

Schrift, Spiel und Schauspielkunst

— Zu Lessings Lustspiel ‚Minna von Barnhelm‘ —

HASEGAWA Etsuro

I. Einführung

Gotthold Ephraim Lessings Lustspiel ‚Minna von Barnhelm‘ (Uraufführung: 1767) gilt als die erste der wenigen sehr erfolgreichen deutschsprachigen Komödien in der europäischen Theatergeschichte. Trotz des zeitgebundenen Sujets des Siebenjährigen Krieges ist dieses Theaterstück bis heute auf dem Spielplan der deutschsprachigen Bühnen geblieben. Die Ursachen dafür zu klären, scheint aber nicht einfach zu sein. Während der zur Verfügung stehende Text fast derselbe blieb, haben sich die Aufführungspraxis und die gesellschaftlichen Umstände im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung geändert. Zu untersuchen wäre daher, ob dieses Theaterstück eventuell Momente enthält, die zur zeitlosen Wirkung befähigen.

Bei dieser Fragestellung läßt sich weder mit der sogenannten werkimmanenten Methode noch mit dem sozialgeschichtlich nach der Beschaffenheit der jeweiligen Wirkung fragenden Verfahren viel anfangen. Auch auf die anthropologische Grundfrage nach dem Wesen der Komik überhaupt muß man verzichten. Hier geht es weniger um das Sujet des Stückes, als vielmehr um die Gattungsfrage des Lustspiels selbst, als neuartiger Komödie in der europäischen Theatergeschichte. Wenn man in die fruchtbare Hamburger Zeit der Biographie Lessings hineinschaut, fällt sogleich auf, daß er sich in dieser Periode nicht nur mit diesem Lustspiel beschäftigte, sondern sich darüber hinaus mit dem Problem verschiedener Kunstgattungen auseinandersetzte, selbstverständlich einschließlich der Schauspielkunst. Es scheint sich zu lohnen, dieses Lustspiel im Rahmen seiner Hamburger Schaffensperiode zu analysieren. Ausgehend von einer Interpretation von Lessings Lustspiel, die seine Komödientheorie einbezieht, wird im folgenden geprüft, inwieweit bei ihm Komödientheorie und Komödienpraxis übereinstimmen. Bei diesem Verfahren wird der Gesichtspunkt berücksichtigt, wie Lessing sich zur Theaterraufführung gestellt hat. Das Lustspiel ‚Minna von Barnhelm‘ wird v. a. durch zwei seiner theoretischen Schriften aufgeschlüsselt, und zwar durch seine Sammlung von Theaterkritiken, die ‚Hamburgische

Dramaturgie' (1767–69), sowie durch die Abhandlung ‚Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie‘ (1766). Um diese Richtung der Untersuchung zu präzisieren, soll zunächst ein Überblick über die Wirkungsgeschichte dieses Lustspiels gegeben werden.

II. Wirkungsgeschichte

In der Rezeptionsgeschichte dieses Lustspiels wirkten die folgenden Worte Goethes im 7. Buch seiner Autobiographie ‚Dichtung und Wahrheit‘ aus dem Jahr 1812 richtungsweisend bis weit ins 20. Jahrhundert:

Eines Werks aber, der wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges, von vollkommenem norddeutschem Nationalgehalt, muß ich hier vor allem ehrenvoll erwähnen; es ist die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion, von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat: ‚Minna von Barnhelm‘.¹⁾

Über den Charakter eines Dramas als „von vollkommenem [...] Nationalgehalt“ und „von spezifisch temporärem Gehalt“ hatte sich Lessing seinerseits bereits im 97. Stück seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ geäußert, und zwar mit Bezugnahme auf das Sujet der Komödie überhaupt:

Der Vorteil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruhet auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen; er ist aller hierzu nötigen Beschreibungen und Winke überhoben; er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern. Einheimische Sitten also erleichtern ihm die Arbeit, und befördern bei dem Zuschauer die Illusion.²⁾

Das Wort „einheimisch“ soll nicht nur im räumlichen Sinne, sondern auch im

1) Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9. München 1981, S. 281. Die Wirkung dieser Worte kommentiert Horst Steinmetz: „In den folgenden hundertfünfzig Jahren wurde kaum ein Text über Lessings Komödie veröffentlicht, in dem die Passage aus *Dichtung und Wahrheit* nicht ganz oder teilweise zitiert wurde.“ Steinmetz (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessings ‚Minna von Barnhelm‘. Dokumente zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Königstein 1979, S. 15

2) Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Wilfried Barner u. a.. Frankfurt a. M. 1985f. Bd. 6: Werke 1767–1769, S. 660f.

zeitlichen verstanden werden, nämlich als ‚national‘ und zeitgenössisch. Darin stimmen Lessings Erwartung von der Komödie und Goethes Charakteristik seines Lustspiels überein. Wie sich später herausstellen wird, können Lessings nicht wenige Aussagen zur Komödie, die sich in seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ verstreut finden, auf sein eigenes Lustspiel ‚Minna von Barnhelm‘ bezogen werden. Auch in diesem Fall gilt dieses Prinzip; er nutzt den „Vorteil, den die einheimischen Sitten haben“ aus, indem er eine aktuelle Angelegenheit des Siebenjährigen Krieges aufgreift.

