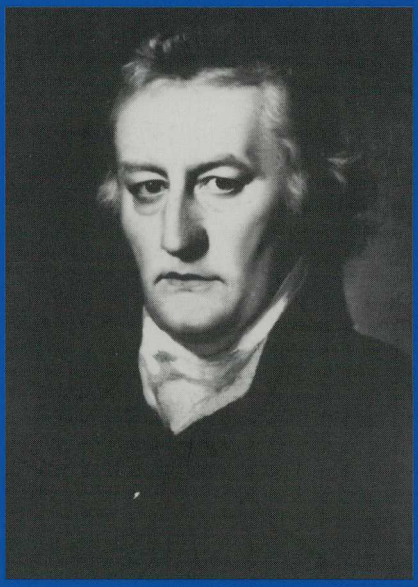
Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen
Band 1

Britta Domke



Anton Mathias Sprickmann als Dramatiker

Studien zur Interpretation seiner Werke und zum literarhistorischen Kontext

AISTHESIS VERLAG

AV

Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen

Band 1

Herausgegeben
von der Literaturkommission für Westfalen

Britta Domke

Anton Mathias Sprickmann als Dramatiker

Studien zur Interpretation seiner Werke und zum literarhistorischen Kontext

AISTHESIS VERLAG
Bielefeld 1999

Abbildung auf dem Umschlag:
Altersportrait von Anton Mathias Sprickmann
Gemälde von Johann Christoph Rincklake (1802)
Privatbesitz (Foto: Universitäts- und Landesbibliothek Münster)

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Domke, Britta:
Anton Mathias Sprickmann als Dramatiker : Studien zur Interpretation seiner Werke und zum literarhistorischen Kontext / Britta Domke. – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 1999
(Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen ; Bd. 1)
ISBN 3-89528-279-0

© Aisthesis Verlag Bielefeld 1999
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Redaktion: Iris Nölle-Hornkamp
Gesamtherstellung: Druckhaus Aschendorff, Münster
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-279-0

Inhalt

Siglenverzeichnis 7

1. Einleitung 9

2. Historische Bezüge 12

2.1 Die Entwicklung des deutschen Theaters und Dramas vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis in dessen 70er Jahre 13

2.2 Das Phänomen 'Theatromanie' 19

3. Theater und dramatisches Schaffen im Leben A. M. Sprickmanns 26

3.1 Kindheit und Jugend 28

3.2 Erste dramatische Werke Sprickmanns 36

3.3 Die Beteiligung Sprickmanns an den Anfängen des münsterschen Theaters 50

3.4 Dramaturgische Schriften 54

3.4.1 „Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft" 55

3.4.2 „Etwas über das Nachahmen allgemein, und über das Göthisieren insbesondre" 61

3.5 Neue literarische Vorbilder: Göttinger Hain, Sturm und Drang 68

3.6 Die späten Dramen 83

4. Einzelinterpretationen 96

4.1 Die Anfänge: Konventionelle Dramenformen 97

4.1.1 „Die natürliche Tochter" 97

4.1.2 „Die Wilddiebe“ 125

4.1.3 „Der Tempel der Dankbarkeit“ 132

4.1.4 „Das Misverständnis“ 142

4.2 Einflüsse des Sturm und Drang 149

4.2.1 Kleine dramatische Szenen 149

4.2.1.1 „Das Strumpfband“ 149

4.2.1.2 „Mariens Reden bei ihrer Trauung“ 154

4.2.2 Die großen Dramen 164

4.2.2.1 „Eulalia“ 164

4.2.2.2 „Der Schmuck“ 193

5. Sprickmanns ‘geistige Wiedergeburt’ und ihre Bedeutung für die literaturwissenschaftliche Rezeption seines Werks 225

6. Anhang 233

Bildteil 233

„Der Tempel der Dankbarkeit“ 237

Chronologische Tabelle der dramatischen Arbeiten Sprickmanns 249

Literaturverzeichnis 251

Danksagung 262

Siglenverzeichnis

Werke Sprickmanns

EN = Etwas über das Nachahmen allgemein, und über das Göthisieren insbesondre. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (November 1776). S. 1048-1052.

Eu = Eulalia. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Vollständige Miniatur-Ausgabe. Hildburghausen, New York: Bibliographisches Institut 1831.

Mi = Das Misverständnis. In: Deutsches Museum. Bd. 1 (Juni 1778). S. 528-546.

MG/D = Meine Geschichte [Druck]. In: Marianne Beyer (Hg.): Empfindsamkeit, Sturm und Drang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1936. (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Deutsche Selbstzeugnisse. 9.) S. 254-284.

MG/M = Meine Geschichte [Manuskript]. Original im Sprickmann-Nachlaß, Bd. 18.

MR = Mariens Reden bei ihrer Trauung. Ein Fragment. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (September 1778). S. 232-239.

Na = Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft / Fortsetzung der Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 11 (8. Februar 1775), S. 110-112. Nr. 12 (11. Februar 1775), S. 118-120. Nr. 13 (15. Februar 1775), S. 125-128. Nr. 17 (1. März 1775), S. 158f. Nr. 18 (4. März 1775), S. 165-168. [Ein Zitat z.B. von S. 110 der 11. Nummer wird künftig folgendermaßen belegt: Na: 11/110.]

NT = Die natürliche Tochter. Ein rührendes Lustspiel in fünf Aufzügen. Münster: Perrenon 1774.

Sch = Der Schmuck. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Originalausgabe. Münster: Perrenon 1780.

St = Das Strumpfband, eine Klosterscene. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (Dezember 1776). S. 1083-1087.

TD = Der Tempel der Dankbarkeit. Ein Vorspiel mit Arien. Bey Eröfnung der neuen Schaubühne am Namenstage des Kurfürsten. Münster 1775.

Wi = Die Wilddiebe. Eine Operette in einem Aufzuge. Münster: Perrenon 1774.

Werke anderer Autoren

EG = Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: G.E.L.: Sämtliche Schriften. Hg. von Karl Lachmann. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Bd. 2. Stuttgart: Gösen 1886. S. 377-450.

Ja = [Christian Felix Weiße/] Johann Adam Hiller: Die Jagd. Komische Oper in drei Aufzügen. Text von Chr[istian] F[elix] Weiße. Text und Musik neu bearbeitet von Albert Lortzing. Vollständiges Buch. Hg. und eingeleitet von Georg Richard Kruse. Leipzig: Reclam o.J. [1904].

MB = Gotthold Ephraim Lessing: Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Verfertiget im Jahre 1763. In: G.E.L.: Sämtliche Schriften. Hg. von Karl Lachmann. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Bd. 2. Stuttgart: Gösen 1886. S. 171-264.

1. Einleitung

Der programmatische Aufsatz, der im Dezember 1776 im „Deutschen Museum" erschien, sprach sicherlich vielen Sturm-und-Drang-Dramatikern aus der Seele. Trotz ihrer Bemühungen um literarische Originalität wurde Schriftstellern wie Lenz, Wagner und Klinger immer wieder ihre angebliche Shakespeare- und Goethe-Nachahmung zum Vorwurf gemacht. Doch der Verfasser des mit 'Sz.' unterzeichneten Aufsatzes „Etwas über das Nachahmen im allgemeinen, und über das Göthisieren insbesondre" teilte dieses Werturteil nicht: Er erhob die schöpferische Nachahmung kurzerhand zum Kunstprinzip:

> Was sollen nun andere Jünglinge um ihn [den ersten Jüngling einer Nation, der sagte, was er sah] her thun, die zwar auch wol etwas sahen, was die lieben Nachbarn nicht sahen, aber dem Nachschreyen ihrer Nation nachgaben? Oder, wenn nun auch sie die Wahrheit sagen, und das nun dem ähnlicher sieht, was jener Erste aus ihrer Mitte sagt, als dem, was die Nation bisher dem Nachbar nachsagte; schreyen sie nun bloß nach? [...] O! ich glaube zu sehr an hohe Urgenien, die ganzen Nationen den Weg zeigen sollten: fühle zu sehr, daß Göthe so ein Liebling der Natur ist, den sie zum Wegweiser ausrüstete.[1]

Der da eine Lanze für die Erneuerer der Literatur und insbesondere des Dramas brach, wußte, worüber er schrieb: Der Vorwurf, lediglich ein (schlechter) Nachahmer zu sein, hatte den münsterschen Schriftsteller und Juristen Anton Mathias Sprickmann[2] bereits selbst getroffen und sollte sich beim Erscheinen seiner späteren Dramen noch verstärken. In der kurzen Zeit seines literarischen Schaffens hat Sprickmann sich an den unterschiedlichsten Gattungen versucht, doch weder seine Erzählungen noch seine Gedichte haben bei Zeitgenossen und in der Literaturwissenschaft derart kontroverse Urteile hervorgerufen wie seine Dramen – nicht zuletzt, weil Sprickmanns literarische Vorbilder an ihnen besonders deutlich zu erkennen sind. Die Palette der Beurteilungen reicht von tiefster Verachtung bis zum höchsten Lob.

Die Literaturwissenschaft außerhalb Westfalens hat Sprickmann kaum zur Kenntnis genommen. Lediglich die beiden angesehenen Germanisten Karl

---

[1] Sz. [Anton Mathias Sprickmann]: Etwas über das Nachahmen allgemein, und über das Göthisieren insbesondre. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (November 1776). S. 1051.

