

# Sentenz in der Literatur

*Perspektiven auf das 18. Jahrhundert*

Herausgegeben von  
Alice Stašková und  
Simon Zeisberg



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond  
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN 978-3-8353-1504-4

## Inhalt

ALICE STAŠKOVÁ, SIMON ZEISBERG Sentenz in der Literatur. Perspektiven auf das 18. Jahrhundert. Eine Einleitung . . . . .	7
DIETMAR TILL »Anschauende Erkenntnis«. Literatur und Philosophie bei Wolff, Gottsched und Lessing . . . .	19
SIMON ZEISBERG Veritas multiplex sententiarum. Zum Problem systematischer Verortung »Sinnreicher Gedanken« in der deutschen Frühaufklärung (Gottsched, Bodmer/Breitinger, Chladenius) . . . . .	37
CHRISTIAN SINN Noli altum sapere. Anmerkungen zur emblematischen Form metaphilosophischer Sentenzen . . . . .	68
ALICE STAŠKOVÁ Wandlungen der Sentenz in Gottscheds Logik, Rhetorik und Poetik . . . . .	89
CARSTEN ZELLE Dichterzitat und »aufgeweckte Schreibart« in der anthropologischen Fachprosa »Vernünftiger Ärzte« um 1740/50 . . . .	113
MARIE WOKALEK »Vitam impendere vero«. Zu Form und Funktion von Sentenzen in Jean-Jacques Rousseaus Kulturkritik . . . . .	133
MARTIN A. HAINZ Sentenzen und Sequenzen. Beobachtungen an und mit Klopstock . . . . .	149
JÖRG ROBERT Generalisierte Empfindung. Sentenz und »Sokratische Lehrart« in Lessings <i>Minna von Barnhelm</i> . . . . .	160

Generalisierte Empfindung.  
*Sentenz und ›Sokratische Lehrart‹  
 in Lessings Minna von Barnhelm*

I. »Eine sehr gute Anmerkung«

*Minna von Barnhelm*, zweiter Aufzug, erster Auftritt. Das Fräulein von Barnhelm in ihrer ersten Szene in Unterredung mit ihrem Mädchen Franciska. Gegenstand des Gesprächs ist der unbekannte Offizier, den der Wirt im ersten Akt zugunsten der beiden Frauen in ein anderes Zimmer umquartiert hatte. Beide wissen noch nicht, dass es sich um den gesuchten Major von Tellheim, Minnas Verlobten, handelt. Zwischen Minna und ihrem Mädchen entspinnt sich der folgende Wortwechsel:

DAS FRÄULEIN Es sind nicht alle Officiere Tellheims. Die Wahrheit zu sagen, ich ließ ihm das Kompliment auch bloß machen, um Gelegenheit zu haben, mich nach diesem bei ihm zu erkundigen. – Franciska, mein Herz sagt es mir, daß meine Reise glücklich sein wird, daß ich ihn finden werde. –

FRANCISKA Das Herz, gnädiges Fräulein? Man traue doch ja seinem Herzen nicht zu viel. Das Herz redet uns gewaltig gern nach dem Maule. Wenn das Maul eben so geneigt wäre, nach dem Herzen zu reden, so wäre die Mode längst aufgekommen, die Mäuler unterm Schlosse zu tragen.

DAS FRÄULEIN Ha! ha! mit deinen Mäulern unterm Schlosse! Die Mode wäre mir eben recht!

FRANCISKA Lieber die schönsten Zähne nicht gezeigt, als alle Augenblicke das Herz darüber springen lassen!

DAS FRÄULEIN Was? bist du so zurückhaltend? –

FRANCISKA Nein, gnädiges Fräulein; sondern ich wollte es gern mehr sein. Man spricht selten von der Tugend, die man hat; aber desto öfters von der, die uns fehlt.

DAS FRÄULEIN Siehst du, Franciska? da hast du eine sehr gute Anmerkung gemacht. –

FRANCISKA Gemacht? macht man das, was einem so einfällt? –

DAS FRÄULEIN Und weißt du, warum ich eigentlich diese Anmerkung so gut finde? Sie hat viel Beziehung auf meinen Tellheim.

FRANCISKA Was hätte bei Ihnen nicht auch Beziehung auf ihn?

DAS FRÄULEIN Freund und Feind sagen, daß er der tapferste Mann von der Welt ist. Aber wer hat ihn von Tapferkeit jemals reden hören? Er hat das rechtschaffenste Herz, aber Rechtschaffenheit und Edelmut sind Worte, die er nie auf die Zunge bringt.<sup>1</sup>

Der scheinbar beiläufige Wortwechsel lässt eine Eigenheit der Lessingschen Dramatik erkennen – ihre Tendenz zum poetologischen und autorreferentiellen Exkurs. Das Spiel wird sich selbst problematisch. Dies gilt in besonderer Weise für *Minna von Barnhelm*. Immer wieder lässt der Autor seine Figuren Elemente der eigenen Dramenpoetik reflektieren. Dies gilt nicht nur für Minnas ›komödiantische‹ Inszenierung einer Schein-Intrige.<sup>2</sup> Auch an anderen Stellen fungiert Minna als Stellvertreterin des Autors in poetologischen Fragen, etwa wenn sie Tellheims Berufung auf seine Ehre als Verfehlung der Gattungsregeln verurteilt (»Das klingt sehr tragisch«)<sup>3</sup> oder das Genre des weinerlichen Lustspiels rechtfertigt: »Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein? Lieber Major, das Lachen erhält uns vernünftiger, als der Verdruß.«<sup>4</sup> Was Lessing poetologisch ablehnt, wird auf der Ebene der Handlung zum ethischen Problem. Mitleid, Empathie und Sprache des Herzens sind sittliche Qualitäten. Das Drama ist Training in »tugendhafte(n) Fertigkeiten«.<sup>5</sup> In *Minna von Barnhelm* vollzieht sich dieses Ethik-Training auf zwei Ebenen: Minna trainiert Tellheim, dieses szenische Training wiederum trainiert den Zuschauer.<sup>6</sup> Wie sich dabei Ethik und Ästhetik tref-

1 Gotthold Ephraim Lessing, *Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück*, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner, Bd. 6: *Minna von Barnhelm/Hamburgische Dramaturgie/Wie die Alten den Tod gebildet*. Werke 1767-1769, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 1985, S. 9-110, hier S. 29.

2 Nach deren Auflösung Tellheim ausruft: »O Komödiantinnen, ich hätte euch doch kennen sollen!« Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 107 (V, 13).

3 Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 46 (II, 9).

4 Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 82 (IV, 6). Vgl. Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer, Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, München 1987, S. 263: »Ihre Reflexion auf das Lachen erinnert an die Überlegungen Lessings zur Komödientheorie.«

5 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 6: *Minna von Barnhelm/Hamburgische Dramaturgie/Wie die Alten den Tod gebildet*. Werke 1767-1769, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 1985, S. 181-694, hier S. 574, 78. Stück.

6 Die Bedeutung des Mitleidsbegriffs ist immer wieder betont worden. Vgl. die klassische Studie von Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980, S. 34-45; Wolfgang Riedel, *Um ein Naturprinzip der Sittlichkeit*. Motive der Mitleids-

fen, zeigt der zitierte Textausschnitt. Die metaszenische Reflexion gilt der Frage von Sentenz, Maxime und Sittenspruch.<sup>7</sup> Die Figuren diskutieren

diskussion im 18. Jahrhundert, in: Ethik und Ästhetik des Mitleids, hg. von Nina Gülcher, Irmela von der Lühe, Freiburg, Berlin u. a. 2007, S. 15-31. Dagegen ist der Aspekt der Übung bzw. Einübung zwar für Lessings Denken zentral, aber kaum untersucht. Er spiegelt sich in dem berühmten Satz vom Beginn des 29. Stückes der *Hamburgischen Dramaturgie*: »Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerliche Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken.« Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 323. Mit diesem Übungsbegriff hebt Lessing die humanistische Funktion des (Schul-)Theaters auf eine neue Ebene. Theater ist Schule praktischer Beredsamkeit und *actio* (vgl. den Untertitel von Johannes Reuchlins *Henno-Komödie: Scaenica progymnasmata*). Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 2002 (zuerst 1970), S. 302-321. Auch Alexander G. Baumgarten aktualisiert die rhetorische Begriffstradition der *exercitatio* neu: »ΑΣΚΗΣΙΣ et EXERCITATIO AESTHETICA«. *Aesthetica* §§ 4. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik*, übers., mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach, 2 Bde., Hamburg 2007, hier Bd. 1, S. 38. In dem historischen Moment, als die humanistisch-rhetorische Praxis des Schuldramas in eine Krise gerät, wird auch der Übungsbegriff einer Transformation unterworfen: Habitualisiert werden nun nicht die Fähigkeiten sprachlicher Performanz (*elegantia*), sondern gleichsam die *ethische* Performanz, der »tugendhafte« Habitus, die moralische Disposition. Dieser Begriff von Übung und Einübung reiht sich in weitere ideengeschichtliche Zusammenhänge seit der Antike ein, wie sie Peter Sloterdijk in lockerer Form in seiner Studie über den »übenden Menschen« skizziert hat (ausgehend von Nietzsche, Rilke und Foucaults Konzept der »Selbstsorge« und ohne Akzent auf die »Trainingspotentiale« der älteren Literatur). Peter Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt a. M. 2009, bes. S. 9-33. Sloterdijk geht nicht auf das wichtige, im Bereich der Altertumskunde viel rezipierte (unter anderem von Foucault selbst!) Buch von Pierre Hadot, *Philosophie als Lebensform. Antike und moderne Exerziten der Weisheit*, Frankfurt a. M. 2005 (zuerst frz. 1981) ein. Hadot konzentriert sich v. a. auf die hellenistischen Weisheitslehren in ihrer Transformation durch die christliche Spätantike bis in die Moderne hinein. Für eine Anthropologie der Ästhetik bleibt das Phänomen »Übung« vorerst unsichtbar. Siehe den Überblick von Michael Erler, Anton Hügli u. a., Art. Übung, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, hg. von Joachim Ritter†, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 2001, S. 78-83.

7 Meine Überlegungen zielen im Folgenden auf die poetologischen und die performativen Aspekte des Sentenzgebrauchs bei Lessing. Es wird sich zeigen, dass die

das zentrale Problem im Stück selbst: den Widerspruch zwischen Moral und »Moralen« (d. h. Sentenzen, Maximen usw.), zwischen Ehre als innerer, erlebter und gefühlter Haltung (»das rechtschaffenste Herz«) und bloß äußerem Begriff (»Worte, die er auf der Zunge trägt«). Es handelt sich ganz buchstäblich um Vertrautenrede. Minna vertraut ihrem Mädchen ihr Innerstes an und spricht zugleich in metakommunikativer Reflexion über das unbedingte Vertrauen zu ihrer inneren Stimme (»Mein Herz sagt mir«). Diese Sprache des Herzens bedarf eines vollkommen privaten und ungeschützten, ja intimen Orts. Minna erscheint laut Regieanweisung »im *Neglige*«. <sup>8</sup> Leicht bekleidet, ohne rhetorisches Gewand ist auch Minnas Rede gegenüber Franciska. »Wahrheit«, »Herz« und »Rechtschaffenheit« sind ethische und kommunikative Tugenden, die für den Menschen und sein Wort gelten. Minna spricht, ohne große Worte zu machen. Es ist daher bezeichnend, dass nicht sie in Maximen und Sentenzen spricht, sondern ihre Dienerin. Was im heroischen Drama das Vorrecht der Protagonisten ist – die *sententia* als Ausdruck von *ornatus* und *auctoritas* – geht hier auf die Dienerfigur über.

