

KARL EIBL

## IDENTITÄTSKRISE UND DISKURS

## Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik

## VORBEMERKUNG

Kontinuitäten in Lessings Werk wurden schon häufiger aufgespürt, wobei geschwiegen sei von der »Liebhaberei...«, gelegentlich etwas Bedeutendes über Lessing zu sagen<sup>1</sup> und, wie auch immer, die Einheit seines »Geistes« aufzuweisen. Näher fühlt sich die folgende Untersuchung jenen Arbeiten, welche zeigen, was der Trauerspiel-Dichter der Tradition der Komödie zu danken hat,<sup>2</sup> welchem durchgehenden Prinzip sein kritischer Stil folgt<sup>3</sup> oder welche Stellung seine Dramen in der »Psychogenese« des 18. Jahrhunderts einnehmen.<sup>4</sup> Lessings »Bürgerdramen« – und großzügiger als Fritz Brüggemann werden wir auch den *Philotas*, auch den *Nathan* einbeziehen – sollen im folgenden aufgefaßt werden als Artikulation gesellschaftlicher Erfahrung.

Zur Vermeidung falscher Erwartungen sei jedoch gleich vorweg skizziert, welche Vorstellung vom Zusammenhang zwischen Literatur und Gesellschaft der Arbeit zugrundeliegt:<sup>5</sup> Das Verhältnis zwischen gesell-

schaftlichem Erfahrungsfeld des Autors und Werk wird aufgefaßt als Verhältnis von Problemsituation und Problemlösungsversuch; die Relation zwischen beiden entsteht durch die problemlösende Aktivität des Autors, wobei hinzugefügt werden muß, daß diese Aktivität sich schon oft mit der Problemformulierung begnügen kann und nicht unbedingt fertige Lösungen vorschlagen muß. Jede der drei Positionen dieses Schemas – Problemsituation von den »Produktivkräften« bis zur »Ideologie«, Autoraktivität in ihrer auch individuellen Bedingtheit, Problemlösungsversuch mit seinen historischen Mitteln der Formulierung – könnte für sich und in extenso behandelt werden, jedoch besteht dabei die Gefahr, daß der Zusammenhang verlorengeht. Es erscheint deshalb zweckmäßig, die einzelnen Werke in den Mittelpunkt zu stellen und von ihnen aus einige Verbindungslinien zu ziehen, die Problemsituation aber vorweg nur mit wenigen Worten, im Sinne einer Einführung ins Vorverständnis, zu umreißen.

Provisorisch und zum Zwecke der ersten Orientierung sei die folgende Phaseneinteilung der Literaturgeschichte im Kontext der Entwicklung bürgerlicher Intersubjektivität im 18. Jahrhundert vorgeschlagen:<sup>6</sup> (1) *Phase der normativen Forderung*: Normen, die der Herstellung der Intersubjektivität dienen, werden als »Vernunft«-Einsichten formuliert, Abweichungen sind »Irrtümer«, sie werden vorwiegend von der Gesellschaft der »Vernünftigen« bestraft (»Objektivismus«, »Gottsched-Zeit«). (2) *Phase der Verinnerlichung*: »Vernunft« und »Herz« sollen in Übereinstimmung gebracht werden, Normen werden als Bestandteil der gesamten moralischen Persönlichkeit empfunden, der Abweichler wird von seinem »Gewissen« bestraft, während die Sanktion von »außen« nur Hilfsfunktion besitzt (»Empfindsamkeit«, »Gellert-Lessing-Zeit«). (3) *Erste binnenbürgerliche Rebellion*: Die Verinnerlichung erreicht einen kritischen Punkt, die Instanz des »Herzens« macht sich selbständig, wird (wieder) zur »Leidenschaft«, die neue Generation spürt wieder die Normativität der errungenen »bürgerlichen« Intersubjektivität und empfindet sie als Zwang und Gewalt (»Subjektivismus«, »Genie-Periode«). – Das ist der größte Voraussetzungsrahmen. Die folgenden Überlegungen werden die zweite Phase in den Mittelpunkt stellen, also die Phase der Verinnerlichung, und hier wiederum die Problemformulierung im Drama Lessings. Erst die Nahbetrachtung kann dann die nötigen Differenzierungen einbringen, kann auch den sozu-

<sup>1</sup> Friedrich Schlegel, Über Lessing, zit. nach dem Abdruck in: Gerhard u. Sibylle Bauer (Hrsg.), Gotthold Ephraim Lessing, Darmstadt 1968 (Wege der Forschung 211), S. 8–35, hier: S. 8.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Hans Rempel, Tragödie und Komödie im dramatischen Schaffen Lessings, Darmstadt 1967; Robert R. Heitner, Lessings Manipulation of a Single Comic Theme, in: Modern Language Quarterly 18 (1957), S. 183–198; Klaus-Detlef Müller, Das Erbe der Komödie im Bürgerlichen Trauerspiel. Lessings »Emilia Galotti« und die commedia dell'arte, in: Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. 46 (1972), S. 28–60.

<sup>3</sup> Ingrid Strohschneider-Kohrs, Vom Prinzip des Maßes in Lessings Kritik, Stuttgart 1969 (Dichtung und Erkenntnis 7).

<sup>4</sup> Vgl. die Arbeiten von Fritz Brüggemann, z. B. seine Einleitungen in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung, sowie insbesondere: Lessings Bürgerdramen und der Subjektivismus als Problem, Wiederabdruck in G. und S. Bauer (Hrsg.), a.a.O., S. 83–126, und: Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Halle/S. 1925.

<sup>5</sup> Programmatisch formuliert in Karl Eibl, Kritisch-rationale Literaturwissenschaft, München 1976 (UTB 583).

<sup>6</sup> Die Phaseneinteilung knüpft teilweise bei Brüggemann an. Für Lyrik etwas näher ausgeführt und begründet bei Karl Eibl, Prodesse et delectare, Lyrik des 18. Jahrhunderts vor der Schwelle zur Autonomieästhetik, in: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972, hrsg. v. Walter Müller-Seidel, München 1974, S. 281–293.

sagen ›außenpolitischen‹ Aspekt berücksichtigen: daß die Entstehung ›bürgerlicher‹ Subjektivität eine subkulturelle Entwicklung ist. Dies aber ergibt sich bereits aus der Vorweg-Bestimmung als Verinnerlichungsphase: Eines der zentralen Probleme wird das der Identität, des Verhältnisses von Außen- und Innendefinition der Persönlichkeit, von ›Objektivem und Subjektivität‹<sup>7</sup> sein.

Die Untersuchung wird zunächst, zur Exposition der wichtigsten Fragen, relativ ausführlich *Emilia Galotti* als dramatische Formulierung von Lessings Krisenerfahrung behandeln (1. Identitätskrise und gestörte Kommunikation). Sie wird sodann zurückgreifen auf Lessings frühere Dramen und sie, in weit knapperer Form, als Variationen des Themas deuten (2.): *Miß Sara Sampson* (2.1. Verlust der Unschuld) als frühe, noch unvollständige Formulierung dieser Erfahrung; *Philotas* (2.2. Verweigerung des Gesprächs) als Beitrag zur literaturgeschichtlichen Diskursphase 1755–1760, in der die Leistung von Literatur für die Herstellung der neuen Intersubjektivität diskutiert wird; *Minna von Barnhelm* (2.3. Erfahrung der Individualität) als das erste Drama Lessings, in dem als Lösung die aus der Individualitätserfahrung erwachsene Bereitschaft zum Gespräch angedeutet wird. Das dritte Kapitel schließlich (3. Lösungsvorschläge) wird die Konsequenzen darlegen, die Lessing aus seiner Analyse zieht: die Verwerfung des geniezeitlichen Lösungsversuchs (3.1. Gegen die ekstatisch-kathartische Wendung), wobei noch einmal zusätzliches Licht auf die *Emilia Galotti* fällt, – und Lessings eigenen Vorschlag in *Nathan der Weise*: Die Wahrheits- und Sozietätsfindung im Gespräch (3.2. Therapeutischer Diskurs).<sup>8</sup>

## 1. PROBLEMFORMULIERUNG:

### Identitätskrise und gestörte Kommunikation (*Emilia Galotti*)

Zugegeben: Lessings *Emilia Galotti*<sup>9</sup> gehört zu jenen Werken, denen man gelegentlich eine Ruhepause gönnen möchte. Immer wieder ver-

<sup>7</sup> Kurzformel von Ingrid Strohschneider-Kohrs, Klopstocks Drama Der Tod Adams. Zum Problem der poetischen Form in empfindsamer Zeit, in: Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. 39 (1965), S. 165–206, hier: S. 204.

<sup>8</sup> Lessing wird hier, soweit nicht anders vermerkt, immer zitiert nach Gotthold Ephraim Lessing, Werke, 8 Bde., hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München 1970 ff. (als ›Göpfert‹). Ebenso werden die Materialien, soweit enthalten, nach dieser Ausgabe zitiert. LM = Sämtliche Schriften, hrsg. von Karl Lachmann, 3. Aufl. besorgt durch Franz Muncker, Bd. 1–23, Stuttgart/Leipzig/Berlin 1886–1924.

<sup>9</sup> Text Göpfert, S. 127–204.

lockt die »dramatische Algebra« des Werkes die Interpreten, ihre eigenen Zahlen einzusetzen oder gar dem »Meisterstück des reinen Verstandes« etwas von jenem »Gemüth«<sup>10</sup> – oder ›Engagement‹ – zu verleihen, das schon Friedrich Schlegel vermißt hatte. Liebt Emilia den Prinzen, ist sie ihm gar verfallen? Und wenn ja, weshalb macht Lessing das nicht deutlicher? Und wenn nein, wie kann er sie dann so ganz und gar unmotiviert kurz vor Schluß plötzlich von ihrer Verführbarkeit sprechen lassen? Warum stirbt sie, worin besteht ihre ›Schuld‹? Und ist sie überhaupt die Hauptfigur des Dramas, kommt diese Rolle nicht eher Odoardo zu oder allenfalls, wie salomonisch vorgeschlagen wurde, Odoardo/Emilia? Schließlich: Worin besteht der politische Gehalt des Dramas, ist es Fanal der Revolution, Verurteilung bürgerlicher Passivität, weshalb tötet Odoardo die Tochter, nicht den Tyrannen, oder ist der politische Raum nur zufälliger Schauplatz einer zugleich individuellen und überzeitlichen Seelenproblematik? Man könnte die Fragenreihe mühelos fortsetzen und um periphere Details ergänzen (wie kommt *Emilia* auf Werthers Pult?), und stieße dabei doch immer wieder auf jene Themen, die schon die Zeitgenossen, schon Claudius, Herder, Goethe angeschlagen haben, ohne zu einer bündigen Deutung zu kommen.<sup>11</sup>

In den letzten Jahren jedoch ist etwas Bewegung in das Fragenschema gekommen. Die ›politische‹ Deutung hat offenbar endgültig das Stadium der bloßen Fürstenbeschimpfung verlassen;<sup>12</sup> Fragen der Formtradition erhalten neues Gewicht;<sup>13</sup> die moralische Konstellation wird nicht mehr nur nach der einfachen Alternative ›sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht‹ befragt.<sup>14</sup> Trotzdem bleibt die Frage: Wenn dies Drama »Ähnlichkeit mit einem Spiele Schach«<sup>15</sup> besitzt, wenn man das »Warum von jeder Szene, von jedem Wort... auffinden«<sup>16</sup> kann, –

<sup>10</sup> F. Schlegel, a.a.O., S. 26 f.

<sup>11</sup> Vgl. Karl S. Guthke, Der Stand der Lessing-Forschung 1932–1962, Stuttgart 1965 (Referate aus der Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch.), speziell S. 50–54; ferner die Übersicht von Frank G. Ryder, *Emilia Galotti*, in: German Quarterly 45 (1972), S. 329–347, hier: S. 329.

<sup>12</sup> Vgl. etwa Hinrich C. Seeba, Die Liebe zur Sache. Öffentliches und privates Interesse in Lessings Dramen, Tübingen 1973, bes. S. 86–98; Jochen Schulte-Sasse, Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings ›Emilia Galotti‹, Paderborn 1975.

<sup>13</sup> Vgl. K.-D. Müller, a.a.O.

<sup>14</sup> Vgl. Alois Wierlacher, Das Haus der Freude oder Warum stirbt Emilia Galotti, in: Lessing-Yearbook 5 (1973), S. 147–162.

<sup>15</sup> Otto Ludwig, Brief an Julian Schmidt, Wiederabdruck in: Horst Steinmetz (Hrsg.), Lessing – ein unpoetischer Dichter. Dokumente aus drei Jahrhunderten, Frankfurt a. M. 1969 (Wirkung der Dichter 1), S. 344 ff., hier: S. 345.

<sup>16</sup> Goethe an Herder, nach: Göpfert II, S. 710.

und wenn das Drama trotzdem noch immer ein Rätsel bleibt: Bestätigt das nicht doch Schlegel, der meinte, wenn man tiefer grabe, »so zerreißt und streitet alles, was auf der Oberfläche so vernünftig zusammenzuhängen schien«?<sup>17</sup>

Freilich, der Rekurs auf das Unvermögen des Autors und, wenn er zu allgemein gehalten ist, auch der Rekurs auf die historische Determiniertheit sind schlechte heuristische Prinzipien. Zumindest versuchsweise sollte auch die strenge Logizität der ›Tiefe‹ vorausgesetzt werden, und Unstimmigkeiten sollten nicht dem Drama angelastet, sondern als Anforderung zu noch intensiverer interpretatorischer Bemühung verstanden werden.

Zu den Merkwürdigkeiten der *Emilia*-Forschung gehört es, daß der Prinz nur selten eines differenzierenden Wortes gewürdigt wird. Erst Schulte-Sasse und Seeba haben ihm größeres Augenmerk geschenkt,<sup>18</sup> während er noch für Ritzel,<sup>19</sup> wie für die meisten anderen Interpreten, als »lüsterner Schwächling« abzutun war. Dabei hat Lessing ihm den ganzen ersten Akt gewidmet. Die handlungsrelevanten Fakten, welche die Exposition des Dramas bietet (Liebe des Prinzen zu Emilia, Abwendung von Orsina, Nachricht von Emilias bevorstehender Verehelichung), hätte er in anderthalb Szenen erledigen können. Alles weitere ist Exposition des Prinzen-Charakters, und wenn Lessing so auffällig viel Sorgfalt auf diese Exposition verwendet, so steht es auch dem Interpreten wohl an, ihm hier zu folgen.

Es lohnt, den Eingangsmonolog genau zur Kenntnis zu nehmen:

»Der Prinz

an einem Arbeitstische, voller Briefschaften und Papiere, deren einige er durchläuft

Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften! – Die traurigen Geschäfte; und man beneidet uns noch! – Das glaub' ich; wenn wir allen helfen könnten: dann wären wir zu beneiden. – Emilia? (indem er noch eine von den Bittschriften aufschlägt, und nach dem unterschriebenen Namen sieht) Eine Emilia? – Aber eine Emilia Bruneschi – nicht Emilia Galotti! – Was will sie, diese Emilia Bruneschi? (Er liest) Viel gefordert; sehr viel. – Doch sie heißt Emilia. Gewährt!<sup>20</sup>

Der Prinz am Schreibtisch, seufzend, daß seiner Wohltätigkeit Grenzen gesetzt sind: Das ist zunächst einmal durchaus kein ›Wollüstling‹,

<sup>17</sup> F. Schlegel, a.a.O., S. 26.

<sup>18</sup> Siehe Anm. 12.

<sup>19</sup> Wolfgang Ritzel, Gotthold Ephraim Lessing, Stuttgart 1966, S. 200.

<sup>20</sup> S. 129.

›Tyranne‹ etc., sondern ein absoluter Monarch von der respektablen Sorte, der seinen ›Antimachiavell‹ gelesen hat und versucht, nach dessen Prinzipien zu leben. Als oberster Bürokrat und letzte Instanz seines Staates hat er all das in Ordnung zu bringen, was die menschliche Unzulänglichkeit der unteren Instanzen ungelöst lassen mußte. Zugleich ist ihm jener Hauch von Melancholie verliehen, der im Wissen um die Grenzen der Macht der Mächtigen wurzelt.

Dieser Prinz nun wird just im Augenblick vorgeführt, in dem eine zufällige Namensähnlichkeit seinen seelischen Haushalt so sehr durcheinanderbringt, daß er eine Fehlentscheidung trifft. Die rationalen Handlungsmaximen des aufgeklärten Herrschers werden durch Leidenschaft außer Kraft gesetzt. Lessings Bruder Karl interpretiert ganz in diesem Sinne: »Der Prinz nimmt sich der Regierung an, er ist ein Liebhaber von Wissenschaften und Künsten und wo seine Leidenschaften nicht ins Spiel kommen, da ist er auch gerecht und billig.« Lessing habe gezeigt, »wie heutzutage Prinzen von guter Erziehung, welche die Natur nicht ganz unbegabt gelassen, seyn können. Seine Tugend soll in einer ungerechten Liebe gegen Emilia mit Marinelli geprüft werden, und da hält er nicht die Probe.«<sup>21</sup> Drama also geradezu im barocken Sinn als Prüfungsexempel, und auch die Psychologie dieser Äußerung ist geprägt von Vorstellungen des vorangegangenen Jahrhunderts, vom (neu-)stoischen Gedanken der Bedrohung der Vernunft durch das unheimliche Reich der Affekte.<sup>22</sup> Noch deutlicher formuliert Moses Wessely die Moral: »Seht, wohin unsere Seelenkräfte uns verleiten können,

<sup>21</sup> Karl Lessing am 12. III. 1772, LM 20, S. 146.

<sup>22</sup> Diese Gedankenlinie führt ohnedies sehr weit ins 18. Jahrhundert hinein, vgl. etwa Gottsched, Erste Gründe der gesamten Weltweisheit . . . 2 Bde., Leipzig 1733 f. (Nachdruck Frankfurt a. M. 1965), S. 258 f.: Durch den »Affect« werden wir »oft zu solchen Handlungen getrieben, welche wir hernach bereuen. Und daher sagt man mit recht, daß ein Mensch, der nach dem Affecte handelt, ein Slave seiner Begierden sey.« Literarisch im 17. Jh. vgl. etwa Lohensteins ›Ibrahim Bassa‹: »An dem Solymann werden sie schauen einen Tugendhaften / doch von den zwei schärfsten Gemüths-Regungen übermeisterten Fürsten« (D. C. von Lohenstein, Türkische Trauerspiele, hrsg. v. K. G. Just, Stuttgart 1953, S. 81). – Die zeitgenössische (Moral-)Psychologie kann vielleicht helfen, den Prinzen aus dem Gut-Böse-Schema herauszulösen: »Aus der undeutlichen Vorstellung des Guten entsteht also in uns die sinnliche Begierde«, heißt es bei Gottsched (a.a.O., I, S. 253). Des Prinzen erotische Affiziertheit wurzelt demnach in einem ›Guten‹, das aber zu ›undeutlich‹ vorgestellt wird. Vgl. auch noch Gellert, Moralische Vorlesungen. Neue Ausg. v. J. A. Schlegel u. G. L. Heyern, 2 Bde., Biel 1771, I, S. 243: »Diese dunklen Begriffe von moralischer Vortrefflichkeit, oder moralischem Übel, sind oft die geheimen Triebfedern unsrer heftigen Begierden.« – Werke wie Gottscheds »Weltweisheit«, Gellerts »Vorlesungen« oder Zedlers »Universalexikon« werden hier zitiert, weil sie ihrer Breitenwirkung wegen als Formulierungen zeittypischer Gedankenverbindungen gelten dürfen.

wenn wir nicht dafür sorgen, daß wir unter allen Zufällen kalt bleiben und unser Herz von unserem Verstand regieren!«<sup>23</sup> Gewiß: Hettore Gonzaga ist kein Geschöpf von Gryphius, Lohenstein oder Racine,<sup>24</sup> doch die Grundfigur, nach der hier der angefochtene Fürst vorgeführt wird, die Antithetik von Rationalität und Leidenschaft, entnimmt Lessing zweifellos dem europäischen Motivfundus des 17. Jahrhunderts, das die Figur des angefochtenen Fürsten nicht müde wurde zu porträtieren.<sup>25</sup>

Der Eingangsmonolog brachte in einer Art Auftakt jene Dissonanz, die dann im ganzen ersten Akt im Detail ausgeführt wird. »Ich war so ruhig, bild' ich mir ein, so ruhig – Auf einmal muß eine arme Bruneschi Emilia heißen: – weg meine Ruhe, und alles!«<sup>26</sup> »Unruhe« aber bedeutet in der Psychologie des Dramas des 18. Jahrhunderts ein Stadium der Widersprüchlichkeit von Subjektivem und Objektivität, »unruhig« sind die Verbrecher, die Sünder, die Lügner ebenso wie die »Eigensinnigen« der Komödie, »Unruhe« bezeichnet ein Stadium der Nichtidentität der Person mit der ihr zugeschriebenen Rolle und der Disharmonie mit der Gesellschaft. – Die folgende Conti-Sequenz ist pragmatisch motiviert aus dem Bedürfnis des »Unruhigen« nach Ablenkung von seinem Zwiespalt (»andere Gedanken in den Kopf bringen«), sie exponiert den Fürsten als Kunstfreund, gibt ihm Gelegenheit zu weiterer Explikation seiner »Unruhe« in einem Monolog (»Als ich dort« – bei Orsina – »liebte, war ich immer so leicht, so fröhlich, so ausgelassen. – Nun bin ich von allem das Gegenteil«).<sup>27</sup> Sie exponiert jedoch auch ein Kardinalthema des Dramas, jene Spaltung der Welt, auf die vor allem Ilse Graham aufmerksam gemacht hat und von der an späterer Stelle noch etwas ausführlicher gesprochen werden muß.<sup>28</sup> Erst der sechste Auftritt bringt das »erregende Moment«, die Nachricht von Emilias bevorstehender Verheiratung. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte der Prinz »geschmachtet, geseufzt«, war er in »zärtliche(r) Untätigkeit verharret«,<sup>29</sup> – hatte er die empfindsame Seite seiner Liebe durchgekostet. Jetzt, da der Zeitpunkt zum Handeln gekommen wäre,

<sup>23</sup> Moses Wessely, nach: Steinmetz (Hrsg.), a.a.O., S. 91.

<sup>24</sup> Den denkbaren Anregungen, welche die Lessing-Forschung namhaft gemacht hat, wäre Racines »Britannicus« hinzuzufügen, der in der Konstellation Nero-Britannicus-Junia inklusive Entführung, Zeichnung des Tyrannen und Funktion des Intriganten auffällige Ähnlichkeiten zeigt.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu insgesamt Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a. M. 1963.

<sup>26</sup> S. 129.

<sup>27</sup> S. 131.

