



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Buchholz, Gustav: Lessingstudien.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Lessingstudien. *)

Von Gustav Buchholz.



n den Parteikämpfen unsrer Tage ertönt kein Name häufiger als der Lessings. Sollen wir uns dessen freuen, sollen wir es bedauern? Viel gepriesen und viel geschmäht zu werden war ja stets das Schicksal dieses streitbaren Mannes, zu seinen Lebzeiten so gut wie bei den nachfolgenden Geschlechtern. Aber wenn jetzt der Säculartag seines Todes heranrückt und die Nation uneiniger als je findet in der Würdigung der Grundanschauung seines Geistes, so ist das im Interesse unsers Volkslebens tief zu beklagen. Es ist ein schlimmes Zeichen, wenn ein Volk über dem Erbe seiner großen Männer hadert. Und wohin anders soll es führen, wenn sich Stimmen unter uns erheben dürfen — glücklicher Weise bisher noch vereinzelt —, welche die Manen dieses edlen Mannes aufs schimpflichste besudeln, und wenn man gar auf der andern Seite im Pathos sittlicher Entrüstung die hohe Phrase vom „Vermächtniß Lessings“ unter das Volk zu werfen wagt, um geistig unmündige zu schrecken, und Toleranz predigt in einem Tone, der aller Toleranz Hohn spricht? Da ist es an der Zeit, ernste Verwahrung einzulegen gegen den unerhörten Mißbrauch, der mit dem Namen Lessings getrieben wird. Dieser Name, den wir mit Stolz und mit Ehrfurcht zugleich aussprechen, sollen wir es dulden, daß er einem Theile unserer Nation entfremdet, daß er zum Schiboletth einer Partei gemacht wird? Und mit welchem Rechte dazu gemacht wird?

*) Zur Säcularfeier von Lessings Todestag, 15. Februar 1881.
Grenzboten I. 1881.

„Sollen Treu und Redlichkeit unter zwei Nationen herrschen, so müssen beide gleichviel dazu beitragen.“ So rief der zwanzigjährige Lessing den Christen seines Zeitalters zu. Und es sollte seinem Geiste widersprechen, wenn den Juden von heute dieselben Worte mahnend ins Gedächtniß zurückgerufen werden? Ich wage zu behaupten, daß diejenigen Männer, welche sich der Nation gegenüber ohne Noth zu Hütern seines Vermächtnisses aufgeworfen haben, dem wahren Sinne eben dieses seines Vermächtnisses weit weniger nahe kommen als ihre Gegner. Das „beide gleichviel“ setzte Lessing nie aus den Augen, und im Kampfe zweier Parteien hat ihn keine jemals unbedingt auf ihrer Seite gesehen. Seinen Freunden blieb es unvergessen, wie er während des siebenjährigen Krieges in Sachsen immer die Sache der Preußen und in Berlin die der Sachsen vertrat.

Es war nicht die bloße Freude an siegreicher Debatte oder am Widerspruch, wie seine Freunde meinten, die solchem Thun zu Grunde lag; nein, ein viel tieferer und edlerer Zug des Lessingschen Geistes kam hier zur Geltung: der klare und vorurtheilslose Sinn, der freie Blick, welcher aus den Schlagworten streitender Gegner immer den berechtigten Kern des Grundgedankens von der zufälligen Umhüllung des Parteistandpunktes abzulösen wußte und daher keinem Recht geben konnte, weil er jedem Recht gab.

In dieser Geistesrichtung sollten wir das bleibende Vermächtniß Lessings sehen, nicht in einem bestimmten Programm. Denn Programme veralten, und die Anschauungsformen im geistigen Leben der Völker wandeln sich. Das abstracte Humanitätsideal, die reinste Blüthe des Lessingschen Geistes und der Epoche der Aufklärung, ist in seinem vollen Umfange heute schon nicht mehr gültig. Aber eins veraltet nie: das intellectuelle wie das ethische Grundprincip dieses herrlichen Charakters, das unablässige Streben nach Wahrheit und ausgleichender Gerechtigkeit.

Vergessen wir darum, wenn wir von Lessings Vermächtniß reden, nie des goldenen Wortes, welches er uns hinterlassen: „Jeder sage, was ihm Wahrheit dünkt, und die Wahrheit selbst sei Gott empfohlen“ — und auch des andern nicht: „Ein Mann, der Unwahrheit unter entgegengesetzter Ueberzeugung in guter Absicht ebenso scharfsinnig als bescheiden durchzusetzen sucht, ist unendlich mehr werth als ein Mann, der die beste, edelste Wahrheit aus Vorurtheil mit Verschreitung seiner Gegner auf alltägliche Weise vertheidigt.“ In solchen Worten hat Lessing sein Vermächtniß niedergelegt. Wenn wir redlich streben es uns zu eigen zu machen, so können wir hoffen die Feier seines Todestages in seinem Geiste zu begehen. Fern sei von diesem Tage das gleich vergebliche wie gefährliche Bemühen, den großen Mann in die Fesseln eigener beschränkter Parteimeinung zu legen. Hinausgehoben vielmehr über das Gewoge noch un-

geklärter Tagesfragen, werde er seinem eigensten Gebiete zurückgegeben, dem Theater, das er selbst einmal seine Kanzel nennt.

1. Lessings Lehre von der Wirkung des Trauerspiels.

Es ist ein bekanntes Axiom, daß sich Lessing nicht von dem moralisirenden Standpunkt, den sein Zeitalter bei der Würdigung der Poesie einnahm, freigemacht habe. Und wer möchte es leugnen: die volle, gesättigte Freude, mit der das Auge Goethes auf den Erzeugnissen des dichterischen Genies um ihrer selbst willen ruhte, die reine, formale Lust an der Schönheit, die nur um ihre künstlerische Wirkung bekümmert ist, war ihm noch nicht aufgegangen; wir Deutschen haben sie erst Goethe zu verdanken. Für Lessing stand noch hinter und über dem Dichtwerke selbst der Begriff des Zweckes, die Belehrung und die Besserung. Am kräftigsten hat er diese seine Anschauung an einer Stelle der „Hamburgischen Dramaturgie“ (77. Stück) entwickelt. „Bessern — sagt er da — sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln.“ Und im 78. Stück folgt dann die berühmte Erklärung der aristotelischen Katharsis als einer Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, über die so oft gespottet worden ist.

