

Minna von Barnhelm

Es ist oft - und nicht unrichtig - gesagt worden, dass die grösste Periode der deutschen Dichtung und Philosophie an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts eine Art Schlacht in den Wolken vorstellt, die nach der Sage die gefallenen Krieger von Attila und Aetius die Katalaunischen Kämpfe als Geister in der Luft fortgesetzt haben. Für die Aufklärung hat dieses Gleichnis eine gesteigerte Evidenz: in England hat die bürgerliche Revolution unter puritanischer Ideologie gesiegt; die englische Aufklärung versuchte, den so freigesetzten ökonomisch progressiven, aber von unzähligen feudalen Überresten durchwobenen Kapitalismus in die Richtung eines Reichs der Vernunft ideologisch weiterzutreiben; in Frankreich verfolgt die entschiedenere, theoretisch folgerichtiger Aufklärung dasselbe Ziel in einer absoluten Monarchie, in der die ökonomische Entwicklung längst das vorübergehend fortschrittliche Gleichgewicht der feudalen und bürgerlichen Kräfte aufgelöst hat, in der der Drang zur revolutionären Umwälzung immer unwiderstehlicher wurde. So waren beide Aufklärungsbewegungen unauflöslich mit dem realen, politisch-sozialen Fortschritt verbunden. Die deutsche Aufklärung besass keine derart eindeutig bestimmende gesellschaftliche Grundlage: sie war das Bewusstsein und das Gewissen im Prozess des Erwachens und Sichfindens, den das deutsche Volk im 18. Jahrhundert durchgemacht hat. Da infolge der historisch entstandenen Zurückgebliebenheit man an eine reale soziale Umwälzung höchstens denken konnte, nicht aber ihr wirkliches Kommen gedanklich vorbereiten, mussten der deutschen Aufklärung die Aufgipfelungen der französischen fehlen: ein ausgebildeter Materialismus und Atheismus, der Übergang des revolutionären Gedankensystems ins Plebejisch-Praktische und damit das profetische Auftauchen der eigenen inneren Problematik und Widersprüchlichkeit. Es ist - auch von mir - wiederholt gezeigt worden, dass diese unbezweifelbaren Schwächen der deutschen Aufklärung auch echt Zukunftsträchtiges mit sich brachten, so die Anfänge zur Renaissance des dialektischen Denkens, so die gestalterische Vorwegnahme mancher Probleme des 19. Jahrhunderts.

Hmöglich

Darum ist es, dass - bei allem Reichtum an bedeutenden Gestalten, die die deutsche Aufklärung hervorgebracht hat - im welthistorischen Sinn doch die Musik Mozarts ihr reinster und reichster, ihr tiefster und ungebrochenster Ausdruck geworden ist. Wenn wir aber streng innerhalb des Feldes der Literatur und der Theorie bleiben wollen, so erhalten wir kein Bild eines unaufhaltsamen organischen Wachstums, wie in Frankreich von Bayle und von Fontanelle bis Diderot und Rousseau, sondern der in seinem Leben und nach seinem Tode gleichermasse unverstandene, von rechts und links, von Nicolai und Mendelssohn bis Jacobi, Friedrich Schlegel und Kierkegaard missverstandene Lessing ist die einzige Gestalt, in der der Aufklärungsg Geist Deutschlands rein verkörpert wird. /Es ist in diesem Zusammenhang nicht ~~st~~ätig auf dem aufklärerischen harmonischen Wieland, dessen Format freilich mit Lessing nicht vergleichbar ist, auch nur andeutend einzugehen. / Vor Lessing blieb die Aufklärung bei aller beabsichtigten Gegenwehr, doch in der Enge und Zaghaftheit der deutschen Misere gefangen. Und gleich nach Lessing, noch während seines Lebens fängt jene Übergangsbewegung in Deutschland mit Hamann und Herder, mit dem Sturm und Drang, mit Jacobi, etc. an, die - höchst widerspruchsvoll - zur zweiten ideologischen Blüte der neueren deutschen Kultur führte. Die gesellschaftlich bedingte Einsamkeit und Einzigartigkeit Lessings zeigt sich deshalb in allen Gehalts- und Stilfragen seines Gestaltens und Denkens. Darum grenzt er sich so schroff gegen jede frühere, im Vergleich zu ihm selbst noch kompromissreiche Etappe der internationalen Aufklärung ab, so gegen Voltaire /erst Heine wird in Deutschland aus eineren grösseren historischen Distanz auch die positive Dialektik in den Kompromissen Voltaires begreifen/. Lessing fühlt sich als korrespondierende Figur zu Diderot und hat dementsprechend nicht viel Sinn für die spezifisch Rousseauische Problematik; den Problemkreis der Rameauschen Welt hat er nicht mehr kennengelernt.

Alle diese Konturen seiner historischen Persönlichkeit, deren einzelne Momente man nur mit sorgsamem dialektischen Erwägungen Grenzen nennen dürfte, weisen auf die

Positionsverwandtschaft mit Mozart hin: beide haben die Zaghaftheit der Anfänge in der deutschen Aufklärungsideologie weit hinter sich gelassen; in beiden ist Mut und Zuversicht schon nicht mehr durch ein Gefühl der inneren Schwäche gehemmt, aber es entsteht noch keinerlei Trübung der hellen Perspektive dadurch dass am Horizont die innere Widersprüchlichkeit des Reichs der Vernunft aufzusteigen beginnen würde. Wie aus dieser - sehr allgemeinen - Verwandtschaft der historischen Position in so verschiedenen Medien wie Musik und Literatur verwandte Tendenzen entstehen, wird uns erst später klar werden können.

Ist Lessing Standort in der Geschichte der deutschen ~~Literatur~~ Aufklärung eine Mitte zwischen Nochnicht und Nichtmehr, so hat sein Lebensgang auch eine höchst charakteristische Mitte gerade in der Breslauer Periode, in der "Minna von Barnhelm" entstand, gefunden. Es handelt sich nicht um eine Mitte zwischen seinen Anfängen und der Verdüsterung seiner letzten Lebensetappe. Die Reife hat Lessing schon vor Breslau erreicht und auch nach Breslau gab es wiederholt begründete Hoffnungen auf ein ihm genehmes, sinnvolles Leben, auf ihn angemessenen, aussichtsreichen Kämpfen. Aber Lessing war - auch hierin Diderot gesellschaftlich-positionell nahestehend - der erste bedeutende deutsche Schriftsteller, der wirklich ein freier Schriftsteller sein wollte. Breslau, mitten im Siebenjährigen Krieg, Lessing als Sekretär des obersten Tauentzien ergab, bei aller Paradoxie, jenen Lebensabschnitt für ihn, in dem er sich relativ am freiesten fühlen konnte. Schon Mehring hat darauf hingewiesen, dass im damaligen Deutschland eine Elite der Offiziere weit weniger borniert philiströs war, als die Menge der Zivilisten, die meisten Gelehrten und Schriftsteller mitinbegriffen. Nicht nur bei Lessing sind Teilheim und der alte Galotti Offiziere, auch Schillers Ferdinand ist es. Ohne diese Gunst der Umstände hier eingehend analysieren zu können, muss festgestellt werden, dass ihr Produkt "Minna von Barnhelm" eine selbstbewusste Sicherheit ausstrahlt, die - in dieser Hinsicht - die spätere dichterische Produktion Lessing, weder die Tragik

der "Emilia Galotti", noch die - so frühe - resignierte und abgeklärte Altersweisheit des "Nathan" zu erneuern imstande war.