Goethes Worte über dieses Lustspiel fassen darüber hinaus dessen Wirkung im 18. Jahrhundert zusammen. So aktuell es auch war, kam es doch mit der Zeit aus der Mode. Es wurde zwar bereits kurz nach dem Erscheinen in Buchform zur Ostermesse 1767 in zahlreichen Literatur- sowie Theaterperiodika aufgegriffen, und kurze Zeit nach der Uraufführung am 30. 9. 1767 am Hamburger Nationaltheater wurde es in den meisten damals wichtigen deutschsprachigen Theatern begeistert aufgenommen und wiederholt aufgeführt. Trotz der großen Beliebtheit, deren es sich in den ersten Jahren erfreute, hat sich die Anzahl der Aufführungen aber im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nach und nach vermindert, und es geriet langsam in Vergessenheit, in die das anfangs als aktuell empfundene Sujet des Siebenjährigen Krieges seinerseits bereits geraten war. Auf der anderen Seite gab es auch den raschen Aufstieg anderer Theatergattungen wie des Ritterdramas, des Familienstücks (Iffland, Kotzebue) sowie des Singspiels.³⁾

Goethes Worte wirkten ferner in der Interpretationsgeschichte so prägend, daß die Literaturwissenschaft seither bis ca. 1960 fast ausschließlich die sozialgeschichtliche Diskussion bevorzugte. Unter den Versuchen der Interpretation dominierten bis zu diesem Zeitpunkt diejenigen, bei denen theaterwissenschaftlich oder medienästhetisch orientierte Gesichtspunkte selten in die Betrachtung einbezogen wurden. Erst seit ca. 30 Jahren sind Interpretationen erschienen, die z. B. die Spiegelfunktion im Stück⁴⁾, das „Spiel-im-Spiel“-Motiv⁵⁾ oder das Moment des „Spielens“⁶⁾ in den Mittelpunkt der Diskussion rückten.

3) Zum Aufstieg der Singspiele, die allerdings im 18. Jahrhundert trotz der Bezeichnung weniger auf die Arien als vielmehr auf die Rezitative angewiesen waren. S.: Reinhart Meyer: Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster. Heidelberg 1981, S. 27-76

4) Jürgen Schröder: Minna von Barnhelm. Ästhetische Struktur und „Sprache des Herzens“ In: Lessing Yearbook III(1971), S. 84-107

5) Fritz Martini: Riccaut — die Sprache und das Spiel in Lessings *Minna von Barnhelm*. In: Martini: Lustspiele und das Lustspiel. Stuttgart 1974, S. 64-104

6) Eckehard Catholy: Lessing. Die Einschmelzung der traditionellen Lustspiel-Elemente. In: Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik. Darmstadt 1982, S. 56-77

Während Goethes Worte eine wirksame verbale Aussage bleiben, stellen Daniel Chodowieckis zwölf Radierungen im Berliner Genealogischen Kalender zum Jahr 1770 einen in der Werkrezeption des 18. Jahrhunderts einzigartigen Höhepunkt dar. Der Name Chodowiecki, der in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts nicht unbekannt ist, erscheint aber nur am Rand der Literaturgeschichtsschreibung, nämlich im Zusammenhang mit der Illustration literarischer Werke, verbunden z. B. mit Cervantes' ‚Don Quichotte‘, Lessings ‚Minna von Barnhelm‘, Goethes ‚Die Leiden des jungen Werthers‘, Schillers ‚Die Räuber‘ u. a. Chodowieckis Illustrationen der zwölf Bühnenszenen bezeugen die Beliebtheit dieses Lessingschen Lustspiels in den ersten Jahren. Aber auch im weiteren Rahmen des Theaterwesens im 18. Jahrhundert verdiente diese Illustrierung mehr Beachtung.⁷⁾ Denn nach der zwei bzw. drei Stunden lang dauernden Theateraufführung gerieten die einzelnen Szenen dem Publikum aus dem Blick und blieben höchstens in seinem Kopf. Darüber äußert Lessing sich selbst in der Ankündigung seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘: „Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei.“⁸⁾ Die Illustration diene hauptsächlich zur Wiederbelebung und Erinnerung der Bühnenbilder, die in Vergessenheit zu geraten drohten. Der Versuch, die nacheinander verschwindenden Szenen in Bilder zu verwandeln, deutet aber nicht nur die Möglichkeit der Malerei, sondern auch ihre Grenzen an. Mit dieser Problematik der Kunstgattungen beschäftigt sich Lessing selbst intensiv, und zwar in seiner Abhandlung ‚Laokoon‘. Dort formuliert er im Kapitel XVI:

Die Malerei kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.⁹⁾

Die Gattung der Malerei „kann“ bzw. „muß“ also „den prägnantesten Augenblick“ herausnehmen. Die ‚Hamburgische Dramaturgie‘ ihrerseits impliziert die Grenzen Lessings als Theaterkritiker, weil er ja auch nonverbale Elemente auf der Bühne mit Worten beschreiben muß. Trotzdem ist es eine Tatsache, daß diese

7) Baumgart sieht in Chodowieckis Illustrationen das Merkmal der aufkommenden Vorstellung von der „Illustration als Theaterersatz“. Baumgart: Der Leser als Zuschauer. Zu Chodowieckis Stichen zur *Minna von Barnhelm*. In: Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Heidelberg 1980, S. 15

8) ebd., S. 186

9) Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5/2: Werke 1766–69, S. 117

Sammlung von Theaterkritiken nicht nur auf die nachfolgenden unzähligen Theaterperiodika, sondern auch auf die damalige Entfaltung der Physiognomik¹⁰⁾ große Wirkung ausgeübt hat.

Nach diesem kurzen Überblick über die Wirkung und Rezeption des Lustspiels entsteht erneut die Frage, ob und inwieweit es ein Spannungsfeld zwischen der dramatischen Praxis Lessings und seiner theoretischen Auseinandersetzung mit der Problematik der Kunstgattungen gibt. Um dieser Frage nachzugehen, muß man zuerst das Lustspiel und die Lustspieltheorien in der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ miteinander in Beziehung setzen.

