

## **1. Die Bedeutung des Mitleids für die Entwicklung von Lessings Trauerspieltheorie**

Lessings Trauerspieltheorie ist von seinem Verständnis des Tragödienmitleids geprägt. Die Beschäftigung mit dem „tragischen Mitleiden“ kennzeichnet vor allem zwei Phasen seines theoretischen Werks: Den Disput über das Trauerspiel, den Lessing mit Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai in den 1750er Jahren führt und seine Tätigkeit am Hamburger Nationaltheater, die ihren Niederschlag 1767/68 in der „Hamburgischen Dramaturgie“ findet. Mit Lessings Ausführungen liegen zwei sehr unterschiedliche Beurteilungen des Tragödienmitleids vor. Der Entwicklungszusammenhang zwischen beiden Modellen lässt Rückschlüsse auf sein Verständnis eines ‚ästhetischen Mitleids‘ zu, die über das charakteristische Verhältnis von ästhetischer Wahrnehmung und moralischer Wirkung konstruiert werden können. Dazu ist zunächst die ausführliche Behandlung des Trauerspielbriefwechsels erforderlich, die gerade im Hinblick auf Lessings spätere Sichtweise bedeutsam erscheint. Der Zusammenhang zwischen beiden Mitleidskonzeptionen kann dann über Lessings Rousseau-Bezüge verdeutlicht werden, die hier im Anschluss an die Arbeiten von Hans-Jürgen Schings und Ulrich Kronauer<sup>4</sup> zur Darstellung kommen.

### **1.1 Die Konzeption des Lessingschen Mitleidsbegriffs anlässlich des Briefwechsels mit Mendelssohn und Nicolai (1756/57)**

#### **1.1.1 Die sensualistische Position: Friedrich Nicolais „Abhandlung vom Trauerspiele“**

In der Auseinandersetzung mit Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai formuliert Lessing Ansätze einer Trauerspieldramaturgie, die in ihrer Ausrichtung auf den Mitleidsaffekt ästhetische und moralische Ansprüche an das Theater geltend macht. Anlass dieser als „Briefwechsel über das Trauerspiel“<sup>5</sup> in die Literaturgeschichte eingegangenen Debatte war Nicolais 1756 erschienene „Abhandlung vom Trauerspiele“.

Friedrich Nicolais Bedeutung für den Briefwechsel besteht vor allem in der Ausführung seiner sensualistischen Grundthese, die Lessings Widerspruch hervorrufen sollte. Dabei wäre sein Anspruch als traditionsgebunden und innovierend gleichermaßen anzusehen; gleich zu

---

<sup>4</sup> H.-J. Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980; U.Kronauer, *Rousseaus Kulturkritik und die Aufgabe der Kunst. Zwei Studien zur deutschen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg 1978

<sup>5</sup> So bei Schulte-Sasse(Hg.): *Lessing, Mendelssohn, Nicolai, Briefwechsel über das Trauerspiel*, München 1972, darin auch: *F. Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiele“ (1756)*, in der Folge zitiert als ‚Abhandlung‘

Beginn der Abhandlung erklärt er: „Wir haben vielmehr die Gedanken anderer Schriftsteller in die unsrigen eingeflochten, und sie so zu verbinden gesucht, dass dadurch die Lehre von dem Trauerspiele ein mehreres Licht bekommen möchte.“<sup>6</sup> So ist der Ausgangspunkt seiner Überlegungen der aristotelische Tragödiensatz, den er in einer 1753 erschienenen Übersetzung von M.D. Curtius weiteren Ausführungen voranstellt. Aristoteles definiere die Tragödie als:

„Die Nachahmung einer ernsthaften, vollständigen und eine Größe habenden Handlung, durch einen mit fremden Schmuck versehenen Ausdruck, dessen sämtliche Theile aber besonders wirken, welche ferner nicht durch die Erzählung des Dichters sonder durch die Vorstellung der Handlung selbst, uns vermittelt des Schreckens und Mitleidens, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget.“<sup>7</sup>

Die Intention der Nicolaischen Abhandlung besteht nun darin, diese historische Vorgabe der Trauerspielpoetik in einer wichtigen Hinsicht zu brechen:

„Den letzten Theil dieser Erklärung, welche den Zweck des Trauerspiels, uns durch Schrecken und Mitleiden von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften zu reinigen, bemerket, können wir nicht zugeben; dieser dem Trauerspiel zugeeignete Nutzen, scheint uns offenbar mit der Erfahrung zu streiten, und überdem den Schaden nach sich zu ziehen, dass unvorsichtige Trauerspieldichter dadurch verleitet werden können, ihres wahren Zwecks zu verfehlen, und sich begnügen zu lassen, eine kalte Moral auszuführen.“<sup>8</sup>

Daraus folgt für Nicolai die Negation jeglicher moralisierender Tendenz als wesentlicher Bestimmung der Tragödie. Er erklärt vielmehr:

„Das Trauerspiel ist die Nachahmung einer einzigen, ernsthaften, wichtigen und ganzen Handlung durch die dramatische Vorstellungen derselben; um dadurch heftige Leidenschaften in uns zu erregen.“<sup>9</sup>

Die Leidenschaftserregung wird zum „wahren Zweck“ der Tragödie deklariert. Nicolai referiert zum Beleg dieser These grundlegende Einsichten des Abbé Dubos, die dieser in seinen 1719 herausgegebenen „Réflexions critiques sur la poésie et la peinture“ formuliert hatte.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Abhandlung, S. 11

<sup>7</sup> Abhandlung, S. 11-12

<sup>8</sup> Abhandlung, S. 12

<sup>9</sup> ebenda

<sup>10</sup> Zum Einfluss Dubos' auf die europäische Ästhetikdiskussion siehe A. Martino, Geschichte der dramatischen Theorien, Tübingen 1972, S. 45 ff. und S. 109 ff.

Dubos' Grundidee besteht in der Annahme, dass die Bewegung der Gemütskräfte dem Menschen ein essentielles Bedürfnis sei: „L'ame a ses besoins comme le corps; et l'un des plus grands besoins de l'homme, est celui d'avoir l'esprit occupé.“<sup>11</sup> Er folgert daraus: „Ainsi nous courons par instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions...“<sup>12</sup> Die Kunst, als Erzeugerin 'künstlicher Leidenschaften'<sup>13</sup>, bekommt hierbei eine ganz besondere Position. Denn sie erzielt mit der Fiktion ‚reines Vergnügen‘, das als unterschieden von den andernorts durch die nachgeahmten Gegenstände hervorgerufenen ‚ernsthaften Gemütsbewegungen‘ beschrieben wird:

„Le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les Peintres et les Poètes savent faire des objets qui auroient excité en nous des passions dont la réalité nous auroit été à charge, est un plaisir pur. Il n'est pas suivi des inconveniens dont les émotions sérieuses qui auroient été causées par l'objet même, seroient accompagnées.“<sup>14</sup>

Auf Dubos' Annahme einer durch Nachahmung hervorgerufenen angenehmen Affektwirkung gründet sich Nicolais Faszination an einem sensualistischen Theaterkonzept. Denn so löst sich auch das Problem einer durch das Theater zu bewirkenden Illusion wie von selbst. Nicolai schreibt:

„Wie wird es aber dem Dichter gelingen, uns seine Kunst zu verbergen, und uns bloß ihre Wirkungen empfinden zu lassen? Kann er sich wohl dazu eines vortrefflichern Mittels bedienen, als desjenigen, das der Zweck des ganzen Trauerspiels ist, nämlich die Erregung der Leidenschaften. Dieses Mittel, welches das vortrefflichste ist, ist zugleich das natürlichste: die erregten Leidenschaften, verbergen nicht allein die Kunst des Dichters, sondern sie sind auch der Grund derselben, die Quellen, woraus alles, was er zu seinen Absichten nöthig hat, entspringen kann.“<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Abbé Dubos, *Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719), 1770/7, Reprint Genève 1967, S. 6

<sup>12</sup> ebenda, S.12

<sup>13</sup> Nicolai spricht in seiner Abhandlung von den ‚nachgeahmten Leidenschaften‘ (bei Dubos ‚passions superficielles‘, S. 25) und bringt mit diesem Begriff bereits die Abgrenzung zur Realität und einer potentiellen moralischen Wirkung zum Ausdruck, vgl. auch K.Wölfel, *Moralische Anstalt*, in: *Deutsche Dramentheorien*, Hg. R.Grimm, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1971, S. 108

<sup>14</sup> *Réflexions critiques*, S. 29

<sup>15</sup> Abhandlung, S. 29-30; M.Luserke schreibt: „Hieß es bei Curtius noch, die Tragödie bewirke die Erregung von Leidenschaften, um sie dadurch zu verbessern, so rückt Nicolai allein die Pathokinetik in den Mittelpunkt. Der Zweck, weshalb das Trauerspiel pathokinetisch wirken soll, wird zunächst nicht angegeben.“(in: M.Luserke, *Die Bändigung der wilden Seele, Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung*, Stuttgart/Weimar 1995, S.162)

Als Folge dieser Leidenschaftserregung wird nun aber die moralische Wirkung nicht gänzlich ausgeschlossen, Nicolai will sogar den Grundsatz: „Das Trauerspiel darf nicht wider die Sittenlehre streiten“<sup>16</sup> streng befolgt wissen. Nur den unmittelbaren moralischen Nutzen scheint er zu verwerfen, wenn er erklärt:

„Doch folget hieraus nicht, dass das Trauerspiel gar nichts zur Verbesserung der Leidenschaften beytragen, und also gar keinen moralischen Nutzen haben könne; man muß nur diesen entfernten Nutzen des Trauerspiels nicht zu weit ausdehnen und zum Hauptzwecke desselben machen.“<sup>17</sup>

So bleibt der Einwand gegen Aristoteles auch hierin prinzipiell bestehen. Nicolai führt die in der Poetik postulierte Handlungspriorität gegenüber der Charakterdarstellung<sup>18</sup> als Indiz dafür an, dass auch der Meister selbst „...aus der Natur der Sache gemerket habe, das die Erregung der Leidenschaften die wahre Absicht des Trauerspiels sei.“<sup>19</sup>

So wäre also Nicolais durch Dubos inspirierte sensualistische Position als ein Aufbegehren gegen die Auslegungstradition der aristotelischen Poetik zu bewerten, die den Endzweck der Tragödie in eine moralisch interpretierte ‚Reinigung der Leidenschaften‘ gesetzt hatte.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> ebenda, S. 17

<sup>17</sup> ebenda, S. 17

<sup>18</sup> Vgl. Aristoteles, Poetik (1450 a), Kap.6; hier zitiert nach: Aristoteles, Poetik, übersetzt und hrsg. von M.Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 21

<sup>19</sup> Abhandlung, S. 16

<sup>20</sup> Vgl. zur Tradition der moral-didaktischen Auslegung der aristotelischen Poetik: Thomas Martinec (Lessings Theorie der Tragödienwirkung, Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik, Tübingen 2003), der das moralische Aristoteles-Verständnis aus dem rhetorischen Einfluss auf die frühneuzeitliche Literaturtheorie begründet (a.a.O., S.113); dazu auch das Kap.: „Die moralische Funktionalisierung des Tragödienzwecks im rhetorischen Zusammenhang“ (S.113-128).

### 1.1.2 Lessings Theorie der Mitleidserregung im Brief vom November 1756

Im November 1756 schreibt Lessing von Leipzig aus einen Brief an die Freunde in Berlin, der mit seinen Bestimmungen zur Mitleidstheorie als maßgeblich für die gesamte folgende Trauerspiel-Korrespondenz angesehen werden muss. Zum inhaltlichen Anknüpfungspunkt wird hier eben Nicolais „Abhandlung vom Trauerspiele“. Lessing dankt Nicolai für einen Auszug daraus, weil er ihm „Gelegenheit“ gebe, „zu widersprechen“.<sup>21</sup> Dabei bleibt mit der Verpflichtung der Tragödie auf Leidenschaftserregung ein erster Gesichtspunkt unbestritten. Lessing schreibt:

„Aber das erkenne ich für wahr, dass kein Grundsatz, wenn man sich ihn recht geläufig gemacht hat, bessere Trauerspiele kann hervorbringen helfen, als der: Die Tragödie soll Leidenschaften erregen.“<sup>22</sup>

Dieses Postulat wird jedoch dadurch sofort wieder relativiert, dass Lessing es bloß als ‚Mittel‘ der Tragödienwirkung gelten lassen will, um seine weitreichendere Intention zu demonstrieren, die Maxime: ‚Das Trauerspiel soll bessern‘. Er betont, dass es ursprünglich um eine Aristoteles- Auslegung geht, wenn er darauf insistiert: „...wie ich glaube, dass man die Lehre des alten Philosophen verstehen solle, und wie ich mir vorstelle, dass das Trauerspiel durch Erzeugung der Leidenschaften bessern kann.“<sup>23</sup> Zunächst wird deshalb die Leidenschaftserzeugung genauer betrachtet: „Das meiste wird darauf ankommen: was das Trauerspiel für Leidenschaften erregt.“<sup>24</sup>

Lessing differenziert hier zwischen Affizierung der dramatis personae, also vorgestellten Leidenschaften, und der Erregung von Leidenschaften im Rezipienten selbst. Es wird offenbar, dass es ihm genau auf diese ankommt, wenn er über den Zuschauer schreibt:

„Ich frage nicht, ob ihn der Poet soweit bringt, daß er diese Leidenschaften in der spielenden Person billiget, sondern ob er ihn soweit bringt, daß er diese Leidenschaften selbst fühlt, und nicht bloß fühlt, ein anderer fühle sie?“<sup>25</sup>

Schon hier wird deutlich, worum es Lessing in erster Linie geht. Die Affizierung des Zuschauers muss ganz unmittelbar geschehen, denn nur so wird es ihm möglich sein, die Ver-

---

<sup>21</sup> S. 17; in: Briefe von und an Lessing 1743-1770, G.E.Lessings Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 11/1, hrsg. H.Kiesel, Bibliothek dt. Klassiker, Bd.17 (1987), im Folgenden zitiert als ‚BW‘ (Briefwechsel)

<sup>22</sup> BW, S.118

<sup>23</sup> BW, S. 118

<sup>24</sup> ebenda

<sup>25</sup> ebenda

bindung zum beabsichtigten Tragödienzweck aufrechtzuerhalten. Die postulierte ‚Besserung‘ des Rezipienten kann nur eintreten, wo dieser gleichsam in das Geschehen involviert wird, sie ist sozusagen als Folge der Vereinnahmung des Zuschauers zu sehen.

Um auf diesen Sachverhalt vorauszuweisen, macht Lessing einen entscheidenden Schritt. Er beschränkt die zu erzeugenden Leidenschaften lediglich auf das „Mitleiden“. Es heißt: „Kurz ich finde keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleiden.“<sup>26</sup> Die beiden weiteren von Nicolai angesprochenen Theateraffekte, „Schrecken und Bewunderung“<sup>27</sup>, werden in ihrer Eigenschaft als Affekte nahezu disqualifiziert. Lessing deutet indirekt auf seine spätere Einteilung in erste, ursprüngliche und zweite „mitgeteilte Affekte“<sup>28</sup> hin, wenn beide in Abhängigkeit vom Mitleid bestimmt werden. Das tragische „Schrecken“ wird reduziert zur „plötzliche(n) Überraschung des Mitleides“<sup>29</sup>, die Bewunderung zum „entbehrlich gewordenen Mitleiden“<sup>30</sup>.

Er übersetzt das im Hinblick auf den Tragödienzuschauer in das Bild einer zu besteigenden Leiter, die die Wirkungsweise des Mitleidsaffektes in drei prägnanten Stadien beschreibt:

„Die Staffeln sind also diese: Schrecken, Mitleid, Bewunderung. Die Leiter aber heißt: Mitleid; und Schrecken und Bewunderung sind nichts als die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids.“<sup>31</sup>

Die Abwertung von Schrecken und Bewunderung findet dadurch statt, dass sie sozusagen zum Definiens des Mitleidsaffektes gemacht werden. Diese begriffliche Abhängigkeit baut Lessing im Verlauf des Briefes mehr und mehr aus, um das Mitleid als einzigen bedeutenden Affekt hervorzuheben. So heißt es im Bezug auf den Dichter:

„Das Schrecken braucht der Dichter zur Ankündigung des Mitleids und Bewunderung gleichsam zum Ruhepunkte desselben. Der Weg zum Mitleid wird dem Zuhörer zu lang, wenn ihn nicht gleich der erste Schritt aufmerksam macht, und das Mitleiden nützt sich ab, wenn es sich nicht in der Bewunderung erholen kann.“<sup>32</sup>

Und indem sich Lessing wieder der eigentlichen Tragödienbestimmung zuwendet, rücken die ‚Nebenaffekte‘ denn auch völlig aus dem Blickfeld:

---

<sup>26</sup> ebenda

<sup>27</sup> ebenda

<sup>28</sup> BW, S. 168

<sup>29</sup> BW, S. 119

<sup>30</sup> ebenda

<sup>31</sup> ebenda

<sup>32</sup> BW, S. 119-120

„Wenn es also wahr ist, daß die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: 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.“<sup>33</sup>

Damit, aber, weist Lessing dem Mitleid eine wesentliche Eigenschaft zu, die seine Bedeutung über die unmittelbare Tragödiensituation weit hinaushebt. Der ursprüngliche Theateraffekt, hervorgerufen durch die Rührung des Zuschauers angesichts der Bühnenhandlung, wird zur zu Tätigkeit drängender Disposition. Dem Theater bleibt so nicht weniger, als die moralische Disponierung des Zuschauers vorbehalten. Lessing arrangiert das durch die von ihm postulierte Erweiterung der Mitleidsfähigkeit, die er zur Bestimmung der Tragödie erhebt.

Das heißt aber, dass mit dem Lessingschen Mitleidsbegriff schon hier die beiden wesentlichen Komponenten, Leidenschaftserregung und Besserung als „Mittel“ und „Zweck“ der Tragödie, gleichermaßen präsent sind. Denn die Leidenschaftserregung ist genau die Forderung Lessings an das Trauerspiel, die mit Notwendigkeit die Besserung des Rezipienten nach sich ziehen muss.<sup>34</sup> Mit anderen Worten: Das durch die Wahrnehmung des Zuschauers hervorgerufene Mitleid muss die moralische Wirkung des so erzeugten Affektes mit sich bringen.

Es wären somit eine ästhetische und eine moralische Komponente des Lessingschen Mitleidsbegriffs zu differenzieren, für die je verschiedene Quellen heranzuziehen sind.

Das wahrnehmungsbezogene Mitleid, das für die Leidenschaftserregung durch das Miterleben der Bühnenhandlung steht, ist als solches wesentliches Thema des Trauerspielbriefwechsels. Lessing kann sich in seiner Argumentation auf Moses Mendelssohns Briefe „Über die Empfindungen“ von 1755 stützen, in denen Mendelssohn seinerseits das Mitleid als dramatischen Affekt affirmiert hatte. Im „Beschluss“<sup>35</sup> dieses Werkes geht es hauptsächlich darum, den bei Dubos erwähnten „Ursprung der schmerzhaftangenehmen Empfindungen“<sup>36</sup> zu erklären.

---

<sup>33</sup> BW, S. 120

<sup>34</sup> M.Luserke bemerkt: „Die Katharsis wird dem aufgeklärten Auftrag untergeordnet, dadurch fallen Funktion und Wirkung in eins. Während bei Nicolai das Schöne, dieses unantastbare Eine des ästhetischen Diskurses, als Mittel zur Pathokinetik, zur Erregung der Leidenschaften instrumentalisiert wird, bestimmt Lessing die Pathokinetik als Mittel der übergeordneten Funktion. Das Trauerspiel soll bessern und es kann durch die Erregung der Leidenschaften, die Lessing konzidiert, bessern, da es Mitleid freisetzt, und mehr Mitleid einen Menschen besser macht.“ (a.a.O., S.187).

<sup>35</sup> In: M.Mendelssohn, Gesammelte Schriften, Über die Empfindungen (1755), Hg. F.Bamberger, Berlin 1929, Reprint Stuttgart 1971, Bd.1, S. 107

<sup>36</sup> ebenda, S. 108

Streng von den „blutigen Ergötzlichkeiten“<sup>37</sup> der Römer abstrahierend, formuliert Mendelssohn:

„Andere lockende Schauspiele hingegen müssen unser Mitleiden rege machen um uns zu gefallen. Von dieser Art sind die Trauerspiele, die rührenden Gemälde für wohlgezogene Leute, und ein blutiges Schaugerüste für den empfindlichern Pöbel. Das Vergnügen, das sie uns gewehren, richtet sich nach Maaßgebung des Mitleids, das sie bey uns erregen.“<sup>38</sup>

Damit wird eine erste Abgrenzung zu der von Nicolai aufgegriffenen rein sensualistischen Theorie Dubos' vorgenommen. Die Leidenschaftserregung ist hier nicht mehr uneingeschränkter Tragödienzweck. Gleichzeitig macht sich Mendelssohn jedoch sehr wohlüberlegt das wirkungsästhetische Potential der „schmerzhaftangenehmen Empfindung“ zu Nutze. Es heißt:

„Nicht anders verhält es sich mit dem tragischen Dichter; die Gefahr, das Unglück, das er abbildet, betrifft ihn nicht selber; sie hat ihn also nicht in Verwirrung setzen können, und nur das Mitleiden ist in diesen Fällen die Seele unseres Vergnügens.“<sup>39</sup>

Das Mitleid erweist sich mit dieser Bestimmung als hervorragend geeignetes ästhetisches Phänomen, denn es vermittelt sozusagen in seiner Eigenschaft als „schmerzhaftangenehme Empfindung“ den durch das Trauerspiel evozierten Schrecken mit einer grundlegenden Affinität des Zuschauers zum dramatischen Geschehen.<sup>40</sup> Mendelssohn erklärt:

„Allein, was ist das Mitleiden? Ist es nicht selbst eine Vermischung von angenehmen und unangenehmen Empfindungen? Hier zeigt sich ein merklicher Vorzug, durch den sich diese Gemüthsbewegung von allen andern unterscheidet.“

---

<sup>37</sup> ebenda

<sup>38</sup> ebenda, S.108; Mendelssohn verbindet also an dieser Stelle ausdrücklich Trauerspiel und Mitleids-  
erregung

<sup>39</sup> ebenda, S. 109-110

<sup>40</sup> Mendelssohn resümiert das Vergnügen am ‚Mitleiden‘ für die Fiktion selbst folgendermaßen: „Es ist die einzige unangenehme Empfindung, die uns reizet, und dasjenige, was in den Trauerspielen unter dem Namen des Schreckens bekannt ist, ist nichts als ein Mitleiden, das uns schnell überrascht; denn die Gefahr drohet niemals uns selbst, sondern unserm Nebenmenschen, den wir bedauern...“ (ebenda, S. 110); A.Zierl spricht dem „Leiden als Grundzug der Tragödie“ ganz in diesem Sinne „die mimetische Einschärfung des Geschehens“ zu. Er schreibt: „Die dargestellten Leiden mögen noch so furchtbar sein, sie bleiben Fiktion, welche den Zuschauer selbst existentiell nicht unmittelbar bedroht, so daß das aus ihrem emotionalen Mitvollzug erwachsene Vergnügen durch keine aktuelle Sorge um die eigene Person beeinträchtigt wird.“(in: A.Zierl, Affekte in der Tragödie, Berlin 1994, S. 59); Mendelssohn wird die entscheidenden Grenzen zwischen Realität und Fiktion erst mit seiner Theorie über die ‚Theatralische Illudierung‘ abstecken (vgl. 1.1.4), die Lessing jedoch nicht mit übernimmt (vgl. K.Hamburger, Das Mitleid, Stuttgart, 1985, S.73).

det. Sie ist nichts als die Liebe zu einem Gegenstande, mit dem Begriffe eines Unglücks, eines physicalischen Uebels, verbunden, das ihm unverschuldet zugestossen. Die Liebe stützt sich auf Vollkommenheiten und muß uns Lust gewähren, und der Begriff eines unverdienten Unglücks, macht uns den unschuldigen Geliebten schätzbarer und erhöht den Werth seiner Vortrefflichkeiten.“<sup>41</sup>

Lessing konnte so nach Mendelssohn davon ausgehen, dass der Abstand, der tatsächlich zwischen Bühnengeschehen und dem Miterleben der dramatischen Handlung besteht, im Rezeptionsvorgang des Mitleidens nivelliert wird. Anhaltende Illusion entsteht dann, so wäre zu vermuten, gerade aufgrund der unlösbaren Verbindung des ‚Schmerzhaftangenehmen‘<sup>42</sup>.

Das hat für die Rezeption den weiteren Vorteil, dass die Erinnerung an die tragischen Elemente der Tragödie durchaus in der Aktualität des Mitleidsprozesses aufgehoben bleibt. Mendelssohn schreibt:

„Der Begriff einer vergangenen Unvollkommenheit, streitet nicht wider den Begriff der gegenwärtigen Vollkommenheit. Beide können mit einander bestehen, und jene uns zum Gefühle des Vergnügens empfindlicher machen.“<sup>43</sup>

Diese Dimension des Affektes, die in ihrer Ausrichtung an der Wahrnehmung des Dramas eher die erste Silbe des Wortes ‚Mit-leid‘ betont, wäre aber nach Lessings Vorstellung durch eine moralische Mitleidsdimension zu erweitern, die mit ihrer besonderen Berücksichtigung des durch das Drama hervorgerufenen ‚tatsächlichen Leidens‘<sup>44</sup> nun gerade die zweite Silbe des Begriffs akzentuiert. Es geht dabei wiederum um ein ‚Mitleiden‘, das als anthropologisches Phänomen den unreflektierten Fremdbezug ins Zentrum stellt.

Rousseau, so lautet seit Ende der 70er Jahre vielfach die Forschungsmeinung<sup>45</sup>, wäre als Gewährsmann für diese Sichtweise Lessings zu nennen. Denn gerade der kurz zuvor<sup>46</sup> von den

---

<sup>41</sup> Über die Empfindungen, S. 110

<sup>42</sup> Der Terminus ‚schmerzhaftangenehm‘ bezeichnet so also die entscheidende Rezeptionsqualität des Mitleids für Lessings Trauerspieltheorie. Dass das Mitleid gerade für die dramatische Rezeption von grundlegender Bedeutung ist, bestätigt auch O. Hasselbeck: „In seiner Analyse des dramatischen Rezeptionsaktes deutet Lessing den Akt des Mitleidens ‚während der Dauer des Stücks‘(...) nicht bloß psychologisch als emotionale Aktivität des Zuschauers, die von dem dramatischen Geschehen erregt wird, sondern vor allem ästhetisch: als ein intentionales Erlebnis, das auf die Erfassung des dramatischen Geschehens gerichtet ist. An dem dramatischen Geschehen hat der Rezeptionsakt des Mitleidens seinen intentionalen Gegenstand.“ (in: O. Hasselbeck, Illusion und Fiktion, München 1979, S. 160)

<sup>43</sup> Über die Empfindungen, S. 110

<sup>44</sup> Angesprochen ist hier die im ‚Mitleiden‘ potentiell zu erlangende Besserung des Rezipienten

<sup>45</sup> Das betrifft in erster Linie die bereits erwähnten Arbeiten von H.-J. Schings und U. Kronauer, daneben auch: U. Kronauer, Der kühne Weltweise. Lessing als Leser Rousseaus, in: H. Jaumann (Hg.), Rousseau in Deutschland, Berlin 1995, S. 23-45

Freunden rezipierte „Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi des hommes“ lässt Lessings berühmt gewordenes Diktum „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste...“<sup>47</sup> plausibel werden.<sup>48</sup>

Die hieraus gefolgerte dramaturgische Bedeutung des Mitleids kulminiert im „November-Brief“ in Lessings Feststellung:

„Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut; tut auch dieses, oder – es tut jenes, um dieses tun zu können.“<sup>49</sup>

Diese ausdrückliche Zwecksetzung des Mitleids wird nun aber zum Differenzkriterium mit Mendelssohn und Nicolai. Im Briefwechsel konkretisieren sich allerdings die Gründe für die Ablehnung der von Lessing propagierten moralischen Mitleidsdramaturgie nicht hinreichend, da es überwiegend um ästhetisch begründete Reflexionen geht. Der hierfür notwendige Rückblick auf Rousseau wird erst in einem zweiten Schritt dargestellt werden.

Wichtig bleibt für den Brief vom November 1756, dass Lessing bereits hier das Tragödienmitleid als ästhetisch-moralisches Phänomen begreift, dass beide Komponenten aber erst im Rahmen der „Hamburgischen Dramaturgie“ aufgrund der differenzierten Auseinandersetzung mit Aristoteles<sup>50</sup> als Einheit verstanden werden können. Der „November-Brief“ enthält eine Bindung in noch etwas lapidarer Form. Lessing schreibt:

---

<sup>46</sup> Lessing verweist gegenüber Mendelssohn im Brief vom 21.1.1756 auf seine - wenn auch noch - ungenaue Kenntnis des Discours, (BW, S. 88)

<sup>47</sup> BW, S. 120

<sup>48</sup> P.-A. Alt geht für die Begründung des Lessingschen Mitleidsbegriffs im BW von „drei Einflussfelder(n)“ aus. Neben Mendelssohn und Rousseau sei der Rückgriff auf die angelsächsische Moral-sense-Philosophie ersichtlich; Lessing hatte Hutchesons Abhandlung „A system of Moral Philosophy“ (1755) 1756 in deutscher Übersetzung vorgelegt; Alt schreibt: „Die methodische Synthese zwischen sensualistischer und moraldidaktischer Begründung der Tragödie, wie sie in der doppelten Nuancierung des Mitleids als Affekt und ethischer Wert zutage tritt, wird möglich durch den Rekurs auf die britische Moral-sense-Philosophie, zu deren wichtigsten Vertretern Shaftesbury, Francis Hutcheson und (...) Adam Ferguson zählen. Als sittliches Wesen ist der Mensch, so betont Hutcheson, keineswegs nur von der Vernunft gesteuert; vielmehr besitzt er eine natürliche Disposition zum moralischen Handeln, die wesentlich mit seinem Empfindungsvermögen verknüpft scheint. Die Fähigkeiten der sensuellen Wahrnehmung begründen ihrerseits die Bereitschaft zur einführenden Anteilnahme am Schicksal anderer Menschen und damit eine moralische Fertigkeit, die, anders als im Kontext der Leibniz-Wolffschen Schulphilosophie, nicht als Produkt der Vernunft, sondern als synthetisches, sinnliche und intellektuelle Kräfte zusammenführendes Vermögen angesehen wird.“ (in: P.-A. Alt, Aufklärung, Stuttgart/Weimar 2001/2, S. 213); vgl. auch A. Heidsieck (Der Disput zwischen Lessing und Mendelssohn über das Trauerspiel, in: LYB 11, 1979, S.12-13) und T.Martinec (a.a.O., S.131-134). In der Folge wird allerdings die Anlehnung Lessings an die zeitgenössische Moral-sense-Philosophie bewusst ausgeblendet, um gerade die Verbindungen zu Mendelssohn und Rousseau in den Vordergrund zu stellen, die einen Zusammenhang zu Lessings späterem Mitleidskonzept in der Hamburgischen Dramaturgie verständlich werden lassen.

<sup>49</sup> ebenda

<sup>50</sup> Vgl. dazu 1.3.1 und 1.3.3

„Beider Nutzen, des Trauerspiels sowohl als des Lustspiels, ist von dem Vergnügen unzertrennlich; denn die ganze Hälfte des Mitleids und des Lachens ist Vergnügen, und es ist großer Vorteil für den dramatischen Dichter, dass er weder nützlich, noch angenehm, eines ohne das andere sein kann.“<sup>51</sup>

Diese an Horaz erinnernde Erklärung<sup>52</sup> insistiert auf der entschieden pädagogischen Ausrichtung Lessings im Gegenzug zu Mendelssohn und Nicolai.

### **1.1.3 Bewunderung und Mitleid als Konkurrenzaffekte**

#### **1.1.3.1. ‚Bewunderung‘ im Verständnis Mendelssohns**

Mendelssohn scheint diesen von Lessing eingeschlagenen Weg in keiner Weise akzeptieren zu können. In seinem Antwortschreiben vom 23. November 1756 spricht er der Bewunderung zuallererst wieder den Status eines unabhängigen Affektes zu:

„Wenn wir an einem Menschen gute Eigenschaften gewahr werden, die unsre Meinung, die wir von ihm oder von der ganzen menschlichen Natur gehabt haben, übertreffen, so geraten wir in einen angenehmen Affekt, den wir Bewunderung nennen.“<sup>53</sup>

Da Mendelssohn die Bewunderung als Phänomen vom Mitleid wieder trennt, kann er es als angenehmen Affekt ansehen, der die „Begierde zur Nacheiferung“ allein aus dieser Grundgegebenheit heraus impliziert; es heißt:

„Da nun eine jede Bewunderung ungemein gute Eigenschaften zum Grunde hat, so muß dieser Affekt schon an und für sich selbst, und ohne in Absicht des Mitleidens, dessen die bewunderte Person entbehren kann, in dem Gemüte des Zuschauers ein Vergnügen zuwege bringen. Ja es muß sogar der Wunsch in ihm entstehen, dem bewunderten Held, wo es möglich ist, nachzu-

---

<sup>51</sup> BW, S. 120

<sup>52</sup> Es scheint, dass Lessing hier mit dem Begriffspaar ‚nützlich-angenehm‘ sogar der Argumentation der traditionellen Aristoteles-Auslegungen verfällt. T. Martinec erläutert die Bezüge zur klassischen Rhetorik, die dabei maßgeblich werden (a.a.O., S. 121). M. Kommerell schreibt vom „Gehorsam gegen Horaz, der das prodesse mit dem delectare in eine maßgebliche Verbindung gebracht hat und dessen Autorität mit der des Aristoteles zu einer Art legendären Einheit verwuchs.“ (in: M. Kommerell, Lessing und Aristoteles, Frankfurt a.M. 1940, 1984/5, S. 69) Bei Lessing findet sich dieser Horaz-Anklang jedoch nur, weil er gerade im Kontext des Briefwechsels für die moralische Ausrichtung der Tragödie plädiert. Wie sehr er im Grunde gegen die kanonisierten Auslegungen eines Corneille oder Gottsched polemisiert, wird sich erst mit der „Hamburgischen Dramaturgie“ zeigen.

