

Von der Natur zur Kunst zurück

Neue Beiträge zur Goethe-Forschung

Gotthart Wunberg zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Moritz Baßler, Christoph Brecht
und Dirk Niefanger

Sonderdruck

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1997



Klaus-Detlef Müller

Goethes *Die Mitschuldigen* Zur Aneignung der literarischen Formensprache

Im 7. Buch von *Dichtung und Wahrheit* berichtet Goethe über die Anfänge seines literarischen Werkes. Er tut dies bekanntlich in Gestalt eines Überblicks über den „Zustand der deutschen Literatur jener Zeit.“ Es geht ihm jedoch ausdrücklich weniger um deren historische Würdigung als vielmehr darum, „wie sie sich zu mir verhielt“ (14.283).¹ Das Fazit dieses Überblicks ist ein Zustand äußerster Verunsicherung am Übergang zweier literarischer Epochen. Das bisher verbindliche Dichtungsverständnis Gottscheds und der Schweizer, das auf die Erfüllung poetologischer Normen ausgerichtet war, ist erschüttert, die neueren Tendenzen sind jetzt primär inhaltlich bestimmt und fordern eine knappe, sachorientierte Darstellung. Hier ergeben sich aber große Schwierigkeiten, da sich konsequenterweise die Frage stellt, welche Gegenstände eine stärker inhaltlich bzw. gegenständlich als formal ausgerichtete Literatur bearbeiten könne. Die Wirklichkeit erweist sich aus Goethes Sicht als unergiebig: die „wäßrige, weitschweifige, nulle Epoche“ (14.295) vermittelt keine Anregungen, und ein „nationeller Gehalt“ (14.290) bietet sich nicht an. Gleichwohl wird die Suche nach dem bedeutenden Stoff aber zur Lebensfrage für die Literatur, „denn der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes ist der Anfang und das Ende der Kunst“ (14.306). Wo aber der äußere Stoff fehlt, muß – so Goethes Schlußfolgerung – die innere Erfahrung, der subjektive Erlebnisgehalt, an seine Stelle treten, weshalb er seine eigenen Werke schon an dieser Stelle als „Bruchstücke einer großen Konfession“ (14.310) einführt. Das ist aber nur scheinbar und sehr vorläufig eine Lösung für den jungen Dichter, denn mit dieser Deutung beginnen im Hinblick auf das frühe Jugendwerk erst die Schwierigkeiten. Der persönliche Erfahrungshintergrund, den Goethe hier für seine anakreontischen Lieder, für sein Schäferspiel *Die Laune des Verliebten* und für sein Lustspiel *Die Mitschuldigen* rekonstruiert, ist nicht recht überzeugend, und die Deutungen der frühen Goethe-Forschung, die diesem Fingerzeig gefolgt sind, bleiben in der biographischen Rekonstruktion unergiebig. Man suchte nach einem Erlebnishintergrund der Vorgänge und Konstellationen, über-

¹ Goethe-Zitate nach: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Deutscher Klassiker-Verlag, Frankfurt a. M. 1. Abt. Bd. 4: *Dramen 1765–1775*, hg. v. Dieter Borchmeyer, 1985; 1. Abt. Bd. 14: *Dichtung und Wahrheit*, hg. v. Klaus-Detlef Müller, 1986. Angegeben sind Band und Seitenzahl.

führte sie aber gerade damit – wie mir scheint, zwangsläufig – einer weitgehend unverbindlichen Allgemeinheit.² Es ist ohnehin grundsätzlich problematisch und methodisch in vieler Hinsicht verfehlt, die späte Selbsteinschätzung Goethes zum verbindlichen Maßstab für die Einschätzung seines Jugendwerks zu erheben und der hier vorgenommenen Selbststilisierung blindlings zu folgen³ – die Forschung hat diesen Zirkelschluß im Einzelfall und grundsätzlich inzwischen zurecht korrigiert. Dennoch lassen sich die autobiographischen Zeugnisse mit Gewinn an Erkenntnis heranziehen, wenn man sie etwas anders liest und sich nicht von den direkten Erklärungen und Bedeutungszuweisungen bestimmen läßt, zumal da Goethes Einschätzung der literarischen Situation insgesamt in vieler Hinsicht zutreffend ist.⁴ Das soll im folgenden am Beispiel der Ausführungen zu den *Mitschuldigen* verdeutlicht werden.

Als Goethe als Sechzehnjähriger 1765 zum Studium nach Leipzig kommt, folgt er zwar dem Lebensplan des Vaters,⁵ der ihm ein Jura-Studium vorgeschrieben hat, ist sich aber schon über seine literarischen Fähigkeiten und Ambitionen im klaren. Leipzig als eines der Zentren der aufklärerischen Literaturbewegung und der Buchproduktion war deshalb kein unpassender Studienort, wenn Goethe sich auch mehr von der Göttinger Philologie versprochen hatte. Er wird freilich in seinen Maßstäben und Erwartungen aufs tiefste verunsichert, weil die formkünstlerischen Kategorien, nach denen die ersten Bemühungen der Knabenjahre gestaltet sind, dem zeitgenössischen Literaturverständnis nicht mehr entsprechen, ohne daß die Grundsätze deutlich wären, nach denen die neuen Schriftsteller in ihrem zunehmend wirklichkeits- und wirkungsorientierten Anspruch verfahren. Die poetischen Übungen bei Gellert und die literarischen Kollegs bei Ernesti sind insofern verwirrend, als sie das Verlangen nach einem „Maßstab des Urteils“ (14.281) nicht befriedigen, sondern nur ein unbestimmtes Unbehagen verstärken. So geht dem Bericht über die literarische Situation im 7. Buch von *Dichtung und Wahrheit* die Schilderung eines ersten Autodafés voran, dem alle Versuche der Knabenjahre zum Opfer gefallen sind. Die „Geschmacks- und Urteilsungewißheit“ (14.282) erzwingt eine so radikale Lösung. Der Verlust ist, wenn man zufällig Erhaltenes zum Maßstab nimmt, gering, denn es handelte sich um Stil- und Fingerübungen im Geiste der ‚poetischen Nebenstunden‘, also um die Aneignung von

² Zur Kritik vergleiche besonders Fritz Martini, Goethes ‚Die Mitschuldigen‘ oder die Problematisierung des Lustspiels. In: Hans Steffen (Hg.), Das deutsche Lustspiel. Bd. 1. Göttingen 1968, S. 68–93. Hier: S. 80.

³ Vgl. hierzu Wolfgang Preisendanz, Das Schäferspiel ‚Die Laune des Verliebten‘ und das Lustspiel ‚Die Mitschuldigen‘. In: Walter Hinderer (Hg.), Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1980, S. 11–22. Hier: S. 11 f.