Man muß Goethes Worte in derselben Frage daneben halten, um den ganzen tiefgreifenden Unterschied beider Kunstanschauungen mit einem Schläge zu überblicken. „Die Musik — sagt Goethe in einer zuerst von Jakob Bernays*) in diesem Zusammenhange citirten Stelle aus der Nachlese zu Aristoteles' Poetik (1826) — die Musik so wenig als irgend eine andere Kunst vermag auf Moralität zu wirken, und immer ist es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt. Philosophie und Religion vermögen dies allein.“ Von „Tragödien und tragischen Romanen“ behauptet er weiterhin, daß sie „den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüth und das, was wir das Herz nennen, in Unruhe versetzen.“

Dennoch thun diejenigen Lessing Unrecht, welche seine Tragödie als ein moralisches Correctionshaus verspotten. Die ungeheuerliche Platttheit, in dem Theater eine moralische Veranstaltung zu sehen, hat sich Lessing nie zu Schulden kommen lassen. Als lehrreichstes Zeugniß hierfür diene sein Verhalten zum Hamburger Theaterstreit des Jahres 1769. Es handelte sich dabei bekanntlich um die Frage, ob ein Geistlicher das Theater besuchen und selbst Stücke schreiben

*) Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. (Zuerst in den Abhandlungen der Historisch-philosophischen Gesellschaft in Breslau I.)

dürfe, und man weiß, welche verhängnißvolle Bedeutung für die Entwicklung unsers Theaters Goethe später diesem Streite beimaß. „Dieser Streit — schreibt er in dem Aufsatz über das deutsche Theater (1815) —, der von beiden Seiten mit vieler Lebhaftigkeit geführt wurde, nöthigte leider die Freunde der Bühne, diese der höhern Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben. Sie behaupteten, das Theater könne lehren und bessern und also dem Staat und der Gesellschaft unmittelbar nutzen.“ Lessing hatte dem ganzen Verlaufe dieser literarischen Fehde schweigend zugehört; ihm war damals kurz nach dem Zusammenbruche des Hamburgischen Theaters, der für ihn auch den Zusammenbruch einer der schönsten Hoffnungen seines Lebens bedeutete, alles, was mit der Bühne zusammenhing, so ekel, daß er es weit von sich stieß. Nur ganz gelegentlich und flüchtig — auf eine Anfrage, wie es scheint, von Mendelssohn — erwähnt er die Sache in einem Briefe an Nicolai (11. Oct. 1769), und da ist es denn interessant zu sehen, wie nahe er sich in seinen Anschauungen mit Goethe berührt. „Die elenden Vertheidiger des Theaters, — sagt er in diesem Briefe — die es mit aller Gewalt zu einer Tugendsschule machen wollen, thun ihm mehr Schaden als zehn Goeze.“ Mit einem einfachen Achselzucken über Lessings platte Theatermoral wird man nach dieser Stelle dem großen Manne gegenüber nicht mehr auskommen.

Freilich, eins bleibt bestehen: eine „der höhern Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmete Anstalt“ hat Lessing niemals im Theater gesehen, und es liegt mir fern, den Contrast zwischen seiner und Goethes Anschauung irgendwie verringern zu wollen. Wenn er trotzdem gegen den wohlgemeinten Versuch, aus der Bühne eine Tugendsschule zu machen, protestirte, so that er das in einem Sinne, der sich mit seinem Glauben an die ethische Wirkung des Schauspiels recht wohl verträgt. „Das Drama — sagt er im 35. Stück der „Dramaturgie“ — macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre keinen Anspruch; es geht entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind (d. i. nach Lessing die Tragödie), oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhaftige Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt (Komödie).“*)

Damit war ganz im Sinne Goethes die verhängnißvolle Meinung zurückgewiesen, als solle der dramatische Dichter bewußt durch die Fabel seines Stückes auf die Besserung seiner Zuschauer oder Leser hinarbeiten. Der moralische Endzweck der Tragödie — und um diese vornehmlich, weniger um die Komödie, handelte es sich bei Lessing — blieb aber doch gewahrt.

*) In gleichem Sinne äußerte er sich im 12. und 33. Stück.

In engem Anschluß an seine Auslegung der aristotelischen Definition von der Tragödie behauptet Lessing, daß die von Aristoteles geforderte Reinigung der Leidenschaften in der Seele des Zuschauers nicht eine Reinigung von den im Stück vorgestellten Leidenschaften bedeute. „Der vorgestellten? Also wenn der Held durch Neugierde oder Ehrgeiz oder Liebe oder Zorn unglücklich wird, so ist es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragödie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen. τῶν τοιούτων παθημάτων sagt Aristoteles, und das heißt nicht: der vorgestellten Leidenschaften; das hätten sie übersetzen müssen durch: dieser und dergleichen oder der erweckten Leidenschaften. Das τοιούτων bezieht sich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen“ (Dramaturgie, 77. Stück).

Das war denn freilich ein principieller Bruch mit der bisherigen Auffassung, ein solcher, der eine ganz neue Ansicht von der sittlichen Wirkung des Trauerspiels begründete. Es trägt für die Hauptsache nichts aus, daß Lessing in Folge unrichtiger Uebersetzung des τῶν τοιούτων durch: dieser und dergleichen anstatt durch: solcher den Begriff der gereinigten Affecte unnötig erweiterte. Für das System war diese Concession an den mißverstandenen Aristoteles ohne jede Bedeutung. Der ethische Charakter der tragischen Bühne war erhalten, die banaische Ungeheuerlichkeit aber von ihrer unmittelbar pädagogischen Tendenz ausgeschlossen. Und nur dieser hätte man füglich nachsagen dürfen, daß sie das Theater in ein moralisches Correctionshaus verkehre.

Die Tragödie der Moralisten hatte nur eine zufällige, veränderliche, vom jedesmaligen Stoffe abhängige Moralwirkung im Auge, welche von jeder moralischen Erzählung oder Fabel ohne so viel Aufwand und viel gründlicher gelöst werden konnte. *) Lessings Reinigung der Leidenschaften ist eine stetige, im Wesen der Gattung begründete Eigenschaft der Tragödie, die dieser allein unter allen Dichtarten zukommt, sich aber auch stets vollkommen gleichartig wiederholt. „Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung, so wie die Epöee und die Komödie; ihrer Gattung nach aber die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung“ (77. Stück). So hört die Moral auf, etwas von außen in die Tragödie hineingetragen zu sein, der Dichter hat nicht um sie zu sorgen; das dichterisch vollkommenste Trauerspiel wird auch immer am geschicktesten sein, die höchste ethische Wirkung hervorzubringen.

