

Der Held wird menschlich. Lessings *Philoktet*

Alles Stoische ist untheatralisch¹

Im *Antigone*-Kapitel habe ich mich stark gemacht für eine antidialektische und individuelle Lesart der Tragödie. Tragödie, so habe ich gezeigt, ist der Raum, in dem das Individuum zu seiner Stimme findet, seine Individualität und Einzigartigkeit schmerzhaft zu spüren beginnt und spürbar macht. Hier wird deutlich, wie sinnlos das zugefügte oder geschehende Leid ist und – trotz einer dialektischen Lern- und Lehrbewegung – bleibt. Die Erfahrung von Sinnlosigkeit und Schmerz ist dabei, so meine Argumentation, wichtig, um menschliches Leben zu verstehen, um zu verstehen, wie ein angemessener Begriff von Subjektivität aussehen muss. Denn Sinnlosigkeit und Schmerz sind elementare Erfahrungen unseres Lebens, die sich nicht ausblenden lassen, sondern die aufgenommen werden müssen. Während ich Hegels Staatsbürger-Begriff vorwerfe, dass er diesen Teil des Lebens ausblendet oder verschiebt, werfe ich Bohrs Romantikern vor, dass sie keine Umgangsweise mit diesen Erfahrungen finden, sondern sich in ihnen verlieren.

Kunst, und insbesondere auch das Theater, sind Räume, in denen diese Seiten des Subjekts, sein Leiden an der Sinnlosigkeit, an der Ohnmacht, nicht nur *zur Sprache*, sondern, viel elementarer, *zur Stimme* kommen können. Durch das Seufzen, das Stöhnen, das Krümmen des Körpers, den Schrei können hier Dinge ausgedrückt werden, die sich nicht in Worte fassen lassen: Das Entsetzen kann nicht gesagt werden. Die Ohnmacht nicht verstanden. Was Leiden wirklich heißt, kann nur erfahren werden.

Die ästhetische Erfahrung bietet so einen Raum für eine Erkenntnisform, die sich im Vernünftigen nicht erschöpft. Die intuitive Erkenntnis zeigt sowohl, wie unsere Erkenntnis funktioniert, nämlich nicht nur vernünftig, als auch, wie wir

1 Lessing: *Laokoon*, 1. Stück, 9.

sind, nämlich: nicht nur vernünftig. Die intuitive Erkenntnis ist auf das gerichtet, was nicht durch Sprache verständlich wird: während ich also verstehen kann, wie man sich ein Bein bricht, ohne es selbst erfahren zu haben, kann ich nicht verstehen, was Schmerz ist, wenn es mir jemand erklärt. So wie das Wort »heiß« so lange bedeutungslos bleibt, wie man sich die Zunge nicht an zu heißem Brei verbrannt hat, so bliebe das Wort »Leid« so lange bedeutungslos, wie man selbst keines erführe. Die Erfahrung des Leides beginnt dabei bekanntermaßen gleich bei der Geburt, die auch für den Säugling extrem schmerzhaft und anstrengend ist. Das Leid gehört damit, genauso wie das Glück, das Baby dann im Arm zu halten, von Anfang an zu unserem Leben dazu. In vielen Fällen reicht uns im Alltag auch das, was Sprache beschreiben kann, um uns für uns befriedigend, über unsere kleinen Leiden auszutauschen: Rückenschmerzen, Zahnweh und gebrochene Beine erfordern meist keine großartige Einfühlungsleistung. Anders ist es, wenn uns jemand sagt, er sei verzweifelt. Vielleicht kann er erklären, was ihn verzweifelt sein lässt (keine Arbeit, eine Krankheit, Zukunftsangst, Trennung oder Tod), aber er kann uns nicht erklären, *wie* er verzweifelt ist. Und auch wenn wir selbst, wie vielleicht die meisten von uns, schon einmal verzweifelt waren, können wir nicht wissen, was in ihm vorgeht. Im Alltag ist das auch schwer. Die Verzweiflung, die den anderen vielleicht lähmt oder die ihm alles bedeutungslos werden lässt, ist für uns immer nur eine Randerscheinung, die uns nicht mit gleicher Macht gefangen nehmen kann und darf. Und doch müssen wir in unserem Alltag dem Verzweifelten gerecht werden. Wir müssen in einem Staat leben, der Arbeitslosigkeit und Zukunftsangst nicht löst oder aufhebt, aber Halt darin gibt (zum Beispiel durch die nötige finanzielle Unterstützung) und in einer Gesellschaft, die sich nicht Trauernden, Kranken und Ängstlichen verschließt, sondern sie mitträgt.

Dazu brauchen wir einen Subjektbegriff, der Leid und Sinnlosigkeit als elementare Erfahrungen in sich einschreibt, da nur so Formen des Umgangs, des Aushaltens und des Überstehens gefunden werden können. Zum anderen brauchen wir einen Subjektbegriff, der beinhaltet, dass das Subjekt sowohl im unmittelbaren Ausdruck, als auch im mittelbaren, künstlerischen Ausdruck fähig ist, das Nicht-Sprachliche, das seine Situation ausmacht, zumindest teilweise zu kommunizieren, und dass das Subjekt nicht beschränkt ist auf die vernunftmäßige Erkenntnis, sondern fähig ist zur intuitiven Erkenntnis, die es Erkenntnis gewinnen lässt aus nicht-sprachlichen, nicht-vernünftigen Äußerungen oder Darstellungen. Um beide Seiten noch einmal klarer zu machen, möchte ich mich im folgenden Kapitel auseinandersetzen mit der Darstellung von Helden im Drama, an der ich zeigen werde, wie sich das Bild von Subjektivität in der künstlerischen Praxis verändert und warum die intuitive Erkenntnis die Erkenntnisform

ist, die uns erlaubt, diese Veränderung überhaupt zu verstehen. Lessings Begriff des menschlichen Helden lässt sich dabei als Angebot für einen umfassenderen Subjektbegriff verstehen: für ein Subjekt, das nicht auf die Vernunft beschränkt ist und dessen Wahrnehmung sich auch nicht in der Vernunft erschöpft.

WAS DAS THEATER KANN

Lessing verlangt von der Dichtung, mehr zu sein als Sprache. Sie soll hinausgehen über die bloßen Wörter, eine Ebene dahinter ansteuern und so eine, wie Wellbery es nennt, »purity of representation« (ebd.) ermöglichen. Diese Reinheit entsteht durch die Lebhaftigkeit der Ideen, die der Dichter im Zuhörer weckt: sie sollen so lebendig sein, »daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein, aufhören.« (*Laokoon*, XVII. Stück, 124) Lessing zielt damit nicht ab auf platonische Ideen, die in ihrer vollen Wahrheit durch die Dichtung zugänglich gemacht werden, sondern hat ein kreatives Element in seiner Theorie. Sprache, so Wellbery, begreift Lessing dabei als Mittel, um die Inhalte unserer Erfahrungen aufzuwerten zu frei verfügbaren, idealen Einheiten: Dichtung, die Kunst der Sprache, ist »therefore the sphere in which the imagination exercises itself with optimal freedom, in total indpendence from actual sense experience.« (LL, 190) Damit nimmt Lessing an, dass es etwas wie eine »*formal naturalness* in signification« (LL, 202) gibt: die willkürlichen Zeichen sind, wie ich schon im ersten Lessing-Kapitel gezeigt habe, den natürlichen, derer sich die Malerei bedient, überlegen: sie sind nur auf den ersten Blick von den Dingen weiter entfernt, kommen ihrem Wesen auf den zweiten Blick aber näher, weil sie durch ihre Abstraktheit der Einbildungskraft keine Grenzen setzen, sondern sie in ein unendliches und freies Spiel entlassen.

Die Umkehrung von willkürlichen in natürliche Zeichen bereitet das vor, was ich mit Wellbery als »intuitive Erkenntnis« bezeichne: der Zuhörer verlässt die Ebene der Zeichen, er geht hinter sie zurück zu einer »intuitive cognition of the represented object.« (LL, 181) Was hier erkannt wird, ist zunächst nicht begrifflich – ja, es liegt sogar *hinter* den Zeichen. Das meint nicht, dass der Inhalt der Erkenntnis unvernünftig ist, sondern dass hier etwas erkannt wird auf einem anderen als dem vernünftigen Weg. Hier wird verstanden, ohne Begriffe zu gebrauchen. Das Vorstellungsvermögen bewegt sich in einem vollständig freien Raum, der unbeschränkt ist durch Festgelegtes: hier wird etwas weder durch natürliche, noch durch willkürliche Zeichen, noch durch Begriffe benannt. Die

Form der Erkenntnis ist eine vollkommen andere: es ist das *Gemeinte*, was hier *intuitiv* erkannt wird. Das, was außerhalb der Sprache liegt, wie eben die Trauer, die Verzweiflung, die Angst es tun. Es gibt zwar Begriffe für sie, aber diese können niemals verständlich machen, was mit ihnen gemeint ist, wenn das Bezeichnete nicht erfahren wird. Während die natürlichen Zeichen nur die Illusion einer Präsenz hervorrufen können, eine »illusionary presence-to-intuition« (LL, 199), ist die der Dichtung echt: hier findet nach Lessing eine Erkenntnis statt, die in der Malerei nicht möglich gewesen wäre.

Spreche ich im Folgenden von intuitiver Erkenntnis bei Lessing, meine ich diesen Aspekt: Lessing selbst jedoch hat das, was in seiner Zeichentheorie passiert, nicht mit einem eigenen Begriff bedacht. Ich möchte nun aus diesem hier noch schwach gezeichneten Begriff das gewinnen, was ich schon in der Einleitung als intuitive Erkenntnis angekündigt habe: das sinnliche Einfühlen, der distanzierte Perspektivenwechsel und das unmittelbare, zunächst unreflektierte Verständnis einer Situation als Gegenposition zur auf die Vernunft beschränkten Erkenntnis und als spezifisch ästhetische Erfahrung.

Das intuitive an der hier beschriebenen Art der Erkenntnis ist, dass sie sich ereignet durch das Einfühlungsvermögen, durch eine Eingebung, eine Einsicht, die mehr einem erahnenden oder zunächst unbewussten Erfassen von Situationen oder Zusammenhängen gleichkommt: die intuitive Erkenntnis ist eine unmittelbare Erkenntnis, weil sie aufgrund von unmittelbarer Anschauung aufkommt, sie ist also nicht durch Reflexion vermittelt und gleicht auch nicht der wissenschaftlichen Erkenntnis. Die unmittelbare Anschauung, die sich bei Lessing durch die Erzählung ergibt, spricht das Einfühlungsvermögen an, sie gibt ein Gespür für das geschilderte Geschehen und lässt etwas eigentlich Verborgenes erkennbar werden. Dass sie unmittelbar stattfindet, meint jedoch nicht, dass die intuitive Erkenntnis nicht veränderbar ist: sie wird durch ihre Erfahrungen geprägt und sensibilisiert.

