Unterschiede in der literarischen Darstellung des sozialen Gefüges europäischer Staaten im 18. Jahrhundert. Zu Lessings Minna von Barnhelm und Beaumarchais Le Marriage de Figaro

0. Einleitung

> Lessing erfüllt innerhalb der deutschen Literatur eine wesentliche Funktion; er ist als historisches Moment aus der deutschen Literatur nicht wegzudenken, und es ist die Aufgabe der deutschen Literaturwissenschaft, dieses Moment adäquat darzustellen. Ganz anders erscheint er aber im internationalen Zusammenhang: hier besteht seine historische Relevanz hauptsächlich in der Tatsache, daß er auch für Deustschland Ideen, Konzepten und Meinungen zum Ausdruck verholfen hat, die anderswo zum Teil gang und gäbe waren. (Nivelle 1981: 177)

Lessing und Beaumarchais zeichnen in *Minna von Barnhelm* und in *Le Marriage de Figaro* ein Abbild Deutschlands (eigentlich des friderizianischen Preußens!) und Frankreichs des Ancien Regime und beziehen zugleich Stellung zum Dargestellten, d.h. zu den Verhaltensweisen und Bewußtseinsformen[1] ihre Landsleute. Hinsichtlich des aufklärerischen Gedankenguts, das das 18. Jahrhundert besonders prägte, setzt sich der vorliegenden Aufsatz mit der Frage auseinander, aus welchem Blickwinkel beide Autoren die Problematik des feudalabsolutistischen Sozialgefüges ihrer Länder auf die Bühne bringen. Schon daran, daß beide Autoren denselben Stoff behandeln, sieht man, daß das feudalabsolutitische Sozialgefälle damals keine allein deutsche, sondern eine europäische historische Erscheinung war. Die Stellungnahme zum Dargestellten kommt aus unterschiedlicher Perspektive zur Sprache. Die Auseinandersetzung mit der für die Autoren charakteristischen Darstellungsperspektive und -intention müßte demnach, um ertragreicher zu sein, nicht in einer nationalliterarischen, sondern eher in einer kontrastiven Analyse der beiden Werke geführt werden. Aus heuristischen Gründen sollen gleich eingehend anhand einer Analyse der Personenkonstellationen[2] diejenigen Sozialstrukturen beschrieben werden, die in den beiden Werken dargestellt sind.

---

[1] Zu Fragen von Literatur als Reflexion gesellschaftlicher Verhaltensweisen und Bewußtseinsformen vgl. Wild: 1982: 31f.

[2] Ausführlichere Untersuchungen der Figurenkostellation in den beiden Werken liegen bereits vor. Für *Le Marriage* sei auf Lemmonier-Delpy, 1987 verwiesen. Vgl. darin insbesondere Kap. .V, in dem sie die in *Le Marriage* abgebildete "Représentation socialen" unter Berücksichtigung von Liebe-Geld-Motive sowie des Justiz-Recht-Verhäl-

1. Die sozialen Schichten in den beiden Werken

In den beiden Komödien lassen Lessing und Beaumarchais die Vertreter der verschiedenen gesellschaftlichen Stände auf die Bühne kommen, nämlich die Repräsentanten des Adels, des dritten Standes und des Dienerstandes. Die Fürsten und Könige, die an der Spitze dieser Sozialhierarchie stehen, werden in den Werken nur indirekt erwähnt: Vor dem "tollen Tag" hatte der König den Grafen Almaviva als seinen Botschafter in London ernannt. Die mitleiderregende Lage Tellheims in *Minna von Barnhelm* ist vom König verursacht worden.

Die Adeligen haben sowohl politisch als auch ökonomisch eine führende Machtstellung inne und verfügen über viele Privilegien im Gegensatz zu den anderen, die nur gehorchen sollen und müssen. Als Attribute ihrer gesellschaftlichen Stellung gelten Ehre, Ansehen und Gnade.

In den beiden Dramen interagieren die Vertreter dieser gesellschaftlichen Stände auf dem Hintergrund des Problems der Ehre und Liebe. Im folgenden gilt mein Interesse besonders den unmittelbar aktiven Figuren, d.h. denjenigen, die die Handlung entscheidend forttragen, nämlich den Vertretern des Dienerstandes und der Herren.

1.1 Die Diener(innen) in *Minna* und in *Le Marriage*

Die Gruppe der Diener in *Minna von Barnhelm* besteht hauptsächlich aus drei Figuren: Just, der Diener des Majors von Tellheim, Werner, der ehemalige Wachtmeister des Majors, und Franziska, die Zofe des Gutsfräuleins Minna von Barnhelm. Die Diener des Grafen von Bruchsall und die manchmal erwähnten ehemaligen Bediensteten des Majors von Tellheim werden hier wegen ihrer mangelnden Präsenz in der Handlung nicht berücksichtigt. Das Porträt der Dienergestalten in dem Stück läßt sich vor allem nur unter besonderer Berücksichtigung der Krisensituation ihrer Herren nachzeichnen.

Die Hauptfiguren in *Minna*, der Major von Tellheim und Fräulein Minna von Barnhelm, sind mit dem Problem der Ehre bzw.der Liebe konfrontiert. Der Major befindet sich wegen seiner Entlassung aus dem militärischen

tnisses und der sozialen Verhältnisse analysiert. Für Lessing ist die Arbeit von Ariane Neuhaus-Koch, 1977 zu nennen.