<sup>53</sup> BW, S. 125

eifern; denn die Begierde zur Nacheiferung ist von der anschauenden Erkenntnis einer guten Eigenschaft unzertrennlich,...<sup>54</sup>

Man sieht, dass Mendelssohn von seiner Mitleidsdeutung, die er in den Briefen „Über die Empfindungen“ 1755 gemacht hatte, abzurücken scheint. Die prädestinierte Stellung des Mitleids als Theateraffekt ist von nun an bestritten. Mitleid und Bewunderung bekommen zunächst eine gleichrangige Position, wobei die Bewunderung als „Mutter der Tugend“<sup>55</sup> eine besondere Auszeichnung erfährt. Mendelssohn schreibt über sie:

„Sie ist nicht bloß ein Ruhepunkt des Mitleidens, der nur deswegen da ist, um dem von neuem aufsteigenden Mitleiden wieder Platz zu machen, nein! Die sinnliche Empfindung des Mitleidens macht einer höhern Empfindung Platz, und ihr sanfter Schimmer verschwindet, wenn der Glanz der Bewunderung unser Gemüt durchdringt.“<sup>56</sup>

Mendelssohn muss jedoch feststellen, dass die sonst für die Tragödentheorie als Vorbild geltenden „größten Dichter Griechenlands nie bewunderungswürdige Charaktere auf die Bühne gebracht haben“<sup>57</sup>, dass es moralisch bewundernswerte griechische Tragödienhelden einfach nicht gebe. Um aber dennoch eine klassische Autorität anführen zu können, weicht er auf die griechischen Bildhauer aus:

„Ihre Bildhauer haben sich diesen würdigen Affekt besser zu Nutzen gemacht. Sie haben die Leidenschaften fast durchgehends von einem gewissen Heroismus begleiten lassen, dadurch sie ihre Charaktere etwas über die Natur erheben, und die Kenner gestehen, daß ihre Bildsäulen von dieser Seite fast unnachahmlich sind.“<sup>58</sup>

Damit ist Mendelssohns Bewunderung als „höhere Empfindung“ charakterisiert. Sie wird aufgewertet durch Attribute, die sie nun gegenüber dem Mitleidsaffekt Lessings überlegen machen sollen. In diesem Kontext umfasst der Begriff Bewunderung drei wesentliche Aspekte: einen „gewissen Heroismus“, ein sich „über die Natur erheben“ und tendenzielle Unnachahmlichkeit.

---

<sup>54</sup> ebenda

<sup>55</sup> BW, S. 126

<sup>56</sup> ebenda

<sup>57</sup> ebenda

<sup>58</sup> ebenda

### 1.1.3.2. Die Universalität der Mitleidswirkung

Gerade diese Eigenschaften beschwören Lessings energischen Widerspruch herauf. Gleich zu Beginn seiner Antwort vom 28. November 1756 betont er: „...in meinem Briefe an unsern Freund habe ich diesen Affekt nicht sowohl überhaupt erklären, als anzeigen wollen, was für Wirkung er in dem Trauerspiele hervorbringe...“<sup>59</sup> Damit ist nun der Bezug zur Tragödie wiederhergestellt, von dem Mendelssohn abgewichen war. Lessing führt das Beispiel eines „unempfindliche(n) Helden“ im Drama an und behauptet, dass dieser gerade wegen seiner Bewunderungswürdigkeit nicht die vom Dichter intendierte ‚Nacheiferung‘ bewirke:

„Sie haben einen zu richtigen Begriff von der menschlichen Natur, als daß Sie nicht alle unempfindlichen Helden für schöne Ungeheuer, für mehr als Menschen, aber gar nicht für gute Menschen halten sollten. Sie bewundern sie also mit Recht; aber eben deswegen, weil Sie sie bewundern, werden Sie ihnen nicht nacheifern.“<sup>60</sup>

Lessing bestreitet nicht die von Mendelssohn behauptete Unzertrennbarkeit von Nacheiferung und „anschauende(r) Erkenntnis einer guten Eigenschaft“<sup>61</sup>, aber er fragt: „...muß es eine bewundernswürdige Eigenschaft sein?“<sup>62</sup> Lessing scheint sich hier nicht nur von der Bewunderung, sondern auch vom Postulat einer notwendig daraus folgenden Nacheiferung zu lösen. Er will auf eine allgemein-menschliche Bestimmung hinaus; so schreibt er: „Es muß eine gute Eigenschaft sein, deren ich den Menschen überhaupt, und also auch mich, fähig halte.“<sup>63</sup> Das Mendelssohnsche Ideal eines „über die Natur“ erhobenen Kunstwerks wird so zugunsten einer das Natürliche befördernden Haltung verworfen. Das zeichnet sich in der von Lessing gedachten Rezeptionsstruktur ab. Denn wieder ist es das Mitleid, welches er gegen die von Mendelssohn favorisierte Bewunderung heranzieht. Zur Mitleidserregung, nämlich, bedarf es der guten und menschlichen Eigenschaften, die keine zu große Distanz zum Rezipienten entstehen lassen. Lessing formuliert das sozusagen ex negativo, indem er über die für die Tragödie untauglichen Sujets sagt:

„Ich will nur diejenigen großen Eigenschaften ausgeschlossen haben, die wir unter dem allgemeinen Namen des Heroismus begreifen können, weil jede

---

<sup>59</sup> BW, S. 128

<sup>60</sup> BW, S. 130

<sup>61</sup> BW, S. 131

<sup>62</sup> ebenda

<sup>63</sup> ebenda

derselben mit Unempfindlichkeit verbunden ist, und Unempfindlichkeit in dem Gegenstande des Mitleids, mein Mitleiden schwächt.“<sup>64</sup>

Die Absage an das Heroische – an das Trauerspiel barocken Stils<sup>65</sup> - geht also einher mit einem vermehrten Interesse an Empfindungsfähigkeit. Die größere Nähe zum Zuschauer steht so für Lessing im Mittelpunkt. Die Mitleidsempfindung scheint das insofern zu gewährleisten, als dass sie eine Gleichzeitigkeit der Leidenschaftserregung für Bühne und Zuschauerraum provoziert. Über den Tragödiendichter und seinen Helden heißt es: „Empfinden muß er ihn sein Unglück lassen; er muß es ihn recht fühlen lassen; denn sonst können wir es nicht fühlen.“<sup>66</sup>

Anders wäre dies jedoch für Bewunderung und Nacheiferung zu denken. Dem Kontext nach steht für Lessing hier ein weiteres Problem im Vordergrund: Die Nacheiferung lässt sich nach seinem Verständnis nicht durch die Empfindungsfähigkeit des Menschen determinieren. Es bedarf vielmehr der deutlichen Erkenntnis einer Vollkommenheit – einer Verstandesleistung also – um durch den Affekt Bewunderung Nacheiferung zu bewirken. Lessing schreibt:

„Die Bewunderung in dem allgemeinen Verstande, in welchem es nichts ist, als das sonderliche Wohlgefallen an einer seltenen Vollkommenheit, bessert vermittelt der Nacheiferung, und die Nacheiferung setzt eine deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit, welcher ich nacheifern will, voraus. Wie viele haben diese Erkenntnis? Und wo diese nicht ist, bleibt die Bewunderung nicht unfruchtbar? Das Mitleiden hingegen bessert unmittelbar; bessert, ohne daß wir selbst etwas dazu beitragen dürfen; bessert den Mann von Verstande sowohl als den Dummkopf.“<sup>67</sup>

Hinsichtlich der Entgegensetzung beider Affekte kann Lessing eine weitere Komponente seines Mitleidsbegriffs hervorheben. Ist es dem Tragödiendichter gelungen, mit seinem Stück Mitleid zu erwecken, so läuft gewissermaßen ein Automatismus ab, der keiner weiteren aktiven Beteiligung des Rezipienten mehr bedarf. „Ohne dass wir selbst etwas dazu beitragen...“ formuliert Lessing und garantiert damit einen wesentlichen Grundzug seines Mitleidsaffektes: seine universelle Wirkung.

---

<sup>64</sup> ebenda

<sup>65</sup> M. Kommerell schreibt: „Der Begriff des barocken Stils kann sich in seinen Schriften nicht finden; er ist aber der eigentliche, ungenannte Gegner, durch dessen Bekämpfung Lessing selbst wiederum für uns deutlicher und individueller wird. Das 17. Jahrhundert ist ihm in seinen wesentlichen Überlieferungswerten entweder fremd oder verhasst. Er selbst ist als erster unter den deutschen Dichtern entschieden psychologisch und löst eine repräsentative Epoche durch diese neue dichterische Methode ab.“ (M. Kommerell, a.a.O., S.16).

<sup>66</sup> BW, S.132

<sup>67</sup> BW, S.133

Insofern wird auch die besondere Bedeutung von Gefühl und Empfindungsfähigkeit für das Lessingsche Konzept deutlicher. Gefühl und Empfindung sind – im Gegensatz zur verstandesmäßigen Erkenntnisfähigkeit – bei jedem Menschen voraussetzbar. Grundet sich ein Rezeptionsmodell auf diese allgemein-menschlichen Vermögen, so ist mit einer relativ sicheren Realisierung seiner Intentionen zu rechnen: Die von Lessing durch das Trauerspiel bezweckte Besserung kann durch das Mitleid und seine Ausrichtung auf das menschliche Empfindungsvermögen universell wirken.

### 1.1.3.3. Das Verhältnis von ‚Bewunderung‘ und ‚Nacheiferung‘

Mendelssohn hinterfragt diese Folgerungen weitläufig. In seinem Brief von Anfang Dezember 1756 konzentriert er sich in erster Linie auf einen entscheidenden Aspekt, der ihn an Lessings Verständnis der Bewunderung nicht überzeugen kann. Lessing koppelt – wie aus dem Brief vom 28. November hervorging – die Nacheiferung an eine „deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit“<sup>68</sup>, einige Sätze zuvor, hatte er Mendelssohn zitiert und geschrieben: „Die Nacheiferung ist eine natürliche Folge der anschauenden Erkenntnis einer guten Eigenschaft.“<sup>69</sup> Diese scheinbar gegensätzlichen Aussagen bedeuten jedoch nach der Leibniz-Wolfschen Systematik keinen Widerspruch.<sup>70</sup>

So scheint Mendelssohns terminologische Belehrung, die er in seinem Brief den weiteren Erklärungen zur Bewunderung voranstellt, also lediglich den Sinn zu haben, das künftige Vokabular der Briefpartner aufeinander abzustimmen:

„Alle unsere Urteile gründen sich entweder auf einen deutlichen Vernunftschluß, oder auf eine undeutliche Erkenntnis, welche man in Sachen, die die Wahrheit angehen, Einsicht, in Sachen aber, die die Schönheit betreffen, Geschmack zu nennen pflegt. Jener stützt sich auf eine symbolische Erkenntnis, auf die Wirkungen der obern Seelenkräfte; dieser hingegen auf eine intuitive Erkenntnis, auf die Wirkung der untern Seelenkräfte.“<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> ebenda

<sup>69</sup> BW, S.131

<sup>70</sup> Die anschauende Erkenntnis oder ‚cognitio intuitiva‘ ist als ‚cognitio adaequata‘ dem Bereich der deutlichen Erkenntnis (‚cognitio distincta‘) zuzurechnen. Es wäre nur zu bedenken, dass Lessing mit seinem Rückgriff auf den Begriff der ‚deutlichen Erkenntnis‘ auch das Gebiet der ‚symbolischen Erkenntnis‘ mitzitiert, dass Mendelssohn ja unter allen Umständen von der Rezeption ausgeschlossen wissen will. (Vgl. die graphische Übersicht im Nachwort Schulte-Sasses, S.171); Schulte-Sasse verweist auf die grundlegenden terminologischen Schwierigkeiten des Briefwechsels: „Lessing, Mendelssohn und Nicolai bedienen sich weitgehend eines konventionellen, d.h. der philosophischen Tradition entlehnten ästhetischen und kritischen Begriffsschatzes, mit dem sie jedoch neue, um 1750 aktuelle kunsttheoretische Gedanken fassen wollen. Auf diese Weise überschneiden sich in der Diskussion der Freunde häufig tradierte und innovierte Bedeutungen eines einzigen Begriffes.“ (A.a.O., S.168).

<sup>71</sup> BW, S. 139

Auf der Basis dieser begrifflichen Klärung wiederholt er nun einen Grundsatz, den er bereits in den Briefen „Über die Empfindungen“ entwickelt hatte.<sup>72</sup> Dort heißt es:

„Die theatralische Sittlichkeit gehört nicht vor den Richterstuhl der symbolischen Erkenntnis. Wenn der Dichter, durch seine vollkommen sinnliche Rede, unsere intuitive Erkenntnis von der Würde und Unwürde seiner Charaktere überzeugen kann, so hat er unsern Beifall. Wir verdunkeln gern die deutlichen Vernunftschlüsse, die sich unserer Illusion widersetzen...“<sup>73</sup>

Mendelssohn dementiert nachdrücklich, dass die Bewunderung Folge von symbolischer Erkenntnis sei. Er nimmt den ungenaueren Lessingschen Sprachgebrauch wieder auf und erklärt:

„Weg also mit der deutlichen Überzeugung von der Nichtigkeit eines halsstarrigen Heldenmuts! Sie kann weder die Bewunderung noch den augenblicklichen Vorsatz der Nacheiferung stören, wenn der Dichter unsere untern Seelenkräfte hat einzunehmen gewusst. Aber sie kann verhindern, daß dieser augenblickliche Wunsch nie zur Wirklichkeit gedeihet, weil nach geendigter Illusion die Vernunft wieder das Steuer ergreift.“<sup>74</sup>

Damit bleibt die durch Bewunderung bewirkte Nacheiferung also lediglich auf den „Vorsatz“ beschränkt. Nur bei den Menschen, denen es an deutlicher Erkenntnis mangelt, „der Illusion die Stange zu halten“<sup>75</sup>, - wie Mendelssohn sich ausdrückt – können die durch das Trauerspiel verursachten Affekte zu einer Nacheiferung führen, die sich dann sogar auf die Realität tätig auswirken könnte.<sup>76</sup> Dann wäre aber eine positive moralische Auswirkung der Mendelssohnschen Trauerspieltheorie eine ganz zufällige Konsequenz. Und genau dieser Schluss lässt sich auch aus einer zweiten Äußerung ziehen. Mendelssohn fasst Lessings Theorie des notwendigen Mitempfindens seines Rezipienten deshalb als bedeutsam auf, weil sie ihm gestattet, den Zuschauer ‚sinnlich‘ zu überzeugen. In diesem grundsätzlichen Punkt stimmt er also mit Lessing überein.<sup>77</sup> Genau hierin liegt aber auch für Mendelssohn der Grund, die Bewunderung als Theateraffekt zu bevorzugen. Denn die „anschauende Erkenntnis der Vollkommenheit“<sup>78</sup>, die nach der rationalistischen Theorie an sich schon als ‚Vergnügen bereitend‘ gilt, werde durch

---

<sup>72</sup> Vgl. Mendelssohn, Über die Empfindungen, S. 94

<sup>73</sup> BW, S. 139

<sup>74</sup> BW, S. 140

<sup>75</sup> ebenda

<sup>76</sup> Und zwar im Sinne einer Besserung des Rezipienten nach Lessings Vorstellungen.

<sup>77</sup> Die rein ‚sinnliche Überzeugung‘ durch das Mitleiden war ja Basis für die universelle Bedeutung, die Lessing seinem Mitleidsbegriff geben konnte (vgl. 1.1.3.2).

<sup>78</sup> BW, S. 140

die Bewunderung sinnlicher, d.h. also für die dramatische Darstellung geeigneter. Mendelssohn fragt:

„Können Sie nunmehr noch zweifeln, daß die anschauende Erkenntnis der Vollkommenheit durch die Bewunderung sinnlicher wird, weil sie uns unvermutet überrascht oder weil wir die anscheinende Vollkommenheit in einem solchen Grade antreffen, daß sie gleichsam über Natur und Schicksal siegt, und den unerschrockenen Held zeigt, wo wir den gebeugten unter seiner Last seufzenden Menschen erwarteten?“<sup>79</sup>

Daraus muss er jedoch einen Schluss ziehen, der die zur Diskussion stehende moralische Funktion des Theaters endgültig zu einem akzidentellen Ereignis macht. Mendelssohn nimmt den zu erwartenden Einspruch Lessings vorweg, indem er folgert:

„Also kann uns die Bewunderung auch solche Handlungen als nachahmungswürdig anpreisen, die wir mit der Vernunft für untugendhaft erkennen? Hör' ich Sie fragen. - Allerdings! Und dieses ist eine von den Ursachen, die Herrn Nicolai bewog zu behaupten, der Endzweck des Trauerspiels sei nicht eigentlich, die Sitten zu bessern.“<sup>80</sup>

So stellt sich Mendelssohn mit seiner philosophischen Begründung des Bewunderungsaffektes also formal hinter Nicolais Prämisse, die die Leidenschaftserregung und das daraus resultierende Vergnügen zum Hauptzweck der Tragödiendichtung gemacht hatte.<sup>81</sup> Dass er aber die Struktur des Mitleids im Sinne Lessings verkennt, zeigt sich darin, dass er sie der Bewunderung analog setzt, indem er das Mitleid dem Vernunftvermögen verpflichtet:

„Jedoch müssen Sie nicht denken, Ihr Mitleiden habe hierin einen Vorzug vor meiner Bewunderung. Auch das Mitleiden kann uns zu Untugenden bringen, wenn es nicht von der Vernunft regiert wird, von der kalten symbolischen Vernunft, die man gänzlich von dem Theater verbannen muß, wenn man gefallen will.“<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> ebenda

<sup>80</sup> ebenda

<sup>81</sup> Vgl. Schulte-Sasse, Nachwort, S.199

<sup>82</sup> BW, S. 140-141

#### 1.1.3.4. Die Bewunderung als stoisches Ideal Mendelssohns

Nichtsdestoweniger zeigt sich in Mendelssohns ‚System‘<sup>83</sup>, trotz der genauen Explizierung von Affekten, eine gewisse Leidenschaftsfeindlichkeit. Denn eben von dieser Seite her versucht er nun abermals die Bewunderung hervorzuheben. Wiederum ist es „die Schule der alten Bildhauer“<sup>84</sup>, die er als Beweis anführen muss:

„Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winckelmann (in seiner vortrefflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen), dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt: ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft dahin reißen lassen. Man fände bei ihnen allezeit die Natur in Ruhe (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemütsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnis von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird.“<sup>85</sup>

Am Beispiel des ‚Laokoon‘ erläutert er die Überlegenheit des Bildhauers vor dem Dichter:

„Jener drückt den Schmerz vortrefflich aus, dieser hingegen lässt ihn den Schmerz gewissermaßen besiegen, und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl, einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist.“<sup>86</sup>

Wie wenig er damit jedoch dem Theater gemäß argumentiert, erhellt nicht nur aus diesem letzten Satz. Denn Mendelssohn tut nichts geringeres, als die Bewunderung zu dem Winckelmannschen Ideal der „Natur in Ruhe“<sup>87</sup> in Beziehung zu setzen. Gerade dieser Bezug ist für das Drama, das ja Handlung – also inhaltliches Fortschreiten – impliziert, undenkbar. In Mendelssohns Argumentation scheint so mehr und mehr eine Diskrepanz auf, die die Bewunderung als Theateraffekt immer deutlicher in Frage stellt. Ist sich Mendelssohn mit Lessing grundsätzlich darüber einig, dass es für das Drama wesentlich sei, zur Leidenschaftserregung

---

<sup>83</sup> Die Briefpartner verwenden den Begriff ‚System‘ zur Kennzeichnung ihrer unterschiedlichen Standpunkte ( so Lessing im Brief vom 29.11.1756 – BW, S. 134 – oder Mendelssohn in der ‚Capitulation‘ – BW, S. 191 )

<sup>84</sup> BW, S. 141

<sup>85</sup> ebenda

<sup>86</sup> ebenda

<sup>87</sup> Dass Lessing diese Maxime Winckelmanns nicht nur hinsichtlich der Dramentheorie verwirft, ist ja aus der Endfassung seiner Laokoon- Schrift hinlänglich bekannt. Seine dort ausgeführte Bestimmung des „fruchtbaren Augenblicks“ postuliert sogar für die bildnerische Illusion eine Art von rezeptiver Dynamik; vgl. dazu I. Müller-Bach, Bild und Bewegung, Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings Laokoon, in: DVJS (66 1992), S. 26-27

eine möglichst sinnliche Nachahmung zu schaffen<sup>88</sup>, so lässt sich an seinen kurzen Exkursen in das Reich der bildenden Künste doch feststellen, dass die Darstellung der sinnlichen Empfindung einem eher stoischen Ideal weichen muss.

### **1.1.3.5. Mitleid und Bewunderung als Gattungskriterien**

Lessing konkretisiert diesen Sachverhalt, wenn er in seinem Brief vom 18. Dezember 1756 erneut auf die Bewunderung als „Ruhepunkt des Mitleidens“<sup>89</sup> eingeht. Zwar wird zugestanden, dass sich die Bewunderung als Affekt auf eine Vollkommenheit beziehen muss; es wird jedoch deutlich, dass ‚Vollkommenheit‘ zur dramatischen Darstellung wenig tauglich ist, da sie – ganz analog zu Mendelssohns Beispiel der antiken Plastik – nicht auf inhaltliches Werden, sondern vielmehr auf Abgeschlossenheit, also eine gewisse Statik, ausgerichtet ist. Im Drama sind von dieser darzustellenden Vollkommenheit in erster Linie die Charaktere betroffen<sup>90</sup>. Und so verdeutlicht Lessing auch an diesen eine von ihm als gattungsspezifisch erkannte Eigenart:

„Der Heldendichter läßt seine Helden unglücklich sein, um seine Vollkommenheiten ins Licht zu setzen. Der Tragödienschreiber setzt seines Helden Vollkommenheiten ins Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen.“<sup>91</sup>

Man sieht an dieser Äußerung, dass es für Lessing in der Tragödie auf die zu realisierende Handlung ankommt: Das „Unglück“ des Helden steht demnach seinen charakterlichen „Vollkommenheiten“ gegenüber im Vordergrund. Das Heldengedicht, hingegen, bedarf der Ausgestaltung seines Heldencharakters; hier ist die gesamte Handlung daraufhin angelegt, den Helden als solchen hervorzuheben und an dieser Stelle hat die Bewunderung ihr Substrat. Die ungeteilte Aufmerksamkeit gegenüber den Charakteren und ihrer Vollkommenheit wäre demnach als charakteristisches Kriterium für die Epopöe aufzufassen und kann genau deswegen für das Trauerspiel nicht geduldet werden; Lessing schreibt:

---

<sup>88</sup> Vgl. 1.1.3.3

<sup>89</sup> BW, S. 144

<sup>90</sup> So bei Aristoteles, Poetik: Die postulierte Priorität der Handlung vollzieht sich durch die sie bestimmenden Charaktere. Es heißt: „Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzunehmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein.“ (vgl. Aristoteles, Poetik, Kap.6, S.21). Die Charaktere sind nach Aristoteles allerdings kein notwendiger Bestandteil der Handlung (vgl. a.a.O.).

<sup>91</sup> BW, S. 145

„Aber diese großen Vollkommenheiten sollen in dem Trauerspiele nie ohne große Unglücksfälle sein, sollen mit diesen allezeit genau verbunden sein, und sollen also nicht Bewunderung allein, sondern Bewunderung und Schmerz, das ist, Mitleiden erwecken.(...) Die Bewunderung findet also in dem Trauerspiele nicht als ein besonderer Affekt Statt, sondern bloß als die eine Hälfte des Mitleids. Und in dieser Betrachtung habe ich auch Recht gehabt, sie nicht als einen besondern Affekt, sondern nur nach ihrem Verhältnisse gegen das Mitleiden zu erklären.“<sup>92</sup>

Es ist aufschlussreich, zu sehen, wie Lessing über Mendelssohns Vorstellung der „schmerzhaftangenehmen Empfindung“<sup>93</sup> nicht nur die Bewunderung in ihrer Bedeutung als Affekt relativiert, sondern damit gleichzeitig wieder auf das eigene Verständnis des Mitleidsaffektes zu sprechen kommt. Das Mitleid konkretisiert sich dabei als dynamischer Affekt, da es im Stande ist, den inhaltlichen Verlauf des Dramas zu begleiten und nicht, wie die Bewunderung, nur punktuell wirksam zu sein. Lessing schreibt:

„Der wahre Dichter verteilt das Mitleiden durch sein ganzes Trauerspiel; er bringt überall Stellen an, wo er die Vollkommenheiten und Unglücksfälle seines Helden in einer rührenden Verbindung zeigt, das ist, Tränen erweckt.“<sup>94</sup>

Nur wenn es um die Vollkommenheiten des Helden allein gehe ( und Lessing gesteht solche Stellen im Trauerspiel zu ), hat auch die Bewunderung als Affekt ihren Platz. Und insofern fragt er: „Was sind aber diese Stellen anders, als gleichsam Ruhepunkte, wo sich der Zuschauer zu neuem Mitleiden erholen soll?“<sup>95</sup>

Das Statische, auf das die Bewunderung anspricht, ist gerade an diesem Zitat sehr gut ablesbar: Sie knüpft sich als Reaktion des Zuschauers an die von Lessing so bezeichneten „leeren Szenen, wo die Aktion stille steht“ und gilt ihm als „einzige(r) Kunstgriff“ diese „erträglich zu machen.“<sup>96</sup> Deshalb kann Lessing nun die Bewunderung als „Ruhepunkt“ und „Vorbereitung (...) zum künftigen Mitleiden“<sup>97</sup> gleichermaßen verstehen. Sie wäre damit ein Zeichen für die nicht-dramatischen Stellen des Schauspiels. Dem Mitleid bliebe demgegenüber die dramatische Aktion zugewiesen. Es heißt: „In eben dem Verhältnisse, in welchem die Be-

---

<sup>92</sup> ebenda

<sup>93</sup> Dieser Rückbezug ist im Brief an dieser Stelle zwar nicht explizit erwähnt, dennoch zeichnet sich bereits hier die Präferenz des Mitleids als Rezeptionsaffekt ab, die offenbar auf der Mendelssohnschen Charakteristik des ‚Schmerzhaft-Angenehmen‘ beruht; vgl. 1.1.2

<sup>94</sup> BW, S. 146

<sup>95</sup> ebenda

<sup>96</sup> ebenda

<sup>97</sup> ebenda

wunderung auf der einen Seite zunimmt, nimmt das Mitleiden auf der andern ab.“<sup>98</sup> Handlung und epische Ausmalung der Charaktere stehen sich so gegenüber – das Drama verlangt die ‚genaue Verbindung‘ beider Komponenten, muss aber dabei im Sinne der poetischen Gattung den Primat der Handlung berücksichtigen. Denn Lessing referiert Aristoteles’ Forderung, dass das Trauerspiel „nur allein das Vergnügen“ erregen solle, „welches ihm eigentümlich zukömmt.“<sup>99</sup> So gelingt es also, dass aus wirkungsästhetischen Einsichten heraus mit der Zuordnung spezifischer Affekte neue Gattungskriterien gewonnen werden. Lessing hebt das klar hervor:

„So wie in dem Heldengedichte die Bewunderung das Hauptwerk ist, alle andere Affekten, das Mitleiden besonders, ihr untergeordnet sind: so sei auch in dem Trauerspiele das Mitleiden das Hauptwerk, und jeder andere Affekt, die Bewunderung besonders, sei ihm nur untergeordnet, das ist, diene zu nichts, als das Mitleiden erregen zu helfen.“<sup>100</sup>

Und Lessing kann hierbei mit der aristotelischen Poetik im Einklang bleiben. Das betrifft im Brief vom 18. Dezember seine Diskussion der aristotelischen ‚Lehre vom mittleren Mann‘<sup>101</sup> Aristoteles fordert einen „Mittelcharakter“<sup>102</sup>, wie Lessing sich ausdrückt, um einen tatsächlich mitleidswürdigen Helden für sein Trauerspiel zu haben: „er müsse nicht allzu lasterhaft und auch nicht allzu tugendhaft sein; wäre er allzu lasterhaft, und verdiente sein Unglück durch seine Verbrechen, so könnten wir kein Mitleiden mit ihm haben; wäre er aber allzu tugendhaft, und er würde dennoch unglücklich, so verwandle sich das Mitleiden in Entsetzen und Abscheu.“<sup>103</sup>

Lessing gibt damit nichts anderes als eine der aristotelischen Prämissen zur Tragödienkonzeption wieder, muss aber deren Postulatcharakter im Sinne der eigenen Theorie kritisch hinterfragen. So scheint es, als sei ihm die Mitleidswürdigkeit zur Typisierung der dramatis personae kein schlüssiges Kriterium:

„Ich bin hier selbst wider den Aristoteles, welcher mir überall eine falsche Erklärung des Mitleids zum Grunde gelegt zu haben scheint. Und wenn ich die Wahrheit weniger verfehle, so habe ich es allein Ihrem bessern Begriffe vom Mitleiden zu danken.“<sup>104</sup>

---

<sup>98</sup> BW, S. 147

<sup>99</sup> BW, S. 145; vgl. auch: Aristoteles, Poetik (1453 b), Kap.14, S. 43

<sup>100</sup> BW, S. 145

<sup>101</sup> Vgl. Aristoteles, Poetik (1453 a), Kap.13, S. 39

<sup>102</sup> BW, S. 151

<sup>103</sup> ebenda

<sup>104</sup> ebenda

Lessing spielt an dieser Stelle wiederum auf die Ambivalenz des Mitleidsbegriffs als „schmerzhaftangenehme(r) Empfindung“ an. Die Bedeutung des Mitleids für die Tragödie hatte sich in diesem Kontext gegenüber der Bewunderung als Handlungsbezogenheit herausgestellt. Wenn Lessing nun seinen als dramentypisch ausgewiesenen Affekt in der aristotelischen Vorgabe auf die Gegebenheit der Charaktere zurück gebunden sieht, muss das zunächst zu Irritationen führen. Doch Aristoteles gibt ihm mit der Forderung der *αμαρτία* des Helden ein Mittel an die Hand, seine Mitleidstheorie erneut zu bestätigen. Lessing fragt:

„Aber warum diese *αμαρτία*, wie sie Aristoteles nennt? Etwa, weil er ohne sie vollkommen sein würde, und das Unglück eines vollkommenen Menschen Abscheu erweckt? Gewiß nicht. Ich glaube, die einzige richtige Ursache gefunden zu haben; sie ist diese: weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem andern gegründet wäre, und wir jedes von diesen zwei Stücken besonders denken würden.“<sup>105</sup>

Dadurch, dass Lessing die Charaktere mit der *αμαρτία* nun streng auf die Tragödienhandlung bezogen wissen will, hat auch der mitleidswürdige Held im Sinne der formulierten Theorie seine Berechtigung. Und Lessing kann so über die epische Gattung sagen: „Das Unglück des Helden in der Epopee muß keine Folge aus dem Charakter desselben sein, weil es sonst, nach meiner obigen Anmerkung, Mitleiden erregen würde...“<sup>106</sup>

Dagegen muss es aber im Epos zur Explizierung des Charakters kommen, d.h. zur Erzählung eben der ‚tugendhaften Taten‘, die den Rezipienten durch seine Bewunderung anhaltend zur Nacheiferung anspornen können. Eben diese Bedingung ist für den dramatischen Handlungsablauf nicht gegeben. So stellt Lessing fest: „Aus der Bewunderung entspringt der Vorsatz der Nacheiferung; aber, wie sie selbst sagen, dieser Vorsatz ist nur augenblicklich.“<sup>107</sup> Dadurch dass Mendelssohn die deutliche, das heißt also hier die symbolische Erkenntnis vom Theater verbannt hatte, könne die Bewunderung als Theateraffekt nur noch für „Fantasten“ von Vorteil sein, da nur bei diesen „die untern Seelenkräfte über die obern triumphieren“<sup>108</sup>, und somit der Vorsatz zur Nacheiferung realisierbar sei.

Lessing stimmte ja der Vernachlässigung der symbolischen Erkenntnis für das Theater durchaus zu, nur wollte er deshalb nicht mit Mendelssohn und Nicolai jedwede Möglichkeit einer moralisch zweckhaften Tragödienbestimmung verwerfen; er fordert demgegenüber: „Wohl,

---

<sup>105</sup> BW, S. 151-152

<sup>106</sup> BW, S. 153

<sup>107</sup> BW, S. 147

<sup>108</sup> BW, S. 148

so muß es denn eine von den ersten Pflichten des Dichters sein, dass er nur für wirklich tugendhafte Handlungen Bewunderung erweckt.“<sup>109</sup> Diese starke inhaltliche Einschränkung muss er für die Wirkung des Mitleidsaffektes nicht machen. So erscheint das Mitleid bei ihm als grundsätzlich vorhandene aber auch besonders gut erweiterbare Gefühlsdisposition. Und die Funktion des Trauerspiels kann gerade in dieser Hinsicht als moralisch bewertet werden. Er schreibt:

„Wie unendlich besser und sicherer sind die Wirkungen meines Mitleidens! Das Trauerspiel soll das Mitleiden nur überhaupt üben, und nicht uns in diesem oder jenem Falle zum Mitleiden bestimmen.“<sup>110</sup>

Es gibt also auch hier keine strenge Situationsbezogenheit. Die Erweiterung der Empfindungsfähigkeit wird vielmehr zur Aufgabe der Konzeption des gesamten Dramenablaufs. Auch die Gefahr einer Verführung „vermitteltst falscher Vollkommenheiten“<sup>111</sup> scheint in diesem Konzept gebannt, da es ja zu einer Wirkung kommt, die sich unabhängig von jeglicher Bewertung der Begebenheit einstellt. Lessing will deshalb erreichen, dass das „Mitleiden rege wird, und sich gleichsam gewöhnt, immer leichter und leichter rege zu werden. Ich lasse mich zum Mitleiden im Trauerspiele bewegen, um eine Fertigkeit im Mitleiden zu bekommen...“<sup>112</sup>

#### **1.1.4 Der Streit um die „theatralische Illudierung“**

##### **1.1.4.1. Mendelssohns „Von der Herrschaft über die Neigungen“<sup>113</sup>**

Mit seinem Antwortschreiben vom Januar 1757 übersendet Mendelssohn Lessing ein vierteiliges Schriftkonvolut, auf das er sich im Folgenden als „beykommende Gedanken“<sup>114</sup> immer wieder beziehen wird. Es handelt sich dabei um eine in vier Themenkomplexe gegliederte und in Paragraphen unterteilte Grundsatzsammlung, durch deren Einbezug die Trauerspielkorrespondenz ein neues Fundament erhält.