Interessant ist diese Figur aus zwei Gründen: erstens: die intuitive Erkenntnis steht in Zusammenhang mit einem Gefühl (bei Lessing dem des Mitleids, der Furcht, des Grässlichen) und zweitens: ist das spezifisch Ästhetische an ihr, dass sie an Nachahmung gebunden ist und damit in einer Distanz passiert, die die Reflexion und dann wieder eine Versprachlichung ermöglicht. Der Zusammenhang dieser beiden Aspekte wird in Lessings Argumentation selbst deutlich. Am Beispiel der antiken Gladiatorenkämpfe zeigt Lessing, wie eng die Begriffe Nachahmung und Mitleid verknüpft sind, denn »ein Theater ist keine Arena« (*Laokoon*, IV. Stück, 45). Zu Recht ertragen die Kämpfer in der Arena ihr Leid und ihre Schmerzen still, so Lessing, denn ihr Leiden, ihr Tod soll die Zuschauer unterhalten. Diese Unterhaltung würde gestört durch Ausrufe und Anzeichen von

echtem Leid, denn diese würden unweigerlich Mitleid erwecken, »und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspieln bald ein Ende gemacht haben.« (ebd.) Die Gladiatoren, die in der Arena ihr Leben lassen, wirken nicht menschlich, sondern abgerichtet, sie lassen deswegen »unser Herz kalt« (ebd.) und können »höchstens nur bewundert« (ebd.) werden.

Lessings Argument hat eine entscheidende Bedeutung: Denn nur die Nachahmung macht die Empfindung des Mitleids erträglich. Sie weckt ein echtes Gefühl, das aber nur angenehm ist, solange sicher ist, dass es künstlich, weil durch die Kunst hervorgerufen, ist. Würden die Schauspieler auf der Bühne genauso leiden wie die Gladiatoren, hätte das Theater keine Zukunft gehabt.² Das

-
- 2 Dass dieses ästhetische Mitleid, das eine gewisse Distanz braucht, sich manchmal ins Leben schleicht, zeigt sich an Prousts Beschreibung von Françoise, der Haushälterin der Familie: »Allmählich gingen mir die Augen dafür auf, daß hinter der Milde, der Zerknirschung, den Tugenden von Françoise sich Küchentragödien verbargen, so wie die Weltgeschichte den Schleier darüber lüftet, daß die Regierungszeiten von Herrschern und Herrscherinnen, die mit gefalteten Händen in Kirchenfenstern erscheinen, oft von blutigen Dramen erfüllt gewesen sind. Ich wurde mir klar darüber, daß nicht mit ihr verwandte menschliche Wesen ihr Mitleid um so mehr erregten, in je größerer Ferne sie ihr Dasein fristeten. Die Tränenströme, die sie zeitunglesend über den Unglücksfällen vergoß, denen Unbekannte zum Opfer gefallen waren, versiegten schnell, wenn sie sich die davon heimgesuchte Person ganz genau vorstellen konnte. In einer der Nächte, die auf die Niederkunft des Küchenmädchens folgten, wurde diese von heftigen Koliken befallen; Mama hörte, wie sie jammerte, stand auf und weckte Françoise, die ganz ohne Mitgefühl erklärte, all dies Geschrei sei nur Komödie und das Mädchen wolle ›sich nur bedienen lassen‹. Der Arzt, der solche Anfälle für bedenklich hielt, hatte ein Lesezeichen in ein medizinisches Buch, das wir besaßen, an die Stelle gelegt, wo sie beschrieben wurden und wo wir nachschlagen sollten, um einen Hinweis für eine erste Hilfeleistung zu finden. Meine Mutter schickte Françoise, um das Buch zu holen, und empfahl ihr an, auf das Lesezeichen achtzugeben. Nach einer Stunde war Françoise noch nicht zurück; meine Mutter war empört, denn sie glaubte, Françoise habe sich einfach wieder hingelegt, und trug mir auf, selbst in der Bibliothek nach dem Werk zu suchen. Dort fand ich Françoise, die, als sie hatte nachsehen wollen, was an der bezeichneten Stelle angegeben war, über die klinische Beschreibung des Anfalls geraten und in hemmungsloses Schluchzen ausgebrochen war, denn jetzt handelte es sich ja um einen ihr unbekannten ›Fall‹. [...] Aber als ich sie nun rief und sie wieder an dem Bett der Caritas stand, hörten ihre Tränen augenblicks auf zu fließen, und sie verspürte nichts mehr von jenen angenehmen Empfindungen des Mitleids und der Rührung, die sie so gut kannte und die die Lektüre der Zeitungen ihr

Bewusstsein der Nachahmung macht den Genuss des Theaters aus: Mitleid und Furcht können ausgekostet werden ohne den Impuls unterdrücken zu müssen, einschreiten zu müssen, um dem Leid ein Ende zu machen.³ Nachahmen meint dabei keineswegs, dass etwas Existierendes nachgeahmt wird: weder die Natur, noch, wie Winckelmann fordert, die antike griechische Kunst. Nachahmen ist hier spielerisch gemeint: auch das Vorgestellte kann nachgeahmt werden. Nachahmen meint die künstlerische Vermittlung, das Produziert-Sein, das auf keine Vorlage angewiesen ist, sondern sich im kreativen Probieren ergibt.

Sich in dieses nachgeahmte Geschehen aus der Distanz des Zuschauers heraus einfühlen zu können, ist die ästhetische Erfahrung, die die intuitive Erkenntnis möglich macht. Das, was ich so auf der Basis von Lessing als »intuitive Erkenntnis« erarbeite, zeigt auf, was bei Hegel fehlt. Denn sie ermöglicht, was Hegel nicht leisten will: bei ihm wird Kunst immer aus einer dialektischen Perspektive wahrgenommen. In ihr verwirklicht sich etwas, an ihr zeigt sich etwas. Damit leistet die Kunst Großes: durch Antigone erkennen wir in der *Phänomenologie*, dass eine neue Individualität und eine neue Gesellschaftsform nötig sind, in der *Ästhetik* erfährt der Zuschauer das allmächtige, ewige Schicksal als das vernünftige Walten des Weltgeistes. Kunst ist eine Erkenntnisform, die die Welt besser verständlich macht, fragt, aufdeckt und – erklärt. Was sie bei Hegel nicht ist: ein Ort, an dem die Sinnlosigkeit gezeigt wird, in dem das Leiden sein Recht

geschenkt hatte, auch kein sonstiges Gefühl einer ähnlichen Art; ärgerlich und gereizt, daß sie wegen des Küchenmädchens mitten in der Nacht hatte aufstehen müssen, hatte sie für jene nichts übrig als übelgelautes Brummen, in das sich sogar abscheuliche Sarkasmen mischten, denn als sie glaubte, wir seien schon fort und könnten sie nicht mehr hören, sagte sie: ›Die hätte ja nur nicht das zu tun brauchen, was einen dahin bringt! Aber das hat ihr Vergnügen gemacht! Jetzt soll sie sich auch nicht so anstellen!‹« Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, In Swanns Welt, Erster Teil: Combray*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, 164f.

- 3 Zu Recht weist Wilfried Barner in seinem Kommentar zum *Laokoon* darauf hin, dass hier eine Wirkungsästhetik begründet wird: »Die ›Schönheit‹ als das oberste Ziel wird erst erreicht, sie *ist* als ästhetische Qualität erst ›da‹, wenn und insofern sie ›wirkt‹. [...] In der ›Einbildungskraft‹ des Rezipienten ›wirkt‹ ein poetisches oder malerisches Werk nach verwandten, aber charakteristisch unterschiedlichen Gesetzen. Bei der Malerei bedeutet für Lessing die Bindung der Einbildungskraft an die Körperlichkeit der ›natürlichen‹ Zeichen zugleich Einschränkung, verglichen mit der Poesie.« Barner: *Kommentar*; in: Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Briefe, Antiquarischen Inhalts*. Herausgegeben von Wilfried Barner. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007, 667.

bekommt *als* Leiden. Lessing aber verweist genau auf diesen Ort. Die intuitive Erkenntnis ist der Sensor, der unbestechlich und wahrhaftig die Sinnlosigkeit des Leidens festhält und als solche herausstellt. Dabei geht Lessings Dramentheorie selbst weder im *Laokoon* noch in der *Hamburgischen Dramaturgie* darauf hinaus, Sinnlosigkeit abzubilden – dazu ist Lessing viel zu sehr orientiert an der aristotelischen Theorie, die die Sinnlosigkeit als zu erschreckend aus der Tragödie ausgrenzt. Aber Lessing nutzt diese Erkenntnisform, die er in der Kunst unzweifelhaft sieht, wenn er über die Wirkung von Furcht und Mitleid und über den menschlichen Helden spricht, für seine Zwecke: ein Vorbild zu schaffen, moralische Anleitung zu geben, einen aufgeklärten Zuschauer ins Theater zu setzen.⁴

Lessing nützt das Gefühl zur Aufklärung, das ist das Faszinierende. Hier macht er sich eine Körperlichkeit zu Nutze, die er in der Malerei zurückweisen würde. Denn die Poesie kann durch ihre Abstraktheit angemessenere Gefühle wecken, als die bildende Kunst es in ihrer Sinnlichkeit vermag. Lessing gibt damit seine Körperfeindlichkeit, die Wellbery diagnostiziert, zugunsten des Theaters etwas auf: doch die Gefühle, die hier geweckt werden, unterliegen genauen Bestimmungen. Auch wenn Lessing damit das Gefühl beschränkt, schafft er mit dessen Einbeziehung einen bedeutsamen Platz für das Leid. Er wertet es auf und erklärt es zu etwas Wichtigem, das nicht ignoriert und übergangen werden darf. In Lessings Dramentheorie erzählt nicht die Geschichte eine Geschichte, sondern das Individuum. Das ist der entscheidende Unterschied. Und das ist es, was ihn von Hegel unterscheidet, der der Kunst selbst mehr zutraut als Lessing, weil er in ihr mehr als das Belehrende sieht, aber Lessing sieht in ihr die zweite Erkenntnisform: das intuitive und unmittelbare Erfassen, das gleichwertig neben der vernunftgemäßen Erkenntnis bestehen kann, aber etwas anderes entdeckt.

PHILOKTETS LEIDEN

Sophokles Stück *Philoktet* ist in weiten Teilen geprägt von nicht-sprachlichen Äußerungen. So kündigt der Held sein Kommen, schon bevor er selbst sichtbar wird, hörbar durch Schmerzensschreie, Gejammer und Stöhnen an. Das ganze Stück über, schon vor dem Erscheinen Philoktets, wird Bezug genommen auf

4 Hans-Thies Lehmann weist dabei in seinem Buch *Theater und Mythos* vollkommen zu Recht darauf hin, dass diese Moralisierung der Tragödie ihr selbst unangemessen ist: »Angst, Furcht, Mitleid, Schmerz, Jammer und Hoffnung – diese Regungen der Kreatur schildert die Tragödie. Dagegen sind moralische Debatten mit der Lupe zu suchen.« (TuM, 98)

seine Wunde und auf seine Qualen. Die kann der Zuschauer sogar selbst auf der Bühne verfolgen: in der Unterhaltung mit Neoptolemos bricht Philoktet plötzlich zusammen und verliert sich in Gestammel, Gejammer und Geschrei, aus dem ihn die Bewusstlosigkeit der Ohnmacht rettet.