<sup>28</sup> Siehe S. 183 f.

<sup>29</sup> S. 141.

ist er unfähig zu Planung und Aktion. Die neue Stufe der Entwicklung zeigt sich am deutlichsten wohl in der Schlußszene des ersten Aufzugs, als er ein Todesurteil »recht gern« unterschreiben will. Es grenzt an Torheit, daß diese Szene immer wieder als Musterbeispiel absolutistischer Willkür und Skrupellosigkeit herhalten mußte. Aber der Rat Camillo Rota hakt nach: »Ein Todesurteil – sagt ich«,<sup>30</sup> er ist über die Maßen bestürzt und läßt schließlich das Urteil schnell wieder verschwinden. Dieser Prinz unterschreibt sonst Todesurteile durchaus *nicht* »recht gern«, sondern er befindet sich hier in einem geradezu krankhaften Ausnahmezustand.

»Sie sehen mich einen Raub der Wellen . . . Retten Sie mich . . . Liebster, bester Marinelli, denken Sie für mich«,<sup>31</sup> sagt der Prinz und drückt damit aus, daß er von den auf ihn einstürmenden »Passiones« völlig seiner planenden Rationalität beraubt ist. Es ist dies der Augenblick, in dem der Intrigant Marinelli – auch er ein Abkömmling der Tragödie des 17. Jahrhunderts<sup>32</sup> – zum Zuge kommt, der nun seine taktische Rationalität in den Dienst des Prinzen stellt und »für ihn denkt«. »Wollen Sie mir freie Hand lassen, Prinz? Wollen Sie alles genehmigen, was ich tue? Der Prinz: Alles, Marinelli, was diesen Streich abwenden kann«. <sup>33</sup> Nach dieser Blanko-Vollmacht wird der Prinz ständig vor vollendete Tatsachen gestellt, die er im Nachhinein gutheißen muß, mit »Bangigkeit«,<sup>34</sup> mit kläglichen Versuchen, sich zu vergewissern, daß Marinelli nicht zu weit gehen wird. Marinelli freilich wird von Anfang an »zu weit« gehen und, während der Prinz noch glaubt, Appiani werde sich als Gesandter nach Massa schicken lassen, bereits dessen Ermordung einkalkulieren.<sup>35</sup> Denn dieser Kenner der menschlichen Seele weiß, daß

<sup>30</sup> S. 143. – Als darstellungstechnisches Mittel, den zutiefst irritierten Tyrannen zu zeichnen, erscheint solche »Willkür« bereits im »Phatime«-Fragment: »Sklave: . . . Was willst du, Herr, daß mit den Gefangenen geschehen soll . . . Abdalla: Er soll sie ermorden. . . Abdalla: Komm wieder, Sklave! – Gib die Gefangenen frei . . . Gib sie frei; ermorde sie; mach was du willst. Geh –« (Göpfert II, S. 493).

<sup>31</sup> S. 140.

<sup>32</sup> Vgl. Werner Kraft, Emilia Galotti, in: Die neue Rundschau (1961), S. 198–232, hier: S. 207 f. Wilfried Barner, Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas, München 1973, S. 79, weist auf die Herkunft aus der Antike hin (in Ergänzung zu K.-D. Müller, a.a.O., der die Intrigantenrolle zu einseitig auf die Komödientradition bezieht).

<sup>33</sup> S. 141.

<sup>34</sup> S. 163.

<sup>35</sup> Die Auffassung, daß Marinelli erst nach dem Zusammenstoß mit Appiani in II, 10 aus persönlichem Ressentiment beschließt, den Grafen beseitigen zu lassen (z. B. K.-D. Müller, a.a.O., S. 42), scheint mir nicht dem Textverlauf zu entsprechen. Das Vorgehen beim Überfall ist ja schon abgesprochen (vgl. II, 3, Pirro und Angelo), und Marinelli gibt sich offenbar gleich nach dem Zusammenstoß wieder

ein Appiani sich nicht einfach wegschicken läßt, er weiß auch, daß dieser Graf anders als der – zu ergänzende – Graf Orsina<sup>36</sup> nicht untätig zusehen würde, wenn Emilia zur Mätresse gemacht wird, daß man hier kein galantes Entführungsabenteuer inszenieren kann, sondern aufs Ganze gehen muß. Erst spät (VI, 1), als nichts mehr rückgängig zu machen ist, stellt der Prinz sich auf die Lage ein: »Ein Graf mehr in der Welt, oder weniger! Denke ich Ihnen so recht? – Topp!«<sup>37</sup> Jetzt erst ist der Pakt geschlossen.

So weit könnte man sich die Fabel des Dramas durchaus als die eines barocken Trauerspiels vorstellen, – wenn nicht schon hier das Element von Empfindsamkeit berücksichtigt werden müßte, das der ›Leidenschaft‹ des Prinzen innewohnt. Es entstehen hier die ersten Probleme für die Interpretation. Denn zunächst einmal muß man ja berücksichtigen, daß die ›unteren Seelenkräfte‹ in der Lessing-Zeit eine Umwertung erfahren haben, daß also das Reich der Affekte durchaus nicht mehr nur als Bedrohung empfunden, daß vielmehr das ›Herz‹ als die eigentliche Quelle moralischer Qualifikation aufgefaßt wird.<sup>38</sup> Diese Umwertung scheint das *Emilia*-Drama nicht mitzuvollziehen, – oder aber zurückzunehmen. Solche Zurücknahme erschiene durchaus plausibel, wenn man bedenkt, daß dieses Drama in der zeitlichen Nachbarschaft der Sturm und Drang-Dramen steht, welche Apotheose und Scheitern der Subjektivität gestalten, und daß Lessing dem Geniewesen größte Skepsis entgegenbrachte. Wird hier das barocke Schema angewandt, um erneut, nach einer Phase der Proklamation des ›Herzens‹, der Übersteigerung des Subjektivismus entgegenzuwirken?

Solch ein Schluß wäre an so früher Stelle der Interpretation gewiß voreilig und zu wenig auf die konkrete Darstellung des Dramas bezogen. Denn zu berücksichtigen ist, daß es sich hier nicht um einen Bürger, sondern eben um einen Prinzen handelt. Gewiß, der Lessing-

zum Prinzen, um ihm zu berichten. Daß Marinelli überhaupt zu Appiani geht, ist eine Finte gegenüber dem Prinzen; Überfall und Mord sind längst eingeleitet.

<sup>36</sup> Die Spekulation erscheint legitim, da Orsina aus Gründen der Etikette sich kaum als unverheiratete Frau am Hof aufhalten dürfte. Man kann es übrigens als einen ›unhöfischen‹ Zug am Prinzen auffassen, daß die bevorstehende Heirat Emilias ihn schockiert: Der ›Normalfall‹ der Mätressenwirtschaft wäre, daß Emilia gerade durch die Heirat mit dem Grafen zur hoffähigen Mätresse wird und daß man den Grafen nach der Heirat als Botschafter außer Landes schickt. Vgl. literarisch etwa Johann Gottlob Benjamin Pfeil, *Geschichte des Grafen P.*, Leipzig 1762, S. 3 f., aber auch den Plan des Präsidenten in ›Kabale und Liebe‹.

<sup>37</sup> S. 176. – Doch selbst noch in V, 1 (S. 193) ermahnt der Prinz Marinelli ›drohend‹.

<sup>38</sup> Vgl. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1, Stuttgart 1974, bes. S. 125 ff. zur ›Gleichgewichts‹-Problematik.

Schüler Leisewitz wird seinen Julius ausrufen lassen: »Ich habe ein Herz und bin ein Fürst, das ist mein Unglück.«<sup>39</sup> Hier aber geht es nicht, wie im *Julius von Tarent*, um das private Unglück des Fürsten selbst. »Daß Fürsten Menschen sind«, also den Affektionen der unteren Seelenkräfte ausgesetzt sind wie alle Menschen, führt hier »zum Unglück mancher«,<sup>40</sup> d. h. derer, die im Umkreis ihrer Macht leben. Lessings Kritik am Absolutismus ist nicht, wie die mancher Interpreten, polemischer, sondern analytischer Art. »Daß Fürsten Menschen sind«, ist der fundamentale Konstruktionsfehler der absolutistischen Regierungsform. Die Idealfigur des aufgeklärten Herrschers, der in seinem Handeln völlig einig geht mit den Normen eines rational erkennbaren Naturrechts,<sup>41</sup> wird als nicht realisierbar aufgewiesen. Was zur Rede steht und abgehandelt wird, ist die Fallibilität des absoluten Herrschers, auch und gerade dessen, der sein Amt ernstnimmt. Seiner außermenschlichen Position wegen kann die menschliche Instanz des ›Herzens‹ nicht als Grundfeste des moralisch qualifizierten Handelns gelten, sondern sie erzeugt, wie es und je, als Verblendung durch Leidenschaft Unheil. Daß die Ökonomie der Seelenkräfte nach den literarischen Schemata der höfischen Zeit dargestellt wird, hat seinen Grund darin, daß sie am Hofe sich nicht geändert hat. In der höfischen Welt bleibt das ›Herz‹ ein Verwirrung stiftender Fremdling, müssen die ›unteren Seelenkräfte‹ unterdrückt werden, wenn diese höfische Welt denn ordnungsgemäß funktionieren soll. »Daß Fürsten Menschen sind«, wird in diesem System nur dadurch berücksichtigt, daß man ihnen, sozusagen aus Gründen der Hygiene, eine Mätresse konzidiert. Hettore Gonzaga hat sich ja der Staatsräson unterzuordnen und die Prinzessin von Massa zu heiraten und kann nicht, wie Appiani, sich mit der Geliebten ins Arkadien der ›väterlichen Täler‹ zurückziehen. Hier verstößt nicht etwa ein fürstlicher Wüstling gegen ›bürgerliche‹ Normen, sondern der asketische Herrschaftsautomat, als den die Lehre von der Staatsräson den Fürsten in der Konsequenz fordern muß,<sup>42</sup> erlaubt es sich, ›Mensch‹ zu

<sup>39</sup> Johann Anton Leisewitz, *Julius von Tarent*, in: Richard Loewenthal u. Lambert Schneider (Hrsg.), *Sturm und Drang, Dramatische Schriften*, Bd. 1, Heidelberg o. J., S. 555–613, hier: S. 559.

<sup>40</sup> S. 204.

<sup>41</sup> Gottsched, a.a.O., I, 269: Die »höchste Macht eines Regenten« sei durch das »Gesetz der Natur« begrenzt. »Doch auch die höchsten Obrigkeiten sind Menschen, und können also oftmals durch ihre wenige Einsicht, oder durch Affecten und böse Gewohnheiten dahingerissen werden, ... selbst wider das Gesetz der Natur zu handeln.«

<sup>42</sup> Das Extrem zeigt Friedrich Meinecke, *Die Idee der Staatsräson*, hrsg. u. eingel. v. Walter Hofer, München 1963: Die Glückseligkeit der Untertanen fordert vom Fürsten das Opfer seiner eigenen Glückseligkeit. Da aber die Glückseligkeit Aus-

sein, und zwar in einem Sinne, der positiv wäre, wenn es sich eben nicht um einen Fürsten, sondern um einen beliebigen Untertanen handelte. Der Fürst erlaubt sich ›bürgerliche‹ Gefühle und fällt damit aus der ihm zugewiesenen sozialen Rolle, gerät in ›Unruhe‹; entschließt er sich in solcher Situation der sozialen Desorientiertheit zum Handeln, dann muß das zu Fehlhandlungen führen, weil fürstliche und bürgerliche Handlungspartitur miteinander interferieren, die fremden Sphären von Macht und Empfindung vermischt werden.

Auch des Grafen Appiani Situation ist geprägt durch einen Rollen- oder Identitätskonflikt, wiewohl sich dieser, der anderen sozialen Stellung des Grafen entsprechend, anders äußert. Er ist am Morgen seiner Hochzeit »tiefsinnig«, »nachdenkend und schwermütig«, seine Einbildungskraft ist zu »traurigen Bildern gestimmt«, er ist »ungewöhnlich trübe und finster«<sup>43</sup> usw. Das melancholisch-hypochondrische Syndrom ist so nachdrücklich betont, daß die Interpretation es nicht einfach übergehen kann.

Kaum denkbar scheint bei einem Dramatiker wie Lessing, daß hier nur durch ›Vorahnungen‹ eine ›tragische Atmosphäre‹ aufgebaut werden soll.<sup>44</sup> So gilt die Szene II, 7 denn vielen Interpreten als Hinweis darauf, daß der Graf als Liebhaber nicht sonderlich attraktiv für Emilia sei, daß das Verhältnis zwischen beiden merkwürdig unterkühlt sei, – und daß Emilia in Wahrheit den Prinzen liebe.<sup>45</sup> Hierzu hat Hatfield<sup>46</sup>

fluß der Tugend ist, bedeutet das, daß der Fürst sogar zu im Alltagsverstande ›untugendhaftem‹ Verhalten verpflichtet sein kann; so war Friedrich II. überzeugt, daß ›der Herrscher sich und seine Privatethik [Hervorhebung von mir] ›opfern müsse‹ um des Volkes Willen« (S. 361).

<sup>43</sup> S. 154 ff.

<sup>44</sup> So etwa F. Brüggemann, Bürgerdramen, S. 110: »Meisterhaft wird diese Schwermut vom Dichter genutzt, um die Sorge um das Schicksal der Liebenden in den Seelen der Zuschauer zu vergrößern.«

<sup>45</sup> Vgl. auch hierzu z. B. Brüggemann, a.a.O., S. 112. Aber es ist dies ein regelrechter Deutungsstopp, der bereits bei Goethe erscheint (Göpfert, S. 714) und gewiß mit Kortner nicht endigt (K.-D. Müller, a.a.O., S. 29). Manfred Durzak, Das Gesellschaftsbild in Lessings ›Emilia Galotti‹, in: M. D., Poesie und Ratio, Frankfurt a. M. 1970, S. 69–104, schließt aus dem »Gequieke« und »Gekreische«, das Orsina hört, auf ein »vorbereitendes Liebesspiel« (S. 101). Das ist ein Lesefehler: genaue Lektüre macht deutlich, daß der Prinz zu diesem Zeitpunkt gar nicht bei Emilia sein kann. Da der Widerspruch von Sven-Aage Jörgensen (Rez. Lessing-Yearbook I, in: Journal of English and Germanic Philology 70, 1971, S. 722–724) und Frank G. Ryder, a.a.O., S. 339, undeutlich ist und H. C. Seeba in seinem sonst so klugen Buch (a.a.O., S. 96) offenbar meint, an dem von Durzak in die Welt gesetzten Gerücht sei doch etwas dran, sei hier klargestellt: Am Ende von III, 5 verläßt der Prinz mit Emilia die Bühne, am Ende von III, 8 hört Claudia Emilias Rufen und »stürzt in das Zimmer« zu Emilia und dem Prinzen, »Marinelli ihr nach«. Am Anfang von IV, 1 verlassen der Prinz und Marinelli das »Zimmer«

bereits die notwendigen Korrekturen angebracht, die allerdings immer wieder mißachtet werden: Appianis Auftritt wird dadurch angekündigt, daß Emilia ihn bereits an seinem Gang erkennt, und die Szene schließt mit der ausführlichen Erinnerung der beiden an das erste Mal, da sie einander begegnet sind. Das mag für unseren Geschmack alles etwas zu gedämpft sein, aber ein höherer Ausdruck erotischer Leidenschaft wäre dem gesitteten Mädchen kaum angemessen, sie müßte denn Züge offenbaren, die eher den Buhlerinnen und Mätressen des damaligen Dramas zukämen.

Tatsächlich ist der Graf ja »ernster als gewöhnlich«,<sup>47</sup> d. h. seine Melancholie muß ihren Grund in der gegenwärtigen Situation haben. »Nur noch einen Schritt von dem Ziel Ihrer Wünsche, – sollt' es Sie reuen, Herr Graf, daß es das Ziel Ihrer Wünsche gewesen?«,<sup>48</sup> fragt Claudia. Immerhin hat der Graf sich durch das »Mißbündnis« den »Zirkel der ersten Häuser . . . von nun an verschlossen.«<sup>49</sup> Appiani protestiert zwar gegen diesen Verdacht, und wir haben keinen Anlaß, an der subjektiven Ehrlichkeit dieses Protests zu zweifeln. Doch hängt der Grund seiner Melancholie eindeutig mit dem »Mißbündnis« zusammen, wenn auch auf etwas abstraktere Weise. Er nennt als Grund selbst ein Faktum,<sup>50</sup> in dem die Problematik seiner Situation sich kristallisiert: »Meine Freunde verlangen schlechterdings, daß ich dem Prinzen von meiner Heirat ein Wort sagen soll, ehe ich sie vollziehe. Sie geben mir zu, ich sei es nicht schuldig: aber die Achtung gegen ihn wollt' es nicht anders. – Und ich bin schwach genug, es ihnen zu versprechen.«<sup>51</sup> Hier wird nicht nur Appianis Situation, sondern die Problemsituation des ganzen Dramas episodenhaft komprimiert: Auch Appiani kommt durch sein »Mißbündnis« in einen Rollenkonflikt. Sein Versprechen bringt ihm zu Bewußtsein, daß er noch nicht völlig im gesellschaftsfreien Raum seiner

und kommen wieder auf die Bühne. In der folgenden Szene IV, 2 wird das Kommen der Orsina gemeldet, und zwar fährt sie jetzt erst mit der Kutsche vor (»sie soll nicht aussteigen«). Der Prinz zieht sich daraufhin in »ein Kabinett« zurück, Orsina berichtet vom »Gequieke« (IV, 3), das sie eben gehört hat, und in IV, 4 tritt der Prinz wieder »aus dem Kabinette«.

<sup>46</sup> Henry Hatfield, Emilias Guilt once more, in: Modern Language Notes 71 (1956), S. 287–296.

<sup>47</sup> S. 156.

<sup>48</sup> S. 156.

<sup>49</sup> S. 138.

<sup>50</sup> Darauf macht auch Lessing den Bruder Karl aufmerksam, als der die allzu ›katholisch-›abergläubische Mentalität Emilias und deren Hinweis auf die Bedeutung der Perlen im Traum moniert: »Appiani ist es, der sich dabei länger aufhält, als sie beide. Aber auch den lasse ich die Ursache davon angeben.« (Göpfert II, 706).

<sup>51</sup> S. 156.

piemontesischen »Täler« leben kann, sondern eingebunden ist in den Raum höfischer Verpflichtung, eines ungeschriebenen Regelkodex, aus dem er sich noch nicht ganz gelöst hat und der ihn in Gestalt der »Freunde« immer wieder einholt, – so lange er nicht um Emilias Willen auch auf diese »Freunde« verzichtet. Appiani fühlt sich erst nach dem Zusammenstoß mit Marinelli – der sich seinen »Freund« nennt – »anders und besser«, denn dieser hat ihn »des Ganges zum Prinzen enthoben«,<sup>52</sup> d. h. durch die Weigerung, dessen Ansinnen zu folgen, hat Appiani die endgültige Entscheidung vollzogen, Eindeutigkeit seiner eigenen sozialen Identität hergestellt und die Ursache seiner Melancholie beseitigt.

Die zweite Personengruppe wird gemeinhin mit dem Epitheton »bürgerlich« versehen, obwohl der Oberst Galotti mit Sitz bei Sabbioneta kaum als »Bürger« bezeichnet werden kann. Gleichwohl: man wird die Personengruppe als »nichthöfisch« bezeichnen dürfen, und damit doch in jenem Sinne als »bürgerlich«, in dem man auch Sir William »bürgerlich« nennen kann. Sie sind Exponenten eines nichthöfisch-privaten Ethos, zwar keine genauen Standesgenossen des späteren Musicus Miller oder des Meister Anton, aber Figuren, die die Alternative zum höfisch-absolutistischen System verkörpern, und eine solche Alternative kann eben sozialgeschichtlich nur beim Bürgertum angesiedelt werden, auch wenn es sich um keine »Widerspiegelung« tatsächlicher bürgerlicher Lebensweisen, sondern um eine von mehreren möglichen dem Bürgertum zugehörigen Stilisierungsformen handelt.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> S. 160.

<sup>53</sup> Die in den letzten Jahren nahezu stereotyp gegen Lothar Pikulik, »Bürgerliches Trauerspiel« und Empfindsamkeit, Bonn 1966, vorgebrachten Einwände ignorieren zumeist, daß Pikulik tatsächlich eine Achillesferse sozialgeschichtlicher Literaturgeschichtsforschung getroffen hat: Durch die Bezeichnung einer bestimmten Art von Literatur etwa als »bürgerlich« wird eine Zugehörigkeit bereits vorausgesetzt, die erst noch bewiesen werden müßte, und es ist dann freilich leicht, die »bürgerliche« Ideologie, als deren Produkt solche Literatur so selbstverständlich gilt, zirkulär wieder aus ihr herauszulesen. Pikuliks Hauptthese, daß nämlich das »Bürgerliche Trauerspiel« nicht im sozialgeschichtlichen Sinne »bürgerlich«, sondern »empfindsam« sei, ist vermutlich falsch, gewiß aber logisch zweifelhaft: – als wollte man behaupten, die Lyrik um 1200 sei nicht Ministerialendichtung, sondern Minnesang. Aber das ändert nichts daran, daß auch die Gegenthese noch viel zu impressionistisch ist. Die Ursache dafür liegt in einer fundamentalen theoretischen Lücke: Jedermann hält es für fast selbstverständlich, daß das »Sein«, in welchem Umfang immer, das »Bewußtsein« bestimmt, – aber auf die Frage nach dem »Wie« gibt es nur ideologisch-philosophische Leerformeln als Antwort, die sich realwissenschaftlich nicht in prüfbarer Weise anwenden lassen. Verf., Literaturwissenschaft, hat versucht, diese Frage mit der Kategorie der Problemlösungsaktivität etwas handlicher zu machen.

