

»Es morde noch mein Dolch, wo er nur morden kann«

Die »Hass-Figur« des Bösewichts und ihr Abgang von der Bühne (Weiße, Lessing)

Eine Literaturgeschichte des Hasses ist noch nicht geschrieben. Auch wenn Karl Heinz Bohrer's letzte monographische Studie *Mit Dolchen sprechen* (2019) einen Versuch in diese Richtung unternimmt, führt sie doch eher die enorme Komplexität dieses Unterfangens vor als einen Weg zu deren Auflösung. Ist Hass auf der Ebene der *res*, der Signifikate, oder der *verba*, der Signifikanten zu verorten? Bohrer spricht zwar durchgehend von »Hass-Reden«¹ (bzw. »Hass-Dialog«²), aber auch von »Hass-Imagination«,³ »Hass-Affekt«,⁴ »Hass-Geste«,⁵ »Hass-Thematik«⁶ und »Hass-Gedanken«.⁷ Indem Bohrer sich nur für den Hass als »ein Mittel intensiver Poesie«⁸ interessiert, verzichtet seine Analyse auf Referenzen zur Emotionsgeschichte und nimmt auch auf historische Kontexte nur äußerst sparsam Bezug.

Der vorliegende Beitrag unternimmt die Analyse einer Episode aus der Literaturgeschichte des Hasses: Der Fokus liegt auf einem Ausschnitt aus der Geschichte der dramatischen »Hass-Figur« *par excellence*: der Figur des Schurken. Im Zuge der Herausbildung einer Unterscheidung zwischen »ernsthafte« und »populäre« Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird der Schurke, vormalig eine der Zentralfiguren des elisabethanischen Dramas, ästhetisch abgewertet und zum Merkmal »schlechter« Literatur erklärt. Paradigmatisch durchgeführt wird diese Neubewertung in den Ausführungen über Felix Christian Weißes *Richard der Dritte* (1759) in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767–1769).

1 Karl Heinz Bohrer: *Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt*, Berlin 2019, S. 21 u. ö.

2 Ebd., S. 47.

3 Ebd., S. 9.

4 Ebd., S. 204.

5 Ebd., S. 209.

6 Ebd., S. 428.

7 Ebd., S. 318.

8 Ebd., S. 7.

Weißes Version des Shakespeareschen Dramas ist für eine Literaturgeschichte des Hasses besonders relevant, insofern Weiße die Zentralfigur des Schurken radikaler als Shakespeare als eine »Hass-Figur« konzipiert: Weißes Richard ist durch und durch von Hass bestimmt – im Gegensatz zu Shakespeares Richard, dessen Boshaftigkeit durchaus auch humorvolle Momente einschließt (Abschnitt II). Aus dem Umstand, dass Weißes Richard als eine ausschließliche »Hass-Figur« dargestellt ist, folgert Lessings vernichtende Kritik in seiner *Ham-burgischen Dramaturgie*, dass das Drama kein Mitleid erzeuge und daher die Ansprüche einer Tragödie nicht erfülle. Wenn die Darstellung von Hass und Gewalt kein Mitleid erzeugt, so die Argumentation der *Dramaturgie*, bedient sie eine ›Sensationslust‹, die seit Lessing mit der Wirkung populärer Literatur assoziiert wird (Abschnitt III). Schließlich zeigt sich am Beispiel der *Emilia Galotti* (Abschnitt IV), wie Lessings eigene dramatische Produktion auf seine Abwertung des ›Schurken‹ reagiert, indem sie diesem eine Nebenrolle zuweist.

1. Ein Drama des Hasses (Weiße)

Felix Christian Weiße spielt zwar in den neueren Literaturgeschichten keine prominente Rolle mehr – dabei war er im 18. Jahrhundert »einer der meistgespielten deutschen Dramatiker« sowie »nach Gellert der populärste Dichter Deutschlands«. ⁹ Sein Drama *Richard der Dritte* (1759) gilt im 18. Jahrhundert als »eines der berühmtesten Tyrannenstücke« und wird noch 1775, also auch nach Lessings scharfer Kritik am Text, an »alle[n] Theater[n]« ¹⁰ aufgeführt. Das Drama fordert unvermeidlich den Vergleich mit dem Prätext Shakespeares heraus. ¹¹

9 Walter Pape: »Ein *billetdoux* an die ganze Menschheit«. Christian Felix Weiße und die Aufklärung, in: Zentren der Aufklärung III. Leipzig. Aufklärung und Bürgerlichkeit, hg. von Wolfgang Martens, Heidelberg 1990, S. 267–295, hier S. 269.

10 J[akob] Minor: Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, Innsbruck 1880, S. 210.

11 Zur (neueren) komparatistischen Forschung zu Shakespeares und Weißes *Richard III*: Vgl. Peter-André Alt: Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 29, 2004, S. 1–28; Peter-André Alt: Der zerstückte Souverän. Zur Dekonstruktion der politischen Theologie im Drama des 18. Jahrhunderts (Gottsched, Weiße, Buri), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84, 2010, S. 74–104, hier S. 83–90; Peter-André Alt: Kein Drama der Theodizee. Lessings Wirkungspoetik und die Psychologie des Bösen in Weißes *Richard der Dritte* (1759), in: Lessing Yearbook 41, 2014, S. 87–107; Nina Birkner: »... ein so eingefleischter Teufel – Nein! Das ist nicht möglich!« Shakespeares *Richard III* als Vorbild für Schillers *Räuber*, in: Schillers Theaterpraxis, hg. von Peter-André Alt und Stefanie Hundehege, Berlin/Boston 2020, S. 111–123; Sabine Durchholz: Im »lebenden Labyrinth der Literatur«: Shakespeares *Richard der*

Zwar betont Weiße in der Vorrede, er habe »keinen Plagiat«¹² begangen, aber die Parallelen zwischen den beiden Dramen sowie die Identität des Titels weisen deutlich auf eine direkte Auseinandersetzung mit Shakespeare hin. Hier ist bei Weiße die Traumszene im ersten Auftritt des ersten Aufzugs zu nennen, in der Richard sein nahendes Ende vorausahnt, wenn er von einem »Geisterheer« (S. 12) der von ihm Ermordeten verfolgt wird: Der Anklang an die Geistererscheinungen im fünften Akt von Shakespeares Drama ist nicht zu übersehen. Trotz verschiedener Parallelen sind jedoch auch die Unterschiede zwischen den Dramen offensichtlich. Weiße entfernt sich entscheidend von Shakespeares Drama, indem er einerseits durchgehend einen Alexandrinervers verwendet, und andererseits die Handlung auf das Ende von Richards Herrschaft beschränkt, um so die traditionelle Regel der Einheit der Zeit einzuhalten. In beidem folgt Weiße den Maßgaben der französischen Tragödien.¹³ Indem er sich inhaltlich an das Drama Shakespeares anlehnt, formal jedoch an die Maßgaben der französischen Tragödiendition, folgt Weiße seinem erklärten Programm einer »Vereinigung beider moderner Dichtungsarten, der englischen und der französischen«,¹⁴ um als Resultat dieser Mischung »einen eigenen Weg«,¹⁵ d. h. eine genuin deutsche Literatur zu finden. Die Entscheidung Weißes, nur den letzten Akt von Shakespeares Text zu adaptieren und den Rest in Form von Erzählungen nachzuholen, erscheint aus dramaturgischer Perspektive als unglücklich. Man muss Weiße allerdings wohl zugestehen, zumindest eine »eigenwillige« Version von Shakespeares Geschichtsdrama¹⁶ geschrieben zu haben.

Weißes Drama konzentriert sich zudem auf einen Konflikt, der in Shakespeares Version keine zentrale Bedeutung einnimmt: Richard wirbt um Elisabeth, die Tochter des verstorbenen Königs Edward IV und Schwester der von Richard im Tower inhaftierten Brüder Edward und York, ersterer der legitime König von England. Weil Richard fürchtet, dass eine Hochzeit zwischen Elisa-

Dritte in den Versionen von Christian Felix Weiße und Carl Steinberg. Mit einem Blick auf Lessings Weiße-Rezeption, in: Lessing Yearbook 38, 2008, S. 169–191; Francis Lamport: »Des Menschen Herz, o Gott! welch Elend kann es stiften!« The Tragedies of Christian Felix Weisse, in: Publications of the English Goethe Society 82, 2013, S. 1–15, hier S. 3–5.

- 12 Christian Felix Weisse [sic]: Richard der Dritte. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, hg. von Daniel Jacoby und August Sauer, Berlin 1904, S. 9. Im Folgenden alle Angaben in Klammern im Text mit Nennung von Akt und Vers. Weiße gibt an, Shakespeares Stück erst dann gelesen zu haben, als sein Drama bereits abgeschlossen gewesen sei (ebd.). Allerdings hat Weiße bereits 1756 in den *Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens* einige Passagen aus einer eigenen Übersetzung von Shakespeares *Richard III* publiziert. Vgl. Minor. (Anm. 10), S. 211.

