

34 92792

Streitkultur

Strategien des Überzeugens im Werk Lessings

Referate der Internationalen Lessing-Tagung der
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Lessing Society
an der University of Cincinnati, Ohio/USA,
vom 22. bis 24. Mai 1991 in Freiburg im Breisgau

*herausgegeben von
Wolfram Mauser und Günter Saße*

Germ
0l 50

510

Universität Tübingen
NEUPHIL FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

34 92792

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1993



die Suche nach Wahrheit
hatischen Sinn jedoch, die
Problem des Umgangs mit
prägend für die geistigen
underts. Ob es sich um die
imlehren handelt, um den
n eines unaussprechlichen
slehren, um die Ausdiffe-
gentlicher Rede vom Gan-
genen Wahrheit. Und die
zum neuen Jahrhundert
rborgenen Wahrheit noch
late zu geben - in »tausend
ie die späteren, trivialeren,

Bernhard Greiner

Streitkultur des Als Ob: Komödie als transzendente Bedingung des Streitens in *Minna von Barnhelm*

Wie auch immer in einem Streit eine Position sich durchgesetzt haben mag, durch bessere Argumente, brillantere Rhetorik oder durch strukturelle Gewalt (wenn die Vertreter der einen Position über die situativen Bedingungen des Streitens verfügen): soll der Sieg für mehr als einen Augenblick Dauer haben, so ist aufzuzeigen, daß auch die unterlegene Position das zu berühren und aufzunehmen vermag, was sie bisher abgewiesen hat. Und reziprok muß sich auch die siegreiche Position als fähig erweisen, zur Sprache zu bringen und sich anzueignen, was sie ausschließt. In der Geschichte des siegreichen Aufklärungsdiskurses ist es Lessing, der auf dieser Forderung insistiert und, indem er sie freilegt, zugleich erfüllt. Die Komödie *Minna von Barnhelm* erschließt sich aus der Aufgabe, zur Sprache zu bringen, was im Aufklärungsdiskurs nicht aufgeht, was ihn unterminiert und was er doch, um einer umfassenderen Aufklärung willen, in sich integrieren muß. Die Ordnung der äußeren, sozialen Existenz, kristallisiert im Prinzip der Ehre, ist vom Innern, vom Herzen her zu beleben, die rigide Ordnung moralischer Verantwortlichkeit von der Freiheit und der Lust des Spielens her, die Ordnung der Sprache, die klar definierte Relationen zwischen materiellem und ideellem Gehalt des Zeichens verlangt, analog von der Ambiguität des Zeichens, der Dialogizität des Wortes her. Das Verfehlen solcher Erweiterung um das Ausgeschlossene führt zur Tragödie, wie *Minna von Barnhelm* im Schaffen Lessings zwischen Tragödien steht, zugleich erweist sich die Komödienlösung aber als nur schwer zu erringen, zeigt sie sich als äußerst gefährdet, wie man zu *Minna von Barnhelm* gesagt hat, die Komödie trage in ihr einen hauchdünnen Sieg davon.¹

Die Komödie ist nicht nur der Ort, da berührt und angeeignet wird, was im Aufklärungsdiskurs nicht aufgeht, sondern zugleich Medium dieses Prozesses. Die Integration des Ausgeschlossenen erfolgt, weil und insofern die Figuren

¹ Horst Steinmetz: *Minna von Barnhelm* oder die Schwierigkeit, ein Lustspiel zu verstehen. In: Wissen aus Erfahrungen. Festschrift für Herman Meyer. Hg. von Alexander von Bormann. Tübingen 1976, S. 152.