Fluchtpunkt – im doppelten Sinne – der Galotti-Familie ist ein utopisches Dasein in einem gesellschaftsfreien Raum. Der Vater ist sehr angetan vom Entschluß des künftigen Schwiegersohns, »in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben«,<sup>54</sup> er selbst kommt nur notgedrungen in die Stadt. Emilia trug bei der ersten Begegnung mit Appiani ein »fliegendes und freies Kleid«, das Haar trug sie »in seinem eignen braunen Glanze; in Locken, wie sie die Natur schlug«,<sup>55</sup> und auch am Hochzeitstag will sie sich in diesem »natürlichen« Zustand zeigen. Wie in so vielen »bürgerlichen« Dramen der Zeit gilt die Familie als die einzige Einheit intakter Sozietät, sie ist angesiedelt in einem idealiter gesellschaftsfreien Arkadien. Denn jenseits von Familie gibt es noch keine Gesellschaft, in der Bürgerlichkeit sich verwirklichen könnte, dort gibt es nur die feindliche »große Welt«. Aus dieser Konstellation bezieht diese Dramatik ihren privatistischen Charakter, bezieht sie ihr Pathos des Vertrauens und der Familienbindung. Bedrohung entsteht immer dadurch, daß die idealiter isolierte Familie nicht isoliert bleibt, sondern in Kontakt mit ihrer Umwelt gerät. In der *Emilia* wird dieser Kontakt schon durch den Ort gekennzeichnet. Emilia soll in der Residenzstadt erzogen werden, die Familie wird also getrennt, gibt damit ihre Autarkie auf und setzt sich der Gefährdung durch die fremde Sozietät aus. Odoardo argwöhnt, »daß es mehr das Geräusch und die Zerstreuung der Welt, mehr die Nähe des Hofes war als die Notwendigkeit, unserer Tochter eine anständige Erziehung zu geben, was dich bewog, hier in der Stadt mit ihr zu bleiben«,<sup>56</sup> und als Claudia vom Fest des Kanzlers Grimaldi berichtet, wie gnädig sich der Prinz Emilia gezeigt habe, da bricht es aus ihm heraus: »Und das alles erzählst du mir in einem Tone der Entzückung? o Claudia! eitle, törichte Mutter!«<sup>57</sup> Claudia trägt, im soziologischen Sinne, Züge einer Rand- oder Marginalpersönlichkeit, einer Persönlichkeit also, in der verschiedene sozio-kulturelle Kontexte miteinander konkurrieren und die sich, anders als Appiani, nicht entscheidet. Sie hat die Erziehung Emilians an der Residenz veranlaßt, sie veranlaßt, daß Emilia die Annäherungsversuche des Prinzen in der Kirche verschweigt, sie kann – eine der wichtigsten Fähigkeiten einer Randpersönlichkeit! – das Verhalten des Prinzen in der Kirche in die Galotti-Welt übersetzen: »Du bist die unbedeutende Sprache der Galanterie zu wenig gewohnt. Eine Höflichkeit wird in ihr zur Empfindung«<sup>58</sup> etc. In diesem Falle freilich übersetzt sie falsch. – Zur Fallibilität des absoluten Herrschers tritt die Fallibilität der ehrgeizigen Mutter, die gleichfalls ihre soziale Rolle verläßt und mit den fremden Bräuchen höfischer Galanterie kokettiert.

<sup>54</sup> S. 147.

<sup>55</sup> S. 155.

<sup>56</sup> S. 148.

<sup>57</sup> S. 149.

<sup>58</sup> S. 153.

Erst der Blick auf den alten Galotti jedoch ermöglicht es, die Figuren als Teil einer Figuration zu begreifen. Nur scheinbar ist Odoardo eine geschlossene, runde Persönlichkeit. Seine Befürchtungen sind zwar nur zu berechtigt, seine Prophezeiungen gehen voll auf. Der moralische Rigorist behält recht, aber auch er ist mitverantwortlich für die Katastrophe. »O der rauhen Tugend«, sagt Claudia, und sie schränkt ein: »Wenn anders sie diesen Namen verdient.«<sup>59</sup> Odoardo ist Patriarch, Beherrscher seines Hauswesens in womöglich noch höherem Maße als der Prinz Beherrscher des Staatswesens.<sup>60</sup> Nicht anders als der absolutistische Staatsfürst regiert der absolutistische Familienfürst ein Gemeinwesen, dessen Mitglieder immer als unmündig vorausgesetzt werden. Er garantiert die Sicherheit seiner Familie, muß aber gerade deshalb jeden selbständigen Schritt mit äußerstem Argwohn verfolgen, denn »Einer ist genug zu einem Fehltritt! –«<sup>61</sup> – und dies um so mehr in der Residenzstadt, die unter dem Zepter des konkurrierenden fürstlichen Prinzips der ›großen Welt‹ steht. Der Dialog zwischen Odoardo und seiner Familie wird so, nicht anders als der des Prinzen mit seinen Untertanen, durch Herrschaftszwänge verzerrt. Kommunikation ist unter den Bedingungen solchen verzerrten Dialogs nur eingeschränkt möglich, nur als ›asymmetrische‹ Kommunikation. Im Palast äußert sich der verzerrte Dialog dadurch, daß der Intrigant »freie Hand« erhält und die solcherart geborgte Macht um ihr moralisches Element beraubt. Im Hause der Galotti äußert er sich durch Verschweigen, »Gott! Gott! wenn dein Vater das wüßte! – Wie wild war er schon, als er nur hörte, daß der Prinz dich jüngst nicht ohne Mißfallen gesehen!«<sup>62</sup> Selbst die Kommunikation zwischen den Liebenden ist gestört: »Aber, nicht, meine Mutter? Der Graf muß das wissen. Ihm muß ich es sagen. Claudia: Um alle Welt nicht! Wozu? Warum? Willst du für nichts und wieder für nichts ihn unruhig machen? – wisse, mein Kind, daß ein Gift, welches nicht gleich wirkt, darum kein minder gefährliches Gift ist. Was auf den

<sup>59</sup> S. 149.

<sup>60</sup> In Gottscheds Weltweisheit (a.a.O.) und schon in Christian Wolff, Vernünftige Gedanken von dem Gesellschaftlichen Leben der Menschen . . . , <sup>5</sup>Frankfurt a. M./Leipzig 1740, wird die staatliche Autorität nach dem Modell der väterlichen Autorität abgehandelt, nicht etwa umgekehrt. Wenn Regenten ›ihren Pflichten nachkommen, so thun sie in der That nichts anders, als was Väter ihren Kindern thun würden . . . Gleichergestalt sind die Unterthanen als Kinder ihrer Regenten anzusehen‹ (Gottsched II, 258). Es ist dies ein potentiell revolutionärer Anspruch: Der Bürger erklärt die ihm zugehörnde Familiensozietät zum Modell der Gesellschaft, und wo diese vom Modell abweicht und ein Konflikt entsteht, liegt das Recht auf Seiten des Bürgers.

<sup>61</sup> S. 145.

<sup>62</sup> S. 152.

Liebhaber keinen Eindruck macht, kann ihn auf den Gemahl machen.«<sup>63</sup> Das heißt: Was im Dialog zwischen gleichberechtigten Liebenden gesagt werden kann, kann nicht gesagt werden unter dem Aspekt, daß einer dieser Liebenden als Gemahl, als Patriarch die Herrschaft übernehmen wird.

Man kann die Thematik des durch Herrschaftszwänge verzerrten Dialogs durch die ganze Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels verfolgen. Sie ist schon aufzufinden im Urtyp, in Lillos *Kaufmann von London*, wo sich Barnwell dem so durchaus guten Patriarchen Thorowgood nicht offenbaren kann,<sup>64</sup> sie ist ebenso gegenwärtig im heiklen Verhältnis von Lessings Sara gegenüber dem Vater, und sie wird erstmals voll katastrophenträchtig in Pfeils *Lucie Woodvil*.<sup>65</sup> Aber sie wird in den frühen bürgerlichen Trauerspielen noch überdeckt von der Hauptaufgabe, dem Bürgertum ein stabilisierendes, Intersubjektivität einübendes Selbstbild vor Augen zu halten. Autorität geht hier noch fast voll auf in ihrer gesellschaftsstabilisierenden Funktion. Doch schon in der *Minna von Barnhelm* tritt der Aspekt der Kommunikationsstörung durch Autorität stärker hervor. Herrschaft ist von Tellheim verinnerlicht zu einem Ehrenkodex, der ihn keinen Weg zu Minna finden läßt. In der Komödie freilich gibt es noch die Erlösung durch die anmutige, unbefangene kleine Sächsin, der reitende Bote des Königs bringt die Welt wieder in Ordnung. In der *Emilia* jedoch ist solcher Ausweg nicht mehr möglich – das Paar müßte denn unangefochten aufs Landgut gelangen –, und einen zweiten Gipfel findet das Thema der Kommunikationsstö-

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> George Lillo, *Der Kaufmann von London oder Begebenheiten George Barnwells*, in: Fritz Brüggemann (Hrsg.), *Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren* (Dt. Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung, Bd. 8), S. 19–89, hier: S. 40 f.

<sup>65</sup> Johann Gottlob Benjamin Pfeil, *Lucie Woodvil. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Handlungen*, in: F. Brüggemann (Hrsg.), a.a.O., S. 191–271. – Nur oberflächliche Lektüre kann bei diesem Drama zu dem Schluß kommen, hier werde das ›traditionelle Thema Hagedorns und Loens variiert, daß der moralische Adel dem ständischen überlegen sei.« (J. Schulte Sasse, a.a.O., S. 45). Die Brisanz des Dramas liegt vielmehr darin, daß hier (väterliche) Autorität erstmals dialektisch wird: Die Katastrophe wurzelt in einem vergangenen Fehltritt Sir Willhelms, zu dem dieser sich nicht bekennt. Er zieht Lucie, die Frucht des Fehltritts, in seinem Hause auf, und die Liebe Lucies zu ihrem Halbbruder Karl (gelegentlich gewiß verbunden mit dem Thema der Reputation vor der ›Welt‹) führt dann die Katastrophe herbei. Der Vater kann sie nicht verhindern, weil er nur Verbote ausspricht, die Kinder jedoch Argumente hören wollen. Das Bemerkenswerte besteht darin, daß hier schon sehr früh im Reigen der vollkommenen Väter und Garanten der Ordnung einer erscheint, der der eigenen prätierten Vollkommenheit nicht gewachsen ist und seine Autorität mißbraucht, um die Frage nach der Legitimität dieser Autorität nicht aufkommen zu lassen.

rung in Schillers *Kabale und Liebe*, wo die Mutter noch mehr im Zwielicht steht, der Vater noch autoritärer ist, wo der zweite Familienkonflikt im Hause des Präsidenten hinzutritt und wo folgerichtig Mißtrauen und Mißverständnis schließlich zur Selbsterstörung der Liebenden führen.

Möglich wird das erst durch Lessings Zurückverlegung des Schauplatzes von der Bürgerstube an den Hof. Das in die autarke Familie einbrechende Böse war zuvor in der Gestalt schlechthin außergesellschaftlicher Figuren erschienen, zumeist waren es geheimnisvoller erotischer Künste mächtige Verführerinnen unbescholtener junger Männer oder weitgehend kontextlose Erzbösewichter, deren soziale Herkunft nur ungenau im Bereich der »großen Welt« lag.<sup>66</sup> Jetzt aber wird deutlich: die Gefährdung der autarken Familie rührt nicht vom anonymen Bösen, sondern daher, daß sie in einen größeren Sozialzusammenhang eingebettet ist, in dem konkurrierende, politisch mächtigere Normen herrschen.

In der Konfrontation erweist sich die Brüchigkeit *beider* Lebenswelten. Das Drama präsentiert sich als eine Kette von Fehlhandlungen *aller* Beteiligten, von Fehlhandlungen überdies, für die man nicht einmal einen metaphysischen Schuld-Begriff zu bemühen braucht, sondern die *allesamt* als Fehl-Berechnungen aufgefaßt werden können. Der alte Galotti hat recht, aber indem er autoritär die Kommunikation abschneidet, begibt er sich der Möglichkeit, verhütend einzugreifen. Claudia schätzt die Poltrigkeit des Alten richtig ein, aber sie begreift nicht, wie ernst seine Befürchtungen zu nehmen sind. Der Prinz, von Leidenschaft okkupiert, verschätzt sich in der Moral des nichthöfischen Mädchens, das er doch gerade wegen ihres nichthöfischen Naturells zu gewinnen versucht, er leiht seine Macht dem Intriganten, ohne ihn noch kontrollieren zu können. Und auch der verschätzt sich, wenn er meint, die Mütter recht zu kennen, welche die Tochter ganz gern als Mätresse des Fürsten sehen,<sup>67</sup> denn im entscheidenden Augenblick wird Claudia, wie sie selbst sagt, zur »Löwin, der man das Junge geraubet«.<sup>68</sup> Und, damit das Maß voll ist, auch Orsina gibt Odoardo den Dolch, damit dieser den

<sup>66</sup> Die Herkunft Mellefont und der Marwood in der »Sara« wird nur angedeutet durch den Hinweis, Mellefont sei mit »Rittern und dergleichen« umgegangen (Göpfert II, 15); die Herkunft Milwoods im »Kaufmann« wird durch Randumstände umschrieben (z. B. Anrede »Mademoiselle« als Hinweis auf höfischen Umkreis mit »französischen« Sitten, S. 27); Pfeils eigentümliche entwicklungsgeschichtliche Stelle wird dadurch gekennzeichnet, daß ausgerechnet die Dienerin Betty fortwährend von der »großen Welt« und den »großen Geistern« schwadroniert.

<sup>67</sup> S. 170.

<sup>68</sup> S. 173.

Prinzen, nicht etwa die eigene Tochter töte. Orsina auch ist es, die, scheinbar funktionslos, jene Worte spricht, die Odoardo dann als »Worte der guten Sibylle« wiederholen und damit in ihrer hermeneutischen Funktion als Kommentar des Bühnengeschehens unterstreichen wird: »Und glauben Sie, glauben Sie mir: wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren.«<sup>69</sup> »Gewisse Dinge«, also das Geschehen, dessen Zeuge und zum Teil auch Opfer Orsina ist, und »Verstand« geraten in Opposition zueinander. Das Geschehen des Dramas folgt einem Mechanismus, der ihres scharfen analytischen Verstandes spottet und seine prätendierte Souveränität zuschanden werden läßt.

Die Fehlhandlungen verhalten sich auf eine unheimliche Weise komplementär, nur alle zusammen führen zur Katastrophe. Solch zielsicheres Zulaufen auf die Katastrophe, die von keinem, auch nicht Marinelli, gewollt ist, zu der aber jeder mit beiträgt, kann tatsächlich jenen Eindruck einer fundamentalen Irrationalität oder Eigen-Rationalität des Geschehens hervorrufen, der Orsina stöhnen läßt »Mein Kopf! Mein Kopf!«<sup>70</sup> und der den Interpreten das Stich- und auch Fluchwort »Tragik« nahelegt. Ursache für die Fehlberechnungen, die zur Katastrophe führen, ist offenbar, daß die Welt unberechenbar geworden ist. Man mag das »Tragik« nennen, sollte aber bedenken, daß Lessing wiederum durchaus die Gründe solcher Unberechenbarkeit zeigt. Wäre die Galottifamilie autark geblieben, hätte der Fürst seine Leidenschaft da untergebracht, wo sie nach der Ordnung des Hofes hingehört, so wäre die Welt – wären die beiden Welten – berechenbar geblieben. Erst durch den Zusammenstoß zweier heteronomer Kontexte gesellschaftlicher Regelmäßigkeiten werden diese Regelmäßigkeiten außer Kraft gesetzt, erst der Zusammenstoß schafft eine atypische Situation, in der keiner mehr planend handeln kann, so daß das Geschehen fast nach Art einer Naturkatastrophe abläuft.

Von Emilia war bisher kaum die Rede. Als Karl Lessing dem Bruder Einwendungen wegen der Titelfigur machte, gab dieser zur Antwort: »Weil das Stück Emilia heißt, ist es darum mein Vorsatz gewesen, Emilien zu dem hervorstechendsten, oder auch nur zu einem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht. Die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht aufs Theater kamen. 2. Die jungfräulichen Heroinnen und Philosophinnen sind gar nicht nach

<sup>69</sup> S. 187 u. 199; besonders auf Orsinas Rolle als Interpretin der »Unvernunft der Zustände« hingewiesen hat Hans Mayer, Lessings poetische Ausdrucksform, in: Lessing und die Zeit der Aufklärung, Göttingen 1968, S. 130–147, hier: S. 141 f.

<sup>70</sup> S. 181.

meinem Geschmacke. Wenn Aristoteles von der Güte der Sitten handelt, so schließt er die Weiber und Sklaven ausdrücklich davon aus. Ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höheren Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam.«<sup>71</sup> Diese Äußerungen sind schon häufiger zitiert, aber sie sind noch immer nicht so recht für die Deutung fruchtbar gemacht worden. Daß Emilia gar nicht als hervorstechender Charakter intendiert war, wurde nur als Aufforderung verstanden, nach einer anderen Hauptfigur zu suchen,<sup>72</sup> und die Ablehnung der jungfräulichen Heroinen, die Betonung von Frömmigkeit und Gehorsam wurde weitgehend ignoriert. Das beginnt schon mit dem Adressaten, Karl Lessing, selbst, der trotz des Briefes anscheinend höchst erstaunt ist, als Moses Mendelssohn meint: »Welch ein allerliebstes Mädchen ist nicht die Emilia!«<sup>73</sup>

Eine schlüssige Interpretation muß Lessings Brief beim Wort nehmen, und sie muß mit jener vielumrästelten Stelle fertigwerden, an der sie von ihrer Verführbarkeit spricht: »Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut.«<sup>74</sup> etc. Gewiß ist es irritierend, daß Emilia diesen neuen Zug, ihre Verführbarkeit, erst jetzt erkennen läßt. Die Interpreten haben sich redlich damit abgemüht. Goethes Lösung des Problems<sup>75</sup> befriedigt nicht recht, denn nicht vom Prinzen ist die Rede, sondern von Verführbarkeit schlechthin ganz allgemein, es hätte Lessing wenig Mühe gekostet, hier Eindeutigkeit in Goethes Sinn zu schaffen. Die schlaueste Deutungsmöglichkeit, die ins Auge gefaßt wurde, ist die, daß Emilias Worte ein taktisches Manöver sind, um den Vater zur Tat anzuspornen.<sup>76</sup> Aber wenn, wie plausibel sein dürfte, Gewalt sie nicht zwingen kann, und nun auch Verführung nicht, dann ist ihre Position schlechthin unangreifbar, und es gibt gar keinen Grund mehr, weshalb sie überhaupt sterben will.

Beide Stellen zusammen, der poetische Text und die Selbstdeutung, ergeben jedoch ein schlüssiges Bild. Emilia ist die einzige Figur, der man, trotz aller aufgewandter Mühe, keine konkrete, von ihr zu ver-

<sup>71</sup> Göpfert II, 705 f.

<sup>72</sup> Z. B. Robert R. Heitner, Emilia Galotti. An Indictment of Bourgeois Passivity, in: Journal of English and Germanic Philology 52 (1953), S. 480–490.

<sup>73</sup> Göpfert II, 709.

<sup>74</sup> S. 202.

<sup>75</sup> »Das proton pseudos in diesem Stücke sei, daß nirgends ausgesprochen ist, daß das Mädchen den Prinzen liebe, sondern nur subintelligiert wird« (Göpfert II, 714). Vgl. Anm. 46 u. 47.

<sup>76</sup> Hermann J. Weigand, Warum stirbt Emilia Galotti?, in: H. J. W., Fahrten und Funde, Bern/München 1967, S. 39–50.

antwortende Fehlhandlung nachweisen kann. Sie ist Opfer der Annäherungsversuche des Prinzen in der Kirche, gehorsames Opfer des Verheimlichungsversuches, Opfer des Überfalls, Opfer schließlich des väterlichen Mörders. In ihr kreuzen sich die Fehlhandlungen der anderen. Insofern ist sie tatsächlich nicht der »hervorstechendste« Charakter oder überhaupt nur ein »hervorstechender« Charakter, und doch ist es gerechtfertigt, daß ihr Name dem Drama den Titel gibt: Sie ist die Zentralfigur, das »passive Zentrum, in dem die Aktionen der anderen zusammentreffen.

Diese Passivität leitet sich aus den von Lessing genannten Tugenden »Frömmigkeit und Gehorsam« ab. Lessing stellt ganz bewußt ins Zentrum des Dramas einen Menschen, der diese Tugenden im höchsten Maß verkörpert und nicht wegen einer Tat der Hybris, einer subjektivistischen Abweichung oder irgendeiner anderen von ihm selbst zu verantwortenden Handlung zugrundegeht, sondern einer objektiven Unordnung wegen, die auch dem »frommen und gehorsamen« Menschen eine »tragische« Existenz auferlegt. Von hier aus ist Emilias Verführbarkeit zu deuten. Schon Emilias Verwirrung in der Kirche wird aus der Erschütterung ihres Gesellschaftsbildes, wenn man will: ihres »Über-Ich« begreiflich.<sup>77</sup> Nun aber, nach der Ermordung des Bräutigams, in den Händen Marinellis und des Prinzen, angesichts der Ohnmacht der Eltern, sind alle objektiven Instanzen fragwürdig geworden, die Orientierung verleihen könnten. In einem solchen Zustand der Anomie, in einer Extremsituation also, in der die gesellschaftlichen Verhaltensmuster versagen, wird gerade der »fromme und gehorsame« Mensch in die tiefste Krise, »unschuldig in diesen Abgrund«<sup>78</sup> gestürzt und seiner Identität beraubt, weil es keine Autorität mehr gibt, die solche Identität gewährleisten könnte. Wenn aber alle Selbstdeutungs- und Handlungsmuster versagen, alle Gesittung sich als unverläßlich erweist, dann bleibt nur noch die chaotische Welt von Sinnlichkeit und Begierde. Es geht hier gar nicht um eine erotische Affiziertheit durch den Prinzen, sondern um einen Zustand der grundsätzlichen Verführbarkeit in einer Situation zerbrochener Autorität und Identität.

<sup>77</sup> Damit soll kein psychoanalytischer Deutungsansatz eingeführt werden. Aber der Begriff des »Über-Ich« kann wahrscheinlich am ehesten als Zusammenfassung all jener überindividuell-autoritären Instanzen eintreten, die gerade im bürgerlichen Trauerspiel immer alle zusammen gemeint sind, wenn nur eine genannt wird: Familienvater, Landesvater, Staat, gesellschaftliches Normensystem, Gewissen. Emilias Problem besteht darin, daß durch das Fehlverhalten des Landesvaters diese Einheit aufgerissen wird. Vgl. auch F. Lamport, Eine bürgerliche Virginia, in: German Life & Letters 17 (1964), S. 304–312: »She wants to die because the moral basis of her life has been destroyed« (S. 311).

<sup>78</sup> S. 200.

Kurz: Daß Emilia verführbar geworden ist, ist die eigentliche, »inhere« Katastrophe des Dramas, und Odoardos Tat bedeutet nur noch die Ratifizierung. Emilia hat jede humane Lebensmöglichkeit verloren, und der einzige Weg, sich vor der bloß sinnlichen Existenz zu bewahren, ist für sie der Tod. Ursache aber für diese Entblößung des »frommen und gehorsamen« Mädchens von jedem Halt in einem Objektiven ist die Situation einer Zeitenwende, in der zwei hart konkurrierende gesellschaftliche Normen- und Autoritätssysteme aufeinanderprallen und jeden, der in ihren Überschneidungsbereich gerät, zu einer Marginalexistenz verurteilen. Es ist nur konsequent, daß jene Figur, die Autorität am reinsten verinnerlicht hat und deshalb keine Möglichkeit des Lavierens besitzt, in solcher Situation am vernichtendsten getroffen wird.