⁴ Vgl. hierzu Helmut Schanze, Goethe: ‚Dichtung und Wahrheit‘, 7. Buch. Prinzipien und Probleme einer Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. In: GRM NF 24/1974, S. 44–56.

⁵ Vgl. Klaus-Detlef Müller, Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit. Tübingen 1976, S. 242–352, hier besonders: S. 290 ff.

Fertigkeiten nach dem Muster der literarischen Modeströmungen einer geselligen Kultur. Sie waren letztlich ihrer Struktur nach kaum für die literarische Öffentlichkeit bestimmt. Mit der Suche nach würdigen Gegenständen ist dann zwar im Prinzip der richtige Weg bezeichnet, aber eben damit gerät Goethe in einen Zirkel. Denn durch die quasi aristokratische Erziehung unter den gesicherten materiellen Bedingungen seines Elternhauses war sein Wirklichkeitsbewußtsein recht unausgebildet. Die Kindheit war total behütet: nicht einmal der Besuch einer öffentlichen Schule war möglich. Und auch das Leipziger Studentenleben verschafft nicht den erwünschten Realitätsbezug, sondern ist weitgehend ein posierendes Rollenspiel. In Briefen an die Frankfurter Freunde und vor allem an die Schwester Cornelia stilisiert der Knabe sich in die Attitüde des gewandten Weltmannes, der sich in der sächsischen Metropole sicher bewegt und der insbesondere Mühe hat, den Überblick über zahlreiche Liebesaffären zu bewahren. Er spiegelt damit eine gesellschaftliche Identität vor, die er in Wirklichkeit nicht annähernd besaß. Deshalb blieb auch der literarische Darstellungswille unverhältnismäßig lange ohne eigentlichen Gegenstand, ganz anders als etwa bei Schiller, von einem Autor wie Karl Philipp Moritz zu schweigen. Die Gegenstände mußten erst im Leben fingiert werden, um dann in der Kunst objektiviert werden zu können, sie sind nicht der Niederschlag einer bedrängenden Wirklichkeit, sondern das Korrelat eines selbständigen Formwillens, in dem das schriftstellerische Talent zum Ausdruck drängt. Am Ende des 7. Buches von *Dichtung und Wahrheit* steht deshalb nicht von ungefähr die Feststellung des Freundes Behrisch, daß es ihm „an Erfahrung fehle“ (14.334), und die bezeichnende Rückfrage Goethes, „was Erfahrung sei.“ Eine solche Frage kann der Freund konsequenterweise nur tautologisch beantworten: „Die wahre Erfahrung sei ganz eigentlich, wenn man erfahre, wie ein Erfahrender die Erfahrung erfahrend erfahren müsse.“ (14.334 f.). Schon die Frage als solche bestätigt den Sachverhalt (Mangel an Erfahrung) und ist damit nicht zu beantworten. Die Tautologie wird für Goethe aber zum bedrängenden Rätsel, das auch ein offensichtlich erfahrener Offizier, an den er sich wendet, nicht lösen kann, weil er in solchen Reflexionen über die Erfahrung zurecht nur ein Zeichen von Unerfahrenheit sehen kann, einer Unerfahrenheit, der insbesondere der Zusammenhang der Weltereignisse mit dem individuellen Erleben mit Notwendigkeit „ganz märchenhaft“ (14.336) erscheinen muß.

Der Bericht über die literarischen Zustände führt also auf der persönlich-subjektiven Ebene folgerichtig in eine erneute Aporie, die den Erlebnishintergrund der ersten erhaltenen literarischen Werke nachträglich in Frage stellt. Sie haben zwar das Haupt-Autodafé vor der Abreise nach Straßburg überstanden, fanden also Goethes vorläufige Billigung, stehen aber im Zeichen des Weiterlebens einer sekundär gewordenen literarischen Tradition, der der Geselligkeit und eines weitgehend zweckfreien Vergnügens, die in der Rokoko-Kultur eine späte und fast schon anachronistische Blüte gefunden haben. Goethes literarische Begabung war zunächst nicht von der Gegenständlichkeit her motiviert bzw. hatte ihre spezifi-

sche Gegenständlichkeit, die individuelle Erfahrung, noch nicht gefunden, weil das Selbstbewußtsein noch nicht vom eigenen Erleben, sondern von einem extrovertierten Rollenspiel bestimmt war und bestimmt sein mußte. Demgemäß sind die ersten literarischen Versuche dann dadurch gekennzeichnet, daß Goethe eine relativ konventionelle zeitgenössische Literatursprache erlernte, die ihm in begrenztem Umfang die Möglichkeit einer eigenständigen Artikulation eröffnete, indem er Vorgefundenes variierte.⁶ Für die anakreontische Lyrik hat Erich Trunz mit Recht darauf hingewiesen, „daß es mit der künstlerischen Sprache nicht anders ist als mit der Sprache überhaupt: keiner hat sie aus sich selbst.“⁷ Diese Feststellung läßt sich verallgemeinern.

Auffällig ist aber, und darauf kommt es an, daß Goethe sich nicht an den aktuellen Mustern der zeitgenössischen literarischen Produktion orientiert, sondern an Formen, die um 1768 schon als weitgehend veraltet gelten können. Der literarische Standard wird in *Dichtung und Wahrheit* zurecht vor allem durch Klopstock, Wieland und das beginnende Spätwerk Lessings bezeichnet⁸, aber nicht sie nimmt sich der junge Autor zum Vorbild, sondern die älteren Formen des Rokoko und der frühen Aufklärung. Im Rückblick hat er kritisch angemerkt, daß „das Anakreontische Gegängel [...] unzählige mittelmäßige Köpfe im Breiten herum schwanken (ließ)“ (14.298). Weiterhin erwähnt er eine scharfe Kritik Gellerts an einem barock-mythologisierenden Hochzeitscarmen, das in Frankfurt mit Beifall aufgenommen worden war (14.329) und das wiederum die Selbstverständlichkeit veralteter Formenmuster bezeugte. Auch das Schäferspiel *Die Laune des Verliebten* bezeichnet eine solche rückwärtsgewandte Traditionswahl.⁹ Es ist der verspätete Nachzügler einer in Deutschland ohnehin verspäteten Gattung, die Gottsched in seiner *Critischen Dichtkunst* zwar noch legitimiert hatte, deren wichtigste Muster aber von Gellert schon in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts vorgelegt wurden. Goethe hat zwar das Genre durch eine subtile empfindsame Psychologisierung vertieft, so daß das kleine Werk wohl ein wenig unzeitgemäß, aber durch-

⁶ Eckehard Catholy (Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik. Stuttgart 1982) spricht zurecht von Goethes Fähigkeit, „in fremden Formen zu arbeiten“ (S. 89), und von der Aufnahme der Tradition als „willkommenes Material für literarische Fingerübungen“ (S. 79). Ähnlich Wolfgang Stauch-v. Quitzow, Ein Lustspiel auf dem Wege zur Klassik? Goethes 'Die Mitschuldigen': Vom Theaterexperiment zum Weimarer Bühnenstück. In: Karl Richter/Jörg Schönert (Hg.), Klassik und Moderne. Fs Walter Müller-Seidel. Stuttgart 1989, S. 160–174, hier: S. 162 f. („Prinzip der dichterischen 'Werkstatt'“).