Lessing folgt damit einer Regel, die Pierre de Chassiron in seinen *Réflexions sur le Comique-larmoyant* (1749) formuliert hatte. Lessing hatte die Schrift im Rahmen seiner *Theatralischen Bibliothek* übertragen (*Betrachtungen über das weinerlich Komische, aus dem Französischen des Herrn M. D. C.*). Bei Chassiron heißt es unter Berufung auf Molières *Misanthropen*: »[N]ach den Beispielen, kömmt es den Nebenpersonen zu, die

Frage der Sentenz eine zentrale Rolle für die neue Komödientheorie und die Theorie der Schauspielkunst spielt. Ich folge damit einer Anregung von Silvia Reuvekamp, die in ihrem Sentenzen-Artikel im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* zu Recht betont, dass »eine systematische und methodisch reflektierte Beschreibung des performativen Charakters der Sentenz« ausstehe. Silvia Reuvekamp, Art. Sentenz, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, hg. von Jan-Dirk Müller u. a., Berlin 2007, S. 425-427, hier S. 427. Studien zur Funktion der Sentenzen in Lessings Dramatik und Dramentheorie fehlen. Allein Daniel Müller-Nielaba hat in einem Kapitel seines *Nathan*-Buches auf die Bedeutung des Gegensatzes von »Moral und Moralen« für Lessings Erziehungsdanken hingewiesen. Daniel Müller-Nielaba, *Die Wendung zum Bessern. Zur Aufklärung der Toleranz in Gotthold Ephraim Lessings »Nathan der Weise«*, Würzburg 2000, hier S. 28-31. Einen konzisen Überblick über die Funktion der Sentenz in der rhetorischen und poetologischen Systematik bietet der Artikel von Johannes Engels, Sentenz, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 8, Tübingen 2007, Sp. 847-867.

8 Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 28.



Maximen der Weisheit anzubringen.«<sup>9</sup> Dagegen habe, so Chassiron, die »Auskrandung schöner und großer Gesinnungen den Sitten [nicht] genützt«. Die »glänzende Moral« verfehle die rührende Wirkung. »So viele auf das allerfeinste vorbereitete Sittensprüche, so viel zierlich ausgekramte Vorschriften sind für die Zuschauer völlig in Wind gesagt.«<sup>10</sup> Lessing nimmt Chassirons Vorgabe auf und spielt zugleich mit ihr. Einerseits wird die Sentenz – wie bei Chassiron – der Neben- nicht der Hauptperson in den Mund gelegt. Andererseits hat die Sentenz autoreferentiellen Charakter. Sie zielt dialektisch auf ihre Widerlegung und Aufhebung. In drei Anläufen sucht Franciska Minnas Berufung auf die Sprache des Herzens zu dementieren. Die drei Maximen bilden eine fein abgestimmte stilistische Klimax: vom derben Sprichwort (»Das Herz redet uns gewaltig gern nach dem Maule«), das milde belächelt wird, erhebt sich Franciska zum formgerechten, an La Rochefoucauld<sup>11</sup> gemahnenden Aphorismus: »Man spricht selten von der Tugend, die man hat; aber desto öfters von der, die uns fehlt«. Minna nennt dies anerkennend »eine sehr gute Anmerkung«, freilich keine rhetorisch »gemachte«, sondern eine, die aus den Tiefen des Herzens unwillkürlich aufsteigt. Franciska verfolgt mit ihren Sentenzen das Ziel, die dunkle Sprache des Herzens zu begrenzen, der sie selbst offenbar allzu geneigt ist: »Man traue doch ja seinem Herzen nicht zu viel.«<sup>12</sup> Tatsächlich beweist der Dialog jedoch am Ende das Gegenteil: Lessing setzt die Maximen nicht ein, um Verstand und Herz, Rhetorik der Sentenz und Sentiment gegeneinander zu führen. Vielmehr wird eine Möglichkeit der Sentenz *nach* der Krise der Rhetorik eröffnet.<sup>13</sup> Sie beruht darauf, dass die Sentenz in den Besitz

9 Gotthold Ephraim Lessing, Betrachtungen über das weinerlich Komische, aus dem Französischen des Herrn M. D. C., in: ders.: Werke, hg. von Herbert G. Göpfert u. a., 8 Bde., Bd. 4: Dramaturgische Schriften, bearbeitet von Karl Eibl, München 1973, S. 16-37, hier S. 27.

10 Lessing, Betrachtungen über das weinerlich Komische, S. 28.

11 Vgl. Hansgerd Delbrück, »Die Ehre ist – die Ehre«. »Minna von Barnhelm« aus der Perspektive des Moralisten La Rochefoucauld, in: Die Ehre als literarisches Motiv. E. W. Herd zum 65. Geburtstag, hg. von August Obermayer, Dunedin (Neuseeland) 1986, S. 64-95. Der Beitrag verfolgt die These, »daß La Rochefoucauld wirklich entscheidend zu Lessings neuer Lustspielpsychologie beigetragen hat« (S. 64), muss aber sogleich einräumen: »Einen direkten Nachweis dafür gibt es nicht« (S. 64). Die eingangs analysierte Szene II, 1 (Minna und Franciska) wird zwar angesprochen, die Funktion des Diskurses um die Maximen aber nicht herausgearbeitet (S. 77 f.).

12 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 29 (II, 1).

13 Vgl. Dietmar Till, Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004.

des Individuums übergeht. Pointiert gesagt: Franciskas Maximen sind *Franciskas* Maximen. Sie sind Einfälle (»pensées«) des Individuums, nicht mehr »dictum impersonale«,<sup>14</sup> das über das Subjekt ins Objektive und allgemein Gültige verweist. Sentenzen sind nicht mehr, wie noch Gottsched schreibt, »Ausputz und Zierrath in der Ausführung einer Rede«.<sup>15</sup> Sie entstammen nicht den Kollektaneen, Ephemeriden und Apophthegmata-Sammlungen der Schule,<sup>16</sup> sondern dem notwendig beschränkten Lebens-, Sprach- und Erfahrungshorizont der Figur. Sie sind, mit einer Lessing'schen Definition, »generalisierte Empfindung«.<sup>17</sup> Franciskas Weisheit fließt aus der Fülle des Herzens, die sie noch dort verrät, wo sie diese zu dementieren sucht. Daher muss sie Minnas Zustimmung – »da hast du eine sehr gute Anmerkung gemacht« – sogleich missverstehen: »Gemacht? macht man das, was einem so einfällt«.<sup>18</sup> Während Franciskas Haltung – im Schiller'schen Sinne – naiv zu nennen ist, ist Minna immer schon eine sentimentalische Figur. Minna weiß um die Kunst der rhetorischen Simulation und Dissimulation, sie weiß auch um die Schwierigkeit, eine Sprache des Herzens zu finden bzw. wiederzufinden. Ihr Versuch gegenüber Tellheim, sich durch die Intrige »den Anblick Ihres ganzen Herzens verschafft zu haben«,<sup>19</sup> steht unter dem Vorzeichen des Missverstehens und der Verkennung. Aufrichtigkeit und Austausch der Seelen müssen erkämpft werden.

Der kurze Wortwechsel zeigt, welche Irritation die Sentenz für Lessings Dramatik darstellt. *Minna von Barnhelm* verzichtet daher auf Sentenzen, die positive moralische Instruktionen erteilen wollen. Dennoch erfüllen Sentenzen einen wichtigen Zweck im Stück. Sie vermitteln keine Moral, sondern markieren das eigentliche Thema des Stückes – die Tragik der missglückten Kommunikation. Die Sentenz im Drama begegnet nur noch als Reden *über* Sentenzen und ihre immanente Unmöglichkeit – dies aber in solcher Dichte und Konsequenz, dass eine spätere Sentenzenanthologie noch gut zwei Dutzend »geflügelte Worte« aus *Minna*

14 Engels, Art. »Sentenz«, Sp. 855.

15 Johann Christoph Gottsched, Ausführliche Redekunst, nach Anleitung der alten Griechen und Römer [...], Leipzig 1739, S. 169 (§ 11).

16 Zur Geschichte der Sentenz im Schulunterricht vgl. Peter Bernath, Die Sentenz im Drama von Kleist, Büchner und Brecht. Wesensbestimmung und Funktionswandel, Bonn 1976, S. 8-19.

17 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 199 (3. Stück).

18 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 29 (II, 1).

19 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 106 (V, 13).

von *Barnhelm* zitieren kann.<sup>20</sup> Diese Belege unterstreichen jedoch die Problematik der Sentenz: Es handelt sich durchgehend um Sentenzen, die sich dialektisch gegen die Form der Sentenz wenden, darunter auch Franciskas scharfsinnige »Anmerkung«. Ehrlichkeit, Aufrichtigkeit und Verzicht auf Rhetorik stehen überall im Mittelpunkt: »Wenn wir schön sind, sind wir ungeputzt am schönsten« (II, 7), »man ist auch verzweifelt wenig, wenn man weiter nichts ist, als ehrlich« (III, 2), »Man muß ganz uneigennützig lieben« (IV, 6) und – immer wieder – Aufforderungen zur spontanen Aussprache: »Ein volles Herz kann die Worte nicht wägen« (V, 3) oder »Wo das Herz reden darf, braucht es keiner Vorbereitung« (V, 4). Je mehr sich Minnas Spiel mit dem Geliebten tragisch zuzuspitzen droht, desto unbedingter, apodiktischer, imperativischer werden ihre Maximen. In V, 9 steigern sie sich bis zum Befehl: »Ohne weitere Überlegung!« In diesem Befehl zeigt sich die ganze Paradoxie der innerszenischen Investigation. Die *befohlene* Spontaneität ist keine mehr, und so markieren die zahlreichen metakommunikativen Sentenzen im Stück das eigentliche Drama – das der (beinahe) missglückten Kommunikation.