Und doch wäre es falsch, nur in Emilia ein Opfer zu sehen. Das Drama bringt nicht nur das unheilvolle Zusammenspiel der Fehlkalkulationen aller Handelnden und, in welchem Ausmaß immer, Mächtigen, sondern auch die – soziale – Vernichtung aller. Im letzten Auftritt verurteilen sie einander dazu, weiterzuhandeln und damit die Situation an den Punkt fortzuführen, wo auch sie keine Lebensmöglichkeit mehr haben und ihre sozialen Rollen sich dialektisch selbst vernichten. Ausdrücklich weist Odoardo die Deutung zurück, Emilia habe sich selbst getötet – eine Deutung, die ja gar nicht so abwegig wäre, aber das Paradox des väterlichen Mörders aufgelöst hätte –, ausdrücklich auch weigert er sich, seine »Tat wie eine schale Tragödie zu beschließen«<sup>79</sup> und sich selbst zu töten. Er verurteilt den Prinzen dazu, die paradoxe, sich selbst zerstörende Rolle des schuldigen Richters auf sich zu nehmen. Allzuoft haben antityrannische Interpreten das Stück weitergedichtet und gemeint, der Prinz werde sich von dem kleinen Schrecken bald erholen und sich eine neue Mätresse suchen.<sup>80</sup> Der Text sagt anderes. Da heißt es (in der Regieanweisung, der man nun wahrlich keine fürstliche Heuchelei unterstellen wird), daß der Prinz den toten Körper »mit Entsetzen und Verzweiflung«<sup>81</sup> betrachtet. »Verzweiflung« aber ist im Drama des 18. Jahrhunderts das Kennwort für äußerste moralische und religiöse Vernichtung, der in den anderen Dramen zumeist der Selbst-

<sup>79</sup> S. 204.

<sup>80</sup> So meint Fred O. Nolte (Lessings »Emilia Galotti« im Lichte seiner Hamburgischen Dramaturgie, in: G. u. S. Bauer, a.a.O., S. 214–244, hier: 227), ähnliche Einwürfe Herders (vgl. K. D. Müller, a.a.O., S. 58) wiederholend: »... das bedeutet nur, daß ein bevorrechtigter Lüstling eine Frau weniger zur Verfügung haben wird. In etwa zwei Wochen wird er bereit sein, sich irgendeiner aus einer Anzahl von anderen zuzuwenden; oder er kann...« usw.

<sup>81</sup> S. 204.

mord folgt.<sup>82</sup> Dieser Prinz ist vernichtet, und er verurteilt auch den gescheiterten Intriganten und Höfling zur paradoxen Rolle des Höflings fern vom Hof, indem er ihn verbannt, ihm ausdrücklich die Flucht in den Tod verweigert und ihm ein Weiterleben in der Art Kains auferlegt: »(Indem er ihm den Dolch aus der Hand reißt) Nein, dein Blut soll mit diesem Blute sich nicht mischen. – Geh, dich auf ewig zu verbergen!«<sup>83</sup> – Tragik? Wenn man darunter den Riß durchs Universum versteht, dann wäre der Begriff auch diesem Drama inadäquat. Versteht man darunter den Riß durch die Gesellschaft, für dessen Beseitigung der Autor kein Rezept mitliefert – wodurch den »literaturwissenschaftlichen« Rezeptlieferanten freies Feld gewährt wird –, so ist *Emilia Galotti* wahrhaftig Tragödie in aller Konsequenz.

Unsere Deutung nimmt dem Drama den unmittelbaren antityrannischen Furor, den manche Interpreten hineingelesen haben. Macht man Lessing zum dezidierten Antipreußen, zum antiabsolutistischen Klassenkämpfer, deutet man das Drama als Haßgesang gegen die Fürsten, so verkennt man die Voraussetzungen von Lessings Schaffen und trägt bei zu einer neuen Lessing-Legende. Ein paar Äußerungen des Unwillens machen noch keinen Revolutionär.<sup>84</sup> Wie Bürgerlichkeit des

<sup>82</sup> Vgl. auch Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universalexikon, Bd. 48, Leipzig 1746, das dem Begriff fast neun Spalten widmet: »Verzweiflung, Lat. Desperatio, ist diejenige Gemüths-Unruhe, welche aus der Vorstellung solcher Übel, deren Abwendung die Vernunft unmöglich, oder auch unwahrscheinlich findet, entsteht, daß sie also ein hoher Grad der Traurigkeit ist... Hernach wird ins besondere diejenige Gemüths-Unruhe, welche aus der Klage des Gewissens entsteht, und so ferne dieselbe ohne Vertrauen ist, sich bessern zu können, und das feindliche seines Willens gegen die Vernunft, das ist gegen die Göttlichen Gesetze abzulegen, Verzweiflung genennet... Die Verzweiflung kommt insgemein aus einem bösen ruchlosen Leben... und wenn darnach das Ende eines solchen Gottlosen heran kommt, so hat ihn Gott aus gerechten Gerichte verlassen, und muß also des zeitlichen und ewigen Todes seyn und bleiben, ja sie nehmen sich öfters selbst das Leben, welches manchmahl aus vielen Ursachen geschicht; als 1) Aus grosser Schande zu kommen... 2) Aus Ungedult und Ehrgeitz... 3) Aus Melancholey oder in Raserey... 4) Wegen des bösen Gewissens...« (Sp. 234 f.).

<sup>83</sup> S. 204. – Vgl. Gen. 4, 14.

<sup>84</sup> Es müßte immerhin auffallen, daß man immer wieder genötigt ist, den Brief vom 25. VII. 1769 ausführlich zu zitieren, in dem Preußen als das »sklavischste Land von Europa« bezeichnet wird. Wie fern Lessing unmittelbares politisches Reagieren lag, erhellt daraus, daß er sich bemühte, Eva Königs ältesten Sohn in jener Armee unterzubringen, die der Herzog von Braunschweig an die Engländer für den Kampf in Amerika verkaufte, – und dies, obwohl die amerikanischen »Rebellen« schon für viele Zeitgenossen eindeutig die Sache des antiabsolutistischen Fortschritts verkörpern und der Menschenhandel des Braunschweigers allenthalben helle Empörung auslöste. Was Schiller wenige Jahre später in »Kabale und Liebe« anklagte, war für Lessing offenbar ein Factum, das einem jungen Mann die Chance für eine »normale« Militärkarriere eröffnen konnte. Vgl. Heinrich Schneider, Lessings

Alltagslebens sich monadisch in einer autarken Familie, außerhalb der konkreten Gesellschaft, anzusiedeln versucht, so verpflichtet sich bürgerliche Intellektualität nicht einer bestimmten Gesellschaft, sondern siedelt sich in der dünnen Luft des ›Weltbürgertums‹<sup>85</sup> an. Ein gesellschaftsverändernder Impetus kann sich von dieser Position aus nur sehr abstrakt artikulieren, denn er kann sich auf kein konkretes Gemeinwesen beziehen. Hier unterscheiden sich die deutschen Verhältnisse von den französischen, in denen es sehr wohl möglich war, die eigene Gesellschaft für wichtig genug zu halten, daß konkrete Revolution möglich wurde. In Deutschland aber, und das ist paradox genug, waren die Friedrich-Verehrer einer konkreten Revolution wahrscheinlich näher als die Skeptiker vom Schlage Lessings, denn ihr Friedrich-Bild sollte als Faktor jener gesamtgesellschaftlichen Integration dienen, ohne die die Negation einer Herrschaftsform dieser Gesamtgesellschaft nicht denkbar ist. Es sind nicht nur die herrschaftstechnischen Eigentümlichkeiten des Zentralismus, welche Frankreich für die Revolution geeigneter machten als Deutschland. Es fehlt vielmehr in Deutschland auch an Gefühl dafür, daß ein Gemeinwesen der Anstrengung einer Revolution überhaupt wert sei. Die Solidarität ist umfassender und damit auch abstrakter.

Das freilich ändert nichts daran, daß Lessings Drama sich auf konkrete gesellschaftliche Erfahrung bezieht. Diese Erfahrung des konkurrierenden Nebeneinanders zweier Intersubjektivitätskontexte und Gesellschaftsentwürfe – die anderwärts zur Konsequenz eines mit Waffengewalt auszutragenden Machtentscheids führt – wird hier jedoch in ihren Konsequenzen für die Orientierung der Individuen dargestellt. Dieses Drama bietet Zeitbeschreibung nahezu in der Weise einer ›algebraischen‹ Formel, kühl, objektiv, geradezu ›positivistisch‹, mit der inneren Logik eines Rechenexempels, das, wenn einmal die Formel gewählt ist und die Größen eingesetzt sind, mit eben jener unbeeinflussbaren und brutalen Folgerichtigkeit seinem eigenen Gesetz folgt, welche den an Mündigkeit orientierten Verstand einer Orsina irrewerden läßt. Was das Drama durch die ›weltbürgerlich‹-individualisierende Perspektive, die auch den Prinzen, auch Marinelli als Opfer darstellt, an aktueller Stoßkraft verliert, gewinnt es an Modellhaftigkeit. Sein entscheidendes Novum ist jene Objektivität des Geschehens, das sich aus den In-

Interesse an Amerika und die amerikanische Miß Sara Sampson, in: H. S., Lessing. Zwölf biographische Studien, München 1951, S. 198–221. Man kann das aufs Konto der ›deutschen Misère‹ schreiben, – ignorieren kann man es nicht.

<sup>85</sup> Z. B. Brief vom 16. XII. 1758: »Vielleicht zwar ist auch der Patriot bey mir nicht ganz erstickt, obgleich das Lob eines eifrigen Patrioten, nach meiner Denckungsart das allerletzte ist, wonach ich geitzen würde; des Patrioten nämlich, der mich vergeßen lehrt, daß ich ein Weltbürger seyn sollte.«

tionen der Handelnden zusammensetzt und zugleich diese Intentionen so pervertiert, daß zielgerichtetes Handeln nicht mehr möglich ist. Dieses Thema der Kommunikationskrise, des Verschwindens der Intentionen in einem Mechanismus, der doch nichts anderes ist als das Ensemble solcher heteronomer Intentionen, ist ein Kardinalthema bürgerlicher Dramatik auch noch zu einer Zeit, der Fürsten nichts mehr bedeuten. Das Thema wird weitergereicht zu Schillers *Kabale und Liebe*, zum Kleistischen »Wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehen«,<sup>86</sup> zu Grillparzers Bild vom Pfeil, den man wohl abschießen, dessen Ziel man aber nicht bestimmen kann,<sup>87</sup> bis hin zu jenen Figuren Ödön von Horváths, welche die Versatzstücke ihrer Lebensschemata nicht zum Passen kriegen, – bis hin zum Gegenwartsdrama, etwa Franz Xaver Kroetz'. Diese Kontinuität der Thematik wurzelt im realen Problem, mit dem sie sich auseinandersetzt: Die permanente Kommunikationskrise ist der Preis, den die bürgerliche Gesellschaft für die Wahrung ihres Lebensgesetzes der Liberalität und Pluralität zu entrichten hat.

## 2. VARIATIONEN DES THEMAS

Es ist nun, nach der ausführlichen Behandlung des *Emilia*-Dramas, möglich, zurückzugreifen zu den früheren Dramen Lessings und in weit knapperer Form deren Formulierung der Identitäts- und Kommunikationsproblematik zu verfolgen.

### 2.1. Verlust der Unschuld (*Miß Sara Sampson*)

Zwischen *Emilia Galotti* und *Miß Sara Sampson*<sup>88</sup> scheinen Welten zu liegen. Während *Emilia* noch heute zum Repertoire gehört, war *Sara*, der Geniestreich des 26jährigen, schon wenige Jahrzehnte nach der Entstehung ungenießbar geworden:<sup>89</sup> deutlicher Hinweis darauf, daß ir-

<sup>86</sup> Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. v. Helmut Sembdner, Bd. 1, München 1961, S. 151.

<sup>87</sup> Vgl. Ulrich Fülleborn, Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers, München 1966, bes. S. 79 ff.

<sup>88</sup> Zit. nach der Ausg. Göpfert, Bd. I, S. 9–100. – Verf. hat seinen Interpretationsansatz, allerdings in anderem Kontext, bereits in seiner kommentierten Textausg. des Dramas vorgetragen, wo einiges hier abgeändert formuliert ausführlicher dargestellt ist (Karl Eibl, G. E. Lessing, *Miß Sara Sampson*, Frankfurt a. M. 1971, Commentatio Bd. 2). Das Problem der »Identitätskrise« behandelt jetzt ausführlich Wolfgang Mauser, Lessings »Miss Sara Sampson«, in: Lessing-Yearbook 7 (1975), S. 7–27.

<sup>89</sup> Vgl. etwa Richard Daunicht (Hrsg.), Lessing im Gespräch, München 1971, S. 338 die Äußerung Johann Martin Millers: »Heute (20. II. 1775) wurde Sara, das

gendwo zwischen 1755 und 1772 jener Einschnitt liegt, der in einem weiten Sinne Modernität, Kontinuität bis zur Gegenwart konstituiert. Dabei weisen die Dramen Parallelen auf, welche die *Emilia* fast als eine Erneuerung der *Sara* unter veränderten Zeitumständen erscheinen lassen könnten. Schon in der *Sara* gibt es die autarke Familie, reduziert freilich auf die Vater-Tochter-Beziehung,<sup>90</sup> die durch die Konfrontation mit der fremden Lebenswelt gestört wird. Marwood, »Mellefont's alte Geliebte«<sup>91</sup> und zugleich die handlungstreibende Intrigantin, wird später in die beiden Elemente Orsina und Marinelli auseinandertreten. Mellefont selbst, der heiratsscheue Verführer, trägt Züge des Prinzen, ist in seiner zur »Melancholie« neigenden Zwischenstellung aber auch eine Präfiguration Appianis vor der Absage an den Prinzen. Für die Interpretation ist die Frage »Warum stirbt Sara?« nicht minder wichtig als die Frage »Warum stirbt Emilia Galotti?«; und für die Charaktere der Titelfiguren ist offenbar in beiden Fällen die Verführbarkeit konstituierend. Es liegt nahe, unsere *Emilia*-Deutung probeweise nach rückwärts zu verlängern und einen ähnlichen Zusammenhang zwischen der interpretatorischen Schlüsselfrage und der Figurenkonstitution zu vermuten.

Wie bei der Deutung der *Emilia* hat man sich auch bei der *Sara* auf die Suche nach einer »Schuld« begeben<sup>92</sup> — einer »Schuld«, die nach der Verführung liegt, denn diese ist ja durch Reue gesühnt und vom Vater verziehen — oder die Deutungsprobleme durch den Rekurs auf Mängel des Stückes erledigt.<sup>93</sup> Nun ist ein »happy ending« schon deshalb schwer denkbar, weil es den moralischen Erwartungen an ein Drama allzusehr widersprochen hätte, daß ein »gefallenes« Mädchen schließlich eine ganz

an sich schon mittelmässige und langweilige Stück gar langweilig und schlecht aufgeführt. Ich hätte wirklich die Sara noch für besser gehalten, aber auf dem Theater ennuyiert und beleidigt sie schrecklich. Lessing lief selber bald wieder weg.«

<sup>90</sup> Die Familien im Bürgerlichen Trauerspiel, aber auch in dessen Umkreis, also in der Ruhrkomödie oder der Hausvaterdramatik, sind merkwürdigerweise fast immer unvollständig: es fehlt die Mutter. Die dramaturgische Ökonomie hat offenbar keinen Platz für sie. Erst mit dem Brüchigwerden der elterlichen Autorität, also in den siebziger Jahren, erhalten auch die Mütter eine Funktion, offenbar weil die Verteilung der Autorität auf zwei Personen besonders geeignet ist, diese Brüchigkeit darzustellen. Indirekte Bestätigung dieser Vermutung ist, daß in einem der wenigen frühen einschlägigen Stücke, das eine Mutter auftreten läßt, in Lieberkühns »Lissabonnern« (1758), diese bereits als Zerstörerin des Glückes ihres Kindes aus Standesdünkel und Geldgier auftaucht.

<sup>91</sup> S. 10.

<sup>92</sup> Z. B. Manfred Durzak, Poesie und Ratio, Bad Homburg 1970, S. 57 ff.

<sup>93</sup> So schon Dusch in seiner Rezension des Dramas, abgedruckt bei Eibl (Hrsg.), a.a.O., S. 217–242; Pikuliks Deutung des Schlußaktes als eine Art Rückfall ins Märtyrerdrama impliziert eine ähnliche Auffassung.

normale Ehefrau wird; gerade daß Sara Reue in so hohem Maße exerziert und schließlich doch stirbt, schafft jene rührende Spannung, welche die Zuschauer in eine Tränenflut ausbrechen ließ. Doch muß man schon nach einem tieferen Verknüpfungsmodus zwischen Verführung und Tod suchen, als ihn die rigide Publikumsmoral liefert, denn diese kann allenfalls den Anlaß, nicht die Motivation selbst geschaffen haben.

Dieser Verknüpfungsmodus ergibt sich fast von selbst, wenn man das Drama konsequent als Drama der »Empfindsamkeit« interpretiert, d. h. als Zeugnis der Verinnerlichungs-Phase der neuen bürgerlichen Intersubjektivität. Der Versuch, »Rationalität«, d. h. von »außen« als Forderung wirkende Norm, und »Herz«, d. h. von »innen« wirkende Empfindung, zur Balance zu bringen und damit die Persönlichkeit als ganze zur moralischen zu machen, hat Konsequenzen bis hinein in die Sprachgebung: Die neuen Bereiche der Gefühlerfahrung werden nicht, wie später in der Geniezeit, expressiv, sondern in einer minutiös ins Detail gehenden Darstellungssprache erfaßt. Kennzeichen dieses Sprachstils sind die abstrakte Gefühls- und Eigenschaftsbenennung und die Dynamisierung durch hypothetische Situationen.<sup>94</sup> Diese »Spannung zwischen Objektivität und Subjektivem«, die nur deshalb entstehen kann, weil nicht mehr (und noch nicht) eines dem anderen untergeordnet wird, prägt auch die Problementwicklung des Dramas.

Ausführlich, fast überdeutlich wird diese Konstellation bereits beim ersten Auftreten Saras vorgeführt. Sie wünscht nichts sehnlicher als die Legalisierung ihres Verhältnisses mit Mellefont, wobei ihr die öffentliche Rehabilitierung völlig gleichgültig ist: Sie will in sich selbst Objektives und Subjektivität wieder in Einklang bringen. Sie gibt sich also als Exponentin der Verinnerlichungs-Phase bürgerlicher Intersubjektivität zu erkennen, in der die Übereinstimmung von »Außen« und »Innen« zum höchsten Ziel wird. Wo diese Übereinstimmung nicht gegeben ist, entsteht »Unruhe«. Schon hier kann man sagen: Saras Problem ist ein Identitätsproblem. Der Verführer hat sie herausgerissen aus ihrer alten Identität, ohne ihr eine neue geben zu können, auch sie war eines jener unverheirateten Mädchen, deren höchste Tugenden »Frömmigkeit und Gehorsam« waren, sie hat in mehr als einem Sinn ihre »Unschuld« verloren und sucht nun, ihre Identität zurückzugewinnen. Und auch bei ihr ist die Identitätskrise dadurch ausgelöst, daß aus der fremden »großen Welt«, die hier freilich noch ganz undifferenziert bleibt, konkurrierende Verhaltensmuster auf sie zugekommen sind.

Szene III, 3, lange Zeit als eine der langweiligsten des Stückes angesehen, ist in den Interpretationen der letzten Jahre immer stärker in

<sup>94</sup> Vgl. Eibl (Hrsg.), a.a.O., S. 146 ff.

ihrer Mittelpunkt Funktion begriffen worden. Dabei blieb jedoch kontrovers, wie Saras Verhalten in dieser Szene einzuschätzen sei: ob ihr Zögern, die Verzeihung des Vaters zu akzeptieren, als moralisch besonders hochqualifiziert angesehen werden müsse<sup>95</sup> oder ob hier nicht fast so etwas wie Selbstgenuß vorliege.<sup>96</sup> Betrachtet man die Szene unter dem Aspekt der Identitätskrise, dann erweisen sich beide Deutungen als nicht ganz angemessen. Gleich zu Beginn, als Waitwell eintritt, läßt Sara ihn gar nicht zu Worte kommen: »Ich hör' es schon, ich hör' es schon, du bringst mir die Nachricht von dem Tode meines Vaters! . . . Er ist hin, und ich, ich bin die Elende, die seinen Tod beschleunigt hat«. Sie wünscht, der Vater hätte sich nicht einmal im letzten Gebet ihrer erinnert, und als sie erfährt, daß er noch lebt, wünscht sie zumindest zu hören, daß er sie »verwünscht, aber nicht betrauert«. Ausführlich begründet sie, weshalb sie wünscht, als Verstoßene zu gelten, Waitwell kann sie erst zur Lektüre des väterlichen Briefes bewegen, als er ihr vorlügt, der Brief sei »vielleicht nur allzuhart«.<sup>97</sup>

Sara hat also inzwischen ein neues Rollenverständnis entwickelt, und daß sie an ihm festzuhalten versucht, mag den Eindruck von »Selbstgenuß« hervorrufen. Sie ist nicht mehr gehorsame Tochter, und deshalb glaubt sie, ihre neue Identität nur in der Rolle der Verwünschten und Verstoßenen finden zu können. Der Gedanke an eine mögliche Verzeihung des Vaters irritiert sie in diesem mühsam errungenen neuen Rollenverständnis. Waitwell spielt in dieser Szene ganz die Rolle des Komödien-Domestiken, der die »eigensinnige« Figur durch eine Intrige zur Erkenntnis ihres Fehlers bringt. Im Falle Saras besteht der »Fehler« in dem Rigorismus, mit dem sie ihre neue Identität des »gefallenen Mädchens« durchzuführen und festzuhalten versucht. Erst nach langer Argumentation entschließt sie sich, – einen Brief zu schreiben, statt zum Vater zu gehen, der ja im selben Wirtshaus wohnt.

<sup>95</sup> Vgl. etwa Ferdinand van Ingen, Tugend bei Lessing. Bemerkungen zu »Miss Sara Sampson«, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 1 (1972), S. 43 bis 73, der die Briefszenen zu den »Versuchungsszenen aus dem traditionellen Märtyrerdrama« in Verbindung setzt (S. 55), oder Gerd Labrousse, Zum Gestaltungsprinzip von Lessings Miß Sara Sampson, in: Amsterdamer Beiträge 1 (1972), S. 75 bis 102: »Man könnte sogar behaupten . . ., dadurch würde sie erst der Vergebung würdig.« (S. 85).

