

6 Drama und Dialog: G. E. Lessings *Hamburgische Dramaturgie*

Der Dialog und die dialogisch-dramatische Sprache bei Gotthold Ephraim Lessing war Ende der 20er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts Gegenstand zweier in der Forschung weitgehend vergessener Dissertationsschriften: Beide gehen von der Bestandsaufnahme aus, dass der Dialog in Geschichte und Theorie der Dramatik nicht hinlänglich aufgearbeitet sei¹ und benennen damit etwas, das in gewisser Hinsicht auch heute noch aussteht. Bei Wilhelm Mohri richtet sich hinsichtlich des Dialogs der Fokus auf »die Technik seines Aufbaus, seiner Ausgestaltung und seiner Verwendung«, was er mit der »Persönlichkeit Lessings als Mensch oder als Dichter in Zusammenhang« setzen möchte.² Durchweg im Vordergrund stehe bei Lessing ein Ideal des Symmetrischen, das jedoch durch Unterbrechungen im epischen Rhythmus zum Zweck der dramatischen Bewegung gekennzeichnet sei.³ Wo sich die Unterbrechungen einerseits nützlich für die Darstellung natürlicher Affekte erweisen,⁴ sei andererseits die Dialog-Führung gerade aufgrund der stark ausgeprägten Symmetrie frostig und sogar unharmonisch.⁵ Eine ähnliche Kritik äußert auch der Autor der zweiten Studie, Hans Schuchmann, wobei er sie auf eine Verstandesmäßigkeit zurückführt. Er untersucht den Dialog in den Dramen Lessings vor allem hinsichtlich seiner Beförderung der Handlung und des Fortgangs des dramatischen Fortschritts, das heißt als Enthüllungszweck in der Beschreibung von Verwicklung, Milieu, Situation oder Charakter.⁶

1 Vgl. Mohri, Wilhelm: *Die Technik des Dialogs in Lessings Dramen*, Elberfeld: Wuppertaler Druckerei 1929, 7; vgl. Schuchmann, Hans: *Studien zum Dialog im Drama Lessings und Schillers*, Darmstadt: K. F. Bender 1927, VIII. Die beiden Monographien tauchen nicht in der umfangreichen Bibliographie des Lessing-Handbuches auf (vgl. Fick, Monika: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2016).

2 Vgl. Mohri: *Die Technik des Dialogs in Lessings Dramen*, 8.

3 Vgl. ebd., 30. Er spricht hinsichtlich der »Durchführung« von einem häufig auftretenden antithetischen Aufbau anhand gegensätzlicher Begriffspaare oder sich widersprechender Aussagen (vgl. ebd., 8).

4 Vgl. ebd., 89.

5 Vgl. ebd., 73.

6 Vgl. Schuchmann: *Studien zum Dialog im Drama Lessings und Schillers*, XIV, XV.

Ob symmetrisch-frostig (Mohri) oder verstandesmäßig (Schuchmann), die beiden Germanisten aus der Zeit der Weimarer Republik stehen in einer Tradition der Kritik, in der Lessing trotz seiner herausragenden Stellung als Vordenker des Dramatischen in der deutschen Klassik als »unpoetischer Dichter« gilt.⁷ Die bei Friedrich Schlegel noch wohlwollend geführte kritische Auseinandersetzung täuscht nicht darüber hinweg,⁸ dass in der dramatischen Dialogik Lessings mehr zu erkennen ist, als ein »Wunschbild des individuellen Ausdrucks der Dramenfiguren, das mit Goethe tatsächlich Gestalt angenommen haben soll.«⁹ Auch wenn Lessing der poetische Sinn abgesprochen wird; der zitierte Schuchmann stellt etwas fest, das für die folgende Untersuchung von entscheidender Bedeutung ist: »Lessings Dramatik ist eben Ausfluß einer erstaunlich scharfsinnigen und durchgebildeten Theorie.«¹⁰ Und dem gilt hinzuzufügen: Lessing entfaltet die Grundlagen eines dramatisch-dialogischen Ideals, anhand dessen seine eigenen Werke später als nicht dramatisch genug kritisiert werden. Die besondere Herausforderung für deren Darlegung besteht dabei in der Verbindung der erkenntniskritischen mit den politischen und ästhetischen Fragestellungen des 18. Jahrhunderts, – die Verknüpfung wirkungsästhetischer und sozialkritischer Komponenten¹¹ – welche für Lessing ein zusammenhängender Hintergrund seines Arbeitens sind und deren Entwicklung er nicht nur rezipierte, sondern mitgestaltete.

Mit der Untersuchung der *Hamburgischen Dramaturgie*¹² arbeitet das folgende Kapitel das in der Theatervorstellung Lessings entworfene Dialogideal heraus. Dabei wird deutlich, dass weniger der Entwurf des bürgerlichen Trauerspiels um einen dialogisch-kommunikativen Zug ergänzt wird,¹³ sondern vielmehr seine Theoretisierung des Dramatischen darauf Einfluss nimmt, wie sich der dramatische Dialog und darüber hinaus auch der Dialog und die Vorstellung dialogischer Kommunikation in der sozialen Sphäre deuten lassen. Auf die erkenntniskritische Kontextualisierung von Lessings ästhetischer

7 Vgl. Steinmetz, Horst (Hg.): *Lessing – ein unpoetischer Dichter. Dokumente aus drei Jahrhunderten zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland*, Frankfurt a.M. u.a.: Athenäum 1969).

8 Er spricht von Werken, welche »nur der Verstand gedichtet zu haben scheint«, und äußert Zweifel, ob Lessing »poetischen Sinn und Kunstgefühl« hatte (vgl. Schlegel, Friedrich von: »Über Lessing«, 346–383, in: Ders.: *Kritische Schriften*, hg. v. Rasch, Wolf Dietrich, München: Hanser 1964, 351/360).

9 Vgl. Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 279. Heeg bezieht sich kritisch auf Schröder, Jürgen: *Gotthold Ephraim Lessing. Sprache und Drama*, München: Fink 1972, 306. Friedrich Hebbel schreibt über Lessing: »Seine Dramen zumal sind mir unausstehlich, je mehr sich das eigentlich Leblose dem Lebendigen nähert, je widerlicher wird es, und es läßt sich doch, obgleich selbst die bessere Kritik zuweilen noch eine andere Miene annimmt, durchaus nicht leugnen, daß alle Lessingsche Menschen konstruierte sind und daß seine *Haupttugenden*: die geglättete Sprache, die leichte Diktion und die caustische Schärfe der Gedanken, eben aus diesem *Hauptmangel*, der die feine Ausarbeitung der einzelnen Teile sehr begünstigen mußte, hervorgingen.« (Steinmetz: *Lessing – ein unpoetischer Dichter*, 289).

10 Vgl. Schuchmann: *Studien zum Dialog im Drama Lessings und Schillers*, 102.

11 Vgl. Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, 164f.

12 Lessing, Gotthold E.: *Hamburgische Dramaturgie*, 121–533, in: Ders. *Werke. Bd. 2. Schriften 1*, hg. v. Wölfel, Kurt, Frankfurt a.M.: Insel 1982. Im Folgenden wird auf die *Hamburgische Dramaturgie* im Fließtext mit der Sigle HD und der entsprechenden Seitenzahl verwiesen.

13 Vgl. Golawski-Braungart, Jutta: »Furcht und Schrecken. Lessing, Corneille und Aristoteles«, in: *Euphorion* 93 (1999), 401–431, 425.

Vorstellung der dramatisch-dialogischen Sprache im Zusammenhang des Theaterdispositivs im ersten Teil (6.1), folgt im zweiten Teil eine Untersuchung der Bedingungen und Grenzen des wirkmächtigen und weitreichenden Verständnisses des Dialogs (im Theater) bei und im Anschluss an Lessing. (6.2) Dabei ist zunächst die Hervorhebung einer anthropozentrischen¹⁴ Ausrichtung des Ideals einer Sprache der Anteilnahme entscheidend, die dem Auftauchen eines ›Befremdlichen‹ in der Sprache gegenübergestellt ist. Als einen seiner vielfältigen Bezugspunkte nimmt Lessing für seine spezifische Verbindung von Empfindung und Einsicht die Vorstellung der *sympathy* auf, wie sie von Adam Smith, an Frances Hutcheson und David Hume anschließend, formuliert wurde. Das Drama des Dialogs inszeniert und verwirklicht das für die soziale Sphäre vorbildhafte ästhetische Ideal eines unmittelbar zwischenmenschlichen Geschehens im Theater. Schließlich wird im letzten Teil des Kapitels (6.3) unter Bezugnahme auf das Trauerspiel *Miß Sara Sampson* und speziell des Phänomens des »Beiseitesprechens« eine Aussetzung des theoretisch erarbeiteten Innenraums der dramatischen Sprache und der damit einhergehende *andere* Dialog diskutiert.

6.1 Die *Hamburgische Dramaturgie* und die Sprache der Anteilnahme

Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden: und soviel ich diesen Ort nun habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird. (HD, 101., 102., 103., 104. Stück, 530)

Drei Jahre lang ist Lessing als Dramaturg, Kritiker und später als Verlagsbuchhändler in Hamburg. Während dieser Zeit arbeitet er an der *Hamburgischen Dramaturgie*. Das Konglomerat bringt etwas mehr als einhundert kürzere und von Lessing als Stücke bezeichnete Texte zusammen, die den alltäglichen Theaterbetrieb unter Bezugnahme auf verschiedenste Autoren kommentieren.¹⁵ In schneller Abfolge sollen sie zweimal wöchent-

14 Auf den Zusammenhang zwischen Lessings Theater und den Konfliktlinien einer »anthropozentrischen Wende« hat jüngst hingewiesen: Fick, Monika: *Lessing und das Drama der anthropozentrischen Wende*, Hannover: Wehrhahn 2020, bes. 9–28.

15 Während Thomas Martinec die Bezüge auf Christian Wolff, Alexander Gottlieb Baumgarten, Moses Mendelssohn, Frances Hutcheson und Jean-Jacques Rousseau hervorhebt (vgl. Martinec, Thomas: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik*, Berlin: De Gruyter 2003, 1f.), betont Jutta Golawski-Braungart den Einfluss von etwa Aristoteles, Pierre Corneille, Denis Diderot (vgl. Golawski-Braungart, Jutta: *Die Schule der Franzosen. Zur Bedeutung von Lessings Übersetzungen aus dem Französischen für die Theorie und Praxis seines Theaters*, Tübingen: Francke 2005). Zur Auseinandersetzung Lessings mit Baruch de Spinoza vgl. Goetschel, Willi: *Spinoza's Modernity. Mendelssohn, Lessing, and Heine*, Madison: Univ. of Wisconsin Press 2004, bes. 181–250. Im Zusammenhang der Frage einer Neubegründung der »deutschen Literatur« ist zudem Johann Christoph Gottsched zu nennen (vgl. Fick: *Lessing-Handbuch*, 51ff.). In einem weiteren Sinne

lich erscheinen und »jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird« (HD, Ankündigung, 122f.). Die *Hamburgische Dramaturgie* wandelt sich in der Folge zu einer dramaturgisch-kritischen und theoretisch avancierten Begleitung des Spielbetriebs und damit – das belegt vielleicht erst mit Nachdruck das Scheitern der »Entreprise« im Jahr 1769¹⁶ – zu einer Reflexion auf ein Theater, das es für Lessing seinerzeit noch nicht gibt:

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe, natürlicherweise, noch weiter entfernt: und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist. Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verliert, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herumirret. (HD, Ankündigung, 122)

Die Worte aus der Ankündigung fallen noch zuversichtlicher aus, als die Formulierungen der letzten Stücke, in denen Lessing zu einem Rundumschlag ausholt: Er verschweigt nicht, dass diese später entstehen, als durch das in ihnen vermerkte Datum behauptet. Wenn er jegliche Kompetenz in der Sache der dramatischen Dichtkunst von sich weist und betont, er sei weder Dichter noch Schauspieler (vgl. HD, 101.-104. Stück, 522), ist das gleichwohl kein resignierter Rückzug, sondern das Plädoyer für ein tastendes Vorgehen im Schreiben über das Theater:

Ich war also genötigt, anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte getan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig

ist die mehr als einhundert Jahre zuvor in des Abbé d'Aubignacs *La Pratique du Théâtre* vorgelegte Reaktualisierung von Aristoteles' Poetik wichtig für die Theatervorstellung Lessings. Das verdeutlicht Florence Dupont: »Der Begriff ›dramatisch‹ ist nämlich in den modernen Sprachen verhältnismäßig jung, und die Geschichte der Wörter ›Drama‹ und ›dramatisch‹ (die ihrer Verwendung und ihrer Bedeutung) hängt zusammen mit einem Bruch in der Theatergeschichte. Das erste Mal taucht der Begriff 1657 auf und findet sich in l'Abbé d'Aubignacs *La Pratique du théâtre*. Das Adjektiv ersetzt die Adjektive ›theatral‹, ›tragisch‹ oder ›komisch‹ und dient dazu, im Allgemeinen vom dramatischen Gedicht zu sprechen und so das Theater ohne den Schauspieler und das Publikum zu denken, befreit von allem, was nicht im engen Sinne dichterisch ist. Das Wort Drama nimmt die von der Poetik vorgenommene Einschränkung wieder auf und setzt das aristotelische Paradigma des literarischen Theaters wieder ein. Es dient dem Hyperaristotelismus, der sich nach und nach in Europa einrichtet, und der, wie wir sehen werden, das ›dramatische Theater‹ umfasst und weit überschreitet.« (Dupont: *Aristoteles oder Der Vampir des westlichen Theaters*, 65).

- 16 Der eigentliche Zeitraum der in der *Hamburgischen Dramaturgie* besprochenen Stücke auf dem Spielplan ist nicht viel länger als drei Monate (vgl. Robertson, John G.: *Lessing's Dramatic Theory. Being an Introduction to & Commentary on His Hamburgische Dramaturgie*, Cambridge: Ayer Publishing 1939, 51/126ff. Zitiert nach Fick: *Lessing-Handbuch*, 311). Lessing sei zwar ein anhand der Praxis reflektierender Theoretiker, die Hamburger Entreprise verlangte jedoch Sehgewohnheiten von den Zuschauer:innen, für die sie noch nicht bereit gewesen seien (vgl. Wertheimer, Jürgen: »Warum muß Emilia sterben? Anspruch und Wirklichkeit des Nationaltheaters am Beispiel von Lessing und Alfieri«, 165–175, in: Ders./Bauer, Roger (Hg.): *Das Ende des Stegreifspiels – die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, München: Fink 1983, 170).

tun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnellern und größern zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen. (HD, 100.-104. Stück, 526)

Lessing formuliert den Anspruch an das eigene Vorhaben. Das im Zitat auftauchende »Ziel« ist nicht die bereits bestehende Vorstellung eines Theaters, sondern das Nachdenken über eines, das auch Lessing selbst noch nicht kennt. Die *Hamburgische Dramaturgie* ist als Experimentierfeld zu begreifen, das vom reflektierenden Ausgangspunkt, im stetigen Kommentar und an der Praxis orientiert, eine zukünftige und zugleich vorläufige Theaterprogrammatik entwickeln soll. Lessing hebt hervor, dass er nicht aus sich selbst schöpfe, sondern sich an fremden Flammen nähre (vgl. HD, 101.-104. Stück, 526), lediglich einige Gedanken hinwerfe, die gründlichere veranlassen könnten (vgl. HD, 70. Stück, 401) und mit dem Entwurf eines daraus hervorgehenden dramatischen Systems nicht auch dazu verpflichtet sei, alle mit ihm auftauchenden Widersprüchlichkeiten wieder aufzulösen (vgl. HD, 95. Stück, 500). Lessings *procedere* ist somit dem eigenen Anspruch nach kritisch und bestrebt, sich selbst wiederum der Kritik zu überantworten. Diesen Anspruch gilt es zwar ernst zu nehmen, aber während schon Schlegel hervorhebt, dass Lessings Schriften ein »dramatischer, dialektischer, dialogischer Geist« auszeichne, die nicht dozieren, sondern das Gespräch suchen, hält auch er fest, dass bei ihm Kritik stets konstituierend und organisierend auftritt.¹⁷ Mit »wissenschaftlicher Präzision« ziele Lessings Kritik mit der »Sonderung der Gattungen«¹⁸ auf eine Philosophie der Begriffe, die einerseits deren Geschichte und damit ihre spezifische Charakteristik mitreflektieren,¹⁹ aber andererseits von der Vorstellung einer spezifisch an der Empfindung ausgerichteten Verstandeskonstruktion geprägt scheinen. Lessings Theorie des Theaters entwickelt für diese Empfindungen eine spezielle Sprache der Anteilnahme. Welche Anforderungen und Konsequenzen aber ergeben sich daraus für den Dialog?

»Noch kein Theater«: Prämissen eines neuen Theaterdispositivs

Die Reflexion auf ein Theater, das noch nicht existiert, geht bei Lessing von der radikalen und provokanten Aussage aus, dass es überhaupt noch kein Theater gebe (vgl. HD, 80. Stück, 440). Hierin liegt die Radikalität und Beharrlichkeit sowie zugleich die Vermessenheit von Lessings Vision des Theaters. Obwohl in Frankreich institutionalisierte Bühnen seit über 100 Jahren existieren – die Comédie-Francaise etwa wurde 1680 gegründet –, spricht er auch »den Franzosen« kurzerhand das Theater ab. Mit dieser diskussionswürdigen Bestandsaufnahme, welche auch viele andere Formen frühneuzeitlichen Theaters ausblendet,²⁰ führt Lessing das Gegenbild einer idealisierten Theatervorstellung

17 Vgl. Schlegel, Friedrich von: »Lessings Geist aus seinen Schriften«, 384–451, in: Ders.: *Kritische Schriften*, hg. v. Rasch, Wolf Dietrich, München: Hanser 1964, 424.

18 Ebd., 396ff.

19 Vgl. ebd., 400.

20 Vgl. zum Theater zwischen Früher Neuzeit und Moderne und mit besonderem Blick auf die Ästhetik und Spielformen des Markttheaters in Paris um 1700 die Studie von Groß, Martina: *Querelle, Begräbnis, Wiederkehr. Alain-René Lesage, der Markt und das Theater*, Heidelberg: Winter 2016. Viele

lung ein. Dieses Theaterideal, sei es zunächst auch noch so vorläufig oder in seinen Details unterbestimmt und unausgearbeitet, entsteht keineswegs aus heiterem Himmel, weil es gegenwärtige intellektuelle Entwicklungen bearbeitet. Es steht jedoch auch größtenteils quer zu den Theaterpraktiken seiner Zeit und wird durch die Schauanordnung, Publikumspositionierung und Lichtverhältnisse beständig in Frage gestellt.²¹ Die Anziehungskraft des Phantasmas einer abgeschlossenen Illusion des Theaters wird jedoch im Laufe der darauffolgenden einhundert Jahre seinen ganzen diskursiven Sog entfalten, was zu der am Anfang des Kapitels beschriebenen Situation führt, dass Lessings eigene Texte später als nicht dramatisch genug kritisiert werden.

Im Rahmen ihrer Beschreibung einer »semiotisch orientierten historischen Theaterwissenschaft« formuliert Erika Fischer-Lichte die Notwendigkeit, den Zusammenhang »zwischen dem Theater als einem bedeutungserzeugenden System und der umgebenden Kultur als einer speziellen bedeutungserzeugenden Praxis«²² hervorzuheben und zu bestimmen. Das »bedeutungserzeugende System Theater« ist an verschiedenste Formen institutioneller und nicht-institutioneller Wissens- und Denktraditionen, kulturgeschichtliche, philosophische und regional-spezifische Bedingungen gekoppelt, denen sie ihrerseits nicht lediglich untergeordnet ist, sondern sie zugleich (in-)formiert, deformiert oder gar mitbegründet. Es wird in der folgenden Untersuchung und an neuere theaterwissenschaftliche Forschungen anschließend als »Theaterdispositiv« bezeichnet: Die auf Foucault zurückgehende Begrifflichkeit ermöglicht eine Untersuchung des Theaters, die im Gegensatz zu aufführungstheoretischen Ansätzen »weit differenzierter

der darin beschriebenen Formen lassen sich mit der Theatervorstellung Lessings gegenlesen. Eine auffällige Ausnahme ist die Figur des Harlekins, dessen Abschaffung bei Gottsched Lessing seinerseits als »Harlekinade« bezeichnet (vgl. Lessing, Gotthold E.: »Aus: Briefe, die neueste Literatur betreffend«, 594–664, in: Ders.: *Werke. Bd. 2. Schriften 1*, hg. v. Wölfel, Kurt, Frankfurt a.M.: Insel 1982 hier: 17. Brief, 615). In der *Hamburgischen Dramaturgie* wird der Harlekin mit dem Argument geschützt, als Gattung und nicht als Individuum betrachtet werden zu müssen (vgl. HD, 18. Stück, 192ff.). Vgl. zu Figur und Theorie des Harlekins Müller-Schöll, Nikolaus: »Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik«, 67–88, in: Aggermann, Lorenz/Döcker, Georg/Siegmund, Gerald (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a.: PL Academic Research 2017, bes. 87f. Vgl. zur Verwurzelung des Harlekins in der vormodernen, arabischen Theaterform des Al-ḥalqa die Studie von Geißler, Andrea: *Arabischer ḥakawātī und europäischer Harlekin. Zur Neubewertung einstiger »vormoderner« Theaterformen im arabischen Theater und der Einfluss der arabischen Erzählpraxis ḥakawātī/ḥalqa auf die internationale Theatergeschichte*, Dissertationsschrift, Frankfurt a.M. 2022.

21 Vgl. Ravel, Jeffrey S.: *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680–1791)*, Ithaca u.a.: Cornell Univ. Press 1999, bes. 9f.; Biet, Christian. »L'avenir des illusions, ou le théâtre et l'illusion perdue«, in: *Littératures classiques* 44 (2002), 175–214, bes. 176ff. Susanne Eigenmann (*Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin. Hamburger Theater im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1994, bes. 177ff.) hat die paradoxe Bühnenreform, welche jenes Publikum voraussetzte, das sie formen sollte, als Ästhetisierung und Disziplinierung beschrieben. Vgl. dazu auch weiterführend Wihstutz, Benjamin: »Kritik des Parterres. Zur Agonistik des Geschmacks um 1800«, 409–418, in: Ebert, Olivia/Holling, Eva/Müller-Schöll, Nikolaus/Schulte, Philipp/Siebert, Bernhard/Siegmund, Gerald (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript 2018.