Die Sentenzen indizieren über *Minna von Barnhelm* hinaus eine Wendung der Lessingschen Dramatik. Karl Eibl hat in diesem Zusammenhang von der »Umstellung von einer Moral mit Satzcharakter auf eine Moral mit Dispositionscharakter« gesprochen.<sup>21</sup> *Minna von Barnhelm*

20 Christian Jakob Wagenseil, *Beytrag zu Weisheit und Menschenkenntnis*, Bd. 1, o. O. 1780, S. 105-108. Zitiert nach Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 830f. Wagenseil hat den Lessing'schen Wortlaut vielfach verändert und die Sentenzen aus dem Zusammenhang des Dramas und der Sprecherpersönlichkeit auf eine allgemein verbindliche Ebene gehoben – gegen die Intention des Autors, der auf die individuelle Genese und Passung seiner geflügelten Worte den größten Wert legt. Ich gebe im Folgenden den Wortlaut Lessings wieder.

21 Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M., Leipzig 1995, S. 69. Eibl führt diese Umstellung darauf zurück, »daß die Gesellschaft einen Differenzierungsgrad erreicht hat, der keine Tugendkataloge mehr zuläßt, dafür aber um so mehr die individuelle Bereitschaft fordert, in unterschiedlichen, nicht mehr typisierbaren Situationen das je Angemessene zu tun.« (S. 74). Diese Begründung trifft gewiss Richtiges. Sie schließt jedoch nicht den Hinweis auf ideengeschichtlich näherliegende Motivationen aus: Die neue Dramatik steht im Dienste einer neuen Ethik, Anthropologie und Pädagogik, die im Zeichen einer Rehabilitierung der Sinnlichkeit auf die Modellierung des inneren Menschen, seines Empfindungshabitus, zielt. Beide Begründungslinien – Luhmann und Foucault – müssen sich nicht widersprechen, sie sind komplementär. Scharfsinnig und ertragreich auch im Hinblick auf das Moralen-Problem sind Eibls Überlegungen zu Lessings neuem Denk- und Argumentationsverfahren, das die Struktur v. a. der Komödien bestimmt. Er nennt es den »doppelten Modus tollens«. Kant er-

bezeichnet geradezu diesen Punkt der Umstellung. Er ist Thema des Stückes, der Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten. Minna will Tellheim zur neuen Moral erziehen, indem sie ihm – immer wieder mittels Sentenzen – den Befehl zur Aufrichtigkeit erteilt. Tellheim dagegen hält an einer »Moral mit Satzcharakter« fest, indem er auf einem überindividuellen soldatischen Ehrbegriff insistiert. Minnas Komödie in der Komödie sucht diese vermeintliche Fixierung auf eine äußere Norm durch Implementierung einer inneren Moral »mit Dispositionscharakter« zu ersetzen. Sie spielt Komödie im Sinne der Lessing'schen Komödientheorie.<sup>22</sup>

Dieses Problem einer äußeren, gesetzten und »gemachten« Moral wird spielerisch in Szene II, 1 zwischen Franciska und Minna vorweggenom-

läutert diesen »Modus« der Aufhebung, der von der (falschen) Konklusion auf die Irrigkeit der Prämisse schließt, folgendermaßen: »Denn, wenn auch nur eine einzige falsche Folge aus einem Satze gezogen werden kann, so ist dieser Satz falsch«. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* II, 1, 4. I. Kant, *Werke* in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983 (zuerst 1956), Bd. 4, S. 667. Der »modus tollens« ist die Schlussform der neuzeitlichen empirischen Wissenschaft, deren Hypothesen sich offen halten für empirische Kontrolle und Falsifizierung. Aber auch in der Komödie komme es um 1750 »zu einer Umstellung von der Modus-ponens- zur Modus-tollens-Dramaturgie« (S. 78). Der Lustspiieldichter ist nicht mehr »hämischer Kontrolleur«, der im Horizont einer Schamkultur durch Verlachen diszipliniert, sondern ein therapeutischer Intrigant, der als Vernünftiger »den Törichten heilen will« (S. 79), indem er seine falschen Auffassungen *ad absurdum* führe. Lessing, so Eibl weiter, potenziere diese Strategie, indem er nun auch das Publikum bei seinen Vorurteilen ertappt (»doppelter Modus tollens«). Die neue Argumentation wird in der *Minna*-Interpretation in die Perspektive der Differenzierungs- und Flexibilisierungsthese gestellt (S. 87-97). Man kann sie jedoch auch – dies wird hier am Ende versucht – von der Aktualisierung des Modells des sokratischen Dialogs her begreifen, und dies in methodischer wie ideen- und literarhistorischer Sicht. Denn der »modus tollens« ist auch die argumentative Grundstrategie der Sokratischen Elenktik, in der der Fragende (i. d. R. Sokrates) versucht zu zeigen, »daß es mindestens einen Fall gibt, bei dem der Thesenbegriff sich als nicht »gut«, »schön«, »nützlich« erweist, Prämisse 1 sich also mit Prämisse 2 nicht deckt. In diesem Fall hat die 1. These als widerlegt zu gelten«. Michael Erler, *Platon*, München 2006, S. 104. Damit wäre jedoch die sozialhistorische These Eibls, die ja Luhmanns Differenzierungstheorie der Moderne voraussetzt, fragwürdig geworden.

22 Die Frage nach dem Ehrbegriff ist von jeher ein zentrales Thema der Forschung. Als »Deutungsklichee« besteht die Auffassung fort, den Kern des Stückes bilde die »Überwindung eines obsolet gewordenen Ehrbegriffs«. Monika Fick, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2004, S. 244; Barner u. a., *Lessing*, S. 248-281.

men. Im Hinblick auf eine Rettung der Sentenz *nach* dem Ende der Sentenz zeigen sich zwei Auswege. Einerseits Minna, die schon immer der Stimme ihres Herzens folgt, andererseits Franciska, deren Moralen auf eine vorhandene Disposition zu Moralität (›moral grace‹ im Sinne Shaftesburys und Schillers) hindeuten.<sup>23</sup> Die innere Struktur dieser Auseinandersetzung wird dabei von einer Unterscheidung vorgegeben, die selbst wieder in eine Sentenz mit imperativer Dringlichkeit mündet. Im dritten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* formuliert sie Lessing folgendermaßen: »Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht«. Lessing spielt hier mit der Ambivalenz von Moral (Haltung) und Moralen (allgemeinen Sätzen). Bezugsstelle ist Mt. 12, 34: »Wes das Hertz vol ist / des gehet der Mund vber.«<sup>24</sup> Auch dies ist eine paradoxe Sentenz: Wie bei Lessing wird die Natürlichkeit der Rede zur absoluten Norm und Vor-Schrift erklärt. Diese Rede vom »Schatz des Herzens«, aus dem Gutes oder Böses unwillkürlich fließen, bildet die Grundlage für Minnas Berufung auf ihr eigenes Herz *und* ihre Charakterisierung des Verlobten: »Er hat das rechtschaffenste Herz, aber Rechtschaffenheit und Edelmut sind Worte, die er nie auf die Zunge bringt.«<sup>25</sup>

Die Topik der *abundantia cordis* überlagert sich hier mit einer zweiten Unterscheidung. Auch sie geht auf eine neutestamentliche Maxime zurück, nämlich die Unterscheidung zwischen ›Geist‹ und ›Buchstab‹ in 2 Kor. 3: »Denn der Buchstaben tödtet / Aber der Geist machet lebendig«. Mit ihr ist die mediale Dimension von Moral und Moralität angesprochen. Nicht nur »Herz« und »Wort«, sondern auch Mündlichkeit und Schriftlichkeit treten auseinander. Nicht nur die Unterscheidung von Individuellem und Allgemeinem, von subjektivem und objektivem Geltungsanspruch, sondern auch die von vorgefertigtem Text und lebendigem Dialog ist hier entscheidend. Dass hier ein »Lessingsches Lektürekonzept«<sup>26</sup> zur Diskussion steht, zeigt die kleine Verserzählung *Der Eremit*:

Kömmt mir einmal der Einfall ein,  
Und ein Verleger will für mich so gnädig sein,  
Mich in groß Quart in Druck zu nehmen;

23 Zuletzt Jan Engbers, Der ›Moral Sense‹ bei Gellert, Lessing, Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland, Heidelberg 2001, hier S. 67-102 (zu Lessing, ohne Bezug auf *Minna von Barnhelm*).

24 Aus der Bibel wird hier und im Folgenden zitiert nach dem Wortlaut der Luther-Übersetzung, Ausgabe letzter Hand (erstmalig 1545).

25 Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 29.

26 Müller-Nielaba, Die Wendung zum Bessern, S. 30.

So könnt' ich mich vielleicht bequemen,  
Mit hundert englischen Moralen,  
Die ich im Laden sah, zu prahlen,  
Exempelschätze, Sittenrichter,  
Die alten und die neuen Dichter  
Mit witz'gen Fingern nachzuschlagen,  
Und was die sagen, und nicht sagen,  
In einer Note abzuschreiben.  
Bringt, sag' ich noch einmal, man mich gedruckt an Tag;  
Denn in der Handschrift laß ich's bleiben,  
Weil ich mich nicht belügen mag.<sup>27</sup>

Die etablierten Übungstechniken und -formen wie Kollektaneen, Promptuarien, Sentenzen- und *loci-communes*-Sammlungen<sup>28</sup> werden verworfen. Nicht die Lektüre der »alten und neuen Dichter« wird verurteilt, sondern ihre mechanische, gleichsam fleddernde Aneignung. Das Prinzip der *imitatio veterum* wird nicht kategorisch verworfen, Lessing praktiziert es in eben diesem Abschnitt, indem er eine bekannte Maxime aus Horazens *Ars poetica* anklingen lässt (V. 269 f.: »vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna«). Verboten ist die Abschrift allein bei der Vor-Schrift, d. h. bei der Moral. Hier greift erneut das Hypokrisie-Argument: Verurteilt wird eine Moralistik, die sich ökonomisch prostituiert. Mit Paulus, zeitgemäß aktualisiert, könnte man sagen: ›Der Druck tötet, die Handschrift macht lebendig.‹ Wie in unserer Szene aus *Minna von Barnhelm* sind diese Medienfragen mit Fragen nach der Öffentlichkeit und Performanz der Moral untrennbar verbunden. Der dramatische Dialog ist das einzig legitime Medien- und Gattungsumfeld der Sentenz. Statt im Schaufenster der Buchhändler, entfalten sich Moral und Moralen in der *Minna* im Schutz des intimen Gesprächs, also im idealen Medium der Mündlichkeit. Minnas lockere Bekleidung in dieser Szene korrespondiert dieser Intimität – Moral »im Negligee«.<sup>29</sup>

## II. Olint und Sophronia oder: Die Logik der Subsumtion

Die Sentenz bleibt für Lessing eine Irritation und Provokation – zumal in der Dramentheorie. Die *Hamburgische Dramaturgie* setzt nicht zufäl-

27 Gotthold Ephraim Lessing, Der Eremit, in: ders.: Werke, Bd. 1: Gedichte, Fabeln, Lustspiele, 1970, S. 205-213, hier S. 209.