Komödie spielen. Hierin gewinnt das Stück seinen besonderen dramaturgischen Reiz, zugleich gründen hierin die Verschiebungen auf immer andere Ebenen der Handlung und Argumentation, die den Interpreten von jeher viel Kopfzerbrechen bereitet haben. Allen Regeln über den Aufbau einer dramatischen Handlung entgegen, ist Tellheims Unglück, um dessen Wende zum »Soldatenglück« es doch zu gehen scheint, durch keine der am Spiel beteiligten Figuren verursacht und trägt das Handeln der Figuren auch nichts zur Wende bei. Die Rehabilitation kommt von außen als ein »Deus ex machina Coup«². Das Problem, von dem der Streit seinen Ausgang bzw. seinen Fortgang nimmt, ist schon gelöst, wenn der Vorhang sich hebt und die Figuren ihren Streit entfalten, nur wissen oder erkennen sie es nicht. Sie handeln, als ob das Problem noch bestünde. Das gilt auf der Ebene der äußeren wie der inneren Handlung: Tellheims Ehre ist schon wiederhergestellt, der Bote hat ihn nur noch nicht erreicht; die Verlobung ist mit Minnas Rückgabe des verpfändeten Rings neu bekräftigt, Tellheim verkennt dies nur als Zeichen der Lösung des Verlöbnisses. So steht das Handeln der Figuren in einem grundlegenden Als Ob (als ein Mißverhältnis von Sein und Bewußtsein). Von dem Augenblick an, da die Gesamthandlung der Komödie zu übersehen ist, manifestiert sich strukturell Komödie als komischer Kontrast von Konflikt und Konfliktlösung bzw. als »Diskrepanz zwischen Spielhandlung, die auf die Lösung des Konflikts abzielt und tatsächlich statthabender Lösung, die mit der Spielhandlung in keinerlei Zusammenhang steht«³. Dies Als Ob und damit Komödienhafte eines Handelns, das nur scheinbar auf Wandel der Ausgangssituation hin orientiert ist, eröffnet dann aber die Möglichkeit, ganz anderes zur Sprache zu bringen, das im Aufklärungsdiskurs hintangestellt ist. Bezogen auf die Ehre-Handlung spricht Minna es am Ende aus. Das Handeln der Figuren hat zum Wandel der Ausgangssituation nichts beigetragen, es ist offenbar gar nicht darum gegangen, sondern um das Verhalten von Figuren in Situationen, um das Offenbarmachen ihres Innern, um ihr Selbstverständnis, ihre Maßstäbe und Orientierungen; so resümiert Minna: »Nein, ich kann es nicht bereuen, mir den Anblick Ihres ganzen Herzens verschafft zu haben! – Ah, was sind Sie für ein Mann!« (IV/12; G I, S. 700f.)

Das Stück exponiert den durchaus zeittypischen Widerstreit zwischen dem Anspruch der äußeren, sozialen Existenz, wofür die Ehre steht und dem Anspruch der inneren Existenz, des Herzens. Dieser Konflikt ist für bürgerliche Welt- und Selbsterfahrung charakteristisch. Das Prinzip Ehre ist in diesem

² Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung. 4. Aufl. München 1981, S. 257.

³ Steinmetz (Anm. 1), S. 149.

Streit nicht überholt, wir befinden uns nicht in einem Gottschedischen Besserungsstück, das von einer Einseitigkeit heilen will, unbezweifelte Ehre ist vielmehr (bürgerlich-rechtliche) Voraussetzung für Dienstverhältnisse und damit von existenzieller Bedeutung für Personen wie den güterlosen Adligen Tellheim, der auf eine bezahlte Stellung angewiesen ist. Das Stück spielt vier Versuchsanordnungen durch, um zu klären, ob die Forderung der Ehre mit der Stimme des Herzens zu vermitteln sei und führt zum immer gleichen Ergebnis, daß der Anspruch des Herzens vor dem der Ehre zurückzutreten habe.

1. Tellheim ist ohne Ehre und Minna erinnert an das Verlöbnis, aber der ehrlose Tellheim weigert sich, Minna zu heiraten.

2. Minna gibt sich gleichfalls als entehrt. Jetzt besteht der Konflikt mit der sozialen Existenz gar nicht, da scheinbar nun beide aus dieser hinausgeworfen sind. Tellheim will im fernen Persien Dienste nehmen. Diese Konstellation bringt das Problem des Stücks nicht voran, kam aber zeitgenössischen Eskapismuswünschen entgegen, nimmt den Zuschauer derart für Tellheim ein und bestärkt den – falschen – Eindruck, daß Tellheim seine Überzeugung gewandelt habe.