22 Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters Bd. 2. Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Narr 1983, 9.

als bislang im Wechselspiel historischer, gesellschaftlicher, institutioneller und ästhetischer Bedingungen« verortet sei. Das Theater vor dem Hintergrund des Dispositivbegriffes zu untersuchen, erlaube seine Betrachtung unter historischen und epistemischen Prämissen und kann somit nach den Bedingungen seiner Verfasstheit, seines Wissens und seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen fragen. Damit sei eine Analyse von Phänomenen des Theaters »in all seinen Dimensionen der institutionellen Verankerung und Arbeitsweisen, der Produktions- wie Rezeptionsverhältnisse, der gesellschaftlichen Diskurse und ihrer materiell-technischen Praktiken« eröffnet.²³ Im Folgenden wird vor allem untersucht, was Foucault zufolge als »wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes« zu den Elementen des Dispositivs hinzuzählen ist.²⁴

Vor dem Hintergrund der von Erika Fischer-Lichte formulierten Prämisse gilt es zunächst festzuhalten und auszuführen, dass Lessing behaupten kann, es gebe kein Theater, weil die ihm bekannten oder zeitgenössischen Formen und Spielarten des existierenden Theaters als nicht (mehr) bedeutungserzeugend gelten. Mit Bezug auf den von ihm häufig kritisierten Voltaire, der im Namen »der Franzosen« gegen diese spricht, resümiert Lessing, dass die Tragödien derselben zwar vortrefflich, aber doch nicht wirklich tragisch seien. Lessing übernimmt das Vokabular Voltaires und beschreibt die Stücke der französischen Klassik als flach, matt und kalt. Dass dort die Empfindungen nicht tief genug gehen, darin folgt Voltaire Charles de Saint-Évremond, für den nur Zärtlichkeit, Rührung und Erstaunen festzustellen sind, wo an deren Stelle Mitleid, Erschütterung und Schrecken entstehen sollten. Lessing hält fest: »Galanterie und Politik läßt immer kalt; und noch ist es keinem Dichter in der Welt gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden.« (HD, 80. Stück, 442)

Die Verallgemeinerung der Inhalte und Sprache französischer Stücke der Klassik auf Galanterie und Politik an dieser Stelle stehen im Zusammenhang einer größtenteils antifranzösischen Polemik in der gesamten *Hamburgischen Dramaturgie*. Die Abgrenzung gegenüber der klassizistischen (französischen) Tragödie ist für Lessings Ideal des bürgerlichen Trauerspiels bei Lessing maßgeblich. Ausnahmen sind Denis Diderot²⁵ und

23 Vgl. Aggermann, Lorenz: »Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv«, 7–32, in: Ders./Döcker/Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv*, 22. Die Diskussion in der Theaterwissenschaft spitzt sich nicht zuletzt um die Frage zu, ob das Dispositiv nicht auf ein Unregierbares hin befragt werden müsste, das auf eine (de-)konstituierende Weise an ihm mitwirkt. Zu dieser Stoßrichtung vgl. die Beiträge von Nikolaus Müller-Schöll und Ulrike Haß in dem benannten Band: Müller-Schöll: »Das Dispositiv und das Unregierbare«; Haß, Ulrike: »Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist«, 89–104, in: Aggermann/Döcker/Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv*.

24 Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, übers. v. Monika Metzger, Berlin: Merve 1978, 119f.

25 Vgl. bes. HD, 14. Stück. Zum Verhältnis von Lessing und Diderot vgl. Saße, Günter: »Das Besondere und das Allgemeine. Lessings Auseinandersetzung mit Diderot über Wahrheit und Wirkung des Dramas«, 263–276, in: Gutjahr, Ortrud/Kühlmann, Wilhelm (Hg.): *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung: Festschrift für Wolfram Mauser zum 65. Geburtstag*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. Saße hebt hervor, dass Lessing seine Überlegungen zum Theater in Auseinandersetzung mit Diderot stetig weiterentwickelte und die Kritik an Diderots Ständedramatik ausschlaggebend sei für die Profilierung von Lessings Wirkungsästhetik zwischen affektiver Identifi-

Jean-Jacques Marmontel. Wenn er sich im *Briefwechsel über das Trauerspiel*²⁶ gegen Mendelssohns Bewunderung wendet, schlägt er einen Weg ein, dem eine spezifische Haltung eingeprägt ist. Lessing schließt für das Trauerspiel diejenigen »großen Eigenschaften« aus, welche für ihn unter dem Begriff des »Heroismus« laufen und den er mit der von Mendelssohn propagierten Bewunderung eng führt: Eine im Heroismus liegende Unempfindlichkeit schaffe Distanz und schwäche das Mitleid auch beim besseren Menschen, der, wie Lessing formuliert, »Empfindung und Einsicht« aufweise.²⁷ In eine Linie mit »den Franzosen«, deren Tragödien auch für ihn schon große Ähnlichkeiten zu denen des deutschen Barock aufweisen mussten²⁸ und von denen Corneille am meisten Schaden angerichtet habe (vgl. HD, 81. Stück, 445), reiht Lessing auch Gottsched ein – sowohl in der *Hamburgischen Dramaturgie* als auch bereits in den *Briefen die neueste Literatur betreffend*. So kritisiert er im häufig zitierten 17. Brief die Hervorhebung des Großen, Schrecklichen und Melancholischen gegenüber dem Artigen, Zärtlichen und Verliebtem und bezeichnet Gottscheds Ambitionen der Erneuerungen des Theaters als Verschlechterungen und als ein »französisierendes Theater«. Gottsched habe sich Lessing zufolge das falsche Vorbild gewählt, denn der Kühle des französischen Spiels und der auf Bewunderung abzielenden Tragödie werde bei ihm eine Empfindsamkeit entgegengestellt.

Wie Thomas Martinec gezeigt hat, führt Lessing die Tugend auf einen Affekt und damit auf das sinnliche Vermögen zur Erkenntnis zurück. Demgegenüber sei bei Mendelssohn die Vernunft der Ursprung moralischer Handlungen und dementsprechend auch Gegenstand und Zweck des Trauerspiels.²⁹ Dementsprechend und von der Lektüre seiner englischen Vorbilder inspiriert,³⁰ formuliert Lessing eine seiner zentralen Überlegungen im 59. Stück, in dem es heißt, dass »der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann«. (HD, 59. Stück, 361) Weil es gleichermaßen um eine Empfindung der Natur und ihre Erkenntnis geht, wie das Verb »studieren« nahelegt, kann man bei Lessing von Empfindungs-Einsichten sprechen. Der nachlassende Einfluss der französischen Tragödie auf die sich herausbildende deutsche Nationalliteratur wird von Lessing mitgetragen, ist jedoch weiterhin auch »in einem übergreifenden Para-

kation und reflexiver Affektivität ausgehend von einer »vermittelnden Mitte« in der Darstellung des Zwischenmenschlichen.

- 26 Lessing, Gotthold E.: *Briefwechsel über das Trauerspiel mit Mendelssohn und Nicolai*, 662–736, in: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 4, hg. v. Barner, Wilfried/Bohnen, Klaus/Grimm, Günther E./Kiesel, Helmuth/Schilson, Arno/Stenzel, Jürgen/Wiedemann, Conrad, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2003.
- 27 Lessing: »Briefwechsel über das Trauerspiel«, 680, Herv. M. W.
- 28 Vgl. Geisenhanslüke, Achim: *Trauer-Spiele. Walter Benjamin und das europäische Barockdrama*, Paderborn: Fink 2016, 137–148, hier bes. 139.
- 29 Vgl. auch Martinec: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung*, 156.
- 30 Jutta Meise (vgl. *Lessings Anglophilie*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1997, 56f./99) betont den Schwerpunkt auf englischsprachiger Literatur in Lessings Bibliothek. Neben der Auseinandersetzung mit englischsprachigen Philosophen habe er die Übersetzung von Frances Hutchesons *Sittenlehre der Vernunft* im Jahr 1756 angefertigt (vgl. ebd., 81). Im *Lessing-Handbuch* resümiert Fick, dass *London Merchant* (1731) von George Lillo immer wieder als Quelle für Lessings Vorstellung des bürgerlichen Trauerspiels genannt werde (vgl. Fick: *Lessing-Handbuch*, 134).

digmenwechsel verankert«. ³¹ Die Verschiebung in den Regeln der dramatischen Darstellung, welche nun auf die Erkenntnis der Natur (des Menschen) mittels der Empfindung abzielen soll, lässt sich zunächst mit Fischer-Lichtes Beschreibung eines Wandels des theatralischen Codes fassen. Dieser Wandel nimmt seinen Anfang im Ausgang des 17. Jahrhunderts – und damit bereits vor Lessing und auch Gottsched ³² – und markiert den Übergang vom Barock in die Aufklärung:

An die Stelle der Sorge, wie denn die Welt erkannt werden könne, da doch die Sinne, mit denen der Mensch allein sie wahrzunehmen vermag, ihn täuschen, trat zunehmend die Gewißheit, daß die Vernunft dazu fähig ist. Denn es bildete sich mehr und mehr die Überzeugung heraus, daß die Welt eine vernünftig eingerichtete Ordnung ist, die folglich auch von der Vernunft, über die jeder Mensch, wie bereits Descartes gelehrt hat, von Natur aus verfügt, unmittelbar eingesehen werden kann.

[...] Während im 17. Jahrhundert die göttliche Einrichtung der Weltordnung als vollkommen vorausgesetzt, ihre Erkenntnis durch den Menschen jedoch aufgrund der menschlichen Unvollkommenheit nur als begrenzt möglich angenommen wurde, setzt sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts die optimistische Überzeugung durch, daß der Mensch die Ordnung der Welt einzusehen durchaus fähig ist. Denn der vernünftigen Einrichtung der Welt korrespondiert als Organon ihrer Erkenntnis die Vernunft, mit der Gott den Menschen begabt hat. ³³

Der Hof ist für Lessing nicht länger der bevorzugte Ort des Theaters, weil das Ideal der natürlichen Aufrichtigkeit die höfische Kunst der »dissimulation« verdrängt. ³⁴ Im gleichen epistemologischen Register, jedoch weit schwerwiegender ist die damit einhergehende, schwindende Tauglichkeit des Theaters als Sinnbild der ihrerseits bereits theatral verfassten Welt. ³⁵ Nicht jedoch, weil der Hof oder die Welt sich grundsätzlich verändert hätten, vollzieht sich ein solcher Wandel, sondern weil vielmehr der Blick auf diesen und die Welt ein anderer geworden ist und damit zugleich das Erfordernis einhergeht, das Theater als Dispositiv anders denken zu müssen. Noch im Barock ist Theater als Reflexion auf die Wirklichkeit nicht zu gebrauchen, sondern verdoppelt vielmehr den sinnlichen Schein der Welt. Während es keinen ent-täuschenden Gestus aufweist, wie Richard

31 Vgl. Geisenhanslücke, Achim: »Drum sind auch alle französische Trauerspiele Parodien von sich selbst«. Racine und die Rezeption der klassischen französischen Tragödie bei Schiller und Goethe«, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/tragoedie_geisenhanslueke.pdf, zuletzt abgerufen am 12.07.2023.

32 Fischer-Lichte (vgl. *Semiotik des Theaters*. Bd. 2, 105–130) geht ausführlicher ein auf Rémonde de Sainte Albine, François Riccoboni und Denis Diderot. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive diskutiert Rüdiger Campe (*Affekt und Ausdruck*) Texte von Alexander Pope, Julius Caesar Scaliger sowie Johann Christoph Gottsched (auf den auch Fischer-Lichte eingeht), Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger.

33 Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 2, 92.

34 Vgl. Geisenhanslücke: »Drum sind auch alle französische Trauerspiele Parodien von sich selbst«.

35 Walter Benjamin zufolge wird die Geschichte im Barock selbst als Trauerspiel begriffen. Das Theater spiegelt die Geschichte der höfischen dissimulatio als Natur: Es ist »die Bewährung der fürstlichen Tugenden, die Darstellung der fürstlichen Laster, die Einsicht in den diplomatischen Betrieb und Handhabung aller politischen Machinationen, welche den Monarchen zur Hauptperson des Trauerspiels bestimmt«. (Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 242f.).

Alewyn in seiner Studie *Zum großen Welttheater*³⁶ zeigt, ist es für Lessing nun als seinerseits gewissermaßen vernünftiges System in der Lage, der menschlichen Empfindung die Natur, die Welt und vor allem den Menschen erkennbar werden zu lassen. Wie Rüdiger Campe in seiner Studie über die Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert festhält, hatte eine kritische Theorie der Dichtung das bis dahin geltende, gesicherte Wissen von der Herstellbarkeit der Rede – das vor allem durch die Rhetoriken Aristoteles' und Quintilians geprägt war – angezweifelt und »überführt den *ars*-Status von Rhetorik und Poetik in die methodische Strenge und die ethische Verbindlichkeit der Neuen Wissenschaft«.³⁷ Das von Lessing erdachte und angestrebte Theaterdispositiv ist Teil dieser Veränderungen und muss sich vor Verstößen gegen die neuen Normen der Wissenschaftlichkeit und Natürlichkeit hüten.

Das (natürliche, transparente) Zeichen und das Ideal im 18. Jahrhundert

Eine wichtige Prämisse des von Lessing entwickelten Theaterdispositivs ist die Verknüpfung der Rede von Leidenschaft und Mitleid mit der im *Briefwechsel über das Trauerspiel* auftauchenden »Einsicht«, das heißt einem Erkenntnisinteresse, das insbesondere in der Auffassung seiner Entstehung, von zeitgenössischen epistemologischen, semiotischen und ästhetischen Debatten im 18. Jahrhundert geprägt ist. Innerhalb des weiter gefassten, ideengeschichtlichen Maßstabes der subjekt- und repräsentationsphilosophischen Entwicklungen in der Neuzeit, die in dieser Studie im Anschluss an Heidegger und Foucault beschrieben wurden,³⁸ ist das Theater nicht lediglich reagierende Instanz, wie es Fischer-Lichtes Untersuchungen zuweilen nahelegen. Die Verbindung zwischen der erkennbaren Natur und einem neuen Subjektverständnis ist in der Geschichte des Theaters in der Ausprägung der Perspektivbühne vorgeformt, wie Ulrike Haß in Auseinandersetzung mit der Schauanordnung und mit Blick auf die Geschichte der Bühnenarchitektur in ihrer Monographie zum Theater als optischem Dispositiv ausgeführt hat. Seit der Renaissance, so Haß, sei ein Bestreben festzustellen, das Außen nach innen zu holen, die Dinge und Personen von ihren Orten zu lösen und dem Blick gegenüber ausstellbar zu machen, welches auf ein verändertes Verständnis der Bühne zurückzuführen sei.³⁹

Neben der Herausbildung einer Schauanordnung, die als Modell der Vorstellung eines Subjekts dient, das sich gegenüber der Welt positioniert, ist ein anderer Aspekt von noch größerem Interesse. In der Frühaufklärung wird die Lesbarkeit und Funktion der Zeichen und ihr Zusammenhang mit der göttlich-vernünftigen Ordnung auf den Prüfstand gestellt. Diese Voraussetzung ist für die bei Lessing propagierte Verknüpfung von Empfindung und Einsicht im Hinblick auf das Theater und den Dialog von entscheidender Bedeutung. Eine spezifische Vorstellung von Sprache lässt bei Lessing die Ideale von Natürlichkeit, Illusion und Wahrscheinlichkeit denkbar werden. Die im Zitat von

36 Vgl. Alewyn, Richard: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München: Beck 1989, 88f.

37 Campe: *Affekt und Ausdruck*, 5.

38 Vgl. dazu im vorliegenden Band, 50ff./123ff.

39 Vgl. Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005, bes. 15–26.

Erika Fischer-Lichte bereits angedeutete neue Repräsentationsstruktur des Wissens beschreibt David E. Wellbery eingängiger und in Auseinandersetzung mit Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*.⁴⁰ Wie Wellbery mit Rückgriff auf die sprach- und zeichentheoretischen Überlegungen Christian Wolffs zeigt, wird die Natur im 18. Jahrhundert als ein System »natürlicher Zeichen« begriffen, anhand derer die vernunftgemäße Ordnung der Natur für den Menschen nunmehr ablesbar und unmittelbar einsehbar wird: »Natural signs express the perfection and order of the natural world and they make this order transparent and knowable to man.«⁴¹ Die Natur kann als eine innerhalb der Grenzen der Vernunft beschreibbare Ordnung und zugleich den Sinnen gegebene unmittelbar-empirische Wirklichkeit durchdrungen werden. Wellbery spricht von einer »desacralization of language« und einer »methodologization of knowledge«: Die Desakralisierung enthebe die Sprache der Sphäre der Religion und der absoluten Autorität und transformiere sie in ein Kommunikationsmedium. Die Methodologisierung des Wissens führe zur Herausbildung eines Zeichensystems, das als Mittel und Instrument des Wissens gelte.⁴² Das sinnliche Scheinen der Zeichen im Rahmen einer quasi instrumentell verstandenen Vernunft⁴³ ist begriffen als »vehicle that allows us to get somewhere else, a transparency almost, something to be passed through«⁴⁴ und wird anhand des Ideals eines »natürlichen Zeichens« erklärt: die Vorstellung einer unmittelbaren Präsenz des Abwesenden durch eine angestrebte Transparenz des Zeichens. Wellbery bezieht sich damit auf die von Arthur C. Danto für die Sphäre der Kunst kritisch eingeführte Begrifflichkeit der »transparency«:

The medium, toward which the transparency theory has taken so prudish a stance as to pretend that it does not exist and to hope for an illusion through which it will be rendered invisible is of course never really iliminible.⁴⁵

40 Vgl. Wellbery, David E.: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge: Univ. Press 1984; Lessing, Gotthold E.: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 7–171, in: Ders.: *Werke*. Bd. 3. *Schriften* 2, hg. v. Wölfel, Kurt, Frankfurt a.M.: Insel 1982.

41 Wellbery: *Lessing's Laocoon*, 28.

42 Vgl. ebd., 36.

43 Entgegen der Auffassung einer schematischen Spaltung der deutschen philosophischen Landschaft zwischen Frankfurt a.M. und Freiburg, sind die Probleme einer philosophisch-humanistischen Deutung des Menschen, die das Projekt verfolgt, »das Seiende im Ganzen zu erklären und abzuschätzen« (Heidegger: »Zeit des Weltbildes«, 93), auf ähnliche Weise in der *Dialektik der Aufklärung* benannt. Horkheimer und Adorno führen das aufklärerische Schema der Berechenbarkeit der Welt auf die vereinheitlichende Schule der formalen Logik Bacons zurück (vgl. Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, 12f.). Der Umkehrschluss aus dem Dekret, dass alles sich der Berechenbarkeit und Nützlichkeit Entziehende der Aufklärung verdächtig vorkommen müsse, laute unweigerlich, dass überhaupt nichts in der Welt ist, das Wissenschaft nicht durchdringen könne. Wie bei Heidegger lautet die Diagnose, dass solches Urteilen nur wiederholt, was es über den Gegenstand bereits wusste (vgl. ebd., 32). Vorausgesetzt ist die Identifizierbarkeit des Gegenstandes und Wahrheit (oder Allgemeinheit) mittels der bekannten und einheitlichen Methode der Mathematik (vgl. ebd.; vgl. Heidegger: »Zeit des Weltbildes«, 78). Vor diesem Horizont ist die Erbringung der Folie allgemeiner Gesetze für die Gegenstände (der Natur) zu verstehen.

44 Wellbery: *Lessing's Laocoon*, 25.

45 Vgl. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, 159.

Während Danto seinen Vorschlag einer ›transparency theory‹ im Rahmen der Untersuchung exemplarischer Vertreter, zu denen er auch Lessing zählt,⁴⁶ selbst widerlegt, folgt die vorliegende Studie Wellbery, für den die Vorstellung der Transparenz zu einem Imperativ der Künste im 18. Jahrhundert wird: »If the telos of Enlightenment culture is a system of natural signs, then art becomes the locus where this telos is proleptically achieved.«⁴⁷ Er hält weiterhin fest: »All the arts, poetry included, draw their efficacy from their status as natural signs.«⁴⁸ Der Begriff der natürlichen Zeichen ist deswegen von zentraler Bedeutung, weil Lessing ihn selbst benutzt. Die Begrifflichkeit der natürlichen Zeichen, die zunächst als spezielle Anforderung an Gesten und Bühnenhandlungen formuliert wurde (vgl. HD, 4. Stück, 137f.), zielt bei Lessing auf die Transparentmachung von Zeichen überhaupt und lässt sich als Leitmotiv der *Hamburgischen Dramaturgie* begreifen, wie in der Folge deutlich werden soll.

Zwei Anmerkungen sind dabei vorzuschicken: Zum einen, dass die Transparenz der Zeichen eine Phantasie der Aufklärung ist, die nicht mit der Eliminierung von Zeichen zu verwechseln ist. Wie Wellbery mit Foucault und Juri Lotman hervorhebt, ist die Aufklärung durch und durch eine Philosophie der Zeichen (Foucault), weil sie jene als Vehikel der Erkenntnis betrachte, zugleich aber ein Streben nach De-Semiotisierung, ein Kampf gegen das Zeichen ausrufe.⁴⁹ Des Weiteren werde die Transparenz nicht gegenüber einer empirischen Wirklichkeit angestrebt, sondern gegenüber einem idealen Gehalt, einem geistig-mental Produkt.⁵⁰ Friedrich Kittler hat dieses spezielle Literatur-Wirklichkeits-Verhältnis – das Vorbild der bürgerlichen Familie in der Literatur gegenüber ihrem Aufkommen in der sozialen Wirklichkeit – als »Semioteknik« bezeichnet, »die eine epochale Lebensform einzurichten mitwirkt«:

Wenn Lessings Dramen im wirkungsästhetischen Sinn der Hamburgischen Dramaturgie einen Effekt haben, dann den, die bürgerliche Erziehung, die die Versetzung in den anderen lehrt, einem bürgerlichen Publikum als Garantie selber seines Fortbestands vorzustellen.⁵¹

Wie bereits angedeutet wurde, bildet das Theater nach dem Barock Ähnlichkeits- und Wahrscheinlichkeitspostulate heraus, innerhalb derer es die apriorischen Regeln der Natur und des gesellschaftlichen Lebens als repräsentierte Wirklichkeit darzustellen sucht.⁵² Es setzt die Vorstellung einer Erscheinungsform der Natur um und wie der Mensch sich auf sie beziehen beziehungsweise ein Wissen von ihr erlangen kann. An die Stelle der illustren, sinnlichen Bilderschau des Barocks, die den Zuschauer:innen nicht viel mehr über die Wirklichkeit zu sagen vermag, als dass sie ihrerseits eine Trübung

46 Vgl. ebd., 153

47 Wellbery: *Lessing's Laocoon*, 7.

48 Ebd., 7.

49 Vgl. ebd., 35; vgl. außerdem Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, 100f. und, zitiert nach Wellbery: Lotman: »Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11.-19. Jahrhunderts«, 401.

50 Vgl. Wellbery: *Lessing's Laocoon*, 235.

51 Vgl. Kittler: *Dichter – Mutter – Kind*, 19/40.

52 Vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 2, 95.

der Sinne ist, wie Alewyn hervorhebt,⁵³ tritt der Anspruch, weniger (falscher) Schein als vielmehr angemessene Illusion und somit sinnliches Scheinen zu sein, aus dem Empfindungs-Einsichten abzuleiten sind. In der theaterwissenschaftlichen Forschung wird das Ähnlichkeits- und Wahrscheinlichkeitspostulat unter Beihilfe von Begriffen wie der »natürlichen Gestalt« als Bedingung für den Vorrang der Repräsentation im Theater herausgearbeitet. Wie die Studie Günther Heegs dabei verdeutlicht, wird das, was repräsentiert wird, zunächst als Ideal und »Phantasma« verfertigt.⁵⁴ Dahingegen geht es Erika Fischer-Lichte zufolge um eine Repräsentation der Wirklichkeit, »die der Zuschauer allein als seine eigene zu akzeptieren bereit und in der Lage sein wird: die Illusion der bürgerlichen Wirklichkeit.«⁵⁵ Diese Analyse ist zwar einleuchtend und berechtigt, denn gegen den etwa bei Corneille konstatierten »Heroismus« (vgl. HD, 30. Stück, 243), dem man nur mit Bewunderung oder Erstaunen begegnen kann, führt Lessing eine Ebenbürtigkeit der dramatischen Charaktere auf der einen mit dem von ihm vorgesehenen Publikum auf der anderen Seite ins Feld. Der Held müsse von gleichem »Schrot und Korn« sein wie der: die idealisierte Zuschauer:in, was im Zusammenhang der Forderung stehe, dass auf der Bühne gesehen und mitempfunden werden könne, wer die Menschen sind (vgl. HD, 75. Stück, 422; 9. Stück, 158). Jedoch bleibt erstaunlich, dass das Schauspiel und die szenische Gestaltung sowie auch die bürgerliche Wirklichkeit für Lessing eine insgesamt keineswegs zentrale und ausschlaggebende Rolle einnehmen.

