furcht* und *Schrecken*. Zu den weniger wesentlichen Themen, die in der Korrespondenz nur erwähnt und weiter nicht entwickelt werden, gehört z. B. Lessings Überlegung darüber, ob Großmut auf der Bühne beim Zuschauer Tränen auslösen kann, und weiter die Gedanken über das Weinen.

2. Beginn der Korrespondenz – das Weinen in der Tragödie

2.1. Lessing über das Weinen

Lessing unterscheidet in seiner Erklärung des Begriffs *Weinen*, die er im Brief an Mendelssohn vom 18. November 1756⁵ abgibt, zwischen dem Weinen, das als Folge des Lachens entsteht, und zwischen dem Weinen, das die Folge der Betrübnis ist. Von diesem sagt Lessing: „alle Betrübnis, welche von Thränen begleitet wird, ist eine Betrübnis über ein verlornes Gut; kein anderer Schmerz, keine andre unangenehme Empfindung wird von Thränen begleitet.“⁶ Lessings Auffassung nach erscheint das Weinen aus Betrübnis nur dann, wenn das Gut verloren geht, wenn also z.B. einer guten tugendhaften Person plötzlich ein Unglück begegnet, das ihr Leiden verursacht. Der Zuschauer, den dieses Unglück betrübt, kann das elende Schicksal dieser Person beweinen, das heißt, er kann Tränen aus Mitleid vergiessen.

Nach dem Verlust des Guts bleibt in jedem Menschen nicht nur das unangenehme Gefühl des Verlusts, sondern er behält auch die „angenehme Idee“ des Guts. Diese zwei Ideen, die negative als auch die positive, sind miteinander unzertrennlich verknüpft. Gerade diese Verknüpfung der Ideen *Gut-Verlust* erregt in uns das Weinen.

Lessing stellt sich die Frage: „Wie, wenn diese Verknüpfung überall statthätte, wo das Weinen vorkommt?“⁷ Von den Tränen der Freude behauptet Lessing, dass der Mensch nur in dem Fall vor Freude zu weinen beginnt, wenn er sich vorher in einer „elenden“ Situation befand und nun ist ihm das Glück begegnet. Nie kann der beglückte Mensch weinen, wenn er sich nicht vorher in einer elenden Lage befand. Es gibt noch

⁵ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 41.

⁶ Ebd., S. 42.

⁷ Ebd.

eine besondere Art von Tränen, deren Ursprung Lessing ebenfalls erklärt, und zwar die sog. Bußtränen. Der Mensch, der früher eine Sünde beging und sich erst jetzt bewusst wird, etwas Böses verübt zu haben, kann seine Tat bereuen und sich auf den Weg des Büßers machen. Auf diesem Weg kann er eben Bußtränen vergießen. Wozu kann man aber diese Tränen zuordnen? Lessing meint, dass die Bußtränen eine Art von Freudentränen sein könnten. Wenn der Sünder den Weg der Tugend antritt, kann er wieder glücklich werden und eben die Bußtränen, die er dank diesem Glück vergießt, hält Lessing für Freudentränen.

Lessing unterscheidet noch eine weitere Art des Weinen, und zwar das körperliche Weinen, das nach übermäßigem Lachen erscheint. Diese Art von Tränen bedeutet also zugleich den höchsten Grad des körperlichen Lachens.

2.2. Großmut auf der Bühne – kann sie Tränen „auspressen“?

Noch bevor Lessing seine Gedanken vom Weinen schriftlich festlegte, löste er noch ein Problem, das das Weinen betraf. Mendelssohn fragte ihn nämlich in seinem Brief vom 26. Dezember 1755: „Was halten Sie dafür? kann uns die Großmuth Thränen auspressen, wenn sich kein Mitleiden in das Spiel mischt?“⁸ Als ein Beispiel für diese Frage nennt Mendelssohn eine Stelle aus der Tragödie *Cinna*, wo der Kaiser Augustus sagt: „soyons amis, Cinna“.⁹ Augustus vergibt mit diesen Worten seinem Feind Cinna, der ihn noch gemeinsam mit einigen Männern töten wollte. Augustus ermordete nämlich den Vater von Cinnas Geliebten Emilie und diese verlangte von Cinna, er müsse ihren Vater rächen, wenn sie ihn heiraten soll. Weil Cinna Emilie liebte, entschloss er sich, diese Rache zu vollbringen und Augustus zu töten. Es ist ihm aber nicht gelungen und so steht Cinna vor Augustus, erwartet die Todesstrafe, aber Augustus erbarmt sich seiner.

Mendelssohn gibt zwar zu, dass diese großzügige Aussöhnung den Zuschauer sehr rührt, weil er die Großmut bei einem solchen großen Herrscher, wie Augustus ist, nicht erwartet, trotzdem kann er nicht begreifen, warum die Zuschauer weinten, auch wenn diese Situation kein Mitleid hervorruft. Moses wendet sich mit diesem Problem an Lessing, bittet ihn aber dabei, nicht das Drama *Die Gefangnen* von Plautus als Beweis zu benutzen, wo eine der Personen behauptet, dass die Großmut der Menschen ihr Tränen

⁸ Ebd., S. 19.

⁹ Es handelt sich um das Trauerspiel von Pierre Corneille „Cinna“, verfasst 1640. Die Worte „soyons amis, Cinna“ bedeuten in der deutschen Übersetzung „seien wir Freunde, Cinna“.

hervorlockt. Er glaubt nämlich, dass gerade diese Stelle Mitleid hervorruft, das die Zuschauer zum Weinen führen kann.

Ähnliches glaubte Lessing aber auch von der Situation in *Cinna*. In seinem Brief an Mendelssohn vom 21. Januar 1756¹⁰ behauptet er, die Großmut könne nur in Verbindung mit Mitleid Tränen hervorrufen. Eben die von Mendelssohn als Beispiel zitierte Stelle in *Cinna* erregt seiner Meinung nach Mitleid. Aus diesem Grund sei es ganz berechtigt, dass manche Zuschauer bei den Worten „soyons amis, Cinna“ Tränen vergossen. Lessing nennt gleich zwei Möglichkeiten, wo der Zuschauer sein Mitleid fühlen und zeigen konnte: sowohl Cinna als auch Augustus, der sich Cinna erbarmte, könnten Mitleid erregen.

Warum konnte der Zuschauer mit Cinna Mitleid haben? Lessing begründet es so: „Großmüthige Vergebung kann oft eine von den härtesten Strafen seyn; und wenn wir mit denen Mitleiden haben, welche Strafe leiden, so können wir auch mit denen Mitleiden haben, welche eine außerordentliche Vergebung annehmen müssen.“¹¹ Die übliche Strafe für einen geplanten Mord war der Tod, deshalb war es eine große Überraschung, als Augustus Cinna vergab. Für Cinna konnte aber diese Verzeihung eine weit strengere Strafe als der Tod bedeuten. Er konnte sich bewusst werden, dass er einen tugendhaften Menschen, der seinem Feind gegenüber großzügig sein kann, töten wollte. Mit diesem äußerst schmerzlichem Bewusstsein sollte nun Cinna weiter leben. Gerade in diesem Augenblick ist es nach Lessing möglich, dass die Zuschauer mit Cinna Mitleid fühlten, was also ein weiteres Argument für das Weinen der Zuschauer bei den Worten „soyons amis, Cinna“ sein könnte. Lessing glaubt sogar, dass auch Cinna selbst bei diesen Worten weinen konnte.

Einige Zuschauer konnten aber auch mit Augustus Mitleid haben. Lessing hält diejenigen für „unedle Gemüter“, die die Großmutsbezeugungen „für etwas sehr schweres halten; für etwas, das eine erstaunende Selbstüberwindung erfordere“.¹² Es gibt wirklich Menschen, für die es sehr schwierig ist, einem Menschen Vergebung anzubieten. Es gibt sogar solche, die – zur Großmut gezwungen – aus Bosheit weinen. Und gerade die konnten mit Augustus Mitleid haben und ihn beweinen, weil ihn seine Großmut daran hinderte, sich zu rächen.

¹⁰ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 24.

¹¹ Ebd., S. 26.

¹² Ebd.

Dieses Beispiel zeugt von Lessings Gefühl für das Detail und für Interpretationsmöglichkeiten. Während sich Mendelssohn nicht bewusst wurde, dass die von ihm erwähnte Situation Mitleid hervorrufen könnte, führte Lessing gleich zwei Möglichkeiten der Erregung des Mitleids an.

Die von Mendelssohn an Lessing gestellte Frage belegt Mendelssohns Vorliebe für philosophische Diskussionen. Immer wenn er ein philosophisches oder literarisches Problem hatte, wendete er sich meistens an seine Freunde, mit denen er dieses Problem durchdiskutierte. Auch wenn er ein philosophisches Werk schrieb, gab er es zuerst Lessing zum Beurteilen, bevor er es drucken ließ. Aus diesem Grund befinden sich in seinen Werken nicht nur seine eigene Gedanken, sondern auch die Gedanken seiner Freunde und anderer Philosophen. Sein philosophischer Beitrag wird also in einigen Publikationen als „philosophische Halbheit“¹³ oder als kein originelles Denken¹⁴ bezeichnet.

3. Die Dramentheorie in der Korrespondenz 1756-1758

3.1. Lessings Brief an Friedrich Nicolai vom 13. November 1756¹⁵

Am Ende des Jahres 1756 entwickelte sich zwischen Lessing und Mendelssohn eine ziemlich ausgedehnte Debatte über das Wesen des Dramas, über die Affekte der Tragödie: Mitleid, Schrecken und Bewunderung. Ausgangspunkt dieser Debatte war Lessings Brief vom 13. November 1756 an seinen Freund, den berlinischen Buchhändler Friedrich Nicolai, eine Reaktion auf Nicolais *Abhandlung vom Trauerspiele*. Dieser Brief war zwar für Nicolai bestimmt, Lessing bat aber auch ihren gemeinsamen Freund Moses Mendelssohn um die Beurteilung seiner kritischen Stellungnahme: „Setzen Sie sich hier auf Ihre Richterstühle, meine Herren Nicolai und Moses.“¹⁶

Das erste, was Lessing an der *Abhandlung* kritisiert, ist Nicolais Behauptung „das Trauerspiel soll bessern“. Lessing findet diesen Grundsatz zu ungenau und schlägt deshalb eine Korrektur vor. Viel geeigneter ist seiner Meinung nach die These „die

¹³ Lessing, G.E.: Gesammelte Werke. 10. Band. Berlin 1958. S. 53.

¹⁴ Adler, H.G.: Die Juden in Deutschland. Von der Aufklärung bis zum Nationalsozialismus. München 1988. S. 30.

¹⁵ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 36.

¹⁶ Ebd., S. 38.

Tragödie soll Leidenschaften erregen“, weil die Behauptung von Nicolai nur den Endzweck der Tragödie – die Besserung der Zuschauer – betrifft. Lessings Ausführung erklärt dagegen nicht bloß, *dass* man zu diesem Ziel gelangen soll, sondern auch *wie* man zu dieser Besserung gelangen kann, was für ihn wesentlich wichtiger ist. Lessing definiert also die Mittel, aufgrund derer die Tragödie die Menschen bessert, und diese Mittel sind nichts anderes als die Erzeugung der Leidenschaften im Zuschauer. Lessing macht auch auf die Gefahr und die schlimmen Folgen von Nicolais Behauptung aufmerksam, sie kann nämlich „elende Stücke“ hervorbringen.

Wie kann aber das Trauerspiel durch Erzeugung der Leidenschaften bessern? Lessing zählt alle möglichen Leidenschaften auf, die es im Theater geben kann: Freude, Zorn, Liebe u. a. m. Diese einzelnen Leidenschaften werden aber nur in den Schauspielern lebendig. Wie Lessing später in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* erklärte, die besten Schauspieler sind gerade diejenigen, die diese Leidenschaften selbst fühlen können: „Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet!“¹⁷ Im Zuschauer selbst werden dann nicht mehr die einzelnen Leidenschaften wie im Schauspieler rege, sondern er empfindet nur eine einzige Leidenschaft, und das ist nach Lessing das *Mitleid*. Das echte Trauerspiel erregt neben dem Mitleid zwar noch Schrecken und Bewunderung, aber diese Empfindungen hält Lessing nicht für Leidenschaften.