3. Tellheims Ehre ist wiederhergestellt; Minna nimmt nun Tellheims früheren Standpunkt ein, daß ein Ehrloser nicht heiraten könne, um den anderen nicht in seine Schande hinunter zu ziehen. Minna öffnet dabei zwar Tellheims Ehredenken nur nach: »Es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämt, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Mannes zu verdanken!« (V/9; G I, S. 697), aber der vom Zuschauer gewußte Unernst tut nichts zur Sache; denn Tellheim nimmt die Position Minnas zunehmend für wahr. Er erkennt sie als berechtigt an, spätestens, wenn er erfährt, daß der von ihm versetzte Verlobungsring von Minna eingelöst worden ist, sie also wieder im Besitz des Zeichens ist, mit dem sie sich ihm versprochen hatte. Dies führt bis zur völligen Handlungs lähmung, dem gefährdetsten Augenblick der Komödie:

[Das Fräulein.] Tellheim! – Tellheim! [Der vor Wut an den Fingern naget, das Gesicht wegwendet, und nichts höret.] – Nein, das ist zu arg! – Hören Sie mich doch! [...] (V/12; G I, S. 700)

Aber Tellheim hört nicht; er gibt die Möglichkeit zu, daß die vermeintlich verstoßene, also ehrlose Minna die Verlobung mit ihm gelöst habe, weil er solches Verhalten in Analogie zu seinem eigenen als berechtigt anerkennen muß.

4. Der in seiner Ehre wiederhergestellte Tellheim erfährt, daß Minna nie ihrer Ehre verlustig war. Jetzt besteht wieder Gleichheit, gibt es mithin gar keinen Konflikt zwischen den Ansprüchen der Ehre und denen des Herzens.

Tellheim ändert seine Grundsätze nicht, was sich ändert ist die Versuchsanordnung. So wird auch verständlich, daß Minna ihr Spiel, verstoßen zu sein, weiterspielt, auch nachdem sich Tellheims Problem gelöst hat (während Franziska zweimal das Spiel beenden will: V/5; V/9). Denn mit der Wiederherstellung von Tellheims Ehre ist der Konflikt zwischen Ansprüchen der äußeren Existenz und der Stimme des Herzens keineswegs ausgetragen. Wenn dieser Konflikt gegeben ist, opfert Tellheim stets den Ansprüchen der Ehre die Liebe auf und projiziert diese Haltung auch auf Minna. Darum erkennt er nicht, daß Minna ihm ihren Ring zurückgegeben, die Verlobung damit bekräftigt hat, obwohl sie ausspricht, daß sie noch einen zweiten Ring habe (V/5; G I, S. 689).

Minnas Spiel, verstoßen zu sein, scheinbar die Verlobung zu lösen und gerade nach Tellheims Rehabilitation hierauf zu bestehen, hatte, wie Minna am Ende erläutert, den Sinn, das Innere Tellheims freizulegen, den »Anblick eines ganzen Herzens« zu verschaffen – können wir auch sagen: es herauszurufen? Jedenfalls stellt dies Spielen Tellheim auf die Probe, ob er, der im Konfliktfall den Ansprüchen der äußeren Existenz immer den Vorrang gibt, »für alles andere Gefühl verhärtet« ist oder ob er ein lebendiges Inneres hat. Diese Probe scheint Tellheim glänzend zu bestehen und ganz in Lessing-Manier. Denn Mitleid mit der vermeintlich Entehrten ist es, die seine Stimme des Herzens befreit, ihn zu einem unbedingt Liebenden macht, der bereit ist, gegen alle vermeintlich feindliche Außenwelt anzutreten. Aber war die Probe echt? Ist die wunderbare Stimme des Herzens, die Mitleid sprechen gemacht hat, nicht eigenartig entmächtigt, da sie keinen Konflikt mit den Ansprüchen der Ehre austragen muß? Denn sie erklingt in einem Raum jenseits gesellschaftlicher Existenz, während mit dem erneuten Bezug auf diese sogleich als berechtigt anerkannt wird, daß das ehrlose Fräulein sich dem in Ehre befindlichen Tellheim verweigert.