[2] Sprickmanns zweiter Vorname wird fast in der gesamten Sekundärliteratur mit zwei *t* geschrieben. Erst Walter Gödden (und vor ihm Eugen Müller und Josef Prinz, die Sprickmann aber nur kurz erwähnen) berücksichtigte, daß Sprickmann sich selbst 'Mathias' schrieb. Diese Schreibweise wird in der folgenden Arbeit übernommen.

Weinhold und Erich Schmidt versuchten am Ende des letzten Jahrhunderts in kurzen Aufsätzen eine Darstellung seines Lebens und Werks. Während Weinhold nur am Rande auf Sprickmanns Dramen eingeht, sie aber bereits als Blüten eines „stürmischen, gefühlsseligen und herzleidenden Lenz" und die Komödien als „spielbare Originalstücke" erkennt,[3] verdammt Schmidt alle dramatischen Werke Sprickmanns pauschal als Auswüchse eines pervertierten Geniewesens.[4] Wertvoll sind die Aufsätze Weinholds und Schmidts jedoch durch ihre nahezu vollständige Auflistung der erhaltenen und verlorengegangenen Dramen.

Erst mit der Monographie von Johannes Venhofen erfuhr Sprickmann eine umfassende Würdigung.[5] Venhofen stellt nicht nur als erster die Entwicklung von Sprickmanns Theaterbegeisterung dar, sondern nimmt auch seine Dramen als literarische Kunstwerke ernst. Den Interpretationen Venhofens – für das dramatische Werk bis heute unerreicht – verdankt die vorliegende Arbeit zahlreiche Anregungen. Wie bei Venhofen soll auch an dieser Stelle nur die Zeit bis zu Sprickmanns 'geistiger Wiedergeburt' im Jahre 1780/81 untersucht werden. Danach versiegte seine dramatische Produktion, wenn auch nicht sein Interesse für das Theater, völlig. Im Gegensatz dazu bietet die Dissertation von Johannes Hasenkamp in großer Detailfülle einen vollständigen Überblick über Sprickmanns Leben, Werk und nicht-literarisches Wirken.[6] Die Drameninterpretationen sind dabei jedoch recht knapp gehalten.

In jüngster Zeit hat der Regionalliteraturwissenschaftler Walter Gödden Sprickmann für die Forschung wiederentdeckt. In mehreren Aufsätzen beleuchtet er Details aus Sprickmanns Leben und literarischen Verbindungen und fügt den beiden bereits vorhandenen großen Biographien eine dritte[7] hinzu. Ihr Schwerpunkt liegt allerdings auf einem noch engeren Zeitraum als Venhofens

---

[3] Karl Weinhold: Anton Matthias Sprickmann. In: Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte. N.F. Jg. 1 (1872). S. 261-290. [Künftig zitiert: Weinhold: Sprickmann.]

[4] Erich Schmidt: Sprickmann, Anton Matthias. In: Allgemeine Deutsche Biographie 35. 1893. S. 305-313. [Künftig zitiert: Schmidt: Sprickmann.]

[5] Johannes Venhofen: Anton Matthias Sprickmann als Mensch und Dichter. 1749-1781. Ein Beitrag zur westfälischen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster: Coppenrath 1910. [Künftig zitiert: Venhofen: Sprickmann.]

[6] Johannes Hasenkamp: Sprickmann und der Kreis von Münster. Diss. Münster 1955. [Masch.] [Künftig zitiert: Hasenkamp: Sprickmann.]

[7] Walter Gödden: Der Schwärmer. Die verschollene Lebensgeschichte des westfälischen Sturm-und-Drang-Dichters Anton Mathias Sprickmann. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1994. [Künftig zitiert: Gödden: Schwärmer.]

Arbeit, da Gödden Kindheit und Jugend Sprickmanns, in die die Anfänge seiner Theaterleidenschaft fallen, ausspart. Diese Monographie bietet Literaturwissenschaftlern aber die erste annähernd vollständige Sprickmann-Bibliographie.[8]

Daß Sprickmanns literarisches Werk so stark wie nur bei wenigen anderen Schriftstellern von seinen Lebenserfahrungen geprägt ist, zeigt auch Hartmut Dedert mit seiner ausführlichen, grundlegenden Interpretation der Erzählungen, deren literarischen Rang er etabliert.[9] Die vorliegende Arbeit versteht sich als Weiterführung der Dedertschen Argumentation: Während an Sprickmanns Erzählungen v.a. dessen persönliche Entwicklung abzulesen ist, spiegeln die Dramen darüber hinaus auch den Einfluß verschiedener literarischer Entwicklungen und Strömungen seiner Zeit wider, die Sprickmann sich anzueignen und in seinem schriftstellerischen Werk zu verarbeiten verstand. Mit einer experimentierfreudigen Vielseitigkeit versuchte er sich mehr oder weniger erfolgreich an den unterschiedlichsten dramatischen Formen – vom allegorischen Theatervorspiel in Versen über das Monodrama bis hin zu fünfaktigen Lust- und Trauerspielen.

Die vorliegende Arbeit kann sich deshalb nicht auf eine textimmanente Interpretation von Sprickmanns Dramen beschränken. Vielmehr wird immer der literarhistorische und lebensgeschichtliche Kontext zu berücksichtigen sein. Dazu gehört auch eine Einführung in die Veränderungen der deutschen Theaterlandschaft und Dramatik v.a. im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, in die damals grassierende 'Theatromanie', der auch Sprickmann verfiel, sowie in seine Beteiligung an den Anfängen des ersten stehenden Theaters in Münster. Eine ausführliche Analyse kommt im zweiten Teil der Arbeit v.a. Sprickmanns drei großen erhaltenen Dramen („Die natürliche Tochter", „Eulalia", „Der Schmuck") zu. Daneben sollen aber auch seine kleineren dramatischen Versuche berücksichtigt werden. Hierbei ist insbesondere das allegorische Bühnenweihspiel „Der Tempel der Dankbarkeit" zu nennen, das in der Sekundärliteratur bislang nur marginal beachtet wurde, aber Aufschluß über einige literarische Vorbilder Sprickmanns gibt. Da der Originaldruck recht schwer zugänglich ist und die Sekundärliteratur nur Auszüge bringt, ist der Text von „Der Tempel der Dankbarkeit" dieser Arbeit im Anhang beigefügt.

---

[8] Die Bibliographie basiert auf dem ein Jahr zuvor erschienenen Artikel 'Anton Mathias Sprickmann' im ersten Band (Zeitraum 1750-1800) des von Walter Gödden und Iris Nölle-Hornkamp herausgegebenen „Westfälischen Autorenlexikons".

[9] Hartmut Dedert: Die Erzählung im Sturm und Drang. Studien zur Prosa des achtzehnten Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1990. (= Germanistische Abhandlungen. 66.) [Künftig zitiert: Dedert: Erzählung.]

Eine Gesamtausgabe von Sprickmanns Werken, wie sie bereits Heinz Jansen anregte,[10] ist bis heute nicht zustande gekommen. Neben verstreut abgedruckten Werken und Briefen war deshalb der Sprickmann-Nachlaß in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster die wichtigste Quelle für diese Arbeit. Eine Sichtung der ungedruckten Briefe von und an Sprickmann war wegen der Materialfülle im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, während der nur im Manuskript vorhandene erste Teil seiner Autobiographie „Meine Geschichte"[11] berücksichtigt werden konnte.

2. Historische Bezüge

Der münstersche Arztsohn Anton Mathias Sprickmann (1749-1833) wurde in die wohl bewegteste Zeit des deutschen Theaterwesens hineingeboren. In einem Zeitraum von nur etwa fünfzig Jahren erfuhr es damals tiefgreifende Strukturveränderungen, „die es der uns heute bekannten und vertrauten Form annähern, ohne alte Traditionen gänzlich zu beseitigen."[12] Betroffen waren alle Bereiche der dramatischen Kunst, von der Organisation der Schauspielgesellschaften über die Aufführungsorte bis hin zur Dramaturgie und zum Repertoire. Mit dem erhöhten künstlerischen Anspruch der deutschen Schauspieltruppen änderte sich auch die Einstellung des Bildungsbürgertums zu ihren Aufführungen und schaffte die Voraussetzungen für eine bislang unbekannte Theaterbegeisterung v.a. in der jungen Generation. Sprickmanns Beziehungen zum Theater und seine eigene Dramenproduktion sind eng mit dieser Entwicklung verbunden. Auch

---

[10] Vgl. Heinz Jansen: Der handschriftliche Nachlass des westfälischen Dichters und Gelehrten Sprickmann. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. N.F. Jg. 21 (1929). S. 33-37.

[11] Original im Sprickmann-Nachlaß. – Der zweite Teil (S. 127-218 des Manuskripts) wurde abgedruckt in: Marianne Beyer (Hg.): Empfindsamkeit, Sturm und Drang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1936. (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Deutsche Selbstzeugnisse. 9.) S. 254-284. – Der gleiche Abschnitt ist auch im Anhang von Göddens „Der Schwärmer" (S. 201-240) enthalten, allerdings mit modernisierter Orthographie und Interpunktion.

