

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1999)

Heft: 30: Poetik & Rhetorik

Artikel: Von der persuasiven Rhetorik zur Ausdruckssprache : Beobachtungen zum Wandel der Formensprache in Lessings Trauerspielen

Autor: Trappen, Stefan

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006556>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Stefan Trappen

Von der persuasiven Rhetorik zur Ausdruckssprache.

Beobachtungen zum Wandel der Formensprache
in Lessings Trauerspielen

Bei der Übersetzung von Muratoris Schrift über die Einbildungskraft¹ stösst Georg Hermann Richerz 1785 auf das Phänomen der Erschütterung der Einbildungskraft durch Werke der Kunst². Das Phänomen interessiert ihn, er sucht nach weiteren Beispielen, und hat Erfolg. Bei der auf Bewegung der Affekte (*movere*) des Zuhörers angelegten persuasiven Rede, der Predigt und der Tragödie findet er Belege für sprachliche Kunstwerke, die Zuhörer und Zuschauer in heftigste Erregung versetzten und zu unerwarteten Taten bewegten. Doch seltsam – so zahlreich die Zeugnisse aus der älteren Zeit sind, so spärlich fliessen die Quellen in der Gegenwart. Aus eigener Erfahrung kann Richerz gar nichts beitragen. Vom Hörensagen kennt er lediglich einen einzigen Prediger. Und gedruckte Zeugnisse scheint es gar nicht mehr zu geben.

Richerz diagnostiziert einen historischen Wandel. Während er diesen in dem Gebiet der Psychologie ansiedelt, gibt es für uns gute Gründe, die Umformung der sprachlichen Gestalt von Reden, Predigten und Dramen sowie den bereits im 18. Jahrhundert aufgefallenen Wandel innerhalb von Rhetorik³ und Poetik sehr genau zu betrachten

1 Ludwig Anton Muratori, *Über die Einbildungskraft des Menschen*, mit vielen Zusätzen, hg. v. Georg Hermann Richerz, Leipzig, 1785 [Exemplar: StB München].

2 Teil 1, S. 114.

3 Programmatisch festgestellt von J.C. Gottsched, *Critische Anmerkungen über D.C. von Lohensteins [...] Lobrede [...] über Hoffmannswaldau*, in: Gottsched, *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Reprint der Ausgabe Leipzig, 1732, Hildesheim, New York, 1970, Bd. 1, S. 496: "Die deutsche Beredsamkeit hat in kurzer Zeit eine so veränderte Gestalt gewonnen, dass sie sich selbst, nur so, wie sie vor zehn Jahren beschaffen war, nicht mehr ähnlich sieht." Und weiter S. 497: "Man muss itzo oft lachen, wenn man diejenigen Reden lieset, die man vor zwanzig oder dreyssig Jahren noch bewundert hat."

und die Entwicklung neuer Ausdrucksformen zu untersuchen. Denn der Befund von Richerz führt in die Irre: 1785 wird immer noch mit grosser Wirkungsmacht geredet. Gerade im Bereich der dramatischen Kunst formierten sich Gestaltungsweisen, die damals faszinierten und ein hohes Mass an Wirksamkeit ausübten. Es wäre auch ein Wunder, wenn die Sprache ihre Kraft vollkommen verloren hätte. Oder sollte es an Talenten gefehlt haben, die imstande gewesen wären, etwa auf dem Gebiet der Dramatik interessante und fesselnde Stücke zu gestalten? Sollte gerade das Paradigma der bewegenden Dramatik, die Tragödie, ihre Wirkungsdimension verloren haben und zu einer kraftlosen Dramatik degeneriert sein? Das müsste doch sehr verwunden. Denn in keiner anderen Epoche war so viel, so intensiv und so erfolgreich über die Wirkung des Dramas im allgemeinen und der Tragödie im besonderen nachgedacht und geschrieben worden wie im 18. Jahrhundert. Nie hatte man so intensiv über die Katharsis und die Affekte der Tragödie nachgedacht, nie mehr Mühe darauf verwendet zu ergründen, warum es für Zuschauer ein Vergnügen ist, mit tragischen Gegenständen konfrontiert zu werden. Und noch zu keiner Zeit hatte das Drama so starke und so durchgreifende Veränderungen erlebt, wobei Begabung und Ingeniosität der Autoren genauso wirksam waren, wie Anregungen aus der Antike, dem Humanismus und der neuzeitlichen Poetik aus Italien, Frankreich und vor allem aus England⁴.

Um ein Ende der Wirksamkeit von Sprache und um ein Ende der Potenz der Tragödie kann es also gar nicht gehen; da kann Richerz sagen, was er mag, und er darf auch gerne dem von neueren Entwicklungen überholten Konzept der "Einbildungskraft" verhaftet bleiben. Wenn die Wirksamkeit als poetologische Kategorie dem Grunde nach fortbesteht, so heisst dies aber noch lange nicht, dass die Bedingungen, unter denen sie realisiert wird, dass die Modi, in denen sie verläuft, und dass die sprachlichen Strukturen sowie die Erwartungen des Publikums, die sie ermöglichen, unverändert blieben. In

4 Vgl. zu den auf den angelsächsischen Sensualismus zurückgehenden Anregungen jetzt Jutta Meise, *Lessings Anglophilie*, Frankfurt a. Main u.a., 1995. Thomas Martinec bereitet an der Universität Mainz eine Dissertation vor, in der verschiedenartige Traditionen und Einflusssphären differenziert dargestellt werden.

diesem, freilich recht umfassenden, Bereich finden während der Aufklärung jene grossen Veränderungen statt, die beispielhaft an Lessings beiden bürgerlichen Trauerspielen *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti* deutlich werden.

Die Leser und Zuschauer von Lessings *Miss Sara Sampson* haben um die Mitte des 18. Jahrhunderts immer wieder die Wirkungsmacht dieses Dramas bezeugt. Regelmässig sprechen sie von den Tränen, die ihnen das Stück abgerungen habe, und von dem Schmerz, den sie empfanden⁵. Leser und Zuschauer reagieren damit auf ein Drama, das mitleidsvoller, verständnisinniger und tränenreicher als jedes andere ist. Von buchstäblich der ersten Seite an fliessen Tränen: Sir William, der Vater Saras, ist kaum aufgetreten, da bemerkt der treue Waitwell: „Ach, Sie weinen schon wieder“⁶. Sampson erscheint aber nicht nur

5 Nicolai berichtete am 3.11.1756 in einem Brief an Lessing, wie es ihm bei einer Aufführung der *Sara* erging: „Ich muss ihnen sagen, dass ich ungemein gerührt worden bin, dass ich bis an den Anfang des fünften Aufzugs öfters geweint habe, dass ich aber am Ende desselben, und bey der ganzen Scene mit der Sarah, vor starker Rührung nicht habe weinen können“ (in der Lessing-Ausgabe von Lachmann und Muncker, Bd. 19; abgedruckt auch in der kommentierten Ausgabe von Karl Eibl, *Gotthold Ephraim Lessing. Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel*, Frankfurt am Main, 1971, S. 215). Die auch von zahlreichen anderen Quellen (vgl. W. Barner et al., *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*, 6. Aufl., München, 1998, S. 352) bezeugte Wirkung war genau diejenige, die Lessing intendierte und die, wie es die folgenden Ausführungen zeigen, geradezu der Entstehungsgrund waren. Richard Daunicht hat die entsprechende Anekdote mitgeteilt, die Ramdohr von Lessing erzählt bekommen haben will. „Lessing war mit Mendelsohn bei der Vorstellung eines der französischen weinerlichen Dramen zugegen. Der letzte zerfloss in Tränen. Am Ende des Stücks fragte er seinen Freund, was er dazu sagte? Dass es keine Kunst ist, alte Weiber zum Heulen zu bringen, versetzte Lessing. Das ist leicht gesagt, aber nicht so leicht gethan, antwortete Mendelsohn. Was gilt die Wette, sagte Lessing, in sechs Wochen bringe ich Ihnen ein solches Stück. Sie giengen die Wette ein, und am folgenden Morgen war Lessing aus Berlin verschwunden. Er war nach Potsdam gereiset, hatte sich in eine Dachstube eingemietet und kam nicht davon herunter. Nach Verlauf von sechs Wochen erschien er wieder bei seinem Freunde, und *Miss Sara Sampson* war vollendet.“ Daunicht, *Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland*, Berlin, 1963, S. 278, vgl. auch S. 288f.