Gerade das Mitleid, das der Zuschauer zum leidenden Helden fühlt, kann diesen Zuschauer bessern. Das ist die Hauptaufgabe der Tragödie. Darüber sagt Lessing Folgendes:

(...) sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen; sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß. (...) Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter;¹⁸

Diese Definition besagt also abermals: das Mitleid im Trauerspiel kann ganz allgemein bewirken, dass in den Zuschauern Dispositionen zur Güte und Tugend wachgerufen werden. Es genügt aber nicht, das Mitleid in bestimmten Situationen als einen bloßen Affekt fühlen zu können, ohne es auch im Innern zu empfinden, das wäre

¹⁷ Lessing, G.E.: Gesammelte Werke. 6. Band. Berlin 1954. S. 21.

¹⁸ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 39.

nämlich zu oberflächlich. Das Trauerspiel soll bewirken, dass den Zuschauer das Leiden der dramatischen Personen (und nicht nur dieser) rührt, dass ihn ihr Unglück betrübt. Wenn er lernt, auf solche Weise mit den Unglücklichen zu leiden, so wird er, nach Lessing, ein menschenfreundliches Ideal.

Die Aufgabe, Menschen zu bessern, sollte aber nicht nur die ernste Gattung des Dramas erfüllen, sondern auch die lustige, also die Komödie. Das Hauptthema der klassischen Komödien war seit den Zeiten der Antike die Vorführung lasterhafter Eigenschaften, so sind z.B. in den Lustspielen eines der berühmtesten Komödienschreiber des 17. Jahrhunderts, Moliere, die bekanntesten Figuren der Geizige, der Hypochonder und Träger ähnlicher Eigenschaften. Solche lasterhafte Eigenschaften, die von einer komischen Figur präsentiert werden, sollen den Zuschauer nicht nur belustigen, sondern sie haben nach Lessing noch eine weit höhere Aufgabe, und zwar den Zuschauer darüber zu belehren, was lächerlich ist. Wenn er eine komische Person auf der Bühne sieht, die ihre Gesundheit übertrieben pflegt, so lacht er darüber und merkt sich dabei, dass so ein Charakter lächerlich ist. Er versucht dann, diese lächerliche Eigenschaft in seinem Verhalten zu vermeiden, wodurch er ein besserer Mensch wird. Der wohlherzogenste und gesittetste Mensch ist also nach Lessing der, der alle Arten des Lächerlichen erkennen kann und der dieses Lächerliche in seinem Verhalten vermeidet.

An dieser Auffassung der Aufgabe der Komödie hielt Lessing auch später fest, als er am 7. August 1767 in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* schrieb:

Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; (...) Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Leidenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken.¹⁹

Das Drama, sei es Tragödie oder Komödie, soll also nach Lessing neben Unterhaltung noch die wichtige Aufgabe, die Menschen zu bessern, erfüllen. In der Komödie bewirkt diese Besserung die Erkennung der Lächerlichkeit gewisser Eigenschaften und in der Tragödie das Mitleid.

Wie erwähnt, hielt Lessing das Mitleid für die einzige Leidenschaft, die im Zuschauer durch das Trauerspiel erregt wird, während Schrecken und Bewunderung nach

¹⁹ Lessing, GW, 6. Band, S. 149 f.

ihm keine Leidenschaften sind. Welche Funktion haben also diese Kategorien in der Tragödie? Sind hier Schrecken und Bewunderung entbehrlich?

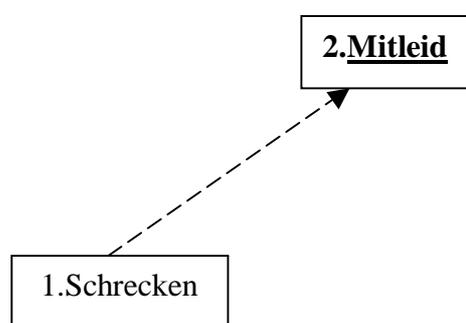
Den *Schrecken* in der Tragödie definiert Lessing als „die plötzliche Überraschung des Mitleids“. Was heißt das? Der Zuschauer sieht auf der Bühne den tugendhaften Helden, der glücklich ist, bis ihn plötzlich ein Unglück trifft. Gerade diese plötzliche Veränderung erregt im Zuschauer Schrecken, der sich sofort in das Mitleid mit der unglücklichen Person umwandelt. Der Schrecken sollte also in einer guten Tragödie unentbehrlich sein, sonst wäre der Weg zum Mitleid zu lang und das Stück wäre langweilig. Als ein Beispiel nennt Lessing den Helden *Ödipus*. Der Zuschauer erschrickt, sobald der Priester Ödipus mitteilt, dass er der Mörder von Laios ist. Der vorher sorglose Ödipus wird plötzlich ein unglücklicher Mensch und der Zuschauer, nachdem er erschrocken ist, fühlt Mitleid mit ihm.

Lessing erweitert diese Auffassung durch die Behauptung, dass der Schrecken auch dann erscheinen kann, wenn der Zuschauer den Gegenstand seines Mitleids nicht kennt. Er beweist es am Beispiel mit dem Geist. Wenn ein Geist erscheint, so erschrickt der Zuschauer, weil die Geister in der Tragödie immer das Unglück einer Person signalisieren. Er erschrickt, auch wenn er nicht weiß, welche dieser Personen es betrifft, und fühlt folglich Mitleid mit einem unbekanntem Unglücklichen.

Lessing begreift also die Funktion des Schreckens in der Tragödie als eines Mittels, das dem Mitleid den Weg vorbereiten soll. Welche Funktion hat dann der zweite der oben genannten Begriffe, also die Bewunderung?

Während Lessing den Schrecken als „plötzliche Überraschung des Mitleids“ definiert, wobei Mitleid an den Schrecken anknüpfen sollte, weist er der *Bewunderung* eine entgegen gesetzte Aufgabe zu. Er definiert sie als „das entbehrlich gewordene Mitleiden“, das heißt, dass die Bewunderung das Mitleid ersetzen sollte. Praktisch sieht es so aus: der tugendhafte Held leidet, wobei die Zuschauer ihn bemitleiden. Er findet sich aber mit seinem Leiden ab und ist über sein Unglück schließlich so erhaben, dass sich das Mitleid in die Bewunderung zu diesem Helden umwandelt. Die Zuschauer bedauern ihn nicht mehr. Weil die Bewunderung das Mitleid ersetzt, bezeichnet sie Lessing als „Ruhepunkt des Mitleids“. Eben das Wort „Ruhepunkt“ als das Wesen der Bewunderung in der Tragödie kritisiert Mendelssohn in seinem Brief an Lessing vom 23. November 1756, der noch später behandelt wird. Was Lessings Auffassung nach noch wichtig ist, die Bewunderung soll in einem guten Trauerspiel womöglich reduziert werden, damit der Zuschauer möglichst viel Mitleid fühlt.

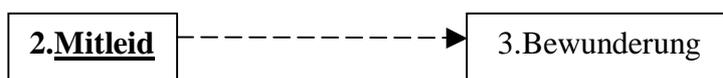
Lessing bezeichnet die Beziehung zwischen dem Schrecken, Mitleid und der Bewunderung als eine Leiter, wobei die ganze Leiter den Namen *Mitleid* trägt und die erste und letzte Sprosse *Schrecken* und *Bewunderung* heißen. Aus diesem Gleichnis ist wiederum ersichtlich, dass Lessing dem Mitleid die wichtigste Aufgabe in der Tragödie zugewiesen hat. Er bezeichnete sogar ein Trauerspiel, das voll von Schrecken, aber ohne Mitleid ist, als ein „Wetterleuchten ohne Donner“. Die Beziehung zwischen diesen drei Wirkungsbegriffen kann ein einfaches Schema veranschaulichen; zur Erklärung dieses Schemas ziehen wir das von Lessing in seinem Brief angeführte Beispiel heran, und zwar das Trauerspiel *Cato*:



(...) ich höre auf einmal: nun ist Cato so gut als des Cäsars Mörder. Schrecken! Ich werde hernach mit der verehrungswürdigen Person des erstern, und auch nachher mit seinem Unglücke bekannt. Das Schrecken zertheilt sich in Mitleid.²⁰

Der Zuschauer erschrickt also, sobald der tugedhafte Cato als Cäsars Mörder bezeichnet wird. Gleich darauf erfährt er vom Unglück, das Cato deshalb getroffen hat, und weil Cato vorher ein tugendhafter Mensch war, der nun einen Fehler begangen hat, wandelt sich der Schrecken in Mitleid um, womit die Aufgabe des Trauerspiels ihren Höhepunkt, ihre Erfüllung, erreicht hat.

Das zweite Schema zeigt die Ersetzung des Mitleids durch die Bewunderung. Der Zuschauer, der vorher über das Unglück des Helden betrübt wurde, ist nun der Sorgen entledigt, er kann wieder ruhig sein, weil sich der Held selbst mit seinem Unglück abgefunden hat. Der Zuschauer fühlt zu diesem Helden nur mehr Bewunderung. Als ein Beispiel dient uns Lessings Fortführung des Beispiels mit Cato:



²⁰ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 38.

Nun aber höre ich ihn sagen: ‚die Welt, die Cäsarn dient, ist meiner nicht mehr werth‘. Die Bewunderung setzt dem Mitleiden Schranken.²¹

Cato will in der Welt, in der sein Feind Cäsar als Autokrat herrscht, nicht mehr leben. Er will lieber freiwillig sterben, weil er glaubt, dass er in eine bessere Welt kommt als die ist, in der er nun lebt. Die freiwillige Entscheidung Catos zu sterben erregt im Zuschauer Bewunderung, die das Mitleid begrenzt. Mit dem Eintritt der Bewunderung ist die Aufgabe der Tragödie zu Ende.

Aus den von Lessing in seinem Brief an Nicolai genannten Beispielen ist ersichtlich, dass die Helden der Tragödie immer unglückliche Personen sind. Lessing verlangte sogar, was er auch in diesem Brief erwähnt, dass die Helden des Trauerspiels die unglücklichsten Personen des Stücks sein sollten, und zwar während des ganzen Stückes. Erst dann könnten sie die Zuschauer am meisten für sich einnehmen.

Lessings Brief an Friedrich Nicolai vom 13. November 1756 kann man als eine kleine Theorie des Dramas bezeichnen. Er legt fest, was ein Theaterstück enthalten und sein muss, um ein gutes Theaterstück zu sein. Vor allem muss es die Aufgabe der Besserung der Menschen durch Erzeugung von Leidenschaften erfüllen und dann muss es aus drei wichtigen Wirkungsbegriffen bestehen – aus dem Schrecken, dem Mitleid und der Bewunderung, wobei Schrecken und Bewunderung dem Mitleid untergeordnet sind. Wie allerdings oben erwähnt, einige der Gedanken stießen auf die Kritik Mendelssohns. Besonders über Mitleid und Bewunderung wurde eine lange Diskussion geführt.

3.2. Der Disput über die Bewunderung

Im vorstehenden Kapitel wurde erläutert, welche Aufgabe Lessing der Bewunderung in der Tragödie zugewiesen hat. Im folgenden Text wird nun auch die Auffassung von Mendelssohn vorgestellt: es wird erklärt, was sich Mendelssohn unter dem Begriff Bewunderung vorstellte, welche Aufgabe er ihr zuwies und wie er sich zu Lessings Auffassung der Bewunderung als des „Ruhepunktes des Mitleids“ anstellte. Seine Ansichten werden wiederum mit Lessings Kritik konfrontiert.

²¹ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 38.

3.2.1. Mendelssohns Definition der Bewunderung: Bewunderung vs. Mitleid

Wie erwähnt, Lessings Deutung des Begriffs Bewunderung als eines bloßen „Ruhepunktes des Mitleids“ unterscheidet sich von der Vorstellung, die Mendelssohn von diesem Begriff hatte. Der Unterschied besteht darin, dass Mendelssohn der Bewunderung in der Tragödie einen größeren Wert beimaß, als ihr Lessing zuschrieb. Wie die Bewunderung in der Tragödie nach Mendelssohn entsteht und welche Wirkung sie auf den Zuschauer ausübt, führt er in seiner Definition im Brief an Lessing vom 23. November 1756 an. Diese Definition lautet:

Wenn wir an einem Menschen gute Eigenschaften gewahr werden, die unsre Meinung, welche wir von ihm oder von der ganzen menschlichen Natur gehabt haben, übertreffen, so gerathen wir in einen angenehmen Affect, den wir Bewunderung nennen.²²

Wie ersichtlich, Mendelssohns Auffassung der Bewunderung bestreitet Lessings Ansicht, nach der die Bewunderung in einer wertvollen Tragödie möglichst wenig und vor allem nur in Verbindung mit dem Mitleid auftreten soll. Mendelssohn beschränkt das Wirkungsfeld der Bewunderung im Unterschied zu Lessing nicht. Seiner Definition nach kann sie in einem Zuschauer jederzeit während der Aufführung erregt werden, und zwar dann, wenn der Held seine vortrefflichen Eigenschaften zeigt, die der Zuschauer von ihm nicht erwartete und sogar vom menschlichen Charakter im allgemeinen nicht erwarten würde.