Aus diesem Lebenskomplex, als Widerspiegelung ihrer Stimmung ist die musikalisch-moralische Konzeption der "Minna von Barnhelm" entstanden. Auf ihren musikalischen Charakter hat vor ca. fünfzig Jahren Paul Ernst hingewiesen. Der konkrete Wert dieser Anregung mindert sich freilich dadurch, dass er diese Musikalität auf eine einseitig hierarchische Anordnung der Figuren reduziert; dass etwa "die Melodie des Telheim von Werner ~~wird~~ um eine Oktave tiefer gespielt wird." Abgesehen davon, dass dieses Prinzip viel zu abstrakt ist, um eine so differenzierte Komposition wie die unserer Komödie zu erklären, kann eine solche Hierarchie ~~hier~~ vom Standpunkt ihrer orthodox-preussischen Auffassung überhaupt haltbar scheinen, nämlich wenn Telheim als preussischer Patriot für sein Vaterland, für dessen "gute Sache" aus Überzeugung kämpfend, das militärische Abenteuerertum Werners mit Recht verachtet.

Wir werden bald sehen, dass das Stück selbst keinen Anlass zu einer solchen Interpretation bietet. Auf die von Ernst als selbstverständlich betrachtete Frage, auf das das Verhältnis Telheims zu seiner militärischen Existenz können wir erst in späteren, konkretisierteren Zusammenhängen näher eingehen. Wir können aber schon jetzt, bei Betrachtung einiger wichtigeren Situationen und ihrer ~~dialogischen~~ dialogischen Reflexe klar sehen, dass die wirkliche Komposition dieses Lustspiels weitaus komplizierter ist und sich nirgends auf eine gesellschaftliche Hierarchie des Oben und Unten zurückführen lässt. Denn Ernst fasst das gestaltete Verhältnis von Minna und Franziska ebenso auf, wie das von Telheim, Werner und Just. In Wirklichkeit lassen sich ebenso viele Lagen finden, in den Franziska eine menschliche Überlegenheit zeigt. So als die beiden Mädchen Telheims Anwesenheit im Gasthaus erfahren. Minna jubelt darüber, dass sie ihn gefunden hat, Franziska empfindet vor allem Mitleid mit seinem Unglück. Minna sagt selbst: "Ich bin nur verliebt und du bist gut". Oder wenn Minna, um Telheim, dem seine Ehre verbietet als armer und verdächtigter Mann eine reiche Frau

zu heiraten, damit auf den rechten Weg der Liebe führen will, dass sie sich selbst als arm und enterbt ausgibt, sagt ihr Franziska: "Und sowas muss die feinste Eigenliebe unendlich kitzeln." Was Ernst anführt, dass Minna, im Gegensatz zur primitiveren Franziska, auch bei den schlechten Menschen gute Seite zu finden imstande ist, ist sicher ein Zeichen moralischer Kultur, nur bleibt es fraglich, ob im gegebenen Fall des Chevaliers Ricoaut de la Marlinière, nicht das undifferenzierte moralische Gefühl Franziskas das richtige trifft. Ebenso ist es bei Franziskas Widerstand gegen die von Minna angezettelte Tellheim-Intrigue.

Nicht viel anders ist es um die moralische Hierarchie Tellheim-Werner bestellt. Unabhängig von der erwähnten entscheidenden Frage gibt es auch hier kein starres Oben und Unten der Moralität, sondern ein sehr bewegtes Auf und Ab. Zwar tadelt Tellheim mit Recht die scherzhaft-frivolen Bemerkungen Werners über die Beziehung der Offiziere und Soldaten zu den Frauen; aber Werner sieht hier sein Unrecht sofort ein. Wenn aber Tellheim aus überspanntem Ehrgefühl die Anleihen Werners zurückweist, weil er nicht sein Schuldner sein will, so erinnert ihn Werner mit berechtigter Empörung daran, dass er doch sein Schuldner ist, da er ihn mehreremale in Schlachten das Leben gerettet hat. Sicher ist hier die moralische Überlegenheit auf Werners Seite. Dieses Auf und Ab von moralischem Recht und Unrecht ist, so glauben wir, das entscheidende Kompositionsprinzip dieser Komödie. Sie liegt gerade darin, die moralische Fragwürdigkeit abstrakt-moralischer Prinzipien, Gebote und Verbote in konkreten Entscheidungslagen immer wieder ins Licht zu rücken. Es kann sich dabei sogar um dasselbe Prinzip handeln, die zwei Menschen gegeneinander auf solche Weise falsch ausspielen. So sagt der verarmte Tellheim der reichen Minna: "Es ist ein nichtswürdiger Mann, der sich nicht schämt, sein ganzes Glück einem Frauenzimmer zu verdanken, dessen blinde Zärtlichkeit -". Als Minnas Intrige ihre eigene Lage scheinbar umkehrt und Tellheim bereits rehabilitiert ist, sagt sie ihm: "Es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämt, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Mannes zu verdanken." Es liegt im Wesen der

Komödie, dass jeder solche "Moralist" jeweils Unrecht haben muss.