In der zuvor paraphrasierten Passage aus der *Hamburgischen Dramaturgie*, mit der Lessing seine Bemühungen gegen die französische Klassik offenlegt (vgl. HD, 80. Stück, 442), benennt der darin zitierte Voltaire das Problem einer Enge der zur Verfügung stehenden Theatersäle. Die Einbildungskraft der Dichter könne nicht zur Entfaltung kommen und die Folge seien lange Monologe und die Abwesenheit theatralischer Handlung (vgl. HD, 80. Stück, 441f.). Zwar folgt Lessing der Kritik Voltaires, erkennt die genannten Umstände jedoch nicht als ursächlich an. Voltaire, so Lessing, habe die »barbarische Gewohnheit« der Zuschauer, auf der Bühne zu sitzen, welche jede Form von Illusion verhindere, zwar unterbunden (vgl. HD, 10. Stück, 164). Aber als wäre es nicht genug der Polemik, holt Lessing zum Seitenhieb aus: Obwohl Voltaire, wie auch schon seinen Zeitgenossen und Vorgängern, eine hervorragende Bühne zur Verfügung gestanden habe und obwohl sie doch anlässlich dieser neuen Bühne geschrieben worden sei, kenne er kein kälteres Stück als *Semiramis* (vgl. HD, 80. Stück, 442). Lessing beruft sich auf Aristoteles sowie Shakespeare und erklärt die theatralische Verzierung, die Aufführung kurzerhand als entbehrlich:⁵⁶ »Furcht und Mitleid«, so die Aristoteles-Übersetzung Lessings,

53 Vgl. Alewyn: *Das große Welttheater*, 88.

54 Vgl. Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, bes. Kapitel 2, 35–82.

55 Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 2, 132.

56 Darin ist Lessing einerseits Aristoteles treu, für den die Wirkung der Tragödie auch schon ohne Aufführung und Zuschauer:innen zustande komme (vgl. Aristoteles: *Poetik*, Kap. 6, 25). Er steht damit aber auch in einem auffallenden Gegensatz zu Hegel, für den in den *Vorlesungen über die Ästhetik* die Aufführung nicht nur ein möglicher Zusatz, sondern unverzichtbar ist, wie zuvor ausgeführt wurde (266). Wie Florence Dupont mit einem Verweis auf Florence Naugrette (*L'esthétique théâtrale*. Paris: Nathan 2000, hier bes. 190f./241) hervorhebt, kann in Bezug auf die auch schon bei Abbé d'Aubignacs »textozentrische« Perspektive auf Aristoteles von einem »Hyperaristotelismus« (vgl.

»läßt sich zwar durchs Gesicht erregen, es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher, und die Weise des bessern Dichters ist.« (HD, 80. Stück, 442) Der Laokoon-Text zeigt zwar auf, dass sich Lessing mit den je verschiedenen Aspekten unterschiedlicher Künste auseinandersetzt und dabei Medienspezifika herauszuarbeiten im Stande ist.⁵⁷ Wie er am Ende des Textkonvoluts der *Hamburgischen Dramaturgie* jedoch festhält, sei er der Frage des Schauspiels »sehr bald überdrüssig geworden«, weil er kaum zwei oder drei Regeln wisse, die ihre qualitative Einordnung zulassen (vgl. HD, 101.-104. Stück, 525). In kritisch-polemischer Auseinandersetzung mit Corneille beschreibt Lessing den natürlichsten und ordentlichsten Verlauf als dermaßen angelegt, dass die Zuschauer:innen das Tun der Figuren nicht nur nachvollziehen können, sondern sich genauso verhalten müssten. Für die Vorgänge auf der Bühne ist entscheidend, »daß uns nichts dabei befremdet«. (HD, 32. Stück, 249)

Die Ablehnung der Bewunderung unnachahmlicher Helden geht bei Lessing über den Horizont der Etablierung einer bürgerlichen Theaterordnung und deren unmittelbarer Repräsentation und Reproduktion im Theater hinaus. Noch weniger steht sie in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem zu seiner Zeit aufsteigenden Bürgertum, wie auch Szondi hervorgehoben hat.⁵⁸ Vielmehr sind es die im 18. Jahrhundert geführten Debatten über die Repräsentation von Empfindungen und Einsichten durch die Sprache, die in seinen Überlegungen zum Theater zu der Forderung führen, dass die Zuschauer:innen nichts befremden solle. Wie im folgenden Ausschnitt ausführlich diskutiert wird, wirft Lessing im 59. Stück die Ständeklausel kurzerhand über Bord. Wenn gleich die Vermeidung des Befremdens im Dienst der Herstellung einer bürgerlichen Öffentlichkeit steht⁵⁹ – als das Versprechen, der Mensch könne sich und die Ordnung der Welt erkennen und sich darüber verständigen –, muss sie als erkenntniskritische Bedingung der vielfach hervorgehobenen Charakteristiken von Lessings Vision des Theaters

Dupont: *Aristoteles oder Der Vampir des westlichen Theaters*, 65) und einer »performativen Funktion der Lektüre des dramatischen Textes« die Rede sein (vgl. ebd., 134).

- 57 Vgl. Lessing: *Laokoon*; vgl. dazu auch: Stierle, Karl-Heinz: »Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums«, 23–59, in: Gebauer, Gunter (Hg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart: Metzler 1984.
- 58 Szondi (*Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, 152f.) stellt fest, dass für Lessing zwar die »Aufhebung der Ständeklausel ein unmittelbarer Akt der Emanzipation und Expansion des Bürgertums war«, daraus jedoch nicht die vereinfachende These abzuleiten sei, dass für ihn das Aufkommen der neuen Gattungen aus dem Aufstieg des Bürgertums resultiere. Die » Vernachlässigung der Verlagerung ökonomischer und politischer Machtpositionen« werde bei Lessing zudem von einer problematischen Völkerpsychologie begleitet.
- 59 Vgl. dazu etwa Werner, Hans-Georg: »Zum Verhältnis zwischen ›öffentlicher‹ und ›privater‹ Sphäre im dichterischen Weltbild Lessings«, 83–102, in: Bahr, Ehrhard (Hg.): *Humanität und Dialog. Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht; Beiträge zum Internationalen Lessing-Mendelssohn-Symposium anlässlich des 250. Geburtstages von Lessing und Mendelssohn; veranstaltet im November 1979 in Los Angeles, Kalifornien, Detroit: Wayne State Univ. Press 1982 und Berghahn, Klaus L.: »Der kritisierte Kritiker. Zur Lesererwartung, historischen Bedeutung und Form von Lessings Hamburgischer Dramaturgie«, 155–164, in: Bahr (Hg.): *Humanität und Dialog*, 160. Das dabei entstehende Ideal von Öffentlichkeit erinnert an die Beschreibungen, die Jürgen Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* beschrieben hat (vgl. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft; mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015).*

gefasst werden. Eine Ästhetik der natürlichen Sprache oder gar eine Vorstellung transparenter Zeichen ist bei Lessing die Voraussetzung unter der Natürlichkeit, Illusion und Wahrscheinlichkeit überhaupt erst denkbar werden.

Die Vorstellung der natürlichen Zeichen bei Lessing, so kann festgehalten werden, informiert nicht lediglich die Ebene gestisch-kinesischer Zeichen in Erfordernis einer Wahrscheinlichkeit gegenüber der empirischen Welt. Sie muss vielmehr im Lichte der erkenntniskritischen und zeichentheoretischen Bedingungen der Aufklärung betrachtet und insbesondere auf seine Überlegungen zu Sprache bezogen werden. Während der von Karlheinz Stierle anhand des Laokoon-Textes beschriebene Übergang von einer Nachahmungsästhetik zur spezifischen Ästhetik des Mediums nicht verworfen werden darf, muss die von Wellbery konstatierte Einheit des Effekts in Betracht gezogen werden, der zufolge bei Lessing übergeordnete ästhetische Regeln unabhängig von der Gattung zu grundeliegen. Die Einheit des Effekts, die der ästhetischen Sphäre bei allem Interesse Lessings an gattungsspezifischen Merkmalen im Ganzen zugrunde liegt, ist die »sensitive intuition in which the value qualities of the object directly affect the beholder«.⁶⁰

Eine solche »sensuate intuition« ohne Befremden ist das Ziel von Lessings Überlegungen. Sie gehen von einem auf der Empfindung beruhenden, verstandesgemäßem Vorgang aus, der innerhalb einer spezifisch ausgerichteten Sprache des dramatischen Dialogs vonstattengehen kann. Die Gestaltung der Sprache im Drama unter der Maßgabe einer Vermeidung von Befremdlichkeit und zum Zweck des Austauschs von Empfindungs-Einsichten in der *Hamburgischen Dramaturgie* wird in der Folge näher betrachtet. Sie spielt eine zentrale Rolle innerhalb der wirkungsästhetischen Absichten Lessings, die auf die Verfertigung eines Innenraums des Theaters abzielen, in dem dialogische Anteilnahme möglich und maßgeblich ist.

Innenraum und Sprache des dramatischen Dialogs

Am ausführlichsten geht Lessing auf die Sprache des dramatischen Textes im 59. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* ein. Er kommentiert darin seine Übersetzung des Stücks *The Unhappy Favourite, or the Earl of Essex* von John Banks aus dem Jahr 1682. So führt er aus, er habe den gesamten sprachlichen Ausdruck des Stücks in der Übersetzung tiefgreifend verändert. Entgegen den verbreiteten Annahmen darüber, was tragisch sei und eine tragische Wirkung hervorrufe, habe er das Platte dem Schwülstigen stets vorgezogen (vgl. HD, 59. Stück, 359) und den Dialog geschmeidig gemacht (vgl. HD, 59. Stück, 361). Er beruft sich auf die von ihm beinahe durchgängig positiv besetzte Instanz Diderot, für den in der zeitgenössischen französischen Dramatik, so Lessings Übersetzung des Zitats, die Beibehaltung der »prächtige[n] Versifikation« in der Figurenrede der antiken dramatischen Vorbilder verderblich sei, weil sie »sich doch nur für eine in Noten gesetzt und mit Instrumenten begleitete Deklamation so wohl schickt«. (HD, 59. Stück, 359f.) Es geht ihm somit um eine Umwandlung einer befremdlichen Verssprache in eine vermeintlich natürliche Rede. Lessing ist ein Paradebeispiel für eine Umwandlung des literarischen Ausdrucks, der laut Campe, in der aufklärerischen Semiotik als das posi-

60 Wellbery: *Lessing's Laocoon*, 105.

tive Versprechen begriffen wird, »die ›künstlichen Zeichen‹ (der Worte) als ›natürliche Zeichen‹ (z.B. des Affekts) zu gebrauchen«. ⁶¹

Die von Lessing kritisierte Sprachkontrolle soll, ganz im Sinne dieser Entwicklungen, dem freien und wahren Ausdruck und Fluss der Leidenschaften weichen, welche auch ein hoher gesellschaftlicher Rang der sprechenden Personen nicht schmälern könne. So hält er in vorausseilender Verteidigung seiner Übersetzung der Rede von Königin Elisabeth in Banks Stück der Kritik, dass Königinnen nie auf dem französischen Theater noch auch bei Hofe in einem solchen »niedrigen, vertraulichen Ton« gesprochen haben, entgegen: »Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affektiert sprechen, als sie wollen, seine [des Dichters] Königinnen müssen natürlich sprechen.« (HD, 59. Stück, 361f.) Dass entsprechend der Absicht, bei einem bürgerlichen Publikum eine Wirkung zu erzielen, auch bürgerliche Fragen und Themen verhandelt werden sollen, stellt nur eine Teillösung dar. Als solche ist die Aufhebung der Ständeklausel weder hinreichend noch notwendig. Wenn es heißt, der Hof sei nicht der Ort, um die Natur der Menschen zu studieren (vgl. HD, 59. Stück, 361), zielt die Kritik der höfischen Szene im Drama in maßgeblicher Weise auf eine von der Beschaffenheit dieses Ortes abgeleitete, für die Zwecke des neuen Trauerspiels mangelhafte Verfasstheit der Sprache des dramatischen Dialogs:

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeugt von keiner Empfindung, und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten. (HD, 59. Stück, 360)

Gegen eine unreflektierte Heranziehung der antiken Damentexte als Vorbilder bringt Lessing einen weiteren Einwand, der die Beobachtungen der Veränderungen des Theaterdispositivs im weitesten Sinne in eine Erkenntnis überführt, warum eine sogenannte hohe und versifizierte Sprache der inszenierten Personen im Gegensatz zur Antike nicht mehr zeitgemäß sei:

Alle Personen sprechen und unterhalten sich da [bei den alten Tragödien] auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neuern, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtenteils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ursache haben, sie demohngeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affekte sind und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu kontrollieren. (HD, 59. Stück, 360)

Der gewählte Ausdruck mit Rücksicht auf eine öffentliche Sphäre, welche für Lessing zunächst durch den Chor repräsentiert ist, wird unabhängig vom gesellschaftlichen Stand

61 Vgl. Campe: *Affekt und Ausdruck*, 223.

bei den »Neuern« durch ein Sprechen der Personen »zwischen ihren vier Wänden« abgelöst (vgl. HD, 59. Stück, 360). Die Personen des Dramas wenden sich nicht mehr an den Chor, sondern sie haben ihren Auftritt im Schutz des privaten Raumes, der gleichsam Bezugsrahmen der sprachlichen Interaktion ist. Die Personen des Dramas sind Teil derselben Handlung und Verwicklungen, von denen auch die jeweils sprechende Person affiziert ist. Der private Raum markiert den Rückzug vor einem dem Geschehen innewohnenden Außen, das durch den Chor besetzt ist.⁶² Wenn der Chor als »Raumspende«⁶³ begriffen wird, ließe sich sagen, Lessing schließt den Chor aus, weil er aus dem Theaterinneren heraus auf das Theater am Theater verweist, und so das Verhältnis von Geschehen und Publikum auf der Bühne verdoppelt und ausstellt. Das Theater am Theater, die Zurschaustellung und Offenlegung, dass es sich beim Theater um eine Darstellung handelt, läuft den Absichten Lessings zuwider.

Das Drama zwischen vier Wänden hingegen ist absolut, weil es keine Unbeteiligten kennt, die sich der Sprache der Empfindsamkeit entziehen könnten und die nicht selbst mittelbar vom Geschehen betroffen wären. Wenngleich darum nicht alle dieselbe Perspektive einnehmen, so kann doch keine Person aus dem tragischen Geschehen heraustreten und behaupten, dass sie all das nichts angehe. Den dramatischen Figuren kommt durch die Verstrickung in das Geschehen eine *Anteilnahme* am Schicksal der anderen Personen zu, die eine Kontrolle der Empfindung und des Ausdrucks in der Sprache nicht nur schmälert, sondern unterbindet. Die Anteilnahme steht im Gegensatz zur Beteiligung des Chors am dramatischen Geschehen, »der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mißhandelte und stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale wirklich Anteil nahm« (HD, 59. Stück, 360). Diese Charakterisierung und die Ausschließung des Chors aus Lessings dramatischem Innenraum legt nahe, dass es ihm um eine Transformation der Sprache geht, welche die Anteilnahme der handelnden Personen am Schicksal der Anderen und deren Teilhabe am dramatischen Geschehen im Sinne eines abgeschlossenen Innenraums der Sprache betrachtet. Zwar zieht sich das Drama in den privaten Sprachraum zurück, verliert aber dabei keineswegs den Anspruch der Allgemeingültigkeit,⁶⁴ wie dies auch schon die Beschreibungen der proleptischen Verwirklichung eines idealen Gehalts bei Wellbery und der Semioteknik bei Kittler nahegelegt hatten. Mit dem Innenraum der Sprache im Drama wird die Repräsentation einer Außenwelt vollzogen, die zugleich als ein solcher Innenraum imaginiert ist. Die Sprache der Anteilnahme wirkt durch seinen Entwurf des Theaters auf die Idee einer sich kraft seiner Empfindsamkeit erkennenden Menschheit: »Wir wollen

62 Vgl. zum Verständnis des Chors in der vorliegenden Studie, 280ff.

63 In der Tragödie, die sich Haß zufolge durch den Chor vollzieht, können Protagonist:innen nur auftreten, weil ihnen vom Chor aus ein Ort oder ein Grund eingeräumt wird. Protagonisten bringen diesen selbst nicht mit. »Insofern ist die Möglichkeit ihres Erscheinens abhängig von der Raumspende, die ihnen ein Chor gewährt.« (Haß: *Kraftfeld Chor*, 16). Mit Sebastian Kirsch ließe sich festhalten, dass Lessing das Theater von der mit dem Chor einhergehenden »vorgängigen Relationalität« und »konstitutiven Umweltlichkeit« abzuspalten sucht (vgl. Kirsch: *Chor-Denken*, 4).

64 Es gehe, so Hans-Georg Werner (vgl. »Zum Verhältnis zwischen ›öffentlicher‹ und ›privater‹ Sphäre im dichterischen Weltbild Lessings«, 87), nicht um einen selbstgenügsamen Abschluss von der Welt, sondern um einen ideellen Entwurf von etwas Allgemeingültigem.

es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Taten sehen.« (HD, 9. Stück, 358)

Auch wenn das 59. Stück in seiner Ausführlichkeit entscheidend für die Frage nach der Sprache des dramatischen Dialogs ist, gibt es viele weitere Stellen, an denen Lessing sich zur Ausgestaltung des dramatischen Dialogs äußert und die Bestimmung eines Sprachinnenraums untermauert. Während es dem komischen Dichter »eher erlaubt [ist], »seiner Vorstellung Vorstellungen entgegenzusetzen« (HD, 42. Stück, 293), das heißt auf das Außerhalb des Text- und Bühnengeschehens zu verweisen, erfordere die tragische Dichtung die Sprache einer geschlossenen Darstellung. Hat bereits die Gegenüberstellung von öffentlicher und privater Rede und die daraus geschlussfolgerte Ausschaltung des inhärenten Außen des Chors diese Forderung verdeutlicht, so wird sie durch Lessings Kritik an jeder Art von Referenz auf die Dichtung, die Bühne oder die Darstellung selbst mit allem Nachdruck untermauert. Der Dichter, so fordert er, soll einen Ausdruck der Figuren vermeiden, der die Gemachtheit der Darstellung aufzeigt: Sobald auf die Illusion verwiesen werde, sei sie aufgegeben (vgl. HD, 42. Stück, 293). Auch dies fällt für Lessing in den Bereich des Befremdlichen, weil es den Fluss der in der Sprache mitgeteilten Empfindung und damit die Anteilnahme unterbindet. Mit dem Befremdlichen hat der Dichter einen Auftritt im Stück, wie etwa auch durch die »kindische Genauigkeit« (42. Stück, 292) in der Nacherzählung eines Vorkommnisses. Eine solche Gestaltung der Sprache unterläuft eine zentrale Anforderung Lessings an die durch ihre Rede konstituierte Verfasstheit der dramatischen Personen, nämlich die Übereinstimmung mit sich selbst: »Übereinstimmung: – Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben [...].« (HD, 34. Stück, 257)

Im Verlauf der Lektüre der *Hamburgischen Dramaturgie* fällt auf, dass Lessing alles Befremdliche dem Ideal einer Sprache der Anteilnahme gegenüberstellt. Dabei geht er noch einen Schritt weiter als nur eine schwülstige und pompöse Sprache zugunsten eines geschmeidigen Dialogs zu verwerfen, der den natürlichen Ausdruck der Leidenenschaften und die Anteilnahme des Publikums begünstigen soll. In der Tragödie sollen die Personen nicht in der Sprache des Dichter sprechen, so Lessing, damit Beschreibungen und Gleichnisse im Mund der handelnden Personen nicht zu den »lächerlichsten Ungereimtheiten« ausarten (vgl. HD, 42. Stück, 291f.). Verweise und Fragmente auf die Quellen des Stoffes – wie sie im Barock etwa bei Daniel Casper von Lohenstein üblich waren – seien Hindernisse, nach denen sich der »Weg des Dialogs richten und schlingen« müsse (vgl. HD, 42. Stück, 292) und damit die eingeforderte Geschmeidigkeit verliere. Lessing hält mit Bezug auf Voltaire weiterhin fest, dass die Vorstellung eines Schicksals im dramatischen Text auch ohne jede Hilfe der Poesie bereits Eindruck mache (vgl. HD, 25. Stück, 220). Er deutet diese Überlegung zunächst so, dass eine gute Wahl des Stoffes über eine schlechte Gestaltung hinwegtrösten könne. Aber die Hilfe der Poesie lässt sich auch als der bloße Ausweis der Gemachtheit begreifen, was auch eine andere Stelle nahelegt, die eine Gestaltung beinahe ganz und gar zu untersagen scheint: »Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur.« (HD, 59. Stück, 362)

Für Lessing scheint die Sprache selbst als das potenziell Befremdliche. Sie ist als transparentes Mittel anvisiert, das als sein eigenes Verschwinden gestaltet werden soll. Die Sprache löst sich bestenfalls hinter dem Geschehen und in den in ihr auftretenden

Figuren auf. Die Ebene der Veräußerung, wie sie etwa bei Hegel eine wichtige Rolle gespielt hat, ist nicht entscheidend. Lessing arbeitet Anforderungen an die dramatische Sprache heraus, die durchweg die Anteilnahme und den kontinuierlichen Fluss der Mitteilbarkeit von Empfindung und Einsicht begünstigen sollen. Wellbery zufolge ist der Kern von Lessings ästhetischer Theorie, die allen Formen der ästhetischen Signifikation zugrunde liegt, eine natürliche Signifikation, die einen »unhindered imaginative glide from perception of the sign to imaginative constitution of the aesthetic object« garantiert »so that ›intuition of the signified‹ can occur ›simultaneously with the intuition of the signifier‹.«⁶⁵ Die Dichtung soll, speziell in der *Hamburgischen Dramaturgie*, so Wellbery, diejenige Unmittelbarkeit wiederherstellen, die die Sprache als kulturell-arbiträre Einrichtung nicht länger bieten kann.⁶⁶ Wenn es also für Lessing, wie im ersten Abschnitt dieses Kapitels ausgeführt, noch kein Theater gibt, heißt das vor allem, dass die Sprache im Theater bisher nicht im Sinne einer sinnlichen Intuition eingesetzt wurde, welche die Empfänger:innen unmittelbar mit den Qualitäten des Absenten konfrontiert. Potenziell befremdlich hinsichtlich dieser Ambition ist die Mittelbarkeit der Sprache. Entlang des Ideals der natürlichen Zeichen zielt Lessing darauf ab, eine in theoretisch-formalen Begriffen bereits vollzogene Desakralisierung der Sprache auf die Ebene des Literarischen und des Theaters zu erheben und zu ihrem Inhalt zu machen. Er verfolgt ihre Transformation in ein Kommunikationsmedium transparenter Zeichen jenseits der religiösen Sphäre und der absoluten Autoritäten. Im Innenraum der dialogischen Sprache des Dramas, so die Hoffnung Lessings, kann auf die Verwirklichung einer erkennbaren Menschheit hingewirkt werden. Die spezifische Anforderung an das Medium der Sprache in der Kunst, und wie sie als die des dramatischen Dialogs im Anschluss an Lessing wirksam wird, ist die ästhetische Verwirklichung einer dramatisch-dialogisch fundierten, zwischenmenschlichen Welt, in dem das Dia- in Dialog für eine Transparenz der Sprache steht.