[12] Reinhart Meyer: Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Rolf Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789. München, Wien: Hanser 1980. [Künftig zitiert: Meyer: Wanderbühne.] S. 186.

wenn seine Dramatik nicht viel mehr als den Rang einer Marginalie in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung einnimmt, können sein Leben und Werk in wesentlichen Teilen sogar als repräsentativ für das deutsche Theater im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts angesehen werden. Im folgenden soll deshalb ein kurzer Überblick über den Aufschwung der dramatischen Kunst des 18. Jahrhunderts von den Hanswurstiaden der vorgottschedschen Zeit bis zum Drama des Sturm und Drang gegeben werden. Dem Phänomen der 'Theatromanie' unter Deutschlands jungen Intellektuellen ist im Hinblick auf eine spätere Darstellung von Sprickmanns Theaterbegeisterung ebenfalls ein eigener Abschnitt gewidmet.

2.1 Die Entwicklung des deutschen Theaters und Dramas vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis in dessen 70er Jahre

Das deutsche Theater hatte bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus einen schweren Stand: Während italienische Oper und französisches Schauspiel in den prächtig ausgestatteten Hoftheatern der Fürstenresidenzen den Adel unterhalten durften, mußten die fahrenden Schauspieltruppen, deren Repertoire auf Mittel- und Unterschicht ausgerichtet war,[13] mit Rathäusern, Gasthöfen, Scheunen oder einfach dem Marktplatz als Aufführungsorten vorliebnehmen.[14] Unter der Leitung eines Prinzipals oder einer Prinzipalin zogen die Wandertruppen von Stadt zu Stadt, meist eher geduldet als erwünscht und Anfeindungen seitens der Kirche, Magistrate und Bürger ausgesetzt. Obwohl das Publikum sie auf der Bühne feierte, galten Schauspieler (auch 'Komödianten' genannt) im gesellschaftlichen Leben als ehr- und häufig rechtloser Stand.[15] Das Repertoire der Wanderbühnen umfaßte meist nur wenige Stücke, da neue Zuschauer einfach durch einen Ortswechsel gewonnen werden konnten.[16] Gespielt wurde, was dem zahlenden Publikum gefiel. In der vorgottschedschen Zeit standen v.a. Haupt- und Staatsaktionen (trivialisierte Bearbeitungen europäischer Literaturdramen), clowneske und häufig derb-zotige Schwänke wie

---

[13] Vgl. Sybille Maurer-Schmoock: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1982. [Künftig zitiert: Maurer-Schmoock: Theater.] S. 119.

[14] Vgl. Maurer-Schmoock: Theater. S. 1ff.

[15] Vgl. Maurer-Schmoock: Theater. S. 102f.

[16] Vgl. Maurer-Schmoock: Theater. S. 125f.

Hanswurstiaden oder Harlekinaden sowie Pantomimen und Ballette auf dem Programm. Weder Prinzipale noch Schauspieler sahen den literarischen Text als verbindlich an. Zwischen Theater und Drama hatte sich eine tiefe Kluft aufgetan.[17] So wurden ernste Stücke durch den Einbau von komischen Szenen 'aufgelockert', und auch das Stegreifspiel oder das Extemporieren bei mangelhafter Textbeherrschung waren im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts unter Schauspielern an der Tagesordnung.

Erst Johann Christoph Gottscheds (1700-1766) Bemühungen um eine Reform des deutschen bürgerlichen Theaters führten seit dem Ende der 20er Jahre zu einer allmählichen Abkehr von der bisherigen Formlosigkeit und Beliebigkeit der traditionellen Aufführungspraxis bei den Wanderbühnen. In der Schaubühne sah Gottsched ein geeignetes Mittel zur Vermittlung der aufklärerischen Leitideen und der Darstellung eines vernünftig-moralischen Weltverhaltens.[18] Neben dem bislang überwiegenden *delectare* sollte nun das *prodesse* seinen gleichberechtigten Platz auf der Bühne erhalten. Die Voraussetzungen für diese erzieherische Mission legte Gottsched mit seinem „Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen" (1730) und seinem 'regelmäßigen' Musterdrama „Sterbender Cato" (1732) fest. Darin stellte er neue Anforderungen an Dramatiker, Schauspieler und Publikum: Eine neuzuschaffende deutsche Dramenliteratur sollte sich v.a. am Vorbild der klassizistischen französischen Trauerspiele (Corneille, Racine) oder Komödien orientieren. Den Hanswurst verbannte die Schauspieltruppe der Neuberin 1737 allegorisch von der Bühne. Die drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung machten den komödiantischen Traditionen ein Ende, und die Reimbindung vieler Dramen sollte das Stegreifspiel verhindern.[19] Zudem befürwortete Gottsched die Ständeklausel. Trotz anfänglicher Rückschläge bei der theaterpraktischen Umsetzung dieser Reformen setzte im Laufe der 30er und 40er Jahre die Produktion deutscher Originaldramen nach Gottscheds Vorgaben ein.[20] Dessen Dramensammlung „Deutsche Schaubühne" (6 Bände, 1741-1745), die als „Spielplanvorrat für reformwillige

---

[17] Vgl. Maurer-Schmoock: Theater. S. 168.

[18] Vgl. 'Aufklärung'. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1990. [Künftig zitiert: Metzler Literatur Lexikon.] S. 31.

[19] Vgl. Meyer: Wanderbühne. S. 201.

[20] Vgl. Wilfried Barner, u.a.: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung. 5., neubearbeitete Auflage. München: Beck 1987. [Künftig zitiert: Barner u.a.: Lessing.] S. 84f.

Bühnen"[21] dienen sollte, legt Zeugnis davon ab. Im Umkreis Gottscheds entstand zu dieser Zeit auch die Sächsische oder Verlach-Komödie (Gottschedin, Schlegel, Krüger, Lessing), die dann zunehmend von dem rührenden oder 'weinerlichen'[22] Lustspiel (Gellert, Schlegel, Weiße) verdrängt wurde. Als Produkt der empfindsamen Strömungen der aufklärerischen Epoche zielte es besonders auf Empfindung und Gemüt des Publikums ab.

Auch wenn die Spielpläne der Schauspielgesellschaften in der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Gottscheds Theaterreform einen neuen Charakter annahmen und mit Lessings „Miß Sara Sampson" 1755 erstmals die für Deutschland neue Dramenform des bürgerlichen Trauerspiels auf die Bühne kam, so hatte sich an der oft desolaten Lage des deutschen Theaters nicht viel geändert, wie Lessing im 81. der „Briefe, die neueste Litteratur betreffend" beklagt:

> Wir haben kein Theater. Wir haben keine Schauspieler. Wir haben keine Zuhörer. [...] Der Franzose hat doch wenigstens noch eine Bühne; da der Deutsche kaum Buden hat. Die Bühne des Franzosen ist doch wenigstens das Vergnügen einer ganzen grossen Hauptstadt; [...] da der Deutsche sehr zufrieden seyn muß, wenn ihm ein Paar Dutzend ehrliche Privatleute, die sich schüchtern nach der Bude geschlichen, zuhören wollen.[23]

Hier Abhilfe zu schaffen, war das Ziel der deutschen Nationaltheaterbewegung. Ihre Vertreter forderten die Errichtung stehender, vom Bürgertum getragener Theater, die als repräsentativ und vorbildlich für die deutsche Nation gelten konnten. Diese Bühnen für alle Stände sollten außerdem Diskussionsforen für die politischen und sozialen Verhältnisse in Deutschland sein.[24] Die theoretischen Grundlagen der Nationaltheateridee entwickelte als erster der Gottsched-Schüler Johann Elias Schlegel (1719-1749), der mit seinen „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" (1747) nicht nur die Gründung des ersten

---

[21] Herbert A. und Elisabeth Frenzel: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum jungen Deutschland. [Künftig zitiert: Frenzel: Daten.] S. 168.

[22] Lessing führte den spöttischen Begriff 'weinerlich' in Anlehnung an die französische *Comédie larmoyante* ein. Die Anhänger dieser Komödienform bezeichneten sie dagegen als 'rührend'.

[23] Gotthold Ephraim Lessing: Briefe, die neueste Litteratur betreffend. In: G.E.L.: Sämtliche Schriften. Hg. von Karl Lachmann. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart: Gösen 1894. [Künftig zitiert: Lessing: Sämtliche Schriften.] Bd. 8. S. 216f.

[24] Vgl. 'Nationaltheater'. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 319.

dänischen Nationaltheaters anregte, sondern seine Vorschläge auch auf das deutsche Theaterwesen übertrug. Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) und Johann Georg Sulzer (1720-79) griffen den Gedanken in ihren Schriften ebenfalls auf.

