Bedenken über die Führung der Handlung in Lessings Lustspiele Minna von Barnhelm.

Erster Teil: Die Exposition und die Haupthandlung

Freimütigkeit ist die erste Pflicht eines jeden, der über Lessing öffentlich redet. Fr. Schlegel. — Jede falsche Ansicht, gleichviel ob ihr unverständige Bewunderung oder unverständiger Tadel zur Seite steht, trübt sein Gedächtnis. Und noch giebt es solcher Irrtümer genug. Kuno Fischer.

Man kann in tiefer Verehrung gebeugt und in freudigem Vertrauen zu der Kraft edlen Menschentums erhoben vor dem Geiste Lessings stehen und doch fern bleiben von der Gemeinde seiner unbedingten Bewunderer, die um die Stirn des heroischen Kritikers auch den vollen Delphischen Lorber zu flechten sich bemühen. Diese Bestrebungen, so wohlthuend sie auch in ihrer treuen Anhänglichkeit an den ausserordentlichen Menschen uns menschlich berühren, müssen und werden ihre natürliche Grenze finden in dem eigenen Verzichte Lessings auf den vollen Namen eines Dichters, wie er ihn im Schlussstücke seiner Hamb. Dramat. ausgedrückt hat; ein Wort, das eines der würdigsten Blätter in dem Ruhmeskranze des edlen Mannes darstellt; ein Bekenntnis, das uns gleichmässig erfüllt mit Staunen über die eindringliche Selbsterkenntnis und mit Hochachtung vor der grossartigen Bescheidenheit und der schonungslosen Unparteilichkeit des Mannes, dessen Lebensluft war die Liebe zur Wahrheit[1], dessen Urteil darum auch, zumal an der bedeutsamen Stelle, wo er es hingesetzt, und ausgesprochen zu der Zeit seines höchsten Ruhmes, da überschwengliche Freunde ihn als Shakespeare-Lessing empfanden (I. A. Ebert an Lessing, angeführt von R. Mahrenholtz und A. Wünsche, deutsche Dichter u. s. w. 1888. S. 71), allen Anspruch hat, ernst genommen zu werden. Die Natur spendet nur mit kärglicher Hand aus der Fülle ihrer herrlichsten Gaben den Sterblichen, und den nebeldurchdringenden Blick des Verständnisses, die Schärfe des Sonderns und die Umsicht des Zusammenfassens, die aufklärende und wegeweisende Geisteskraft zugleich mit dem Zauberstabe der Phantasie und der Flamme der Begeisterung hat sie noch keinem ihrer Lieblinge gleichmässig verliehen, auch einem Lessing nicht. Es scheint fast, als habe Klopstock seines Geistes Verschiedenheit von dem Lessings ausdrücken wollen in dem Epigramm:

Wer unruhvollen, hellen Geist hat, scharfen Blick
Und auch viel Glück,
Entdeckt;
Doch wer um Mitternacht, vom Genius geweckt,
Urkraft, Verhalt und Schönheit tief ergründet,
Der nur erfindet.

G. Gervinus (Gesch. der D. Dichtung IV5, von K. Bartsch. 1873. S. 386) bestimmt die Bedeutung Lessings für unsere Poesie richtig als eine mäeutische: „er war nicht selbst Poet“. Und wie Sokrates, stolz darauf, die Thätigkeit seiner Mutter auf geistigem Gebiete zu betreiben, die Grundsätze zu Tage förderte, auf denen die Philosophen ihre Lehrgebäude errichten konnten, ohne dass

1. Bertlings Hinweis (Jahrb. für Philol. u. Pädag. von Fleckeisen u. Masius. 1888. II. S. 535 ff.) auf „Die Unwahrheit in Lessings Schriften“ gedenkt der Verfasser in nächster Zeit zurückzuweisen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Meister ihnen ein Vorbild der Darstellung hinterlassen hätte; so verdankt das deutsche Drama seine Geburt[2] und sein Wachstum viel weniger Lessings Mustern, als seiner kritischen Grundlegung und seinem Hinweise auf die echten Vorbilder. Gervinus fährt fort: „er wusste, dass er ein kalter Denker war und dass ihm der Enthusiasmus fehle, den er die ἀκμή, die Spitze und Blüte der schönen Künste, nennt." In der That muss die Reflexion in seiner Dichtung die Ursprünglichkeit des Genies ersetzen, welches sicher tastend den rechten Weg zur Erreichung der dichterischen Zwecke mühelos findet. Dass seine Dichtungen, soweit sie der epischen und der lyrischen Gattung angehören, die Muse nicht dem Genius, sondern dem Verstande geboren, wird kaum noch bestritten. Und doch liegt die göttliche Beglaubigung des Dichters zunächst und vor allem in seiner lyrischen Wunderkraft[3]: in den Homerischen Epen erfreut uns am meisten der überall um die Thaten der Helden sich rankende Ausdruck ihrer Freude und ihres Schmerzes, ihrer Furcht und Hoffnung, ihres Hasses und ihrer Liebe; in den Tragödien der Hellenen ziehen uns am stärksten an die Chorlieder[4], diese in lebhafter Phantasie ausgestalteten Stimmungsbilder; und Schillers Dramen werden stets die Lieblingsdichtungen der Jugend und des Volkes bleiben wegen ihres starken lyrischen Gehaltes. — Um so angelegentlicher wird der Ruhm des grossen Dramatikers für Lessing angesprochen; und wenn die teils epochemachende Bedeutung teils ungemeine Wirkung seiner Dramen völlig oder auch nur vorwiegend eine Frucht ihrer dichterischen Vollkommenheit wäre, so würde damit das Urteil gesprochen sein. Und doch dürfte sich erweisen lassen, dass die grossartige objektive Bedeutuung seiner Dramen und ihre ergreifende Wirkung auf die Zeitgenossen und die Nachwelt vielmehr in gewissen materiellen Eigenschaften ihren Grund hat, als in der künstlerischen Behandlung der Gegenstände, der Erfindung und der formalen dramatischen Durchführung. Freilich muss diese Bemerkung zunächst befremden, da sie die dramatischen Dichtungen des grossen Dramaturgen betrifft, der wunderbar scharfen Blickes die Verfälschung der poetischen Urkunde des Aristoteles in der die ganze dramatische Dichtung der Deutschen mit strengem Banne beherrschenden Theorie der Franzosen erkannte und in ihrer Reinheit wiederherstellte, für die Ausübung ihrer Kunst aber die Dichter einerseits auf die kühne Gestaltungskraft Shakespeares hinwies, andrerseits den brauchbaren Anregungen des Diderotschen Natürlichkeitsprinzipes (K. Lessing in der Lebensbeschreibung seines Bruders I. 237. — E. Niemeyer, Lessings M. v. B. 1870. S. 16) zuführte und so ein tieferes Verständnis des Dramas nach seinem Wesen und nach seinen Aufgaben der Welt erschloss und neue Grundlagen der dramatischen Technik schuf. Aber der Kunstrichter ist eben nicht der Dichter, und gerade der grösste Kritiker musste in seiner Weise das Wort Fausts von der Natur bewähren:

„Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst Du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben",

eine Wendung, die merkwürdig genug anklingt an „das Druckwerk und die Röhren", durch

2. Welchem von Lessings vorbildlichen Stücken diese Ehre zukommen solle, darüber sind die Kritiker uneinig. R. Boxberger (bei Kürschner, Nat. Lit. Lessing II. S. VII): „Die sterbende Sara inauguriert die Geburtsstunde der deutschen Tragödie". Für Kuno Fischer (Lessing als Reformator der dtsch. Lit. 1886. S. 186) dagegen bedeutet erst „die Erscheinung der Emilia Galotti die Geburt der modernen deutschen Tragödie". Wahrscheinlich sind beide Stücke vielmehr anregende und der deutschen Tragödie die Wege bereitende Vorläufer.

3. „Die Lyrik ist nun allerdings die Mutter aller Poesie, insofern wir unter ihr die poetische Grundstimmung, die Anregung des Gemütes verstehen, welche jeder dichterischen Stimmung, selbst der objektivsten, vorangehen muss." Uhland.

4. Mässig ist O. Fricks (Wegweiser durch die klass. Schuldramen. 1888. S. 107) Bewunderung des Dichters Lessing eben nicht zu nennen, wenn ihn der elementare Ausbruch der Freude Minnas (II. 3—7) anmutet, „wie ein hyporchematisches Lied der griechischen Tragödie." Solche Übertreibungen ergibt die Überspannung des Apperzeptionsprinzipes. — Leicht genug freilich wird bei so mässigen Anforderungen Lessing sein Dichterruhm gemacht.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

welche Lessing nach seinem Selbstzeugnisse alles aus sich „heraufpressen“ muss.[5]

Ein Versuch, in Lessings Lustspiele Minna von Barnhelm, welches fast auf der ganzen Linie, vom Kritiker bis zum Herausgeber mit Anmerkungen, enthusiastisch als das πεῖραρ τέχνης gepriesen wird, Mängel darzulegen, hat Aussicht, a limine mit dem Hinweise auf den untadeligen und nur mustergiltigen Dramatiker Lessing abgewehrt zu werden oder doch einem starken Misstrauen zu begegnen; denn diejenigen, welche kritisch dem Tragiker Lessing gegenüberstehen, sind doch einmütig im Preise seines meisterhaften Lustspiels. Um also unserer Kritik dieses Stückes den Weg zunächst gegen die unbedingten Bewunderer der dramatischen Kunst Lessings zu bahnen und eine auf den Thatbestand gegründete allgemeine Anschauung derselben zu ermöglichen, wäre es zweckmässig gewesen, zunächst nach einem Blicke auf die Jugenddramen in kurzen Charakteristiken darzuthun, dass Lessings Tragödien zwar kulturgeschichtlich und literarisch, insonderheit auch stilistisch, Werke von allergrösstem Werte sind; dass sie jedoch hinsichtlich ihrer künstlerischen Ausführung Muster der Vollendung weder vorstellen, noch als solche allgemein gelten. Doch erfordert es die Rücksicht auf den verfügbaren Raum, hier von einer solchen Besprechung abzusehen. Darum wenden wir uns unmittelbar unserer Aufgabe zu, nachzuweisen, dass die grossen Vorzüge, aber auch die bedeutenden Schwächen in dem „himmelhoch“ (Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker. 1883. I. S. 10) über alle Leistungen in seiner Art[6] erhobenen Lustspiele Lessings genau auf denselben Gebieten liegen, wie die entsprechenden seiner Tragödien.

Noch nie und nirgend mag ein Drama eine so tiefgehende und weitgreifende Bewegung hervorgebracht haben als Lessings M. v. B. (1767); denn wenn Goethes Götz und Schillers Räuber sich einer ebenso elektrischen Wirkung erfreuten, so ist dabei in Anrechnung zu bringen, dass M. v. B. diesen das Publikum bereits gewonnen und erzogen hatte, und das ist sehr wohl festzuhalten auch inbetreff so wirkungsvoller Dramen der Gegenwart, wie Ibsens Gespenster oder Sudermanns Die Ehre. M. v. B. hat das volle kulturgeschichtliche und literarische Verdienst „die Gleichgiltigkeit des besseren Publikums für die Bühne gebrochen“ zu haben (E. Devrient in seiner Gesch. der dtsch. Schauspielkunst). Sie vermochte mit einem Schlage in Berlin, wo die bessere Gesellschaft sich von dem rohen deutschen Drama längst ganz abgewendet hatte, die Atmosphäre im deutschen Theater des alten Döbbelin salonfähig, ja hoffähig zu machen. Seine „Bude“ füllte das neue Stück neunzehnmal innerhalb sechs Wochen. Zu dem Brauche, ein Stück zu fordern, riss zum ersten mal die Bewunderung der M. v. B. das Publikum hin. So war dieselbe ein wahres Zugstück, auch ein so leistungsfähiges Kassenstück, dass es Döbbelin aus dem Sumpfe arger Verkrachung herausriss; besonders gut gieng das Geschäft in Danzig, wo der „veritable echte doppelte Lachs“ allein schon den Lokalenthusiasmus hochtreiben musste. Das Drama machte schnell mit gleichem Glücke die Runde über die Bühnen, soweit die deutsche

5. Loebell (Vorlesungen, herausg. von Koberstein. 1865. III. S. 178 ff.), ein warmer Verteidiger des Dichters Lessing gegen den Kritiker Lessing, will dessen Verzicht auf den Dichternamen nur auf „die Intuition, durch welche die Charakteristik und die Komposition gefunden werden,“ beschränkt wissen, — als ob diese Stücke nicht das Haupterfordernis wären. Er erblickt dagegen Lessings Bewusstsein seiner Dichterkraft in der zuversichtlichen Behauptung, er werde jedes Stück Corneilles zuverlässig besser machen. Doch findet gerade Lessing selbst in dieser seiner behaupteten Fähigkeit nicht eine Regung dichterischer Kraft, sondern eine Frucht kritischen Verständnisses, da er hinzusetzt, er bilde sich darauf nicht etwas Besonderes ein, sondern das könne jeder thun, der „so fest an seinen Aristoteles glaubt, wie ich.“ — Rettungen, wie etwa die von Clotilde von der Horst (Gesch. der dtsch. Lit. 1870. III. S. 185) versuchte, sollten bei solcher Dürftigkeit der Mittel nicht unternommen werden. — Über O. Ludwigs Ansicht vgl. den Schluss dieses I. Teiles der Abhandl. u. Anmerk. 23.

6. Julian Schmidt (Gesch. des geist. Lebens in Dtschl. u. s. w. 1864. II. S. 335) kennt wenigstens eine Komödie, „die vielleicht noch heute die einzige ist, welche sich mit jener messen kann“: Göthes Die Mitschuldigen (1768). Andere stellen mehr oder weniger zaghaft G. Freytags Die Journalisten in eine gewisse, aber immer höchst respektvolle Nähe zu Minna v. Barnhelm.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Zunge klingt, in Wien nicht ohne eine dreiste Anpassung an den Volksgeschmack durch Einführung des Hanswurst; es wurde auch bald unter gelegentlicher Umänderung nach den nationalen Bedürfnissen in die Sprachen der Nachbarvölker übersetzt.