⁷ Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 1, Hg. v. Erich Trunz. München¹⁰1974, S. 441.

⁸ Vgl. 14.295.

⁹ Vgl. auch Klaus-Detlef Müller, Hans Sachs und die 'Poesie des Tages'. Zu Goethes 'Jahrmarktsfest in Plundersweilen'. In: Johannes Janota (Hg.), Fs Walter Haug und Burghart Wachinger, Bd. II. Tübingen 1992, S. 915–924 und ders., Goethes 'Clavigo'. Das Künstlerdrama im bürgerlichen Trauerspiel. In: Aufklärung als Problem und Aufgabe. Fs für Sven Aage Jørgensen, Text + Kontext. Sonderreihe Bd. 33, München 1994, S. 192–201.

aus nicht epigonal wirkt,¹⁰ aber es ist doch unverkennbar, daß die Darstellung auf einer konventionellen Kostümierung beruht, die dem narzißtischen Rollenspiel des jungen Autors entspricht.

Am auffälligsten ist die veraltete Traditionswahl bei dem erst nach der Rückkehr aus Leipzig in Frankfurt entstandenen Lustspiel *Die Mitschuldigen*. In der Gattungsgeschichte des deutschen Lustspiels war in der Entstehungszeit und kurz vor der Niederschrift der Komödie durch Lessings *Minna von Barnhelm* ein neuer Standard erreicht worden. Goethe hat rückblickend im Gespräch mit Riemer von einer „Sensation des Stücks bei seiner ersten Erscheinung“¹¹ gesprochen. Und nicht von ungefähr führt der Literaturbericht im 7. Buch von *Dichtung und Wahrheit* auf dieses Werk hin, das damit gewissermaßen als Höhepunkt der Literaturentwicklung zum Zeitpunkt der eigenen literarischen Anfänge ausgestellt wird. Goethe nennt *Minna von Barnhelm* in seiner berühmten Formulierung „die erste, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion, von spezifisch-temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat. [...] Diese Produktion war es, die den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete.“ (14.307 f.) Im Rückblick ist es also der objektive Gehalt, der im literarischen Werk Epoche gemacht hat.

Minna von Barnhelm war im Frühjahr 1767 in Berlin erschienen und am 30. September 1767 in Hamburg uraufgeführt worden. Schon am 18. November 1767 wurde das Lustspiel in Leipzig durch die Kochsche Gesellschaft gespielt. Goethe erwähnt die ersten Aufführungen in einem Brief an Behrisch vom 20. November 1767.¹² Schon seit Oktober 1767 wurde das Lustspiel auch für eine Liebhaberaufführung im Hause Obermann geprobt,¹³ in der Goethe die Rolle des Wachtmeisters Werner übernommen hatte (Aufführung am 28. November).¹⁴ Auch war die Bedeutung Lessings dem jungen Autor bewußt: er hatte den Laokoon gleich nach seinem Erscheinen (1766) zur Kenntnis genommen, kannte die ersten Stücke der Hamburgischen Dramaturgie und hat in Leipzig wiederholt Aufführungen der *Miss Sara Sampson* besucht.

Obwohl er also den aktuellen Stand der deutschen Lustspielproduktion kannte, hat Goethe sich zunächst nicht an ihm orientiert, sondern auf das Modell der frühauflärerischen Komödie zurückgegriffen, wie es im Werk des jungen Lessing, bei

¹⁰ Preisendanz (Anm. 3) bezeichnet es als Gipfel und Ende der Schäferspieldichtung in Deutschland.

¹¹ Goethes Gespräche, Hg. v. Wolfgang Herwig. Bd. 2, Zürich/Stuttgart 1969, S. 131.

¹² Brief an Behrisch, 20. 11. 1767. Goethes Briefe werden zitiert nach der Weimarer Ausgabe (WA), hier WA IV.1, S. 146.

¹³ Erste Erwähnung im Brief an Behrisch 10. – 14. 11. 1767. WA IV.1, S. 135 u. 141.

¹⁴ Vgl. Brief an Behrisch 27. 11. 1767. WA IV.1, S. 148. Eine zweite Aufführung folgt am 26. 12. 1767 (Brief an Behrisch, 22. 12. 1767. WA IV.1, S. 155). Eine Anspielung auch im Brief an Käthchen Schönkopf, 1. 11. 1768 (WA IV.1, S. 168 f.).

Johann Elias Schlegel und Johann Christian Krüger, also in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts, vorlag. Es handelt sich um einen Typus, der sich von dem Gottschedschen Programm der Komödie als eines moralisch-sozialen Korrektivs entfernt hatte und zum Spielcharakter der Komödientradition zurückgekehrt war. Der junge Lessing hatte explizit die Formstrukturen der *commedia dell'arte* und des italienischen Theaters erneuert, er benutzte wieder die Verfahrensweise einer moralisch weitgehend indifferenten Komik, die zwar gesellschaftliche Mißstände bloßlegte, nicht aber die sittliche Ordnung im Spiel selbst wiederherstellt. Die Lasterhaften werden der Lächerlichkeit preisgegeben, die Komik hat aber den Effekt einer Enthüllung, sie führt nicht zur Beseitigung des Übels. An die Stelle des Moralprinzips tritt, wie Walter Hinck ausgeführt hat, das „realistische Prinzip“¹⁵, wobei die Komödie die von Gottsched weitgehend eliminierten Mittel der komischen Übertreibung, der Satire, der Groteske, der witzigen Überpointierung und des freien Spiels zurückgewinnt. Das führt im Extremfall der *Alten Jungfer* zu einer „Sanktionierung absoluter moralischer Skrupellosigkeit“¹⁶, in der die Tendenzen der *commedia dell'arte* bis zur Konsequenz der reinen Burleske weitergeführt sind. Lessing hat das Lustspiel zu unterdrücken versucht und sich vom Prinzip moralischer Indifferenz zunehmend distanziert – Goethe knüpft zwanzig Jahre später mit den *Mitschuldigen* hier wieder an.