Verwirklicht wurde die Idee eines 'Theaters für die ganze Nation' erst 1767 durch den Theatertheoretiker und -dichter Johann Friedrich Löwen, den Schauspieler Konrad Ekhof und Lessing in Hamburg. Löwen kombinierte dieses erste deutsche Nationaltheater, das ausschließlich privat finanziert wurde, mit einer 'Theatralischen Akademie'. Diese hatte die Aufgabe, „für die Bildung des Herzens, der Sitten und der Kunst junger, angehender Schauspieler zu sorgen"[25]. Lange konnte sich die Hamburger *Entreprise* jedoch nicht halten: Der Mangel an deutschen Originalstücken, der Widerstand der Schauspieler gegen die nicht-schauspielernde Leitung (die Prinzipale der Wanderbühnen waren alle selbst Schauspieler) und das Desinteresse des Publikums zwangen die Nationaltheater-Truppe, auf Wanderschaft nach Hannover zu ziehen. Das Projekt brach im November 1768 in Hamburg zusammen und scheiterte endgültig im März 1769 in Hannover.[26]

„Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!"[27], hatte Lessing den Fehlschlag des Hamburger Modellversuchs bereits 1768 im 101.-104. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie" kommentiert. In dieser überwiegend dramentheoretischen Schrift, zuerst als „kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken"[28] und später v.a. als allgemeine dramaturgische Essays verfaßt, formulierte Lessing die Anforderungen, denen das neue deutsche Theater und Drama in Zukunft gerecht werden sollte: Hatte er sich schon in seinem 17. Literaturbrief gegen die Gottschedsche Dramentheorie gewandt, so bekräftigte und erweiterte er in der „Hamburgischen Dramaturgie" durch intensive Auseinandersetzung mit der Poetik des Aristoteles seine Forderungen nach einer Abkehr von den klassizistischen Einheiten des Ortes und der Zeit. Auch die Ständeklausel, nach der das Trauerspiel nur Personen hohen Standes, das Lustspiel

---

[25] Johann Friedrich Löwen: Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters. – Zitiert nach: Dokumentation. In: Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Hg. und kommentiert von Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1981. S. 624.

[26] Vgl. Edmund Stadler: Nationaltheater. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 2. Berlin 1965. S. 599.

[27] Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 10. S. 213.

[28] Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 9. S. 183.

nur Personen niedrigen Standes zeigen durfte, lehnte Lessing ab. Statt dessen sollten Handlung und Charaktere das Postulat der Natürlichkeit, Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit erfüllen und im Trauerspiel durch Erregung von Furcht und Mitleid diese Leidenschaften bei den Zuschauern reinigen. Die kathartische Funktion eines Trauerspiels beschränkte sich für Lessing nicht auf das unmittelbare Erlebnis im Theater, sondern reichte im Idealfall darüber hinaus in den Alltag der Zuschauer, indem es sie bei der Ausbildung bürgerlicher Tugenden unterstützte: „Da nehmlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“[29]. Als einer der ersten wies Lessing darüber hinaus auf die Bedeutung Shakespeares für das neue deutsche Drama hin – eine Verehrung, die von den Stürmern und Drängern nur wenige Jahre später zu einem regelrechten Shakespeare-Kult erhoben wurde.

Etwa zur selben Zeit, als Lessing das Drama noch aus der aristotelischen Tradition zu definieren versuchte, meldeten sich schon die ersten Vorläufer einer Epoche zu Wort, die besonders in ihrer Dramatik radikal mit allen Regeln brach und gerade die *Regellosigkeit* zum Prinzip erhob: Die Rede ist vom Sturm und Drang, dessen leidenschaftlich-empfindsame Tendenzen sich bereits in Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs shakespearisierender Tragödie „Ugolino“ (1768) ankündigten und der sich mit der öffentlichen Debatte um Goethes „Götz von Berlichingen“ (1773) als „literarisch führende Gruppierung in Deutschland etablierte“[30]. Läßt man den „Ugolino“ und die erst in den 80er Jahren entstandenen Dramen des jungen Schiller außer acht, so beschränkt sich der Großteil der Dramenproduktion des Sturm und Drang auf das knappe halbe Jahrzehnt zwischen der Veröffentlichung des „Götz“ und dem Jahr 1776, das gleichzeitig Höhepunkt und Beginn der Überwindung dieser Epoche markierte. Was das Drama – insbesondere die Tragödie – zur bevorzugten Gattung des Sturm und Drang machte, war einerseits seine Eignung, mit Hilfe des Theaters soziale Mißstände und gesellschaftliche Pervertierungen anzuprangern und ein verändertes bürgerliches Bewußtsein zu schaffen. Andererseits bot sich das Drama als adäquate Ausdrucksform des freiheitsstrebenden, leidenschaftlichen und kraftgenialischen Lebensgefühls der Stürmer und Dränger an. Zwar gilt die Auflösung der drei Einheiten (häufiger Schauplatzwechsel/'Fetzenszenen'; freie Verfügung über die Zeit; vielfältiges Handlungsgefüge)[31] als typisch für die

---

[29] Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 10. S. 117.

[30] Andreas Huyssen: Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1980. [Künftig zitiert: Huyssen: Drama des Sturm und Drang.] S. 131.

[31] Vgl. 'Sturm und Drang'. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 449.

Sturm-und-Drang-Dramatik („Götz"; Lenz: „Der Hofmeister", „Die Soldaten"), doch auch 'regelmäßige' Schauspiele waren durchaus üblich (Klinger: „Die Zwillinge"; Leisewitz: „Julius von Tarent"). Allen gemeinsam ist jedoch eine fast ausschließlich in Prosa gehaltene Sprache, die sich mit ihren naturalistischen Ausrufen, Kraftausdrücken und Ellipsen an der Alltagssprache orientiert. In den beiden dramatischen Haupttypen der Epoche, dem 'Drama der Leidenschaften' und dem 'Gesellschaftsdrama'[32] thematisierten die Stürmer und Dränger so unterschiedliche Probleme wie Individualismus und Selbsthelfertum im Kampf gegen die Gesellschaft („Götz"; Schiller: „Die Räuber"), die feindlichen Brüder („Zwillinge"; „Julius von Tarent"), Konflikt zwischen Moralkodex und Leidenschaft (Klinger: „Das leidende Weib"; Goethe: „Stella"), Melancholie („Zwillinge"; „Julius von Tarent"), soziale Anklage gegen Hochmut und Willkür des Adels und gegen die Ständeschranken („Hofmeister", „Soldaten"; Wagner: „Die Reue nach der Tat", „Die Kindermörderin").[33] Lebensstil und Werk der jungen 'Original-' oder 'Kraftgenies' des Sturm und Drang waren geprägt von schrankenlosem Individualismus und Kraftgebaren, Gefühls- und Freundschaftskult, Naturschwärmerei und Sinnlichkeit. Dahinter stand bei den meisten eine bewußte Abgrenzung gegen ihr oft beengendes soziales Umfeld. Literarische Vorbilder dieser ebenso produktiven wie (besonders für das deutsche Drama) impulsgebenden Epoche waren die teilweise schwärmerisch verehrten Schriftsteller Shakespeare, Homer, Ossian, Klopstock und – aus den eigenen Reihen – Goethe.

Die überwiegend dramenzentrierte Literatur des Sturm und Drang und ihre Rezeption durch das Bildungsbürgertum wirkten trotz des gescheiterten Nationaltheater-Projekts in Hamburg schließlich auch auf das übrige deutsche Theaterwesen. Ab Mitte der 70er Jahre entstanden in zahlreichen Städten stehende Theater, so 1776 in Wien, 1777 in Mannheim, 1778 in München und Bonn. Nationaltheater im Lessingschen Sinne waren diese jedoch nicht, obwohl sie sich mit dem inzwischen berühmt gewordenen Titel schmückten. Tatsächlich handelte es sich bei den 'Nationaltheatern' in Residenzstädten meist um vom Fürstenhof errichtete und getragene Hoftheater, die aus Finanzierungsgründen nun auch dem Bürgertum offenstanden.[34] Versuche, in Bürgerstädten National-

---

[32] Vgl. Jürgen Zenke: Drama des Sturm und Drang. In: Walter Hinck (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf: Bagel 1980. [Künftig zitiert: Zenke: Drama des Sturm und Drang.] S. 128.

[33] Vgl. 'Sturm und Drang'. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 449. – Zenke: Drama des Sturm und Drang. S. 120. – Frenzel: Daten. S. 204.

[34] Vgl. Meyer: Wanderbühne. S. 209.

theater nach dem Hamburger Vorbild einzurichten (Leipzig, Frankfurt), blieben wegen der geringen Finanzkraft der bürgerlichen Aktionäre relativ bedeutungslos.[35] Die berühmtesten deutschen Bühnen, als Institutionen des Absolutismus 'Hof- und Nationaltheater', 'Königliches' oder 'Kurfürstliches Nationaltheater' genannte Häuser, trugen dagegen in nicht geringem Maße zur Weiterentwicklung der deutschen Dramenkultur bei – wenn auch eher unfreiwillig. Erstmals kamen auf den Hofbühnen auch deutsche Stücke zur Aufführung, da diese schlicht billiger als die aufwendigen italienischen und französischen Schauspiel- und Opernproduktionen waren. Dadurch gewannen deutsche Schauspielkunst und deutsches Drama erheblich an Ansehen und Qualität: Sie waren 'hoffähig' geworden. Diese Entwicklung fiel zusammen mit einer zunehmenden Literarisierung breiter Kreise des Bürgertums, welches das Drama jetzt auch als Lesestück entdeckte. Kehrseite der Medaille war die obrigkeitliche Kontrolle, die Adel und Fürsten an 'ihren' Theatern ausübten: Die Aufführung der Stücke hing ganz vom Wohlwollen des jeweiligen Regenten ab. Schauspiele, in denen Tyrannenkritik geübt wurde oder sittlich anstößige Szenen vorkamen, waren ständig von der Zensur oder gar vom Verbot bedroht. Die Vertreter des aufgeklärten Absolutismus bemächtigten sich also in den 70er und 80er Jahren der ursprünglich 'von unten', d.h. vom Bürgertum, initiierten Theaterreform und machten das deutschsprachige Theater zu einer „artistisch hochstehenden – und entsprechend wirkungsvollen – Sittenschule für eine quietive Untertanen-Erziehung"[36].