Das Geheimnis seines Zaubers lag vor allem darin, dass es zugleich das erste deutsche Stück zeitgeschichtlichen und zwar nationalen Inhaltes war, ohne Vorgänger, wie Pallas Athene in ausgereifter Jungfräulichkeit dem Haupte des Vaters entsprungen; und zugleich war das erste echte rechte Volksstück. Mit scharfen, zum Teil kecken Zügen ist die Handlung hingezeichnet auf dem bedeutenden Hintergrunde der Zeitereignisse, die ihre Wellen in jeden Palast und in jede Hütte der beteiligten Länder geworfen hatten. Noch waren dis „preussischen Kriegslieder von einem Grenadier" nicht verhallt, noch frisch die Begeisterung für den Friedrich-Herkules, wie den heldenhaften Preussenkönig noch fünfundzwanzig Jahre später Klopstock (les états génér.) in staunender Erinnerung nennt; aber auch frisch noch das Mitleid mit den abgedankten Kriegern, die der König nicht weiter gebrauchen konnte und von denen, wie des Dichters Bruder Karl Lessing mitteilt, einer mit dem Range eines Rittmeisters zu seinem Schmiedehandwerk zurückkehrte, ein anderer, der wieder Müller geworden war, dem Könige den Orden pour le mérite zurückschickte, damit diese Zier nicht in der Mühle verstaube; die blessierten Invaliden streckten an allen Ecken dem Mitleide die heischende Hand entgegen (M. v. B. II. 3). Doch traten diese Spuren des ehernen Ares bereits zurück hinter den grünen Reisern, womit das Wohlgefühl des Friedens die Häuser und die Herzen der Menschen schmückte: meminisse iuvabat. Der Griff „ins volle Menschenleben", den Goethe dem Dichter anrät, ist nie glücklicher gethan, die Strahlen des Zeitbildes sind nie lebhafter im Spiegel der Dichtung gesammelt worden. Ferner durchzittert das Rührende in mässiger Schwingung die Nerven des ganzen Dramas, und dieses ist ein so notwendiges Element des Volksstückes, erfliesst auch so natürlich aus der Gemütslage jener Zeit, dass die dem Dichter nie wohlwollenden zeitgenössischen Gütt. gelehrt. Anz. und in neuester Zeit F. Kern (Deutsche Dramen als Schullektüre 1886. S. 13) an falscher Stelle zu tadeln scheinen, wenn sie gar zu viel Edelmut in den Charakteren finden. Dazu kommt, dass das Stück in der durch den grossen Krieg volksbekannt und volkstümlich gewordenen Lebensluft des Soldatenstandes atmete und diesen Stand, der bisher nur wüste Vertreter aller Art in den rohen Stücken gezeigt hatte, zum ersten mal auf der Bühne zu Ehren brachte; so fiel ihm ohne weiteres die Bewunderung der gewesenen und gegenwärtigen Soldaten aller Grade zu, sowie die Neigung der Bürger, welche den Soldatenstand schätzen gelernt hatten; dass die Herzen der Frauen dem Stücke zuflogen, liegt in der Natur der Sache. Besonders hervorzuheben ist auch, wo der ungemeine Bühnenerfolg des Stückes erklärt werden soll, der Umstand, dass nicht nur alle seine Figuren allgemein menschliche Teilnahme erregen, sondern dass auch die elegante Welt des Parketts nicht weniger als „die Gründlinge des Parterre", und nicht zum wenigsten die oberen zehntausend auf den „weiter stets geschweiften Bogen" ideale Vertreter ihres Lebensstandes[7] in ihrer eigenen Weise fühlend und in ihrer Sprache redend im Spiele vor sich finden: auch ein wesentliches Merkmal des Volksstückes. Ferner ist die herrschende Zote, der auch Lessings Jugenddramen zuweilen eine Verbeugung machen, in diesem Stücke von der deutschen Bühne, die bisher nicht nur in der Komödie (Lessing. Literaturbriefe XVII.) mehr einem Stalle als einem Tempel glich, ausgekehrt, und die Albernheit, welche den Witz hatte ersetzen müssen, hat auch nicht die Spur ihres Deseins zurückgelassen (vgl. H. W. Erler. Über Lessings M. v. B. 1870). Die polizeilichen Schwierigkeiten, denen die Aufführung zunächst in der freien Reichsstadt Hamburg begegnete, machten, wie immer, die wirksamste Reklame für das Stück und steigerten die Spannung auf dasselbe, welche dann, mehr als völlig befriedigt, sich zu einer vielleicht über-

7. Lessing weiss sehr wohl mit den verschiedenen Kategorieen der Zuschauer zu rechnen. (Hamb. Dramat. 5).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

triebenen Bewunderung auswuchs. Fügen wir noch hinzu, dass unser Drama die Versöhnung des Stammes- oder richtiger Provinzialhasses als eine schwierige, aber doch mit gutem Willen zu lösende Aufgabe im Bilde hinstellt, also der Idee Eines deutschen Vaterlandes lebhafte Anregung gibt (vgl. H. Kurz. Gesch. d. dtsch. Lit. 1856. II. S. 636); ferner dass die Sprache dieses Stückes[8], besonders der überaus feine Dialog die reifste Frucht scharfer Reflexion und eines instinktiv sicheren Geschmackes darstellt, so dass bei dieser Sprache alle nachfolgende Dichter und Prosaiker in die Schule gegangen sind; so erkennen wir die überaus hohe kulturgeschichtliche, literarische und sprachbildende Bedeutung der M. v. B. mit freudigster Bewunderung an. — Doch ist dieses Drama mehr eine That als ein Gedicht: E. Devrient konnte von ihm sagen, dass es den Franzosen ein zweites Rossbach beigebracht habe. Die grosse Wirkung dieses Stückes auf die Zeitgenossen und die Jugendkraft, mit der dieser ehrwürdige Senior auf unserer Bühne noch heute rührt und erfreut, verdankt dasselbe der einzig glücklichen Beschaffenheit seines Stoffes und der klassischen Art seines Ausdruckes, nicht der dramatisch künstlerischen Behandlung, welche ihrerseits noch mehr als die Tragödien des Dichters zu schweren Bedenken veranlasst.

Die künstlerische Gestaltung eines dramatischen Stoffes, die „verborgene Organisation, welcher der Dichter auf die Spur kommen soll“ (Hamb. Dramat. 32), vollzieht sich in der Weise, dass derselbe geschlossene Charaktere als Träger der Fabel aufstellt und aus diesen unter dem Einflusse der einzelnen Situationen mit Folgerichtigkeit die einzelnen Handlungen heraustreibt, deren Ineinandergreifen nach dem Gesetze von Ursache und Wirkung die grosse dramatische, im ganzen und in jedem einzelnen Zuge motivierte, fest in sich verzahnte Handlung ergibt. Wir wollen nun in der Beurteilung der Charaktere und der Handlungen unseres Lustspiels den Rat Fr. Schlegels (Charakteristiken von A.W. Schlegel u. Fr. Schlegel. 1801. I. S. 170) befolgen, man solle Lessing nach den Gesetzen kritisieren, die er selbst für die Beurteilung grosser Dichter und Meister in der Kunst vorgeschrieben habe. Nun soll nach Lessings Vorschrift (Hamb. Dram. 32) der Poet „versuchen, die Vorfälle, welche die Charaktere in Handlung setzen, notwendig einen aus dem anderen entspringen zu lassen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter genau abzumessen“. Das Kriterium für das Gelingen dieses Bestrebens findet er in dem sich durchweg offenbarenden „natürlichsten, ordentlichsten Verlaufe“. Das Urteil über das Vorhandensein dieser Natürlichkeit, dieser Ordnung, weist er dem Zuschauer von gesunder Beschaffenheit und durchschnittlicher Bildung des Verstandes und des Gemütes zu, der den Massstab seines Urteiles über jeden einzelnen Fall in seinem eigenen mutmasslichen Verhalten in den vorliegenden Verhältnissen finde: „dass wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun lässt, bekennen müssen, wir würden ihn in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen selbst[9] gethan haben.“ Der Dichter Lessing hat aber nicht immer die theoretischen Aufstellungen des Kritikers Lessing befolgt[10]. Es ist also auch wohl denkbar, dass weder die Charakterzeichnung der beiden Hauptpersonen in der Minna v. Barnhelm, welche fast allein uns beschäftigen werden, Geschlossenheit aufwiesen, noch auch die wichtigsten Handlungen

8. Goethe nennt die Sprache knapp (D. u. W. VII), was wohl kein Tadel sein soll, wenigstens kein gerechter wäre; denn die Knappheit beeinträchtigt das sofortige Verständnis nur zuweilen in den spitzfindigen Wendungen des V. Aufzuges. Der Dichter fängt eben hier erst an zu „Lessingisieren“ (Fr. Schlegel).

9. Vgl. die Worte der Kalypso (Hom. Od. V. 188): *ἆσσ' ἔν ἐμοί περ | αὐτῇ μηδοίμην, ὅτε με χρειὼ τόσον ἵκοι.*

10. So verwirft er (Hamb. Dramat. 79) „die saure Arbeit der dramatischen Form“ zur Erzielung von Wirkungen „die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten sind“, und dichtet doch den Nathan. „Lessing vergass nur menschlicher Weise in seiner eigenen Angelegenheit die in der Dramaturgie aufgestellte Lehre, dass der Dichter nicht befugt ist, die tragische Form zu einem anderen als tragischen Zwecke anzuwenden“. (Schiller. Über naive und sentim. Dicht. Anmerk.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dieser Personen folgerichtig aus ihren Charakteren, wie sie der Dichter selbst gewollt hat, hervorgiengen und so den oben bezeichneten Massstab scheuten.

Der spärliche Raum gestattet nicht, eine Geschichte der Beurteilung unseres Stückes auch nur im Umrisse vorzuführen. Bemerkt sei nur, dass die zeitgenössische Kritik manches an dem Drama auszusetzen fand, dass jedoch, nachdem der Altmeister Goethe sein anerkennendes Urteil in Dichtung und Wahrheit und später in den Gesprächen mit Eckermann hatte hören lassen, nur vereinzelt mehr ein vorurteilsfrei wägendes Wort sich hervorgewagt hat. Und doch — was lobt Goethe an dem Stücke? Zunächst nimmt er mehr allgemein (Eckerm. II. S. 22) Lessing gegen den Vorwurf, er sei ein kalter Verstandesmensch, in Schutz auf grund der uns aus dem Drama ansprechenden „freien Weltbildung eines heiteren frischen Lebensmenschen", worin der kongeniale Beobachter gewiss recht hat. Inbezug auf die künstlerische Behandlung lobt er mehrmals die Exposition, die neben der nur „einmal vorhandenen" der Molièreschen Tartuffe „auch vortrefflich" sei (Eckerm. I. S. 174); sie sei ein Meisterstück, woran man viel lernte und woran man noch immer lernen könne (Eckerm. II. S. 221, im Jahre 1831). In D. u. W. (Buch VII) fühlt er sich bei der Besprechung des literarischen Lebens zu seiner Jugendzeit gedrungen, der M. v. B. vor allem ehrenvoll zu erwähnen; er lobt den glücklichen Griff aus dem Leben an dieser „Theaterproduktion von spezifisch temporärem Gehalt, die den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete". Neben dieser literarischen Bedeutung hebt er die stoffliche hervor, das, was der politische Friede nicht sogleich konnte, geleistet, den Frieden zwischen den Gemütern der Sachsen und Preussen hergestellt zu haben. Dieses Urteil über den Stoff aus der Zeit des Jahres 1811 ff. hat Goethe jedoch — was die Lobredner des Stückes, soweit dem Verfasser bekannt, sämtlich übersehen — später zurückgenommen[11]; er äusserte (Eckerm. I. 234) im Jahre 1827: „Bedauert ihn doch, dass er in seiner M. v. B. an den Händeln der Sachsen und Preussen teilnehmen musste, weil er nichts Besseres fand." Aus der Fassung dieser Worte geht Goethes absolute Unzufriedenheit mit dem Stoffe hervor d. h. mit der Erfindung, welche nach Lessings Urteil (Hamb. Dramat. 32) den „schöpferischen Geist bezeugt"; er lässt sich den Stoff in seiner milden Denkungsart nur noch gefallen. An der Haupthandlung aber bemerkt Goethe die retardierenden Szenen des III. Aufzuges. Hienach ist das einmütige Verfahren der Kritiker, Goethes Bewunderung des Lessingschen Lustspiels wie ein Palladium ihrer Lobpreisung voranzutragen, gebührend einzuschränken. Es ist z. B. nicht durchaus richtig, wenn G. Gervinus a. a. O. S. 426 von der „geschickten dramatischen Behandlung" spricht, „die Goethe so auszeichnete"; dafür ist „Exposition" zu sagen. Angeregt und beziehungsweise bestärkt durch Goethes Urteil in D. u. W. hat man über der begeisterten Hochschätzung des nationalen und volkstümlichen, also ethischen Inhaltes und über der Freude an der reinen Lebensluft und der wunderbar edlen Redeform die Schwächen der dramatischen Ausführung übersehen oder als Vorzüge zu erklären versucht; man hat die Bewunderung des Inhaltes auf die Führung der Handlung mit Unrecht übertragen. Es ist hier das geschehen, was Bulthaupt (a. a. O. S. 3) höchst treffend über die Miss Sara beobachtet hat: „Dass sich das Dramatische mit dem Theatralischen oft so gar nicht deckt, liegt in der Natur der Sache. Die Theaterwirkung ist auf wenige Stunden angewiesen. Sie gestattet,

11. Auch Goethes Ansichten, wie die aller Menschen, stehen unter dem Einflusse wechselnder Eindrücke. So rühmt er in Riemers Mitteilungen von der Emilia Galotti: „nach langem vieljährigem Ringen der deutschen Muse stieg dieses Stück gleich der heiligen Delos aus der Gottsched-Gellert-Weissischen Wasserflut", und in einem Briefe an Zelter lesen wir: „untersucht man das Stück genauer, so hat man vor ihm nur den Respekt, wie vor einer Mumie".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

da Worte und Bilder ohne Wiederkehr vorüberrauschen und -ziehen, keine wiederholte genauere Prüfung des Details, der Motive, des Zusammenhanges der Charaktere und der Handlung. Sie kann dadurch blenden, durch starke Kontraste imponieren, ohne uns Zeit zu lassen, über die Berechtigung derselben zu reflektieren. Sie liebt es, ihre Personen auf der höchsten Höhe des Affekts zu zeigen, ohne dass sie uns über die Möglichkeit, wie sie dahin gelangt sind und ob sie überall dahin gelangen konnten, aufklärt. Wir haben vortreffliche Dramen, die die augenblicklich zündende Wirkung des Theaterstückes mit der unvergänglichen des organischen Kunstwerkes vereinen." Bulthaupt zählt zu diesen vortrefflichen Dramen zu allererst die M. v. B.; wir meinen, dass die an der Miss Sara gemachte Beobachtung vielmehr Zug um Zug auch an ihr sich bestätige.