III. Theorie nach der Praxis

Auf den ersten Blick scheint es zwischen dem Lustspiel und der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ wenig Berührungspunkte zu geben, abgesehen von der zeitlichen Nähe der Entstehung. Lessing erwähnt in dieser Schrift mit keiner Silbe sein Lustspiel, das jedoch gerade am Hamburger Nationaltheater zur Uraufführung gebracht und insgesamt fünfzehnmal aufgeführt wurde. Statistisch gesehen, stellt dieses Theaterstück sogar das dort am meisten aufgeführte Stück dar. Es gehört aber nicht zu denjenigen Werken, bei denen es der Dramatiker später bereut, sie geschrieben zu haben. Bereits während der Arbeit daran erklärt Lessing sein Selbstvertrauen im Brief an Karl Wilhelm Ramler vom 20. 8. 1764: „Wenn es nicht besser, als alle meine bisherigen dramatischen Stücke wird, so bin ich fest entschlossen, mich mit dem Theater gar nicht mehr abzugeben.“¹¹⁾ Sein späteres Engagement als Dramaturg am Hamburger Nationaltheater deutet an, daß sein Lustspiel tatsächlich „besser, als [seine] bisherigen dramatischen Stücke“ geworden ist. Einen Grund für sein Schweigen können die folgenden Umstände angeben. Obwohl Lessing seine Absicht in der „Ankündigung“ programmatisch formulierte: „Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers hier tun wird.“¹²⁾ geriet dieses Prinzip angesichts des Widerstandes von seiten der Schauspieler ins Wanken, und nach dem 25.

10) Nicht zuletzt unter dem Einfluß der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ „entwickelte sich in der Dramenillustration der Anspruch, die handelnde dramatische Figur in ihrer *subjektiven Einzigartigkeit* darzustellen.“ Hans Jakob Meier: Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes. München 1994, S. 100

11) Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 11/1: Briefe von und an Lessing 1743–1771, S. 417

12) ebd., Bd. 6, S. 185

Stück mußte er auf die eigentlich geplante Theaterrezension verzichten. Diese komplizierten Umstände machen es sinnvoll, der Frage nachzugehen, inwieweit die Schrift verborgene Beziehungen zu seinem eigenen Lustspiel besitzt.

Am Stück selbst ist zunächst sein Titel zu beachten. Das Lustspiel ‚Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück‘ unterscheidet sich durch diesen Titel von den sogenannten sächsischen Typenkomödien wie Luise Adelgrunde Viktorie Gottscheds ‚Die Pietisterey im Fischbeinrocke, oder die Doctormäßige Frau‘ oder Johann Elias Schlegels ‚Der geschäftige Müßiggänger‘, deren Titel mit einem Laster verbundene Attribute darstellen, und auch von Lessings früheren Lustspielen. Abgesehen von seinem Lustspiel ‚Damon, oder die wahre Freundschaft‘, sind Lessings frühere Lustspiele aus der Zeit vor 1750 mit keinem Untertitel versehen. Hinsichtlich des Doppeltitels kommentiert Lessing in seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘: „Je weniger er (Anm. v. V.: der Titel) von dem Inhalte verrät, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, (. . .).“¹³⁾ (21. Stück) „Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anders sagen muß.“¹⁴⁾ (22. Stück) Je umstrittener die Bedeutung des Untertitels ‚das Soldatenglück‘ unter den Interpreten ist, desto berechtigter ist dieser Doppeltitel, weil er nach Lessing wenig „von dem Inhalte verrät“ und „jeder etwas anders“ ausdrückt. Bei seinem Argument für den unterschiedlichen Doppeltitel zieht Lessing nicht nur die Produktions-, sondern auch die Wirkungsästhetik in Betracht, indem er den Titel zwischen „Dichter und Zuschauer“ plziert. Wenn der Titel dem Publikum vor dem Beginn der Aufführung die allererste Information über das Stück gibt, kann es angesichts eines Doppeltitels alle vorstellbaren Möglichkeiten erwägen. Dementsprechend steigt seine Erwartung an die Aufführung, und es kann sich positiv an ihr beteiligen.

Während Lessings Äußerung zum Titel des Lustspiels kurz und bündig ist, erörtert er dessen Inhalt viel ausführlicher. Bereits im Nachwort zur Schrift ‚Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele‘ (1754), die chronologisch zwischen einer Reihe seiner frühen Lustspiele und der ‚Minna von Barnhelm‘ stehen, heißt es:

Ja, ich getraue mir zu behaupten, daß nur dieses allein wahre Komödien sind, welche so wohl Tugenden als Laster, so wohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem mensch-

13) ebd., S. 285

14) ebd., S. 291

lichen Leben, am nächsten kommen.¹⁵⁾

Die polaren Charakterzüge von „so wohl Tugend als Laster“ lassen sich auf die zwei kontrastiven Personen im Lustspiel anwenden; der aufrichtige entlassene Soldat Tellheim verkörpert die „Tugend“ und der Falschspieler Riccaut das „Laster“. Auch der Ausdruck „so wohl Anständigkeit als Ungereimtheit“ kann auf dieses Stück bezogen werden. Abgesehen von Riccaut und dem Wirt treten lauter „anständige“ Personen auf, und sie sind trotz des glücklichen Ausgangs ständig der alltäglichen „Ungereimtheit“ ausgesetzt. Aufgrund des Prinzips der Nachahmung der Wirklichkeit muß sich die Komödie nach Lessing „dem menschlichen Leben“ annähern. Dasselbe Thema vertieft er in seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ anlässlich der Aufführung von Voltaires Stück ‚Nanine‘, das Lessing „unter die rührenden Lustspiele“ einordnet:

Eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer. Hingegen findet er den Übergang von dem Rührenden zum Lächerlichen, und von dem Lächerlichen zum Rührenden, sehr natürlich. Das menschliche Leben ist nichts anders als eine beständige Kette solcher Übergänge, und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein.¹⁶⁾ (21. Stück)

Die wechselnden Szenen zwischen dem „Rührenden“ und dem „Lächerlichen“ lassen sich im Lustspiel klar unterscheiden. Justs Schlaftrunkenheit am Beginn [I, 1] neigt zum „Lächerlichen“; und die Szenen mit der „Dame in Trauer“ [I, 6] und der Pudel-Erzählung von Just [I, 8] wären passende Beispiele für das „Rührende“. Mit dem Ausdruck „Spiegel des menschlichen Lebens“ hält Lessing wieder am Prinzip der Komödie fest, jener Nachahmung der Wirklichkeit. Auch an dieser Stelle ist Lessings Theorie sowohl produktionsästhetisch als auch wirkungsästhetisch konzipiert. Die Komödie soll ihm zufolge durch die Darstellung „des menschlichen Lebens“ das Publikum bald rühren und bald lächeln lassen. Während er hier anhand von Voltaires Komödie seine Konzeption nur kurz durchscheinen läßt, formuliert er sie an einer anderen Stelle explizit. Mit der Unterscheidung von Verlachen und Lachen beginnt die Argumentation:

Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen;

15) Lessing: Werke in acht Bänden. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. München 1970–1979. Bd. 4, S. 55

16) ebd., S. 287

nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken.¹⁷⁾ (29. Stück)

Mit den Worten „Verlachen“ oder „diese lächerlichen Unarten“ spielt er auf Gottscheds Komödientheorie an, die die Komödie als satirische Verlachkomödie in der Verbindung des Lasterhaften und des Lächerlichen definiert sieht: „Es ist also wohl zu merken, daß weder das Lasterhafte, noch das Lächerliche für sich allein, in die Komödie gehöret; sondern beides zusammen, wenn es in einer Handlung verbunden angetroffen wird.“¹⁸⁾ Indem Lessing nicht den gleichzeitig lasterhaften und lächerlichen Charakter, sondern „das Lachen selbst“ in den Mittelpunkt der Diskussion rückt, überwindet er Gottscheds Theorie. Dieses „Lachen“ muß sogar nach Lessing nicht unbedingt dem Charakter der handelnden Person gelten. Die Ausdrücke „allen Bemäntelungen der Leidenschaft“ oder „Runzeln des feierlichen Ernstes“ weisen auf sein eigenes Lustspiel hin, das mit dem Attribut „rührend“ bzw. „ernst“ versehen zu werden verdient. Wie schwierig es ist, „das Lächerliche zu bemerken“, äußert er im Brief an seinen Bruder Karl Lessing vom 9. 6. 1768: „Es ist leichter, zum Mitleiden zu bewegen, als lachen zu machen. Man kennt eher, was Glück und Unglück, als was sittlich und unsittlich, anständig und lächerlich ist.“¹⁹⁾ Diese Sätze erklären weniger den Vorrang der Komödie vor der Tragödie als Gattung, vielmehr verraten sie die größere Schwierigkeit, eine Komödie zu schaffen. Als Grund dafür nennt er, daß das Publikum mehr Anteil an der Komödie als an der Tragödie nimmt.

Auch zu den Charakter in der Komödie äußert sich Lessing:

Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situation geraten; und da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situation aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen: so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Copie genannt zu werden verdiene.

17) ebd., S. 323

18) Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst. Unveränderter photo-mechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage, Leipzig 1751. Darmstadt 1962, S. 643

19) ebd., Band 11/1, S. 522

Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt.²⁰⁾ (51. Stück)

Er stellt die Komödie hier unmittelbar der Tragödie gegenüber. Der aristotelischen Theorie folgend, führt er die Komödie auf „die Charaktere“ und die Tragödie auf „die Situationen“, mit einem anderen Wort auf die „Handlung“, zurück. Es scheint schwierig zu beurteilen, ob diese Theorie auf dieses Lustspiel angewandt werden kann. Wie sich schon herausgestellt hat, war Lessing davon überzeugt, daß es „besser, als alle [seine] bisherigen dramatischen Stücke“ werde. Während er als Dramatiker ein neuartiges Lustspiel zu schaffen versucht, scheint er an dieser Stelle als Theoretiker bisherige Prototypen der Komödie und der Tragödie zu behandeln. Um auf die Beschaffenheit der Charaktere in der Komödie näher einzugehen, soll eine weitere Äußerung Lessings betrachtet werden.

Ich weiß überhaupt nicht, woher so viele komische Dichter die Regel genommen haben, daß der Böse notwendig am Ende des Stücks entweder bestraft werden, oder sich bessern müsse. (. . .) Aber in der Komödie, denke ich, hilft sie nicht allein nichts, sondern sie verdirbt vielmehr vieles. Wenigstens macht sie immer den Ausgang schielend, und kalt, und einförmig. Wenn die verschiedenen Charaktere, welche ich in eine Handlung verbinde, nur diese Handlung zu Ende bringen, warum sollen sie nicht bleiben, wie sie waren?²¹⁾ (99. Stück)

Das Argument für die Beständigkeit der Charaktere in der Komödie ist offenbar gegen Gottsched und seine Schüler gerichtet und verteidigt indirekt sein eigenes Lustspiel. Die Charaktere, die „bleiben, wie sie waren“, lassen sich gerade in diesem Lustspiel beobachten.

Lessings Komödientheorie ist in seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ nicht systematisch entwickelt, sondern ergibt sich erst aus verstreuten Äußerungen anlässlich der Aufführung unterschiedlicher Komödien anderer Dramatiker. Durch die bisherige poetologisch orientierte Untersuchung stellte sich aber heraus, wie das Lustspiel und diese Sammlung von Theaterkritiken, also die Praxis und die Theorie, eng miteinander verbunden sind und wie diese Theorie nicht nur produktionsästhetisch, sondern auch wirkungsästhetisch konzipiert ist. Lessing

20) ebd., S. 437

21) ebd., S. 670

sieht den Zweck der Komödie darin, daß das Publikum an der Aufführung tätigen Anteil nimmt und sich die Fähigkeit aneignet, auch in der Wirklichkeit „das Lächerliche zu merken“. Darum soll sich der Dramatiker nach Lessing bemühen, und er hatte selbst bereits ein Musterbeispiel aufgestellt. Am Beispiel dieses Textes läßt sich untersuchen, inwieweit er bei der Theateraufführung auf das Publikum einwirkt.