<sup>96</sup> Vgl. etwa Lothar Pikulik, a.a.O., S. 70: »Lust am Leiden«, oder Gerd Hillen, Die Halsstarrigkeit der Tugend. Bemerkungen zu Lessings Trauerspielen, in: Lessing-Yearbook 2 (1971), S. 115–134, der Saras Verhalten seiner Titelformulierung zuordnet. – Es ist gerade bei den kritischen Äußerungen gelegentlich unklar, ob sie eine implizite Kritik Lessings paraphrasieren wollen oder ob sie Kritik an Lessing (bzw. dem Menschenbild der von ihm angewandten literarischen Schemata) vorbringen.

<sup>97</sup> S. 47 f., 51.

Das hat seinen Grund nicht nur darin, daß das Drama damit vorzeitig zu Ende wäre, sondern die nachfolgende Briefschreibe-Szene selbst zeigt, daß Sara noch immer um ihre Identität zu ringen hat. Das »gehorsame« Mädchen ist überfordert von dem erneuten Wechsel des Selbstverständnisses, der ihr zugemutet wird. Sie kann leben im Zustand der naiven Unschuld, und sie hat zu leben versucht mit dem Selbstverständnis, verworfen und verrückt zu sein. Aber sie ist noch nicht fähig, in den mehrdeutigen »sentimentalischen«<sup>98</sup> Zustand einer durch Verzeihung erlangten neuen Unschuld überzuwechseln. Sie will schreiben, was »ich denke, was ich empfinde. – Und was denkt man denn, wenn sich in einem Augenblick tausend Gedanken durchkreuzen? Und was empfindet man denn, wenn das Herz vor lauter Empfinden, in einer tiefen Betäubung liegt?«<sup>99</sup> Die Desorientierung ist noch nicht überwunden, Objektives und Subjektivität sind noch nicht versöhnt, so daß auch die Sprache noch nicht wieder zur Verfügung steht.

Wohl entdeckt die Dienerin Betty nun »etwas Ruhiges, etwas Zufriedenes in Ihren Blicken«.<sup>100</sup> Und doch wird Sara weiter von »Ahnungen« gequält, ihr »Herz« schlägt »unordentlich«, »matt«, »bange«, »zitternd«.<sup>101</sup> Sie malt sich eine gemeinsame glückliche Zukunft mit Mellefont und dem Vater aus, aber in ihrem »Innersten« regt sich etwas, das diesen Hoffnungen »keinen Glauben beimessen will. – Was ist es, dieses rebellische Etwas?«<sup>102</sup> Von Mellefont's »melancholischen«<sup>103</sup> Gedanken, daß er seine Freiheit nur ungern aufgibt, von der wahren Identität der Lady Solmes, unter welchem Namen sich Marwood bei ihr mit Hilfe Mellefont's Zutritt geschaffen hatte, weiß sie ja nichts. Die fortdauernde »Unruhe« kommt also aus ihr selbst, aus der noch immer anhaltenden Identitätskrise.

Der Traum, den Sara gleich zu Beginn erzählt, formuliert ihre Situation im Bild: Sie sah sich »an dem schroffsten Teile des schrecklichsten Felsen . . . Sie« – Mellefont – »gingen vor mir her, und ich folgte Ihnen mit schwankenden ängstlichen Schritten, die dann und wann ein Blick stärkte, welchen Sie auf mich zurückwarfen. Schnell hörte ich hinter mir ein freundliches Rufen, welches mir still zu stehen befahl. Es war der Ton meines Vaters«.<sup>104</sup> Sie deutet mit diesen Worten ihre Zwischenstellung zwischen dem außerbürgerlichen Verhaltenskodex Mellefont's –

<sup>98</sup> Der Terminus Schillers wird hier nicht anachronistisch mißbraucht: Wenn man die Schillersche Ästhetik und Geschichtsphilosophie als Formulierung seiner Problemerkennung versteht, kann man sie als Deutungsversuch einer Problemlage be-greifen, der auch die »Sara« zugehört.

<sup>99</sup> S. 55.

<sup>102</sup> S. 64.

<sup>100</sup> S. 60.

<sup>103</sup> S. 65.

<sup>101</sup> S. 62 f.

<sup>104</sup> S. 19.

dem sie nur folgen kann, weil dessen Blick sie »stärkt«, d. h. weil sie nach dem Verlassen des alten Lebens nun den entscheidenden Halt in der individuellen Bindung an Mellefont sucht – und der Welt des Vaters, wobei die ständigen Zusammenführungen von ›Vater‹, ›Gewissen‹ und ›Gott‹ während des ganzen Dramas zeigen, daß sich darin der Komplex überindividueller Verbindlichkeiten inkarniert.

Deutungsprobleme entstehen erst im weiteren Fortgang des Traumes: »Hören Sie nur, Mellefont; indem ich mich nach dieser bekannten Stimme umsehen wollte, gleitete mein Fuß; ich wankte und sollte eben in den Abgrund herabstürzen, als ich mich, noch zur rechten Zeit, von einer mir ähnlichen Person zurückgehalten fühlte. Schon wollte ich ihr den feurigsten Dank abstaten, als sie einen Dolch aus dem Busen zog. Ich rettete dich, schrie sie, um dich zu verderben. Sie holte mit der bewaffneten Hand aus – und ach, ich erwachte mit dem Stiche.«<sup>105</sup> Auf diesen Traum bezieht sich Saras Schrecken und Verwirrung, als sie (nachdem Marwood sich – am Ende von IV, 8 – zu erkennen gegeben hat) ausruft: »Ha! Nun erkenn ich sie – nun erkenn ich die mörderische Retterin, deren Dolche mich ein warnender Traum preisgab. Sie ist es! Fliehe unglückliche Sara«<sup>106</sup> etc. Erst diese Reaktion bringt Marwood überhaupt auf den Gedanken, die Nebenbuhlerin nun zu vergiften. Ist der Traum Hinweis auf ein objektiv ›verhängtes‹ Geschehen, das sich Sara im Traum undeutlich zu erkennen gegeben hat und nun, ähnlich wie ein undeutliches Orakel, seine Eindeutigkeit erlangt? Immerhin gilt der Glaube an eine Vor-Bedeutung des Traums in der Aufklärungszeit als pöbelhaft, und auch daß es sich hier um ein ›empfindsames‹ Drama handelt, ändert daran nichts. Es scheint sinnvoller, nach einer psychologischen oder, dem Stil der Zeit besser angepaßt, psychologisch-moralischen Funktion des Traumes zu fragen. In diesem Sinne ist der Traum selbst Produkt von Saras ›Unruhe‹, die Erinnerung an den Traum jedoch Zeichen dafür, daß diese ›Unruhe‹ noch immer nicht von ihr gewichen ist.<sup>107</sup> Sara veranlaßt durch ihre Worte Marwood dazu,

<sup>105</sup> Ebd.

<sup>106</sup> S. 83.

<sup>107</sup> Bei Zedler, a.a.O., Bd. 45, 1945, Sp. 173–209, werden »natürliche« und »übernatürliche« Träume unterschieden. Die »übernatürlichen« haben sich nur in der Frühzeit ereignet, heute gebe es sie nicht mehr, denn die »göttlichen Wunder-Werke haben schon vor langer Zeit ein Ende genommen« (Sp. 187). Der Schlaf wird zurückgeführt auf das gemeinsame Ruhebedürfnis von Körper und Seele. Ist »aber die »Ruhe der Seelen oder nach gemeinerer und fast bequemerer Redens-Art die Gemüths-Ruhe« (Sp. 174) gestört, so wird auch der Schlaf beeinträchtigt. Hat Saras Traum keine vorausdeutende Funktion, dann kann auch nicht Marwood die »mir ähnliche Person« sein. Die Doppelung ist hier eher Zeichen der Identitätskrise, und Marwoods Auftauchen gibt dann im Nachhinein die Möglichkeit, die Vorstellung von der »ähnlichen Person« nach außen zu projizieren.

ein Urteil zu vollstrecken, das sie sich selbst schon am Anfang gesprochen hatte. Rettung und Tod gehören für sie zusammen, das ist – wie für Emilia – die einzige Möglichkeit der Selbstbewahrung, nachdem sie vom Verführer aus dem ursprünglichen paradiesischen Zustand der Übereinstimmung von moralischer Ordnung und Zug des eigenen Herzens herausgerissen worden ist. Wenn sie sich auch mit dem Himmel mit dem Vater ausgesöhnt hat, so hat sie doch dadurch nicht die Möglichkeit zum Weiterleben gewonnen. Im Hintergrund steht das Modell der Heilsgeschichte mit den Stationen von Sündenfall, Verzeihung durch die Gnade des Vaters und Verklärung im Tode. Ihr »Verbrechen« ist zwar verziehen, aber es bleibt der »Irrtum«, es bleibt die Sündenfolge des ›peccatum originans‹, das ›Wissen um Gut und Böse‹ und die Fallibilität des ›Herzens‹.<sup>108</sup> So aus dem Paradies gerissen, muß sie es als eine Gnade empfinden, ohne lange irdische Irrwege sogleich auch die Erlösung im Tod erfahren zu dürfen.

Nimmt man diesen Vorstellungen die religiöse Einkleidung, besser: die religiöse Artikulation, so erweist sich auch hier, in welcher Weise Lessings Drama sich auf konkrete gesellschaftliche Erfahrung bezieht, – freilich auf die Erfahrungen jenes Entwicklungsstadiums, in dem das Bürgertum noch mit sozusagen ›innenpolitischen‹ Problemen der Herstellung von Intersubjektivität zu kämpfen hatte und die äußere Gefährdung weitgehend anonym blieb. Der moralische Rigorismus dieser Verinnerlichungs- (oder wenn man es drastischer sagen will: Einpeitschungs-)Phase der neuen Intersubjektivität ist mit Opfern verbunden, die der Deutung bedürfen, und diese Aufgabe übernimmt ein Drama wie die Sara.<sup>109</sup> Es zeigt den ›guten‹ Menschen, das ›fromme und gehorsame‹ Mädchen in seiner Fallibilität und trifft damit in die Problemmitte eines Publikums, das gleichfalls um eine Versöhnung seiner rigiden Moralansprüche mit dem Wissen um deren Unerfüllbarkeit zu ringen hat. Lessing erzielt diese Versöhnung dadurch, daß er einerseits den ›gefallenen‹ Menschen in seiner Reue vorführt und damit dem Wissen um die Unerfüllbarkeit der Moralansprüche Rechnung trägt, – andererseits aber zugleich diese Moralansprüche wieder ins volle Recht setzt, indem er der Heldin keine Lebenschance und keine Chance für weitere Irrtümer läßt. Dies freilich geschieht in einer Weise, welche am individuellen Fall die Problematik der Identitätsfindung in einer solchen Si-

<sup>108</sup> Vgl. hierzu Eibl (Hrsg.), S. 158 ff.

<sup>109</sup> Vgl. Eibl, Literaturwissenschaft, S. 99–106. Im Sinne der dortigen Ausführungen übernimmt »Sara« sowohl subsidiäre als auch komplementäre Funktionen: Sie wirkt mit bei der Konstitution außerliterarischer Problemlösungen und hilft zugleich, deren unvermeidliche Kosten tröstend zu deuten.

tuation vorschein läßt und die Motivierung über das moralökonomische Exempel für die Zeit hinaus zu einem sozialpsychologischen Exempel der Zeit macht.

## 2.2. Verweigerung des Gesprächs (*Philotas*)

Der Einakter *Philotas* von 1759 ist ein Stiefkind der Forschung.<sup>110</sup> Allzu groß ist das Unverhältnis von Umfang des Werkchens und Schwierigkeiten der Deutung. Bürgerlich-kritische Gesinnung und Atmosphäre des Siebenjährigen Krieges scheinen hier einen Wechselbalg gezeugt zu haben, mit dem weder ›fritzisch‹ noch ›anti-fritzisch‹ gesonnene Deuter rundum glücklich werden.<sup>111</sup> Die Verlegenheitslösung, eine Art Etüde zu vermuten und die Deutungsprobleme auf die Unentschiedenheit des Werkes selbst zurückzuführen, hat hier ausnahmsweise einiges Recht. Denn das Stück gehört tatsächlich einem recht eigentümlichen Abschnitt der Literaturgeschichte zu: Lessings *Sara* wirkte auf dem Felde des Dramas wie eine große Befreiung und leitete ein Jahrünft des Experiments ein, eine Diskurs-Phase der dramatischen Entwicklung,<sup>112</sup> die sowohl durch heftige theoretische Aktivität als auch durch eine erstaunliche praktische Experimentierlust gekennzeichnet ist. Immer wieder werden neue Lösungen und Mischungen erprobt. Als ›bürgerliches Trauerspiel‹ bezeichnet Pfeil seine *Lucie Woodvil* (1756), droht aber durch die Kumulation von außerehelicher Geburt, Blutschande und Vätermord die kaum etablierte Gattung – und Ordnung – schon wieder zu sprengen. Nicolais Preisausschreiben von 1757, das wichtigste literaturpolitische Unternehmen der Diskursphase, ruft Cronegks *Codrus* auf den Plan, auf den ersten Blick eine Alexandrinertragödie alten Stils, die aber durch den breiten empfindsamen ›Medon-Roman‹ in die neue Zeit eingepaßt wird; Breithaupt verfertigt aus gleichem Anlaß seinen *Renegaten*, eine Art Mellefont-Drama (mit Vätermord nach Pfeils Vorbild) in Versform und mit orientalischem Schauplatz, und Lessing möchte sich mit einer ›bürgerlichen Virginia‹ – der späteren *Emilia* – beteiligen. Ewald von Kleist schreibt eine dramatische Prosa-Skizze *Seneka* (1757/58), Klopstock seinen *Tod Adams*, dessen einziges Thema das exemplarische Sterben des ersten Menschen ist (1757), Wieland ver-

<sup>110</sup> Göpfert I, S. 101–126.

<sup>111</sup> Selbst Paul Rilla, *Lessing und sein Zeitalter*, Berlin 1958, S. 80, spricht von ›rechten Tugenden . . . heroischer Vaterlandsliebe‹, – jener Vaterlandsliebe, die Lessing im Jahr des ›Philotas‹ als ›heroische Schwachheit‹ bezeichnet, ›die ich gern entbehre‹ (LM 17, S. 158).

<sup>112</sup> Zum Begriff der literarischen Diskurs-Phase vgl. Eibl, *Literaturwissenschaft*, S. 99 f.

sucht, heroische Dramatik mit dem Geist Richardsons zu versöhnen (*Lady Johanna Gray* 1758, *Clementina von Porretta* 1760), Weiße bringt – angeblich ohne Shakespeares Drama zu kennen – das Ungeheuer *Richard III.* auf die Bühne (1759). Lessing selbst experimentiert außer mit dem *Virginia*-Stoff mit einem *Kleonnis*-Drama, einer *Lucretia*, einer *Fatime* (in Blankversen), einem *Alcibiades*, es entsteht der Entwurf des *Horoskop*, er ringt um den *Faust*-Stoff.

Schon diese Titel-Revue kann zeigen, daß eine schlüssige Deutung des *Philotas* nur erreicht werden könnte, wenn dieser Umraum hinreichend aufgearbeitet wäre. Und sie kann zeigen, daß ›heroische‹ Momente tatsächlich eine große Rolle spielen, wenngleich es schwierig ist, sie einzuordnen. Vermutlich handelt es sich nicht um einen Rückfall hinter die entwicklungsgeschichtliche Position der *Sara*, sondern vielmehr um den Versuch, die Selbstdeutung des ›bürgerlichen‹ Ethos als eines ›allgemeinmenschlichen‹ weiter voranzutreiben, es als den überständischen, ›menschlichen‹ Kern auch im Fürsten, auch im antiken Heros zu diskutieren<sup>113</sup> – also um eine offensive Ausweitung. Dies freilich kann hier nur als weitester Horizont angedeutet werden, in dem sich die folgenden Bemerkungen zu *Philotas* verstehen.

Die Deutung des *Philotas* als eines Pubertätsdramas<sup>114</sup> wirkt auf den ersten Blick allzu modernistisch, gewinnt jedoch an Plausibilität, wenn man das Problem der Pubertät als ein Problem der Identitätsfindung auffaßt. Der Knabe *Philotas*, der »seit sieben Tagen . . . die männliche Toga« trägt, wird sogleich in eine Situation gestellt, in der diese frisch errungene formale Männlichkeit sich zu bewähren hat. Leitbild dieser

<sup>113</sup> Vgl. etwa in der ›Hamburgischen Dramaturgie‹ (Göpfert IV, S. 294): »... wenn wir mit Königen Mitleiden habe, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen«, – eine Äußerung, die allzuoft nur im Kontext von Lessings Bemühung gesehen wird, die Dramenwürdigkeit des Bürgers zu begründen. Aber der Ansatz der ›Menschlichkeits‹-Programmatik fordert natürlich auch, daß Könige, daß Menschen jeden Standes ›als Menschen‹ dargestellt werden. Mit Recht betont Alois Wierlacher (Zum Gebrauch der Begriffe ›Bürger‹ und ›Bürgerlich‹ bei Lessing, in: *Neophilologus* 51, S. 147–156), daß der Begriff ›bürgerlich‹ bei Lessing »immer auch ›allgemeinmenschlich‹« bedeutet (S. 155) und deshalb nicht vorschnell mit ›Bürgertum‹ als sozialgeschichtlicher Kategorie in Zusammenhang gebracht werden darf. Man darf nur nicht vergessen, daß die Betonung des ›Allgemeinmenschlichen‹ heute und damals ganz unterschiedliche Funktionen hat: Heute dient sie vielfach dazu, bestehende Unterschiede und Gegensätze ideologisch zu vernebeln, als sei allgemeinmenschliche Egalität schon erreicht; vor 200 Jahren war sie ein potentiell revolutionärer Hinweis, daß zwischen den Privilegien der Staatsverfassung und der allgemeinen *conditio humana* ein Widerspruch besteht und Egalität hergestellt werden möge.

<sup>114</sup> H. H. J. de Leeuwe, *Lessings ›Philotas‹*, in: *Neophilologus* 47 (1963), S. 34 bis 40.

Männlichkeit ist der Held, und das Zentralproblem des Philotas ist, wie er dieses Erziehungsmuster des Helden auf die gegenwärtige Extremsituation anwenden kann. Drei der insgesamt acht Auftritte sind Monologe, in dieser Zeit mehr noch als später der Ort, an dem ›Unruhe‹, Identitäts- und Rollenprobleme sich artikulieren. So weit können die kontroversen Deutungs-Positionen noch miteinander verträglich gemacht werden, denn das Beisammensein von ›Kind und Held‹ – das bei den Mitspielern zur ›vermischten Empfindung‹ von ›Bewunderung und Liebe‹<sup>115</sup> führt – ist offenkundig. Fraglich jedoch ist, ob Lessings Konzeption, ob das Wertsystem des gesamten Dramas von der Art ist, daß die Entscheidung des Philotas zum Selbstmord gebilligt wird.

Ein genauerer Blick auf den 7. Auftritt kann hier vielleicht Rat schaffen. Philotas weiß nun, daß nicht nur er der Gefangene des Aridäus ist, daß vielmehr auch dessen Sohn in die Gefangenschaft seines Vaters geraten ist und ein Austausch der beiden Prinzen geplant wird. Um zu verhindern, daß seinem Vater der Gewinn entgeht, hat Philotas geplant, den Austausch durch seinen Freitod zu verhindern, und er sucht nach einer Möglichkeit, wie er diesen Freitod bewerkstelligen kann. Aridäus möchte die Zeit bis zum Austausch in der Gesellschaft des Jünglings verbringen und ihn seinen Befehlshabern vorstellen. Es handelt sich um einen Versuch, die Gelegenheit der persönlichen Bekanntschaft zur Anbahnung von Friedensgesprächen zu nutzen: »Liebenswürdige Kinder sind schon oft die Mittelspersonen zwischen veruneinigten Vätern gewesen.«<sup>116</sup> Philotas aber blockiert diesen Versuch und nutzt des Aridäus Äußerungen – wie schon vorher die der anderen Gesprächspartner – zu heroischen, ›lakonischen‹ Pointen: »Die Götter . . . sprechen ihr Urteil durch das Schwert des Tapfersten. . . . Warum sollen wir uns gleichmütig von diesem höchsten Gerichte wieder zu den niedrigeren wenden? Sind unsere Fäuste schon so müde, daß die geschmeidige Zunge sie ablösen müsse?«<sup>117</sup> Solche Verweigerung der Konfliktlösung durch's Gespräch läßt Aridäus erschrecken: »Dir will (das Schicksal) die Glückseligkeit eines ganzen, mächtigen, edeln Volkes anvertrauen; dir! – . . . Du wirst dein Volk mit Lorbeern und mit Elend überhäufen. Du wirst mehr Siege, als glückliche Untertanen zählen.«<sup>118</sup> Des Philotas Antwort allerdings ändert die Einschätzung Aridäus', und beglückt ruft er aus: »Was ist ein Held ohne Menschenliebe? Nun erkenne ich auch diese in dir, und bin wieder ganz dein Freund!«<sup>119</sup> Aber diese Antwort

<sup>115</sup> S. 123 u. 104.

<sup>117</sup> S. 120.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>116</sup> S. 119.