6 I 1, S. 11. Lessings Schriften werden hier zitiert nach der Ausgabe: Lessing, *Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert, 8 Bde., 1970-1979, Neuausgabe Darmstadt, 1996, hier Bd. 2.

hier, sondern noch an weiteren Stellen als der weinende Alte⁷. Nicht anders steht es mit der Titelheldin Sara. Noch bevor sie auftritt, hört man über sie: "Sie bleibt den ganzen Tag in ihrer Stube eingeschlossen und weint". – "Und weint"? – "Ja, und weint"⁸. Ihre Dienerin Betty tritt "schluchzend" auf⁹ und berichtet von den "Tränen" Saras. Dem an Saras Unglück nicht ganz unschuldigen Mellefont "läuft die erste Träne, die [er] seit [seiner] Kindheit geweinet, die Wange herunter!"¹⁰ Von Sara erwartet Mellefont "unwiderstehliche Tränen"¹¹. Sara findet "im Weinen und Klagen" ihre "einzigen Beschäftigungen"¹². So geht es zunächst einmal weiter. Keine Figur ohne Tränen. Kein Dialog ohne Weinen. Jeder Bericht handelt von Schluchzen. Allerdings ist dabei nichts beliebig oder dem Zufall überlassen. Sogar eine soziale Hierarchie lässt sich erkennen. Mellefont tritt männlich beherrscht mit lediglich einer die Wange herablaufenden Träne auf¹³ und reagiert mit wiederum lediglich einer weiteren auf den Versöhnung stiftenden Brief Sampsons¹⁴. Die treuen Diener Betty und Waitwell zeigen hingegen weniger Fassung und brechen mitunter in hemmungsloses Schluchzen aus¹⁵.

Eine Deutung für diesen auffallenden Befund mag sich aufdrängen. Man kennt analoge Erscheinungen in anderen Gattungen, in anderen Werken und bei anderen Autoren. Gellerts schwedische Gräfin ist eine von vielen weinenden Romanfiguren; die Leser Klopstocks vergossen Tränen, woran Lotte bloss zu erinnern braucht, um Werther zu "wonnevollsten Tränen" zu rühren¹⁶. Man könnte deshalb geneigt sein, die Rührseligkeit von Lessings *Sara* als zeitbedingt

7 Z.B. II 4, S. 36.

8 I 2, S. 13 – in dem Dialog zwischen dem Wirt und Sir William.

9 I 4, S. 15 (Regieanweisung).

10 I 4, S. 16.

11 Ebd.

12 I 7, S. 19.

13 I 5, S. 16.

14 III 5, S. 58.

15 I 4, S. 15; II 3, S. 49f; auch die natürliche Tochter Arabella spricht schluchzend (II 5, S. 37). Als Marwood sich Mellefont gegenüber sieht, weint auch sie. Allerdings sind es Tränen der Freude, womit bereits einiges über ihren Charakter gesagt ist (II 5, S. 29).

16 Goethe, Hamburger Ausgabe, Bd. 6, S. 27.

einzustufen. Die vielen Tränen wären dann ein Zugeständnis an den seinerzeit herrschenden Geschmack. Wenn Lessing einige Jahre später die *Emilia Galotti* sehr viel nüchterner gestaltete und auf die – ehemals englischen Einflüssen zu verdankenden – schluchzenden Akteure völlig verzichten kann, dann – so wäre aus der Deutung weiter zu folgern – habe er diesen verbreiteten Geschmack überwunden und zu dem rechten Ton zurückgefunden.

Diese Auffassung wäre aber falsch. Sie verschliesst einen wichtigen Zugang zu Lessings erstem Trauerspiel und, in einem weiteren Schritt, auch zu der Entwicklung, die zwischen seinen beiden bürgerlichen Trauerspielen stattfand. Innerhalb der *Miss Sara Sampson* sind Tränen und Weinen nämlich die Indikatoren der für das Drama schlechthin entscheidenden Kategorie des verständnisvollen Mitleidens. In dem Mitleiden liegen die Handlungsantriebe Saras, Mellefont und des Vaters, William Sampsons. Dadurch, dass diese Figuren Emotionen, Herz oder, wie man damals sagte, „ein recht bewegliches Gemüth“ haben, sich also von ihrem Seelenleben leiten lassen, werden sie zu den Sympathieträgern des Stückes. Ihr Handeln ist dabei keineswegs schlichtweg moralisch gut. In der lediglich erzählungsweise eingeführten Vergangenheit, die Mellefont allein und zusammen mit Sara hatte, erscheint dies Handeln vielmehr in hohem Masse problematisch. Aber gerade in ihrem durch Tränen, Weinen und Schluchzen sich anzeigenden tiefempfundenen Bedauern über begangene Fehltritte und anderen Menschen zugefügtes Leid werden sie zu den positiven Figuren, an deren Schicksal der Zuschauer gespannt Anteil nimmt. Nichts zeigt dies deutlicher als der von Lessing nach Kräften herausgestrichene Kontrast zwischen Sara und Marwood. Was fehlendes Mitleid anrichtet, ist in der Giftmörderin Marwood versammelt, was vorhandenes Mitleid vermag, verdeutlicht Sara, die noch ganz am Ende, ihren sicheren Tod bereits vor Augen, sogar ihrer Mörderin vergibt¹⁷.

Die Logik der Handlung ist klar: Menschen, die nicht in ihrem Kern verdorben sind, zeigen Mitleid. Tränen, Weinen und Schluchzen beglaubigen diese Seelenregung. Was bei dem einen Affekt so eindeutig ist, kann bei den übrigen Affekten in Ermangelung eindeutiger Indikatoren nicht in der gleichen Weise dargestellt werden. Stattdessen greift Lessing

17 V 10, S. 98.

immer wieder zu einer Technik, die in Anlehnung an den Terminus der *gesprochenen Kulisse* als *gesprochener Affekt*¹⁸ zu bezeichnen wäre. Damit ist gemeint, dass eine Figur die Präsenz eines Affektes bei sich selbst oder einem anderen Akteur ausspricht. So bemerkt Betty gegenüber Sara: "Es ist etwas Ruhiges, etwas Zufriedenes in Ihren Blicken"¹⁹. Sara tut die Wut der Marwood mit den Worten kund: "Sie haben sich entfärbt? Sie zittern?"²⁰ Und weiter: "Ich erschrecke Lady; wie verändern sich auf einmal die Züge Ihres Gesichts? Sie glühen; aus dem starren Auge schreckt Wut, und des Mundes knirschende Bewegung [...]"²¹. Es gibt also zwei verschiedene Formen, wie sich Affekte bei einer Figur äussern können: Entweder zeigt die Figur ihn, oder sie tut ihn *expressis verbis* kund. Diese Formen der Äusserung sind ein erster Teil dessen, was Affekte in diesem Drama bewirken.