6.2 Dialogideal und das »Theatre of sympathy«

Im Sinne eines den erkenntniskritischen Horizont des 18. Jahrhunderts reflektierenden Theaters geht aus Lessings Überlegungen ein dramatischer Dialog hervor, der auf eine unmittelbare, intuitive Präsenz des idealen Gehalts des Dargestellten durch natürliche, transparente Zeichen zielt. Auf dieses intersubjektive Verfahren verstehe sich vor jeder sozialen Rolle »der Unerzogenste so gut [...] als der Polierteste« (HD, 59. Stück, 360). Das Selbstverständnis des bürgerlichen Denkens im 18. Jahrhundert, nicht lediglich auf den bürgerlichen Stand bezogen, sondern Ausdruck der ganzen Menschheit zu sein,⁶⁷ geht somit als Anspruch einer zwischenmenschlich konstituierten Welt in dessen Verwirklichung durch die Sprache des Dramas ein. Der Dialog zielt, in einer den Vorstellungen vom natürlichen Zeichen entsprechenden Weise – auf das Ideal der Menschheit.

65 Wellbery: *Lessing's Laocoon*, 201.

66 Ebd., 136.

67 Vgl. Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, 155.

Dieser Anspruch führt aber auch wieder aus dem Drama heraus. Lessing sucht mithilfe eines ästhetischen Verfahrens der Autorität der Theologie sowie der feudal- und ständebasierten Gesellschaft die intersubjektiv gemachte Erfahrung von Menschheit und Menschlichkeit entgegenzuhalten.⁶⁸ Entscheidend an der dramatischen Sprache der Anteilnahme im Dialog ist dabei, dass Lessing mithin funktional mit Blick auf den Effekt und die Rezeption argumentiert. Die sprachlich-literarische Gestaltung mit dem Ziel einer Verknüpfung von Empfindung und Einsicht schließt die gegenseitige Anteilnahme der Personen auf der Bühne sowie die Anteilnahme des Publikums an der Rede der jeweils sprechenden Person und dem Geschehen im Ganzen gleichermaßen ein. Das Geschehen auf der Bühne als Verhältnis von Figuren und das Verhältnis von Geschehen (auf der Bühne im Ganzen) und Leser:in beziehungsweise Publikum, so wird im Folgenden im Hinblick auf den Dialog dargelegt, sind analog. Diesen Umstand hat Max Kommerell in seiner Studie über Aristoteles und Lessing so auf den Punkt gebracht, dass »Wesen« und »Wirkung« des Trauerspiels nicht getrennt voneinander aufzufassen sind.⁶⁹

Aus ähnlichen Gründen stellt Szondi den Aspekt der Zielausrichtung einer sich fühlenden Menschlichkeit bei Lessing in den Vordergrund.⁷⁰ Wenn er weiterhin festhält, dass darin keine unmittelbar politische Absicht liege,⁷¹ kann ihm jedoch nicht gefolgt werden. Wenn die Frage, wie der Mensch eine Weltordnung aus sich selbst heraus schöpfen kann im Verlauf der Aufklärung immer drängender wurde, bringt Lessing eine Antwort dafür hervor: Die Konstituierung einer dialogisch-zwischenmenschlichen Welt durch transparente Zeichen im Dialog des Dramas ist die sinnfällige Verbindung von Empfindung und Erkenntnis zu einer sich fühlenden Menschlichkeit. Diese gelte zugleich für die inhaltlichen Vorgänge der Trauerspiele sowie das, was als ihre Wirkung bezeichnet werden kann und als Verwirklichung eines ideal-unmittelbar Zwischenmenschlichen aus dem Feld des Literarisch-Ästhetischen herausführt. Geht es Lessing, dessen Arbeit im Ausgang einer Phase gewaltiger repräsentationsgeschichtlicher Umbrüche geschieht nicht auch stets um eine Herstellung von Öffentlichkeit?⁷² Steht sein Denken in dem dargelegten erkenntnistheoretischen Horizont nicht im Zeichen einer anthropologischen und anthropozentrischen Wende, die mit politischen Absichten in Verbindung zu setzen ist?

68 Vgl. dazu den unveröffentlichten Vortrag des Verfassers: Weise, Marten: *Immediacy and Dialogue. The Theatre of Sympathy in the Hamburg Dramaturgy*, MLA Annual Convention, Panel: »Figurations of Despotism: Lessing's ›Aesthetics of Enlightenment‹«, 09.01.2021.

69 Vgl. Kommerell, Max: *Lessing und Aristoteles*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1984 [1940], 26.

70 Vgl. Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, 157.

71 Vgl. ebd., 170.

72 So schreibt etwa Hans-Georg Werner: »Zwar war für Lessing weder der preußische noch der sächsische Patriotismus als ideologischer Reflex je einer Spezies politischer Öffentlichkeit akzeptabel, aber eine Öffentlichkeit, in der sich ein soziales Gemeininteresse artikulieren und der einzelne nach den Gesetzen von Vernunft und Moral agieren konnte, blieb ihm dennoch ein Desiderat.« (Werner: »Zum Verhältnis zwischen ›öffentlicher‹ und ›privater‹ Sphäre im dichterischen Weltbild Lessings«, 92) Klaus L. Berghahn (vgl. »Der kritisierte Kritiker«, 160) sieht den sozialen Gehalt der *Hamburgischen Dramaturgie* als entscheidend an und betont die öffentliche Funktion von Theater und Literaturkritik.

Wenn die erkenntniskritischen Voraussetzungen vom Theater nicht (mehr) aufgegriffen werden können oder eine Verschiebung zwischen dem kulturellen Horizont im weiteren Sinne und dem Theater stattgefunden hat, ergibt sich das Erfordernis, das Theater neu zu verhandeln: Lessings Vorstellung der Sprache des Theaters und das Ideal der Transparentwerdung der Zeichen zum Zweck der unmittelbaren Präsenz des in ihnen vorgestellten idealen Gehalts hängt mit der in Auseinandersetzung mit Fischer-Lichte beschriebenen Verschiebung des theatralischen Codes zusammen. Diese lassen sich – vor dem Hintergrund der von Heidegger und Foucault herausgearbeiteten erkenntnis- und repräsentationstheoretischen Umdeutungen – mit dem von Szondi für Lessing gefassten Telos einer sich fühlenden Menschlichkeit verknüpfen.

Die Sprache der Anteilnahme im Zeichen einer anthropozentrischen Wende

Weil die Wissenschaften den Menschen nicht als Ganzen darstellen konnten, wie im Laufe des 18. Jahrhunderts immer intensiver diskutiert wurde, äußere sich in den Formen literarischer Bildung die Absicht erfahrungs- und moralkritischer Prinzipien: »Für den noch unsicher tastend sich entfaltenden geschichtlichen Sinn der Aufklärung wurde die Dichtkunst stellvertretend zum Hauptparadigma.«⁷³ Hiervon ausgehend lässt sich das, was von Campe im Rahmen seiner Beschreibung einer in der Aufklärung stattfindenden Kritik der Rhetorik referiert wurde, genauer als eine Anthropozentrierung der Literatur und speziell des dramatischen Theaters fassen. Diejenigen, die sich mit Literatur befassen, so Campe, sind im Wandel von Rhetorik zur Psychologie »Spezialisten dessen, was alle wissen: wie sich das, was die Wissenschaften analysieren, im zwischenmenschlichen Verhalten und in der Rede manifestiert.«⁷⁴ Wellbery hält fest: Das Interesse an der Erkenntnis der Weltordnung durch den Menschen erhalte den besonderen Schwerpunkt eines Erkenntnisinteresses des Menschen an seiner eigenen Verfasstheit. Literatur sei für Lessing der kulturelle Prozess, der den Menschen zurück zu seiner natürlichen Ganzheit führe.⁷⁵ Diese »natürliche Ganzheit« des Menschen denkt Lessing vor dem Hintergrund seiner Disposition der Empfindung beziehungsweise Empfindsamkeit zur Einsicht. Entsprechend heißt es etwa bei Arnold Heidsieck, dass speziell Lessings »Mitleidsbegriff eine[r] spezifisch-anthropologische Struktur unterliege.«⁷⁶ Hans-Jürgen Schings schreibt in *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, welches bereits im Titel das Zitat Lessings aufgreift, dass für Lessing das Mitleid das erste Gefühl der Menschlichkeit, das ursprüngliche Signal der Empfindsamkeit, das erste Ereignis der Moral und der Ursprung aller Tugenden sei.⁷⁷ Durch das Menschheitsgefühl des Mit-

73 Kimpel, Dieter: »Das anthropologische Konzept in literar-ästhetischen Schriften Lessings und Mendelssohns«, 275–288, in: Bahr (Hg.): *Humanität und Dialog*, bes. 276ff.

74 Vgl. Campe: *Affekt und Ausdruck*, 208/222.

75 Vgl. Wellbery: *Lessing's Laocoon*, 197/233.

76 Heidsieck, Arnold: »Der Disput zwischen Lessing und Mendelssohn«, in: *Lessing Yearbook XI* (1979), 7–34.

77 Vgl. Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

leids bewirke das Trauerspiel eine unmittelbare Besserung, so Lessing im *Briefwechsel über das Trauerspiel*: »bessert den Mann von Verstande sowohl als den Dummkopf.«⁷⁸

Lessing hält fest, dass die Gestaltung der Kleopatra in Corneilles gleichnamigen Stück – vor dem Hintergrund des Credo »Nichts ist groß, was nicht wahr ist« (HD, 30. Stück, 243) – der Wahrscheinlichkeit entgegensteht. Er argumentiert damit, auf ein im 18. Jahrhundert entstehendes Ideal der Frau vorausgreifend, gegen eine erhabene und unnatürliche Figur. Stolz, so Lessing, sei gekünsteltes Laster und noch dazu unweiblich (vgl. HD, 30. Stück, 242). Hier findet eine Inszenierung der Kategorie Geschlecht statt, die mit einem Wandel oder vielmehr bewussten Revision des Frauenbildes einhergeht. Während noch etwa Gottsched Verfechter einer weiblichen Gelehrsamkeit sei, so Inge Stephan, finde bei Rousseau und dann bei Lessing eine Umwertung statt, die Stephan in Analysen der Inszenierung weiblich-unschuldiger Tugend und des Vater-Tochter-Verhältnisses auch anhand von *Miß Sara Sampson* aufzeigt. Es sei eine in der Literatur umgesetzte gesellschaftspolitische Ausrichtung, die um diese neuen Frauen- und Weiblichkeitsentwürfe im 18. Jahrhundert entsteht und Bestimmungsmerkmal des bürgerlichen Trauerspiels bis hin zu Schillers *Kabale und Liebe* bleibe.⁷⁹ So lässt sich folgern, dass die ästhetische Sprache Lessings der Hervorhebung von Ähnlichkeit (vgl. HD, 75. Stück, 420) dient, die jedoch von einem Idealbild von Weiblichkeit informiert ist, das zunächst in der Kunst verwirklicht werden soll. Im Kontext der Programmatik eines Wissens vom Menschlichen, das nun alle und im besonderen Maße die Spezialisten des Zwischenmenschlichen vortragen und zu forcieren bemüht sind, gewinnen die repräsentierten Ideale durch ihre moralisch-wissenschaftliche Stoßrichtung Anschlussfähigkeit und sind Teil einer Bildung und Erziehung, die mithilfe des Theaters, nicht zuletzt in seiner dialogischen Ausprägung bei Lessing, erlangt werden soll.⁸⁰

78 Lessing: »Briefwechsel über das Trauerspiel«, 683.

79 Vgl. Stephan, Inge: *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Köln u.a.: Böhlau 2004, bes. 13–38. Die empfindsame Kritik der weiblichen Gelehrsamkeit steht einem Ideal der nach Autonomie strebenden Frau entgegen, das in der Frühaufklärung für einige Jahre eine Dominanz im öffentlichen Diskurs hatte, wie Silvia Bovenschen ausführt, und wirft unter dem Stichwort einer »Feminisierung der Kultur« ein Licht auf die Verbindung von Empfindsamkeit und »moral sense«, welche in der Aufklärung keineswegs einen Gegensatz darstellen. Darin ist eine Vorstellung des Weiblichen enthalten, das ergänzend zum Männlichen ausgerichtet ist und für die anthropologisch-wissenschaftliche Konzeptualisierung einer natürlichen Ungleichheit der Geschlechter herhält. Anhand der in der Kunst imaginierten Frau ist derweil ihre Ausrichtung auf die proleptische Verwirklichung von nachzuahmenden Idealbildern nahezu paradigmatisch abzulesen: »Die projizierte Verwandtschaft des Weiblichen mit der Kunst schließt jedoch die realen Frauen keineswegs mit ein; diese haben mit der Kunst nichts zu tun, sie sind im Gegenteil per definitionem zur Kunst unfähig. Allein die imaginierte, die symbolische Frau ist der Kunst nahe.« (Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, bes. 37, 158–164). Vgl. dazu auch Döhne, Eva: *Die Undarstellbarkeit der Frau in Theorie und Theater*, Dissertationsschrift, Frankfurt a.M. 2023.

80 Martin Jörg Schäfer zufolge werden unter den Vorzeichen eines »aufgeklärten Verzichts auf autoritäre Erziehungsgewalt«, an deren Stelle eine »subtile Manipulation tritt«, im 18. Jahrhundert theatrale Praktiken zur Erziehung nutzbar, die ihre Theatralität verbergen. Sie sind Instrument zur Imagination und Vermittlung eines gegenüber der Welt stabilen und aufrichtigen Subjekts, das »mit der als wandelbar und gefährlich verführerisch gefassten Sphäre der Theaterinstitution

Die Sprache der Anteilnahme dient der Verwandlung der Menschen, die durch die Sprache des Theaters oder der Höfe zu Maschinen geworden sind, zurück in Menschen (vgl. HD, 59. Stück, 361). Diese Sprache wendet sich gegen die Rollen und die »dissimulation«⁸¹ und ist dafür vorgesehen, zur in der neuen Semiotik etablierten Idealität der Natur vorzudringen. Sie untersucht dabei nicht nur eine bestimmte Gesellschaftsform oder einen Ort, sondern den Menschen an sich, was anhand eines aussagekräftigen Einzelbeispiels gelingen kann. Deswegen weist Lessing die Stände-Dramatik zurück, die er im 86. Stück bespricht und mit einem Zitat Diderots im nächsten Stück zusammenfasst:

»Die komische Gattung«, sagt Diderot, »hat Arten, und die tragische hat Individua. Ich will mich erklären. Der Held einer Tragödie ist der und der Mensch: es ist Regulus, oder Brutus, oder Cato, und sonst kein anderer. Die vornehmste Person einer Komödie hingegen muß eine große Anzahl von Menschen vorstellen. [...]« (HD, 87. und 88. Stück, 468)

Dieses Interesse am Menschen findet sich auch in Lessings Auffassung davon wieder, wie die Geschichte Einzug in das Theater erhält. Der Dichter dürfe mit ihr verfahren, wie es ihm beliebt (vgl. HD, 31. Stück, 247). Lessing wendet sich polemisch gegen die Kritik an einer mangelnden historischen Genauigkeit seitens Voltaires: Den Dichter »vor den Richterstuhl der Geschichte führen [...] heißt ihn und seinen Beruf verkennen« (HD, 24. Stück, 216). Wenn er sich gegen die deutsche Barockdichtung und ihr Interesse an der Geschichte wendet und den Bezug auf die Geschichte auf die Bereitstellung eines Repertoriums von Namen beschränkt (vgl. HD, 24. Stück, 217), setzt sich Lessing von Aristoteles ab. Zwar hatte Aristoteles die Tragödie auch schon als philosophischer (*philosopheron*) als die Geschichtsschreibung bezeichnet, weil sie das Allgemeine im Gegensatz zum Besonderen verhandelt. Wenn Aristoteles betont, dass die Tragödien sich für gewöhnlich an die Namen von Personen halten, die wirklich gelebt haben, und in ihnen etwas Mögliches als glaubwürdig vorkommt, so wird gleich danach deutlich, dass er die überlieferten Stoffe als möglichen Gegenstand der Tragödie erachtet, während er eine Freiheit des Umgangs mit ihnen einräumt.⁸² Für Lessing aber ist die Geschichte für das Drama beinahe unerheblich, er stellt das Wissen vom Menschen und seinem Handeln an die Stelle des Umgangs mit der Geschichte: »Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde.« (HD, 19. Stück, 197)

Der Unterschied zwischen Lessing und Aristoteles ist mit Blick auf das Verhältnis von Fabel und Figuren besonders deutlich. Bei Aristoteles ist die Tragödie unabhängig von einzelnen Charakteren denkbar, weil bei ihm die Fabel, der Mythos und die Handlung

nichts zu tun haben« soll (vgl. Schäfer, Martin J.: *Das Theater der Erziehung. Goethes »pädagogische Provinz« und die Vorgeschichten der Theatralisierung von Bildung*, Bielefeld: transcript 2016, bes. 21–26).

81 Vgl. Geisenhanslüke: »Drum sind auch alle französische Trauerspiele Parodien von sich selbst«.

82 Aristoteles: *Poetik*, Kapitel 9, 31.

im Zentrum stehen, die den Rahmen der in ihr handelnden Figuren bildet.⁸³ Für Lessing hingegen geht die Fabel aus den Charakteren hervor:

[S]ind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählet? (HD, 23. Stück, 215)

Auf diese rhetorische Frage gibt Lessing unmittelbar sowie in einem späteren Zusammenhang die Antwort, dass allein die Charaktere heilig seien (vgl. HD, 23. Stück, 215; 33. Stück, 255). Das auf die Illusion angelegte Drama sei durch ein Interesse an den Personen und ihrem Fortleben beim Publikum gekennzeichnet (vgl. HD, 35. Stück, 264). Es gehe nicht darum, Material zu verarbeiten, sondern aus sich selbst als einem Beobachter der Menschheit zu schöpfen. Und an mehreren Stellen spricht Lessing davon, dass nichts schlimmer für das Drama sei als das, wovon die Zuschauer:innen keine Ursache geben können (vgl. HD, 23. Stück, 215), oder ein Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit sei. Wiederum setzt er sich damit von Aristoteles ab, bei dem es heißt, dass es nicht unwahrscheinlich sei, dass sich manches gegen die Wahrscheinlichkeit abspiele.⁸⁴ Während Lessing eine treue Gefolgschaft zu Aristoteles behauptet,⁸⁵ legen die zitierten Stellen auch eine große Differenz nahe.

Wenn der Germanist Steven D. Martinson die Aristoteles-Lektüre von Lessing als »kreative Fehlinterpretation«⁸⁶ bewertet, steht er damit keineswegs alleine da. Wolfgang Schadewaldts spricht sogar von einem Missverständnis.⁸⁷ Ein Kritikpunkt Schadewaldts ist Lessings systematische Bevorzugung des Mitleids gegenüber der Furcht. Die beiden von der Tragödie hervorgerufenen Affekte aber seien bei Aristoteles gleichrangig. Zugunsten eines »humanitär-philanthropischen Trauerspiels« entstehe bei Lessing eine Einseitigkeit der Dualität von *phobos* und *eleos*. Mitleid ist Schadewaldt zufolge ein Begriff für »sympathetische« Regungen jeder Art und sei in seiner Grundstruktur zwar »griechisch«, in der spezifisch von Lessing vorgeschlagenen Ausprägung jedoch vor allem christlich geprägt.⁸⁸ Eine Mitleidsakzentuierung sei mit Blick auf die Übersetzung eines Begriffes wie *eleos* »im höchsten Grade irreführend«.⁸⁹ Wo Schadewaldt hinsicht-

83 Im Kapitel 6 der aristotelischen *Poetik* (vgl. ebd., 21) heißt es, dass die Tragödie nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung (*praxis*), Lebenswirklichkeit (*bios*) sei. Um der Handlung wegen werden Charaktere einbezogen, Geschehnisse (*pragmata*) und Mythos seien das Ziel der Tragödie. Aristoteles geht hier sogar so weit zu sagen, dass keine Tragödie ohne Handlung vorliegen könne, jedoch sehr wohl ohne Charaktere.

84 Aristoteles: *Poetik*, Kap. 25, 93.

85 Zum »Aristotelismus der Klassik« vgl. Dupont: *Aristoteles oder Der Vampir des westlichen Theaters*, 75.

86 Vgl. Martinson, Steven D.: »Authority and Criticism: Lessing's Critical and Dramatic Procedure«, 143–154, in: Bahr (Hg.): *Humanität und Dialog*, 144.

87 Vgl. Schadewaldt, Wolfgang: »Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes«, in: Hermes: *Zeitschrift für klassische Philologie*, 2/83 (1955), 129–171, 170.

88 Vgl. ebd., 130f.

89 Ebd., 134. Schadewaldt arbeitet heraus, dass *eleos* nicht mit dem Ethischen verknüpft sei, sondern aufgrund seiner Verwandtschaft mit dem Flötenspiel vielmehr mit dem Orgiastischen und Hedonistischen. Die kathartische Reinigung sei eher als Entleerung und Erleichterung oder als unschädliche Freude zu begreifen und für Aristoteles, der für Schadewaldt Staatstheoretiker bleibt,

lich der bereits ausgeführten anthropologischen Schwerpunktlegung des lessingschen Theaters Recht gegeben werden muss; das Mitleid, wie es Lessing ausarbeitet, auf einer Idee des Subjekts beruht, die der Antike und insbesondere Aristoteles fremd ist⁹⁰ und, wie Jutta Meise überzeugend darstellt, auf christlich-humanistischen Bahnen gedacht ist,⁹¹ hat der lessingsche Text diesen Charakterisierungen etwas entgegenzuhalten. Zum einen besteht Lessings Einsatz im Sinne der von Martinson beschriebenen »creative misinterpretation« in einer Relektüre und Aktualisierung der teils unkonkret und offen formulierten, damit aber auch mehrdeutig gehaltenen aristotelischen Ideale der Tragödie für seine Gegenwart. Und auch darüber hinaus geht es Lessing nicht ausschließlich um eine christliche Form der Menschenliebe. Zumindest wird ein Abstand zu dieser Vorstellung von ihm explizit betont.

Schon im 2. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* argumentiert Lessing gegen ein christliches Trauerspiel und gegen eine christliche Ausrichtung in »Wesen« und »Wirkung« des Dramatisch-Dialogischen:

Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäft der Tragödie, welches die Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen? (HD, 2. Stück, 129f.)