Eigentlich müsste Lessing all das abschrecken, denn die Bühne unterliegt aufgrund ihrer größeren Anbindung an die natürlichen Zeichen durch die sinnliche Darstellung des Geschehens strengerer Grenzen als die Dichtung. Doch der *Philoktet* überzeugt Lessing auch als Theaterstück, ja, er sieht in ihm ein Meisterwerk und einen vorbildlichen Umgang mit Leid- und Schmerzenerfahrungen.⁵ Überzeugt hat den scharfzüngigen Dramatiker Lessing dabei der geschickte sophokleische Plot: Zum einen leidet Philoktet nicht unter einer inneren Krankheit, die der Zuschauer nicht sehen kann, sondern unter einer sichtbaren Wunde. Die wiederum ist keine einfache Verletzung, sondern ein »göttliches Strafgericht« (*Laokoon*, IV. Stück, 38), wie Lessing genüsslich ausführt.⁶ Doch die Wunde allein ist nicht mitleiderregend genug. Philoktet hat nicht nur unter ihr, sondern auch unter der Einsamkeit auf der Insel Lemnos zu leiden. Hunger, Schmerz und Heimweh kommen so zusammen und lassen den Zuschauer wahre Verzweiflung sehen, »und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet.« (*Laokoon*, IV. Stück, 42) Der Höhepunkt des Mitleids, so Lessing, wird jedoch in dem Moment erreicht, in dem Philoktet auch noch seines Bogens, dem allein er sein Überleben in den letzten neun Jahren verdankt, beraubt wird. Genau hier stellt der Held auch seine ganze »moralische Größe« (*Laokoon*, IV. Stück, 44) unter Beweis:

-
- 5 Lessing betont allerdings, dass es neben der Kunst des Dichters auch in der Hand des Schauspielers liegt, Schmerz und Leid auf der Bühne erträglich darzustellen: »Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen.« (*Laokoon*, IV. Stück, 36)
- 6 »Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedes Mal der Unglückliche in einen betäubten Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen?« (*Laokoon*, IV. Stück, 38)

»Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Tränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte.« (*Laokoon*, IV. Stück, 44)

Dass die Absichten der Nebenpersonen eigennützig sind, macht dabei, laut Lessing, einen weiteren Vorzug des Dramas aus, denn so sind Neoptolemos und Odysseus dem mitleiderregenden Philoktet nicht einfach ausgeliefert, sondern stehen ihm mit einem bestimmten Interesse gegenüber. Dass sich ihre Einstellung zu dem Leidenden im Stück durch das von ihnen unterschiedlich empfundene Mitleid verändert, macht es für den Zuschauer um so interessanter: »Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird.« (*Laokoon*, IV. Stück, 46f.)

Im Mittelpunkt von Lessings Augenmerk steht dabei Philoktet als moralische Person:⁷ »Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern.« (*Laokoon*, IV. Stück, 44)⁸ Damit wächst Philoktet über den gewöhnlichen Helden, wie ihn Neoptolemos verkörpert, hinaus. Die Umstände, in denen er sich zu bewähren hat, sind ungleich schwerer als die des jungen Griechen. Sein Schmerz verdient deshalb besondere Achtung, eine Achtung übrigens, die auch Odysseus ihm entgegenbringt. Das Wissen um sein Leid und sein ungerechtes Schicksal bedingen sein Ansehen als Held genauso wie seine kämpferischen Großtaten. Beiden Seiten dieses Lessingschen Heldenbildes entspricht Philoktet nun: Die Größe, die Schrecklichkeit seines Schmerzes wird deutlich in seinen Schreien und die Ehrenhaftigkeit in seiner Standhaftigkeit: »Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen.« (*Laokoon*, IV. Stück, 45)

Dass Leid und Schmerz ihre Darstellung in Poesie und Theater finden und nicht etwa in der bildenden Kunst, ist bei Lessing bestimmend für diese Gattungen. Er betont, dass es »die einzige Absicht der tragischen Bühne« (*Laokoon*, IV. Stück, 45) ist, Mitleid zu erregen. Im Rahmen der Poesie kann dieses Leid

7 Vgl. auch: Barner: *Kommentar*, 670.

8 Und weiter: »Und diesen Fels von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen?« (*Laokoon*, IV. Stück, 44)

dabei in den leuchtendsten Farben beschrieben werden. Kein Geschrei, kein Gestank, keine Schilderung von Schrecken und Ekel verleidet dem Zuhörer oder Zuschauer den Helden. Denn der Ekel, der in der Malerei auf keinen Fall auftreten darf, kann in der Poesie dazu dienen, Mitleid oder Schrecken zu verstärken. An verschiedenen Stellen nutzt Sophokles hier den Ekel, um beim Zuschauer einen höheren Grad der beiden genannten Empfindungen zu provozieren:

»Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürrn Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken verlassenen Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Satze von Ekel. ›Ha‹ fährt Neoptolem auf einmal zusammen, ›hier trocknen zerrissene Lappen voll Blut und Eiter!‹« (Laokoon, XXV. Stück, 177)⁹

Das Ekelhafte steigert das ohnehin schon als schrecklich Vorgestellte bis zur Grässlichkeit, Philoktets Leben und Leiden steht dem Zuschauer durch Neoptolemus Beschreibung deutlich vor Augen. Doch der Ekel gewinnt in der Vorstellung nicht die Überhand, argumentiert Lessing, sondern befördert das Mitleid. Dadurch, dass dem Betrachter die Situation in aller Drastik vor Augen geführt wird, steigert sie sein Gefühl. Indem die Erzählung dann fortschreitet, wird diese Gefühlssteigerung nicht unnötig lange gehalten, so dass die Empfindung des Ekels mit dem weiteren Verlauf der Geschichte immer wieder in Vergessenheit gerät und nicht die Oberhand über die anderen Empfindungen gewinnen kann. Das ist ihr Vorteil gegenüber Malerei und Bildhauerkunst: hier würde der ekelhafte Moment selbst verewigt und Mitleid und Schrecken müssten sich irgendwann im Angesicht des Grässlichen erschöpfen. Übrigbleiben würde hier nur die

9 »NEOPTOLEMOS. Ich seh nur eine Wohnstatt, menschenleer.
ODYSSEUS. Kein Hausrat drinnen, der sie wohnlich macht?
NE. Ein Haufen Laub, da lag ein Mensch darauf.
OD. Sonst nichts in der Behausung, alles leer?
NE. Ein Becher, rohes Holz, kein Künstlerwerk,
 Und hier noch ein Gerät zum Feuermachen.
OD. Es ist sein Reichtum, was du mir beschreibst.
NE. O weh, o weh, da trocknen Lumpen noch,
 Von Spuren einer bösen Wunde voll!« (*Philoktet*, V. 31-39)

den Betrachter kalt und stumpf werden lassende Empfindung des Ekels.¹⁰ Durch die Schilderung von Neoptolemos aber wird der Zuschauer nicht überstrapaziert: seine Vorstellungskraft wird freigesetzt und es bleibt ihm selbst überlassen, sich das Innere der Höhle auszumalen. So passiert viel mehr als das, was man hätte sehen oder zeigen können. An dieser Stelle wird auch noch einmal deutlich, warum Lessing den *Philoktet* auch als Bühnenstück meisterhaft findet: denn auch auf der Bühne übernimmt die Poesie die Schilderung des Ekels. Der Zuschauer kann nicht etwa selbst in die Höhle schauen, er sieht nicht selbst die blutigen und eitrigen Lappen, er hört nur von ihnen, als Neoptolemos sie Odysseus beschreibt. Dieses Maßhalten in der sinnlichen Darstellung findet sich später in Lessings Interpretation der Katharsislehre wieder: zu viel Sinnlichkeit riefte zu viel Gefühl hervor – und gerade das soll im Theater nicht passieren.

DIE WIRKUNG DES THEATERS. HAMBURGISCHE DRAMATURGIE

Während Lessing sich im *Laokoon* mehr um eine Abgrenzung der Künste untereinander bemüht und die Begriffe Held, Furcht, Mitleid, Schreckliches und Ekel ebenfalls mehr zu dieser Abgrenzung dienen, indem sie die weiteren Grenzen der Poesie gegenüber den bildenden Künsten zeigen, sind sie in der *Hamburgischen Dramaturgie* unter ihrer Bedeutung für die Künste, besonders für die dramatische des Theaters, eingeführt. Die Theaterkritiken Lessings, die er als Dramaturg am Deutschen Nationaltheater in Hamburg verfasst und gesammelt im Frühjahr 1769 als zweibändige Ausgabe veröffentlicht,¹¹ zeigen, wie er als Dichter, Denker und Kritiker Theorie und Praxis aufeinander aufbaut und inein-

-
- 10 »Es [der Ekel] verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen kruden Gestalt da.« (*Laokoon*, XXVI. Stück, 182)
- 11 Dem Erscheinen der Buchausgabe geht eine Erscheinungsweise in »Stücken« voraus, beginnend mit ihrer Ankündigung am 22. April 1767. Im Laufe des kommenden Jahres veröffentlicht Lessing, unterbrochen durch zwei Raubdrucke, insgesamt 82 Stücke. Die restlichen 21 werden dann nicht mehr einzeln veröffentlicht, sondern gleich gesammelt in der zweiten Hälfte der *Hamburgischen Dramaturgie*. Vgl.: Monika Fick: *Lessing-Handbuch*, 279.

ander verpflichtet.¹² »Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen auszuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird.«¹³

In den insgesamt 104 Stücken (wobei Lessing die letzten vier Stücke in einem zusammengefasst hat), die verschiedene Aufführungen des Nationaltheaters kommentierend begleiten, ist eine eigenständige Dramentheorie enthalten.¹⁴ Die

12 Zur Entstehungsgeschichte der *Hamburgischen Dramaturgie*: »1765 unternimmt der Wanderbühnenprinzipal Konrad Ackermann den Versuch, in Hamburg mit seiner Truppe seßhaft zu werden und ein stehendes Theater zu etablieren. Er baut am Gänsemarkt ein Schauspielhaus. Sein Repertoire umfaßt annähernd 200 Stücke. Seine Truppe [...] ist eine der besten Deutschlands. Trotzdem gelingt Ackermann der Durchbruch nicht. Das Publikum verliert das Interesse. Finanzielle, organisatorische Schwierigkeiten und private Intrigen nötigen ihn bereits im darauffolgenden Jahr, das Haus am Gänsemarkt neu zu vermieten. So führt die Notlage des Prinzipals zur Gründung des ersten ›deutschen Nationaltheaters‹. Johann Friedrich Löwen, ein Theatertheoretiker und Schriftsteller, dem Ackermann bereits eine beratende Funktion eingeräumt hatte, wittert in dessen Schwierigkeiten die Chance, seine lang gehegte Idee durchzusetzen: Die Organisation des Theaters ohne den Prinzipal, die Errichtung einer ›Nationalbühne‹, deren Träger die Bürgerschaft ist. Er gewinnt eine Gruppe von Hamburger Kaufleuten, die das Gebäude am Gänsemarkt pachten und in deren Hand die Verwaltung des Theaters übergeht. Fast alle Schauspieler des Ackermannschen Ensembles werden übernommen. Als Direktor wird Löwen engagiert. Dieser wiederum interessiert Lessing für das Unternehmen, die sogenannte Hamburger Enterprise. Es gelingt ihm, ihn als hauseigenen Kritiker zu verpflichten, der die Aufführungen mit beratender Stimme begleitet und zugleich Publikumsarbeit leistet. So entsteht die ›Hamburgische Dramaturgie‹. Im Stil einer Theaterzeitschrift veröffentlicht Lessing zunächst zweimal pro Woche seine Kommentare. [...] Das Schicksal der Hamburgischen Enterprise ist bekannt. Am 22. April 1767 wird das Theater eröffnet, im November 1768 werden die letzten Vorstellungen gegeben.« Monika Fick: *Lessing-Handbuch*, 279f.

13 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1978, Ankündigung, 5. Im Folgenden im Text mit HD, Stück und Seitenangabe zitiert.