Es berührt unsere Aufgabe nicht direct, doch ist es von Interesse hervorzuheben, daß die neuere Forschung über die Wirkung der Tragödie nach Ari-

*) Man vergleiche die classischen Worte am Anfange des 80. Stückes der Dramaturgie.

istoteles ganz im Gegensatz zu der geistvollen Abhandlung von Jakob Bernays aus dem Jahre 1857 zu dem Resultate gekommen ist, auch Aristoteles eine ethische Auffassung seiner vielbesprochenen Reinigung des Mitleids und der Furcht zuzuschreiben. *) Wenn die heutige Wissenschaft in der aristotelischen Katharsis, ohne diesem ursprünglich medicinischen Terminus Gewalt anzuthun, die Herstellung der Metriopathie, des richtigen Maßes im Empfinden, versteht, so kehrt sie damit im wesentlichen nur zu Lessings Erklärung zurück, freilich unter einer viel umfassendern Begründung als dieser sie geben konnte und in seiner Dramaturgie auch geben durfte. Denn nicht allein in der ethischen Auffassung der Katharsis überhaupt, sondern gerade auch in der speciellen Erläuterung des kathartischen Vorgangs war Lessing an der Hand des Aristoteles zu dem nämlichen Resultate gelangt. An eben dem Orte, wo er von der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten spricht (78. Stück), weist er darauf hin, daß nach Aristoteles bei jeder Tugend sich diesseits und jenseits ein Extrem finde, zwischen denen sie mitten inne stehe. „So muß — fährt er fort — auch die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen.“ Dennoch geht man wohl darin wieder zu weit, nunmehr jede wesentliche Verschiedenheit zwischen Lessings und Aristoteles' Anschauung zu bestreiten. Wenn dem griechischen Philosophen die ethische Wirkung der Tragödie nur eine momentane war — das ist wenigstens die heutige Auffassung —, so ist damit ein Punkt aufgedeckt, in welchem Lessing um ein Bedeutendes hinter Aristoteles zurückbleibt. Denn das läßt sich nicht hinwegdeuteln, daß Lessing mit seiner Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten eine dauernde Moralwirkung im Auge hatte.

So nahe sich aber auch Lessing im übrigen mit Aristoteles berührt, ja so sehr er in dieser Frage geradezu als sein Schüler bezeichnet werden darf, so weit entfernt er sich von Goethe. Zwischen beider Anschauungen eine Brücke zu schlagen ist unmöglich. Man hat, um eine Vermittlung zu versuchen, eine Stelle aus Goethes Gesprächen mit Eckermann citirt (III. 130 und 141—144. Ausgabe von 1848), in welcher er zugiebt, daß eine sittliche Wirkung unter Umständen auch aus dem Gegenstande selber hervorgehen könne. Aber einen solchen stofflichen Effect hatte Lessing wenn nicht geradezu als fehlerhaft so doch als der Tragödie nicht wesentlich zukommend bezeichnet, und Goethe selbst nennt

*) Vgl. S. Baumgart, Begriff der tragischen Katharsis (in Fleckensens Jahrbüchern, Bd. III., S. 81 ff. [1875]); D. Webdigen, Lessings Theorie der Tragödie mit Rücksicht auf die Controverse über die *κάθαρσις τῶν παθημάτων* (1876) und S. Baumgart, Aristoteles, Lessing und Goethe (1877).

im Verlaufe der oben aus der Nachlese zu Aristoteles' Poetik citirten Stelle derartige Erweckungen der Moral durch die Kunst rein zufällige, wie er sich ja auch aufs entschiedenste gegen diejenigen wandte, welche die didaktische Wirkung aus dem Stoffe als das Ziel der dramatischen Kunst hinstellten.

Wie ganz anders urtheilte Schiller! Hatte er im ersten Feuer seines jugendlichen Idealsinnes die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet — eine Abhandlung aus dem Jahre 1784 trägt eben diesen Titel —, so konnte er sich auch als gereifter Mann nicht entschließen, ihr, wie Goethe es that, jedweden Einfluß auf die Sittlichkeit abzuspochen. Vielmehr blieb es ihm stets ein Glaubenssatz seines künstlerischen Schaffens, daß die Kunst sittlich wirke, weil sie durch sittliche Mittel ergöße.*) „Es ist gewiß — sagt er in der Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1792) — es ist gewiß, daß jedes Vergnügen, insofern es aus sittlichen Quellen fließt, den Menschen sittlich verbessert, und daß hier die Wirkung wieder zur Ursache werden muß.“ Das Vergnügen, welches die Kunst hervorbringt, kann aber schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden, und die Kunst muß — um das Vergnügen zu erreichen — durch die Moralität ihren Weg nehmen. Dies thut sie, indem sie die moralische Zweckmäßigkeit zu einem lebendigen Bewußtsein bringt, und das Vergnügen an tragischen Gegenständen beruht eben darauf, daß wir uns über den Sieg der höhern moralischen Zweckmäßigkeit gegenüber der bloßen Naturzweckmäßigkeit ergößen.

Es ist hier nicht der Ort, auf die Erklärung der genannten technischen Ausdrücke sowie überhaupt auf die tiefere Begründung der Schillerschen Lehre von der Wirkung der tragischen Kunst einzugehen. Es genügt vielmehr hervorzuheben, wie nahe sich Schiller sowohl in der Betonung wie in der Begründung des sittlichen Werthes der Tragödie mit Lessing berührt. In diesem einen Punkte stehen beide Dichter dem Goethischen Standpunkte gleich fern, und sie kommen auch darin wieder überein, daß sie die ethische Wirkung nicht aus dem jedesmaligen Stoffe, sondern aus dem Charakter der Gattung ableiten. Aber in einem sehr wesentlichen Punkte unterscheidet sich Schiller von Lessing. „Für die Natur — sagt er in der Abhandlung über die tragische Kunst — mag das Vergnügen nur ein mittelbarer Zweck sein; für die Kunst ist es der höchste.“ Zu der Höhe dieser rein ästhetischen Anschauung hat Lessing sich nie emporgeworfen, er nähert sich ihr nur von ferne, wenn er zugiebt, daß Nutzen und Vergnügen beim Trauerspiel nicht zu trennen, ja daß die ganze Hälfte des Mitleids und des Lachens Vergnügen sei. (Lessing an Nicolai, 13. Nov. 1756.)

*) Vgl. seine Abhandlung über die tragische Kunst (1792).

Etwas anderes aber ist es, das Vergnügen nur zum erfreulichen Begleiter des Nutzens zu machen, und etwas anderes, es als höchsten und einzigen Zweck der Kunst hinzustellen, und sei es auch das auf moralischen Bedingungen beruhende „freie Vergnügen“ Schillers. „Ist der Zweck selbst moralisch, sagt Schiller (Ueber den Grund des Vergnügens u.), so verliert die Kunst das, wodurch sie allein mächtig ist, ihre Freiheit, und das, wodurch sie so allgemein wirksam ist, den Reiz des Vergnügens.“