Die christliche Auslegung des Menschen im Sinne der Nächstenliebe beschreibt Lessing geradeheraus als untheatralisch (vgl. HD, 76. Stück, 427). Die in ihr zugrunde gelegte Uneigennützigkeit führt Lessing zu dem »aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommene[n]« Rat »alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt« (HD, 2. Stück, 130) zu lassen. Der Erwartung einer Glückseligkeit im jenseitigen Leben stellt Lessing eine Form der Selbstbezogenheit gegenüber, die das Mitleid notwendigerweise begleitet und mit der sich die von Schadewaldt mit so viel Verve vorgebrachten Lessing-Kritik anfechten lässt:

[...] 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. (HD, 75. Stück, 420)

ist das Theater zur Erholung und Entspannung der Massen in der Polis zu gebrauchen, nicht aber zur läuternden, bessernden, moralisch-erzieherischen Wirkung (vgl. ebd., 153), deren lessingsche Auslegung er polemisch als »moralische Kuranstalt« (ebd., 148) bezeichnet und mit Verweisen auf Goethe, Nietzsche und sogar Schiller zeigen möchte, dass ein solches Verständnis des Theaters auf wenig Zuspruch gestoßen sei (vgl. ebd., 166).

90 Ebd., 134; vgl. dazu auch: Lehmann: *Theater und Mythos*, 22f.

91 Vgl. Meise: *Lessings Anglophilie*, 133.

Lessing räumt dem Mitleid Vorrang gegenüber der Furcht ein und macht deutlich, dass sein Vorhaben nicht im engeren Sinne als christlich zu verstehen ist. Vielmehr ergibt sich für Lessing eine Mensch- und Subjektzentrierung sowie eine Form des Selbstbezugs, die das Phänomen einer Übertragung des Mitleids ›auf uns‹ selbst zum zentralen Umschlagplatz des Dramas werden lässt. Ist nicht unter diesen Prämissen auch das Mitleid mit Anderen nur deswegen denkbar, verständlich und möglich, weil es ›auf uns‹ selbst bezogen wird? Dass dieses Denken des Selbstbezugs im Kontext von Säkularisierungsprozessen in einem weiteren Sinne steht, ist aus verschiedenen weiteren Gründen plausibel: Wenn Lessing für das Drama den Chor ausschließt, damit er der Logik der Anteilnahme nicht im Wege steht, führt er damit die kategorische Verbannung der Götter aus dem dramatischen Text einen Schritt weiter. Was passiert, ist nicht auf Götter, Mythos, Fabel oder (historische) Fakta zurückzuführen, vielmehr entspringt das Geschehen dem Verhältnis der Charaktere zueinander. Was von Szondi als Primat des Zwischenmenschlich-Dialogischen im Drama gefasst wurde, wird insofern als proleptische Verwirklichung eines humanistisch-säkularisierten Ideals im Feld der Kunst bestätigt, als es das Modell für die Konstituierung einer zwischenmenschlich-intersubjektiven Welt darstellt und im Rahmen einer säkularen Wende erklärt werden kann.⁹² Die säkulare Wende ist nicht zuletzt eine anthropozentrische Wende.⁹³ Gott sei zwar weiterhin Schöpfer, es liege aber nunmehr eine »impersonal order« vor, in der Menschen als gleiche Einheiten das Ganze des Sozialen konstituieren.⁹⁴

Wie dabei hervorgehoben werden muss, ist Lessings Bestreben das einer deistischen Säkularisierung. In ihrer abendländischen Ausprägung des Humanismus ersetze sie die gegebene Ordnung durch das Regime einer von Prinzipien ausgehenden Konstruktion der Welt, welche die onto(a)theologische Konstruktion unberührt lasse, weil sie Gott im Menschen verorte.⁹⁵ Hierbei ist in Bezug auf Lessing eine Entwicklung zu beobachten: Die spezifisch deistisch-säkulare Ausdeutung von Furcht und Mitleid als Theatermodell und als dualem Komplex vor dem Hintergrund einer transparenten Sprache des dramatischen Dialogs, habe Lessing erst in der *Hamburgischen Dramaturgie* vorgelegt, während sie im *Briefwechsel über das Trauerspiel* im Jahr 1755 noch nicht formuliert oder gedacht ist.⁹⁶ Nun aber ist eine Mäßigung erfolgt, die auf den Optimismus in Bezug auf eine zwischen den Menschen mögliche Konstruktion von Wirklichkeit zugeschnitten ist: Lessing grenzt etwa die Furcht gegen den von Corneille eingeforderten Schrecken (*terreur*)

92 Vgl. dazu auch Taylor, Charles: *A Secular Age*, Cambridge: Harvard Univ. Press 2007.

93 Vgl. Fick: *Lessing und das Drama der anthropozentrischen Wende*.

94 Taylor schreibt: »This reading [of the predominance of impersonal, unrespondent order in the universe, which was known to follow an age in which people had believed in a meaningful cosmos] would be strengthened by the nature of modern social imaginaries, which present society in its dominant, enframing structure, not as a network of personal relations of lordship, fealty, and tenure, but rather as a categorical, egalitarian order, in which we are all related in the same direct-access way to the society, which itself must be understood also objectively, as well as being the product of our coming together. Modern society is a united we/they of similar units, equal citizens; something utterly different from a tissue of feudal relations.« (Taylor: *A secular Age*, 281).

95 Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Dekonstruktion des Christentums*, übers. v. Esther von der Osten, Zürich u.a.: Diaphanes 2008, bes. 27–35.

96 Vgl. Golawski-Braungart: »Furcht und Schrecken«, 415.

ab und betont mit Bezug auf Aristoteles, das Grässliche sei unmöglich Gegenstand des Trauerspiels (vgl. HD, 81.-83. Stück).

Zwischen die Entstehung des *Briefwechsels* und der *Dramaturgie* fällt zeitlich gesehen Lessings Auseinandersetzung mit Frances Hutcheson und Adam Smith,⁹⁷ die auch von Fischer-Lichte mit der Erwähnung des »englischen Sensualismus« angedeutet wird. Dieser habe die Auffassung verbreitet, so Fischer-Lichte, »daß es keine Vorstellungen im Verstand geben könne, die nicht aus der sinnlichen Wahrnehmung herkommen«.⁹⁸ In der Forschung finden sich weitere vergleichbare Hinweise: So lasse sich die spezifisch-anthropologische Struktur, auf die Arnold Heidsieck bezüglich der Mitleidskonstruktion Lessings hingewiesen hat, mit Smiths Modell des Sozialen engführen.⁹⁹

»Selbstverwechslung« und Adam Smiths Theorie des Mit-Fühlens

In Lessings *Laokoon* findet sich eine direkte Anspielung auf Adam Smiths 1766 erschienene *Theory of Moral Sentiments*.¹⁰⁰ Auch wenn somit belegt ist, dass Lessing mit diesem Text vertraut war, bevor er die *Hamburgische Dramaturgie* verfasste,¹⁰¹ soll nicht die These vertreten werden, sie sei Resultat einer Auseinandersetzung mit Smiths Schrift. Dafür ist die Bezugslage und Materialanlage der lessingschen Schrift zu komplex. Wie bereits hervorgehoben wurde, nimmt Lessing Anregungen von einer Vielzahl Autoren auf. Entgegen einer Einflussgeschichte ist es Ziel der nachfolgenden Überlegungen, eine ideengeschichtliche Konstellation herauszuarbeiten. Die Beobachtung einer »sonder-

97 Vgl. Fick: *Lessing-Handbuch*, 28.

98 Vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 2, 98.

99 Vgl. Heidsieck, Arnold: »Adam Smith's Influence on Lessings View of Man and Society«, in: *Lessing Yearbook XV* (1983), 125–143; vgl. zur Affinität zwischen Lessing und Smith darüber hinaus den Aufsatz von Slessarev, Helga: »Nathan der Weise und Adam Smith«, 248–256, in: Barner, Wilfried/Reh, Albert M. (Hg.): *Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang; Beiträge zur Internationalen Tagung der Lessing Society in der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg v. d. H.; 11. bis 13. Juli 1983*, Detroit: Wayne State Univ. Press 1984; Martinec: *Lessings Theorie der Tragödiendwirkung*; Nitschke, Claudia: »Das natürliche System des Marktes. Lessings »Nathan der Weise« und Adam Smiths »Wealth of Nations««, 177–202, in: Dies./Nieberle, Sigrid (Hg.): *Gastlichkeit und Ökonomie. Wirtschaften im deutschen und englischen Drama des 18. Jahrhunderts*, Berlin: De Gruyter 2014; Martinec, Thomas: »Dramenwirkung und Geldfunktion. Versuch einer Korrelation von Dramaturgie und Ökonomie bei Lessing«, 201–218, in: Nieberle, Sigrid/Nitschke, Claudia (Hg.): *Gastlichkeit und Ökonomie. Wirtschaften im deutschen und englischen Drama des 18. Jahrhunderts*, Berlin: De Gruyter 2014; vgl. Wiggins, Ellwood: »Pity Play. Sympathy and Spectatorship in Lessing's Miss Sara Sampson and Adam Smith's Theory of Moral Sentiments«, 85–112, in: Dupree, Mary Helen/Franzel, Sean (Hg.): *Performing Knowledge, 1750-1850*, Berlin u.a.: De Gruyter 2015.

100 Smith, Adam: *The Theory of Moral Sentiments*, hg. v. Haakonssen, Knud, Cambridge: Univ. Press 2009. Im Folgenden zitiert mit der Sigle TMS. Vgl. Lessing: *Laokoon*, 30: »Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf [zur Wirkung des Ganzen am Beispiel von Philoktet] macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so gibt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.«

101 Slessarev: »Nathan der Weise und Adam Smith«, 249.

baren Selbstverwechslung«¹⁰² in der Struktur von Furcht und Mitleid veranschaulicht die dialogisch-dramatische Theatervorstellung im Verbund mit dem Ideal einer Sprache transparenter Zeichen. Mit Smith wird deutlich, inwiefern das Mitleid mit Anderen nur deswegen denkbar ist, weil es »auf uns« selbst bezogen und die Zielperson des Mitleids austauschbar mit der mitfühlenden Person ist. Das Mitleid ist Ausdruck und Resultat einer Verwechslung des Selbst mit dem Gegenüber.

Die »Selbstverwechslung«, im Folgenden auch beschrieben als Vertauschung von Ich und Gegenüber, ist daraus abzuleiten, dass Lessing das moralische Moment seiner auf die Menschheit abzielenden Theaterkonzeption auf die zuvor diskutierten Empfindungs-Einsichten zurückführt: »Lessing schreibt der Tragödie keine Moral vor, er entdeckt ihre Moralität in der phänomenologischen Beschreibung ihrer Wirkung.«¹⁰³ Die phänomenologische Beschreibung der Wirkung gegebener Situationen ist eine wichtige Parallele zwischen Smith und Lessing. Ausgangspunkt der Gegenüberstellung der beiden Autoren soll zunächst der bei Lessing durch die Kritik an der christlichen Tragödie aufgewiesene Selbstbezug sein, den Smiths theoretische Überlegungen in *The Theory of Moral Sentiments* anfänglich ganz anders einführen:

How selfish soever man may be supposed, there are evidently some principles in his nature, which interest him in the fortune of others and render their happiness necessary to him, though he derives nothing from it except the pleasure of seeing it. [...] That we often derive sorrow from the sorrow of others, is a matter of fact too obvious to require any instances to prove it; for this sentiment, like all the other original passions of human nature, is by no means confined to the virtuous and humane, though they perhaps may feel it with the most exquisite sensibility.¹⁰⁴

Eines der Prinzipien in der »menschlichen Natur« ist eine Neigung zum Mit-Fühlen, die einer zuvor angenommenen Selbstbezogenheit gegenübersteht. Das Interesse am Geschick von Anderen (»interest [...] in the fortune of others«) ist als solches keine Tätigkeit, für die die Einzelnen sich entscheiden könnten. Nicht umsonst wird sie als eine der »original passions« bezeichnet, sie gehört für Smith zum generischen Programm des Menschen. Die Disposition zur Bewegtheit oder zur unwillkürlichen Regung angesichts des bloßen Anblicks der Trauer Anderer wird schließlich als »fellow-feeling« bezeichnet und mit dem Begriff der »sympathy« auf jenes Spektrum von Reaktionen ausgeweitet, das auf bei Anderen beobachtete, angenehme Gefühlsregungen folgen kann. Die von Smith diskutierte »sympathy« ist ein Mit-Fühlen im weitestmöglichen Sinne, sei es gegenüber Trauer oder Freude:

Pity and compassion are words appropriated to signify our fellow-feeling with the sorrow of others. Sympathy, though its meaning was, perhaps, originally the same, may now, however, without much impropriety, be made use of to denote our fellow-feeling with any passion whatever.¹⁰⁵

102 Kommerell: *Lessing und Aristoteles*, 75/99.

103 Vgl. Schings: *Der mitleidigste Mensch*, 39.

104 Smith: *TMS*, 11.

105 Ebd., 13.

Wie im nachfolgenden Zitat – und als Reaktion auf die Eröffnung des Textes mit der Selbstsucht des Menschen: »How selfish soever man may be supposed« – deutlich wird, schließen sich zwei Teile »der menschlichen Natur« gegenseitig aus. Die Selbstsucht beziehungsweise das von Adam Smith so häufig zitierte »self interest«¹⁰⁶ einerseits müsse demzufolge unter Kontrolle gebracht werden, während andererseits die »außerordentliche Empfindsamkeit gegenüber den ursprünglichen und mitfühlenden Regungen Anderer [oder gegenüber Anderen]«, kultiviert und entwickelt werden soll.¹⁰⁷ Daraus ergebe sich die »vollkommenste Tugend«, oder wie es in einem späteren Passus formuliert, »die Perfektion der menschlichen Natur«:

And hence it is, that to feel much for others and little for ourselves, that to restrain our selfish, and to indulge our benevolent affections, constitutes the perfection of human nature; and can alone produce among mankind that harmony of sentiments and passions in which consists their whole grace and propriety.¹⁰⁸

Seinen Vorgängern einer Theorie der »sympathy« und des »fellow-feelings« folgend, zieht Smith zunächst in Betracht, dass »to feel much for others« sich in einer Übertragung der Leidenschaften von einem Menschen zum Anderen äußert. Bei seinem Lehrer Frances Hutcheson etwa hatte das sympathetische Mitleid die Struktur einer Teilhabe an fremden Leidenschaften, womit er sich David Humes Begriff der »sympathy« angeschlossen habe.¹⁰⁹

Upon some occasions sympathy may seem to arise merely from the view of a certain emotion in another person. The passions, upon some occasions, may seem to be transfused from one man to another, instantaneously, and antecedent to any knowledge of what excited them in the person principally concerned.¹¹⁰

Die sympathetische Empfindung, die schon bei Hutcheson den gleichen grundsätzlichen Zusammenhang zwischen Empfindung und Moral reflektiert hatte, so Martinec,¹¹¹

106 Vgl. dazu das berühmte und programmatische Zitat aus *Wealth of Nations* von Smith: »It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker, that we expect our dinner, but from their regard to their own interest.« (Smith, Adam: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations. The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*, hg. v. Todd, W. B./Campbell, R. H./Raphael, D. D./Skinner, A. S., Oxford: Univ. Press 1976, 26f.) Aufgrund der großen Zahl an Verweisen auf dieses Zitat und der Schwierigkeit der Einordnung des »self interest« sei hier lediglich auf die Genealogie der Denkfigur hingewiesen, die durch den Historiker Pierre Force unter Bezugnahme auf die Zeit »vor Smith« aufgearbeitet wurde (vgl. Force, Pierre: *Self-interest before Adam Smith. A Genealogy of Economic Science*, Cambridge: Univ. Press 2003).

107 »The man of the most perfect virtue, the man whom we naturally love and revere the most, is he who joins, to the most perfect command of his own original and selfish feelings, the most exquisite sensibility both to the original and sympathetic feelings of others.« (Smith: *TMS*, 176).

108 Ebd., 30.

109 Vgl. Martinec: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung*, 159. Ellwood Wiggins spricht von einer an der »sympathy« ausgerichteten epistemologischen Grundlage bei David Hume, in der der Telos eines »sentimentalist theatre« angelegt sei (vgl. Wiggins: »Pity Play«).

110 Smith: *TMS*, 13.

111 Vgl. Martinec: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung*, 156ff.

entwickelt Smith entscheidend weiter. Im Gegensatz zu den bei Hutcheson »excessively ›compassionate‹ assumptions«, die bei Smith in der zunächst erwogenen Übertragungshypothese (›transfuse‹) nachwirken, führt er eine Theorie der »sympathy« ein, in der das Ich nicht die Reflektion des Gegenübers und seine Leidenschaften nicht Kopien der bei den Anderen wahrgenommenen Affekte sind. Vielmehr gehe der Begriff der »sympathy« von der Erwägung aus, in der situativen Position des Gegenübers zu sein, so Heidsieck.¹¹² Wenngleich Martinec zu Recht und mit überzeugenden Argumenten festhält, dass Lessings Mitleidsbegriff nicht auf die Sittenlehre Hutchesons zurückgeführt werden kann, weil die Sozialphilosophie des letzteren, der rhetorischen Tradition entsprechend, eine Übertragung der Regung von Sprecher:innen auf Zuhörer:innen annimmt. Dennoch wirft er die theoretische Linie der sympathetischen Empfindung und insbesondere die Möglichkeit, auf die Überschneidungen und Affinitäten zwischen den Überlegungen Lessings und Smiths einzugehen, damit allzu schnell über Bord.¹¹³ Martinec bespricht Mitleid und Selbstliebe als Gegenpole,¹¹⁴ wo es doch insbesondere ein Zusammenspiel von Furcht und Mitleid ist, das Lessing und Smith verbindet.

Das Zusammenspiel von »self interest« und »sympathy« beziehungsweise die darauf aufbauende Substitutionslogik im Zwischenmenschlichen, soll im Folgenden zunächst bei Smith untersucht werden. Von den verschiedenen Formen des Mit-Fühlens – dieser Begriff soll im Folgenden als Übersetzung für »sympathy« angeführt werden – ist zunächst dasjenige mit jemanden zu nennen, der den Verstand verloren hat:

Of all the calamities to which the condition of mortality exposes mankind, the loss of reason appears, to those who have the least spark of humanity, by far the most dreadful, and they behold that last stage of human wretchedness with deeper commiseration than any other. But the poor wretch, who is in it, laughs and sings perhaps, and is altogether insensible of his own misery. The anguish which humanity feels, therefore, at the sight of such an object, cannot be the reflection of any sentiment of the sufferer. The compassion of the spectator must arise altogether from the consideration of what he himself would feel if he was reduced to the same unhappy situation, and, what perhaps is impossible, was at the same time able to regard it with his present reason and judgment.¹¹⁵

Die ›consideration‹ des Betrachters bezieht sich nicht nur auf die Erwägung in der Position des Betrachteten, sondern zugleich auch Betrachtender zu sein. Während zunächst noch die Hervorhebung einer Selbstdifferenz deutlich wird, ist Smith von Anfang an bemüht, diese zu überbrücken und zu tilgen. Auch wenn die Erwägung, was der Zuschauer (›spectator‹) an der Stelle des Beobachteten empfinden würde, während er zugleich Beobachter bliebe, als unmöglich ausgewiesen ist, wie sie dennoch in eine Repräsentationsstruktur der Identifikation und Vertauschung überführt, die schon früh im Text als

112 Vgl. Heidsieck: »Adam Smith's Influence on Lessings View of Man and Society«, 132.

113 Vgl. Martinec: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung*, 160/86.

114 Vgl. ebd., 164.

115 Smith: *TMS*, 15.

»imagination« etabliert ist: Sie tritt anstelle der sinnlichen Empfindung und gibt uns einen Begriff dessen, was die Empfindungen des Gegenübers sind.¹¹⁶

By the imagination we place ourselves in his situation, we conceive ourselves enduring all the same torments, we enter as it were into his body, and become in some measure the same person with him, and thence form some idea of his sensations, and even feel something which, though weaker in degree, is not altogether unlike them. His agonies, when they are thus brought home to ourselves, when we have thus adopted and made them our own, begin at last to affect us, and we then tremble and shudder at the thought of what he feels.¹¹⁷

Der herausgestellten Unmöglichkeit, sich das Leid der Anderen tatsächlich vorzustellen und sich selbst an deren Stelle zu beobachten, steht das Eindringen in den Körper der Anderen gegenüber. Smith schlägt eine Bewegung vor, die von der Phantasie getragen ist, im gewissen Maße zum Anderen zu werden. Die Qualen (»agonies«) der Anderen werden angenommen und zu den »unsrigen« gemacht. Smith verwendet ein mächtiges Bild: »brought home to ourselves«. Die Passage erarbeitet sich einen Austausch von Ich und Gegenüber, der im Verlauf des Textes immer wieder angestrebt wird. Das wird nicht zuletzt durch die Ausführung der Furcht vor dem Tode deutlich, deren Anlage bereits am Beispiel des Mit-Fühlens mit demjenigen, der den Verstand verloren hat, angedeutet wurde, nämlich »[t]he anguish which humanity feels, therefore, at the sight of such an object«:

It is from this very illusion of the imagination, that the foresight of our own dissolution is so terrible to us, and that the idea of those circumstances, which undoubtedly can give us no pain when we are dead, makes us miserable while we are alive. And from thence arises one of the most important principles in human nature, the dread of death, the great poison to the happiness, but the great restraint upon the injustice of mankind, which, while it afflicts and mortifies the individual, guards and protects the society.¹¹⁸

»[T]o restrain the selfish [affections]« ist keineswegs mit der Abschaffung jeder Selbstbezogenheit gleichzusetzen. Schon für Smith ist die Furcht vor dem Tod das »auf uns« selbst bezogene Mit-Fühlen mit den Toten. Smiths Mit-Fühlen ist ohne Selbstbezüglichkeit, »self interest« oder »selfishness«: so wenig tragfähig, wie es auch das lessingsche Mitleid sein wird. Die damit zugrunde gelegte Struktur der Repräsentation lässt sich in Smiths Text anhand eines Vokabulars beobachten, das mit ästhetischen Begrifflichkeiten verzahnt ist und Analogien zum Theater aufweist. Wie Laura J. Rosenthal beschrieben hat – und sie verweist durch ihre Formulierung unmittelbar auf die Frage des Austauschs von Ich und Gegenüber sowie der Selbstverwechslung –, greift Smith sogar explizit die ästhetische Erfahrung des Theaters auf:

¹¹⁶ Vgl. ebd., 11.

¹¹⁷ Ebd., 12.

¹¹⁸ Ebd., 16f.