Im Streit zwischen Ansprüchen der Ehre und solchen des Herzens ist Vermittlung nicht möglich. Immer setzt sich das Prinzip der Ehre gegen die Liebe durch. Die Handlung aber, die zur Wiederherstellung der Ehre funktionslos ist, bringt unter der harten Kruste des auf vollständige Rehabilitation seiner Ehre beharrenden Offiziers einen empfindsam liebenden Menschen zum Vorschein. Als Mittel hierzu setzt die Komödie ein (und macht damit geltend), was der Aufklärungsdiskurs gleichfalls ausgrenzt als der Forderung des Ernstes und der Berechenbarkeit entgegenstehend, das Spielen. Medium aber der Reintegration des Ausgegrenzten sind Prozesse der Stellvertretung; so macht es sich die Komödie zur Aufgabe, in das Spiel von Stellvertretungen und d. h. von Zeichenrelationen einzuführen (insofern ein Zeichen immer für ein abwesendes steht), womit neben dem Herzen und dem Spiel das dritte entscheidende

Moment, das der rigide Aufklärungsdiskurs nicht zu akzeptieren vermag, in diesen reintegriert wird, die Ambiguität der Zeichen.

Minna von Barnhelm ist eine Komödie über gestörte und wieder einzurenkende Zeichenrelationen. An die Stelle der gestörten äußeren Zeichenrelation, der Geschichte des nicht bzw. falsch anerkannten Wechsels, auf die das Handeln der Figuren keinerlei Einfluß hat, tritt im Diskurs der Komödie das Geschehen um eine innere Zeichenrelation, das Spiel mit den Ringen. Zum Vorgang um den Wechsel: Der Wechsel als Zeichen hat einen materiellen Aspekt (die sächsischen Stände verpflichten sich, eine Summe an Tellheim zu bezahlen) und einen ideellen Aspekt (er verweist auf die Großmut Tellheims, den Ständen eine geringe Kontribution aufzuerlegen und sie den Ständen vorzuschießen). Die staatlichen Ämter Preußens haben den einen Aspekt vom anderen gelöst, sich den materiellen Aspekt angeeignet, indem sie ihm einen anderen ideellen (Bestechungsgeld der Stände) unterlegt haben. Zur Debatte steht, ob die von Tellheim geltend gemachte Relation von materiellem und ideellem Aspekt des Zeichens gültig ist, aber hierauf hat Tellheim keinen Einfluß. In seiner privaten Existenz nimmt Tellheim dann aber die analoge Aufspaltung eines materiellen und eines ideellen Aspekts am Zeichen vor. Er versetzt den Verlobungsring Minnas, d. h. er trennt den materiellen Gehalt des Rings, den Goldwert, von dessen ideellem, dem Verlobungsversprechen Minnas, beharrt auf dem ideellen Versprechen als weiterhin gültig, obwohl ihm, wie beim Wechsel, das materielle Unterpfand »aus den Händen gekommen« ist (vgl. IV/6; G I, S. 678). Das ruft, so kann nach dem diskursiven Sinn des Stücks, nicht nach der ausgeführten Kausalität der Handlung, gesagt werden, die Geberin des Rings auf den Plan. Sie vereint das Getrennte wieder, spielt Tellheim den Ring wieder zu, aber in einem Spiel im Spiel (im Potenzieren des Spiels), das die Verlobung zu lösen scheint. Nicht ihren Ring, den Tellheim versetzt hat, scheint sie zurückzugeben und damit ihr Verlobungsversprechen zu bekräftigen, sondern den Ring Tellheims und damit dessen Verlobungsversprechen aufzulösen. Der Akt der Ringrückgabe, selbst ein Zeichen, ist zweideutig. Er bringt den materiellen und den ideellen Aspekt des Zeichens in einer Weise zusammen, die falsche Deutung provoziert (was Bekräftigung der Verlobung ist, hat die viel größere Wahrscheinlichkeit, deren Auflösung vorzustellen). Für den Zuschauer, der Minnas Spiel mit den Ringen durchschaut, ist das Komödieschema gesetzt; er erwartet die glückliche Lösung, während die Hauptfiguren auf eine tragische zuzusteuern scheinen. Das Netz des Scheins, die Verbindung des materiellen Aspekts des Zeichens mit seinem verkehrten ideellen, zieht sich zusammen, die Protagonisten drohen sich darin zu verfangen. Tellheim erkennt den Ring und damit die neue glückliche Vereinigung