Lessing bewährt sich hier als abhängig von den Strömungen einer Epoche, als deren edelsten und genialsten Vertreter wir ihn verehren, einer Epoche, deren geistigen Inhalt wir gewohnt sind unter der Bezeichnung des Nationalismus zusammenzufassen. Insofern ist es richtig, diesen seinen moralisirenden Standpunkt als einen Tribut zu bezeichnen, den er seinem Jahrhundert abtrug, aber man darf nicht vergessen, wie sehr diese Richtung in seiner ganzen persönlichen Anlage ihre tiefe Begründung fand. Stimmen genug erhoben sich schon damals, welche jede Verbindung der dramatischen Poesie mit der Moral verwarfen,*) und es verdient hervorgehoben zu werden, daß gerade Lessings Freund Nicolai, den Goethe später so grausam zum Urtypus des seichten moralisirenden Nationalismus stempelte, der erste war, welcher die Behauptung aufstellte, das Trauerspiel solle nur die Leidenschaften erregen. Er ging soweit vor, daß er dem Grundsatz, das Trauerspiel solle bessern, die Schuld an dem elenden Zustand der deutschen Bühne zuschrieb. (Nicolai an Lessing, 31. August 1756. Lessing an Nicolai, 13. November 1756.) Wenn Lessing in diesen Schlachtruf nicht einstimmt, nicht die ihm hier entgegengetragene Rolle des Reformators ergriff — war es doch sonst seine Lieblingssthätigkeit, alte Vorurtheile auszurotten — so zeugt diese Zurückhaltung von der Tiefe seines sittlichen Gefühls. Mit dem vollen Bewußtsein seines Gegensatzes zu Nicolais Anschauung verharrete er dabei, dem dramatischen Dichter eine hohe ethische Bedeutung zu vindiciren. Wer kennt sie nicht, jene beherzigenswerthen schönen Worte, welche Lessing einst seinem Bruder schrieb (28. Oct. 1768): „Studire fleißig Moral und cultivire deinen eignen Charakter; ohne das kann ich mir keinen guten dramatischen Schriftsteller denken!“ Er irrte der edle Mann, indem er diese ethische Wirkung für das höchste und hauptsächlichste Ziel der tragischen Kunst erklärte. Seine Moral bleibt daher noch eine äußerliche, weil beabsichtigte und zwar als dauernde Wirkung beabsichtigte. Hier muthet er uns, die wir mit dem Geiste Goethes und Schillers getränkt sind, fremd und kaum noch verständlich an. Um so weniger dürfen wir den Fortschritt unterschätzen, den seine Auffassung gegenüber der moralisirenden Platttheit seiner Vorgänger

*) Vgl. Lessings eigne Worte hierüber im 77. Stück der Dramaturgie.

bezeichnet, dürfen wir vergessen, daß ihm die Moralwirkung nicht mehr eine zufällige stoffliche war, sondern daß er sie in das Wesen des Trauerspiels selbst zurückverlegte. Und in diesem Punkte steht ihm nicht bloß die Autorität seines griechischen Lehrmeisters zur Seite, sondern auch das Wort Schillers. Mit seiner Theorie von der Wirkung der Tragödie hat Lessing den Boden geebnet, auf dem sich die reinere ästhetische Auffassung Schillers und auch die Goethes erbauen konnte.

Das tragische Mitleid ist es, auf welches Lessing die ethische Wirkung des Trauerspiels zurückführt. „Die Tragödie — so definiert er im 77. Stück der Dramaturgie — ist ein Gedicht, welches Mitleid erregt.“ Und schon im Jahre 1756 schrieb er an Nicolai (13. Nov.): „Die ganze Kunst des tragischen Dichters geht auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleids.“ Dieser Anschauung ist Lessing sein ganzes Leben hindurch treu geblieben, sie hatte für ihn die Giltigkeit einer unfehlbaren Wahrheit. Die ethische Wirkung erschien ihm doch immer nur als das entferntere, wenn auch das höchste Ziel des Dichters, seine unmittelbare Absicht dagegen setzte er in die Erregung des Mitleids. Für uns handelt es sich darum, nachdem wir im vorigen Lessings Anschauung von der ethischen höhern Wirkung des Trauerspiels gewürdigt haben, nun auch seine Theorie von der primären Wirkung der Tragödie zu prüfen. Denn die eine ist ihm die Vorbedingung der andern. Auf das tragische Mitleid hat er seine ganze Lehre von der Tragödie aufgebaut. Hier ist der Angelpunkt seiner Lehre, und wer die Absicht des Trauerspiels auf das Mitleid mit Erfolg bestreitet, hebt das ganze Gebäude Lessings aus den Fugen.

Hermann Hettner ist meines Wissens der erste gewesen, der in seiner „Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“ (1. Auflage 1864. III. 2. S. 550—556) Lessings Auffassung des tragischen Mitleids bei aller sonstigen sympathischen Würdigung der Verdienste des Dramatikers wie des Dramaturgen Lessing vom Standpunkt der heutigen Aesthetik aus einem scharfen Angriff unterzogen hat. Ehe wir uns aber seinen Einwendungen zuwenden, ist es nöthig, Lessings eigene Begründung zu hören, wie sie am zusammenhängendsten und übersichtlichsten, wenn auch noch nicht in allen Punkten abgeschlossen, in dem für seine Entwicklung auf diesem Gebiete so folgenreichen Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn (Ende 1756 und Anfang 1757) vorliegt.

Lessings Ausgangspunkt hier so gut wie in der Dramaturgie ist die im Anschluß an Aristoteles aufgestellte Behauptung, daß der Dichter zwar in seinen Personen alle Leidenschaften wirken lasse, die sich zur Würde des Stoffes schicken, nicht so aber in seinen Zuschauern. „Ich frage nicht ob ihn der Poet so weit bringt, daß er diese Leidenschaften in der spielenden Person billigt, sondern ob

er ihn soweit bringt, daß er diese Leidenschaften selbst fühlt, und nicht bloß fühlt, ein anderer fühlte sie? Kurz, ich finde keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleiden.“ (Lessing an Nicolai, 13. November 1756). Wie man sieht, ist das Mitleiden hier in seiner eigentlichen Bedeutung als die Bekümmerniß um andrer Leiden gefaßt; nur jenes fühlt der Zuschauer selbst und er allein, die dargestellten Leidenschaften fühlt er nur mit und nicht als wirkliche: ein Zustand der Seele, den Lessing in einem berühmt gewordenen Bilde dem Miterbeben der gleich gestimmten Saite vergleicht (Lessing an Mendelssohn 2, Februar 1757). „Vergleichen zweite Affecten aber — sagt er — die bei Erblickung solcher Affecten an andern, in mir entstehen, verdienen kaum den Namen der Affecten; daher ich denn in einem von meinen ersten Briefen schon gesagt habe, daß die Tragödie eigentlich keinen Affect bei uns rege mache, als das Mitleiden. Denn diesen Affect empfinden nicht die spielenden Personen, und wir empfinden ihn nicht bloß, weil sie ihn empfinden, sondern er entsteht in uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns.“