Der andere und zugleich wichtigere Teil ist die Reaktion der Leser und Zuschauer. Wie kommt es dazu, dass diese ebenfalls eine tränenreiche und mitleidsvolle Reaktion zeigen? Welche Strategie wird verwendet, um eine solche Wirkung zu erzielen? Um diese Fragen zu beantworten, gilt es, den Weg zu begreifen, der von dem Bühnengeschehen zu den Affekten des Publikums führt.

18 Verbreitet ist auch die Terminologie "benannter Affekt"; vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lessings Dramatik*, Göttingen, 1986, S. 83ff. (unter Verwendung der wichtigen Beiträge von E. Geisenhof und E. Rotermund). – Der in Lessings *Sara* auffällige Befund ist vielfach gedeutet worden, wobei die rationalen Anteile am Gefühlsausdruck betont wurden. Differenziert äussert sich Peter Pütz, *Die Leistung der Form. Lessings Dramen*, Frankfurt a. Main, 1986, S. 133. Eine entsprechende Äusserung, so führt Pütz aus, "zeigt, in welcher hohen Masse auch Sara ihre Affekte ihrem voluntativen Vermögen unterworfen hat. Bevor ein unmittelbares Gefühl aufkommen könnte, sind der Wille zum Gefühl und bereits dessen sprachliche Antizipation vorhanden, und es kann kein Zweifel daran bestehen, dass diesem Vorsatz die Verwirklichung, diesem Wort die Tat auf dem Fusse folgt".

19 II 6, S. 60.

20 III 5, S. 59.

21 IV 8, S. 83. Diese Stelle steht in einer deutlichen inhaltlichen Parallele zu Ausführungen in der *Hamburgischen Dramaturgie*, über die Affektdarstellung auf der Bühne (3. Stück, *Werke*, Bd. 4, S. 245f.). Zorn, so heisst es dort, äussert sich u.a. in dem Knirschen der Zähne. Den weiteren Hintergrund für diese Auffassung stellen zweifellos Techniken der Affektdarstellung dar, die die traditionelle Rhetorik empfahl.

Dieser Weg von dem Affekt der Dramenfigur zu dem Affekt des Zuschauers (und Lesers) war kurz und bequem zu beschreiten. Längst von der geschichtlichen Entwicklung überwuchert, ist er uns heute allerdings unkenntlich geworden und in Vergessenheit geraten. Um ihn wiederzufinden, muss man sich der Tatsache erinnern, dass Lessings *Sara*, auf das Frühjahr 1755 datiert, zeitlich *vor* der Poetik des Trauerspiels, die wir längst als Poetik des Mitleids lesen gelernt haben, liegt²². Eher beiläufig, aber programmatisch wurde diese Mitleidspoetik im Frühjahr 1756 in der *Vorrede zu der Übersetzung der Trauerspiele des Herrn Jakob Thomson*²³ formuliert, um dann ab dem Herbst des gleichen Jahres mit den Freunden Mendelssohn und Nicolai im *Briefwechsel über das Trauerspiel* diskutiert und von 1767 bis 1768 in der *Hamburgischen Dramaturgie* vollständig entwickelt zu werden.

Als Lessing das Trauerspiel *Miss Sara Sampson* schrieb, befand sich seine Poetik des Mitleids noch nicht einmal *in statu nascendi*. Nicht das kleinste Fragment von ihr war publiziert. Die Handbücher der Zeit legten die Tragödie immer noch auf die drei Wirkungen "Schrecken, Mitleiden und Bewunderung"²⁴ fest. Lessings Überlegungen zeigen im besten Falle eine gewisse Offenheit dafür, das Problem der Katharsis und der kathartischen Affekte *eleos*, *phobos* und *admiratio* zu überdenken. Aber geschehen war zu diesem Zeitpunkt nichts²⁵.

22 Vgl. hierzu Hans Jürgen Schings, *'Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch.'* *Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München, 1980, bes. S. 34ff. – Peter Michelsen, "Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai" [zuerst *DVJS* 40 (1966)], in: Michelsen, *Der unruhige Bürger, Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*, Würzburg, 1990, S. 107-136, hat in den anlässlich des Wiederabdrucks beigegebenen Zusätzen eine insofern andere Position als Schings akzentuiert, als er andere Quellen und Anregungen für Lessing statuiert.

23 *Werke*, Bd. 4, S. 142-147, S. 144, wo es heisst: "Und nur diese Tränen des Mitleids, und der sich fühlenden Menschlichkeit, sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben."

24 Z.B. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1751, Darmstadt, 1982, S. 606.

25 Bei genauem Hinsehen mag man hier und dort Ansätze erkennen, zu denen zweifellos die grössten Respekt vor der Quelle verratende Rezension der *Übersetzung der Dichtkunst des Aristoteles durch M.C. Curtius* zählt (vom August 1753, Lessing, *Werke*, Bd. 3, S. 181f.).

Während es die Poetik des Mitleids noch nicht gab, während diese später so differenziert ausgeführte Theorie tragischer Dichtkunst also nicht dafür in Betracht kommt, das Vorgehen Lessings in seinem ersten bürgerlichen Trauerspiel zu leiten, lag eine andere Theorie bereits fertig vor²⁶. Sie war zwar nicht spezifisch poetisch, trotzdem oder vielleicht gerade deshalb aber diejenige Instanz, an der Lessing, seine Gesprächspartner und Kritiker sowie sein Publikum sich orientierten. Es geht um die vollständig ausgebildete, im literaturtheoretischen wie -kritischen Schrifttum ebenso wie in der Vorstellungswelt der Zeit höchst präsenste Rhetorik des Mitleids.

In der Rhetorik hatte das Mitleid einen festen Platz. Aristoteles hatte im zweiten Buch der *Rhetorik* die Affekte Zorn, Freundschaft, Furcht, Scham, Wohlwollen, Neid und ihr jeweiliges Gegenteil diskutiert und in diesem Zusammenhang dem Mitleid und seinem Widerpart, dem Unwillen, gleich zwei umfängliche Kapitel gewidmet (Lessing hat sich später in der *Hamburgischen Dramaturgie* darauf berufen)²⁷. Von da an blieben diese Affekte im allgemeinen und das Mitleid im besonderen ein zentrales Lehrstück der Rhetorik²⁸. Vossius hat in seiner erstmals 1630 erschienenen Rhetorik, die das bedeutendste einschlägige Lehrwerk des Späthumanismus ist, detailliert darlegt, was Mitleid ist, weshalb der Mensch diesen Affekt zu zeigen geneigt ist, aus welchen Quellen die „argumenta“ stammen, die Mitleid auslösen und wie Mitleid durch den Redner bewirkt werden kann²⁹.

Dieser Aspekt der Darlegung interessiert uns. Aus Vossius Darstellung wird deutlich, dass Kunstrichtigkeit und Gelehrsamkeit die für die

26 Vgl. hierzu den von Jean-Daniel Krebs besorgten Sammelband *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*, Bern et al., 1996, insbesondere G. v. Gemert zu Schottels Affektenlehre (S. 73ff.), R. Zeller zu Knorr von Rosenroths *Neuen Helicon*, J.-M. Valentin zur Entstehung des barocken Trauerspiels (S. 175ff.), L. Bornscheuer zu den Trauerspielen des Andreas Gryphius (S. 207ff.).