von ideellem und materiellem Aspekt des Zeichens nicht, weil er am Zeichen der Ringrückgabe den Widerspruch nicht annimmt zwischen erwartbarem (Lösen der Verlobung) und tatsächlichem Gehalt (Erneuern der Verlobung im Zeichen der Liebe). Tellheim sieht nicht – und darum hat man zu Recht Blindheit als leitendes Motiv des Stücks erkannt⁴, weil er etwas nicht vermag, was offenbar Lernziel der Komödie ist, wozu der Zuschauer jedenfalls befähigt wird: an *einem* Zeichen den materiellen/sozialen und den ideellen/auf das Herz bezogenen Aspekt in beglückender Übereinstimmung und in latent tragischem Widerspruch zugleich zu denken. Das aber heißt, am Zeichen einer grundlegenden Ambiguität inne zu sein, ohne einen Vorrang der einen Deutung vor der anderen festlegen zu können, beide vielmehr als gleich-gültig anzuerkennen.

Während die Protagonisten sich in der Ambiguität der Zeichen zu verfangen drohen, wird der Zuschauer in eine Position versetzt, in der er sie anzuerkennen lernt. Auf der einen Seite weiß er um die Ringintrige Minnas, sieht er also, was Tellheim nicht zu sehen vermag, auf der anderen Seite muß er Tellheims Blindheit Berechtigung zugestehen. Das weist auf Verlachkomödie, wenn es deren Wesen ausmacht, daß der Zuschauer von einer Position übergeordneten Wissens die Mißverhältnisse durchschaut, denen die Figuren ausgesetzt sind. So weit stellt sich die Komödie in die Tradition Gottscheds. Die Wirkungsgeschichte des Stücks widerspricht allerdings diesem Befund.⁵ Die Position der Übersicht, die Anerkennen der Ambiguität der Zeichen einschließt, scheint doch wenig gesichert. Überwiegend wird Minnas Deutung des Spiels im Spiel – sie wolle den zu stolzen Tellheim »ein wenig martern« (III/12; G I, S. 663), ihn von seiner Fixierung auf den Ehre-Standpunkt heilen, den Forderungen der sozialen Existenz die Stimme des Herzens entgegensetzen – zur Lese- bzw. Rezeptionsanleitung des Stücks, wobei genauere Interpretieren notwendig einräumen müssen, daß diese Lesart nicht aufgehe. Die Urteile über das Stück zeigen gerade nicht ein Anerkennen der Ambiguität der Zeichen, sondern ein Eindeutig-machen-wollen, entsprechend ein Argumentieren in Oppositionen: dies sei ein Stück über falsches Ehre-Denken oder gerade kein Stück über die Ehre, es sei ein Besserungsstück oder gerade keines, ein Stück über die Stimme des Herzens (entsprechend dem Zeitgeschmack der Empfindsamkeit) oder eines, das dieser Stimme gerade nicht angemessenen Raum gebe usw. Bedürfnis

⁴ Jürgen Schröder: Gotthold Ephraim Lessing: *Minna von Barnhelm*. In: Walter Hinck (Hg.): Die deutsche Komödie. Düsseldorf 1977, S. 49–65.

⁵ Material hierzu: Barner u. a. (Anm. 2); Gerhard Stadelmeier: Lessing auf der Bühne. Ein Klassiker im Theateralltag (1968–1974). Tübingen 1980; Hans-Georg Werner (Hg.): Bausteine zu einer Wirkungsgeschichte: Gotthold Ephraim Lessing. Weimar 1984.

nach Eindeutigkeit wächst mit der Verwirrung, in die das Spiel den Rezipienten versetzt. Das Stück, das in Minnas Spiel im Spiel den Zuschauer/Leser in eine Position des Wissens, der Anerkennung der Ambiguität seiner Zeichen versetzt, stürzt ihn offenbar in der äußeren Handlung (in der es um die Bedeutung der Ehre für die Zukunft der Liebenden geht) in Ungewißheit und Verwirrung, auf die er mit dem Bedürfnis nach Unterscheidung, nach Eindeutigkeit reagiert.