<sup>118</sup> S. 121.

des Philotas, mit der er des Aridäus Meinungsänderung bewirkt hatte, war – eine Finte. Lessing hätte kaum deutlicher zeigen können, daß hier das Recht auf der Seite des Aridäus liegt, und damit erhalten auch andere Winkelzüge des Philotas ein scheeles Licht.<sup>120</sup>

Mit List verschafft Philotas sich ein Schwert, und die Selbstmordszene (8. Auftritt) ist so gestaltet, daß die Tat trotz aller Planung schließlich aus einer Verkennung der Wirklichkeit entspringt. Als er das Schwert in Händen hält, gerät er ins Zittern, spricht er »beiseite«: »Liebes Schwert? Wer doch bald mit dir allein wäre!«<sup>121</sup> Aber dann wartet er doch nicht so lange, sondern wird vom Affekt hingerissen. In der Apostrophe an den fernen Vater ruft er aus: »Nein, mein Vater, nein! Heut sparet dir ein Wunder das schimpfliche Lösegeld für deinen Sohn; künftig spar' es dir sein Tod! Sein gewisser Tod, wenn er sich wieder umringt siehet!« Dieses »wieder umringt« wird in ähnlicher Weise wie am Anfang des *Emilia*-Dramas das Wort »Emilia« zu einer Art affektiver ›Kurzschlußbrücke‹: »Wieder umringt? Entsetzen! Ich bin es! Ich bin umringt . . . Überall Feinde? Überall! . . . Ha! Nimm das, Verwegener! – Und du das! – Und du das (um sich hauend)« und nachdem er es eine Weile so getrieben hat: »Mich lebendig gefangen? Mich? – Eher will ich dieses mein Schwert, will ich – in diese meine Brust – eher – (Er durchsticht sich).«<sup>122</sup>

Gesprächsverweigerung, Täuschung, Trübung des Geistes: Für eine Zeit, für einen Autor, denen Gespräch, Vertrauen und Verstandesklarheit die höchsten Ziele sind, müssen dies zuverlässige Indizien des Verfehlens sein. Der fehlerhaft Handelnde aber ist ein Kind. Ähnlich wie in der *Emilia* durch »Frömmigkeit und Gehorsam« der Zentralfigur der Blick auf die strukturellen Gründe ihrer Verführbarkeit und ihres Todes gelenkt wird, wird auch im *Philotas* die Hauptfigur von Verantwortung entlastet und der Blick auf die Gründe gelenkt, die diesen seinem Leitbild ›gehorsamen‹ Knaben zu solchen Fehlhandlungen bis hin zum Selbstmord bringen können. Und da es sich um einen Knaben handelt und wir uns im Zeitalter der Aufklärung bewegen und hier wiederum

<sup>120</sup> Etwa sein letztlich als Betrug zu qualifizierendes Verhalten gegenüber Parmenio. Parmenio weist übrigens auch deutlich auf Philotas' argumentatives Defizit hin, wenn er auf dessen herrscherliches »Haben dir alle deine Befehlshaber Gründe gesagt?« antwortet: »Alle, Prinz; ausgenommen die jungen.« (S. 115).

<sup>121</sup> S. 123. Möglicherweise soll diese Anwendung des ›Hochzeitsnachtstopos‹ auf das Selbstmord-Instrument Verwirrung signalisieren.

<sup>122</sup> S. 124. – Es ist denkbar, daß man in diesem Exzeß auch ein bewußtes Manöver sehen könnte, mit dem die Umstehenden von seiner Selbstmordabsicht abgelenkt werden sollen. Aber ein solches Manöver wäre eigentlich überflüssig, da Philotas ja schon zu Beginn das Schwert in Händen hält, es »lange und ernsthaft betrachtet« und durch sein Wüten eher veranlassen könnte, daß man ihn wieder entwaffnet.

in einer literarischen Diskursphase, in der danach gefragt wird, welche Art von Tragödie am ehesten geeignet ist, unsere Leidenschaften zu erregen und uns vermittelt der Erregung unserer Leidenschaften zu besessen, – kurz: Lessings *Philotas* ist eine sehr ernste Parodie der heroischen Tragödie; er stellt dar, daß deren Normen wohl eindrucksvolle Taten des Starrsinns hervortreiben, nicht aber Gesellschaft konstituieren können.

Es ist eine ästhetisch vermittelte Erziehung, die das »schöne Ungeheuer«<sup>123</sup> *Philotas* genossen hat und nach der es sein Selbstbild bastelt: »Der du itzt da stehst, *Philotas* – (indem er sich selbst betrachtet) – Ha! es muß ein trefflicher, ein großer Anblick sein: ein Jüngling gestreckt auf den Boden, das Schwert in der Brust! –«<sup>124</sup> Strato muß *Philotas* »bewundern und lieben«, *Parmenio* »bewundert« ihn, des *Aridäus* Befehlshaber sollen ihn »bewundern«, für Strato ist er ein »wunderbarer Jüngling«: <sup>125</sup> Doch drei Jahre zuvor hatte Lessing im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai die »Bewunderungs«-Dramatik abgelehnt, unter anderem deshalb, weil sie als Bildungs- und Besserungsfaktor nur ungenügend taugt. Bewunderung nämlich bessere »vermittelt der Nacheiferung, und die Nacheiferung setzt eine deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit, welcher er nacheifern will, voraus . . . Das Mitleiden hingegen bessert unmittelbar; . . . bessert den Mann von Verstand sowohl als den Dummkopf.«<sup>126</sup> Die Bewunderung sei »eine weit ungeschicktere Lehrerin des Volkes als das Mitleiden«.<sup>127</sup> Die »Bewunderung einer schönen Handlung« könne nur »zur Nacheiferung eben derselben Handlung, unter eben denselben Umständen, und nicht zu allen schönen Handlungen antreiben; sie bessert, wenn sie ja bessert, nur durch besondere Fälle, und also auch nur in besonderen Fällen«.<sup>128</sup> Das »Mitleiden« hingegen befähige in jeder Situation zu »gutem«, sozialem Handeln, der »mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden . . . der aufgelegteste«, <sup>129</sup> das »Trauerspiel soll das Mitleiden nur überhaupt üben und nicht uns in diesem oder jenem Falle zum Mitleiden bestimmen«.<sup>130</sup> Zur Verdeutlichung in neuere Sprache übersetzt heißt das: »Bewunderung« übt

<sup>123</sup> Diesen Begriff Lessings hat Conrad Wiedemann (Ein schönes Ungeheuer. Zur Deutung von Lessings Einakter »*Philotas*«, in: German.-Roman. Monatsschr. 48, 1967, S. 381–397) herangezogen. Wiedemanns Arbeit ist derzeit wohl die fundier- teste »*Philotas*«-Deutung.

<sup>124</sup> S. 118 f.

<sup>125</sup> S. 104, 112, 119, 125.

<sup>126</sup> Göpfert IV, 175.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> A.a.O., S. 189.

<sup>129</sup> A.a.O., S. 163.

<sup>130</sup> A.a.O., S. 189, Hervorhebung vom Verf.

Handlungsschemata ein, welche nur in ganz bestimmten Handlungssituationen abrufbar sind; »Mitleiden« hingegen übt die grundlegende Disposition der Kommunikativität ein, befähigt zum Diskurs.

Nun wird vielleicht deutlich, welche Stelle der *Philotas* im Jahrfünft des Experiments einnimmt. *Philotas* ist offenbar anhand »bewunderungswürdiger« Leitbilder erzogen worden und bietet nun selbst einen »bewunderungswürdigen« Anblick. Aber er verfehlt die Situation, die »Umstände«, indem er das Handlungsschema des »Helden« anwendet, wo das Gespräch gefordert wäre. So fehlt ihm die Möglichkeit, in der Kommunikation mit Strato, mit *Aridäus*, mit *Parmenio* zu situationsadäquatem Handeln zu kommen. Fixiert auf die eine »schöne Handlung« des Heldentodes für das Vaterland, wird er zum Opfer einer falschen Erziehung, die nicht sein »Mitleiden«, die Disposition »zu allen schönen Handlungen« – etwa zum Friedensschluß – geübt hat. Als solches Opfer freilich kann er selbst zur Bühnenfigur eines »Mitleids«-Dramas werden (»Bin ich ein Verräter, König, wenn ich deinen Feind beweine? Ich kann mich nicht halten!«),<sup>131</sup> das Kommunikativität einüben soll. Lessings *Philotas* ist also durchaus ein eigenwilliger Solitär. Denn er ist ein Beitrag zur dramen-theoretischen Debatte der Zeit, zur Debatte um Legitimations- und Konstitutionsfragen der Tragödie, – mit den Mitteln der Tragödie. Ex negativo läßt Lessing deutlich werden, wo die Lösung des Identitätsproblems zu suchen ist: im »Diskurs«, der »Meta-Kommunikation«, der »Argumentation«. Und zugleich erlaubt die wechselseitige Erhellung von Briefwechsel und Drama, auch den »Mitleids«-Begriff in seiner sozialen Dimension zu begreifen: als Konstituens einer am Diskurs – und seinen Risiken – interessierten Gesellschaftsidee des situationsadäquaten Handelns und der Orientierung nicht an festen Normen, sondern am argumentativen Gespräch.<sup>132</sup>

<sup>131</sup> S. 125.

<sup>132</sup> Diese soziale Dimension wurde in der älteren Forschung (herausragend: Max Kommerell, Lessing und Aristoteles, <sup>2</sup>Frankfurt a. M. 1957) relativ unabhängig von den politischen Problemen der Zeit formuliert, neuerdings (z. B. Gert Mattenklott und Klaus Scherpe, Aspekte einer sozialgeschichtlich fundierten Literaturgeschichte am Beispiel von Lessings Mitleidstheorie, in: Walter Müller-Seidel, (Hrsg.), a.a.O., S. 247–258) allzu unvermittelt als Klassenkampf-Situation angesetzt. Beide Deutungen schließen einander nicht aus, sondern müssen aufeinander bezogen werden: Im Rahmen der (in Deutschland nur latenten) Kampfsituation müssen Konzepte zur Fundierung sowohl der angezielten Utopie als auch konkret-gegenwärtiger Schaffung von Solidarität entwickelt werden, und dieser Fundierung dient die »Mitleidstheorie« als Theorie der Voraussetzungen von symmetrischer Kommunikation.

2.3 Erfahrung der Individualität (*Minna von Barnhelm*)

Kernfrage der meisten Deutungen der *Minna von Barnhelm*<sup>133</sup> ist, wie die Anteile des Lustspielhaften einerseits und einer verhüllten ›Tragik‹ der männlichen Hauptfigur, des Majors von Tellheim, andererseits einzuschätzen seien.<sup>134</sup> Was sonst eine Tugend der Interpretation sein mag, daß sie das ›Ganze‹ des Werkes sich gegenwärtig hält, kann hier leicht zu Fehleinschätzungen führen. Die merkwürdige Zwischenstellung des Dramas rührt nämlich daher, daß wir die Informationen über Tellheims Schicksal erst in der Sukzession des Stückes erhalten, daß die Voraussetzungen seines Handelns erst allmählich enthüllt werden, so daß jene Züge, die am Anfang als Übertreibungen und Eigensinnigkeiten erscheinen mögen (und Minna, die als Sächsin ihre Lustspielautoren kennt, weiß, »daß alle Übertreibungen des Lächerlichen so häufig sind«),<sup>135</sup> im Nachhinein durchaus gerechtfertigt erscheinen.

Wir – und Minna – wissen lange Zeit nur, daß er ein abgedankter Offizier ist, und wir müssen mit Minna vermuten, daß er nur dadurch sich in seiner Ehre gekränkt fühlt. Das freilich läßt sein Verhalten »übertrieben« erscheinen. Eine Kränkung mag das schon sein, eine jedoch, die der große König auch manchem anderen zugefügt hatte. Darum muß einen nicht gleich »die Verzweiflung . . . tod zu Ihren Füßen werfen«,<sup>136</sup> zumal wenn man ein baltischer Edelmann ist, der der Gunst des Königs durchaus entraten kann. Auch daß der Major in Geldnöten ist, wird man nicht gar so schwer nehmen, da ohnedies von Außenständen die Rede ist, und daß ihm ein Schuß den Arm gelähmt hat, wird man nun vollends nicht als zureichenden Grund ansehen können, daß es eine »Niederträchtigkeit«<sup>137</sup> wäre, wenn er Minna heiratete. Mehr wissen wir vorläufig nicht von Tellheim, außer natürlich, daß er ein sehr edler Charakter ist. Dies zu zeigen, läßt Lessing ihn, den selbst bedrängten, großmütig auf die Schuld der Rittmeisterswitwe Marloff verzichten: Da mag es denn plausibel erscheinen, daß solch ein Charakter sein Ehrgefühl ein wenig übertreibt und durch den gesunden Menschenverstand des sächsischen Fräuleins wieder ins Lot gebracht werden muß. Die Zuschauer, denen ein Lustspiel angekündigt war und die, dem Zeitgeschmack entsprechend, eine Typenkomödie mit rührendem Einschlag erwarteten, konnten solcher Erwartung sich voll hingeben – bis zur Szene IV, 6.

<sup>133</sup> Göpfert I, S. 605–704.

<sup>134</sup> Z. B. Gerhard Fricke, Lessings ›Minna von Barnhelm‹, in: G. F., Studien und Interpretationen, Frankfurt a. M. 1956, S. 25–46.

<sup>135</sup> S. 677.

<sup>136</sup> S. 641.

<sup>137</sup> S. 641.

»Ich bin Tellheim, der verabschiedete, der an seiner Ehre gekränkte, der Krüppel, der Bettler«,<sup>138</sup> sagt er in II, 9, und in IV, 6 nennt er sich abermals »einen abgedankten, an seiner Ehre gekränkten Offizier, einen Krüppel, einen Bettler«. <sup>139</sup> Beim erstenmal entzieht er sich Minna durch die Flucht, beim zweitenmal muß er sich von ihr examinieren lassen. Sie versucht, ihn durch Fragen, durch Explikation seiner tatsächlichen Situation ›zur Vernunft‹ zu bringen. Nacheinander nimmt sie die Punkte mit ihm durch: »Verabschiedet sind Sie? . . . Ein Krüppel: sagten sie? . . . Ich wette, wenn ich Ihren Bettler nun vornehme, daß auch dieser eben so wenig stichhalten wird«. <sup>140</sup> Minna glaubt, ihn so widerlegt zu haben. Freilich hat sie aus dem wohlgesetzten Vierergespann seiner Selbstdeutungsworte nur drei berücksichtigt, die gekränkte Ehre hat sie, wie der Zuschauer, unter den Punkt der Verabschiedung subsumiert. Jetzt erst wird deutlich, daß die gekränkte Ehre sich auf etwas anderes, weit Gravierenderes bezogen hat, jetzt mit einem Mal, im vierten Aufzug, offenbart Tellheim die Voraussetzungen seines Verhaltens, die nun freilich dieses Verhalten kaum mehr als ›lustspielhafte‹ Übertreibung erscheinen lassen: Man hat ihm unterstellt, er habe sich beim Eintreiben der sächsischen Kontributionen bestechen lassen.<sup>141</sup>

»Hierdurch, mein Fräulein, halte ich meine Ehre für gekränkt; nicht durch den Abschied, den ich gefordert haben würde, wenn ich ihn nicht bekommen hätte. – Sie sind ernsthaft, mein Fräulein? Warum lachen Sie nicht?«<sup>142</sup> – und es folgt nun von seiner Seite das vielzitierte »Lachen des Menschenhasses«, mit dem er das vorausgegangene Lachen Minnas und der Zuschauer beschämen würde, wüßten diese nicht bereits von Riccaut, daß sich wohl noch alles zum Guten wenden wird. Aber dies muß man ernstnehmen: An Tellheim haftet der Makel der Bestechlichkeit und der Betrügerei. Daß er sich unter solchen Umständen nicht für einen geeigneten Gemahl des Fräuleins von Barnhelm hält, sollte man wahrlich nicht als einen Sparren abtun. Denn Minna würde sich – so muß Tellheim zumindest glauben – durch eine solche Mesalliance selbst aus der guten Gesellschaft ausschließen. Seine »Verzweiflung« hat gute Gründe; denn seine gesellschaftliche Existenz ist vernichtet, und wenn er seiner Liebe und der »blinden Zärtlichkeit«<sup>143</sup> Minnas nachgibt, vernichtet er auch ihre gesellschaftliche Existenz. »Die Ehre ist nicht die Stimme unseres Gewissens, nicht das Zeugnis weniger

<sup>138</sup> S. 640 f.

<sup>139</sup> S. 675.

<sup>140</sup> S. 675 f.

<sup>141</sup> S. 678. – Minna hätte dies aus dem Brief ersehen können, den sie ja gelesen hatte, aber Lessing setzt sie hier in den selben Stand der Unwissenheit wie den Zuschauer, indem er sie sagen läßt: »Aber was ich über diesen Punkt darin gelesen, ist mir ein wahres Rätsel.« (S. 677).

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> S. 681.

Rechtschaffenen«, sagt er, und Minna unterbricht: »Die Ehre ist – die Ehre.«<sup>144</sup> Man hat in diesem Einwurf Minnas immer wieder eine Widerlegung von Tellheims Ehrbegriff gesehen,<sup>145</sup> zumal dieser Ehrbegriff in striktem Widerspruch steht zur Betonung des »Gewissens« in der Sara und zu Saras Bereitschaft, »vor der Welt« als Mellefont's Konkubine zu gelten, wenn sie nur heimlich mit ihm verheiratet ist. Aber Tellheims Ehrbegriff ist nichts weniger als »veräußerlicht«: in ihm verbirgt sich vielmehr ein Anspruch, als der zu gelten, der er ist, auf Identität von »Innen« und »Außen«. Der Rückzug in die »väterlichen Täler«, wie Apiani und Emilia ihn beabsichtigen, die autarke Familie in einem idealiter gesellschaftsfreien Raum, wie sie Odoardo vorschwebt, wie Sara sie erlebt hat und für das Leben mit dem Vater und Mellefont entwirft, erscheint Tellheim nicht realisierbar. Es gibt für ihn nur die Alternative, entweder mit Minna gesellschaftlich zu existieren oder aber als »Ehrloser« diesem Selbstbild gemäß allein zu leben. Zwar legt er Distanz zwischen sich und »die Großen«, aber die Möglichkeit einer Weltflucht zu zweit bleibt ihm verschlossen, es gibt für ihn keinen dritten Weg der Bildung von Sozietät außerhalb der Gesellschaft. Nur wenn man das strikt festhält und ernstnimmt, wenn man Tellheims Ehrbegriff nicht als Sparren abtut, sondern als eine gar nicht abwegige Möglichkeit der Definition der eigenen Identität aus der Übereinstimmung mit der Gesellschaft, wird die Identitätskrise deutlich, in die Tellheim durch seinen »Ehrverlust« gestürzt wird, und die ihn dazu bringt, die Identität des Ehrlosen – ähnlich wie Sara die der Verstoßenen – radikal durchzuhalten.

Freilich, das Drama heißt *Minna von Barnhelm*: Welche Rolle spielt Minna in diesem Zusammenhang, welche Rolle vor allem spielt ihre Intrige, die sie wohl vor IV, 6 plant, aber erst in und nach dieser Szene durchführt, wohl wissend also, wie tief Tellheim getroffen ist? Minna muß auf die Zeitgenossen gelegentlich überraschend, wenn nicht schockierend gewirkt haben. Die dramatischen Tugendpuppen der Typenkomödie und der Rührkomödie waren zumeist unfähig, eine Intrige anzuzetteln, sie hatten dafür ihre Kammerzofen, gegen deren listige Einfälle sie sich zudem noch tugendhaft zu sträuben hatten. Hier ist das Verhältnis genau umgekehrt. Aber schon, daß Minna durch Deutschland reist, um den Geliebten zu suchen, entspricht nicht so recht der (dramatischen) Etikette. Albrecht von Haller schreibt in seiner Anzeige zurückhaltend, daß Minna »sich recht aufdrängt, und endlich ihren Zweck erhält«.<sup>146</sup> Minna empfängt Tellheim ganz berechnend im »Negligee«.<sup>147</sup> das hatten vorher auf der deutschen Bühne nur die Buhlerinnen Mar-

<sup>144</sup> S. 681.

<sup>146</sup> Göpfert II, S. 677.

<sup>145</sup> Z. B. Seeba, a.a.O., S. 75.

<sup>147</sup> S. 636.

wood und Milwood getan, und später dann wieder die Lady Milford. Sie nennt sich nicht nur »zärtlich und stolz, tugendhaft und eitel«, sondern, unerhört aus dem Munde eines tugendhaften Mädchens, »wollüstig und fromm«.<sup>148</sup> Aber diese Unbefangenheit hat auf viele Zuschauer fast erlösend gewirkt. Der Rezensent der *Berlinischen privilegierten Zeitung* nennt sie, nach Worten suchend, »die feinste Amazone, wenn wir sie so nennen dürfen, tugendhaft, aber mehr um es zu sein, als um es zu scheinen«.<sup>149</sup>

Das Maß an Souveränität, »Natürlichkeit« und Initiative, das Minna zeigt, übersteigt das in der Gattung bis dahin Übliche bei weitem. Trotzdem sind diese Charakterzüge nur für die Komödie neu, nicht für die zeitgenössische Literatur insgesamt: Minna hat allem Anschein nach Verwandte im Umkreis von Arkadien, Schäferie und Idyllendichtung, im Umkreis also jener im Wortsinne »utopischen« Literatur, die, in einer nichtwirklichen Welt angesiedelt, den Keim von Entwürfen für Alternativen zur Wirklichkeit enthält. Natürlich soll Minna damit nicht zur Schäferin gemacht werden. Ihr Besonderes ist vielmehr, daß sie eine utopische Vorurteilsfreiheit ins Spiel einbringt, die sie zum Idealbild des aufgeklärten Mädchens machen kann. Erst vor diesem Idealbild kann die – noch einmal: durchaus respektable, durchaus nicht abwegige – Haltung Tellheims als fehlerhaft erscheinen. – Worin besteht dieser Fehler?

Tellheim meint, daß ihm »Vernunft und Notwendigkeit befehlen, Minna von Barnhelm zu vergessen«. Dem entgegnet Minna: »Ich bin eine große Liebhaberin von Vernunft, ich habe sehr viel Ehrerbietung für die Notwendigkeit. Aber lassen Sie doch hören, wie vernünftig diese Vernunft, wie notwendig diese Notwendigkeit ist.«<sup>150</sup> Was Minna hier fordert, ist »Metakommunikation« oder »Diskurs« oder »Argumentation«, d. h. ein Gespräch über die Voraussetzungen von Tellheims Entschluß, eine gemeinsame Metakritik jener »Vernunft«- und »Notwendigkeits«-Maßstäbe, aus denen Tellheim sein Verhalten ableitet. Die Szene II, 9 ist geradezu ein Schulbeispiel für Inszenierung und Scheitern eines Diskurses. Die ganze erste Hälfte dient dazu, das gemeinsame, nicht in Frage zu stellende Fundament zu sichern: Minna fragt Tellheim, ob er sie noch liebe, und bringt ihn durch ständiges Nachfragen schließlich

<sup>148</sup> Ebd. – Eugen Dühring noch fand »die Verkuppelung dieser beiden Eigenschaften« – so seine schärfste Vokabel für Abwertung: – »ganz judengemäß« (Steinmetz, Hrsg., a.a.O., S. 392). Übrigens ist »Wollust« in dieser Zeit noch nicht auf »deliciae« allein festgelegt, doch schafft hier die Opposition zu »fromm« Eindeutigkeit.

<sup>149</sup> Göpfert II, 675.