27 *Rhetorik*, Buch 2, Kap. 8 und 9. Verwendete Ausgabe: Aristoteles, *Rhetorik*, übersetzt von Franz G. Sieveke, München, 1980.

28 Z.B. Quintilian, *Institutio Oratoriae*, VI 2.

29 Gerhard Johannes Vossius, *Commentariorum rhetoricorum sive oratoriarum institutionum libri sex*, Reprint der Ausgabe von 1630, Kronberg Ts., 1974, Teil 1, S. 261-269.

Erzeugung des Mitleids (und anderer Affekte) entscheidenden Kategorien sind. Wer Mitleid auslösen möchte, eignet sich Regeln (*praecepta*) an, führt sich musterhafte Beispiele vor Augen und macht sich das Vorgehen durch praktische Übungen geläufig. Verfügt er noch über die nötige Begabung, dann – so meint Vossius – wird es ihm gelingen, den intendierten Affekt tatsächlich bei Zuhörern oder auch Lesern auszulösen. Die komplexen rhetorischen Strategien verdienen gewiss noch sehr viel detaillierter Beschreibung³⁰, doch reicht für unseren Zusammenhang die knappe Skizze bereits aus. Das Prinzip der Affekterzeugung in der Rhetorik lautet: die persönliche Einstellung des Redners bei der Rede ist sekundär, ja im Grunde genommen sogar gleichgültig. Ob der Autor den Affekt des Mitleids empfindet oder nicht, spielt bei der sprachlichen Gestaltung schlechthin keine Rolle. Erst bei dem Vortrag, bei der *actio*, wird es wichtig, den Affekt, der bei den Zuhörern erzeugt werden soll, selbst anzunehmen. Erst hierbei weist Vossius auf die *Ars poetica* hin, in der Horaz die brillante Formulierung fand: “si vis me flere, / dolendum est primum ipse tibi” (V 102f.)³¹.

Der Affekt wird also buchstäblich hintangesetzt. Er spielt erst dann eine Rolle als tatsächlich vorhandene psychische Erscheinung, wenn der Text bereits gestaltet ist. Die Konzeption des Textes selbst steht lediglich unter dem Kalkül, einen bestimmten Affekt auszulösen. Ein Affekt soll durch den Text ermöglicht werden, er fließt aber nach antiker, humanistischer und barocker Vorstellung in keiner Weise in den Vorgang seiner sprachlichen Gestaltung selbst ein. Beim Schreiben regieren Kalkül, Kunst und Vorbild.

30 Vgl. hierzu das Buch von Campe, *Affekt und Ausdruck* (wie Anm. 32).

31 Vossius, Teil 2, S. 514, führt allerdings nicht diese berühmte Stelle, sondern Ausführungen an, die textlich und sachlich in engstem Zusammenhang mit ihr stehen. Er zitiert *Ars poetica*, V 105-107. Jürgen Stenzel, “‘Si vis me flere ...’ – ‘Musa iocosa mea’”. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts”, in: *DVJS* 48 (1974), S. 650-671, hat die Verbreitung der zu einem Gemeinplatz gewordenen Formulierung untersucht und klargestellt, dass es bei dem “rhetorischen” Gebrauch “um zweckhaft produzierte Affekte” geht (S. 651f.).

Die Aufklärung findet viel Anlass, Veränderungen im rhetorischen System³² vorzunehmen, soviel Anlass, dass die Rhetorik im Verlauf des 18. Jahrhunderts nach einer mehr als anderthalb Jahrtausende währenden und im Grunde stabilen Geschichte auf ihren elokutionellen Teil reduziert wurde und seitdem nur noch als die Kunst gilt, Texte zu schmücken und Sprache einen Ornat anzuziehen. Diese weitreichenden Veränderungen können uns hier nicht beschäftigen. Es muss uns vielmehr um einen eng begrenzten Ausschnitt von Entwicklungen gehen und zwar solchen, die in dem Gebiet der Affekterregung angesiedelt sind. Hier zeigt die Rhetorik drei wichtige Veränderungen, die während der Aufklärung stattfinden und dabei auch die Gestaltung der Dramen Lessings beeinflussen.

1. Das *movere* wird zur *raison d'être* der Rhetorik. In der römischen Rhetorik, im Mittelalter, im Humanismus und im Barock gab es mit *docere*, *delectare* und *movere* drei prinzipiell gleichberechtigte Zwecke der Rede (*officia oratoris*). Nun wird das *docere* verdrängt, das *delectare* marginalisiert und das *movere* zum Inbegriff der Zwecke einer Rede erhoben³³.

2. Die Rhetorik hält nun erklärtermassen grosse Distanz zu jeder Form von Künstlichkeit. Kunstfertigkeit gerät in den dauerhaft bestehenden Verdacht, übertrieben zu sein. Bewährte rhetorische Techniken erscheinen deshalb auf einmal als problematisch. Die alte Kategorie der Angemessenheit, die bislang nur auf die eingesetzten Mittel und den intendierten Zweck bezogen war, wird nun erweitert um die Gemütslage des Autors. Geschriebenes soll den Affekten des Autors entsprechen, es soll diesen entspringen. Tut es dies, wird es vor dem Fehler unechter Künstlichkeit gefeit sein. Da Natur zum

32 Vgl. hierzu Hermann Stauffer, *Erfindung und Kritik. Rhetorik im Zeichen der Frühaufklärung bei Gottsched und seinen Zeitgenossen*, Frankfurt a. Main et al., 1997; Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen, 1990; Klaus Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich, 1968, S. 46ff.

33 Dies gilt selbst für eine streng rationalistische Position: Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, Reprint der Ausgabe Leipzig, 1736, Hildesheim, New York, 1973, definiert S. 34: "Wir müssen nemlich durch die Beredsamkeit, im eigentlichen und engern Verstande, eine Geschicklichkeit verstehen, seine Zuhörer von allem, was man will, zu überreden, und zu allem was man will, zu bewegen."

Gegenbegriff der Künstlichkeit (nicht aber echter Kunst) wird, reduziert sich die Forderung auf die Formel: Der Redner und der Dichter soll "natürlich schreiben". In Hallbauers in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts weitverbreiteter Rhetorik wird eben dies in bewusster Konfliktstellung zu den herkömmlichen "Regeln, die zur Bewegung der Affecten dienen sollen", zum Motto erhoben³⁴. Hallbauers Urteil ist eindeutig: solche Regeln haben nur "wenig Nutzen"³⁵. Ein entsprechendes Bild bieten Gottscheds *Ausführliche Redekunst*³⁶ und Fabricius' *Philosophische Redekunst*³⁷. Damit löst die Rhetorik eine Forderung ein, die auch von Bodmer und Breitinger bei ihren Überlegungen zu der Rolle der Einbildungskraft, erhoben wurde³⁸. Die deutlichste Konsequenz der Veränderung sehen wir in dem dritten Punkt.

3. Das Prinzip "si vis me flere, / dolendum est primum ipse tibi" wird nun von Dubos in das Zentrum der Kunsttherorie gerückt³⁹.

34 Friedrich Andreas Hallbauer, *Anweisung zur verbesserten Teutschen Oratorie*, 3. Auflage, Jena, 1736 [Exemplar: UB Jena], z.B. Bl.)(a7^r und S. 211ff.

35 Ebenda, Bl.)(a7^r.

36 Wo, der philosophischen Position des Verfassers folgend, von Vernunft und Wahrheit statt von Natur gesprochen wird. Vgl. z.B. S. 37ff, S. 42f sowie die Ausführungen über die "Fehler und Tugenden der Schreibart", S. 291ff.