Als Beispiel für die Erklärung seiner Auffassung der Bewunderung nennt Mendelssohn den antiken Helden *Mithridates*.²³ Obwohl sich Mithridates in einer bedrängten Situation befindet, bereitet er einen Angriff gegen Rom vor. Sein Plan, den er vor dem Angriff seinen Söhnen mitgeteilt hatte, ist jedoch misslungen und Mithridates wurde besiegt. Mithridates erregt zwar kein Mitleid, aber trotzdem bewundert das Publikum seine unvermutete Tapferkeit und die Kunst, mit der er seinen Plan so vortrefflich schilderte, dass sich ihn das Publikum lebhaft vorstellen konnte.

Welchen Standpunkt nimmt Lessing zu Mendelssohns Begriffsbestimmung der Bewunderung ein? Lessing macht in seinem Brief vom 28. November 1756²⁴ Mendelssohn darauf aufmerksam, dass er in seiner Definition zwei durch ihre Bedeutung unterschiedliche Begriffe vertauschte, und zwar *Bewunderung* und *Verwunderung*. Wenn

²² Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 43.

²³ Aus dem gleichnamigen Trauerspiel von Jean Racine, verfasst 1673.

²⁴ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 46.

der Zuschauer an einem Helden unerwartet gute Eigenschaften gewahrt wird, so kann es sich Lessings Meinung nach um keine Bewunderung für diesen Helden handeln, wie Mendelssohn behauptet, sondern um Verwunderung, dass sich der Held so plötzlich veränderte. Lessing hält diese Veränderung im Charakter des Helden für unwahrscheinlich und bezeichnet sie als einen Fehler des Dichters.

Die Verwunderung ruft z.B. der sterbende Gusman hervor, eine der Personen des im Jahre 1736 entstandenen Trauerspiels von Voltaire, *Alzire*. Alzire ist eine von den Spaniern gefangene Inkaprinzessin, die mit Zamore, dem Inkafürsten, verlobt ist. Sie wird jedoch gegen ihren Willen mit dem tyrannischen Christen Gusman verheiratet. Zamore will sich und Alzire rächen und verletzt Gusman tödlich. In diesem Augenblick kommt es zu einer unerwarteten Wendung: Noch bevor Gusman – „ein Ungeheuer, das eine Welt verwüstete“²⁵, wie ihn Lessing bezeichnete – stirbt, vergibt er seinem Mörder und gibt ihm Alzire zurück.

Diese Vergebung war Gusmans erste und zugleich letzte gute Tat. Auch wenn er seinem Feind genauso wie Augustus dem Cinna großmütig vergab, kann er dafür in keinem Fall bewundert werden. Man wundert sich allerdings darüber, dass dieser Bösewicht plötzlich einer solchen guten Tat fähig wurde, dass er „geschwind ein Mensch geworden ist“²⁶. Lessing erklärt sich die Möglichkeit einer solchen Veränderung nur durch die übernatürliche Wirkung der Religion.

Die Bewunderung, wo sie ohne Bindung an das Mitleid erscheint, wird dann, nach Lessing, dort hervorgerufen, wo die Helden ihre „so glänzende Eigenschaften“ zeigen, „daß wir sie der ganzen menschlichen Natur nicht zugetrauet hätten“.²⁷ Welche Eigenschaften sind es, die nach Lessing bewundernswürdig sind? Es sind die heroischen Eigenschaften wie z.B. „unerschütterte Festigkeit“, „unerbittliche Standhaftigkeit“, „nicht zu erschreckender Muth“ oder „heroische Verachtung der Gefahr und des Todes“.

Daraus ergibt sich, dass der Zuschauer auch den heroischen Mut des *Mithridates* bewundern kann. Gehört aber dieser Heroismus in das Trauerspiel? Friedrich Nicolai teilte die Tragödien in seinem Brief an Lessing vom 31. August 1756 in vier Gruppen ein, je nachdem welche Leidenschaften sie erregen. Die zweite Gruppe stellen die Tragödien

²⁵ Ebd. S. 47.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 48.

dar, welche mittels des Schreckens und des Mitleids die Bewunderung hervorrufen sollen. Diese Tragödien, wie z.B. *Brutus* oder *Cato*, nennt Nicolai heroische Trauerspiele.²⁸

Lessing kritisiert diese Einteilung der Trauerspiele im Brief an Mendelssohn vom 18. Dezember 1756.²⁹ Er macht auf einen Fehler aufmerksam, den Nicolai beging, indem er in der zweiten Gruppe der Trauerspiele zwei unterschiedliche literarische Gattungen miteinander verband, und zwar das *Trauerspiel* und das *Heldengedicht*. Die Trauerspiele, die Nicolai als heroisch bezeichnete, sind nach Lessing nichts anderes als „dialogische Heldengedichte“. Lessing beruft sich auf Aristoteles, wenn er sagt, dass sich das Trauerspiel von dem Heldengedicht unterscheiden sollte:

Das Trauerspiel (sagt Aristoteles, Hauptstück 14) soll uns nicht jede Art des Vergnügens ohne Unterschied gewähren, sondern nur allein das Vergnügen, welches ihm eigenthümlich zukommt. Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Noth verwirren, und die Grenzen der einen in die andern laufen lassen?³⁰

Welcher Unterschied zwischen den beiden Gattungen besteht, präsentiert Lessing wie folgt:

So wie in dem Heldengedichte die Bewunderung das Hauptwerk ist, alle andere Affecten, das Mitleiden besonders, ihr untergeordnet sind: so sei auch in dem Trauerspiele das Mitleiden das Hauptwerk, und jeder andere Affect, die Bewunderung besonders, sei ihm nur untergeordnet (...)³¹

Die Grenzen zwischen dem Trauerspiel und dem Heldengedicht sind also klar gezogen. Was sollte es für ein Trauerspiel sein, welches nicht das Mitleid, sondern Bewunderung im Mittelpunkt hat, der das Mitleid untergeordnet ist? Nach Lessing wäre es nur ein heroisches Gedicht. Die Antwort auf die Frage, ob der Heroismus in die Tragödie gehört, lautet also: Das Trauerspiel soll den Heroismus in jedem Fall vermeiden, damit der Zweck der Tragödie, das Publikum durch Erregung des Mitleids zu bessern, erfüllt werden könnte, und damit das Trauerspiel überhaupt ein Trauerspiel sein könnte.

²⁸ Lessing, G.E.: Werke. 4. Band. München 1970. S. 155; Die weiteren drei Gruppen sind: 1) Trauerspiele, welche Schrecken und Mitleid erregen sollen, diese nennt er rührende Trauerspiele, zu denen auch die bürgerlichen Trauerspiele gehören, 3) Trauerspiele, in denen Schrecken, Mitleid und Bewunderung vereinigt sind, das sind die vermischte Trauerspiele, und schließlich 4) Trauerspiele, in welchen die Bewunderung ohne Hilfe des Schreckens und des Mitleids erregt wird

²⁹ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 61.

³⁰ Ebd., S. 62.

³¹ Ebd.

Mendelssohn glaubt im Unterschied zu Lessing, dass eine solche scharfe Grenzbildung in die Kunst nicht gehört. Er hält nämlich die Kunst für eine Nachahmerin der Natur. Und genauso wie die Natur ihre Schöpfungen in keine voneinander klar getrennten Klassen einteilt, so sollten auch verschiedene Arten der Kunst voneinander nicht scharf getrennt werden. Mendelssohn schließt also aus dem Trauerspiel keine Leidenschaft aus und als seinen Gegenstand nennt er „jede große und würdige Begebenheit“, die „nur durch die lebendige Vorstellung eines größern Grades der Nachahmung fähig ist“.³² Die Nachahmung einer Leidenschaft muss also das Publikum von ihrer Ähnlichkeit oder Gleichheit mit dem Original überzeugen. So können z.B. Hass, Abscheu, aber auch das Heroische, Eigenschaften des Helden also, die nicht das Mitleid, sondern die Bewunderung hervorrufen, aufgeführt werden. Als ein typisches Beispiel des heroischen Helden nennt Mendelssohn *Cato*, dessen Tugenden vom Publikum bewundert werden.

Moses Mendelssohn ist auch mit Lessings Unterscheidung zwischen der Verwunderung und Bewunderung nicht einverstanden, er versteht diese Begriffe anders. Was er sich unter dem Begriff Bewunderung vorstellt, steht in seiner Definition, von der schon am Anfang dieses Kapitels die Rede war. Er ergänzt diese Definition in seinem Brief vom Dezember 1756³³ nur dadurch, dass die gute Eigenschaft, die der Held plötzlich entdeckt, in seinem Charakter verankert sein muss. Unter Verwunderung versteht dann Mendelssohn eine Reaktion auf alle unvermuteten Begebenheiten, deren Ursache man nicht begründen kann. Solche Begebenheiten sind die Handlungen eines Menschen, die in seinem moralischen Charakter nicht verankert sind. Man verwundert sich so z.B. über einen guten Menschen, der ein Verbrechen beging. In diesem Fall würde es sich, wie auch Lessing erwähnte, um einen Fehler des Dichters handeln.

Der Unterschied zwischen den Auffassungen beider Korrespondenten ist also dieser: Während Lessing nur solche Stücke für Trauerspiele hält, in denen die Bewunderung dem Mitleid untergeordnet ist, setzt Mendelssohn der Tragödie keine scharfen Grenzen und genauso wie Friedrich Nicolai hält auch er solche Stücke für Tragödien, deren Mittelpunkt die Bewunderung ist.

Was die Bedeutung der Begriffe Bewunderung und Verwunderung betrifft, so wurde darauf hingewiesen, dass auch hier Lessing und Mendelssohn nicht einig waren. Während nach Lessing alle Eigenschaften, die der Held unerwartet entdeckt,

³² Ebd., S. 71.

³³ Ebd., S. 54.

Verwunderung hervorrufen, unterscheidet Mendelssohn zwischen denen, die im Charakter des Helden verankert, und denen, die da nicht verankert sind, wobei im ersten Fall Bewunderung und im zweiten Verwunderung erregt wird. Für bewundernswürdig hält dann Lessing nur heroische Eigenschaften, die jedoch in einem Trauerspiel auf ein Minimum reduziert werden sollten. Diese „Vollkommenheiten“, wie sie Lessing nennt, sollten nach ihm nur als Ruhepunkte des Mitleids auftreten.

3.2.2. Bewunderung als „Ruhepunkt des Mitleids“

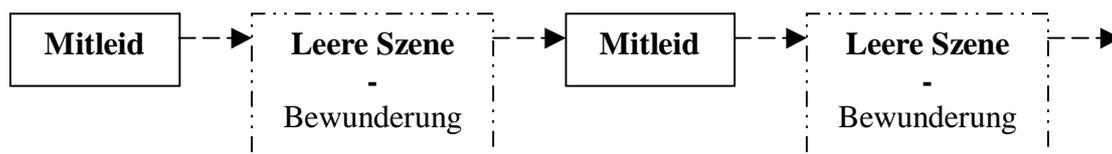
Welchen Standpunkt nahm Mendelssohn zu Lessings Auffassung der Bewunderung als eines Ruhepunktes des Mitleids ein? Es wurde zwar angemerkt, dass Mendelssohn diese Auffassung kritisierte; lehnte er sie aber ganz ab?

Auch wenn die Bewunderung nach Mendelssohns Definition unabhängig vom Mitleid erscheinen kann, widerlegt er Lessings Auffassung nicht ganz. Mendelssohn gesteht, dass die Bewunderung auch diese Aufgabe vertritt, er hält sie jedoch nur für eine zufällige, mit dem Tod des Helden verbundene Wirkung. Weil Mendelssohn unter Lessings Bezeichnung der Bewunderung als „Ruhepunkt“ die Milderung, oder sogar Aufhebung des Mitleids verstand, kritisierte er Lessing.