---

<sup>109</sup> ebenda

<sup>110</sup> BW, S. 149

<sup>111</sup> ebenda

<sup>112</sup> ebenda

<sup>113</sup> M. Mendelssohn, Gesammelte Schriften, Von der Herrschaft über die Neigungen, Hg.: F.Bamberger, Berlin 1931, Reprint Stuttgart 1972, Bd. 2, S. 147-156

<sup>114</sup> BW, S. 159

Der erste Teil dieser Schrift beschäftigt sich mit der „Quantität des Beweggrundes“<sup>115</sup>, die nach Mendelssohn für den menschlichen Handlungswillen ausschlaggebend sei. Das ist im Kontext insofern interessant, als dass er den Vorzug der anschauenden Begriffe vor den symbolischen hinsichtlich ihrer Wirkung evident machen kann; es heißt: „Die anschauenden Begriffe folgen schneller auf einander als die symbolischen, daher ist die Quantität ihrer Wirkung größer.“<sup>116</sup>

Der zweite „Abschnitt“, „Von der Gewohnheit“, demonstriert das Ausbilden einer Fertigkeit, was wiederum durch die damit zu steigernde „Quantität der Motiven“<sup>117</sup> bedeutsam wird. Mendelssohn formuliert: „Durch die Uebung (welche mit der Gewohnheit einerley Wirkung hat,) wird eine jede Fähigkeit in unserer Seele zu einer Fertigkeit.“<sup>118</sup>

Der dritte Teil, „Von der anschauenden Erkenntnis“ überschrieben, befasst sich näher mit dieser Erkenntnisform hinsichtlich der „practischen Sittenlehre“<sup>119</sup>. Dabei wird das im ersten Abschnitt gefolgerte Verhältnis für eine Tugendbestimmung Mendelssohns nutzbar gemacht, er schreibt unter § 9 : „Wer die symbolische Erkenntniß von dem Werthe der Tugend mit der anschauenden Erkenntniß verbindet, der hat seine untern Seelenkräfte mit den obern übereinstimmend gemacht, und ist vollkommen tugendhaft.“<sup>120</sup> Festzuhalten bliebe, dass es wiederum anschauend zu keiner moralischen Erkenntnis kommen kann, da sie für sich genommen als ungewiß und „trüglich“<sup>121</sup> bezeichnet wird. Das bestätigt der unter § 10 erörterte Terminus der „sittlichen Empfindlichkeit“ noch einmal: „Die sittliche Empfindlichkeit besteht in einer schnellen Vorstellung des wahren oder scheinbaren Guten, das in einem Gegenstande anzutreffen ist.“<sup>122</sup> Da in diesem Begriff nur der gesteigerte Zeitfaktor, nicht aber die symbolische Erkenntnis berücksichtigt ist, muss Mendelssohn folgern: „Wer die Empfindlichkeit eines Menschen vermehrt, hat ihn dadurch noch nicht tugendhaft gemacht, wenn er nicht zugleich seine Urtheilskraft gebessert hat.“<sup>123</sup>

Während Mendelssohn also für den ethischen Bereich ein vorteilhaftes Zusammenwirken oberer und unterer Erkenntnisvermögen erklärt, muss er für das Ästhetische – er arbeitet im

---

<sup>115</sup> Mendelssohn, Von der Herrschaft über die Neigungen, S. 149

<sup>116</sup> ebenda, S. 150

<sup>117</sup> ebenda

<sup>118</sup> ebenda, S. 151

<sup>119</sup> ebenda, S. 152

<sup>120</sup> ebenda, S. 153

<sup>121</sup> ebenda

<sup>122</sup> ebenda

<sup>123</sup> ebenda, S. 154

vierten Teil seiner Grundsatzsammlung über die „ästhetische Illudierung“<sup>124</sup> – ein spezifisches Nacheinander anschauender und symbolischer Erkenntnis feststellen. So heißt es in § 12:

„Soll eine Nachahmung schön seyn, so muß sie uns ästhetisch illudieren; die obern Seelenkräfte aber müssen überzeugt seyn, dass es eine Nachahmung, und nicht die Natur selbst sey. Denn das Vergnügen, das uns die Nachahmung gewährt, besteht in der anschauenden Erkenntniß der Uebereinstimmung desselben mit dem Urbilde.“<sup>125</sup>

Ganz konsequent beschreibt Mendelssohn die Wirkung der Illusion als ein zweigeteiltes Phänomen:

„Es gehören also folgende beide Urtheile dazu, wenn wir an einer Nachahmung Vergnügen finden wollen: ‚dieses Bild gleicht dem Urbilde.‘ – ‚Dieses Bild ist nicht das Urbild selbst.‘ Man sieht leicht, daß jenes Urtheil vorangehen muß, daher muß die Ueberzeugung von der Ähnlichkeit intuitive, oder vermittelt der Intuition, die Ueberzeugung hingegen, dass es nicht das Urbild selbst sey, kann etwas später erfolgen, und daher mehr von der symbolischen Erkenntniß abhängen.“<sup>126</sup>

Auf die zuversichtlich erfolgende Verstandeserkenntnis stütze sich auch das Gefallen „alle(r) unangenehme(n) Affecten in der Nachahmung.“<sup>127</sup> Der Affekt wird als Affekt erkannt – das Vergnügen besteht in der nachträglichen Einsicht in die Qualität der Nachahmung.

Und es scheint, als ob Mendelssohn die Bedeutung der Nachahmung für die Kunst ganz generell aus dem wirkungsbezogenen Kriterium ästhetischer Illudierung ableiten wolle. Er schließt seinen vierten Abschnitt mit den Worten: „Aus diesen Gründen lassen sich die Grenzen des bekannten Gesetzes bestimmen: die schönen Künste sind eine Nachahmung der Natur, aber nicht die Natur selbst.“<sup>128</sup>

Die ästhetische Illusion, die Mendelssohn dezidiert als Betrugsmechanismus beschreibt, entspricht ihrer Wirkungsweise nach dem falschen – da nur nachgeahmten – Produkt des Künstlers. Die symbolische Erkenntnis dieser Differenz, des Betrugscharakters der nachahmenden Kunst, lässt denn für Mendelssohn auch die „Geschicklichkeit des Künstlers“<sup>129</sup> in den Vor-

---

<sup>124</sup> Der Begriff „Illudierung“ bezeichnet in Mendelssohns Sprachgebrauch den Vorgang, der den Rezipienten in ästhetische Illusion versetzt.

<sup>125</sup> ebenda

<sup>126</sup> ebenda

<sup>127</sup> ebenda, S. 155

<sup>128</sup> ebenda

<sup>129</sup> ebenda, S. 154

dergrund treten. Die auf Illusion ausgerichtete Verfasstheit des Kunstwerks ist so für den Rezipienten immer mit präsent. Die Bewertung von Kunst bezieht sich deshalb auf die erkannte Differenz von Sein und Schein.

So impliziert also die Mendelssohnsche Theorie ästhetischer Illudierung für ihre Funktion – die Wahrnehmung einer Differenz – das charakteristische Auseinandertreten anschauender und symbolischer Erkenntnisform. Sie ist für ihn jedoch durch die zeitweilige Ausschaltung der oberen Erkenntnisvermögen mit einer wirksamen ethischen Bestimmung unvereinbar.

#### **1.1.4.2. Der Illusionsbegriff in der weiteren Diskussion mit Lessing**

Mendelssohns Begleitbrief vom Januar 1757 bezieht nun die in den „Beykommenden Gedanken“ gegebenen Voraussetzungen in den Trauerspielbriefwechsel mit ein. Das bedeutet insofern einen Bruch für die bisherige Korrespondenz, als dass unter dem Eindruck der eben von Mendelssohn formulierten Grundsätze zuvor diskutierte Aspekte zur Einschätzung der Tragödie eigentümlich aus dem Blick geraten. Ja es wäre sogar zu behaupten, dass Mendelssohn einige für Lessing wesentliche Streitpunkte plötzlich grundlos einebnet. So fordert er z.B. die Verwerfung der poetischen Gattungen mit relativ fraglichen Argumenten<sup>130</sup>, differenziert spitzfindig „Hochachtung“ und „Bewunderung“<sup>131</sup> in Bezug auf Lessings Theorie vom „Ruhepunkt des Mitleidens“ und erklärt schließlich über die zuvor so sorgsam differenzierten Affekte: „Es ist überhaupt das Schicksal aller theatralischen Leidenschaften, daß sie fast gar nicht mehr zu erkennen sind, wenn sie als Begleiterinnen anderer Leidenschaften erscheinen.“<sup>132</sup>

Dafür drängt nun mit der Aufwertung der intuitiven Erkenntnisform ein neuer Gesichtspunkt in den Vordergrund, der für die Dichtung die Abwesenheit deutlicher Erkenntnis und damit die von Mendelssohn verworfene verstandesmäßige Einsicht in die poetischen Kompositionen auszugleichen scheint. Um die intuitive Erkenntnis im Sinne einer Tugendbestimmung fruchtbar zu machen, bedürfe es der Reduktion „allgemeine(r), abstrakte(r) Begriffe auf einzelne Fälle.“<sup>133</sup> Mendelssohn sieht die Möglichkeit hierfür „durch die Erfahrung“, „durch Beispiele“ und ganz besonders auch „durch Erdichtung“<sup>134</sup> gegeben. Er schreibt:

---

<sup>130</sup> Vgl. BW, S. 159; Mendelssohn schreibt hier: „In Ansehung der Werke der Natur hat man in dem letzten Jahrhundert ausgemacht, daß sie von ihrer Meisterin in keine besondern und getrennten Klassen eingeteilt sind. Warum wollen wir die Kunst nicht auch hierin eine Nachahmerin der Natur werden lassen.“

<sup>131</sup> Vgl. BW, S. 160

<sup>132</sup> ebenda

<sup>133</sup> BW, S. 163

<sup>134</sup> ebenda

„Unsere symbolische Erkenntnis wird allemal in eine anschauende verwandelt, die Gewalt der Motive wird belebt, und ihre Quantität wird größer, als die Quantität der sinnlichen Lust, die sich ihnen widersetzt.“<sup>135</sup>

Für das Theater wird die intuitive Erkenntnis den erregten Affekten zugeschrieben, die dann durch ihr Hervortreten gleichsam eine Mehrung der „Quantität der Motiven“ bewirken. Mendelssohn demonstriert das gegen Lessing noch mal am Beispiel der Bewunderung. Es heißt: „Wenn die Vernunft die Nacheiferung billigt, die durch die Bewunderung in uns erzeugt wird, so wollen Sie die Wirkung nicht der Bewunderung, sondern der deutlichen Erkenntnis zuschreiben.“<sup>136</sup> Aufgrund der durch die Bewunderung intuitiv geleisteten Erweiterung der „Quantität der Motiven“ wird dies aber von Mendelssohn bestritten.

Lessing behält jedoch Recht, wenn er die Nacheiferung nur als ‚augenblicklichen Vorsatz‘<sup>137</sup> bezeichnet hatte. Denn in Mendelssohns Argumentation bleibt wenigstens an dieser Stelle unberücksichtigt, dass die intuitive Überzeugung des Rezipienten ja, wie er selbst erklärt, nur als der erste Teil einer auf zwei Erkenntnisvorgängen basierenden Illusionswirkung gesehen werden muss. Die symbolische Erkenntnis, die Billigung durch Vernunft, soll – wenn auch mit zeitlichem Abstand – folgen; denn jede schön zu nennende Nachahmung muss, so lautete Mendelssohns Grundsatz, „ästhetisch illudieren“.<sup>138</sup> Der Mitleidsaffekt wird hinsichtlich der ästhetischen Illusion durchaus positiv bewertet. Gleich zu Anfang seines Schreibens gesteht Mendelssohn Lessing zu:

„Ich räume Ihnen ein, dass das Mitleiden uns leichter intuitive illudieren kann, als die Bewunderung (...) Gestehen Sie mir aber auch, daß sich die Kunst alsdann in ihrem vollen Glanze zeigt, wenn sie sich wagt, die feinsten Züge der Natur nachzuahmen, eine große Seele in ihrem hellsten Lichte vorzustellen, wenn sie einen Helden abbildet, der sich unter der Last der Drangsale mutig aufrichtet, sein Haupt bis in die Wolken erhebt, und die Donner unerschrocken um seine Füße brüllen hört, die wir aus einer ästhetischen Illusion mit der größten Angst sich um ihn haben zusammen ziehen sehen...“<sup>139</sup>

Wiederum bringt Mendelssohn hier sein stoisches Heldenideal zum Ausdruck. An der Bewunderung als Theateraffekt lassen sich alle Charakteristika der erklärten Illusionswirkung wahrnehmen. So ist die dramatisch vorgestellte Situation ein typisches Beispiel für die Distanz des Helden zu der ihn bedrohenden Gefahr. Die Distanz bezeichnet seinen Heldenmut,

---

<sup>135</sup> ebenda

<sup>136</sup> BW, S. 161

<sup>137</sup> Vgl. Brief vom 18. Dezember 1756; BW, S. 147

<sup>138</sup> Vgl. Von der Herrschaft über die Neigungen, § 12, S. 154

<sup>139</sup> BW, S. 159-160

sein ‚Nicht-Einbezogenheit‘ in das dramatische Geschehen. Diese Konstellation wird vom Zuschauer gewissermaßen rezeptiv wiederholt: Gefühlsmäßig ist er in die Bedrohung des Helden verwickelt; er muss sogar seinen Aufschwung, die heroische Überwindung der Gefahr, ästhetisch illudiert miterleben können. Durch das zeitlich versetzte Eintreten der symbolischen Erkenntnis kann dann die überwundene Distanz als bewunderungswürdig<sup>140</sup> eingeschätzt werden. Das Bewunderung erzeugende dramatische Geschehen wird damit zu einem Problem diffiziler Nachahmung gemacht, das nur von „große(n) Geister(n)“<sup>141</sup>, wie Mendelssohn weiter schreibt, zu bewältigen sei. Als schwierig muss die Nachahmung nämlich deshalb gelten, weil ihr die künstlerische Wiedergabe einer unwahrscheinlichen Situation obliegt – einer Situation, die sich in erster Linie durch ihre Distanz zum Natürlichen auszeichnet. Die Äußerung Mendelssohns legt sogar nahe, die durch geschickte Nachahmung erzielte Überwindung dieser Distanz in der Illusion zum Gütekriterium eines dramatischen Vorwurfs zu machen.

Die Vollkommenheit der Nachahmung äußert sich so im ‚symbolisch‘ erkennbaren Wert des Kunstwerks, dessen Unabhängigkeit von sittlichen Erfordernissen abermals scharf betont wird. In Anlehnung an Friedrich Nicolai heißt es:

„Wenn Herr Nicolai behauptet, die Poesie könne zur Besserung der Sitten nichts beitragen, so hat er offenbar Unrecht (...) Wenn er aber behauptet, die Besserung der Sitten könne nicht der Hauptzweck des Trauerspiels sein, weil die Nachahmung immer noch vollkommen sein kann, wenn auch die zum Grunde liegende Sittlichkeit nicht völlig mit der Vernunft übereinstimmt: so glaube ich, daß ihm die eifrigsten Verfechter der Poesie beipflichten müssen...“<sup>142</sup>

Aufgrund seiner Illusionstheorie ist es also Mendelssohn möglich, eine verpflichtende moralische Wirkung des Trauerspiels auszuschließen.

So ist es nur folgerichtig, wenn Lessing in seiner Antwort vom 2. Februar 1757 genau in diesem Punkt, der Theorie ästhetischer Illudierung, die Auseinandersetzung erneut aufnimmt. Er schreibt: „Ihre Gedanken von der Herrschaft über die Neigungen, von der Gewohnheit, von der anschauenden Erkenntnis sind vortrefflich (...) Warum kann ich von Ihren Gedanken über die Illusion nicht eben das sagen!“<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> D.h. ‚bewunderungswürdig‘ im Sinne der Geschicklichkeit des Künstlers.

<sup>141</sup> BW, S. 160

<sup>142</sup> BW, S. 162

<sup>143</sup> BW, S. 165-166

Lessing bringt demgegenüber eine neue Überlegung in die Diskussion ein, die letztlich sein Konzept der Mitleidserregung auch in dieser Hinsicht bestätigt. Er gibt zu bedenken:

„...daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung, eines größern Grads unsrer Realität bewusst sind, und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die aller unangenehmsten, als Leidenschaften angenehm.“<sup>144</sup>

Er fährt fort:

„Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen: daß die Lust die mit der stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unsrer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind.“<sup>145</sup>

Lessing verdeutlicht das am „aristotelische(n) Exempel von der gemalten Schlange“<sup>146</sup>. Er stellt fest: „Wenn wir eine gemalte Schlange plötzlich erblicken, so gefällt sie uns desto besser, je heftiger wir darüber erschrocken sind.“<sup>147</sup> Hierfür wird nun zweierlei Konsequenz angenommen. Entweder, so meint Lessing, halte ich „die Schlange für eine wirkliche“, dann kann ich nur Unlust über ihre Anwesenheit empfinden; oder ich werde gewahr „daß es ein bloßes Bild ist“<sup>148</sup> und dann hieße das: „...die Unlust über den schrecklichen Gegenstand (...) fällt weg, und es bleibt nichts übrig, als die Lust, die mit der Leidenschaft, als einer bloßen stärkern Bestimmung unsrer Kraft, verbunden ist...“<sup>149</sup> Man sieht also, dass sich in beiden von Lessing beschriebenen Fällen die Affektwirkung unmittelbar auf den nachgeahmten Gegenstand bezieht.

Mendelssohn hatte jedoch gemäß seiner Ausführungen über die theatralische Illusion gerade für die Affektwirkung eine andere Erklärung geben müssen. Gleich Lessing äußert er entgegen Aristoteles<sup>150</sup>: „Wenn wir eine gemahlte Schlange plötzlich anblicken, so gefällt sie uns desto besser, je mehr wir uns davor erschreckt haben.“<sup>151</sup> Diese Wirkung basiert jedoch auf der von ihm exemplarisch gemachten ästhetischen Illudierung. Der erste Erkenntnisschritt

---

<sup>144</sup> BW, S. 166

<sup>145</sup> ebenda

<sup>146</sup> ebenda

<sup>147</sup> ebenda

<sup>148</sup> ebenda

<sup>149</sup> ebenda

<sup>150</sup> Mendelssohn schreibt in „Von der Herrschaft über die Neigungen“: „Aristoteles glaubt, wir ergötzen uns, weil wir von der vermeinten Gefahr befreiet worden wären. Allein wie unnatürlich ist diese Erklärung!“

<sup>151</sup> ebenda, S.155

wird anschauend vollzogen: „...der kurze Schrecken überführt uns intuitive, daß das Urbild getroffen sey.“<sup>152</sup> Der unangenehme Begleitaffekt des Schreckens kann nur deswegen letztlich „gefallen“, weil er als nachgeahmter Affekt erkannt wird.<sup>153</sup>

„Man sieht aber, daß in diesen Fällen das zweite Urtheil: diese Affecten sind nur nachgeahmt, unmittelbar auf den Affect folgen muß, weil sonst die unangenehme Empfindung, die aus dem Affecte entspringt, größer seyn würde, als die angenehme, die eine Wirkung der Nachahmung ist.“<sup>154</sup>

So impliziert die ästhetische Illusion nach Mendelssohn gewissermaßen eine doppelte Affektwirkung. Das bedeutet aber, dass nicht nur die Nachahmung als solche erkannt wird, sondern dass sogar ihre Wirkung charakteristisch in zwei Stadien abläuft, was schließlich das ständige unterschwellige symbolische Bewusstsein von den Vorgängen auf der Bühne miterforderte und damit jede unmittelbare Wirkung für den Rezipienten verhindert.

#### 1.1.4.3. Lessings Lehre von den „zweiten Affekten“

Lessing argumentiert wiederum im Sinne der Mendelssohnschen Theorie<sup>155</sup>, wenn er die Wirkung der unangenehmen Affekte anders erklärt:

„Die unangenehmen Affekten in der Nachahmung gefallen deswegen, weil sie in uns ähnliche Affekten erwecken, die auf keinen gewissen Gegenstand gehen.“<sup>156</sup>

Er gibt hierfür das berühmte ‚Saitengleichnis‘<sup>157</sup>, das mit der Differenzierung von ‚Berührung‘ und ‚Bebung‘ der Saiten die unterschiedliche Affizierung von Darstellern und Rezi-

---

<sup>152</sup> ebenda

<sup>153</sup> Wiederum wird „gefallen“ aus der Distanz zur Darstellung erklärt.

<sup>154</sup> ebenda, S.155

<sup>155</sup> Angesprochen ist auch an dieser Stelle das Mitleid als „schmerzhaftangenehme Empfindung“. Die folgende Unterscheidung Lessings zwischen ersten und zweiten Affekten zeigt die Bedeutsamkeit dieser Bestimmung Mendelssohns, da durch sie zweite Affekte als Komponenten des ‚Primäraffekts‘ Mitleid verstanden werden können. Danach steht der Zuschauer nur durch das Mitleid mit allen übrigen Affekten, die durch die Bühne evoziert werden, in Verbindung.

<sup>156</sup> BW, S.167

<sup>157</sup> BW, S. 167-168; Lessing schreibt hier. „Ein Exempel aus der Körperwelt! Es ist bekannt, dass, wenn man zwei Saiten eine gleiche Spannung giebt, und die eine durch die Berührung ertönen lässt, die andere mit ertönt, ohne berührt zu sein. Lassen Sie uns den Saiten Empfindung geben, so können wir annehmen, dass ihnen zwar eine jede Bebung, aber nicht eine jede Berührung angenehm sein mag, sondern nur diejenige Berührung, die eine gewisse Bebung in ihnen hervorbringt. Die erste Saite also, die durch die Berührung erbebt, kann eine schmerzliche Empfindung haben; da die andere, der ähnlichen Bebung ungeachtet, eine angenehme Empfindung hat, weil sie nicht (wenigstens nicht so unmittelbar ) berührt worden.“

pienten verdeutlicht. Mit seiner Übertragung auf die Theatersituation wird das explizit angesprochen:

„Die spielende Person gerät in einen unangenehmen Affekt, und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affekt bei mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken.“<sup>158</sup>

Lessing beschreibt damit seine Theorie von den zweiten Affekten, die er in der Konsequenz seines Mitleidskonzepts allerdings verwerfen muss. So heißt es:

„Dergleichen zweite Affekte aber, die bei Erblickung solcher Affekte an anderen, in mir entstehen, verdienen kaum den Namen der Affekten; daher ich denn in einem von meinen ersten Briefen schon gesagt habe, daß die Tragödie eigentlich keinen Affekt bei uns rege mache, als das Mitleiden. Denn diesen Affekt empfinden nicht die spielenden Personen, und wir empfinden ihn nicht bloß, weil sie ihn empfinden, sondern er entsteht in uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns; es ist kein zweiter mitgeteilter Affekt...“<sup>159</sup>

Die unmittelbare Wirkung des auf der Bühne Dargestellten steht somit für Lessing absolut im Vordergrund. Das Mitleid – als Primäraffekt – wird damit zum Träger einer direkten Verbindung von dramatischer Darstellung und Rezipienten.<sup>160</sup> Gerade um diese Nähe und Beteiligung des Zuschauers scheint es Lessing aber angesichts seiner moralischen Ansprüche an das

---

<sup>158</sup> BW, S. 168

<sup>159</sup> BW, S. 168; Schulte-Sasse vollzieht das Verhältnis von Primär- und Sekundäraffekten als sensualistisches Phänomen sehr präzise nach: „Die Trauer oder Liebesempfindung einer spielenden Person verhält sich inhaltlich bestimmte, auf einen besonderen Gegenstand bezogene Empfindung in uns ohne wesentliche Wirkung, als bloße Gefühlsschwingung und Seelenstimmung steigert sie jedoch unsere Gefühlsaktivität, die Lessing Mit-Leiden in der etymologischen Bedeutung des Wortes nennen konnte.“ (a.a.O., S. 212) Der Gegenstandsbezug wäre solcherweise also nur durch sein ‚illusionäres Einbezogensein‘ als direkt aufzufassen. Schulte-Sasse verwirft jedoch diese ‚nur‘ ästhetische Interpretation des Mitleids im Zusammenhang seiner Ausführungen wieder, um es besonders in Anlehnung an L. Pikulik (‚Bürgerliches Trauerspiel‘ und Empfindsamkeit, Köln und Graz 1966) als „selbstgenussliches Vergnügen“ (S. 208) zu verstehen, für das gerade der Selbstbezug bedeutsam sei. Er erklärt: „...der Selbstbezug oder Selbstgenuß im Fühlen des Empfindsamen ist der fundierende Akt, auf dem der soziale, sich dem anderen zuwendende Akt aufruht.“ (S. 213) Diese Aussagen hinsichtlich Lessings sind so jedoch nur möglich, da die moralische Determination des Mitleidsbegriffs durch Rousseau nicht berücksichtigt wird, die die Eigenschaft des Fremdbezugs für das Mitleid konstitutiv macht, den Selbstbezug hingegen geradezu entgegengesetzt (vgl. 1.2.1); vgl. auch G. Sauters Ausführungen über Pikuliks fehlerhaftes Verständnis des empfindsamen ‚Mitleidens‘ (in: G. Sauter, Empfindsamkeit, Bd. 1, Stuttgart 1974, S. 190-192).

<sup>160</sup> Auch die in 1.1.3.2 erwähnte illusionsbedingte „Gleichzeitigkeit der Leidenschaftserregung für Bühne und Zuschauerraum“ wäre dem Mitleid als Primäraffekt zuzuschreiben. Das Mitleid gewährleistet so eine Form von unmittelbarer „Teilhabe“ (Verwendung des Begriffs so auch bei Schings, a.a.O., S. 37) am Bühnengeschehen.

Theater zu gehen. Denn nur die unmittelbare „Berührung“ des Rezipienten kann seine Mitleidsfähigkeit im Hinblick auf die Dramensituation üben, kann sie durch Gewohnheit zu einer Fertigkeit werden lassen, die dann für die Realität als moralische Disponierung ins Gewicht fällt. So ist es nicht verwunderlich, dass Lessing eine Illusionswirkung nachahmender Kunst nach dem Vorbild Mendelssohns nicht nur nach seiner theoretischen Erklärung, sondern auch im Sinne seiner ethischen Intentionen, ablehnen muss. Denn Mendelssohns Verständnis der Illusionswirkung stellt – gerade durch die sie bezeichnende Erkenntnis des Betruges – eine Distanz zum Zuschauer her. Und Lessing könnte die durch das Drama beabsichtigte affektive Besserung nicht auf diese Distanz gründen, da hiermit die unmittelbare Betroffenheit des Rezipienten unmöglich geworden wäre. Das hat schließlich auch Folgen für seinen Nachahmungsbegriff. Im Brief vom 2. April 1757 an Mendelssohn und Nicolai liest man:

„Ich sage jetzt nur soviel: ist die Nachahmung nur dann erst zu ihrer Vollkommenheit gelangt, wenn man sie für die Sache selbst zu nehmen verleitet wird (...) Das Vergnügen über die Nachahmung, als Nachahmung, ist eigentlich das Vergnügen über die Geschicklichkeit des Künstlers, welches nicht anders, als aus den angestellten Vergleichen, entstehen kann; es ist daher weit später, als das Vergnügen, welches aus der Nachahmung, in so fern ich sie für die Sache selbst nehme, entsteht, und kann keinen Einfluß in dieses haben.“<sup>161</sup>

Lessing bestreitet damit ganz konkret den von Mendelssohn behaupteten Einbezug der symbolischen Erkenntnis in den Illusionsvorgang.<sup>162</sup> Die Blicke des Rezipienten werden bei ihm hingegen gleichsam abgelenkt vom künstlerischen Gestaltungsprozess, da an diesem ja Nachahmung als solche offenbar würde. Demgegenüber habe der Zuschauer die Nachahmung als „die Sache selbst“ aufzunehmen, da er – indem er dies tue – sie nicht zur selben Zeit als nachgeahmt empfinde.<sup>163</sup> Diese Vorstellungen von der künstlerischen Nachahmung sind mit dem dramaturgischen Konzept Lessings kompatibel, denn ein Bewusstsein von der Nachahmung wird darüber hinaus mit der unmittelbaren Affizierung durch den Mitleidsaffekt ausgeschlossen, der ja die gefühlsmäßige Vereinnahmung des Rezipienten mit sich bringt.<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> BW, S. 180, Schulte-Sasse hebt die sehr idealistische Deutung des Kunsterlebnisses durch Lessing hervor, die „nicht im Sinne Mendelssohns als (sekundäre) intuitive Erkenntnis unseres (primären) ästhetischen Vergnügens, sondern als anschauende, besondere Erkenntnis der Wahrheit durch das Medium der Kunst“ zu verstehen sei (a.a.O., S. 206).

<sup>162</sup> Vgl. Mendelssohns Ausführungen in „Von der Herrschaft über die Neigungen“; (1.1.4.1)

<sup>163</sup> Eine solche Art der Täuschung kann als ‚perfekte Illusion‘ (vgl. 1.3.3.2) des Rezipienten aufgefasst werden.

<sup>164</sup> Diese Möglichkeit der Illusionssteigerung war bereits in Nicolais sensualistischer Theorie, seiner „Abhandlung vom Trauerspiele“ (vgl. 1.1.1) angeklungen.

### 1.1.5 Zum Verhältnis von Mitleid und Furcht

Das von Lessing an Nicolai adressierte Schreiben vom 2. April 1757 enthält einen weiteren für die Mitleidstheorie wesentlichen Aspekt. Der Brief ist in „einige fernere Anmerkungen über Ihre Abhandlung von dem Trauerspiele“<sup>165</sup> unterteilt und somit in erster Linie auf Nicolais Argumentation und seine Aristoteles-Interpretation bezogen. Gleich zu Beginn erörtert Lessing „Furcht und Mitleiden“<sup>166</sup>. Er kritisiert die Unstimmigkeiten, die über die Übersetzung des aristotelischen φόβος herrschten und lehnt es ab, „Schrecken und Furcht für gleich bedeutende Worte“ zu nehmen. Er fragt:

„Und wie, wenn sich das ganze Schrecken, wovon man nach den falsch verstandenen aristotelischen Begriffen bisher so viel geschwätzt, auf weiter nichts, als auf diese schwankende Übersetzung gründete?“<sup>167</sup>

Mittels eines Verweises auf die aristotelische Rhetorik glaubt er die Übersetzung des φόβος in ‚Furcht‘ als maßgeblich ansehen zu können:

„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.“<sup>168</sup>

Die Furcht ist also damit durch ihre Bindung an das Ich charakterisiert, wogegen sich der Mitleidsaffekt hauptsächlich durch seinen spezifischen Fremdbezug auszeichnet. Aus dem so von Aristoteles erklärten Ineinanderwirken beider Affekte, folgert Lessing nun, dass Furcht als einzig mögliche Übersetzung in Frage komme. An Nicolai ergeht die Feststellung: „...denn Furcht muß es überall heißen, und nicht Schrecken...“<sup>169</sup>

Diese Berichtigung wird aber für Lessing wiederum zum Ausgangspunkt weiterer Überlegungen. Indem er versucht, die bei Aristoteles beschriebene Katharsis mit den deutschen Begriffen ‚Mitleid‘ und ‚Furcht‘ zu erklären, macht er eine entscheidende Einschränkung; es heißt:

---

<sup>165</sup> BW, S. 178

<sup>166</sup> ebenda

<sup>167</sup> ebenda

<sup>168</sup> BW, S.179; vgl. Aristoteles, Rhetorik, 2.Buch, Kap.5, S. 100 und 2.Buch, Kap.8, S.111-112

<sup>169</sup> BW, ebenda

„Aristoteles würde bloß gesagt haben: das Trauerspiel soll unsere Leidenschaften durch das Mitleiden reinigen, wenn er nicht zugleich auch das Mittel hätte angeben wollen, wie diese Reinigung durch das Mitleiden möglich werde; und dieserwegen setzte er noch die Furcht hinzu, welche er für dieses Mittel hielt. Jenes hat seine Richtigkeit; dieses aber ist falsch.“<sup>170</sup>

Lessing muss im Sinne seiner eigenen Vorgaben dieses Urteil treffen. Denn ist seine aus der aristotelischen Rhetorik abgeleitete begriffliche Voraussetzung richtig, dass nämlich Mitleid und Furcht verschiedenartig ineinander wirken<sup>171</sup>, so darf die beide Affekte verbindende Konjunktion „und“ keineswegs als gleichsetzend missverstanden werden. Die Furcht erscheint im Erklärungszusammenhang dem Mitleid durch ihre „Mittel“-Funktion untergeordnet. Ein nivellierender Zusammenfall beider Affektwirkungen für das Trauerspiel bliebe damit von vornherein ausgeschlossen. Diese Konsequenz gibt Lessing ausdrücklich zu verstehen:

„Dem zu Folge kann also die Furcht, nach der Meinung des Aristoteles, keine unmittelbare Wirkung des Trauerspiels sein, sondern sie muß weiter nichts als eine reflectierte Idee sein.“<sup>172</sup>

Es bedarf also folgerichtig der Reflexionsleistung des Rezipienten, um Furcht zu empfinden und somit den charakteristischen Ich-Bezug herzustellen. Das, aber, widerspräche dem für die Lessingsche Mitleidstheorie bezeichnenden Postulat der Unmittelbarkeit, in dem die Reflexionsebene ausgeschlossen bleiben muss. Lessing erklärt deshalb gegen Aristoteles' Tragödientheorie:

„Das Mitleiden reiniget unsre Leidenschaften, aber nicht vermittelt der Furcht, auf welchen Einfall den Aristoteles sein falscher Begriff von dem Mitleiden gebracht hat.“<sup>173</sup>

Es folgt wiederum ein Verweis auf Mendelssohns besseres Verständnis dieses Begriffs.<sup>174</sup> Man kann nun vermuten, inwiefern Lessing für die Trauerspielrezeption das Mitleid lieber als „schmerzhaftangenehme Empfindung“ angesehen wissen will, als dass er einem spezifischen Zusammenwirken von Mitleid und Furcht zustimmen würde: Der Mendelssohnsche Erklärungshintergrund impliziert das für Lessings Vorstellung so wesentliche ‚zugleich‘ der ver-

---

<sup>170</sup> BW, S. 179

<sup>171</sup> Angesprochen ist hier das in der Rhetorik beschriebene Ineinanderwirken von Mitleid (als Fremdbezug) und Furcht (als Selbstbezug); vgl. 1.3

<sup>172</sup> BW, S. 179

<sup>173</sup> ebenda

<sup>174</sup> ebenda

schiedenen Affektkomponenten des Mitleidsbegriffs. Die „schmerzhaftangenehme Empfindung“ zeichnet sich eben dadurch aus, dass sie durch ihre Ambivalenz einen großen Spielraum für einzelne Affektschattierungen bietet.<sup>175</sup> Lessing kann so die von ihm diskreditierten „zweiten Affekten“ – die ganze Skala der unterschiedlichen, durch das Trauerspiel bewirkten Leidenschaften – als Affektkomponenten in seinen Mitleidsbegriff einbeziehen. Er muss dafür jedoch keine Reflexionsleistungen zugestehen; der Ich-Bezug fällt, zumindest für den Vorgang der ‚mitleidend‘ vollzogenen Rezeption, weg.