Die seltenen kritischen Bedenken, welche in dieser Beziehung erhoben worden sind, werden im einzelnen bei den folgenden Ausführungen jedesmal angegeben werden. Hervorgehoben sei hier nur das Büchlein von E. Heinrichs (Ein Musterstück Lessings oder Fragen und Antworten zu M. v. B. 1870), welcher die offenbarsten Fehler in der Charakterzeichnung Tellheims und Minnas nicht, wie er auch selbst annimmt, entdeckt hat — denn wer sollte, wenn nicht beim flüchtigen Schauen, so doch beim aufmerksamen Lesen dieselben nicht herausgefühlt haben? — sondern offen auszusprechen den Mut gehabt hat; wenn man auch seinen Ton, dessen Temperatur sich stellenweise über den Nullpunkt wissenschaftlicher Stimmung erhebt, nicht billigen möchte, auch eine tiefere Begründung der ausgesprochenen Bedenken nicht unternommen wird. Zu bedauern ist jedenfalls, dass die späteren Beurteiler, soweit hier bekannt, von diesen Einwürfen keine Kenntnis genommen haben. Nur H. Düntzer fertigt den unliebsamen Störer der konventionellen kritischen Zirkel in seiner Erläuterung des Dramas (ohne Jahreszahl, S. 23 unter dem Striche) auf seine nicht gerade verbindliche Weise ab; er hätte sich mehr Dank verdient, wenn er ihn widerlegt bezw. benutzt, und nicht nur gescholten hätte. Düntzers dort allgemein aufgestellte Regel, dass der Dramatiker besonders in der Erdichtung der Voraussetzungen, also der Vorfabel, „sich Unwahrscheinlichkeiten, selbst Widersprüche (!) zu seinem Zwecke gestatten darf," kann doch nur eine Krücke für Stümper sein sollen. Freilich müsse der Dramatiker solche faule Flecke hübsch „geschickt genug zu verdecken" wissen. Ja wenn niemand sie bemerkt, sind sie eben so gut, als nicht vorhanden; aber bemerken wir sie, so hört der dramatische Genuss auf. Und so müssen wir Düntzers allgemeiner Regel die allgemeine Forderung entgegensetzen: wer, ohne solche Widersprüche mit hinein zu nehmen, nicht dramatisch schaffen kann, der soll, wie die Mehrzahl der Menschen, die dramatische Muse ungequält lassen. So viel ist gewiss, dass Lessing eher einen Kunstfehler zugegeben, als seine Rechtfertigung durch eine so bedenkliche Regel gelitten haben würde.

Die Exposition der M. v. B. ist von Goethe (vgl. S. VI) sehr gelobt worden; in seinen Mitschuldigen (1768) ist er nach diesem Muster verfahren. In der That ist dieselbe, soweit es ankommt auf die Erzeugung der Grundstimmung, die Farbengebung und den Durchblick in die örtlichen Verhältnisse, sowie auf die Darlegung der äusseren Situation der Personen, mit erstaunlicher Klarheit, besonders auch mit umsichtiger Ausnutzung selbst der kleinsten Umstände gearbeitet. Die Darlegung der zeitlichen Umstände ist schon unklar (vid. unten Anm. 12). Und die innere Situation der beiden Hauptpersonen ist unnatürlich; denn ihre Handlungen, die ihr Zusammentreffen im Gasthofe unter den besonderen Umständen, aus denen die dramatische Handlung herauswächst, motivieren sollen, stehen in Widerspruch mit den vom Dichter ihnen zugedachten Eigenschaften des Geistes und Herzens. Zum Beweise dieser Behauptung müssen wir zunächst das Wesen der Ehre, welche das Lebenselement unseres Dramas ausmacht, begrifflich erörtern. — Die Ehre ist ein Zustand, der durch das Verhältnis des Individuums zu seinen Pflichten bestimmt wird. Absolut ist die Ehre die gewissenhafte und ausnahmslose Bethätigung des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Willens vollkommenster Pflichterfüllung. Insofern der einzelne das lebhafte Bewusstsein der persönlichen Bethätigung dieses Willens, d. h. der persönlichen Ehre, in sich trägt, besitzt er Ehrgefühl, welches T. richtig die Stimme des Gewissens nennt (IV. 6.); die Anerkennung der persönlichen Ehre des einzelnen durch die Welt, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffener (IV. 6), sondern aller, heisst Ehrerweisung, Ehrerbietung. Wo die letztere ohne Grund eingeschränkt oder versagt wird, da erleidet das seelische Gleichgewicht der betroffenen Person eine empfindliche Störung. — Die Pflichten des Individuums sind enthalten in den allgemein menschlichen, den bürgerlichen und den Standespflichten; im einzelnen aber ergeben sich aus den so vielfachen sozialen Berührungen und Verbindungen je nach deren besonderer Art besondere Verbindlichkeiten. Diese sämtlichen Pflichten sind entweder kodifiziert in der religiösen Moral, dem Strafgesetzbuche, den bürgerlichen Rechtsbüchern, den amtlichen Dienstvorschriften und den genossenschaftlichen Satzungen verschiedener Art; oder sie entziehen sich ihrer Natur nach der Aufzeichnung, und die Erkennung ihres Vorhandenseins und ihrer Geltung im einzelnen Falle hängt ab von dem natürlichen und durch Erziehung geschärften sittlichen Takte des einzelnen. Diese Unterscheidung ist so alt, als das sittliche Bewusstsein und die Einordnung des Individuums in die Gemeinschaft. Aristoteles (Eth. Nicom. VII. 13) teilt das *δίκαιον* ein in das *ἄγραφον* und das *κατὰ νόμον*, wobei die gewählte Reihenfolge das erstere nicht als das unwichtigere hinstellt. Und gerade das nationale Herkommen, die Sitte der Völker, bildet den vornehmsten Inhalt dieser *καλούμενα ὑπὸ τῶν πολλῶν ἄγραφα νόμιμα. καὶ οὓς πατρίους νόμους ἐπονομάζουσιν, οὐκ ἄλλα ἐστὶν ἢ τὰ τοιαῦτα ξύμπαντα* (Plat. de Leg. VII. 793 B.), und Aristoteles unterscheidet an einer Stelle im dritten Buche geradezu *νόμους τοὺς κατὰ τὰ γράμματα* und *τοὺς κατὰ τὰ ἔθη*. Demosthenes unterscheidet (c. Aristocr. ed. Dindorf. 70) von den *γεγραμμένοι νόμοι* die *ἄγραφα νόμιμα* und c. 61 *τὸν κοινὸν ἁπάντων ἀνθρώπων*, das allgemein menschliche, „auf dem sittlichen Gefühl beruhende Gesetz“ (Westermann zu c. 70), und auch in der Formel der Digest. (IX. tit. 2, 4) „omnes leges omniaque jura permittunt“ wird eine solche Unterscheidung vorschweben. Perikles sagt bei Thucyd. II. 37. 3), dass die Verletzung dieser auf dem unmittelbaren sittlichen Gefühl beruhenden Gesetze *αἰσχύνην ὁμολογουμένην* bringe, und Sophokles preist sie als die *ὑψίποδες* (Öd. tyr. 865). Ihre Geltung gründet sich auf „das Gefühl des Rechts, In Deines Busens Blättern aufgeschrieben“ (Kleist. Herm. Schl. V. 13). Gerade das Verhalten gegenüber diesen ungeschriebenen Gesetzen, *ὧν Ὄλυμπος πατὴρ μόνος· οὐδέ νιν θναιὰ φύσις ἀνέρων ἔτικτεν* (Soph. Öd. tyr. a. a. O.), kennzeichnet den Ehrenmann, und sehr ansprechend setzt in Lessings Der Freigeist (II. 1) Juliane „die Ehre“ gleich der „natürlichen Billigkeit“; denn ein tadelloses Verhalten geht hier lediglich aus feinem Gefühl und edler Sinnesart hervor, während die durch Strafen geschützten geschriebenen Gesetze jeder Art auch gröbere Naturen zur Anerkennung zwingen. — Die natürliche Billigkeit nun legt dem Ehrenmanne die Verpflichtung auf, die Rechtssphäre, und zwar ebensowohl die moralische als die juristische, jedes Menschen zu achten d. h. alle, vorzüglich die moralischen, und unter diesen besonders auch die von der edlen Volkssitte auferlegten Verbindlichkeiten gegen alle zu ihm in einer Beziehung Stehenden mit zartester Rücksicht in den Grenzen der Möglichkeit zu erfüllen. Diese Verpflichtung entspringt auch bereits aus dem Anspruche des ehrbewussten Mannes auf uneingeschränkte Ehrerweisung. — Diese Erörterung des Ehrbegriffes war notwendig, um das Auge der Kritiker, welche an T. alles bewundern, für die Beurteilung seines Verhaltens zu schärfen.

Lessing hat beabsichtigt, in T. einen Ehrenmann in des Wortes bester Bedeutung auf die Bühne zu stellen. Untersuchen wir, ob dem Dichter eine solche Charakteristik gelungen ist! — Dem mit den schönsten Tugenden der Ritterlichkeit geschmückten Manne wird plötzlich, und zwar in einer fatalen Wendung gerade durch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Verdächtigung einer grossmütigen That und daher um so schmerzhafter, ein arger Zweifel an seiner Ehrenhaftigkeit entgegengebracht. Dieses unerhörte Missgeschick empört die Wogen seines Gemütes, fährt kreischend über die zarten Saiten seiner Seele. In den schützenden Mantel seines Gewissens sich einzuhüllen und so den Sturm des Lebens über sich dahinbrausen zu lassen, dazu ist er, was ihm auch alle Ehre macht, zu sehr Mensch und zu wenig Philosoph; als guter Soldat setzt er sich gegen die Verleumdung zur Wehre, aber er muss einsehen, dass seine Waffen gegen des Lebens Unverstand machtlos sind. Wer stets Gerechtigkeit geübt hat, der fühlt die Entrüstung aufstehen in seiner Brust, wenn er andere vergewaltigt sieht; wird ihm selbst gewaltsames Unrecht zugefügt, so fällt die Kränkung wie ein Reif in der Frühlingsnacht auf die Blüten seines Herzens, wirft ihre Schatten in die Klarheit seiner Seele. Der tiefgebeugte Mann untersucht, wie er als Ehrenmann das muss, ob die Veränderung seiner Lage eine Veränderung in seinen Beziehungen zu den Menschen ihm zur Pflicht mache; und da fühlt er sich peinlich vor die Frage gestellt, ob er nun der Verlobte einer M. v. B. bleiben dürfe. Das sittliche Urteil des besonders empfindlichen und daher besonders erschütterten Mannes ist getrübt. Das Gefühl der Unwürdigkeit schiebt sich als die Nachtseite seiner natürlichen Bescheidenheit in den Vordergrund seiner Seele; andrerseits scheint ihm seine Liebe zurücktreten zu müssen hinter seiner unbedingten Pflicht, das Fräulein vor jeder Beziehung zu einem in Ehrensachen amtlich verdächtigten Menschen zu bewahren: daher sein Entschluss zu verzichten. Bis hieher ist die Charakteristik T.'s mit ergreifender Naturwahrheit ausgeführt; so weit ist er ein Held von voller tragischer Würde. — Seine ferneren Handlungen aber stehen nicht mehr in Einklang mit dem bisher gezeigten Charakter: der so lange sympathische Mensch wird uns unverständlich. Sobald ein T. sich zu dem Entschlusse des wenn auch nur vorläufigen Verzichtes auf seine Verlobte durchgerungen, muss er nun auch die praktischen Folgen dieses Entschlusses vollziehen und seiner Verlobten förmlich entsagen, d. h. ihr sagen, mitteilen, dass er sich gezwungen sehe, sie unter diesen und jenen Modalitäten aufzugeben. Diese Handlung zu vollziehen oder zu unterlassen, war keineswegs in sein Belieben gestellt, sondern sie war einem Ehrenmanne schon darum Pflicht, weil die Umstände seiner bisherigen Verlobten durch seine einseitige Entschliessung eine überaus wichtige Veränderung erfuhren und es eine Verletzung eines berechtigten Anspruches, ja ihrer moralischen Freiheit bedeutet, sie von diesem ihr Leben so tief berührenden Vorgange nicht in Kenntnis zu setzen. Das ist ein klassisches ἄγραφον ἀδίκημα (das die Alten auch schon kannten: Suidas, Hesychius), eine qualifizierte moralische Vergewaltigung, ärger als manche physische, die im Strafgesetzbuche vorgesehen ist. Man wolle hier nicht einwenden, dass der Dichter in T. eben einen Ehrenmann von besonderer Art habe schildern wollen und dass diese Unterlassung der Benachrichtigung seiner Verlobten von dem Risse oder auch nur der Gefährdung ihres Herzensbundes eben auch ein Symptom seiner Verdüsterung sei. Sein Verzicht auf M. ist verständlich und rührend; sein Verschweigen aber desselben bei seinem sonst so ritterlichen Wesen und seiner auf grund desselben anzunehmenden Achtung formeller Korrektheit bedeutet eine Indolenz, welche nicht mehr psychologisches, sondern bereits pathologisches Interesse für den Major erweckt, folglich denselben dramatisch unmöglich macht. Lessing kann nicht anders als die Härte dieses Zuges gefühlt haben; aber er konnte denselben nicht umgehen, weil er die Reise M.'s nach Berlin, auf welche die äussere Situation gebaut ist, motivieren sollte. Dieselbe ist demnach höchst bedenklich motiviert[12], was unten an den Verhältnissen M.'s noch deutlicher gezeigt werden soll.

