

## VII. *Hamburgische Dramaturgie*

Lessings dramentheoretisches Hauptwerk, die *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69), ist im Zusammenhang mit der Arbeit am Hamburgischen Nationaltheater entstanden: Dessen Inszenierungen sollten von Lessing begleitet, kommentiert und publik gemacht werden. Allerdings weicht Lessing schnell von der thematischen Bindung an die Aufführungen ab und beschäftigt sich zunehmend mit poetologischen Grundsatzproblemen.

Neben einigen weiteren Themengruppen präsentiert die *Hamburgische Dramaturgie* eine umfassende Theorie des Bürgerlichen Trauerspiels, die Lessings frühere Auffassung revidiert: Das erste ›bürgerliche Trauerspiel‹ *Miß Sara Sampson* (1755) hat noch im Kontext der im *Briefwechsel über das Trauerspiel* entwickelten Mitleidspoetik gestanden. Im Unterschied dazu begründet die *Hamburgische Dramaturgie* eine auf Aristoteles rekurrierende Katharsis-Theorie, die nicht mehr auf ein Maximum von ›Mitleid‹ setzt und in Lessings zweitem ›bürgerlichen Trauerspiel‹ *Emilia Galotti* (1772) realisiert wird.

### 1. Nationaltheater

Das innovative Konzept des Nationaltheaters grenzt sich von den im 18. Jahrhundert immer noch dominanten Theaterformen ›Hoftheater‹, ›Wanderbühne‹ und ›Schultheater‹ ab und verfolgt neue Ansprüche. Während das Hoftheater vor allem üppige Repräsentationsstücke (in der Regel italienischsprachige Opern und Ballette) präsentiert und die Wanderbühnen (ohne Rücksicht auf die ›Regeln‹ des französischen Klassizismus) im kommerziellen Interesse auf Unterhaltung ausgerichtet sind, wird das Nationaltheater als eine Theaterform gedacht, die die ganze Nation ansprechen soll. Der neue Gedanke des Nationaltheaters als einer gesamtgesellschaftlich zweckmäßigen Bildungsinstitution geht vor allem auf Gottsched zurück. Dessen Bemühung um eine soziale Aufwertung des Theaters postuliert einerseits die soziale Absicherung der Akteure und fordert dafür andererseits auch staatliche Verantwortung bzw. Alimentierung ein. Damit verbunden ist bei Gottsched die strikte Literarisierung des Theaters: verbindliche Textvorlagen (statt Improvisationstheater) als Basis einer literarisch anspruchsvollen Theaterkritik. Im Gegensatz zu den Theatern an Fürstenhöfen soll das Nationaltheater dem Bürgertum zugänglich sein. Dazu ist es in Abgrenzung zur Wanderbühnenpraxis zunächst wichtig, stehende Bühnen zu gründen. Dieses Konzept wurde

# Gotthold Ephraim Lessing

erstmalig in Hamburg umgesetzt, als ein Konsortium von Kaufleuten 1767 am Gänsemarkt das Theater gründete, mittelfristig jedoch scheiterte.

## 2. Hamburgische Dramaturgie

Die insgesamt 104 Stücke der *Hamburgischen Dramaturgie* wurden bis zum 14. August 1767 jeweils zweimal in der Woche (Dienstag/Freitag) veröffentlicht. Danach folgte eine Unterbrechung, mit der Lessing das Entstehen diverser Raubdrucke abwehren wollte. Nach Wiederaufnahme der Veröffentlichung holte Lessing den eingetretenen Rückstand dadurch auf, dass er zwischen dem 8. Dezember 1767 und dem 15. April 1768 pro Woche bis zu vier Stücke publizierte. Nach dem periodischen Erscheinen wurde die *Hamburgische Dramaturgie* in zwei Bänden gesammelt und publiziert; die Stücke 83-104 konnten erst zu Ostern 1769 im Zweiten Band der Buchausgabe erscheinen.

### 2. 1. Begründung des Bürgerlichen Trauerspiels - Katharsis-Theorie

Zur Begründung seines neuen Trauerspiel-Konzepts argumentiert Lessing hauptsächlich gegen den Regel-Klassizismus Pierre Corneilles, des Hauptvertreters der französischen Barock-Tragödie, der in wesentlichen Punkten von Axiomen der aristotelischen *Poetik* abweicht: Corneille propagiert ›Martyrer‹-Dramen (mit moralisch makellosen Protagonisten im Gegensatz zu Aristoteles' *hamartia*-Konzept) und ersetzt das Katharsis-Prinzip durch die Wirkungsstrategie der ›Bewunderung‹. Von einer Tragödie verlangt Corneilles Folgendes:

Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance; et veut donner à craindre des malheurs plus grands, que la perte d'une maîtresse.<sup>1</sup>

Lessing lehnt das Bewunderungskonzept strikt ab und favorisiert stattdessen vermischte Charaktere, die habituelle Schwächen aufweisen und insofern in gewisser Weise mitverantwortlich für ihr Unglück sind. Solcher Schwächen wegen stehen die Bühnenfiguren dem ebenfalls nicht fehlerfreien Publikum nahe und erlauben daher ›Empathie‹. Diese Dramaturgie der Nähe erlaubt, auf fürstliches Personal zu verzichten:

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen

<sup>1</sup> Corneille, Pierre: Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique. In: Ders.: Œuvres complètes III. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. [Paris] 1987 (Bibliothèque de la Pléiade 340), S. 117-141, hier S. 124. (›Ihre Würde verlangt ein großes Staatsinteresse bzw. eine Leidenschaft, die edler und männlicher ist als die Liebe, wie das der Ehrgeiz oder die Rache sind; sie will auch größere Unglücksfälle zu fürchten geben als den Verlust einer Geliebten‹).

## Gotthold Ephraim Lessing

---

Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.<sup>2</sup>

Infolgedessen ist es auch nicht mehr erforderlich, historische Stoffe zu gestalten. Die Glaubhaftigkeit einer Geschichte hängt nicht von ihrer Faktizität ab, sondern von ihrer immanenten Plausibilität:

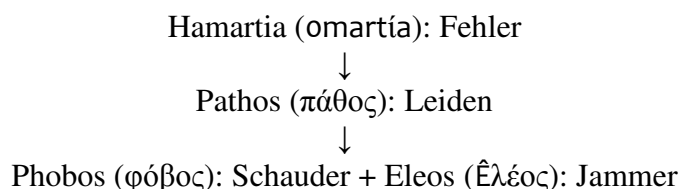
Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind?<sup>3</sup>

### 2. 2. Katharsis

Mit dem Begriff der Katharsis (=Reinigung) hat Aristoteles einen ursprünglich medizinischen Terminus in die Poetik übertragen. Seine *Poetik* definiert die Tragödie folgendermaßen:

Die Tragödie ist die Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden - Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.<sup>4</sup>

Die Katharsis Lehre beinhaltet vier Zentralbegriffe:



Der vorbildliche Held gerät – bei Aristoteles – durch ein augenblickliches Fehlverhalten in ein Unglück. Dieses provoziert zunächst beim Helden selbst Leiden. Das Publikum, das das Schicksal des Helden beobachtet, reagiert darauf mit Schauer und Jammer. Durch das Ausagieren dieser Affekte im neutralen Medium des Theaters wird der Zuschauer von diesen starken Affekten befreit und seelisch stabilisiert.

Corneille hat diese aristotelische Konzeption desavouiert: Phobos und Eleos müssen bei Corneille nicht notwendig gemeinsam kombiniert auftreten:

---

<sup>2</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie (Vierzehntes Stück. Den 16ten Junius, 1776), S. 294.

<sup>3</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie (Neunzehntes Stück. Den 3ten Julius, 1767), S. 317f.

<sup>4</sup> Aristoteles: Poetik, S. 19.

## Gotthold Ephraim Lessing

[...] j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité.<sup>5</sup>

Nous n'avons qu'à dire que par cette façon de s'énoncer il [Aristoteles] n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent toujours ensemble, et qu'il suffit selon lui de l'un des deux pour faire cette purgation ; [...].<sup>6</sup>

Lessing setzt an genau diesem Punkt an und spricht sich gegen Corneille für strikte Treue gegenüber Aristoteles aus, obwohl er die Katharsis-Theorie *de facto* erheblich umdeutet. Ähnlich wie Corneille, der ›phobos‹ mit ›crainte‹ und ›eleos‹ mit ›pitié‹ übersetzt hat, verdeutscht Lessing die aristotelischen Begriffe als ›Furcht‹ und ›Mitleid‹:

**Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht: Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen; nicht, Mitleid und Schrecken.** Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken, anstatt des Wortes Furcht, herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine.<sup>7</sup>

Die zweite Abweichung Lessings von Aristoteles (zumindest in dessen heutiger Interpretation) liegt darin, dass die Zuschauer nicht von den tragischen Affekten zu reinigen sind – vielmehr betrifft die ›Reinigung‹ die tragischen Affekt selbst, die in ein zweckmäßiges Gleichgewicht gebracht werden sollen.

Die entscheidende Innovation Lessings liegt in der Erläuterung des aristotelischen Phobos-Begriffs als ›Furcht‹. Der Zuschauer, der sich durch die geringe Distanz zum Bühnenhelden mit diesem emotional *identifizieren*<sup>8</sup> kann, muss fürchten, ein ähnliches Unglück wie der Held zu erleiden:

Er [Aristoteles, A.M.] spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern, für diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese

<sup>5</sup> Corneille: Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, S. 146. (»...ich fürchte sehr, dass der Gedankengang des Aristoteles in diesem Punkt nichts ist als eine hübsche Idee, die in Wahrheit aber zu keiner Wirkung führt.«, Übersetzung : Albert Meier).

<sup>6</sup> Corneille: Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, S. 147f. (»Wir brauchen nur zu sagen, dass er nicht gemeint hat, dass beide Mittel immer gemeinsam wirken und dass ihm zufolge schon eines genügt, um die Reinigung herbeizuführen; [...].«, Übersetzung : Albert Meier).

<sup>7</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie (Vier und siebenzigstes Stück. Den 15ten Januar 1768), S. 575. Hervorhebung A.M.).

<sup>8</sup> »Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen: seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld, sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdenn, und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeinlich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere.« (Lessing: Hamburgische Dramaturgie [Fünf und siebenzigstes Stück. Den 19ten Januar, 1767], S. 580f).

## Gotthold Ephraim Lessing

verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.<sup>9</sup>

Die Furcht als Modifikation des Mitleids erfordert eine Kombination von Phobos und Eleos im Drama:

Es beruht aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unsers 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. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden Statt finden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Übermütige, pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erklärt daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere.<sup>10</sup>

Diese Kombination beider Affekte ist vor allem in Hinsicht auf die Wirkungsstrategie wichtig: Ohne die Furcht würde die Wirkkraft des Mitleids nur kurzfristig bis zum Ende des Schauspiels andauern – in Verbindung mit der Furcht verlängert sie sich jedoch ins Alltagsleben hinein:

Sobald die Tragödie aus ist, höret unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie, als Ingredienz des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine vor sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen.<sup>11</sup>

Auf diese Weise verwandeln sich die Leidenschaften – Lessings Auffassung nach – in tugendhafte Fertigkeiten:

Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruht, als in Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen.<sup>12</sup>

Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt.<sup>13</sup>

Die Differenz von Lessings einstiger Mitleidspoetik im *Briefwechsel über das Trauerspiel* (>der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch<) zum Trauerspiel-Konzept der *Hamburgischen Dramaturgie* basiert auf einer unterschiedlichen Wirkungsabsicht: Die Evokation eines extremen Maßes an Mitleid wird zugunsten eines gesunden Mittelmaßes aufgeben.

<sup>9</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie (Fünf und siebenzigstes Stück, den 19. Januar, 1768), S. 578f.

<sup>10</sup> Ebd., S. 580. Hervorhebung A.M.

<sup>11</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie (Sieben und siebenzigstes Stück. Den 26ten Januar, 1768), S. 587f.

<sup>12</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie (Acht und siebenzigstes Stück. Den 29. Januar, 1768), S. 595.

<sup>13</sup> Ebd., S. 595.

# Gotthold Ephraim Lessing

---

## 2. 3. Genie-Theorie

Das in England – vor allem mit Blick auf Shakespeare – entwickelte Genie-Konzept erfährt im Laufe des 18. Jahrhunderts eine große Konjunktur und wird zum Zentralbegriff einer Neudefinition der Dichter-Figur. Der Genie-Poet, als Naturtalent das Gegenteil eines *poeta doctus*, ist auf die etablierten ›Regeln‹ nicht verpflichtet und dadurch frei für Innovation. Da der poetische Reiz im Vordergrund steht, ist das Genie nicht auf sachliche Richtigkeit des Dargestellten verpflichtet:

Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl, hervor zu bringen vermag, macht seinen Reichtum aus; was es gehört oder / gelesen, hat es entweder wieder vergessen, oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt; es verstößt also, bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit bald ohne Vorsatz, so oft, so gröblich, daß wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; [...]. alles, was wir besser wissen, als er, beweiset bloß, daß wir fleißiger zur Schule gegangen, als er; und das hatten wir leider nötig, wenn wir nicht vollkommne Dummköpfe bleiben wollten.<sup>14</sup>

Lessing ist einer der ersten Autoren Deutschlands, die das Genie-Konzept aufgreifen. Er definiert das Genie als eine Art ›kleiner Gott‹, wobei das *tertium comparationis* zwischen Dichter und Gott in der Kraft zum Erschaffen einer eigenen Welt liegt:

[...] Welt eines Genies, das – (es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzt, vertauscht, verringert, vermehret, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten verbindet.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie (Vier und dreissigstes Stück. Den 25sten August, 1767), S. 385f.

<sup>15</sup> Ebd., S. 386.