Lessing erreicht also mit seiner gänzlichen Abwertung des aristotelischen  $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$  und dem erneuten Insistieren auf den Mendelssohnschen Vorgaben eine weitere Stabilisierung des Mitleidsaffektes hinsichtlich seiner unmittelbaren Gegenstandsbezogenheit. Die Bedeutung des Mitleids als „schmerzhaftangenehmer Empfindung“ besteht hier in der Reflexionslosigkeit ihrer Wirkung.

#### **1.1.6 Mendelssohns „Capitulation“ als abschließendes Resumé des Trauerspielbriefwechsels**

„Das an Lessing gerichtete Schreiben vom 14.Mai 1757 ist das letzte, das sich näher mit der Trauerspielproblematik befasst. Interessant wird es in erster Linie durch eine Beifügung Mendelssohns, „eine Art von Capitulation“, die dazu helfen soll, „die Punkte zu bestimmen, über die wir in unserm Streite einig oder nicht einig sind.“<sup>176</sup>

Mendelssohn beginnt hierzu erneut mit dem Illudierungsproblem. Wiederum gilt ihm das Gefallen an unangenehmen Leidenschaften in der Nachahmung für unstrittig. Im sinngemäßen Einvernehmen mit Lessing heißt es: „In der Nachahmung hingegen, da der unvollkommene Gegenstand abwesend ist, muß die Lust die Oberhand gewinnen, und den geringen Grad der Unlust verdunkeln.“<sup>177</sup> Unter der Rubrik ‚Streitige Punkte‘ erscheint jedoch eine Zusatzerklärung, die die Unstimmigkeit in der Diskussion um die theatralische Illudierung aufrechterhält; Mendelssohn wiederholt: „Das Vergnügen aus der Nachahmung ist kein einfaches, sondern ein zusammengesetztes Vergnügen.“<sup>178</sup> Dabei sei die Qualität der Nachahmung allein durch „Reflexion“<sup>179</sup>, wie es im Text ausdrücklich heißt, zu ermitteln. Darüber hinaus wird auch die

---

<sup>175</sup> Unter die auch die Furcht zu zählen wäre, die ja als „unmittelbare Wirkung des Trauerspiels“ aus Lessings Theorie ausgeschlossen wird. Sie ist in Mendelssohns ‚Capitulation‘ (BW, S. 193) als „mitleidige Furcht“ wieder zu finden.

<sup>176</sup> BW, S. 189

<sup>177</sup> BW, S. 190

<sup>178</sup> BW, S. 191

<sup>179</sup> ebenda

Mitleidserregung zum Thema. Mendelssohn sieht sich wiederum mit Lessing im Einklang, wenn er schreibt: „Die anschauende Betrachtung eines Andern Unglück gebiert eine Unlust, die wir Mitleiden betiteln.“<sup>180</sup> Trotzdem mag er aber nach wie vor die absolute Bevorzugung des Mitleids unter allen anderen Affekten nicht zugestehen. So muss er selbst ablehnen, was er im Sinne Lessings formuliert: „Das Mitleiden begreift als das nomen generis alle Modifikationen der Unlust in sich, die wir über eines andern Unlust empfinden.“<sup>181</sup> Mendelssohn stellt sich gegen „dieses unphilosophische Willkürliche in den Sprachen“<sup>182</sup> und bemerkt: „Es wäre aber dennoch zu wünschen, daß man Erscheinungen in unsrer Seele, die von verschiedenen Ursachen herrühren, verschiedentlich charakterisiert hätte.“<sup>183</sup>

Die aristotelische Differenzierung in Mitleid und Furcht als den beiden wesentlichen Tragödienaffekten verwirft er ebenso wie Lessing, nur begründet Mendelssohn hier anders:

Empfinden wir keine Unlust, wenn unserm Freunde ein Übel bevorsteht? Ist diese Unlust nicht Furcht? Wir fürchten also nicht bloß für uns, sondern auch für diejenigen, die unser Mitleiden verdienen.“<sup>184</sup>

Sonderbarerweise stimmt er jedoch in der Konsequenz mit Lessing überein: Furcht, Schrecken oder andere Affekte, „die uns überfallen, wenn die bemitleidete Person plötzlich in Gefahr kömmt“<sup>185</sup>, werden nunmehr als „besondere Modifikationen des Mitleidens“<sup>186</sup> bewertet. Diese offenbare Widersprüchlichkeit hat ihren Grund in der von Mendelssohn letztlich beibehaltenen Bevorzugung der Bewunderung als Affekt, die er gewissermaßen über einen Umweg wiederum in die Diskussion einbringt. Dazu kommt er nun auf die Reinigung der Leidenschaften zu sprechen, wobei er Lessings besonderes Konzept im Gegensatz zur aristotelischen Lesart<sup>187</sup> konkretisiert: „Das Mitleiden reinige die Leidenschaften ohne Hülfe der Furcht, bloß dadurch daß es den Menschen geselliger macht, indem er das Unglück seines Nebenmenschen wie sein eignes fühlt.“<sup>188</sup>

Diese Folgerung Lessings bestreitet Mendelssohn jedoch mit dem alten Argument: „Reinigung der Leidenschaften“ könne man durch die „Übung einer Fertigkeit“ nicht leisten, da die Vernunft hierbei nicht wirksam werde. So bleibt durch die Ausschaltung der symbolischen

---

<sup>180</sup> BW, S. 193

<sup>181</sup> BW, S. 193-194

<sup>182</sup> BW, S. 194

<sup>183</sup> ebenda

<sup>184</sup> BW, S. 195-196

<sup>185</sup> BW, S. 196

<sup>186</sup> ebenda

<sup>187</sup> Vgl. BW, §5, S. 197

<sup>188</sup> BW, S. 197

Erkenntnis die von Lessing verfochtene bessernde Wirkung des Trauerspiels für Mendelssohn weiterhin ausgeschlossen. Er gibt aber die Idee einer moralischen Wirksamkeit des Theaters nicht gänzlich auf, denn er schreibt – auf den ersten Blick einem Zugeständnis gleichkommend – innerhalb seiner „Capitulation“ erstmalig von dem der anschauenden Erkenntnis verpflichteten Vermögen des ‚moralischen Geschmacks‘:

„Ich nenne das Vermögen der Seele, vermittelt der anschauenden Erkenntnis Laster zu verabscheuen, die Tugend zu lieben, und über physikalische Unvollkommenheiten, die mit der Tugend in einem Subjekt verknüpft sind, Unlust zu empfinden, den moralischen Geschmack.“<sup>189</sup>

Und für seine Tragödienkonzeption heißt das: „Die Absicht des Trauerspiels wird also sein: diesen moralischen Geschmack durch eine schöne lebendige Nachahmung zu üben.“<sup>190</sup>

Die Position erscheint damit der Lessingschen angenähert, nur dass Mendelssohn mit Hilfe des neu konzipierten Vermögens einem vermutlich für ihn selbst im Vordergrund stehenden Argumentationsziel nachgeht. Er kann die Bewunderung als Affekt erneut hervorheben: „Aus den obigen Definitionen erhellet, dass sowohl Bewunderung als Mitleiden den moralischen Geschmack beschäftigen können...“<sup>191</sup> Die Kopplung von „Schrecken und Mitleiden“ solle nunmehr dem Begriffsdoppel „Bewunderung und Mitleiden“<sup>192</sup> weichen und das mit der eben zuvor gegebenen Begründung: „...weil das Schrecken bloß eine besondere Modifikation des Mitleidens ist.“<sup>193</sup> Das kann aber, wie bereits angedeutet, nur um den Preis einer bleibenden Widersprüchlichkeit geschehen. Denn einerseits muss Mendelssohn Lessing darin zustimmen, das Mitleid als übergreifenden Affekt zu sehen. Furcht und Schrecken müssen sozusagen hinter dem Mitleidsbegriff als dem „nomen generis“ verschwinden. Andererseits wird aber das Mitleid so, wie er selbst schrieb, zum „unphilosophisch willkürlichen“ Begriff.

Auf diesem Wege erscheint der von Lessing im Laufe der Diskussion gerade bezüglich des Dramas verdrängte Affekt „Bewunderung“ schließlich doch wieder auf dem Plan. Mendelssohn kann abschließend verkünden:

„Ich würde also einem Dichter anraten, er solle sowohl Mitleiden als Bewunderung in seinem Trauerspiele zu erregen suchen. Fragt er aber, welcher von

---

<sup>189</sup> BW, S. 198-199

<sup>190</sup> BW, S. 199

<sup>191</sup> ebenda

<sup>192</sup> ebenda

<sup>193</sup> BW, S. 200

diesen beiden Affekten darin herrschen soll? So würde ich für meinen Teil dem Mitleiden freilich keinen Vorzug einräumen.“<sup>194</sup>

Die wesentlichen Streitfragen können damit bis zum Ende der Diskussion nicht zu einem einhelligen Ergebnis gebracht werden. Die Standpunkte bleiben also diskrepant – und das besonders in der Bewertung der moralischen Möglichkeiten der Tragödienwirkung. Denn Mendelssohn ist nicht bereit, von der Bedeutung der symbolischen Erkenntnis in ethischem Bereich abzusehen. Das, aber, impliziert Lessings „Mitleiden“ eben. Es ist in seiner Affektwirkung nicht, wie Mendelssohn ja immer zu bedenken gab, von „der kalten symbolischen Vernunft“<sup>195</sup> abhängig, sondern wird als positives Grundvermögen des Menschen präreflexiv eingeschätzt.

Das kann im Rückgang auf Rousseaus Begriff der „pitié“ näher erläutert werden.

## **1.2 Lessings Mitleidsbegriff als Realisierung einer anthropologischen Konstruktion Rousseaus**

### **1.2.1 Rousseaus „pitié“ als Vorbild für Lessings „Mitleiden“**

Das Konzept, das Lessings moralischem Mitleidsbegriff zugrunde zu legen ist, führt auf Rousseaus zweiten Discours und seinen Begriff der „pitié naturelle“ zurück.<sup>196</sup>

Rousseau hatte 1755 ein zweites Mal die Preisfrage der Akademie von Dijon beantwortet. In diesem berühmten zweiten Discours geht es um „l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes“<sup>197</sup>, wie der Titel der Preisschrift zu verstehen gibt. Es wird für den Rezeptionsvorgang gerade hinsichtlich Lessings und Mendelssohns von Bedeutung sein, genau diese ursprüngliche Thematik des Discours vor Augen zu behalten; denn die zeitgenössischen

---

<sup>194</sup> ebenda

<sup>195</sup> Vgl. 1.1.3.3

<sup>196</sup> Diese These vertreten vor allem die bereits erwähnten Arbeiten von U. Kronauer und H.-J. Schings; Kronauer schreibt: „Es lässt sich, aufgrund der wenigen Dokumente, die zu dieser Frage vorliegen, nicht entscheiden, in welchem Ausmaße Lessing Rousseaus Diskurs ‚Über die Ungleichheit‘ rezipiert hat. Die Ausführungen zum Mitleid im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai legen aber nahe, dass eine intensive Beschäftigung mit diesem Diskurs stattgefunden hat.“ (in: Rousseaus Kulturkritik und die Aufgabe der Kunst, S. 46-47)

<sup>197</sup> In der Folge zitiert als ‚zweiter Discours‘ nach der Ausgabe: J.-J. Rousseau, Schriften zur Kulturkritik, Hg.: K. Weigand, Hamburg 1983/84

Reaktionen<sup>198</sup> auf Rousseaus Entwurf eines ‚Naturzustands‘ rühren zum nicht unerheblichen Teil von einem prinzipiellen Missverständnis seiner Intentionen.<sup>199</sup>

Dabei wird gleich zu Beginn des ersten Teils ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei der Rekonstruktion eines „état de nature“<sup>200</sup> lediglich um ein hypothetisches Konstrukt handelt, das Rousseau im Kontext der Schrift zum Erweis entstehender Ungleichheit unter den Menschen verwendet. Er schreibt:

« Il ne faut pas prendre les recherches, dans lesquelles on peut entrer sur ce sujet, pour des vérités historiques; mais seulement pour des raisonnements hypothétiques et conditionnels, plus propres à éclaircir la nature des choses qu'à en montrer la véritable origine, et semblables à ceux que font tous les jours nos physiciens sur la formation du monde. »<sup>201</sup>

Bereits im Vorwort des Discours werden mit « L'amour de soi » und « pitié » die entscheidenden « deux principes antérieurs à la raison »<sup>202</sup> eingeführt. Das Zusammenwirken beider Prinzipien sei für das Naturrecht konstitutiv: « C'est du concours et de la combinaison que notre esprit est en état de faire de ces deux principes(...), que me paraissent découler toutes les règles du droit naturel. »<sup>203</sup> In der Passage über das Mitleid, im ersten Teil des Discours, wird dann die Abhängigkeit beider Phänomene voneinander zum Ausdruck gebracht:

« Il est donc bien certain que la pitié est un sentiment naturel, qui, modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soi-même, concourt à la conservation mutuelle de toute l'espèce. »<sup>204</sup>

Es folgen weitere differenzierte Ausführungen zum Mitleid, deren wichtigste wohl in der Begründung der „maxime de bonté naturelle“<sup>205</sup> durch die „pitié“ zu sehen wäre. Rousseau erläutert:

« C'est, en un mot, dans ce sentiment naturel, plutôt que dans des arguments subtils, qu'il faut chercher la cause de la répugnance que tout homme éprouverait à mal faire, même indépendamment des maximes de l'éducation. »<sup>206</sup>

---

<sup>198</sup> Anzuführen wäre hier bes. Voltaires Brief vom 30. August 1755; siehe auch 1.2.2

<sup>199</sup> Vgl. Kronauer, der das Missverständnis aufgreift, das daraus entsteht, Rousseaus Beschreibung des Menschen im Naturzustand „...als Gegenbild im Sinne einer Alternative zur schlechten gesellschaftlichen Wirklichkeit“ zu interpretieren (a.a.O., S.3-4)

<sup>200</sup> Zweiter Discours, S.78

<sup>201</sup> ebenda, S. 80

<sup>202</sup> ebenda, S. 70

<sup>203</sup> ebenda, S. 72

<sup>204</sup> ebenda, S. 174-176

<sup>205</sup> ebenda, S. 176

Gerade hinsichtlich dieser durch die „pitié“ bewirkten ‚natürlichen Güte‘ hatte Lessing auf die Idee kommen können, sie im Sinne der eigenen Mitleidstheorie als dramaturgisches Mittel einzusetzen. Denn das von ihm geforderte Ineinander von Affekt und moralischer Wirkung<sup>207</sup>, scheint bei diesem inhaltlichen Rousseau-Bezug nahe zu liegen. Man wird an eben jenen Satz seines Briefes vom November 1756 denken müssen, der mit Mendelssohns Ausführungen „Über die Empfindungen“ nicht hinreichend zu begründen war. Es hieß dort: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste.“<sup>208</sup> Analog hatte Rousseau behauptet: „...de cette seule qualité découlent toutes les vertus sociales... »<sup>209</sup> und erläutert :

« En effet, qu'est-ce que la générosité, la clémence, l'humanité, sinon la pitié appliquée aux faibles, aux coupables, ou à l'espèce humaine en général ? La bienveillance et l'amitié même sont, à le bien prendre, des productions d'une pitié constante, fixée sur un objet particulier; car désirer que quelqu'un ne souffre point, qu'est-ce autre chose que désirer qu'il soit heureux ? »<sup>210</sup>

An dieser Stelle scheinen auf den ersten Blick Parallelen zu Mendelssohns Definition des Mitleids als « schmerzhaftangenehmer Empfindung » möglich. Das Nebeneinander von Leid bei gleichzeitigem Wunsch nach Abwesenheit desselben, nach dem ‚Glücklichsein des anderen‘, wie es im Zitat heißt, lässt auf eine Ähnlichkeit schließen. Es werden nämlich zwei differente Komponenten für den Mitleidsbegriff Rousseaus wichtig, die die mit Mendelssohns Bezeichnung zitierte charakteristische Gefühlsambivalenz widerspiegeln. Nur darf bei dieser Assoziation nicht vergessen werden, dass es bei der „schmerzhaftangenehmen Empfindung“ ja tatsächlich die Abwesenheit von Schmerz gibt: im Rezipienten selbst nämlich, der gerade durch seine nur imaginative Beteiligung ‚das Angenehme‘ der Mitleidsempfindung gewahrt wird. Es ist also eine ästhetische Dimension, die hier zum Tragen kommt, während Rousseaus „pitié constante“ sich durch unmittelbaren Fremdbezug, man könnte also sagen eher ethisch, ausweist. Das ‚Wünschen, dass der andere glücklich sei‘, dass ‚er nicht leide‘, weist lediglich darauf hin, dass hier auch im Rousseauschen Kontext bereits die ‚imagination‘ im Spiel ist. Das wird im folgenden Satz noch deutlicher; Rousseau schreibt: « que la commisération ne

---

<sup>206</sup> ebenda

<sup>207</sup> Vgl. die Ausführungen in 1.1.2 zum Brief vom November 1756, Rousseau spricht allerdings nicht von einer affektiven Wirkung des Mitleids

<sup>208</sup> BW, S. 120

<sup>209</sup> Zweiter Discours, S.172

<sup>210</sup> ebenda, S. 174

serait qu'un sentiment qui nous met à la place de celui qui souffre... »<sup>211</sup> Das hier beschriebene Phänomen der „Selbstverwechslung“<sup>212</sup> erfordert natürlich bereits ein größeres Maß an Einbildungskraft. Der Sprung zum ästhetischen Bereich, zur Tragödienkonzeption Lessings etwa, scheint gerade an dieser Stelle sehr nahe liegend zu sein. Denn erinnert man sich der hier gegebenen Voraussetzungen, so wird klar, dass der Rezipient der „Selbstverwechslung“ während des Dramenverlaufs als ‚Mitleidender‘ unterliegen muss, da nur hierdurch der geforderte unmittelbare Gegenstandsbezug erlangt werden kann.<sup>213</sup> Die Identifikation mit „der Sache selbst“ ermöglicht so eine Art ‚perfekter Illusion‘ – das Mitleid kommt durch die Einbildungskraft zur Wirkung.

Rousseau macht nun aber für den Gesellschaftszustand eine Einschränkung hinsichtlich der Mitleidsfähigkeit des Menschen: „...sentiment obscur et vif dans l'homme sauvage, développé mais faible dans l'homme civil...“<sup>214</sup>, heißt es. Diese diagnostizierte Schwäche des Mitleids unter Gesellschaftsbedingungen wäre als Ansatzpunkt der gesamten Theaterkonzeption Lessings zu verstehen; konnte er doch hieraus folgern: „...die Bestimmung der Tragödie ist diese: Sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern...“<sup>215</sup> Die noch erhaltene Mitleidsfähigkeit des Menschen im Gesellschaftszustand, das „sentiment développé mais faible“, soll so qua Theater zu einer Fertigkeit werden. Lessing hatte genau dieses Problem angesprochen, als er forderte: „Das Trauerspiel soll das Mitleiden nur überhaupt üben, und nicht uns in diesem oder jenem Falle zum Mitleiden bestimmen (...) Ich lasse mich zum Mitleiden im Trauerspiele bewegen, um eine Fertigkeit im Mitleiden zu bekommen.“<sup>216</sup> Das konstruierte Mitleid Lessings ist demnach durch das Trauerspiel geübt – ästhetisch manipuliert, könnte man sagen – und erfüllt damit den Zweck, die Gefühlbarkeit des Menschen zu reaktivieren. Lessing kann den Anstoß dazu, dies in ein dramaturgisches Konzept zu übersetzen, von Rousseau selbst erhalten haben, schreibt dieser doch:

« ...telle est la force de la pitié naturelle, que les moeurs les plus dépravées ont encore peine à détruire, puisqu'on voit tous les jours dans nos spectacles s'attendrir et pleurer, aux malheurs d'un infortuné, tel qui, s'il était à la place du tyran, aggraverait encore les tourments de son enemi... »<sup>217</sup>

---

<sup>211</sup> ebenda

<sup>212</sup> Begriff so bei Schings, a.a.O., S. 38

<sup>213</sup> Dass der ‚unmittelbare Gegenstandsbezug‘ des Rezipienten sich hier allerdings auf gar kein ‚objet déterminé‘ richtet, wird zum Anlass der entscheidenden Kritik Rousseaus in der „Lettre à d'Alembert; vgl. 1.2.3

<sup>214</sup> Zweiter Discours, S. 174

<sup>215</sup> BW, S. 120

<sup>216</sup> BW, S. 149

<sup>217</sup> Zweiter Discours, S. 172

Kronauer erläutert: „...in der besonderen Situation eines Theaterbesuchs gibt auch der scheinbar mitleidlose Mensch dem inneren Impuls nach.“<sup>218</sup> Ob Rousseau deshalb das Mitleid als Theateraffekt in Anspruch genommen hätte, wird an späterer Stelle zu klären sein.<sup>219</sup> Auf jeden Fall aber scheint an der zitierten Passage eine charakteristische Eigenschaft des Mitleids durch, die Lessing nun allerdings für das Theater als moralische Instanz zu sprechen schien, hatte er doch immer wieder die ‚Universalität der Mitleidswirkung‘ für seine Konzeption betont. Denn dass das Mitleid tatsächlich universell wirken kann, da jeder prinzipiell mitleidsfähig sei, ist wiederum aus der Darstellung Rousseaus herauslesbar: „...c’est elle qui, dans l’état de nature, tient lieu de lois, de mœurs et de vertu, avec cet avantage que nul n’est tenté de désobéir à sa douce voix...“<sup>220</sup>

Diese Allgemeingültigkeit des Mitleidsphänomens stützt sich auf Rousseaus Konzeption des Naturzustands, in dem das Mitleid ja neben dem Selbsterhaltungstrieb („amour de soi même“) für den Wilden konstitutiv war. So definiert er es als „premier sentiment de l’humanité“<sup>221</sup> und das will sagen als ‚Gefühl‘, als dem Verstand vorausliegendes Phänomen also, das ein Handeln „antérieur à toute réflexion“<sup>222</sup> erlaubt. Lessing hatte genau diese Implikation auf seine Mitleidstheorie übertragen, als er schrieb: „Das Mitleiden (...) bessert unmittelbar; bessert, ohne daß wir selbst etwas dazu beitragen dürfen, bessert den Mann von Verstande sowohl als den Dummkopf.“<sup>223</sup>

Für Rousseaus Ausführungen zum Gesellschaftszustand ist es bezeichnend, dass mit der Unterdrückung der „pitié“ auch die auf sie hin beschriebenen zentralen Eigenschaften der Universalität und Unmittelbarkeit verloren gehen. Die Folgen der eintretenden Reflexion sind der Rückbezug auf das Ich und die daraus resultierende Vereinzelung:

« C’est la raison qui engendre l’amour-propre, et c’est la réflexion qui le fortifie ; c’est elle qui repli l’homme sur lui-même ; c’est elle qui le sépare de tout ce qui le gêne et l’afflige. C’est la philosophie qui l’isole... »<sup>224</sup>

So wird die Philosophie auch ausdrücklich nur als Weg gebilligt, Tugend durch Vernunft zu erlangen. Rousseau behält dies allerdings nur „Socrate et aux esprits de sa trempe“<sup>225</sup> vor –

---

<sup>218</sup> Vgl. Kronauer, a.a.O., S. 43

<sup>219</sup> Vgl. 1.2.3

<sup>220</sup> Zweiter Discours, S. 176

<sup>221</sup> ebenda, S. 174

<sup>222</sup> ebenda, S. 172

<sup>223</sup> BW, S. 133

<sup>224</sup> Zweiter Discours, S. 174

die „pitié naturelle“ wird dagegen gestellt als das eigentliche Menschheit-erhaltende Prinzip.<sup>226</sup>

Zusammenfassend wäre also zu sagen, dass Lessing in Rousseaus Konzeption des natürlichen Mitleids genau die Elemente vorfand, die ihn zur eigenen Mitleidstheorie inspirieren konnten. Dabei muss aber betont werden, dass Lessings Trauerspiel-Ausführungen natürlich den Kontext eines durchaus subjektiven Rousseau-Verständnisses bilden. Ein besonders gravierender Unterschied wäre darin zu sehen, dass das Mitleid, das von Rousseau als eine der „premières et plus simples opérations de l’âme humaine“<sup>227</sup> charakterisiert wurde, bei Lessing – seinen dramaturgischen Anforderungen gemäß – in den Affektstatus erhoben wird.<sup>228</sup> Darüber hinaus ließe sich feststellen, dass er die der Rousseauschen „pitié“ in Ansätzen zuzuordnende ‚imagination‘ um ein Erhebliches forciert und damit eine ästhetische Dimension ins Spiel bringt, die von Rousseau wohl in keiner Weise beabsichtigt war. Ist doch das Mitleid von ihm zuallererst als „Hemmungsgefühl“<sup>229</sup> beschrieben, was der anthropologischen Grundlage seiner Motivation weit deutlicher zu entsprechen scheint.

Lessing muss den zweiten Discours innerhalb des Jahres 1756 kennen gelernt haben – unter Umständen in der Übersetzung Mendelssohns, die er im Januar 1756 zusammen mit dem so genannten „Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing“ erhalten hatte.<sup>230</sup>

Die Positionen im Trauerspielbriefwechsel wären dann als Konsequenz dieser Rezeption zu sehen – das gilt auch für Mendelssohn, dessen Stellungnahme zum Discours die Differenz zu Lessings Tragödienkonzept begreiflich macht.

---

<sup>225</sup> ebenda, S. 176

<sup>226</sup> Rousseau schreibt an dieser Stelle: „Quoiqu’il puisse appartenir à Socrate et aux esprits de sa trempe d’acquérir de la vertu par raison, il y a longtemps que le genre humain ne serait plus, si sa conversation n’eût dépendu que des raisonnements de ceux qui le composent.“ ; zweiter Discours, S.176

<sup>227</sup> ebenda, S. 70

<sup>228</sup> Lessing scheint später selbst daran gezweifelt zu haben, das natürliche Mitleidsgefühl des Menschen unbedenklich schon als Affekt auffassen zu können - das legen zumindest seine Umdeutungen im 76.Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ nahe; vgl. dazu 1.3.2

<sup>229</sup> Vgl. Kronauer, a.a.O., S.17; Kronauer bezieht sich hier auf eine Übersetzung M. Rangs (M. Rang, Rousseaus Lehre vom Menschen, Göttingen 1959, S. 133)

<sup>230</sup> Dazu Kronauer, a.a.O., S. 46-47, (s.o.)

## 1.2.2 Mendelssohns Versuch einer Widerlegung der Vorgaben Rousseaus im „Sendschreiben“

Bedeuteten Lessings dramaturgische Überlegungen schon eine recht eigenwillige Weiterführung der Gedanken Rousseaus, so wird man bei Mendelssohn sogar von einem Rousseau-Missverständnis ausgehen müssen, auf das sich aber wesentliche Differenzen zurückführen lassen, die den Trauerspiel-Briefwechsel kennzeichneten.<sup>231</sup>

In dem so titulierten „Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing in Leipzig“<sup>232</sup>, das Mendelssohn im Januar 1756 dem Freund zusandte, manifestiert sich das auf ganz markante Art und Weise. Denn das „Sendschreiben“, das ursprünglich als Besprechung der von Mendelssohn selbst getätigten Discours-Übersetzung zu verstehen ist, dokumentiert gerade im Kommentar seines Verfassers eine typische Fehleinschätzung von Rousseaus Konstruktion. Mendelssohn schreibt:

„So wenig derjenige einen Dank verdient, der unsre Empfindungen auf ewig stumpf machet, um uns von Zahnschmerzen zu befreyen, eben so wenig kan uns der Rath gefallen, einiger Misbräuche halber, die von aller Verbesserung unzertrennlich sind, das gesittete Leben zu verlassen und in die Wälder zurückzukehren.“<sup>233</sup>

Diesen Rat hatte Rousseau so nicht gegeben. Es ist nicht die später gängige Parole des ‚Retour à la nature‘, die als Quintessenz des zweiten Discours verstanden werden darf. Das geht aus der Antwort auf einen Brief Voltaires vom 10. September 1755 hervor. Voltaire hatte sarkastisch auf Rousseaus Discours reagiert und war prinzipiell dem gleichen Missverständnis wie später Mendelssohn erlegen. Es heißt im Brief vom 30. August 1755:

« On n’a jamais employé tant d’esprit à vouloir nous rendre bêtes; il prend envie de marcher à quatre pattes, quand on lit votre ouvrage. Cependant, comme il y a plus de soixante ans que j’en ai perdu l’habitude, je sens malheureusement qu’il m’est impossible de la reprendre, et je laisse cette allure naturelle à ceux qui en sont plus dignes que vous et moi. »<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> Kronauer schreibt in diesem Zusammenhang: „Bereits im ‚Sendschreiben‘ kritisiert Mendelssohn Rousseaus Mitleidsbegriff in einer Weise, die auch für seine Position im ‚Briefwechsel‘ aufschlussreich ist.“ (a.a.O., S.15)

<sup>232</sup> M.Mendelssohn, Gesammelte Schriften, Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing in Leipzig, Hg. F. Bamberger, Berlin 1931, Reprint Stuttgart 1972, Bd.2, S. 81; in der Folge zitiert als ‚Sendschreiben‘

<sup>233</sup> Sendschreiben, S. 99

<sup>234</sup> In: Rousseau, Schriften zur Kulturkritik, Lettre de Voltaire, Hg. K. Weigand, Hamburg 1983/84, S.302

Dem Vorwurf, dem Fortschritt durch eine gezielte Rückwärtsbewegung entgegenzutreten, begegnet Rousseau mit der Feststellung: « ...c'est le fer qu'il faut laisser dans la plaie, de peur que le blessé n'expire en l'arrachant.<sup>235</sup> Unter der Bedingung der Reflexion, der Gegebenheit des ‚Jetzt‘ also, ist ein ausdrücklich als hypothetisch<sup>236</sup> ausgewiesener Rückblick gestattet, der zu den Hauptannahmen von Rousseaus anthropologischer Konstruktion geführt hatte. Diese Konstruktion, die im Grunde nur dazu bestimmt war, die Entstehung der Ungleichheit unter den Menschen zu begründen, sollte als Erkenntnisfortschritt implizit ein Gegenmittel sein. Mendelssohn erkannte, wie viele andere, diese Dialektik nicht. Daraus resultierte eine Uminterpretation der Vorgaben, die zudem noch durch seine Übersetzertätigkeit forciert wurde.