12. Auf einer ähnlich schwachen Motivierung beruht die Möglichkeit der Katastrophe in Miss Sara. Marwood stellt an Mellefont (II. 8) die Bitte, sie seine Sara wenigstens einmal sehen zu lassen. Hierauf Mellefont: „Diese Bitte, Marwood, (nachdem er einen Augenblick nachgedacht) könnte ich Ihnen gewähren." K. Fischer (a. a. O.) vermutet den Inhalt dieses verschwiegenen Mo-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Was lässt nun der Dichter T. nach seiner einseitigen Aufhebung der Verlobung thun? T. zieht seinen Verlobungsring vom Finger und — versenkt ihn in das Dunkel seiner Tasche. Und er trägt ihn, ohne eine Zeile an die nun ahnungslos entlobte Braut für nötig zu halten, in der Tasche — ja wie lange? Die Beantwortung dieser Frage ist von Wichtigkeit hier und in anderer Beziehung. Heinrichs (a. a. O.) berechnet aus Gründen, die uns unwiderleglich scheinen, dass der 22. August, unter dem M. ihre Ankunft in Berlin in das Fremdenbuch eintragen lässt, nicht mehr der des Jahres 1763 sein kann, so dass vom Friedensschlusse zu Hubertsburg, also vom letzten Briefe des Majors an M. (II. 1) bis hieher etwa 1½ Jahre verflossen sein müssten (15. Februar 1763—22. August 1764). Und selbst wenn es nur ½ Jahr wäre, so würden die nachstehend entwickelten Bedenken über T.'s und M.'s Handlungsweise nicht weniger zutreffen; mit der Länge der Zeit aber wächst die Unnatur derselben ins Ungeheuerliche.[13]

Zunächst ist T.'s Versetzung seines Verlobungsringes zu würdigen und zwar umständlicher, da die Kritiker weit entfernt sind, an dieser Handlung inbezug auf die dichterisch intendierte Charakterisierung dieser Person Anstoss zu nehmen. — Der Ring ist das Sinnbild der Geschlossenheit, der Festigkeit und Wahrheit. Dieses Symbol ist ein uraltes Gemeingut unserer urverwandten Volksstämme: der eiserne Schwurring, den die Parteien zum Zeichen wahrheitsmässiger Aussage im Gerichte anfassten, findet sich bei den Griechen, den Deutschen, den Skandinaviern bis nach Island. Bei der Form der römischen Eheschliessung, welche coemptio heisst, wurden Verlobungsringe gewechselt zum Zeichen der gegenseitigen obligatio, den Kaufvertrag, die sponsalia de futuro, zu erfüllen. Bei den Germanen war ausserdem der Ring als das Prinzip der Sklavenkette das Sinnbild der Unfreiheit und insbesondere der Gebundenheit durch ein Gelübde. Die Chatten trugen einen eisernen Ring[14]

---

nologs: „Ich muss es thun, denkt er, sonst kommt die Tragödie nicht zu stande".

13. Der Friede zu Hubertsburg war am 15. Februar 1763 geschlossen. Der Major wohnt bereits „Jahr und Tag" in dem Gasthause; wenn derselbe nun um die Zeit des Friedensschlusses in Berlin einrückte, wie wir annehmen müssen, so kann der 22. August nicht mehr der des Jahres 1763 sein, sondern er ist der des Jahres 1764. Düntzer (Erläuterung S. 31) enthebt uns der Sorge um dieses Bedenken ebenso leicht als unberechtigt durch die Versicherung, dass T. „wenigstens ein Jahr vor dem Frieden in Berlin gewohnt" habe. Bei dieser Annahme fasst er doch „Jahr und Tag" als das auf, was es bedeutet; um so unerfindlicher ist es, weshalb er in der Anmerkung diesen Ausdruck als die „sogenannte sächsische Frist, die sechs Monate und einen Tag" betrage, zu erklären sucht. Diese Erklärung ist, wie es nicht anders sein kann, unrichtig. Wie sollte der Sprachgebrauch darauf verfallen, ein halbes Jahr und einen Tag „Jahr und Tag" zu nennen? Vielmehr ist zu unterscheiden von der „sächsischen Frist" d. h. der in Sachsen einst gebräuchlichen dreimaligen gerichtlichen Ladungsfrist von je 14 Nächten (= 6 Wochen und 3 Tagen) das sächsische Verjährungsjahr, Jahr und Tag, welches zu dem bürgerlichen Jahre noch die sächsische Frist dazu zählte, also 1 Jahr 6 Wochen und 3 Tage betrug (annus saxonicus). An unserer Stelle ist an diese Kunstausdrücke der sächsischen Gerichtssprache natürlich nicht gedacht, wenn auch manche Herausgeber Düntzers unrichtige und einen Widerspruch enthaltende Erläuterung in frommer Scheu wiederbringen — was eigentlich unmöglich sein sollte. — T. ist dem Wirte „ein paar Monate" schuldig geblieben (I. 2), also etwa 3, auch 4, vielleicht mehr, muss also, da dieser Ausdruck den kleineren Teil dem bei weitem grösseren entgegensetzt, etwa 9, auch 12, vielleicht mehr Monate dort gewohnt haben. Also auch dieser Wink weist uns über das Jahr 1763 hinaus. — Lessing dachte gewiss immer an das Jahr 1763, er änderte sogar, um die unnatürlich lange Zwischenzeit möglichst abzukürzen, den ursprünglich geschriebenen 22. September in den 22. August um; dann müsste er aber den Zuschauer nicht durch solche Angaben, wie die erwähnten, irre führen. Einen Vorzug der Exposition begründet diese Unklarheit in den zeitlichen Umständen keineswegs.

14. Die Stelle bei Tacit. Germ. 31 ist in der hergebrachten Gruppierung der überlieferten Worte (ed. C. Halm): Fortissimus quisque ferreum insuper anulum (ignominiosum id genti) velut vinculum gestat, kaum richtig verstanden. Der ferreus anulus ist nicht an sich ein Symbol der Schande, sondern er bedeutet, insofern er das Glied einer Sklavenkette darstellt und doch am Leibe getragen wird, ein Zeichen der Einbusse an bürgerlicher Freiheit. Darum wird zu lesen sein: Fortissimus quisque

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wahrscheinlich am Arme, vielleicht um den Hals (vgl. Baumstark zu Tacit. Germ. 31) und lösten sich von ihm und der daran haftenden ignominia erst durch die Erlegung eines Feindes; die ignominia bestand aber nach c. 6 in dem Verluste der sakralen Gemeinschaft und der Teilnahme an jeder Gemeindeversammlung (vgl. Baumstark z. d. St.), bedeutete also eine empfindliche capitis deminutio, eine Einbusse an Gemeinfreiheit. In Kleists Herm. Schl. (IV. 1) muss der Suevenkönig Marbod infolge eines Gelübdes „an dem Arm den Ring von Eisen tragen, so lang ein römischer Mann in Deutschland sei.“ Der Verlobungsring ist also nach uralter volkstümlicher Anschauung zugleich ein Sinnbild der Treue und der Unfreiheit, ein Unterpfand der gegenseitig gelobten freiwilligen Gebundenheit. In unserem Volksleben ist er das Wahrzeichen der zartesten Beziehung in dem vielgestaltigen Menschendasein; die Erinnerung an die sonnigen Festtage, die auch einmal die geprüfteste Menschenseele erlabten, an die ideale Stimmung, die einmal auch das roheste Herz durchzog. Daher das Volkslied von diesem Ringelein und der an dasselbe gebundenen Treue und Sehnsucht, Wehmut und Hoffnung zu singen nicht müde wird. — Von diesen zarten Empfindungen des Volkes fühlt der edle T. nichts. Dass dieser Ring, den er im Dunkel seiner Taschen verschwinden lässt, noch einen Genossen habe, der durchaus an das gleiche Schicksal mit diesem gebunden sei und also nun auch aus dem Tageslichte verschwinden müsse, davon weiss der ritterliche T. nichts; dass der Ring ein Geschenk ist aus liebender Hand und dass, wenn diese Hand zurückgewiesen wird, auch der Ring wieder dort hinüber wandern muss, das ist dem rechtlichen T. unbekannt. Welche Ironie, wenn bei solchem und, wie wir sofort sehen werden, noch ärgeren Verhalten ihres Verlobten die ahnungslose M. ihren Ring mit dem bräutlichen Gefühle hegte, dem Chamisso den in seiner Einfachheit so rührenden Ausdruck verliehen hat:

Du Ring an meinem Finger,
Mein goldenes Ringelein,
Ich drücke dich fromm an die Lippen,
Dich fromm an das Herze mein.

Konnte ferner nicht M., wenn er mit ihrem Ringe ihr die Freiheit zurückbot und sie dieselbe annahm, noch in einer anderen Verbindung glücklich werden? Ob das edel von ihr gewesen wäre, kommt hier nicht in Frage. Jedenfalls die Möglichkeit zu einer anderen Verbindung raubte er ihr. Dieses ganze Verhalten ist nicht das eines edlen Mannes, von dem Edelmanne ganz abgesehen. Oder ist das auch als ein Symptom seines krankhaften Affektes aufzufassen? Es kann doch wohl nur als Inkonsequenz in der Charakterzeichnung erklärt werden. — Ohne allen Zweifel aber weist in den Augen eines unbefangenen Beurteilers den Major nicht nur aus dem Kreise edelgesinnter und ehrenhafter, sondern sogar aus der Gemeinschaft nur anständig denkender Männer hinaus seine That, den so lange widerrechtlich herumgetragenen Verlobungsring nun gar — zu versetzen. Dieser Ring soll die *ἀναγνώρισις* vermitteln, eine Wendung, deren Feinheit die Kritik nicht müde wird zu feiern; aber er thut es nur um dem Preis einer Handlung des Helden, die schon etwas an den Begriff des *γεγραμμένον ἀδίκημα* streift, folglich ganz ausserhalb seines Charakters liegt. Es gibt Handlungen, die nur sehr schwer durch die umgebenden Verhältnisse gerechtfertigt werden. Und hier war die Not noch nicht so gross, wo ein alter Freund sich förmlich die Beine abläuft, um dem Major aus der Verlegenheit zu helfen; so können wir W. Menzel (Dtsch. Dicht. III. S. 54) darin nicht beistimmen, dass T. den Ring M.'s dem Wirte versetzen muss“. Auch dass derselbe so ganz ohne irgend welche Kautel das Kleinod dem ungeschickten Reitknechte zum Versatze anvertraut, ist herzlos. Lessing wusste doch aus der Parabel des Boccaccio, die ihn lange beschäftigte, wie es einem Ringe gehen kann, den man sogar in vertrauenswürdi-

ferreum insuper anulum (ignominiosum id genti velut vinculum) gestat, was, zum besseren Verständnis, griechisch heissen würde: *ἔτι δὲ ὅσοι ἀριστεύουσι, σιδηροῦν κύκλον (ἐπονειδιστὸν τοῦτο τῷ ἔθνει ἅτε ἄλυσις οὖσα) φορεῖσιν.*

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gere Hände legt; man sieht ihn vielleicht nicht wieder. Der Mann hat gar kein Gefühl für den Affektionswert seines Verlobungsringes. Doch bewundert die Kritik auch hierin den überall fein motivierenden Dichter, der den Ring so geschickt durch die Hand Justs in den Besitz des Wirtes und so vor die Augen M.'s bringe.

So finden wir denn in T. einen Mann, dem nicht nur das Bewusstsein seiner Ehrenpflicht gegen eine ihm so zart verbundene Dame, sondern auch die Empfindung des durch die edle Volkssitte geheiligten Brauches, das natürliche Rechtsgefühl, der sittliche Takt verloren gegangen ist: das ist entweder ein Heruntergekommener oder ein durch erlittene Kränkungen von der Norm des sittlichen Urteils über die Grenze des dramatisch zulässigen Abgedrängter. Jedenfalls kennzeichnet ihn seine Handlungsweise nicht als den nur mit dem Fehler übergrosser Empfindlichkeit behafteten, objektiv aber idealen Ehrenmann, den der Dichter zu schaffen beabsichtigte. — Hören wir nun einige Aussprüche der Kritik über diese Person! Frick (a. a. O. S. 103) findet den Versatz des Verlobungsringes vollkommen begreiflich aus der äusseren Bedrängnis, sowie aus dem Seelenzustande T.'s; er allein sieht jedoch darin infolge seiner Theorie des Tragischen wenigstens „eine leise Schuld einer gewissen Untreue gegen die Verlobte". Für Loebell (a. a. O. S. 282) liegt „das Deutsche vom deutschesten Gehalte" bei unserem Drama in der Zeichnung der Charaktere; in T. ist „alles von Grund aus deutsch". Auch der ohne weiteres vorgenommene Versatz des Verlobungsringes? Ebenso findet Nodnagel (L.'s Dramen u. s. w. zum ersten Mal vollst. erläutert 1842) die Charakterzeichnung der Hauptpersonen „echt deutsch." Laas (Der dtsch. Unterr. 1872. S. 290) findet „in jedem Zuge . . . Abspiegelung deutschen Lebens und Empfindens." Ist das Lieben T.'s wirklich nach R. König (D. Lit. Gesch.[6] 1879. S. 283) „Deutsches Lieben"? Da war der König von Thule denn doch ein anderer Mann. Es wird sonst nimmer mit starker Selbstempfindung von „deutscher Treue" gesprochen. Nach Erler (a. a. O. S. 8) „tragen sämtliche Szenen der Exposition auf die ungezwungenste Weise dazu bei, uns ein möglichst (?) vorteilhaftes Bild von dem Charakter des Majors zu geben, sei es dass wir ihn aus dem Urteil seiner Untergebenen oder aus seinen eigenen Reden und Handlungen kennen lernen." Wirklich? Auch dem Urteile H. Baumgarts in seinem vortrefflichen „Handbuch der Poetik" (1887. S. 364) vermögen wir nicht beizustimmen, wenn er zu den Personen Shakespeares, die mit „der Gesundheit und dem natürlichen Geburtsadel der Seele ausgestattet sind, die den Grundbestand der Phronesis ausmachen", T. stellt. Die Phronesis werden wir noch in mancher seiner Handlungen vermissen, und auch in nicht wenigen M.'s, um das hier vorweg zu bemerken. Kern (a. a. O. S. 12) sieht in der Bemerkung M.'s über T, dass ihm keine Tugend fehle, die ästhetische Verurteilung dieser „ganz makellosen" Person. Wir meinen dieselbe vielmehr in seinem Makel zu finden, und Frick macht (a. a. O. S. 94) bei dem Attribute „makellos" mit Recht zwei Fragezeichen. — Wenn wir die Kritiker über die Klippe des fragwürdigen Verhaltens dieses T. so ganz glatt hinwegfahren oder in demselben sogar deutsche Empfindung anstaunen sehen, so drängt sich uns unwillkürlich die ängstliche, nach Lessings Theorie (Hamb. Dramat. 32, vgl. oben S. V) nicht nur zulässige, sondern sogar notwendige Frage auf, ob denn auch sie, in alle sonstigen Verhältnisse T's. gesetzt, mit dem Eheversprechen und dem Verlobungsringe so und nicht anders umgegangen sein würden. Laas (a. a. O. S. 288) imputiert Lessing dasselbe Verhalten in derselben Lage: „Alle deutschen Personen des Stückes — mit Ausnahme des Wirtes — benehmen sich so, wie es Lessing selbst thun würde, wenn er in der „condition" wäre". Die Behauptung ist denn doch sehr gewagt, und die Kritiker würden hoffentlich — Hand aufs Herz! — doch nicht so gehandelt haben. Was aber den kritischen Ehrenmännern nicht recht ist, das ist doch auch dem Major T. nicht billig. Aber T. und M. haben eben, und das ist ganz merkwürdig, bei den Kritikern einen Freibrief, zu thun und zu lassen, was sie wollen: alles, was sonst

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

unbarmherzig heruntergerissen würde, ist nicht nur in der Ordnung, sondern es ist genial, poetisch, fein gedacht und edel empfunden, weil es eben T. oder M. thun oder denken, die eben als absolute Norm zu gelten haben. Alles, weil dem Stück ein unerhörter Bühnenerfolg zufiel, der jedoch nicht seiner technisch dramatischen Ausführung, der Charakteristik und Motivierung, sondern seiner stofflichen und literarischen Bedeutung zugeschrieben werden muss und der den Blick für die künstlerischen Mängel getrübt hat; was noch weiter auszuführen unsere Aufgabe ist. Wie weit die Konivenz gegen die Handlungen des bewunderten T. geht, zeigt am ergötzlichsten H. Düntzer (a. a. O. S. 28), der den Major in der Not einfach und harmlos „einen Diamantring versetzen“ lässt; auch IV. 2 erhält M. die freudige Gewissheit . . durch den mittlerweile von Just versetzten „Ring“. Ist das noch Arglosigkeit oder schon Vertuschung?[15] Auch Frick (a. a. O. S. 107) spricht von einer „Missdeutung, die die Veräusserung des Verlobungsringes zulässt“, wo doch nur zu reden ist von einer Deutung, welche diese Veräusserung herausfordert.