Aber soll die Tragödie nicht Schrecken, soll sie nicht Bewunderung erregen? „Schrecken und Bewunderung, antwortet Lessing (an Nicolai, 13. November 1756), sind keine Leidenschaften nach meinem Verstande.“ Der Schrecken in der Tragödie ist nichts weiter als das überraschte und unentwickelte Mitleid, die Bewunderung nichts anders als das entbehrt gewordene Mitleid. „Das Schrecken braucht der Dichter zur Ankündigung des Mitleids, und Bewunderung gleichsam zum Ruhepunkte desselben. Der Weg zum Mitleid wird dem Zuhörer zu lang, wenn ihn nicht gleich der erste Schreck aufmerksam macht, und das Mitleiden nützt sich ab, wenn es sich nicht in der Bewunderung erholen kann. . . Ein Trauerspiel voller Schrecken, ohne Mitleid, ist ein Wetterleuchten ohne Donner.“ „Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen.“ (Hamburgische Dramaturgie I. Stück.) Der sterbende Cato eines Seneca und alle solche stoische, unempfindliche Helden sind „mehr als Menschen“, sind „schöne Ungeheuer“. (An Mendelssohn 28. November 1756.) Racheiferungswerthe edle Thaten will Lessing nicht aus dem Trauerspiele verbannt wissen, vielmehr kann ohne sie nach seiner Meinung gar kein Trauerspiel bestehen, „weil man ohne sie kein Mitleid erregen kann. Ich will nur diejenigen großen Eigenschaften ausgeschlossen haben, die wir unter dem allgemeinen Namen des Heroismus begreifen können, weil jede derselben mit Unempfindlichkeit verbunden ist, und Unempfindlichkeit in dem Gegenstande des Mitleids mein Mitleiden schwächt.“ Lessing verweist hier auf die Alten. „Um das Mitleid desto

gewisser zu machen, ward Oedipus und Aecste von allem Heroismus entkleidet.“

Wer erinnerte sich hier nicht des schreienden Laokoon, nicht des jammernden Philoktet und der schönen und kräftigen Worte, mit denen Lessing den mißverstandenen Heroismus, welchen er in dem Briefwechsel des Jahres 1756 von der Bühne verbannt hatte, zehn Jahre später im „Laokoon“ nun auch überhaupt aus der Kunst hinauswies? Wahre Menschlichkeit war das Ziel, welches er ihren Darstellungen steckte. „Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen,“ lesen wir im ersten Capitel des „Laokoon“ von den Helden Homers. Und mit einem Seitenblick auf das Trauerspiel heißt es: „Alles Stoische ist untheatralisch“ und „die Bewunderung ist ein kalter Affect.“ Stets hat sich Lessing als einen unerbittlichen Gegner alles Unwahren und Ungesunden gezeigt: verächtlich und unwürdig erschien ihm daher auch in der Kunst jener hohle Prunk mit gemachten Empfindungen. „Ich bin ein Mensch und weine und lache gern,“ sagt der König im „Philotas.“ Hier war die reiche und unerschöpfliche Fundgrube gewiesen, aus deren bildsamem Thon der wahre Künstler seine Gestalten zu formen hat. Die ungeschminkte Sprache der Leidenschaft ist nicht immer groß und wohlredend, ja sie ist zuweilen niedrig, stets aber bleibt sie wahr und menschlich, stets dringt sie mit erschütternder Gewalt zum Herzen des Hörers. Und wenn sie ihm das Opfer des Mitleids abzwingt, dann hat die Tragödie ihr Ziel erreicht.

So dachte Lessing. Die neuere Aesthetik hat, wie gesagt, über diese Anschauung den Stab gebrochen. Sehen wir zu, mit welchem Rechte. Die Schranke Lessings auf dem Gebiete des Dramas sieht Hettner — und er kann in dieser Auffassung als der Vertreter der jetzt herrschenden Meinung gelten — darin, daß er die tiefe Bedeutung, welche in der modernen Tragödie seit Shakespeare der Begriff der tragischen Schuld hat, nicht gefühlt habe. Bei Shakespeare ist jeder seines Glückes Schmied, die Katastrophe quillt immer nur aus der Schuld; Lessings Ansicht von der Natur der tragischen Schuld war die einseitig aristotelische. Beide kennen die Schuld nur als Gegenmittel und Abwehr des Gräßlichen und Schrecklichen, nur als nebenher spielendes Verschulden, nur als Fehltritt. Einmal scheint freilich Lessing in einem Briefe an Mendelssohn die Nothwendigkeit der ursächlichen Verbindung von Schuld und Katastrophe aufzublitzen, aber er hat sich später nie wieder dieses feinkräftigen Gedankens erinnert. So ist ihm denn die tragische Verwicklung nichts als die Verwicklung der Intrigue oder des Zufalls, die Tragödie selbst nichts als die Darstellung einer rührenden und mitleidswürdigen Handlung.

Aristoteles also kennt nach Hettner eine ursächliche Verbindung der Kata-

strophe mit der von ihm geforderten *ἀμαρτία* nicht. Weshalb ist sie ihm denn aber doch „ein unverbrüchliches Bestandtheil dramatischer Charakterzeichnung?“ „Einzig deshalb — antwortet Hettner — weil die Tragödie (des Aristoteles) nur mittlere und gemischte Charaktere gebrauchen kann, damit der Zuschauer in deren Geschick sich selbst erkenne und mit ihnen leide.“ Und wie kommt es, daß nur diese mittlern Charaktere fähig sind, die Wirkung des Mitleids auf den Zuschauer auszuüben, warum sind der vollendet tugendhafte wie der vollendete Bösewicht gleich wenig dazu im Stande? Weil das Unglück des Bösewichts nur unser Gerechtigkeitsgefühl*) befriedigt, das Unglück des Tugendhaften aber gräßlich ist. Weshalb erschien aber das Unglück des Tugendhaften dem Aristoteles gräßlich? Auf diese Frage sucht man bei Hettner vergebens nach einer Antwort, er hat sie sich offenbar nicht vorgelegt. Und doch ist klar, daß an ihr zuletzt die ganze Theorie des Aristoteles von der *ἀμαρτία* hängt.

Aristoteles selbst hat für diese Behauptung keinen Grund angegeben. Sie erschien ihm also offenbar selbstverständlich, und sie ergiebt sich auch mit völliger Sicherheit aus dem Zusammenhange. Den Satz nämlich, daß das Unglück des Bösewichts nur unser Gerechtigkeitsgefühl befriedige, nicht aber unser Mitleid und unsre Furcht erregen könne, hat Aristoteles zum Glück nicht unterlassen zu begründen. „Das Mitleid,“ sagt er, „verlange einen, der unverdient leide, die Furcht aber einen unsersgleichen.“ Man könnte versucht sein, in diesem „unverdient“ einen Widerspruch mit dem *μαρόν* zu sehen, welches nach Aristoteles gerade das Schicksal des Schuldlosen erregt. Aber nichts weniger als das. Beiden Behauptungen liegt vielmehr unausgesprochen der Satz zu Grunde, daß Schuld und Unglück in einem ganz bestimmten Verhältniß zu einander stehen müssen, wenn die Wirkung des Mitleids möglich sein soll. Beim völlig entarteten Bösewicht überwiegt die Schuld zu sehr das Unglück, beim ganz tugendhaften das Unglück zu sehr die Schuld, als daß in irgend einem dieser Fälle Mitleid entstehen könnte. Das Resultat ist: Schuld und Unglück müssen einander entsprechen, das Unglück des Helden im Trauerspiel darf weder größer noch kleiner sein als seine Schuld (eher jedoch größer als kleiner, fügt Aristoteles einschränkend hinzu), wenn wir Mitleid für ihn fühlen sollen. Ist das aber etwas andres als die Theorie von der tragischen Schuld, auf die unsre neue Aesthetik so stolz ist?