13 Vgl. Durchholz (Anm. 11), S. 171.

14 Minor (Anm. 10), S. 201.

15 Weiße, zit. nach ebd., S. 200.

16 Durchholz (Anm. 11), S. 171.

beth und seinem Widersacher Richmond diesem eine dynastische Legitimität verleihen würde, will er durch die Ehe mit ihr seinen Machtanspruch stärken: »Dadurch entreiß ich ihm [Richmond, O. K.] den Vorwand zu den Waffen« (I/2 195). Der dramatische Konflikt kreist um Richards Erpressungsversuch: Er droht Elisabeth, ihre Brüder zu ermorden, sollte sie nicht seine Frau werden. Schließlich erklärt Elisabeth sich bereit, das »Opfer« zu bringen, um das Leben ihrer Brüder zu retten, und sagt dem verhassten Richard die Ehe zu. Dieser tötet die beiden Kinder dann trotz des Eheversprechens von Elisabeth. Bevor die Ehe jedoch geschlossen werden kann, stürmt Richmonds Truppe heran, und Richards Herrschaft und Leben endet zur Erleichterung aller.

Auf unterschiedliche Art und Weise erzählt sowohl Shakespeares als auch Weißes Text von einer unheilvollen Verbindung von Bosheit und Macht: Hass und Grausamkeit ebnen den Weg zur politischen Macht und charakterisieren deren Ausübung. Shakespeares Richard kündigt dies in einem Monolog zu Beginn des Dramas an: »And therefore, since I cannot prove a lover, / To entertain these fair well-spoken days, / I am determined to prove a villain / And hate the idle pleasures of these days.«¹⁷ Die Selbstidentifikation Richards als *villain* – üblicherweise übersetzt als Schurke – stellt einen prominenten Moment des Dramas dar. Die Entwicklung des Wortes *villain* hätte eine Analyse aus der Feder Giorgio Agambens verdient. Das Wort ist aus dem Altfranzösischen übernommen und bezeichnet ursprünglich »a serf, an un-free peasant attached to an estate which had once been a Roman villa; he was in fact a villanus or vilains.«¹⁸ Von hier aus durchläuft das Wort eine semantische Entwicklung von der Bezeichnung unfreier Bauern zu dem Schimpfwort, das Ganoven und Schurken bezeichnet: Lewis interpretiert diesen Wandel als »Moralisierung eines Statusbegriffs.«¹⁹ Die *villains* sind nahezu rechtlos, außerhalb jeder Teilnahme an der Gemeinschaft angesiedelt: Sie sind der Willkür ihrer Herren ausgeliefert, die sie nach Gutdünken bestrafen und einsperren dürfen (sie dürfen von diesen lediglich nicht körperlich verletzt oder getötet werden).²⁰ »If they ran away or were purloined they might be recovered by action like beasts or other chattels«,²¹ notiert ein Wörterbuch des späten 19. Jahrhunderts: Der juristische Status der *villains* ist lexikalisch demjenigen von Tieren gleichgesetzt. Indem der *villain* im ausgehenden Mittelalter zum Symbol einer Existenz außerhalb

17 William Shakespeare: Richard III, hg. von Thomas Cartelli, New York/London 2009, S. 5 (I/1, Z. 28–31).

18 C[live] S[taples] Lewis: Studies in Words [1960], 2. Aufl., Cambridge 2013, S. 118.

19 Vgl. ebd., S. 21.

20 Vgl. Paul Vinogradoff: Villainage in England: Essays in English Medieval History, Oxford 1892, S. 47.

21 [Anonym]: The Encyclopaedic Dictionary: A New Original Work of Reference to All the Words in the English Language, Bd. 7 (Teil 2), London u. a. 1888, S. 448.

des Rechts und jenseits jedes Schutzes durch das Gesetz wird, ist es von dort aus kein weiter Weg zur modernen Semantik des *villain* als Schurken, Verbrecher und Gesetzloser.

In der Logik von Richards Eingangsmonolog begründet sich der Entschluss zum Schurkentum durch die äußere Hässlichkeit seiner körperlichen Erscheinung. »I, that am curtail'd of this fair proportion, / Cheated of feature by dissembling nature, / Deform'd, unfinish'd, sent before my time«,²² beschreibt Richard sich selbst – und suggeriert (»Nor made to court an amorous looking-glass«²³), dass seine *physis* ihn nicht zur Liebe, sondern zum Krieg disponiert habe.²⁴ Die Repräsentation Richards als äußerlich deformierter Schurke ist in Shakespeares Quellen – der Tudor-Historiographie – ausformuliert.²⁵ Richards Körper markiert nicht bloß seine Hässlichkeit, sondern stößt ihn als monströse und unnatürliche Erscheinung aus der Ordnung der Natur aus:²⁶ Sein Ausschluss aus der sozialen Ordnung korrespondiert so mit seinem Ausgeschlossensein aus der natürlichen Ordnung.

Während Shakespeares Richard in der Mitte des Dramas gewissermaßen die Rollen wechselt und vom *villain* zum König wird – um dann in dieser Rolle wesentlich weniger Erfolg aufzuweisen²⁷ –, betritt Weißes Richard die Bühne bereits als König. Er stellt sich deshalb nicht in einen Raum außerhalb des Gesetzes und der Ordnung, er führt auch nicht augenzwinkernd die Verdorbenheit politischer Macht vor. Seine Figur repräsentiert stattdessen die Gefahr einer Übernahme der politischen Macht durch die falsche Person, die keine moralische Skrupel kennt. Weißes Richard erscheint demzufolge weniger als *villain* oder als Schurke (wie Shakespeares Richard in der ersten Hälfte des Dramas), sondern vielmehr ausschließlich in der Rolle des Tyrannen, d. h. des illegitimen Herrschers (wie Shakespeares Richard in der zweiten Hälfte des Dramas). Richard weiß, dass die Legitimität seiner Herrschaft schwach ist – deshalb sieht er sich gezwungen, den legitimen Monarchen Eduard sowie dessen

22 Shakespeare (Anm. 17), S. 4 (I/1, Z. 18–20).

23 Ebd. (I/1, Z. 15).

24 Vgl. Greta Olson: *Criminals as Animals from Shakespeare to Lombroso*, Berlin/Boston 2013, S. 87.

25 Vgl. Michael Torrey: »The plain devil and dissembling looks«: Ambivalent Physiognomy and Shakespeare's »Richard III«, in: *English Literary Renaissance* 30.2, 2000, S. 123–153, hier S. 139.

26 Vgl. Mark Thornton Burnett: *Constructing »Monsters« in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*, New York 2002, S. 73.

27 Vgl. Marjorie Garber: *Shakespeare and Modern Culture*, New York 2008, S. 116: »For Richard is a better villain than he is a king.« Richard ist daher, anders als Stephen Greenblatt formuliert, kein »quintessential tyrant« (Stephen Greenblatt: *Tyrant. Shakespeare on Politics*, New York/London 2018, S. 3) – und im Gegensatz zu Greenblatts Interpretation führt Shakespeares Drama auch keineswegs vor, wie eine Nation in die Hände eines Tyrannen fällt.

Bruder zu ermorden, deshalb versucht er die Hochzeit mit deren Schwester Elisabeth zu erpressen. Im Unterschied zu seinem englischen Vorgänger unternimmt Weißes Richard keinen Versuch, das Volk zu umschmeicheln, sondern er weiß von Anfang an, dass es seine Herrschaft ablehnt: »Sein Haß ist mir bekannt: / O hätt es nur ein Haupt!« (I/1 162–163), ruft Richard aus und deutet damit den Wunsch an, das gesamte Volk enthaupten zu können, wäre das physisch möglich.