2.2 Das Phänomen 'Theatromanie'

Jede junge Generation, die mit den sozialen Zwängen ihrer Gesellschaft nicht zurecht kommt, errichtet sich ihre Flucht- und Traumwelten. Dies gilt für die Blumenkinder und Computer-Kids des 20. Jahrhunderts ebenso wie für die jungen Bürgerlichen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zahlreiche dieser jungen Männer (Frauen traten dabei kaum in Erscheinung) verfielen damals einer Leidenschaft, die nicht zuletzt durch die rasante Entwicklung des deut-

---

[35] Vgl. Reinhart Meyer: Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung. [Künftig zitiert: Meyer: Nationaltheater.] In: Roger Bauer und Jürgen Wertheimer (Hg.): Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas. München: Fink 1983. S. 124f.

[36] Meyer: Nationaltheater. S. 142.

schen Theaters und seiner zunehmenden Bedeutung für die Geistesgeschichte ausgelöst worden war: der 'Theatromanie'.[37] Dieser „Trieb einer ganzen Generation"[38] füllte die Zuschauerräume in den gerade errichteten Theatern, weckte in so manchem Bürgersohn den Wunsch, Schauspieler zu werden, und löste eine Dramenflut aus, die sich nicht selten mehr durch Quantität als Qualität auszeichnete. Briefe und andere Selbstzeugnisse dieser Theaterbegeisterung sind weit verstreut und bis heute nicht in ihrer Gesamtheit gewürdigt worden. Mit Goethes Fragment „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" (entstanden etwa 1777-1786; Erstdruck nach Auffinden einer Abschrift im Jahre 1910) und Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser" (1785-1790) liegen uns jedoch zwei bedeutende Romane vor, die sich intensiv mit dem Phänomen 'Theatromanie' auseinandersetzen. Bei Moritz mehr noch als bei Goethe waren die eigenen Erfahrungen mit Literatur und Theater direktes Vorbild für die im Roman dargestellten Seelenzustände und Ereignisse. Trotz aller Individualität finden sich jedoch bei Goethe, Moritz und anderen Schriftstellern (darunter auch Sprickmann) immer wieder die gleichen Elemente der Theaterleidenschaft, die demnach als typisch für den Drang zum Theater angenommen werden dürfen. Die folgende Darstellung gibt einen Überblick über die häufigsten Ausprägungen, die durch Auszüge aus „Anton Reiser" und der „Theatralischen Sendung" verdeutlicht werden sollen.

Vor allem junge Intellektuelle bürgerlicher oder kleinbürgerlicher Herkunft fühlten sich von den Verlockungen der Bühne unwiderstehlich angezogen. Häufig studierten sie Jura oder Theologie, und zwar nicht aus Neigung, sondern auf den ausdrücklichen Wunsch ihrer Eltern hin. Diese erwarteten von ihnen, daß sie einen angesehenen bürgerlichen Beruf ergriffen, der ihnen und ihrer Familie sozialen und finanziellen Erfolg verhieß. Doch oft genug vernachlässigten die Bürgersöhne ihre ungeliebten Studien und wandten sich statt dessen der Philologie und dem Theater zu. Die Wurzeln der Theaterleidenschaft lassen sich bei den meisten Betroffenen jedoch bis ins Kindes- und Jugendalter zurückverfolgen. Erste Begegnungen mit dramatischen Formen wie Puppentheater, Schul-

---

[37] Eine umfassende Darstellung der Theaterleidenschaft im 18. Jahrhundert steht bislang noch aus. Eine Einführung gibt Eckehard Catholy in: Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft. Tübingen: Niemeyer 1962. [Künftig zitiert: Catholy: Theaterleidenschaft.] Im Mittelpunkt dieser Monographie steht Moritz' fiktionalisierte Autobiographie „Anton Reiser". Der Begriff 'Theatromanie', der durch Catholy in die Literaturwissenschaft übernommen wurde, geht ursprünglich auf den Hamburger Pastor Anton Reiser (!) zurück, der 1681 eine theaterfeindliche Schrift mit dem Titel „Theatromania" verfaßt hatte (vgl. Catholy: Theaterleidenschaft. S. 9).

[38] Catholy: Theaterleidenschaft. S. 63.

theater-Aufführungen[39] oder dem Repertoire der Wanderbühnen regten die Phantasie der Kinder an und eröffneten ihnen neue Erlebniswelten. So versetzt eine Marionettentheater-Aufführung den jungen Wilhelm Meister in eine Stimmung „voller Hoffnungen, Drang und Ahndung"[40], und Anton Reisers „Theatergrille"[41] wird durch seinen Auftritt in einem Schultheaterstück noch verstärkt: „[...] die Stunden, wo er sich zu dieser Rolle übte, und der Abend, wo er sie spielte, waren von den seligsten seines Lebens [...]."[42]

Hand in Hand mit den ersten Anzeichen von 'Theatromanie' ging bei vielen eine regelrechte 'Lesewut' einher, die mit dem Wandel der bürgerlichen Lesegewohnheiten etwa ab den 60er Jahren zusammenfiel: Extensives Lesen vieler verschiedener Bücher löste das intensive Lesen weniger Werke ab. Lektüre wurde für manch einen zum alles überragenden Bedürfnis, hinter dem in Extremfällen selbst die elementarsten körperlichen Notwendigkeiten zurückstehen mußten, so bei Anton Reiser, dem „das Bedürfnis zu lesen [...] Essen und Trinken und Kleidung vor[ging]"[43]. Wer an der unbefriedigenden, ungerechten Wirklichkeit zu scheitern drohte, fand in Büchern eine Traumwelt voller idealer, großer Menschen. Insbesondere Dramen, die in zunehmendem Maße in gedruckter Form zugänglich wurden, avancierten durch ihre Unmittelbarkeit und Eignung zum Nachspielen und -erleben zur Lieblingslektüre der Jugendlichen. Anfängliche Begeisterung für Dramen der Aufklärung und Empfindsam-

---

[39] Im 18. Jahrhundert war die Blütezeit des Schultheaters, insbesondere des Jesuitendramas, bereits vorüber. Protestantische Gymnasien und Jesuitenkollegs hielten jedoch teilweise noch bis in die 70er Jahre hinein (der Jesuitenorden löste sich 1773 auf) an dieser schulischen Repräsentationsform fest. Sie sollte vor allem der rhetorischen und lateinsprachlichen Ausbildung der Schüler dienen. Die ausgewählten Stücke — religiöse, allegorische und antike Stoffe überwogen — orientierten sich häufig noch an den barocken Dramentraditionen. (Vgl. Barner u.a.: Lessing. S. 79f. – 'Jesuitendrama'. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 226f.)

[40] Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters theatralische Sendung. In: J.W.G.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. 3. Auflage. Zürich: Artemis 1977. [Künftig zitiert: Goethe: Gedenkausgabe.] Bd. 8: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Wilhelm Meisters theatralische Sendung. [Künftig zitiert: Goethe: Theatralische Sendung.] S. 530.

[41] Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort hg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 1972. [Künftig zitiert: Moritz: Anton Reiser.] S. 183.

[42] Moritz: Anton Reiser. S. 198.

[43] Moritz: Anton Reiser. S. 202.

keit (Gottsched, Gellert, Weiße) wich mit zunehmender Literaturkenntnis und Geschmacksbildung einer beinahe abgöttischen Verehrung für Shakespeares Dramen, Lessings „Emilia Galotti", Goethes „Götz" und „Stella", die Dramen Klingers und andere Stücke, hauptsächlich aus dem Sturm und Drang, welche die ungezügelte Leidenschaft und das große Gefühl zelebrieren:

Von der Faszination durch das gedruckte Werk bis zur Faszination durch seine Aufführung war es nur ein kleiner Schritt: Meist dauerte es nicht lange, und die vom Theaterfieber Befallenen waren mit Bühne und Schauspieltruppen vertrauter als mit Hörsaal und Universitätslehrern. Dabei beschränkten sich die Kontakte nicht nur auf passives Konsumieren des Repertoires, sondern weiteten sich oft auf Bekanntschaften mit Prinzipalen und Schauspielern aus. Manchmal ergab sich daraus die Möglichkeit, als Schauspieler, Dramaturg oder gar 'Hausdichter' mitzuarbeiten. Die wenig reizvollen Aspekte des Schauspielerdaseins – Entbehrungen, Strapazen, soziale Ächtung und finanzielle Schwierigkeiten –[44] schreckten dabei kaum ab, weil sie von Außenstehenden nicht wahrgenommen oder, wahrscheinlicher, verdrängt wurden. Das Theater mußte nun mangels geeigneterer Lebensräume die Funktion einer idealischen Welt *in nuce* übernehmen. All ihre Wünsche, Träume und Hoffnungen projizierten die oft halt- und orientierungslosen Bürgersöhne auf das Theater und umgaben es mit einer Aura des Utopischen[45]. Der Ausbruch aus der Enge und Beschränktheit bürgerlicher Normen und Moralvorstellungen ging einher mit einer „Befreiung der emotionalen Kräfte"[46] des aufstrebenden, Selbstbewußtsein gewinnenden Bürgertums. Wie Catholy ausführt, übertrug das neue Publikum dem Theater eine neue Funktion:

> Auf der Bühne sahen sich die Besten des aufbrechenden Standes so, wie sie sich von Gott gemeint glaubten; hier fühlten sie sich über ihr tatsächliches Elend hinausgehoben, verstanden und angefeuert. Hatte das Theater bisher in erster Linie eine *Bildungsfunktion* im Sinne Gottscheds zu erfüllen gehabt, so war es in seiner neuen Form imstande, eine *Lebensfunktion* zu übernehmen. Die Bühne zeigte wahrhaftiges Leben in aller Ungeschminktheit und Natürlichkeit.[47]

---

[44] Vgl. Meyer: Wanderbühne. S. 193.