Wir gehen zur Betrachtung der Charakteristik M.'s über. K. Fischer (a. a. O.) führt in seiner Analyse unseres Lustspieles zutreffend aus, dass der erste Aufzug den Zweck habe, M.'s Ankunft in Berlin zu motivieren; alles, was T. charakterisiere, motiviere ihr Erscheinen. Wie wenig kann dieses nun, nachdem wir T.'s Umgehen mit seinem Eheversprechen und seine Behandlung des Verlobungsringes doch wohl mit reger Abneigung erfahren haben, uns innerlich motiviert erscheinen? Freilich, sie selbst weiss ja nichts davon; aber der eingeweihte Zuschauer kann sie nur mit Bedauern empfangen. Und dann, dass sie nichts weiss, nichts ahnt, das verleiht ihr doch eher einen unheimlichen als einen ansprechenden Zug. Aber nachdem einmal Goethe, der es doch wissen muss, erklärt hat, in M. stecke Lessings Verstand, hat sie Vollmacht zu thun und zu lassen, was sie will: alles an ihr ist natürlich, klug, dezent, rührend — „weil Sie es sind.“ — Der Dichter beabsichtigt, in M. eine hochherzige, über kleinliche Rücksichten erhabene Jungfrau darzustellen, von edler Denkungsart, innigem Gefühl, freudiger warmer Liebe, mit klugem Sinne, unerschütterlichem Mute und frommem Herzen. Und in der That webt in mancher Szene, wo sie rückhaltslos dem Zuge ihrer Natur folgt, ein sonniger Zauber, eine frohe Grazie um diese lebensvolle Tochter des Dichters, dessen marmorkalte Emilia mit der unheimlichen Glut in der Brust und dessen nervöse Recha in ihrer abstrakten Blässe schwer als M.'s Schwestern zu erkennen sind, wenn auch W. Menzel (a. a. O.) alle drei nennt „das liebliche Wunder der Dichtung“. Es ist auch hier zu bedauern, dass der Dichter durchaus nicht alle Handlungen M.'s diesen Charakter wiederspiegeln lässt. — Unmittelbar nach dem Friedensschlusse (T. teilt ihr mit: es ist Friede. II. 1.) erhält M. einen letzten Brief von T., in dem er sie benachrichtigt, dass er sich der Erfüllung seiner Wünsche nähere. Dann kein Lebenszeichen mehr von ihm, wohl 18, mindestens aber 6 Monate. Was sie während der langen bangen Zeit beginnt, davon sagt uns der Dichter nicht ein Wort; aber sie tritt vor den Zuschauer in einer elastischen Lebenskraft, die auf alles andere als auf Kummer schliessen lässt; mit einer Zuversicht, zu der die Lage der Dinge gewiss keinen Grund enthält. Von dem unter allen Umständen zu erwartenden Ernste der Situation vermissen wir mit Erstaunen bei ihr jeden Eindruck. Das natürliche Verhalten in ihrer Lage zeigt uns das Mädchen aus dem Volke, Lenore, die, als „er gezogen in die Prager Schlacht und hatte nicht geschrieben, ob er gesund geblieben“ verzweifelt in die allein berechtigte Frage ausbricht: „Bist untreu, Wilhelm, oder tot?“ Und wenn das wohlerzogene Edelfräulein, das nach dem viele Monate langen Aus-

15. H. Hettners Bemerkung (Vorrede zu seiner Ausg. der M. v. B., Emilia Galotti und des Nathan. 1868), dass sich gegen die Verstösse des Dichters in der Emilia Galotti wider den Begriff des Tragischen nur „gedankenlose Beschönigungssucht“ verblenden könne, geht aueh auf Düntzer (vgl. Arnold. Progr. Gymn. Chemnitz 1880 S. 6).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bleiben jeder Nachricht von T. genau in Lenorens Lage war, auch nicht „ihr Rabenhaar zerraufte", obwohl wir auch das sehr menschlich finden würden; so musste doch tiefes Weh sie erfassen bei der einen wie der anderen Möglichkeit des bitteren Verlustes, der doch so gut wie Gewissheit war. Davon sehen und hören wir nichts. Hinsichtlich des Todesfalles steht T. wie ein Unsterblicher, inbetreff der Untreue wie ein Engel vor ihrer Seele. Diese Auffassung ihrer Umstände aber bezeugt nichts weniger als einen hervorragenden Verstand oder ein natürlich empfindendes Herz. Erler (a. a. O.) macht auch hier aus der Not eine erhabene Tugend. M. musste doch, sobald T.'s Schweigen auffällig wurde, ihrem Oheim und Vormund Bruchsal, oder, wenn es dem edlen Grafen nicht nur während des Krieges im sonnigen Italien wohlgefiel, einem anderen Manne ihres Vertrauens mit Bitten anliegen, Erkundigungen über T. einzuziehen, was ja von so distinguierten Leuten schriftlich oder mündlich auf die leichteste Weise und mit sicherem Erfolge bei den militärischen Behörden in Berlin geschehen konnte über einen Offizier, von dem „Freund und Feind sagen, dass er der tapferste Mann von der Welt ist". Sie musste doch, das verlangte ihr weibliches Gefühl, dem Bräutigam zu Hilfe eilen, wenn er krank oder irgendwie unglücklich war, und jedenfalls, das verlangte ihre weibliche Ehre, Klarheit in ihre Lage bringen. „Das Ringlein sprang entzwei," als die schöne Müllerin die Treue brach. Das ist ein dichterisches Symbol für den Riss, der durch das Leben des Jünglings geht, als er die Untreue der Geliebten erfährt, „die dort gewohnet hat". Und M., die doch als liebendes Mädchen über die Furcht vor Untreue des Verlobten beim Ausbleiben aller Nachricht von ihm nicht erhaben sein kann, bleibt beim Anblicke des Verlobungsringes an ihrem Finger heiter und guter Dinge? So wie ihre Auftrittsszene M. mit ihrer Kammerjungfer uns vorführt, nach viele Monate langem[16] Bangen und Härmen ohne eine Spur von Niedergeschlagenheit, ohne einen ernsten Gedanken an die Möglichkeit seines Todes oder seiner Untreue, scherzend über das Kleid, in dem sie den ersten Sturm geben wollen, und über die Kapitulation, deren Haltung sie zu fordern kommen; so erwächst M.'s Handeln nicht unter dem Einflusse der Situation aus ihrem Charakter, sondern bestimmt sich nach dem Bedürfnisse des Theaterstückes. M. gegen Lenore gehalten ist die reine Unnatur. Sie hat mit ihrem T. einen an sich unnatürlichen und daher der dichterisch intendierten Charakteristik widersprechenden Grad von Indolenz gemein. Kunst ist aber nicht Verkehrung, sondern idealisierende Nachschaffung der Natur. Wir haben nicht mit Kurz (a. a. O. S. 637) „die äussert glückliche Durchführnng der Charaktere" zu rühmen. Auch A. Koberstein (Grundr. d. Gesch. d. Dtsch. Nat. Lit.[4] 1856. II. S. 1321) können wir in seinem Urteile, dass unsere Dichtung „mit vollster Naturwahrheit ausgeführt" sei, nicht beistimmen.

Unnatürlich bei der Vertrautheit des Fräuleins mit Franziska ist auch die Frage derselben (II. 1) wie lange T. ihr nun schon nicht geschrieben habe. Das sollte Fr., M.'s „liebste Gespielin" (II, 5.), nicht wissen? Erst müssen die Damen nach Berlin kommen, damit Fr. diese Frage thue? Sie wird eben nur gethan, um dem Fräulein Gelegenheit zur Schilderung ihrer Situation zu T. zu geben — ein nicht eben geschicktes Mittel der Exposition, wie sehr Goethe diese auch loben mag.

Dem unnatürlichen Verhalten M.'s als Braut, die viele Monate lang in überirdischer Gemütsruhe, in nur Olympischer Heiterkeit das Ausbleiben jeder Nachricht von ihrem Verlobten erträgt, entspricht ihre Bewegung bei der plötzlichen Entdeckung des Verlobungsringes, mit dem sie sich an T. gebunden, in der Hand eines nichts weniger als vertrauenswürdigen Subjektes — als Versatzstück, aller seiner Würde entkleidet, den profanen Blicken wildfremder Damen behufs Ermittelung seines Geldwertes vorgelegt. Das ist doch keine würdige *ἀναγνώρισις* eines sehnsüchtig gesuchten Bräutigams! Jeder Unbeteiligte empfindet dieses Schicksal des Ringes als eine

16. Nach Kuno Fischer (a. a. O.) fasst sie den „schnellen und kühnen Entschluss, ihn aufzusuchen".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Entweihung, wie wenn etwa der Pegasus auf den Pferdemarkt gebracht würde oder an dem heiligen Feuer der Vesta ein Wucherer sich die Krallen wärmte. Bei der dem Ringe zugehörigen Braut aber kann dieses Wiederfinden, nachdem sie vernommen, dass dieser Ring von ihrem schon etwas lange verschollenen Bräutigam selbst versetzt ist, kein anderes Gefühl hervorrufen, als das tiefster Kränkung und gerechtester Entrüstung[17] und als notwendige Folge keine andere Empfindung als die des unheilbaren Bruches. Der Dichter selbst hat (III. 10) die weibliche Feinfühligkeit in Herzenssachen, die ein Mann nie rücksichtslos behandeln dürfe, wohl erkannt und den Major T. — freilich ganz im Widerspruche mit dessen Handlungsweise — dem Wachtmeister öfter die Lehre geben lassen, „dass man über einen gewissen Punkt (d. h. die Treue) mit dem Frauenzimmer nicht scherzen muss.“ Es ist also nicht folgerichtig, dass gerade M., die als eine hervorragende Repräsentantin echt weiblicher Empfindungsart gedacht ist, in einer Lage, da dem weiblichen Herzen die bitterste Kränkung widerfährt, zunächst keinen anderen Gedanken hat, als die Schulden des höchst fraglichen Verlobten zu bezahlen, und dann — sich in Freude förmlich auflöst. Nodnagel (a. a. O. S. 39) muss seinem Entzücken über ihre „Wonne“ beim Anblick des Verlobungsringes in dem Ausrufe Luft machen: „Diese liebenswürdige Einfalt der Natur (?) und des Gemütes!“ Sancta simplicitas wäre vielleicht das Richtige. Franziska zeigt sich da natürlicher. Das Fräulein findet sie trotz der Entdeckung „noch immer so kalt“ (II. 5.), und sie spricht die Frage, die unter diesen Umständen einzig auch M.'s Empfindung beherrschen musste, mit richtigem Takte aus: „Aber wie haben wir ihn wiedergefunden? Nach allem, was wir von ihm hören, muss es ihm übel gehen.“ „Er muss unglücklich sein“ setzt sie hinzu, doch wohl nur ihr wahres Bedenken euphemistisch verhüllend; denn dass zwei Frauen unter diesen Umständen nicht auf den Verdacht der Untreue und sittlicher Gesunkenheit kommen sollten, ist bei sonst ungetrübten seelischen Zuständen nicht denkbar. Minna bemerkt nur sein Unglück; aber dass er dieses ihr mitzuteilen verpflichtet war, dass die Versetzung des Unterpfandes der Treue aus ihrer Hand, wie auch immer, eine arge Kränkung und einen Bruch ihres Verlöbnisses bedeutet, das sieht sie nicht. Dazu ge-

17. Es ist gelegentlich darauf hingewiesen worden, dass der Ring in das Lustspiel Lessings wohl aus Shakespeares „der Kaufmann von Venedig“ hinübergekommen sei, und das ist sehr wahrscheinlich; denn aus den fruchtbaren Gärten Shakespeares sind unseren Dramatikern, und besonders auch Lessing, viel mehr Keime zugeweht, als bisher bekannt ist. (vgl. Anm. 22 über das Nebenspiel Werner-Franziska, u. Anm. 24) .Wie zart aber und anmutig schlingen sich dort alle Gedanken um den Verlobungsring, und wie peinliche Situationen führt er hier herbei! Die Innigkeit des deutschen Gemütes offenbart uns hier der Angelsachse Shakespeare, nicht der Lausitzer Lessing. — Es sei gestattet, die betreffenden Verse aus dem Shakespeareschen Drama hierherzusetzen. Porzia kennt keine andere Möglichkeit, wie der Verlobungsring abhanden kommen könnte, als ihn zu verlieren oder zu verschenken:

Doch trennt ihr Euch von ihm, verliert, verschenkt ihn,
So prophezeit es Eurer Liebe Fall. (III. 2.)

Bassanio (a. a. O.):

Doch weicht dieser Ring
Von diesem Finger, dann weicht hier das Leben;
O dann sagt kühn, Bassanio sei tot.

Minna sagt das nicht. — Bassanio (IV. 1):

Es hängt an diesem Ring mehr als sein Wert.