Richard erreicht die Macht »[d]urch List, durch Blut und Tod« (I/1, 92) und ersetzt so die dynastische Legitimität der vorigen Monarchen durch Gewaltausübung und -androhung. Nur der Schmeichler Catesby kann diese Methode als »Staatskunst« (I/1, 75) beschönigen. Die Macht des Tyrannen bleibt erzwungen, niemand folgt ihr freiwillig. Nicht ohne Grund muss er deshalb das gewaltsame Ende seiner Herrschaft fürchten. So beschreibt es die »Königin« (die Witwe des verstorbenen Königs Edward IV) im zweiten Akt: »Als ob nicht jedermann hier Richards Sklave wär / Der ist der schrecklichste, der uns am meisten heuchelt« (II/1, 318–319). Dieser Umstand ist Richard schmerzhaft bewusst und deshalb wittert er überall Aufruhr und Widerstand. Sein Antrieb ist Hass gegen jede Person, die er als Bedrohung seiner Macht wahrnimmt – und im Laufe des Dramas zeigt sich, dass dies letztendlich alle Menschen in seinem Königreich sein müssen. Daher ängstigt sich Richard vor einer Hochzeit zwischen Elisabeth und Richmond: »Dann kann der Britten Haß sehr leicht in Aufruhr gähren / Und diesen Thron, den ich mir kaum erbaut, zerstören« (I/1 115–116). »Es fließ ein Thränensturm in der Erschlagenen Blut; / Man fluche meinem Grimm, was fürcht ich ihre Wuth?« (I/2 209), phantasiert er den Tod der beiden Prinzen im Tower herbei. Allein der unterwürfige Lakai Catesby – »Herr deines Glücks, ein Gott! wer ists, der Dir noch droht? / Er wag es nur, Du winkst, und selbst Dein Wink ist Tod« (I/1 58–59) – vermag es, Richards Zorn zu entgehen, bis er ohne erkennbare Motivation von diesem erstochen wird.

Weißes Darstellung Richards als »Hass-Figur« geht einher mit einer Neubewertung des Hasses in der Philosophie des 18. Jahrhunderts. Noch Christian Thomasius definiert in seiner *Ausübung der SittenLehre* (1696) Liebe und Hass grundsätzlich gleichwertig als »Gemüthsneigungen«, welche elementare Reaktionen des Subjekts auf »gute oder böse« Reize darstellen: »[D]ie Liebe [ist] ein Verlangen [...] das Gute nicht allein zu erhalten/ sondern auch zubehalten und nicht zu verlieren/ und gleichfalls [ist] der Haß ein Verlangen [...] das böse nicht alleine loß zu werden/ oder nicht zubehalten/ sondern auch demselben sich zu enthalten«.²⁸ Im Gegensatz zu Thomasius (und weiten Teilen der philo-

28 Christian Thomasius: Von Der Artzeney Wider die unvernünftige Liebe und der zuvorher nöthigen Erkänntuß Sein Selbst. Oder: Ausübung Der SittenLehre, Halle 1696, S. III. Analog zu dieser Bestimmung setzt Gottsched »Lust« und »Abscheue« als komplementäre Grundemotionen einander gegenüber: »Es lassen sich die Affecten

sophischen Tradition) können Affekte für Kant von vornherein keine moralische Funktion haben, insofern er Wert darauf legt, die Sphäre der Freiheit und des moralischen Gesetzes von der Sphäre der Natur – d. h. der Reize, Kräfte und Gefühle – abzugrenzen.²⁹ Entsprechend behandelt Kant Affekte primär als potentielle Auslöser einer »moral pathology«,³⁰ die potentiell die Freiheit des Willens einschränken können. Er unterscheidet dabei zwischen Affekten – vorübergehende und plötzlich auftretende Gefühlszustände – und Leidenschaften – länger anhaltende Emotionen, die den Charakter (negativ) formieren können.³¹

Kant analysiert die Differenz zwischen Affekt und Leidenschaft in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) exemplarisch anhand der Unterscheidung zwischen dem »Affekt« Zorn und der »Leidenschaft« Hass. Beide können die Freiheit des Willens gefährden und stellen daher potentielle moralische Probleme dar – allerdings in dramatisch unterschiedlichem Ausmaß. Indem der Affekt des Zorns eine vorübergehende »Schwäche im Gebrauch seines Verstands« erzeugt, ist er nicht mehr als eine »Untugend und gleichsam etwas Kindisches und Schwaches«. ³² Die Leidenschaft des Hasses ist in Kants Perspektive weitaus bedrohlicher für die Herrschaft des Subjekts über sich selbst: Indem die »Leidenschaft [...] die zur bleibenden Neigung gewordene sinnliche Begierde (z. B. der Haß im Gegensatz des Zorns)« ³³ ist und der Leidenschaftliche folglich dazu neigt, »das Böse dadurch (als vorsätzlich) in seine Maxime aufzunehmen«, wurzelt im Hass ein »qualifiziertes Böses, d. i. ein wahres *Lasster*«. ³⁴ Indem der leidenschaftliche Mensch eine emotionale Neigung – den Hass – »in seine Maxime aufnimmt«, richtet er seine Handlungsregeln nicht

in zwei Hauptgattungen einteilen, nämlich in angenehme, und verdrüßliche. Die angenehmen sind allezeit mit einer sinnlichen Lust verbunden; die verdrüßlichen aber mit einem sinnlichen Abscheue« (Johann Christoph Gottsched: *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit*, Siebente vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1762, S. 507). Vgl. Jutta Stalfort: *Die Erfindung der Gefühle. Eine Studie über den historischen Wandel menschlicher Emotionalität (1750–1850)*, Bielefeld 2013, S. 242.

29 Vgl. Howard Caygill: *Kant and the Relegation of the Passions*, in: *Politics and the Passions, 1500–1800*, hg. von Victoria Kahn, Neil Saccamano und Daniela Coli, Princeton/Oxford 2006, S. 217–230, hier S. 223. Vgl. Andreas Gelhard: *Skeptische Bildung. Prüfungsprozesse als philosophisches Problem*, Zürich 2018, S. 84.

30 Caygill (Anm. 29), S. 224.

31 »Affekten sind von *Leidenschaften* spezifisch zu unterscheiden. Jene beziehen sich bloß auf das Gefühl; diese gehören dem Begehrungsvermögen an [...]. Jene sind stürmisch und unvorsätzlich, diese anhaltend und überlegt: so ist der Unwille, als Zorn, ein Affekt; aber als Haß (Rachgier) eine Leidenschaft« (Immanuel Kant: *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, *KdUA* A 120).

32 Ebd., Bd. 4, S. 539 f.

33 Ebd., S. 540.

34 Ebd.

nach den Prinzipien der Vernunft, sondern nach einer zufälligen und unvernünftigen Neigung aus.³⁵ Damit stellen Leidenschaften eine elementare Bedrohung für Kants Moralphilosophie dar – welche keine »Liste von Eigenschaften, die den tugendhaften Menschen kennzeichnen« sammelt, sondern einen »spezifischen Gebrauch der praktischen Urteilkraft«, d. h. der Maximenprüfung vorsieht.³⁶ Anders formuliert: Stellt der Affekt eine »Störung des Wahrnehmens und Denkens« dar, kann diese doch von der Vernunft immerhin erkannt werden; die Leidenschaft dagegen ist ein »Fehler im Melde- und Überwachungsbereich selbst«,³⁷ nämlich in der Befähigung bzw. dem Willen zur autonomen Maximenprüfung. Diesen Inbegriff des Bösen, den Kant als Angriff auf die Architektur seiner transzendentalen Ethik wahrnimmt, verkörpert Weißes Richard, insofern für ihn leidenschaftlicher Hass zur alles bestimmenden Maxime wird: Jede seiner Handlungen auf der Bühne ist von Hass geprägt. Entsprechend wird Richard nicht ohne Grund von anderen Protagonisten des Dramas als »Wüterich« (I/4 269; II/1 313) bezeichnet.

In seiner Fixation auf den Hass überbietet Weißes Richard den Typus des Tyrannen aus dem Trauerspiel des 17. Jahrhunderts. Dieser weist, in den Worten Walter Benjamins, die »jäh Willkür eines jederzeit umschlagenden Affektsturms [auf], in dem zumal Lohensteins Gestalten wie zerrißne, flatternde Fahnen sich bäumen.«³⁸ Eine »flatternde Fahne« voller wechselnder Affekte ist Weißes Richard nicht – sein Hass ist permanent und andauernd, und deshalb verwandelt er ihn in eine Maxime, d. h. in einen »großen Plan« (I/1, 73), eine ausformulierte Kalkulation des Bösen. Der Tyrann des barocken Trauerspiels erscheint in Benjamins Perspektive als die pointierte Illustration der politischen Imagination seiner Epoche: »[D]er Souverän des XVII. Jahrhunderts, der Gipfel der Kreatur, ausbrechend in Raserei wie ein Vulkan und mit allem umliegenden Hofstaat sich selber vernichtend.«³⁹ So gewiss auch Richards Auftritt durch »Raserei« charakterisiert ist und in einer Vernichtung des eigenen Hofstaats gipfelt, so ist sein Handeln doch zielgerichtet und planvoll, darin die Boshaftigkeit des barocken Tyrannen überbietend. Benjamin verweist darauf, dass der Tyrann im Trauerspiel »gegen Ausgang des Barock [...] zu jener Charge wurde, die ein nicht unrühmliches Ende in Stranitzkys wiener Possentheater

35 Vgl. Marcus Willaschek: Der eigene Wille. Der Zusammenhang zwischen Freiheit, Selbstbestimmung und praktischer Identität, in: Individualität und Selbstbestimmung, hg. von Jan-Christoph Heilinger u. a., Berlin 2009, S. 91–III, hier S. 102.