Die Beispiele könnten beliebig vermehrt werden. Die ganze, höchst eigenartige Komposition von "Minna von Barnhelm" beruht ja gerade auf diesem ununterbrochene Umschlagen der abstrakten Moral in menschlich-konkrete, individualisierte, aus der jeweils konkreten Lage entspringende Ethik. Die Dialektik von Moral und Ethik ist natürlich die uralte Grundlage eines jeden grossen Dramas, ja einer jeden grossen Dichtung. Ist sie doch das Fundament aller echten Konflikte. Ein solcher kann nämlich nur dann entstehen, wenn die allgemeinen moralischen Gebote und Verbote miteinander in Gegensatz geraten. /Es ist eine der wichtigsten Schranken der Kantschen Moral, dass sie die Existenz, ja die Denkmöglichkeit solcher Konflikte leugnet./ Sie bilden eine nicht eliminierbare Zentralfrage eines jeden gesellschaftlich-menschlichen Lebens. Nicht nur jede Klassengesellschaft produziert spontan verschiedene Gebote und Verbote für die verschiedenen Klassen, wodurch sie die Konflikte zum notwendigen Bestandteil des Alltagslebens macht. Aber darüber geht die Entwicklung einer jeden Gesellschaft hinaus, mit dem Überwinden einer jeweiligen ökonomischen Struktur mit dem Entstehenlassen neuer Beziehungen zwischen den Menschen, mit dem Hinüberwechseln von einer alten Moral in eine neue. Solche Konflikte können sich aber nur kampf-
voll, nur durch historisch-soziales Setzen von Konflikten in Menschenleben verwirklichen. So in voll ausgesprochener Bewusstheit in der "Orestie", so als selbstverständliche Lebens-tatsache in der "Antigone". Der Konflikt wird erst akut, wenn die Menschen in die Alternative zwischen einander bekämpfende moralische Systeme gestellt werden und hier eine Wahl zur treffen und aus ihr alle Konsequenzen zu ziehen gezwungen und bereit sind. Damit hebt sich - im Konflikt - die moralische Sphäre selbst auf. Während zur Zeit der historischen Alleinherrschaft eines moralischen Systems das Befolgen seiner Gebote eine Selbstverständlichkeit waren, ist der Mensch im Konflikt vor die Wahl gestellt, welche Seite der Alternative er als seine eigene Notwendigkeit, als eine ihn selbst persönlich angehenden Imperativ als für seine besondere

Häcks
Persönlichkeit spezifisch bindende Verpflichtung anerkennen wird. So wählt Antigone das verbotene Begraben ihres Bruders; so erfüllt sich ihr eigenes persönliches Leben in den Konsequenzen dieser Wahl. So erwacht das ~~my~~ ethische Verhalten aus den Konflikten der moralischen Pflichten.

Natürlich ändern sich mit der historischen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft nicht nur die Inhalte der Konflikte, sondern auch - mit ihnen, durch sie - auch ihre Formen. Schon die Moral der Renaissance geht über die objektive Alternative der Polis zwischen zwei moralischen Systemen, ~~hin~~ hinaus, in denen die ethische Subjektivität sich auf den Akt der Entscheidung und seine Folgen beschränkt, hinaus. Die soziale Entwicklung lässt bereits sogar die Wahlbarkeit des bösen Prinzips als Alternative zu /Edmund, Richard III./ . Dadurch haben sich natürlich Form und Inhalt der Wechselbeziehung von Moral und Ethik stark geändert, freilich ohne die Grundstruktur des Konflikts fundamental umzuwälzen. Lessings tiefe historische Einsicht zeigt sich in dieser Frage darin, dass er die ästhetische Zusammengehörigkeit von Sophokles und Shakespeare, noch dazu auf Grundlage der Theorie von Aristoteles, trotz allen Entgegengesetztheiten der Formen, erkannt hat, was die Anerkennung eines bleibenden Moments in dem historischen Wandel der Formen und des Gehalts der Konflikte implizite in sich begreift.

Hist
Trotz dieser Bejahung einer Dauer im Wechsel bedeutet die ästhetisch-ethische Fragestellung Lessings auch Shakespeare gegenüber ein Novum. Diese Neuheit liegt nicht in der Versetzung des Konflikts in die geistige Welt der Komödie, obwohl sie, wie alsbald sichtbar wird, durch Vermittlungen mit dieser Form verbunden ist. In einer seiner wesentlichen ~~hier~~ Beziehungen der Komödie polemisiert Lessing mit Rousseau, der gegen Molières "Misanthrope" den Vorwurf erhebt, hier wäre der Tugendhafte verächtlich gemacht. Lessing trennt vorerst im Objekt des Lachens die Tugendhaftigkeit von ihrer Übertreibung in der Gestalt des Alceste, aber daran anschliessend stellt er in der Komik selbst Lachen und Verlachen einander kontrastierend gegenüber. Darin zeigt sich schon eine Bewegung von der Moralität zur Ethik. Indem das Verlachen auf Übertrei-

bungen der Tugend gerichtet ist, wie bei Moliere, ist es nicht antimoralisch, wie Rousseau meint, sondern ist ein bewahrendes Prinzip der echten Moral. Das Lachen, scheinbar ~~unbestimmbar~~ unbestimmter im Objekt als das Verlachen, richtet sich dagegen auf die Totalität der menschlichen Praxis, und indem es hier als oberster Richter der Innerlichkeit auftritt, wird es zu einem neuen kathartischen Prinzip. Lessing legt an anderer Stelle die Katharsis ganz im Sinne der Aufklärung aus, als "Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeit". Die Universalität des Lachens der auf sehr bestimmte Ziele gerichteten Direktheit des Verlachens gegenüber, macht daraus ein Prinzip der aufklärerischen Katharsis. "Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken, es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmeren und mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken."

Es ist hier nicht unsere Aufgabe zu untersuchen, ob und wie weit eine derartige ethisch-kathartische Komik dichterisch bereits früher da war. Worauf es hier ankommt, ist zu verstehen, welche gesellschaftliche-moralische Bedürfnisse Lessing dazu gedrungen haben, diese kathartische Funktion des Lachens theoretisch so scharf hervorzuheben. Wir glauben: die neue Lebensstatsache, die diese neue theoretische Stellungnahme, dieses neue Gestaltungsproblem auf die Lebensoberfläche getrieben hat, ist die über die Renaissanceperiode hinausgehende Gefahr, dass in der Entscheidung, die in den Konfliktsfällen jetzt aktuell wird, nicht bloss das Böse als Prinzip gewählt werden könne, sondern, dass in der moralisch richtig gewählten Tugend ein Prinzip der Unmenschlichkeit verborgen sein könnte. Für die Renaissance hat Machiavelli Entdeckung der Politik als eigene Sphäre des Handelns, mit eigener Logik und Dialektik der Motive und Konsequenzen zur Folge, dass die von Shakespeare gestaltete neue Gegensätzlichkeit die Möglichkeit einer moralisch bösen Maxime ^{im} ~~ih~~ Leben selbst erkannt wird. Das von Lessing visierte neue Problem steigt aus jenen grossen Klassenkämpfen hervor, die das 17. und 18. Jahrhundert erfüllen, deren