IV. Metatheatralik

Dieses Lustspiel ist durchgezogen von Ausdrücken, die sich auf Theorie und Praxis des Theaterwesens beziehen. Minna reagiert auf Tellheims durch eine Klimax gesteigerte selbstironische Worte: „Ich bin Tellheim, der verabschiedete, der an seiner Ehre gekränkte, der Krüppel, der Bettler.“ mit dem Satz „Das klingt sehr tragisch!“ [II, 9]. Als Minna der Gedanke zu einer Intrige gekommen ist, sagt sie zu ihrer Gefährtin Franciska: „Du wirst deine Rolle dabei zu spielen haben.“ [III, 12]

Die metatheatralischen Momente sind nicht auf die Ebene des von den Personen zu sprechenden Textes eingeschränkt. Das Wirtshaus als Schauplatz fungiert nicht nur „als Ort zufälliger Begegnungen“²²⁾ im Sinne einer dramatischen Wahrscheinlichkeit, sondern auch als Reminiszenz an eine frühere Bühnenform. Der Schauplatz „eines Wirtshauses“ allein impliziert eine historische Theaterform vornehmlich aus dem elisabethanischen Zeitalter, in dem die Aufführungen nicht nur bei Hofe und auf den öffentlichen sowie privaten Bühnen, sondern auch in den Innenhöfen von Wirtshäusern stattfanden.²³⁾ Während die Aufführungen bei Hofe ausschließlich den Hofadligen zugänglich waren, konnten sowohl der Adel als auch alle anderen Gesellschaftsschichten die öffentlichen sowie privaten Bühnen und das „Wirtshaustheater“ besuchen.²⁴⁾

Die Reminiszenz an das „Wirtshaustheater“ dürfte Lessing in sein Lustspiel nicht ohne Zweck eingeführt haben. Nach der Produktion seiner frühen Lustspiele im Zeitraum von 1747 bis 1750 beschäftigte sich Lessing einige Zeit mit der Komödientheorie. In seinem Nachwort zur Schrift ‚Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele‘ verglich er zwei Untergattungen der Komödie, „das Possenspiel“ für den „Pöbel“ und „das weinerliche Lustspiel“ für

22) Günter Saße: *Liebe und Ehe. Oder: Wie sich die Spontaneität des Herzens zu den Normen der Gesellschaft verhält.* Lessings *Minna von Barnhelm*. Tübingen 1993, S. 6

23) Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters.* Band 1. Stuttgart/Weimar 1993, S. 570

24) ebd., S. 580

„Leute von Stande“, und postulierte: „Die wahre Komödie allein ist für das Volk, und allein fähig einen allgemeinen Beifall zu erlangen, und folglich auch einen allgemeinen Nutzen zu stiften.“²⁵⁾ Diese Idee enthält aber weniger den revolutionären Gedanken einer Aufhebung der Klassen, als vielmehr die Sehnsucht nach einer allgemein zugänglichen Komödie, wenn auch der Klassenunterschied unüberwindbar bleibt. Solch eine Komödie versuchte Lessing selbst später zu verwirklichen, indem er mit dem Lustspiel ‚Minna von Barnhelm‘ symbolisch ein öffentliches, für alle Gesellschaftsschichten zugängliches „Wirtshaus“ zum Schauplatz wählte.

Nicht nur der Ort, sondern auch die Zeit im Drama läßt sich auf die Praxis der Theateraufführung zurückführen. „Für die Spieldauer ist also ungefähr die Zeitspanne eines Tageslaufes anzunehmen, von morgens bis in den Nachmittag hinein mit einer Mittagspause, die im Theater als Pause zwischen dem dritten und dem vierten Akt genutzt werden kann.“²⁶⁾ Die Parallelität der Spieldauer und der wirklich vergehenden Zeit, die auf die aristotelische Einheit der Zeit hinweist, dient auch dem Prinzip der dramatischen Wahrscheinlichkeit.

Die Metatheatralik läßt sich auch am Verhalten der Personen beobachten. Franciska fordert Minna auf, die noch „im Negligé“ ist, sich vor dem Wiedersehen mit Tellheim umzukleiden [II, 7]. Der Akt des Umkleidens spielt auf die Grenze zwischen der dramatischen Fiktionalität und der wirklichen Welt an, indem er wohl das Publikum daran erinnern soll, daß die Schauspielerinnen sich vor dem Auftritt gerade umgekleidet haben. Nachdem Just von hinten von Tellheim beim bloßen Namen angesprochen worden ist, verwechselt diese Diener-Figur seinen Herrn mit dem Wirt und empört sich gegen ihn: „Ich dachte, ich wäre wohl Herr Just für Ihn!“ [I, 3] In der Szene, deren Komik weniger im Charakter der handelnden Person als vielmehr in der Situation liegt, wird nicht allein das „Lächerliche“ mit dem „Rührenden“ kontrastiert, wie Lessings Theorie es fordert. Darüber hinaus verrät diese Situationskomik, wie unzulänglich das Gehör zu unterscheiden vermag und daß mit Gehör und Gesichtssinn noch weitere Möglichkeiten der Wahrnehmung bestehen. Das Publikum, das seinerseits eine zum ersten Mal auftretende Person auf der Bühne als Tellheim erkennen soll, nimmt jedoch im Gegensatz zu Just nicht nur akustisch die Stimme Tellheims, sondern auch visuell seine Gestalt wahr.

Das Motiv des Gesichtssinnes taucht im Drama wiederholt auf. Franciskas

25) ebd., S. 56

26) Helmut Göbel: Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück. Theater nach dem Siebenjährigen Krieg. In: Interpretationen. Lessings Dramen. Stuttgart 1998. S. 45–86, hier S. 46

Aufforderung, sich umzukleiden, weist Minna zurück: „Geh! Ich bitte dich. Er wird mich von nun an öfter so, als geputzt sehen.“ Für Minna besteht die Ehe darin, ungeschminkt und unbekleidet gesehen zu werden. Auch Franciska versteht gleich ihre Pointe und weiß zu antworten: „Wenn wir schön sind, sind wir ungeputzt am schönsten.“ Dieser sentenzartige Ausdruck weist auf das neue Problem der Verstellung hin, auf das gleich eingegangen wird. Das Motiv des Gesichtssinnes erscheint auch in das Gegenteil umgewandelt, wenn Minna über Tellheims Hartnäckigkeit klagt:

DAS FRÄULEIN: Oh, über die wilden, unbiegsamen Männer, die nur immer ihr stieres Auge auf das Gespenst der Ehre heften! für alles andere Gefühl sich verhärten! — Hierher Ihr Auge! auf mich, Tellheim! *der indes vertieft, und unbeweglich, mit starren Augen immer auf eine Stelle gesehen.* Woran denken Sie? Sie hören mich nicht? [IV, 6]

Die „Blindheit“ Tellheims wird gegen Ende des Dramas wiederum von Minna unterstrichen, als er zwei Ringe nicht unterscheiden kann: „O über die Blinden, die nicht sehen wollen! — Welcher Ring ist es denn?“ [V, 12] Auch Minnas Gefährtin Franciska verhält sich gegenüber ihrem Bräutigam Paul Werner ähnlich. FRANCISKA: „Seh Er mich einmal an, Herr Wachtmeister. —“ WERNER: „Ich kann noch nicht; ich weiß nicht, was mir in die Augen gekommen.“ FRANCISKA: „So seh Er mich doch an!“ [V, 15] Der Gesichtssinn scheint eine zentrale Stellung eher bei Minna sowie Franciska als bei Tellheim einzunehmen. Die Szene der ersten Begegnung der beiden Protagonisten beginnt auf folgende Weise:

V. TELLHEIM *tritt herein, und indem er sie erblickt, flieht er auf sie zu:* Ah! meine Minna. —

DAS FRÄULEIN *ihm entgegen fliehend:* Ah! mein Tellheim! —

V. TELLHEIM *stutzt auf einmal, und tritt wieder zurück:* Verzeihen Sie, gnädiges Fräulein, — das Fraulein von Barnhelm hier zu finden —

DAS FRÄULEIN: Kann Ihnen doch so gar unerwartet nicht sein? — *indem sie ihm näher tritt, und er mehr zurück weicht:* Ich soll Ihnen verzeihen, daß ich noch Ihre Minna bin? Verzeih Ihnen der Himmel, daß ich noch das Fräulein von Barnhelm bin! — [II, 8]

Am Verhalten Tellheims läßt sich die Verstellung des wahren Gefühls durch die Höflichkeit, die des Seins durch den Schein, beobachten, während Minna durch

den Gesichtssinn und das Gehör eher spontan handelt. Tellheims Verstellung zeigt sich in seinem Verhalten gegenüber der Schrift. Das Motiv der Schrift erscheint zuerst in der Szene mit der „Dame in Trauer“: „Sie werden seine Handschrift verlegt haben, und die Handschrift tut nichts zur Sache.“ [I, 6] In der darauffolgenden Szene spricht Tellheim zu sich: „Ich muß nicht vergessen, den Bettel zu vernichten. *Er nimmt aus seinem Taschenbuche Briefschaften, die er zerreißt.*“ [I, 7] Die „Handschrift“, die wohl bezeugt, daß der verstorbene Mann der „Dame in Trauer“ Tellheim Geld schuldig ist, scheint ihm wichtiger zu sein als die Tatsache der Schulden, während für die Witwe das Umgekehrte der Fall ist. Tellheims Guthertzigkeit verrät aber auch, wie sehr er auf der Schrift beharrt.

Der Kontrast zwischen der spontan handelnden Minna und dem sich aus Höflichkeit verstellenden Tellheim gipfelt in ihrer Reaktion auf den Brief, den er an sie geschrieben hat. Im Dialog zwischen der für Minna sprechenden Franciska und Tellheim heißt es:

FRANCISKA: Und wir denken, daß das Briefschreiben für die nicht erfunden ist, die sich mündlich miteinander unterhalten können, sobald sie wollen.

V. TELLHEIM: Welcher Vorwand! Sie muß ihn lesen. Er enthält meine Rechtfertigung, — alle die Gründe und Ursachen —

FRANCISKA: Die will das Fräulein von Ihnen selbst hören, nicht lesen.

V. TELLHEIM: Von mir selbst hören? Damit mich jedes Wort, jede Miene von ihr verwirre; damit ich in jedem ihrer Blicke die ganze Größe meines Verlusts empfinde? — [III, 10]

Tellheim versucht gerade deswegen mittels der Schrift die Beziehung zu Minna abubrechen, weil die Kommunikation über die Mimik und das Gehör auch auf ihn selbst große Wirkung ausübt. Er besteht zum einen auf der Schrift und versteht doch zum anderen die Wirkungskraft der Mündlichkeit. Auch Minna ihrerseits reagiert auf seinen Brief, den sie in Wahrheit gelesen hat, nicht sachlich: „Sein Brief, o sein Brief! Jede Zeile sprach den ehrlichen, edlen Mann. Jede Weigerung, mich zu besitzen, beteuerte mir seine Liebe.“ [III, 12] Für Minna besteht der Wert von Tellheims Brief nicht in dessen sachlichen Inhalt, sondern in der Liebe zu ihr, die aus ihm spricht. Einen klaren Gegensatz dazu bildet das königliche Handschreiben an Tellheim, das bürokratisch, d. h. ganz sachlich formuliert ist und Minna nicht anspricht.

Aus dieser Betrachtung ergibt sich, daß der Kontrast zwischen Tellheim und Minna, der sich auf den zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit sowie Mündlichkeit reduzieren zu lassen scheint, keinen absoluten Gegensatz darstellt. Tellheim

ist bereit, zum Gespräch mit Minna unter vier Augen zu erscheinen, und Minna ist überzeugt, durch ihre Intrige, ihr Spiel im Spiel, sein Bestehen auf der Schrift ad absurdum führen zu können. Der scheinbare Gegensatz wird letzten Endes durch die Vermählung der beiden Protagonisten aufgelöst. Dabei geht es weder um die Veränderung der Charaktere noch um die Entstehung einer neuen Ordnung. Das glückliche Ende läßt vermuten, daß die Personen weiter ihre ihnen gemäßen Rollen spielen werden.