Sein Verfahren besteht in der Hauptsache darin, die missverstandene Vorbildlichkeit des „état de nature“ in Frage zu stellen: „Rousseau sagt: der Stand der Wildheit sey der beglückteste unter allen; und wenn es einen besseren giebt: so halte die Unwissenheit und eine erwünschte Dummheit den Wilden zurück, mit dem gegenwärtigen unzufrieden zu seyn...“<sup>237</sup> Seine empörte Antwort hierauf bezeichnet sehr gut die Tendenz, die Mendelssohns gesamte Schrift charakterisiert; es heißt: „Die Sehnsucht, unsern Zustand vollkommener zu machen, ist in uns rege geworden. Warum will man uns verhindern, an der Besserung zu arbeiten, wenn das Verlangen darnach nicht mehr unterdrückt werden kann?“<sup>238</sup> Mendelssohn glaubt, in Rousseaus Verwendung des Begriffs der „perfectibilité“ ein Indiz dafür erkennen zu können, dass dieser im Grunde seinen Überlegungen zustimmen müsse; er schreibt: „Rousseau kann sich nicht überwinden, dem natürlichen Menschen die Bemühung, sich vollkommener zu machen (la Perfectibilité), abzustreiten. O! was für siegreiche Waffen hat er durch dieses Eingeständnis seinen Gegnern in die Hände gegeben!“<sup>239</sup> Allerdings wäre zu bemerken, dass Mendelssohn die „perfectibilité“ hier aus den typischen Bezügen Rousseaus löst, um sie im eigenen Sinne weiter zu verwenden. Denn nach Rousseau war ja die „faculté de se perfectionner“<sup>240</sup> besonders an externe Einflüsse gebunden. Durch Naturkatastrophen und ähnliche äußere Einflüsse<sup>241</sup> konnte mit der dann erforderlichen „perfectibilité“ das im „état de nature“ ausbalancierte

---

<sup>235</sup> ebenda, Lettre de Rousseau, S. 310

<sup>236</sup> Vgl., zweiter Discours, S. 80

<sup>237</sup> Sendschreiben, S. 84

<sup>238</sup> ebenda

<sup>239</sup> ebenda, S. 88

<sup>240</sup> Zweiter Discours, S. 106

<sup>241</sup> Rousseau schreibt: „Après avoir montré que la perfectibilité, les vertus sociales, et les autres facultés que l'homme naturel avait recues en puissance, ne pouvaient jamais se développer d'elles-mêmes, qu'elles avaient besoin pour cela du concours fortuit de plusieurs causes étrangères, qui pou-

Verhältnis von „pitié“ und „amour de soi“ ins Ungleichgewicht geraten, wodurch mit dem Einbruch der Reflexion die nicht mehr eingedämmte Selbstliebe zur Selbstsucht („amour propre“) degenerierte. Die „perfectibilité“ steht also bei Rousseau in einem negativen Bezugsfeld und wäre sozusagen als ‚notwendiges Übel‘ zu begreifen. Mendelssohn argumentiert dagegen gemäß der rationalistischen Theorie, dass die Fähigkeit zur Vervollkommnung den Dingen ursprünglich inhärent sei, dass es deshalb keines gewaltsamen Anstoßes bedürfe, sie zur Erscheinung zu bringen und beurteilt sie infolgedessen einschränkungslos positiv: „Eine jede Entwicklung unserer Kräfte ist eine Erweiterung unseres Daseyns; denn je mehr Kräfte sich bey einem Dinge äusern, desto grösser ist der Grad seiner Wirklichkeit.“<sup>242</sup> Er folgert daraus im Weiteren:

„Soll unser Leib dem Tode entgegenwachsen, und die Seele, der eine Ewigkeit beschieden ist, ihren Raupenstand niemals verlassen ? wir sind bestimmt, von der einen Seite mit dem Viehischen anzugrentzen; soll deswegen der obere Theil der Stufe, auf welcher wir stehen, nicht an jene höhere Wesen anstossen, die das in Anschauung unserer, was wir in Vergleichung gegen die Thiere, sind?“<sup>243</sup>

Auch den Freiheitsbegriff sieht Mendelssohn streng an die „faculté de se perfectionner“ und damit an die Ausbildung der menschlichen Vernunft gebunden. Allgemein formuliert er:

„...die Freyheit ist ein Zustand, darinn wir von keinem äusserlichen Zwange abgehalten werden, unsern wahren Bedürfnissen auf einer unschuldigen Weise ein Genügen zu leisten...“<sup>244</sup>

Doch heißt es gleich darauf einschränkend: „...welch ein elendes Geschenk ist Freyheit ohne Vernunft, ohne die innerliche Gewisheit von der Richtigkeit unsers Wandels!“<sup>245</sup> Hier offenbart sich ganz besonders deutlich ein Grundzug seines Denkens, der auch für den Briefwechsel von Bedeutung war: Der sich nicht durch Verstandestätigkeit und Vernunft auszeichnende Stand des Menschen wird gering geachtet. Und genau in diesem Punkt muss Mendelssohn mit

---

vaient ne jamais naître, et sans lesquelles il fût demeuré éternellement dans sa condition primitive... « ; zweiter Discours, S. 188

<sup>242</sup> Sendschreiben, S. 87

<sup>243</sup> ebenda, S. 97

<sup>244</sup> ebenda, S 100

<sup>245</sup> ebenda

Rousseau und dessen anthropologischer Sichtweise<sup>246</sup> - die ja letztlich nichts Geringeres als die Umkehrung seiner Werte bedeutet – kollidieren.

Das lässt sich auch an seinem Verständnis des Mitleidsphänomens zeigen. 1755 noch hatte er in den Briefen „Über die Empfindungen“ das Mitleid als „schmerzhaftangenehme Empfindung“ interpretiert und (an einer bereits zitierten Stelle ) gesagt: „Die Liebe stützt sich auf Vollkommenheiten, und muß uns Lust gewähren, und der Begriff eines unverdienten Unglücks, macht uns den unschuldigen Geliebten schätzbarer und erhöht den Wert seiner Vortrefflichkeiten.“<sup>247</sup> In dieser Äußerung macht sich eine durchaus positive Einschätzung dieses Gefühls bemerkbar, ist es doch von Mendelssohn im selben Kontext als „die einzige unangenehme Empfindung, die uns reizet“<sup>248</sup>, bezeichnet. Im ein Jahr später verfassten Sendschreiben, hingegen, fällt die Bewertung des Mitleids als Reaktion auf die Auseinandersetzung mit Rousseaus Discours sehr viel anders aus. Denn versteht man die angeborene Mitleidsfähigkeit des Menschen als das entscheidende Charakteristikum des „état de nature“ – was ja mit Rousseaus Intentionen durchaus zu vereinbaren ist – so musste Mendelssohn gerade hierin einen Angriffspunkt sehen, um die von ihm missverstandene Konstruktion aus den Angeln zu heben. Dabei lässt sich dasselbe Verfahren beobachten, das auch hinsichtlich des gesamten Schreibens zu erkennen war: Mendelssohn ‚implantiert‘ gewissermaßen seinem Mitleidsbegriff das menschliche Perfektibilitätsvermögen. Um die hierfür entscheidende Passage einzuleiten, verweist er abermals auf die rationalistische Basis seiner Argumentation:

„Alle menschlichen Neigungen, alle seine Begierden und die verborgensten Triebe, haben keine andere Macht auf seine Seele, als insoweit sie ihm das Bild einer Güte, einer Vollkommenheit, einer Ordnung vorstellen, und was sich hierauf nicht gründet, das kann weder eines wilden noch eines gesitteten Menschen Seele zukommen.“<sup>249</sup>

Das Mitleid wird nun zur Exemplifikation dieses allgemeingültigen Weltverhältnisses herangezogen:

„Das Mitleiden selbst, dieses menschliche Gefühl, das Rousseau dem Wilden noch läßt, nachdem er ihm alle übrigen geistigen Fähigkeiten geraubt hat, ist keine ursprüngliche Neigung, dafür er es angesehen hat. In uns lieget keine ursprüngliche Bestimmung, an den Schwachheiten anderer Geschöpfe, Miss-

---

<sup>246</sup> Konauer schreibt: „Für Rousseau bedeutete die raison geradezu eine Gefährdung moralischen Verhaltens.“ (a.a.O., S. 46)

<sup>247</sup> Über die Empfindungen, S. 110

<sup>248</sup> ebenda

<sup>249</sup> Sendschreiben, S. 86

vergnügen zu haben. Nein! Mitleiden gründet sich auf Liebe, Liebe gründet sich auf die Lust an Harmonie und Ordnung. Wo wir Vollkommenheiten erblicken, da wünschen wir sie wachsen zu sehen; und sobald sich ein Mangel bey ihnen äusert: So entspinnet sich bey uns darüber eine Unlust, die wir Mitleiden nennen.“<sup>250</sup>

Ulrich Kronauer hat darauf hingewiesen, dass das im französischen Original verwandte Wort „*répugnance*“ in Mendelssohns Übersetzung wohl willentlich als „Missvergnügen“ wiedergegeben wird, was die intendierte Bedeutung, die eher um das deutsche Wort ‚Widerwille‘ anzusiedeln wäre, um ein Charakteristisches verschiebt.<sup>251</sup> Denn Mendelssohn scheint an dieser Stelle seine Differenz zu Rousseau im Rahmen der eigenen Theorie begründen zu wollen. Das ‚Missvergnügen an den Schwachheiten der anderen‘ gerät so – gerade gegen Rousseaus Intention – in den Verdacht des Unsozialen, womit sich die Vereinzelung im „*état de nature*“ einerseits begründen ließe, andererseits aber eine eindeutige Bewertung dieses Sachverhalts abgegeben wird.

Dagegen steht nun Mendelssohns eigene Definition, die das Mitleid als ‚nicht- ursprüngliche Neigung‘ beschreibt: „Mitleiden gründet sich auf Liebe, Liebe gründet sich auf die Lust an Harmonie und Ordnung...“, hieß es. Mendelssohn differenziert besonders deshalb so gründlich, weil er in der hier als ursprünglich dargestellten Lust an der Vollkommenheit das menschliche Perfektibilitätsvermögen ansiedeln kann, was der Folgesatz zum Ausdruck bringt: „Wo wir Vollkommenheiten erblicken, da wünschen wir sie wachsen zu sehen...“, schreibt er und sagt damit implizit gegen Rousseau: ‚das Vervollkommnungsvermögen ist dem Menschen ursprünglich, nicht das erst darauf aufbauende Mitleid!‘ Der folgende Satz lässt nun aber erkennen, dass Mendelssohn seinen Standpunkt verändern musste, um Rousseau widersprechen zu können. Er resümiert seine Ausführungen über das Mitleid mit dem Zusatz: „...und sobald sich ein Mangel bey ihnen äusert: So entspinnet sich bey uns darüber eine Unlust, die wir Mitleiden nennen.“ Das Mitleid wird also als Folge der in es ‚implantierten‘ Perfektibilität als defizient empfunden. Es ist geradezu als „Unlust“ bezeichnet und steht damit in auffälliger Differenz zu den Ausführungen von 1755. Denn das komplizierte Ursprungsverhältnis, dem der Mendelssohnsche Mitleidsbegriff im „Sendschreiben“ unterworfen wird, war so zuvor nicht erschienen. Die ‚schmerzhaftangenehme Empfindung‘ charakterisierte sich ja dadurch, dass sie als „eine Vermischung von angenehmen und unangenehmen

---

<sup>250</sup> ebenda

<sup>251</sup> Kronauer schreibt: „Er (Mendelssohn) deutet (...) *répugnance* um als ‚Mißvergnügen‘ und wertet diese Empfindung als nur abgeleitet, nicht ursprünglich ab (...). Wenn man diese Ausführungen überhaupt auf den Diskurs ‚Über die Ungleichheit‘ beziehen kann, dann nur aus dem Gegensatz heraus...“ (a.a.O., S. 48)

Empfindungen<sup>252</sup> begriffen wurde und durch ein Zusammentreten verschiedener Affektkomponenten entstand.

Lessing hatte somit zwei sehr unterschiedliche Mitleidskonzeptionen seines Freundes vor sich. Wollte er seine Idee vom tragischen Mitleid Mendelssohn gegenüber ernstlich durchsetzen, so gab es nur die Möglichkeit, sich auf dessen Theorie von den „schmerzhaftangenehmen Empfindungen“ zu beziehen, in der Mendelssohn ja selbst das Mitleid als Theateraffekt bejaht hatte.

Das war denn auch am Briefwechsel von 1756/57 abzulesen: Immer wenn es im Sinne Nicolais mit der Erregung der Leidenschaften um die ästhetische Komponente des Mitleidsbegriffs ging, ließen sich die Standpunkte Mendelssohns und Lessings als grundsätzlich übereinstimmend bezeichnen. Das Mitleid als Theateraffekt war eingedenk seiner Briefe „Über die Empfindungen“ auch für Mendelssohn noch sanktionierbar. Trat aber Lessings Idee von der Besserungswirkung der Tragödie hervor, so waren Differenzen nahe liegend. Mussten hierbei doch Mendelssohn Lessings unverkennbar rousseauistische Gedanken befremden<sup>253</sup>, die diesen dazu bestimmten, das Mitleid als die entscheidende moralische Größe zum Dreh- und Angelpunkt seiner Theorie zu erklären. Denn das wesentliche Element, das Mendelssohn von der Akzeptanz der Lessingschen Mitleidsbestimmung abhielt, bestand ja gerade in dessen Präreflexivität – der Ausklammerung der symbolischen Erkenntnis in ethischem Bereich.<sup>254</sup> Der Mitleidsbegriff war durch seine Herkunft aus Rousseaus zweitem Discours gewissermaßen so schwer vorbelastet, dass Mendelssohn ihn lieber auch hinsichtlich seiner Trauerspieltheorie in den Hintergrund rücken ließ. Deshalb favorisierte er nun die Bewunderung als wichtigsten Affekt für die Dramenrezeption. Wenn er sie im Brief vom 23. November 1756 als „Mutter der Tugend“ bezeichnete, so ist das natürlich zuallererst ein impliziter Widerspruch gegen Rousseau.<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> Über die Empfindungen, S.110

<sup>253</sup> Vgl. Schings, a.a.O., S. 34; gleichzeitig wäre zu berücksichtigen, dass Rousseau mit seiner Mitleidspassage des zweiten Discours ein fast als revolutionär zu bezeichnendes Potential aufbietet. Denn gerade das einfache Volk überlässt sich dem „premier sentiment l’humanité“: „Dans les émeutes, dans les querelles des rues, la populace s’assemble, l’homme prudent s’éloigne; c’est la canaille, ce sont les femmes des halles qui séparent les combattants, et qui empêchent les honnêtes gens de s’entr’égorgier.“ (zweiter Discours, S. 174)

<sup>254</sup> Vgl. 1.1; zu berücksichtigen wäre auch das unterschiedliche Verständnis von Rousseaus ‚perfectibilité‘, wie es sich aus dem erwähnten Brief vom 21.1.1756 ergibt (BW, S. 88)

<sup>255</sup> Das Mitleid wäre demgegenüber – gerade wegen seiner Abkunft aus dem zweiten Discours und der hiermit verbundenen Präreflexivität – nach Mendelssohn eben nicht mit der Tugend in Verbindung zu bringen.

Lessing befand sich demgegenüber für seine Argumentation in einer sehr glücklichen Position. Er verstand natürlich Mendelssohns ‚raschen Gesinnungswandel‘ hinsichtlich des Mitleidsbegriffs, hielt sich aber seinerseits an die vergleichsweise fortschrittliche Theorie<sup>256</sup> von 1755, die er eben um den entscheidenden Gedanken von Rousseaus ‚pitié‘ bereicherte.

Mendelssohn hat, wie zu sehen war, dieser Verbindung im Trauerspielbriefwechsel widersprochen. Doch auch Rousseaus Widerspruch liegt vor:

Die 1758 verfasste ‚Lettre à d’Alembert‘<sup>257</sup> könnte – ohne direkten Bezug auf Lessing – als Beleg dafür angesehen werden.

### 1.2.3 Rousseaus Theater-feindliche Orientierung im Brief an d’Alembert von 1758

Rousseaus ‚Lettre‘ ist als Reaktion auf d’Alemberts in der ‚Encyclopédie‘ erschienenen Artikel ‚Genève‘ zu lesen. Die für Rousseaus Verständnis provokative Ineinssetzung von ‚spectacles‘ und ‚moeurs‘<sup>258</sup>, die d’Alembert in dem im Vorwort zitierten Passus behauptet, kann als inhaltlicher Anlass für sein Schreiben aufgefasst werden.

Rousseau votiert gegen die hier angedeuteten Auswirkungen des Theaters ganz prinzipiell. Dabei besteht ein wesentlicher Grundsatz für ihn darin, die mögliche Besserungswirkung im Sinne einer ‚Leidenschaftsläuterung‘ als Rezeptionsfolge auszuschließen: Jede intendierte kathartische Wirkung – im Unterschied, etwa, zu Lessings Aristoteles-Bezug – erfährt also sofort eine Ablehnung. Er schreibt:

« Je sais que la poétique du théâtre prétend faire tout le contraire, et purger les passions en les excitant: mais j’ai peine à bien concevoir cette règle. Serait-ce que pour devenir tempérant et sage, il faut commencer par être furieux et fou ? »<sup>259</sup>

Auf dem Wege der Katharsis kann also demnach keine ‚Reinigung‘ geschehen, doch auch die Beherrschung der Leidenschaften durch die Vernunft bietet keine adäquate Alternative: ‚Il n’y a que la raison qui ne soit bonne à rien sur la scène. Un homme sans passions, ou qui les dominerait toujours, n’y saurait intéresser personne... »<sup>260</sup> Hier rückt nun ein weiterer Aspekt

---

<sup>256</sup> Vgl. die Einschätzung der Mendelssohnschen Empfindungstheorie durch Schulte-Sasse, a.a.O., S.182-184

<sup>257</sup> J.-J. Rousseau, Discours sur les sciences et les arts, Lettre à d’Alembert sur les spectacles, Édition établie et présentée par Jean Varloot, Éditions Gallimard 1987, in der Folge zitiert als ‚Lettre‘

<sup>258</sup> Lettre, S. 140

<sup>259</sup> ebenda, S. 163

<sup>260</sup> ebenda, S. 161

in den Blick, der das Dargestellte als solches für Rousseau verdächtig macht: es geht um die überwiegende Orientierung am Geschmack des Publikums; Rousseau schreibt:

« La scène, en général, est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans tous les coeurs : mais si le peintre n'avait soin de flatter ces passions, les spectateurs seraient bientôt rebutés, et ne voudraient plus se voir sous un aspect qui les fit mépriser d'eux-mêmes. »<sup>261</sup>

So besteht für Rousseau ein großes Problem darin, dass das Theater einerseits bloß dazu existiert, Vergnügen zu bereiten<sup>262</sup> und so als ‚Zeitvertreib‘<sup>263</sup> angesehen werden muss, andererseits aber – gerade durch seine Orientierung am Publikum – als ‚Gemälde der menschlichen Leidenschaften‘ auch die Vorbildhaftigkeit des Schlechten statuiert. Hieran knüpft sich die Problematik einer ‚stérile admiration des vertus de théâtre‘<sup>264</sup>. Im Gegensatz zu der ‚pitié‘ des zweiten Discours sei das durch die Bühne erzeugte Mitleid:

« Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions ; une pitié stérile qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité. »<sup>265</sup>

An dieser Stelle zeigt sich wohl am genauesten die Differenz zu Lessings Auffassung vom tragischen Mitleid. Dessen Konzept, durch den Mitleidsaffekt die ‚bonté naturelle‘ des Menschen künstlich provozieren zu wollen, wird von Rousseau gegenüber d'Alembert in einem Punkt bestritten, den Lessing als durchaus positiv erachtet hatte; er schreibt:

« ...si les imitations du théâtre nous arrachent quelquefois plus de pleurs que ne ferait la présence même des objets imités (...) parce qu'elles sont pures et sans mélange d'inquiétude pour nous-mêmes. »<sup>266</sup>

Gerade das, was für Lessings wirkungsästhetische Idee Bedingung war – die unmittelbare Teilhabe am dramatischen Geschehen, die die völlige Ausschaltung des bewussten Ich-Bezugs implizierte und die ihrerseits nur dazu dienen sollte, Mitleidsfähigkeit für die Realität

---

<sup>261</sup> ebenda, S. 160-161

<sup>262</sup> ebenda, S. 160; es heißt: „Quant à l'espèce des spectacles, c'est nécessairement le plaisir qu'ils donnent, et non leur utilité, qui la détermine. Si utilité peut s'y trouver, à la bonne heure ; mais l'objet principal est de plaire, et, pourvu, que le peuple s'amuse, cet objet est assez rempli. »

<sup>263</sup> ebenda, S.160; es heißt: „Au pemier coup d'oeil jeté sur ces institutions, je vois d'abord qu'un spectacle est un amusement...“

<sup>264</sup> ebenda, S. 286

<sup>265</sup> ebenda, S. 168-169

<sup>266</sup> ebenda, S. 169

üben zu helfen – wird in Rousseaus Verständnis zur Quelle eines prekären von der Bühne ausgehenden Übels.<sup>267</sup> Denn gerade dadurch, dass man sein Mitleid bloß für den Schein verausgabt – den Ich-Bezug also willentlich aufgibt – entledigt man sich auch der moralischen Verantwortung für die eigene Person.<sup>268</sup>

Dafür, dass er sich so von fiktivem Leid in Anspruch nehmen lasse, kulminiere dann aber für den Zuschauer das Theaterereignis – so interpretiert es Rousseau – in absolutem Ich-Bezug und Selbstzufriedenheit:

« Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui ? N'est-il pas content de lui-même ? Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme ? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre ? Que voudrait-on qu'il fit de plus ? Qu'il la pratiquât lui-même ? Il n'a point de rôle à jouer: il n'est pas comédien. »<sup>269</sup>

Sehr treffend bezeichnet Rousseau «vertu» in diesem Zusammenhang als ein «jeu de théâtre»<sup>270</sup> – eine moralische Wirkung der Bühne ist solcherweise unvorstellbar.

Doch noch ein weiterer Aspekt lässt eine grundlegende Differenz zwischen Rousseau und Lessing erkennen. Während Rousseau in der „lettre“ immer wieder davor warnt, die Sensibilisierung des Zuschauers zu weit zu treiben<sup>271</sup>, geht es bei Lessing nun genau darum, Empfindsamkeit und Mitleidsfähigkeit zu steigern. Zur „Bestimmung der Tragödie“ hatte es ja im November 1756 geheißen: „...Sie soll uns nicht blos lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns soweit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche

---

<sup>267</sup> Rousseaus an späterer Stelle angebotene Alternative eines ‚unschuldigen Schauspiels‘ – seine Fest-Theorie nämlich – unterscheidet sich genau durch die geforderte Aktivität des Rezipienten (vgl. dazu auch J. Starobinski, Rousseau. Eine Welt von Widerständen, aus dem Französischen von U. Raulff, München/Wien 1988, darin: 5.Kap.: „Das Fest“; S.140-147)

<sup>268</sup> Vgl. dazu die Ausführungen zu Rousseaus „Kompensationstheorie des Ästhetischen“; in: B.Bräutigam, Rousseaus Kritik ästhetischer Versöhnung. Eine Problemvorgabe der Bildungsästhetik Schillers, in: JDSG 31 (1987), insbes. S. 149

<sup>269</sup> Lettre, S. 170; diesen Sachverhalt hat M.Fontius genauer analysiert: „Der Egoismus bewirkt hier eine psychische Disposition, die zur Spaltung der Rezeption führt, so daß ein Widerspruch zwischen theatralischer Wirkung und moralischer Erziehung existiert. Rousseau hat diese Einsicht zugespitzt formuliert, der Zuschauer wünsche „Tugendlehren für das Publikum, von denen er sich“ ausnehme... (in: M.Fontius, Theaterdebatten in der französischen Aufklärung; in: Theater und Aufklärung, Hg. R. Petermann und P.V.Springborn, Berlin 1979, S. 33)

<sup>270</sup> ebenda

<sup>271</sup> Hier heißt es: „Le mal qu'on reproche au théâtre n'est pas précisément d'inspirer des passions criminelles, mais de disposer l'âme à de sentiments trop tendres qu'on satisfait ensuite aux dépens de la vertu. Les douces émotions qu'on y ressent n'ont pas par elles-mêmes un objet déterminé, mais elles en font naître le besoin... » (a.a.O., S. 203)

zu allen Zeiten und unter allen Gestalten für sich einnehmen muß.<sup>272</sup> Fünf Jahre zuvor hatte er in „Das Neueste aus dem Reich des Witzes“ (1751) geschrieben:

„Die schönen Wissenschaften und freyen Künste (...) machen den Menschen empfindlich und entkleiden ihn von der Rauigkeit, welche ihm die weiseste Natur mit Bedacht gab, damit er sich selbst durch ihre mühsame Ablegung einen Theil seines Vorzuges für unedlere Thiere zu danken haben möge.“<sup>273</sup>

Die Bestimmung der „schönen Wissenschaften und freyen Künste“ ist demgegenüber bei Rousseau wohl als diametral entgegengesetzt zu bewerten. In der „Préface du Narcisse“<sup>274</sup> von 1752, die im Ganzen als Rechtfertigung des ersten Discours angesehen werden kann, gibt es eine bezeichnende Textstelle, die der Kultur – trotz ihrer sonstigen moralischen Infragestellung<sup>275</sup> – für die Gegenwart eine Aufgabe zuspricht:

« ...et c'est ainsi que les arts et les sciences après avoir fait éclore les vices, sont nécessaires pour les empêcher de se tourner en crimes ; elles les couvrent au moins d'un vernis qui ne permet pas au poison de s'exhaler aussi librement. »<sup>276</sup>

Das Lessingsche Prinzip der „Empfindsamerkeitssteigerung“<sup>277</sup>, zu dessen Charakterisierung der metaphorische Begriff des „Entkleidens“ verwandt wurde, steht hier gegen Rousseaus « couvre ». Man sieht damit den Unterschied beider Auffassungen sehr deutlich.

Dennoch bleibt beiden ein gemeinsames Kritikmoment. Es liegt in der Gegnerschaft zum Barockheroismus und zur Galanterie. Rousseaus Anklage lautet hier: « ...et toujours nous voyons au théâtre d'autres êtres que nos semblables. »<sup>278</sup> Lessing hatte in seiner Argumentati-

---

<sup>272</sup> Vgl. Lessings Brief vom November 1756; auf diesen Unterschied zwischen Lessing und Rousseau hat Kronauer bereits hinsichtlich des zweiten Discours hingewiesen; er schreibt: „Die Idee einer Steigerung des Mitleids durch Übung ist dem Rousseauschen Denken fremd.“ (in: U.Kronauer, Der kühne Weltweise, S. 36).

<sup>273</sup> G.E.Lessing, Sämtliche Schriften, Bd.4, S. 387-388; über Rousseau heißt es hier: „Mit solchen Waffen bestürmt Rousseau die Wissenschaften und Künste. Ich weiß nicht, was man für eine heimliche Ehrfucht für einen Mann empfindet, welcher der Tugend gegen alle gebilligte Vorurtheile das Wort redet; auch sogar dann, wann er zu weit geht...“ (S. 394), ein Widerlegungsversuch wichtiger Teile des ersten Discours schließt sich an.

<sup>274</sup> Rousseau, Oeuvres complètes, Préface du Narcisse (1752), Bd.2, Édition Gallimard 1964

<sup>275</sup> Die Préface verfolgt als Rechtfertigung des ersten Discours dessen zentrale These.

<sup>276</sup> Ebenda, S. 972; G. Maag attestiert der Kunst in diesem Zusammenhang eine „Präventivfunktion“, durch die sie innerhalb von Rousseaus Theorie letztlich doch wieder legitimiert werde. Für den Kontext bedeutet dies, dass die Kunst bei Rousseau – ganz im Gegensatz zu Lessings Vorstellungen – eine ‚begrenzende‘ Funktion erhält; (in: G.Maag, Das Ästhetische als echte und als scheinbare Negativgröße bei Rousseau, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 5, 1981, S. 425)

<sup>277</sup> Begriff nach Schulte-Sasse (a.a.O., S. 200)

<sup>278</sup> Lettre, S. 172

on gegen Mendelssohns Bewunderung prinzipiell dasselbe angedeutet. Es ging hier um die allzu große Distanz, die durch die Heldendarstellung provoziert wurde und die für den Zuschauer das von Lessing erwünschte gefühlsmäßige Einschwingen in das Bühnengeschehen verhinderte. Rousseau schreibt über den Corneille'schen Bühnenhelden Thyeste:

« ...c'est un homme faible et pourtant intéressant, par cela seul qu'il est homme et malheureux. Il me semble aussi que par cela seul, le sentiment qu'il excite est extrêmement tendre et touchant: car cet homme tient de bien près à chacun de nous, au lieu que l'heroisme nous accable encore plus qu'il ne nous touche; parce qu'après tout, nous n'y avons que faire. »<sup>279</sup>

Der unmittelbar folgende Wunsch Rousseaus scheint nun wieder Lessings Vorstellungen recht nahe zu kommen, denn er fährt fort :

« Ne serait-il pas à désirer que nos sublimes auteurs daignassent descendre un peu de leur continuelle élévation et nous attendrir quelquefois pour la simple humanité souffrante, de peur que, n'ayant de la pitié que pour des héros malheureux, nous n'en ayons jamais pour personne. »<sup>280</sup>

Sollte das ein Hinweis darauf sein, dass der als so gefährlich beschriebene durch die Bühnehandlung hervorgerufene Kompensationsmechanismus des Mitleids<sup>281</sup> sich nur auf die Helden der heroisch-stoischen Tradition bezieht? Dass somit die Sensibilisierung des Rezipienten durch das Drama im Sinne von Lessings Theorie möglich wäre?

Damit würde man sicherlich zu weit gehen. Denn obwohl er das wirkungsästhetische Prinzip des ‚Rührens‘ und ‚Fühlbarmachens‘ in keiner Weise bestreitet, bleibt eine entscheidende Differenz zu Lessing bestehen: Rousseau macht die Empfindsamkeit nicht als moralischen Affekt für das Drama fungibel, sondern zeigt im Brief an d'Alembert die verheerenden Auswirkungen und das Misslingen einer solchen Kopplung.

---

<sup>279</sup> ebenda, S. 178

<sup>280</sup> ebenda

<sup>281</sup> Vgl. B.Bräutigam, a.a.O., S.149

## 1.3 Die Umdeutung des Mitleidskonzepts im Rahmen der „Hamburgischen Dramaturgie“

### 1.3.1 Die Umdeutung als Ergebnis eines wechselnden Bezugfeldes

Lessing hat bekanntlich seine Theorie des tragischen Mitleids im Zusammenhang der „Hamburgischen Dramaturgie“<sup>282</sup> 1768 ein zweites Mal formuliert. Um die hiermit vorliegende wesentliche Umdeutung besser beurteilen zu können, ist es zunächst angebracht, nach den Bedingungen zu fragen, die dieses neue Bezugfeld konstituierten.

#### 1.3.1.1. Aristoteles-Exegese oder Rousseau-Replik ?

Ebenso wie Lessing es vermieden hatte, seine Ideen zum tragischen Mitleid aus der Zeit des Briefwechsels mit Rousseau namentlich in Verbindung zu bringen, unterlässt er auch innerhalb der „Hamburgischen Dramaturgie“, in den hier relevanten Stücken<sup>283</sup>, jeden Hinweis auf ihn. Dabei wäre gerade mit Lessings Orientierung an Rousseaus „Lettre à d’Alembert“ ein Kriterium für die wesentliche Uminterpretation des Mitleidskonzepts in der Dramaturgie gegeben. Denn Lessing kannte die Vorbehalte Rousseaus gegen das ‚Bühnen-Mitleid‘ als „*émotion passagère et vaine*“<sup>284</sup> und begriff, dass die erregten Gefühle gerade „*parce qu’elles sont pures et sans mélange d’inquiétude pour nous-mêmes*“, wie es bei Rousseau hieß, in äußerster Gefahr gerieten, wenn man sie in einen unreflektierten ‚Besserungsautomatismus‘ einband. So scheint es möglich, Lessings veränderte Haltung zum dramatischen Mitleid als Reaktion oder Antwort auf Rousseaus „Lettre“ zu sehen. Hierbei entsteht jedoch nicht allein die erwähnte Schwierigkeit, dass dafür keine expliziten Hinweise vorliegen. Denn der gesamte Exkurs<sup>285</sup> zu Furcht und Mitleid in der „Hamburgischen Dramaturgie“ ist als Aristoteles-Auslegung zu verstehen. Lessing stützt sich in noch sehr viel stärkerem Maße, als das für die Argumentationszusammenhänge des Briefwechsels der Fall war, auf die Vorgaben der aristotelischen Poetik. Und das hat seinen Grund. Die „argumentative Rückversicherung bei der

---

<sup>282</sup> Zitiert nach Lessing, G.E., Werke, 1767-1769, in: G.E.Lessings Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bibliothek dt.Klassiker, Hg. K. Bohnen, Bd.6, Frankfurt a.M. 1985; in der Folge bezeichnet als HD.

<sup>283</sup> Die Interpretation bezieht sich in erster Linie auf die Stücke 74-78 der HD, da Lessing hier seine an Aristoteles orientierten eigenen Vorstellungen der Tragödienkonzeption durch Mitleid und Furcht entwickelt (vgl. auch den besonderen strukturierten Aufbau dieser fünf Stücke in 1.3.5.3). Die Thematik wird zwar innerhalb der Dramaturgie bis auf das 83. Stück hin ausgeweitet, betrifft aber in den späteren Passagen nur mehr spezielle Einwände gegen Corneille, die als Wiederholung schon zuvor geäußerter ‚aristotelischer‘ Grundsätze Lessings angesehen werden können.

<sup>284</sup> Lettre, S. 168-169

<sup>285</sup> H. Steinhagen charakterisiert die Ausführungen über Furcht und Mitleid in der HD als „Exkurs“ – mit Hinweis auf Lessing, der selbst von einem „kleinen Ausschweif“ spreche (HD, S.553 ); in: H. Steinhagen, a.a.O., S. 474

Autorität Aristoteles“, wie Barner formuliert<sup>286</sup>, konnte so zur Infragestellung der in Frankreich praktizierten klassizistischen Aristoteles-Exegese verwandt werden. Denn Lessing betrachtet in der Dramaturgie, entgegen der klassizistischen Tradition, die ‚Poetik‘ nicht als zeitlos gültigen Regelkanon<sup>287</sup>, sondern versucht immer wieder ihre Vermittlung zu einer empirischen Basis. Dieser Ausgangspunkt ist als Konsequenz eines besonderen pädagogischen Interesses aufzufassen, dass seine prinzipielle Gegnerschaft gegenüber den französischen Vorbildern begründet. Die Argumentation in der „Hamburgischen Dramaturgie“ erscheint so überlagert von Lessings Kritik an der klassizistischen Dramentheorie. Die Berichtigung dieses ‚falschen‘ Aristoteles-Verständnisses kann aber gleichzeitig als Reaktion auf Rousseaus Einwand gelesen werden. Eine Möglichkeit hierfür ergibt sich aus dem Vergleich, der im Rahmen der Dramaturgie neuen Interpretationen Lessings zu seinen ‚alten‘, gegenüber Mendelssohn und Nicolai geäußerten Standpunkten.