<sup>150</sup> S. 369 f.

so weit, daß er gesteht: »Ja, ja!« Damit ist die gemeinsame Gesprächsbasis geschaffen, Minna möchte nun über die weiteren Voraussetzungen seines Handelns mit ihm sprechen, gemeinsam mit ihm prüfen, ob seine Maximen der Situation überhaupt adäquat sind. Da aber weigert sich Tellheim, läßt seine Rede im oben zitierten Vierspänner gipfeln, und als Minna ihn bei der Hand greift, um ihn an die gemeinsame Basis zu erinnern, flieht er.<sup>151</sup>

Erst in IV, 6 setzt das Gespräch wieder ein, es werden, wie dargestellt, drei der vier Gründe Tellheims erledigt, vor dem vierten aber versagt Minnas Argumentationskunst. Wenn sie sagt: »Die Ehre ist – die Ehre«, dann weist sie auf diesen übriggebliebenen Punkt hin, der, von Tellheim tautologisiert, immunisiert und damit dem Gespräch entzogen wird.

Hier nun erhält ihre Intrige ihren Sinn. Oft genug ist dargestellt worden, wie sie die Situation umkehrt, bis hinein in wörtliche Wendungen. Oft genug jedoch hat man dieser Intrige auch vorgeworfen, sie sei an so später Stelle letztlich nur noch eine funktionslose Quälerei.<sup>152</sup> Berücksichtigt man den Ausgangspunkt, das verweigernde Gespräch, so hat sie hier jedoch eine recht klar erkennbare kommunikations-therapeutische Aufgabe. Tellheim nämlich wird durch die Intrige zur Erfahrung der gemeinsamen Gesprächsbasis gebracht, die er in II, 9 verweigert hatte. Als er von Minnas vorgeblicher Ehrlosigkeit erfährt, geht ihm auf: »Ist dieses Land die Welt? Geht hier allein die Sonne auf? Wo darf ich nicht hinkommen? Welche Dienste wird man mir verweigern? Und müßte ich sie unter dem entferntesten Himmel suchen: folgen Sie mir nun getrost, liebste Minna; es soll uns an nichts fehlen.«<sup>153</sup> Er will also wieder Dienste nehmen, und zwar fast wie der Wachtmeister Werner, nicht »für sein Land, oder aus Liebe zur Sache, für die gefochten wird«,<sup>154</sup> sondern, in diesem Stadium noch, um Minna anderwärts ein »ehrenvolles« Leben zu verschaffen. Erst nachdem er seine Rehabilitierung erfahren und sie als gar nicht mehr wichtig erkannt hat, artikuliert er die alternative Lebensform in ihrer Reinheit: »Morgen verbinde uns das

<sup>151</sup> S. 641.

<sup>152</sup> Z. B. Raimund Belgardt, Minna von Barnhelm als komischer Charakter, in: Monatshefte Wisconsin 53, S. 209–216, wo Tellheims Ehrbegriff als durchaus realitätsgerecht eingeschätzt wird, Minna hingegen einen so hohen »Mangel an Realitätssinn« (S. 212) bescheinigt bekommt, daß sie fast etwas dummlich erscheint. – Ungleich differenzierter argumentiert Peter Michelsen, Die Verbergung der Kunst. Über die Exposition in Lessings »Minna von Barnhelm«, in: Jahrb. d. Dt. Schiller-Gesellsch. 17 (1973), S. 192–252, der auch erstmals in aller Ausführlichkeit die oben angedeuteten Beziehungen zwischen den Szenen II, 9 u. IV, 6 klarlegt.

<sup>153</sup> S. 690 f.

<sup>154</sup> S. 659, – vgl. dann V, 1.

heiligste Band; und sodann wollen wir um uns sehen, und wollen in der ganzen weiten bewohnten Welt den stillsten, heitersten, lachendsten Winkel suchen, dem zum Paradiese nichts fehlt, als ein glückliches Paar. Da wollen wir wohnen; da soll jeder unserer Tage – Was ist Ihnen Fräulein (die sich unruhig hin- und herwendet, und ihre Rührung zu verbergen sucht)?«<sup>155</sup> Minnas Reaktion zeigt, daß auch für sie dies der Gipfel der durch die Intrige eingeleiteten Entwicklung ist: das Bekenntnis des Majors zur reinen, von jeder Gesellschaft abgesonderten Zweierbeziehung im »Paradies«. Wie zentral dieses Bekenntnis ist (und wie wenig überflüssig damit auch Minnas Intrige), mag der Hinweis auf Schillers *Kabale und Liebe* verdeutlichen, wo ebendieses Bekenntnis in der Peripetie steht: »Du, Luise, und ich und die Liebe! . . . Wird dieses Aug nicht ebenso schmelzend funkeln, ob es im Rhein oder in der Elbe sich spiegelt oder im Baltischen Meer? Mein Vaterland ist, wo mich Luise liebt . . . Ein Lächeln meiner Luise ist Stoff für Jahrhunderte, und der Traum des Lebens ist aus, bis ich diese Träne ergründe.«<sup>156</sup>

Wenn Minna später sagt, sie bereue ihre Intrige nicht, »ich kann es nicht bereuen, mir den Anblick Ihres ganzen Herzens verschafft zu haben!«,<sup>157</sup> dann meint sie genau diese, auch durch die Regieanweisung hervorgehobene Stelle, an der Tellheim durch das Bekenntnis zur Basis der Zweierbeziehung jene Unabhängigkeit gefunden hat, die sie bereits ins Stück eingebracht hatte. Eine Unabhängigkeit, so muß man die Schiller-Parallele einschränken, die nicht notwendig zur Weltflucht führt, sondern durchaus auch die Existenz in der »großen Welt« ermöglicht, freilich mit einem ganz anders gearteten Selbstwert-Bewußtsein. Wer

<sup>155</sup> S. 694 f.

<sup>156</sup> Schiller, Sämtliche Werke, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, München 1960, Bd. 1, S. 807 f. – Paul Kluckhohns klassisch gewordene Untersuchung über Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der Romantik, Halle/S. 1922, bedürfte dringend einer Erneuerung unter Hinzuziehung von sozialgeschichtlichen und sozialpsychologischen Aspekten, die Kluckhohn noch nicht in diesem Maße zur Verfügung standen. So könnten die von Kluckhohn aufgezeigten Wandlungen aus einer Zuspitzung der hier erörterten Problemsituation erklärt werden: Identität kann immer weniger aus der Definition durch eine Bezugs-Gruppe gewonnen werden, die Bezugsgruppe wird eingengt zur Bezugs-Person. Dadurch entstehen ganz neue Problemkonstellationen, etwa Spannungen zwischen einem überspiritualisierten Partnerbild und der Realität (Brentano) oder »regressiv« anmutende Fixierungen, die zu Katastrophen wie in Büchners »Woyzeck« führen.

<sup>157</sup> S. 700. – Der zweite Teil der Intrige, von dem Minna selbst gesteht, sie habe »den Scherz zu weit getrieben« (ebd.), muß hier unerörtert bleiben. Vgl. jetzt den subtilen Deutungsversuch von Ingrid Strohschneider-Kohrs, Die überwundene Komödiantin in Lessings Lustspiel, in: Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. II, Wolfenbüttel 1975, S. 182–199.

erfahren hat: »Sie wird mich um mich selbst lieben«,<sup>158</sup> und: »Alles, was Minna verlieren konnte, ist nicht Minna«,<sup>159</sup> – wer also seine Identität aus einem Persönlichkeitskern definiert, der vor aller gesellschaftlichen Definition liegt, kann ohne Gefahr, irritiert zu werden, auch die Bühne der ›großen Welt‹ wieder betreten: »Nun wohl! Wenn Ihnen die große Welt reizender ist, Minna, – wohl! So behalte uns die große Welt!«<sup>160</sup>

### 3. Lösungsvorschläge

Wenn, wie die bisherigen Interpretationen gezeigt haben, Lessings Drama die Erfahrung formuliert, daß die gesellschaftlichen Definitionen der Persönlichkeit so unsicher, krisenhaft und doppeldeutig sind wie die Gesellschaft, aus der die Definitionen bezogen werden, – wenn also der Versuch, Harmonie zwischen Subjektivität und Objektivem herzustellen, wegen der Mehrdeutigkeit dieses Objektiven selbst zum Scheitern verurteilt ist, dann liegt es nahe, nach anderen Definitionen der Persönlichkeit zu suchen. Fragwürdig ist, so hat die *Sara* gezeigt, die Definition der eigenen Identität nach einem abstrakten Kodex von Tugendhaftigkeit, weil das Individuum dessen Rigorismus nicht gewachsen ist. Fragwürdiger noch, so hat der *Philotas* gezeigt, ist eine solche Definition aus dem Heldenideal abgelebter Zeiten. Fragwürdig, so hat das *Minna*-Drama gezeigt, ist die unreflektierte Suche nach Harmonie mit der ›Welt‹. Und fragwürdig ist, so hat das *Emilia*-Drama gezeigt, der Rekurs auf die Kleinsozietät einer außergesellschaftlich existierenden Familie, weil deren Außergesellschaftlichkeit Fiktion bleiben muß. Jene Möglichkeit, Subjektivität und Objektives zur Harmonie zu bringen, die von Verfechtern der revolutionären Umgestaltung vertreten wird: nämlich das Objektive, die Gesellschaft eindeutig zu machen, ihre ›Widersprüche‹ zu beseitigen, auf daß solche Harmonie allererst möglich werde, wird von Lessing nicht ins Auge gefaßt.

Die von Lessing diskutierten Alternativen sind die weitere Reduktion auf die radikal individualisierte Zweierbeziehung und die Wahrheits- und Sozietätsfindung im Gespräch.

#### 3.1 Gegen die ekstatisch-kathartische Wendung (*Emilia Galotti*)

Die Reduktion auf die Zweierbeziehung wird bereits in der *Sara* thematisiert – und verworfen. Mellefont's Versuch, seine Liebe außer jeder Gesellschaft zu realisieren, scheitert vor allem deshalb, weil das Publi-

kum der fünfziger Jahre dagegen revoltiert hätte; *Sara* ist noch ein durch und durch affirmatives Drama, das zeigt, daß solche a-soziale Liebesbindung selbst denjenigen, der bereut, als Verfehlung einholt und ihm keine Lebenschancen läßt. Daß *Sara* nichtsdestoweniger ein ›guter‹ Mensch mit einem ›tugendhaften‹ Individualitätskern ist, wird dadurch berücksichtigt, daß sie der jenseitigen Glückseligkeit sicher sein kann. Der Individualitätskern, die ›Seele‹, kann diesseits nur in Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Normen existieren, und wenn ein Mensch diese Normen verletzt, obwohl seine ›Seele‹ gut ist, dann kann diese Qualität seiner unverweslichen Seele nur von der göttlichen Komplementärinstanz berücksichtigt werden, welche die Unvollkommenheiten der diesseitigen Welt zu einem vollkommenen Ganzen vervollständigt.

Anders verhält es sich bei *Tellheim*. Hier scheint die radikalisierte Zweierbeziehung tatsächlich eine denkbare Alternative zu sein, doch nur als die punktuelle Erfahrung, von der aus soziale Existenz wieder möglich wird. Es ist kein Zufall, daß oben eine Parallelstelle aus *Kabale und Liebe* zitiert werden konnte. Schon in Lessings Lustspiel macht sich eine Instanz bemerkbar, die später, in der Geniezeit, zeitweise zur einzigen Instanz legitimer Rechtsprechung erhoben werden soll: das als autonom gedachte Individuum, das sich in seiner Einmaligkeit erfährt. Nun wäre es freilich ein Wagestück, *Tellheim* zum Vorläufer eines Helden der Geniedramatik stempeln zu wollen. Gerade im Vergleich zeigt sich auch, wie weit doch Lessing von der Genie-Periode entfernt ist und auch entfernt bleibt, als diese rings um ihn ihre hektischen Blüten treibt. Nicht um eine Vorläuferschaft Lessings geht es, sondern darum, daß bei ihm bereits, eingebunden in einen anderen Kontext, Elemente vorhanden sind, die sich dann aus diesem Kontext lösen und damit natürlich auch eine andere Bedeutung gewinnen werden.

Ernst Topitsch hat in zahlreichen, von Literaturwissenschaftlern bisher unbeachteten Arbeiten zur Weltanschauungsanalyse Modellvorstellungen herausgeschält, welche den großen metaphysischen Konzeptionen zugrundeliegen. In unserem Zusammenhang sind vor allem jene Vorstellungen von Bedeutung, die Topitsch mit der Kurzformel von den »ekstatisch-kathartischen« Modellen bezeichnet.<sup>161</sup> dualistische Denk-

<sup>161</sup> Vgl. insbesondere: Vom Ursprung und Ende der Metaphysik, München 1972; Sozialphilosophie zwischen Ideologie und Wissenschaft, <sup>2</sup>Neuwied 1966; eine Zitatmontage aus dem Kapitel »Motive und Modellvorstellungen« aus: Die Voraussetzungen der Transzendentalphilosophie, Hamburg 1975, ist vielleicht als Kurzinformation geeignet: Die ekstatisch-kathartischen Modellvorstellungen entstammten der aus »bestimmten Ausnahmezuständen (Traum, Trance, Rausch) hervorgegangenen Überzeugung, daß unsere Seele vom Leib wesensverschieden und lösbar sei ...

modelle, in denen die ›plumpe‹ empirische Welt des Realitätsdruckes abgewertet wird zu Gunsten einer mit allen Vollkommenheitsprädikaten ausgestatteten Welt der ›Idee‹, der ›Freiheit‹, der ›Seele‹. Topitsch deutet den ekstatisch-kathartischen ›Schub‹ im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als Reaktion auf den forcierten Erkenntnisfortschritt im Bereich der (Natur-)Wissenschaften: »So haben sich jene älteren Ausprägungen der Weltauffassung und Selbstinterpretation in den Bereich moralisch-politischer Handlungsnormierung und ästhetisch-kontemplativer Erbauung zurückgezogen und hier weit länger behaupten können als auf dem Boden der Erkenntnis.«<sup>162</sup> Ebenso wichtig aber erscheint es, daß der Griff nach den ekstatisch-kathartischen Modellen auch als Problemlösungsversuch angesichts einer Gesellschaft gedeutet werden kann, die als Objektives mehrdeutig geworden ist und keine Identität mehr garantieren kann. Die ›prometheische‹ Proklamation der Autonomie des Individuums, der Ursprünglichkeit und der Genialität ist die manische Formulierung einer Erfahrung, deren depressive Seite sich im Erlebnis der Unzuverlässigkeit traditionaler Handlungs- und Denkanleitungen äußert.

Werther, Julius, Guelfo, Guido, Götz, Faust, Moor und wie sie alle heißen: sie gehen zugrunde, richten ihre Mitmenschen zugrunde. Die »Weltüberwindung«<sup>163</sup> durch die ekstatische Individualität gerät zur Weltzerstörung. Lessing, der nicht bereit war, das Ästhetische aus der moralischen Verantwortung zu entlassen, mußte es geradezu ruchlos

Aus schamanistischen und verwandten Formen der Magierekstatik und der Reinigungsmysterien ist dieses Gedankengut bei Indern und Griechen in die Philosophie eingedrungen. Dabei... blieb... die Überzeugung, daß unser ›wahres, geistiges Selbst‹ dem Druck der Realität – Leid, Tod, Bedürftigkeit, Schuld – entzogen sei oder doch auf dem Heilsweg philosophischer Spekulation entzogen werden könne... Gegenüber (der) wahren Welt wird empirische Wirklichkeit zum bloßen ›Schein‹ oder doch zur Realität zweiten Ranges, etwa zur ›Erscheinung‹ depotenziert... Die ›höhere und wahre Wirklichkeit‹ ist im Sinne einer ›Metaphysik des Alpha privativum‹ zunächst durch das Freisein von allem definiert, was in der empirischen Realität als wertwidrig und bedrückend empfunden wird... Nach ekstatisch-kathartischer Vorstellung ist die Seele oder das ›wahre Selbst‹ des Menschen vor allem durch die Vollkommenheitsprädikate der Freiheit vom Realitätsdruck... definiert... Der Mensch ist nach dieser Auffassung aus zwei völlig heterogenen Teilen zusammengesetzt, die nicht aufeinander zurückzuführen sind und deren Verbindung nicht von Dauer ist.«

<sup>162</sup> Topitsch, *Transzendentalphilosophie*, S. 19.

<sup>163</sup> Topitsch, *Transzendentalphilosophie*, S. 17, nennt als mögliche, einander teils unterstützende, einander teils widersprechende Funktionen der Weltdeutungen »Welterklärung«, »Verhaltensnormierung«, »Weltverklärung« und – insbesondere bei den ekstatisch-kathartischen Vorstellungen – »Weltüberwindung«.

erscheinen, daß diese Helden die Sympathien der Leser und Zuschauer auf eine Lebenskonzeption zogen, die letztlich nicht lebbar war. Sein Tellheim erfährt sich zwar als Individualität in der Einmaligkeit seiner Beziehung zu Minna und dem Gedanken an die *Möglichkeit* außer-gesellschaftlicher Existenz. Diese Selbsterfahrung ist aber nur ein Durchgang, den er zu absolvieren hat, um danach als ganze Person gesellschaftlich existieren zu können, weder einseitig determiniert durch die Außendefinition, noch als »tänzelnder Schäfer«.<sup>164</sup>

Unter diesem Aspekt zeigt ein zweiter Blick auf *Emilia Galotti*, daß Lessing in diesem der Genie-Dramatik auch zeitlich am nächsten benachbarten Werk eben dieses Thema des ekstatisch-kathartischen Lösungsversuchs mitdiskutiert – und ihn verwirft. Besonders Ilse Graham hat, anknüpfend an die Conti-Szene, gezeigt, in wie hohem Maße das Drama von platonisch-neuplatonischen Denkfiguren geprägt ist. Die »schweren Geschütze der Plotinischen Metaphysik«,<sup>165</sup> die Conti auf-führt, geben dem Drama eine zusätzliche Dimension, die eingangs noch nicht berücksichtigt werden konnte. Die Verfälschung der Vision durch die Materie, der »lange Weg aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel«<sup>166</sup> ist zugleich Bild auch für des Prinzen Situation. Hettoreos Vision der Unmittelbarkeit, des Ausbruchs aus der höfisch-gesellschaftlichen Determination seiner Existenz, trägt gewiß geniezeitliche Züge, und so weit wir die Geniezeit als ekstatisch-kathartischen ›Schub‹ deuten, gehört der Prinz damit dieser Zeit in höherem Maße an als etwa Orsina. Seine ›Leidenschaft‹ ist Mitgift der Tragödie des 17. Jahrhunderts und Ekstase, d. h. Außer-seiner-Rolle-Sein. Solange der Prinz nur die Vision pflegt und nicht handelt, ist er »so besser«.<sup>167</sup> Mit dem Übergang zum Handeln kommt aber sogleich auch wieder seine gesellschaftliche Stellung, die ›Materie‹ ins Spiel, sinnfällig verkörpert in Marinelli. Vision des ›Eigentlichen‹ und ›Materie‹ verfälschen einander.

<sup>164</sup> S. 695.

<sup>165</sup> Ilse Graham, *Geist ohne Medium. Zu Lessings ›Emilia Galotti‹*, in: G. u. S. Bauer (Hrsg.), a.a.O., S. 362–375, hier: S. 365.

<sup>166</sup> S. 133. – Vgl. vorher schon die parallelen Formulierungen Herders: »Empfindungen durch eine gemalte Sprache in Büchern ist schwer, ja an sich unmöglich... Nun, armer Dichter! und du sollst deine Empfindungen durch einen Kanal schwarzen Safts hinströmen... du sollst nicht dein Papier mit Tränen benetzen, daß die Tinte zerfließt, du sollst deine ganze lebendige Seele in tote Buchstaben hinmalen und parlieren, statt auszudrücken« (Über die neuere deutsche Literatur, nach: Sturm und Drang. Kritische Schriften, Heidelberg 1963, S. 277).

<sup>167</sup> S. 131; vielleicht bewußt doppeldeutig, denn das kann in der Zeit auch bedeuten, daß er »sich wohler fühlt«. Wegen der in dieser Zeit herrschenden Identität von Moral und Psychologie (soweit letztere nicht humoralpathologisch argumentiert) ist das aber für die Deutung unerheblich.

Ganz im Gegensatz zu Tellheim gelingt es dem Prinzen nicht, sie in Einklang zu setzen und die visionäre Erfahrung als Richtschnur für praktisches Handeln umzumünzen; umgekehrt: seine gesellschaftliche Position enthält keine Stelle, an der Individualitätserfahrung praktisch werden könnte, es sei denn als zerstörerische Perversion der Fürstenrolle in die des ›Wüstlings‹.

Vor allem aber ist Emilias Schicksal eine Thematisierung und zugleich Kritik des ekstatisch-kathartischen Motivs. Ihre Entblößung von aller gesellschaftlichen Definition läßt nicht etwa einen Individualitätskern übrig, der gegenüber der ›Materie‹ sich bewähren könnte, keine, um ein Alternativ-Beispiel zu nennen, Catharina von Georgien. Im Gegenteil: der gesellschaftlich-›materiellen‹ Determinanten ledig ist sie den Anfechtungen ihrer eigenen Sinnlichkeit ungeschützt und nackt ausgesetzt, wird sie verführbar. Gesellschaft erscheint hier nicht als Zwangsinstitut, das die ›Seele‹ gefährdet und einengt, sondern als Domestizierungsinstitut, das gerade den animalisch-›materiellen‹ Bereich zähmt und diese Welt bewohnbar macht. Zerbricht die Gesellschaft, so wird nicht etwa ein ›Eigentliches‹ frei, sondern dieses ›Eigentliche‹ verliert seine Wohnstatt und muß, will es nicht in bloßer Sinnlichkeit versinken, sich aus dieser Welt zurückziehen. Zivilisation ist also für den Aufklärer Lessing nicht der Feind der ›Seele‹ (Leisewitz: »Der Staat tötet die Freiheit«),<sup>168</sup> sondern unabdingbare Voraussetzung für ihre diesseitige Verwirklichung.

Wenn derart der Rückzug aufs ekstatisch-kathartische Motiv für Lessing nicht in Frage kommt, nicht die Revolution und nicht die arkadische Familiensozietät, er jedoch trotzdem Gesellschaft als Mehrdeutiges erfährt, erhebt sich die Frage, welche Alternative er für den Umgang mit diesem Mehrdeutigen und seine Applikation auf die Identitätsfindung vorschlägt. Ex negativo schon im *Philotas*, deutlicher dann in der *Minna* propagiert er den Diskurs, die Thematisierung der Voraussetzungen des eigenen Handelns im Gespräch, die Identitätsbildung also nicht als etwas Festes, sondern als einen prinzipiell unbeendbaren Prozeß kommunikativer Art. Was für Lessings Denkstil oft genug nachgewiesen und durch eine Reihe von Standard-Zitaten hinlänglich belegt,<sup>169</sup> macht auch den Kern seines Lösungsvorschlags für die Problemerkennung der Mehrdeutigkeit des gesellschaftlich Objektiven aus. Ein ab-

<sup>168</sup> A.a.O., S. 580.