Die bisherige Analyse des Textes unter dem Gesichtspunkt der Metatheatralik zeigt, wie vielschichtig und eng sie in dieses Lustspiel verflochten ist. Dessen Aufführung spielt sich nicht, vom Publikum streng getrennt, in sich geschlossen ab. Sie erinnert sogar das Publikum ständig an die Meta-Ebene des Theaters, indem sie immer wieder auf sich selbst hinweist. Den Stellenwert der Theateraufführung im Rahmen der Theorie Lessings über die Kunstgattungen festzustellen, wäre der nächste Schritt.

V. Die Schauspielkunst unter den Kunstgattungen

Die Position des Schauspiels unter den Kunstgattungen bestimmt Lessing im fünften Stück seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘: „Die Kunst des Schauspielers stehet hier, zwischen den bildenden Künsten und der Poesie, mitten inne.“²⁷⁾ Diese Zwitterhaftigkeit der Schauspielkunst aber ergänzen die folgenden zwei Aussagen. Im vierten Kapitel der Abhandlung ‚Laokoon‘ heißt es:

Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. (...) Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden;²⁸⁾

Eine Passage in Lessings Brief an Friedrich Nicolai vom 26. 5. 1769 lautet:

(...) und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf willkürliche Zeichen zu sein, und werden *natürliche* Zeichen willkürlicher Dinge.²⁹⁾

27) ebd., S. 210

28) ebd., S. 36

29) ebd., Bd 11/1, S. 610

Das Wort „Drama“ im ersten Zitat läßt sich nicht als Lese- bzw. Buchdrama, sondern, auf die Bühnenpraxis bezogen, als Schauspielkunst auslegen. Der Ausdruck „die dramatische [Poesie]“ im zweiten Zitat kann auch im Sinne der Schauspielkunst verstanden werden. Nach Lessing gehört die Schauspielkunst bald zu den bildenden Künsten und bald zur Poesie, und seine Schlüsselbegriffe „Natur“ sowie „die Worte“ als „*natürliche* Zeichen willkürlicher Dinge“ sollen noch genauer analysiert werden.

Zunächst ist festzustellen, daß die damalige Schauspielkunst Lessings hohe Anforderungen nicht erfüllen konnte. Er vermißt in den 101.-104. Stücken seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ die Schauspielkunst mit klagendem Ton:

Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber, hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber specielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besonderen Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei.³⁰⁾

Seine Kritik richtet sich nicht nur dagegen, daß wahre Schauspielkunst nicht mehr vorhanden sei, sondern auch dagegen, daß ein Kanon fehle, nach dem sie herausgearbeitet werden könnte. Der Schwierigkeit, einen solchen Kanon aufzustellen, ist sich Lessing wohl bewußt. In der Ankündigung seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ heißt es:

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. (...) Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.³¹⁾

Die Wiedergabe der Theateraufführung „mit Worten“ stößt an ihre Grenzen. Lessing scheint hier selbst in ein Paradox zu geraten, indem er als Schriftsteller mittels der „Worte“ die Unzulänglichkeit der „Worte“ erklärt. Hinter diesem

30) ebd., S. 683

31) ebd., S. 186

scheinbaren Paradox steckt aber kein Zweifel an der Kraft der Sprache, wie ihn später Hugo von Hofmannsthal hegt, sondern die selbstbewußte Haltung Lessings, der sich in der Abhandlung ‚Laokoon‘ mit den Kunstgattungen auseinandergesetzt hatte. Seine Beispiele dieser nonverbalen, körperlichen „Dinge“ können in mehrere Gattungen eingeordnet werden: „eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge“ in das Malerische, „ein reizender Tritt“ in das Tänzerische und „ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme“ in das Musikalische. Diese drei Gattungen, denen aber in der Schauspielkunst nur geringeres Gewicht zuteil wird, unterscheiden sich von der Schrift, deren Mittel, die Sprache, nach Lessing nichts anderes als „willkürliche Zeichen“ bereitstellt. Aus der Sprache als „willkürlichen Zeichen“ müssen aber in der Schauspielkunst „natürliche Zeichen“ werden. Für diese Dynamik ist der „Schauspieler“ zuständig, der sich nicht nur des Malerischen, des Tänzerischen und des Musikalischen bedienen, sondern auch „mit dem Dichter“ sowie „für ihn denken“ muß. Damit kann der Schauspieler Lessing zufolge der „Natur“ am nächsten kommen, und die Worte können „natürliche Zeichen willkürlicher Dinge“ werden. Lessings Auffassung der Schauspielkunst umfaßt zwar mehrere Dimensionen der Gattungen, des Malerischen, des Tänzerischen und des Musikalischen, aber in ihrem Mittelpunkt befindet sich die Schrift.

Hinsichtlich der Musik erwägt Lessing im 26. Stück seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ anhand der Theorie des zeitgenössischen Musikers Johann Adolf Scheibe, wie „die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen“³²⁾ sei. In der damaligen Praxis der Theateraufführung stellte Begleitmusik zum Stück keine Seltenheit dar. Im darauffolgenden Stück geht Lessing weiter auf die Musik ein, und zwar mit Bezugnahme auf die Musik zu Voltaire’s ‚Semiramis‘ von Johann Friedrich Agricola: „— denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben.“³³⁾ Hier taucht wieder das Motiv von der Grenze der Worte auf. In der Tat bilden Lessings Aussagen zur Musik in dieser Schrift nur einen kleinen Teil, und auch der zweite Teil der Abhandlung ‚Laokoon‘, in dem Lessing eine Auseinandersetzung mit der Musik beabsichtigte, blieb Fragment. Dennoch lag auf der Begleitmusik zum Stück durch das Orchester großes Gewicht, und das Musikalische, das der Schauspieler zum Ausdruck bringt, mußte dagegen marginal bleiben.

Wie die bisherige Betrachtung gezeigt hat, weist das Lustspiel ‚Minna von

32) ebd., S. 311

33) ebd., S. 313

Barnhelm‘ unterschiedliche Formen von Metatheatralik auf. Nicht zuletzt können die von Tellheim bevorzugte Schriftlichkeit und die von Minna verkörperte Bildlichkeit sowie Mündlichkeit auf Lessings Auffassung der Schauspielkunst bezogen werden. Die glückliche Vermählung von Tellheim und Minna am Ende des Dramas veranschaulicht die Vereinigung der Schriftlichkeit mit der Bildlichkeit und der Mündlichkeit, des Schriftlichen mit dem Spielerischen. Dabei werden die beiden Elemente nicht aufgehoben, sondern miteinander in Bezug gesetzt, ohne ihre Eigenschaften einzubüßen. Indem das Schriftliche durch das Spielerische der „Natur“ am nächsten kommt, wird die Schauspielkunst in vollendeter Form verwirklicht.

VI. Schluß

Während Chodowiecki mit Hilfe seiner Radierungen, also mit Bildern, die Theateraufführung wiederzubeleben versucht, gelten die Theaterberichte sowie -rezensionen als Versuch, durch Worte die Aufführung wiederzugeben. Die Schauspielkunst besteht aber nach Lessing aus den unterschiedlichen Dimensionen des Schriftlichen, des Malerischen, des Tänzerischen und des Musikalischen und läßt sich weder allein mit Bildern noch allein mit Worten ausschöpfen. Mit dieser Problematik beschäftigt er sich in seiner Hamburger Periode.

Wenn man Lessings Lustspiel ‚Minna von Barnhelm‘ im Spiegel seiner Komödientheorie betrachtet, stellt sich heraus, wie eng seine dramatische Praxis und seine dramaturgische Theorie miteinander verbunden sind und wie seine Theorie wirkungsästhetisch konzipiert ist. Die in der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ geäußerte Komödientheorie erläutert dieses chronologisch früher entstandene Lustspiel. Es zeichnet sich nicht nur durch seine inhaltliche Originalität, die zum deutschen „nationalen“ Zeitgeschmack passe, sondern auch durch seine vielschichtige Metatheatralik aus. Sein Text ist von Worten aus dem Bereich der Apperzeption, z. B. Ausdrücken des Sehens und Hörens, durchzogen. Das Spiel im Spiel, das die Titelfigur Minna zusammen mit ihrer Gefährtin Franciska betreibt, richtet sich nicht nur auf Tellheim im Stück, sondern auch auf das Publikum, das dem Handlungsverlauf mit dem Gesichtssinn und dem Gehör folgt. Jedesmal, wenn dieses Lustspiel auf sich selbst hinweist, wird das Theaterpublikum daran erinnert, daß es sich tätig an der Aufführung beteiligt. Dieses Lustspiel stellt sogar einen ergänzenden Teil der Komödientheorie Lessings dar, die in seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ ausgeführt ist. Der Verweis auf den Gesichtssinn läßt sich auf den Problemkreis der Kunstgattungen zurückführen, mit dem er sich in der Abhandlung ‚Laokoon‘ auseinandersetzt und über den er

offenbar nicht hinauskommt. Das Lustspiel ‚Minna von Barnhelm‘ impliziert nicht nur ein Spiel im Spiel, sondern demonstriert auch das Spiel über das Spiel. Durch die Aufführung auf der Bühne gibt es menschliche Kommunikation in der wirklichen Welt wieder und wird so „ein Spiegel des menschlichen Lebens“. Das glückliche Ende, die Vermählung zwischen dem für die Schriftlichkeit stehenden Tellheim und der für die Bildlichkeit sowie Mündlichkeit stehenden Minna, läßt sich als eine Auflösung des Schriftlichen und des Spielerischen in die höhere Gattung der Schauspielkunst auslegen. Eine Möglichkeit der zeitlosen Wirkung dieses Lustspiels liegt vielleicht in diesem Spiel über das Spiel.

書かれたものと演じることと演劇芸術

—レッシングの喜劇『ミンナ・フォン・バルンヘルム』について—

長谷川 悦朗

ハンブルク時代のレッシングは論文『ラオコーン』で現実模倣の芸術ジャンルの可能性と限界の問題に取り組み、演劇評論集『ハンブルク演劇論』では劇作家及び劇評家としての実践に裏打ちされた演劇理論の構築を企てた。彼の理論によれば、文学と造形芸術の中間に位置する演劇芸術は言葉が身体的手段により表現されるものと規定され、舞台における演劇上演は言葉だけでも画像だけでも完全には再現し得ないものと特徴づけられる。また、「人間生活の鏡」であるべきことが期待される喜劇の場合はとりわけ笑いという反応を惹起し、観客の積極的関与を促すことを通じてその目標が達成されることが作用美学上の観点から指摘される。『ハンブルク演劇論』に散見される喜劇理論はその大部分が既に成立していた、在来の喜劇を超越しようと試みた自身の独創的喜劇『ミンナ・フォン・バルンヘルム』(1767年初演)を正当化する立論となっている。さらに、その戯曲テキストをメタ演劇性という観点から分析すると、反対にこの喜劇は彼の演劇理論を補完する枠組みを内包していることが明らかになる。好対照な印象を与える二人の主人公テルハイム、ミンナは、それぞれ書かれたものとしての文書と演じることとしての会話に意思疎通の可能性を求めるが、両者の態度は排除し合うものではなく、逆に二人には自己の存立基盤を保持したまま相手の立場を容認する傾向が見出される。喜劇の結末としての、文字性を代表するテルハイムと演技性を代表するミンナとの婚姻は、レッシングの理論において詩人の言葉が俳優の演技によって自然な記号へと高揚させられることにより真の演劇芸術が完成されることと平行関係にある。この喜劇は書かれたものと演じることとの関係をテーマにすることを通じて演劇についての演劇を体現しているのであり、この点にこそ、時代を超越して観客の積極的関与を促し、上演され続ける生命力が見出されるであろう。