36 Gelhard (Anm. 29), S. 79.

37 Rüdiger Campe: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990, S. 391.

38 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, hg. von Rolf Tiedemann, 7. Aufl., Frankfurt am Main 1996, S. 53.

39 Ebd., S. 52.

fand«. ⁴⁰ Aus diesem zitiert Benjamin die Wutrede eines chargenhaften Tyrannen: »Man hänge brenne, man rädere, es trieffe in bluth und ersauße im Styx wer Uns beleidiget. (wirfft alles über einen hauffen und geht zornig ab)«. ⁴¹ In der Überbietung der Boshaftigkeit des Tyrannen ist Weißes Richard – der »übertyrannisirte [sic] Tyrann« ⁴² – in gewisser Weise auch *chargenhafter* als dieser: Seine gesamte Erscheinung ist das Stereotyp des absolut Bösen.

Auffällig ist, dass Weißes nichts über die *physis* seiner Titelfigur mitteilt: Der Komplex der Hässlichkeit entfällt, der in Shakespeares Text eine Motivation für Richards Handeln anbietet, indem er auf eine Korrespondenz zwischen seinem Ausschluss aus der sozialen und natürlichen Ordnung verweist. Diese spielt in Weißes Text keine Rolle, sodass Richard als ein Tyrann auftritt, dessen Bosheit weder Grund noch Grenze kennt: »O Bosheit, der nichts gleicht! Verdammte Blutbegier! Voll Widerwillen bebt die ganze Seel in mir« (I/3 216–217), ruft Stanley in Bezug auf ihn aus. »Nichts gleicht seinem Haß, nichts seiner Blutbegier« (II/5 550), urteilt die Königin: »Tod ist Dein Lieblings Wort und Quälen Dein Vergnügen« (IV/4 1152). »Er ist der Laster Sklav und spricht der Tugend Hohn« (III/2 663), sagt die umworbene Elisabeth und ruft einen Topos der Psychologie des Tyrannen im Trauerspiel auf: die Bestimmung des Monarchen durch »schwankende physische Impulse« (B, 53). »Schwankend« sind die Impulse in Richards Brust freilich nur, insofern sich sein Hass jeweils auf andere Personen richtet (nicht jedoch darin, dass er *verschiedene* Impulse erfahren würde). »Schon fühl ich meine Brust voll edler Mordsucht glühen!« (IV/1 948), bestätigt Richard die Perspektive der anderen Protagonistinnen auf seine Tyrannensee.

Unterstrichen wird der Charakter des Tyrannen in Weißes Text dadurch, dass Richard – anders als sein Vorbild in Shakespeares Drama – einen Genuss darin sieht, selbst zur Waffe zu greifen, um seine Opfer zu erlegen. So berichtet Tyrel über Richards Mord an den beiden Prinzen im Tower: »Vergebens flehten sie den Wütrich, den Barbaren, / Er faßte Löwen gleich den Aeltesten beyn Haaren, / Und sah frohlockend ihm in sein erblaßt Gesicht, / Und stürmte Fluch um Fluch auf ihn, und hört nicht, / Und stieß den Dolch ihm tief ins Herz« (V, 6 1455–1459). Je mehr Richard sich in eine Orgie der Grausamkeit und des Hasses hineinsteigert, desto entschiedener wird auch er gehasst – wodurch sich seine Angstträume bewahrheiten werden. Im fünften Akt erscheint der auf dem Schlachtfeld besiegte Richard auf der Bühne, dem nichts als ein umfassender Hass auf alle Menschen geblieben ist:

⁴⁰ Ebd., S. 50.

⁴¹ Ebd.

⁴² Minor (Anm. 10), S 212.

Wo ich verwüsten kann, da will ich auch verwüsten,
Es morde noch mein Dolch, wo er nur morden kann,
So lang der Arm sich regt, Freund, Feind und Unterthan;
Ich will den langen Weg mit Leichnamen besäen,
Und so in Strömen Bluts zur Gruft – zur Hölle gehen. (V, 5 1376–1380)

Hier verwandelt sich der Tyrann, wie dies auch Thomas Hobbes in seiner Theorie der Souveränität beschreibt, in ein wildes Tier, das den Staat von innen her terrorisiert.⁴³

In der Forschung wurde die Position vertreten, dass Weißes Richard in diesem Exzess von Hass, Gewalt und Grausamkeit gegenüber der Version Shakespeares der »im Dunklen nuanciertere, in den Schattierungen des Bösen nochmals abgründigere [...] Charakter«⁴⁴ sei. Dem kann entgegnet werden, dass der moderne Begriff des »Charakters« eine individuelle Psychologie impliziert, die weder Shakespeares noch Weißes Richard aufweisen.⁴⁵ Shakespeares Richard ist nicht bloß die Verkörperung wilder Blutgier, weil er als »villain« stets eine metafiktionale, spielerische Ebene hervorbringt. So tritt Richard Gloucester – teilweise – aus der fiktionalen Handlung heraus und agiert nicht nur als ein Schauspieler auf der Bühne, sondern gleichzeitig auch als ein Regisseur, der die Handlung hinter den Kulissen dirigiert und manipuliert. Zahlreiche Szenen im Drama haben den Charakter eines *play-within-play*, eines in die Handlung des Dramas integrierten Miniaturdramas.⁴⁶ Richard spielt dabei vor zwei ver-

43 Hobbes' *Leviathan* (1651) legt fest, dass der den Kriegszustand beendende Vertrag vom Souverän nicht gebrochen werden könne, weil er ihn gar nicht unterschrieben habe und deshalb nicht an ihn gebunden sei (Thomas Hobbes: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, hg. von Iring Fetscher, übers. von Walter Euchner, Frankfurt am Main 1984, S. 137 f.). In Hobbes' Staatsmodell ist der Souverän damit die personifizierte Ausnahme: Er lebt als einziger inmitten des allgemeinen Vertragszustands den Naturzustand aus und entscheidet willkürlich über Leben und Tod (Vgl. Roberto Esposito: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, übers. von Sabine Schulz und Francesca Raimondi, Berlin 2004, S. 37–58; Werner Hamacher: *Wilde Versprechen. Zur Sprache »Leviathan«*, in: *Die Ordnung des Versprechens. Naturrecht – Institution – Sprechakt*, hg. von Manfred Schneider, München 2005, S. 171–198, hier S. 191 f.). Mit den Worten Jean-Luc Nancys lebt er in einer »grundlegenden Illegitimität, die hier die Bedingung für die Legitimität ist« (Jean-Luc Nancy: *Ex nihilo summum (Über die Souveränität)*, in: ders.: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*, übers. von Anette Hoffmann, Zürich/Berlin 2003, S. 123–146, hier S. 136).

44 Alt (Anm. 11), S. 90.

45 Vgl. Catherine Belsey: *The Divided Tragic Hero*, in: *A Companion to Shakespeare's Works, Volume 1: The Tragedies*, hg. von Richard Dutton und Jean E. Howard, Malden, Ma. 2006, S. 73–94.

46 Vgl. Gillian M. Day: »Determinèd to prove a Villain«: Theatricality in »Richard III«, in: *Critical Survey* 3.2, 1991, S. 149–156, hier S. 150.

schiedenen Publika: dem internen Publikum seiner Mitspieler und dem externen Publikum der Zuschauer im Theater.⁴⁷

Entsprechend vollzieht Shakespeares Richard den Mord an den Prinzen nicht selbst. Den Auftrag dazu erteilt er, seiner metatheatralischen Rolle gemäß, indirekt – und dies gleich im Moment seiner Thronbesteigung:

Give me thy hand [*Here he ascendeth the throne*]
Thus high by thy advice
And thy assistance is King Richard seated.
[*Aside*] But shall we wear these honours for a day?
Or shall they last, and we rejoice in them?
[...] Ha! am I king? 'Tis so: but – Edward lives.⁴⁸

Richards Frage: »am I king?« verweist auf die Bedrohung seiner Macht durch das Fortleben des Prinzen im Tower und fordert Buckingham zum Mord auf. »[A]m I king?« ist mehr als eine rhetorische Frage: Der König muss in Shakespeares Historiendramen jederzeit als Akteur auftreten und dabei beweisen, dass er die *Rolle* des Königs ausfüllen kann. Somit ist er stets eine darstellende und metatheatrale Figur. Richard besitzt ein Bewusstsein für die theatralische Dimension der Macht – was ihm jedoch immer weniger hilft, als er diese tatsächlich erlangt hat. Als Usurpator ohne Anspruch auf Legitimität bleibt sein Besitz der Krone jederzeit mit Fragezeichen versehen. Das spielerische und metatheatralische Auftreten Richards entspricht einerseits dieser theatralischen Konzeption der Macht – andererseits kreiert es literarische Komplexität und Mehrdeutigkeit, indem das Innere des Schurken nicht offen zutage liegt. Diese Dimension verliert Weißes Version des Dramas,⁴⁹ da Weißes Richard keine metatheatralischen Auftritte hat und seinen Hass nur in der Form einer furiosen Rage zutage treten lässt.