Als ein zweiter Orientierungspunkt ist Johann Elias Schlegel zu nennen. Er hat sich als Gottsched-Schüler zwar nicht, wie Lessing, über das Moralprinzip hinweggesetzt, wohl aber den engen Grundsatz der Naturnachahmung durchbrochen. In seiner ästhetischen Theorie geht er davon aus, daß der Wert der Nachahmung verlorengelange, wenn das Nachgeahmte als bloße Kopie der Natur erscheine: es komme vielmehr darauf an, daß die Abweichung der literarischen Mimesis von der zugrundeliegenden wirklichen Gegenständlichkeit das Nachdenken des Zuschauers aktiviere, d. h. die Realität muß zugleich wiedererkannt werden und im ästhetischen Medium vermittelt erscheinen. In diesem Horizont sind für Schlegel die Stilisierungen und Verzeichnungen der Komödientradition legitim, so daß auch bei ihm das Element des Spielerischen, das Gottsched unterdrückt hatte, in die Komödie zurückkehrt: Seine Alexandriner-Komödie in einem Akt *Die stumme Schönheit*, die Lessing als „unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist“¹⁷ einschätzte, legiti­miert nach französischem Vorbild jenen Formtypus,¹⁸ den Goethe für die erste Fassung seiner *Mitschuldigen* wählte. Das

¹⁵ Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. Stuttgart 1965, S. 257.

¹⁶ Vgl. Hinck (Anm. 15), S. 269.

¹⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Werke*. Hg. v. Karl Lachmann und Franz Muncker. Bd. 9. Berlin/New York 1979. Hamburgische Dramaturgie, 13. Stück, S. 236.

¹⁸ Gottsched (Versuch einer Critischen Dichtkunst. 4^{te} 1751. Nachdruck Darmstadt 1962, S. 652) hatte die Verskomödie zwar zugelassen, aber „eine ganz natürliche Schreibart“ gefordert und deshalb von der Verwendung des Reims abgeraten.

direkte Vorbild dürfte allerdings Johann Christian Krügers *Der Teufel, ein Bärenhäuter* sein, ebenfalls eine einaktige Alexandriner-Komödie, die farcenhafte Motive verwendet und in der Handlungsführung, insbesondere in der Hahnreife des ungeliebten Ehemannes nach der Rückkehr des Liebhabers, deutliche Parallelen aufweist.¹⁹ Das auffälligste der nach rückwärts weisenden Momente ist aber die Versform, die in der aufklärerischen Komödie vereinzelt blieb²⁰ und von der Orientierung an der Natürlichkeitsforderung, insbesondere im rührenden Lustspiel, rasch verdrängt worden war. Daß Goethe sie für sein erstes Lustspiel noch immer verwendet, deutet auf ein bewußt artistisches Moment der Konzeption, das in deutlichem Gegensatz zum ‘temporären Gehalt’ der *Minna von Barnhelm* steht. Der junge Autor setzt sich Grenzen: selbst im Vergleich zu einem Routinier wie Christian Felix Weiß versteht er sich noch als Lehrling.²¹

Die Mitschuldigen werden 1768 unmittelbar nach Goethes Rückkehr aus Leipzig nach Frankfurt als Einakter niedergeschrieben und gleich anschließend (1769) durch eine hinzugefügte Exposition zum Dreiakter erweitert. Die Überarbeitung, die eine ursprüngliche Farce zum Lustspiel verändert,²² wird von der neueren Forschung als halbherzig, widersprüchlich und unentschieden eingeschätzt, der Genrewechsel als Kunstfehler²³ bedauert. Darauf ist zurückzukommen. Dabei ist zu beachten, daß Goethe sich darauf beschränkt hat, in einem hinzugefügten ersten Akt die Vorgeschichte seiner Figuren genauer zu exponieren, der zweite und dritte Akt des Lustspiels sind ohne substantielle Änderungen, wenn auch mit wirkungsvollen Retuschen, aus den sechs ersten und den folgenden neun Auftritten des Einakters hervorgegangen.²⁴

Die farcenhafte und burleske Handlungsführung des Einakters beruht auf zwei in der Komödientradition erprobten Konstellationen: der aus dem Belauschen entstehenden heimlichen Mitwisserschaft und den Verwicklungen, die sich aus dem durch halbe und mißverständene Informationen begründeten falschen Verdacht ergeben. Diese Konstellationen bestimmen den zweiten und dritten Akt des

¹⁹ Hinck (Anm. 15), S. 237. Hinck verweist außerdem auf Molières ‘*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*’. Mit dem Werk Krügers war Goethe vertraut. Im ‘Herzog Michel’ spielte er 1767 die Titelrolle (Brief an Behrisch, 27. 11. 1767, WA IV.1, S. 148).

²⁰ Vgl. Gottsched (Anm. 18), S. 652.

²¹ Er kritisiert Weißes ‘Romeo und Julia’ und traut sich zu, ein besseres Stück zu machen, fürchtet aber den Vorwurf der Anmaßung (an Behrisch, 17. 10. 1767, WA IV.1, S. 122 f.) und 24. 10. 1767 (WA IV.1, S. 124).

²² Vgl. Brief Goethes an Friederike Oeser vom 13. 2. 1769 (WA IV.1, S. 196).

²³ So vor allem Fritz Martini in zwei Beiträgen, die in der Forschung stark beachtet wurden: Goethes ‘verfehlte’ Lustspiele: ‘Die Mitschuldigen’ und ‘Der Groß-Cophta’. In: H. Holtz-hauer (Hg.), *Natur und Idee*. Fs für B. Wachsmuth. Weimar 1966, S. 164–210; Goethes ‘Die Mitschuldigen’ oder die Problematisierung des Lustspiels (Anm. 2).

²⁴ Für die Analyse wird die 2. Fassung von 1769 zugrunde gelegt. Zitate nach der Ausgabe des Dt. Klassiker-Verlags, Bd. 4 (Anm. 1).

Lustspiels, die hier zunächst unabhängig von der späteren Exposition analysiert werden.