Lessing verteidigt seine Auffassung gegen die Kritik Mendelssohns, von dem er sich falsch verstanden glaubt, in demselben Brief an Mendelssohn, in dem er auch Nicolais Einteilung der Trauerspiele beanstandete, also im Brief vom 18. Dezember 1756: Der gute Dichter soll den Zuschauer während seines ganzen Stückes das Mitleid fühlen lassen.³⁴ Da aber das Mitleid ein starker Affekt ist, kann ihn der Zuschauer nicht zu lange empfinden. Deshalb müssen im Trauerspiel solche Stellen sein, die das Mitleid für eine bestimmte Zeit ersetzen, also nicht ganz aufheben. Diese Stellen sollen nicht mehr vom Unglück des Helden, sondern nur von seinen „Vollkommenheiten“ handeln. Demzufolge wandelt sich das Mitleid in Bewunderung um. Gerade solche Stellen, in denen der Zuschauer den Helden bewundert, hält Lessing für die „Ruhepunkte“ des Mitleids. Nicht weil sie das vorige Mitleid stillen helfen, wie es Mendelssohn verstand, sondern weil sie den Zuschauer lockern und für das neue Mitleid vorbereiten.

³⁴ Aus diesem Grund (u.a.) hält Lessing die französischen Trauerspiele für keine guten Stücke, weil sie das Mitleid im Zuschauer erst am Ende des letzten Aktes erregen.

Lessing bezeichnet diese Stellen auch als *leere Szenen*, weil das Publikum in ihnen den wichtigsten Affekt – Mitleid – nicht fühlt. Das folgende Schema hilft verdeutlichen, welche Position diese leeren Szenen in einer Tragödie einnehmen:



Der Zuschauer erfährt also vom Unglück, das dem Helden des Trauerspiels begegnete, und hat Mitleid mit ihm. Der Dichter lässt aber den Helden plötzlich seine guten Eigenschaften entdecken, die so vortrefflich sind, dass der Zuschauer sein Unglück vergisst. Das Mitleid wird in den Hintergrund gedrängt, und der Zuschauer fühlt nur noch Bewunderung. Das Mitleid wird aber kurz darauf wieder erregt, indem der Dichter den Zuschauer an das Unglück des Helden erinnert. Auf solche Weise schreitet die Handlung bis zum Schluss der Tragödie fort, wo das letzte und zugleich größte Mitleid hervorgerufen wird, das nach Lessings Auffassung mit dem Tod des Helden verbunden sein soll.

Weil die leeren Szenen den Zuschauer für das folgende Mitleid vorbereiten sollen, soll der Dichter den Helden keine solche „Vollkommenheiten“ zeigen lassen, die das Mitleid mit ihm ganz verdrängen. Als ein fehlerhaftes Beispiel, in dem das Mitleid unterbunden wird, erwähnt Lessing folgende Szene:

Gesetzt, ich sagte zu Jemand: heute ist der Tag, da Titus seinen alten Vater, auf einem Seile, welches von der höchsten Spitze des Thurms bis über den Fluß ausgespannt ist, in einem Schubkarren von oben herabführen soll.³⁵

Das Mitleid mit Titus und seinem Vater, die sich dieser Gefahr unterziehen müssen, wird dadurch erregt, dass der Dichter ihre guten Eigenschaften entdeckt. Wenn der Dichter das Mitleid mit ihnen ganz aufheben möchte, könnte er sagen: „Titus ist ein Seiltänzer, der diesen Versuch schon mehr als einmal gemacht hat.“ Er würde damit eine Vollkommenheit von Titus zeigen, welche die Gefahr des Todes auf ein Minimum reduzierte. Titus würde nun vom Publikum nicht mehr bedauert, sondern nur bewundert werden und der Weg zum neuen Mitleid würde versperrt bleiben.

³⁵ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 63.

Auch wenn Lessing seinen Begriff „Ruhepunkt des Mitleids“ ziemlich ausführlich veranschaulichte, konnte er Mendelssohn nicht überzeugen. Dieser sieht zwar ein, dass der Zuschauer mit den guten Eigenschaften oder „Vollkommenheiten“ des Helden in den Nebenszenen nicht selten bekannt gemacht wird, wodurch sein Mitleid für eine bestimmte Zeit verlorengelht. Das Mitleid wird jedoch nicht durch die Bewunderung ersetzt, wie Lessing behauptet, sondern durch die Hochachtung vor dem tugendhaften Helden, die Mendelssohn für einen niederen Grad der Bewunderung hält. Nur die Hochachtung kann diese sekundäre Funktion im Trauerspiel erfüllen, weil die Bewunderung in der Tragödie der Hauptaffekt sein soll.³⁶

Wie erwähnt, Mendelssohn hat Lessings Ansicht, dass die Bewunderung auch die Funktion des Ruhepunktes des Mitleids erfüllen kann, zwar akzeptiert, seiner Auffassung nach erfüllt jedoch die Bewunderung diese Aufgabe nur am Schluss der Tragödie, wenn der Held mit seinem Unglück abgefunden ist und unerschrocken den Tod erwartet. Aus diesem Grund lehnt Mendelssohn Lessings Theorie ab, und die Ersetzung des Mitleids überlässt er der Hochachtung.

3.2.3. „Nacheiferung der Eigenschaften“

Mendelssohn erwähnt in seiner Definition der Bewunderung, dass die durch sie im Zuschauer hervorgerufene Empfindung ein angenehmer Affekt ist, da die bewundernswürdigen Eigenschaften des Helden vortreffliche Eigenschaften sind und deshalb dem Menschen Vergnügen bereiten. Welche Konsequenz dieser angenehme Affekt haben soll, erörtert Mendelssohn wie folgt:

Da nun eine jede Bewunderung ungemein gute Eigenschaften zum Grunde hat, so muß dieser [*angenehmer – Anm., A.P.*] Affect schon an und für sich selbst, und ohne Rücksicht auf das Mitleiden, dessen die bewunderte Person entbehren kann, in dem Gemüthe des Zuschauers ein Vergnügen zuwege bringen. Ja es muß sogar der Wunsch in ihm entstehen, dem bewunderten Held, wo es möglich ist, nachzueifern;³⁷

Das Vergnügen also, das aufgrund der Bewunderung „in dem Gemüthe des Zuschauers“ entsteht, soll die Nacheiferung bewirken, die nach Mendelssohn ähnliche Wirkung wie das Mitleid hat. Sie kann die Menschen bessern.

³⁶ Ebd., S. 73.

³⁷ Ebd., S. 43 f.

Was die Besserung von Tugenden betrifft, so behauptet Mendelssohn, dass die „Begierde zur Nacheiferung“ der Eigenschaften eines Helden oft die beste Wirkung hat, das heißt noch bessere als das Mitleid. Aus seiner Auffassung ergibt sich also, dass auch ein Held wie z.B. *Cato*, der dank seinen heroischen Eigenschaften zwar nicht Mitleid, sondern Bewunderung im Publikum hervorruft, den Zuschauer bessern kann. Weil in diesem Trauerspiel kein Mitleid erregt wird, so können die Tugenden des Zuschauers auf keine andere Weise als aufgrund der Bewunderung gebessert werden. Die Bewunderung hat da eine absolute Wirkung.

Lessing reagiert auf Mendelssohns Deutung der Wirkung der Bewunderung in seinem Brief vom 28. November 1756.³⁸ Genauso wie ihn Mendelssohn in seinem letzten Brief ermahnte, dass er der Bewunderung einen zu geringen Wert zuwies, ermahnt er nun Mendelssohn:

(...) ich verlange, daß sie es der Tugend abbitten sollen, sie zu einer Tochter der Bewunderung gemacht zu haben. Es ist wahr, sie ist sehr oft die Tochter der Nacheiferung, und die Nacheiferung ist eine natürliche Folge der anschauenden Erkenntniß einer guten Eigenschaft. Aber muß es eine bewundernswürdige Eigenschaft sein?³⁹

Lessing gibt gleich Antwort auf seine Frage: Die Eigenschaft, die vom Zuschauer nachgeeffert werden soll, muss eine gute Eigenschaft sein, deren jeder Mensch, also nicht nur der heroische Held, fähig ist. Daraus ergibt sich, dass nur solche Eigenschaften, die von den gewöhnlichen Menschen nachgeahmt werden können, diesen Zuschauer tugendhafter machen.

Nach Lessing können die guten Eigenschaften des Helden nicht nur den Wunsch nach Nacheiferung hervorrufen, sondern sie sind auch fähig, das Mitleid mit diesem Helden zu erregen, wessen die heroischen Eigenschaften nicht fähig sind. Weil die heroischen Eigenschaften nicht geeignet sind, von den gewöhnlichen Menschen nachgeahmt zu werden, sollen sie aus der Tragödie ausgeschlossen werden.

Aus der weiter präsentierten Auffassung von Lessing ist seine Erkenntnis ersichtlich, dass das Mitleid nicht der einzige Affekt in der Tragödie ist, der die Menschen bessern kann. Er gesteht nämlich, dass auch die Bewunderung ihr Anteil an der Besserung der Menschen hat. Trotzdem behauptet er, im Unterschied zu Mendelssohn, dass das Mitleid eine weit größere Wirkung als die Bewunderung hat. Worin besteht der

³⁸ Ebd., S. 46.

³⁹ Ebd., S. 49.

Unterschied zwischen der Bewunderung und dem Mitleid, was die Besserung der Tugenden betrifft?

Lessing sieht diesen Unterschied in der Unmittelbarkeit der Besserung:

Die Bewunderung in dem allgemeinen Verstande, in welchem sie nichts ist, als das sonderliche Wohlgefallen an einer seltenen Vollkommenheit, bessert vermittelt der Nacheiferung; und die Nacheiferung setzt eine *deutliche Erkenntniß* der Vollkommenheit, welcher ich nacheifern will, voraus.⁴⁰

Die Bewunderung bessert nach Lessing die Menschen also nicht unmittelbar, sondern mittels der Nacheiferung. Um aber einer guten Eigenschaft nacheifern zu können, muss man zuerst diese gute Eigenschaft erkennen und für nacheifernswert halten. Lessing nennt diese Erkenntnis eine *deutliche Erkenntnis* der Vollkommenheit. Erst dann entsteht im Menschen der Wunsch nach Nacheiferung. Wenn der Vollkommenheit nachgeeifert wird, können die Tugenden des Menschen verbessert werden. Lessing macht noch darauf aufmerksam, dass nicht alle Menschen der deutlichen Erkenntnis fähig sind. Bei ihnen kann folglich kein Wunsch nach Nacheiferung erregt werden, was zur Folge hat, dass die Bewunderung hier „unfruchtbar“ bleibt. Im Gegensatz zur Bewunderung bessert das Mitleid unmittelbar. Es bessert jeden Menschen, „den Mann vom Verstande sowohl als den Dummkopf“.⁴¹ Das heißt, dass der Mensch, der mit dem leidenden Helden Mitleid hat, keine deutliche Erkenntnis braucht, um ein besserer Mensch zu werden.

Mendelssohn reagiert in seinem Brief vom Dezember 1756⁴² auf den Begriff *deutliche Erkenntnis*, den Lessing in seinem letzten Brief erwähnte, und dessen Verwendung Mendelssohn für ungenau hält. Er legt zwei eigene Begriffe vor:

Alle unsere Urtheile gründen sich entweder auf einen *deutlichen Vernunftschluß*, oder auf eine *undeutliche Erkenntniß*, die man in Sachen, welche die Wahrheit angehen, Einsicht, in Sachen aber, welche die Schönheit betreffen, Geschmack zu nennen pflegt. Jene stützt sich auf eine symbolische Erkenntniß, auf die Wirkungen der obern Seelenkräfte; diese hingegen auf eine intuitive Erkenntniß, auf die Wirkung der untern Seelenkräfte.⁴³

Mendelssohn unterscheidet also zwischen den vernünftigen (deutlichen) und den intuitiven (undeutlichen) Urteilen. Weiter deduziert er, dass diese zwei Erkenntnisse – der *deutliche Vernunftschluss* und die *undeutliche Erkenntnis* (sei es die Einsicht oder der

⁴⁰ Ebd., S. 51.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 54.

⁴³ Ebd., S. 57.