<sup>169</sup> Das gilt insbesondere für Lessings kritische Tätigkeit, was Ingrid Strohschneider-Kohrs, Prinzip des Maßes, nachgewiesen hat: »das dem Besonderen, der Realität angemessene Vernünftige« (S. 25) als Prinzip dieser Kritik, das die dogmatisch-deduktivistische Verhärtung verhindert und Kritik als ein Prozessuales konstituiert, gilt nicht minder für Lessings Vorstellungen von Gesellschaftskonstitution.

schließender Blick auf den *Nathan* soll dies in der dramatischen Gestaltung aufweisen.

### 3.2 Therapeutischer Diskurs (*Nathan der Weise*)

Das »dramatische Gedicht« *Nathan der Weise* wird durch die Deutungstradition auf den Kontext des Fragmentistenstreites bezogen.<sup>170</sup> Welches Bild ergibt sich, wenn man es aus dieser Deutungstradition herausbricht und es aus dem Kontext von Lessings Dramatik als Artikulation gesellschaftlicher Erfahrung interpretiert? Selbst Mehring, sonst nicht zimperlich, bleibt bei der Vorstellung vom Toleranzdrama religiöser Art, wobei das traditionelle Lob der Figurenkonzeption mit leisem Tadel verbunden wird, weil Lessing bedauerlicherweise die ökonomische Bedingtheit religiöser Vorstellungen noch nicht so ganz durchschauen konnte.<sup>171</sup> Und doch könnte man sagen: im *Nathan* nimmt Lessing die Thematik der *Emilia* wieder auf, in parabolischer Konstruktion, und damit vollständiger und distanzierter zugleich.<sup>172</sup>

Der Schauplatz, Jerusalem zur Kreuzzugszeit, ist Überschneidungsbereich dreier Religionen. Mehr noch: »Die ganze Welt drängt sich ja hier zusammen«, erklärt der Tempelherr das »Wunderbare« des Landes. Jerusalem steht also für die »ganze Welt«, – und es geht nicht nur um das Zusammentreffen von Religionen, sondern um das von Kulturen, Lebensformen. Die Religionen sind nur ein Teil der dargestellten ›conditions‹:<sup>174</sup> Jude, Christ und Muselman sind zugleich Kaufmann, Ritter und Despot. Beigegeben sind ihnen andere Lebensformen, die bigotte christliche Dienerin Daja, dazu zwei Varianten veränderter Weltflucht, der Klosterbruder und der Derwisch, dazu Recha, die, hieße ihr Vater Odoardo, recht wohl zwischen die Mahlsteine verschiedener Lebenswelten geraten könnte, der Patriarch, ein Gottesmann so voller weltlicher Pracht, daß sich »Saladin wird schämen müssen«.<sup>175</sup>

Die Potenzierung interkulturellen Kontaktes führt notwendig zu Konflikten und Verständigungsproblemen, die ähnlich katastrophales

<sup>170</sup> Text Göpfert II, S. 205–247.

<sup>171</sup> Franz Mehring, Die Lessing-Legende, Berlin 1963, S. 345 f.

<sup>172</sup> Im folgenden wird das Drama insgesamt als Parabel aufgefaßt, die Ringparabel als Parabel in der Parabel.

<sup>174</sup> Über Lessings Bekenntnis, wieviel er Diderot zu verdanken habe, wird leicht vergessen, daß er gerade dem Kernstück von dessen Lehre, der Darstellung der ›conditions‹, distanziert gegenübersteht. Seine aufs ›Allgemeinmenschliche‹ zielende Intention (vgl. Anm. 113) beabsichtigt vielmehr, dieses als das Gemeinsame hinter allen ›conditions‹ aufzuweisen, im speziellen Fall des »Nathan«: die zersplitterte Menschheit letztlich als Glieder einer Familie erscheinen zu lassen.

<sup>175</sup> S. 296.

Ausmaß annehmen könnten wie in der *Emilia* – wo es sich ja um den Kontakt nur zweier Kulturen handelt –, wenn hier nicht das Wirken des Verständigungs-Regisseurs Nathan alles im Lot hielte. Ohnedies fällt die Handlung in die Zeit eines Waffenstillstandes; das ›Normale‹ im Verhältnis der Kulturen, das diesen Waffenstillstand umgibt, ist der Krieg. Aber in dieser Pause, zwischen Phasen sprachloser Gewalt, kommen die Exponenten der Kulturen miteinander ins Gespräch. Es entsteht die Möglichkeit des Diskurses, wenn die Beteiligten nur bereit sind, dessen Risiken für ihr Selbstbild auf sich zu nehmen. Denn die positive Möglichkeit des Diskurses ist notwendig mit einer Irritation der eigenen Identität verbunden. Jede der Hauptfiguren (Nathan ausgenommen) ist am Ende des Dramas eine andere als am Anfang, im Sinne der Persönlichkeitsentwicklung wie auch formal: in der Konkretion des Parabolischen gewinnt sie auch eine andere genealogische Identität und eine andere Stelle im Figurengefüge. Die wechselseitige Relativierung und die Zurückführung der Personen hinter die partikularen Identitätskonzepte auf die gemeinsame Basis der Menschheits-Familie ist mit Krisen verbunden, in denen diese Personen sich selbst zu verlieren fürchten, sozusagen mit interimistischen Sara- oder Emilia-Situationen.

Am deutlichsten ist das beim Tempelherrn, der zu Beginn am stärksten seine – freilich schon durch Saladins Gnadenakt lädierte – Identität festzuhalten sucht und entsprechend den weitesten, gefährlichsten Weg zurückzulegen hat. Er ist es auch, der in der Nachfolge Tellheims und Saras kurze Zeit ebenso starre Gegen-Identitäten aufzubauen versucht. Wie bei Tellheim schließlich zieht seine Identität sich unter dem Druck der Krise zusammen auf die Definition durch die Zweierbeziehung außer jeder Sozietät: Recha soll dem ehemaligen Tempelherren, der Religion und Zölibat und Ritterschaft aufgegeben hat, folgen, »wenn / Sie darüber eines Muselmannes Frau / Auch werden müßte.«<sup>176</sup> Seine Rückkehr in die Gesellschaft auf neuer Basis wird dadurch gekennzeichnet, daß er sich Saladin, nach einem Moment äußerster Verwirrung, »demütig«<sup>177</sup> nähert. – Für Recha bricht die Krise aus, als sie erfährt, daß sie Christin ist und nicht Nathans Tochter: »er nicht mein Vater! – Gott! Gott! Er nicht mein Vater.«<sup>178</sup> – Bei Saladin äußert sich die Krise milder, jedoch gleichfalls unverkennbar, einmal, als er spontan einen Tempelherren begnadigt, weil dieser seinem Bruder ähnelt: weil er im

<sup>176</sup> S. 333. – Typischerweise hat auch allein der Tempelherr zwei Monologe, – im Drama des 18. Jahrhunderts Indiz für Disharmonie mit der Gesellschaft (zum Nathan-Monolog s. u.).

<sup>177</sup> S. 345.

<sup>178</sup> S. 338.

Feind den Bruder erkennt, und zum zweitenmal, als der verachtete Jude sich als ebenbürtig, wenn nicht überlegen erweist: »Gott! Gott . . . Ich Staub? Ich Nichts? / O Gott!«<sup>179</sup>

Nur Nathan bleibt die Identitätskrise innerhalb des Stückes erspart. Ohnedies ist er Angehöriger jenes Volkes, das, obwohl in Palästina beheimatet, nicht an den Kriegshandlungen teilnimmt, der ältesten der drei Kulturen, und somit um vieles an Erfahrungen reicher als die anderen; als Kaufmann ist er zudem nicht, wie der Ritter und der Sultan, Vertreter der Konfrontation, sondern der Kommunikation. Und auch seine persönliche Krise liegt weit vor der seiner Mitspieler, in der Zeit, da er »drei Tag' und Näch't in Asch' / und Staub vor Gott gelegen«.<sup>180</sup> Wenn der Jude, dem die Christen Frau und sieben Söhne gemordet haben, nach drei Tagen des Rechts mit Gott schließlich ein Christenmädchen an Kindes Statt annimmt, dann wird deutlich, worauf die Wandlungen auch der anderen zielen: Der Durchgang durch Krise und Selbstverlust ist notwendig, damit die durch Tradition und Zufall geschaffene Identität auf einer neuen Ebene freiwillig wieder übernommen werden kann. Der Weg des natürlichen Vaters Nathan zum Adoptivvater Nathan, von der naturwüchsig ihm zugefallenen zur bewußt übernommenen Vaterrolle präfiguriert die Befreiung auch Rechas, des Tempelherrn und Saladins. Nicht jedoch handelt es sich dabei um eine Befreiung, die in rousseauistische Traditions- und Rollenlosigkeit mündet. Ziel ist vielmehr jener freiwillige Entschluß zu gesellschaftlicher Existenz, der den Rollen-*Zwang* aufhebt und es ermöglicht, daß der Jude das Christenmädchen an Kindes Statt annimmt, und der sich bereits andeutet, wenn der Tempelherr das Judenmädchen liebt, wenn der Sultan den Todfeind als Bruder begnadigt; doch erst das therapeutische Gespräch, das Nathan mit ihnen anstellt, vermag die Freiheit vom Rollenzwang ins Bewußtsein zu heben.

Es ist nun möglich, auch den Sinn der Ringparabel näher zu bestimmen. Versucht man die Parabel allein auf ihren theologischen Gehalt hin auszulegen, dann bleibt jener Rest an Widersprüchlichkeit, der, je nach Wohlwollen des Interpreten, als Mangel an Konzentration des Autors oder als Hinweis auf einen letzten Kern von Unsagbarkeit gedeutet wird.<sup>181</sup> Gibt man die theologische oder religionsphilosophische Fixierung auf, so wird manches deutlicher. Der überlieferte und in sei-

<sup>179</sup> S. 280.

<sup>180</sup> S. 316.

<sup>181</sup> Z. B. Warren E. Maurer, *The Integration of the Ring Parable in Lessings ›Nathan der Weise‹*, in: Monatshefte Wisconsin 54 (1962), S. 49–57: Lessing »overloads the parable to a point where it can no longer function with equal precision on all levels« (S. 56).

ner Überlieferung nicht angezweifelte Ring besitzt die »Kraft vor Gott und Menschen angenehm zu machen, wer / In dieser Zuversicht ihn trug.«<sup>182</sup> Dies wäre zugleich ein Kriterium der Echtheit, aber der Zauber des Ringes wirkt merkwürdigerweise nicht mehr, sobald drei Exemplare existieren und jeder der drei Inhaber ihn »in dieser Zuversicht« trägt. Die Religionen, die, wie Saladin meint, »doch wohl zu unterscheiden wären. Bis auf die Kleidung; bis auf Speis und Trank!« – die Kulturtraditionen also konstituieren wohl unterschiedliche Lebensformen, sie sind aber nicht unterscheidbar »von Seiten ihrer Gründe«, denn sie gründen sich auf Geschichte.<sup>183</sup>

In die Terminologie Max Webers übersetzt hieße das: Die drei Kulturen sind jeweils nur traditional legitimiert, nicht rational. Solange eine solche traditionale Kultur ohne Kontakt nach außen existiert, verleiht sie Sicherheit und stiftet sie Intersubjektivität. Entstehen aber interkulturelle Kontakte, entsteht gar eine Konkurrenz zwischen gleich mächtigen Kulturen, wie der Schauplatz Jerusalem sie voraussetzt, dann führt das zu Legitimationsproblemen. Die Berufung auf den »Vater« allein verschlägt nichts mehr, was »vor grauen Jahren«<sup>184</sup> galt und von Generation zu Generation weitergegeben wurde, büßt an Verbindlichkeit ein.

Nathan weiß auch das Rezept für diese Situation. Denn mögen Traditionen auch nicht bis hin zu »Speis und Trank« begründbar und im Sinne solcher kausalen Herleitung rational zu legitimieren sein, so haben sie doch eine rational zu rechtfertigende Funktion. Die »Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen«, Intersubjektivität (oder »Mitleiden«) herzustellen, wohnt jedem der Ringe inne, doch wirken sie »nur zurück«.<sup>185</sup> Jeder möchte, gemäß der auf ihn hinzielenden Tradition, als »Fürst des Hauses«<sup>186</sup> gelten, also seinen Herrschaftsanspruch auf die anderen ausdehnen. Des Richters Rat besteht darin, die Sache »zu nehmen völlig wie sie ist«,<sup>187</sup> d. h. den Wahrheitsentscheid auf sich beruhen zu lassen und die wechselseitigen Herrschaftsansprüche zu suspendieren, da Herrschaft durch die historische Herleitung nicht begründet werden kann; wenn irgendein Entscheid getroffen werden kann, dann auf Grund der Wirkung der Ringe, d. h. auf Grund der Integrationskraft, die einer Tradition innewohnt und die beim Streit um die historische Legitimation ganz in Vergessenheit geraten war, ja, sich in ihr Gegenteil gekehrt hatte. Was die Parabel vor aller Theologie und Religionsphilosophie formuliert, ist die konkrete geschichtliche Erfahrung der Fragwürdigkeit aller bloß traditional legitimierten Ord-

nung, – und der Hinweis zugleich, daß jede Ordnung sich nur danach beurteilen läßt, in welchem Maße sie Kommunikation, Gesellschaft zu stiften vermag.

Allzuleicht freilich könnte hieraus – und aus dem Hinweis auf ein endgültiges Urteil in »über tausend Jahren«<sup>188</sup> – eine geschichtsphilosophische Perspektive abgeleitet werden, die doch wieder gegenwärtige Humanität zu Gunsten der künftigen verriete. Solches Urteil zu verhindern, hat Lessing der Ringparabel den Monolog Nathans vorschaltet. Wie wichtig Lessing dieser Monolog ist, mag man daraus ersehen, daß er dramaturgisch recht »ungeschickt« motiviert ist: Saladin verläßt noch einmal kurz die Bühne, um die vielleicht lauschende Sittah zu überraschen, – nein: um uns mit Nathan allein zu lassen.

Man verkennt die Funktion dieses Monologs, wenn man aus ihm nur abliest, daß Nathan den Saladin mit einem »Märchen« »abspeisen« möchte, wenn man also nur eine Relativierung der Parabel in ihm sieht. Gewiß, Nathan ringt um eine taktisch richtige Lösung seines Problems, er rechnet damit, daß Saladin »die Wahrheit nur als Falle«<sup>189</sup> brauchen könnte. Aber gerade hierin zeigt sich, daß Nathans Weisheit die Klugheit einschließt, d. h. die Fähigkeit zu situationsadäquatem Handeln und Sprechen. Wenn Nathan die Wahrheit sagt, dann klotzt er sie nicht auf des Philotas Art hin, sondern er spricht situations- und partnerbezogen. Seine Klugheit und sein taktisches Geschick tun seiner Weisheit nicht Eintrag, sondern sie machen sie überhaupt erst lebbar. Interpretieren, die in solchem partnerbezogenen Sprechen nur die Finte und das Kalkül sehen, gehen unbewußt immer noch von einem märtyrerhaften Helden aus, der sich »mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzt«,<sup>190</sup> sowie ihm nur Gelegenheit zu einem deftigen Bekenntnis gegeben wird. Der reiche Kaufmann Nathan, der Schulden eintreibt, der Dienerin Daja ihr Schweigen durch Geschenke abkauft und, wo Wahrheit von ihm gefordert wird, ein Märchen erzählt, ist insoweit ein Anti-Held. »Leib und Leben! Gut und Blut« setzt er nur »auf das Spiel«, »wanns nötig ist und nutzt«.<sup>191</sup> Ethos ist im Nathan gedacht als Versöhnung höchster moralischer Ansprüche mit jener Wirklichkeit, in der und für die allein solche moralischen Ansprüche sich zu bewähren haben. Wo anders soll Ethos sich verwirklichen, wenn nicht im Kreise der »bürgerlichen Obliegenheiten«?

<sup>188</sup> S. 280.

<sup>189</sup> S. 275.

<sup>190</sup> Hamburgische Dramaturgie, Göpfert IV, S. 238; vgl. Paul Hernadi, Nathan der Bürger. Lessings Mythos vom aufgeklärten Kaufmann, in: Lessing-Yearbook 3 (1971), S. 151–159; Nathan sei die »platonische Idee des Bürgers« (S. 157).

<sup>191</sup> S. 276.

<sup>182</sup> S. 276.

<sup>183</sup> S. 278.

<sup>184</sup> S. 276.

<sup>185</sup> S. 279.

<sup>186</sup> S. 277.

<sup>187</sup> S. 279.

So gesehen ist die Figuration nicht nur ein kontrastives Modell möglicher religiöser Haltungen, sondern auch ein Beitrag zur Explikation der Probleme diesseitig-konkreter Moralität. Saladin tut aus vollem Herzen und leerer Kasse Gutes, spontan und wahllos; wer so nur dem inneren Bedürfnis folgt und das Schenken als Lust erlebt, scheut sich auch nicht, einen alten Schacherjuden einzuschüchtern, um so ans Geld und die Lust des Schenkens zu kommen, und erst dessen Souveränität und therapeutisches Geschick bringen ihm die Schäßigkeit solchen Verhaltens zu Bewußtsein. Repräsentiert der Sultan eine naive Stufe moralischer Qualifikation, die noch zur Bewußtheit geweckt werden kann, so steht der Patriarch für das äußerste Gegenspiel Nathans. Die beiden Szenen, die ihm gehören – I, 5, wo er nur indirekt im Medium des Klosterbruders erscheint, und IV, 2 wo er höchstselbst auftritt –, entfalten das Nathan-Problem ins Negative. Die erste zeigt die ›Weltklugheit‹ des Kirchenfürsten, der im Namen Gottes ein »Bubenstück« fordert. Der Klosterbruder formuliert listig als eigenes Verwundern, was er für einen objektiven Widerspruch hält: »Ich hab' mich oft gewundert, wie doch ein Heiliger, der sonst so ganz im Himmel lebt, zugleich so unterrichtet Von Dingen dieser Welt zu sein herab Sich lassen kann.«<sup>192</sup> Wenn »Bubenstück vor Menschen, nicht auch Bubenstück vor Gott«<sup>193</sup> ist, dann sind die Maximen solcher Moral jedenfalls nicht menschlich und deshalb für die Konstituierung einer Gesellschaft der Gleichen unbrauchbar. Bezüglich dieser Moral formuliert er dann in IV, 2 ein ausdrückliches Diskursverbot, das den (von ihm interpretierten!) göttlichen Willen jeder Diskussion entzieht: »wer darf Sich da noch unterstehen, die Willkür des, Der die Vernunft erschaffen, nach Vernunft Zu untersuchen?«<sup>194</sup> Minnas Frage, wie vernünftig denn diese Vernunft sei, wie notwendig diese Notwendigkeit: die Grundfrage allen Diskurses wird vom Vertreter der dogmatischen Autorität für unzulässig erklärt. Das obstinate »Tut nichts! Der Jude wird verbrannt...« ist nicht nur komischer Charakterisierungseffekt, sondern bezeichnet exakt die Attitüde des Dogmatikers, der an seinem Satz festhält, was immer an Umständen des Einzelfalles vorgebracht wird.

Zu den beiden Kontrastfiguren in der Sphäre der Macht treten zwei Kontrastfiguren, die eigentlich auf Weltflucht hinstreben, aber durch die Umstände ins weltliche Kräftefeld hineingezogen werden. Der Klosterbruder, den es »Des Tags wohl hundertmal auf Tabor«<sup>195</sup> zieht, ist durch seine Gehorsamspflicht an den Patriarchen gebunden. Um das je angemessene Gute zu tun und zugleich solcher Gehorsamspflicht zu

<sup>192</sup> S. 228.<sup>194</sup> S. 297.<sup>193</sup> S. 230.<sup>195</sup> S. 313.

genügen, bedarf es der List als einer Kategorie der Vermittlung; die Problematik des Nathan-Monologs ist ins Extrem vorgetrieben. Al-Hafi, den Derwisch, führt die Erfahrung, daß er das Gute nicht kompromißlos und ohne Umschweif verwirklichen kann, wieder aus dem konkreten Lebenszusammenhang hinaus. Die Grenzen seiner Humanitätskonzeption zeigen sich im Entschluß, »Knall auf Fall (sich) selbst zu leben«<sup>196</sup> und im Dictum: »Am Ganges nur gibts Menschen«.<sup>197</sup> Es steht in schroffem Widerspruch zum Motto des Dramas, das gerade in diesem Widerspruch seinen außer- oder übertheologischen Sinn gewinnt: »Introite, nam et heic dii sunt«;<sup>198</sup> denn das »et heic dii« impliziert ein »et heic homines«.

Das Motto des Dramas ist Aufforderung zu jener konkreten Humanität, die hier und jetzt sich verwirklicht, im Diskurs, der das je situationsangemessene ›Gute und Wahre‹ anstrebt. Es ist dies zugleich die schärfste Spitze gegen Theologie und Ideologie der Zeit. Fluchtpunkt ist nicht mehr ein jenseitiger Wertehimmel, dem das Diesseitige geopfert werden muß. Vom Ethos wird vielmehr gefordert, daß es praktisch werde. Das ist eine Wendung, die der Tragödie fremd bleiben wird und sich im ›Schauspiel‹, in der Hausvaterdramatik nur eben andeutet: die Wendung von der dogmatisch-deduktivistischen Gesinnungsethik zur Verantwortungsethik. Ebenso aber bleibt der ekstatisch-kathartische Rückzug auf einen vom ›Materiellen‹ gelösten individuellen Seelenkern außer Betracht. Nicht ein starr vorausgesetztes Objektives, nicht die als autonom zu denkende Subjektivität gibt die Richtschnur ab. Angezielt wird vielmehr die konkrete Utopie einer – ›bürgerlichen‹ – Gesellschaft, welche Objektives und Subjektivität, ›Materie‹ und ›Seele‹, Idee der Menschheitsfamilie und ›conditions‹, Maximen und Situationen (›Umstände‹), Allgemeines und Besonderes in steter Lern- und Gesprächsbereitschaft aneinander prüft und die Übereinstimmung je neu erarbeitet.

<sup>196</sup> S. 261.<sup>197</sup> S. 260. Daß der »wahre Bettler... Doch einzig und allein der wahre König« (S. 261) sei, könnte als Propagierung einer Bettlerexistenz mißverstanden werden, die zu Nathans eigener Lebenskonzeption nicht paßt. Man muß wohl die Sentenz auf die reine Beschreibung eines Sachverhaltes einschränken: Das tertium comparationis, nämlich die ›Souveränität‹ in ›absolutistischer‹ Ungebundenheit, wird von Nathan selbst nicht angestrebt.<sup>198</sup> S. 205.