Dienst in einer moralischen Krise. Diese Verabschiedung ist für ihn gleichbedeutend mit Entehrung. In dieser Lage hat die Liebe einer Frau keinen Sinn mehr für ihn. Dies sagt er unzweideutig in der 9. Szene des 2. Aktes in seinem ersten Gespräch mit Minna:

> Das Fräulein: (...) - Sie lieben mich nicht mehr: und lieben auch keine andere? - Unglücklicher Mann, wenn Sie gar nichts lieben! Tellheim: Recht, gnädiges Fräulein; der Unglückliche muß gar nichts lieben. Er verdient sein Unglück, wenn er diesen Sieg nicht über sich zu erhalten weiß; wenn er es sich gefallen lassen kann, daß die, welche er liebt, an seinem Unglück Anteil nehmen dürfen. - Wie schwer ist dieser Sieg! Seitdem mir Vernunft und Notwendigkeit befehlen, Minna von Barnhelm zu vergessen: was für Mühe habe ich angewandt! Eben wollte ich anfangen zu hoffen, daß diese Mühe nicht ewig vergebens sein würde: "- Und Sie erscheinen, mein Fräulein! (Lessing: 39).

Minna von Barnhelm ist ihrerseits in existentielle Not geraten, da sie sich nicht mehr sicher sein kann, ob sie vom Major von Tellheim noch geliebt wird. Sie kann sich nur dann glücklich fühlen, wenn Tellheim sie liebt. (Lessing: 39)

Charakteristisch für alle Dienerfiguren im Stück ist ihre Loyalität gegenüber ihren Herren und ihr Mitleid für deren Probleme. Dem Herrn gegenüber sind sie vor allem hilfsbereit, gehorsam und respektvoll wie immer. Das Herr-Diener-Verhältnis ist in diesem Fall konfliktfrei. Dies ist ein Zeichen dafür, daß die Diener sich ihrer Sklavensituation, d.h. ihrer Unterjochung durch den Adel, total unbewußt sind. Sie jammern weniger über ihre Situation als über die Probleme ihrer Herren. Just protestiert wie folgt über die Verabschiedung seines Herrn.

> Einen Offizier wie meinen Herrn! Oder meint Er, daß ein abgedankter Offizier nicht auch ein Offizier ist, der ihm den Hals brechen kann? Warum waret ihr im Kriege so geschmeidig, ihr Herren Wirte! Warum war denn jeder Offizier ein würdiger Mann und jeder Soldat ein ehrlicher, braver Kerl? Macht euch das bißchen Friede schon übermütig? (Lessing: 15).

Diese Aussagen von Just verurteilen eindeutig die undankbare Haltung seiner Landsleute gegenüber seinem Herrn und darüber hinaus gegenüber allen Soldaten, die im Krieg ganz patriotisch ihr Leben für das Vaterland riskiert haben. Justs Anhänglichkeit gegenüber seinem Herrn erscheint um so unverständlicher, als er sogar mit seinem geringen 6 Taler Lohn pro

Monat lieber bei seinem Herrn bleiben würde als bei einem anderen Herrn, wo er "es besser haben" solle! (Lessing: 21). Neuhaus-Koch zufolge steht Just in einem emotionalem Anhängigkeitsverhältnis zu seinem Herrn (Neuhaus-Koch 1977:113). Den Versuch Tellheims, ihm zu kündigen, begreift er als eine inhumane Tat, wie es aus seiner Pudelparabel abzulesen ist (Lessing: 22). Just fordert den Major auf, ihn aus humanen Gründen im Dienst zu behalten, und unterstützt seine Bitte durch die Notwendigkeit einer ständigen Hilfe für den behinderten Offizier.

Werner empfindet auch wie Just Mitleid für seinen ehemaligen Herrn. Er ist dazu bereit, für Tellheims Glück sein Gut zu verkaufen (1, 12):

> Werner: Oh, das nehme ich mit! Merkst du was? Das Gütchen ist verkauft.
> Just: Verkauft?
> Werner: St! - hier sind hundert Dukaten, die ich gestern auf den Kauf bekommen; die bring ich dem Major.
> Just: Und was soll er damit?
> Werner: Was soll der damit? Verzehren soll er sie, verspielen, vertrinken, ver- wie er will . Der Mann muß Geld haben, und es ist schlecht genug, daß man ihm das seinige so sauer macht! (Lessing: 25)

Franziska, die Dienerin des Gutsfräuleins Minna von Barnhelm, ist wie Just und Werner ihrer Herrin treu und verbunden. Im zweiten Akt, Szene zwei erhält der Zuschauer/Leser Informationen über ihre Herkunft und ihre Erziehung:

> Franziska: Nun, Herr Wirt, so setzen Sie anstatt Kammerfrau Kammerjungfrau... Ich höre, die Polizei ist sehr exakt...Ich bin wirklich noch Jungfrau, und heiß Franziska, mit Geschlechtsnamen Willig; Franziska Willig. Ich bin auch aus Thüringen. Mein Vater war Müller auf einem von den Gütern des gnädigen Fräuleins... Die Mühle hat jetzt mein Bruder. Ich kam sehr jung auf den Hof und war mit dem gnädigen Fräulein erzogen. Wir sind von einem Alter, künftige Lichtmeß einundzwanzig Jahr. Ich habe alles gelernt, was das gnädige Fräulein gelernt hat. (Lessing: 30).

Dieser Selbstthematisierung nach entspricht Franziska dem Idealtypus des Sklaven. Sie stammt aus einer Dienerfamilie und steht wie ihr Bruder, der die Rolle seines Vaters bei den Barnhelms übernommen, ja vererbt be-

kommen, im Dienst des Fräuleins von Barnhelm. Auch die gemeinsame Erziehung mit dem Fräulein vermag nichts an ihrem sozialen Status zu ändern. Der soziale Stand ist ein Erbgut und sein Besitzer in dieser sozialen Klasse verhaftet. Diese Feststellung wird im Text insofern bestätigt, als die Zofe Franziska kein Bestreben zeigt, sich von ihrer Herrin zu emanzipieren. Sie kann nur gehorchen und dienen. Trotz der Harmonie, die ihr Verhältnis zu Fräulein Minna von Barnhelm charakterisiert, bleibt sie sich ihrer Rolle als Zofe bewußt. Ihr Flirt mit einem anderen Diener, Werner, den sie im dritten Akt, Szene vier begegnet, mündet am Ende der Handlung in eine standesgemäße Heirat (Lessing: 90f).