[45] Der Begriff 'utopisch' ist hier nicht in der umgangssprachlichen Bedeutung für etwas Wirklichkeitsfremdes, Unerfüllbares gemeint, sondern bezeichnet eine ideale Lebensform.

[46] Catholy: Theaterleidenschaft. S. 4f.

[47] Catholy: Theaterleidenschaft. S. 5. – Hervorhebungen von mir, B.D.

Die Situation war paradox: Was auf der Bühne geschah, erschien vielen wahrer als ihr reales Leben. In der normierten, ja inhibierten bürgerlichen Sphäre war kein Platz für Individualismus, Gefühls- und Leidenschaftskult. Das Theater jedoch bot scheinbar unbegrenzte Entfaltungsmöglichkeiten – einen Fluchtraum mit 'Selbstverwirklichungsgarantie'. Besonders im „Anton Reiser" finden sich zahlreiche Textstellen, die auf solch eine Wahrnehmungsumkehrung zwischen Realität und (Theater-)Fiktion hinweisen. Exemplarisch dafür ist die folgende Passage:

> Er [Reiser] fand sich hier [im Theater] gleichsam mit allen seinen Empfindungen und Gesinnungen wieder, welche in die wirkliche Welt nicht paßten. – Das Theater deuchte ihm eine natürlichere und angemeßnere Welt, als die wirkliche Welt, die ihn umgab.[48]

Hier kehrt sich der Begriff des *theatrum mundi* in sein Gegenteil: Die Vorstellung von der 'Welt als Theater' wird abgelöst von der des 'Theaters als Welt'.

Durch seinen gesellschaftlichen Sonderstatus und seine relative Freiheit von traditionellen bürgerlichen Moralvorstellungen ging vom Theater auch eine in ihrer Wirkung auf junge Bürgerliche nicht zu unterschätzende erotische Anziehungskraft aus. Insbesondere Schauspielerinnen galten als sexuell freizügig, da „die selbstverständliche Unterordnung der Frau, die sonst von der Gesellschaft verlangt [wurde], die Normen und sexuellen Rollenvorstellungen des Bürgertums [...] bei den Schauspielern nur bedingte Geltung"[49] hatten. Ein Verhältnis mit einer Schauspielerin einzugehen, bedeutete für einen Bürgerlichen die Möglichkeit, sexuelle Erfahrungen zu sammeln, ohne eine eheliche Verbindung fürchten zu müssen. Meist wurden solche Kontakte vom Bürgertum zwar nicht gerade gutgeheißen, aber doch stillschweigend toleriert – im Gegensatz zu Verhältnissen mit jungen Bürgertöchtern. Die Sehnsucht nach einem Ausbruch aus der „erotisch gehemmten bürgerlichen Welt" durch die „Hinneigung zum Theater"[50] ist auch in Goethes „Theatralischer Sendung" von Bedeutung. So spiegelt und verstärkt Wilhelm Meisters leidenschaftlich-verklärte Liebe zu der Schauspielerin Mariane das überhöht-idealische Bild, das er sich von der Welt des Theaters macht. Erst am Ende des Romans ist er zu distanzierterer Reflexion über die Rolle des Theaters in seinem Leben fähig:

---

[48] Moritz: Anton Reiser. S. 197.

[49] Meyer: Wanderbühne. S. 193f.

[50] Catholy: Theaterleidenschaft. S. 14.

> War es denn bloß Liebe zu Marianen, die mich ans Theater fesselte? oder war es die Liebe der Kunst, die mich an sie fester knüpfte? war jene Aussicht, jener Ausweg nach dem Theater bloß einem unordentlichen unruhigen Menschen willkommen, der ein Leben fortzusetzen wünschte, das ihm die Verhältnisse der bürgerlichen Welt nicht gestatteten, oder war es alles anders, reiner, würdiger?[51]

Die ur-bürgerlichen Tugenden Tätigkeit, aktives Gestalten und Verändern wurden von der rebellierenden Jugend auch in die anti-bürgerliche Welt des Theaters hineingetragen. Die Revolution, die ihnen in der Realität verwehrt blieb, konnte im begrenzten Bereich des Theaterwesens gefahrlos geprobt werden. So fühlten sich unzählige Theater-Novizen in der Nachfolge Lessings zu Erneuerern des deutschen Theaters berufen, so auch Goethes „geliebtes dramatisches Ebenbild"[52] Wilhelm Meister, der „in glücklichen Augenblicken den werdenden vollkommensten Schauspieler und den Schöpfer eines großen National-Theaters erblickte, nach dem er so vielfältig hatte seufzen hören, und niemals ohne einige zufriedene Wendung auf sich selbst."[53] Hinter solchen fast messianischen Phantasien verbirgt sich der Wunsch nach Wirkung, Machtausübung und Anerkennung, die auf dem Theater, dieser kleinen Welt ohne absoluten Monarchen und fixierte Gesetze, durch die Übernahme einer Führungsfunktion (Dramaturg, Prinzipal, 'Hausdichter') relativ einfach zu erreichen waren.

Der aktive Beitrag zur Erneuerung der deutschen Schaubühne, den die 'Theatromanie' mit sich brachte, beschränkte sich jedoch nicht auf die Beeinflussung des Theaterbetriebs. Ein viel typischeres Charakteristikum der Theaterleidenschaft war der an Obsession grenzende Drang zur literarischen – vorzugsweise dramatischen – Produktion, den Moritz mit den Begriffen „furor poeticus"[54] und „Schriftstellersucht"[55] treffend beschreibt. Ähnlich wie bei der oben erwähnten 'Lesewut' wurde nun das Schreiben zur unverzichtbaren Lebensnotwendigkeit, da es die Erschaffung einer Gegenwelt zur Realität und damit die Flucht aus den beengenden Lebensumständen ermöglichte. Die unzähligen Theatergedichte, Prologe, Dramen und dramaturgischen Schriften, die in jener Zeit entstanden, zeigen jedoch, daß die jungen Gelegenheitsschriftsteller

---

[51] Goethe: Theatralische Sendung. S. 877.

[52] So Goethe in einem Brief vom 24. Juni 1782 an Charlotte von Stein. In: Goethe: Gedenkausgabe. Bd. 18: Briefe der Jahre 1764-1786. S. 672.

[53] Goethe: Theatralische Sendung. S. 566.

[54] Moritz: Anton Reiser. S. 155.

[55] Moritz: Anton Reiser. S. 350.

die Realitäten und Bedürfnisse des Theaters durchaus berücksichtigten. Oft hatten die Werke bereits einen konkreten Bezug zu der Bühne, mit der der Autor in besonders engem Kontakt stand, wie zum Beispiel bei Auftragsarbeiten für die jeweilige Schauspielgesellschaft. Diese Arbeiten brachten erste Anerkennung, überdauerten aber nur selten den Tageserfolg und das lokale Ereignis, für das sie geschrieben wurden. Doch die Bedeutung, die das Verfassen v.a. von Dramen für die Theaterbesessenen hatte, kann nicht an finanziellem Erfolg oder in der Anzahl der Aufführungen gemessen werden: Der Gewinn lag in der therapeutischen, kathartischen[56] Funktion des Dramenschreibens, wie sie besonders die Stürmer und Dränger erlebten und schätzten. Wenn Klinger bekennt, „die Poesie ist warrlich eine Wohlthat für mich und große Entschädigung, daß ich all das hinschmeißen kann"[57], und Lenz seine „Soldaten" als ein Stück bezeichnet, das sein halbes Dasein mitnehme,[58] dann hören wir bei ihnen eben jene Seelenlage heraus, die Goethe zu seinem vielzitierten Ausruf veranlaßte: „O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe ich ging zu Grund."[59] Einprägsamer kann man 'Theatromanie' nicht ausdrücken.

In der Dramatisierung der eigenen Leidenschaften und inneren Kämpfe sahen viele – auch Unbegabte – das geeignete Mittel zur Problembewältigung. Die schriftliche Fixierung der Emotionen in einem künstlerisch-abstrakten Prozeß führte im Idealfall zu einer Reinigung und Distanzierung von den beschriebenen Gemütszuständen. Hierin ist auch der Grund zu suchen, warum die bevorzugte Dramengattung der Stürmer und Dränger die Tragödie bzw. Tragikomödie war: Das Tragische, Tiefe und Schwermütige entsprach ihrem Wesen und ihren Erfahrungen weit mehr als die leichte, spielerische Komödie. Das Drama als Spiegel ihrer Seelen mußte also notwendigerweise – zumindest in Ansätzen , – tragisch sein.