### 1.3.1.2. Voraussetzungen für ein neues Mitleidskonzept

Einleitend wären in diesem Zusammenhang die Kriterien des ‚ästhetischen Mitleids‘ zu überdenken, die Lessing in der Korrespondenz von 1756/57 geeignet scheinen konnten, Mitleiderregung und Besserung des Rezipienten in eins zu setzen. Das Umfeld der „Hamburgischen Dramaturgie“ sollte diese Verbindung nämlich nicht mehr in jeder Beziehung gestatten.

Von einer Ausnahme wäre hierbei jedoch auszugehen. Sie besteht in Lessings Verhältnis zu der von Mendelssohn als Tragödienaffekt bevorzugten Bewunderung. Nach wie vor scheint Lessing an der durch diesen Affekt hervorgerufenen Distanz-Erfahrung zu zweifeln. Das Mitleid wird demgegenüber als die grundlegende Rezeptionshaltung bekräftigt, was sich sogar an Lessings Kritik am ‚hohen Bühnenpersonal‘ der Tragödie ablesen lässt.<sup>288</sup> Im 14. Stück der Dramaturgie heißt es:

„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen.“<sup>289</sup>

---

<sup>286</sup> Vgl. W. Barner, u.a (Hg.), Lessing, Epoche-Werk-Wirkung, München 1981/4, S. 181

<sup>287</sup> ebenda

<sup>288</sup> P. Szondi konstatiert, dass der „Einwand gegen die Ständeklausel“ vom Mitleidbegriff her neu formuliert werde. (In: P. Szondi, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jh., Frankfurt a.M. 1973, S. 166).

<sup>289</sup> HD, 14. Stück, S. 251

Diese Haltung Lessings ist als grundlegende Tendenz der „Hamburgischen Dramaturgie“ zu verstehen. Denn darin, dass der Mitleidsaffekt seine maßgebliche Bedeutung für die Tragödientheorie beibehält, äußert sich wohl am deutlichsten Lessings Frontstellung gegenüber Märtyrertragödie und ‚tragédie classique‘. Die für die ‚barocke‘ Tragödienform beklagte Distanz zum Zuschauer betrifft nämlich nicht nur die Problematik der Rezeption, sondern in bedeutendem Maße auch die intendierte moralische Wirkung. Während für Mendelssohn aus den erwähnten Gründen keine verpflichtende Tragödienwirkung in Frage kam, gingen die Vertreter der klassizistischen Tradition gemeinhin von einer pädagogischen Bedeutung der aristotelischen Katharsis aus. ‚Katharsis‘ bedeutete nach ihrem Verständnis eine gerade durch die Distanz zum Zuschauer bedingte Form von ‚Abhärtung‘.<sup>290</sup> Mit dieser Tradition der stoischen Abhärtungspoetik war Lessing noch durch J.C. Gottsched konfrontiert, schrieb dieser doch 1730 in seiner „Critischen Dichtkunst“:

„Aristoteles beschreibt sie (die Tragödie) derowegen, als eine Nachahmung einer Handlung, dadurch, sich eine vornehme Person harte und unvermuthete Unglücksfälle zuzieht. Der Poet will also durch die Fabeln Wahrheiten lehren, und die Zuschauer, durch den Anblick solcher schweren Fälle der Großen dieser Welt, zu ihren eigenen Trübsalen vorbereiten.“<sup>291</sup>

Dass auch Lessing die Katharsis als pädagogische Absicht des Aristoteles begriff, erweist sich dieser Tradition gegenüber als entscheidende Differenz. Denn dadurch, dass die Katharsis bei ihm streng an den Mitleidsbegriff gebunden blieb, dieser aber eingedenk des Rousseau-Einwandes neu determiniert werden musste, eröffnete sich für Lessing die Möglichkeit, mit der Ausrichtung an der aristotelischen μεσοθης-Lehre<sup>292</sup>, dessen Tugendbestimmung in sein Mitleidskonzept einzubringen. So wäre zu vermuten, dass das im 11. Stück der Dramaturgie über den dramatischen Dichter geäußerte „...er will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren...“<sup>293</sup> bereits eine sehr differenzierte Form des ‚Rührens‘ meint. Die im 78. Stück von Lessing erläuterte Verwandlung von „Mitleid in Tugend“<sup>294</sup> wäre dann als erster Hinweis darauf zu sehen, dass es sich hier bereits um ein teleologisches Prinzip handelt: Moralische Bedeutung gebührt nicht mehr – wie in den 1750er Jahren – irgendeiner erweiterten Fühlfä-

---

<sup>290</sup> Siehe auch E.-A. Kim, der die „Abhärtungstheorie“ über Robortello, einen frühen Renaissance-Vorläufer erläutert (a.a.O., S.80-81) und andere traditionelle Formen des Katharsis-Verständnisses hinzuzieht; (in: E.-A. Kim, Lessings Tragödientheorie im Licht der neueren Aristoteles-Forschung, Würzburg 2002).

<sup>291</sup> J.Ch. Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, Leipzig 1751/4, Neudruck Darmstadt 1962/5, S. 606

<sup>292</sup> Vgl. 1.3.5.2

<sup>293</sup> HD, 11. Stück, S. 237

<sup>294</sup> HD, 78. Stück, S. 574

higkeit des Rezipienten, sondern der strikt auf den Endzweck ‚Tugend‘ hin ausgerichteten Mitleidserfahrung im Drama.

Doch auch die Dimension der ‚Täuschung‘ – als Bedingung der dramatischen Rezeption – scheint im Verhältnis zum Briefwechsel grundsätzlichen Veränderungen zu unterliegen. Denn obgleich das ‚Mitleiden‘ der Bühnenhandlung hier die entscheidende Verbindung zum Zuschauer aufrechterhält und damit das Fortschreiten der Handlung ‚dynamisch‘ begleitet<sup>295</sup>, geht Lessing im Rahmen der Dramaturgie nicht mehr von der Täuschung<sup>296</sup> als Voraussetzung des Mitleidsprozesses aus. Das wird besonders an zwei Aspekten seiner dichtungstheoretischen Überlegungen deutlich: Zunächst einmal betrifft es Lessings Ausführungen zur Nachahmungstheorie im 70.Stück. Hatte er nämlich im Briefwechsel gegenüber Mendelssohn und Nicolai darauf beharrt, dass die Nachahmung sich in der ‚perfekten Illusion‘<sup>297</sup> des Rezipienten niederzuschlagen habe, so revidiert er jetzt – auch im Hinblick auf die künstlerische Produktion – diesen Standpunkt. Sein Prinzip der Naturnachahmung basiert nunmehr auf einer grundsätzlichen Differenzierung: nicht die „Natur der Erscheinungen“<sup>298</sup> sei für den Dichter allein maßgeblich, sondern ebenso sei die „Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte“<sup>299</sup> zu beachten. Das meint aber, dass es nicht um die bloße Kopie, sondern um die sinnhafte Darstellung des Nachzuahmenden gehen muss. Lessing beschreibt dies zunächst als den Prozess der Wahrnehmungsbeschränkung, der für jegliche menschliche Erkenntnis Voraussetzung sei:

„In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.“<sup>300</sup>

Von dieser Erkenntnis leitet Lessing seine Überlegungen zur Kunst ab:

„Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Ver-

---

<sup>295</sup> Vgl. 1.1.3.5

<sup>296</sup> Vgl. 1.3.3.2

<sup>297</sup> Vgl. 1.1.4.3

<sup>298</sup> HD, 70.Stück, S. 533

<sup>299</sup> ebenda

<sup>300</sup> HD, 70.Stück, S. 533-534

bindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern, oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab, und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände, so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.“<sup>301</sup>

Wiederum ist die strenge Wirkungsorientiertheit dieses Konzeptes auffällig, aber in genau dieser Beziehung darf Lessings postulierte Rücksicht auf die „Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte“ verstanden werden. Sein Prinzip der Naturnachahmung macht also besonders deshalb Sinn, weil es in optimaler Weise den Rezeptionsbedingungen angepasst ist.

Das wäre schon insofern zu behaupten, als die beschriebene Methode der Absonderung in der Kunst eine Verwandlung intellektueller Erkenntnis in sinnlich Wahrnehmbares bedeutet. Barner weist darauf hin, dass hierbei insbesondere die Kausalverknüpfung der abstrahierten Elemente das entscheidende Mittel des Künstlers sei, den wirkungsorientierten Sinnzusammenhang herzustellen.<sup>302</sup> Sehr gut verdeutlicht sich dies an Lessings berühmter „Schattenriß-Metapher“, die – ebenso wie die Ausführungen über Furcht und Mitleid in der Tragödie – im Zusammenhang der Beurteilung von Christian Weises „Richard III.“ erscheint. Lessing schreibt hier:

„Aus diesen wenigen Gliedern sollte er (der Dichter) ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen...“<sup>303</sup>

O. Hasselbeck erklärt, dass gerade anhand der „Schattenriß-Metapher“ aufzuzeigen wäre, dass der Zuschauer „die Artifizialität der Darstellung wissend akzeptiere...“<sup>304</sup> Das Kunstwerk sei für Lessing eben nicht in sich vollendet, sondern bleibe „konstitutiv auf die Leistung der Rezeption verwiesen“<sup>305</sup> und erfülle sich erst in ihr. Dies lässt deutlich werden, dass für den Zuschauer die „Strukturen der Kunst“<sup>306</sup> eben nur als „Schattenriß“ von Bedeutung sind – eine Differenz zwischen Realität und Fiktion im Akt der Rezeption also immer schon vorausge-

---

<sup>301</sup> HD, 70.Stück, S. 534

<sup>302</sup> Barner, a.a.O., S. 187

<sup>303</sup> HD, 79.Stück, S. 577-578

<sup>304</sup> O.Hasselbeck, a.a.O., S. 163

<sup>305</sup> ebenda

<sup>306</sup> ebenda

setzt wird. Von einer ‚perfekten Illusion‘, in der der Zuschauer sich sinnlich davon überzeugen ließe, das Dargestellte für „die Sache selbst“ zu halten, kann in diesem Sinne keine Rede mehr sein.

Diese veränderte Einstellung Lessings darf – wenigstens für das Gebiet der Dramentheorie – als Konsequenz einer wesentlichen Relativierung seines Mitleidsverständnisses verstanden werden. Sie geschieht – und hierin wäre der zweite Aspekt einer neuen Sichtweise der dramatischen Illusion zu sehen – durch die Berücksichtigung des in der aristotelischen Poetik vorgegebenen φόβος, die ja im Briefwechsel vermieden worden war. Diesem Gesichtspunkt wäre aber auch deshalb besondere Bedeutung beizumessen, weil Lessing gerade durch seine Interpretation des aristotelischen φόβος den beschriebenen ‚Rousseau-Einwand‘ wiederaufnehmen kann: Das Mitleid wird jetzt mittels des Furchtaffektes determiniert, was es erlaubt, von einer reflexionsbedingten Veränderung des Mitleidsprozesses auszugehen. Nicht zuletzt wird dies von einer anderen Gewichtung der Lessingschen Quellen abhängig gemacht werden müssen. Denn wenn auch der bereits für den Briefwechsel verpflichtende Rhetorik-Bezug für seine Interpretation des ‚Furcht-Problems‘ von grundlegendem Interesse bleibt, fällt doch auf, dass der für die Argumentation innerhalb der Dramaturgie wichtige Poetik-Bezug Lessings veränderte Haltung mitbestimmt.

Um so erstaunlicher, dass er im 77. Stück die Tragödie noch als „Gedicht (...) welches Mitleid erregt“<sup>307</sup> definiert. Es wird sich zeigen, dass die Implikationen, die mit dieser Definition aufgerufen werden, eigentlich eine Bestätigung seiner gerade im weiteren Zusammenhang verworfenen Standpunkte bedeutet.<sup>308</sup> Zu vermuten wäre, dass Lessing weiterhin auf dem Mitleidsbegriff als Gattungskriterium insistierte, weil so auch unter den angedeuteten neuen Bedingungen die Abhängigkeit von Rezeption und Katharsis für das Drama bewahrt bleiben konnte. Und das betraf im weiteren Sinne auch die Argumentation gegen Corneille. Lessing war es nämlich gerade durch die beibehaltene Sonderstellung des Mitleidsaffektes und seine bereits im Briefwechsel formulierte ‚Lehre von den zweiten Affekten‘ möglich, dessen Übersetzung des aristotelischen Tragödiensatzes (und besonders die strittige Stelle des τῶν τοιούτων παθημάτων) in Zweifel zu ziehen.

Das Mitleid, das als „schmerzhaftangenehme Empfindung“ alle anderen durch die Tragödie hervorgerufenen Affekte unter sich begreift, bleibt somit der Garant für Lessings gesamte Theorie. Ganz klar erweist sich dies an seiner Berufung auf Mendelssohn, die – trotz des un-

---

<sup>307</sup> HD, 77. Stück, S. 567

<sup>308</sup> Vgl. 1.3.3.3

terschiedlichen Verständnisses der ‚mitleidigen Furcht‘ - als Basis der weiteren Ausführungen Lessings verstanden werden darf.

### 1.3.2 Berufung auf Mendelssohn

Innerhalb der Ausführungen zur Mitleidstheorie in der „Hamburgischen Dramaturgie“ stützt sich Lessing an zwei recht bedeutsamen Stellen auf die Theorie seines Freundes Moses Mendelssohn. Es sind die Briefe „Über die Empfindungen“, die in diesem Zusammenhang wieder in den Blick kommen. Mendelssohn hatte 1761 „Zusätze“ zu diesen Briefen herausgegeben, die unter dem Titel „Rhapsodie“<sup>309</sup> bekannt wurden.

Er bekräftigt hier in erster Linie Aussagen aus der „Capitulation“ des Briefwechsels. Man war dort ja darin übereingekommen, dass das Mitleid als „schmerzhaftangenehme Empfindung“ besondere Modifikationen einschließen könne.<sup>310</sup> Erweitert wird in der „Rhapsodie“ diese Dimension des Mitleids, da es nun als eine durch seine Modifikationen bestimmte Erscheinung definiert wird; es heißt dort:

„Die Bewegungen, durch welche sich das Mitleid zu erkennen giebt, sind von den einfachen Symptomen der Liebe, sowohl als der Unlust, unterschieden, denn das Mitleid ist eine Erscheinung. Aber wie vielerlei kann diese Erscheinung werden!“<sup>311</sup>

Nach einer ganzen Reihe von Belegen hierzu fährt er fort:

„Die Bewegungen sind verschieden, allein das Wesen der Empfindungen ist in allen Fällen einerlei. Denn da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen: so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennet. Warum sollen also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachgier, und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können?“<sup>312</sup>

Diese Bestimmungen zur Theorie des Mitleids als „schmerzhaftangenehmer Empfindung“ werden von Lessing am Ende des 74. Stücks wortwörtlich in die Dramaturgie übernommen.

---

<sup>309</sup> Die „Rhapsodie“ schließt sich an Mendelssohns Überarbeitung der ‚Briefe‘ in seinen „Philosophischen Schriften“ an.

<sup>310</sup> Vgl. 1.1.6

<sup>311</sup> Zitiert nach der in die HD übernommenen Passage; HD, 74. Stück, S. 554

<sup>312</sup> HD, 74. Stück, S. 555; Lessing unterstreicht gerade an dieser Stelle die rezeptionsästhetische Bedeutung des Mitleids nach der Mendelssohn-Deutung, er betont damit die ‚mitleidende‘ Affinität zu den illusionären Gegenständen, die also auch weiterhin von Interesse bleibt.

Sie dienen im Kontext wiederum dazu, die problematische Übersetzung des aristotelischen φόβος zu klären. Lessing unterscheidet nämlich die beiden möglichen Übersetzungen von φόβος als ‚Schrecken‘ oder ‚Furcht‘ nach ihrem Verhältnis zu dem bedeutsamsten dramatischen Affekt, dem tragischen Mitleid. So heißt es unmittelbar vor dem Mendelssohn –Zitat in der Dramaturgie:

„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. Aristoteles würde nicht sagen, Mitleiden und Furcht; wenn er unter der Furcht weiter nichts als eine bloße Modification des Mitleids verstünde.“<sup>313</sup>

Die Sonderstellung der Furcht bestätigt sich dann im Kontext durch einen Hinweis auf das dreizehnte Kapitel der aristotelischen Poetik, woraus im Hinblick auf Weises Gestaltung des Richard-Dramas zitiert wird:

„ ‚Das Mitleid‘, sagt Aristoteles; ‚verlangt einen, der unverdient leidet: und die Furcht einen unsers gleichen. Der Bösewicht ist weder dieses, noch jenes: folglich kann auch sein Unglück, weder das erste noch das andere erregen‘.“<sup>314</sup>

Der hier für die Furcht etablierte Zusatz, das Leiden, das „einen unsers gleichen“ verlangt, wird dabei offenbar zum wichtigsten Kriterium dafür, die Furcht im Gegensatz zum Schrecken nicht als bloße Modifikation des Mitleids anzusehen. Mendelssohn sah das jedoch anders. Aus der zitierten Passage geht hervor, dass die „mitleidige Furcht“ für ihn weiterhin gleichrangig unter den anderen angeführten Modifikationen rangiert.<sup>315</sup>

Lessing scheint es aber darum zu gehen, sich vom Mitleidsbegriff aus der Zeit des Briefwechsels absetzen zu können. Das impliziert zumindest sein zweites Mendelssohn-Zitat, das im weiteren Sinn als Bestätigung dieser Feststellung gelten kann. Bedeutsames Unterscheidungsmerkmal dafür ist die Funktion der Furcht, die Lessings Mitleid in seinem neuen dramaturgischen Konzept zukommt. Dies geht aus einer Textpassage des 76.Stücks hervor. Hier wird zunächst scheinbar die aristotelische Mitleidsdefinition (das in der „Rhetorik“ beschriebene Ineinanderwirken von Mitleid und Furcht) in Frage gestellt:

---

<sup>313</sup> HD, 74.Stück, S. 554

<sup>314</sup> HD, 74.Stück, S. 553

<sup>315</sup> Die „mitleidige Furcht“ wird von Mendelssohn noch in der 1771er Ausgabe seiner „Philosophischen Schriften“ als ‚Furcht für den anderen‘ interpretiert und bleibt somit lediglich ‚Mitleidskomponente‘.

„Allein, wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden giebt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Übeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben?“<sup>316</sup>

Die Bejahung dieser Frage zieht dann die Schilderung des ‚alten Mitleidsbegriffs‘ nach sich; Lessing schreibt:

„Es ist wahr: es braucht unserer Furcht nicht, um Unlust über das physikalische Übel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entsteht bloß aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, so wie unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheiten desselben; und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringet die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen.“<sup>317</sup>

Mit der Bemerkung: „Jedoch auch so nach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles notwendig aufgeben zu müssen“<sup>318</sup> verweist Lessing dann aber auch auf die Veränderung seines eigenen Mitleidskonzepts, dass er als Aristoteles-Interpretation verstanden wissen will:

„Denn wenn wir auch schon, ohne Furcht für uns selbst, Mitleid für andere empfinden können: so ist es doch unstreitig, daß unser Mitleid, wenn jene Furcht dazu kömmt, weit lebhafter und stärker und anzüglicher wird, als es ohne sie sein kann. Und was hindert uns, anzunehmen, daß die vermischte Empfindung über das physikalische Übel eines geliebten Gegenstandes, nur allein durch die dazu kommende Furcht für uns, zu dem Grade erwächst, in welchem sie Affekt genannt zu werden verdient? Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtet das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er betrachtet es bloß als Affekt.“<sup>319</sup>

Lessings tragisches Mitleid zeichnet sich also im Umfeld der Dramaturgie gerade dadurch aus, dass es den Affektstatus erst „durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst“<sup>320</sup>, wie es an späterer Stelle heißt, erreichen kann. Das allein gegenstandsbezogene Mitleid, das für seine Theorie in den 1750er Jahren ja gerade in dieser Hinsicht so bedeutend war, wird innerhalb des 76.Stücks rein begrifflich stark abgewertet. Es erscheint als „Mitleid (...) nach seinen primitiven Regungen“<sup>321</sup>, „mitleidsähnliche Empfindung“<sup>322</sup> und „Ele-

---

<sup>316</sup> HD, 76.Stück, S. 562

<sup>317</sup> HD, 76.Stück, S. 562-563

<sup>318</sup> HD, 76.Stück, S. 563

<sup>319</sup> ebenda

<sup>320</sup> HD, 76.Stück, S. 565

<sup>321</sup> HD, 76.Stück, S. 563

<sup>322</sup> ebenda

ment(e) des Mitleids<sup>323</sup>. Und in dieser Bedeutung kann es dann von Lessing als das *φιλάνθρωπον* der aristotelischen Theorie angesehen werden. Er hebt dabei besonders die Goulston-Übertragung des griechischen Begriffs hervor, die mit ihrem „quod humanitatis sensu tangat“<sup>324</sup> (was Berghahn mit „was uns vermöge des Gefühls der Menschlichkeit berührt“ übersetzt<sup>325</sup>) wohl wieder in die Nähe von Rousseaus „pitié“ gerät.

Doch auch Mendelssohn wird zur Charakterisierung des *φιλάνθρωπον* herangezogen; Lessing zitiert nämlich in der Dramaturgie aus den Briefen „Über die Empfindungen“ die Passage, in der Mendelssohn anlässlich der Beschreibung einer Hinrichtung über das Mitleid mit dem „Ruchlosen“<sup>326</sup> spricht. Lessing kommentiert:

„Denn allerdings ist unter dieser Philanthropie, auf welche das Unglück auch eines Bösewichts Anspruch macht, nicht die Freude über seine verdiente Bestrafung, sondern das *s y m p a t h e t i s c h e G e f ü h l d e r M e n s c h l i c h k e i t*“<sup>327</sup> zu verstehen, welches, Trotz der Vorstellung, daß sein Leiden nichts als Verdienst sei, dennoch in dem Augenblicke des Leidens, in uns sich für ihn reget.“<sup>328</sup>

Zusammenfassend wäre also zu sagen, dass Lessing für die „Hamburgische Dramaturgie“ in der differenzierteren Auseinandersetzung mit Aristoteles ein neues Mitleidskonzept erarbeitet. Das wird gerade an seiner ‚Berufung auf Mendelssohn‘ ablesbar. Während nämlich die Theorie der Mitleidsmodifikationen, über die seit der „Capitulation“ weitestgehend Einigkeit bestand, in das Konzept von 1768 übernommen wird, weist Lessing nun dem sympathetischen Mitleidsbegriff des Briefwechsels mit dem aristotelischen *φιλάνθρωπον* einen untergeordneten Rang zu. Das geschieht, indem er „Furcht“ nicht mehr wie „Schrecken“ als bloße Mitleidsmodifikation versteht, sondern die Furcht als Selbstbezug dem rein gegenstandsbezogenen Mitleid beordnet und erst in der Relation dieser beiden Elemente den Affektstatus des Mitleids begründet sieht. Mendelssohns ‚Mitleidsmodifikationen‘ bleiben dabei von Interesse, um die dargestellten Leidenschaften weiterhin unter dem „nomen generis“ des Mitleids begreifen zu können.

---

<sup>323</sup> ebenda

<sup>324</sup> HD, 76.Stück, S. 327

<sup>325</sup> In: Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Hg. K. Berghahn, Stuttgart 1981, darin: Kommentar, S. 596

<sup>326</sup> HD, 76.Stück, S. 565

<sup>327</sup> Hervorhebung von mir; Lessing zitiert hier eine sehr Rousseau nahe Passage aus den Briefen „Über die Empfindungen“, die Mendelssohn – trotz der Ressentiments gegenüber Rousseau (vgl. „Send-schreiben“) – für seine „Rhapsodie“ von 1761 beibehielt, die aber nun gerade für Lessing im Kontext seiner Ausführungen nicht mehr von besonderer Bedeutung ist.

<sup>328</sup> HD, 76.Stück, S. 564

### 1.3.3 Der Wahrnehmungsbezug des Mitleids

#### 1.3.3.1. Die Bedeutung der Mitleidserregung angesichts der Verkürzung der aristotelischen Tragödiendefinition

Die Präferenz des Mitleids gegenüber allen anderen potentiellen Theateraffekten erweist sich im Zusammenhang der „Hamburgischen Dramaturgie“ in ihrem gattungsdifferenzierenden Charakter. Im 77. Stück schreibt Lessing über die Tragödie:

„Ihrem Geschlechte nach, ist sie die Nachahmung einer Handlung; so wie die Epopee und die Komödie: ihrer Gattung aber nach, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung.“<sup>329</sup>

Die strenge Handlungsbezogenheit des Mitleidsaffektes hatte sich ja schon innerhalb des Briefwechsels als dramentypisch gegenüber der statischen Bewunderung herausgestellt.<sup>330</sup> Lessing zieht daraus im Argumentationszusammenhang des 77. Stücks eine besondere Konsequenz, die sich zunächst in einer spezifischen Verkürzung des aristotelischen Tragödiansatzes äußert:

„Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch notwendig gemacht hatte. Diese indes abgerechnet, und die übrigen Merkmale in einander reduciert, bleibt eine vollkommen genaue Erklärung übrig: die nemlich, daß die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt.“<sup>331</sup>

Diese Verkürzung des Tragödiansatzes wird im weiteren Verlauf des Stücks begreiflich; sie gründet sich (mit allen ihren Folgen) auf einen Beziehungsfehler<sup>332</sup>, den Lessing vermutlich wissentlich bei der Übersetzung des aristotelischen Textes begeht. Manfred Fuhrmann übersetzt den grammatikalischen Strukturen gemäß:

„Die Tragödie ist die Nachahmung einer (guten und in sich geschlossenen) Handlung (von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei

---

<sup>329</sup> HD, 77. Stück, S. 570

<sup>330</sup> Vgl. 1.1.3.5

<sup>331</sup> HD, 77. Stück, S. 566-567

<sup>332</sup> Vgl. M. Kommerell, a.a.O., S. 207; Kommerell stellt fest: „Indem ein Wort (δρῶντων) falsch bezogen wird, geht der Begriff der von Schauspielern dargestellten Handlung verloren – Lessing aber ergänzt ihn erratend aus dem Mitleid...“; siehe auch in den weiteren Ausführungen hierzu.

diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden) – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammern und Schauern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.<sup>333</sup>

Bei Lessing heißt es demgegenüber:

„Die Tragödie (...), ist die Nachahmung einer Handlung, - die nicht vermittelt der Erzählung, sondern vermittelt des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt.“<sup>334</sup>

Abgesehen von den Abweichungen, die vom Gebrauch eines unterschiedlichen Vokabulars rühren<sup>335</sup>, fällt beim Vergleich der beiden Übertragungen vor allem die differenzierende Entgegensetzung zu „Erzählung“ bzw. „Bericht“ ins Auge. Aristoteles schreibt: „...δρῶντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας“ was Fuhrmann mit „(Nachahmung) von Handelnden und nicht durch Bericht“ grammatikalisch angemessen überträgt.

Lessing, dagegen, bezieht das „δρῶντων“ auf das Vorhergehende und macht so „οὐ δι’ ἀπαγγελίας“ gleichermaßen mit dem im Satz folgenden „δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα“ von ersterem (der μίμησις δρῶντων nämlich) abhängig. Die hieraus entstehende Entgegensetzung lautet so ganz unaristotelisch „Erzählung“ versus „Mitleid und Furcht“.<sup>336</sup> Lessing fragt:

„Wem sollte hier nicht der sonderbare Gegensatz, ‚nicht vermittelt der Erzählung, sondern vermittelt des Mitleids und der Furcht‘, befremden? Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu

---

<sup>333</sup> Vgl. Aristoteles, Poetik (a.a.O.), S. 19; die von Lessing in der Dramaturgie nicht übertragenen Teile des Satzes sind hier in Klammern eingeschlossen.

<sup>334</sup> HD, 77.Stück, S. 567

<sup>335</sup> Vgl. dazu 1.3.5.1

<sup>336</sup> Im Stellenkommentar der hier verwandten Ausgabe der HD (Hg. Bohnen, 1985) wird diese von Lessing selbst ausdrücklich hervorgehobene Problematik mit dem Verweis darauf abgetan, dass Lessing eine „korrumpierte Fassung von Aristoteles’ Poetik“ vorgelegen habe (vgl. S. 1040). Belegt wird dies mit dem Hinweis auf: M.Anderson, A note on Lessing’s misinterpretation of Aristotle, in: Greece and Rome 15 (1968), S. 59-62. Dort findet sich auch tatsächlich die Bestätigung dafür, dass Lessing eine durch ein „interpolated ἀλλὰ“ verfälschte Fassung vorgelegen haben muss (Anderson nennt „Du Val’s 1629 Paris edition“), die seine „misinterpretation“ verursacht haben könnte. Allerdings gibt Anderson dann im Folgenden einen wichtigen Hinweis, den der Stellenkommentar unterschlägt: er meint nämlich, dass Lessing wissentlich „the oldest and most corrupt ...version“ für seine Argumentation eingesetzt habe; es heißt: „...the defence of a corrupt reading of Aristotle by Lessing emphasizes, in an interesting way, another aspect of his theory of drama. Since it represents events as taking place in the present time before the spectator’s eyes, argues Lessing, drama ist the only artistic medium which is truly capable of arousing pity and fear...“ (S. 61); dieser Hinweis ist wichtig im Hinblick auf die ‚perfekte Illusion‘, die Lessing durch die absolute Gegenwartsausrichtung seiner ‚mitleidswürdigen Handlung‘ erzielen kann (vgl. 1.3.3.2) und die dann die ‚unbewusste‘ Affektwirkung mit sich bringt (vgl. 1.3.3.3).

erreichen: und die Erzählung kann sich nur auf die Art und Weise beziehen, sich dieser Mittel zu bedienen oder nicht zu bedienen. Scheinet hier also Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheinet hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen?“<sup>337</sup>

Lessing reflektiert damit ein Scheinproblem, das nur durch die Übersetzung zustande kommt. Dennoch kann er dieser Korrektur für seine Mitleidstheorie einen tieferen Sinn abgewinnen. Denn da ja alles auf die Mitleidserregung ankomme und „das Mitleid notwendig ein vorhandenes Übel erfodere“, müsse man „die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der dramatischen Form“<sup>338</sup> nachahmen. Der Gegenwartsbezug ist also das entscheidende Kriterium, das Mitleid und dramatischer Form gleichermaßen zukommt, sich gegen die Erzählung aber als differenzierendes Moment abhebt.<sup>339</sup> Von dieser Voraussetzung ausgehend, kann Lessing darauf kommen, das Mitleid an die Stelle des „eigentliche(n) Gegensatz(es) der Erzählung“ zu setzen, es also für die „dramatische Form“ zu substituieren. So schreibt er:

„Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erregt wird, nur dieses berechtigte ihn (Aristoteles), in der Erklärung anstatt der Form der Sache, die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist.“<sup>340</sup>

Diese Substitution hat für die Mitleidstheorie nun weitreichende Bedeutung. Indem das Mitleid zum Signum der dramatischen Form, der aristotelischen „μίμησις δρώντων“<sup>341</sup> avanciert, aber gleichzeitig weiterhin als die entscheidende Instanz für die kathartische Wirkung der Tragödie angesehen wird, erhält es eine ganz besondere Position. Es verknüpft nämlich unter seinem Begriff durch die Vermittlung von Form und Wirkung den ästhetischen Wahrneh-

---

<sup>337</sup> HD, 77.Stück, S. 567

<sup>338</sup> HD, 77.Stück, S. 568

<sup>339</sup> Kommerell schreibt: „...das Mitleid ist das subjektive Merkmal der nicht erzählenden, sondern vergegenwärtigenden Kunst: was ich mitleide, das ist gespielte Gegenwart! Er (Lessing) entdeckt im Mitleid den Affekt des Sichhineindenkens, der aufgehobenen Distanz zwischen Zuschauer und Spiel.“ (a.a.O., S. 207-208); vgl. 1.1.3.2

<sup>340</sup> HD, 77.Stück, S. 568

<sup>341</sup> Die Kombination der Begriffe „μίμησις δρώντων“ (Nachahmung von Handelnden) steht auch im Folgenden für Lessings Beziehungsfehler in seiner Übersetzung (vgl. Kommerell, S. 270); nach Aristoteles wäre hier vermutlich eher von der „μίμησις πράξεως“ (Nachahmung der Handlung) auszugehen.

mungsbezug mit der ethischen Komponente der Tragödie.<sup>342</sup> Das bedeutet nun im Kontext eine deutliche Aufwertung des Mitleids, das aus der Position des „Mittel(s)“ zur „Absicht“ aufrückt. Lessing kann also in diesem Sinne wohl begründet schreiben: „...daß die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt.“<sup>343</sup> Er präsentiert mit dieser Verkürzung seine Interpretation des aristotelischen Tragödiensatzes und profiliert dabei erneut die Mitleidserregung als gattungsspezifisches Kriterium<sup>344</sup>.

### 1.3.3.2. Der Wahrnehmungsbezug des Mitleids als Bedingung für ‚perfekte Illusion‘

Die Substitution von Mitleid und *μίμησις δρώντων* ist auch für Lessings näheres Verständnis der dramatischen Illusion relevant. Denn die Ineinssetzung beider Begriffe veranschaulicht ein Konzept ‚perfekter Illusion‘.