14 Überzeugend finde ich dabei Monika Ficks Ansatz, diese nicht einzig als Aristoteles-Interpretation zu lesen (als die sie ohnehin stellenweise fragwürdig ist), sondern sie als eigenständige Theorie mit eigenständigen Ansätzen zu sehen, in der eine Auseinandersetzung mit dem Psychischen eine wesentliche Rolle spielt, vor allem aber auch

will vor allem eines: erklären, was mit dem Zuschauer im Theater passiert – und passieren soll. Denn das Drama soll beim Zuschauer etwas bewirken: »Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß« (HD, 77. Stück, 305).

In Lessings Wirkungsästhetik macht der Zuschauer eine spezifisch ästhetische Erfahrung. Die umfasst dabei mehr als eine moralische Läuterung: Lessings Drama ist nicht nur eine Besserungsanstalt, seine Theorie zeigt auch, was die *ästhetische* Leistung des Dramas ist. Sie spricht der Kunst eine eigene Erkenntnisform zu: das Theater richtet sich bei ihm nicht einzig an die Vernunft des Zuschauenden, sondern an dessen Gefühlsleben – bei Lessing freilich keine Gefühlsachterbahnen, sondern wie weiter unten am Katharsisbegriff deutlich wird, eine ausgleichende, emotionale Bewegung. Festzuhalten bleibt aber, dass Lessing dem Spiel von Mitleid und Furcht eine eigene Erkenntnis zutraut. Intuitiv erkennt der Zuschauer, was gut und schlecht, was richtig und falsch ist, weil er es nicht nur vernunftmäßig erkennt (das tut er auch), sondern auch am eigenen Leib erfährt. Bei Lessing beruht diese intuitive Erkenntnis dabei wesentlich auf der Weckung von Einfühlungsvermögen und der Schulung im Perspektivenwechsel. Darin erschöpft sie sich jedoch nicht.

Im Gegensatz zu Lessing möchte ich betonen, dass die intuitive Erkenntnis mehr ist als eine moralische Erfahrung oder ein moralischer Lernprozess. Die intuitive Erkenntnis ist moralisch wertfrei, das wird im Kapitel über Kane deutlich werden. Sie lehrt den Zuschauer nicht, was richtig und falsch ist. Diesen Aspekt hat das Einfühlungsvermögen auch schon bei Lessing, nur vernachlässigt er diese Wertfreiheit zugunsten der Aufklärung. Intuitive Erkenntnis aber ist ein emotionales und intellektuelles Spiel zwischen Einfühlung und Distanzierung, Hineinlehnen und Herausgehen, Mitfühlen, Mitleiden und Kälte.

Die Schlüsselbegriffe bei Lessing sind Mitleid und Furcht, ihr Aufhänger der menschliche Held oder, wie es in der *Hamburgischen Dramaturgie* heißt, der Held, der »mit uns von gleichem Schrot und Korne« (HD, 75. Stück, 295) ist. Der dramatische Held soll standhaft und moralisch sein, dabei aber glaubwürdig bleiben. Lessing will keinen abgehobenen Halbgott, der den gewöhnlichen Menschen zum Vorbild dienen kann, er will einen gewöhnlichen Menschen, der zum Helden wird, weil er sich gut und richtig verhält. Nur jemand, der ist wie wir, sagt Lessing, der ist wie der Zuschauer, der ihn betrachtet, kann wirklich vor-

der Gedanke der Theodizee. Fick versteht die Aristoteles-Lektüre dabei als eine, die die eigene Argumentation untermauern soll, nicht als eine, die die eigene erst möglich macht. Nichtsdestotrotz stehen die Aristoteles-Passagen, die sich um Furcht und Mitleid und den Helden drehen, in diesem Kapitel im Mittelpunkt.

bildlich sein.¹⁵ Die Leistungen eines verklärten Übermenschen hingegen regen nicht zur Nachahmung an, da die von vornherein unmöglich scheint. Aber nicht nur das Vorbildliche des Helden wird durch seine Menschlichkeit herausgestrichen, sie ist es auch, die überhaupt erst eine Einfühlung ermöglicht, weil dem Zuschauer durch das menschliche Verhalten des Helden der Held selbst greifbar wird. Der Dichter muss seinen Protagonisten deswegen »vollkommen so denken und handeln lassen, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen« (HD, 75. Stück, 295) Damit unterstellt Lessing – und das ist bemerkenswert – der die Handlung antreibenden Leidenschaft eine Gesetzmäßigkeit, die Monika Fick als Funktionalisierung des Gefühls analysiert: »Kalkulierte Darstellung von Leidenschaften, deren Sog die Zuschauer unfehlbar in Bann schlägt: Das ist das Erste und Wichtigste, was Lessing von einem Drama, speziell von der Tragödie, erwartet« (*Lessing-Handbuch*, 287). Diese Gesetzmäßigkeit bindet Lessing dabei an die Einheitlichkeit der Handlung. Sie wird vom Dichter notwendig so entwickelt, dass sie für den Zuschauer nachvollziehbar ist. Überraschende Wendungen, plötzlich aufgedeckte Geheimnisse lehnt Lessing ab:

»Der Dichter bewerkstelliget durch sein Geheimnis eine kurze Überraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns versetzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! – Wer in *einem* Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur *einen* Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenziehet und lange Zeit darüber verweilet?« (HD, 48. Stück, 192)

Durch den Spannungsbogen kommt gleichzeitig der Held dem Zuschauer näher: durch den gesetzmäßigen Ablauf bleibt die Handlung des Helden verständlich. Diese Verständlichkeit erleichtert die Identifikation mit dem Helden: »Der Gang der Handlung muß so eingerichtet sein, daß ihre Leidenschaften die Figuren zu den entscheidenden Handlungen treiben. Die Handlung muß als Funktion der Affekte erscheinen.« (*Lessing-Handbuch*, 287)¹⁶ Die Leidenschaften der Helden

15 Lessing lehnt seinen Heldenbegriff dabei an an den aristotelischen: »Die Tragödie, nimmt er [Aristoteles] an, soll Mitleid und Schrecken erregen: und daraus folgt er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des anderen Unglück lasse sich jener Zweck erreichen.« (HD, 74. Stück, 290)

16 So auch Aristoteles: »Man muß auch bei den Charakteren – wie bei der Zusammenfügung der Geschehnisse – stets auf die Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit bedacht

sind dabei nicht blind, sondern auf ein Ziel gerichtet, das eine spezielle Forderung erfüllt: dass »das Ziel Leidenschaften erregen kann und Emotionen mobilisiert, liegt daran, daß es moralisch nicht neutral ist, sondern als ein ›Gut‹ wahrgenommen wird, als etwas, das Neigungen befriedigt, Wünsche stillt, gefühlsmäßigen Wertschätzungen unterliegt.« (*Lessing-Handbuch*, 287) Die Handlungen des Helden sind angetrieben durch eine moralische Motivation. Sie können über die ganze Länge des Stücks vernünftig verfolgt werden. Diese »Lückenlosigkeit der Motivation« (ebd.) garantiert einen von der Handlung eingenommenen Zuschauer, der mitgerissen wird, aber allzeit verständig bleibt: er unterliegt einer »Logik der Leidenschaft« (ebd.), die ebenso viel Gefühl beinhaltet wie Vernunft.

Die Triebfeder des Perspektivenwechsels ist so nicht eine Gleichheit von Stand oder Rang, Geburt oder Geschlecht, sondern eine Identifikation mit der ablaufenden Handlung: da wird jemand von einer Leidenschaft mitgerissen, die einer Gesetzmäßigkeit folgt und damit verständlich bleibt: wenn Odysseus Neoptolemos manipuliert, Philoktet zu manipulieren, dann ist es verständlich, dass Philoktet Neoptolemos auch dann nicht vertrauen kann, als er könnte. Dass Philoktet sich nun hinreißen lässt und unzugänglich für alle von Menschen vorgebrachten Argumente wird: wer will es ihm verübeln? Diese Identifikation, so Lessing, ermöglicht erst das Mitempfinden mit den Helden.¹⁷ Unterstützt wird dieses Mitempfinden durch die Furcht, die der Zuschauer im Laufe des Stücks entwickelt:

»seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines anderen, für diesen anderen, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die

sein, d.h. darauf, daß es notwendig oder wahrscheinlich ist, daß eine derartige Person derartiges sagt oder tut, und daß das eine mit Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit auf das andere folgt.« Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch – übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. – Stuttgart: Reclam 1994, 49. Im Folgenden im Text mit *Poetik* und Seitenangabe zitiert.

- 17 »Um Bühnenfiguren zu deuten, funktionalisiert Lessing fortgeschrittene psychologische und anthropologische Theorien. Er kennt und benutzt die Lehre von den unbewußten Eindrücken, die unmerklich in der Seele wirken und deshalb von unabhsehbarem Einfluß sind.« (*Lessing-Handbuch*, 288) Mehr zum Theodizee-Gedanken und zur Psychologie von Lessings Dramentheorie siehe Monika Fick: *Lessing-Handbuch*, 287-291.

Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.« (HD, 75. Stück, 294)

Furcht und Mitleid sind für Lessing untrennbar verbunden und so liest er auch Aristoteles: »Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unseres Mitleidens werden sollte, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst, oder für eines von den Unsrigen zu befürchten hätten.« (HD, 75. Stück, 295) Mit diesem engen Zusammenhang erklärt Lessing, warum bei Aristoteles die Begriffe *eleos* und *phobos* gemeinsam auftreten: »weil, nach seiner Erklärung des Mitleids, dieses die Furcht notwendig einschließt; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann.« (HD, 75. Stück, 296) Damit ist Lessing zu Folge nicht ausgeschlossen, dass auch Mitleid für etwas empfunden werden kann, von dem sich der Zuschauer nicht unmittelbar oder gar nicht bedroht sieht. Das Mitleid ist eine vermischte Empfindung, die durch das Hinzukommen der Furcht für sich selbst belebt und angeregt wird. Eine mitleidige Empfindung ohne Furcht nennt Lessing im Anschluss an Aristoteles »Philanthropie«, so bekommt nicht der »Funke den Namen der Flamme« (HD, 76. Stück, 298). Furcht, das wird an dieser Stelle deutlich, ist bei Lessing wesentlich für den Perspektivenwechsel. Der wird nur durch die Furcht-Für-Sich-Selbst eingeleitet. Mitgefühl allein ist eine zu schwache Motivation. Die Furcht entsteht dabei in der Erkenntnis, dass uns ähnliches geschehen könnte, weil wir auch Menschen sind.

Die Einführung der Begriffe Furcht und Mitleid bei Lessing ist dabei widersprüchlich: Beide Affekte beruhen auf einer Ähnlichkeit zwischen Zuschauer und dramatischer Figur, beide richten sich aber gleichzeitig auch an den, der dem Zuschauer fremd und unähnlich bleibt. Philoktet verdient, wie oben ausführlich gezeigt, in Lessings Augen sicher unser Mitleid, doch sein Schicksal bleibt dem Zuschauer ein Stück weit immer fremd: Das Einfühlen ist so auch immer eine Zumutung: es erfordert ein bewusstes Sicheinlassen auf das Bühnengeschehen. Der Bezug zum Zuschauer ist nicht einfach gegeben, so Christoph Menke, sondern ein »durch hypothetische Perspektivenwechsel vermittelter und erweiterter Rückbezug auf uns selbst.« (TiS, 133) Damit passiert beim Betrachten der Tragödie etwas ganz besonderes, so Menke weiter: »Denn in der Betrachtung von Tragödien versetzen sich die Zuschauer an die Stelle der anderen und erweitern darin ihre Furcht für sich zur affektiven Erschließung des Leidens anderer.« (TiS, 134) Die Form der Tragödie macht es dabei möglich, dass sie selbst zum »Medium einer Erfahrung der einzelnen als vieler und verschiedener« (TiS, 136) wird. Dieser Perspektivenwechsel ermöglicht eine ästhetische Erfahrung, die über die moralische, an die Lessing denkt, hinausgeht.