Geschmack) – miteinander oft streiten, wobei die undeutliche Erkenntnis in vielen Fällen einen größeren Einfluß auf die Beurteilungen des Menschen hat. Das ist z.B. der Fall des Theaters. Mendelssohn behauptet, dass die Zuschauer ihre deutlichen Vernunftschlüsse verdrängen und sich von der Illusion fortreißen lassen, wenn sie der Dichter durch „seine vollkommen sinnliche Rede“⁴⁴ von der Würde oder Unwürdigkeit seiner Charaktere überzeugt. Daraus ergibt sich, dass im Theater auch solche Leidenschaften und Handlungen dargestellt werden können, die unsere Vernunft als untugendhaft bezeichnet, weil der Dichter das Publikum von ihrer Würde überzeugte.

Die symbolische Erkenntnis ist also machtlos, wenn der vortreffliche Dichter seine Kunst, die Zuschauer zu „illudieren“, zeigt. Sie kann weder die Erregung von Bewunderung noch den augenblicklichen Vorsatz, den Eigenschaften des Helden nachzueifern, verhindern. Wenn aber die Illusion beendet wird, kommt die Vernunft zu Wort, die die Vollziehung der Nacheiferung verhindern kann. Es können jedoch einige Schwierigkeiten eintreten, wenn ein Zuschauer, in dem der Wunsch nach Nacheiferung hervorgerufen wurde, keinen genügenden Vorrat an deutlichen Vernunftsschlüssen hat. Dann könnte sein Wunsch verwirklicht werden, was auch schlechte Folgen haben könnte. Mendelssohn gedenkt eines Engländer, der nach der Aufführung des Trauerspiels *Cato* Selbstmord beging, weil er nicht imstande war, die Illusion von der Wirklichkeit zu unterscheiden.

Lessing bezeichnet diese Menschen, bei denen sich der Wunsch nach Nacheiferung in Wirklichkeit umwandelt, als „Phantasten“.⁴⁵ Weil es in der Welt sehr viele Phantasten gibt, sollte es seiner Meinung nach eine Pflicht des Dichters sein, nur tugendhafte Handlungen auf die Bühne zu bringen, die bewundert werden sollen. Wenn ein Phantast einen lasterhaften Helden bewundern würde, so könnte er seinen schlechten Eigenschaften nacheifern und in der wirklichen Welt genauso lasterhaft handeln.

Lessing stellt Mendelssohn folglich die Frage:

Ich gehe noch weiter, und gebe Ihnen zu überlegen, ob die tugendhafte That, die ein Mensch aus bloßer Nacheiferung, ohne deutliche Erkenntniß, thut, wirklich eine tugendhafte That ist, und ihm als eine solche zugerechnet werden kann?⁴⁶

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 65.

⁴⁶ Ebd.

Er selbst glaubt, dass ein Mensch, der eine tugendhafte Handlung bewundert, nur dieselbe Handlung, „unter denselben Umständen“⁴⁷, nachahmen kann. Es ist also zweifelhaft, ob es sich um eine tugendhafte Tat handelt, die nur in einer bestimmten Situation und nicht universell vollbracht werden kann.

Diese Auffassung widerlegt Mendelssohn in seinem Brief vom Januar 1757.⁴⁸ Er behauptet,

daß die intuitive Erkenntniß die Quantität der Motive vermehren müsse, wenn der tugendhafte Vorsatz zur Wirklichkeit kommen soll; und nichts vermehrt meines Erachtens diese Quantität so sehr, als die Bewunderung.⁴⁹

Im Gemüt des Menschen also, der seinen Wunsch nach Nacheiferung einer tugendhaften Tat verwirklichen will, ohne dazu die deutliche Erkenntnis zu brauchen, muss zuerst die Anzahl der Motive, die den Menschen zu dieser Tat treiben, vergrößert werden. Wie dies geschieht, erläutert Mendelssohn weiter: Die allgemeinen abstrakten Begriffe, wie z.B. Großmut, müssen auf einzelne Fälle reduziert werden. Diese Reduktion wird „durch Erfahrung, durch Beispiele oder auch durch Erdichtung“⁵⁰ erzielt. Die symbolische Erkenntnis des Zuschauers verwandelt sich in eine anschauende Erkenntnis, was zur Folge hat, dass sich alle Motive aktivieren, sie werden belebt und ihre Anzahl vergrößert sich. Der Wunsch, einer Tugend nachzueifern, kann nun realisiert werden.

In seinem Brief an Mendelssohn vom 2. Februar 1757⁵¹ anerkennt Lessing diese Gedanken, die Mendelssohn auch in seiner Abhandlung *Von der Herrschaft über die Neigungen* niederlegte.

Die Deutung der Nacheiferung der Eigenschaften geht aus Lessings und Mendelssohns Auffassung von den Hauptaffekten der Tragödie hervor. Lessing, der das Mitleid für den Hauptaffekt des Trauerspiels hält, bezeichnet solche gute Eigenschaften als nacheifernswert, über die ein jeder Mensch verfügen kann, und die das Mitleid mit dem leidenden Helden, der diese Eigenschaften besitzt, erregen können. Für Mendelssohn dagegen, der neben dem Mitleid auch die Bewunderung als Hauptaffekt ansieht, können auch die bewundernswürdigen heroischen Eigenschaften für nacheifernswert gehalten werden. Was die Besserung der Menschen betrifft, so misst Mendelssohn, im Gegensatz

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 70.

⁴⁹ Ebd., S. 74.

⁵⁰ Ebd., S. 75.

⁵¹ Ebd., S. 78.

zu Lessing, der Nacheiferung vortrefflicher Eigenschaften einen größeren Wert als dem Mitleid bei, was Lessings Auffassung widerspricht.

3.3. Die aristotelischen Begriffe „Furcht“ und „Mitleid“

Der Begriff *Mitleid* und seine Bedeutung in der Tragödie wurden in den vorigen Kapiteln größtenteils besprochen. Lessing, unter dem Einfluss von Aristoteles, bezeichnete das Mitleid in seinem Brief an Nicolai vom November 1756 als den wichtigsten Affekt, den die Tragödie hervorrufen soll, und bestimmte dann die Funktion des Mitleids in einem Trauerspiel, und zwar die Zuschauer zu bessern, sie menschenfreundlicher zu machen.

Im folgenden Text wird gezeigt, wie die Diskussion über das Mitleid weiter geführt wurde und welchen Standpunkt die beiden Korrespondenten zum Begriff *Furcht* und zu seiner Übersetzung aus dem Griechischen eingenommen haben.

3.3.1. Diskussion über das Mitleid

Mendelssohn hat, wie bereits erwähnt, in seinem Brief vom Dezember 1756 gestanden, dass die Bewunderung auch die „untugendhaften Handlungen“ „für nachahmungswürdig anpreisen“⁵² kann, wenn der Dichter die Illusion wirken lässt. Er macht aber Lessing darauf aufmerksam, dass auch das Mitleid ähnliche Folgen haben kann, „wenn es nicht von der Vernunft regiert wird“.⁵³ Es kann den Menschen untugendhaft machen.

Lessing verteidigt die Wirkungen des Mitleids in seinem Brief an Mendelssohn vom 18. Dezember 1756, indem er Mendelssohn daran erinnert, dass die Aufgabe des Trauerspiels ist, das Mitleid nur zu üben. Andere Umstände, dass z.B. die bemitleidete Person untugendhaft ist, werden nicht berücksichtigt⁵⁴:

Gesetzt auch, daß mich der Dichter gegen einen unwürdigen Gegenstand mitleidig macht, nämlich vermittelt falscher Vollkommenheiten, durch die er meine Einsicht verführt, um mein Herz zu gewinnen; daran ist nichts gelegen: wenn nur mein Mitleiden rege wird, und sich gleichsam gewöhnt, immer leichter und leichter rege zu werden.⁵⁵

⁵² Ebd., S. 58.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 65.

⁵⁵ Ebd.

Daraus ergibt sich, dass auch wenn der Zuschauer mit einer „untugendhaften“ Person Mitleid hat, kann er ein besserer Mensch werden, dem die Menschenliebe nicht fremd ist. Dasselbe kann man jedoch von der Bewunderung nicht sagen. Der Mensch kann durch die bloße Übung im Bewundern in keinem Fall tugendhafter werden.

Welche Eigenschaften, besser gesagt Charaktere, können im Zuschauer das Mitleid hervorrufen, und welche sind dessen nicht fähig? Wie mehrmals erwähnt, Lessing bezeichnet die heroischen Charaktere als mitleidsunwürdig, „weil jede derselben mit Unempfindlichkeit verbunden ist, und Unempfindlichkeit in dem Gegenstande des Mitleids mein Mitleiden schwächt.“⁵⁶

Aristoteles erwähnt im 13. Kapitel seiner *Poetik* noch weitere Charaktere, die nicht fähig sind, das Mitleid im Zuschauer zu erregen:

Es ergibt sich daher als erste Forderung, daß weder tugendhafte Personen in einer Schicksalswendung vom Glück zum Unglück erscheinen dürfen – denn das würde weder Furcht (Erschütterung) noch Mitleid (Rührung) erregen, sondern Verdruß⁵⁷ – noch dürfen andererseits schlechte Personen aus Unglück zu Glück gelangen – denn das wäre der Aufgabe der Tragödie am meisten zuwider (...) Aber auch der ganz Schlechte soll nicht aus Glück zu Unglück gelangen, (...) ⁵⁸

Aus der Begründung ist die Forderung von Aristoteles ersichtlich, dass die Helden eines Trauerspiels weder vollkommen gute noch vollkommen schlechte Charaktere haben dürfen. Der Held soll also ein Mensch mit einem Mittelcharakter sein.

Welchen Standpunkt nimmt Lessing zur Auffassung der Charaktere von Aristoteles ein? Er ist mit ihr unzufrieden: „Ich bin hier selbst wider Aristoteles, welcher mir überall eine falsche Erklärung des Mitleids zum Grunde gelegt zu haben scheint.“⁵⁹ Lessing behauptet, dass das Unglück einer vollkommenen Person nicht „Entsetzen und Abscheu“ (in unserer Übersetzung „Verdruß“) erweckt, sondern das Mitleid, das immer unangenehmer wird, „je größer auf der einen Seite die Vollkommenheit und auf der andern das Unglück ist.“⁶⁰ Um aber das Mitleid hervorzurufen, muss die vollkommene Person zuerst einen Fehler begehen, durch den sie in das Unglück gerät. Wenn sie keinen

⁵⁶ Ebd., S. 49.

⁵⁷ In anderen Übersetzungen wird anstatt dieses Wortes „Entsetzen und Abscheu“ gebraucht.

⁵⁸ Die *Poetik* des Aristoteles. Übersetzt und erläutert von H. Stich. Leipzig 1887. S. 42 f.

⁵⁹ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 67.

⁶⁰ Ebd., S. 68.

Fehler macht, und trotzdem unglücklich wird, so könne der Mensch mit ihr kein Mitleid haben und er würde nur das „Entsetzen und Abscheu“ empfinden.

Lessing nennt als ein Beispiel für die Erörterung seiner bereits erklärten Auffassung das Trauerspiel *Canut*.⁶¹ Canut ist ein vollkommener gütiger Herrscher, der seinem Gegenspieler, dem herrschsüchtigen Adligen Ulfo, die Verbrechen gegen seine Person immer wieder verzeiht. Wenn der gütige Canut das Mitleid erregen soll, so muss ihn der Dichter einen Fehler machen lassen, der ihn in das Unglück bringt und das Leben kostet. Dieser Fehler soll seine übertriebene, vom Verstand nicht regierte Güte sein. Wenn aber sein Fehler nicht die Ursache seines Todes wäre, sondern wenn er z.B. „plötzlich durch den Donner erschlagen“⁶² würde, so würden die Zuschauer über seinem Unglück „Entsetzen und Abscheu“ fühlen. Die Vollkommenheit eines Helden muss also mit seinem Unglück durch einen wesentlichen Fehler verbunden sein.

Nach Lessing können also sowohl die tugendhaften, als auch die schlechten Personen Mitleid erregen. Die tugendhaften Helden müssen jedoch einen Fehler begehen, der sie ins Unglück stürzt. Was die „unwürdigen“ Personen betrifft, so ist es die Sache des Dichters, ob er die Zuschauer davon überzeugen will, dass sie mit ihnen Mitleid haben sollen oder nicht. Es mindert nicht den Wert des Mitleids.