28 Barner, Barockrhetorik, S. 285-291.

29 Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 28 (II, 1).



lig bei der Kritik der »Moralen« ein. Bezugspunkt ist Johann Friedrich Cronegks »christliches Trauerspiel« *Olint und Sophronia*, das Lessing in einem Bogen mit zahlreichen Sprüngen und Abschweifungen vom ersten bis zum siebten Stück bespricht.<sup>30</sup> Es handelt sich um eine Märtyrergeschichte nach Tassos *Gerusalemme liberata* (2. Gesang). Ihre Protagonisten, Olint und Sophronia, opfern ihre Liebe zugunsten ihres christlichen Glaubens, der durch die muslimische Gegenseite ebenso bedroht wird wie durch die erotischen Avancen Clorindes, einer persischen Prinzessin, die sich in Olint verliebt, aber schließlich durch das Beispiel und Opfer Sophronias zum Christentum bekehrt wird. Alle weiteren Einzelheiten spielen hier keine Rolle. Lessing geht mit dem Stück hart ins Gericht. In gewohnt »spaziergängerischer«<sup>31</sup> Weise werden vier kommunizierende Bereiche abgesprochen. Religion, Moral bzw. Moralen, Dramenpoetik und Schauspielkunst. Im Grundsatz wird die christliche Tendenz des Stückes verurteilt. Sie beruhe auf einer sehr »unrichtige(n) Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben.«<sup>32</sup> Dieser sei ein genuiner Monotheismus gewesen, der Vorwurf des Polytheismus ziele ins Leere. Lessing wird diese Argumente im *Nathan* aufnehmen und zu einem Gegenentwurf, einer Kontrast-*imitatio* formen. Schwerer wiegen poetologische Vorbehalte. Die Figuren zeigten sich in ihren Einlassungen in der »kältesten Einförmigkeit«; beide hätten »nichts als das Märtertum

30 Diese Kritik hat mehr noch als im Falle Gottscheds dafür gesorgt, dass das Stück in der Forschung lange ein Schattendasein fristete. Wie das Märtyrerdrama insgesamt, ist es schon zur Zeit seiner Veröffentlichung »eine literarische Leiche«. Hans Jürgen Schings, *Consolatio Tragoediae*. Zur Theorie des barocken Trauerspiels, in: Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, hg. von Reinhold Grimm, 2 Bde., hier Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 19-55, hier S. 36. Eine umfassende Würdigung des Stückes und der Kritik Lessings bietet Raimund Neuf, Tugend und Toleranz. Die Krise der Gattung Märtyrerdrama im 18. Jahrhundert, Bonn 1989, S. 132-144, bes. S. 187: »Lessings Kritik an *Olint und Sofronia* ist in sich ebenso widersprüchlich wie das Stück selbst. Lessing trägt eine rein wirkungsästhetische und eine sozialetische Argumentation nebeneinander vor.« Zum Kontext vgl. die Studie von Wolfgang Lukas, Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730 bis 1770), Göttingen 2005, bes. S. 291-310 (zu Cronegks *Der Misstrauische* und *Codrus*).

31 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, in: ders., Werke und Briefe Bd. 5/2: *Laokoon*. Briefe antiquarischen Inhalts, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 144 (Kap. 20): »Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.«

32 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 188.

im Kopfe.«<sup>33</sup> Dies führt zu einer »doppelten Anmerkung«, die sich a) gegen das heroische Drama (mit dem Wirkziel »Bewunderung«) und b) gegen das christliche Märtyrerstück im Besonderen richtet. Kalt wie die Protagonisten blieben die Zuschauer. Die Sentenzen tragen dazu bei: »Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.«<sup>34</sup> Weil es der »Stimme der gesunden Vernunft«<sup>35</sup> widerspreche, wenn die Hauptfigur Sophronia »in dem wahren Tone einer besoffenen Marquetenderin [zu] rasen« beginne,<sup>36</sup> sei das christliche Trauerspiel ein historisch überholtes, obsoletes Genre. Der Exzess der frommen Religionsmoral stelle das für jedes Drama verpflichtende Ziel, »zu erleuchten und zu bessern«,<sup>37</sup> in Frage. Hatte Lessing im *Laokoon* die stoische Haltung als »untheatralisch« bezeichnet,<sup>38</sup> so wird dies nun auf das Martyrium des Christen ausgedehnt. Christliche Tugenden wie »stille Gelassenheit« oder »unveränderliche Sanftmut« widersprechen dem aristotelischen Telos der Tragödie, »Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen.«<sup>39</sup> Lessing rät kurzerhand zu einer *damnatio memoriae* des Genres: »[M]an ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt.«<sup>40</sup>

Die Überlegungen im zweiten Stück widmen sich dem Zusammenhang von Moral, Charakter und »Moralen«. Lessing spricht selbst von einer »Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen«,<sup>41</sup> die sich dann bis in die Mitte des 4. Stückes erstreckt. Ansatzpunkt ist die Frage nach der Plausibilität der Charaktere. Hier formuliert Lessing als Grundregel: »[I]n der moralischen [Welt] muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll.«<sup>42</sup> Soll dies gelingen, muss der Charakter der Figuren dem Gebot der Wahrscheinlichkeit und der lückenlosen Motivation folgen. Gegen diese Grundregel verstoße die Szene (IV, 4), in der die Christin und Geliebte des Olint, Sophronia, durch ihr frommes Beispiel die heidnische Prinzess-

33 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 189.

34 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 190.

35 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 190.

36 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 208.

37 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 191. Im 7. Stück wird Lessing so weit gehen, von dem »christliche(n) Aberglaube(n)« zu sprechen und die größere Schuld der christlichen Seite während der Kreuzzüge zu betonen. Ebd. S. 218.

38 Lessing, *Laokoon*, S. 21: »Alles Stoische ist untheatralisch« (Kap. 1).

39 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 193.

40 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 193.

41 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 205.

42 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 192.

sin Clorinde – zugleich ihre Nebenbuhlerin – zum christlichen Glauben bekehrt, und dies, obwohl diese »keine Anlage zum Enthusiasmus« habe.<sup>43</sup> Ein Blick in den Text des Stückes belegt Lessings Einwände. Die Perserin Clorinde, beeindruckt von Sophronias christlicher Opferbereitschaft, fragt diese nach ihrer Motivation: »Was treibt dich für ein Gott? Was stärket dich.«<sup>44</sup> Antwort Sophronia:

Mein Glaube.

Durch die Religion wird jedes Herz erhöht:  
 Sie lehret uns allein, wie man den Tod verschmäht,  
 In Martern standhaft seyn, Gott in den Flammen preisen.  
 Der Tod muß ihren Werth und ihren Sieg beweisen.  
 Durch sie gestärket zagst dein blödes Häuflein nicht  
 Und blicket unbewegt Tyrannen ins Gesicht.  
 Der Jüngling wird beherzt, sein unschuldsvolles Leben  
 Und irrdisch flücht'ges Glück für ew'ge Güter geben:  
 Der Geist erzittert nicht vor naher Todespein,  
 Und wird im Leiden stark, ein Christ im Tode seyn:  
 Dieß ist des Glaubens Macht, den Gott, de[m] Christen dienen,  
 Giebt, so man ihn drum fleht; Er selber lebt in ihnen.<sup>45</sup>

Der Ausschnitt verdeutlicht *in nuce* Cronegks Stil und Tendenz. In Sophronias Antwort geht die Sentenz über in den Glaubenssatz. Clorinde bittet um eine Konfession und erhält eine christliche Katechese. Was Volker Klotz als Grundzug der Sentenz im »geschlossenen Drama« sieht, trifft hier zu. Sophronias Reden insgesamt ist »Rückzug und Steigerung aus dem Persönlichen ins Normative, von der spontanen Entscheidung aus der Situation heraus ins sichere Gehege allgemeingültiger Sätze, deren das Ich sich als Maske bedient [...]«.<sup>46</sup> Sophronia weicht der Frage nach ihrer individuellen Glaubensstärke ins Allgemeine aus, das sie am eigenen *exemplum* »beweisen« will, wie es heißt. Der eigene Glaube, in der Antwort »mein Glaube« noch angesprochen, wird als kollektive Tatsache behandelt. Er ist ohne Index von Zeit, Raum und Person. Es ist eine hochrhetorische Passage, die sich – wie die Arie in der Oper – weit von ihrem Anlass und Kontext löst, eine »Tirade« oder »Bravade« in Lessings Sprach-

43 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 192.

44 [Johann Friedrich Cronegk,] Olint und Sophronia. Ein christliches Trauerspiel, in Versen und fünf Aufzügen, von Herrn Joh. Fr. Freyherrn v. Cronegk, Wien 1764, S. 66.

45 Cronegk, Olint und Sophronia, S. 66f.

46 Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, München 1985, S. 76.

gebrauch. Der Dichter wird zum Prediger, er »dogmatisiert«.<sup>47</sup> Die Rede entfernt sich denkbar weit vom individuellen Fall der Sophronia. Von »uns« oder gar von einem »Jüngling« wird gesprochen. Cronegks Figuren psychologisieren nicht, sie ordnen sich einem schlechthin verbindlichen Normensystem ein, das sie sich zu diesem Zweck immer wieder gegenwärtigen. Die eigene Bekehrung ist für Sophronia daher lediglich *exemplum* einer *a priori* gültigen Glaubensstatsache. Wie sie handeln auch die anderen Figuren im Dienste eines Allgemeinen, das sich in ihnen ausspricht: »Der Himmel spricht, durch mich.«<sup>48</sup>

Cronegks Figuren sind besetzt und besessen von Gott, nicht sie leben und erleben, »er selber lebt in ihnen«. Ihre eigene Mitte und Individualität bleibt leer. Die Syntax drückt dies durch unpersönliche Konstruktionen wie: »Es eilt der Körper [...]« angemessen aus. Ihre Willenlosigkeit ist grenzenlos, selbst gewählte religiöse Heteronomie des Subjekts. Immer wieder werden sie von Gott »regiert«: »Gott, seine Vorsicht ist, die mich hierher geführt.«<sup>49</sup> Für Cronegk und seine Figuren sind die Sätze und Sentenzen nicht Ausfluss einer individuellen »Anlage«, einer besonderen Situation oder konkreter Umstände. Der Grundimpuls dieser Dramatik ist generalisierend. Moral und Moralen stellen nicht verhandelbare, apriorisch gültige Wahrheiten dar. Ihnen kann sich das handelnde Individuum nur unterordnen. Dramatische Handlung in diesem Sinne ist der Vollzug und die Reflexion dieser Subsumtion des Einzelnen unter das Ganze. Hierin erschöpft sich ein erheblicher Teil der Dialoge. Die Figuren erörtern nicht Handlungsoptionen, sondern rekapitulieren Normen und Sätze, aus denen sie ihr Handeln dann deduzieren.