---

[56] Im Sinne des 'Herauswerfens von Krankheit'. (Vgl. Helmut Schanze: Goethes Dramatik. Theater der Erinnerung. Tübingen: Niemeyer 1989. [= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. 4.] S. 14.)

[57] In einem Brief an Philipp Christoph Kayser, Pfingsten 1776. – Zitiert nach: Karl S. Guthke: Nachwort. In: Friedrich Maximilian Klinger: Die Zwillinge. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit einem Nachwort von Karl S. Guthke. Stuttgart: Reclam 1972. [Künftig zitiert: Guthke: Nachwort.] S. 72.

[58] In einem Brief an Johann Gottfried Herder vom 23. Juli 1775. In: Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Sigrid Damm. München, Wien: Hanser 1987. [Künftig zitiert: Lenz: Werke und Briefe.] Bd. 3. S. 329.

[59] In einem Brief an Auguste Gräfin zu Stolberg vom 10. März 1775. In: Goethe: Gedenkausgabe. Bd. 18: Briefe der Jahre 1764-1786. S. 260.

Der Weg zur Bühne war für die allermeisten der von 'Theatromanie' Befallenen eine Sackgasse – kein Wunder bei einer „seelischen Strömung, der es nicht um das Theater, sondern um das Leben ging"[60]. So blieb die Karriere des Schauspielers, Dramatikers und Theaterleiters August Wilhelm Iffland (1759-1814), eines Schulfreunds Moritz'/Reisers, eine Ausnahme. Da die 'Theatromanie' ein jugendspezifisches Phänomen war, nahmen ihre Ausprägungen mit zunehmender Reife der Bürgersöhne ab. Zudem drängte eine jüngere Generation nach. Mit der Zeit kehrten fast alle aus der Traumwelt des Theaters wieder in die Realität des bürgerlichen Lebens zurück.

3. Theater und dramatisches Schaffen im Leben A. M. Sprickmanns

Der Erzähler Sprickmann sei dem Dramatiker Sprickmann künstlerisch überlegen – zu diesem Urteil sind die meisten der Sprickmann-Forscher gekommen.[61] Stammler behauptet sogar, der Münsteraner sei der begabteste Erzähler des Sturm und Drang gewesen.[62] Doch in der narrativen Gattung fühlte sich Sprickmann niemals so sicher wie in der dramatischen, und so verraten auch seine Novellen in Aufbau und Dialog überall den Bühnenschriftsteller. In dem kurzen Zeitraum zwischen 1776 und 1777 entstanden, blieben Sprickmanns Erzählungen in Wirklichkeit bloße Episode seiner literarischen Entwicklung. Dagegen erstreckt sich die Auseinandersetzung mit Drama und Theater über seine gesamte schriftstellerisch produktive Zeit. Die zahlreichen zwischen 1764 und 1780 entstandenen Bühnenstücke Sprickmanns spiegeln die unterschiedlichsten literarischen Strömungen von Lessing über die Empfindsamkeit bis hin zum Sturm und Drang. Auch wenn seine Dramen nur als Mosaiksteinchen der Literaturgeschichte gelten können, so entsteht ein deutliches Bild des Menschen Sprickmann und der Literatur seiner Zeit, wenn diese Steinchen in den richtigen Zusammenhang gebracht und in ihrer Gesamtheit betrachtet werden. Im folgenden soll deshalb die Entwicklung Sprickmanns als Dramatiker von seiner Kindheit bis zu seiner 'geistigen Wiedergeburt' 1780/81 in chronologischer Abfolge veranschaulicht und in Beziehung zum literarhistorischen Kontext ge-

---

60 Catholy: Theaterleidenschaft. S. 63.

61 So etwa Schmidt, Jansen, Dedert und Gödden.

62 Vgl. Wolfgang Stammler: Literatur über Sturm und Drang. In: Euphorion 18. 1911. [Künftig zitiert: Stammler: Sturm und Drang.] S. 784.

setzt werden. Diese Vorgehensweise macht es notwendig, auch einige Ereignisse zu erwähnen, die nur marginal mit Sprickmanns Dramenproduktion in Beziehung stehen. Letztendlich tragen aber auch diese biographischen Details dazu bei, ein vollständiges Verständnis der dramatischen Entwicklung Sprickmanns zu ermöglichen. Jedoch ist eine restringierte Perspektive dabei unumgänglich: Da im Mittelpunkt der Arbeit Sprickmanns Dramenproduktion und seine Beziehungen zum Theater stehen, können Lyrik und Erzählwerk des Dichters nur dort berücksichtigt werden, wo sie in Zusammenhang mit seinem Bühnenwerk stehen.

Einzelinterpretationen seiner insgesamt acht im Druck erhaltenen Bühnenstücke müssen dem vierten Kapitel dieser Arbeit vorbehalten bleiben. Die literarischen Vorbilder für Sprickmanns Dramen können vorerst nur kurz erwähnt werden und werden ebenfalls im vierten Kapitel noch einmal aufgegriffen. Dagegen sollen Entstehungszeit und -umstände der Stücke, ihre Veröffentlichungen und Aufführungen, die Beurteilung durch die Kritik sowie Auswirkungen auf andere Dramatiker im folgenden ausführlich behandelt werden – immer betrachtet im literarhistorischen und lebensgeschichtlichen Zusammenhang.

3.1 Kindheit und Jugend

Am 7. September 1749, nur wenige Tage nach Goethe, wurde Anton Mathias Sprickmann in Münster geboren. Der Vater, ein angesehener Arzt und Fürstbischöflicher Leibmedikus, starb bereits 1755. Anton Mathias und sein jüngerer Bruder Bernhard wurden von der Mutter und zwei im weltgeistlichen Stande lebenden Tanten erzogen. Die leidenschaftliche, heftige und gefühlswarme Mutter hatte großen Einfluß auf die Entwicklung von Anton Mathias, dessen Wesen dem ihren sehr ähnlich war.[63] Die erste Begegnung mit Literatur ermöglichte ihm seine belesene Tante Agnes, die ihm fromme Legenden und abenteuerliche Geschichten erzählte.[64] Seine ausschweifende Phantasie griff diese Traumwelten begierig auf, und im Spiel versetzte er sich nur zu gern in die Rolle von Rittern, Prinzen und anderen Helden. Zum ersten Mal brach hier seine Neigung zum Dramatischen, Effektvollen durch:

---

[63] Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 51.

[64] Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 53.

> Die heiligen Romane meiner Tante Agnes hatten meiner Phantasie eine Glut, eine Stärke gegeben, die über meine Jahre war; ich liebte alles Schauerliche Dunkle, Erschütternde! So ein einsamer Spaziergang in dunklen Gängen im Mondlicht, oder im Sternenschimmer war meine größte Sehligkeit! Dann umschwebten mich die Gestalten meiner Helden und Heldinnen! (MG/M: 55f)

Im Jahre 1760, während des Siebenjährigen Krieges (1756-1763), kam Anton Mathias auf das münstersche Jesuitengymnasium Paulinum. In barocker Tradition konzentrierte sich der Lehrplan v.a. auf die Vermittlung der lateinischen und griechischen Sprache sowie klassischer Dichtung und Rhetorik. Ovid, Vergil und Horaz waren die Dichter, an denen sich die Schüler versuchen mußten, Elegien, Chrien, Heroika und Lyrika (MG/M: 42f) die poetischen und rhetorischen Formen. Diese klassische Ausbildung legte sicherlich den Grundstein für Sprickmanns dichterische Versuche. Sie ging jedoch mit einer Vernachlässigung der deutschen Sprache einher, die zur Folge hatte, daß er bald „Latein fertiger schrieb als Deutsch" (MG/M: 54). Venhofen vermutet sogar, daß manche sprachliche Schnitzer, die dem Dichter später unterlaufen sind, auf diesen mangelhaften Unterricht im Deutschen zurückzuführen seien.[65]

Der Siebenjährige Krieg hatte das ohnehin spärliche Theaterleben in Münster gänzlich zum Erliegen gebracht.[66] Doch mit dem neugewählten Kurfürsten von Köln und Fürstbischof von Münster, Maximilian Friedrich Graf von Königsegg-Rothenfels (Regierungszeit: 1762-1784), wehte ein frischer Wind in der bald wieder aufgebauten und aufstrebenden Stadt. Als allen schönen Künsten aufgeschlossener Theaterfreund holte der Landesherr hin und wieder eine italienische Operngesellschaft nach Münster, bei deren Auftritten in einem Ballsaal oder im Galenschen Garten auch Bürger unentgeltlich zuschauen durften. Bei einer dieser Gelegenheiten im Jahre 1764 machte der junge Sprickmann seine erste Bekanntschaft mit Schauspiel und Bühne. Der tiefe Eindruck, den diese Aufführungen auf ihn machten, riefen in dem begeisterungsfähigen Jugendlichen die ersten Merkmale von 'Theatromanie' hervor:

> [...] ich ging immer hin; es waren die ersten Schauspiele, die ich sah; meine Phantasie, wie ich sie mit hin brachte, war schon in Arbeit; jezt ward sie zu doppeltem Ungestüm empört. Es kamen Bilder in meine Seele, mit denen sie sich nach ihrem jezigen Gange am gernsten beschäftigte; auch entwarf ich

---

65 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 4.