H die
V die

Gipfelpunkt die grosse französische Revolution war. Die Aufklärungszeit hatte ursprünglich - z.B. im revolutionären Puritanismus - religiös gefärbten Axiome dieser Bewegung verweltlicht und zwar dadurch, dass eine neue, revolutionäre Interpretation der stoischen Philosophie den revolutionären Calvinismus und seine Versuche katholischen Äquivalenten ablöst. Der Vergleich mit Shakespeare kann das Neue plastisch hervortreten lassen. Bei ihm war die Dialektik des gesellschaftlich aktiven Handelns aus dem von Machiavelli entdeckten realen Strukturen entstieg. So wird im "Julius Caesar" nicht nur der Stöcker Brutus sondern der Epikureer Cassius zum Sprachrohr der Realpolitik Machiavellis /in der Frage, ob nach der Ermordung Caesars auch Antonius beseitigt werden sollte/. Die Säkularisierung der religiös-revolutionären /oder konterrevolutionären/ Ideologien setzt er einen politisch-moralischen Stoizismus in den Mittelpunkt der Moral der Aufklärung. Es ist darum sicher kein Zufall, dass Diderot eine theoretische Auseinandersetzung mit Seneca skizzierte; dass die Widersprüche, die in diesen Fragen verknüpft sind, Rousseau vielfach beschäftigten; dass eine Generation später in Alfieri geradezu eine Tragiker des politischen Stoizismus entstand.

Lessings innere Auseinandersetzung mit diesem Problemkomplex beginnt schon vor der Breslauer Zeit. Sein "Philotas" stellt gerade die Personalunion zwischen Machiavellischen Realpolitik und moralischem Stoizismus - hier der bedingungslosen Selbstaufopferung - dar: der Selbstmord des Prinzen ist eine stoisch-moralische Tat, deren auslösendes Motiv das rücksichtslose Durchsetzen patriotisch-politischer Vorteile ist. Lessing stellt seinen jungen Helden als völlig rein Überzeugten dar, verschweigt aber nicht seine eigene Meinung über die Unmenschlichkeit dieses jedes Kompromiss prinzipiell abweisenden Heroismus. Es ist sicher von seinen inneren Überzeugungen nicht weit entfernt, wenn König Aridäus zu Philotas sagt: "Dich hat das Schicksal zur Krone bestimmt, Dich! - Dir will es die Glückseligkeit eines ganzen, mächtigen, edlen Volkes anvertrauen; Dir! - Welch eine schreckliche Zukunft enthüllt sich hier! Du wirst dein Volk mit Lorbeeren und mit Elend überhäufen. Du wirst mehr Siegen, als glückliche Untertanen zählen."

Die Linie dieser dramatischen Skizze erhält auch in Deutschland mancherlei Nachfolger. Bei Lessing selbst freilich nur episodisch. So wenn Nathan dem Tempelherrn sagt: "Gross! Gross und abscheulich!" Freilich kann man nicht genau wissen, wie stark die gesellschaftlich-politischen revolutionären Motive, die in "Philotas" ganz fehlen, bei Vollendung des frühen Planes einer Henzi-Tragödie und später bei der eines über Spartacus zum Ausdruck gekommen wäre. Jedenfalls schreibt er 1770 an Ramler über Spartacus als Helden, dass dieser "aus anderen Augen sieht, als der beste römische." Umso energischer hat der junge Schiller in seinem permanenten Dilemma von Brutus oder Catilina als Führer einer Revolution mit diesem Problem gerungen. In der grossen Abrechnung mit seiner eigenen Jugendentwicklung, im "Don Carlos" wird eine ganze Reihe der möglichen Variationen des politischen Stoizismus abgewandelt, wird dieser auf seine moralische Tendenz, auf das Umschlagen der erhabensten und selbstlosesten Tugend in Unmenschlichkeit dialektisch untersucht. Als Schillers Schlussverdict kann die Replik der Königin an den Marquis Posa betrachtet werden:

Sie stürzten sich in diese That, die Sie
Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach
Gedürstet - Mögen tausend Herzen brechen,
Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet.
O, jetzt ó jetzt lern' ich Sie verstehn! Sie haben
Nur um Bewunderung gebuhlt.

Ohne Frage erscheinen hier bereits die inneren Probleme des Jacobinismus im Spiegel einer deutschen Moralität, die hier freilich - im positiven wie im negativen Sinn - bereits über die Aufklärung hinausgegangen ist. Aber bei allen Differenzen ist einerseits diese Kritik des Stoizismus aus der Lessingschen herausgewachsen und andererseits trifft sie - trotz ihres oft allzudeutschen Charakters - manches echte Problem einer stoischen Revolutionsmoral; man denke bloss an die Gestalt des Camelin in Anatole France's "Les Dieux ont soif".

H. W. ind

Bei Lessing selbst erscheint aber diese moralische Konstellation auch in einer völlig anderen Gestalt. Lessing hat die Verhältnisse Deutschlands tief zu nüchtern betrachtet, um in einer Revolution mehr als ein notwendig abstraktes Zukunftsideal zu erblicken. Derselbe nüchterne Blick sieht aber die unnötige Unterdrückung jeder Menschlichkeit durch den Kleinstaatenabsolutismus in Deutschland, und das so entstehende Bild wirft von selbst die Frage auf: wie kann in extremen Fällen, die diese Wirklichkeit tagtäglich produziert, die Menschenwürde des Objektiv Ohnmächtigen gerettet werden? Die "Emilia Galotti" zeigt, welche Bedeutung dabei für Lessing der Stoizismus erhält. Freilich entsteht gerade in diesem Drama eine sehr energische Differenzierung. Die ~~ist~~ überzeugten Stoiker, Appiani und Odoardo Galotti versuchen sich dem gewaltsamen und korrumpierenden Bereich des Absolutismus fernzuhalten. Das Drama zeigt, wie wenig dies praktisch möglich ist. Das Ende der Emilia - auf dessen dramaturgisch viel diskutierten Fragen wir hier nicht näher eingehen können - zeigt den stoischen Selbstmord als letztes Refugium der amoralischen Willkür sonst hilflos Ausgelieferten. Für unsere Fragestellung, für die Beziehung der stoischen Moral zur menschlichen Ethik ist hier besonders wichtig, dass die Gefühlswelt von Emilia selbst ganz und gar nicht stoisch gerichtet ist. Im letzten Dialog mit dem Vater erwidert sie auf dessen Behauptung, dass die Unschuld über alle Gewalt erhaben ist: "Aber nicht über alle Verführung. - Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heisst, ist nicht: Verführung ist die wahre Gewalt. - Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freuden." Wenn der stoische Vater sie am Ende dieses Dialogs erdolcht, so zeigt sich klar die andere Lebensbedeutung des Stoizismus: als verzweifelter Ausweg aus einer sonst moralisch auswegslosen Lage.