### III. »Generalisierte Empfindung« – Die Inversion der Moralen

Angesichts dieses Befundes muss zunächst überraschen, dass Lessing im weiteren Verlauf des 2. Stückes zu einer Würdigung von Cronegks Sentenzen kommt: »Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite.«<sup>50</sup> Dies bezieht sich jedoch bezeichnenderweise auf Sentenzen, die von Vertretern der Gegenseite (v. a. Clorindes) vorgebracht werden und mithin gegen die Haupttendenz des Stückes Priesterkritik im Sinne Lessings äußern. So etwa ein Diktum Clorindes, das Lessing an dieser Stelle zitiert: »Der Himmel

47 Lessing, Laokoon, S. 127 (Kap. 17).

48 Cronegk, Olint und Sophronia, S. 13.

49 Cronegk, Olint und Sophronia, S. 21.

50 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 194.

kann verzeihn, allein ein Priester nicht.«<sup>51</sup> Bei dieser wohlwollenden Einschätzung und Umwertung bleibt es nicht. Lessing kritisiert nicht nur den rhetorischen Ornat (»Glas für Edelsteine«),<sup>52</sup> sondern erhebt einen grundsätzlichen Einwand gegen Cronegks Sentzengebrauch. Es geht um die Passung von Sentenz und Charakter. Die Frage der Moralen wird aus der Moral in die Rhetorik zurückgespielt, genauer zur Frage der Angemessenheit (*aptum*). Gesinnungen der handelnden Personen müssten dem »angenehmen Charakter« sowie den Umständen entsprechen. »[S]ie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind.«<sup>53</sup> »Poetisch wahr« bedeute nichts anderes als wahrscheinlich im Sinne einer psychologischen Kausalität, bei der eine Person »bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urteilen können.«<sup>54</sup> Dies weist der Sentenz eine gänzlich andere Funktion innerhalb der dramatischen Ökonomie zu. Bei Cronegk vermitteln die Sentenzen zwischen Norm und Individuum, indem sie die Norm ins Individuum implementieren. Die Figuren handeln, indem sie immer wieder auf das Allgemeine und Archetypische zeigen, dem sie sich durch *imitatio* und Subsumtion unterstellen (»Hier ist Golgatha«). Dagegen leitet Lessing die Sentenz ganz aus dem Individuum ab. Auf diese Weise kommt er zu einer grundsätzlichen Definition:

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der, als solcher, einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß; er ist eine generalisierte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.<sup>55</sup>

Mit diesen Bestimmungen schließt Lessing an seine eigene Fabelpoetik und an deren wichtigsten Bezugspunkt, Christian Wolffs *Philosophia practica* an.<sup>56</sup> Für Wolff bringt die Fabel »das Allgemeine im Besonderen

51 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 195; aus I, 3, S. 14.

52 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 195.

53 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 195.

54 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 196.

55 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 199.

56 Christian Wolff, *Philosophia practica universalis, methodo scientifica pertractata. Pars posterior, praxin complectens* [...], Frankfurt, Leipzig 1739, hier S. 274 ff. (§§ 250 ff.).

zur Anschauung«.<sup>57</sup> Das Wesen der Fabel liege in der Rückführung (*reductio*) der »allgemeinen Wahrheiten« auf eine »intuitive Erkenntnis« (*cognitio intuitiva*).<sup>58</sup> Diese Position ist buchstäblich reduktionistisch. Sie stellt die Kunst in den Dienst der Moralphilosophie. Die Fabel exemplifiziert am bekannten Fall einen allgemeinen Satz. Sie ist – vor dem Hintergrund des Universalienproblems – ein realistisches Genre. Das gilt auch noch für Lessings Definition der Fabel in den ersten *Abhandlung* (1759):

*Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besondern Fall zurückführen, diesem besondern Falle die Wirklichkeit erteilen, und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt: so heißt diese Erdichtung eine Fabel.*<sup>59</sup>

Lessings Definition der Fabel setzt auf den Spuren Wolffs ein deduktives Verhältnis von Fall und Satz voraus. Am »gemeinschaftlichen Raine der Poesie und Moral«<sup>60</sup> herrscht – vorerst noch – die Moral.

Dies hat sich in der Diskussion der Moralen in der *Hamburgischen Dramaturgie* grundlegend geändert. Offensichtlich betreibt Lessing gut zehn Jahre nach der Fabelabhandlung eine Grenzberichtigung zwischen den Territorien von Moral und Dichtung. Der oben zitierte Text lässt sich ohne weiteres als eine Palinodie der eigenen Fabeldefinition lesen, formuliert wiederum mit den Mitteln der Wolffianischen Philosophie, jedoch gegen deren reduktionistische Tendenzen. Dies gelingt, indem Lessing die Schlussrichtung umkehrt. Von Deduktion (»symbolischer Schluß«) wird auf Induktion, Empirie und Nominalismus umgestellt. Grundlage einer Sentenz ist nicht mehr deren Verankerung in einer »absoluten Wahrheit«, in einem unanfechtbaren »allgemeinen Satz«. Die Sentenz transzendiert nicht das Geschehen, sie ruht in seiner Immanenz. An ihr wird sichtbar, dass es für die neuere Dramatik keinen dogmatischen Sinn mehr jenseits des Spiels selbst geben kann. Jeder Sinn-Spruch will daher in der Immanenz erfahren sein. Dies meint das bereits zitierte Schlagwort von der »generalisierten Empfindung«. In ihr ist das sensualistische, von der Tradition Aristoteles zugeschriebene und von Locke erneuerte Argument

57 Wolff, *Philosophia practica universalis*, S. 295 (§ 321): »Fabulae enim veritatem, quam docent in iis, quae in vulgus nota sunt, intuendam exhibent, quemadmodum exempla universalis in singularibus intuenda sistunt.«

58 Wolff, *Philosophia practica universalis*, S. 279 (§ 307): »Fabulae veritatem, quam inculcant, ad cognitionem intuitivam reducant.«

59 Gotthold Ephraim Lessing, *Abhandlungen zur Fabel I*, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner, Bd. 4: *Werke 1758-1759*, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a. M. 1997, S. 345-376, hier S. 376.

60 Lessing, *Abhandlungen zur Fabel*, S. 298 (Vorrede zu den Fabeln).



wirksam: »Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu« (»nichts ist im Intellekt, was nicht zuvor in den Sinnen war«).<sup>61</sup> In diesem sensualistischen Credo liegt der epistemologische Kern der Lessing'schen Sentenzentheorie, die zu einer Inversion der Moralen führt. Ihre Folgen zeigt die eingangs analysierte Szene II, 1 am Fall der Franciska. Ihre Sentenzen sind nicht »gemacht«, sondern geradezu physisch *erlebt*. Lessings neue Sentenzentheorie setzt ein gegenüber Wolff oder Cronegk gewandeltes Körperbild voraus. Sentenzen fahren nicht wie Gottes Stimme in die Figuren, sie sind diesem Körper immer schon eingeschrieben und erwachsen aus ihm als dem sinnlichen Substrat des Individuums. Dies bedeutet freilich den Verzicht auf ihren unbedingten und absoluten Charakter. Die Frage nach der philosophischen Wahrheit wird zugunsten der ästhetischen zurückgestellt. Statt wie in den Fabelabhandlungen die Poesie in das Territorium der Ethik zu ziehen, zieht Lessing die Ethik auf das Feld der Kunst.

#### IV. »Mit Feuer und Kälte« – Die Performanz der Moralen

Diese »poetische Wahrheit« hat zwei Folgen und Facetten: Zunächst realisiert sie sich – wie oben ausgeführt und am Beispiel Franciskas in der *Minna* gezeigt – in der Passung von Moral und individuellem Figurencharakter. Andererseits ist die gesamte Diskussion der Moralen in den Stücken 2 bis 4 eingelassen in eine Theorie der Schauspielkunst.<sup>62</sup> Hier, im Eingangsbereich der *Dramaturgie*, gilt noch der Vorsatz der *Ankündigung*,

61 Zur Geschichte dieses Axioms vgl. Matthias Vollmer/Redaktion, Art. »Sensualismus«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 9, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1995, S. 614-618, hier S. 615.

62 Zu Lessings Theorie der Schauspielkunst liegt eine umfangreiche Literatur vor. Aus der Fülle der Publikationen Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, bes. S. 117-134; zum Kontext die Studien von Wolfgang F. Bender, »Mit Feuer und Kälte« und – »Für die Augen symbolisch«. Zur Ästhetik der Schauspielkunst von Lessing bis Goethe, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte [DVjs] 62 (1988), S. 60-98; ders., Vom »tollen Handwerk« zur Kunstübung. Zur »Grammatik« der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, in: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren, hg. von Wolfgang Bender, Stuttgart 1992, S. 11-50; Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd. 2: Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung, Tübingen 2007 (zuerst 1983), S. 134-147; zuletzt Stephan Packard, *Zwischen Physiognomik und Zeichenlehre. Lessings Affektsemiologie am Eingang der »Hamburgischen Dramaturgie«*, in: Geistiger Handelsverkehr: komparatistische Aspekte der Goethezeit, hg. von Anne Bohnenkamp und Matías Martínez, Göttingen 2008, S. 335-356.

die »Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers«<sup>63</sup> gleichermaßen zu berücksichtigen. Diese Doppelstrategie, die in den weiteren Stücken mehr und mehr zurücktritt, ist am Anfang noch gegenwärtig – mit bedeutsamen Folgen für die Theorie der Moralen. Denn ohne dies stets zu kennzeichnen, behandelt Lessing immer zwei Dinge zugleich: Die Poetik der Sentenz und ihre Performanz. Schon der zentrale Satz: »Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht«,<sup>64</sup> ist in seinem Bezug ambivalent. Er lässt sich dreifach verstehen: 1. als eine moralische Forderung (absolute Wahrheit), 2. als Forderung an den Dichter, seinen Figuren nur wahrscheinliche Moralen in den Mund zu legen (poetische Wahrheit), und 3. als Forderung nach Wahrheit des Schauspiels (Wahrheit der Performanz). Dass diese Ebenen in der Diskussion ständig ineinandergreifen, ist kein Zufall. Hier spiegelt sich nicht nur die empirische Inversion der Moralen, sondern überhaupt die Relativierung und Verdunklung der ethisch-praktischen Wahrheitsdimension. Lessing verschiebt die Frage: »Wie soll ich handeln?« zur Frage »Wie soll ich spielen?«

Lessings Ausführungen berühren technische Aspekte wie »die rechte Accentuation« oder die »Chironomie«, die hier nicht erörtert werden müssen. Wichtiger ist die viel diskutierte Frage nach dem Grundverständnis des Schauspielers, die Alternative zwischen fühlendem und denkendem Schauspieler, gleichsam zwischen Raimond de St. Albine und Francesco Riccoboni. Lessing bezieht eine vermittelnde Position, die er wiederum anthropologisch begründet – »Grundsätze von der Empfindung«.<sup>65</sup> Sentenzen müssten »mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte« gesprochen werden.<sup>66</sup> Es ist kein Zufall, dass auch hier die logische Struktur der Sentenz mit ihrer performativen in ein und demselben Zusammenhang diskutiert wird. Die moralische Dimension der Moralen ist suspendiert. Die Opposition von Verstellung und *abundantia cordis* wird zu einem rein ästhetischen Problem. Sie löst sich in die Frage nach der *eloquentia corporis* auf. Die Integration des Individuellen und des Allgemeinen (der Moral) ist keine Frage der dramatischen Charakterzeichnung mehr, sondern der Schauspielkunst. Die Moral, der »allgemeine[] Satz«, wird, so Lessing, durch »seine Allgemeinheit [...] gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen, oder weniger scharfsin-

63 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 185 (Ankündigung).