Wer noch Zweifel hegen sollte, ob mit dieser Auffassung wirklich der Sinn des alten Philosophen getroffen ist, ob ihm nicht vielleicht ein fremder Gedanke

*) So die Uebersetzung der Neuern. Hettner übersetzt mit Lessing das *φιλάνθρωπον* durch: erregt unsere menschliche Theilnahme.

untergeschoben worden sei, den verweise ich auf seine eignen Worte. Daß er seine *ἀμαρτία* nicht als ein nebenherpielendes Verschulden, sondern als die Ursache der Katastrophe ansieht, drückt er selbst im 13. Capitel seiner Poetik so aus: „So bleibt also nur ein mittlerer Charakter übrig, d. h. ein solcher, der sich weder durch Vollkommenheit und Gerechtigkeit auszeichnet, noch auch, durch Laster und Bosheit ins Unglück stürzt, sondern nur durch einen bestimmten Fehler.“ Und einige Zeilen weiter macht er noch einmal darauf aufmerksam daß die Katastrophe nicht durch Bosheit verschuldet sein dürfe, *ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν μεγάλην* (sondern durch einen großen Fehler). Hier ist das ursächliche Verhältnis der Katastrophe zur Schuld aufs unzweideutigste betont, und nur darin unterscheidet sich Aristoteles von der Aesthetik unserer Tage, daß er diese Erkenntniß nicht unvermittelt in positiver Behauptung hinstellt, sondern daß er, wie das seine Gewohnheit ist, an der Hand der Erfahrung vorschreitet und nun in diesem Falle in Form eines kritischen Subtractionsexempels aus einer Reihe gedachter Fälle den einzig möglichen ausscheidet. Und darin handelte er vielleicht weiser als wir Neuern. Wenigstens ist die allgemeine Form, welche wir dem Satze von der tragischen Schuld gegeben haben, daß sie nämlich stets die nothwendige Ursache der Katastrophe sein müsse, sehr leicht einer großen Mißdeutung ausgesetzt. Wird nicht auch beim vollendeten Bösewicht die Katastrophe die unabwendbare Folge seiner Schuld sein? Und wer wird behaupten, daß der Bösewicht ein würdiger Gegenstand des tragischen Heldenthums sei? Aristoteles hat durch seine Fassung ein solches Mißverständnis ausgeschlossen.

Und Lessing? Ich glaube seine Sache nicht aus den Augen verloren zu haben, wenn ich für seinen großen Lehrmeister eine Lanze einlegte. Er folgt auch hier wie überall im Bereiche der Lehre von der Tragödie den Bahnen, welche Aristoteles vorgezeichnet hatte. Dennoch wird es keiner Rechtfertigung bedürfen, wenn wir auch auf seine Auffassung und Begründung des streitigen Punktes eingehen. Denn dieser Schüler steht seinem Meister mit voller geistiger Selbständigkeit gegenüber. Er ist nicht einer von denen, die auf Worte schwören. Jedermann kennt seinen Ausspruch: „Mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte“ (Dramaturgie, 74. Stück).

Lessing ist nicht gleich anfangs in das Verständnis dieser Stelle des Aristoteles eingedrungen. Aristoteles schien ihm eine falsche Erklärung des Mitleids zu Grunde gelegt zu haben. „Ist es wahr — schreibt er an Mendelssohn (18. December 1756) — daß das Unglück eines allzu tugendhaften Menschen Entsetzen und Abscheu erweckt? Wenn es wahr ist, so müssen Entsetzen und Abscheu der höchste Grad des Mitleids sein, welches sie doch nicht sind.“ Indessen die

Forderung einer Schuld war Lessing damit nicht gewillt, aus der Theorie des Trauerspiels zu streichen. „Aber warum diese *ἀμαρτία*, wie sie Aristoteles nennt? Etwa, weil er ohne sie vollkommen sein würde, und das Unglück eines vollkommenen Menschen Abscheu erweckt? Gewiß nicht. Ich glaube, die einzig richtige Ursache gefunden zu haben; sie ist diese: weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem andern gegründet wäre, und wir jedes von diesen zwei Stücken besonders denken würden.“ In diesen Sätzen sind Irrthum und Wahrheit aufs seltsamste in einander geschlungen. Der Grund, aus welchem Aristoteles seine *ἀμαρτία* forderte, war Lessing nicht klar, von der Nothwendigkeit dieser Schuld war er aber trotzdem überzeugt. Er konstruirte daher aus sich selbst die, wie er glaubte, bei Aristoteles fehlende Ursache hinzu, und diese Ursache war — keine andre als der wahre Grund des Aristoteles. Gewiß kein geringes Zeugniß für die Giltigkeit dieses Satzes, daß bei seiner Begründung zwei solche Männer nicht bloß unabhängig von einander, sondern der eine, wie er glaubte, sogar im Gegensatz zu dem andern zu dem nämlichen Resultate gelangten. —

Dies ist der Brief, von welchem Hettner sagt, daß Lessing in ihm dem tiefem Schuldbegriffe der modernen Tragödie nahe komme. Er bedauert nur, daß Lessing später niemals wieder auf diesen Gedanken zurückgegriffen habe. So berechtigt die erste dieser Behauptungen ist, so grundlos ist die zweite. Lessing erkannte vielmehr später selbst, daß seine Ursache der tragischen Schuld und die des Aristoteles sich vollkommen deckten, daß eben deshalb das Unglück eines allzu tugendhaften Mannes Entsetzen und Abscheu erweckt, weil es mit seiner Schuld kein Ganzes ausmacht. Und woher die Berechtigung zu dieser Annahme? Sie liegt darin, daß Lessing, so oft er in der Dramaturgie auf das Unglück eines Schuldlosen im Trauerspiel zu sprechen kommt, niemals gegen die Ansicht des Aristoteles von dem *μαρὸν*, dem Gräßlichen, welches ein solches Schicksal erzeuge, Verwahrung einlegt, sie vielmehr ausdrücklich zu der seinigen macht. Hettner selbst führt eine solche Stelle aus dem 82. Stücke der Dramaturgie an.