37 Johann Andreas Fabricius, *Philosophische Redekunst, oder Auf die Gründe der Weltweisheit gebauete Anweisung*, Leipzig, 1739 [Exemplar LB Marburg], bes. S. 59-61.

38 Vgl. insbesondere Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger, *Vernünfftige Gedancken und Urtheile von der Beredsamkeit*. [Erster und einziger Teil u.d.T.:] *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs=Krafft*, Frankfurt und Leipzig, 1727 [Exemplar StUB Göttingen]. In dieser ersten und zugleich programmatischen gemeinsamen Schrift der Schweizer wird im Zuge einer "genauen Untersuchung aller Arten von Beschreibungen" (Untertitel, vgl. Bl. b 1^f.) dargelegt, wie die sprachliche Gestalt einer Beschreibung im Spannungsfeld von imaginierter Realität des Autors und Vorstellungskraft des Lesers beschaffen sein muss. Dabei zeigt sich, dass gekünstelte Worte (Bl. a 5^r) und nicht-natürliche Metaphern (S. 24f, S. 41, S. 54f.) Inbegriff fehlerhafter Redeweisen sind. Die Rhetorik gerät insgesamt in den Verdacht, gerade bei dem hinderlich zu sein, was ein Poet beim Schreiben anzustreben hat: die Einbildungskraft des Lesers anzusprechen.

39 Wolfgang Bender, "Lessing, Dubos und die rhetorische Tradition", in: *Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang*, hg. v. W. Barner und Albert M. Reh, Detroit und München, 1984, S. 53-66, Zitat S. 60. Die Quelle lag uns in zwei Versionen vor: a) Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la*

Bodmer und Breitinger greifen dies⁴⁰ ebenso wie viele andere⁴¹ auf. Das Prinzip des vom Autor selbst empfundenen Affektes wird mit allem Nachdruck betont, in einen schroffen Gegensatz zu der früheren Auffassung gestellt und spielt von nun an überall dort in der Rhetorik eine Schlüsselrolle, wo es um die Erregung von Affekten geht.

Die grosse Reichweite dieser Veränderungen liegt auf der Hand. Jeder Autor sieht sich in einer Schreibsituation, in der neben rationalen Momenten auch Emotionen in Gestalt seiner Affekte eine wichtige Rolle

poésie et la peinture, Reprint der Ausgabe Paris, 1719, Genf, 1967; b) deutsche Übersetzung von Gottfried B. Funke u.d.T., *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey*, 3 Teile, Kopenhagen, 1760 und 1761 [Exemplar UB Freiburg].

- 40 In der Schrift *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Kraft*, heisst es S. 118: "Ich fordere demnach von einem Schreiber / der seine Leser bewegen will / dass er niemahls schreibe / als wenn er selbst von denen Regungen gerührt ist / die er in ihnen erregen will. Meine Forderung ist gerecht / nachdem man mit lachenden Augen niemanden zum Mitleiden bewegen / und mit eiteln Worten keinen gesetzten Muth erschrecken wird."
- 41 Im 18. Jahrhundert kennt und zitiert man vor allem vier wichtige Quellen aus der Antike: Aristoteles, *Rhetorik*, 1455 a, 29ff.; Cicero, *De oratore*, II 189ff und III 216ff; Horaz, *Ars poetica*, 102ff.; Quintilian, *Inst. Or.*, VI 2, 25ff. Die dort aufgefundenen Äusserungen werden reflektiert und auf die poetologischen Probleme zugeschnitten in den bereits angeführten Quellen und beispielsweise noch an folgenden Stellen, die sich chronologisch über das gesamte 18. Jahrhundert verteilen: Hallbauer, *Anweisung zur verbesserten Teutschen Oratorie*, S. 305, wo es heisst: "Man muss den Affect selbst im Herzen haben, den man bey anderen erregen will"; – Gottsched, *Redekunst*, S. 176; ders., *Critische Dichtkunst*, S. 21, Anm. 38 zu Horaz, S. 145 (vgl. dazu Stenzel, "Si vis me flere ...", a.a.O., S. 659); – Klopstock, "Gedanken über die Natur der Poesie" (1759), in: *Klopstock, Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hg. v. W. Menninghaus, Frankfurt a. Main, 1989, S. 181; – Lessing, "Rettung des Horaz", *Werke*, Bd. 3, S. 602 (vgl. dazu Stenzel, "Si vis me flere ...", S. 660); – Johann Andreas Christian Michelsen, *Horazens Dichtkunst erläutert, übersetzt und als ein vortreffliches Ganze dargestellt*, Halle, 1784 [Exemplar StUB Göttingen], S. 42f.; – Johann Gotthelf Lindner, *Kurzer Inbegriff der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst*, 2 Teile, Königsberg und Leipzig, 1771 und 1772 [Exemplar UB Freiburg], Teil 1, S. 297, vgl. S. 187-201 und S. 301ff; – Karl Wilhelm Ramler, *Die Dichtkunst des Horaz*. Übersetzt und erläutert in Prosa von K.W. Ramler; in Versen von C.M. Wieland, Basel, 1789 [Exemplar HAB Wolfenbüttel], S. 41; – vgl. auch die Auseinandersetzung, die Schiller im Jahre 1791 mit G.A. Bürger führte und in der eben dieses Problem eine zentrale Rolle spielte.

spielen. Eine ganze Reihe von Fragen tauchten auf. Es galt zu überlegen, wie denn die auf einem Affekt basierende Schreibsituation konkret beschaffen sein kann. Man nahm Differenzierungen vor. Wenn der Autor auch angehalten sei, aus einem Affekt heraus zu schreiben, so bedeute dies noch nicht, dass man in dem Augenblick höchster Erregtheit zur Feder zu greifen habe. Es hiesse vielmehr, den Affekt bei der sprachlichen Ausarbeitung, bei der Gestaltung des Textes präsent zu halten. Wie aber ist das möglich? Hierzu sind eine Reihe von Ratschlägen erarbeitet worden, wie ein Autor in den affektischen Zustand gelangen kann. So wird z.B. empfohlen, sich die Gegenstände lebhaft vorzustellen, die den gewünschten Affekt üblicherweise erregen⁴². Wer Empörung empfinden möchte, der stelle sich eine himmelschreiende Ungerechtigkeit vor; wer Freundschaft empfinden möchte, der denke an Beispiele echter Freundschaft. Dieser durch bewusste Operationen ausgelöste affektische Zustand, so die Lehre, wird es einem Autor ermöglichen, so zu schreiben, als sei er von dem Affekt tatsächlich ergriffen. Das geschieht allerdings in einer ganz bestimmten Absicht, der nämlich, den durch Vorstellung erzeugten Affekt auch bei den Lesern, Zuhörern und Zuschauern hervorzurufen.

Um authentische Erlebnisse geht es also nicht. Der Affekt wird künstlich und in unübersehbarer Anlehnung an das alte rhetorische Verfahren zu einem präzise bestimmten Zweck erzeugt. Im Rahmen des Entstehungsprozesses spielt der Affekt jetzt, in der Zeit der Aufklärung, bereits zu einem sehr viel früheren Zeitpunkt eine Rolle. Ehedem kam der Affekt erst in der *actio* hinzu. Nun wird er bereits bei der Gewinnung der darzustellenden Gegenstände, der *inventio* nach rhetorischer Terminologie, in den Prozess integriert.