64 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 197 (3. Stück)

65 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 199 (3. Stück).

66 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 199.

nigen Zuhörer, nicht bemerkt oder nicht begriffen wird.«<sup>67</sup> Die Vermittlung »zwischen (symbolischer) Universalie und (indexikalischer) Situationsgebundenheit«<sup>68</sup> wird damit zur vordringlichen Aufgabe des Schauspielers. Wieder steht – beinahe wörtlich dieses Mal – Christian Wolffs Definition der Fabel im Hintergrund. Der Schauspieler müsse, so Lessing, »das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückbringen«.<sup>69</sup> Er vollzieht jene *reductio aesthetica*, die in der Fabeltheorie dem Dichter obliegt. Zwischen der Kälte der Moral und der Hitze der Leidenschaft vermittelt der Schauspieler durch seinen »individualisierenden Gestus«. Das Wort als künstliches Zeichen wird erst durch die Geste als natürliches Zeichen wirksam.

So ergibt sich eine Kreisbewegung, die der Schauspieler durch sein Spiel vermittelt: Die Moral steigt aus dem Körper der Figur auf, gerinnt zu Wort und Sentenz und muss durch den Schauspieler und seine natürlichen Zeichen in diesen zurückgelegt werden. Damit gewinnen die Moralen nun doch noch eine zentrale Funktion in Lessings Dramatik. Sie sind der Prüfstein, an dem sich das Gelingen des Spiels entscheidet. Sentenzen regulieren die Thermodynamik der Repräsentation, indem sie einen ästhetischen Mittelzustand herbeiführen, der in den »Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung«, also der *bienséance*, verbleibt.<sup>70</sup> Damit verschiebt sich auch die Affektdisziplinierung: Auf der Ebene der Handlung und im Handeln der Figuren wird sie als »untheatralisch« bekämpft, während sie auf der Ebene des Schauspiels und im Agieren des Schauspielers weiterhin gültig bleibt. Einerseits verleiht sich die »Seele durch die Moral gleichsam neuen Schwung«, sofern die »Situation ruhig« ist. Andererseits muss sie sich »durch die Moral [...] gleichsam von ihrem Fluge zurückholen«. Im ersten Fall »muß das Raisonement in Affekt entbrennen«, im zweiten »der Affekt in Raisonement sich auskühlen«.<sup>71</sup> Die Moralen dienen nicht der Moral, sondern einer wohl temperierten Dramaturgie. An ihnen wird das Verhältnis von *veritas moralis* und *veritas aesthetica* offenbar. Für die rationalistische Dramatik waren die Moralen nicht nur ein Element des Ornaments, sondern ein Element des Normativen im Kontingenten. Lessing invertiert dieses Verhältnis: für ihn sind die Moralen nur noch in der *Performanz* gerechtfertigt. Das aber heißt, dass ihre letzte Wahrheit nur eine ästhetische sein kann: die Wahrheit einer vollendeten Täuschung (»äußerste Illusion«).

67 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 204 (4. Stück).

68 Packard, Lessings Affektsemiologie, S. 345.

69 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 204.

70 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 208 (5. Stück).

71 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 200 (3. Stück).

## V. Sentenz und sokratische Methode

Im 49. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* kommt Lessing noch einmal auf die Spannung von Moral und Moralen zurück.<sup>72</sup> Die Stelle steht im Zusammenhang einer Kritik und Apologie des Euripides gegen seine modernen Kritiker, die vor allem den Gebrauch des Prologs als Verstoß gegen die regelmäßige Form rügen. Ausgangspunkt ist Aristoteles' Aussage in der *Poetik*, Euripides sei der »tragischste aller Dichter«.<sup>73</sup> Lessing schließt sich dem Urteil an, indem er die Prologe als verzichtbar für die Handlung erklärt.<sup>74</sup> Euripides zeige hier »den Zuschauern alle das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher«.<sup>75</sup> An dieser Stelle kommt ein neuer Gedanke ins Spiel. Wie später Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* betont Lessing die Zeitgenossenschaft von Euripides und Sokrates: »Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides«.<sup>76</sup> Dieses beziehe sich jedoch nicht vor allem auf »den Reichtum von schönen Sittensprüchen, den er so verschwenderisch in seinen Stücken austreuet«.<sup>77</sup> Die tragische Wirkung liege gerade nicht im sentenziösen Stil. Euripides »hätte, ohne sie, eben so spruchreich sein können; aber vielleicht würde er, ohne sie, nicht so tragisch geworden sein.«<sup>78</sup> Damit ist das Thema der Moralen zurück. Ihr Einsatz wird nun weniger scharf abgelehnt, jedoch auch hier auf die Tragödie begrenzt. Andererseits gibt der Gegensatz der »Freunde« Sokrates und Euripides noch einmal Raum, die eigene Aversion gegenüber der Sentenz und mit ihr das dramapoetische Credo zu formulieren: »Schöne Sentenzen und Moralen sind überhaupt gerade das, was wir von einem Philosophen, wie Sokrates, am seltensten hören; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er prediget.«<sup>79</sup> Was Euripides von Sokrates lernt, ist Selbst- und Menschenkenntnis (»den Menschen, und uns selbst kennen«) – *gnothi seauton*, der Philosoph als Anthropologe.<sup>80</sup>

72 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 426.

73 Aristoteles, *Poetik*, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 41 (Kap. 13, 1453a).

74 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 424: »Denn es ist klar, daß alle die Stücke, deren Prologe ihnen so viel Ärgernis machen, auch ohne diese Prologe, vollkommen ganz, und vollkommen verständlich sind.«

75 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 426.

76 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 426.

77 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 426.

78 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 426.

79 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 426.

80 Es ist hier nicht der Ort, die noch kaum untersuchten Sokrates-Figurationen des 18. Jahrhunderts zu erhellen. Vorläufig sei hingewiesen auf Friedrich Vollhardt,

Dies führt in zweifacher Hinsicht zur *Minna* zurück. Zuerst natürlich, indem auch hier ganz in Lessings Sinne die Prozessualität der Wahrheit und die Performanz der Moral verbunden werden. Sokrates führt die »Umstellung von einer Moral mit Satzcharakter auf eine Moral mit Dispositionscharakter«<sup>81</sup> an sich exemplarisch vor. Statt Vor-Schriften also mündliches Gespräch. Der sokratische Dialog – darauf hatte ja schon Aristoteles hingewiesen – ist als mimetische Form dem Drama eng verwandt (anders als das nicht-mimetische, »dogmatisierende« Lehrgedicht).<sup>82</sup> Sokratischer Dialog und Lessing'sche Komödie sind in vielem analog. Auch Minnas Ziel ist es, »den Menschen, und uns selbst [zu] kennen«.<sup>83</sup> Beinahe obsessiv ist ja ihr Versuch zu nennen, sich »den Anblick Ihres [sc. Tellheims; J. R.] ganzen Herzens verschafft zu haben«.<sup>84</sup> In IV, 6 ruft sie aus: »Nein, wir können, wir werden Sie nicht verkennen, Tellheim«.<sup>85</sup> Doch genau das droht: »Und sie kennen mich nicht besser?«, fragt Tellheim ratlos.<sup>86</sup> Das Drama wird bei Lessing zur »Schule der Kommunikabilität«,<sup>87</sup> des Mitleidens und der sozialen Transparenz.<sup>88</sup> Dazu bedarf es einer Form der Ge-

Selbstreflexive Aufklärung. Johann Georg Schlosser in den literarischen Kontroversen der Spätaufklärung, in: *Zwischen Josephinismus und Frühliberalismus. Literarisches Leben in Südbaden um 1800*, hg. von Achim Aurnhammer u. Wilhelm Kühlmann, Freiburg 2002, S. 367-394 (über J. G. Schlossers Aufsatz »Ueber die Streitigkeit vom Genius des Sokrates«, Deutsches Museum 1778); Wilhelm Schmidt-Biggemann, Sokrates im Dickicht der Aufklärung, in: *Der fragende Sokrates. Colloquium Rauricum*, Bd. 6, hg. von Karl Pestalozzi, Leipzig 1999, S. 132-151. Im Übrigen die ältere Darstellung von Wolf Hertel, Sokrates in der deutschen Dichtung der Aufklärung. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts, München 1921.

81 Eibl, Entstehung der Poesie, S. 69.

82 Aristoteles, Poetik, S. 7 (Kap. 1, 1447b). Lessing greift dies wörtlich auf in seiner zusammen mit Mendelssohn verfassten Schrift *Pope, ein Metaphysiker!* (1755). »Lucrez und seines gleichen, sind Vermacher, aber keine Dichter.« Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Pope, ein Metaphysiker!, in: Lessing, Werke und Briefe, Bd. 3: Frühe kritische Schriften, bearbeitet von Karl S. Guthke, München 1972, S. 614-650, hier S. 637. Zur Stelle eingehend Friedrich Vollhardt, Selbstliebe und Geselligkeit. Untersuchungen zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moraldidaktischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2001, S. 260-275.

83 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 426.

84 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 106 (V, 13).

85 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 84 (IV, 6).

86 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 99 (V, 9).

87 Eibl, Entstehung der Poesie, S. 74.

88 Vgl. dazu auch Gerhild Schulz, Rhetorik im Zeichen sprachlicher Transparenz. Racine – Lessing, Dresden 2003, S. 154-172.

sprächstherapie, die den »eingewurzelte[n] Übelstand«<sup>89</sup> aufdeckt. Die komische Intrige wird ausdrücklich als »Spiel« bezeichnet,<sup>90</sup> aber auch als »Probe«<sup>91</sup> und »Lection«.<sup>92</sup> Minna und Franciska sind »Komödiantinnen«, die nach Lessings dramenpoetischen Prinzipien ein Lust-Spiel im Spiel inszenieren, das am Ende beinahe ins Weinerliche abgeleitet. Auch andere intertextuelle Bezüge drängen sich auf. *Minna von Barnhelm* ist nicht nur ein elenktisches Drama, sondern auch eine sokratische Komödie. Minna ist nicht nur »Sophistin«,<sup>93</sup> sondern auch ein weiblicher Sokrates.

Diese Konvergenz von Lustspiel und »sokratischer Lehrart« verdiente eine eigene Betrachtung. Lessing sieht die Beziehungen deutlich, vor allem im II. Literaturbrief.<sup>94</sup> Was hier, gegen Wieland gerichtet,<sup>95</sup> die wahre »Aesopische und Sokratische Methode« heißt, entspricht Minnas Strategie gegenüber Tellheim. Auch hier geht es um Prüfung und Aporie:

Was tat *Sokrates* anders, als daß er alle wesentliche Stücke, die zu einer Definition gehören, durch Fragen und Antworten heraus zu bringen, und endlich auf eben die Weise aus der Definition Schlußfolgen zu ziehen suchte? Seine Definitionen sind durchgehends richtig.<sup>96</sup>

Dies spielt auf die Platonischen Dialoge – genauer: die aporetischen Frühdialoge – an,<sup>97</sup> in denen Moralbegriffe und angemessene Bestimmungen (»Was ist x«<sup>98</sup>) diskutiert werden: Im *Laches* die Tapferkeit, im

89 Lessing, Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele, in: ders., Werke, Bd. 4, S. 12-58, hier S. 27.

90 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 95 (V, 5).

91 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 107 (V, 12).

92 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 69 (IV, 1).

93 So Tellheim; vgl. Lessing, Minna von Barnhelm, S. 102 (V, 9).

94 Vgl. Lessing, Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Fünftes Brief, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 4, S. 478-481, hier S. 481.

95 Die Polemik richtet sich gegen Wielands Schrift *Plan von einer neuen Art von Privat-Unterweisung* (1753), später überarbeitet als *Plan einer Academie, zu Bildung des Verstandes und des Herzens junger Leute*. Vgl. Kommentar in Lessing, Werke und Briefe, Bd. 4, S. 1137.

96 Lessing, Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Elfter Brief, S. 481.

97 Michael Erler, Der Sinn der Aporien in den Dialogen Platons. Übungsstücke zur Anleitung im philosophischen Denken, Berlin u. a. 1987, bes. S. 78-96; vgl. auch ders., Platon (= Grundriss der Geschichte der Philosophie, begründet von Friedrich Ueberweg. Die Philosophie der Antike, Bd. 2/2), Basel 2007, S. 54-75 (zur Erkenntnistheorie).

98 In der Platonforschung als sog. »τί ἐστίν-Frage« bekannt. Vgl. Thomas Alexander Szlezák, Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie. Interpretationen zu den frühen und mittleren Dialogen, Berlin, New York 1985, S. 185.



*Charmides* die Besonnenheit, im *Lysias* die Freundschaft und im *Euthyphron* die Frömmigkeit. Hinzu kommt die Diskussion um die Gerechtigkeit im ersten Buch des *Staates*, u. a. m. Der II. Literaturbrief ist ein Schlüsseltext für Lessings eigene Methode und ihre ideen- und diskursgeschichtliche Genealogie. Sokrates und Christian Wolff heißen die Leitsterne. Diese Methode zielt darauf, »daß man die Jugend [...] zum eigenen Nachdenken gewöhnet«. <sup>99</sup> Es gehe darum, »das große Geheimnis die menschliche Seele durch Übung vollkommen zu machen«. <sup>100</sup> Dies kann nur gelingen, indem man sie »in steter Bemühung erhalte, durch eigenes Nachdenken auf die Wahrheit zu kommen.« <sup>101</sup> Das Verfahren der Aufklärung entspricht der Sokratischen Maieutik:

Zu unsern Zeiten kann die Sokratische Lehrart mit der Strenge der itzigen Methode auf eine so geschickte Art verbunden werden, daß man die allertiefsinnigsten Wahrheiten herausbringt, indem man nur richtige Definitionen aufzusuchen scheint. <sup>102</sup>

Dies zeigt, dass Lessing zwischen Sokratischer und Wolffianischer Methode und Philosophie eine grundlegende Übereinstimmung sieht: Die der logisch-methodischen und begrifflichen Konsequenz. <sup>103</sup> Wolff und Sokrates bilden gemeinsam den Grundstein einer neuen Pädagogik, die nicht nur auf dem Prinzip der Selbsttätigkeit des Denkens, sondern vor allem auf dem der Übung beruht. »Die platonischen Dialoge sind Übungsmodelle«. <sup>104</sup> Bei Lessing treffen der ästhetisch-rhetorische und der philosophisch-platonische Übungsgedanke, von denen weiter oben schon die Rede war, <sup>105</sup> zusammen. Philosophie im Sinne des frühen und mittleren Platon besteht in Wiederholung, Rekapitulation und Training. Im *Menon* animiert Sokrates seinen Gesprächspartner, immer wieder Antworten zu suchen, damit er »Übung darin gewinne, Antworten auf Fragen nach der Tugend zu geben«. <sup>106</sup> Lernen, üben und natürliche Begabung sind gleichberechtigte Komponenten im philosophischen Erkennt-

99 Lessing, Werke und Briefe, Bd. 4, S. 479.

100 Lessing, Werke und Briefe, Bd. 4, S. 479.

101 Lessing, Werke und Briefe, Bd. 4, S. 479.

102 Lessing, Werke und Briefe, Bd. 4, S. 481.

103 Zur Prägung durch die Wolffianische Methode siehe Fick, Lessing-Handbuch, S. 33-38 (mit weiterer Literatur).

104 Hadot, Philosophie als Lebensform, S. 26.

105 Vgl. Anm. 6.

106 Platon, *Menon*, 75 A 8. Platon, Sämtliche Werke in 10 Bden., nach der Übers. Friedrich Schleiermachers [...] hg. von Karlheinz Hülsler, Frankfurt a. M., Leipzig 1991, Bd. 3: *Menon*, *Kratylos*, *Hippias Minor*, S. 24 bzw. 25.

nisprozess. Insbesondere die »Einübung [ist] zum organischen Bestandteil des verstehenden Lernens geworden.« <sup>107</sup> Die Parallelen zwischen der sokratischen Methode (im Lichte Platons), der Gattung des Dialogs und Lessings eigenem Verfahren in der *Minna* reichen tief. Der Gedanke der Einübung und der dispositionellen Verankerung des Gelernten (»Aufgelegtheit«), die Frage-Antwort-Struktur von Minnas Therapieversuch, die Suche nach »richtigen Definitionen« (hier des Begriffs »Ehre«) und die elenktische Methode (»Probe«) zeigen eine innere Konvergenz, die bisher nicht gesehen wurde. Minna ist ein weiblicher Sokrates, *Minna* eine Reprise des sokratischen Dialogs. Auch und gerade die aporetische, auf Vorläufigkeit gestellte Struktur, die im Leser »eine lebendige Denkbewegung auszulösen [sucht]«, teilt Lessing mit Platon. <sup>108</sup>

Um diesen Zusammenhang sichtbar zu machen, bedürfte es nur einer geringfügigen Änderung des Titels: *Minna von Barnhelm oder über die Soldatenehre*. <sup>109</sup> Folgt man dieser Spur, erscheint auch die zentrale Szene IV, 6 in neuem Licht. Minna bestreitet sie aus einer überlegenen Position (»ich bin ihre Gebieterin, Tellheim«), sie ist Herrin des Wortes und der philosophischen Prüfung, des *elenchos*: »Lassen Sie uns doch jedes näher beleuchten.« <sup>110</sup> Systematisch wird die resignative Haltung Tellheims (»einen Kriepel, einen Bettler«) <sup>111</sup> destruiert. Als Tellheim in das »schreckliche Lachen des Menschenhasses« zu verfallen droht, <sup>112</sup> muss sich die sokratische Methode zur Verhaltenstherapie weiten. Das sokratische Gespräch wird zur psychagogischen Sitzung. Durch Suggestion und Hypnose muss Tellheims fixierte Aufmerksamkeit (*attentio*) <sup>113</sup> neu justiert werden: »Hierher ihr Auge! auf mich, Tellheim«. <sup>114</sup> Tellheim ist zu dieser Umlenkung seiner Aufmerksamkeit nicht fähig. Er hat »indes vertieft, und unbeweglich, mit starren Augen immer

107 Julius Stenzel, Platon der Erzieher, Leipzig 1928, S. 156.

108 Szlezák, Schriftlichkeit, S. 333; Erler, Platon, S. 103-105; zur dramatischen Form vgl. Erler, Der Sinn der Aporien, S. 82: »Das Ende des »Euthyphron« bietet geradezu ein dramatisch formuliertes Fragezeichen«.

109 Der englische Titel kommt dem nahe: *The School for Honour, or the chance of war*, London 1799.

110 Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 81. Der *elenchos* bezeichnet bei Platon das Zusammenwirken von Befragen, Untersuchen und Prüfen. Erler, Platon, S. 361.

111 Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 80 (IV, 6).

112 Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 83 (IV, 6).

113 Die Geschichte der Aufmerksamkeit rekonstruiert die Studie von Barbara Thums, Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brocques bis Nietzsche, München 2008 (ohne Bezug zu Lessing).

114 Lessing, *Minna von Barnhelm*, S. 84 (IV, 6).

auf eine Stelle gesehen.«<sup>115</sup> Das therapeutisch-elenktische Gespräch scheint zu scheitern, Minna schlägt vor, »daß wir abrechnen«. Sie entschließt sich daher, auf die glückliche Wendung der Rehabilitierung durch den König zu setzen. Minna greift – in Vertretung des Autors Lessing – zum *deus ex machina*, konzidiert aber damit Tellheims Forderung nach Wiederherstellung der äußeren Ehre, der Reputation. Von dieser Forderung rückt Tellheim nicht ab – bis zum Ende: »Ich brauche keine Gnade; ich will Gerechtigkeit. Meine Ehre –«. <sup>116</sup> Die Erziehung Tellheims durch Minna scheint gescheitert. Dramenpoetisch gewendet: ihr komödiantisches Spielprinzip verfehlt seine Wirkung. Die »Umstellung von einer Moral mit Satzcharakter auf eine Moral mit Dispositionscharakter«, die das Spiel im Spiel bezweckte, ist gescheitert. Dies auch deshalb, weil Minna letztlich *ihr* Prinzip – die »Moral mit Dispositionscharakter« – ebenso absolut setzt, wie Tellheim seine imperative Moral der Ehre. Eine Disposition, ein Habitus, lässt sich aber nur fühlen oder zeigen, nicht mehr formulieren oder definieren. Das Ausgreifen des stummen Spiels und der *eloquentia corporis* gegen Ende des Stückes zeigt diese Verlegenheit. Es ist daher nur folgerichtig, wenn Lessing gerade das Scheitern eines »allgemeinen Satzes« zum Höhepunkt des Dramas macht.

v. TELLHEIM *hitzig*. Nein, mein Fräulein, Sie werden von allen Dingen recht gut urteilen können, nur hierüber nicht. Die Ehre ist nicht die Stimme unsers Gewissens, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffnen – –

DAS FRÄULEIN Nein, nein, ich weiß wohl. – Die Ehre ist – die Ehre.<sup>117</sup>

Das Gespräch endet aporetisch, weil Minna in der Hitze des Gefechts aus ihrer Sokrates-Rolle fällt. Das Blatt wendet sich. Nun argumentiert Tellheim ausschließend. Weder die internalistische Ehrauffassung (»Stimme des Gewissens«) noch die gleichsam exoterische (»Zeugnis der Gerechten«) entsprechen Tellheims Ehrgefühl. Dies muss nun Minna konzidieren. Im Versuch, gegen diese beiden verworfenen Konzepte ein eigenes neues zu setzen, scheitert Minna auch deshalb, weil sie die Prinzipien der »sokratischen Lehrart«, des *elenchos*, aufkündigt: »Der Elenchos kann nicht positiv Wahrheit beweisen, sondern nur auf Widersprüche hinweisen.«<sup>118</sup> Weder Tellheim noch Minna können eine solche Definition angeben. Der eine kommt über die Negation nicht hinaus, die andere nicht über die Tautologie. Die Ehre bezieht damit ihre »Stellung an

115 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 84 (IV, 6).

116 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 86 (IV, 6).

117 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 86 (IV, 6).

118 Erler, Platon, S. 104.

der Grenze des Aussprechbaren.«<sup>119</sup> Sie verflüchtigt sich schon sprachlich-definitivisch zu einem »geschätzte(n) Nichts«, <sup>120</sup> zum »Gespenst«. Die Krise der Ehre manifestiert sich in einer Krise der Sprache der Reputation. Die Dinge liegen wie so oft bei Platon: der Wahrheit steht die soziale *doxa* gegenüber, die man »festbinden«<sup>121</sup> muss, um sie zu fixieren. Der Wortwechsel zeigt jedoch Minnas Tendenz: Sie strebt über die sokratische Methode hinaus. Ihre These lautet: Nicht nur die *Begriffe* sind falsch, es ist falsch, sich überhaupt einen *Begriff* zu machen, wo handeln und fühlen geboten ist – Imperativ der rehabilitierten Sinnlichkeit. Dies mündet in eine Paradoxie. Das Verbot imperativer Moral bzw. Moralien ist selbst eine imperative Moral: »Man muß ganz uneigennützig lieben.«<sup>122</sup> Lessing hat das Prinzip der »sokratischen Lehrart« damit zu äußerster Konsequenz geführt: Lehrer *und* Schüler, Prüfer *und* Proband verfallen der Aporie. Die wichtigste und entscheidende Sentenz des Stückes bleibt Fragment. Sie endet als doppelte Aposiopese. Das Problem ist auf der Ebene der diskursiven Sprache und mithilfe »studierte[r] Wendungen«<sup>123</sup> nicht zu lösen. Jede präzise Definition von Moral ist ausgeschlossen, weil dadurch notwendig ihre nicht-begriffliche Qualität veräußerlicht würde. So zerfallen Begriffe für Haltungen und Gefühle den Protagonisten wie »modrige Pilze«. Wo die Moralien enden – am doppelten Gedankenstrich –, beginnt das Reich der Moralität, bei dem nur mehr Herz und Körper sprechen dürfen.

## VI. Epilog – Lessing sammelt Sentenzen

Und dennoch: Wo Minna alle »studierten Wendungen« ablehnt, hat der Autor Lessing systematisch schöne Wendungen studiert. So stellte Lessing aus verschiedenen frühneuzeitlichen Sentenzen- und Sprichwörter-sammlungen eine eigene Anthologie zusammen, die unter dem Titel *Altdeutscher Witz und Verstand* zuerst postum durch seinen Bruder Karl ediert wurde.<sup>124</sup> Unter den verschiedenen Sammlungen v. a. des 16. und

119 Michael Ott, Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800, Freiburg 2001, S. 166 f.

120 Albrecht von Haller, Gedichte, hg. von Ludwig Hirzel, Frauenfeld 1882, S. 10.

121 Erler, Sinn der Aporien, S. 86–90.

122 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 87 (IV, 6).

123 Lessing, Minna von Barnhelm, S. 92 (V, 4).

124 In: Gotthold Ephraim Lessings Leben, nebst seinem noch übrigen literarischen Nachlasse, hg. von Karl G. Lessing, Berlin 1795, 3. Teil, S. 220–250. Ich zitiere im Folgenden die Ausgabe: G.E. Lessing's Sämtliche Schriften, hg. von Karl

17. Jahrhunderts befindet sich auch die Anthologie *Ergötzlicher Aber Lehr- Ehr- und Sittsammer/ auch von allerhand Unsauberkeiten/ und überlästigen Infamien rein bewahrter Burger-Lust* (1664), aus der Lessing u. a. einen Reimspruch aufnimmt, der Tellheim gut zu Gesicht stünde: »Wer entbehrt der Ehre, / Dem ist weder wohl noch wehe«. <sup>125</sup> Besonders intensiv hat sich Lessing mit Christoph Lehmanns *Florilegium politicum, Politischer Blumen-Garten* (o. O. [Wittenb.] 1630. Weitere Auflagen bis 1662) beschäftigt. <sup>126</sup> Hier finden sich ausgedehnte Kapitel zum Thema »Ehr« bzw. »Discursß von der Ehr und Lob«. <sup>127</sup> Lessing hat sie nicht in seine eigene Apophthegmensammlung aufgenommen, aber sicher gelesen. Auch Lehmanns Sentenzen stellen die innere über die äußere Ehre, die semantisch zwischen den lateinischen Äquivalenten *honor* und *gloria* schwankt. Die Ehre ist hier kein »Gespenst«, aber doch ein Schatten – Chamisso's Peter Schlemihl ist nicht fern. Der erste Spruch lautet: »Es ist ein Schatten der oft einem fürgeheth/daß man ihn siehet/offt nachfolgt/ daß man ihn nicht sehen kann. 2. Was sich an großen Schatten erfrewet/ der hat auch Frewd an der Ehr«. <sup>128</sup> Lehmanns Konzept einer inneren Ehre (im Sinne von *honestum* und *dignitas interna*) deckt sich mit dem Minnas: »wo Ehr innwendig ist da geht's wieder auß/wo nichts innen ist/ da darff man nichts auff's aussern [sic!] warten«. <sup>129</sup> Bei Lehmann wird der Prozess der Verinnerlichung der Ehre sichtbar, der im 18. Jahrhundert seinen Höhe- und Krisenpunkt erreichen wird. <sup>130</sup> Auch bei Lessing sind es

Lachmann und Wendelin von Maltzahn. Bd. 11, 2. Abt., Leipzig 1857, hier S. 310-335. Zur Präsenz von Sentenzenanthologien im 18. Jahrhundert vgl. exemplarisch Wolfgang Harms, Eine Sentenzenanthologie in der Hand von schreibenden Lesern des 18. Jahrhunderts, in: Buchhandel und Literatur. Festschrift für Herbert G. Göpfert zum 75. Geburtstag am 22. September 1982, hg. von Reinhard Wittmann, Wiesbaden 1982, S. 15-31.

125 Lessing's Sämtliche Schriften, S. 313.

126 *Florilegium politicum* [...]. Faksimiledr. der Aufl. v. 1639, hg. und eingeleitet von Wolfgang Mieder, Bern, Frankfurt a. M. u. a. 1986.

127 Ich beziehe mich auf die Ausgabe von 1640 (*Florilegium Politicum auctum*), hier S. 173-182.

128 Lehmann, *Florilegium Politicum auctum*, S. 173.

129 Lehmann, *Florilegium Politicum auctum*, S. 173.

130 Dagmar Burkhart, Eine Geschichte der Ehre, Darmstadt 2006, S. 75-82; zum Überblick auch Winfried Speitkamp, Ohrfeige, Duell und Ehrenmord. Eine Geschichte der Ehre, Stuttgart 2010, mit kursorischem Hinweis auf Lessing (S. 116 f.); der Ausbau des internalen Ehrkonzepts hängt ideengeschichtlich eng mit dem des Gewissens als innerer Kontroll- und Strafinstanz zusammen. Der Weg von Gottsched zu Lessing ist der von der (dramatischen) Scham- in die Schuldkultur. Er spiegelt sich im Funktionswandel der Sentenz vom äußeren

die Sentenzen, an denen sich das Problem der Ehre kristallisiert. In den »studierten Wendungen« erscheint die reine gesellschaftliche *doxa*, das imperative Vorurteil der Gemeinschaft – Bacons *idola theatri*, die nun paradoxerweise durch Lessings Theater vertrieben werden sollen. Die neue Dramenkunst nach der »sokratischen Lehrart« zersetzt die Idole des Theaters und die Idole des Marktes, welche die Sprache entstellen und unzuverlässig machen. Sie löst Begriffschimären auf, indem sie die erlebte und verinnerlichte Maxime als »generalisierte Empfindung« an die Stelle der oratorischen Sentenz setzt. Franciskas grobe »Anmerkungen« entsprechen dem »altdeutschen Witz und Verstand«, auf den es Lessing in seinen Apophthegmensammlungen ankam. Im ambivalenten und paradoxen Umgang mit der Sentenz erweist sich Lessing als historische Schwellenfigur. Die Sentenz wird verurteilt, aber auch diskutiert und verwendet – oft genug, um der neuen Norm absoluter Aufrichtigkeit imperative Dringlichkeit zu verleihen. In jedem Fall bildet sie einen Stein des Anstoßes, der den Anlass zu metatheatralen Exkursen bietet. Indem die Figuren in die Sentenz fallen, fallen sie auch aus der Rolle. <sup>131</sup>

Lehrsatz zur inneren Stimme. Zu diesem Prozess die klassische Studie von Heinz D. Kittsteiner, Die Entstehung des modernen Gewissens, Frankfurt a. M. 1995, S. 254-286.

131 Ein weiteres Beispiel bietet das frühe Dramenfragment *Samuel Henzi* (1753). Wieder handelt es sich um eine beiläufige Stelle, einen Fall von inzidenteller Poetik. Im hitzigen Dialog mit dem Auführer Dücret greift Fuetter zu einer Sentenz: »So braucht ein Arzt das Gift,/Das außer seiner Hand nur hämsche Morde stift.« Dücret artikuliert gegenüber Fuetter sein Unbehagen an der Sentenz. Ein performativer Widerspruch: Eine Bühnenfigur fordert die andere auf, ihre Existenz als Bühnenfigur zu vergessen. Die Sentenz, das »Gleichnis«, wird zum Inbegriff des Oratorischen und Theatralen, das auf dem Theater dissimuliert werden muss (vgl. Lessing, Samuel Henzi, in: ders., Werke, Bd. 2: Trauerspiele, München 1971, S. 371-389, hier S. 382):

DÜCRET.

Das Gleichnis ist gewählt! Auch Henzi würd es loben,  
Der nur von Tugend träumt und läßt Tyrannen toben.  
Doch lieber sprich mit Ernst, als oratorisch schön,  
Den Helden minder gleich, die auf der Bühne stehn,  
Und auf des Sittenspruchs geborgte Stelzen steigen,  
Dem Volk die Tugenden im falschen Licht zu zeigen.  
Sprich ungekünstelt!