"Emilia Galotti" gibt Lessing nicht die Möglichkeit, die ganze Dialektik des Stoizismus als letzte Rettung der menschlich ehrlichen faktischen Ohnmacht im damaligen Deutschland zu entfalten. Als Problem lebt aber diese Konstellation

im Leben und in der Dichtung Deutschlands weiter. Es genügt an Jerusalems Selbstmord und an den "Werther" zu denken. In der briefliche Kritik des Goetheschen Romans, der beiläufig bemerkt den Selbstmord mit der Parallele des Aufstands eines unterdrückten Volks theoretisch rechtfertigt, schreibt Lessing an Eschenburg: "Glauben Sie wohl, dass je ein römischer oder griechischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen ? * Gewiss nicht." Dass Lessing dabei die Gesandtschafts-episode völlig unberücksichtigt lässt, kann leicht verstanden werden bei einem Menschen, der in ununterbrochenen, oft bis zu ernststen Erniedrigungen führenden Guerillakämpfen mit dem deutschen Miniaturabsolutismus gross geworden ist und stets seine menschliche Substanz unversehrt g bewahrt hat. Er betrachtet offenbar diesen Zusammenstoss Werthers nicht als eine der wirklich extremen Lagen, für die der stoische Selbstmord als Lösung gilt. Es muss übrigens, als Abschluss dieses Gedankengangs, gesagt werden, dass Goethe selbst schon in 1775 in seinem Gedicht, das er gewissermassen als Motto zur zweiten Auflage dem "Werther" voranstellte, zu verwandten moralischen Schlussfolgerungen gelangt ist; er schliesst das Gedicht mit der Ermahnung Werthers an seinen Leser: "Sei ein Mann, und folge mir nicht nach."

Die eben geschilderte zweite Funktion der stoischen Moral, ihre Funktion im damaligen Alltagsleben, ergibt erst ihre universelle Problematik. Einerseits ist sie für das in dieser Zeit schwer zu führende menschliche Leben unentbehrlich, andererseits wirft aber ihre folgerichtige Durchführung eine ganze Reihe innerer Widersprüche auf, in denen der Kampf gegen das Umschlagen der Moral in Unmenschlichkeit von der Seite der Innerlichkeit zum Ausdruck gelangt. In der politischen Moral war dies - von Philotas bis zu Marquis Posa - klar hervorgetreten; es ist aber wesentlich, zu wissen, dass die Dialektik dieses Umschlagens auch im moralischen Subjekt des Alltags, dass bloss die eigene Integrität gegen die Gemeinheit der sozialen Zustände passiv verteidigt, latent ständig als Gefahr vorhanden ist, als die Gefahr auf die äussere Unmenschlichkeit mit einer inneren zu antworten, in Verteidigung der eigenen menschlichen Integrität die eigene Seele inhuman

erstarren zu lassen. Indem wir früher einige moralischen Motive in "Minna von Barnhelm" noch von einem anderen Gesichtspunkt betrachtet haben, sind wir bereits auf solche Widersprüche gestossen. Jetzt rücken diese in den Mittelpunkt, weil, wie wir es nunmehr zu zeigen versuchen werden, Komposition, Dialogführung etc. in "Minna von Barnhelm" um diese Widersprüchlichkeit der stoischen Moral kreisen, weil ihren Zentralgehalt gerade die ~~xxx~~ ethische Überwindung dieser moralischen Konflikte ausmacht.

Um uns diesen Fragen anzunähern, müssen wir vorerst die wirklichen inneren Existenzgrundlagen Tellheims intimer und realer als es zu geschehen pflegt, ins Auge fassen. Wir haben in früheren Zusammenhängen erfahren, wie Tellheim Werner moralisch wegen seiner Absicht, als Söldner seine militärische Laufbahn fortzusetzen, abkanzelt. Seine Worte über Vaterland, über "gute Sache" klingen ganz schön, wo können sie aber ~~die~~ damaligen Preussen, für den Balten Tellheim, eine reale moralische Basis ergeben? Wenn Tellheim später mit Minna über sein eigenes Leben spricht, so tauchen dabei solche grosse Worte - mit Recht - überhaupt nicht auf, er schildert vielmehr sehr schlicht die Entstehung seines Soldatentums und die Perspektive, die er für sein zukünftiges, eigentliches Leben hat: "Ich war Soldat, aus Parteilichkeit, ich weiss selbst nicht, für welche politische Grundsätze, und aus der Grille, dass es für jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine zeitlang zu versuchen und sich mit allem, was Gefahr heisst, vertraulich zu machen, und Kälte und Entschlossenheit zu lernen. Nur die äusserste Not hätte mich zwingen können, aus diesem Versuche eine Bestimmung, aus dieser gelegentlichen Beschäftigung ein Handwerk zu machen. Aber nun, da mich nichts mehr zwingt, nun ist mein ganzer Ehrgeiz wiederum einzig und allein, ein ruhiger und zufriedener Mensch zu sein." Hier fällt keine Silbe von Vaterland und, wenn die "gute Sache" auch aus der Ferne gestreift wird, so kann sie bestenfalls eine längst überholte Jugendillusion gewesen sein, wahrscheinlicher ein blosser Vorwand für jene Selbsterprobung und Selbsterziehung, über welche er ausführlich und aufrichtig spricht. Natürlich ist damit nicht gesagt, dass dieser Entschluss des jungen Tell-

ist in solchen

Man musste auf diesen inneren Ursprung der Soldatenexistenz Tellheims etwas näher eingehen, um seinen geistigen und moralischen Zustand zur Zeit seines Abgesetztseins, der Verdächtigungen gegen ^{ihn} sie richtig zu verstehen. Von einem "right or wrong my country" kann bei ihm keine Rede sein, auch nicht von einer "guten Sache", der er alles, unter Umständen auch seine Ehre, zu opfern verpflichtet sein könnte. Knapp vor den soeben zitierten Ausführungen spricht Tellheim sich auch über diese Frage ganz eindeutig aus: "Die Dienste der Grossen sind gefährlich, und lohnen der Mühe, des Zwanges, der Erniedrigung nicht, die sie kosten." Sein Stoizismus ist also gerade dazu da, ihm für solche - objektiv voraussichtbare, ja zu erwartende - Situationen die menschlich notwendige Widerstandskraft zu geben. Auch dieser Stoizismus ist also die Selbstverteidigungsideologie eines stärkeren Mächten ohnmächtig Ausgelieferten. Aber diese Ideologie kann zwar Tellheim mit den grössten Anspannungen der fremden und feindlichen Welt gegenüber aufrechterhalten, sobald er Minna gegenübersteht und durch ihre Gegenwart innerlich zu einer letzten Aufrichtigkeit gezwungen ist, bricht das stoische Verhalten zusammen und lässt die lange unterdrückten, gegen das

ihm angetane Unrecht ohnmächtig rebellierende Affekte offen ausbrechen. Es geschieht in einem Lachen über sein Geschick, das Minna entsetzt: "Ich habe nie fürchterlicher Fluchen hören, als Sie lachen"; "Es ist das schreckliche Lachen des Menschenhasses!" Aber Minna ist viel zu ~~kisikuna~~ klug und ethisch viel zu gefestigt, um bei diesem Entsetzen stehen zu bleiben. Sie führt halb scherzhaft das Beispiel Othellos an, fährt aber im menschlich echten Ernst fort: "O, über die wilden, unbiegsamen Männern, die nur immer ihr stieres Auge auf das Gespenst der Ehre heften! für alles andere Gefühl sich verhärten! - Hieher Ihr Auge! auf mich, Tellheim!" Hier ist Tellheim zutiefst - kathartisch - getroffen. Er erwidert zerstreut: "O ja; Aber sagen Sie mir doch, mein ^{kam} Fräulein, wie ~~kann~~ der Mohr im venezianischen Dienste? Hatte der Mohr kein Vaterland? Warum vermietete er seinen Arm und sein Blut einem fremden Staate? -"

Hier könnte eine Tragödie Tellheims einsetzen. Sie erscheint allerdings nur am Horizont, gibt jedoch damit dem ganzen Stück eine ganz neue Intonation. Diese hat eine gedoppelte Bedeutung: auf der einen Seite weist sie darauf, dass wir es mit einer Komödie zu tun haben, obwohl deren Basis letzten Endes auch eine Tragödie aus sich herauswachsen lassen könnte, auf der anderen Seite betont sie zugleich, dass das Episodischbleibende des tragischen Vulkanausbruchs letzten Endes doch der inneren Logik der Dinge ~~entspricht~~ entspringt, dass ein formal mögliches Ziehen aller Konsequenzen aus der hier offenbar gewordenen Lage, doch den letzten Wesen der Menschen, die hier und so ihrem Schicksal begegnen, nicht angemessen wäre. Dieser Wahrheit liegen Schichten von verschiedener Tiefe zu Grunde. Es ist auf dem ersten Anblick evident, dass das Scheitern eines Menschen an der Widersprüchlichkeit seiner "pädagogisch" gewählten menschlichen Entwicklungsbedingungen nur die äußerlich formellen Voraussetzungen einer Tragödie erfüllen würde. Ein solcher Mensch könnte von den Umständen seines Lebens zermalmt werden, er könnte aber nicht im tragischen Zusammenbruch sein eigenes Selbst wiedererkennen und - im gestalteten Kunstwerk - als Sinn sinnfällig werden lassen. Dass es in der Neuzeit viele

solche Tragödien gibt, konnte für einen Lessing unmöglich ein Grund sein, diese um noch eine zu vermehren. Ja wir wissen, dass ⁱⁿ Lessing selbst ein widersprüchliches Gefühl der Tragödie gegenüber waltete. Er war einer ihrer bedeutendsten Theoretiker; er wusste genau, dass der objektive gesellschaftlich-geschichtliche Lebensgrund seiner Zeit mit Tragödien schwanger ging. Sobald er sich dieser ^{unmittelbar} zuwandte, sah und gestaltete er Tragödien. Aber in einer tieferen Schicht empfand er - wenn er es auch nicht direkt theoretisch aussprach - dass im Menschen Kräfte wirksam sind, die menschlich über diese Tragödie ^{hinaus} führen. Im "Nathan" hat er - als Abschied von Leben und Dichtung - die Weisheit als eine solche geistige Macht auf die Bühne gestellt: sie sollte in einem Stück, dessen Handlung aus einer Kette von romantisch-unwahrscheinlichen, aber praktisch höchst gefährlichen Kollisionen bestand, den dichterischen Beweis erbringen, dass menschliche Klugheit, dass echte Weisheit stets imstande sind die gefährlichen Spitzen solcher Kollisionen abzuschleifen, und diese, ohne moralische Kompromisse, durch Heraufbeschwören der humanen Selbstbesinnung auf dem Niveau einer wirklichen Menschlichkeit zu lösen.

In unserer Komödie kommt diese Funktion der Gestalt der Minna zu. Auch sie hat ihre Weisheit, diese steckt aber nicht, das Leben klar überholend, oberhalb des Lebens, ist keine theoretische Überlegenheit, wenn auch diese bei Nathan keine abstrakt-tote ist, vielmehr aus einer tiefen und tief verarbeiteten Lebenserfahrung stammt. Minnas Weisheit ist direkt betrachtet gar nicht weise, sie ist der ungebrochene Drang eines echten Menschen nach einem sinnvollen Leben, das nur in Gemeinschaft und Liebe ~~der~~ verwirklicht werden kann. Ihre Weisheit ist also immer der Drang, konkrete Menschen in ihrer konkreten Menschlichkeit wahrzunehmen, ihre Problematik sich eigen zu machen, aber zugleich das Beste, in ihnen mit einem Blick zu erfassen und ihnen gerade durch diesen Blick dazu zu verhelfen, sich selbst, im besten Sinne ihrer Möglichkeiten, zu finden und zu verwirklichen. Diese Positivitäten ^{drängen} ~~irren~~ sich aber nirgends in eine "Idealgestalt" zusammen. Minna kann irren, sie kann irreale Vor-

Prallen

stellung über Menschen und Lagen in sich hegen, aber durch alle diese Irrtümer hindurch bricht immer wieder ihr heller Verstand, ihre ethische Echtheit siegreich durch und verwandelt das falsch Vorgestellte ebenso oft in Wahrheit, wie Tellheims starr-moralische stoische Besessenheit sein objektives Recht in Unrecht gegen sich selbst verwandelt. Sie ist im innersten von einem ungebrochenen, durch nichts brechbaren Mut und geht deshalb, zart, zierlich und entschlossen, durch die tragischsten Kollisionen ohne Aufwand, ohne Gesten, einfach hindurch. In ihr ist das menschlich Beste der deutschen Aufklärung schlicht zur Gestalt geworden.

Mit der Zusammengehörigkeit und mit dem Kontrast von Minna und Tellheim ist eine weitere fundamentale Intonation für die Komödie gefunden worden: die Gegenkraft, durch welche die Tellheimsche Tendenz zur Tragik nicht einfach aufgehalten und vereitelt wird, dies vielmehr in einer Weise geschieht, die seinen Wert in der Aufhebung seiner starren Moral bewahrt und steigert: die stoische Moral wird vor einer Welt - von Minna verkörpert - zunichte, vor einer Welt, die zur Tugend nicht mehr seine schwerfälligen und steifen inneren Pflichtapparat braucht, in der jedoch jene Ethik ~~herrschaft~~ herrscht, deren Hüter die historische Moral in einer noch verderbten Welt sein wollte. Dieses wechselseitige Verschlungensein beider Intonationen gibt erst der äusseren Handlungsführung einen inneren Sinn, eine seelische Bedeutsamkeit. Das für eine Komödie notwendig gesetzte gute Ende ist kein happy end, noch weniger eine Glorifizierung des friedereizianischen Regimes: es ist das Aufklärungsmärchen vom notwendigen Endsieg einer zur Anmut gewordenen Vernunft; die tiefste Schicht von Lessings Weltanschauung, die bei Anerkennung der Wahrheit aller Dissonanzen in der Wirklichkeit unerschütterbar von der letztthinigen Harmonie der Welt überzeugt war und in allen Missgeschicken überzeugt blieb. Dass diese Überzeugtheit anderswo die Weisheitsform des "Nathan", die der Seelenwanderung in der "Erziehung des Menschengeschlechts", ^{an} des Pantheismus im Spinoza-Gespräch etc. aufnahm, ist letztem Endes eine Frage zweiten Ranges. Hier erhält sie, in der Mitte seines Lebens, in der Periode seiner - real betrachtet höchst relativen - glücklich-angemessenen Lebensführung diese Form einer real gewordenen,

höchst irdischen, irdisch leuchtenden Märchens.

H. betrachtet
Diese Weltanschauung verbindet Lessing mit Mozart. Ihre Zusammengehörigkeit ist tief und universell. Rein weltanschaulich tritt sie vielleicht in anderen Werken ebenso klar, zuweilen vielleicht noch klarer hervor, als hier; so etwa wenn man die "Zauberflöte" neben "Nathan dem Weisen" stellt. Die Stellung "Minna von Barnhelms" ist aber darin eine einzigartige im Lebenswerk Lessings, weil in ihr diese weltanschauliche Verwandtschaft sich auch als künstlerische äussert. Freilich scheint gerade in diesem Lustspiel, gerade in seiner so typisch Lessingschen - formell intellektualistischen - Dialogführung der Kontrast zur Musik und gar zur Mozartschen am zugespitztesten zu sein. Denn der ganze Aufbau der Komödie, das ununterbrochene Aufwerfen moralischer Probleme in gedanklicher Form, ihre ununterbrochene, stets erneuerte ethische Auflösung schafft zwar eine leichte und ~~gan~~ beschwingte dichterische Atmosphäre, diese bildet aber - so scheint es auf den ersten Blick - den denkbar grössten Gegensatz zu einer musikalischen Komposition, *im Geiste Mozarts*.

Wir glauben: die Verwandtschaft könne doch gerade hier gefunden werden. Denn der "Intellektualismus" der Sprachgestaltung, der Dialogführung im "Minna von Barnhelm" ist von einer einzigartigen Beschaffenheit: sie ist in ihrer Totalität, in ihren Grundlinien kein Instrument eines gedanklichen Fixierens, wie es etwa die dramatischen Werke im "Nathan" sind. Im Gegenteil: da die Komposition der ganzen Komödie darauf angelegt ist, in einem bewegten Auf und Ab die falschen moralisierenden Anschauungen, die Erstarrungstendenzen der stoischen Moralität von einer menschlichen Ethik aus aufzuheben, /im Hegelschen dreifachen Sinn/, kann sich keine einzelne gedankliche Formulierung rein auf gedanklicher Ebene festhalten, fixieren und vollenden. Sie taucht vielmehr entweder in dem Strom menschlich-ethischer Gegenwirkungen, die die ihr lebenshaft zu Grunde liegende menschliche Verhaltensart auslöst, unter, oder wenn sie - von anderen menschlichen Konflikten, nicht von ihrer immanent eigenen Logik getrieben - doch wieder-

kehrt, so tut sie dies als etwas im konkret menschlichen hier
et nunc anders Gewordenes; sie erleidet zwar deshalb x formell
dasselbe Schicksal der aufhebenden Auflösung, dem Gehalt nach
dominiert aber in ihr das konkrete Andersgewordensein. Die so
entstehende unmittelbar intellektualisierende Form des Dialogs,
die noch dadurch gesteigert wird, dass jede Replik Lessingisch,
in heller, klarer Durchsichtigkeit geformt ist, dass die Indi-
vidualität der Gestalten mehr im moralischen Gehalt ihres Seins
und Tuns als in einer individualisierten Ausdrucksweise zur
Geltung gelangt, bringt also eine Selbstaufhebung des eigenen
intellektualistischen Charakters im stets epigrammatisch zu-
gespitzten Dialog zustande. Die Epigrammatik führt x nur dazu,
dem menschlichen Ausdruck jede Erdschwere zu nehmen, sie
in einen freien Flug einem bestimmten Ziele entgegen zu ver-
wandeln. Diese Tendenz wird noch dadurch gesteigert, dass die
dramatische Führung des Dialogs nicht das Handlungsmässige
Entfalten eines in den Menschen und in ihren Beziehungen ver-
körpernten Weltanschauungssystem ist, wie im "Nathan", sondern
ein szenisch-humorvolles Auf und Ab von Bestrebungen, deren
innere Dynamik vom menschlichen Zentrum der aufgeworfenen
Lebensproblemen selbst bestimmt ist, weshalb auch die Diskussion,
das Sichmessen von Thesen und Antithesen aus dem gelebten Le-
ben emporsteigt und in ihnen untertaucht, um von den Lebens-
problemen Neubestimmt, wieder dialogisch die Bühne der Un-
mittelbarkeit zu betreten und in ihr erneut ein ähnliches
Schicksal zu erleiden. Die Kritik der Moral, die Auflösung der
stoisch-starren Moralität in eine menschlich-dynamische indi-
viduelle Ethik ergibt so - bis in den Dialog hinein - ein völlig
anderes Kompositionsprinzip als die Weltanschaulichkeit im
"Nathan", als die konkret-gesellschaftliche Dramatik im "Emilia
Galotti". Ein solcher Dialog ist nur dann möglich, wenn die
letzte Grundlage der Handlungsführung nicht auf die immanent
notwendige Verknüpfung der Tatsache ^{in der} aufgebaut ist, wie im "Emi-
lia Galotti", sondern eine darüber hinausgehende, sie unter-
mauernde weltanschauliche Basis findet, mit deren Hilfe alle
"Unwahrscheinlichkeiten" in den Situationen, in ihren Ver-
knüpfungen, in ihrer Auflösung auf die Ebene einer tieferen
- man könnte sagen geschichtsphilosophischen - Notwendigkeit

Es aber nicht
formulierten

W begründet

emporgehoben werden. Im "Nathan" geschieht dies unmittelbar philosophisch, in der "Minna" wird ein ~~wirklich~~ weltanschaulich fundiertes, aber in kein Replik direkt eingehendes, wenn auch ihre Gesamtheit bestimmendes Lebensgefühl zu einem solchen Träger der Komposition.