Bereits im Brief vom 2.4.1757 hatte er gegenüber Nicolai und Mendelssohn ja erklärt: „Ich sage jetzt nur soviel: Ist die Nachahmung nur dann erst zu ihrer Vollkommenheit gelangt, wenn man sie für die Sache selbst zu nehmen verleitet wird...“ Dieser Anspruch absoluter Täuschung impliziert die Vereinnahmung des Rezipienten, da erst aus dieser Bedingung heraus eine moralische Wirkung der Tragödie ermöglicht wird. Die Illusion entspringt also aus der perfekten Anbindung des Zuschauers an das Bühnengeschehen, an das Miterleben der „Sache selbst“, die durch das ‚Mitleiden‘ gewährleistet ist. Die Wahrnehmungsdimension des Mitleids bleibt Voraussetzung für die Wirksamkeit seiner philanthropischen Komponente.

Dass das einen strengen Handlungsbezug erfordert, bestätigt Lessing gegen Ende des 77.Stücks erneut. Dort definiert er die Tragödie im Gegensatz zu Epos und Komödie als „Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung“<sup>345</sup>. Die Mitleidswürdigkeit wäre also in diesem Zusammenhang als das wesentliche Attribut der dramatischen Handlung zu verstehen.<sup>346</sup> Es geht nämlich nicht nur um die Identifikation mit dem ‚mitleidswürdigen Helden‘ –

---

<sup>342</sup> Es geht hierbei gerade um die begriffliche Verknüpfung, die Lessing durch die Substitution gelingt; die inhaltliche Verbindung einer ästhetischen und einer ethischen Seite des Mitleids war ja schon aus dem BW ersichtlich; vgl. 1.1.2

<sup>343</sup> HD, 77.Stück, S. 567

<sup>344</sup> Vgl. 1.1.3.5

<sup>345</sup> HD, 77.Stück, S. 570

<sup>346</sup> Zu Unrecht schreibt K. Hamburger: „Lessing hatte zwar die Tragödie als Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung definiert, aber eben dies, die Nachahmung, nicht in seine Argumentation aufgenommen. Dies ist der Grund dafür, daß er den Unterschied nicht wahrnahm, der zwischen der Mitleid genannten Teilnahme am Helden einer Tragödie und dem Mitleid für den ‚Nebenmenschen‘ besteht.“ (K. Hamburger, a.a.O., S. 72); K. Hamburger geht hier nur von Lessings Äußerungen in der HD aus, müsste aber gerade für den Zusammenhang des 77.Stücks auch den BW berücksichtigen. Hier machte Lessing ja sehr wohl Anmerkungen über seinen Nachahmungsbegriff (s. Brief von 2.4.1757). Er nahm den „Unterschied“ zwischen Realität und Fiktion natürlich wahr, nur wollte er gerade absichtlich die absolute Illusion für sein Ziel – die Besserung des Rezipienten – einsetzen.

Lessings Lehre von den „zweiten Affekten“ aus dem Brief vom 2.2.1757 bleibt hier durchaus aktuell.<sup>347</sup>

Insofern erklärt sich auch seine Auslegung der Übersetzung des „των τοιούτων παθημάτων“<sup>348</sup>, die natürlich nicht umsonst in den Inhalt des 77.Stücks eingebettet ist.<sup>349</sup> Die Tragödie mit Corneille als Reinigung „von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften“<sup>350</sup> aufzufassen, widerspräche Lessings Konzeption im Zentrum. Denn die Stellung des Rezipienten zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass sie nur durch das Mitleid handlungsbezogen ist, das heißt also teilhat, an der evozierten dramatischen Gegenwart. Die dargestellten Affekte sind demgegenüber höchstens punktuell oder über kürzere zeitliche Abschnitte hin von Bedeutung, da sie ja von den *dramatis personae* abhängen. Die „vorgestellten Leidenschaften“ sind eben, weil sie nicht gegenwärtig bleiben, von der eigentlichen dramatischen Idee, dem Fortschreiten der Handlung, ausgeschlossen<sup>351</sup> - sie können also deshalb für das Drama, wie Lessing folgert, keine sichere moralische Konsequenz haben.

Das Mitleid des Rezipienten stellt im Gegensatz dazu durch seine passive Komponente die anhaltende Verbindung zum Dramenablauf her. Der Zuschauer ‚leidet mit‘. Und ist die Nachahmung der Handlung tatsächlich mitleidswürdig – das heißt also, erzeugen *μίμησις δρώντων* und Tragödienmitleid den Anschein absoluter Gegenwart<sup>352</sup>, so ist die Illusion perfekt und garantiert hierdurch die gleichzeitig und unbewusst ablaufende moralische Wirkung.

### **1.3.3.3. Die Position des ästhetischen Mitleids hinsichtlich der beiden unterschiedlichen Mitleidskonzepte**

Bedeutsam für den Kontext der „Hamburgischen Dramaturgie“ ist nun allerdings, dass sich zwar die Verbindung von Wahrnehmung und Wirkung im Mitleiden formal erst anlässlich der Gattungsbestimmung im 77. Stück herauskristallisiert, dass aber die daraus resultierende Tragödienkonzeption gar nicht mehr zum Tragen kommen kann, weil sich die Bestimmungen des ‚ästhetischen Mitleids‘ im erwähnten Sinne<sup>353</sup> verändert haben. Das scheint zunächst wider-

---

<sup>347</sup> Und das bedeutet, dass die Unmittelbarkeit zur dargestellten Handlung für den Rezipienten maßgeblich ist.

<sup>348</sup> HD, 77.Stück, S. 569

<sup>349</sup> Es wäre durchaus zu erwarten, dass die Differenzen um das Objekt der Katharsis erst im Zusammenhang der späteren Katharsis-Diskussion im 78.Stück erwähnt würden.

<sup>350</sup> HD, 77.Stück, S. 569

<sup>351</sup> Die „vorgestellten Leidenschaften“ haben nicht die Rezeptionsqualität des Mitleids.

<sup>352</sup> Das ‚Gegenwärtigsein‘ des Rezipienten ist erst im Augenblick des ‚Mitleidens‘ erfüllt und hierfür ist die ‚Mitleidswürdigkeit der Handlung‘ erforderlich.

<sup>353</sup> Vgl. 1.3.2

sprüchlich zu sein, lässt sich aber anhand der beiden unterschiedlichen Mitleidskonzepte und ihrer Relevanz für die dramatische Illusion demonstrieren.

So wäre nämlich der Mitleidsbegriff des Briefwechsels als gegenstandsbezogen zu charakterisieren. Lessing hatte in jeder Hinsicht darauf Wert gelegt, jegliche Form der Reflexion, die den unmittelbaren Einbezug in das Dargestellte und damit die Mitleidswirkung stören könnte, auszuschalten. Das hatte sich in besonderer Weise an der Eliminierung des aristotelischen  $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$  erwiesen<sup>354</sup>, das durch seinen Selbstbezug als „reflectierte Idee“ bewertet worden war und genau deshalb im Lessingschen Mitleidskonzept der 1750er Jahre keinen Platz finden durfte. Das rein gegenstandsbezogene Mitleid konnte so ganz im Sinne von Lessings Verständnis der Mendelssohnschen Empfindungstheorie die moralische Wirkung der Tragödie – ihre Ausrichtung auf ‚Mitleidsfertigkeit‘ – unreflektiert in sich einschließen. Denn nochmals wäre darauf hinzuweisen, dass gerade im Konzept des Briefwechsels keine zeitliche Verschiebung der Wirkung beider Mitleidskomponenten zu bemerken war. Vielmehr wäre die Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung und Wirkung im Mitleidsaffekt gerade als Folge der Illusionswirkung der Tragödie aufzufassen. Die dramatische Illusion gewährleistet somit, dass sich der mitleidende Rezipient der hiermit einhergehenden moralischen Wirkung gar nicht bewusst wird. Lessings Postulat einer rein sinnlich zu bewirkenden Läuterung des Theaterzuschauers scheint damit erfüllt.

Das ist jedoch für die Konzeption von 1768 nicht mehr der Fall. Um das Mitleid hier weiterhin als dramatischen Affekt begreifen zu können, glaubte Lessing die Furcht als den für den Mitleidsaffekt entscheidenden Selbstbezug heranziehen zu müssen.<sup>355</sup> Das bedeutet aber für die dramatische Illusion, dass der Wahrnehmungsprozess des Rezipienten die moralische Wirkung der Tragödie nicht mehr unreflektiert in sich einschließt. Da sich nämlich das Mitleid nicht durch den reinen Handlungsbezug zum Affekt steigern kann, sondern des gleichsam nachwirkenden Selbstbezuges bedarf, ‚schiebt sich‘ die Furcht in eben dieser Eigenschaft quasi zwischen beide Mitleidskomponenten. Sie zerstört damit die unmittelbare Verbindung von Wahrnehmung und Wirkung und lässt die für Lessings Konzeption von 1756/57 charakteristische ‚perfekte Illusion‘ gar nicht mehr zu.

Das scheint auch der Grund dafür zu sein, weshalb Lessing für die Theorie von 1768 einen ‚Illusionsersatz‘ angibt: war er nämlich innerhalb des Briefwechsels nur darum besorgt, dass

---

<sup>354</sup> Vgl. 1.1.5

<sup>355</sup> Vgl. 1.3.2

nicht die „Unempfindlichkeit in dem Gegenstande des Mitleids, mein Mitleiden schwächt“<sup>356</sup>, dass also die Illusionsvoraussetzungen nicht angegriffen würden, so lässt die „Hamburgische Dramaturgie“ demgegenüber den Eindruck entstehen, dass es weniger um ‚perfekte Illusion‘ als um mögliche Identifikation gehe; und das stützt Lessing nicht nur durch die dramatische Handlung, sondern zusätzlich durch die besondere Berücksichtigung der Charaktere. Zu diesem Zweck unterwirft er die ‚Lehre vom mittleren Mann‘ im Verhältnis zu 1756 (Brief vom 18.12.1756) einer Uminterpretation. Dort hatte er zu verstehen gegeben, dass der ‚mittlere Charakter‘ besonders durch seine ἀμαρθία von Interesse sei, ihn also nur in Anbetracht seiner Handlungsbezogenheit berücksichtigt. Im 75. Stück der Dramaturgie wird nun durch den neuen Bezug auf die Furcht das aristotelische φόβον relevant.<sup>357</sup> Im Verweis auf die aristotelische Poetik – mit dem gleichen Argument, das dazu führte, die Furcht aus dem Mitleidskonzept von 1756/57 auszuschließen<sup>358</sup> - wird nun die besondere Bedeutung der Furcht restituiert; Lessing zitiert wiederum:

„Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre, oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde: und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde.“<sup>359</sup>

Er folgert daraus für die ‚Lehre vom mittleren Mann‘, von seiner ἀμαρθία-Deutung ausgehend:

„Nicht genug also, dass der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgendeine Schwachheit zugezogen: seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld, sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdenn, und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeinlich zu sein pflegen (...) kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere.“<sup>360</sup>

Damit wird klar: die Furcht ‚ermittelt‘ sozusagen erst durch den Vergleich mit dem uns ‚Ähnlichen‘ die Mitleidswürdigkeit der Handlung. Hierzu ist für den Rezipienten der Rückbezug

---

<sup>356</sup> BW, S. 131

<sup>357</sup> Es handelt sich hierbei um die Poetik-Definitionen von Furcht und Mitleid im 13.Kap. (S. 39, a.a.O.); vgl. auch HD, 75.Stück, S. 553

<sup>358</sup> Vgl. 1.1.5

<sup>359</sup> HD, 75.Stück, S. 558

<sup>360</sup> HD, 75.Stück, S. 558-559

auf das ‚Ich‘ ausschlaggebend. So zeichnet sich die mitleidswürdige Handlung im Kontext der Dramaturgie nicht mehr durch ‚perfekte Illusion‘, sondern eher durch reflexionsbedingte Identifikation mit dem Geschehen aus.

Es wäre festzuhalten, dass mit der Abänderung der Mitleidstheorie im Rahmen der „Hamburgischen Theorie“ auch Lessings Insistenz auf ‚perfekter Illusion‘ verloren geht, die durch die Ineinssetzung von Wahrnehmungsbezug und Wirkung wohl in einzigartiger Weise „Mittel“ (mitleidswürdige Handlung) und „Zweck“ (Katharsis) der Tragödie verband. Die hierdurch hergestellte Unbewusstheit der Wirkung muss einer sich durch Selbstbezug auszeichnenden Dramenrezeption weichen, deren moralische Konsequenz dann als bewusst einzustufen wäre. Das Problem besteht hierbei allerdings weniger darin, die beiden unterschiedlichen Mitleidskonzepte gegeneinander abzugrenzen, als vielmehr darin, dass Lessing erst 1768 den nötigen Hinweis dafür gibt, die Theorie von 1756/57 in ästhetischer Hinsicht voll begreiflich zu machen, dass aber dieser selbe Hinweis für die „Hamburgische Dramaturgie“ aufgrund eines neuen moralischen Mitleidskonzepts gar nicht mehr zur Geltung kommen kann.

Zu fragen bliebe, weshalb Lessing dann überhaupt für die Dramaturgie die Bedingungen der Mitleidswirkung uminterpretierte, hatte sich doch die Theorie aus der Zeit des Briefwechsels als überaus stimmig erwiesen.

### **1.3.4 Die moralische Wirkung des Mitleids**

In seinem Schreiben vom 2.4.1757 hatte Lessing Nicolai und Mendelssohn gegenüber erklärt: „Das Mitleiden reiniget unsre Leidenschaften, aber nicht vermittelt der Furcht, auf welchen Einfall den Aristoteles sein falscher Begriff von dem Mitleiden gebracht hat.“<sup>361</sup> Es ist erläutert worden, inwiefern diese Feststellung Lessings sich ganz konsequent in seine Mitleidstheorie von 1756/57 einfügte. Zu bedenken wäre nun aber, dass der Kontext der „Hamburgischen Dramaturgie“ es nicht mehr erlaubte, von einem durch Aristoteles geprägten „falsche(n)“ Mitleidsbegriff auszugehen. Aristoteles’ Vorgaben mussten vielmehr hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Corneille als bestätigende Gründe für Lessings Kritik herangezogen werden können.<sup>362</sup> Trotzdem sollte das Mitleidskonzept natürlich in sich überzeugend bleiben; Lessing hatte deshalb eine sinnhafte Verwendung für das aristotelische  $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$  ausfindig zu machen. Er fand sie in einer neuen moralischen Konzeption des Mitleidsphänomens.

---

<sup>361</sup> BW, S. 179

<sup>362</sup> Vgl. 1.3.1

#### 1.3.4.1. Der Wahrnehmungsbezug der Furcht

Die wesentlichen Ausführungen zur Mitleidstheorie innerhalb der „Hamburgischen Dramaturgie“ zeichnen sich dadurch aus, dass sie das besondere Verhältnis von Mitleid und Furcht zu erklären suchen, um schließlich sogar die aristotelische Katharsis als Folgeerscheinung dieses Verhältnisses zu interpretieren.

Lessing beginnt hierzu im 74. Stück damit, die bereits bekannte Debatte<sup>363</sup> um die φόβος-Übersetzung in „Schrecken“ oder „Furcht“ erneut aufzurollen. Dass er allerdings angesichts des vorliegenden Richard-Dramas die Erregung von Schrecken zugeben muss, nimmt er zum Anlass, die weitgehende Unangemessenheit dieser Tragödie und die falsche deutsche Bezeichnung des φόβος als „Schrecken“ zu kritisieren:

„Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet. Und dieses – hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht: Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen; nicht Mitleid und Schrecken...“<sup>364</sup>

Es ist die Eigenschaft des „Plötzliche(n)“ und „Überraschende(n)“<sup>365</sup>, die schon 1756 dazu führte, Schrecken nur als Mitleidsmodifikation zu begreifen<sup>366</sup> und die nun, in der Dramaturgie, als Abgrenzung zu dem intendierten Begriff ‚Furcht‘ verwandt wird. Lessing schreibt:

„Aber eben dieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken, anstatt des Wortes Furcht, herschreibet, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine...“<sup>367</sup>

Lessing geht zur näheren Präzisierung seines Furcht-Begriffs nun auf den für ihn wesentlichen Satz des 13. Kapitels der Poetik ein; er zitiert: „Das Mitleid (...) verlangt einen, der un- verdient leidet: und die Furcht einen unsers gleichen...“<sup>368</sup> Hinsichtlich der begrifflichen Differenzierung zu ‚Schrecken‘ war darauf hingewiesen worden, dass gerade dieses Aristoteles-Zitat dazu dienen konnte, den Sonderstatus der Furcht im Verhältnis zum Mitleidsaffekt zu

---

<sup>363</sup> Vgl. 1.1.5

<sup>364</sup> HD, 74. Stück, S. 553

<sup>365</sup> ebenda

<sup>366</sup> Vgl. auch Lessings November-Brief von 1756

<sup>367</sup> HD, 74. Stück, S. 553

<sup>368</sup> HD, 74. Stück, S. 553

bezeichnen: die Furcht konnte so nicht, wie der Schrecken, als bloße Mitleidsmodifikation verstanden werden.<sup>369</sup> Für den Zusammenhang der Mitleidstheorie von 1768 wäre es an dieser Stelle jedoch wichtig, diesen Sonderstatus der Furcht positiv zu fassen. Im 75.Stück wird dazu die Ähnlichkeitsrelation genauer behandelt, die qua Identifikation zum Auslöser für die tragische Furcht werden soll. Es heißt:

„...und seine (Aristoteles) Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern, für diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.“<sup>370</sup>

Aus der ‚Furcht für unsersgleichen‘ (die gemeinhin bloß als ‚Furcht für den anderen‘ interpretiert wurde<sup>371</sup>) folgert Lessing hier den durch Vergleich entstehenden Selbstbezug – eine Sichtweise, die durch das im 75.Stück an späterer Stelle folgende Rhetorik-Zitat nochmals intensiviert wird.<sup>372</sup> Die Furcht wird so zwar ebenfalls Mitleidskomponente, nimmt aber ästhetisch eine ganz besondere Stellung ein. Sie erweitert die tragische Wahrnehmung, die sich bislang als rein gegenstandsbezogenes Mitleiden auswies, um den charakteristischen Ich-Bezug.<sup>373</sup> Und hierbei wird der Rezipient nicht mehr mitleidend – also rein passiv – vereinnahmt, sondern es entsteht durch den vergleichenden Selbstbezug gewissermaßen ein aktives Moment im Rezeptionsvorgang. Insofern wird also Lessings Postulat der dramatischen Wahrscheinlichkeit bedeutsam, die als Identifikationsvoraussetzung zu sehen wäre. Die in den 1750er Jahren erlangte Perfektion des Illusionsvorgangs, die darin kulminierte, das Dargestellte als „die Sache selbst“ aufzufassen, weicht so dem Identifikationsanspruch „illusorischer Stetigkeit“, die das „Sympathisieren“ des Zuschauers sicherzustellen hat.<sup>374</sup> Es geht also im Sinne des aristotelischen ὁμοιον nur noch um das ‚Ähnliche‘, das aber durch den einschätzenden Ich-Bezug in vergleichbarer Intensität an den Rezipienten gebunden werden kann, wie das zuvor allein durch das ästhetische Mitleiden geschah.

Lessing unterstreicht abermals die Abhängigkeit beider Begriffe voneinander, wenn er sich gegen Corneilles Verständnis des disiunctiven Verhältnisses von Mitleid und Furcht aus-

---

<sup>369</sup> Vgl. 1.3.2

<sup>370</sup> HD, 75.Stück, S. 556-557

<sup>371</sup> So bei Mendelssohn, aber auch bei Corneille (vgl. M.Kommerell, a.a.O., S.67)

<sup>372</sup> Vgl. HD, 75.Stück, S. 558

<sup>373</sup> Vgl. 1.3.2

<sup>374</sup> Vgl. HD, 1.Stück, S. 187

spricht. So polemisiert er gegen die Beliebigkeit, mit der sich Corneille dazu „verführen“<sup>375</sup> ließ, mittels des ‚weder noch‘ Furcht oder Mitleid ganz nach Belieben als tragische Affekte zu entpflichten. Sie ist ihm Hinweis dafür, dass Corneille einer prinzipiellen „Mißdeutung“<sup>376</sup> unterlag, da er nämlich im Grunde zum Ausdruck bringen wollte, dass die „Furcht hier eine besondere, von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei...“<sup>377</sup> Angesichts dieser Deutungen, die seinen Intentionen für die neue Mitleidstheorie entgegenliefen, war es nur erklärlich, dass Lessing mit einem weiteren Argument für das unabdingbare Zusammenwirken von Mitleid und Furcht aufwartete. Es besteht in der bereits besprochenen Annahme<sup>378</sup>, dass sich das Mitleid erst durch den mit der Furcht gegebenen Ich-Bezug zum Affekt steigern könne. Die Furcht wird damit zur Bedingung der Tragödienwirkung gemacht, denn durch sie werden mit der Vollendung der Wahrnehmung im Affekt, die Voraussetzungen für das Wirken der moralischen Mitleidskomponente gegeben.

#### **1.3.4.2. Die Furcht als „Ingredienz des Mitleids“**

Im 77. Stück hatte Lessing das Mitleid als tragödienspezifischen Affekt charakterisiert.<sup>379</sup> Das war in besonderer Weise in ästhetischer Hinsicht geschehen, schloss aber in der Diskussion um die Übersetzung des τῶν τοιοῦτων παθημάτων seine moralische Wirkung mit ein.

Wenn nun die Furcht in der beschriebenen Weise für den durch das Mitleid bestimmten Wahrnehmungsprozess Bedeutung erlangt, wäre zu folgern, dass sie auch für die kathartische Tragödienwirkung von Interesse bleiben muss. Denn das Argument, das für Lessing dazu führte, von der Reinigung des Mitleids und nicht von der der „vorgestellten Leidenschaften“ auszugehen, lag ja darin, dass der Zuschauer allein durch das Mitleid mit dem Bühnengeschehen direkt in Verbindung stand<sup>380</sup>, dass also eine kathartische Reaktion sich insofern nur auf diesen Affekt beziehen konnte. Da die Furcht nun aber durch die ihr zugeschriebenen Eigenschaften (Herstellung einer Ähnlichkeitsrelation, Ich-Bezug und Affektstatus) im Konzept der Dramaturgie an diesem Wahrnehmungsprozess Teil hat, muss auch sie als tragödienspezifisch gelten – und zwar in ästhetischer und moralischer Hinsicht. Lessing entspricht dieser Überle-

---

<sup>375</sup> HD, 76. Stück, S. 562

<sup>376</sup> HD, 75. Stück, S. 559

<sup>377</sup> ebenda

<sup>378</sup> Vgl., 1.3.2

<sup>379</sup> Vgl. 1.3.3.1

<sup>380</sup> Vgl. 1.1.4.3 und 1.3.3.2

gung, indem er zu Beginn des 77. Stückes den aristotelischen „Zusatz der Furcht“<sup>381</sup> in seiner moralischen Konsequenz begründet:

„...er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften, durch die in der Tragödie erregten, in uns gereinigt werden sollten; und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn obschon, nach ihm, der Affekt des Mitleids, weder in noch außer dem Theater, ohne Furcht für uns selbst sein kann; ob sie schon ein notwendiges Ingrediens des Mitleids ist: so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingrediens der Furcht für uns selbst.“<sup>382</sup>

Das erklärt, warum die Relation von Mitleid und Furcht eben nicht ohne weiteres verkehrbar ist. Die Furcht, als Ich-Bezug, wird erst durch den Zusammenschluss mit dem Mitleid – dem Gegenstandsbezug – zum tragödienspezifischen Affekt. Das heißt, lediglich als „Ingrediens des Mitleids“ ist sie für die Tragödie interessant. Sie erreicht nur, indem sie durch den Selbstbezug eine Dauerwirkung herstellt, eine gewisse Eigenständigkeit, die dann allerdings auch ihre ‚Selbstreinigung‘ ermöglichen kann. Lessing erläutert:

„Sobald die Tragödie aus ist, höret unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen: Diese nehmen wir mit; und so wie sie, als Ingrediens des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine vor sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen.“<sup>383</sup>

Und mit dieser Eigenschaft der Furcht als einer „vor sich fortdauernden Leidenschaft“ ist sie auch als moralischer Affekt angesprochen. Das erregte ‚Mitleiden wird durch „die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst“ in Beziehung zum Rezipienten gesetzt und dadurch ‚relativiert‘, „...dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern...“<sup>384</sup>, wie Lessing das an späterer Stelle nennen wird.

Die Relativierung hat außer der formell als ‚Katharsis‘ ausgewiesenen Wirkungsdimension<sup>385</sup> eine weitere Konsequenz, die als moralisches Phänomen anzusehen wäre. Denn wenn Lessing die Furcht als „vor sich fortdauernde Leidenschaft“ bezeichnet, so wäre hierin der implizite Hinweis darauf zu sehen, dass sie hinsichtlich der Wirkungsdauer der Tragödie Bedeutung erlangt. In dieser Beziehung wäre die Furcht wiederum als Reflexionsmoment aufzufassen,

---

<sup>381</sup> HD, 77. Stück, S. 566

<sup>382</sup> ebenda

<sup>383</sup> ebenda

<sup>384</sup> HD, 78. Stück, S. 574

<sup>385</sup> Vgl. 1.3.5

denn mit dem Rückbezug auf das ‚Ich‘ werden gewissermaßen weitere zeitliche Ebenen eingeschaltet, was schließlich die Ablösung der Tragödienwirkung von der dramatischen Gegenwart ermöglicht.<sup>386</sup> Das heißt explizit „sobald die Tragödie aus ist“ ist damit eben nicht nur die Mitleidsfähigkeit geübt, wie das im Modell von 1756/57 zum Ausdruck kam. Lessing zeigt vielmehr, dass mit dem vergleichenden Selbstbezug des Rezipienten durch die Erinnerung an das Drama Vergegenwärtigung eintritt, die dann auch für die Zukunft bedeutsam werden kann. Dieser Vorgang ist jedoch nicht als reflexionsbedingte Bewertung des Dramas aufzufassen, wie das etwa Mendelssohns Theorie der ‚theatralischen Illudierung‘ implizierte.<sup>387</sup> Denn wenn auch durch die Furcht ein Reflexionsmoment eintritt, wäre Besserung dennoch als Folge des affektiven Miterlebens zu verstehen und bliebe insofern universell erfahrbar. Wiederum kommt so im Konzept von 1768 das Kriterium der ‚Mitleidswürdigkeit der Handlung‘<sup>388</sup> zum Tragen, die intendierte moralische Wirkung bleibt also von der ästhetischen Ausrichtung abhängig.

Dennoch wirkt die Furcht gleichzeitig distanzierend. Das muss insofern hervorgehoben werden, als dass sie ja nicht nur das im dramatischen Prozess hervorgerufene Mitleiden über die Dauer der Aufführung hinaus verlängert (s.o.), sondern immer auch zeitlich interpretiert. Lessing bringt das in seiner Übersetzung des τῶν τοιοῦτων παθημάτων zum Ausdruck, indem er für das Mitleid die philanthropischen Empfindungen, die „mitleidige(n) Regungen, ohne Furcht für uns selbst“<sup>389</sup>, setzt, während die Furcht in ihren unterschiedlichen zeitlichen Ausprägungen differenziert wird. Er schreibt:

„Er (Aristoteles) sagt aber τοιοῦτων und nicht τούτων; er sagt, dieser und dergleichen, und nicht bloß, dieser: um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid, nicht bloß das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropische Empfindungen, sowie unter der Furcht nicht bloß die Unlust über ein uns bevorstehendes Übel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Übel, Betrübniß und Gram, verstehe.“<sup>390</sup>

---

<sup>386</sup> O. Hasselbeck schreibt: „Im Gegensatz zu der ‚fortdauernden‘, ins bürgerliche Leben weiterwirkenden ‚Furcht für uns selbst‘ ist das ästhetische Mitleiden strikt an die ‚gegenwärtige Anschauung‘ des dramatischen Aktus ‚in (...) dem Theater‘ (HD 77) gebunden.“ (a.a.O., S. 94)

<sup>387</sup> Vgl. 1.1.4.1 und 1.1.4.2

<sup>388</sup> Vgl. 1.3.3.2

<sup>389</sup> HD, 76.Stück, S. 563

<sup>390</sup> HD, 77.Stück, S. 570

Die tragödienspezifische Reinigung bleibt damit also in erster Linie vom erregten Mitleiden abhängig, kann aber im Konzept von 1768 erst durch die Furcht als „Ingredienz des Mitleids“ in ihrer ganzen Tragweite verständlich gemacht werden.

#### **1.3.4.3. Lessings Theorie von Mitleid und Furcht vor dem Hintergrund von Rousseaus Theaterverdikt**

Im Rückblick auf Rousseaus Veto gegen die moralische Aufgabe des Theaters kommt nun Lessings Konzept in der „Hamburgischen Dramaturgie“ tatsächlich besondere Bedeutung zu. Rousseau hatte ja in seinem Brief an d’Alembert die durch das Drama hervorgerufene Mitleidsfähigkeit in der Hauptsache deshalb verurteilt, weil der Zuschauer sein Mitleid für den Schein verausgaben müsse und sich daraus eine trügerische, gänzlich unmoralische Selbstzufriedenheit ergebe.<sup>391</sup> Diese Art der Verführbarkeit des Rezipienten lag nach seinem Verständnis daran, dass die für die Bühne evozierten Gefühle ‚rein sind‘ „et sans mélange d’inquiétude pour nous-même“<sup>392</sup>. Rousseau prangerte damit die Passivität des ästhetischen Mitleids an, die den Zuschauer gewissermaßen als Objekt in den ‚Leidensvorgang‘ einbezog und hiermit eine illusionsbedingte ‚Schein-Sittlichkeit‘ vorgaukelte. Diese Überlegungen konnten in ihrer Konsequenz als impliziter Einwand gegen Lessings Mitleidstheorie aus der Zeit des Briefwechsels verstanden werden.<sup>393</sup>

Betrachtet man nun sein Konzept von 1768 vor diesem Hintergrund, so fällt auf, dass Lessing durch seine Interpretation des aristotelischen  $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$  dem Haupteinwand Rousseaus gegen die dramatische Mitleidswirkung widersprechen kann. Denn die Wirkung der „wahrscheinlichen Furcht für uns selbst“, die durch die mitleidswürdige Handlung hervorgerufen werden soll, impliziert, dass der Zuschauer sich nicht nur als Objekt dem ästhetischen Prozess ‚mitleidend‘ überlässt, sondern durch den vergleichenden Selbstbezug in ein Verhältnis zu der dargestellten Handlung tritt. Mit anderen Worten heißt das, dass der Rezipient immer schon durch die Furcht affektiv besetzt ist und insofern nicht mehr illusionsbedingt dem ästhetischen Mitleiden gänzlich unterliegen kann. Die Gefahr von Selbstzufriedenheit oder Selbstmitleid im von Rousseau beklagten Sinne wäre damit gebannt, denn die ‚Sorge um uns selbst‘ relativiert das mitleidende Verhältnis zum Bühnengeschehen. Bezeichnenderweise berücksichtigt Lessing den Aspekt der moralischen Mitleidswirkung in seiner Deutung der aristotelischen Katharsis.

---

<sup>391</sup> Vgl. 1.2.3

<sup>392</sup> Lettre, S. 169

<sup>393</sup> Vgl. 1.3.1

### 1.3.5 Die Katharsis-Deutung Lessings

Lessing ging in seiner Mitleidstheorie des Briefwechsels von dem durch Rousseau inspirierten Grundsatz aus: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste...“<sup>394</sup> Hieraus zog er die Konsequenz, dass die moralische Wirkung der Tragödie in einer Intensivierung der Mitleidsfähigkeit bestehen musste und das hieß für seine Theorie: „Das Trauerspiel soll soviel Mitleid erwecken als es nur immer kann.“<sup>395</sup> Eine durch das Drama zu bewirkende Besserung bestand so in einer Art Sensibilisierung des Zuschauers.

Wenn nun die Furcht aus den zuvor genannten Gründen<sup>396</sup> in das dramaturgische Mitleidskonzept von 1768 aufgenommen wird, wäre zu folgern, dass das Zusammenwirken beider Affekte die einseitige Intensivierung des Mitleidens in irgendeiner Form relativiert.<sup>397</sup> Lessing interpretiert diese komplizierte Beziehung von Mitleid und Furcht als kathartisches Verhältnis, aus der die erwünschte Besserung des Theaterzuschauers hervorgehen soll. Hinsichtlich der von Rousseau aufgezeigten Schwächen des Tragödienmitleids wäre dies folgerichtig. Was jedoch Aristoteles' Tragödiensatz anbetrifft, muss wiederum der interpretierende Rhetorikbezug unterlegt werden, um Lessings Interpretation verständlich zu machen: „...alles dasjenige erweck(t) Mitleiden, was, wenn es uns selbst bevorsteh(t), Furcht erweck(t)...“<sup>398</sup> Der moralische Effekt der Tragödie ist so im Sinne Lessings als ein aktives Verhalten des Rezipienten zur passiv erlebten Bühnenaufführung zu sehen.