Das fällt T. nicht ein. - Nerissa (V. 1):

Ihr musstet ihn, um Eurer Eide willen,
Wo nicht um mich, verehren und bewahren.“

Und Porzia:

„Eure Ehre hangend an dem Ring“. (V. 1)

Noch anschaulicher äussert sich Porzia (a. a. O.):

Mit Eiden angesteckt an Euren Finger
Und so mit Treu an Euren Leib geschmiedet.

Dieselbe nennt den Ring „ein Ding, das man heilig hält.“ Mit Bezug auf Grazianos Weggabe seines Ringes, um das grillenhafte Verlangen eines Retters aus arger Not zu erfüllen, ruft Porzia aus:

Geschäh' es mir, es machte mich verrückt.

Da ist Minna eine robustere Natur. — Bezüglich des Verlobungsringes also fühlen bei Shakespeare wälsche Frauen und Männer natürlicher und inniger als beiläufig

2 Jahrhunderte später bei Lessing ein deutscher Mann und eine deutsche Jungfrau, und dieses auffallender Weise in einem Stücke, bei dessen Organisation das Shakespearesche Drama dem Dichter ohne Zweifel vorschwebte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hört aber die Blindheit einer Liebe (II. 5), welche die Persönlichkeit M.'s mit einem vom Dichter nicht gewollten Zuge verunziert. Das blosse Faktum: „ich hab' ihn, ich hab ihn" (II. 7) enthält in der unheimlichen Beleuchtung der Situation keinerlei Grund zu einer Freude, die „drehend, wirblicht" macht. — Noch bedarf M.'s Schritt, dem Verlobten, der nichts von sich hören lässt, nachzureisen, der Würdigung. Der Ausdruck Weises in einem Briefe an Garve (30. Dez. 1767), dass „M., weil sie T. nachläuft, bloss weil sie ihn liebt, einem verbuhlten Mädchen ähnlich sieht", ist wohl sehr stark, doch hat die darin sich äussernde Empfindung eines Mangels an weiblicher Zurückhaltung in dem Verhalten M.'s eine unzweifelhafte Berechtigung. Zwar erblickt Erler (a. a. O. S. 9) in dem „bedenklichen Schritte, ihm nachzureisen und sich der Gefahr der übelsten Nachreden auszusetzen", eine „köstliche" Bewährung der „Anforderungen, die Lessing hier (Hamb. Dramat. 15) aufgestellt hat". Doch finden sich in der angezogenen Stelle Forderungen nicht aufgestellt, sondern Lessing zeigt dort, mit wie innerer Wahrheit im Gegensatze zu Voltaires „Kanzleistil der Liebe" Shakespeare in „Romeo und Julie" das Werden der Liebe im Menschenherzen und ihr Wachsen bis zur Tyrannei über alle Leidenschaften gemalt habe. Dabei ist wohl festzuhalten, dass Romeo und Julie heisses italisches Blut in sich fühlen, in romantischen Zeit- und Kulturverhältnissen leben, totfeindlichen Familien angehören, tieftragischer Wirkung dienen: Momente, welche eine Vorbildlichkeit der Handlungsweise Juliens ausschliessen für ein norddeutsches Fräulein im August 176*, dessen Verbindung mit einem in ganz Thüringen gefeierten Manne von dem Vormund mit Freuden gut geheissen wird (IV. 6), in einem bürgerlichen Lustspiele. Und doch, wie hold redet die weibliche Scheu auch von Juliens Lippen:

> Auch ich, bekenn' ich, hätte fremd gethan,
> Wär' ich von Dir, eh ich's gewahrte, nicht
> Belauscht in Liebesklagen. Drum vergieb! (II. 2)

Julie windet sich in einem furchtbaren Notstande des Herzens, „sie konnten zu einander nicht kommen"; M.'s Winke, den Geliebten zu erkunden, harren freundliche Augen und dienstfertige Hände. Diese zunächst in Thätigkeit zu setzen, gebot ihr die weibliche Scheu. Guhraner (G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke II. 1853. S. 124) ist der Ansicht, dass diese Handlung M.'s „bei ihrem Charakter nicht gegen die weibliche Zartheit streitet." Aber es hängt doch nicht von dem Charakter einer Person, sondern lediglich von der betreffenden Handlung ab, ob diese mit einer sittlichen Forderung im Widerspruche steht. Man kann wohl aus dem Charakter einer Person heraus eine Handlung mehr oder weniger verständlich finden; aber die sittliche Güte der Handlung wird für sich an einem absoluten Massstabe gemessen. Auch gegen „das Herkommen" soll nach demselben Beurteiler ihre Handlung nicht verstossen. Das Herkommen, vielmehr die Natur selbst, hat es so gefügt, dass das Ewigweibliche uns hinanzieht und nicht werbend uns nachgeht. Dieses Herkommen spricht sich in der uralten und bei den Naturvölkern in verschiedenen Formen noch heute geübten Sitte des Frauenraubes und Frauenkaufes aus. K. Fischer a. a. O. erinnert daran, dass grosse Zeiten auch der Empfindungsweise des einzelnen grössere Kraft und Wärme verleihen; eine Erfahrung, welche auch Schiller in seinem bekannten Worte vom Kriege „Alles erhebt er zum Ungemeinen" ausdrückt. Er spricht von einer „Energie des Herzens, ohne welche sich M. u. T. nie gefunden und nie wiedergefunden hätten." Wohl! Durch diese Vertiefung des Empfindens mag die der natürlichen Schüchternheit und dem Herkommen stark widersprechende spontane Annäherung des Fräuleins an den Major immerhin ausgeglichen werden, und mag dem jungen Mädchen hier Goethes Erfahrung (Nat. Tochter IV. 2) zu gute kommen:

> „Dem wackern Mann vertraut ein Weib getrost,
> Und wär' er fremd, ein zweifelhaft Geschick."

Doch das ist das Äusserste, was wir der holden Scham nachsehen können; ihre Grenzen sind so sehr delikater Natur. „Schamhafte Demut ist der Reize Krone" (Schiller. Braut von Mess. II. 2); „Ein Weib soll ihre Weiblichkeit nicht ausziehen wollen" schreibt Goethe an Frau von Stein. —

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Hienach wird der vorurteilsfreie Leser und werden ohne Zweifel die „edlen Frauen“, bei denen wir ja anfragen sollen, was sich ziemt, zugeben, dass die weibliche Zartheit dem Fräulein verbot, sich persönlich auf die Suche nach dem abhanden gekommenen Bräutigam zu begeben. Der begleitende Oheim, der manchem Beurteiler als mildernder Umstand gilt, hat gar keine Bedeutung. Ein Graf, welcher vor den Stürmen des Krieges, der sein Vaterland durchtobt, sich unter den blauen Himmel Italiens flüchtet, aber seine sieben- bis achtzehnjährige Nichte und Mündel daheim lässt und den brutalen Kriegsgefahren aussetzt, ist so mattherzig und schwachköpfig, dass die mascula Minna sich von diesem Begleiter wohl an keinem Schritte dürfte hindern lassen. Das Schicksal, die Freundin des Dichters, hat denn auch durch einen wohlgeleiteten Achsenbruch diesen Schatten eines Mannes von aller Beteiligung an der Handlung ausgeschlossen. Doch wir wollen dem Grafen nicht unrecht thun. Gewiss wäre er in den Wirren des Krieges auf seinem Posten d. h. zu Hause geblieben, wenn ihn der Dichter nicht mit sanfter Gewalt nach Italien geschickt hätte, um — die kecke Zusammenkunft M.'s mit dem feindlichen Major möglich zu machen, die sonst der vorsichtige Vormund wohl verhindert haben würde, zugleich damit freilich auch das Theaterstück. Auch M. würde der Dichter nicht auf die bedenkliche Suche ausgeschickt haben, wenn sie nicht, um das Theaterstück möglich zu machen, auf jeden Fall im Wirtshause „Zum König von Spanien“ hätte erscheinen müssen.

Mithin ist die äussere Grundlage des Stückes, das Zusammentreffen M.'s mit T. im Gasthofe, geschaffen einerseits durch eine Unterlassung des Majors, welche in ihrer Rücksichtslosigkeit mit dem vom Dichter intendierten Charakter im Widerspruche steht; andrerseits durch eine Harmlosigkeit, um nicht zu sagen Gefühllosigkeit oder Unzartheit M.'s, die ebenfalls das Widerspiel ist des Verstandes und der holden Weiblichkeit, womit der Dichter diese seine Lieblingstochter ausstatten wollte. Nun kann aber nach Lessings eigenem Ausspruche „die strengste Regelmässigkeit den kleinsten Fehler in der Charakterzeichnung nicht aufwiegen.“ Die äussere Situation ist, hervorgehend aus der unnatürlichen inneren, unnatürlich. Schon Klotz (in der Dtsch. Bibl. der schönen Wissensch. 1767, bei Niemeyer a. a. O.) fand die Situation des Stückes nicht natürlich. — Hienach wolle der billige Leser beurteilen, ob K. Fischer (a. a. O.) mit seiner Schätzung hier das Rechte trifft: „Die Exposition konnte Zug um Zug nicht natürlicher motiviert, nicht feiner und musterhafter ausgeführt werden.“

Als weniger wichtig, aber doch nicht unbedeutend, sei noch darauf hingewiesen, dass der Besuch des Majors bei M. (II. 8) kaum gehörig motiviert ist. Es lässt sich schwer annehmen, dass der stolze, gekränkte T. von dem verächtlichen Wirte in dem Kaffeehause sich überhaupt habe sprechen lassen; noch weniger, dass er einer Einladung von ungenannten Damen (II. 6 am Ende, auch seine Überraschung am Anfange II. 8) gefolgt sein würde; am wenigsten, dass er in der Verfassung, wie er „die vorige Nacht kampiert“, Damen von Distinktion seine Aufwartung gemacht hätte.

In II. 9 geht nach wenigen einleitenden Worten, welche T.'s Betragen nichts weniger als aufklären, das Fräulein „mit offenen Armen“ auf diesen zu: „Alles, was ich suchte, habe ich gefunden.“ Das ist denn doch eine der Begründung noch sehr bedürftige Annahme. M. ist es ohne Frage ihrer Selbstachtung schuldig, zunächst Rechenschaft über T.'s langes Schweigen und besonders über sein Gefühl und Sitte verletzendes Schalten mit ihrem Verlobungsringe zu fordern. Bis auf diese doch sehr wesentliche Ausstellung ist diese letzte Szene des II. Aufzuges als Schluss der Exposition ein Muster in der Aufstellung des Problems, und sie würde eine Quelle reinsten Genusses bieten, wenn wir vergessen könnten, dass die Handlungen der Personen einen Schluss auf ihren Charakter herausfordern, dass aber die absolute, ja bis zur Grillenhaftigkeit verrannte Ehrenhaftigkeit des Majors bisher seiner Verlobten gegenüber ganz erheblich versagt hat, und dass auch dieser es zunächst an bräutlicher

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Besorgnis um ihren seit längerer Zeit spurlos gewordenen Verlobten und dann an klarer Beurteilung der Sachlage, sowie an dem unerlässlichen Grade weiblicher Zartheit und Selbstachtung erheblich gemangelt hat, während der Dichter doch in beiden ideale Träger dort männlicher, sogar schroffer Ehrenhaftigkeit, hier kluger und sittiger Weiblichkeit hat aufstellen wollen. — Das unselige Spiel der Ringe soll an geeigneter Stelle eine zusammenfassende Betrachtung finden.

Die Haupthandlung windet sich im III. und in der ersten Hälfte des IV. Aufzuges spärlich zwischen Episoden hindurch. Inbezug auf den III. Aufzug hat Goethe den retardierenden Auftritt zwischen dem Wachtmeister und Franziska bemerkt; der Dichter spiele mit den Charakteren, an denen er Lust gewonnen, und male sie zu einzelnen Szenen aus, die er als solche „recht schön" nennt. Und die späteren Beurteiler haben dieses Stocken der Handlung nicht in Abrede gestellt, gehen aber auf die Neigung des Meisters, hier aus der Not eine Tugend zu machen, zu bereitwillig ein. W. A. Passow (Über Lessings M. v. B. 1846 S. 12) findet „den Mangel in der künstlerischen Begrenzung und gleichmässigen Durchführung der Haupthandlung verbunden mit dem grössten Vorzuge des ganzen Lustspiels, mit seiner Volkstümlichkeit im besten Sinne des Wortes", und Erler (a. a. O. S. 9) führt den extremen Ausspruch Roquettes an: „Man könnte zu der Meinung kommen, Lessing habe absichtlich einen dramaturgischen Verstoss gemacht, um desto mehr Vorzüge und Glanzpunkte hervortreten zu lasen". Dieser Ansicht beizutreten ist unmöglich bei dem Dichter, der als Ästhetiker die Berechtigung der einzelnen Züge eines Kunstwerkes allein in ihrer straffen Beziehung zum Ganzen findet: „eine Handlung ist eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen; diese Einheit des Ganzen beruht auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke. (Abhandl. über die Fabel. I.) Vielleicht aber bedeutet das grössere Interesse, welches mit dem Fortschritte der Handlung den Nebenpersonen zugewendet wird und zu breiterer Ausmalung episodischer Szenen führt, im Lustspiele[18] nicht einmal einen gar schweren dramaturgischen Verstoss, obschon gewiss ein Vorzug dadurch keineswegs geschaffen wird. Es geziemt Melpomenen, feierlichen Schrittes im strengen Faltenwurfe ihres Gewandes gerade auf ihr Ziel hinzuwandeln; doch der lächelnden leichtgeschürzten Thalia müssen ein paar Schritte zu beiden Seiten des Weges, wenn sie besonders liebliche Blumen zu ihrem Strausse herbeiholen will, verstattet sein. Doch ist in diesen Digressionen gewiss Mass zu halten. So finden wir die an sich retardierenden Szenen der Haupthandlung bei einem durch die Natur der Dichtgattung berechtigten Nachlassen der strengen dramaturgischen Forderung um so mehr erträglich, als gerade sie vorwiegend das nationale Kolorit über das Stück verbreiten und ihm seine grosse Volkstümlichkeit verleihen[19].