Im Zimmer Alcests finden sich in der Nacht nacheinander alle vier Personen des Spiels ein. Alle haben etwas zu verbergen und verfolgen Absichten, die das Licht des Tages und das Wissen der anderen scheuen. Da die unterschiedlichen Vergehen und Ausschweifungen zeitlich koordiniert sind und sich am gleichen Ort abspielen, ergibt sich die komische Situation des nicht geahnten Zusammentreffens und der halben Mitwisserschaft über die Heimlichkeiten der anderen. Die Konstellation steht im Zeichen von Kostüm (Domino) und Maske, in denen Söller auftritt: ein Hinweis auf die Karnevalszeit als Zeitpunkt der Vorgänge und damit auf die Lizenz des Spiels, zugleich aber auf die Herkunft des Figurentypus aus der Tradition der *commedia dell'arte*²⁵ und damit auf den Gattungscharakter der Farce. Söller nimmt aber die Maske ab, als er den Ort der Heimlichkeit betritt. Er begibt sich an die Rampe („an den Rand des Theaters“ 4.88) und eröffnet das Spiel mit einem Monolog. Damit wird das Publikum, das von Söller auch im weiteren Verlauf wiederholt direkt einbezogen wird, zum ersten Mitwisser der Vorgänge, zugleich zum heimlichen Komplizen einer Spielleiterfigur, die sich mit einem Verbrechen einführt: er benutzt einen Dietrich aus dem Besitz eines Diebes, der für sein Vergehen gehängt wurde (4.89), um Geld aus der Schatulle Alcests zu stehlen.

Bevor er sich verdrücken kann, erscheint der nächste nächtliche Besucher: der Wirt, auf der Suche nach einem Brief, zu dessen Mitwisser er sich gar zu gerne machen möchte. Noch bevor er ihn findet, muß er aber fliehen, weil Schritte nahen, und bei seiner überstürzten Flucht verliert er seinen Wachsstock, den Sophie, die nächste Besucherin, findet und so zur Mitwisserin seiner heimlichen Anwesenheit im Zimmer des Gastes wird.

Im Alkoven versteckt wird Söller nun zum Beobachter und Mitwisser des *Tête à tête* seiner Frau mit Alcest, und Goethe benutzt souverän alle Möglichkeiten, die die traditionelle Komödienkonstellation bietet. Zunächst muß Söller sich einen Monolog²⁶ anhören, in dem Sophie ihren verwegenen Schritt mit ihrer Verachtung gegenüber dem nichtswürdigen Ehemann vor sich selbst rechtfertigt. Dieser Monolog ist für das Publikum ein raffinierter Dialog, da Söller Sophies Aussagen mit gespielter Entrüstung kommentiert, während er zugleich gezwungen ist, in

²⁵ Vgl. Hinck (Anm. 15), S. 359 f.

²⁶ Der gesamte zweite Aufzug besteht, mit Ausnahme des Dialogs Sophie/Alcest (II, 4) aus Monologen aller vier am Spiel beteiligten Personen. Gottsched (Anm. 18, S. 648) hatte diese Praxis als „unnatürlich“ verworfen, da die moderne Bühne den Chor der Antiken nicht mehr kennt: „bey uns aber ist die Bühne leer, und die Zuschauer gehören nicht mit in die Komödie.“ Goethe greift auf die Zuschauerrolle der Farce zurück, behandelt damit das Publikum als Chor und aktualisiert eine als überholt geltende Praxis durch ihre exzessive Verwendung. Dabei ist es eine ironische Pointe, daß ausgerechnet die lasterhafteste Figur (Söller) am direktesten und stärksten auf das Publikum bezogen ist.

seinem Versteck zu verharren, um sich nicht als Dieb selbst zu verraten. Hier hat zugleich die gewählte Form des Alexandriner-Dramas eine effektvolle Wirkung, denn die beiden Partner des verdeckten Dialogs ergänzen die unvollständigen Verse des jeweils anderen, so daß erst für das Publikum die Form vollständig wird.²⁷ Dabei steigert sich Sophie angesichts ihres schlechten Gewissens in einen immer größeren Zorn gegen Söller, den sie schließlich als Scheusal und Teufel bezeichnet. Als ihn angesichts dieser Steigerung gerade seine Gelassenheit zu verlassen beginnt, erscheint Alcest, so daß er wieder an sich halten muß.

Der folgende Dialog zwischen Sophie und Alcest ist ein wenig langweilig, denn er offenbart, daß Sophie Alcest ehrlich geliebt hat, daß sie ihren Mann verachtet und dennoch nicht zum Ehebruch bereit ist, weil sie sich ihrer Rolle als Ehefrau verpflichtet weiß: mit ihrer Absage setzt sie aber faktisch Alcest ins Unrecht, denn die Verbindung mit Söller ist die Konsequenz seines Liebesglücks, das Sophie entehrt hat. Das ist eine empfindsame Konstellation nach dem Geschmack der Zeit, aber natürlich frei von Komik. Die entsteht erst durch Söllers weiterhin fortgesetzte Kommentierung, und es ist verblüffend, wie der sentimentale Dialog durch die Einmischung des Buffo oder Harlekin zu einem witzigen Dialog wird. Das eigentlich komische Element liegt darin, daß Söller von der Konstellation her denkt: für ihn deutet die nächtliche Begegnung in Alcests Zimmer folgerichtig auf Anstalten zum Ehebruch, und er interpretiert den gefühlsseligen Diskurs als das, was er nach der Komödienlogik eigentlich ist: als ein Vorspiel, das den ideologischen Konventionen Tribut zollt, ehe man sich dann gemäß den wahren Bedürfnissen über sie hinwegsetzt. Aber eben dies geschieht nicht, und die Komödie wird nur durch Söllers Einmischungen gerettet. Diese haben zunächst den Charakter eines witzigen Kommentars, schließlich aber, als die geheimen Wünsche der Liebenden deutlicher werden, den der komischen Verzweiflung. Der nach seiner Einschätzung hintergangene Ehemann muß im Bewußtsein seines Verbrechens an sich halten, was aber andererseits seiner Feigheit entgegenkommt. Als es ihm zu bunt wird, begnügt er sich nicht mehr mit dem monologischen Einwurf, sondern bezieht das Publikum als Dialogpartner ein. Er durchbricht damit die Illusion, um sie auf einer anderen Ebene wiederherzustellen. Die auch für ihn nicht recht begreifliche Zurückhaltung der Liebenden erklärt er mit den Erfordernissen der Schicklichkeit. Zum Parterre gewandt merkt er an: „Es ist mein großes Glück daß ihr daunten seid; / Da schämen sie sich noch.“ (4.96) Zwar kann er dann erleichtert feststellen, daß „das Ungewitter [ihm] nah am Kopf vorbei“ gezogen ist (4.96), aber so ganz sicher ist er doch nicht: er hält sich für einen Hahnrei, tröstet sich aber mit dem Besitz des Geldes: „Der wohlgekrönte Stand ist keiner von den bösten; / Als Hahnrei kann man sich eh als am Galgen trösten.“ (4.97)

²⁷ Vgl. hierzu auch Wolfgang Kröger, *Das Arrangement mit dem Chaos. Zu Goethes Lustspiel 'Die Mitschuldigen'*. In: *Literatur für Leser*. München 1984, S. 65–74, hier: S. 68 f.