Doch daß man mich keines Sophismas beschuldigen könne! Es wäre ja eine Möglichkeit, daß Lessing seine frühere richtige Ansicht aufgegeben, daß er die irrige des griechischen Philosophen ergriffen hätte. Und dies ist offenbar Hettners Ansicht. Aber auch gegen diesen Einwurf glauben wir gewappnet zu sein. Gesezt, Aristoteles kenne den ursächlichen Zusammenhang von Schuld und Katastrophe nicht, so ist damit für Lessings Sache noch nichts bewiesen. Es findet sich in der Dramaturgie eine Stelle (79. Stück), in der Lessing seine alte Ansicht, die er in jenem Briefe an Mendelssohn niedergelegt, aufs neue

vertritt, in der er behauptet, daß ohne den Fehler, der das Unglück über den Helden zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden. Lessing bespricht hier die Weißfische Schauertragödie „Richard III.“ Er leugnet zunächst, daß dieser Richard, dieser „eingefleischte Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden,“ unser Mitleid erregen könne. Aber vielleicht heißt das Stück nur nach Richard, ist er gar nicht der Held, hat er nur Mittel sein sollen unser Mitleid für andre zu erregen. „Die Königin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid?“ „Um allem Wortstreite auszuweichen; ja,“ antwortet Lessing. „Aber was ist es für eine fremde, herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt?“ „Wer wird leugnen, daß sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer... das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?“ Lessing weist jetzt — und damit nähert er sich dem Kernpunkte der Frage — den Einwurf zurück, daß die dargestellten Gräueltaten sich doch auf etwas gründeten, das wirklich geschehen sei. „Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eins aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derentwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauer darüber erregt?“

Sch sollte diesen herrlichen Worten, die dem Herzen Lessings ebenso viel Ehre machen wie seinem Verstande, nichts hinzufügen. Denn ich muß fürchten, den tiefen und feierlichen Eindruck, den sie unmöglich auf den Leser zu machen versehen können, durch kahle Erklärungen störend zu unterbrechen. Was bedarf es auch noch eines Beweises, den sich nicht jeder selbst aus diesen Worten ableiten könnte? Alles, was jemals im Zusammenhange der Theorie von der tragischen Schuld, von dem Begriffe der absoluten Gerechtigkeit, von der sittlichen Erhebung und Versöhnung gesprochen ist, die im Untergange des Helden liegt, ja diese ganze Lehre, die uns aus den Tagen der Romantik überkommen ist: was gesundes an ihr ist, liegt in dieser Stelle der Hamburgischen Dramaturgie vorgebildet. Jetzt brauchen wir auch wohl kaum noch hervorzuheben,

daß es unmöglich ist, zwischen Lessing und Aristoteles einen Unterschied zu machen, unmöglich dem einen die Ansicht von der nothwendigen Verbindung der Schuld mit der Katastrophe zuzuschreiben und sie dem andern abzusprechen. Lessing wenigstens war sich eines solchen Unterschiedes nicht bewußt. Würde er sich sonst gerade im Zusammenhange unsrer Stelle auf das *μαρόν* des Aristoteles berufen haben?

Noch eine Stelle mag angeführt werden, welche unsre Ansicht bestätigt. Sie findet sich in einem Briefe an Gerstenberg, den Dichter des „Ugolino“ (25. Februar 1768), und ist schon deshalb interessant, weil sie fast gleichzeitig mit der angeführten Stelle in der Dramaturgie niedergeschrieben ist*) und daher als ihre authentische Erklärung angesehen werden kann. In diesem Briefe schreibt nun Lessing dem Verfasser des „Ugolino“ über die Wirkung, die sein Stück auf ihn ausgeübt habe: „Mein Mitleid ist mir zur Last geworden, oder vielmehr, mein Mitleid hörte auf Mitleid zu sein, und ward zu einer gänzlich schmerzhaften Empfindung.“ „Woher dieses? Ihre Personen leiden alle. Die mehresten derselben leiden völlig unschuldig — Kinder mußten die Schuld ihres Vaters nur mittragen. Die einzige Person, die vielleicht nicht ganz unschuldig leidet, leidet doch gar nicht in Proportion ihrer Schuld, ihres *ἀμάρτημα*, welches völlig außer dem Stücke ist und von dem wir fast gar nichts erfahren.“ Diese Stelle ist, wenn auch nicht so tief gedacht wie die aus der Dramaturgie angeführte, so doch womöglich noch unzweideutiger in ihren Ausdrücken. Gerade der Tadel, daß Ugolino nicht „in Proportion seiner Schuld“ leide, schneidet mit wünschenswerthester Klarheit alle fernern Versuche, Lessing die Erkenntniß der tragischen Schuld zu bestreiten, im voraus ab. Selbst der technische Ausdruck „Schuld“ ist hier gebraucht, so daß uns Epigonen nicht einmal mehr der Ruhm ungeschmälert bleibt, unsre Kunstsprache mit einem neuen Worte bereichert zu haben.

Dennoch hieße es ungerecht, weil unhistorisch sein, wollte man verkennen, daß zwischen Lessing und der neuern Aesthetik in dieser Frage noch ein Unterschied vorhanden ist. In Lessing lag die Erkenntniß von der sittlichen Veröhnung durch die Tragödie vorgebildet, die volle Ausführung hat ihr erst Schiller gegeben. Von ihm stammt das bekannte Wort von dem „großen gigantischen Schicksale, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zer-

*) Das 79. Stück ist datirt vom 2. Februar 1768. Wenn auf dieses Datum auch bei dem unregelmäßigen Erscheinen der Dramaturgie kein Gewicht zu legen ist, so belehrt uns doch ein Brief Lessings an seinen Bruder Karl vom 9. Juni 1768, daß bis zu diesem Tage 82 Stücke erschienen waren. Das wahre Datum des 79. Stückes muß daher so gut wie der Brief an Gerstenberg in die erste Hälfte des Jahres 1768 fallen.

malmt.“ In der Abhandlung über die tragische Kunst stellt er die Forderung auf, daß im Trauerspiel die Unzufriedenheit mit dem Schicksale hinwegfalle und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliere. „Blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal, sagt er in einer ganz an Lessing erinnernden Wendung,^{*)} ist immer demüthigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen.“ Der neuern Kunst, glaubt er, sei es aufbehalten, die höchste Forderung zu erfüllen, den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten. Man sieht hier leicht, in welchem Punkte Schiller bei aller Uebereinstimmung mit Lessing über diesen hinausgeht, seine Lehre weiterbildet. Beide gründen die Wirkung der Tragödie auf das Mitleid. Aber während bei Lessing die Reinigung des Mitleids seine Verwandlung in eine tugendhafte Fertigkeit ist, hat Schiller es dieser moralisirenden Außerlichkeit entkleidet. Nach Schiller wird das Mitleid in der Tragödie geläutert, indem es in das lebendige Bewußtsein der moralischen Zweckmäßigkeit, der Erkenntniß einer sittlichen Weltordnung aufgeht. Es wird geläutert, aber es wird nicht aufgehoben. Seine Erkenntniß der vollkommenen Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur ist eben nach Schiller die reine Höhe tragischer Rührung.