Wenn aber Erler (a. a. O. S. 9) die Frage aufwirft, ob diese Szenen „überhaupt einer Entschuldigung bedürfen, oder ob sie, von einem anderen Standpunkte aus angesehen, nicht etwa recht wesentliche Momente zur Entwickelung der Idee des Dramas bieten und so einen vollkommen berechtigten Platz einnehmen", so können wir ihm auf diesen Standpunkt nicht folgen. Diese Szenen dienen nach Erler (S. 13) „recht eigentlich dazu, die übertriebenen Ehrbegriffe T.'s, welche ihn mit seinem Diener, mit seinem Wachtmeister in Kollision gebracht haben, in ihrer Verkehrtheit darzulegen", und zwar doch wohl zur Aufklärung T.'s. Die Hypothese lässt sich sehen, wenn nur T. — auch wirklich eine Korrektur seiner Ehrbegriffe erführe und sehen liesse! — Wie soll zunächst „ein übertriebener Ehrbegriff" T. mit seinem Diener in Kollision gebracht haben? Er will ihn entlassen (I. 4, 8), weil er lernen muss, sich ohne Bedienten zu behelfen; er will ihm nichts schuldig werden. Das ist doch nur die praktische Folge

18. Shakespeares Kunst bewegt sich hier zuweilen in sehr weit gesteckten Grenzen.

19. Heinrichs (a. a. O.) ist der ohne Zweifel zu weit gehenden Ansicht, dass nur das Gefallen an den Nebenpersonen heute noch dem Stücke ein Publikum zuführt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seiner Lage; freilich ist der Übergang etwas schroff, wie alles an T. Ferner will er Just nicht im Dienste behalten wegen mancher arger Eigenschaften. Schliesslich überzeugt er sich davon, dass die Tugend der Treue denn doch alle diese Fehler in Schatten stellt, und über den Kostenpunkt beruhigt er sich vor der Hand stillschweigend, ohne dass man irgend einen Anhalt hätte zu meinen, er habe nunmehr von seiner „übertriebenen" Auffassung, die ihm verbietet, der Schuldner seines Dieners zu werden, zu der gesunden (??), es damit nicht so genau zu nehmen, einen Schritt gethan. Wir können versichert sein, dass er ihn nur so lange behalten wird, als er ihn bezahlen kann; vorläufig kann er das noch. Und behält er ihn doch länger, so ist das eine von den Konzessionen, die auch ein T. schliesslich, will er weiter leben[20], der brutalen Gewalt der Verhältnisse machen muss. Er wird sich noch zu anderen solchen Konzessionen verstehen müssen, ohne dass er seine Begriffe dadurch ändert. — Eine fernere Lektion nämlich soll nach Erler dem Major inbezug auf seinen „übertriebenen Ehrbegriff", dass man nicht borgen solle, wenn man nicht wisse, wovon abzugeben, und dass es sich für einen Major nicht zieme, seines ehemaligen Wachtmeisters Schuldner zu sein (III. 7), von diesem gegeben werden. Doch auch hier suchen wir nach einem Anzeichen für die wirkliche Sinnesänderung des Mannes vergeblich. Nachdem der Wachtmeister, um den Major von seinem Unrechte zu überzeugen, eine Flut sentimentaler Gründe erfolglos erschöpft hat und sich unwillig davon machen will, lenkt der Major ein und beginnt seine Erklärung mit dem Anrufe: „Mensch, mache mich nicht rasend!" Das ist doch nichts weiter als eine Formel des Protestes gegen eine Annahme seiner wirklichen Umstimmung. Um aber den Mann zu beruhigen, gibt er ihm das Versprechen, dass er der erste und einzige sein werde, bei dem er sich etwas borgen wolle. Und wir sind überzeugt, dass er Wort hält; er thut es auch (V. 1), aber nicht, weil er auf Einwirkung der Lektion des Wachtmeisters nun anders über diesen Punkt dächte, sondern unter dem Eindrucke eines unentrinnbaren Zwanges, wie wir an der betreffenden Stelle darthun werden. Auch dieses ist eben nur eine Konzession an die starke Not des Lebens, ein Schritt, ähnlich dem, zu welchem ja auch die Witwe des Stabsrittmeisters (I. 6) sich entschliessen musste. Von einer Sinnesänderung ist da keine Rede. K. Fischer (a. a. O.) meint: „der Major ist nachgiebiger geworden, nun will er auch mit M. ausfahren"; für die Annahme aber, dass er es ohne diese Unterredung mit Werner nicht gewollt haben würde, liegt nicht die Spur eines Anhaltes vor. Und dass die Rauheit in dem Ehrbegriffe T.'s auch nicht die geringste Sänftigung durch die Szenen I. 8 und III. 7 erfahren hat, welche darum auch ohne Berechtigung von K. Fischer als Vorschule T.'s aufgefasst werden, das beweist die ganze Szene IV. 6, in der T. mit dem Lachen des Menschenhasses, das schrecklicher klingt als Fluchen aus anderem Munde, M. von der Verdächtigung seiner Ehre unterrichtet und mit kältester Schroffheit auf seiner Überzeugung verharrt, dass die wahre Liebe ihm verbiete, ihren Gegenstand der Verachtung auszusetzen. Der T. des I. Aufzuges erscheint hier völlig unverändert; eine Umbildung,

20. Er will aber weiter leben: „eher soll mich hier das äusserste Elend vor den Augen meiner Verleumder verzehren" (IV. 6). Seine Pistolen nicht zu vergessen (I, 10), befiehlt er Just nicht, da er gelegentlich Selbstmord zu vollführen beabsichtigt, wie Passow fürchtet; auch nicht nach Kuno Fischer (a. a. O. S. 116) aus soldatischer Freude an seinen Waffen, die ihm wohl sehr vergällt war; auch nicht nach Düntzer, weil sie leicht vergessen werden konnten, „da sie hinter dem Bette hingen", womit ja jede Beziehung dieser Äusserung zum Stücke fehlen würde: sondern weil seine eigentümlichen Verhältnisse leicht verletzende Bemerkungen hervorrufen und er leicht in die Lage versetzt werden kann, sich mit seinen Pistolen Genugthuung zu verschaffen. Der Zug ist zur Kennzeichnung der Lage T.'s und seiner Gereiztheit ungemein glücklich erfunden. — Frick lässt ihn die Pistolen besonders erwähnen, „damit wir recht inne werden, wie hart die Not ihm an das Leben gieng und die gerügte Handlungsweise (den Versatz des Verlobungsringes) ja milde beurteilen." Also er denkt an Selbstmord für den Fall, dass das Letze aufgezehrt ist. Hatte für einen so entschlossenen Mann die Frist, welche der Erlös aus dem Verlobungsringe ihm noch gab, wohl einen Wert?

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eine Aufklärung seines Ehrbegriffes durch die Szenen I. 4, 8 und III. 7 bemerken wir nicht; auch nur eine dadurch seiner Starrheit zugekommene Neigung, sich freundlicher Zurede aufzuschliessen, zeigt sich nicht; denn das robur et aes triplex um T.'s Brust musste nun doch unter der schlagenden Dialektik M.'s sich lösen, wenn das Flennen Justs dasselbe bereits erweicht oder das Poltern Werners darin bereits einen Riss gemacht hätte.[21] K. Fischers Auffassung also der episodischen Szenen des III. Aufzuges als propädeutischer Einwirkungen ist hinfällig, und ebenso Erlers von demselben Gesichtspunkte ausgehende Bezeichnung derselben als „recht wesentlicher Momente zur Entwickelung der Idee des Dramas." Der III. Aufzug enthält nicht, was K. Fischer a. a. O. behauptet, „ein fortbewegendes, die unbeugsame Sprödigkeit T.'s brechendes Motiv". Seine Sprödigkeit wird eben nicht gebrochen. Diese Ansicht ist zurückzuführen auf die unzutreffende Beobachtung Herders, dass „alles, was um T. steht, was ihm begegnet, ihn das ganze Stück hindurch moralisch sichtet". Für den I. und II., besonders aber den III. Aufzug und die Hauptszene IV. 6 bis zur Peripetie ist, wie wir gesehen haben, diese Behauptung durchaus ungegründet. Aber überhaupt in dem ganzen Drama vollzieht sich in T.'s Ehrgriffe auch nicht die geringste Wandlung, sondern er macht auch in der Peripetie gegenüber M., nicht anders als vorher gegen Just und gegen Werner, nur eine unumgängliche Konzession der unabweisbaren Notwendigkeit, ohne jede Spur einer inneren Wandlung; was wir an der betr. Stelle nachzuweisen haben.

Im einzelnen ist, wie Heinrichs richtig hervorgehoben hat, T.'s Verhalten nach der Absendung seines Briefes an M. unverständlich. Er setzt dem Fräulein darin die Gründe für sein Verhalten auseinander, um nicht bei mündlicher Erörterung durch ihre Gegenwart verwirrt und durch jeden ihrer Blicke an die Grösse seines Verlustes erinnert zu werden (III. 10). Dann erscheint er wieder in dem Gasthause, um Franziska allein zu sprechen; er hat ihr aber noch nichts zu sagen, da das Fräulein den Brief noch nicht gelesen hat. Die Frage wird berechtigt sein, was er mit Franziska im anderen Falle denn allein zu sprechen gehabt haben würde. Ein über seine Schritte klar denkender Mann musste, wenn auch seine Resignation als solche immerhin aus einer krankhaften Übereizung seines Ehrbegriffes entsprang, zur notwendigen formellen Erledigung der peinlichen Angelegenheit dem Briefe, welcher die Rechtfertigung seines Verhaltens enthielt, und der schon vor vielen Monaten hätte geschrieben werden müssen, seinen Verlobungsring — um den übrigens der Major sich gar nicht weiter kümmert — beifügen und erklären, dass er bis zur Entscheidung seiner Sache das Fräulein frei gebe, selbst jedoch an sein Eheversprechen bis dahin sich gebunden halten werde. Er schreibt also endlich und hat hoffentlich recht erschöpfend geschrieben, hat also doch nichts hinzuzusetzen: was in aller Welt will er also mit Franziska besprechen? J. Stoffel (M. v. B. im einzelnen erklärt und gewürdigt. 1888. S. 45) gibt uns hierauf Antwort: „er will hören, wie das Fräulein seinen Brief aufgenommen hat." Kann er sich das nicht selbst sagen? Nun, wenn das Fräulein die Trennung annimmt, will er dann zu ihr hineingehen und etwa das Scheiden feiern, ähnlich wie in der bekannten Szene des Divorçons? Gebietet da nicht der Takt, das Peinliche einer Unterredung zu vermeiden? Und wenn sie nichts von Trennung hören will? Doch auf diesen Fall kommen wir sogleich zu sprechen. Franziska gibt ihm den Brief als ungelesen zurück: er müsse selbst kommen. Bedenken wir, wie mühsam in einer wie bewegten Szene nach dem Berichte des Wirtes (III. 3) T. sich von M. losgerissen, so begreifen wir nicht, wenn wir einen ernsten Mann vor uns haben, dass er auf die Zurede der Kammerjungfer so ohne weiteres bereit ist, sich wieder in die Höhle des Löwen zu wagen und mit M. auszufahren. A. Funke (M. v. B. in Schöninghs Ausg. dtsch. Klassiker mit

21. Frick (a. a. O. S. 114) drückt sich reserviert aus: „Werner erringt schliesslich in gewissem Sinne einen Sieg".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kommentar. V. 1888. S. 73) zitiert aus Bieling: „T. hat sich von M. gewaltsam losgerissen und doch will er zurückkehren; er fürchtet, man könne ihm Mangel an Charakterfestigkeit vorwerfen.“ Also er kommt, um seine Charakterfestigkeit zu beweisen; das kann doch wohl nur heissen sollen, er kommt um zu zeigen, dass er bei aller Liebe zu M. an seinem Entschlusse der Entsagung festhält. Da er aber voraussetzen muss, dass M. alle Mittel der Überredung, Worte, Blicke, Thränen aufbieten werde, Einflüsse, denen er ja gerade durch seine schriftliche Auseinandersetzung hat entgehen wollen (III. 10 init.); so ist es doch nicht konsequent, nicht vernünftig, diese überaus peinliche Unterredung, die bei seiner strengen Entschlossenheit eine Änderung der Lage gar nicht herbeiführen kann, der Geliebten und sich selbst nicht zu ersparen. Der Brief hat keinen Sinn, wenn der Schreiber desselben sich unmittelber darauf persönlich sehen lässt. Ganz unverständlich aber ist sein Verhalten, als er den Brief erbrochen und natürlich doch gelesen, also seinen Zweck erfüllt findet. Nun könnte er doch mit Franziska das allerdings Unerfindliche besprechen, wozu er hergekommen; doch er thut es nicht. Auch hier ergeben sich die einzelnen Handlungen T.'s nicht aus seinem Charakter und stehen ausserdem unter einander im Widerspruche. Der Major scheint wirklich nur „sich zu zieren“ (M. IV. 6). Passow (a. a. O. S. 12) findet „für eine wirkliche Förderung der Handlung den Zwischenfall mit dem Briefe“ nur „zu weit ausgesponnen.“ Vielmehr bedeutet der Brief nur ein theatralisches Manöver, um den III. Aufzug in Fluss zu bringen und um die episodischen Szenen äusserlich und notdürftig genug auf einen Faden aufzureihen; dass der Brief keine organische Verbindung mit der Haupthandlung hat, geht ohne weiteres aus dem Umstande hervor, dass er ohne irgend welche Beeinträchtigung derselben ausgeschaltet werden kann

So trägt der III. Aufzug mit seinen zwölf zum Teil recht ausgedehnten Auftritten zur Entwickelung der Handlung nur zwei Momente bei, nämlich die durchaus unmotivierte Bereitwilligkeit des Majors, mit M. auszufahren (III. 10), und den Entschluss der letzteren, den Major wegen seines Stolzes event. „mit ähnlichem Stolze ein wenig zu martern“, wobei auch der Kammerjungfer eine Rolle in Aussicht gestellt wird (III. 12). Das ist nun eine sehr spärliche Ausbeute. Im Übrigen liefert der Aufzug nur nachträgliche und zwar interessante, aber nicht unentbehrliche Züge zur Charakteristik des Majors, ausserdem aber die Exposition und die Entwickelung der mit der Handlung, deren Einheit dadurch stark beeinträchtigt wird, parallel laufenden Nebenhandlung[22] zwischen dem Wachtmeister und der Kammerjungfer.