2. Ästhetische Funktionalisierung des Bösen (Lessing)

Weißes Drama bietet zwei unterschiedliche Rezeptionsansätze an. Einerseits führt das Stück einen »Kampf von ›Tugend‹ und ›Tyrannei‹«⁵⁰ auf. Das Drama inszeniert eine moralische Fabel, in der Elisabeth als die »eigentliche Haupt-

47 Vgl. Waldo F. McNeir: *The Masks of Richard the Third*, in: *Studies in English Literature, 1500–1900* 11.2, 1971, S. 167–186, hier S. 173.

48 Shakespeare (Anm. 17), S. 72 (IV/2, Z. 1–5, 13).

49 Vgl. dagegen Lampert: (Anm. 11), S. 4.

50 Durchholz (Anm. 11), S. 173.

person«,⁵¹ als »vollkommen tugendhafte, moralisch-empfindsame«⁵² Figur einen Kampf gegen das Böse in der Gestalt des Tyrannen führt. Dabei gelingt es Elisabeth, wie sie es formuliert, »[i]m Unglück groß zu sein« (II, 1 334), indem sie das ›Opfer‹ vollbringt, der Ehe mit dem verhassten Richard zuzustimmen, um das Leben ihrer Brüder zu retten. Der Konflikt zwischen den beiden Hauptprotagonisten entwickelt so eine simple moralische Fabel, die auf einem klar konturierten Gegensatz zwischen ›gut‹ und ›böse‹ basiert. Andererseits bleibt Richard die Titel- und Zentralfigur: Auch wenn Elisabeth im Drama mehr Auftritte als Richard hat,⁵³ kreisen alle Dialoge um die Bosheit des Tyrannen, dessen Grausamkeit und »Wuth« stets im Zentrum der Handlung steht. Die Gewalttätigkeit, die ungehemmte Befreiung des »Wüterichs« Richard von allen Fesseln der Moral entwickeln eine Faszination, die einer christlich geprägten Zurückweisung des Bösen aus dem Bereich der Kunst diametral entgegensteht.

Die Frage, ob diese Faszination als *ästhetisch* zu bestimmen ist oder ob sie von ›niedrigen‹ Beweggründen ausgeht, steht im Zentrum von Lessings Auseinandersetzung mit Weißes Drama in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–69). Lessing bespricht das Drama seines Jugendfreunds in drei »Stücken« und gesteht ihm zu, »reich an großen Schönheiten«⁵⁴ zu sein, um dann eine vernichtende Kritik zu entwickeln. Ausgangspunkt von Lessings Kritik ist sein Axiom, dass jedes Drama nicht allein Leidenschaft und Genuss erzeugen soll, sondern dass jeweils die *richtigen*, d. h. für eine Gattung angemessenen Emotionen evoziert werden müssen. »Ein Dichter kann viel getan, und doch nichts damit vertan haben«, postuliert Lessing: »Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat: es muß auch die haben, die ihm, vermöge der Gattung, zukommen«.⁵⁵ Dass sein Argument wesentlich auf gattungstheoretischen Überlegungen basiert, erklärt, warum Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* seine Kritik auf Felix Christian Weißes *Richard der Dritte* konzentriert und sich nicht mit Shakespeares Version auseinandersetzt. Allein in der Auseinandersetzung mit Weißes Drama – nicht aber mit dem Shakespeares – kann es Lessing gelingen, zugleich einen Angriff auf die französische Tragödiendichtung sowie auf die daran orientierte Dramenliteratur der Frühaufklärung zu unternehmen. Dafür muss Lessing die Frage nach dem Wesen der Tragödie in das Zentrum seiner Analyse stellen. Daher kann Georg-Michael Schulz zugestimmt werden, dass Lessing Weißes *Richard der Dritte* »zum Anlaß nimmt, anknüpfend an Aristoteles, seine Vorstellungen von der eigentlich trauerspiel-

51 Ebd.

52 Birkner (Anm. 11), S. 119.

53 Vgl. ebd.

54 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in: ders.: *Werke und Briefe* in zwölf Bänden, hg. von Klaus Bohnen, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1985, S. 548.

55 Ebd., S. 580.

gemäßen Wirkung zu entfalten (und vielleicht überhaupt erst derart streng auszubilden)«. ⁵⁶

Lessing greift so, indem er Weiße kritisiert, stets zugleich die französische Tragödienästhetik an, der Weiße verpflichtet bleibt. Er entwickelt diesen Angriff über seinen Rückgriff auf Aristoteles' *Poetik*, der es ihm erlaubt, »Furcht und Mitleid« als die definierenden Wirkungen der Tragödie zu behaupten. ⁵⁷ Daraus folgert er, dass Weißes Richard kein Protagonist einer Tragödie sein könne: Wenn Aristoteles behauptete, »daß der Held derselben weder ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein müsse«, dann sei »Richard der Dritte eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt«. ⁵⁸ Richard sei »unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen«, urteilt Lessing und ergänzt: »Ich sage, die Bühne: daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich«. ⁵⁹ Dass die Figur Richards Mitleid erregen soll, würde wohl niemand behaupten – dass das nicht die Intention von Weißes Text gewesen sein kann, gesteht Lessing umgehend zu. Aber auch Furcht könne die Figur nicht erwecken, sondern lediglich »Schrecken«, worunter Lessing »das

⁵⁶ Georg-Michael Schulz: Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen, Tübingen 1988, S. 265.

⁵⁷ Ob Lessing mit seiner Übersetzung der Kernbegriffe (Furcht, Mitleid, Katharsis) dabei eine Entstellung der Aussagen von Aristoteles unterläuft oder er im Gegenteil deren Konzeption adäquat überträgt, ist in der Klassischen Philologie bis heute umstritten: Die scharfe Kritik, die Wolfgang Schadewaldt an Lessings Übersetzungen geäußert hat, wird in der neueren Forschung erheblich relativiert. Vgl. Wolfgang Schadewaldt: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes, in: Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie 83, 1955, S. 129–171. Schadewaldt nimmt an, dass Lessing die aristotelischen Begriffe *eleos* und *phobos* verfälschend übersetzt und interpretiert, damit sie als Grundlage für sein »humanitär-philanthropische[s] Trauerspiel« (S. 130) dienen konnten. Gegen Lessing insistiert Schadewaldt darauf, dass sowohl *eleos* als auch *phobos* als »naturhaft ungebrochene[] Elementaraffekt[e]« (S. 137) zu verstehen seien, wohingegen die Interpretation Lessings eine christlich geprägte Rationalisierung und Intellektualisierung der Tragödie betreibe. Nicht zuletzt im Anschluss an Schadewaldts Kritik überträgt die neuere Übersetzung der *Poetik* durch Manfred Fuhrmann *eleos* und *phobos* nicht mehr als »Mitleid und Furcht«, sondern als »Jammer und Schauern« (Aristoteles: *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 19). Eine Kritik an Schadewaldts Analyse und zugleich eine Rehabilitation von Lessings Interpretation betreibt Arnd Kerkhecker: »Furcht und Mitleid«, in: Rheinisches Museum für Philologie N. F. 134, 1991, S. 288–310: »Schadewaldts geistesgeschichtliche Vorbehalte taugen nicht dazu, eine prinzipielle Unangemessenheit der Lessingschen Verständnismittel zu erweisen; sie erscheinen nach genauer Prüfung als irreführendes Vorurteil« (S. 307). Vgl. auch Roman Dilcher: Furcht und Mitleid! Zu Lessings Ehrenrettung, in: Antike und Abendland 42, 1996, S. 85–102.

⁵⁸ Lessing (wie Anm. 54), S. 551.

⁵⁹ Ebd., S. 551 f.

Erstaunen über unbegreifliche Missetaten, das Entsetzen über Bosheiten«⁶⁰ versteht.