In imagination we become the very person whose actions are represented to us: we transport ourselves in fancy to the scenes of those distant and forgotten adventures, and imagine ourselves acting the part of a Scipio or a Camillus, a Timoleon or an Aristides.¹¹⁹

Wie dieses Zitat verdeutlicht, entwirft Smith seine *Theory of Moral Sentiments* unmissverständlich vor dem Hintergrund von ästhetischer Erfahrung. Die Einfühlung in die Szenen entfernter und vergessener Abenteuer wird möglich durch die Kenntnis literarischer Figuren. Da explizit von Szenen die Rede ist, lässt sich dieses Argument noch weiter spezifizieren. David Marshall spricht in Bezug auf Smiths Beitrag zur Sozialphilosophie von einem »theatre of sympathy«:¹²⁰ »*The Theory of Moral Sentiments* is designed to address the theatrical character of the way people face each other in the world – and that this theatrical situation, which is implicit in writers such as Hutcheson and Hume, becomes not only explicit but problematic for Smith.«¹²¹ Ganz ähnlich, wie es für die Übereinkunft von »Wesen« und »Wirkung« des Trauerspiels im Sinne einer Verknüpfung wirkungsästhetischer und sozialkritischer Komponenten bei Lessing gilt,¹²² führt eine solche Logik des Theaters auch bei Smith wieder aus dem Theater heraus. Mit seinen Überlegungen ist die Vorstellung einer sozialen Ordnung versprochen. Smith geht es mit der Heranziehung des Mediums einer »ästhetischen Erfahrung«, die eine soziale Situation proleptisch verwirklicht und dahingehend zu einem allgemeinen Erfahrungsschatz eines jeden Menschen gehört, zugleich um die Überwindung der Medialität dieses Mediums. Marshall zufolge, der nahelegen scheint, dass schon bei Smith das Theater als Ort einer Verhandlung von Modernitätserfahrung gekennzeichnet ist,¹²³ tritt damit eine Kommunikabilität oder Intersubjektivität auf den Plan, welche die Instanz seiner Vermittlung – das Theater am »theatre of sympathy« – aufzuheben bestrebt ist. Das Theater am Theater soll weder bei Lessing noch bei Smith erkennbar sein. Das Theater des Mit-Fühlens wird vielmehr zu einem Umschlagplatz austauschbarer Positionen:

The dream of sympathy, the fiction of sympathy, is that an interplay and interchange of places, positions, persons, sentiments, and points of view could cancel out the theatricality of the most theatrical of situations. According to Smith, we desire and depend on spectators, but we can tolerate them only if we can believe in the fiction that they can transport themselves from their distant position and become us. Our greatest fear is that they will remain spectators. The situation of theater determines

119 Smith: *TMS*, 87.

120 Marshall, David: »Adam Smith and the Theatricality of Moral Sentiments«, in: *Critical Inquiry*, 4/10 (1984), 592–613, 597.

121 Ebd., 594.

122 Vgl. Kommerell: *Lessing und Aristoteles*, 75/99; vgl. Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, 164f.

123 Vgl. zum Theater als Form der Darstellung und Paradigma von Modernitätserfahrung den Aufsatz von Müller-Schöll, Nikolaus: »Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas«, 189–201, in: Balme, Christopher/Rättig, Ralf (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen: Francke 2003.

our views and relations, for better or for worse. In *The Theory of Moral Sentiments*, sympathy comes to mean both theater and the only means of defeating theater.¹²⁴

Während der Traum von der Aufhebung des Mediums bei Lessing mit der Vorstellung der natürlichen, transparenten Zeichen zuwege gebracht werden soll, zielt Smiths Sozial- und Moralphilosophie des Intersubjektiven auf die Auslöschung ihrer eigenen Grundlegung in der Theatersituation. Die größte Angst in Smiths Perspektive ist die, dass ein Gegenüber nicht die Position des Ich übernehmen würde, um geradewegs genauso zu denken und zu handeln wie das Ich. Auch hier lauert die Gefahr des befremdlichen Gefühls, dass die Beteiligten nicht von »gleichem Schrot und Korn« seien und eine Übereinstimmung mit sich selbst nicht vorausgesetzt werden könne (vgl. HD, 9. Stück, 158; 32. Stück, 249; 34. Stück, 257; 75. Stück, 422). Kurzum, es geht sowohl bei Smith als auch bei Lessing um die Überwindung von Distanz, wie auch schon mit Blick auf den *Briefwechsel über das Trauerspiel* hervorgehoben wurde. »*The Theory of Moral Sentiments* represents acts of the imagination that would deny the distance and difference that divide people from each other and themselves.«¹²⁵ Das Mit-Fühlen beruht auf der Annahme einer unüberbrückbaren Differenz – es ist durch ein Nachdenken über die Unmöglichkeit des Mit-Fühlens begleitet¹²⁶ –, ist aber zugleich bestrebt, diese durch identifizierenden Austausch aufheben. Es ist das Zusammenspiel von Selbstinteresse und der Disposition des Menschen, auf Andere verwiesen zu sein, die für Smith die soziale Sphäre hervorbringt, Charakteristiken eines Theaterdenkens aufweist und eine Vorstellung (»imagination«) des Austauschs von Empfindungs-Einsichten sowie des Tausches und der Austauschbarkeit von Ich und Gegenüber etabliert.

Neben den Affinitäten und Übereinstimmungen ist zwischen Smiths und Lessings Entwurf der sozialen Sphäre auch ein wichtiger Unterschied festzuhalten. Smith ist von der Vorstellung angetrieben, dass die mit-fühlende Neigung das Ich in die Lage versetzt, die Position des Gegenübers gänzlich einzunehmen, das heißt mit diesem Person und Charakter zu tauschen, wie das nachfolgende Zitat verdeutlicht:

When I condole with you for the loss of your only son, in order to enter into your grief I do not consider what I, a person of such a character and profession, should suffer, if I had a son, and if that son was unfortunately to die: but I consider what I should suffer if I was really you, and I not only change circumstances with you, but I change persons and characters. My grief, therefore, is entirely upon your account, and not in the least upon my own.¹²⁷

Bei Lessing verhält sich das etwas anders. Im 32. Stück stellt er einerseits die Forderung auf, dass der natürlichste und ordentlichste Verlauf des Dramas so angelegt sein müsse, dass die Zuschauer:innen das Tun der Figuren nicht nur nachvollziehen können müssen, sondern geradewegs genauso handeln würde (vgl. HD, 32. Stück, 249). Das spricht

124 Marshall: »Adam Smith and the Theatricality of Moral Sentiments«, 610.

125 Ebd., 601.

126 Vgl. ebd., 601.

127 Smith: *TMS*, 374.

für jene »Selbstverwechslung« des Ich mit dem Gegenüber, die von Kommerell für Lessing konstatiert wurde und sich bei Smith wiederfindet. Andererseits scheint bei Lessing das Ich nicht zum Anderen werden zu können. Weil bei ihm die Rede von einem Rückbezug des Mitleids »auf uns« selbst ist, verhält es sich genau umgekehrt, wie auch die zuvor zitierte Stelle schon nahelegt: Der:die Andere muss so handeln, wie es ein Ich tun würde. Und das gilt auch für die zuvor angeführte Stelle (vgl. HD, 75. Stück, 420). Wenn nämlich Furcht das »auf uns« selbst bezogene Mitleid ist, lässt sich umgekehrt das Mitleid als die auf uns selbst bezogene Furcht charakterisieren, die jedoch ihrerseits wiederum als das »auf uns« selbst bezogene Mitleid beschrieben werden muss. Auch das Mitleid mit Anderen ist das Ergebnis eines »auf uns selbst« zurückbezogenen Mitleids sowie darüber hinaus Ausdruck und Resultat einer Verwechslung des Gegenübers mit dem Selbst beziehungsweise ohne diese gar nicht denkbar. In der auf dem Mitleid begründeten Vorstellung von Intersubjektivität findet eine Selbstverwechslung des Ich mit dem Gegenüber statt. Das Ich muss stets schon die:der Andere sein.

Theater ohne Theater: Selbstbezug, Öffentlichkeit und freier Markt

Trotz der Unterschiede im Detail, besteht die Überschneidung zwischen Smith und Lessing in der systematischen Verknüpfung von Mit-Fühlen und Selbstbezug. Weil sie den Selbstbezug als seine Voraussetzung fassen, ist das Mit-Fühlen mithilfe von »imagination« (Smith) beziehungsweise der Sprache der Anteilnahme (Lessing) als eine Überbrückung von Distanz begriffen. Wie Lessing später im *Laokoon*, begründet Smith die Möglichkeit der Distanzüberbrückung aus psychologischer Perspektive mit einer schwer argumentierbaren Angemessenheit.¹²⁸ Wenn Lessings Dramaturgie, wie Szondi vorgeschlagen hatte, mit Rücksicht auf die wechselseitige Verwiesenheit von wirkungsästhetischen und sozialkritischen Aspekten zu lesen ist, wird so auch begreiflich, warum er sich gegen die von Mendelssohn in die Diskussion eingebrachte Bewunderung wendet und ihr schon im *Briefwechsel über das Trauerspiel* das Mitleid gegenüberstellt.¹²⁹ Bewunderung schaffe Distanz, während Mitleid auf eine Aufhebung derselben abziele, wie Kommerell festgehalten hat.¹³⁰ Auch Lessing verknüpft Empfindung und Einsicht angesichts des Ähnlichen und Vergleichbaren, nicht zuletzt, weil er die Tugend auf einen Affekt und damit auf das sinnliche Vermögen zur Erkenntnis zurückführt, so Martinec.¹³¹ Mit der Auffassung von Sprache als transparentem Mittel im zwischenmenschlichen Dialog soll, so ließe es sich zugespitzt und auf der Ebene von Wesens- und Wirkungsübereinstimmung sowie der Verknüpfung von ästhetischer und sozialkritischer Ausrichtung formulieren, das Theater am Theater abgeschafft und eine Überbrückung von Distanz auf der Ebene des Bühnengeschehens sowie zwischen Bühne und Zuschauerraum etabliert werden. Sowohl bei Lessing als auch bei Smith spielt die Aufhebung von Distanz durch eine Überwindung der Medialität des Mediums eine entscheidende Rolle.

128 Vgl. Heidsieck: »Adam Smith's Influence on Lessings View of Man and Society«, 132.

129 Vgl. Lessing: »Briefwechsel über das Trauerspiel«, 678ff.

130 Vgl. Kommerell: *Lessing und Aristoteles*, 89.

131 Vgl. Martinec: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung*, 156.

Die spezifische Anforderung an das Medium der Sprache der Kunst, und zumal wie sie als die des Dialogs (im dramatischen Theater) bei Lessing und im Anschluss an ihn wirksam wird, ist seine Aufhebung in den idealisierten Bestand eines unmittelbaren zwischenmenschlichen Gegenübers einerseits sowie in die Form eines Selbstbezugs des Theaters auf sich selbst andererseits. Wie Wellbery beschrieben hat, ist für Lessing die Literatur der kulturelle Prozess, welcher den Menschen zurück zu seiner natürlichen Ganzheit führt. Dementsprechend ist die dialogische Prozessualität des Literarischen (im dramatischen Text) als proleptische, *idealisierte* Herausbildung von Intersubjektivität im Feld der Kunst zu verstehen.¹³² Die Bestrebung das Theater mit dem Theater abzuschaufen, wie es als Form des Selbstbezugs des Theaters auf sich formuliert werden kann, führt den Menschen im Sinne eines Bezugs der Menschen untereinander und des Menschen auf sich, zu sich selbst. Wie im Hegel-Kapitel diskutiert wurde, ist die Diagnose des »substanziellen Selbstbezugs« im Hinblick auf die Epoche des dramatischen Theaters zwar mit einer anderen Schwerpunktlegung, aber in einem vergleichbaren Sinne, auch von Marita Tatari hervorgehoben und mit einer Reihe von Einwänden konfrontiert worden.¹³³ Wie sich herausgestellt hat, ist dabei jedoch entscheidend, dass Lessings Konzeption des Zwischenmenschlichen anhand eines auf spezifische Weise gefassten Theaters gedacht ist. Diese ist darauf angelegt, die Erfahrung von Alterität und Differenz zu tilgen oder zu verhüllen. In der Verwechslung und dem Zusammenfallen von Selbst- und Fremdposition steckt das Versprechen einer allgemeinen Kommunikabilität im Zwischenmenschlichen. Bei Lessing lässt sich demnach beobachten, warum Nancy – darauf wurde im zweiten Kapitel dieser Arbeit hingewiesen – von einem »trägen, schläfrigen Anthropologismus« spricht, unter dem die Begriffe »Dialog« und »Kommunikation« leiden.¹³⁴ Was sich ausgehend von der Idee der Menschheit und einem auf diese Vision zugeschnittenen Ideal des Theaters herauskristallisiert, ist eine durch ein starkes Denken des Selbst geprägte, anthropo- und psychologische Dialogik.¹³⁵

Eine monologische Struktur der idealisierten dialogischen Konstellation stellt auch Claudia Nitschke in ihrem Aufsatz »Das natürliche System des Marktes« fest. Ähnlich, wie es zuvor anhand von Furcht und Mitleid gezeigt wurde, legt sie eine Analyse von Altruismus und Egoismus in *Nathan der Weise* vor. Dabei greift sie auf die Betrachtungen Wolfgang Riedels zurück, denen zufolge *Theory of Moral Sentiments* und *Wealth of Nations* von Adam Smith nicht entlang eines schematischen Gegensatzes zwischen »sympathy« und »self interest« gelesen werden können. Vielmehr operieren beide in *einem* System der unsichtbaren Hand.¹³⁶ Nathan, so Nitschke, sei Kaufmann und repräsentiere ein natürliches und selbstregulierendes System der Zirkulation. Wie sie mit ihrer Lektüre über-

132 Wellbery: *Lessing's Laocoon*, 233.

133 Vgl. Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, bes. 53–79. Vgl. dazu in der vorliegenden Studie, 274ff.

134 Vgl. Nancy: *Le partage des voix*, 8; vgl. Nancy: *Die Mit-Teilung der Stimmen*, 5.

135 Vgl. zum nach Hamacher formulierten »Alteregoismus« in diesem Band, 74. Eine ähnliche Beobachtung macht Campe (*Affekt und Ausdruck*, 50f.) hinsichtlich der Verbindung von Dialog und Affektnachahmung im 18. Jahrhundert. Vgl. dazu in der vorliegenden Untersuchung, 32/336f.

136 Vgl. Nitschke: »Das natürliche System des Marktes«, 193; vgl. Riedel, Wolfgang: »Die unsichtbare Hand. Ökonomie, Sittlichkeit und Kultur der englischen Mittelklasse (1650–1850)«, Tübingen: Narr 1990. Slessarev »Nathan der Weise und Adam Smith«, 253) spricht davon, dass Smiths Wirtschaftstheorien Teil seiner Moralphilosophie sind.

zeugend darlegen kann, besteht zwischen dem Konzept des kommunikativen Austausches und dem Modell der Zirkulation, das marktorientierten und wirtschaftlichen Austauschprozessen zugrunde liegt, ein Zusammenhang. Lessings hochoptimistisch angelegte Theorie einer dialogisch-bürgerlichen Gesellschaft im Theater kann demzufolge als eine markthomologe Logik der Verhandlung und des Austauschs beschrieben werden, weil in ihr das Modell der Zirkulation performativ wird.¹³⁷

Dass im Hinblick auf Lessings theoretischen Entwurf des dialogischen Dramas von einer Zirkulation von Empfindungs-Einsichten die Rede sein kann, legt eine Stelle aus der *Hamburgischen Dramaturgie* wiederum besonders nachdrücklich nahe. Sie beschreibt das Aufeinandertreffen von Menschen als eine Vermengung von Flüssigkeiten:

So wie ein Tropfen nur die Fläche des Wassers berühren darf, um von ihm [dem so lange insulierten Wesen Dorval bei Diderot, M. W.] aufgenommen zu werden und ganz in ihm zu verfließen: das Wasser heiße, wie es will, Lache oder Quelle, Strom oder See, Belt oder Ozean. (HD, 88. Stück, 474)

Auch Thomas Martinec hat darauf hingewiesen, dass Lessing dem Drama in der *Hamburgischen Dramaturgie* Funktionen zuweist, die denen des Geldes in ökonomischen Prozessen auffallend ähnlich seien.¹³⁸ Dieser Umstand gibt Anlass dazu, die Übereinkunft von »Wesen« und »Wirkung« des Trauerspiels, die Zirkulation von Empfindungs-Einsichten und einer damit angestrebten Aufhebung von Distanz und Differenz anhand einer Ökonomie des Dialogischen zu charakterisieren. Das ist nicht zuletzt deswegen naheliegend, weil Lessing den Begriff der Ökonomie selbst verwendet (vgl. HD, 50. Stück, 325). Während es die Charaktere sind, die dem Dichter einzig heilig sind, werden sie in ein Verhältnis mit ökonomischem Gepräge – sie entsprechen den Anforderungen der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft¹³⁹ – gebracht, wie auch Joseph Vogl andeutet: Im

137 Vgl. Nitschke: »Das natürliche System des Marktes«, bes. 195–199. Slessarev beschreibt *Nathan der Weise* als Auseinandersetzung mit der »positive[n] Auffassung der Zeit vom Kaufmann als Förderer des allgemeinen Nutzens« und verweist auf Untersuchungen zum Zusammenhang zwischen der Moral des Handelsbürgertums, der protestantischen Ethik und dem Geist des Kapitalismus (vgl. Guthke, Karl S.: »Grundlagen der Lessingforschung. Neuere Ergebnisse, Probleme, Aufgaben«, in: Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung II (1975), 34f.; vgl. Hernardi: Paul: »Nathan der Bürger: Lessings Mythos vom aufgeklärten Kaufmann«, in: *Lessing Yearbook III* (1971), 155, zitiert nach Slessarev: »Nathan der Weise und Adam Smith«, 248f.).

138 Vgl. Martinec: »Dramenwirkung und Geldfunktion«, bes. 208f.

139 Zum Verhältnis von Theater und Erziehung im 18. Jahrhundert als Vorgeschichte einer Bildung zur Theatralität im Zeichen von ökonomischer Zweckrationalität sowie dem theatralen Selbstunternehmertum im 21. Jahrhundert vgl. Schäfer: *Das Theater der Erziehung*, bes. 273: »Die gouvernementale Pädagogik des 18. Jahrhunderts bekämpft das Theater diskursiv und praktisch, um es hinterrücks zu regulieren und produktiv zu machen. In der Ideologie des lebenslangen Lernens im 21. Jahrhundert wird das Subjekt wie selbstverständlich zu einem theatralen erklärt, die Implikationen dieses Diskurses aber geraten ins Vergessen: Dieses Theater ist durchkalkuliert und auf ökonomischen Erfolg ausgerichtet. Diese selektive Theatralisierung des Subjekts dient seiner Flexibilisierung und Individualisierung genauso wie sie Subjektivität für die ökonomische Sphäre abschöpfbar macht.«

Zusammenspiel von Furcht und Mitleid sei der Mensch Subjekt seiner beschränkten Interessen und zugleich Medium der bürgerlichen Gesellschaft.¹⁴⁰

Lessings Ideal einer Sprache der Anteilnahme, die in seinem ästhetischen und vor allem theatertheoretischen Denken einen Austausch von Empfindungs-Einsichten zu Wege bringen soll, geht von der Vermeidung von Befremdlichkeit und dem Ideal natürlich-transparenter Zeichen aus. Ausgehend von den vorherigen Beschreibungen, lässt sich seine spezifisch anthropologozentrische Ausdeutung der aristotelischen Tragödiendefinition als Ökonomie im Feld des Zwischenmenschlichen beschreiben. Die darin stattfindende Zirkulation ist als Vorgang zu begreifen, welcher das Feld des Zwischenmenschlichen verfertigt und reproduziert. Dabei weist die Zirkulation Homologien zur Charakterisierung des Marktes in der frühen liberal-kapitalistischen Theoriebildung bei Smith auf. Schon im zuvor angeführten Zitat von Kittler wies die Semioteknik als die Möglichkeit der Versetzung in den Anderen auf deren Funktion hin, die Idee des Fortbestands des bürgerlichen Publikums zu vermitteln.¹⁴¹ Auf eine implizit-gemeinsame aber nachhaltig wirkende Weise liegt sowohl das von Lessing geprägte Ideal des Dialogisch-Dramatischen als proleptische Verwirklichung einer Idee von Gesellschaft im Feld der Kunst als auch das Modell eines freien Marktes nach Adam Smith einer sich im 18. Jahrhundert herausbildenden Vorstellung von Öffentlichkeit zugrunde. Beide bauen auf die aufklärerisch-humanistische Vorstellung einer aus der bürgerlichen Sphäre heraus verallgemeinerten Menschheit.

Ein »öffentlicher Charakter der Kunst«, von dem Jürgen Habermas in *Der philosophische Diskurs der Moderne* spricht und den er anhand der ästhetischen Utopie Schillers auch als »kommunikative Vernunft« beschreibt,¹⁴² ist schon bei Lessing als die Idee der sich in der Sprache des anteilnehmenden Dialogs fühlenden Menschheit angelegt. Weil in diesem Dialog die Mittelbarkeit der Sprache und des Theaters aufgehoben wird, besteht der Zusammenhang zwischen einer sich im Fahrwasser der Aufklärung entwickelnden Dialogideal und dem freien Markt in einer spezifischen Vorstellung des »Liberalen«, welche die Mittel seiner Verfertigung, die Sprache, ausklammert. Das in der Kunst verwirklichte Ideal der Selbstvermittlung als Selbstverständnis der bürgerlichen Gesellschaft wird durch das Verständnis von Öffentlichkeit nach dem Vorbild eines liberalen Marktes weiter mit Habermas' Ausführungen in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* erhellt. Hier wie dort geht es um eine Überwindung der Medialität, nämlich von Sprache und Theater einerseits und der sozialen Rechtsstaatlichkeit andererseits.

Die soziale Voraussetzung dieser »entfalteten« bürgerlichen Öffentlichkeit ist ein tendenziell liberalisierter Markt, der den Verkehr in der Sphäre der gesellschaftlichen Re-

140 Vgl. Vogl, Joseph: *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich u.a.: Diaphanes 2012, 41.

141 »Wenn Lessings Dramen im wirkungsästhetischen Sinn der Hamburgischen Dramaturgie einen Effekt haben, dann den, die bürgerliche Erziehung, die die Versetzung in den anderen lehrt, einem bürgerlichen Publikum als Garantie selber seines Fortbestands vorzustellen.« (Kittler: *Dichter – Mutter – Kind*, 40).

142 Vgl. Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. 12 Vorlesungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, 59–64.

produktion soweit irgend möglich zu einer Angelegenheit der Privatleute unter sich macht und so die Privatisierung der bürgerlichen Gesellschaft erst vollendet.¹⁴³

Eine von den Gesetzen des Marktes bestimmte gesellschaftliche Sphäre präsentiert sich als herrschafts- und gewaltfrei, so Habermas weiter.¹⁴⁴ Wenn sich Öffentlichkeit unter diesen Bedingungen als Prozess der marktförmigen Selbsterzeugung ergibt, erwächst daraus die Aufgabe für den sozialen Rechtsstaat einerseits Träger und Garant der gesellschaftlichen Ordnung zu sein und zugleich der liberalen Behauptung gerecht zu werden, dass strukturelle Konflikte und bürokratische Akte prinzipiell auf ein Minimum reduziert werden könnten. So wie die Sprache im lessingschen Theater, muss die rechtsverbürgende Instanz in dieser Ausrichtung auf eine idealisierte Kommunikation rationaler Diskursivität zu einem neutralen, transparenten Medium werden. Habermas Überlegung zum minimalen sozial- und rechtsstaatlichen Eingriff, der die innerhalb neutralisierter Machtverhältnisse rasonierende Öffentlichkeit gewährt, macht ihren marktförmigen Charakter nur noch deutlicher.

Mit Bezug auf den herausgearbeiteten Verbund der Empfindungs-Einsichten beziehungsweise die systematische Verknüpfung von Furcht und Mitleid vor dem Hintergrund eines Ideals natürlich-transparenter Zeichen, lässt sich schlussfolgern: Kulturgeschichtlich gesehen liefert Lessing der europäischen Zivilisationsgeschichte mit seinem Theatermodell das Vorbild für eine unmittelbare zwischenmenschliche Praxis, ein im Feld der Kunst geformtes Ideal gesellschaftlicher Kommunikation, das in den Entwürfen einer republikanisch-demokratischen Öffentlichkeit und diskursiven Rationalität nachwirkt. Diese Konstellation ist dem eingeschrieben, was *nolens volens* in der Tradition des Theaters nach Lessing als Dialog bezeichnet wird. Sie nimmt nicht nur entscheidende Impulse aus der frühen liberalen und kapitalistischen Theoriebildung auf. Lessings Projekt wirkt auch in solchen Ansätzen von Dialog und Dialogizität nach, die im Deutschland der Nachkriegszeit im Zeichen der Restitution einer zerstörten philosophischen Tradition entstehen. Vergleichbares lässt sich hinsichtlich Bubers gegen eine kalte und entfremdete Moderne in Stellung gebrachtes dialogisches Prinzip festhalten.¹⁴⁵ Paradoxerweise ist es die Sprache selbst, die mittels solcher Vorstellungen des Dialogs unter Beschuss genommen wird. Wie herausgestellt wurde, ist für Lessing die Sprache selbst das potenziell Befremdliche. Dieser Gefahr entgegen wird die Sprache des Dialogs bei ihm in eine Ökonomie einer zwischenmenschlichen Kommunikation aufgelöst und das Dia- der Sprache zu einem transparenten Durchscheinen, zum Vehikel einer Selbsterkenntnis des Menschen erklärt – zum Umschlagplatz natürlicher Zeichen. In der Hoffnung auf ein unvermittelt aufeinander bezogenes Miteinander erfolgt ein Angriff auf die sprachliche Bezugnahme und Relationalität, weil es die potenzielle Markierung von Distanz und Differenz darstellt.

143 Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 142.

144 Vgl. ebd., 149.

145 Vgl. dazu in der vorliegenden Studie, 47ff.

6.3 Die Aussetzung des Dialogs und das Versprechen des Theaters

Die vorgelegte Lesart des dramatischen Theaters in der *Hamburgischen Dramaturgie* stößt – insbesondere in ihren Implikationen für das Dialogideal und die Frage des Dialog-Verständnisses im Zusammenhang des Theaters sowie als quasi-sozialphilosophischer Entwurf des Zwischenmenschlichen – an Grenzen, wenn sie mit Lessings Dramatik konfrontiert wird.

In ihrer bereits erwähnten Lektüre von *Emilia Galotti* hat Tatari eine kritische Perspektive auf Kittlers Beschreibung einer »Semioteknik« bei Lessing entfaltet.¹⁴⁶ Ihre Annäherung an das lessingsche Trauerspiel kann den Überlegungen in der vorliegenden Untersuchung gegenübergestellt werden. So sei in der Auseinandersetzung mit Lessing »dem seine Zeit prägenden intersubjektiven Schema« zwar Rechnung zu tragen, zugleich mit einer dialektischen Auffassung der Bühne und dem Vorrang von Ideal und Selbstbezug die Sinnlichkeit des Theaters nicht sogleich schon aufgegeben:¹⁴⁷ »Statt ihrer Selbstbegründung machen die spielenden Charaktere sich selbst als Gegenwart der auftretenden Intensitäten erfahrbar.«¹⁴⁸ Eine vergleichbare Beobachtung macht auch Günther Heeg. Er legt dar, dass die dramatische Praxis Lessings seine theoretischen Ansichten systematisch unterlaufe. Heeg beschreibt eine Asynchronie der sprachlich evozierten Rollengestalt mit der Sprachform des Dialogs, die aus der epigrammatischen Kürze und dem hohen Tempo der dramatischen Sprache in *Emilia Galotti* resultiere. Dadurch werde das Wort von der Imago des Charakters getrennt. Deswegen spricht Heeg in Bezug auf Lessing von einer Oszillation zwischen Setzung und Entsetzung beziehungsweise einem verfehlten Ideal, das im dramatischen Dialog am Werk ist. Im natürlichen Ausdruck ist die Verfertigung einer natürlichen Gestalt zwar beabsichtigt, werde Heeg zufolge jedoch nicht erreicht.¹⁴⁹

Während in Bezug auf *Nathan der Weise* von einem Drama des substanziellen Selbstbezugs gesprochen werden kann, weil sich das Ideendrama als ein Monolog im dialogischen Gewand beschreiben lässt, stellt sich an die Überlegungen Heegs und Tataris anschließend die Frage, ob nicht auch immer wieder eine Diskrepanz zwischen Lessings theoretischen Beschreibungen und seiner Dramatik auszumachen ist. Daraus ergibt sich zum einen der Gedanke, dass das Theater der dramatischen Epoche nicht schlichtweg darauf reduziert werden kann, das Ideal einer ästhetischen Entfaltung des Selbstbezugs im Sinne der Vorstellung einer bürgerlichen Subjektivität zu vollziehen.¹⁵⁰ Des Weiteren wäre hieraus zu folgern, dass die Frage nach dem Dialog

146 Vgl. Kittler: *Dichter – Mutter – Kind*, 19.

147 Vgl. Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 75/77.

148 Ebd., 78.

149 Vgl. Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, bes. 263–302.

150 Dass Lessing schon die Grenzen des Ideals einer Menschheit, die sich in der Empfindungs-Erkennnis selbst begegnet, gesehen hat, wird anhand eines seiner Freimaurergespräche (*Ernst und Falk*, 509–543, in: Lessing, G. E.: *Werke*. Bd. 3. *Schriften 2*, hg. v. Wölfel, Kurt, Frankfurt a.M.: Insel 1982) nachvollziehbar. Darin steigt Lessing aus der »Realitätslosigkeit« aus, »daß das den Menschen Gemeinsame nicht die Welt sei, sondern eine so oder anders gedeutete Menschennatur« (vgl. Arendt: *Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten*, 26/27). *Ernst und Falk* diskutiert unter anderem die Grenzen der Aufklärung vor dem Hintergrund von Klassenunterschieden der Menschen und der für sie un-

nicht damit beantwortet, abgeschlossen und preisgegeben werden darf, indem seine Inanspruchnahme im Rahmen dieses Ideals konstatiert wird.

In der Tat finden sich bei Lessing Momente einer Aussetzung des Dialogideals, die mit der Möglichkeit eines anderen Dialogs und eines anderen Theaters einhergehen. Auf der Rekapitulation von *Miß Sara Sampson*¹⁵¹ in der *Hamburgischen Dramaturgie* und der darin von Lessing selbst hervorgehobenen Diskrepanz zwischen Theorie und Dramatik aufbauend wird im Folgenden eine immer wieder auftauchende Formulierung in den Regieanweisungen einer gezielten Lektüre unterzogen. Diese bricht den Rahmen der in sich geschlossenen, dramatischen Darstellung als Innenraum der Sprache und widerspricht damit der von Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* formulierten Forderung nach einem geschmeidigen Dialog. Die Rede ist vom »Aparte« beziehungsweise »Beiseitesprechen« der Figuren im Trauerspiel. Dieses beschreibt Alain Muzelle wie folgt:

Meist kurze Aussage einer Gestalt auf offener Bühne, die absichtlich beiseite formuliert wird, damit sie zwar das Publikum, jedoch nicht die anderen anwesenden Personen hören. [...] Das Aparte ist eine beliebte Technik der Komödie [...], insbesondere des volkstümlichen Lustspiels. Es wird folgerichtig von den Naturalisten verworfen, da sie das Spielen ins Publikum vermeiden.¹⁵²

Das Beiseitesprechen widerspricht, so wird im nächsten Schritt der vorliegenden Untersuchung herausgearbeitet, nicht nur dem lessingschen Ideal des Dialogs, sondern setzt die Sprache der Anteilnahme aus, weil es auf das Theater und dessen Medialität selbst verweist. Es bringt somit einen anderen Dialog und ein anderes Theater im Theater Lessings zum Vorschein: das Theater am Theater.

Miß Sara Sampson und die *Hamburgische Dramaturgie*

Miß Sara Sampson legt, neben vielen anderen, thematische Schwerpunkte auf die jugendliche Liebe sowie die durch die gesellschaftliche Institution der Ehe nicht sanktionierte Liebe, auf die Flucht und die Unmöglichkeit der Vergangenheit zu entkommen, auf Intrige, Tugend und Vergebung. Dabei zeichnet sich das erste¹⁵³ deutsche Trauerspiel durch eine Fremdartigkeit aus, die einerseits mit den – gegenüber einer heutigen Perspektive – stark verschobenen Kriterien von Sitte und Sünde zusammenhängen. Während diese Aspekte für die hier verfolgte Lesart nicht von Bedeutung sind, soll die beschriebene Fremdartigkeit im Blick behalten werden; ein Gefühl, das auch Lessing beim Verfassen

terschiedlichen Voraussetzungen. Lessing reflektiert damit eine Welt der Menschen, die mit sich selbst nicht identisch sein kann.

- 151 Vgl. Lessing, Gotthold E.: *Miß Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 167–247, in: Ders.: *Werke. Bd. 1. Gedichte. Fabeln. Dramen*, hg. v. Wölfel, Kurt, Frankfurt a. M.: Insel 1982. Im Folgenden werden die Verweise auf die *Miß Sara Sampson* im Fließtext und mit der Sigle MSS und der entsprechenden Seitenzahl angegeben.
- 152 Vgl. Muzelle, Alain: »Aparte«, 114, in: Brauneck, Manfred/Schneilin/Cérard (Hg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt 2007.
- 153 Vgl. Fick: *Lessing-Handbuch*, 133. Fick zufolge ist *Miß Sara Sampson* »das erste deutschsprachige ›bürgerliche Trauerspiel«, das die Gattungskriterien erfüllt: Helden aus dem Mittelstand beziehungsweise niederen Adel; privater Konflikt; Prosa als ›naturgemäße‹ Sprache.« (Ebd., 143).

der *Hamburgischen Dramaturgie* und der neuerlichen Konfrontation mit dem Stück erlebte, wie die folgende Analyse aufzeigt.

Das in England situierte Stück beginnt mit der Ankunft des Vaters Sir William Sampson an dem Gasthof, auf den sich seine abtrünnig gewordene Tochter mit ihrem Geliebten Mellefont zurückgezogen hat. Mellefont möchte mit Sir Williams Tochter erst dann in Frankreich den Bund der Ehe eingehen, wenn er eine Erbschaft erhalten hat. Die Vergangenheit jedoch holt Mellefont in Form seiner früheren Geliebten Marwood und der gemeinsamen Tochter Arabella ein. Marwood, die vergeblich bemüht ist, Mellefont zurückzugewinnen, kann ihn nach der Drohung, die gemeinsame Tochter umzubringen, und dem missglückten Angriff mit einem Dolch von einem Kennenlernen mit der viel gelobten Sara überzeugen. Marwood, die Sara zunächst als Cousine Mellefonts vorgestellt wird, gibt im Verlauf einer privaten Unterhaltung ihre wahre Identität preis. Als Sara daraufhin in Ohnmacht fällt, sorgt Marwood dafür, dass sie eine vergiftete Medizin zu sich nimmt. Die Vergiftung bleibt jedoch zunächst unbemerkt. Erst nachdem Sara Mellefont seine Geheimnisse verziehen und in Aussicht gestellt hat, Arabella nicht der unwürdigen Mutter Marwood überlassen zu wollen, sondern sie als eigene Tochter anzunehmen, wird die Vergiftung bemerkt.

Die darauffolgenden Szenen sind durch eine Reihe von Vergebungen gekennzeichnet: Saras Vater Sir William findet seine Tochter, der er in der Zwischenzeit für ihre Flucht vergeben hat, sterbend vor. Sara ihrerseits vergibt kurz vor ihrem Ableben Marwood und drängt ihren Vater, Arabella aufzunehmen. Aus schlechtem Gewissen gegenüber Sara und Sir William, dem er die Tochter entrissen hat, begeht Mellefont Selbstmord: Erst im Sterben nimmt er das Angebot der Vergebung und der väterlichen Liebe von Saras Vater an. Das Stück schließt mit Sir Williams Ankündigung, sich baldmöglichst um Arabella bemühen zu wollen, deren Betreuung er als das Vermächtnis seiner Tochter ansieht.

Auf den ersten Blick nimmt das Trauerspiel insofern Lessings in der *Hamburgischen Dramaturgie* formulierten Ideale vorweg, als dass es das Geschehen an einem Ort situiert, an dem seine Vorstellung eines »Sprechens zwischen vier Wänden« aufgegriffen werden kann. »Schauplatz« ist, wie es in der Regieanweisung des ersten Auftritts im ersten Aufzug heißt, zunächst »ein Saal im Gasthofe« (MSS, 169). Die »in Reisekleidern« eintretenden Sir William Sampson und sein Diener Waitwell verdeutlichen, dass die Figuren einen Ort aufgesucht haben, an dem es möglich ist, als unverheiratetes Paar und dementsprechend ohne gesellschaftliche Stellung und Anerkennung – Sara und Mellefont halten sich gleichwohl in einer separaten Unterbringung auf – Aufnahme zu finden. Einzig Marwood ist in einem nahegelegenen anderen Gasthof beherbergt (vgl. MSS, 181), sucht aber ihrerseits den im Stück fokussierten Schauplatz auf. Der Gasthof, so wird unmittelbar zu Beginn des Trauerspiels deutlich, ist dem Hof der adligen Gesellschaft gegenübergestellt. Entsprechend spielen viele Szenen in den privaten Gemächern der *dramatis personae* und nur einige wenige im öffentlichen Saal.

Erwähnenswert ist auch, dass alle Figuren außer dem Gastwirt und dem Kind Arabella eine Bedienstete oder einen Bediensteten mit sich führen. Das gilt für Sir William mit seinem alten Diener Waitwell, Miss Sara mit ihrem Mädchen Betty, Mellefont mit seinem Bediensteten Norton, sowie Marwood mit ihrem Mädchen Hannah. Die Dieners:innen übernehmen dabei keine nur untergeordnete Funktion, sie sind Anvertraute,

mittels derer die Handlung im Dialog offengelegt und damit in Gang gehalten wird. An ihnen wird deutlich, dass Lessing seine Figuren über ein intersubjektives Moment fertigstellt:

SIR WILLIAM. Hier meine Tochter? Hier in diesem elenden Wirtshause?

WAITWELL. Ohne Zweifel hat Mellefont mit Fleiß das allerelendste im ganzen Städtchen zu seinem Aufenthalte gewählt. Böse Leute suchen immer das Dunkle, weil sie böse Leute sind. Aber was hilft es ihnen, wenn sie sich auch vor der ganzen Welt verbergen könnten? Das Gewissen ist doch mehr als eine ganze und verklagende Welt. – Ach, Sie weinen schon wieder, schon wieder, Sir! – Sir!

SIR WILLIAM. Laß mich weinen, alter ehrlicher Diener. Oder verdient sie etwa meine Tränen nicht?

WAITWELL. Ach! Sie verdient sie, und wenn es blutige Tränen wären.

SIR WILLIAM. Nun laß mich so. (MSS, 169)

Waitwell tritt in dieser Passage als Spiegelfläche für ein inneres Zwiegespräch auf, das Sir William ebenfalls mit sich allein führen könnte. In der Situation einer fingierten Intersubjektivität ermöglicht der Diener die Figurenkonstitution seines Herrn. Die dramatischen Figuren, so stellt es sich in der zitierten Passage vom Anfang des Trauerspiels dar, zeichnen sich durch einen Selbstbezug aus, der, vermittelt über die reflexive Praxis der Spiegelung der eigenen Empfindung als der eines Anderen, zu sich kommt. Sie tragen damit Züge der mit Campe beschriebenen quasi-monologischen Dialogik, die sich im 18. Jahrhundert als Überblendung wissenschaftlicher und literarischer Verfahren herausbildet. Das Verschwinden des Dialogs als philosophische Redeform gehe mit seiner Etablierung als Element der poetischen Schreibart – der Pointierung der Mimesis auf die Nachbildung einer wirklichen oder wahrscheinlichen Unterredung – einher und werde anhand des Ideals der Affektnachahmung und Ähnlichkeit zu dem Verbund, nicht im eigenen Namen zu sprechen und eine andere Person zu spielen. Im Ringen um die Praktik eines Literarischen, das psychologische Erkenntnisse über den Menschen vermittelt, so Campe, setze sich die Vorstellung eines dialogischen Selbstbezugs durch. Im Zusammenhang der in der Aufklärung gestellten Frage danach, was der Mensch sei, etabliere sich dieser Selbstbezug im Dialog als selbstvergegenständlichende Schreibpraktik seit Gottsched, wobei dieser Selbstbezug durch eine Nachahmung des Eigenaffekts als dem eines Anderen gekennzeichnet sei¹⁵⁴ – eine Bewegung, die sich anhand des Dialogaufbaus in dieser Passage und vielen anderen im Trauerspiel exemplifizieren lässt. Auf diesem Weg entfaltet das Drama, wie auch Tatari hervorgehoben hat, eine sich in der bürgerlichen Epoche herausbildende Vorstellung des Subjekts auf der ästhetischen Ebene.¹⁵⁵

Kommt man aber auf die Fremdartigkeit zu sprechen, die sich Lessing in Bezug auf das Trauerspiel gewissermaßen selbst bereits eingesteht, kann etwa von einem »geschmeidigen Dialog« (vgl. HD, 59. Stück, 361), wie ihn Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* einfordert, und der auf den Selbstbezug im intersubjektiven Innenraum der Sprache des Dramas zugeschnitten ist, in *Miß Sara Sampson* kaum die Rede sein. Die

154 Vgl. Campe: *Affekt und Ausdruck*, 50f.

155 Vgl. Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 32.

Handlung verläuft insgesamt schleppend und der dramatische Dialog gleicht häufig eher aneinandergereihten, wenig lebendigen Monologen. Auch wenn zu Beginn des Kapitels und mit Blick auf das Bild Lessings als »unpoetischem Dichter«¹⁵⁶ bereits hervorgehoben wurde, dass sich diese Beobachtung auch für viele andere seiner Stücke machen lässt. Wie bereits erwähnt, liest sich etwa das Ideendrama *Nathan der Weise* eher wie ein Monolog zu Toleranz und Religionsfreiheit im dialogischen Gewand. Speziell in Bezug auf *Miß Sara Sampson* hat Lessing diesen Mangel, von dem ausgehend in diesem Abschnitt auf einen Bruch im Selbstbezug des in der *Hamburgischen Dramaturgie* entwickelten ästhetisch-dramatischen Ideals hingewiesen werden soll, aufgegriffen und thematisiert.

Miß Sara Sampson wurde 1755 in Frankfurt/Oder von der Ackermannschen Truppe ur-aufgeführt.¹⁵⁷ Während es im Folgenden nicht um eine Aufführungsgeschichte oder Dokumentation der Inszenierungen gehen soll, ist diese Randnotiz deswegen interessant, weil auf das Trauerspiel auch in der *Hamburgischen Dramaturgie* Bezug genommen wird und damit eine zeitliche und ästhetisch-theoretische Distanzierung deutlich wird. Für »Mittwoch, den 6. Mai 1767« notiert Lessing am »eilften Abend« nach der Eröffnung des Theaters die Aufführung von *Miß Sara Sampson*. In seiner kurzen Bezugnahme auf die Aufführung lobt er einerseits überschwänglich die »Darbietung der Madame Henseln« in der Rolle der Sara. Außerdem kommentiert Lessing die Kürzung des Stücks, die zum Zwecke der Aufführung »auf den meisten Theatern« vorgenommen werde. »Ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen so recht zufrieden ist, daran zweifle ich fast.« Er fährt damit fort, dass einem Stück durch das bloße Weglassen nicht geholfen sei und dass Autoren sich stets über Kürzungen beschwerten würden. Er räumt jedoch auch ein, dass er die notwendigen Streichungen auch selbst hätte erledigen können und sich also nicht beschwerten dürfe (vgl. HD, 13. Stück, 176).

Auffällig an den Passagen zu *Miß Sara Sampson* ist die Reserviertheit, welche Lessing gegenüber dem eigenen Trauerspiel an den Tag legt. Diese lässt sich einerseits mit der langen Zeit von zwölf Jahren erklären, die zwischen dem Verfassen des Stücks und seiner Hamburger Zeit vergangen ist. Es scheint unumgänglich, dass sich seine (theoretische) Position und Perspektive auf das Trauerspiel in der *Hamburgischen Dramaturgie* demgegenüber verändert hat, was in der frühen »Sara« umgesetzt ist. Das wird im darauffolgenden 13. Stück deutlich, in dem Lessing noch einmal und mit einem anderen Schwerpunkt auf das Trauerspiel eingeht. Ausgehend von der Erwähnung und Zitierung einer anonym erschienenen Besprechung und Teilübersetzung der »Sara« im *Journal Étranger* vom Dezember 1761¹⁵⁸ – also der Vorstellung von Lessings Stück gegenüber einem französischen, lesenden Publikum –, zieht er zunächst in frankophober Manier gegen die französische Klassik ins Feld. Auch wenn Diderot und Marmontel es »ihrer Nation« eingeschärft hätten: »es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel bei ihnen besonders in Schwang kommen werde« (HD, 14. Stück, 178). Lessing räumt ein, dass

156 Vgl. Steinmetz: *Lessing – ein unpoetischer Dichter*.

157 Vgl. Fick: *Lessing-Handbuch*, 145.

158 o. V.: »ARTICLE I. Miss SARA SAMPSON, Tragédie bourgeoise de M. Lessing«, in: *Journal Étranger* vom Dezember 1761, 5–41, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9812364m>, zuletzt abgerufen am 12.07.2023.

der »erstgedachte Kunstrichter« (vgl. ebd.), wie er den anonymen Autor bezeichnet, ihn zwar für seine Entscheidung, das Trauerspiel im bürgerlichen Milieu anzusiedeln, verteidigt – die Rede ist von einer »Apologie«¹⁵⁹ –, jedoch auch einiges am Stück auszusetzen hatte. Die Kritik sei »zum Teil nicht ohne Grund« (vgl. ebd.). Lessing bezieht sich damit mutmaßlich insbesondere auf die folgende Passage im *Journal Étranger*:

Nous ne desirons dans sa Piece que plus de précision & de rapidité dans le dialogue, des scenes moins alongées & par consequent plus vives, en un mot un tissu plus serré dans l'intrigue & dans l'action, mais surtout moins de négligence dans la maniere de préparer & d'amener les événemens.¹⁶⁰

Lessing fährt im Hinblick auf die Kritik fort: »Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen.« (HD, ebd.) Worin genau diese Fehler liegen, lässt sich vor dem Hintergrund des bisher Erarbeiteten als Diskrepanz zwischen der Dramatik in *Miß Sara Sampson* und dem in der *Hamburgischen Dramaturgie* entfaltenen Ideal des Trauerspiels nachvollziehen. Diese wird besonders mit Blick auf die bereits erwähnte und im Stück häufig auftauchende Regieanweisung des »Beiseitesprechens« nachvollziehbar.