Alcest ist in seinem anschließenden Monolog von Sophies Verhalten verwirrt: er hatte eine gefällige Kokette erwartet und weiß nicht so recht, was er bei ihrem Ruf und seiner Erfahrung von ihren tugendhaften Reden halten soll. Er plant deshalb einen neuen Anlauf mit einem Geldgeschenk, will sich also erkaufen, was ihm freiwillig nicht gewährt wird. Er behandelt damit Sophie, indem er von der Reinheit der eigenen vergangenen Gefühle faselt, als käufliche Dirne. Dann muß er aber feststellen, daß er bestohlen ist. Kennzeichnenderweise fällt sein erster Verdacht auf Sophie, wenn er sich diese Überlegung auch alsbald verbietet.

Der dritte Akt bringt die komödienhafte und komödiantische Auflösung. Jetzt wird die zweite Komödienkonstellation des halben Wissens und des falschen Verdachts, der Rückschlüsse aus dem falschen Anschein, die gleichwohl ein Moment der Wahrheit enthalten, souverän durchgespielt.

Der Diebstahl wird bekannt. Sophie und der Wirt sind wechselseitige Mitwisser ihres nächtlichen Besuchs in Alcests Zimmer und verdächtigen sich gegenseitig. Sie teilen sich ihr Wissen (ihre wechselseitige Mitwisserschaft) mit und verabreden die Rückgabe des Geldes. Dabei unterstellen sie sich gegenseitig, daß der jeweils andere es gestohlen habe. Aus dem falschen Schein der halben Information entsteht eine komische Verwechslung: beide wissen, daß der andere bei Alcest eingedrungen ist, nicht aber, aus welchem Grunde. So unterstellen sie sich gegenseitig den Diebstahl. Es kennzeichnet die wirklichen Verhältnisse, daß beide sich ein solches Verbrechen ohne weiteres zutrauen – diese Einschätzung innerhalb der Familie ist viel aussagekräftiger für das Milieu als die Ideologie einer kleinbürgerlichen Anständigkeit, von der Söller, als offensichtlicher Nichtsnutz, pathetisch ausgeschlossen wird. Der Wirt ist schließlich sogar bereit, die Ehre seiner Tochter preiszugeben. Er denunziert sie, damit Alcest ihn einen Brief lesen läßt, der seine Neugier entsetzlich plagt. Er ist dann allerdings der Geföpfte, denn es handelt sich um einen völlig belanglosen Patenbrief.

Alcest wiederum ist zwar zunächst über den Verdacht gegen Sophie betroffen, obwohl er selbst zuerst an sie gedacht hat: „Zwar / Ist sie so ziemlich weg die Hoheit der Ideen, / Ich laß sie als ein Weib bei andern Weibern stehen. / Allein so tief! So tief! Das treibt zur Raserei.“ (4.111) Aber er tröstet sich damit, daß er nun ungeniert beanspruchen darf, wofür er bereits bezahlt hat. Auch er läßt also die Maske fallen. Er sucht nicht zärtliche Liebe, sondern die Wiederholung eines sinnlichen Abenteuers. Im Verdacht kommt die Welt hier zu sich selbst. Sophie, angeklagt, gibt ihrerseits ihren Verdacht gegen den Vater preis. Allein Söller bleibt zunächst ungeschoren. Als aber Alcest so unverfroren ist, ihm vorzuwerfen, daß er „der jungen Frau das kalte Bett allein“ lasse (4.115), während er sich auf dem Ball amüsiere, ist er so unvorsichtig, von seinen nächtlichen Beobachtungen zu plaudern: „Das Lustspiel heute Nacht! Ich stund nicht weit davon.“ (4.118) Damit ist er überführt. Aber zugleich sind auch alle anderen als Mitschuldige überführt, so daß man sich arrangieren muß. Das Geld hatte Alcest ja ohnehin

Sophie zugebracht, er kann es also verschmerzen. Nur kommt er moralisch auch nicht ungeschoren weg:

Söller: In Summa nehmen Sie's nur nicht so gar genau;

Ich stahl dem Herrn sein Geld, und er mir meine Frau.

Alcest (drohend): Was stahl ich?

Söller: Nichts mein Herr, es war schon längst Ihr eigen,

Noch eh es meine war. (4.119)

Das Prinzip der Komödie ist also: Gut gegen Gut. Für Söller war Sophie von Anfang an ein Kapital – das war der Preis seines Verzichts auf ihren guten Ruf –, und dieses Kapital hat nun mit ein wenig Nachhilfe Zinsen getragen. Gegen den Besitzanspruch des vornehmen Herrn setzt er seine Auffassung, daß auch die Ehre des Schurken ihr Geld wert ist, wenn er es versteht, sich rechtzeitig zu bedienen. Die Pointe ist nur, daß der Herr für etwas zahlt, was er im Augenblick nicht genossen hat, weil er von Sophies tugendhaften Reden verwirrt war – er trägt also unfreiwillig nur eine alte Schuld ab. Aber in dieser Welt der totalen Verdächtigung und der allseitigen Mitschuld hat der größte Schurke durchaus das Recht zu moralisieren: Moral kann hier ehrlicherweise nur Gaunermoral sein, und darauf versteht Söller sich am besten.

Im Durchspielen und in der handlungsmäßigen Verknüpfung der beiden traditionellen Komödienkonstellationen erweist sich schon die Farce als ein Werk von beachtlicher technischer Meisterschaft. Goethe hat aber offenbar sofort gemerkt, daß ein solches reines Spiel nicht mehr zeitgemäß war, und er hat den Einakter durch eine nachgetragene Exposition und durch die formale Trennung der beiden Handlungsmomente in ein dreiaktiges Lustspiel verändert. Das geschieht wiederum im Rückgriff auf ein formales Vorbild: „Lessing hatte in den zwei ersten Akten der *Minna* ein unerreichbares Muster aufgestellt, wie ein Drama zu exponieren sei, und es war mir nichts angelegener, als in seinen Sinn und seine Absichten einzudringen.“ (14.381f.) Nachträglich wird also in einem fortgesetzten Lernprozeß der aktuelle Stand der Lustspielproduktion eingeholt.²⁸ Das widerlegt nicht die These von Goethes vorläufiger Orientierung an der Praxis des frühauflärerischen Lustspiels, der die Handlungskonzeption verpflichtet bleibt, sondern bestätigt seine Orientierung an vorgefundenen Mustern der Gattungsgeschichte.