Das wirft die Frage auf, warum Lessing auf der Differenz zwischen Furcht und Schrecken insistiert – die Begriffe sind Alltagssprachlich nahezu synonym. Der Grund dafür liegt darin, dass, ausgehend vom Begriffspaar *eleos* und *phobos* in der aristotelischen *Poetik*, Furcht und Mitleid für Lessing so eng aufeinander bezogen sind, dass sie sich wechselseitig erklären: Furcht ist das, was Mitleid erwecken würde, wenn es einem anderen begegnen würde; Mitleid empfinden wir bei allem, was wir für uns selbst fürchten würden.⁶¹ Mitleid ist daher die »Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt«,⁶² definiert Lessing. Daraus folgert er, dass eine »gequälte Unschuld« für »uns verloren« sei, »wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne«.⁶³ Wenn Mitleid voraussetzt, dass der Charakter des Leidenden und die Situation des Leidens den Zuschauerinnen plausibel genug erscheinen, um sie als »Möglichkeit« für sich zu akzeptieren, dann kann »unplausibles« Leiden weder Furcht noch Mitleid hervorrufen.

Vor dem Hintergrund von Lessings Ausführungen in der *Hamburgischen Dramaturgie* verwundert es nicht, dass er Weißes Elisabeth oder ihren Brüdern, den Prinzen, kein Mitleid entgegenbringt. Sie verletzen als »ganz gute[], ganz unschuldige[] Personen«⁶⁴ Lessing zufolge das Gesetz der Ähnlichkeit; ihr Leiden ist »grässlich«, nicht mitleidserregend. Als Darstellung des unverdienten Leidens vollkommen Unglücklicher gelinge es Weißes Drama nicht, eine moralische Botschaft zu vermitteln: »Wozu diese traurige Empfindung?«, fragt Lessing: »Uns Unterwerfung lehren?«⁶⁵ Indem die Verfolgung absoluter Unschuld – in der Gestalt Elisabeths – durch das absolut Böse – in der Gestalt des hasserfüllten und sadistischen Richard – nur »Murren wider die Vorsehung« und »Verzweiflung« vermittelt, gebe es keine wirkliche moralische Botschaft und damit keine moralische Besserung der Rezipienten.

Indem Lessing die Aussicht auf moralische Besserung des Publikums zum Kriterium für die Bewertung literarischer Texte einsetzt, nimmt er Teil an der Entwicklung dessen, was Karl Heinz Bohrer – recht zugespitzt – als »Ausgrenzung« und »Unterschlagung des Bösen«⁶⁶ in der deutschsprachigen Literatur und Ästhetik beschreibt. Bohrer diagnostiziert eine »theoretisch-moralisch[e]«

60 Ebd., S. 552.

61 Vgl. ebd., S. 558.

62 Ebd., S. 556.

63 Ebd., S. 558.

64 Ebd., S. 577.

65 Ebd., S. 578.

66 Karl Heinz Bohrer: Das Böse – eine ästhetische Kategorie?, in: ders.: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München/Wien 1988, S. 110–132, hier S. 113 f.

Zähmung, eine »idealistische oder aufklärerische Verdrängung des Bösen« – in dem Sinn, dass das Böse hier »idealistisch umgebogen«,⁶⁷ d. h. im Sinne einer ästhetischen Theodizee als das eigentlich Gute funktionalisiert werde. Diesen Anspruch einer ästhetischen Theodizee formuliert Lessing im 79. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, d. h. im Kontext seiner Kritik an Weißes Drama: Der Dichter solle »ein Ganzes machen, das völlig sich rundet [...]»; 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.«⁶⁸ Die Analogie zwischen Autor-Schöpfer und Welt-Schöpfer verpflichtet – mit implizitem Rückgriff auf die Leibniz'sche Metaphysik⁶⁹ – ersteren zu einer »Negation des radikal Bösen«:⁷⁰ Das Böse kann auch innerhalb der Tragödie nur noch toleriert werden, wenn es eine didaktische Idee vermittelt, dass sich schlussendlich »alles zum Besten« entwickeln werde. Diese Perspektive einer potenziellen Funktionalisierung des Bösen vermag Lessing in Weißes Drama nicht zu erkennen.

Lessings Lektüre von Weißes *Richard der Dritte* hat zwei Konsequenzen. Erstens: Seine Analyse der Rezeptionsform von Weißes Drama trägt dazu bei, eine Distinktion zwischen »seriöser« und »populärer« Literatur zu formulieren, die bis in die Gegenwart wirksam geblieben ist. Zweitens: Lessings Kritik an Weißes Repräsentation des Bösen bildet eine Einflusslinie für sein Drama *Emilia Galotti*, das als eine Umschrift von Weißes Drama im Geiste von Lessings theoretischen Postulaten interpretiert werden kann.

Zu Lessings Analyse der Rezeption von Weißes Drama: Dieses bringt, so Lessing, keine Furcht und daher kein Mitleid hervor, sondern allein »Schrecken«. Problematisch erscheint dies, weil »Schrecken« nicht bloß keine positive moralische Lehre bietet, sondern darüber hinaus trotzdem – schlimmer noch: gerade deswegen – eine hohe Beliebtheit beim Publikum erreicht. In diesem Sinn gesteht Lessing Weißes Drama mit einem vergifteten Lob zu, dass »unser Publikum« es für »ein interessantes Stück« hält, das »uns [...] durchaus [beschäftigt], und [...] durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte [vergnügt]«. ⁷¹ Die falschen »Seelenkräfte« allerdings: Neben »Schrecken«, d. h. einer »plötzlichen, überraschenden Furcht«⁷² – also: quasi-körperlichen Sensationen – erweckt das Drama beim Publikum Neugierde (und also: Spannung). Diese wird in Lessings Perspektive vom Wunsch des Publikums angetrieben, zu sehen, ob

67 Ebd., S. 114 f.

68 Lessing (wie Anm. 54), S. 577 f.

69 Vgl. Alt (wie Anm. 11), S. 100.

70 Monika Fick: Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 4. Aufl., Stuttgart 2016, S. 577 f.

71 Lessing (Anm. 54), S. 579 f.

72 Ebd., S. 553.

es Richard gelingt, seine teuflischen Pläne umzusetzen.⁷³ Neugierde hat jedoch keinen Bezug zu Moralität, wie Lessing anmerkt: »Richard hat einen Plan; und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; [...] wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zwecks, Vergnügen gewährt.«⁷⁴ Indem sie in der Neugierde auf den Ausgang des Handelns besteht, bleibt die dramaturgische Spannung zudem frei von intellektueller Tätigkeit. Sie ist ein quasi-sinnlicher Affekt, insofern sie die Zuschauer spannungsvoll schwanken lässt zwischen dem »Wunsch«, der Bösewicht möge seine Ziele nicht erreichen, und dem »Schaudern« vor der Möglichkeit, dass dies doch geschieht.⁷⁵ Lessings Kritik der Neugierde paraphrasiert eine Passage aus Augustinus' *Confessiones* (um 400), in welchem der spätantike Kirchenvater die *curiositas* als Laster verurteilt, weil sie eine »Augenlust« (*concupiscentia oculorum*) darstelle: Sie befriedigt durch einen Akt der Wahrnehmung eine sinnliche Begierde und diene so »zur Befriedigung eitlen Vorwitzes«.⁷⁶ Dies ist in Augustinus' Perspektive moralisch suspekt, denn es führt zu einem – bei der übrigen Sinneslust nicht anzutreffenden – paradoxen Genuss am Hässlichen, Schauerlichen und Sinnlosen.⁷⁷ Im Unterschied zu Augustinus verwirft Lessing freilich nicht die sinnliche Affektion *per se* – sondern lediglich die »falschen«, moralisch nicht »bessernden« Emotionen.

Somit wird die Tragweite von Lessings Polemik gegen Weiße deutlich: Diese zielt auf die Benennung von Kriterien für die Unterscheidung zwischen seriösen Tragödien – solchen, die gattungsgemäße Wirkungen erzeugen – und unseriösen, also denjenigen, die bloß »Neugierde« erwecken und daher der quasi-augustinischen Verurteilung als lasterhaft anheimfallen. Lessings Texte bilden einen Beitrag zur Herausbildung einer bis heute fortwirkenden Differenzierung zwischen »Unterhaltungsliteratur« (der stets die bloße Adressierung von »Sensationslust« sowie Anbietung an den simplen Geschmack der »Masse« unterstellt wird) und seriöser Literatur, welcher moralischer Nutzen und

73 Vgl. Durchholz (Anm. 11), S. 177.

74 Lessing (Anm. 54), S. 579.

75 Vgl. ebd. Aus diesem Grund muss Angehrns Deutung widersprochen werden, die in Lessings Ausführungen über die Planmäßigkeit seines Handelns eine »Rechtfertigung« des Bösewichts als Dramenfigur sieht: Vgl. Hans Angehrn: Der Bösewicht in Lessings Theorie und dichterischer Praxis. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert, Diss. Universität Zürich, Zürich 1968, S. 93.