Diese Verwirrung ist dem Zuschauer/Leser aber nicht als Ungenügen anzulasten, das Stück selbst legt es vielmehr auf sie an. Denn erst dies erklärt zureichend seine eigenartige Informationsstruktur, d. i. die völlig untypische Verteilung des Wissens in der Abfolge des Stücks.⁶ Die Aufklärung über den zentralen Sachverhalt (worin denn die Kränkung Tellheims bestehe, ob sie falschem Ehre-Denken entspringe, ob entsprechend Tellheim ernsthafte Gründe für seine Weigerung, sich mit Minna zu verbinden, geltend machen kann), die Aufklärung hierüber erfolgt erst in der sechsten Szene des vierten Aktes, verlangt zudem Spezialwissen, um in seiner Tragweite verstanden zu werden (Wissen über die Verbindlichkeit von Wechsel-Geschäften, die im Krieg abgeschlossen worden sind, nach Friedensschluß), und die Aufklärung wird zudem von Kommentaren Minnas eingerahmt, die sie in ihrer Bedeutung entschieden herunterstufen. Unmittelbar bevor er zu seiner ausführlichen Erklärung anhebt, hält Minna Tellheim vor, daß er seine Umstände nicht richtig beurteilen könne und zu Übertreibungen neige (vgl. G I, S. 677), unmittelbar nach seiner Erklärung wird er als »wilder unbiegsamer Mann« apostrophiert, der »nur immer sein stieres Auge auf das Gespenst der Ehre hefte« (vgl. G I, S. 679). All dies lenkt den Zuschauer, die Zeichen des Spiels so zu lesen, daß es hier um falsches Ehre-Denken gehe, um einen übermäßig stolzen Mann, der sein Glück nicht der Liebe einer Frau verdanken wolle. Im Fortgang muß der Zuschauer dann aber erfahren und zugeben, daß die Zeichen des Spiels im Gegensinn zu lesen sind, daß Tellheim sich nicht ändert oder gar bessert, daß die Ehre (im bürgerlich-rechtlichen Sinn der Unbescholtenheit) keineswegs ein »Gespenst« ist (vgl. G I, S. 679), sondern als Wert bekräftigt wird. Weiter muß der Zuschauer zugeben, daß die Handlung der Figuren, die sich um das Ehre-Problem Tellheims zu drehen scheint, zu diesem Problem gar nichts beiträgt, stattdessen ein ganz anderes Zentrum hat (den ganzen Anblick eines Innern zu verschaffen).

⁶ Detailliert herausgearbeitet von Peter Michelsen: Die Verbergung der Kunst. Über die Exposition in Lessings *Minna von Barnhelm*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 17 (1973), S. 192–252.

Die eine Reaktion auf diese Erfahrung wurde schon genannt, das Bedürfnis, Eindeutigkeit zu schaffen, die Ambiguität der Zeichen, statt anzuerkennen, nach einer Seite hin aufzulösen. Eine zweite Reaktion besteht darin, die Verschiebung mitzuvollziehen, die das Stück vornimmt, was heißt die Ambiguität der Zeichen, mit der das Spiel konfrontiert, zu depotenzieren; denn nun erscheint ein anderes Spiel im Zentrum, das Spiel, das die fühlenden Herzen zur Anschauung bringt, sei es unter der harten Schale des unbiegsam und stieren Blicks auf die Ehre fixierten Mannes, sei es unter der verfließenden Kontur einer schwärmerisch die gute Tat und erst abgeleitet hiervon den Täter liebenden Minna. Die Ambiguität der Zeichen ist zu ertragen, so kann als Quintessenz dieser Verschiebung formuliert werden, wenn deutlich wird, daß sie sich auf liebende, mitleidende, großmütig-edle Herzen bezieht und dieser Wert nicht selbst wieder der Mehrdeutigkeit verfällt.

Mit System versetzt die Komödie den Zuschauer in Verwirrung. Bezogen auf Minnas Spiel im Spiel ist er in der übergeordneten Position des Wissenden, wird er entsprechend zur Anerkennung der Ambiguität der Zeichen gebracht. Hinsichtlich der Rahmenhandlung um die Fragen der Ehre und Heirat wird ihm die Übersicht verwehrt, wird ihm Nicht-Anerkennen der Ambiguität der Zeichen suggeriert. In diesem Widerspruch ist ein wesentliches Wirkungspotential des Stücks zu erkennen. Wenn der Zuschauer sich als Wissender über die Erfahrungen der Figuren, über deren Sich-Verfangen in der Ambiguität der Zeichen, erheben will, muß er sich zugleich als ebenso beschränkt wie die Figuren, d. h. als die Ambiguität der Zeichen nicht durchschauend bzw. nicht ertragend, erkennen. Das erst bringt ihn in die Position des Mit-Leidens (sympathein), das, wie bekannt, für Lessing das entscheidende Medium moralischer Wirkung von Kunst ist. Was aber im derart geschaffenen Medium des Mitleidens gelernt werden soll, läßt sich nun mit Blick auf diese eigenartige Wirkungsstruktur des Stücks konkretisieren.