»Beiseitesprechen« als anderer Dialog

Das Beiseitesprechen in *Miß Sara Sampson* taucht immer dann auf, wenn etwas zum Ausdruck kommen soll, das ein:e der Figur gegenüberstehende:r Dialog-Partner:in nicht hören darf. Mit dem Beiseitesprechen wird das geäußert, was dem Innenraum des dramatischen Dialogs entzogen ist. Es kann ein verborgener Gedanke der sprechenden Figur sein, ein Zweifel oder innerer Widerspruch gegenüber äußerlich stattfindenden Äußerungen oder Handlungen, eine Ankündigung bevorstehender Handlungen und damit Vermittlung eines Wissensvorsprungs für das Publikum gegenüber anderen *dramatis personae* oder aber auch schlichtweg eine Beschimpfung, die die beschimpfte Figur nicht hören soll. Das Auftauchen des Beiseitesprechens in *Miß Sara Sampson* ist deswegen erstaunlich, weil es einigen der von Lessing später in der *Hamburgischen Dramaturgie* entwickelten Kriterien für das bürgerliche Trauerspiel widerspricht, wie nachfolgend dargestellt werden soll. Dass das Beiseitesprechen als Bezugnahme auf das Publikum und damit als Verweis auf den Rahmen des Theaters begriffen werden kann, und damit auf das Theater am Theater verweist, scheint für Lessing beim Verfassen von *Miß Sara Sampson* noch nicht als Ausschlusskriterium aufgefasst zu haben. Wie der Verweis auf den Eintrag zum »Aparte« im Theaterlexik zuvor deutlich macht, ist das Beiseitesprechen durchweg als Relikt jener Theaterformen zu begreifen, die Lessing aus seinem Entwurf des Theaters zu verbannen beabsichtigt.

159 Diese Apologie wird dem Auszug des Stücks im *Journal Étranger* vorangestellt. Begründet wird sie mit einem Zitat von Pierre Corneille: »ich sehe nicht ein«, sagt Corneille, »dass dies nur einem Prinzen widerfahren kann« – »je ne vois point«, dit Corneille, »que cela ne puisse arriver qu'à un Prince« (vgl. ebd., 8).

160 o. V.: »ARTICLE I. Miss SARA SAMPSON«, 39f.

Im dritten Auftritt des zweiten Aufzugs trifft Mellefont auf seine ehemalige Geliebte Marwood. Nach einem Austausch über Vergangenes und der selbstsicheren Bekundung Marwoods, das sie überzeugt sei, Mellefont zurückgewinnen zu können, spricht dieser: »(bei Seite) [sic!] Was für eine Schlange! Hier wird das Beste sein, zu fliehen.« (MSS, 185) Hier wie auch an den anderen Stellen ist das Beiseitegesprochene von den darauffolgenden Äußerungen der Figur im Text durch einen Gedankenstrich abgetrennt. Etwa wenn Marwood im fünften Auftritt des dritten Aufzugs im Gespräch mit Mellefont und Sara in Bezug auf letztere und den Anderen verborgen zu sich selbst sagt: »(Beiseite.) [sic!] Sie ist schön!« (MSS, 208) Es fällt auf, dass Marwood häufig beiseite spricht – das gilt insbesondere für den zitierten Auftritt sowie den sechsten und siebten Auftritt des vierten Aufzugs –, was mit der Anlage ihrer Figur im Trauerspiel zu erklären ist. Ihr Handeln, ihre Motivation und ihre Identität, welche für die anderen beteiligten Figuren nicht in jedem Einzelfall durchschaubar sind und sein sollen, werden dem (lesenden) Publikum gegenüber preisgegeben. Der Wissensvorsprung gegenüber Sara und die Kenntnis der verborgenen Gedanken Marwoods, so ließe es sich einerseits begreifen, stehen im Dienst einer gespannten Antizipation des heraufziehenden Unheils und der Steigerung des Mitgefühls gegenüber der in ihrer Sitte und Moral unbefleckten Sara.

Jedoch ist das Beiseitesprechen nicht lediglich ein Element, das mit der von niederen Absichten getriebenen Marwood – diese Auslegung wird durch die Anlage und den Ausgang des Trauerspiels nahegelegt – in Verbindung zu bringen ist. Im dritten Auftritt des dritten Aufzugs ist es Waitwell, der Sara den Brief ihres Vaters Sir William überbringt. In Erwartung ihrer Reaktion sagt der Diener: »(beiseite) O! wenn er sie selbst sehen sollte!« (MSS, 206) An dieser Stelle wird die Figur des vergebenden Vaters heraufbeschworen, der für das (lesende) Publikum in gleicher Weise präsent sein soll, wie die ihrerseits den Brief lesende und paraphrasierende Sara. Wenn mit Blick auf die verschiedenen angeführten Beispiele diagnostiziert würde, dass das Beiseitesprechen eine positive Auswirkung auf die Möglichkeiten des Mit-Fühlens haben soll und im Sinne der Sprache der Anteilnahme zu begreifen ist, ist das nicht falsch. Das formal-stilistische Mittel des Beiseitesprechens ist damit aber insbesondere als ästhetisches Phänomen nicht ausreichend beschrieben.

Wie sich aus der Rekapitulation der Passagen aus *Miß Sara Sampson* ableiten lässt, ist das Beiseitesprechen ein Sonderfall des Monologs. Eine dramatische Figur spricht darin zu sich selbst, formuliert jedoch auch eine Ansprache gegenüber dem (lesenden) Publikum. Auch wenn das Gesagte im dramatischen Text bis auf die Regieanweisung und den Gedankenstrich von anderen Äußerungen nicht wesentlich abgehoben und auch in einer Aufführung laut ausgesprochen wird, sind die Äußerungen für andere Figuren dieses dramatischen Kosmos nicht vernehmbar. Der signifikante Unterschied des Beiseitesprechens gegenüber dem Monolog besteht in der Einbettung des Geäußerten in die dialogische Rede. Während der Monolog von der dialogischen Situation geschieden ist und einer Figur in der Regel einen eigenen und alleinigen Auftritt verschafft – als Beispiel aus *Miß Sara Sampson* kann Saras Monolog im vierten Auftritt des dritten Aufzugs herangezogen werden, in dem sie sich zum Schreiben niedersetzt –, fügt sich das Beiseitesprechen beinahe nahtlos in den Verlauf einer dialogischen Szene ein. Auch wenn einige der Schlussfolgerungen bezüglich des Beiseitesprechens auf den Monolog übertragbar sind, weil eine zwischen ihnen liegende Ähnlichkeit in der Adressierung des Publikums besteht, unterbricht der Monolog den Innenraum des dramatischen Dialogs nicht auf

eine mit dem Beiseitesprechen vergleichbare Weise. Der Monolog stellt den von Lessing als Sprache der Anteilnahme anvisierten Dialog deswegen nicht wirklich in Frage, weil er von ihm klar abgetrennt stattfindet. Das Beiseitesprechen in *Miß Sara Sampson* hingegen macht aus dem Dialog heraus auf das Theater als Gleichzeitigkeit des in diesem Dialog zur Vorstellung gebrachten Innenraums mit der damit einhergehenden Ansprache eines (lesenden) Publikums aufmerksam.

Das Beiseitesprechen, das ist an diese Beobachtung anschließend hervorzuheben, bringt somit eine Künstlichkeit in den Ausdruck der Figuren, selbst wenn es um die Äußerung von verborgenen Empfindungen, heimlichen Plänen, tatsächlichen Überzeugungen oder stiller, einfühlsamer Regung und damit auch um eine psychologische Charakterzeichnung geht. Das Beiseitesprechen erfolgt als die Äußerung der Figur sowie im Sinne einer Äußerung aus dem Theater heraus an die Adresse des Publikums. Es ereignet sich innerhalb des dialogisch-zwischenmenschlichen Kosmos als Innenraum, verweist jedoch zugleich auf sein Außen. Die Figur ist im Beiseitesprechen Produkt des Innenraums des dramatischen Dialogs einerseits und wendet sich andererseits an die äußere Instanz, welche diesen Innenraum betrachtet. Eine Figur ist im Beiseitesprechen demnach in gewisser Hinsicht zwiegespalten. In Anschluss an Wolfgang Riehles Studie zum Beiseitesprechen in den Dramen Shakespeares kann das Beiseitesprechen als Formelement beschrieben werden, das die zerbrochene Identität des dramatischen Subjekts erkennbar werden lässt, weil es eine Verbindung zwischen Bühne und Publikum zum Ausdruck bringt.¹⁶¹ Das Beiseitesprechen ließe sich somit aufbauend auf die im fünften Kapitel vorgelegte Lesart der Formulierungen Hegels bezüglich des inneren und äußeren Streits der *dramatis personae* beschreiben. Weil die Verwiesenheit auf das Publikum und das Verhältnis zu einem Außen Einzug in das Theater beziehungsweise den dramatischen Text erhält, macht das Beiseitesprechen auf die Selbstdifferenz des Theaters als Veräußerung aufmerksam.

Das Beiseitesprechen, so ließe es sich mit einer der Schlüsselkategorien der vorangegangenen Ausführungen dieses Kapitels greifen, ist befremdlich: Der Dichter, so hatte es Lessing gefordert, soll einen Ausdruck der Figuren vermeiden, der die Gemachtheit der Darstellung aufzeigt: Sobald auf die Illusion verwiesen werde, sei sie aufgegeben (vgl. HD, 42. Stück, 293). Mit der Ansprache des (lesenden) Publikums und der Einbettung des Verhältnisses zu einem Außen in das Text- und Bühnengeschehen, vollzieht das Beiseitesprechen eine Hervorhebung der Theatersituation. Und wie es sich weiterhin mit Lessing formulieren lässt, setzt ein Dichter im Beiseitesprechen den eigenen Vorstellungen eine Vorstellung entgegen und erzielt damit eine Wirkung, die er in der *Hamburgischen Dramaturgie* den »komischen Dichtern« vorbehält (vgl. HD, 42. Stück, 293). Passend zu dieser Vorstellung findet sich das Beiseitesprechen zwar in *Minna von Barnhelm*, nicht aber in *Emilia Galotti* oder *Nathan der Weise*. *Miß Sara Sampson* aber bleibt ein Sonderfall. Das Beiseitesprechen kann als Infragestellung und Aussetzung des Innenraums eines dramatischen Dialogs und der Sprache der Anteilnahme angesehen werden, weshalb es spätestens in den Entwürfen eines naturalistischen Theaters im 19. Jahrhundert keinen

161 Riehle, Wolfgang: *Das Beiseitesprechen bei Shakespeare. Ein Beitrag zur Dramaturgie des elisabethanischen Theaters*, Dissertationsschrift, München 1964.

Platz mehr hat. Es lässt sich darüber hinaus als sprachliche Figur begreifen, die einen anderen Dialog und ein anderes Theater am Theater zum Vorschein bringt.

Das Beiseitesprechen als Form einer gespaltenen Ansprache, die sich aus dem dramatischen Dialog herausbewegt, und dabei auf eine andere Weise dialogisch ist, weil es das Publikum adressiert, lässt sich vor dem Hintergrund eines Theaterdenkens näher beschreiben, das im zweiten Kapitel mit Nancy und Lacoue-Labarthe eingeführt wurde.¹⁶² Nancy und Lacoue-Labarthe fassen in »Le dialogue sur le dialogue« das Theater als einen spezifischen und in seiner Spezifität verallgemeinerbaren Modus der Präsentation von Präsenz. In Abgrenzung vom Spektakel (»spectacle«), gehen sie von einer Bühne des Seins aus, einer »mise en scène« oder Dramaturgie des Seins, welche sie als »archi-théâtre« bezeichnen.¹⁶³ Nancy beschreibt diese Vorgängigkeit auch als Vorgängigkeit des Bezugs.¹⁶⁴ Diese Vorgängigkeit des Bezugs selbst gegenüber dem, was in einen Bezug tritt, erlaubt ihrerseits jedoch auch Rückschlüsse auf das »théâtre non »archi«.¹⁶⁵ Dass das Sprechen als Sprechen-Für¹⁶⁶ zu begreifen ist – und hier wechseln Lacoue-Labarthe und Nancy von der Dramaturgie des Seins auf den Schauplatz beziehungsweise vielmehr den Text des Theaters –, ist für sie einerseits dialogisch und andererseits auch schon Theater.

Auch das von Riehle beschriebene Zerbrechen der Identität im Beiseitesprechen wird gewissermaßen in »Le Dialogue sur le dialogue« verhandelt, dabei aber speziell in seinen Konsequenzen für die Frage des Dialogs und des Theaters durchdacht. Lacoue-Labarthe und Nancy gehen von einer »division initiale«,¹⁶⁷ einer ursprünglichen Spaltung im Hinblick auf den bei ihnen bedeutsamen Begriff der Äußerung (»énonciation«) aus. Die Äußerung ist dabei stets auf das Gegenüber eines Anderen bezogen und somit als räumliche Kategorie begriffen.¹⁶⁸ Einer jeden sprachlichen Äußerung sei mit der in ihr verhandelten Distanz das Problem der Adresse und der Adressierung zueigen.¹⁶⁹ Sprechen ist gerichtet, sei ein:e potenzielle:r Zuhörer:in (oder Leser:in) noch so fern. Dieser Schluss ist deswegen entscheidend, weil sie in ihrer Beschreibung, so lassen sich ihre Überlegungen mit dem Beiseitesprechen (das seinerseits ebenfalls keine gesicherte Richtung hat, sondern lediglich das Außen adressiert) verbinden, ganz explizit noch weitergehen: Die Veräußerung in der Ansprache hat auch keinen gesicherten Herkunftsort. Die In-Szene-Setzung wird durch den Dialog erwirkt, wobei der Name einer dramatischen Figur und das Sich-Aussprechen, die Äußerung (»énonciation«) eine Position, einen Aussageort und eine Aussagehaltung fingiere, vielmehr als dass dabei sozio-, psycho- oder ontologische Instanzen bereits vorausgesetzt werden könnten.¹⁷⁰ In Anschluss an Nancy und Lacoue-Labarthe wird deutlich: Der Dialog lässt sich nicht auf den Bestand positiv formulierbarer Sprechpositionen beziehen. Wie sie herausarbeiten, schaffe das Sich-

162 Vgl. dazu in diesem Band, 143.

163 Vgl. Lacoue-Labarthe/Nancy: »Le Dialogue sur le dialogue«, 69.

164 Vgl. Nancy: »Theater als Kunst des Bezugs, 1+2«.

165 Vgl. Lacoue-Labarthe/Nancy: »Le Dialogue sur le dialogue«, 90.

166 Diese Formulierung ist in Anlehnung an die Überlegungen zum *Erscheinen-Für* im Arendt-Kapitel der vorliegenden Studie gewählt, vgl. 183f.

167 Lacoue-Labarthe/Nancy: »Le Dialogue sur le dialogue«, 71.

168 Vgl. ebd., 71.

169 Vgl. ebd., 98

170 Vgl. ebd., 70f.

Aussprechen, die Äußerung und Veräußerung als Wendung an ein Gegenüber, den Ort einer Aussage, der nicht schon da ist. Wo die Ansprache erfolgt, komme eine Figur als nachträglich angenommene, »lokale Verdichtung« (»densification locale«¹⁷¹) zustande. Die Figur wird in der Aus- und Ansprache eines Anderen, in der Beziehung zu einem un erreichbaren Gegenüber realisiert, wobei weder der Ort der Aussage noch ihr Ziel lokalisiert oder gar lokalisierbar sind. Wie das Beiseitesprechen hervorhebt, vollzieht der Dialog eine Beziehung im unlokalisierten Gegenüber.

Die Struktur einer solchen Ansprache hat Andrea Allerkamp in ihrer Studie *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur* im Zusammenhang der Frage nach Sprachhandlungen mit Verweis auf Nietzsche und Austin als eine nachträgliche Subjektkonstituierung bezeichnet: »Die Rückführung der Sprache auf einen intentionalen Sprecher ist eine fiktive, metaleptische. Nietzsche drängt in *Zur Genealogie der Moral* darauf, daß ein Subjekt erst nachträglich als handelnde Instanz eingesetzt wird [...].«¹⁷² Dabei bezieht sie sich auf das Nietzsche-Zitat: »der Thäter ist zum Thun bloss hinzugedichtet, – das Thun ist alles.«¹⁷³ Während Allerkamp die Metalepsis, »die Vertauschung eines Künftigen mit einem Gegenwärtigen«, auf das Versprechen bezieht, dessen Gesetz sie mit Werner Hamacher als Versprechen des Gesetzes bezeichnet, das jeder Performanz von Sprache vorausgeht, weil es den Akt beziehungsweise den Willen überhaupt erst ermöglicht,¹⁷⁴ lässt sich die Metalepsis des Versprechens in der Ansprache auf den Dialog wie folgt übertragen:

Mit ihrer Schlussfolgerung, dass eine »personnage de théâtre« gar nicht existiere,¹⁷⁵ geht es Lacoue-Labarthe und Nancy um einen dabei vorauszusetzenden Bruch mit der Vorstellung des Selbstbezugs im Innenraum des dramatischen Dialogs. Das Beiseitesprechen (ver-)spricht sich als Äußerung einer dramatischen Figur an die Adresse des (lesenden) Publikums. Und darüber hinaus lässt sich konkretisieren: Das Beiseitesprechen bricht mit dem von Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* anvisierten Theaterdispositiv, das in gewisser Hinsicht auf ein Theater ohne Theater abzielt, gerade weil damit das Theater am Theater wieder ins Spiel gebracht wird. Wo es den dramatischen Innenraum des Selbstbezugs aussetzt und an ein Außen gerichtet ist, wird durch das Beiseitesprechen das Theater als Ansprache-Form in den Blick genommen. Durch die implizit-dialogische Ansprache des Publikums aus dem Innenraum des Dialogs heraus wird in *Miß*

171 Ebd., 72.

172 Allerkamp, Andrea: *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*, Bielefeld: transcript 2005, 80.

173 Nietzsche, Friedrich: »Zur Genealogie der Moral«, 245–412, in: Ders.: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. KSA 5, hg. v. Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino, München u.a.: DTV 1999, 279.

174 Sie bezieht sich an dieser Stelle auf: Hamacher, Werner: »Das Versprechen der Auslegung. Zum hermeneutischen Imperativ bei Kant und Nietzsche«, 49–112, in: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998. Interessanterweise beschreibt Hamacher die Arbeit des Menschen am Menschen bei Nietzsche vor dem Hintergrund einer Versprechensstruktur der Sprache als produktive Selbstbeziehung deswegen, weil in ihr von einer unaufhebbarer Fremdheit ausgegangen werden muss: »Das Eigentliche seiner Selbstbeziehung ist seine unaufhebbarer Fremdheit gegen sich; seine Selbstaneignung ist das Inapprobierbare, nicht Assimilation, sondern Alteration.« (Ebd., 83).

175 Lacoue-Labarthe/Nancy: »Le Dialogue sur le dialogue«, 72. Lacoue-Labarthe/Nancy: »Dialog über den Dialog«, 22.

Sara Sampson die Bedingtheit der Figur, und sei sie auch mit einer noch so konkreten psychologischen Dichte versehen, im Theater markiert und explizit gemacht. Die Figur wird als Effekt der dialogischen Anlage der Veräußerung ausgewiesen, viel eher als das lediglich von einer dramatischen Subjektivität ausgegangen werden könnte, die in einen Dialog tritt. Die andere dialogische Ansprache des Beiseitesprechens hebt das Versprechen des Theaters hervor, hinter seinen Effekten verbürge sich ein Selbst für die Rede. Was der beiseite gesprochene Dialog in der Aus- und Ansprache im Theater verdeutlicht, ist eine dialogische Dekonstitution eines durch dialogische Sprachhandlungen konstituierten dramatischen Subjekts.

Somit ist deutlich geworden, dass der entwickelten Perspektive auf Lessings *Hamburgische Dramaturgie* Grenzen auferlegt sind. Während es schon am Scheitern des sogenannten Nationaltheaters ersichtlich ist, dass die von Lessing anvisierte Öffentlichkeit eine idealisierte und imaginierte ist, könnte auch seine Polemik, es gebe noch kein Theater, nicht mit dem Glauben an seinen optimistischen Entwurf zum Schweigen gebracht werden, und sei es auch in dessen Kritik. Auch wenn sich die Lesart eines an den Empfindungs-Einsichten und dem Innenraum einer Sprache des dramatischen Dialogs orientierten Entwurfs von Lessings Theater mit seinen theoretischen Überlegungen untermauern lässt, ist diese Lesart mit Blick auf seine Theaterarbeit auch wieder in Zweifel zu ziehen. Während in der Frage des Dialogs nach dem »Abhandenkommen eines absoluten Anfangs«¹⁷⁶ in Bezug auf Lessing zwar von einer zwischenmenschlichen Lösung gesprochen werden kann, deuten bereits Elemente des dialogischen Dramas darauf hin, dass diese Lösung nicht haltbar ist. Wenn das Ideal sich als unmöglich erweist, weil es nicht mit Lessings Dramatik in Einklang zu bringen ist, lässt sich folgern, dass der Dialog mehr ist als die für eine Zirkulation von Empfindungs-Einsichten im Zwischenmenschlichen in Stellung gebrachte Transparenz des sprachlichen Mediums, als die er aus der *Hamburgischen Dramaturgie* so mächtig nachhallt.

Für den Dialog ergibt sich daraus eine spezielle Situation. Das Theater nach der Krise des Dramas ist deswegen als postdramatisch bezeichnet worden, weil es jenem Paradigma des Dialogs nicht entspricht, das in seiner lessingschen Prägung aufgezeigt wurde. Die Lesart des Dialogs jedoch bleibt dabei, erstaunlicherweise genau da, wo eine gewisse Unmöglichkeit des Dialogs im Sinne seines Ausbleibens diagnostiziert wird, jenen Idealen verhaftet, mit denen er in der Epoche des dramatischen Theaters aufgeladen wird – und die in dieser schon nicht eingelöst wurden. Lessings Theaterentwurf ist vor dem Hintergrund der Krise des Dramas zwar in seiner Verstrickung mit einer Metaphysik des Subjekts und als Teil jener Tradition erkennbar, mit der »nach der Shoah« zugunsten einer Neujustierung des Denkens gebrochen werden musste. Die Prämissen für das Projekt einer aufgeklärten Menschlichkeit sind nach dem Umschlag in die Barbarei jedoch nicht nur im Hinblick auf eine missglückte Verwirklichung, sondern in ihrer grundsätzlichen Unerfüllbarkeit erkennbar geworden. Dass eine Neubewertung des Dialogs »nach der Shoah« und den daraus erwachsenen Ansprüchen an das Denken ausgeblieben ist, lässt sich mit der ideologischen Konstellation zu Beginn der dramatischen Epoche erklären, auf die auch später immer wieder restaurativ zurückgegriffen wurde. Die schon zu Beginn dieser Studie formulierte Frage lautete: Muss der Dialog, statt als positiver

176 Meyzaud: »Anstelle des Staates«, 69.

Begriff vorgestellt zu werden – was auch der Fall ist, wenn er vor dem Hintergrund eines historisch-kritischen Bewusstseins als unmöglich bezeichnet wird –, nicht vielmehr vor dem Hintergrund einer Unmöglichkeit des Denkens sowie in seinem unmöglichen Bezug auf ein unverfügbar Anderes entwickelt werden? Eine weitere Öffnung des Nachdenkens über den Dialog lässt sich dort beobachten, wo das dramatische Paradigma an eine Grenze geführt wird und das Drama seinem Ende entgegengeht.