Wir haben damit den Punkt erreicht, an dem wir zu Lessing zurückkehren können. Lessing, so müssen wir zunächst feststellen, kennt die Probleme ebenso wie die angebotenen Lösungen. Er eignet

42 Bodmer und Breitinger geben in ihrer Schrift über die *Einbildungs-Krafft*, S. 118ff. zahlreiche Hinweise. Der Dichter, so meinen sie, müsse über eine "feuerige Einbildungs-Krafft" verfügen, die ihn in den Stand versetze, "Gegenstände / wenn sie gleich abwesend / so lebendig vor das Gesicht zu stellen / dass das Gemüthe unterschiedlich bewaget wird / und eben die jenige Leidenschafften in [seiner] Brust entbrennen / welche der Gegenstand / wenn er anwesend ist / durch die Sinnen erregen kan", (S. 118f.).

sich die aus rhetorischen Vorstellungen entwickelte Überzeugung des simulierten Affektes an. In zeitlicher Nähe zur Entstehung der *Sara* führt er aus: Der Dichter ist "zornig [...] ohne zu zürnen; er kann von Liebe seufzen [...], ohne sie zu fühlen"⁴³. Ein Autor nimmt also den Affekt in der genuin rhetorischen Aufgabe an, um ihn an den Leser zu vermitteln. Durch die Simulation des Affektes kann die Aufgabe der Persuasion erfüllt werden.

Jetzt sind wir in der Lage, die so auffällige Präsenz bestimmter Affekte innerhalb des Trauerspiels *Miss Sara Sampson* zu verstehen. Wir müssen allerdings neben den geschilderten Hintergründen noch die gegenüber dem rhetorischen Prozess der Textentstehung in einem Drama veränderte Perspektive berücksichtigen. Beim Drama wird die zwischen Autor und Publikum bestehende zweigliedrige Struktur erweitert um ein drittes Glied: den auf der Bühne sprechenden und handelnden Schauspieler. Ob das Drama tatsächlich aufgeführt oder lediglich gelesen wird, ist hierbei übrigens solange gleichgültig, wie die Bühneneignung prinzipiell gegeben ist. Liegt diese Eigenschaft vor (und bei Lessings *Sara* ist dies der Fall), ergibt sich von dem Publikum aus gesehen die Situation, dass primär die Dramenfigur wahrgenommen wird. Die *dramatis persona* rückt also in die Position ein, die bei der Rede der Redner und bei einem Lesetext der Autor einnahm. Sie übernimmt mit ihrer Position sämtliche Aufgaben des Redners und Autors – auch die, Affekte bei dem Publikum auszulösen. Es nimmt deshalb nicht Wunder, wenn eine Dramenfigur sich derselben Techniken bedient wie ein Redner. Die Figuren legen aus diesem Grund genau den Affekt an den Tag, der bei dem Publikum erregt werden soll. Von Mitleid wird gesprochen, weil es erregt werden soll. Tränen fließen auf der Bühne, weil sie bei den Zuschauern fließen sollen. Andere Affekte werden durch sichere Anzeichen und – vor allem – durch das Reden über diese Affekte präsentiert.

Wie die Zeugnisse der Zeit zeigen, hatte die Strategie zunächst einmal Erfolg⁴⁴. Eine Frage schwebte aber wie ein Damoklesschwert

43 "Rettungen des Horaz" (1754), *Werke*, Bd. 3, S. 589-629, S. 603; vgl. dazu auch Jürgen Stenzel, "Si vis me flere ...".

44 Dieser Erfolg, so wird man hinzufügen müssen, war allerdings von vorübergehender Dauer; vgl. die Hinweise bei Eibl, *Lessing. Miss Sara Sampson*, S. 163, und Barner, *Lessing*, S. 353.

über dem Vorgehen. Die Simulation des Affektes verband sich nicht nur mit der Wirkungsabsicht, sondern auch mit der als Innovation innerhalb der aufklärerischen Rhetorik erscheinenden Anforderung, natürlich zu schreiben. Natürlich heisst, entsprechend den Abläufen im tatsächlichen Seelenleben. Und damit rückt durch die Forderung nach Natürlichkeit eine neue Frage in den Raum: Spricht tatsächlich die Leidenschaft? Ist der Text so gestaltet, dass der Leser die Leidenschaft selbst vernimmt? Oder liegt der schwerwiegende Fehler vor, dass der Autor lediglich von dem Affekt redet, dass er den Affekt erwähnt, ihn aber nicht empfindet und ihn deshalb nicht in seiner natürlichen Form zur Sprache bringt⁴⁵. In dieser Frage lag ohnehin schon einige Brisanz. Sobald aber die altehrwürdige Lehre der Affekte von einer Psychologie abgelöst wurde, die von den Mischungen der Empfindungen und Leidenschaften ausgeht, wurde dieser Aspekt zum *punctum saliens*. Lessing war in diese Entwicklung sowohl durch seine Rousseau-Rezeption als auch durch den Austausch mit Mendelssohn involviert. Mendelssohn entwickelt sich seit den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten psychologischen Denker.

Ein zweiter Punkt kam hinzu. Lessing hat bei seiner weiteren Entwicklung der Tragödienpoetik untersucht, wie das Verhältnis der von den Schauspielern vorgestellten zu der bei den Zuschauern ausgelösten Leidenschaft beschaffen ist. Seine Antwort war schon wenige Jahre *nach* dem Entstehen der *Sara* eindeutig. Sie bedeutete eine entschlossene Absage an das in seinem ersten bürgerlichen Trauerspiel betätigte Verfahren der Parallelisierung der Affekte, die zugleich als Abkehr von der persuasiven Rhetorik zu begreifen ist. Die Position, zu der Lessing gelangt, ist bestens bekannt. Sie lässt sich von zwei Thesen aus beschreiben und verstehen.

1. "Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden"⁴⁶.

45 Auf diesem Kriterium insistieren Bodmer und Breitinger, *Von der Einbildungskraft*, S. 131. – Barner, *Lessing*, S. 178, unterläuft die Problematik durch ein Werturteil. Lessings *Sara* zeige die "noch mangelnde Fähigkeit, Gefühlsäusserungen in Handeln und Sprache zum Ausdruck zu bringen". Das Ergebnis eines historischen Prozesses, die Fähigkeit zum Ausdruck von Gefühlen, wird damit auf den Beginn bezogen, wo sie schlechterdings nicht vorhanden gewesen sein kann.

46 "Hamburgische Dramaturgie", 78. Stück, *Werke*, Bd. 4, S. 593, vgl. 77. Stück, S. 590.

2. "Die Tragödie macht eigentlich keinen Affekt bei uns rege, als das *Mitleiden*"⁴⁷.