Die Figur des Perspektivenwechsels ist dabei besonders interessant, weil sie zwei Aspekte miteinander vereint. Der Perspektivenwechsel passiert aus der Distanz, die die Nachahmung schafft, heraus und ist damit ein bewusstes Hinwenden des Zuschauers. Dabei verbleibt er jedoch nicht auf einer intellektuellen Ebene, wie der Begriff zum Beispiel von Habermas her verstanden werden könnte. In dessen Diskursethik ist der Perspektivenwechsel eine Fähigkeit, die notwendig ist, um einen moralischen Gesichtspunkt einzunehmen. Von dort kann dann geprüft werden, ob einer Norm oder Handlungsweise von allen Betroffenen zugestimmt werden kann. Habermas will dabei keine reale, sondern eine ideale Perspektive auf eine Situation schaffen. Der Perspektivenwechsel bezieht sich hier nicht auf die Individuen, sondern auf deren individuelle Argumente und Zustimmungsmöglichkeiten.¹⁸ Im Gegensatz dazu bleibt der Perspektivenwechsel, den ich mit Lessing beschreibe, nicht auf einer argumentativen Ebene stehen. Er beinhaltet immer ein Sich-Einfühlen, ein Einlassen auf die Individualität des anderen. Der Perspektivenwechsel im Theater ist zwar ein bewusster Akt, aber auch gleichzeitig immer eine Erfahrung, die über die begriffliche Argumentationsebene hinausgeht. In der Identifikation mit Neoptolemos geschieht mehr, als seine Argumente für seinen Betrug an Philoktet nachvollziehbar zu finden. Der Zuschauer fühlt auch sein Mitleid mit dem Betrogenen nach, genauso wie seine Gewissensbisse und seine Verzweiflung. Der Perspektivenwechsel in der ästhetischen Erfahrung beinhaltet eine wirkliche Einfühlung. Die kann mit einem erhöhten Puls einhergehen oder mit einem Gefühl des Unwohlseins. Bei allem bewussten Sicheinlassen, bedeutet es für den Zuschauer gleichzeitig einen Kraftakt, sich aus der Szene hinauszunehmen. Das, was ihm hier zugemutet wird, richtet sich nicht nur an seinen Verstand, sondern auch an ihn als Ganzes, es kann körperliche Reaktionen hervorrufen: Emotionen beispielsweise, die man selbst nicht hat, wie zum Beispiel Hass auf Ödipus oder Freundschaft zu Philoktet. Der Wechsel der Perspektive bedeutet hier nicht ein reines Einlassen auf die Argumente des anderen, sondern *auf den anderen*.

ZWISCHENSPIEL MIT ARISTOTELES

Lessings menschlicher Held ist, wie oben klar wurde, angelehnt an den Helden, den Aristoteles in der *Poetik* beschreibt. Der zeichnet sich vor allem durch vier

18 Vgl.: Jürgen Habermas: *Erläuterungen zur Diskursethik*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, bes. Kap. 3 und 4, sowie ders.: *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, bes. Kap. 3.

Charaktereigenschaften aus: Tüchtigkeit, Angemessenheit, Ähnlichkeit und Gleichmäßigkeit.¹⁹ In der aristotelischen Tragödie werden dabei gattungsgemäß und anders als in der Komödie, bessere Menschen dargestellt, »als in der Wirklichkeit vorkommen« (*Poetik*, 9), d.h. aber nicht, dass die Handelnden makellos oder gar fehlerfrei wären. Aristoteles' tragischer Held behält seine individuellen Züge, soll aber durch den Dichter ähnlich »und zugleich schöner« (*Poetik*, 49) dargestellt werden.²⁰ Im Mittelpunkt der Tragödie bei Aristoteles steht dabei der tragische Fehler, der den Umschlag in der Lebensgeschichte des Helden bedingt. Der baut sich, der Einheit der Handlung gemäß, langsam auf und tritt dann in einem Moment der Erkenntnis hervor. In Lessings Auseinandersetzung mit Aristoteles Tragödientheorie spielt der tragische Fehler nur eine untergeordnete Rolle. Sein Schwerpunkt liegt auf der Nachvollziehbarkeit der Handlung selbst. Bei Aristoteles hingegen soll der entscheidende Fehler unwissentlich begangen werden und der Held soll seine Tat auch erst nachher als solchen verstehen: Peripetie und Anagnorisis finden damit zur gleichen Zeit statt (vgl.: *Poetik*, 45).

Das Erkennen des eigenen Fehlers ist die Peripetie, hier verkehrt sich der vom Helden gefasste Plan in sein Gegenteil – das zumindest ist die beste Art der Tragödie, sagt Aristoteles, der in der *Poetik* verschiedene andere Lösungsweisen erwähnt.²¹ Der Held muss erkennen, dass er Opfer seines eigenen Fehlers wird, dass er selbst die schrecklichen Umstände verschuldet hat, die nun auf ihn einwirken. Dieser Umschlag erschüttert und bewirkt Jammer und Schauer (eleos und phobos). Jammer erregt dabei jener, der »sein Unglück nicht verdient« (*Poe-*

19 Vgl.: Aristoteles: *Poetik*, 47.

20 Dass Aristoteles hier über Tragödienhelden ähnlich spricht, wie man es ansonsten eher von Skulpturen oder Portraits gewöhnt ist, liegt daran, dass für Aristoteles Kunst überhaupt Nachahmung ist: »Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.« (*Poetik*, 85)

21 Der schlechteste Fall ist dabei der, bei dem eine abscheuliche Tat geplant aber nicht ausgeführt wird: »Denn darin ist zwar Abscheuliches enthalten, jedoch nichts Tragisches; es tritt nämlich kein schweres Leid ein. Daher verfaßt niemand eine derartige Dichtung, es sei denn ausnahmsweise, z. B. in der ›Antigone‹, wo sich Haimon dem Kreon gegenüber so verhält.« (*Poetik*, 45) Aristoteles spielt damit an auf die Grabszene in der *Antigone*, in der Haimon das Schwert zunächst gegen seinen Vater richtet, diesen verfehlt und sich daraufhin selbst mit dem Schwert tötet. An zweiter Stelle steht dann der Fall, dass die Tat auch ausgeführt wird.

tik, 39) und Schauder der, »der dem Zuschauer ähnelt« (ebd.): »der Jammer bei dem unverdienten Leiden, der Schauder bei dem Ähnlichen.« (ebd.) Die Affekte untermauern dabei den Gesamtzusammenhang des Dramas: sie sind es, die handlungsleitend sind und handlungserklärend, wie Andreas Zierl zusammenfasst: »Der Affekt wird zum Motor des Denkens.«²² Jammer und Schauder brechen über die Zuschauer der Tragödie herein, die dann »eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt« (*Poetik*, 19).

Der Schlüsselbegriff, der die Empfindung von Furcht und Mitleid in Vergnügen umwandelt, ist dabei die Nachahmung. Sie ist es, die den Menschen von anderen Lebewesen unterscheidet und sie ist es, durch die der Mensch seine ersten Fähigkeiten erwirbt. Nachahmen, so Aristoteles, ist dem Menschen angeboren – das ist die erste »naturegegebene Ursache« der Dichtkunst, die zweite ist »die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.« (*Poetik*, 11) Die erstreckt sich auch auf Dinge, die »wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken«, aber als Nachahmungen sehen »wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.« (*Poetik*, 11) Ursächlich dafür ist der Wiedererkennung- oder Lerneffekt: »Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen« (ebd.). Jens Holzhausen interpretiert das so, dass Erkennen, Lernen und Schlussfolgern hier wohl in einem weiteren Sinn zu verstehen sind, als bloßes Wiedererkennen nahe legen würde: Der Zuschauer der Tragödie erkennt nicht nur, dass etwas unter bestimmten Umständen so passieren könnte, sondern »die allgemeinen Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten menschlicher Existenz«.²³ Doch auch mit dieser weiteren Interpretation erklärt sich nicht, wie Holzhausen selbst ausführt, warum das Wiedererkennen der tragischen Strukturen zu einem Vergnügen werden kann und nicht bei Jammer und Schauder oder bestenfalls beim Staunen stehen bleibt. Holzhausens Projekt ist es, zu plausibilisieren, warum man zur Erklärung dieser Stelle die *Politik* heranziehen sollte: hier wird, wenn es um die Erziehung geht, der Stellenwert der Musik sehr hoch angesetzt, weil sie u.a. einen Affekt hervorruft: »Der Affekt nämlich, der in einigen Gemütern bei solchem Spiele sehr heftig auftritt, findet bei allen Gemütern statt, nur hier in minderer, dort in größerer Stärke, so der Af-

22 Andreas Zierl: *Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles*. – Berlin: Akademie Verlag 1994, 23.

23 Jens Holzhausen: *Paideia oder Paidia. Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der griechischen Tragödie*. – Stuttgart: Steiner 2000, 6. Im Folgenden mit PoP und Seitenzahl im Text zitiert.

fekt des Mitleids, der Furcht und ebenso der Begeisterung«²⁴ und eine Reinigung bewirkt:

»Infolge der heiligen Gesänge aber sehen wir diese Leute, wenn sie die das Gemüt sänftigenden Weisen vernehmen, gleich solchen, die Medizinen und Purganzen genommen haben, wieder zur Ruhe kommen. Dieselbe Wirkung müssen nun auch solche empfinden, die besonders mitleidig oder furchtsam oder sonst wie disponiert sind, die anderen aber, soweit auf jeden etwas von diesen Affekten trifft: sie alle erfahren notwendig eine wohlthuende Reinigung und Erleichterung. Ebenso machen die kathartischen Weisen den Leuten auch eine unschädliche Freude.« (*Politik*, 1342a, 8-15)

Holzhausen schließt daraus, dass das künstlerische Erlebnis zwei Phasen hat, »die der Enthusiasmie erlebt: der Bewegung und dem Ergriffensein der Seele durch die Musik folgt eine Beruhigung und Sammlung. »Reinigung« und Heilung beziehen sich auf diese zweite Phase, wenn die Lieder verklungen sind [...] und die Bewegung des Affekts zur Ruhe kommt.« (PoP, 12) Diese heilende Wirkung versteht Holzhausen dabei nicht so, dass ein ohnehin schon starker Affekt hier durch das Hinzukommen einer Erregung beruhigt wird, sondern so, dass eine »Ruhe nach einer enthusiastischen Bewegung« (ebd.) eintritt: Die Affekte werden – und so lese ich auch die *Poetik* – erzeugt im Erleben des Kunstwerks und auch dort wieder abgebaut. In der Tragödie hängt das Entstehen der Affekte Mitleid und Furcht dabei an Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit der Handlung: Wenn dem Zuschauer das Geschehen auf der Bühne wahrscheinlich oder gar notwendig vorkommt, wird der Zuschauer in seinen Bann gezogen.²⁵

Lessings Übersetzung der Begriffe *eleos* und *phobos* ist dabei umstritten. Während Manfred Fuhrmann und Wolfgang Schadewaldt sie mit den stärkeren Gefühlsausdrücken Jammer und Schauder übersetzen²⁶, betont Christof Rapp die Gültigkeit der Lessingschen Übersetzung in Mitleid und Furcht²⁷, wobei er sich

24 Aristoteles: *Politik. Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Bd. 4. Übersetzt von Eugen Rolfes. – Hamburg: Meiner 1995, 1342a, 5-8. Im Folgenden im Text zitiert.