Am 7. August 1767, also kurz vor der Uraufführung der *Minna von Barnhelm* (im Druck war das Stück im Frühjahr 1767 erschienen) gibt Lessing (im 29. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*) seine vielzitierte Erläuterung zur Komödie:

Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken. (B 6, S. 323)

Dies Lächerliche bestimmt Lessings Komödie als Nicht-Zugeben, daß die Zeichen (des Spiels, der Sprache) den einen und zugleich dessen Gegensinn

bezeichnen können. Wahrnehmenlernen dieses Lächerlichen als das Lernziel der Komödie erweitert den Aufklärungsdiskurs praktisch, da es nicht nur vergegenwärtigt, was dieser unterdrückt, sondern mit dem Anerkennen der Ambiguität der Zeichen zugleich das Medium etabliert, in dem das Unterdrückte in den Aufklärungsdiskurs integriert werden kann.

Das Spiel aber, das den Zuschauer befähigt, der Ambiguität der Zeichen inne zu sein, es als das zu Erlernende nicht nur bei den Figuren, sondern auch bei sich selbst wahrzunehmen, wird von Lessing als äußerst gefährdet gezeigt. Die sich manifestierende Ambiguität der Zeichen verschlingt die Figuren nur darum nicht, obwohl das Spiel dies streift, weil die gute Lösung von Beginn an gesetzt, d. h. das »Soldatenglück« auf der Ebene der äußeren Handlung (um Wechsel und Ehre) wie der inneren Handlung (um Ringrückgabe und Verlobung) schon immer gesetzt ist, dem Glücklichen nur die Augen geöffnet werden müssen. Ist Lessing da nicht selbst ein wenig Spieler wie sein Lieutenant Riccaut de la Marlinière, der im Spiel, damit es gut ausgeht, die Karten ein wenig gezinkt, sich mithin besondere Bedingungen geschaffen hat?

Preis der komplexen Wirkungsstruktur des Stücks, daß nicht nur die Figuren, sondern auch die Zuschauer sich verwirren lassen und so nicht nur für die Figuren, sondern auch für sich als Aufgabe erkennen, der Ambiguität der Zeichen inne zu sein, Preis weiterhin, daß die Entfaltung dieser Ambiguität sich nicht zur Tragödie entwickelt, ist ein bestochenes Spiel, als ein Spiel, das die gute Lösung schon vorweg gesetzt hat, was für Minna in der Ringintrige gilt wie für den Autor mit der Lösung von Tellheims Problem als von außen kommend und dem Spiel zeitlich vorausliegend. Solch bestochenes Spielen ist »Künstlichkeit« nicht nur in der Anlage des Spiels (mit der voraus gesicherten guten Lösung), sondern auch in seiner zeitlichen Situierung. Bekanntlich kann die Komödie ja nur an dem einen Tag spielen, da die gute Lösung schon gesetzt ist, den Betroffenen aber noch nicht erreicht hat. Vor diesem Tag würde das Spiel zur Tragödie, nach diesem Tag hätte es sich erübrigt. Wie aber steht solche Künstlichkeit von Konzeption und Durchführung zu der Grundforderung Lessings, die Poesie habe ihre »willkürlichen Zeichen« zu »natürlichen« zu machen?⁷

⁷ »Die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen; und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prose, und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses tut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Silbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse usw. Alle diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niederen Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das