Dieses Mitleid hat mit dem Mitleid, für das Vossius ein Inventar rhetorischer Verfahren bereitstellte, kaum mehr als den Namen gemeinsam. Es ist nicht einmal mehr ein Affekt in dem historischen Sinn des Wortes⁴⁸, sondern vielmehr ein Innewerden der Menschlichkeit. Wenn diese Art von Mitleid in uns rege gemacht werden soll, sind die auf Persuasion angelegten Mittel der Rhetorik grundsätzlich obsolet. An die Stelle des Auslösens von Affekten zum Zwecke der Überredung tritt das Ziel, Tun und Lassen, Denken und Fühlen, Reden und Meinen einer Dramenfigur verständlich werden zu lassen. Der Zuschauer soll nachvollziehen, was in der Figur vorgeht. Kurz: an dem Ort, den früher das Kalkül auf die Wirkung einnahm, steht nun die Illusion. In der zeitgenössischen Diskussion wurde diese bekanntlich oft als "Nachahmung" bezeichnet. Bei der Erörterung der formalen Eigenschaften, die "Nachahmungen" haben müssen, wurden auch für uns relevante Gesichtspunkte deutlich hervorgehoben. Bereits Johann Elias Schlegel hat in seiner Abhandlung von der Nachahmung (1742-1743) ausgeführt, dass ein grundlegender Unterschied zwischen der bloßen Nennung eines Sachverhalts und seiner poetischen "Nachahmung" besteht⁴⁹. Im Gebiet der Affekte heisst dies, bei der Darstellung

47 An Mendelssohn am 2.2.1757, *Werke*, Bd. 3, S. 204, vgl. S. 161.

48 Die Tiefe der historischen Umbrüche in der Aufklärung lassen sich am ehesten an den Veränderungen in der Auffassung des Menschen und seiner Psychologie ablesen. Das alte Verständnis psychischer Regungen als bei gegebener Situation und vorliegendem Temperament mit gleichsam physiologischer Notwendigkeit sich ereignender Seelenbewegung wird von einem individualistischen Menschenbild abgelöst, das psychische Regungen auf die Summe individueller Eigenschaften, Erfahrungen und Anlagen sowie auf eine ganz spezifische Situation bezieht und deshalb auf der "Mischung von Empfindungen" (Mendelssohn) insistiert. Um die Veränderung zu ermessen, stelle man einmal die (recht ähnlichen) Äusserungen von Aristoteles und Vossius zu Affekten neben die ihrerseits wiederum kompatiblen Überlegungen, die Mendelssohn, K. Ph. Moritz, Eberhard u.a. zur Psyche angestellt haben.

49 Zugänglich in Schlegel, *Ausgewählte Werke*, hg. v. Werner Schubert, Weimar, 1963, S. 486-527, die im folgenden kurz erörterte Stelle: S. 521. Schlegel hat dort zwar nicht explizit psychische Regungen im Auge, doch scheinen mir seine Ausführungen im ganzen derart deutlich zu sein, dass die Anwendung auch auf unser

psychischer Regungen darauf zu insistieren, dass Emotionen in einer gleichsam indirekten Weise gestaltet werden. Lediglich die "Namen" der Regung (Zorn, Neid, Liebe usw.) zu nennen, ist nach den in der Aufklärung neu entwickelten Vorstellungen deshalb keinesfalls mehr zureichend. Wir erkennen damit einen bemerkenswerten Wandel hinsichtlich der Inhalte und Vermittlungsformen poetischer Literatur. Dieser Wandel verlangt tiefgreifende und weitreichende Veränderungen der gesamten Gestaltung von Dramen. Auch ein neues Verhältnis zwischen dem gesprochenen Wort und dem gemeinten und zu verstehenden Sinn, der nun nicht mehr in dem nachdrücklichen Insistieren auf der Wortbedeutung zum Zweck der Affekterregung liegen darf, gehört dazu. Um es auf eine Formel zu bringen: Gefordert ist die Verabschiedung des persuasiven Ideals der Rhetorik und die Entwicklung einer ausdruckshaften Sprache.

Diesen Schritt vollzog Lessing mit seinem zweiten bürgerlichen Trauerspiel. Zwischen *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti* liegen die siebzehn Jahre, in denen die Poetik des Mitleids und die im *Laokoon* niedergelegten ästhetischen Prinzipien entwickelt wurden. Die Ziele waren also bereits seit einiger Zeit fixiert und diskutiert, präzisiert und ausformuliert, bevor Lessing seinen Plan zu der *Virginia*-Tragödie wieder aufgriff, der ihn zu der *Emilia Galotti* führte. Es blieb ihm die Aufgabe, die rechte sprachliche Gestaltung zu finden, die die Zielsetzung Literatur werden liess.

Man wird kaum auf Widerspruch stossen, wenn man unterstellt, dass ihm diese Gestaltung gelungen ist. Wie aber ist die sprachlich-literarische Form hinsichtlich jenes Gesichtspunkts zu begreifen, der uns interessiert und den wir bisher von seiner Wurzel in der antiken Rhetorik bis zur Affektsimulation in der frühen Aufklärung verfolgt haben? Um die Antwort zu finden, wenden wir uns, aus einer grossen Zahl einschlägiger Szenen auswählend, dem Schluss der *Emilia Galotti* zu.

Problem zumindest naheliegend ist. In Schlegels "Abhandlung, dass die Nachahmung der Sache, der man nachahmt, zuweilen unähnlich werden müsse" (Druck 1745; zugänglich in: *Ausgewählte Werke*, S. 478-485) wird die direkte Darstellung eines Bühnentodes – "Ach! er wird blass! ach! er erstarrt! ach! er stirbt" – als poetischer Fehler kritisiert. Auch bei diesem, unser Problem von einer vergleichbaren Seite beleuchtenden Fall, gilt das Illusionsprinzip.

Im fünften Akt stellte sich Lessing die Aufgabe, aus der Verwicklung diejenige Konsequenz herauszuarbeiten, die zu einem tragischen Abschluss führt. Die Verwicklung war eine klassische Intrige. Emilia will Appiani heiraten. Da aber auch der Prinz die tugendhafte Braut begehrt, hat sein Trabant Marinelli einen Plan ins Werk gesetzt, um Emilias Hochzeit zu verhindern. Als man diesen Plan ausführt, wird Appiani ermordet. Obwohl dies eigentlich Grund genug wäre, das gesamte verwerfliche Tun aufzugeben, hält der Prinz weiter an seinem Willen fest, Emilia zu verführen. Aus dieser Konstellation und nach diesen Geschehnissen kommt es im fünften Akt zu der entscheidenden Konfrontation. Bei ihr ist Odoardo, der strenge Vater, der wichtigste Akteur. Er betritt dreimal – im zweiten, vierten und sechsten Auftritt – alleine die Bühne. In knappen Monologen denkt Odoardo laut nach. Der Zuschauer begreift seine Erregung, die angestregten Bemühungen, seine Wut zu zügeln und den „Zorn“ nicht „mit dem Verstande davon laufen“ zu lassen⁵⁰. Der Zuschauer erfährt auch, welches Ziel Odoardo verfolgt und warum es sich sukzessive ändert. Im zweiten Auftritt besteht das Ziel noch darin, die gekränkte Tugend zu retten. Dies bedeutet zugleich, die Vergeltung für den Tod Appianis „anderen“ zu überlassen, womit gewiss die himmlische Gerechtigkeit gemeint ist⁵¹. Im dritten Auftritt hingegen besteht Odoardos Absicht darin, das Vorhaben Marinellis, Emilia nach Guastalla zurück zu bringen, zu durchkreuzen⁵². Im sechsten Auftritt muss Odoardo schliesslich erkennen, dass er Emilia physisch nicht retten kann. Nun ist er hin- und hergerissen zwischen Zweifel und Vorahnung. Er hegt gewisse Zweifel an Emilia, da Marinelli geschickt insinuiert hatte, dass vielleicht ein Einverständnis mit dem Prinzen bestand und dass aus diesem heimlichen Übereinkommen der für Appiani tödliche Überfall folgte. Wenn die Zweifel unberechtigt sind, so muss Odoardo ahnen, wird eine harte Tat unausweichlich sein.