25 Zu Recht weist Holzhausen darauf hin, dass Aristoteles die Musik als unerlässlichen Teil der Tragödie betrachtet, was eine Verbindung zwischen den Reinigungsbegriffen von *Politik* und *Poetik* weiter untermauert. Vgl.: PoP 15f.

26 Vgl.: Manfred Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike* und Wolfgang Schadewaldt: *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*. – München: dtv 1966.

27 Vgl.: Christof Rapp: »Aristoteles«; in: Julian Nida-Rümelin/ Monika Betzler (Hg): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001. Auch Andreas Zierl hat in seiner

aber auch bei der Auslegung der Katharsislehre von Lessing distanziert. Aristoteles Begriffe *eleos* und *phobos* haben nach Schadewaldt mit Lessings Interpretation wenig gemeinsam: Aristoteles betrachtet laut Schadewaldt, *eleos* als »naturhaft ungebrochene[n] Elementaraffekt«,²⁸ während Lessing Mitleid im Sinne seiner Zeit auslegt als das »von seiner christlichen Grundlage in Richtung auf das damals neu bewußt werdende Allgemein-Menschliche, und ›Mitleid‹ wird so zu jenem Universalsinn der Menschenliebe, in der das Wort auch uns ein unverlierbarer Besitz unserer Kultur ist.«²⁹ Lessing domestiziert das elementare Gefühl, auf das sich Aristoteles bezieht, indem er es einbindet in die Strukturen der vernünftigen Aufklärung. Das ist paradigmatisch für Lessings Dramentheorie: er bezieht sich auf etwas Elementares, Allgemeinmenschliches, das etwas Unmittelbares beinhaltet und verpackt das in vernünftige Kulturgüter. Lessing will den Menschen zähmen und packt ihn dort, wo er wild ist und leitet diese Wildheit um in ein kulturelles Gut. Der kathartische Prozess, in dem das geschieht, lässt die unterschiedlichen Gefühle von Mitleid und Furcht sich aneinander abarbeiten und sich nicht gegenseitig steigern, so dass sie sich in diesem gegenseitigen Reibungsprozess mäßigen und kultivieren. Aristoteles Katharsis-Begriff hingegen sei, so Schadewaldt, in solchen moralischen Kategorien nicht zu fassen, eher in medizinischen oder befreienden.

Der Einbezug der Affekte in die aristotelische Lehre über die Tragödie ersetzt die platonische Apathie durch Metriopathie, erläutert auch Manfred Fuhrmann die aristotelische Katharsislehre: »Man sollte, wo es angehe (z.B. beim Kunstgenuß), den Leidenschaften freien Lauf lassen und sie auf diese Weise ›reinigen‹; im übrigen aber müsse man sie zügeln und für vernünftige Zwecke verwenden.«³⁰ Aristoteles sieht in der Katharsis im Gegensatz zu Lessing also einen Ort, wo der Gefühlsüberschuss abgebaut werden kann: indem im Theater alles ausgelebt wird, tragen die Zuschauer ihre überschwänglichen Empfindungen nicht dorthin, wo sie nicht hingehören. Der gute Staatsbürger ergeht sich also im Theater in seinen Gefühlen, um dann ausgeglichen am gesellschaftlichen Leben teilnehmen zu können: »Dichtung, so lautet seine Lehre, steckt nicht an,

Dissertation *Affekte in der Tragödie* die Übersetzungen Furcht und Mitleid gegen Schadewaldt als richtig verteidigt.

28 Wolfgang Schadewaldt: »Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes«, in: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 83 (1955), 129-171, hier 137.

29 Ebd., 134.

30 Manfred Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike*, 76 – im Folgenden im Text zitiert mit DdA und Seitenangabe.

sondern impft« (DdA, 91). Fuhrmann und Schadewaldt nun würden Lessing vorwerfen, diese starken Affekte, die Aristoteles mit *eleos* und *phobos* bezeichnet, nicht mit den ihnen angemessenen starken Begriffen Jammer und Schauer, die die Interpretation der Katharsis als Entladung unterstützen würden, zu übersetzen, sondern, verfälschend mit den abmildernden Begriffen Furcht und Mitleid, um Lessings Interpretation der Mäßigung der Affekte zu untermauern.

DER SPEZIFISCH ÄSTHETISCHE EFFEKT DER ANRÜHRUNG DURCH FURCHT UND MITLEID

Diese Deutung der aristotelischen Katharsislehre als Freisetzung der Affekte, die dann übersprudeln und sich so wieder abbauen, würde Lessing entschieden zurückweisen. Er sieht bei Aristoteles einen »moralischen Endzweck« (HD, 77. Stück). Hier »entleert« sich der Mensch nicht in einem fast medizinischen Sinn, um mit Ruhe in sein alltägliches Leben zurückzukehren, hier bildet sich der Mensch: »Lessing hält also die tragischen Affekte nicht nur für die Ursache, sondern auch für den Gegenstand der Katharsis: Die Reinigung vollzieht sich an diesen Affekten.« (DdA, 102). Während Fuhrmann die aristotelische Katharsis als nur durch *eleos* und *phobos* hervorgerufen begreift, denkt Lessing sie als in diesen Affekten stattfindend: Der Zuschauer erlernt hier das richtige Maß Mitleid und Furcht zu empfinden.

Dieser kathartische Gipfel kann jedoch erst nach einer gewissen Zeitspanne erreicht werden, denn die Gefühle der Zuschauer bauen sich erst im Laufe der Handlung auf. So wird dem Zuschauer der menschliche Held langsam nähergebracht, um die »Liebe [...], die wir gegen unseren Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmt und gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet« (HD, 76. Stück, 300f.) zu wecken und »in die Flamme des Mitleids auszubrechen« (ebd.). Mitleid ist dabei zu verstehen, so Reinhart Meyer-Kalkus, als eine »universell wirkende, standesübergreifende Empfindungs- und Reaktionsweise.« (*Schreit Laokoon?*, 91) Damit entfernt sich Lessing von Aristoteles: Während der Zuschauer hier nur Mitleid für den empfindet, der ihm ähnelt, kann er bei Lessing mit jedem mitempfinden: auch mit dem, der verdient leidet. »Es ist nun aber genau diese Bindung an (ethisch relevante) Voraussetzungen, aus der Lessing den tragischen Affekt herauslöst, wenn er ihn statt als Jammer als Mitleid übersetzt« (TiS, 131), schreibt Christoph Menke, denn

»die Grundlage des Mitleids bildet nicht mehr ein Urteil über das Unverdiente oder Unangemessene [...], sondern eine Haltung der ›Liebe‹ oder ›Philanthropie‹, ›die wir gegen unsere Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können‹ (76. Stück) [...] In Lessings Übersetzung als ›Mitleid‹ ist der aristotelische Jammer voraussetzungs- und bedingungslos und daher unbegrenzt geworden: eine Reaktion auf das Leiden (potentiell) jedes anderen.« (TiS, 131ff.)

Diese Interpretation öffnet die Lessingsche Dramentheorie auf produktive Weise, weil sie den moralischen Anspruch, den sie eigentlich betonen will, damit unterläuft und etwas spezifisch Ästhetisches freisetzt: die Lust am Perspektivenwechsel, an der intellektuellen und emotionalen Rollenvertauschung. Mitleid verliert hier seinen moralischen Aspekt: Wir können mit jedem Nebenmenschen mitleiden – auch mit dem Feind und dem Bösewicht. Denn durch den Perspektivenwechsel bietet das Theater eine besonders intensive Möglichkeit der Einfühlung. Das Mitleiden funktioniert nicht auf moralischer Ebene, sondern auf der Basis des Allgemeinmenschlichen. Lessing hingegen will das Mitleid auf ein moralisches Gefühl beschränken, das ein Lernen in der Tragödie erlaubt: In der Betrachtung der Bühnengeschehnisse wird das richtige Maß des Mitleidig-Seins eingeübt. Seine Definitionen des Begriffs laufen deswegen in der *Hamburgischen Dramaturgie* teilweise gegeneinander. Zum einen betont er die Macht des mitleidigen Gefühls, als einem, das bei allem Unterschied, bei aller Schuld, bei aller Andersartigkeit immer für den anderen da ist (HD, 76. Stück), zum anderen betont er, dass der Held uns ähnlich sein muss, damit wir mit ihm fühlen können (HD, 75. Stück). Die Betonung der Ähnlichkeit ist dabei wesentlich für Lessings Argumentation des Maßhaltens, denn das Mitleiden mit dem Unähnlichen würde schnell in ein maßloses oder nicht mehr moralisch gerechtfertigtes abgleiten. Beide Seiten des Mitleidsbegriffs finden sich also in Lessings Argumentation: sowohl das Mitleiden als Einfühlen in das Fremdeste, weil darin noch das Menschliche zu finden ist, als auch das Mitleiden, das sich eng am Ähnlichen hält und sich auf das Maßvolle beruft. Nicht zuletzt diese begriffliche Spannung macht Lessings Dramenkonzeption so interessant.

Durch die besondere Beschaffenheit des Dramas wird dabei die Lust am Perspektivenwechsel begünstigt. Im Laokoon hat Lessing die Dichtung an der Malerei gemessen, um zu zeigen, dass sie ihr überlegen ist: er hat dabei allerdings die Mittel der Malerei genommen, um die Größe der Poesie zu beweisen. In der *Hamburgischen Dramaturgie* hat sich das verändert. Das Drama wird an seinen eigenen Kriterien gemessen – es hat sich endgültig befreit von der Malerei und überflügelt damit die Dichtung selbst, so David Wellbery: »The poem no longer tries to embody a reality from which it is separate, as in narrative. Perfect mime-

sis is not the imitation of an object or action, it is the action itself.« (LL, 227) Einzigartige Nähe schafft das Theater: die Figuren auf der Bühne sind zum Greifen nah, das Geschehen ist nicht nur vor dem inneren Auge lebendig, sondern existiert auf der Bühne. Die Form des Dramas, der dramatischen Aufführung, ist damit der Grund für ihre überaus starke Wirkung, denn das Mitleid wird nicht durch das Nacherzählen einer Handlung geweckt, sondern »fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erreget« (HD, 77. Stück, 303).

Diese gegenwärtige Anschauung, dieses unmittelbare Einfühlen, erlaubt dabei etwas, das Lessing nicht bedenkt: eine mögliche Einfühlung auch in die anderen auf der Bühne dargestellten Figuren. Denn während die Geschichte in der Erzählung immer durch den Autor vermittelt wird, steht sie hier lebendig und verkörpert vor dem Zuschauer. Und zwar nicht nur als Philoktet, sondern auch als alle anderen Figuren des Dramas. Die Einheitlichkeit, die Lessing mit Aristoteles fordert, wird auf der Bühne vervielfältigt. Damit zerfällt eine Einheit, wie Menke zeigt: »Der entscheidende Unterschied des Dramas vom Epos besteht darin, daß im Drama die Autorität des Autors, seiner Sprache wie Interpretation, zugunsten der vielen Stimmen, der unterschiedlichen Perspektiven der handelnden, leidenden und sprechenden Figuren, gebrochen ist.« (TiS, 135) Die Handelnden sind für den Zuschauer gegenwärtig. Sie sind unterschiedlich, sprechen unterschiedlich, bewegen sich unterschiedlich. Sie bieten vollkommen andere Ansätze für eine Identifikation, dem Zuschauer bietet sich im Drama nicht nur *eine* Perspektive auf die Handlung dar, sondern viele Perspektiven. Er kann sich sowohl in Philoktet als auch in Neoptolemos und in Odysseus hineinversetzen. Jeder bekommt durch seine Monologe eine Chance, sich zu erklären, seine Motivation oder sein Leid darzulegen. Nicht nur wird Philoktets Qual durch das Spiel des Schauspielers gegenwärtiger, als es jemals in der Erzählung sein könnte, es wird also nicht nur die Eindrücklichkeit des Leidens verstärkt, es wird gleichzeitig deutlich, dass es auf dieses Leiden nicht nur eine Perspektive gibt und dass die anderen Personen auch leiden: Neoptolemos quält sein Gewissen, er ist hin- und hergerissen zwischen Zukunftswünschen und -ängsten und der bedröht Odysseus hat an seiner Niederlage gegen Philoktet, am Scheitern seiner Intrige, so schwer zu knabbern, dass er verstummt. Im *Philoktet* geht es gar nicht nur um Philoktet: es geht auch um Neoptolemos und Odysseus. Damit verschlimmern Odysseus und Neoptolemos nicht nur Philoktets Leiden, sie halten ihm auch ihr eigenes entgegen.