76 Aurelius Augustinus: Bekenntnisse, aus dem Lateinischen übertragen und mit einer Einführung von Wilhelm Thimme, 8. Aufl., München 1997, S. 287. Vgl. zu dieser Passage und zur Einordnung in den Kontext der *curiositas*-Kritik: Hans Blumenberg: Der Prozeß der theoretischen Neugierde, erw. und überarb. Neuausgabe von »Die Legitimität der Neuzeit«, dritter Teil, Frankfurt am Main 1973, S. 106 f.

77 Vgl. Augustinus (wie Anm. 76), S. 288.

gesellschaftlicher Gewinn zugeschrieben wird.⁷⁸ Auch die junge Gattung des Romans wird im 17. und 18. Jahrhundert mit Verweis auf ihre Vorliebe für aufregende, wenngleich anrühige Inhalte – Geschichten über Spieler, Kriminelle, Prostituierte und Abenteurer – als vulgär, unseriös und sensationsfixiert verurteilt.⁷⁹

Im Prozess der Herausbildung dieser Differenzierung wird die Repräsentation von Hass und Gewalt auf der Bühne neu bewertet. Implizit geschieht diese Umwertung stets in der Auseinandersetzung mit der französischen Tragödien-tradition, in der Exzesse von Affekten und Gewaltphantasien einen festen Ort hatten.⁸⁰ Eine ästhetische Begründung, die im gesamten 18. Jahrhundert diskutiert und oft auch kritisiert wird, bietet Jean-Baptiste Dubos in seinen *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719) an. Der Ausgangspunkt von Dubos' Argumentation ist die Faszinationskraft (»Anzüglichkeit«), die die öffentliche Zurschaustellung von Gewalt und Grausamkeit – etwa bei der »Hinrichtung eines Menschen auf dem Schaffote, welcher [...] durch die entsetzlichsten Martern zum Tode gebracht wird«⁸¹ – auch »unter den menschlichsten Völkern«⁸² auszuüben vermag. Dubos zielt auf eine Parallelisierung zwischen der (zu Beginn des 18. Jahrhunderts üblichen) Praxis der öffentlichen Hinrichtung und dem grausamen Schauspiel der Tragödie auf der Bühne, insofern beide eine scheinbar paradoxe Lust am Schrecken beweisen.⁸³ Die Widersprüchlichkeit einer Lust am Schrecken löst in der Perspektive Dubos' der Rekurs auf die vom Schrecken evozierten Leidenschaften auf. Schlimmer noch als die Qualen des angeschauten Menschen sei allemal die Langeweile des schauenden Subjekts.⁸⁴

78 Vgl. Nicolas Pethes: Die Gewalt des Populären. Irritationen des Kunstsystems im Diskurs über Mediengewalt, in: Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur, hg. von Christian Huck und Carsten Zorn, Wiesbaden 2007, S. 218–238, hier S. 218.

79 Vgl. Niels Werber: Die Form des Populären. Zur Frühgeschichte fantastischer und kriminalistischer Literatur, in: Der Reiz des Trivialen, hg. von Thomas Hecken, Opladen 1997, S. 49–86, hier S. 58.

80 Exemplarisch wäre hier Corneilles Drama *Rodogune* (1644) zu nennen, in dem die beiden Hauptprotagonistinnen, Rodogune und Cléopâtre, sich in Hassanfällen und Mordplänen wechselseitig überbieten. Lessing hat, wie Peter von Matt minutiös nachgezeichnet hat, das Drama vor allem aufgrund der weiblichen Besetzung der Schurkenfigur vernichtend besprochen. Vgl. Peter von Matt: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München 2008, S. 349–387.

81 Jean-Baptiste Dubos: Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey, Erster Theil, Kopenhagen 1760, S. 13.

82 Ebd., S. 21.

83 Vgl. Carsten Zelle: Strafen und Schrecken. Einführende Bemerkungen zur Parallele zwischen dem Schauspiel der Tragödie und der Tragödie der Hinrichtung, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 28, 1984, S. 76–103.

84 Vgl. Dubos (Anm. 81), S. 12.

Aus diesem Grund findet die Tragödie die Wertschätzung Dubos', errege sie doch »Schrecken und Mitleid in uns«,⁸⁵ indem sie besonders grausame Schicksale vorführe. Auf die Spezifik der kathartischen Emotionen aus Aristoteles' *Poetik* geht Dubos nicht ein: Seine Wirkungsästhetik kreist um »die ›Leidenschaftlichkeit‹ als solche«,⁸⁶ d. h. um die möglichst maximale Erregung von Passion sowohl innerhalb des Dramas als auch, dadurch vermittelt, bei den Zuschauern. Weil nichts so sehr »Erstaunen« erwecke wie »die Bestrafung eines Menschen, der durch seine Verbrechen Himmel und Erde gegen sich aufgebracht hat«,⁸⁷ sieht Dubos den »Bösewicht«, »welcher freywillig die Gesetze der Natur verletzt, ohne durch ein besonderes Landesgesetz einige Entschuldigung vor sich zu haben«,⁸⁸ als idealen Tragödienhelden.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden Hass und Gewalt auf der Bühne zunehmend kritisiert, indem das »Vergnügen am Schrecklichen« nun zunehmend als Problem eines schlechten Geschmacks der ungebildeten ›Masse‹ (des ›Pöbels‹) adressiert wird.⁸⁹ »Das Schreckliche und folglich auch das Grausame, Unmenschliche, Blutige gefällt auf dem Theater und in Büchern nur zu solchen Zeiten, wenn die Menschen einen Hang zur Wildheit haben«,⁹⁰ heißt es etwa in Johann Karl Wezels *Versuch über die Kenntniß des Menschen* (1784–85). Wie Carsten Zelle pointiert formuliert, modifiziert die aufklärerische Kritik an der Repräsentation des ›Schreckens‹ sowohl die juristische als auch die theatralische Praxis, insofern Gewaltexzesse auf der Bühne wie auch öffentliche Hinrichtungen rar werden: »Die poetologische Reinigung der Kunstformen findet später ihr juridisches Komplement in der Milderung der Strafen.«⁹¹

Lessings Kritik an Weißes Drama partizipiert an den aufklärerischen Diskursen über die Anziehungskraft von Gewaltdarstellungen für den ›Pöbel‹. Seine Ausführungen in der *Hamburgischen Dramaturgie* zeigen jedoch, dass es ihm um wesentlich mehr als nur um die Repräsentation von Gewalt geht: Relevanter für Lessing ist die Ökonomie der Leidenschaften im Drama. Dubos' Ästhetik beschreibt präzise das Programm von Weißes Tragödien: Der hass-

85 Ebd., S. 105.

86 Monika Ritzer: »Gewalt über unsre Leidenschaften?« Pathos und Pathetik der Emotion in der Tragödienästhetik der Aufklärung, in: KulturPoetik 12.1, 2012, S. 1–40, hier S. 15.

87 Dubos (Anm. 81), S. 106.

88 Ebd., S. 107.

89 Vgl. Zelle (Anm. 83), S. 82.

90 Johann Karl Wezel: Versuch über die Kenntniß des Menschen. Zweiter Theil, Leipzig 1785, S. 282. Vgl. Carsten Zelle: Schiffbruch vor Zuschauer. Über einige populärphilosophische Parallelschriften zu Schillers Abhandlungen über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 34, 1990, S. 289–316, hier S. 307.

91 Zelle (Anm. 83), S. 82.

beladene Bösewicht als Zentralfigur, die maximal pathetische Erregung von Passionen auf der Bühne sowie bei den Zuschauern als mutmaßliche Wirkungsintention. Konsequent erzeugt Weißes Drama einen Eindruck von Exzess, von überschießender Gewalttätigkeit und Emotionalität. Dieser Exzess erzeugt in Lessings Perspektive eine falsche Rezeption, die kein Mitleid und also keine moralische Qualifikation hervorbringt.

3. Zähmung des Bösen und Selbsthass (Lessing)

Lessings Forderung nach einer ästhetischen Funktionalisierung des Bösen im Dienste des Mitleids prägt nicht nur die ästhetischen Diskurse, sondern auch die literarische Tradition. Lessings Beitrag dazu ist sein Drama *Emilia Galotti*. Der Plot des Dramas wird oft als Neuinszenierung der antiken Virginia-Geschichte (aus Livius' *Römische Geschichte*) interpretiert.⁹² Allerdings ist es auch möglich, den Text als Antwort auf Weißes *Richard der Dritte* zu lesen: Auch bei Lessing geht es um den Versuch eines despotischen Herrschers, eine junge und unschuldige Frau in seine Gewalt zu bringen und eine Verbindung mit ihr zu erzwingen. Auch bei Lessing ist die Handlung auf einen einzigen Tag konzentriert, an dem die Intrige gelingen oder scheitern muss (»So lassen Sie uns keine Zeit verlieren«,⁹³ ist Marinellis Credo).⁹⁴ Im Vergleich zu Shakespeare und Weiß fällt die erhebliche Miniaturisierung der Handlungsräume auf: Der »Herrscher« greift nicht nach der Krone Englands, sondern ist schlichtweg »Prinz von Guastalla«, einer Kleinstadt in Norditalien – und im Zentrum der dramatischen Intrige steht dementsprechend kein genuin politischer Konflikt, sondern der Versuch des Prinzen, die Hochzeit Emilias mit Appiani zu verhindern, um sie verführen zu können. Dies entspricht der »Intimisierung und Familiarisierung der Macht und der alten Grandeur«⁹⁵ bei Lessing.