Lessing gestaltet das Sinnieren Odoardos folgendermassen: „Aber – (*Pause*) wenn sie mit ihm sich verstünde? Wenn es das alltägliche Possenspiel wäre? Wenn sie es nicht wert wäre, was ich für sie tun

50 V 4, *Werke*, Bd. 2, S. 195.

51 S. 193.

52 S. 195.

will?”⁵³ Odoardo ahnt, dass Emilias moralische Rettung eine furchtbare, unaussprechliche Tat erfordert. “Für sie tun will? Was will ich denn für sie tun? – Hab’ ich das Herz, es mir zu sagen? – Da denk’ ich so was: So was, was sich nur denken lässt. – Grässlich!”⁵⁴ In dieser Situation kann er sich nicht entscheiden und will, Gott die Konsequenzen anheimstellend, die Szene verlassen: “Fort, fort! Ich will sie [Emilia] nicht erwarten. Nein! – (Gegen den Himmel) Wer sie unschuldig in diesen Abgrund gestürzt hat, der ziehe sie wieder heraus. Was braucht er meine Hand dazu? Fort!” Da sieht er, wie es in der Regieanweisung heisst, “Emilien kommen”. Damit ist die Entscheidung gefallen: “Zu spät. Ah! er will meine Hand; er will sie!”⁵⁵ In dem nun folgenden Dialog mit Emilia wird diese Entscheidung anfangs zugunsten der Prüfung von Emilias Verantwortung suspendiert, dann aber, als Emilia in offenkundig überzeugender Form zugleich ihre Unschuld und ihre Einwilligung in die Entscheidung ihres Vaters versichert⁵⁶, unter weiterem Zögern und weiteren Zweifeln auf den Weg zur Tat gebracht.

Charakteristisch für die von Lessing verwendete Sprache ist dabei, dass das eigentlich Gemeinte – Odoardos Ziele, sein Zögern, seinen Entschluss und die letzte Prüfung der Tugend – nicht in Worte gefasst wird. Von Zweifel, Zögern und Entschlossenheit ist ebensowenig die Rede wie davon, dass Emilias kurze Antwort – “Leiden, was man nicht sollte? Dulden, was man nicht dürfte?”⁵⁷ – sowohl ihre Unschuld als auch ihre Zustimmung zu dem Entschluss des Vaters belegt. Gesagt wird weder dies noch etwas, das dicht bei Zweifel und Zögern, Entschluss und Prüfung läge. Lexeme wie Zweifel oder andere den psychischen Zustand prägnant bezeichnende Ausdrücke fehlen. Die mentalen Vorgänge werden vielmehr durch eine sprachliche Gestaltung evoziert, die um grösstmögliche Ähnlichkeit mit den Äusserungsformen eines Menschen bemüht sind, der die psychischen Regungen tatsächlich

53 S. 200.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Bei allem notwendigen Streit um die Umstände, die Gründe und die Interpretation von Emilias Tod wird ein Grundkonsens vorauszusetzen sein, der nicht im Widerspruch mit unserer Deutung steht.

57 V 7, *Werke*, Bd. 2, S. 202.

empfindet. In dieser Evokation können die Empfindungen und Regungen Odoardos sowohl von den Figuren des Dramas als auch von den Zuschauern und Lesern verstanden werden. Sie werden verstanden, weil sie ausgedrückt, nicht weil sie ausgesprochen wurden.

Zu den Mitteln des Ausdrucks gehört im weiteren Sinne das gesamte *setting* von der Situation und den Personen bis hin zu ihren Charakteren. Im engeren Sinne rechnet zu diesen Mitteln die Technik, das Seelenleben – gerade in Monologen – direkt und ungefiltert genau so sprechen zu lassen, wie es sich scheinbar vollzieht. Das hinterlässt deutlich sichtbare Spuren in einem Stil, der von Satzbrüchen, Aposiopesen, erregten Fragen, isolierten, als Interjektion gesetzten Fragepronomen und Exklamationen geprägt ist. Lessing greift also auf Techniken zurück, die in der Rhetorik als Mittel der Affekterregung dienten. Allerdings tut er dies nicht mehr in der Absicht, die von der herkömmlichen Rhetorik verfolgt wurde. Ausserdem setzt er diese Mittel auch in einer anderen Art und Weise ein, als dies von der rhetorischen Lehre empfohlen wurde. Lessing strebt in der *Emilia Galotti* an, die wechselnden Zustände des Seelenlebens so auszudrücken, dass der Zuschauer die psychische Bewegung der Figuren verstehen und insofern teilen kann. Der von Lessing verwendete Begriff, unter dem dieser Sachverhalt erörtert (und gegenüber anderen Positionen verteidigt) wird, ist bestens bekannt: "Mitleid".

Der beobachtete Wandel lässt sich auf die auch weit über Lessing hinaus gültige Formel bringen: *Vom rhetorischen Nachdruck zum psychologisch wahrscheinlichen Ausdruck*. Präsent wie er ist, sind eigentlich alle Momente des Wandels in Interpretationen, Studien und Literaturgeschichten berührt worden. Sie haben allerdings vor allem in den letzten Jahrzehnten eine primär sozial- und mentalitätsgeschichtliche Deutung erfahren, die dahin geht, entweder das philosophische Problem des Verhältnisses zwischen Rationalität und Emotionen als Erklärung anzubieten oder dahin, Entwicklungen innerhalb des gerade erst erwachenden bürgerlichen Bewusstseins zum Verständnis heranzuziehen. Die Thesen sind dem Grunde nach unbestritten. Sie sind aber prinzipiell ungeeignet, den Gesichtspunkt der literarischen Form zu erfassen. Ein Formbegriff, der über die äussere Form der Stilmittel, Gliederungsverfahren usw. hinausgeht und auf die unlösbar mit dem Inhalt verbundenen Gestaltungstechniken zielt, hat wesentlich weni-

ger Interesse als sozial- oder mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen gefunden. Paul Böckmanns in mancher Hinsicht überholte *Formgeschichte* aus dem Jahre 1949 behandelt Lessings Komödien unter dem Gesichtspunkt der "Überwindung der Formtradition des Witzes"⁵⁸. Über das uns beschäftigende Problem wird kein Wort verloren. Aus neuerer Zeit liegt die Studie von Peter Pütz *Die Leistung der Form. Lessings Dramen*⁵⁹ vor, in der ein mit grösster Umsicht und Differenziertheit geprägter Formbegriff für das Verständnis der Dramen fruchtbar gemacht wurde. So klar und wertvoll die Ergebnisse sind, so deutlich ist auch die Grenze dieser auf literarische Formen und ihren historischen Wandel gerichteten Untersuchungen. Sie liegt dort, wo es um die Verbindung der Form literarischer Texte mit jenen Vorstellungen geht, die in einem historischen Umfeld präsent waren. Die Kenntnis von Vorstellungen, wie sie im Medium von Rhetorik und Poetik greifbar sind, kann, wie wir hoffen skizziert zu haben, einen Zugang zu historischen Veränderungen innerhalb literarischer Formen eröffnen, der zu interessanten Aufschlüssen über Literatur führt.

Abstract

Differences in the formation of *Miss Sara Sampson* and *Emilia Galotti* are remarkable and obviously connected to the development of new types of diction. So far critics believed that the whining expression in Lessing's *Sara* resulted from a certain sentimentalism which was tempered and redirected to a more rational form in *Emilia Galotti*. In addition and partly correction to this the present article focuses on rhetoric and its strong evolution in the age of enlightenment. Lessing adopted rhetorical techniques and modes of expression of sentiments in *Miss Sara Sampson* visible in the whining style. Later on, after having developed the poetic of compassion, he argued that only spectators or readers suffer from compassion. By its consequence he created a new form to convey emotions. The article is connected to a major research upon the formation of plays from 1500 to the present and tries to stress that it is important to verify each aspect of an interpretation in the text's historic field.

58 4. Auflage, Hamburg 1973, S. 530ff.

59 S. Anm. 18.