3.3.2. Die Problematik der Begriffe „Furcht“ und „Mitleid“

Am 2. April 1757 teilte Lessing Friedrich Nicolai „einige fernere Anmerkungen“⁶³ über seine *Abhandlung vom Trauerspiele* mit. Die erste Anmerkung betrifft die Begriffe „Furcht und Mitleiden“. Gleich zu Beginn dieser Anmerkung fragt Lessing:

Können Sie mir nicht sagen, warum sowohl Dacier als Curtius Schrecken und Furcht für gleichbedeutende Worte nehmen? (...) Es sind doch wohl zwei verschiedene Dinge, Furcht und Schrecken?⁶⁴

Lessing lobte zwar im Jahre 1753 in der *Berlinischen privilegierten Zeitung* die Übersetzung der aristotelischen *Dichtkunst* von Curtius, indem er behauptete: „Seine Übersetzung ist getreu und rein; seine Anmerkungen sind gelehrt, und erläutern den Text

⁶¹ Dieses Trauerspiel wurde von Johann Elias Schlegel im Jahre 1746 verfasst.

⁶² Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 68.

⁶³ Ebd., S. 85.

⁶⁴ Ebd., S. 85 f.

hinlänglich;⁶⁵ Trotzdem kritisiert er vier Jahre später seinen Gebrauch des Wortes „Schrecken“ für das griechische φόβος. Genauso kritisiert er Dacier, dass er sogar beide Termini – Schrecken und Furcht – in seiner Übersetzung als gleichwertig verwendete.

Das Wort φόβος sollte Lessings Meinung nach nur als „Furcht“ übersetzt werden, denn so soll es Aristoteles verstanden haben:

Aristoteles erklärt das Wort φόβος (...) durch die „Unlust über ein bevorstehendes Übel“; und sagt: alles dasjenige erwecke in uns Furcht, was, wenn wir es an Andern sehen, Mitleiden erwecke; und alles dasjenige erwecke Mitleiden, was, wenn es uns selbst bevorstehe, Furcht erwecken müsse.⁶⁶

Lessing charakterisiert also die Furcht als das auf das „Ich“ bezogene Mitleid. Das Mitleid kann ein Mensch nur mit anderen Menschen haben und die Furcht, die als Sekundäraffekt nach dem Mitleid entsteht, ist das „Mitleid“ mit uns selbst. Es ist die Furcht davor, dass uns dasselbe Unglück wie den Helden widerfahren kann. Sie soll vom Zuschauer immer empfunden werden, wenn in ihm Mitleid hervorgerufen wird.

Der Begriff φόβος und seine falsche Übersetzung als „Schrecken“ ist auch das Hauptthema des 74./78. Stückes der *Hamburgischen Dramaturgie*. Lessing sagt im 74. Stück vom Schrecken Folgendes:

Dieses Schrecken, welches uns bei der plötzlichen Erblickung eines Leidens befällt, das einem andern bevorsteht, ist ein mitleidiges Schrecken, und also schon unter dem Mitleide begriffen.⁶⁷

Diese Auffassung erinnert an den oben analysierten Brief Lessings an Nicolai vom November 1756, wo Lessing den Schrecken als „die plötzliche Überraschung des Mitleids“ definierte. Der Schrecken kann also nach Lessing nur im Zusammenhang mit dem Mitleid erscheinen, das heißt, dass er sich auf das Unglück anderer Personen bezieht. Aus diesem Grund wäre es falsch, die aristotelischen Begriffe *eleos* und *phobos* als „Mitleid und Schrecken“ zu übersetzen, sie gegeneinander zu stellen.

Dass die richtige Übersetzung des griechischen Wortes φόβος „Furcht“ ist, bestätigt Lessing im 75. Stück der *Dramaturgie*:

Man hat ihn [*Aristoteles – Anm, A.P.*] falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines

⁶⁵ Lessing, G.E.: Lessing: Auswahl in drei Bänden. 1. Band. Leipzig 1952. S. 164.

⁶⁶ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 86.

⁶⁷ Lessing, GW, 6. Band, S. 378 f.

ändern, für diesen ändern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; (...) Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.⁶⁸

Lessings Standpunkt zur Bedeutung der Furcht in der Tragödie veränderte sich also auch nach mehr als zehn Jahren nicht. Genauso wie in seiner Korrespondenz, vertrat er auch in der *Dramaturgie* die These, dass das Mitleid nur auf die anderen Personen gerichtet ist, während sich die Furcht auf uns selbst bezieht.

Was meint Mendelssohn von Lessings Übersetzung des Begriffs φόβος als „Furcht“? Mendelssohn verfasste im Frühling 1757 „eine Art von Capitulation“⁶⁹, die er dem Brief Nicolais an Lessing vom 14. Mai 1757 beilegte. Diese „Capitulation“ enthält einerseits die „streitigen Punkte“, in denen Lessing und Mendelssohn nicht einig waren, und andererseits die „ausgemachten Punkte“, auf denen sie sich einigten. Einige Punkte dieser Zusammenfassung wurden eben der Furcht gewidmet.

Mendelssohn unterscheidet genauso wie Lessing zwischen der Unlust über unser Unglück und der Unlust über das Unglück eines anderen Menschen. Die zweitgenannte Unlust trägt den Namen Mitleid, für die erstgenannte kann Mendelssohn jedoch keine richtige Bezeichnung finden. Er besteht nur darauf, dass sie auf keinem Fall Furcht genannt werden kann, wie Lessing behauptet. Die Furcht ist nämlich seiner Meinung nach genauso wie der Schrecken nur eine von mehreren Modifikationen der Unlust über unser Unglück:

§ 3. Die anschauende Betrachtung unsers Unglücks gebiert Unlust.

- a) Ist das Übel gegenwärtig, so wird die Empfindung desselben, nachdem es größer oder kleiner ist, Unlust, Mißvergnügen, Traurigkeit, Betrübniß u.s.w. genannt.
- b) Ist es bevorstehend und mit Wahrscheinlichkeit zu vermuthen, so erregt es Furcht.
- c) Ist es groß und unvermeidlich, so entsteht Verzweiflung.
- d) Kommt es unvermuthet und plötzlich, so entsteht Schrecken; und wenn das Übel groß ist, Entsetzen.⁷⁰

Wie oben erwähnt, Lessing behauptete in seinem Brief an Nicolai vom April 1757, dass Aristoteles die Furcht für ein „bevorstehendes Übel“ hielt. Und wie ersichtlich, Mendelssohn ist mit dieser Charakteristik einverstanden. Weil aber die Furcht – neben dem Schrecken, Betrübniß, u.s.w. – nur eine der Modifikationen des unangenehmen

⁶⁸ Ebd., 381.

⁶⁹ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 92.

⁷⁰ Ebd., S. 95 f.

Gefühls ist, das infolge unseres Unglücks entsteht, so kann Mendelssohn nicht begreifen, „warum er [Aristoteles – Anm., A.P.] Mitleiden und Furcht einander entgegengesetzt habe.“⁷¹

Ähnlich wie die Unlust über unser Unglück kann nach Mendelssohn auch das Mitleid verschiedene Modifikationen haben, unter die er auch die Furcht zählt: „Empfinden wir keine Unlust, wenn unserm Freunde ein Übel bevorsteht? Ist diese Unlust nicht Furcht?“⁷² Die Furcht bezieht sich also nicht bloß auf uns selbst, sondern auch auf die Menschen, „die unser Mitleiden verdienen.“⁷³ So denkt Mendelssohn auch vom Schrecken. Der Schrecken ist sowohl eine Modifikation der Unlust über unser Unglück als auch über das Unglück einer anderen Person.

Aufgrund dessen, was Mendelssohn in der „Capitulation“ niederlegte, folgert er also:

Sie sehen also, daß die unbestimmten Ausdrücke des Aristoteles an diesem Mißverständnisse schuld gewesen. Kein Wunder, daß Dacier, Boileau und Curtius bald crainte, bald terreur gesetzt haben;⁷⁴

Wie werden heute die Aristotelischen Begriffe übersetzt? Wolfgang Schadewaldt behauptet in seiner Studie *Furcht und Mitleid?*:

Gehen wir heute mit den Mitteln unserer modernen Sprachbetrachtung erneut an die Sache heran, so zeigt sich, daß der wahre Aristoteles überhaupt nicht von Furcht und Mitleid und irgend einer bessernden Wirkung der Tragödie spricht, (...). Da zeigt sich zuerst, daß der griechische φόβος nicht „Furcht“, sondern „Schrecken“ (Schauder) bedeutet.⁷⁵

Auch für den Affekt, den Aristoteles *eleos* nannte und der in dem „humanitären Aufklärungsjahrhundert“⁷⁶ als „Mitleid“ übersetzt wurde, sollte man nach Schadewaldt eher die Begriffe „Jammer“ oder „Rührung“ verwenden. Aristoteles habe nämlich unter dem Wort *eleos* einen starken Affekt verstanden, der in uns hervorgerufen wird, wenn wir einen „unverdient Leidenden“⁷⁷ sehen. Dieses „unverdiente Leiden“, das uns „das Herz

⁷¹ Ebd., S. 98.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 99.

⁷⁵ Schadewaldt, W.: Furcht und Mitleid?. Zu Lessings Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hrsg. von Gerhard u. Sibylle Bauer. Darmstadt 1986. S. 337.

⁷⁶ Ebd., S. 337.

⁷⁷ Die Poetik des Aristoteles, S. 43.

weich macht und Tränen in die Augen treibt“⁷⁸, rührt uns zwar, aber wir fühlen es mit dem Helden nicht (eben so hat Lessing das Wort Mitleid verstanden) – ein solches Mitgefühl war der heutigen Forschung nach die Absicht von Aristoteles nicht. Der Zuschauer sollte nur über das unglückliche Schicksal des Helden jammern.

Lessings Übersetzung des Wortes φόβος als „Furcht“ ist also in seiner Zeit als auch in den letzten Jahren auf Kritik gestoßen. Sein zeitgenössischer Kritiker Moses Mendelssohn definierte die Furcht genauso wie den Schrecken als eine Modifikation des Mitleids und des unangenehmen Gefühls über unser Unglück und äußerte also sein Verständnis dafür, warum die Übersetzer von Aristoteles sowohl Furcht als auch Schrecken in ihren Werken verwendet haben. Heute wird, wie an der Studie von Schadewaldt gezeigt wurde, nicht nur der aristotelische Begriff *phobos* als „Schrecken“ übersetzt, womit gezeigt werden soll, dass sich Lessing irrte und die „anderen“ recht hatten, sondern es wird sogar der traditionellen Übersetzung des Begriffs *eleos* als „Mitleid“ ein neuer Begriff – „Jammer“ – gegenübergestellt.

Aristoteles, der vor allem solche Tragödien kannte, deren Helden über heroische Eigenschaften verfügten, konnte den Begriff *eleos* wirklich nicht für das Mitleid im Sinne, wie ihn Lessing verstanden hat, halten. Denn wie Lessing selbst behauptete, die heroischen Eigenschaften sind nicht fähig, Mitleid hervorzurufen. Und wo Mitleid nicht empfunden wird, dort kann nicht einmal die Furcht hervorgerufen werden. Den Begriff *phobos* sollte man also wirklich als Schrecken verstehen, der den Zuschauer wegen dem Unglück des Helden plötzlich befällt.

⁷⁸ Schadewaldt, Furcht und Mitleid?, S. 338.

Exkurs: Lessings Dramentheorie und *Emilia Galotti*

Im Jahre 1772 wurde Lessings Tragödie *Emilia Galotti* uraufgeführt. Nach dem Trauerspiel *Miß Sara Sampson* (1755) und der Komödie *Minna von Barnhelm* (1767) war *Emilia Galotti* sein drittes bürgerliches Drama. Obwohl dieses Trauerspiel erst 1772 vollendet wurde, begann Lessing daran schon im Jahre 1756 zu arbeiten, also in der Zeit, da sich die Korrespondenz zwischen ihm und seinen Freunden Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai abwickelte.

Lessing informiert Nicolai von seinem Vorhaben, das Drama *Emilia Galotti* zu verfassen, im Brief vom 21. Januar 1758, in dem er von sich selbst in 3. Person spricht:

Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel ‚Emilia Galotti‘ gegeben. Er hat nämlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug, und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte.⁷⁹

Wenn *Emilia Galotti* während und nach Lessings Korrespondenz mit Mendelssohn und Nicolai, deren größten Teil die Dramentheorie ausfüllte, entstand, widerspiegeln sich in dieser „bürgerlichen Virginia“ die Ansichten, die Lessing in dieser Korrespondenz niederlegte? Sollte dies der Fall sein, welchen Fehler beging also Emilia, wenn ihr das Unglück begegnete? Ruft sie Mitleid und Furcht hervor? Und lassen sich in diesem Drama solche Stellen finden, wo die Affekte Schrecken-Mitleid-Bewunderung nacheinander erregt werden, wie es Lessing in seinem Brief an Nicolai vom November 1756 präsentierte?⁸⁰

Nun also zuerst zur Ursache von Emilias Unglück. Wie oben erwähnt, Lessing behauptete, dass die Helden eines Trauerspiels auch ganz tugendhafte Menschen sein können, sie müssen jedoch einen Fehler begehen, der sie ins Unglück stürzt. Emilia war auch ein tugendhaftes frommes Mädchen, das regelmäßig die Kirche besuchte. Sie ging in die Kirche sogar auch am Morgen ihres Hochzeitstages. Eben hier machte Emilia einen Fehler, was auch ihr Vater, Odoardo Galotti, befürchtete:

⁷⁹ Lessing, G.E.: Gesammelte Werke. 9. Band. Berlin 1957. S. 157.

⁸⁰ Die Textauschnitte übernommen von: Lessing, G.E.: *Emilia Galotti*. In: Lessing, G.E.: *Lessing: Auswahl in drei Bänden*. 3. Band. Leipzig 1952. S. 175-238.

Odoardo. (...) Wo ist Emilia? Unstreitig beschäftigt mit dem Putze? –
Claudia. Ihrer Seele! – Sie ist in der Messe. – Ich habe heute, mehr als jeden andern Tag, Gnade von oben zu erleben, sagte sie und ließ alles liegen, und nahm ihren Schleier, und eilte –
Odoardo. Ganz allein?
Claudia. Die wenigen Schritte – –
Odoardo. Einer ist genug zu einem Fehltritt! –
Claudia. Zürnen Sie nicht, mein Bester; und kommen Sie herein, – einen Augenblick auszuruhen, und, wann Sie wollen, eine Erfrischung zu nehmen.
Odoardo. Wie du meinst, Claudia. – Aber sie sollte nicht allein gegangen sein.⁸¹

Dass es ein Fehler war, allein in die Kirche zu gehen, erfahren wir erst später, als Emilia bestürzt nach Hause angelaufen kommt und berichtet, was ihr in der Kirche begegnete: Dass ihr der Prinz während der Messe seine Liebe erklärte. Diese Liebeserklärung an einem heiligen Ort hält Emilia für eine Sünde und weil sie ihr bestimmt war, bezeichnet sie sich als „Mitschuldige“: „Aber daß fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann!“⁸² Man kann aber doch nicht schuldig sein, wenn man keine Sünde selbst begeht. Bedeutet also ihr Geständnis der Mitschuld, dass sie zu beten aufhörte und dem Mann, der ihr die Liebeserklärung ins Ohr flüsterte, zuhörte? Emilia fühlte ihre Mitschuld sicher noch mehr, nachdem sie in diesem Mann den Prinzen erkannte. Sie bekennt nämlich später, dass sie sich gegenüber der Verführung von Seiten des Prinzen alzu schwach fühlt:

Emilia. (...) Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! – (...) ⁸³

Eben die Tatsache, dass sie nur eine Frau wie jede andere ist – mit „warmem Blut“ und mit „Sinnen“, und dass sie dem Prinzen, der sie für sich gewinnen will, nicht widerstehen kann, ist der „Fehler“, der zu Emilias Unglück und schließlich auch zu ihrem Tod führt. Emilia will nicht zulassen, dass ihre bisher keusche Unschuld verletzt wird und deshalb muss sie sterben. Sie provoziert also ihren Vater: „Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das

⁸¹ EG, II, 2.

⁸² EG, II, 6.

⁸³ EG, V, 7.

Herz senkte.“⁸⁴ Nachdem sie sagt, dass es solche Väter nicht mehr gibt, ersticht sie Odoardo und Emilia stirbt.

Was konnte aber Emilia dafür, dass sie nur eine gewöhnliche Frau mit „Blut“ und „Sinnen“ war, und dass sie glaubte, der Willkür des Prinzen nicht widerstehen zu können? Sie war nach der Auffassung von Aristoteles eine „unverdient Leidende“, die den Affekt, den Aristoteles als *eleos*, Lessing als *Mitleid* bezeichnete, im Zuschauer hervorrufen sollte. Und nach Lessings Auffassung auch hervorrief, weil sie keine heroischen Eigenschaften hatte, sie hatte nur die gewöhnlichen guten Eigenschaften, deren ein jeder Mensch fähig ist und die Mitleid erregen können.⁸⁵

Und wie steht es mit der Furcht? Ruft Emilia auch diesen Affekt hervor? Lessing hat im Brief an Nicolai vom April 1757 von der Tragödie geschrieben: „Kann sie aber Mitleiden erregen, so kann sie auch, nach meiner obigen Erklärung, Furcht erwecken;“⁸⁶ Weil also Emilia dank ihren guten Eigenschaften Mitleid hervorrufen, erregt sie im Zuschauer auch die Furcht, dass auch ihm etwas Ähnliches vorkommen könnte. Womit erzielte das Lessing? Eben damit, dass er aus der ursprünglichen „Virginia“ ein bürgerliches Mädchen machte, das vielen Mädchen der deutschen Städte ähnlich war, die sich fürchten konnten, ebenfalls einmal in ein solches Unglück zu geraten.

Wie ersichtlich, Lessing führte in seiner Korrespondenz kein „Geschwätz“, wie er selbst von seinen Briefen manchmal behauptete, sondern er setzte seine Gedanken auch in die dramatische Praxis um. Gilt dieses auch von seiner Theorie der drei Affekte – Schrecken, Mitleid und Bewunderung – und also von der Theorie der *leeren Szenen*?

Eine Szene, wo diese drei Affekte zum erstenmal auftauchen, ist die bereits erwähnte sechste Szene des zweiten Aufzugs. Emilia stürzt hier in das Haus ihrer Mutter „aufgewühlt bis in die tiefsten Tiefen ihrer Seele, angstvoll wie ein aufgescheuchtes Reh.“⁸⁷ Erst nach einer Weile entdeckt sie ihrer Mutter, dass ihr jemand in der Kirche ihren Namen ins Ohr flüsterte, dass ihr jemand seine Liebe erklärte. Der Zuschauer erschrickt im Augenblick, als Emilia verrät, dass dieser Mann der Prinz war. Warum erschrickt der Zuschauer? Weil er bereits vom ersten Aufzug weiß, dass der Prinz in Emilia verliebt ist und dass er ihre Hochzeit mit Appiani verhindern will. Der Schrecken wandelt sich in das Mitleid um, als sich der Zuschauer bewusst wird, was für Folgen diese

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Siehe S. 22 dieser Arbeit.

⁸⁶ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 88.

⁸⁷ Brüggemann, F.: Lessings Bürgerdramen und der Subjektivismus als Problem. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hrsg. von Gerhard u. Sibylle Bauer. Darmstadt 1986. S. 110 f.

Situation für Emilia haben kann. Nicht nur, dass ihre Hochzeit gefährdet ist, wenn Appiani von allem erfährt, sondern auch ihre Unschuld befindet sich in Gefahr. Der Vater kann sie, „den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens“, ⁸⁸ im Zorn als den Verbrecher selbst bezeichnen. Nach dem Mitleid folgt die Bewunderung, und zwar als sich Emilia entschließt, den Grafen Appiani von allem zu benachrichtigen. Ihre Tugend, die größer ist als ihre Angst, hindert sie daran, dem Grafen diese Situation zu verschweigen. Claudia, die Mutter, redet es ihr aber schließlich aus. Diesen Teil der Szene, wo die Bewunderung im Vordergrund steht, bezeichnet Lessing als die *leere Szene*.

In der ersten Szene des dritten Aufzugs sprechen der Prinz und Marinelli von der Möglichkeit, Emilia zu entführen. Der Prinz ist aber dieser Möglichkeit nicht geneigt. Marinelli versucht ihn zu beruhigen, ein Mädchen könne auch ohne Gewalt entführt werden, es könnten jedoch dabei Unglücksfälle passieren. Plötzlich hören sie jemanden schießen:

Der Prinz. Was ist das? was gibt's?

Marinelli. Was meinen Sie wohl? – Wie, wenn ich tätiger wäre als Sie glauben?

Der Prinz. Tätiger? – So sagen Sie doch –

Marinelli. Kurz: wovon ich gesprochen, geschieht. ⁸⁹

Der Zuschauer erschrickt, weil es ihm klar wird, dass Emilia gerade überfallen und entführt wird. Der Schrecken befällt ihn noch einmal, als er erfährt, dass Appiani getötet wurde. Der Schrecken wandelt sich in das Mitleid mit Emilia um, weil ihr Bräutigam tot ist und weil sich ihre Unschuld im Lustschloss des Prinzen wiederum in Gefahr befindet. Das Mitleid mit Emilia wird durch die Bewunderung nicht ganz ersetzt, es wird nur dadurch geschwächt, dass Emilia – auch wenn sie sich in Anwesenheit des Prinzen befindet – nicht an ihre eigene Gefahr denkt und nur nach ihrer Mutter und nach Appiani fragt.

Zum letztenmal wird der Schrecken erregt, als sich Odoardo entschließt, seine Tochter zu töten, um ihre Unschuld zu retten. Odoardo beginnt aber zu zweifeln:

Odoardo Galotti. (...) Wenn sie es nicht wert wäre, was ich für sie tun will? – *Pause.* Für sie tun will? Was will ich denn für sie tun? – Hab' ich das Herz, es mir zu sagen? – Da denk' ich so was: So was, was sich nur denken läßt. – Gräßlich! Fort, fort! Ich will sie nicht erwarten. Nein! – *Gegen den Himmel.* Wer sie unschuldig in diesen Abgrund gestürzt hat, der ziehe sie wieder

⁸⁸ EG, II, 6.

⁸⁹ EG, III, 1.

heraus. Was braucht er meine Hand dazu? Fort! *Er will gehen und sieht Emilien kommen.* Zu spät! Ah! er will meine Hand; er will sie!⁹⁰

Emilias Tod ist also unabwendbar. Der plötzliche Schrecken davor, dass das tugendhafte Mädchen unverdient stirbt, wandelt sich in Mitleid mit ihm um. Nun aber geschieht etwas, was verursacht, dass das Mitleid in den Hintergrund tritt. Emilia kommt zu Odoardo und ist ganz ruhig:

Odoardo. Und du so ruhig, meine Tochter?

Emilia. Warum nicht, mein Vater? – Entweder ist nichts verloren: oder alles. Ruhig sein können und ruhig sein müssen: kömmt es nicht auf eines?

Odoardo. Aber, was meinst du, daß der Fall ist?

Emilia. Daß alles verloren ist; – und daß wir wohl ruhig sein müssen, mein Vater.⁹¹

Emilia ahnt, dass Appiani tot ist und dass ihr bisher ruhiges Leben verloren ist. Sie resigniert trotzdem nicht, sondern sie bemüht sich, den kühlen Kopf zu behalten, ruhig zu sein. Diese Ruhe ruft Bewunderung für sie hervor und „gibt dem bürgerlichen Mädchen jenen Zug von Größe, der sie erst zu der Heldin werden läßt, nach der das Drama mit Recht seinen Namen trägt.“⁹² Emilia ist nun zum Tod vorbereitet. Wie bereits erwähnt, sie will sterben, um ihre unbefleckte Unschuld zu behalten. Nachdem sie ihr Vater ersticht, sagt sie noch: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.“⁹³ Emilia stirbt also „nicht auf eine unanständige Art.“⁹⁴

Lessing rief das Mitleid mit Emilia im Verlauf des Stückes mehrmals hervor, um das Stück interessanter zu machen, und zwar auf die Weise, wie er es in seiner Korrespondenz mit den Berliner Freunden beschrieben hat. Wie ersichtlich, Lessing applizierte alle seine Grundthesen auf dieses Trauerspiel, das heute für eines seiner besten Dramen gehalten wird. Man kann also das Drama *Emilia Galotti* nicht nur als ein Modell für Lessings in der *Hamburgischen Dramaturgie* enthaltene Theorie bezeichnen, sondern zugleich als ein Modell für seine theoretischen Gedanken, die er in seiner Korrespondenz mit Mendelssohn und Nicolai niederlegte.