Im Drama rückt so mit aller Macht das Subjekt in einem doppelten Sinne in den Vordergrund: »die Gegenwart des Subjekts und seines Leidens [wird] nicht nur potenziert, sondern zugleich auch *pluralisiert*.« (TiS, 136). Potenzierung und Pluralisierung hängen dabei zusammen, so Menke weiter, denn das »Subjekt tritt

gerade als *einzelnes* aus der autoritativen Einheit des Epos nur hervor, wenn es als *eines unter vielen* auftritt.« (ebd.) Die Form des Dramas erlaubt also ein Hervortreten des leidenden Subjekts – und nicht nur des einen, sondern das Hervortreten der Subjekte überhaupt. Es bietet mehrere Perspektiven auf ein und dieselbe Sache. Der Zuschauer kann dabei zwischen den einzelnen Perspektiven wechseln. Er lässt sich ein auf das Spiel auf der Bühne.

KATHARSIS – BLOSS: WIE?

Bei Lessing steht jedoch die moralische Wirkung des Dramas im Vordergrund, für die das Mitleid ein Schlüsselbegriff ist. Lessing versteht Mitleid dabei als gemischte Empfindung, zusammengesetzt aus Lust und Unlust: »[A]us Unlust angesichts des Übels, das eine geliebte Person erfährt, aus Lust angesichts der standhaften, tugendhaften Selbstbehauptung, die diese Person im Unglück beweist« (*Schreit Laokoon?*, 91f.). Mitleid bekommt so einen besonderen Stellenwert, Meyer-Kalkus bezeichnet es als »fast viszerale [...] Empfindlichkeit und Sympathie, zugleich aber ein moralischer Wert erster Ordnung, ja der Ursprung aller gesellschaftlichen Tugenden« (*Schreit Laokoon?*, 92). Meyer-Kalkus benennt hier den für mich interessantesten Punkt mit einem – naheliegend bei einem Text, der sich mit der aristotelischen Katharsis beschäftigt – medizinischen Ausdruck: viszeral: die Eingeweide betreffend.

Der Perspektivenwechsel, der hier vollzogen wird, bleibt nicht rein intellektuell und distanziert: durch die Distanz wird er zu einem körperlichen Erlebnis: wie in der Einleitung beschrieben: der Schrei geht durch »Mark und Bein«, er geht »an die Nieren«, schlägt »auf den Magen«: das Mitempfinden, das Mitleiden wird manifest: es ruft körperliche Reaktionen hervor. Die im Begriff eingeschriebene Spannung wird hier deutlich. Einerseits ist das Mitleid ein wirkliches und körperliches Gefühl, andererseits ist es gleichzeitig – und für Lessing vorrangig – eine tugendhafte Empfindung, die sich nicht in der bloßen Körperlichkeit verliert.

Das Mitleid verstärkt und ergänzt sich durch das Gefühl der Furcht, schreibt Lessing. Furcht ist dabei nicht die Furcht für einen anderen, sondern die, »daß Unglücksfälle [...] uns selbst treffen können« (HD, 75. Stück, 294), die Furcht ist also »das auf uns selbst bezogene Mitleid« (ebd.). In der Tragödie wird dann stückweise gezeigt, »1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige.« (HD, 78. Stück, 308) Jeder dieser Punkte wirkt dabei doppelt, so Lessing weiter: das

tragische Mitleid reinigt das Mitleid des Zuschauers in zwei Hinsichten: er soll weder zu wenig, noch zu viel davon empfinden. Genauso verfährt auch die tragische Furcht mit der Furcht, sie soll keinen zu Ängstlichen hinterlassen aber auch keinen Übermütigen. Schließlich regulieren sich die Affekte untereinander noch einmal auf die gleiche Weise: die tragische Furcht das Mitleid und das tragische Mitleid die Furcht. Die auf der Bühne nachvollziehbaren Leidenschaften wirken demnach auf die Leidenschaften des Zuschauers »stimulierend«, so Thomas Dreßler: »Das von jedem Zuschauer ins Theater ›mitgebrachte‹ Potential an Mitleid und Furcht wird durch die Tragödie *gezielt* angesprochen und zur Entfaltung gebracht.«³¹ Diesen Prozess nennt Lessing nun »Aristotelische Reinigung der Leidenschaften«:

»Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen [Aristoteles], sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchen sie innestehet: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen.« (HD, 78. Stück, 308)

Die Affekte reinigen sich in Lessings Interpretation also gegenseitig und durch einander: damit findet gleichzeitig eine Reinigung *der* Leidenschaften statt, eine Reinigung *durch* die Leidenschaften und eine Reinigung *von* Leidenschaften:

31 Thomas Dreßler: *Dramaturgie die Menschheit – Lessing*. – Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, 95. Dreßler zeigt hier, dass Lessing den Begriff der kathartischen Reinigung durchaus richtig übersetzt und zwar im Sinne aller drei möglichen Übersetzungen: »1. dem *genitivus objectivus* (Die Reinigung *der* Leidenschaften im Sinne einer Intensivierung, um die tragischen Leidenschaften gegenüber anderen herauszustellen); 2. dem *genitivus subjectivus* (die Reinigung *vermittels* der Leidenschaften, verstanden als eine sittlich läuternde Verwandlung der Leidenschaften in Tugenden); 3. dem *genitivus separativus* (die Reinigung *von* Leidenschaften, wobei hier wiederum drei Interpretationen möglich sind: a. die Reduzierung allzu leidenschaftlicher Empfindungen auf ein ›gesundes‹ Mittelmaß, b. die Abhärtung der Leidenschaften, c. die Befreiung von den Leidenschaften im Sinne einer lustvollen Erleichterung« (*Dramaturgie der Menschheit – Lessing*, 94). Wobei Lessing den *genitivus separativus* offensichtlich als Reduzierung auf ein tugendhaftes Mittelmaß versteht, während die heutige gängige Aristoteles Interpretation von Rapp, Holzhausen und Fuhrmann eher die Befreiung von Leidenschaften als lustvolle Erleichterung verstehen.

das Tugendhafte der Leidenschaft wird hervorgehoben, das zu Heftige der Leidenschaft wird abgebaut und daraus entsteht eine tugendhafte Empfindung.

Die schult und erweitert das, was der Zuschauer an moralischen Einstellungen mit ins Theater bringt. Im Theater lernt der Mensch dabei, gefühlsmäßig zu verstehen, was er durch seine Vernunft verstehen gelernt hat. Damit umgeht Lessing die Frage nach der Motivation moralisch zu handeln: wenn ich moralisch empfinde und *nachempfinden* kann, warum etwas gut oder schlecht ist, tritt keine Lücke auf zwischen meiner Pflicht und meiner Handlung. Die in der Tragödie gewonnene Erkenntnis, so auch Monika Fick, ist nicht rational im Stück vermittelt worden, sondern durch das Erlebnis erworben: »Keine ›deutliche Erkenntnis‹ irgendeiner abstrakten Lehre kann die ›Rührung‹, wie Lessing sagt, ersetzen. Sie ist auf die konkrete Fülle der tragischen Ereignisse bezogen.« (*Lessing-Handbuch*, 292)

DAS VIELREICHE FANGEN

Was Lessing mit seiner Katharsislehre zu zeigen versucht, ist, dass Theater sich an mehr wendet als an die Vernunft: er koppelt den Kunstgenuss dabei keinesfalls davon ab, er erweitert ihn aber. Für Lessing bauen sich im Drama Affekte langsam und konsequent auf. Sie folgen einer Gesetzmäßigkeit, die sich an allgemeinen Handlungsregeln orientiert und das Tun der Bühnenpersonen in einen Sinn einbettet und nachvollziehbar macht. Ein Teil der moralischen Empfindung basiert auf dieser vernünftigen Erkenntnis: hier geschieht jemandem Unrecht.

Lessing geht aber darüber hinaus, indem er auf diese vernünftig nachvollziehbaren Gesetzmäßigkeiten eine emotionale Ebene aufbaut: durch die körperliche Präsenz der Figuren auf der Bühne wird ihr Leiden eindrücklicher: der Zuschauer fühlt durch das Erleben mit – es wird für ihn selbst zu einer körperlichen Erfahrung. Er *empfindet* Mitleid und Furcht – er denkt nicht nur darüber nach. Er *empfindet*, dass hier jemandem Unrecht widerfährt, er *empfindet* moralische Empörung. Der Zuschauer kann sich in die Perspektive der Bühnenfiguren hineinversetzen, sich in sie einfühlen. In der Katharsis, wie Lessing sie versteht, erlernt der Zuschauer, das richtige Maß an Mitleid und Furcht zu empfinden: er erkennt auf intuitive Weise – nicht nur durch das Verfolgen der Gesetzmäßigkeiten der Handlung, was er auch anhand einer bloßen Erzählung gekonnt hätte, sondern anhand der Darstellung auf der Bühne, der körperlichen Präsenz der Schauspieler – eine Situation und bewertet sie moralisch. Das, was ich dabei als intuitive Erkenntnis bezeichnen möchte, ist nicht das Resultat der Lessingschen Katharsis,

es ist also nicht die Empfindung oder die Erkenntnis des richtigen Maßes an Mitleid und Furcht, an moralischer Empörung oder gerechtfertigtem Handeln.

Das, was ich unter der intuitiven Erkenntnis verstehe, ist die Erkenntnis (gar nicht unbedingt das Verständnis) der Situation des anderen: Die lebendige Einfühlung, die durch die Mittel des Theaters besonders begünstigt werden, aber zu jeder Kunstform gehören, ermöglicht es dem Zuschauer, die Situation aus einer anderen Perspektive wahrzunehmen: einen anderen Blick auf die Welt zu werfen. Dieser Blick ist der aus den Augen eines Subjekts – eines Subjekts unter vielen und deswegen bleibt dieser Blick auch immer subjektiv. Deswegen ist er strukturell gesehen wertfrei: die Erkenntnis ist nicht die einer Wahrheit, sondern die einer Perspektive, eines Blickwinkels, der bereichernd ist, weil er die Welt anders zeigt, als wir sie erleben. Lessing deckt so mit seiner Dramaturgie einen spezifisch ästhetischen Aspekt auf: Kunst ist keine rein vernünftige Sache: Kunst ist Empfinden und Erkennen auf eine spezifisch ästhetische Weise: die intuitive Erkenntnis erlaubt den Perspektivenwechsel: die Welt wird sichtbar aus den Augen eines anderen. Der Wechsel des Blickpunkts wertet den Einzelnen auf, weil er ihm einen Raum gibt, sich auf eine nicht-sprachliche Weise zu zeigen: Wenn ich sehe, wie du die Welt siehst, dann verstehe ich mehr von dir, als du mir jemals hättest erklären können. Gleichzeitig bleibt das immer ein subjektiver Blick, einer, der nicht die ganze Wahrheit zeigt, der nicht zur reinen Erkenntnis führt: er führt nur zu *einer* Erkenntnis des anderen, nicht zu einer umfassenden und schon gar nicht zu einer über die ganze Situation, er führt nicht zur Wahrheit.