Wäre doch die Aesthetik bei diesem Resultate stehen geblieben! Indem sie darüber hinausschritt, trat sie zugleich in Gegensatz nicht bloß zu Lessing, sondern auch zu Schiller. Dieser Punkt, in welchem Lessing wie Schiller gegenüber der modernen, von Hegel bedingten Aesthetik übereinstimmen, betrifft die Bedeutung, welche sie dem tragischen Mitleid und die, welche sie der tragischen Schuld beimessen. Soweit auch Schiller über Lessing hinausgehen mag, wenn er die höhere ethische Wirkung des Dramas definirt, so wenig weicht er in der Bestimmung der primären Wirkung von Lessing ab. Beide gründen auf das Mitleid die ganze Wirkung der Tragödie, beide sehen daher in der Schuld nur das nothwendige Erforderniß das Mitleid zu erregen. Nicht so die heutige Aesthetik. Ihr sind Mitleid und Furcht im Grunde nur noch schnörkelhafte Verzierungen des Gebäudes, die man aus früherer Zeit überkommen hat und aus Pietät nicht abstreifen zu dürfen glaubt; der Grundstein jedoch ist ihr die tragische Schuld, und der ganze Bau gipfelt im Triumph der höhern Idee über das einseitige Streben des Helden. Es ist klar, daß auf diese Weise das Mitleid in den Hintergrund gedrängt werden muß und seine ursprüngliche Bedeutung völlig einbüßt. Wir trauern nicht mehr um den Helden wegen seines

^{*)} Lessing: Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? (Dramaturgie, 79. Stück).

Grenzboten I. 1881.

Unglücks und seiner Leiden, wir trauern nur noch über seine Schwäche oder seine Leidenschaft, die ihn zur verhängnißvollen That verleitet und die tragische Sühne der Schuld auf ihn herabzieht. Man mag dies Gefühl ein höheres nennen im Gegensatz zu dem mehr stofflichen Mitleid; dasjenige Mitleid, welches nach Lessing und Schiller die Tragödie erregen soll, ist es sicher nicht. Lessing hätte sich dieser Richtung gegenüber nur abwehrend verhalten können. Er würde geglaubt haben, daß man hier bemüht sei, sein Werk zu zerstören, daß man versuche, den falschen Götzen Heroismus wieder auf den Thron zu setzen, von dem er ihn einst hinunterstürzte, um seinen Platz der wahren Menschlichkeit einzuräumen. Er würde geglaubt haben, daß man an die Stelle des Mitleids wieder die Bewunderung setzen wolle.

Wenn man aber gegen Lessing einwenden wollte, daß ihm die Erkenntniß des Erhabnen abgegangen, weshalb ihm die Tragödie folgerichtig nur die Darstellung einer mitleidswürdigen Handlung habe sein können, so verweisen wir auf Schiller, dem das sittliche Pathos die zweite Natur war. Sollte man nicht glauben Lessing zu hören, wenn man in der Abhandlung Schillers über die tragische Kunst die Tragödie mit den Worten definiert findet: „Der Zweck der Tragödie ist Rührung; ihre Form: Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung?“ oder wenn es in der Abhandlung über das Pathetische heißt: „Das erste Gesetz der tragischen Kunst ist Darstellung der leidenden Natur. Das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden?“ Für die einseitige Betonung der tragischen Schuld im Sinne der modernen Aesthetik war bei solcher Grundanschauung kein Platz. Es ist merkwürdig zu sehen, wie nahe Schiller sich gerade in diesem Punkte mit Lessing und besonders mit Aristoteles berührt, ohne beide wahrscheinlich direct zu kennen. *) Er sagt: „Nur das Leiden sinnlich moralischer Wesen, dergleichen wie wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken. Wesen also, die sich von aller Sittlichkeit lössprechen . . . , Wesen ferner, die von dem Zwange der Sinnlichkeit befreit sind . . . , sind gleich untauglich für die Tragödie . . . Eine reine Intelligenz kann nicht leiden.“ In allen diesen Ausführungen deckt sich Schiller vollkommen mit Lessing wie mit Aristoteles. Er weicht nur von ihnen ab, wenn er zeigen will, weshalb der Bösewicht nicht unser Mitleid erregen könne. Dieser, meint er, sei zwar des fürchterlichsten Grades von Leiden fähig, aber sein Leiden sei ein durchaus hilfloses, weil von keinem sittlichen Gefühl auf-

*) Die Abhandlung von der tragischen Kunst erschien 1792. Von der Poetik des Aristoteles wissen wir durch Schillers Brief an Goethe vom 5. Mai 1797, daß er sie damals zuerst las, von der Dramaturgie ist dies nach dem Briefe vom 4. Juni 1799 an denselben für diesen noch spätern Zeitpunkt wenigstens wahrscheinlich.

gerichtetes, und von einem solchen wendeten wir uns mit Unwillen und Abscheu hinweg. Diese Abweichung, so interessant sie ist, berührt jedoch den Hauptpunkt gar nicht. Schiller schließt vielmehr in völliger Uebereinstimmung mit Lessing und Aristoteles: „Der tragische Dichter giebt also mit Recht den gemischten Charakteren den Vorzug, und das Ideal seines Helden liegt in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und dem Vollkommenen.“ Hier liegt nicht bloß das Resultat des Aristoteles, hier liegt auch bis auf einen unwesentlichen Punkt seine Beweisführung vor. Von tragischer Schuld aber ist noch weniger die Rede als bei diesem. Alles was man daher gegen den griechischen Philosophen und gegen Lessing in diesem Punkte vorgebracht hat, müßte naturgemäß auch auf Schiller fallen. Ist jenen nirgends die leiseste Spur von der Einsicht in die Nothwendigkeit der ursächlichen Verbindung von Schuld und Katastrophe aufgegangen, wie kann man füglich annehmen, daß dieser sie befaßt hat? Konnten jene bei ihrer Definition der Tragödie als einer mitleidswürdigen Handlung sich nicht zu dem Gedanken der sittlichen Versöhnung, die im Untergang des Schuldigen liegt, erheben, wie ist es zu erklären, daß dieser gerade in der Offenbarung der sittlichen Weltordnung die reinste Höhe tragischer Nührung sah?

Gewiß, man ist etwas zu voreilig gewesen, über Lessing und seinen großen Lehrer in diesen Fragen den Stab zu brechen. Ich will die Worte nicht wiederholen, noch auf Lessing selbst anwenden, welche dieser einst von der Poetik des Aristoteles brauchte (Dramaturgie, 100. Stück): daß er sie für ebenso unfehlbar halte als die Elemente des Euklid, daß sich die Tragödie von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen könne, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen. Wenn aber selbst der Panegyriker Lessings Adolph Stahr meinte, die Aesthetik unsrer Tage könne mit Recht darauf hinweisen, daß für sie die Zeit der Autoritäten vorüber sei und daß die ganze aristotelische Debatte nur noch ein philologisches und geschichtliches Interesse habe, so dürfte es an der Zeit sein, solche Ansprüche einmal auf ihr richtiges Maß zurückzuführen und vor jener Selbstüberhebung zu warnen, die sich so gern in der Vergangenheit bespiegelt:

Zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht:
Und wie wirs dann zuletzt so herrlich weit gebracht.