Das hohe Maß an Künstlichkeit, durch das die Komödie ihr Wirkungsziel erst erreicht, zugleich Indiz des Prekären der Wende in die Komödie, weiß das Stück durch eine weitere Suggestion zu verschleiern, die eigenartigerweise in ihrer Widersprüchlichkeit noch nie ernst genommen worden ist, so »natürlich« ist offenbar dies künstliche Zeichen.⁸ Lessings Komödie hat den vollständigen Titel: *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, gefertigt im Jahre 1763*. Das Stück datiert also die Zeit seiner Verfertigung nicht nach dem tatsächlichen Jahr (1767), sondern frei, in diesem Sinne willkürlich (»verfertigt im Jahre 1763«). Es suggeriert damit, daß es in eben der Zeit entstanden sei, in der es spielt. Das arbeitet der weiteren Suggestion vor, daß der Autor selbst sein Wissen erst mit dem Fortgang der Handlung erhalte, er darum die wesentliche Information so spät gebe, bzw. das Spiel überhaupt ablaufen lasse (weil er selbst nicht von Beginn an wisse, daß die Voraussetzungen des Spiels, das Problem Tellheims, sich schon erledigt hat). Literaturtheoretisch ist die Möglichkeit dieser Suggestion darin zu erkennen, daß der Widerspruch von faktischer und im Titel angegebener Entstehungszeit zwischen Stück und realem Autor einen fiktiven Autor einschleibt, der ausdrücklich der Zeit zugeordnet ist, in der das Stück spielt, d. i. im Jahr der Beendigung des Siebenjährigen Krieges. Diesem Autor wären die verzögerte Information und das Ablaufenlassen des Spiels, obwohl die Probleme der Figuren schon gelöst sind, anzulasten, aber sie können ihm nicht angelastet werden, weil offen gehalten ist, daß er sich in der Zeit der Figuren selbst bewegt, mithin deren Wissenshorizont nicht überschreitet.⁹

Was semiologisch auf der Ebene der Handlung wie des Rezipienten als Ambiguität der Zeichen entwickelt worden ist, die das Stück in den Aufklärungsdiskurs reintegriert, dem gibt Lessing, damit die »Künstlichkeit« der hierzu benötigten Veranstaltung »natürlich« werde, auf der Autor-Seite ein Pendant

ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge.« (Brief an Nicolai vom 26. Mai 1769 anlässlich von Garves Rezension des *Laokoon*; B II/1, S. 609f.).

⁸ Helmut Göbel weist auf den Widerspruch hin, will aber die Angabe des Verfertigungsjahres im Titel »nicht wörtlich« nehmen: *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück*. In: Lessings Dramen. Interpretationen. Stuttgart 1987, S. 45–86.

⁹ Nimmt man die Zeitangaben der Figuren ernst, so weilt Tellheim schon eine längere Zeit (»seit Jahr und Tag«, I/1; G I, S. 609) im Wirtshaus in Berlin, ist in dieser Stadt wegen der gegen ihn erhobenen ehrenrührigen Unterstellungen; also muß seit dem Friedensschluß (15.2.1763) schon einige Zeit verstrichen sein. Wenn das Stück auch im Jahre 1763 verfertigt sein soll, werden Zeit der Verfertigung und gespielte Zeit kongruent. Im zweiten Akt werden dann Monat und Tag des Spieltages genannt, der 22. August. H. Göbel (Anm. 8) hat herausgefunden, daß mit Wirkung dieses Tages in Berlin zur Klärung der vom Krieg noch anhängigen Wechsel-Verbindlichkeiten eine unmittelbar dem König unterstellte Wechsel-Commission eingesetzt worden ist.

in der Vervielfältigung des Autors, der Stimme, die spricht, derart im Einführen des Dialogischen bzw. Polyphonen im Sinne Bachtins¹⁰ in den Diskurs der Komödie. Wie das Stück damit konfrontiert, daß seine Zeichen das eine und das diesem Widersprechende bedeuten, unterminiert es auch die Entscheidung der Frage, wer spricht? Es gibt immer zwei Stimmen, die des realen und die des fiktiven Autors, und was diese sagen, ist nicht dasselbe. So hat Lessing die Komödie zum Medium gebildet, Streit, der auf Unterscheidung und Abgrenzung zielt, in Dialogizität als Stimmenvielfalt zu überführen, die nicht mehr erlaubt, die in einem Text oder Drama sich artikulierenden vielen Stimmen in die Kohärenz eines Sinnes und eines Sprecher-Subjekts, das für solche Sinnkohärenz gutsteht, zusammenzuführen. Diese Botschaft ist bis heute aktuell; nicht zuletzt darum ist *Minna von Barnhelm* seit über zweihundert Jahren wie selbstverständlich auf dem Theater gegenwärtig.

¹⁰ Michail Bachtin: Das Wort im Roman. In: Rainer Gröbel (Hg.): Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt 1979, S. 154–300.