Der Perspektivenwechsel erleichtert den Fall nicht – im Gegenteil, er verwischt oft die Grenzen zwischen richtig und falsch, er erläutert Entscheidungen und Fehlritte, deckt Leid und Motivation auf, ohne Lösungen oder Erklärungen zu bieten. Für den Perspektivenwechsel ist auch gar keine verstehende Identifikation nötig, ich muss gar nicht im anderen den gleichen erkennen und wissen, wie er in diese Lage kommen konnte, es reicht, das Leiden des anderen zu erfahren. Mehr muss ich über ihn nicht wissen. In seiner Kritik des dramatischen Theaters äußert Brecht so zu Recht seine Abscheu gegen die Einfühlung nur in das uns gleiche – in den Bürger:

»Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist nur natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. – Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit dem Weinenden., ich lache mit dem Lachenden. Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muß aufhören. – Das Leid

dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.«³²

Brechts Antwort lautet bekanntermaßen, die Einfühlung durch die Verfremdung zu ersetzen. Meine These wäre nun gerade, dass wir uns durch die intuitive Erkenntnis auch in das Verfremdete einfühlen können. Das erleben wir zum Beispiel im post-dramatischen Theater. Doch dazu weiter unten und im kommenden Kapitel Genaueres.

Die Perspektive der intuitiven Erkenntnis ermöglicht die Erkenntnis der Sinnlosigkeit von Leiden: sie ist radikal subjektiv und individuell: sie bleibt in sich verhaftet, verböhrt gegen die anderen, gegen Erklärungen, gegen die Weltgeschichte: sie sieht sich und ihre Schmerzen. Sie ist der Raum für die individuelle Klage, für den individuellen Schrei: hier wird er gehört, hier wird er mitgeföhlt. Hier wird deutlich, wie sinnlos das zugefügte und im Schrei beklagte und angeklagte Leid immer und immer bleiben wird. Hier wird deutlich, dass es eine Gerechtigkeit dafür niemals geben wird: dass etwas endgültig und für immer verloren ist.

Mit der intuitiven Erkenntnis, die die Kunst ermöglicht, wird aber dieser Erfahrung ein Raum geboten: Hier wird sie wahrgenommen, mitgelitten, mit erfahren. Spezifisch ästhetisch ist dabei, dass die intuitive Erkenntnis, die sich auf die Kunst richtet, sich nicht fallen lässt ins Mitempfinden, wie es geschehen könnte, wenn wir zu Gast in der Notaufnahme sind und wirkliches Leid, wirklichen Tod als Zuschauer miterleben: hier gibt es keine Lust, hier gibt es kein Herauslehnen, hier gibt es keine intellektuelle Herausforderung – in der Notaufnahme braucht es wirklichen Trost, wirkliche Zurückhaltung und wirklichen Respekt. In der Kunst – auf der Bühne – dürfen wir respektlos sein: wir dürfen uns hineinlehnen in das, was uns nichts angeht, wir dürfen mitempfinden und mitleiden in dem, was uns nicht betrifft, wir müssen nicht trösten, sondern erleben. Wir dürfen uns hinauslehnen, uns wieder in die Distanz zum Erlebten begeben. Wir dürfen eine andere Perspektive einnehmen und den Wechsel genießen, weil er uns ästhetische Erfahrungen schenkt. Am eigenen Leib erleben wir, was anderen passiert: am eigenen Leib erfahren wir, wie die Welt gesehen werden kann. Die Erfahrung ist dabei wertfrei: sie hilft uns nicht zwingend, eine Situation besser zu beurteilen oder ein moralisches Urteil zu fällen. Sie schult uns nicht und macht uns nicht zu einem besseren Menschen: die Erkenntnis, die sie ver-

32 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 15. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, 265.

mittelt, ist die Größe der Welt, das Spektrum an menschlichen Möglichkeiten im Guten wie im Schlechten.

Für diesen Perspektivenwechsel braucht es übrigens nicht einmal – wie noch zu Lessings Zeiten – eine feste andere Perspektive. Wenn hier von Philoktet die Rede ist, dann tritt er auf in einem Stück, in dem die Handlungsmotivationen klar sind, die Handlungszusammenhänge sinnvoll und alles dem Zuschauer verständlich ist. Angewiesen ist die intuitive Erkenntnis auf einen Sinnzusammenhang dabei nicht – auch im Castorfschen Chaos von *Kokain* funktioniert sie, reißt den Zuschauer in eine Szene hinein und katapultiert ihn auch wieder hinaus.

Mit Lessings Dramentheorie lassen sich also zwei Dinge Hegel gegenüber herausstreichen: Erstens: Bei Lessing ist Platz für Leid und Schmerz. Sie haben eine ganz bestimmte Funktion in seiner Dramentheorie: die theatrale Inszenierung von Leiden dient bei Lessing dazu, eine Brücke zum Zuschauer zu schlagen, die fußt auf der vernünftigen und sinnvollen Verfolgung der Handlungsabläufe, sich aber nicht in ihnen erschöpft, sondern über sie hinausgeht. Leid und Schmerz erwecken bei Lessing Furcht und Mitleid und setzen so die Katharsis in Gang. Fesselnd ist Lessings Theorie besonders dahingehend, dass sie der Kunst mehr zutraut, als das, was sich im Vernünftigen erschöpfen würde: die intuitive Erkenntnis, die bei Lessing durch das Umkippen der willkürlichen Zeichen der Sprache in die natürlichen hinter den Worten geschieht – und das unterstützt und ausgebaut wird in der theatralen Darstellung – ermöglicht ein Erkennen *hinter* den Begriffen, hinter dem, was gesagt werden kann und so für die Vernunft erreichbar ist. *Intuitiv* ist die Erkenntnis dessen, was dort auf der Bühne, dort im Kunstwerk geschieht, weil es sich nicht erschöpft in dem, was sich sagen und erklären lässt, sondern darüber hinausgeht. Diese intuitive Erkenntnis ist es, die das Subjekt *als* Subjekt sichtbar werden lässt: Es taucht auf als eines unter vielen. Das Besondere an ihm, dass es individuell werden lässt, wird in seinem subjektiven Blick auf die Welt deutlich: hier wird es für uns erfahrbar. Erfahrbar dabei nie in einer Wahrheit über es selbst, erfahrbar nur als Perspektive auf eine Situation.

Zweitens: Durch die intuitive Erkenntnis wird deutlich, dass Kunst mehr leistet, als Hegel ihr zutraut: sie ist Medium einer Erkenntnis, die gleichwertig der vernünftigen ist: die intuitive Erkenntnis ermöglicht einen Blick auf die Welt, ein Hervortreten des Subjekts, das es in der Kunst Hegels nicht geben kann. Bei Lessing bekommt das Subjekt durch diesen Zug eine höhere Stellung als es bei Hegel in der Kunst haben kann. Kunst kann hier mehr leisten – und vor allen Dingen etwas leisten, was Religion und Philosophie nicht besser können als sie. Mit Lessing habe ich hier gezeigt, dass es in der Kunst eine intuitive Erkenntnis

gibt, die der vernunftgemäßen Erkenntnis zur Seite gestellt ist als gleichwertige. Über Lessing hinaus sage ich, dass diese Erkenntnis vollkommen unabhängig ist von einer moralischen Erfahrung: die intuitive Erkenntnis ist wertfrei. Der Perspektivenwechsel klappt auch, wenn der Held dem Zuschauer unähnlich ist: nicht moralisch-standhaft, nicht freundlich, nicht vorbildlich: der Perspektivenwechsel klappt auch, wenn der Held ein Schwein ist. Und mehr noch: auch dann macht er Spaß. Das ist Theater.

Aber auch die Grenzen von Lessings Dramentheorie werden hier sehr deutlich: Er beschneidet die Möglichkeiten des Theaters und der Kunst überhaupt, indem er es zum einen zur Schulung von moralischen Affekten nutzbar machen will und es zum anderen in allen ästhetischen Kriterien diesem obersten Ziel unterstellt: Alle Emotionen dürfen bei Lessing nur in Maßen empfunden werden, müssen eingebunden sein in einen Sinnzusammenhang. Dabei weist Lessing selbst mit seinem Begriff des menschlichen Helden hin auf die Spaltung zwischen heroischem Subjekt und schmerzverzerrtem Menschen. Diese Spaltung wird dabei im Begriff des menschlichen Helden, der beide Seiten aufzunehmen und zu verbinden sucht, nicht überwunden. Das Individuum in der Tragödie erfährt, das betont Hans-Thies Lehmann, in dieser Darstellung »keine neue Freiheit, sondern nimmt eine neue Perspektive ein. Seine *Unfreiheit*, vor allem aber sein *Schmerz*, wird zum ersten Mal von einer Kunstform zum *Zentrum* der menschlichen Erfahrung gemacht. Die theatralische Szene ist der für diese Umwendung geschaffene Ort.« (TuM, 116)³³

Philoktets Schicksal kann, Lehmann zufolge, gar nicht wieder eingeholt und begütigt werden: kein Gott, keine Heldentat, keine Ehre, kein Ruhm kann jemals das Geschehene aufwiegen. Denn der Zuschauer hat Philoktets Leid miterlebt. Das hat einen Perspektivenwechsel bewirkt, der nicht wieder rückgängig zu machen ist. Eine Verschiebung ist aufgetreten:

»Hinter dem blutigen Schleier aus Mord, Untat und rauchenden Trümmern bleibt im Epos stets ein Kosmos gegenwärtig. Kehrt sich die Perspektive um, rückt das Leiden des Sub-

33 Für Lehmann ist die Tragödie dabei ein Ort der Schuldlosigkeit, denn sie spielt in einem »Kraftfeld übermenschlicher Einflüsse«: »der tragische Diskurs präsentiert sich im Jetzt einer menschlichen Zeit des Leidens, die das vergangene Unrecht ästhetisch zurücktreten läßt: als Objekte eines Blicks, nicht als Täter von Taten. König Ödipus hat die obersten göttlichen Tabus verletzt und erscheint zugleich im Licht der Unschuld. Diese »Entlastung« des Menschen ist das Ungeheuerliche an der Tragödie, nicht die Größe der Schuld.« (TuM, 104)

jekts ins Zentrum, so wird die Ordnung solcher Taten fragwürdig, der Schmerz erhält ein Moment des Unwiderruflichen und Unverrechenbaren.« (TuM, 119)

Mit einer »aggressiven Geste«, so Lehmann weiter, führt die Tragödie die »Sicht des Opfers« (TuM, 120) ein: eine Sicht, die durch keine dialektische Perspektive und keinen moralischen Gewinn aufgehoben werden kann, sondern die in ihrer Einzigartigkeit mahnend bestehen bleibt und jede Sinnordnung, die verantwortlich ist für das, was ihr geschieht, unwiderruflich in Frage stellt.