Zuletzt sei auf einige Funktionen der zahlreichen Diener Tellheims verwiesen. Sie sind Kammerdiener, Jäger, Kutscher, Läufer, Reitknecht usw. So eine Dienerschaft läßt sich auch beim Grafen Almaviva feststellen.

In *Le Marriage de Figaro* ist die Gruppe der Diener noch umfangreicher als in *Minna von Barnhelm*: Figaro, der Kammerdiener des Grafen Almaviva und Kastellan seines Schlosses, Suzanne, die erste Kammerfrau der Gräfin, Marceline, die Wirtschafterin, Antonio, der Schloßgärtner, Cherubin, der erste Page des Grafen, Basile, der Musiklehrer der Gräfin, Pedrille, der Reitknecht des Grafen, eine junge Schäferin, GripeSoleil, und ein junger Hirt. Alle diese Figuren spielen eine Rolle für den Verlauf der Handlung. Doch berücksichtigt werden im folgenden nur diejenigen, die als Intriganten den Verlauf dieser Handlung entscheidend beeinflussen, nämlich Figaro und seine Braut Suzanne. (vgl. Lemmonier-Delpy 1987: Kap.V). Da diese Figuren sich wesentlich in ihrem Verhältnis zu ihren Protagonisten bzw. Antagonisten gut porträtieren lassen, wird eingehend die Kernproblematik des Stückes erörtert.

Ähnlich wie in *Minna* stehen die Motive von Liebe und Ehre im Mittelpunkt der Figaro-Geschichte. Sie bestimmen im wesentlichen alle Aktionen, Aussagen und Taten Figaros und Suzannes. Beide fühlen sich in ihrer Ehre und Liebe bedroht, seitdem sie die echten Intentionen des Grafen kennen, die zur Vergabe des "günstigsten Zimmers im Schloß, das zwischen den Gemählern des Grafen und der Gräfin liegt", geführt haben. Die tatsächliche Absicht des Grafen erklärt Suzanne wie folgt:

> Suzanne: Il y a, mon ami, que, las de courtiser les beautés des environs, Monsieur le Comte Almaviva veut rentrer au château, mais non pas chez sa femme; c' est sur la tienne entents-tu, qu'il

a jeté ses vues, auxquelles il espère que ce logement ne nuira pas (Beaumarchais 1985).

Als Figaro an seinem Hochzeitstag von diesen Plänen erfährt, ist seine Verwirrung groß. Alle seine nächsten Schritte an diesem Tag zielen konsequent darauf, die Pläne des Grafen, seines Rivalen, zu vereiteln. Dieser Entschluß beruht vor allem auf seinem Ehrgefühl. In dieser Hinsicht wird sein Verhältnis zu seinem Herrn Almaviva wesentlich konfliktbeladen. Er rebelliert gegen seinen Herrn, indem er mit Hilfe anderer Personen den Grafen in eine solche peinliche Situation bringt, daß dieser sich vor der Öffentlichkeit unmöglich und lächerlich fühlt. Die wesentlichen Intrigen, die Figaro zu diesem Zweck ausführt, faßt Lemonnier-Delpy folgendermaßen zusammen:

> A quatre reprises, Figaro décide de la suite des évènements. C est d ' abord lui qui conseille à Cherubin de feindre un départ et de se cacher au château à la fin du premier acte. Pourqoui? Il compte simplement utiliser Cherubin pour remplacer Suzanne lors du rendez-vous avec le Comte (Acte II). Au deuxième acte, la lettre remise au comte déclanchant sa jalousie est également de Figaro (...). C ' est également lui qui prête à la pièce son issue publique. Au cinquième acte, il réunit tous les hommes du château, victimes possibles du comte, dans le parc. Il désire, avec eux, démasquer le grand seigneur Almaviva. (Lemmonier-Delpy 1987: 114 F.).

Figaro ist also ein kluger Stratege. Sein Konflikt mit dem Grafen ist vor allem ein Kampf für den Respekt gegenüber der Moral und der Ehe und für das Recht. Die sozialen Unterschiede seiner Gesellschaft stellt er verbittert so in Frage:

> Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu ' avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, rien de plus! (Beaumarchais 1985: 160).

Figaro ist nicht mehr bereit, diese Verhältnisse zu dulden. Sein Versuch, die Pläne des Grafen zum Scheitern zu bringen, ist daher gleichbedeutend mit dem Kampf für eine bessere Gesellschaft, in der Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit herrschen sollten; d.h. Gleichheit nicht nur vor dem Gesetz, sondern auch vor der Liebe. Denn man darf nicht vergessen, daß sich die Ausnutzung des "alten Herrenrechtes" durch den Grafen vor allem nur durch seine Machtstellung legitimieren läßt.

Suzanne hilft Figaro, ihrem Bräutigam, in dem Kampf gegen den liederlichen Grafen Almaviva. Diese tugendhafte Frau liebt ihren Mann, den sie auf keinen Fall betrügen will, auch nicht um des Geldes willen. Deswegen erzählt sie der Gräfin die Pläne des Grafen (II, 1):

> Comtesse: Quoi! Suzon, il voulait te séduire?
> Suzanne: Oh! Que non! Monseigneur n ' y met pas tant de façon avec sa servante, il voulait m ' acheter. (Beaumarchais 1985: 80).

In Zusammenarbeit mit dieser wichtigen Alliierten trägt sie entscheidend zur Demaskierung des Grafen bei. Durch ihre Offenheit gewinnt sie Sympathie des Zuschauers/Lesers.
Kennzeichnend für ihr Verhältnis zu ihrer Herrin, der Gräfin, ist Harmonie, die ihren Höhepunkt in dem notwendigen gemeinsamen Kampf gegen den Grafen erreicht. Das Herr-Diener-Verhältnis läßt sich aus der Sicht von Figaro und Suzanne mit einem Wort zusammenfassen: Widerstand gegen den Herrn für die Rettung der eigenen Ehre und Liebe.

1. 2. Die Herrengestalten in "Minna" und in "Le Marriage"

Die Herrengestalten, denen man im Stück begegnet, sind die Adeligen Major von Tellheim und Fräulein Minna von Barnhelm. Der Major von Tellheim gehört dem Offiziersstand und Minna dem Landadel an. Zwischen den beiden besteht ein Liebesverhältnis, dessen volle Realisierung durch die schlechte finanzielle und psychologische Lage des Soldaten erschwert wird.

Tief überzeugt, daß Tellheim, ihr Liebhaber, seinen psychologischen Tiefstand nicht aus eigenen Kräften überwinden kann, versucht Minna im ganzen Stück, ihm zu helfen, indem sie ihm ihr Mitleid zeigt und seine Lage nicht so ernst und tragisch nimmt. (Lessing: IV, 6). Sie entspannt nicht nur die Stimmung, sondern sie stellt ihre noch intakte Liebe zu dem entehrten Major als Kompensation für seine ungerechte Behandlung dar. Dies gelingt ihr leider nicht, denn erst nach seiner Rehabilitierung durch den König, also nach der Wiedergutmachung seiner Würde bzw. seines Ansehens, wird dieser stolze Soldat seinen Entschluß ändern. Dies geschieht am Ende der Handlung. (Lessing: V, 14).

Welche Vorstellung haben diese Adeligen von ihren Verhältnissen zum Dienerstand? Ihre Beziehungen zum Dienerstand lassen sich mit den

folgenden Begriffen beschreiben: Edelmut, Distanz und Überlegenheitssinn. Tellheim z.B. ist immer noch sehr klassenbewußt trotz seiner psychologischen Verwirrung. Dies ist schon in seinem Verzicht auf Werners Geld erkennbar. Er will auf keinen Fall seines Dieners Schuldner sein, auch wenn er diesem Menschen sein Leben schuldig ist. (Lessing: III, 7). Dies wäre einigermaßen gleichbedeutend mit einem weiteren Abstieg in die untere Klasse der Gesellschaft und mit einem Rollentausch, denn dadurch könnte der ehemalige Diener sich eine Machtstellung erkaufen bzw. übernehmen. Er hat zwar vor der Öffentlichkeit sein Ansehen verloren, er will zumindest in seinem privaten Kreis aus Selbstwertgefühl das bewahren, was ihm an Ehre übrig bleibt! Diese Einstellung des Majors läßt sich daraus ersehen, daß er das Geld seines Dieners erst nach seiner offiziellen Rehabilitierung annimmt. (Lessing: V, 14).

Schließlich soll betont werden, daß die Adeligen nicht nur über alle sozialen Privilegien verfügten, sondern sie konnten auch über das Leben und den Tod ihrer Diener entscheiden. Der Anlaß zum Todesurteil eines Dieners konnte allein der Ungehorsam sein. Tellheim z.B. hatte seinen Diener Fritz aus diesem Grund umgebracht, wie Just im dritten Akt, Szene zwei erzählt:

> Fritz hing sich an ein liederliches Mensch, kam des Nachts niemals nach Hause, machte auf des Herrn Namen überall Schulden und tausend infame Streich. Kurz, der Major sahe, daß er mit aller Gewalt höher wollte: (*das Hängen pantomimisch anzeigend*) er brachte ihn also auf guten Weg. (Lessing: 44).

Wie Minna von Barnhelm und Major von Tellheim ist der Gutsherr Almaviva in *Le Mariage* ein großer Vertreter des Adelsstandes. Er ist der Mächtigste in der spanischen Provinz Andalusien, wo er als oberster Richter herrscht. Wirtschaftlich ist er der Wohlhabendste der Provinz. So Lemmonier-Delpy:

> Grand seigneur, le comte l ' est également par sa fortune. Il possède un fief, un château, a un certain train de vie. Mais son argent lui sert aussi à s ' acheter des services de nombreux domestiques. (Lemmonier-Delpy 1987:109 f.).

Dieser Adelige hat viele Diener und steht selbst in einem Vassallenverhältnis zum König, dem obersten Herrscher des Landes (Spaniens). Auf der moralischen Ebene erscheint Almaviva als ein korrupter Geist, ein liederlicher Mensch und ein eifersüchtiger Mann zugleich. Aufgrund dieser Charaktereigenschaften hat er sich in einen Streit mit seinen Dienern verwickelt. Am Ende des Konflikts ist er besiegt, denn seine Diener haben seine Schwächen richtig ausgenutzt, um ihn zu entlarven. An diesem "tollen Tag" ist der mächtigste Graf nichts anderes als ein gemeiner Mensch; er erscheint dem Zuschauer / Leser unsympatisch und lächerlich. Exemplarisch für solche Handlungsmomente, wo er äußerst lächerlich auftritt, ist die neunte Szene des zweiten Aktes: Begegnung mit seinem Rivalen Cherubin bei Suzanne. In diesem Zusammenhang sind die Szenen 12, 13, 15, 17 und 19 desselben Aktes und die Szenen 7 und 12 im fünften Akt von großem Interesse. In diesem letzten Akt benimmt er sich wie jemand, der aufs Korn genommen worden ist. Er hat alle Wesensmerkmale seines sozialen Rangs: Ungezwungenheit, Distanz, Reiz, und Würde verloren wegen seines ihn beherrschenden Geschlechtstriebes. Das Benehmen dieses "Opportunisten" (so Lemmonier-Delpy) in den letzten Szenen des Stückes ist dann verständlicher. Er ist häufig "außer sich", "wütend", er "schlägt sich gegen das Hirn", er schreit und schimpft, verspricht "Rache " und ähnliches. Denn er sei "comme un enfant" behandelt worden. (Beaumarchais 1985: 181). Sein Bedauern ist zugleich ein Zeichen dafür, daß er sich des Verlusts seiner Würde und Ehre voll bewußt geworden ist. Daher verspricht er seinem Rivalen eine erbarmungslose Rache:

> (...) quand le déshonneur est public, il faut que la vengeance le soit aussi. (Beaumarchais 1985: 176).

Der Graf Almaviva ist völlig das Gegenteil der Gräfin. Sie symbolisiert die Tugend, die Würde und die Treue des Adels. Diese Charaktereigenschaften der Gräfin erklären allein ihre taktische Allianz mit Suzanne und Figaro, um den leichtsinnigen Grafen, ihren Mann, öffentlich zu demaskieren.

2. Lessings und Beaumarchais Darstellungsperspektiven

Minna von Barnhelm und *Le Marriage de Figaro* können als gesellschaftskritische Werke gelesen werden. Dieser herrschaftskritische Aspekt ist um so deutlicher, als beide Autoren, vermutlich aus strategischen Gründen, die Handlung ihrer Stücke an einen neutralen Ort, nämlich Spanien verlagern. Charakteristisch für die von beiden Autoren abgebildete soziale Struktur ist vor allem die Omnipräsenz einiger Laster, die die zwischen menschlichen Beziehungen beeinträchtigen und

bestimmen. Eines dieser Laster ist z.B. die ständige Demütigung der Menschen durch die Machthaber. Die Opfer dieser Demütigung fühlen sich in ihrer Ehre bedroht, erleben wie Tellheim die "Krise ihres Selbstwertgefühls" (Neuhaus-Koch,1977: 35) und erscheinen lamentierend auf der Bühne oder organisieren systematisch wie Figaro den Kampf gegen ihren Übeltäter. Für die Erörterung der Verarbeitungsperspektiven der beiden Autoren soll die Analyse erstens ihrer Haltung im Hinblick auf das Kernproblem Ehre, und zwar Ehre als "Prinzip des feudalabsolutistischen adeligen Lebens" (Neuhaus-Koch,1977:35), und zweitens ihre Wirkungsstrategien bzw. -absichten genügen. Kurz gesagt: Lessing und Beaumarchais verarbeiten denselben Stoff. Sie schreiben jedoch nicht aus derselben Perspektive.

2.1 Lessings Leitmotiv: Wiedergutmachung

Lessings Held Major von Tellheim befindet sich beim Handlungsbeginn in einer Existenzkrise wegen der schuldhaften und ungerechtfertigten Entlassung aus dem Heeresdienst gleich nach dem Krieg, wo er der Öffentlichkeit seinen Patriotismus bewiesen hat; d.h. eben zu einer Zeit, wo er von dem König und der ganzen Welt verehrt sein sollte! Sein Lamento und sein Minderwertigkeitsgefühl sind von diesem Standpunkt aus gerechtfertigt. Seine Situation wirkt mitleiderregend auf seine Diener und darüber hinaus auf den Zuschauer, dem die Ungerechtigkeit des Königs eindeutig klar wird. Die Lage des in seiner Ehre gekränkten Offiziers ist ernst und tragisch. Tellheim fühlt sich nicht nur ehr-, sondern wert- und wehrlos. Auch die Versuche seiner ehemaligen Verlobten, Minna von Barnhelm, ihm sein Selbstvertrauen wiederzugeben, scheitern. Ehrlos zu sein ist für den Offizier gleichbedeutend mit sozialem Tod. Nur seine Rehabilitation durch den König selbst kann alles wiedergutmachen. Dies geschieht am Ende der Handlung (Lessing: V, 6-9) und somit ist die einzige Bedingung für die Heirat mit Minna erfüllt! Erst dann kann der Zuschauer lachen wegen der Situationskomik, die hier durch den Kontrast zwischen Erwartung und Erfüllung entsteht: Der Offizier war schon vor dem Handlungsbeginn rehabilitiert! Er hat sich also umsonst gequält.

Von der feudalabsolutistischen Gesellschaftsordnung profitierte nur die Obrigkeit, und zwar sowohl politisch, ökonomisch als auch sozial. Indem Lessing den Fall Tellheims auf die Bühne bringt, übt er Kritik an der für dieses Gesellschaftsystem inhärenten Machtkonzentration in den Händen

des Königs und einer kleinen Gruppe von Leuten und an der daraus resultierenden ständigen Unterdrückung der sozial Schwachen durch die Machthaber. Leider hat er aber die Aufmerksamkeit des Zuschauers allzu sehr auf die Benachteiligung eines Standes gelenkt, nämlich die Leiden des Adels im damaligen Preußen. Die Leiden des Dienerstandes, dessen Angehörige mit dem Existenzminimum auskommen mußten und alltäglich von ihren Herren unterjocht wurden, kommen nicht in demselben Maße zur Sprache. Es besteht ein gravierender Kontrast zwischen dem Grad der Unterdrückung des Dienerstandes und dem Grad der mangelnden Bewußtheit seitens der Opfer dieses Zustandes. Gerade dadurch, daß diese Gestalten ihre Lage passiv und resignierend erleben, werden sie am lächerlichsten und erzeugen bei dem aufgeklärten Zuschauer kein Mitleidsgefühl, sondern eher Antipathie. Die Wiedergutmachung der Lage Tellheims am Ende der Handlung und seine Heirat mit dem Gutsfräulein Minna von Barnhelm bestätigen den für die Komödie spezifischen Happy-End-Charakter; dies kann freilich aber auch gleichgesetzt werden mit einem Appell Lessings an die Aristokratie, sich mit sich selbst zu versöhnen.

2.2. Beaumarchais Plädoyer für Gerechtigkeit und Sittlichkeit gegenüber dem Dienerstand oder die Kritik "nach oben"

Im Unterschied zu Lessing begegnet man bei Beaumarchais einer andern Auffassung von Ehre. Ehre wird hier nicht allein im Sinne der vorbildlichen Eigenschaft des adeligen Standes präsentiert, sondern als allgemeinmenschliche Tugend. Nicht ein Adeliger, sondern ein Diener steht im Mittelpunkt der Figaro-Geschichte. Dieser Mensch gerät mit seinem Herrn nicht mehr in seiner Rolle als Diener in Konflikt, sondern vor allem als ein Mann, der seine Ehre (und Ehe!) zu retten hat. Die Handlung endet mit dem Sieg des Dieners über seinen Herrn. Im Gegensatz zu Lessing lenkt Beaumarchais die Sympathie des Zuschauers auf eine Dienergestalt. Mit dem glücklichen Ende zugunstens des Figaro wird deutlich, daß Beaumarchais soziale Kritik vielmehr aus der Perspektive des Volkes geübt wird. Eine Bestätigung dieser Tatsache ist, daß das Volk jedes Mal präsent ist, wenn der Graf lächerlich gemacht wird (vgl. 1,10; III, 15; IV, 8; V, 7). Beaumarchais scheint sogar alle Unterdrückten gegen das, was Figaro "la dépendance de tous les frippons" (Beaumarchais 1985: 158) nennt, aufhetzen zu wollen. Zwar findet kein Rollentausch am Ende der Handlung statt, die Desillusionierung bzw. die öffentliche Demaskierung des Grafen sollte aber genügen, um die schon in Gang

gesetzte radikale Veränderung der Gesellschaftsordnung zu materialisieren; eine Gesellschaft in der Gerechtigkeit, Sittlichkeit und aber vor allem "Liberté, Fraternité und Égalité" herrschen sollten.

Inwieweit die Botschaft Beaumarchais wegweisend war, zeigt der Umsturz des Ancien Régime in Frankreich durch die Révolution vom Jahre 1789, d.h. nur fünf Jahre nach der Uraufführung von *Le Marriage*. Auch wenn Lemmonier-Delpy 200 Jahre später behauptet, Beaumarchais sei kein Revolutionär gewesen,[3] bleibt der revolutionäre Gehalt seines Stückes zu unterstreichen. Die Kritik übersieht dabei die damaligen politischen Zustände und die Tatsache, daß solch eine heftige Kritik an der damaligen soziopolitischen Konstellation an sich schon ein Wagnis war. Beaumarchais Kritik wurde ja auch von Zeitgenossen richtig wahrgenommen: Danton Stellte fest: "Figaro a tué la noblesse" (Zit. nach Brunel 1972: 379), und Napoléon sagte:

> Sous mon règne un tel homme eût été enfermé à Bicêtre. On eût crié à l ' arbitraire, mais quel service c ' eût été rendu à la société! *Le Mariage de Figaro* c ' est déja la révolution en action (zit. nach Beaumarchais 1985: 187).

Mehr noch: Die Tatsache, daß die potentiellen Zielscheiben von Beaumachais Kritik die Uraufführung des Stückes durch Zensur erschwert hatten, kann kein Zufall gewesen sein. Bekanntlich reagierte König Louis XVI heftig und emotional:

> C ' est détestable, cela ne sera jamais joué, il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût une inconséquence dangereuse. Cet homme se joue de tout ce qu 'il faut respecter dans un gouvernement (zit. nach Beaumarchais 1985: 17)

Man kann sogar behaupten, daß Beaumarchais durch seine Komödie agitatorische Ziele verfolgte. Es ist kein Zufall, daß Beaumarchais zu Beginn der Revolution nach Deutschland floh (vgl. Brunel 1972: 376)

[3]vgl. Lemmonier-Delpy, 1987: 217. In Beaumarchais hat P. Frischauer 1961 den "Wegbereiter der großen Revolution" gesehen.

3.3. Mitleid als Wirkungsstrategie

Die beiden Dramatiker wollen vor allem auf die Psychologie ihres Publikums wirken. Sie verwenden dafür ein geeignetes Mittel: den Mitleidseffekt. Das Prinzip des Mitleids beruht nach Lessing selbst auf der Schilderung der "Vollkommenheit eines Helden", um dem Rezipienten "sein Unglück desto schmerzlicher zu machen".[4]

Wie in *Miß Sara Sampson* ist Lessings "Poetik des Mitleids" auch in *Minna von Barnhelm* erkennbar. In der geschlossenen Welt dieser Comédie larmoyante wird der Ernst von Tellheims Lage mitleidig wahrgenommen, denn alle Figuren sind darum bemüht, die Katastrophe, die aus der Überspannung des gekränkten Helden resultieren könnte, zu verhindern. Der Zuschauer, dessen Aufmerksamkeit extrem auf die Krise dieses Helden gerichtet wird, soll die Unmenschlichkeit des Dargestellten mitempfinden. Eben dieses Mitempfinden bzw. Mitleid fungiert hier als der erste Schritt zur Humanisierung der realen Welt.

Beaumarchais verfährt ähnlich wie Lessing, denn er zwingt seinen Zuschauer dazu, Mitleidsgefühle und Sympathie für seinen Helden Figaro zu haben. Das erprobte Mittel zu diesem Zweck ist die starke Typisierung seiner Figuren. Der korrupte und liederliche Graf steht edlen, tugendhaften und gutgesinnten Untertanen gegenüber. Der makel- und schuldlose Diener Figaro ist zum Handlungsbeginn seinem Herrn gut gesinnt, stets bereit, ihm zu dienen. Seine satanischen Pläne gegen seinen Herrn entstehen erst dann, als er dessen echte Absichten erfährt (1, 2; 91-115). Der unmittelbare Effekt solch einer Exposition auf den Zuschauer-Richter ist ein Gefühl der Solidarität mit dem Opfer und gleichzeitig ein Haßgefühl gegen das Böse. Von nun an wartet dieser Richter nicht nur gespannt auf den Ausgang des Konfliktes zwischen einem Diener und seinem Herrn, sondern er ist in solch eine Lage versetzt, in der er nur den Sieg des Dieners über seinen Herrn wünschen und die Demaskierung des übermächtigen Herrschers als legitim empfinden kann. Denn in der Tat hat das Opfer nur aus Selbstverteidigungsprinzip reagiert.

[4]vgl. Lessings Brief an Mendelson, v.18. Déc. 1756. Hier zit. nach Schenkel 1984: 192.

3. Versuch einer Erklärung dieser Unterschiede

Die unterschiedlichen Verhaltensweisen beider Dramatiker vor dem Dargestellten wurzeln in einigen ihren Gesellschaften inhärenten Tatsachen. Hinsichtlich der Aufnahme und Anwendung des aufklärerischen Gedankenguts jener Epoche hat die Forschung gravierende Gegensätze zwischen dem in Kleinstaaten zersplitterten Deutschland und dem französischen Nationalstaat verzeichnet. Schon auf der staatstheoretischen Ebene war der Einfluß der Aufklärung bemerkbar. Die Anwendung aufklärerischer Prinzipien auf die Regierungspraxis, so W. Hubatsch, führte in Deutschland und in Österreich zur Festigung staatlicher Verhältnisse, "während sie in Frankreich jene Kräfte geweckt hat, die zu einer staatsfremden Haltung des Bürgertums führten und damit die absolutistische Herrschaft zerstört haben" (Hubatsch 1962: 163). Der in Frankreich als staatliche Ausdrucksform geprägte Absolutismus hatte zu demselben Zeitpunkt seinen Höhepunkt bereits überschritten, "als andere europäische Staaten sie nachbildeten" (Hubatsch 1962: 198). Die schon seit langem im Gang befindliche Auflösung bzw. Milderung der absolutistischen Regierungsweise hatte als Folge, daß das Volk und die Intelligenz freie Kritik auf alle Ebenen äußern konnten. Beaumarchais selbst weist mit Genugtuung auf diesen Zustand, wenn er im Vortwort zu seinem Werk schreibt:

> La Folle Journée explique donc comment, dans un temps prospère, sous un roi juste et des ministres modérés, l 'écrivain peut tonner sur les oppresseurs, sans craindre de blesser personne. C'est pendant le règne d 'un bon prince qu'on écrit sans danger l' historie des méchants rois; et plus le gouvernement est sage, est éclairé, moins la liberté de dire est en presse (Beaumarchais 1985: 40).

Anders als in Frankreich herrschte in Deutschland der Kleinstaat-Despotismus, dem keine Macht entgegenstand. Dieser hatte die Intelligenz und die "progressiven Schichten" des Landes sowie der Kirche von ihren natürlichen Aufgaben entfremdet. Zwar konnte man in deutschen Großstädten wie Berlin eine gewisse Diskussions- und Kritikfreiheit feststellen. "Friedrich II. unterdrückte sie allerdings, sobald sie Gebiete jenseits der Kirche berührt" (Hauser 1990: 626). Für das deutsche Bürgertum, dem Lessing sowohl durch seine Herkunft, seine Sympathien als auch die besondere Art seiner schriftstellerischen Tätigkeit angehörte, war die Folge dieser Begrenzung des Diskutierbaren die Abhängigkeit vom fürstlichen Willen. Auch Lessing, der "im großen und ganzen unabhängig" (Hauser 1990: 627) war, erkannte den Preis dieser Freiheit:

> (...) auf die Frage, warum er so kleine Buchstaben schriebe, (antwortete er): seine Honorare würden Papier und Tinte nicht decken, wenn er größere Buchstaben schreibe. (...) Mit über vierzig Jahren blieb ihm schließlich doch nichts anderes übrig, als das Joch auf sich zu nehmen, gegen das er sich zeitlebens sträubte. Er trat in fürstlichen Dienst und verbrachte die letzten qualvollen Jahre seines Lebens in Wolfenbüttel als Bibliothekar des Herzogs von Braunschweig (Hauser 1990: 627).

Wenn man bedenkt, daß *Minna von Barnhelm* zu dieser Wolfenbüttler Zeit entstanden ist, werden die "List" und das "Prinzip des Maßes" (vgl. Strohschneider-Kohrs 1969 und Hoensbroech 1976), die in Lessings Herrschaftskritik beobachtet worden sind, verständlicher. Die besondere Lage der deutschen Intelligenz hatte weiterhin zur Folge, daß sie nicht mehr imstande war zu begreifen, "daß der Rationalismus und der Empirismus die natürlichen Verbündeten einer mit der Unterdrückung unvereinbaren Gesellschaftsordnung waren" (Hauser 1990: 632).

Charakteristisch für die Gesellschaften Frankreichs und Deutschlands der Aufklärungsepoche ist also die Tatsache, daß sie sich ungleichzeitig entwickeln. Diese ungleichzeitige Entwicklung beider Länder war auch im 19. Jahrhundert bemerkbar. Deswegen behält die Analyse, die Karl Marx über die Lage Deutschlands um 1844 machte, auch für das 18. Jahrhundert ihre volle Gültigkeit. Die Aspekte der Rückständigkeit der Deutschen gegenüber den Franzosen und den Engländern faßte er so zusammen:

> Man beginnt also jetzt in Deutschland anzufangen, womit man in Frankreich und England zu enden beginnt. Der alte faule Zustand, gegen den diese Länder theoretisch im Aufruhr sind und den sie nur noch ertragen, wie man Ketten erträgt, wird in Deutschland als die aufgehende Morgenröte einer schönen Zukunft begrüßt, die kaum noch wagt, aus der *listigen* Theorie in die schonungsloseste Praxis überzugehen. Während das Problem in Frankreich und England lautet: *Politische Ökonomie* oder *Herrschaft der Sozietät über den Reichtum*, lautet es in Deutschland: *Nationalökonomie* oder *Herrschaft des Privateigentums über die Nationalität*. Es gilt also in Frankreich und England, das Monopol, das bis zu seinen letzten Konsequenzen fortgegangen ist, aufzuheben; es gilt in Deutschland, bis zu den letzten Konsequenzen des Monopols

> fortzugehen. Dort handelt es sich um die Lösung, und hier handelt es sich erst um die Kollision (Marx 1972: 238).

Als Ursachen dieses allseitigen Rückstands Deutschlands nannte er die Deutschtümelei, ein falsches Selbstbewußtsein, das die Deutschen vom Fremden abkapselte, den deutschen Idealismus, der den Deutschen das konkrete, praktische Handeln verbat, und den Egoismus und Egozentrismus der einzelnen gesellschaftlichen Stände. Eben wegen dieses Egoismus konnte keine *radikale* Revolution, das geeignete Mittel zu einer allgemein menschlichen Emanzipation, in Deutschland möglich sein, daher gebe es an der Stelle eines gemeinsamen Emanzipationskampfs eher Klassenkämpfe, d.h. "das Fürstentum im Kampf gegen das Königstum, der Bürokrat im Kampf gegen den Adel, der Bourgeois im Kampf gegen sie alle, während der Proletarier schon beginnt, sich im Kampf gegen den Bourgeois zu befinden" (Marx 1972: 240). Hingegen sei in Frankreich "die partielle Emanzipation der Grund der universellen" gewesen und "jede Volksklasse politischer Idealist", die sich "zunächst nicht als besondere Klasse" empfinde, sondern als Repräsentant der sozialen Bedürfnisse überhaupt" (Marx 1972: 241).

4. Schluß

Die beiden Dramatiker haben dies gemein, daß sie sich in den genannten Werken mit der Misere des Menschen im feudalabsolutistischen Staat befassen. Die Darstellung dieser Verhältnisse konnte deshalb nur durch eine starke Typisierung der jeweiligen Aktanten deutlicher zum Ausdruck kommen. Denunziert werden die Beleidigungen des Menschen, der sich deshalb häufig, wenn nicht sogar ständig, in seiner Ehre und in seiner Würde bedroht fühlt. Unter diesem Blickwinkel gesehen, kann freilich gesagt werden, daß Beaumarchais und Lessing bereits damals für die Beachtung der Menschenrechte plädiert haben.

Auch wenn beide Autoren im Wesentlichen dieselbe Wirkungsstrategie benutzen, sind einige Unterschiede in ihren Darstellungsperspektiven zu unterstreichen. Lessing übt Kritik an den deutschen (preußischen) gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit und legt den Akzent auf die Leiden des Adels, wobei sein Held im Laufe der ganzen Handlung nur lamentiert und nichts unternimmt, um seine Lage selbst zu verbessern. Das Weinen mag vielleicht rührender sein als irgend ein anderes Mittel, denn dadurch wird die Öffentlichkeit sentimental gerührt. Beaumarchais kritisiert seiner-

seits satirisch die sozialen Verhältnisse Frankreichs während des Ancien Régime und legt den Akzent eher auf die Probleme des niederen Standes. Der Öffentlichkeit sollen die Mißhandlungen dieses Standes durch die Machthaber bewußt gemacht werden.

Anhand dieser Ausführungen kann an dieser Stelle folgendes bemerkt werden: Die Empfänger der beim Publikum stilistisch erzeugten Mitleidsgefühle sind unterschiedlich. Diese Differenz in der Wahl der Empfänger der Mitleidsgefühle des Zuschauers zeigt nur deutlich, aus welcher Perspektive Lessing und Beaumarchais schreiben: Lessing ist viel mehr systemkonform im Gegensatz zu Beaumarchais, dessen system-dissidente Haltung deutlich auffällt. Diese unterschiedliche Haltung beider Autoren vor demselben gesellschaftlichen Sachverhalt wurzelt letztendlich in den besonderen, auch unterschiedlichen Zuständen ihrer damaligen Länder. Im internationalen Zusammenhang kommt die nur relative Größe Lessings, wie Nivelle beobachtet hat, tatsächlich zum Vorschein.

Bibliographie

Beaumarchais: *Le Marriage de Figaro. Comédie*. Avec une biographie chronologique de Beaumarchais, le texte intégral de la pièce et de sa Préface, les éclaircissements de l'auteur sur les caractères et les costumes, I' Epitre dédicatoire, les variantes du Monologue, I' analyse méthodique de I' oeuvre, des notes, des questions par Pol Gaillard. 2. édit. Paris: 1985.

Brunel, P. (u.a.): *Histoire de la littérature francaise*. Tome 1. Paris: 1972.

Frischauer, P.: *Beaumarchais, Wegbereiter der großen Revolution*. Hamburg: 1961.

Hauser, A.: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München: 1990.

Hoensbroech, M. Gräfin: *Die List der Kritik. Lessings kritische Schriften und Dramen*. München: 1976.

Hubatsch, W.: *Das Zeitalter des Absolutismus 1600 - 1789*. 4. erg. Aufl. Braunschweig: 1962.

Lemmonier-Delpy, Marie Françoise: *Nouvelle étude thématique sur Le Mariage de Figaro de Beaumarchais*. Paris: 1987.

Lessing, G.E.: "Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen." Verfertiget im Jahre 1763. In: *Lessings Werke. Auswahl in sechs Teilen*. Auf Grund der Hempelschen Ausgabe neu hg. mit Einleitungen und Anmerkungen sowie einem Namenregister versehen v. Julius Petersen u.a. Berlin/Leipzig/ Stuttgart: o.J. , Zweiter Teil, S. 1-91.

Marx, Karl: "Die Rückständigkeit der Deutschen" (1844). *Deutsche über die Deutschen* Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: 1972, S. 237-241.

Neuhaus-Koch, Ariane: *G.E. Lessing. Die Sozialstrukturen in seinen Dramen*. Bonn: 1977.

Nivelle, A.: "Wozu vergleichende Literaturwissenschaft?" *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Hg. von M. Schmeling. Wiesbaden: 1981, S. 175-186.

Schenkel, M.: *Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel Miß Sara Sampson. Poetischpoetologische Reflexionen. Mit Interpretationen zu Pirandello, Brecht und Handke*. Bonn: 1984.

Strohschneider-Kohrs, J.: *Vom Prinzip des Maßes in Lessings Kritik*. Stuttgart: 1969.

Wild, Reiner: *Literatur im Prozeß der Zivilisation. Entwurf einer theoretischen Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: 1982.