Lessing unterteilt die Figur des Schurken gemäß der Vermögenslehre des 18. Jahrhunderts in zwei Rollen: Der Prinz ist der scheinbar absolutistische Herrscher, an seiner »Arbeit« ist er jedoch weitaus weniger interessiert als an seinen Emotionen, durch die er »von Sinnen kommt«, zum »Raub der Welten«⁹⁶ wird. Er ist daher »nicht Herr seiner selbst und fällt gänzlich aus der

92 Vgl. Hugh Barr Nisbet: Lessing. Eine Biographie, übers. von Karl S. Guthke, München 2008, S. 638.

93 Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1971, Bd. 2, S. 141 (I/6).

94 Vgl. zum Motiv der Zeitknappheit in *Emilia Galotti*: Alt (Anm. 11), S. 10 f.

95 Matt (Anm. 80), S. 377.

96 Lessing (Anm. 93), S. 140 (I/6).

Rolle eines Fürsten heraus«. ⁹⁷ Der Marchese Marinelli, sein Berater, ist dagegen die Verkörperung der *ratio*, der kalkulierenden Vernunft. »Liebster, bester Marinelli, denken Sie für mich«, ⁹⁸ fordert der Prinz: Der intrigante Berater fungiert als externalisierte Intelligenz. Bis zur Schlusszene, in der sich der Prinz von Marinelli emanzipiert, bietet das Drama das »Porträt eines machtlosen Prinzen, dessen Macht nur auf dem Papier zu bestehen scheint«. ⁹⁹ Jede politische Macht wird de facto vom Intriganten ausgeübt. Die Konstellation übernimmt Lessing aus der Tradition des barocken Trauerspiels: hier agiert der Intrigant als »Verstand und Wille« ¹⁰⁰ gegenüber dem Souverän als irrationaler Kreatur. Im Vergleich mit Weißes *Richard der Dritte* fällt auf, dass die Repräsentanten der Macht in *Emilia Galotti* jederzeit ohne Hass agieren. Der Prinz wird lediglich von wankenden, temporären Affekten und Begierden getrieben. Der Marchese Marinelli dagegen erscheint jederzeit kühl berechnend, er agiert ohne emotionale Beteiligung und repräsentiert die rationale Macht des Staatsapparats, deren Theorie in der Frühen Neuzeit unter dem Namen der »Staatsräson« entwickelt wird. ¹⁰¹ So geht Marinelli dem Duell mit Appiani aus dem Weg – und ärgert sich im Anschluss an den Überfall auf die Kutsche des Grafen darüber, dass seine Handlanger nicht einen zweiten Schuss auf Appiani abgegeben haben, um seinen Tod sicherzustellen (»Das heißt sein Handwerk sehr grausam treiben; – und verpfuschen« ¹⁰²).

»O der mütterlichen Wut! Ha! ha! ha! ha!«, ¹⁰³ lacht Marinelli über den emotionalen Ausbruch von Emilias Mutter. An die Stelle von Richards überschäumender Hass- und Gewaltorgie tritt in Lessings Drama blinde Empfindsamkeit (Prinz) und kalkulierende Verlogenheit (Marinelli). Den großen, selbstbewussten Schurken sucht man hier vergebens, gemäß Lessings Postulat, dass »[d]er größte Bösewicht [...] sich vor sich selbst zu entschuldigen [weiß], [...] sich selbst zu überreden [sucht], daß das Laster, welches er begehrt, kein so großes

97 Pasquale Memmolo: Strategien der Subjektivität. Intriganten in Dramen der Neuzeit, Würzburg 1995, S. 175.

98 Lessing (Anm. 93), S. 140 (I/6).

99 Wilfried Wilms: Im Griff des Politischen – Konfliktfähigkeit und Vaterwerdung in *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76, 2002, S. 50–73, hier S. 58.

100 Benjamin (Anm. 38), S. 76.

101 Vgl. Michel Foucault: *Omnes et singulatim*. Zu einer Kritik der politischen Vernunft, in: Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, hg. von Joseph Vogl, Frankfurt a.M. 1994, S. 65–93, hier S. 82–84. Mit Blick auf die Figur des »Bösewichts« vgl. Lothar Fietz: »Thou, Nature, art my goddess« – Der Aufklärer als Bösewicht im Drama der Shakespeare-Zeit, in: Aufklärung und Gegenauflärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Jochen Schmidt, Darmstadt 1989, S. 184–205.

102 Lessing (Anm. 93), S. 165 (III/3).

103 Ebd., S. 174 (IV/1).

Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Notwendigkeit es zu begehen zwingt.«¹⁰⁴ Der Heroismus des Bösen, der seit Shakespeares Dramen eine dramatische Faszinationsenergie entfaltet, wird damit bei Lessing beerdigt: Seine Bösewichter sind blutarme Lesebuchschurken. Wie Hans Angehrn betont, trifft Lessings Kritik des Bösewichts in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* auf seinen eigenen Bühnenprotagonisten Marinelli nicht zu, insofern dieser keine Hauptfigur wird, sondern lediglich dazu beiträgt, »die ›Hauptpersonen‹, hier z. B. Hettore von Guastalla, ›weniger schuldig‹ erscheinen zu lassen.«¹⁰⁵

Keineswegs jedoch ist Lessings Drama frei von Hass: Dieser treibt hier jedoch allein die »guten« Protagonistinnen an, die so an psychologischer Komplexität gewinnen. In erster Linie die betrogene Gräfin Orsina:

Denn wir sind beide beleidigt; von dem nämlichen Verführer beleidigt. – Ach wenn Sie wüßten, – wenn sie wüßten, wie überschwenglich, wie unaussprechlich, wie unbegreiflich ich von ihm beleidigt worden, und noch werde: – Sie könnten, Sie würden Ihre eigene Beleidigung darüber vergessen,¹⁰⁶

sagt sie zu Ordoado, nachdem sie ihm den Dolch überreicht hat – um ihn zur Rache am Prinzen zu motivieren. Damit verschwindet sie allerdings aus dem Drama, übrig bleibt der Dolch als Symbol der noch zu vollziehenden Gewalttat, deren Opfer allerdings Emilia, nicht der Prinz wird. Da der Prinz eben keine Faszinationsfigur, kein Schurke ist, lohnt sich seine Tötung für Odoardo nicht – er bewahrt den Dolch auf für seine Tochter. Diese wiederum lenkt ihren Hass auf sich selbst: »Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut«,¹⁰⁷ sagt sie vor dem Mord, den sie vom Vater erbittet. Nichts illustriert die Psychologisierung des Dramas bei Lessing besser als der Umstand, dass Emilia ihren Hass ausschließlich auf sich selbst als sinnliches, verführbares Wesen richtet – nicht jedoch auf den Prinzen als Verführer. Emilia bringt, analog zu Weißes Elisabeth, sich selbst als »Opfer«. Ihr Name, der vor ihr selbst auf der Bühne erscheint, insofern er in den ersten Szenen immer wieder erwähnt wird, ist zunächst »ein leerer Name, ein Zeichen, das seiner Bedeutung harrt«,¹⁰⁸ wie Judith Frömmer formuliert; die lautliche Parallele zwischen »**Emilia**« und »**Elisabeth**« (jeweils vier Silben) kann als Hinweis auf eine Verwandtschaft beider Figuren gelesen

104 Lessing (Anm. 55), S. 331.

105 Angehrn (Anm. 76), S. 116.

106 Lessing (Anm. 93), S. 189 (IV/7).

107 Ebd., S. 202 (V/7).

108 Judith Frömmer: Vom politischen Körper zur Körperpolitik: Männliche Rede und weibliche Keuschheit in Lessings *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79, 2005, S. 169–195, hier S. 179.

werden. Lessings Emilia opfert nicht ihre Unschuld, um Leben zu retten, sondern umgekehrt ihr Leben, um ihre Moral zu retten. Lessings *Emilia Galotti* ersetzt so Weißes populäres Drama des Hasses durch eine moralische Lehre des bürgerlichen Selbsthasses.