Fritz Martini hat in zwei vielbeachteten Aufsätzen²⁹ die Veränderung der Farce zu einem an die empfindsam-realistische Richtung der zeitgenössischen Lustspielproduktion angenäherten Komödie als einen über den dauerhaften Mißerfolg der *Mitschuldigen* entscheidenden Formfehler gedeutet. Daß er, „als er den Einakter zum Dreiaakter ausbaute, widersprüchliche Bauformen der *commedia dell'arte* und

²⁸ Borchmeyer (Anm. 1) macht die Einwirkung der 'Minna von Barnhelm' erst für die 3. Fassung (1780–83) geltend (4.688), die entscheidenden Veränderungen liegen aber schon in der 2. Fassung von 1769 vor.

²⁹ Vgl. Anm. 23.

des bürgerlich-aufklärerischen Lustspiels verquickt hat“, bedeute nicht weniger, als „daß sein Kunstverstand versagte.“³⁰ Das zweckfreie reine Spiel werde durch die wirklichkeitsnahe und psychologisierende Begründung in den Charakteren und im genrehaft geschilderten Milieu gehaltlich beschwert, die realistische Figurenzeichnung vertrage sich nicht mit den Handlungserfordernissen der Burleske.

Dem ist freilich entgegenzuhalten, daß die Exposition nichts enthält, was nicht in den Vorgängen des Einakters schon angelegt gewesen wäre. Es wird extrapoliert, was ein auf pragmatische Motivation eingespieltes Publikum in der Handlungsführung zur Kenntnis nehmen konnte und was ein im Denkhorizont dieser Zeit schreibender Autor auch in einer burlesken Darstellung als Begründungen angeben mußte.

Sölller erscheint als ein Virtuose der Faulheit, der komisch wirkt, weil er gesellschaftlich anerkannte Qualitäten wie Gelassenheit, Witz, Scharfsinn und Wirklichkeitsbewußtsein auf falsche Gegenstände anwendet: sein szenisches Prinzip ist die Logik des Verkehrten. Mit schonungsloser Klarheit sieht er auch die Grundlage seiner Ehe. Vor seiner Heirat war er ein „luckrer Passagier und voller Schulden“ (4.78), also nicht gesellschaftsfähig. Aber nur ein solcher Mann konnte sich mit dem beschädigten Ruf eines leichtfertigen Mädchens abfinden: „Und wenn ich sonst nichts taugte / So war ich doch ein Mann wie ihn mein Fiekgen brauchte.“ (4.78) Die Heirat war also ein Geschäft zwischen Deklassierten, die sich durch ihre Verbindung einen Schein von Reputierlichkeit erwerben. Sölller verweigert jede weitere Gegenleistung und widersetzt sich mit dem Anspruch, sein Leben lang ausgehalten zu werden, den Absichten des Wirts, der sich seinen Schwiegersohn als Arbeitskraft und nicht als Kostgänger vorgestellt hatte. Sein Griff in Alcests Schatulle wird allerdings mit Spielschulden zusätzlich motiviert. Die krankhafte Neugier des Wirts auf politische Neuigkeiten, die im Einakter schon den Verrat an Sophie begründet, wird von Sölller in der Exposition benutzt, um die Vorwürfe gegen seine Ehrlosigkeit zum Schweigen zu bringen: „Ha, es ist nichts so schlimm die Zeitung macht es gut“ (4.78), und auch Sophies Verzweiflung über den nichtswürdigen Ehemann, der den verwegenen Schritt eines heimlichen Rendezvous mit dem einstigen Geliebten begründet, ist im Dialog mit Alcest im Einakter schon vorgebildet. Sie kann es mit ihrem Selbstwertgefühl nicht vereinbaren, „so eines Menschen Frau“ (4.82) zu sein, so daß ihr Vorsatz zur Tugend, d. h. zur ehelichen Treue, auf schwachen Füßen steht. Überdies ist Alcest der einzige Gast des Hauses, so daß auch wirtschaftliche Gründe, die der Vater geltend macht, für ein Entgegenkommen gegenüber dem vornehmen und wohlhabenden Liebhaber sprechen.

Die Exposition ist also eine schlüssige und in der Durchführung witzige Begründung für das nächtliche Zusammentreffen der Wirtsleute in Alcests Zimmer, in dem jeder etwas sucht, bei dem er keinen Zeugen brauchen kann.

³⁰ Martini (Anm. 2), S. 76. Ähnlich auch Preisendanz (Anm. 3).

Die realistische Motivierung entspricht zudem der zeitgemäßen Gegenständlichkeit, die in der Macht des Geldes und in der allgegenwärtigen Versuchung der Käuflichkeit thematisiert ist.³¹ Damit ist ein Komplex angesprochen, der bereits im Horizont der Farce Wirklichkeitserfahrungen entspricht. Mag auch der späte Hinweis Goethes auf die „seltsamen Irrgänge (...), mit welchen die bürgerliche Sozietät unterminiert ist“ (14.312) dem jungen Autor eine Weltkenntnis und ein Wirklichkeitsbewußtsein unterstellen, das in der Entstehungszeit kaum zu verifizieren ist, so ist die Burleske doch nicht gesellschaftsfern und realitätslos. Das gilt auch für die vorgängige Wahl des Gegenstandsbereichs Käuflichkeit – für seine realitätsgerechte Einschätzung bedurfte es weniger der Erfahrung, als der enthüllenden Logik der Komödienform. Die nachgetragene Exposition weist also durchaus nicht auf einen Mangel an Kunstverstand.

Allerdings sind die wirklichkeitsnahen Momente, die eine Exposition nach Lessingschem Muster ermöglichen und glaubhaft machen, auf andere Weise durchaus problematisch. Lessing hat in der *Minna von Barnhelm* ebenso wie später Lenz im *Hofmeister*, bei Stoffen von allerdings viel höherem ‘temporärem Gehalt’, die komödienthafte Lösung durch einen deus-ex-machina-Schluß erzwungen,³² Goethe hat ihn mit einer den Zeitgeschmack und zunehmend auch das eigene Wirklichkeitsbewußtsein befremdenden moralischen Toleranz ertrötzt. Zwei nach der gültigen Rechtsordnung strafwürdige Verbrechen³³ werden im Zeichen der Mitschuld zu läßlichen Versehen herabgestuft. Das ist mit den Formzwängen der Lustspielökonomie ebenso vereinbar wie mit der Wirklichkeitssicht der Satire, widerspricht aber den Forderungen der Dezenz, d. h. der als verbindlich gesetzten Gesellschaftsideologie. Daher hat Goethe sich im Einverständnis mit dieser Konvenienz bei späteren Bearbeitungen um Abschwächungen bemüht. Allzu rigide Eingriffe hat der Herzog Carl August zunächst verhindert,³⁴ aber noch am 17. Ja-

³¹ Vgl. auch Stauch-v. Quitzow, (Anm. 6) S. 167 und Herbert Kaiser, *Das Spiel mit Liebe und Geld als Farce*. Goethe: ‘Die Mitschuldigen’. In: Winfried Freund (Hg.), *Deutsche Komödien*. München 1968, S. 43–53.