So kann eine Musikalität Mozartscher Art in diesen Dialogen entstehen. So wenig zufällig die Mozartschen Texte für die "geschichtsphilosophische" Wirkung seiner Musik auch sein mögen, der letzte Grund jener heiteren Überzeugtheit vom endgültigen Sinn des Reiches der Vernunft ist anders, unvergleichlich tiefer, in der Musik selbst begründet. Die Einzigartigkeit der "Minna von Barnhelm" in der Literatur der Aufklärung beruht gerade darauf, dass es hier Lessing gelingt, rein mit dem Wort, sogar mit seiner echt gedanklichen, dialogisch-epigrammatischen Zuspitzung eine Stimmungsatmosphäre zu schaffen, die diese Zukunftsüberzeugung, alle Schwierigkeiten und Hindernisse innerlich einbeziehend, künstlerisch zu tragen, evokativ überzeugend zu machen ~~imstande~~^{nur} ist; die die Möglichkeiten des Umschlagens dieser Zukunftstendenzen in die tragische Dürsterkeit des Scheiterns, als ernsthaft mit Verwirklichung drohende Möglichkeiten aber doch ~~als~~^{nur} als ~~bloße~~ ~~unwiderstehlichen Gesamtstroms~~ und aufgehobene Möglichkeiten am Ufer des unwiderstehlichen Gesamtstroms in eine sinnlich-sinnfällige Erlebbarkeit aufgehen lässt. Die weltanschaulichen Grundlagen jener dichterisch stoffeichten Mittel, mit deren ~~Tiefe~~ Lessing sein Wortkunstwerk in eine solche ideelle Nachbarschaft zur Mozartschen Musik rückt, haben wir bereits früher zu skizzieren versucht. Ihr konkret-poetisches Gestaltwerden entsteht so, dass die aus tiefsten Lebensnöten entsteigenden moralischen Fragen jeweils eine dialogisch-epigrammatische Fassung erhalten, die ihnen festesten Konturen ohne Erdschwere verleiht, die aber, kaum ausgesprochen, ins individuell Ethische aufgelöst und damit in den Stimmungsstrom der Gesamtbewegung eingetaucht werden. Aus solchen Verwandlungen der klar umrissenen Gedanken in fließende und schwebende Gefühlsmomente eines unwiderstehlichen Drangs zum Reich der Vernunft entsteht jener merkwürdige Zusammenhang von "Melodie" und "Begleitung" im Dialog und seiner Entfaltung: die helle Schärfe

Häufung
der sprechlichen Formulierung verliert sich jedoch nicht, wenn sie in dieser Gesamtstimmung sich zu verlieren scheint. Im Gegenteil. Beide nehmen ununterbrochen die Elemente der anderen Teilsphäre in sich auf, homogenisieren einander gegenseitig, um sie jeweils bereichert ins eigene Bereich zurückzuführen. Dieses wechselseitige Ineinanderübergehen schafft eine in echter Unmittelbarkeit erlebte Stimmungswelt, in welcher die scharfen Konturen die Stimmung verschärfen, vertiefen und bereichern und sie zu einer angemessenen, in die Höhe treibenden "Begleitung" machen und die stimmungshaften Gefühlsmomente ihrerseits ununterbrochen in ~~der~~ die Ebene der genau umrissenen "Melodien" emporsteigen, ~~sie~~ ihrerseits verstärkend, vertiefend und bereichernd ihre Heimat finden.

Rein

Ich weiss: alle diese Ausführungen sind bloss gleichnishaft; Literatur bleibt Literatur und ~~Musik~~ Musik. Aber gerade ~~darum~~ darin, wie solche Gleichnisse sich als Wirklichkeit aufdrängen, zeigt sich - über die allgemeine "Geschichtsphilosophische" Verwandtschaft von Lessing und Mozart hinausgehend ~~die~~ - die Mozartsche "Musikalität" dieses Werkes. Damm hat die Feststellung dieser Musiknähe "Minna von Barnhelms" nichts mit den sonst untersuchten Berührungen von Poesie und Musik zu tun. Weder mit dem oft analysierten musikalischen Charakter der dichterischen Sprache, sei es in der Lyrik, sei es in einer opernnahen rhetorischen Dramatik, noch bietet die Rolle des Wagnerschen "Leitmotivs" im Lebenswerk des so tief musikalischen Thomas Manns etwas Analogisches. Sie ist eine Bereicherung der sprachlich-kompositorischen Formgebung, die noch dazu niemals zum zentralen Prinzip des dichterischen Aufbaus, der dichterischen Leitung der Rezeptivität wird./Noch ganz abgesehen davon, dass das dichterische "Leitmotiv", direkt sicher unabhängig von Wagner, aus ähnlichen Zeitströmungen entstammen, auch bei Ibsen zu finden ist, der den jungen Thomas Mann sicherlich ebenfalls beeindruckt hat./ Jedenfalls, wenn man bei Thomas Mann über eine Musiknähe dieser seiner Kompositionsweise sprechen kann, so handelt es sich um eine völlig andere Musik und deshalb um eine ganz anders geartete Musiknähe.

Wir gebrauchen aber hier das Gleichnis der Musik gerade um die ideelle und künstlerische Mozart-Nähe "Minna von Barnhelms" zu charakterisieren. Die schwebende Leichtigkeit, die alle düsteren Gefahren, alle finsternen Drohungen, ohne ihre Realität als Lebensgewalten abzuschwächen, im Tanzschritt überwindet, die Grazie der vernünftigen Einsicht als unwiderstehlichste Macht des $\ddot{u}$ vorwärtsschreitenden Lebens: das ist die - nicht gleichnishafte - Grundlage des Mozartschen Geistes in diesem Lustspiel. Im Grössten und Faszinierendsten der Aufklärung begegnet es sich mit dem Grössten und Hinreissendsten der Gestalt Mozarts.

1963