⁹⁰ EG, V, 6.

⁹¹ EG, V, 7.

⁹² Brüggemann, Lessings Bürgerdramen und der Subjektivismus als Problem, S. 119.

⁹³ EG, V, 7.

⁹⁴ Mendelssohn, GS, 5. Band, S. 50.

Schluss

Lessings Korrespondenz mit Moses Mendelssohn – aber auch mit Friedrich Nicolai –, in der das Wesen des Dramas, besonders des Trauerspiels, erschöpfend besprochen wurde, kann für einen wesentlichen Schritt zur Erstellung einer neuen – aufklärerischen – Theorie des deutschen Dramas gehalten werden. Wie nämlich in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt, die wichtigsten in diesem Briefwechsel erwähnten Gedanken blieben keineswegs auf die Korrespondenz beschränkt, sondern sie erschienen einige Jahre später in Lessings theoretischem Werk *Hamburgische Dramaturgie*. Das betraf besonders die zwei aristotelischen Begriffe *eleos* und *phobos*, ihre Übersetzung und Funktion in der Tragödie.

Die Analyse der Korrespondenz versuchte also zu beweisen, dass sich Lessing in seiner Dramentheorie nach der klassischen aristotelischen Tradition richtete. Genauso wie der Griechen behauptete auch Lessing, dass das Trauerspiel nur solche Leidenschaften erregen soll, die für diese Dramengattung bestimmt sind: die Affekte *eleos* und *phobos*. Den Begriff *eleos*, der heute eher als „Jammer“ verstanden wird, wurde von Lessing als auch von Mendelssohn und anderen Aufklärern als „Mitleid“ übersetzt. Diesen Affekt bezeichnete Lessing als den Hauptaffekt der Tragödie und wies ihm eine moralisch didaktische Funktion zu, indem er ihn als Mittel zur Besserung der Menschen bezeichnete. Das wiederholt hervorgerufene Mitleid mit einer leidenden Person, die einen moralischen Fehler beging, was z.B. der Fall von *Emilia Galotti* ist, macht nämlich die Menschen besser und menschenfreundlicher. Die zwei weiteren durch die Tragödie erregten Sekundäraffekte – den Schrecken und die Bewunderung – hat dann Lessing dem Mitleid untergeordnet.

Im Gegensatz zu Lessing hielt Mendelssohn die Bewunderung nicht für einen Sekundäraffekt, sondern er hat sie zum Hauptaffekt des Trauerspiels erhoben, womit er nach Lessing die Grenzen zwischen dem Trauerspiel und dem Heldengedicht beseitigte. Hier ist die Abweichung von Aristoteles, und also von Lessing, evident. Mendelssohn wies der Bewunderung, genauso wie Lessing dem Mitleid, auch eine didaktische Aufgabe zu: sie macht die Zuschauer mittels der Nachahmung der bewunderten guten Eigenschaften tugendhafter.

Dass das Drama in der Aufklärung eine Bildungsfunktion haben sollte, beeinflusste ohne Zweifel Lessings Übersetzung des zweiten aristotelischen Begriffs *phobos* als die „Furcht“. Der Zuschauer, der sich fürchtet, in dasselbe Unglück wie die

leidende Person zu geraten, versucht – belehrt durch die Fehler, die den Helden ins Unglück führten – eben diese Fehler in seinem Verhalten zu vermeiden. Die Aufgabe der Belehrung wurde sogar auch der lustigen Gattung des Dramas, also der Komödie, zugewiesen.

Die aufklärerische, die Bildung der Bürger anstrebende und auf Regeln aufgebaute Dramentheorie wurde jedoch noch im 18. Jahrhundert kritisiert, und zwar von den jungen Dichtern der sich neu konstituierenden literarischen Richtung „Sturm und Drang“. Die Stürmer und Dränger haben eine neue Theorie des Dramas festgelegt, die unter anderem das für die Aufklärung so wichtige Moraldidaktische und vor allem die strengen Regeln beseitigen sollte.

Resümee

Das deutsche Drama befand sich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in einer Krise, deshalb standen die Literaten dieser Zeit vor der Aufgabe, eine neue Dramentheorie zu schaffen. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts und in den folgenden Jahren entledigte sich dieser Aufgabe vor allem der Dramatiker Gotthold Ephraim Lessing. Die ersten Schritte zum Aufschwung des deutschen Dramas machte er schon in seiner Jugend, als er den berlinischen gelehrten Juden Moses Mendelssohn kennen lernte, mit dem er seit 1755 im brieflichen Verkehr stand. Eben die ersten Jahre dieser Korrespondenz, mit denen sich diese Arbeit befasst, sind sehr reich an Diskussionen über die Theorie des Dramas. Ausgangspunkt dieser Diskussion war Lessings Brief vom 13. November 1756 an Friedrich Nicolai, der jedoch auch für Moses Mendelssohn bestimmt war.

Das zentrale Thema der Debatte sind die Affekte Mitleid und Bewunderung, ihre Erregung und Aufgabe im Trauerspiel. Während Lessing nur das Mitleid mit dem leidenden Helden für den Hauptaffekt der Tragödie hielt, übte nach Mendelssohn diese Funktion neben dem Mitleid auch die Bewunderung für diesen Helden aus, die jedoch Lessing als Sekundäraffekt bezeichnete, indem er sie als „Ruhepunkt des Mitleids“ präsentierte. Von diesem Grundproblem wickelt sich dann die weitere Diskussion zwischen den beiden Freunden ab. Das Drama der Aufklärung hatte neben der Unterhaltung noch eine sehr wichtige Funktion: die Bürger zu bilden und sie tugendhafter zu machen. Nach Lessing erfüllt diese Funktion im Trauerspiel eben das Mitleid, nach Mendelssohn ist dessen allerdings auch die Bewunderung fähig, denn sie macht die Menschen durch die Nachahmung der tugendhaften Eigenschaften des Helden besser.

Die Arbeit widmet auch der Übersetzung der aristotelischen Begriffe *eleos* und *phobos* Aufmerksamkeit, die Aristoteles in seiner *Poetik* in dem die Tragödie betreffenden Teil verwendete. Während Lessing diese Begriffe in seinen Briefen sowie später in der *Hamburgischen Dramaturgie* als „Mitleid“ und „Furcht“ übersetzte, und die Übersetzungen von *phobos* als „Schrecken“ kritisierte, verwendet man für sie heute eher die Begriffe „Jammer“ und „Schrecken“.

Im Exkurs am Ende dieser Arbeit wird dann darauf hingewiesen, welche in der Korrespondenz niedergelegten Gedanken Lessing in seinem bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti* auswertete.

Resumé

Německé drama se od konce 17. století nacházelo v krizi, proto stáli literáti této doby před úkolem vytvořit novou teorii dramatu. Po polovině 18. století se tohoto úkolu zhostil především dramatik Gotthold Ephraim Lessing. První kroky k povznesení německého dramatu učinil Lessing už ve svém mládí, kdy poznal berlínského učeného Žida Mosese Mendelssohna, s nímž byl od roku 1755 v písemném styku. Právě první léta této korespondence, kterými se tato práce zabývá, jsou velmi bohatá na diskusi o teorii dramatu. Výchozím bodem této diskuse byl Lessingův dopis Friedrichu Nicolaiovi z 13. listopadu 1756, který byl ovšem určen také Mendelssohnovi.

Centrálním tématem debaty jsou afekty *soucit* a *obdiv*, způsob a okolnosti jejich vyvolání a jejich funkce v tragédii. Zatímco Lessing považoval za hlavní afekt vyvolaný tragédií soucit s trpícím hrdinou, podle Mendelssohna zastával tuto funkci vedle soucitu také obdiv k tomuto hrdinovi, který Lessing ovšem označil za sekundární afekt, a to tím, že ho prezentoval jako „klidový bod soucitu“. Od tohoto základního problému se pak odvíjí další diskuse mezi oběma přáteli. Osvícenské drama mělo vedle poskytnutí zábavy ještě jednu velmi důležitou úlohu – vzdělávat měšťany a přispívat k rozvoji ctnosti. Podle Lessinga plní tuto funkci v truchlohře právě soucit, podle Mendelssohna je toho schopen také obdiv, neboť právě ten dělá lidi lepšími skrze napodobení ctnostných vlastností hrdiny.

Práce věnuje pozornost také překladu aristotelských pojmů *eleos* a *phobos*, které Aristoteles používal ve svém díle *Poetika* v části týkající se tragédie. Zatímco Lessing tyto pojmy přeložil ve svých dopisech, stejně jako později v *Hamburské dramaturgii*, jako „soucit“ a „bázeň“, přičemž kritizoval překlad slova *phobos* jako „zděšení“, dnes se pro tyto výrazy používají spíše slova „nářek“ a ono „zděšení“.

V exkursu na konci této práce je pak poukázáno na to, které z myšlenek, jež byly předmětem diskuse, aplikoval Lessing na svou měšťanskou truchlohru *Emilia Galotti*.

Anotace

Autor:

Alena Pavlačková

Katedra, fakulta:

Katedra germanistiky, Filozofická fakulta

Název bakalářské diplomové práce:

Diskussionen zur Dramentheorie: Lessing-Mendelssohn

Vedoucí práce:

Topol'ská Lucy, Doc. PhDr. CSc.

Počet stran: 46

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 19

Klíčová slova:

Dramentheorie der Aufklärung, Lessing, Mendelssohn, Mitleid, Bewunderung, Furcht, Emilia Galotti

Charakteristika práce:

Práce rozebírá korespondenci Lessinga a Mendelssohna, jejíž hlavní náplní je diskuse o teorii dramatu, konkrétně o afektech, jež má pravá tragédie vyvolávat. Hlavní rozdíl mezi oběma diskutujícími spočívá v tom, že zatímco Lessing považoval za hlavní afekt tragédie soucit s trpícím hrdinou, podle Mendelssohna jím mohl být také obdiv k tomuto hrdinovi. Od tohoto rozdílu se odvíjí další diskuse. V práci je dále věnována pozornost překladu aristotelských pojmů ‚eleos‘ a ‚phobos‘ v době osvícenství a dnes. Exkurs konečně porovnává myšlenky vyjádřené v korespondenci s Lessingovou truchlohrou *Emilia Galotti*.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Lessing, G.E.: Emilia Galotti. In: Lessing, G.E.: Lessing: Auswahl in drei Bänden. 3. Band. Leipzig 1952. S. 175-238.
- Lessing, G.E.: Gesammelte Werke. 6. Band. Berlin 1954.
- Lessing, G.E.: Gesammelte Werke. 9. Band. Berlin 1957.
- Lessing, G.E.: Gesammelte Werke. 10. Band. Berlin 1958.
- Lessing, G.E.: Lessing: Auswahl in drei Bänden. 1. Band. Leipzig 1952.
- Lessing, G.E.: Werke. 4. Band. München 1970.
- Mendelssohn, M: Gesammelte Schriften. 5. Band. Leipzig 1844.

Sekundärliteratur

- Adler, H.G.: Die Juden in Deutschland. Von der Aufklärung bis zum Nazionalsozialismus. München 1988.
- Alt, P.-A.: Aufklärung. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart 1996.
- Bartels, A.: Lessing und die Juden. Dresden-Leipzig 1918.
- Brüggemann, F.: Lessings Bürgerdramen und der Subjektivismus als Problem. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hrsg. von Gerhard u. Sibylle Bauer. Darmstadt 1986.
- Drews, W.: Gotthold Ephraim Lessing. Reinbek bei Hamburg 1991.
- Geiger, L.: Geschichte der Juden in Berlin. Festschrift zur zweiten Säkular-Feier. Leipzig 1989.
- Göbel, K.: Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. München 1988.
- Horyna, B.-Pavlinová, H.: Judaismus, křesťanství, islám. Olomouc 2003.
- Oehlke, W.: Lessing und seine Zeit. 1. Band. München 1919.
- Die Poetik des Aristoteles. Übersetzt und erläutert von H. Stich. Leipzig 1887.
- Schadewaldt, W.: Furcht und Mitleid?. Zu Lessings Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hrsg. von Gerhard u. Sibylle Bauer. Darmstadt 1986.
- Seidel, S.: Gotthold Ephraim Lessing. Leipzig 1981.