³² Vgl. hierzu Walter Hinck, *Vom Ausgang der Komödie*. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur. Opladen 1977. Auch in: Reinhold Grimm/Walter Hinck, *Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie*. Frankfurt/Main 1982, S. 126–183. Hier: S. 150–154.

³³ Einbruchdiebstahl wird, wie Sölller weiß, mit dem Galgen bestraft (4.89), und auch auf Ehebruch steht nach dem Römischen Recht die Todesstrafe, was zwar nicht mehr praktiziert wird, worauf Sölller aber unter Hinweis auf ein „gewiß Gesetz“ (4.119) hinweist. Vgl. Borchmeyer (4.702). Goethe hat hier ein Problem gesehen. Im Brief an Franz von Elsholtz schreibt er am 16. November 1825: „Verbrechen können an und vor sich nicht lächerlich seyn, sie müßten denn etwas von ihrer Eigenschaft verlieren und dieß geschieht, wenn sie durch Noth oder Leidenschaft gleichsam gezwungen verübt werden.“ (WA IV.40, S. 131).

³⁴ Vgl. Brief an Lavater, 24.7.1780. (WA IV.4, S. 258) Bemerkenswert ist, daß schon in der 3. Fassung (1787) Sölllers direkte Ansprache an das Publikum, die dieses ja zum Mitwisser und Komplizen seiner Handlungen macht, gestrichen ist.

nuar 1805 schreibt Goethe nach einer Weimarer Aufführung an Schiller: „Mich dünkt, die Hauptsache kommt darauf an, daß man das, was allenfalls gegen die Decenz geht, mildere und vertusche, und daß man noch etwas heiteres, angenehmes, herzliches, hineinretouchire.“³⁵ Das steht in krassem Gegensatz zu der Einsicht, die Schiller, auch in Goethes Namen, bei der Ausschreibung einer dramatischen Preisaufgabe im November 1800 formuliert hat:

Man klagt mit Recht, daß die reine Komödie, das lustige Lustspiel, bei uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden ist, und es ist allerdings ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft wird. Das Sittliche aber so wie das Pathetische macht immer ernsthaft, und jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen; es sei nun, daß der Gegenstand selbst schon diese Eigenschaft habe, oder daß der Dichter die Kunst besitze, die moralische Tendenz seines Stoffs durch die Behandlung zu überwinden.³⁶

Es ergibt sich also der interessante Fall, daß die ästhetische Theorie genau jene Momente des literarischen Werkes bestätigt, die sich aus einer konsequenten, wenngleich im gegenständlichen Bereich unreflektierten Aneignung in der Tradition ergeben haben. Eben dieses in der Geschichtlichkeit der Form aufbewahrte und dem Autor in ihrer konsequenten Aneignung kaum bewußte Wissen wird anstößig. „Absolute moralische Gleichgültigkeit“ läßt sich zwar theoretisch begründen, ist aber für die frühbürgerliche Gesellschaft und auch für Goethe, der ihre Normen verinnerlicht hat, kein Gegenstand des Vergnügens. So ist es zwar folgerichtig, daß Goethe die in der Farce enthaltene wirklichkeitsnahe, d. h. dem zeitgenössischen Literaturverständnis geschuldete Exposition explizit macht, aber genau damit wird deutlich, daß moralische Indifferenz gegen die Gesellschaftsideologie, also die Forderung nach Dezenz verstößt, zu deren Anwalt sich Goethe selbst macht, ohne durch direkte Reaktion des Publikums dazu genötigt zu sein. Das Lustspiel hatte also, gerade weil es in einer Aneignung der literarischen Formensprache Gestalt gewann, seinen Autor überlistet und hat ihn über Jahrzehnte zur vergeblichen Revision seiner inneren Konsequenz im Namen einer durch Wunschenken verbindlich gemachten Schicklichkeit genötigt.

Die Widersprüchlichkeit war Goethe durchaus bewußt. Als der Freund Karl Friedrich Zelter ihm von einer Berliner Aufführung berichtet,³⁷ die das Publikum gespalten hat – das vorstädtische Publikum hat das Lustspiel viel beifälliger aufgenommen als die vornehmen Leute auf dem ersten Rang – antwortet er in einem Brief vom 3. Dezember 1824:

³⁵ Brief an Schiller, 17.1.1805. WA IV.17, S. 242.

³⁶ Schillers Werke. Nationalausgabe Bd. 22. Vermischte Schriften. Weimar 1958, S. 326f.

³⁷ Zelter an Goethe, 27.11.1824. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Preisendanz (Anm. 3, S. 15 f.), denen ich mich anschließe, ohne seine Einschätzung der „Unverträglichkeit zweier Komödienkonzeptionen“ (S. 16) zu teilen.

Die Wirkung der *Mitschuldigen* ist ganz die rechte. Ein sogenanntes gebildetes Publicum will sich selbst auf dem Theater sehen und fordert ungefähr eben soviel vom Drama als von der Societät; es entstehen Convenancen zwischen Acteur und Zuschauer; das Volk aber ist zufrieden daß die Hanswürste da droben ihm Späße vormachen an denen es keinen Theil verlangt. Übrigens, könntest du lesen was ich über das Stück, ich weiß nicht wo, gesagt habe, so würdest du es mit den Gefühlen des ersten Ranges ganz gleich gestimmt finden.³⁸

Das einfache Volk bringt also, ebenso wie der Herzog Carl August, der sich gegen die Entschärfung der Burleske ausgesprochen hatte, die von der Gattung geforderte moralische Indifferenz auf, während die Gebildeten sich mit Goethes Zustimmung aus ideologischen Gründen verweigern. Das Problem des Lustspiels liegt also weniger im Formalen, als in der Fehleinschätzung des gesellschaftlichen Wirkungskontextes.³⁹ Und hier zeigt sich, daß Goethe seine literarischen Anfänge richtig einschätzt, wenn er sie durch einen Mangel an Erfahrung bestimmt sieht. Er hat sich die literarische Formensprache durch den Rückgriff auf traditionelle Muster angeeignet, ohne die Konsequenzen dieser in seiner Situation durchaus sachgerechten Vorgehensweise abschätzen zu können.

³⁸ Brief an Zelter, 3. 12. 1824. WA IV.39, S. 27.

³⁹ Vgl. hierzu auch Catholy (Anm. 6), S. 85.