#### 1.3.5.1. Die Problematik der ‚Fehlübersetzung‘

Wolfgang Schadewaldt hat in seinem 1955 erschienenen Aufsatz „Furcht und Mitleid, zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes“<sup>399</sup> eine Revision der durch Lessings Gebrauch etablierten Übersetzung der Begriffe φόβος und ἔλεος angestrengt.<sup>400</sup> Schadewaldt argumen-

---

<sup>394</sup> BW, S. 120

<sup>395</sup> BW, S. 121

<sup>396</sup> Vgl. 1.3.2 und 1.3.4

<sup>397</sup> Vgl. 1.3.4.1 und 1.3.4.2

<sup>398</sup> BW, S. 179; Aristoteles, Rhetorik, a.a.O., S. 111-112

<sup>399</sup> W. Schadewaldt, Furcht und Mitleid?, in: Hermes 83 (1955), S. 129-171, hier zitiert nach dem Wiederabdruck in Schadewaldts *Hellas und Hesperien*, Stuttgart 1960, S. 346-388

<sup>400</sup> Daran anknüpfend ist vor allem H. Flashar zu nennen, der die pathologische Zuordnung der Affekte aus medizinischer Sicht darstellt (in: ders., *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*, in: Hermes 84, 1956, S.12-48; ders., *Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie*, in: *Poetica* 16,1984, S. 1-23). Die Arbeiten Schadewaldts und Flashars stehen in der bernaysischen Tradition der Aristoteles-Interpretation, die in ihrer Konsequenz stets die Widerlegung Lessings bedeutet (vgl. dazu Teil 2). Dem ist heute zum Teil heftig widersprochen, so bei: W.H.Friedrich (*Sophocles, Aristoteles und Lessing*, *Euphorion* 57, 1963, S. 4-27), A.Kerkhecker (*Furcht und Mitleid*, *Rheinisches Museum* 134, 1991, S.

tiert, dass es im antiken Tragödienverständnis um die Erregung der *ταραχή*, des „auf führenden Elementareffekts“<sup>401</sup> gehe, dass aber die Lessingsche Übersetzung „Furcht und Mitleid“ durch historische Implikationen diesen eigentlichen Sinn wesentlich verstelle.<sup>402</sup> Zwei Hauptargumente sprächen gegen Lessings Deutung: Zum einen sei das aus dem Rhetorik-Bezug gefolgerte „gegenseitige Ineinanderverschlungensein der Affekte selbst“<sup>403</sup> unhaltbar, da „Aristoteles lediglich eine Identität der furcht- und mitleid-erregenden Gegenstände“ behauptete. Zum anderen würden „die Begriffe φόβος und ἔλεος deutlich paritätisch gebraucht“<sup>404</sup>, was gegen die einseitige Definition „daß die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt...“ anzuführen wäre. Aus dieser Einschränkung heraus kann Schadewaldt die Übersetzung als solche hinterfragen. Entgegen der durch Lessing geprägten Tradition stellt er fest: „...so erblickt Aristoteles die Wirkung der Tragödie also zunächst darin, daß sie im Zuschauer die Elementarempfindung des Schauders (Schreckens) und des Jammers (der Rührung) hervorruft...“<sup>405</sup> Das ist insofern bedeutsam, als dass nun auch die Katharsis von dieser durchs Drama bewirkten *ταραχή* abhängig gemacht werden muss. Schadewaldt interpretiert deshalb *κάθαρσις* als „seelisch leiblichen Elementarvorgang“<sup>406</sup> und gibt damit zu verstehen, dass sie grundsätzlich vom *ἠθικόν* geschieden sei<sup>407</sup> und dass somit keine Auswirkung auf „die *αρεταί*, das Ethos oder den Habitus der Seele“<sup>408</sup> stattfände. Das *ἔργον* der Tragödie sei daher die „tragische Lust (*ἠδονή*)“.<sup>409</sup> Sie gehört „in den Bereich der kathartischen Lüste, sie ist die Lust der Erleichterung und Befreiung von den zuvor erregten und wieder weggeschafften Affekten des Schreckens und der Rührung.“<sup>410</sup>

---

288-310) und R.Dilcher (Furcht und Mitleid, Zu Lessings Ehrenrettung, in: Antike und Abendland, Bd.17, 1996, S.85-102).

<sup>401</sup> Schadewaldt, S. 349

<sup>402</sup> Schadewaldt geht ausführlich auf die begriffsgeschichtliche Verwandtschaft zwischen *ἔλεος* und dem deutschen ‚Mitleid‘ ein (S. 349); er stellt fest: „Ich habe an diese Dinge erinnern zu müssen gemeint, um möglichst eindeutig klar zu machen, dass unser ‚Mitleid‘ mit dem *ἔλεος* des Aristoteles in seiner Tragödiendefinition weder in bezug auf die Wortstruktur (die zwar griechisch ist, aber auf *συμπάσχειν* weist), noch viel weniger aber in bezug auf den Bedeutungsgehalt (der rein christlich ist) das Geringste zu tun hat.“

<sup>403</sup> Schadewaldt, S. 347

<sup>404</sup> ebenda, S. 348

<sup>405</sup> ebenda, S. 361

<sup>406</sup> ebenda, S. 370

<sup>407</sup> ebenda

<sup>408</sup> ebenda, S. 373

<sup>409</sup> ebenda, S. 375; M. Pohlenz hat darauf hingewiesen, dass die Schadewaldt-Interpretation mit dieser Behauptung in die falsche Richtung laufe: die *οικεία ἠδονή* komme zur Katharsis, als dem Gesundungsprozess, nur hinzu. Vgl. M. Pohlenz, Furcht und Mitleid – Ein Nachwort (1956), in: M.Luserke, a.a.O., S. 340

<sup>410</sup> ebenda

Man sieht gerade an Schadewaldts Intervention sehr deutlich, wie sehr das theoretische Verständnis von den für die Übersetzung gewählten Begriffen abhängig gemacht werden muss. Es bliebe aber zu fragen, ob das, was hier als ‚Fehldeutung‘ oder ‚fruchtbares Missverständnis‘<sup>411</sup> Lessings gilt, nicht mit vollem Bewusstsein so inszeniert wurde. Denn um das Theater im aufklärerischen Sinne als ‚Schule der moralischen Welt‘<sup>412</sup> begreifen zu können, war es natürlich wichtig, ein pädagogisches Theaterkonzept im Hintergrund zu haben.<sup>413</sup> Und da die Poetik des Aristoteles dieses ethische Potential offenbar nicht hinreichend bereitstellte, so bestand für Lessing immerhin die Möglichkeit, auf dessen Ethik zurückzugreifen.<sup>414</sup> Im 75. Stück der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ legitimiert er selbst dieses Verfahren ausdrücklich; es heißt dort:

„Aristoteles will überall aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Commentar über seine Dichtkunst liefern will (...), dem rate ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermutet; besonders muß er die Bücher der Rhetorik und der Moral studieren.“<sup>415</sup>

### 1.3.5.2. Die Mitleidstheorie der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ als Tugendkonzept

Es stellte sich für Lessing folgendes Problem: Wenn die Katharsis im Sinne der beispielsweise von Schadewaldt gegebenen Interpretation als Fortschaffen der zuvor in der Tragödie erregten Affekte verstanden wird, so ist das als einmalige Purgierung für ‚das Feld der Seelenshygiene und Erholung‘<sup>416</sup> durchaus von Bedeutung, kann aber unmöglich moralische Konsequenzen in sich begreifen.

---

<sup>411</sup> So z.B. bei Berghahn, a.a.O., S. 695; vgl. auch K.A. Dicksons Aufsatz: ‚Lessing’s creative Misinterpretation of Aristotle‘ (in: Greece and Rome 15, 1967, S. 53-60), der die differenten Standpunkte in der Katharsisauslegung mit Lessings Interpretation verbunden sieht: ‚He (Lessing) upholds the now current medical theory, but presents it in a moral form...‘ (S. 60)

<sup>412</sup> HD, 2. Stück, S. 192

<sup>413</sup> M. Fuhrmann schreibt: ‚Wenn Lessing die schon vor ihm gebräuchliche Wiedergabe des Ausdrucks (ἔλεος) durch ‚Mitleid‘ übernahm und mit dem Siegel seiner Autorität beglaubigte, dann leiteten ihn hierbei spezifische Antriebe der Aufklärung: Er wollte Aristoteles als Gewährsmann für die eigene, den ethischen Idealen seiner Zeit verpflichtete Dramentheorie gewinnen.‘; in: M. Fuhrmann, Die Dichtungstheorie der Antike, Darmstadt 1992/93, S. 94

<sup>414</sup> Als abwegig muss diese Vorgehensweise Lessings nicht erscheinen; Fuhrmann schreibt: ‚Sie (die aristotelische Poetik) ist offensichtlich ein Teil der praktischen Philosophie; sie sucht ihrerseits ein Stück der politisch kulturellen Wirklichkeit ihrer Zeit theoretisch zu durchdringen und gehört somit, wie die Rhetorik, zum Bereich der Politik und der Ethik...‘; a.a.O., S 10

<sup>415</sup> HD, 75. Stück, S. 557

<sup>416</sup> Schadewaldt, S. 381

Bereits im Konzept von 1756/57 hatte Lessing gegen die von Mendelssohn angenommene, rein akzidentelle Wirkung des Mitleidsaffekts protestiert, indem er den Theaterbesuch als das ‚Üben der Mitleidsfähigkeit‘ verstand. Gemäß der rationalistischen Vorgabe des Freundes war es so denkbar, dass sich aus der Fähigkeit eine Fertigkeit im Mitleiden entwickelte.<sup>417</sup> Mit anderen Worten: Das aus dem Theaterereignis hervorgegangene Mitleid konnte sich moralisch auswirken, indem es als Fertigkeit nicht auf den Rezeptionsakt beschränkt blieb, sondern auf das spätere praktische Tun des Zuschauers Einfluss ausübte. Diese Art einer moralischen Konzeption – die Wirkung des mitleiderregenden Bühnengeschehens zeitlich verfügbar zu machen – komplettierte er dann durch den hinzutretenden Ich-Bezug und die damit gegebene reflexionsbedingte Wirksamkeit des Mitleids, die er in der „Hamburgischen Dramaturgie“ ausführte.<sup>418</sup> Hieraus wird aber ersichtlich, dass Lessing das Mitleid unter allen Umständen als Basis einer moralischen Tragödienwirkung in irgendeiner Form erhalten musste. Mit einer Reinigung ‚von den erregten Affekten‘ (genitivus separativus) wären beide Ansätze gleichermaßen hinfällig. Während aber das Sensibilisierungskonzept des Briefwechsels der aristotelischen Vorgabe in dieser Beziehung so gut wie gar nicht entsprach<sup>419</sup>, entwirft Lessing im 78. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ ein Katharsis-Schema, das den ‚Reinigungsgedanken‘ (griechisch καθίσταται – ‚in die Normallage zurückversetzen‘)<sup>420</sup> wenigstens in soweit berücksichtigte, dass es ihn als Läuterung der zuvor durch das Drama erregten Affekte begriff. Der kathartische Vorgang konnte so als ‚Reinigung der Leidenschaften‘ (genitivus objectivus) verstanden werden. Lessing gebraucht an dieser Stelle die berühmt gewordene Wendung: ‚Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten‘<sup>421</sup> und stellt damit begrifflich sicher, dass das Objekt der Katharsis nicht einfach ‚weggereinigt‘ wurde. Wie war es nun möglich, den Gedanken einer kathartischen Beziehung von Mitleid und Furcht mit der im aristotelischen Tragödiensatz gegebenen Vorgabe zu verbinden? Lessing verweist dazu im 78. Stück abermals darauf, dass der Zuschauer allein durch Mitleid und Furcht mit dem Bühnengeschehen in Beziehung stehe:

„Denn Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden; sind die Leidenschaften, durch welche die handelnden Personen uns rühren, nicht aber die, durch welche sie sich selbst ihre Unfälle zuziehen.“<sup>422</sup>

---

<sup>417</sup> Vgl. Mendelssohn, Von der Herrschaft über die Neigungen, § 7, a.a.O., S. 151

<sup>418</sup> Vgl. 1.3.4.2

<sup>419</sup> Vgl. Einleitung zu 1.1.5

<sup>420</sup> Vgl. Schadewaldt, S. 375

<sup>421</sup> HD, 78. Stück, S. 574

<sup>422</sup> HD, 78. Stück, S. 571

Er muss aufgrund dieser Überlegung Corneilles Verständnis einer Reinigung von den vorgestellten Leidenschaften widersprechen. Lessing schreibt:

„...Aber dieses Raisonement, welches die Furcht bloß zum Werkzeuge macht, durch welches das Mitleid die Reinigung der Leidenschaften bewirkt, ist falsch und kann unmöglich die Meinung des Aristoteles sein; weil so nach die Tragödie gerade alle Leidenschaften reinigen könnte, nur nicht die zwei, die Aristoteles ausdrücklich durch sie gereinigt wissen will...“<sup>423</sup>

An dieser Stelle wird jedoch nicht nur Corneille widersprochen, sondern gleichzeitig dem Gedanken Ausdruck verliehen, dass der unmittelbare affektive Bezug zum Rezipienten sich in der Katharsis widerspiegeln muss – wenigstens sofern sie irgendeine moralische Auswirkung auf diesen haben soll. Lessings Folgerung, dass die Tragödie Mitleid und Furcht erzeuge, um genau diese beiden Affekte zu reinigen, erscheint dann in dem solchermaßen vorbereiteten Kontext als überaus schlüssig. So werden „nach den verschiedenen Combinationen der hier vorkommenden Begriffe“<sup>424</sup> vier Varianten des Wirkungsmechanismus’ der aristotelischen Katharsis vorgeführt, die sich dadurch auszeichnen, dass die ‚mitleidig’ erworbene dramatische Erfahrung durch den vergleichenden Ich-Bezug relativiert, das heißt hier ‚geläutert’ wird. Lessing fordert so, dass „stückweise“ gezeigt werde

„...wie das tragische Mitleid unser Mitleid,  
wie die tragische Furcht unsere Furcht,  
wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und  
wie die tragische Furcht unser Mitleid  
reinigen könne und wirklich reinige.“<sup>425</sup>

Diese von Lessing vorgestellten Kombinationsmöglichkeiten sind allerdings im Grunde nur ein Spiel mit Begriffen.<sup>426</sup> Wichtig scheint lediglich, dass hier gut sichtbar wird, dass der Abstand von der dramatischen Rezeption zur Selbsteinschätzung des Rezipienten – der durch das Drama provozierte Vergleich also – als moralisches Phänomen gedeutet wird. Denn Lessing

---

<sup>423</sup> HD, 78.Stück, S. 571

<sup>424</sup> HD, 78.Stück, S. 574

<sup>425</sup> ebenda

<sup>426</sup> Dass die Reihenfolge von Mitleid und Furcht eben im Grunde nicht beliebig ist, hatte Lessing selbst ja im 77.Stück zu verstehen gegeben. Vgl. die Erklärung zur Furcht als dem „Ingredienz des Mitleids“ (1.3.4.2); Kommerell bemerkt: „Aber dieses Schema, dessen genaue Verwirklichung zu Absurditäten führen würde, ist bloß angedeutet. In Wahrheit setzt sich bei Lessing sofort wieder die vorherrschende Bedeutung des Mitleids durch, so dass die andere Möglichkeit: Reinigung der Furcht durch das Mitleid, gar nicht eigentlich erwogen wird.“ (a.a.O., S. 211)

hatte ja bereits zuvor (Stück 74-77) den Rezeptionsmechanismus durch Mitleid und Furcht genauestens erklärt. So wäre zu wiederholen, dass das durch das Drama verursachte Mitleid sich nur zusammen mit der Furcht zum Affekt steigern, also nur unter dieser Bedingung wirksam sein konnte. Und eben dies galt von der Wirkung der Tragödie: Nur der Zusammenhang von Mitleid und Furcht gewährleistete durch den Ich-Bezug die Stetigkeit einer gewonnenen Empfindungsfähigkeit. Als moralisch zu bewerten, wäre also in dieser Beziehung gerade das Zusammenspiel von Mitleid und Furcht. Was er in seinen ‚Begriffskombinationen‘ noch einmal demonstriert, ist die Konfrontation von Gegenstandsbezug (Miterleben des Tragischen) und Ich-Bezug (Relation zur eigenen Haltung), womit die Struktur der Rezeption als kathartisches Phänomen interpretiert wird. Als „tugendhafte Fertigkeiten“ befördernd darf die Katharsis also vor allem deshalb gelten, weil sie den Selbstbezug des Zuschauers fordert und die hieraus für ihn resultierende Distanz zum miterlebten Drama als Erfahrungswert Bedeutung erlangen kann.

Nichtsdestoweniger muss die Katharsis im dramentheoretischen Sinn zunächst als Affektregulierung angesehen werden, was der Lessingschen Tragödientheorie trotz der Einschaltung des Selbstbezugs ihren sympathischen und „demokratischen Charakter“<sup>427</sup> bewahrt. Die Modalitäten der Katharsis werden so als Reinigung von Affekt-Extremen beschrieben. Lessing stellt seinen Aristoteles-Bezug also wieder her, indem er auf die *μεσότης*-Lehre der „Nikomachischen Ethik“ rekurriert. Genau genommen bedeutet dieser Rückbezug auf Aristoteles nun aber nichts anderes, als dass er dem zuvor selbst erarbeiteten dramatischen Tugendkonzept – dem Ineinanderwirken von Mitleid und Furcht – das aristotelische Tugend-Prinzip der ‚rechten Mitte‘ unterlegt, es also gewissermaßen als pädagogisch aufzufassendes Dramenkonzept legitimiert.<sup>428</sup> Lessing erweitert deshalb sein Katharsis-Schema der „verschiedenen Combinationen der hier vorkommenden Begriffe“ um die genannten Extrem-Konstellationen:

„Denn wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, daß jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schließet. Da nemlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mit-

---

<sup>427</sup> Begriff nach Schings, a.a.O., S. 40

<sup>428</sup> Dass Lessing sich damit durchaus im Einklang mit Aristoteles befindet, hebt R. Dilcher hervor: „Die ethische Relevanz der *πάθη* steht dagegen außer Frage. Bekanntlich hat Aristoteles seine Ethik unter den Gedanken des rechten Maßes gestellt. Es gilt dabei auch für die *πάθη*, dass weder das Zuviel noch das Zuwenig einem guten Leben zuträglich ist und dass daher die rechte Mitte anzustreben sei. Fürchten und Mitleiden werden ausdrücklich zu den Affekten gezählt, bei denen beide Extreme zu meiden sind (1106 b 18ff.).“ (a.a.O., S.94).

leid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen.“<sup>429</sup>

Hier tritt das unterscheidende Merkmal der beiden Mitleidskonzepte Lessings noch einmal klar hervor. Die Tragödienwirkung darf als moralisch angesehen werden, sofern sie „Mitleid in Tugend verwandel(t)“, was im Kontext nichts anderes bedeutet, als den reflektierten Umgang mit der erworbenen Gefühlbarkeit. Das Prinzip der reinen Sensibilisierung muss demgegenüber als defizitär erscheinen, weil sich auf ihm kein dramaturgisches Tugendmodell gründen lässt.

### 1.3.5.3. Die strukturbildende Bedeutung der aristotelischen μεσότης-Lehre

Mit der aristotelischen μεσότης-Lehre wird aber nicht nur Lessings Katharsis-Interpretation als Tugendlehre legitimiert. Vielmehr bildet sie den Anknüpfungspunkt für ein allgemeineres Interesse Lessings. So war sein Postulat nach Wahrscheinlichkeit des Darzustellenden bereits als Voraussetzung für Identifikation innerhalb der ästhetischen Rezeption in Erscheinung getreten.<sup>430</sup> Wahrscheinlichkeit im Sinne einer maßvollen Ausgestaltung des gewählten Dramen-Sujets scheint nun auch ganz direkt hinsichtlich der erwünschten Katharsis von Bedeutung zu sein. Denn zielt Lessings „Reinigung der Leidenschaften“ auf eine anhaltende Regulierung des Affekthaushaltes, so muss das Affekt-auslösende Moment – die dramatische Handlung also – sozusagen als ‚Regulationsparameter‘ angesehen werden können. Die näheren Ausführungen zur adaptierten μεσότης-Lehre Lessings lassen deshalb den dramatisch provozierten Affekt als Orientierungsmittel für die Affektlage des Rezipienten hervortreten. Er schreibt:

„Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zuviel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids.“<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> HD, 78.Stück, S. 574

<sup>430</sup> Zu nennen wäre z.B. Lessings Insistenz auf Aristoteles’ ‚Lehre vom mittleren Mann‘; vgl. 1.3.3.3

<sup>431</sup> HD, 78.Stück, S. 574

Es bliebe festzuhalten, dass die Reinigung auf ein Mittelmaß hier in Lessings Sinne mit der einfachen aristotelischen Katharsis verbunden ist. Denn indem sie das Objekt der Reinigung erhält, wird die Grundvoraussetzung der moralischen Katharsis gegeben. Indem Lessing aber die erhaltene Affektlage als „tugendhafte Fertigkeit“ interpretiert, gewinnt er an der aristotelischen Theorie die moral-pädagogische Stütze, die er für sein eigenes Dramenkonzept benötigte. Eine so verstandene Katharsis erfordert also die „mitleidswürdige Handlung“ in dem Sinne, dass die Mitleidserregung nicht durch dargestellte Extremsituationen beeinträchtigt wird, andererseits aber auch nicht durch zu gelinde Darbietungen „ohne Furcht für uns selbst“<sup>432</sup> das Affektlimit verfehlt.

Diese Überlegung strukturiert Aufbau und Einbezug der Lessingschen Mitleidstheorie in die „Hamburgische Dramaturgie“. Schon innerhalb des 78. Stücks zitiert Lessing mit Dacier einen Verfechter der stoischen Abhärtungspoetik<sup>433</sup> und zeigt im Verweis auf sein eigenes Katharsis-Schema, dass nach Dacier „kaum der vierte Teil der Forderung des Aristoteles“<sup>434</sup> erfüllt werde. Diese Argumentation wiederholt sich hinsichtlich der Theorie über Mitleid und Furcht in größerem Rahmen. Denn die entscheidenden Stücke der Mitleidstheorie in der „Hamburgischen Dramaturgie“ (Stück 74-78) werden von Lessings sehr distanzierter Beurteilung des Weise'schen „Richard III.“ umspannt (Stück 73 und 79). Die Infragestellung der Mitleidswürdigkeit der Handlung wird dabei zum wichtigsten Kritikmoment. An zwei Beispielen erläutert Lessing im 79. Stück, dass „Richard III.“ im Grunde dramatisch wenig geeignete Extremsituationen vorführe. Zum einen gilt seine Kritik dem „Unwillen über das Glück eines Bösewichts“<sup>435</sup>, dass die zu berücksichtigende poetische Gerechtigkeit außer Acht lasse. Zum anderen bemängelt er das Mitleid mit dem Schicksal der Nebenpersonen („die Königin, Elisabeth, die Prinzen“)<sup>436</sup> als „μικρόν“; Aristoteles spreche „von einem Grässlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde.“<sup>437</sup> Als mitleidswürdig im erörterten Sinn kann Weises Drama deshalb nicht bestehen. Doch scheint die Darstellung der Extreme auch aus einem anderen Grund für Lessing nicht in Frage zu kommen: Das Extrem hat für ihn bestenfalls den Stellenwert des historischen Einzelfallbeispiels; ist es auch durch die

---

<sup>432</sup> HD, 76. Stück, S. 563

<sup>433</sup> Vgl. 1.3.1.2

<sup>434</sup> HD, 78. Stück, S. 574; die Bedeutung der Argumentation gegen Dacier beruht allerdings an dieser Stelle weniger auf den Differenzen über die Modalitäten der Katharsis, als vielmehr auf der im 78. Stück vorgestellten Rezeptionssituation, die ein Einfühlen im Sinne des ‚Mitleidens‘ in keiner Weise zulässt. Das bestätigt in diesem Zusammenhang Lessings Verweis auf Marc Aurel als einen „Stoiker, der immer ein Auge auf die Apathie hatte“.

<sup>435</sup> Lessing betont, indem er den griechischen Begriff ‚νεμεσάν‘ (-,verargen‘) anführt, dass diese Handlungsführung - auch nach Aristoteles (Rhetorik, 2. Buch, Kap. 9) - als untragisch gilt.

<sup>436</sup> HD, 79. Stück, S. 576

<sup>437</sup> HD, 79. Stück, S. 577

Geschichte als „wirklich geschehen“<sup>438</sup> legitimiert, so kann es doch nicht die philosophische Allgemeinheit beanspruchen, die Lessing - sich auf Aristoteles berufend - vom Dichter fordert.<sup>439</sup> Es ist im Hinblick auf den „ewigen unendlichen Zusammenhang (...) aller Dinge“<sup>440</sup> nicht repräsentationstüchtig. In diesem Punkt bekommt also die von Lessing für die Katharsis herangezogene aristotelische μεσότης-Lehre mit ihrer Relevanz für die dichterische Nachahmung übergreifende Bedeutung. Der „Plan“<sup>441</sup> des Dichters hat sich an diesem philosophischen Anspruch zu orientieren und wird nur unter dieser Voraussetzung moralisch wirken können.

Das gilt jedoch ebenso für das Extrem des „was zu wenig“<sup>442</sup>, das gewissermaßen als strukturierendes Moment in Lessings Ausführungen zur Theorie von Furcht und Mitleid eingreift. Denn das zentrale 76.Stück enthält den hier entscheidenden Passus, der die ‚alte Mitleidstheorie‘, Lessings ‚sympathetisches Mitleiden‘, zur Affekterregung für unzureichend erklärt<sup>443</sup> und damit als tendenzielles Minimal-Extrem aufzufassen wäre. Die Stücke 74 und 75 dienen demgegenüber der Erklärung des ‚tragischen Mitleidens‘, des Rezeptionsprozesses durch Mitleid und Furcht, die folgenden Stücke 77<sup>444</sup> und 78 gelten thematisch der Katharsis.

Es kann davon ausgegangen werden, dass Lessing mit seiner Darstellung eines neuen Rezeptionsmodus im Rahmen der „Hamburgischen Dramaturgie“ die Abwendung vom alten Mitleidskonzept aus der Zeit des Briefwechsels nochmals reflektiert. Denn die plötzliche Irrelevanz des ‚bloß‘ sympathetischen Mitleidens trennt thematisch seine Beschreibung der Prozesse von Rezeption und Katharsis. Die „Identifizierung von Ästhetik und Moral“<sup>445</sup>, die als be-

---

<sup>438</sup> HD, 79.Stück, S. 577

<sup>439</sup> Vgl. Aristoteles, Poetik, Kap. 9, a.a.O., S. 29; Lessing bemerkt hierzu im 11.Stück der HD: „Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtsschreiber; er erzehlt nicht, was man ehemals geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke... er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren.“ (HD, 11.Stück, S. 237)

<sup>440</sup> HD, 79.Stück, S. 577

<sup>441</sup> HD, 79.Stück, S. 577

<sup>442</sup> HD, 78.Stück, S. 574

<sup>443</sup> Vgl. 1.3.2

<sup>444</sup> Obwohl das 77.Stück der gattungsdifferenzierenden Bedeutung des Mitleids galt (vgl. 1.3.1), so wurde doch in diesem Zusammenhang erstmalig auf die moralische Dimension des Mitleidsaffektes verwiesen (Furcht als „Ingredienz des Mitleids“, erste Diskussion um das Objekt der Katharsis, Wirkungsdauer der ‚mitleidend‘ erworbenen Erfahrung); es ging also – im Sinne des ‚neuen Mitleidskonzepts‘ – um die Ableitung der Reinigung aus den dargestellten Rezeptionsbedingungen – und genau hierin scheint der Sinn für Lessings Wiederaufnahme der Gattungsfrage innerhalb der HD zu liegen.

<sup>445</sup> Vgl. Schings, a.a.O., S.35

zeichnend für Lessings Mitleidstheorie der 1750er Jahre gelten durfte, geht damit verloren. Wahrnehmung und Wirkung im Mitleiden werden demgegenüber im Entwurf von 1768 durch den von Lessing hier wieder aufgegriffenen aristotelischen ‚Furcht-Begriff‘ determiniert: der reine Gegenstandsbezug wird durch den hinzutretenden Selbst-Bezug relativiert. Die Bedeutung von Lessings Interpretation der aristotelischen Katharsis liegt genau in diesem Moment. Das heißt in seiner Konsequenz für den Theaterzuschauer, dass der Rezeptionsprozess in ästhetischer und moralischer Hinsicht ein Stück weit zur Aufgabe des Rezipienten wird. Und eben in dieser affektiv regulierten und dennoch ‚eigenverantwortlichen‘ Beteiligung wäre auch die aufklärerische Bedeutung der Bühne zu sehen. Dies muss gerade gegenüber Lessings früherer Mitleidsdramaturgie so bewertet werden. Denn sein Nachahmungsverständnis aus der Zeit des Briefwechsels implizierte, dass das Dargestellte „für die Sache selbst“<sup>446</sup> gehalten werde. Damit aber, verband sich notwendig die Intention einer ‚perfekten Illusion‘ des Zuschauers, durch die Lessing eine Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung und Wirkung der Tragödie gegeben sah. Die Besserung „ohne daß wir selbst etwas dazu beitragen dürfen“<sup>447</sup>, war so als unreflektierter Automatismus zu verstehen.

Rousseau hatte in der „Lettre à d’Alembert“ darauf hingewiesen, welche Konsequenzen dies mit sich brachte: Da man selbst der Täuschung unterliege, könne sich das für die Fiktion aufgewandte Mitleid lediglich zu Selbstmitleid steigern, auf gar keinen Fall aber für wirkliche Gegenstände Bedeutung erlangen. Lessings ‚reflektiertes‘ Mitleidskonzept von 1768 kann deshalb als Reaktion auf diese in der „Lettre“ angesprochene Problematik verstanden werden.<sup>448</sup> Das scheint um so eher gerechtfertigt, als Lessing in der Dramaturgie ja den Anspruch erhebt, mit dem Theaterereignis eine Verwandlung von „Mitleid in Tugend“<sup>449</sup> zu bewirken,

---

<sup>446</sup> Vgl. den Brief vom 2.4.1757

<sup>447</sup> Vgl. Lessings Brief vom 28.11.1756

<sup>448</sup> L. Pikulik sieht diese ‚Tendenz zur Reflexion‘ auch an Lessing als Dramatiker; er schreibt: „Allerdings liegt die Empfindsamkeit bei Lessing nicht so offen zutage wie bei anderen. Zwar gilt das nicht von einem Stück wie ‚Miß Sara Sampson‘, wo uns der empfindsame Lessing unverhüllt entgegentritt, aber es fehlt ein ähnlich beredtes Zeugnis unter seinen reiferen Werken, so daß die ‚Sara‘ im Hinblick auf ihre Empfindsamkeit bei Lessing ohne Nachfolge geblieben zu sein scheint. Aus seiner späteren Zeit jedenfalls haben wir Schriften, die sich so viel weniger in Gefühlen ergehen als in verstandesheller und scharfer Kritik, und das in einer Sprache so unsentimental wie möglich.“; (in: Trauerspiel und Empfindsamkeit, Köln/Graz 1966, S. 123-124); vor diesem Hintergrund erstaunt die einseitige Bewertung, die P.-A..Alt im Hinblick der Mitleidsausführungen in der HD trifft; er schreibt: „Das Wirkungskonzept der ‚Dramaturgie‘ geht von der Macht der Affekte aus, ohne die Ratio am Geschäft der Läuterung zu beteiligen. (...) die Reinigung repräsentiert einen autonomen Akt der affektiven Selbstregulierung, insofern sie von Emotionen ausgeht und ihnen auch gilt; Verstand und Reflexion spielen hingegen für die Katharsis, wie Lessing sie fasst, keine Rolle. Das ist, im Zeitalter der Vernunft eine ebenso bemerkenswerte wie heikle Lösung, die nicht frei von inneren Widersprüchen bleibt.“ (in: P.-A..Alt, Tragödie der Aufklärung, Tübingen/Basel 1994, S. 246).

<sup>449</sup> HD, 78.Stück, S. 574

‚Tugend‘ im Kontext des 18. Jahrhunderts aber unbedingt als reflektiertes Prinzip verstanden werden muss.<sup>450</sup> Das Mitleid besaß diese Eigenschaft nicht von sich aus. Die unkontrollierte „Empfindsamkeitssteigerung“<sup>451</sup>, das uneingeschränkte Ausleben des Gefühls, das dem Mitleid seine Epoche machende Bedeutung<sup>452</sup> verlieh, bargen Gefahren in sich<sup>453</sup>, denen man eher zuvorzukommen hatte, als ihnen noch durch eine Mitleidsdramaturgie im erwähnten Sinne Vorschub zu leisten.<sup>454</sup> Dieser Gefährdung konnte Lessing mit seiner Relativierung des Mitleidsbegriffs in der „Hamburgischen Dramaturgie“ begegnen. Um das Theater – ganz im aufklärerischen Sinne – als „Schule der moralischen Welt“<sup>455</sup> begreifen zu können, war die Ausrichtung an den zeitgenössischen Tugendvorstellungen maßgeblich. Ersichtlich wird dies an den Auswirkungen auf den ästhetischen Bereich. Die Verbindung von Wahrnehmung und Wirkung im Mitleiden ist nur noch über Einschränkungen aufrecht zu erhalten. Die Auffassung von der ästhetischen Wahrnehmung verändert sich durch die neuen Anforderungen, die an die moralische Wirkung des Trauerspiels gestellt werden.

---

<sup>450</sup> So schreibt beispielsweise I. Fetscher über den ‚vertu‘-Begriff bei Rousseau: „Vertu wird einem Menschen zugeschrieben, dessen Handlungen vom Gewissen und der ‚Liebe zur Ordnung‘ bestimmt werden statt vom amour-propre. Diese Tugend geht aus einem auf ‚Prinzipien‘ basierenden Sieg über die Leidenschaften hervor, sie ist die ‚liberté morale‘, welche sich der Mensch durch Unterwerfung seiner blinden Leidenschaften unter das sittliche Selbst erobern muß.“ (a.a.O., S. 88)

<sup>451</sup> Vgl. 1.2.3

<sup>452</sup> Vgl. etwa G.Sauder, *Empfindsamkeit*, Stuttgart 1974, bes. S.185

<sup>453</sup> Vgl. 1.2.2

<sup>454</sup> M. Luserke bemerkt im Hinblick auf seine Diskursanalyse: „...der Diskurs zeigt, daß die Macht die Kontrolle über das Begehren gewonnen hat, der Sieg der Vernunft über die Leidenschaft bezeichnet die Angst vor dem Verlust der Macht, die Leidenschaft, das Begehren, ist das andere der Vernunft, das stets Bedrohliche und doch Begehrte.“ (in: M.Luserke, *Wir führen Kriege, lieber Lessing*, in: *Streitkultur, Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, Hg. W.Mauser und G. Saße, Tübingen 1993, S.330).

<sup>455</sup> HD, 2.Stück, S.192