Der IV. Aufzug bringt nach einem einleitenden Auftritte, worin der beabsichtigte „Streich“ M.'s etwas näher als eine „Lektion“ bezeichnet und die Methode derselben angedeutet wird, den Riccaut-Auftritt. Derselbe dürfte seine Unentbehrlichkeit in der Ökonomie des Stückes nachzuweisen schwerlich imstande sein. Ohne thatsächlichen Anhalt in dem Stücke vermutet Kurz (a. a. O. S. 636), Lessing habe bei der Einführung dieses Industrieritters die Absicht gehabt, „die deutschen Fürsten, und wohl insbesondere Friedrich II., zu strafen, in dessen Heere nicht wenige Franzosen zu finden waren, die zum Teil wohl Glücksritter der dargestellten Art sein mochten (noch 1767?). So würde denn diese genrehafte Person mit einer besonderen national-sozialen Aufgabe ganz ausserhalb der Ökonomie des Stückes stehen. Frick (a. a. O. S. 97) gruppiert die Personen des Stückes nach dem Besitze bezw. Verluste der absoluten und der relativen Ehre, wofür wir „berechtigtes Ehrgefühl“ und „Ehrerweisung“ sagen; wobei denn Riccaut — und „in gewissem Sinne“ der Wirt

22. Auch das Nebenspiel Werner-Franziska kommt offenbar aus Shakespeares „Der Kaufmann von Venedig“, wo ebenfalls das subalterne Paar Graziano-Nerissa jede Bewegung des herrschaftlichen Paares Bassiano-Porzia schattenmässig mitmacht. Dieses Motiv ist bei Lessing, wenn auch nur episodisch, weit feiner und lebendiger verwertet, als von dem grossen Briten: da wirkt es nachgerade ermüdend, wenn es auch mit der Handlung viel fester zusammenhängt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

— die Kategorie des Besitzes der relativen und des Nichtbesitzes der absoluten Ehre zu vertreten bekommt. Schon daraus soll sich „die Bedeutsamkeit dieser durchaus nicht überflüssigen Figur“ ergeben. Es soll also an Riccaut dem Zuschauer die doch sehr bekannte Wahrheit, dass mancher Mensch schlechter ist als sein Ruf, noch besonders dramatisch klar gemacht werden. Darum tant de bruit? Und wozu diese ganze schablonenhafte Gruppierung, die noch dazu inbezug auf Just und den Wirt recht gequält herauskommt und inbezug auf Riccaut ganz versagt, da dieser nicht einmal im Besitze der relativen Ehre sich befindet; denn IV. 6 protestiert T., ein klassischer Vertreter „der sittlich Berechtigten in der bürgerlichen Gesellschaft“, lebhaft wider die Bezeichnung seiner Person als eines Freundes von Riccaut. Durch eine so künstliche und dazu unberechtigte Konstruktion lässt sich eine zweifelhafte dramatische Figur nicht halten. Niemeyer fasst die Einführung des Franzosen auf als „die negative Bethätigung des Nationalbewusstseins, Nationalhass“, K. Fischer als „unerlässliche“ Vervollständigung des Zeitbildes; beide Beurteiler also als eine Äusserlichkeit. Beides mag sein; nur soll man nicht unternehmen, den inneren Zusammenhang dieses Auftrittes mit der dramatischen Handlung nachzuweisen. So setzt Erler (a. a. O. S. 13) die Bedeutung desselben darin, dass er für den Zuschauer bereits die Entwickelung bringe, indem die Erzählung des Chevalier die Regulierung des Schuldpostens seitens des Ministeriums andeute; „schon vorher (III. 12) erfahren wir, dass das Fräulein es übernehmen wird, das zweite schwierige Hindernis zu beseitigen; sie wird durch eine . . . . List den Major von seiner Thorheit mit seinen eigenen Worten zu überführen suchen“. Diese Auffassung, welche sich auch bei Laas (a. a. O. S. 289) findet, leidet an dem Fehler, dass sie zwei Hindernisse der Verbindung, ein äusseres und ein inneres annimmt und demnach zur Behebung derselben auch zwei Handlungen für notwendig hält, während doch das innere Hindernis lediglich eine Folge des äusseren ist und zugleich mit diesem ohne weiteres wegfällt, so dass M.'s gewagtes Spiel nach der Neuigkeit, welche Riccaut bringt, falls auf diese irgend ein Gewicht gelegt wird, pro nihilo sein würde, wenigstens wenn man mit Erler dieses Spiel als „Überführung“, als Mittel der Heilung, und nicht bloss als „Marter“ auffassen will. Noch weniger leuchtet die Annahme Passows (a. a. O. S. 13) ein, der in der Nachricht des Franzosen gerade die Ermutigung zu M.'s gewagtem Schritte findet, den sie sonst wohl nicht unternommen hätte (?); also würde eine im Munde des „erkannten“ Überbringers gar zweifelhafte Nachricht die Motivierung zu einem Schritte geben, der an sich misslich ist und unter der Voraussetzung der Wahrheit jener Nachricht zwecklos und daher ganz thöricht sein würde. Auch ist nicht zu vergessen, dass M. den Entschluss zu ihrem Streiche schon III. 12, also ganz unabhängig von Riccauts späterer Nachricht, ihrer Kammerjungfer mitteilt und dass, wenn dessen Neuigkeit die übrigens gar nicht Zaghafte zu ihrer List überhaupt oder noch mehr ermutigte, der Dichter ein Interesse daran hatte, dieses wichtige Moment behufs Herstellung eines Zusammenhanges dieses Auftrittes mit der Handlung durch ein Wort hervorzuheben. Übrigens wenn es nur darauf ankam, eine Wendung in der Sache des Majors mitzuteilen, bedurfte es doch dazu nicht des umständlichen Riccaut-Apparates; sondern es brauchte ja nur die unmittelbar darauf durch den Wachtmeister (IV. 4) zu machende Meldung nach Bedürfnis deutlicher gehalten zu werden. — Somit ist Riccaut weniger als eine episodische Figur; da er vom Himmel fällt, gilt für ihn nicht einmal die Entschuldigung, dass der Dichter mit ihm als mit einer mittlerweile lieb gewonnenen Gestalt „spiele“ (Goethe); er ist mit einem kaum sichtbaren Faden an die Handlung annektiert, ein purpureus, late qui splendeat, pannus[24]. (Hor. A. P. 15).

24. Sollte der verlumpte Riccaut nicht ein Nachkomme des windigen Doctor Caius in Shakespeares Die lustigen Weiber von Windsor sein, und der Königslieutenant ein veredelter Abkömmling beider?

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der sechste Auftritt des IV. Aufzuges bringt endlich die Aussprache zwischen T. und M. und damit den akuten Konflikt, der im letzten Auftritte des II. Aufzuges bereits angesponnen war. Es ist unleugbar, dass, wenn dort der Faden nicht durch das Hervordrängen der Episoden abgerissen, sondern gleich zum Auftritte IV. 6 weiter gesponnen wäre, nicht ein Rad im Getriebe der Handlung infolge des Ausfalles des ganzen III. und des halben IV. Aufzuges vermisst werden würde. Dann hätten wir ein nur dreiaktiges Drama. Das Formelwerk des Überganges zum dritten, jetzt V. Aufzuge würde einfach herzustellen sein; der Inhalt desselben wäre der Entschluss M.'s zur Ausführung ihrer Lektion, der hinter der grossen Konfliktszene viel natürlicher sich einstellen würde, als jetzt am Ende des III. Aufzuges und sofort wieder aufgenommen am Eingange des IV. Aufzuges, um denselben in Gang zu bringen. Wie das Stück jetzt gebaut ist, fällt der Äusserung dieses Entschlusses offenbar die Aufgabe zu, in der zerstreuenden Menge des schon gewesenen und noch zu erwartenden Beiwerkes wie ein einsames Fanal die Erwartung auf die Handlung gerichtet zu halten, was kümmerlich genug geschieht. Ob wir den Reiz der mannigfachen episodischen Szenen ungerührt entbehren würden, ist eine Gemütsfrage, welche für die ästhetische Beurteilung nicht ins Gewicht fällt. Entbehrlich sind sie, und somit müssten sie vor der Forderung des strengen Stiles fallen. Einen besonderen Vorzug des Stückes aber inbezug auf dessen künstlerische Durchführung begründen sie keineswegs, so wertvoll sie auch an und für sich durch den anziehenden Stoff und dessen formale Behandlung sein mögen.

Bei dieser Sachlage sind wir nicht so glücklich, mit C. Vilmar (Vorlesungen über die Gesch. der Nat.-Lit 1845. S. 12) hier „eine meisterhafte Anlage, eine fast (!) durchaus rasche, bewegte, dem Ziel entgegendrängende Handlung“ zu finden. Und wenn Hettner, welcher a. a. O. dem dramatischen Bau des ganzen Stückes eine ungemessene Lobrede spendet, „mit jedem Schritte sich die Zuspitzung und die Spannung der dramatischen Gegensätze steigern“ sieht, so gestehen wir, uns eines so scharfen Auges nicht zu erfreuen. O. Ludwig (Shakesp. Studien S. 330) findet die Berechtigung Lessings zum Dichternamen in seiner durch die M. v. B. dargethanen Fähigkeit, „ein einfaches Samenkorn von Stoff so auszuschwellen, dass man beständig interessiert wird“. Aber schon die „Hamb. Unterhaltungen“ fanden einen Fehler des Stückes „in der Armut der Handlung“; auch Sonnenfels in seinen Briefen über die Wienerische Schaubühne (1768) hebt „die Magerkeit der Fabel“ hervor (nach Niemeyer a. a. O.); und uns scheint dieses „Ausschwellen“ nicht zu der vollkommenen Kugelgestalt geführt zu haben, sondern wir finden in den retardierenden Szenen allerhand über den natürlichen Radius hinauswuchernde Protuberanzen, zu denen im V. Aufzuge, um das hier vorweg zu nehmen, noch Szenen kommen, welche selbst von anerkennenden Beurteilern als „peinlich“, d. h. nichts weniger als angenehm interessierend empfunden werden. Ludwigs Urteil: „Der Eindruck des Ganzen wird durch den Eindruck jedes einzelnen weise unterstützt, nie gestört oder in der Richtung verschoben“, ist eben das hergebrachte, welches anzuerkennen die vorgelegten Thatsachen keineswegs gestatten. Auf die „Weissheit“ der Einzelheiten des V. Aufzuges kommen wir noch ausführlich zu sprechen. — Die Menge der wesentlich gleichen und unter einander immer sehr ähnlichen Urteile[23] im einzelnen zurückzuweisen, würde einen nicht uninteressanten kritischen Spaziergang ergeben; doch verbietet diesen die Rücksicht auf den Raum.

G. Freytag (die Techn. d. Dramas.4 1881. S. 223) eröffnet die Aussicht, dass „einst eine männlichere Bildung das Publikum empfindlicher machen wird gegen die Schwäche der Umkehr und Kata-

23. Ganz vereinzelt steht Passow da, der ungeachtet seiner anerkennenden Beurteilung nicht ansteht, die „verzichtenden Worte Lessings doch auch auf M. v. B. anzuwenden.“

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

strophe in M. v. B. (und Emilia Galotti).“ Vielleicht gelingt es dem Verfasser, im nächsten Jahresberichte oder an einer anderen Stelle den Beweis zu führen, dass die Peripetie unseres Dramas nicht organisch aus den Voraussetzungen der Handlung erwächst und dass die Lösung nicht als eine notwendige Folge der Peripetie eintritt. — Da aber die bisher ausgesprochenen Behauptungen über den künstlerischen Wert unseres Dramas bezw. die Zurückweisung gegenteiliger Ansichten durch die Analyse des V. Aufzuges einen sehr gewichtigen Nachdruck erhalten, ja erst ihre volle Bestätigung finden werden; so bittet der Verfasser, Entgegnungen, die ihm im Interesse der wahren Würdigung eines der Hauptwerke unserer Nationalliteratur sehr willkommen sein müssen, bis nach dem Erscheinen des zweiten Teiles zurückhalten zu wollen.

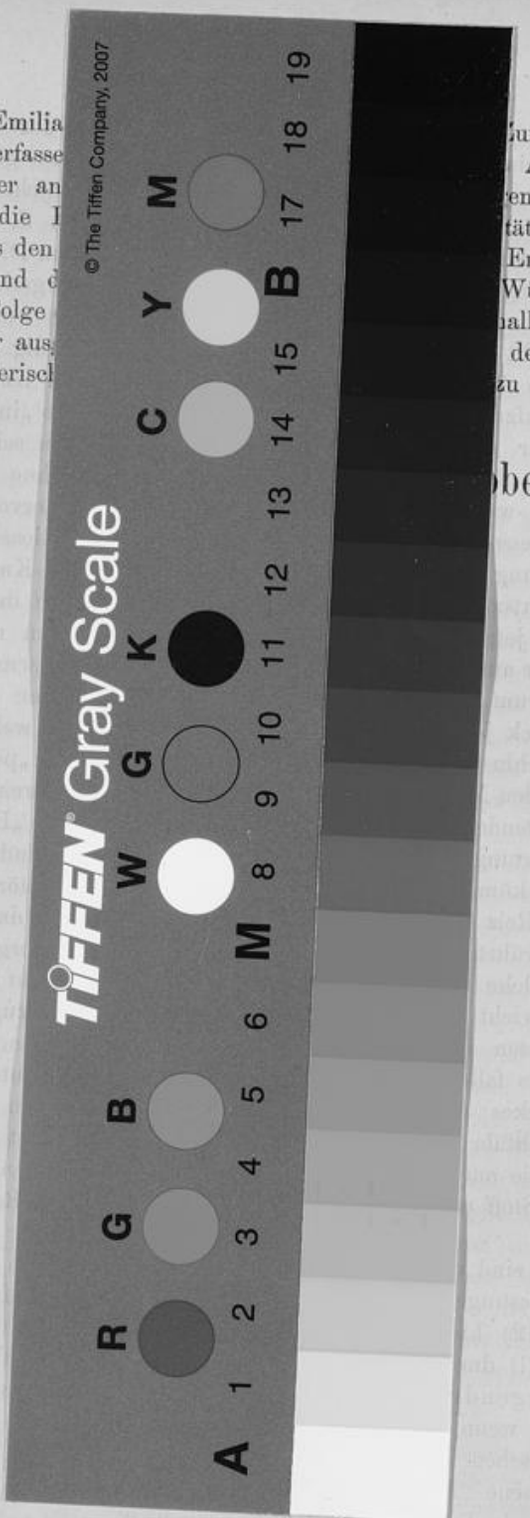
Robert Buchholz.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

strophe in M. v. B. (und Emilia
leicht gelingt es dem Verfasse
Jahresberichte oder an einer an
Beweis zu führen, dass die I
Dramas nicht organisch aus den
der Handlung erwächst und d
nicht als eine notwendige Folge
tritt. — Da aber die bisher aus
hauptungen über den künstlerisch

urückweisung gegenteiliger
Analyse des V. Aufzuges
en Nachdruck erhalten, ja
tätigung finden werden; so
Entgegnungen, die ihm im
Würdigung eines der Haupt-
alliteratur sehr willkommen
dem Erscheinen des zweiten
zu wollen.

obert Buchholz.



Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf