

Mögliche Aufklärung

Aus der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek

Vor genau 200 Jahren konnte man in Frankfurt und in Mannheim ein neues Theaterstück bewundern, das von sonderbaren Ereignissen handelt. Ein alter bürgerlicher Graukopf zankte sich mit seiner etwas begriffstutzigen, ebenso törichten wie eingebildeten Frau herum, und am Ende drohte er gar, sein Violoncello auf Kopf und Buckel der Frau zu zerschlagen, um ihrer Dickschädeligkeit auf diese Weise abzuhefen. Der Streit ging, wie oft in bürgerlichen Familien, um die Tochter und deren Lebenswandel: ein junger Adelige, zunächst nur beflissener Schüler jenes alten Mannes, hatte sich, wie sich zeigte, nicht nur der Musikstunden wegen ins Haus der Eltern, sondern allmählich auch ins Herz ihrer Tochter eingeschlichen, und daraus hatte sich entwickelt, was sich immer daraus zu entwickeln pflegt. Nichts Ernsthaftes war geschehen bisher, aber Unerhörtes drohte zu folgen, nämlich die öffentliche Verbindung eines Adelligen mit einer Tochter aus bürgerlichem Hause. Doch aus der Liaison des adeligen Jünglings mit dem bürgerlichen Mädchen wurde nichts, die Väter gerieten sich ernsthaft in die Haare, Gefängnis drohte, adelige Willkür schien zu triumphieren, bis am Ende dann Gift, in eine harmlose Limonade geschüttet, dem ruchlosen Tun der Alten ein unvermutetes Ende be-

reitete: das Liebespaar starb einen vorwagnerischen Liebestod, der bürgerliche Graukopf war der Stütze seines Alters und der adelige abgefeimte Vater seiner weiteren Freizügigkeit beraubt, da ersterer seine Tochter verlor, letzterer neben seinem Sohn auch noch das adelige Prärogativ, die Gesetze zu mißachten und frei sich zu bewegen, wohin er wollte: denn er sah sich veranlaßt, sich den Gerichten auszuliefern. Ende schlecht, Tragödie gut: ein Trauerspiel verlangt nach Blut, und hier starben gleich zwei, wenn auch nur an vergifteter Limonade.

Ein bewegendes Drama, diese Geschichte vom raubtierhaften Einbruch des Adels in die biedere Bürgerstube, vom kalten Egoismus eines Emporkömmlings, der die Liebesbeziehung seines Sohnes stört um des eigenen Vorteils willen, eine Tragödie aber auch vom allzu ängstlichen bürgerlichen Selbstbewußtsein, von einer überstarken Vaterbindung und dem Glauben an eine Familienordnung, die im gleichen Maße zerstört wurde, wie diesem Glauben Rechnung getragen wurde. Die Familie entpuppte sich als eine Bande hemmungs- und schrankenloser Egoisten, denen alles recht war, um ihre skrupellosen Ziele durchzusetzen. Das Stück von den Schranken des bürgerlichen Fami-

lienverständnisses, von der Zerstörung der kleinsten bürgerlichen Sozialeinheit wurde trotz der griesgrämigen Bemerkungen der Kritiker ein langandauernder Welterfolg; denn hier kam etwas auf die Bühne, was ein Sozialproblem erster Ordnung im ausgehenden 18. Jahrhundert war. Die bürgerliche Gesellschaft und die Familie als ihr Kernstück waren angreifbar geworden, wurden von zwei Seiten zugleich attackiert: von einem aggressiven Adel ebenso wie von einem überstark gewordenen bürgerlichen Moralbewußtsein, das sich am Ende gegen die bürgerliche Ordnung selbst kehren sollte. Die bürgerliche Ordnung, gerade stabilisiert, war hier in Unordnung geraten, die bürgerliche Ethik eine abgründige Falle geworden, der ein bürgerliches Mädchen nicht mehr entkommen konnte; der Adelskompromiß, also die ständeübergreifende Verbindung einer Bürgerlichen mit einem Präsidentensohn, eine Idealvorstellung, deren Fadenscheinigkeit, ja heillose Naivität hier schaurig ad oculos demonstriert wurde. Höhepunkt und Krise des Bürgertums werden jäh sichtbar. Schiller hatte das Stück geschrieben, "Kabale und Liebe" war sein Titel.

*

Schillers bewegendes Drama, Paradigma des sogenannten bürgerlichen Trauerspiels, war alles andere als ein

Einzelfall. An ihm wurde nur besonders deutlich, was das ausgehende 18. Jahrhundert zu bieten hatte. Eine bürgerliche Moral, eine bürgerliche Lebensform, eine bürgerliche Religion hatte sich längst schon entwickelt und war hier in ihre kritische Phase getreten: als sich dieses Bürgertum eingerichtet hatte, lief es schon wieder Gefahr, von außen verändert, deformiert, zerstört zu werden. Was sich an Schillers berühmtem Drama wie in einem Brennspiegel abzeichnet, war nur literarischer Ausdruck einer großräumigen Bewegung, der die Untersuchungen einer kleinen Arbeitsgruppe galten: sie standen unter dem Thema "Die Entwicklung einer bürgerlichen Ordnung im 18. Jahrhundert und Versuche ihrer Überwindung: stabilisierende Faktoren und Veränderungskräfte im Spiegel der deutschen Literatur zwischen 1740 und 1790". Das Thema enthielt eine Arbeitshypothese, und die lautete in etwa, daß die Literatur im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Entwicklung eines "bürgerlichen" Selbstverständnisses erkennen läßt, ja daß dieses neu wachsende Selbstverständnis weite Teile der bürgerlichen Literatur formte; daß aber zugleich gegen Ende dieses Jahrhunderts dieses bürgerliche Selbstverständnis in Gefahrensituationen und in Krisenzonen hineingeriet, die letztlich den beginnenden Zerfall der gerade erst mühsam errungenen bürgerlichen Ordnung indizierten, zumindest das Problematischerwerden einer Lebenshaltung und Denkweise, die bürgerlich war und die von innen und außen nun gleichermaßen bedroht wurde.

Für Fragestellungen, wie sie hier eben entwickelt wurden, liefert die Harburg-Bibliothek ein fast unerschöpfliches Material. Die Arbeitsgruppe ging von der Annahme aus, daß sich soziale Veränderungen im 18. Jahrhundert vor allem im Bereich jener Literatur spiegeln, der in diesem Jahrhundert der sensibelste, produktivste, innovationsfreudigste ist: das ist das Drama. Die Arbeitsgruppe konnte in der Harburg-Bibliothek etwa 370 Lustspieltexte orten, 210 Trauerspiele, etwa 300 Schauspiele, etwa 130 musikalische Schauspiele und Nachspiele. Von Anfang an bestand Einigkeit darüber, daß eine bloß exemplarische Auswertung einzelner Dramen kaum zu neuen Ergebnissen führen würde und daß neue und gesicherte Einsichten nur aufgrund breiter Untersuchungen möglich seien. Da sich das bürgerliche Selbstbewußtsein vor allem im Bereich der Sozialbeziehungen und darin wiederum in der Kernzone der Familienbindungen äußerte und sich dort auch änderte, wurden diese vorrangig untersucht; dazu gehören neben Fragen nach dem Personal der Dramen die sozialen Gemeinschaftswerte, die sich als weitgehend familiäre Werte erwiesen, aber auch diejenigen Phänomene, die als Störfaktoren die Sozialordnung der Familie schließlich mehr oder weniger radikal in Frage stellten - verschiedene Formen des Generationsgegensatzes, aber

auch die Verabsolutierung des Individuums mit der Rechtfertigung seines Selbstbestimmungswillens sowie die wachsende Bedeutung materieller Überlegungen. Die bürgerliche Moral wurde überall dort fragwürdig, wo sie unbeweglich war und übersteigert praktiziert wurde, so daß die vermeintliche Verteidigung einer ureigensten Bastion gleichzeitig auf die Aufgabe eben dieser Bastion hinauslief. Der Erstarungsprozeß der bürgerlichen Werte ist der eine Hauptgrund für deren Problematisierung in der Literatur, die oft mit ihrer Widerlegung durch das Leben selbst endete. Stieß nun diese der bürgerlichen Bewegung offenbar inhärente Tendenz zusammen mit der zweiten großen Grundtendenz des 18. Jahrhunderts, mit Aufklärungsideen und Vorstellungen von der Autonomie des Ich, oder auch als weiterem Konfliktfaktor mit wirtschaftlichen Bedrohungen und Verlockungen, dann war es um die Sicherheit bürgerlicher Vorstellungen geschehen und - jedenfalls auf dem dramatischen Papier - der Konfliktfall unvermeidlich. Wie er, wiederum in der Literatur, ausging, zeigt das eingangs erwähnte Drama der Hochliteratur: Gift und Dolch erwiesen sich plötzlich als Problemlöser, Mord und Totschlag standen am Ende von Konflikten, die mit Hilfe einer bürgerlichen Ethik nicht mehr lösbar waren. Drang ein Konflikt über die Grenze der kleinen bürgerlichen Welt, über die Sphäre der Familie hinaus, endete er ohnehin meist in einer Katastrophe, und das nicht nur, weil das Trauerspiel am Schluß mit einer anständigen Vernichtung aufzuwarten hatte.

Wie spiegelt sich nun die bürgerliche Welt im Drama des 18. Jahrhunderts im einzelnen? Sie spiegelt sich erstaunlicherweise am deutlichsten in der Komödie. Daß das überhaupt möglich wurde, hängt mit einem Funktionswandel der Komödie im 18. Jahrhundert zusammen: war sie noch um 1730 "die Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann", so verstärkt sich der erzieherische Grundzug der Komödie in den folgenden Jahrzehnten immer mehr, während der Anteil des Komischen im Lustspiel zurückgeht: über Autoren wie Johann Elias Schlegel und Gellert entwickelt sich die Komödie zu einer rührenden Literaturgattung, deren wichtigste Aufgabe es ist, Menschlichkeit zu zeigen und aufzuwecken. Das sind nicht nur Veränderungen, sondern zugleich Aufwärtsbewegungen, die gewissermaßen auf die Nobilitierung einer ursprünglich niederen und auch verachteten Gattung hinauslaufen: die Komödie wird erhöht, sie bewegt sich in hohe poetologische Ränge hinein, und gelegentlich sieht es so aus, als spiegele sich darin noch die bürgerliche Aufsteigermentalität, wie sie das ganze Jahrhundert hindurch beschäftigt hat. Natürlich gibt es weiterhin Possen, satirische Verlachkomödien und Burlesken,

aber im großen und ganzen nimmt das ernste Lustspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entschieden zu: nur wenige Stücke kommen ohne eine vorbildliche oder auch rührende Gestalt aus, und die Komik kann gelegentlich sogar fehlen. Gewiß mischen sich rührende und komische Elemente ineinander, meist so, daß der Handlung nach vorwiegend komische Stücke mit rührenden Gestalten ausgestattet sind und umgekehrt von der Handlung her vorwiegend rührende Stücke mit komischen Einschüben versehen werden. Aber wie unterschiedlich die Lustspiele auch in ihrem Mischungsverhältnis von Komik und Rührendem sein mögen, gemeinsam ist ihnen doch allen, daß sie ein richtiges Verhalten durch Beispiele lehren wollen, und es ist die Tugend, die nur in der theoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts sich als komplexer Begriff darbietet, während sie in den Komödien als sehr facettenreiches, vielfarbiges Verhalten demonstriert wird. Die Komödien zeigen, wie sehr der Tugendbegriff an sich ein synthetischer Begriff ist, in dem vor allem sozialorientierte Werte und Eigenschaften zusammenfallen: Liebe, Treue, Zärtlichkeit, Freundschaft, Ehrfurcht, Dankbarkeit, Arbeitsamkeit, das Haushälterische, Gelassenheit, Zufriedenheit, Aufrichtigkeit, Redlichkeit, Großmut, Freigebigkeit, Uneigennützigkeit, Verantwortungsbe-

wußtsein, Bescheidenheit, Vernünftigkeit, Natürlichkeit. Sie alle und manche andere Tugenden erscheinen in der Komödie insbesondere da, wo rührende Elemente in sie aufgenommen sind, und die Zusammenstellung dieser Begriffe macht bereits deutlich, daß es sich nicht um ein Wohlverhalten an sich handelt, das in der Komödie gelehrt wird, sondern daß hier besonders soziale Komponenten den Tugendbegriff und damit das zu Lehrende mitbestimmen: die bürgerliche Moral ist vor allem im menschlichen und zwischenmenschlichen Bereich angesiedelt, und es kann kein Zweifel sein, daß vornehmlich die Komödie die bürgerliche Sozialordnung vor-demonstriert. Daß die bürgerliche Ordnung in gewissem Sinne nur eine Gegenposition zur Lebensform des Adels ist, steht auf einem anderen Blatt, mindert aber nicht die Überzeugungskraft der komödiantisch präsentierten Bürgerwelt. Es handelt sich dabei durchaus nicht um eine Verinnerlichung von Werten, die deswegen zustande kommt, weil dem Bürgertum eine äußerliche Expansion nicht möglich war. Wer die Dinge so sieht, sieht sie falsch, da die bürgerliche Moral ganz im Gegenteil durchaus expansiver Natur ist, denn sie ist als moralischer Verhaltenskatalog durchaus nicht an eine bestimmte Gesellschaftsschicht gebunden. Die bürgerlichen Werte sind vielmehr Werte, die aus der Sicht der bürgerlichen Komödienschreiber absoluten Rang haben, und so nimmt es nicht wunder, daß im Drama gelegentlich eine auf den ersten Blick sogar verwirrende und paradoxe Vermischung der Stände und der Tugenden eintreten kann. Der Tendenz nach geht die Aufklärung dahin, die Grenzen zu sprengen, den weiten Bereich zwischen Adel und Bürgertum noch stärker auszudehnen und den Adel zumindest versuchsweise miteinzubeziehen. Von da an ist es nur noch ein Schritt zu der Auffassung, daß der innere Zustand eines Menschen erst über seine Zugehörigkeit zur Bürgerlichkeit entscheidet: das Bürgerliche ist seiner Intention nach menschlich, und jedermann, der aufgeklärt ist und ein Herz hat, hat sich so zu verhalten, wie der bürgerliche Moralkodex es verlangt und die Tugend es vorschreibt. Das Bürgerliche, zunächst ein schichtenspezifischer Begriff, wird seit der Mitte des Jahrhunderts zunehmend und wiederum vor allem im Bereich des expandierenden Lustspiels zum Synonym für Menschliches überhaupt: aus der ständischen ist eine moralische Kategorie geworden, und es ist das Menschliche, was gerade in der Komödie gelehrt wird: Zielvorstellungen und utopische Ideen der sich entwickelnden Bürgerlichkeit sind hier am deutlichsten greifbar.

Komödien sind im 18. Jahrhundert utopische Entwürfe der bürgerlichen Gesellschaft. In ihnen ist die Tugend als Mitmenschlichkeit verwirklicht, und die Beispiele für die stark altruistischen Komponenten der Tugend sind zahlreich. Die Helden der Komödien

sind häufig in der Lage, soziale Konfliktsituationen zu bereinigen, sie können Berater, Lehrer, Prüfer und Retter sein. Verwahrloste Verhältnisse werden überwunden, Verschwender lernen, wieder ein bürgerliches Leben zu führen, die tugendhafte Schwester, die unter den Ausschweifungen eines aus den Bahnen geratenen Bruders gelitten hat, wird mit einem geliebten und treuen Verwalter verheiratet: hier kommt, wie anderswo auch, die bürgerliche Gesinnung als einzig mögliche Existenzform des Menschen zum Vorschein, und in den Komödien wird immer wieder vorgelebt und vorgespielt, wie sich die bürgerliche Welt zu organisieren hat. Zwar gibt es auch im Lustspiel gelegentlich Konfliktsituationen, wobei die Vertreter der Tugend bezeichnenderweise aber immer der jüngeren Generation angehören, nicht der älteren. Doch wie diese Konflikte auch beschaffen sein mögen, am Ende siegt immer die Tugend, das eigene Glücksverlangen wird in der Regel erfüllt - wobei dieses Glück aber nie auf Kosten anderer erlangt wird. Vor allem die Familie ist in der Komödie ein idealer Ort. Dort ist die hausväterliche Autorität ungebrochen, und wenn auch gelegentlich die Frage gestellt wird, wie sich der Herrschaftsanspruch des Hausvaters mit der Forderung nach Gleichheit der Menschen verbinden könne, so ist die Antwort doch insofern auf einen Ausgleich und Vermittlung bedacht, als die Einschränkung der hausväterlichen Suprematie dadurch legitimiert wird, daß die Funktion des Hauses und damit des Staates vorrangig gesichert werden müsse. Die Tugend wird im 18. Jahrhundert im übrigen zunehmend nicht dem Gesetze nach durchgesetzt, sondern durch Liebe erreicht; eine allmählich wachsende Emotionalisierung im Drama ist unverkennbar. Ein Fehlverhalten wird nur gezeigt, um es als korrigierbar zu demonstrieren; selbst wo die Hausväterautorität vernachlässigt wird und das zu Unordnung führt, ist es Aufgabe der Komödie, nachzuweisen, daß dennoch Abhilfe möglich ist. Zu den Stabilisierungstendenzen der Komödie gehört auch die Vorstellung, daß die väterliche Autorität von seiten der Kinder im Grunde genommen nicht angezweifelt werden kann - verzichten kann der Vater auf diese Autorität nur aus sich selbst. Aber wo er das tut, hat er seine Pflichten als Hausvater verletzt - und es ist Aufgabe der Komödie, diese Verletzung auf der Bühne rückgängig zu machen. Dabei geht die Komödie der Auseinandersetzung zwischen den Generationen nach Möglichkeit aus dem Wege. Zwar kommt der Hausvater gelegentlich in die Versuchung, seine Macht zu mißbrauchen, aber angesichts seiner Idealität sieht er das Unzulässige derartiger Grenzüberschreitungen in der Regel bald ein. So ist der gute Hausvater quasi eine stehende Figur, und ihr entspricht als immer wieder auftretende Gestalt die gute Tochter. Kommt es zu Gefahrensituationen, kann die tugendhafte Tochter ihre Kindesliebe durch die Tat beweisen, etwa dann, wenn sie

selbst ihre Eltern oder ihren Vater aus einer Notlage rettet. Kindesliebe und Kindespflicht sind hier ununterscheidbar, und wenn dadurch auch gelegentlich ein erhebliches Konfliktpotential angereichert ist, etwa die Möglichkeit eines Widerspruchs zwischen der Treue zum Vater und der Liebe zum Geliebten, so wird im Lustspiel daraus kein Weltuntergang: am Ende steht die glückliche Verbindung, bei bewahrter Treue zum Vater. In welchem Ausmaß dieses altruistische Sozialverhalten freilich auf Gegenseitigkeit gegründet ist, zeigt sich daran, daß der liebenden Tochter der verzeihende Vater gegenübersteht. Damit aber wird man sagen können, daß die Komödie die Form der Literatur ist, in der sich die tugendhaften Vorstellungen der Zeit am intensivsten realisiert haben: nicht zufällig erscheinen sie in der zugleich progressivsten Literaturform des 18. Jahrhun-

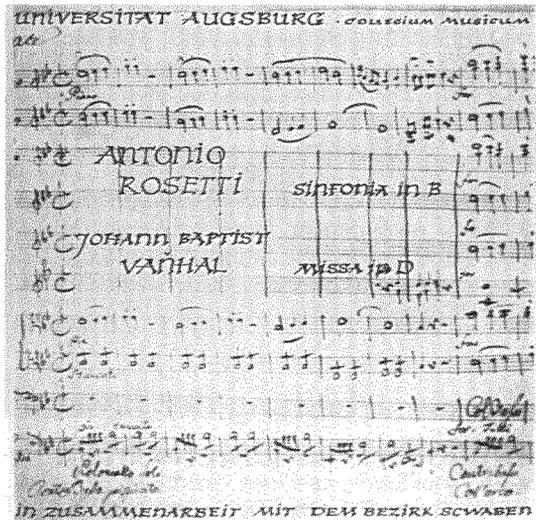
derts. So hat die Komödie wie kaum etwas anderes die bürgerliche Moral befestigt, in Beispielen vorgeführt, und wir würden heute sagen: affirmativ die bürgerliche Moral gleichzeitig etabliert und immer wieder bestätigt.

Im ganzen 18. Jahrhundert hat sich das Bürgertum auch durch die Abgrenzung zum Adel zu definieren gesucht, und in der Komödie finden wir deutliche Spuren dieser Tendenz. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird der Bürger nicht mehr aufgefordert, den Adel nachzuahmen; vielmehr wird dem positiv verstandenen Bürgertum jetzt das Bild des schlechten Adels gegenübergestellt, der vor allem von adeligen jungen Männern vertreten ist. Galantes Verhalten, um 1700 noch ein Ideal der bürgerlichen Nachahmungssucht, wird hier in seiner Unglaub-

Collegium musicum auf Schallplatte

In der Musiksammlung der Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek befinden sich zahlreiche Musikhandschriften und Musikdrucke des 18. Jahrhunderts, die hauptsächlich von Fürst Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein für seine damalige Hofkapelle erworben wurden. Am Lehrstuhl für Musikerziehung der Universität Augsburg läuft zur Zeit ein Forschungsprojekt, in dessen Rahmen bisher nicht veröffentlichte Werke aus dieser Bibliothek mit Hilfe der dem Lehrstuhl zur Verfügung stehenden EDV-Anlage in moderne Notenschrift umgesetzt werden. Diese musikalischen Schätze sollen aber nicht nur als Studienobjekte und als Material zum Umgang mit der elektronischen Datenverarbeitung dienen - die Ausbildung im Magister-Studiengang Musikerziehung schließt eine Übung über musikspezifische Einsatzmöglichkeiten von Kleinrechnern mit ein -, sondern auch zu neuem musikalischen Leben erweckt werden.

Das collegium musicum der Universität hat zwei klassische Kompositionen aus der Oettingen-Wallerstein'schen Musiksammlung auf Schallplatte vorgelegt. Unter Leitung von Bernd-Georg Mettke hat das Universitätsorchester die "Sinfonia in B" des böhmischen Komponisten und Leiter der Wallerstein'schen Hofkapelle Antonio Rosetti eingespielt. Kurt Suttner hat mit dem Kammerchor der Universität und dem Kammerorchester Dieter Sauer, Pfaffenhofen, und mit Gesangs- und Instrumentalsolisten (zum Teil Dozenten bzw. Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Musikerziehung) die Missa in D des Mozartzeitgenossen Johann Baptist Vanhal aufgenommen. Finanziell unterstützt wurden diese hervorragend gelungenen Aufnahmen vom Bezirk Schwaben. Aufnahmeleiter



war der Münchner Tonmeister Ulrich Kraus; das Plattencover wurde von Norbert Winter (Mitarbeiter am Lehrstuhl für Kunsterziehung) entworfen; die Herstellung der Platte wurde bei der renommierten Firma Teldec vorgenommen.

Die Platte ist zum Preis von DM 25,- (DM 20,- für Studenten) käuflich zu erwerben bei der Bezirkshauptverwaltung, Augsburg, Hafnerberg 10, sowie im Rektoratsgebäude der Universität, Universitätsstraße 2, Zimmer 3002. Kurt Suttner

würdigkeit und Lächerlichkeit bloßgestellt. Daß es dem Adeligen um das Geld des Bürgers zu tun ist, ist an sich ein Hinweis darauf, wie sehr die wirtschaftliche Macht des Bürgertums gewachsen ist und der Adel, der gern ein Vermögen an ein aufwendiges Leben verschwendet, der wirtschaftlichen Sanierung durch Bürger bedarf. Aber in der Komödie wird die Schurkerei des Adels entlarvt, es ist der bürgerliche und sehr vernünftige Brude des Vaters oder ein anderer naher Anverwandter, der die verblendeten Eltern, die der Nobilitierungssucht noch einmal anheimzufallen drohen, am Ende aufklärt. Zur negativen Adelsbilanz gehören neben Falschheit und Verschwendungssucht auch Geltungsdrang und Überlegenheitsgefühl allein aufgrund des erblichen Adelstitels: der Stutzer ist eine Figur, in der sich diese Züge noch einmal konzentrieren. Gelegentlich allerdings tauchen Adelige auf, die nicht negativ gezeichnet sind - in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Kameralwissenschaft, genauer: mit Johann Heinrich Jung in seinem "Lehrbuch der Staats-Polizei-Wissenschaft" (Leipzig 1788), der schon feststellte, daß der Geburtsadel an sich ohne Wert sei, wohl aber die Möglichkeit eröffne, Nutzen zu stiften und seinem Träger auch die Pflicht auferlege, besonders eifrig dem Staat und der Wohlfahrt zu dienen. Hier wird ein doppeltes Adelsbild sichtbar, das gelegentlich in die Komödienliteratur eindringt: dem galanten Adel wird der arbeitsame und pflichtbewußte Adel gegenübergestellt, und selbst Adelige sind, wenn auch nur selten, einer bürgerlichen Gesinnung fähig - in Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre" ist der gute Adelige dann immer noch präsent. Wenn in Lessings "Minna von Barnhelm" sowohl die Kritik an der falschen Galanterie und am französierenden Wesen deutlich wird,

andererseits aber auch eine vorbildliche Adelsfigur erscheint, dann zeigt sich darin die ganze Spannweite der Komödie in der Adelsdarstellung. Natürlich hat eine derartige Adelscharakteristik gewissermaßen propagandistischen Hintersinn: Adeliges Leben ist für den Bürger nicht nur unangemessen, es ist falsch, wenn es ohne Tugend ist. Je negativer der Adel, d. h.: der falsche Adel gesehen ist, um so stärker ist das Bürgertum in seinem Selbstverständnis konsolidiert. In der Komödie begreift der Bürger seinen Stand keineswegs als einen Stand zweiter Ordnung oder sich selbst als Mensch zweiter Klasse, sondern versteht seine Gesellschaftsschicht als eine vom Adel unterschiedene, die, mit anderen Aufgaben und Pflichten betraut, an sich jedoch dem Adel gleichwertig ist. Wenn in Schillers "Kabale und Liebe" Ferdinand und Luise in ihrer moralischen Überzeugung völlig gleichberechtigt sind, dann ist das der selbst in die Tragödie übertragene Ausdruck eben dieser Verhältnisse. So liefert die Komödie Vorbildliches, ist eine Kasuistik auf Bühnenbrettern, und da die Standesgrenzen eine sehr nebenseitige Rolle spielen, ist die Selbstbestimmung aus sich heraus gesichert, weil sie mit tugendhaftem Verhalten identisch ist. Wo selbst junge adelige Helden keinen Zweifel daran lassen, daß Tugend der oberste Wert ist, sind auch Verbindungen zwischen Adel und Bürgertum möglich: die Tugend ist ein standesüberschreitender, grenzüberschreitender Wert, und im Idealfall verkörpern Adelige die bürgerliche Tugend. Dann ist die Gleichheit der Menschen, auf der Bühne zumindest, erreicht - auf der Basis einer bürgerlichen Ethik, die ihren Allgemeinheitsanspruch gar nicht mehr zu vertreten oder unter Beweis zu stellen hat. Dieses geschah Jahre vor der Französischen Revolution.

Helmut Koopmann