66 Vgl. Josef Prinz: Die Geschichte des münsterschen Theaters bis 1945. In: Wilhelm Vernekohl (Hg.): das neue theater in münster. Festschrift zur Eröffnung des Hauses. Münster 1956. [Künftig zitiert: Prinz: Geschichte des münsterschen Theaters.] S. 29.

> jetzt in diesem Jahre ein Trauerspiel mit Gesang, Dido, das ich aber nur bis in den 2ten Akt brachte; meine Verse waren, etliche Kirchengesänge ausgenommen, die ersten deutschen Verse, die ich kennen lernte. (MG/M: 71)

Diese erste, wenn auch unvollendete, dramatische Arbeit Sprickmanns ist leider nicht erhalten, doch läßt sich von der Stoffwahl auf die literarischen Vorbilder des 15jährigen schließen: Daß Sprickmann gerade die Sage von der Karthagerkönigin Dido für sein Erstlingswerk wählte, weist deutlich auf den Einfluß antiker Dichtung (Vergil, Ovid) hin, die er in der Schule kennengelernt hatte. Auch ist nicht auszuschließen, daß eine gerade gesehene Opernfassung des Stoffes ihn zu seinem Drama angeregt hat.[67]

In seinem lapidaren Bericht über die Entstehung von „Dido" erwähnt Sprickmann einen Umstand, der höchst bemerkenswert ist: Beinahe ohne jegliche Kenntnis der deutschen Dichtkunst versuchte der Gymnasiast, die im Lateinischen gesammelten poetischen Erfahrungen in *deutsche* Verse umzusetzen. Kein literarisches Vorbild, kein Lehrer hatte ihn zu dieser (für seine Verhältnisse) innovativen Arbeit angeregt. Seine literarische Begabung und Kreativität brachen sich trotz ungenügender intellektueller Förderung von selbst Bahn. Mit der Entscheidung für die traditionell-klassizistische Form des Versdramas hatte der junge Sprickmann in seinem Erstlingswerk eine doppelte Schwierigkeit auf sich genommen: Er mußte nicht nur den dramatischen Aufbau konzipieren, sondern zusätzlich auf Metrum und Reimbindung achten. Daß das Projekt letztendlich scheiterte, ist wohl auf Sprickmanns unstete, leicht ablenkbare Natur zurückzuführen.

Zudem brachte das Jahr 1764 zwei weitere Ereignisse, die Sprickmanns Aufmerksamkeit von seinem schriftstellerischen Versuch ablenkten und beide großen Einfluß auf sein späteres Leben haben sollten: Das erste Ereignis war die Begegnung mit Mariane Hosius, seinem „Urbild und Ideal der reinen Liebe"[68], das für ihn jedoch immer unerreichbar blieb. In zahlreichen Gedichten und Erzählungen versuchte er später, diese unglückliche Leidenschaft literarisch zu verarbeiten. Die äußeren Umstände der ersten Begegnung zwischen Sprickmann und Mariane Hosius, einer entfernten Verwandten, scheinen auf den ersten Blick nebensächlich, doch gewinnen sie eine tiefere Bedeutung,

---

[67] Besonders in Opern hat der beliebte Stoff Triumphe gefeiert. Am bekanntesten war das wiederholt vertonte Libretto „Dido abbandonata" (1724) des Italieners Pietro Metastasio. (Vgl. 'Dido'. In: Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 1988. S. 152.)

[68] Hasenkamp: Sprickmann. S. 59.

wenn man sie in Zusammenhang mit der bereits heftigen Theaterbegeisterung Sprickmanns betrachtet. So schreibt er in seiner „Geschichte“:

> Diese Opern sind mir auch noch aus einem andern Grunde höchst wichtig; an einem Abend dieses Jahres, als ich in die Oper ging, sah ich an der Thüre des Schauspielhauses zum erstenmale das Mädchen, das nachher in der Geschichte meiner Jugend eine der ersten Rollen spielen wird, Mariane Hosius. Es war ein unaussprechliches Gefühl, das dieser erste Anblick in mir aufregte! Diese Bildung, diese Mine, diese ganze Gestalt, ach! dem höchsten Ideale so nahe, das ich mir in meinen ritterlichen und religiösen Träumen geschaffen hatte, das jezt zum erstenmal so ganz im Leben vor mir da stand. Es war das erste Gefühl meiner Liebe! (MG/M: 71f)

Ausgerechnet auf dem Theater mußte Sprickmann Mariane Hosius treffen – an einem Ort, der seine Phantasie ohnehin zu den lebhaftesten Höhenflügen anregte und der dem Jugendlichen, der seine Geburtsstadt noch nie verlassen hatte, wie eine ideale Traum- oder Märchenwelt vorkommen mußte. Ob der Zauber des Theaters seinen ersten Eindruck von Mariane Hosius beeinflußt oder diese den Zauber des Theaters noch verstärkt hat, ist aus Sprickmanns Aufzeichnungen nicht zu entnehmen. Wahrscheinlich ist jedoch beides; deutlich wird dies auch durch die (sicher bewußt verwendete) Theater-Metaphorik, Mariane Hosius habe „eine der ersten Rollen“ in der Geschichte seiner Jugend gespielt. Auch später, als Sprickmann längst mit einer anderen Frau verheiratet war, blieb das Theater einer der wenigen Orte, an denen er seine große Liebe sehen konnte, ohne sich und sie zu kompromittieren.[69]

Das zweite wichtige Ereignis des Jahres 1764 hatte noch unmittelbareren Einfluß auf Sprickmanns Theaterbegeisterung als seine Bekanntschaft mit Mariane Hosius. Nach jesuitischer Tradition[70] führte die jeweils fünfte Gymnasialklasse des Paulinums alljährlich ein barockes Schuldrama auf. Die Hauptrollen fielen selbstverständlich nur den besten Schülern zu, zu denen Sprickmann durch seinen Lese- und Lerneifer inzwischen zählte. So durfte er am 26. und

---

[69] In einem Brief an Heinrich Christian Boie vom 8. Januar 1777 klagt Sprickmann: „Jetzt bin ich so groß, und über ein Stündchen dann steh ich vor ihr in der Comödie und schnapp' nach Luft und kehre wieder hierher zurück so jammerlich zusammengepreßt, als wenn außer mir und ihr nichts geschaffen wäre.“ (Zitiert nach: Weinhold: Sprickmann. S. 269f.)

[70] Zwischen 1589 und 1769 wurden am Paulinum regelmäßig Schauspiele aufgeführt. (Vgl. Ernst Ribbat: Literaturgeschichte. In: Franz-Josef Jakobi (Hg.): Geschichte der Stadt Münster. Unter Mitwirkung von Thomas Küster. Bd. 3. Münster: Aschendorff 1993. [Künftig zitiert: Ribbat: Literaturgeschichte.] S. 656.)

27. September 1764 die Titelrolle des Mauricius in dem Trauerspiel „Die | Rache der verrathenen Menschen Liebe | oder Mauricius: Wie Er | Nach Ermordung seiner Söhne Theodorus und Justinus: und vereitelter Bemühung seiner Blutsfreunde Philippus und Germanus durch Phokas. Als dem Werkzeuge des göttlichen Zornes, von Thron und Leben verdrungen wird" übernehmen.[71] Venhofen berichtet, daß Sprickmann seine schauspielerische Aufgabe so ernst genommen habe, daß er Tag und Nacht „rezitierte, deklamierte, gestikulierte"[72] und sogar seine Tante Agnes als Stichwortgeberin in seine Probenarbeit einspannte. Schließlich steigerte er sich dermaßen in seine Rolle hinein, daß die Aufführung beinahe in einem Fiasko geendet hätte: „'Thränen flossen bei den rührenden Situationen': aber auch der junge Spieler war so 'in Wehmut aufgelöst, daß nur das Ende des Stückes ihn vor einer Ohnmacht habe retten können'."[73] Die Hauptrolle schmeichelte auch der Geltungssucht Sprickmanns, die ihn schon früher zum Anführer bei Schülerstreichen und zum schauspielerisch begabten Heuchler gemacht hatte (MG/M: 65f). Auf dem Ball, der sich an die Schultheater-Aufführung anschloß, erlebte er zum ersten Mal das besondere Interesse, das einem Schauspieler häufig entgegengebracht wird: „[...] die Mädchen hingen sich an mir: ich war der Kayser des Festes, wie ichs auf der Bühne gewesen war" (MG/M: 78).

Zur Vorbereitung auf seine juristischen Studien, die er 1766 in Göttingen aufnahm, hörte Sprickmann seit Ostern 1765 drei Semester juristische Kollegien auf dem Gymnasium.[74] Besonders eifrig kann er jedoch nicht bei der Sache gewesen sein, da er im Sommer 1765 die deutsche Literatur für sich entdeckte. „Günther[75], Hagedorn[76], Gellerts[77] Fabeln, Schonaichs[78] Hermann, und ein

---

[71] Die Wahl eines (antiken) Stoffes, in dem die göttliche Providenz dargestellt wird, ist typisch für eine Schultheater-Aufführung der Jesuiten. Flavius Tiberius Maurikios (Mauricius) war byzantinischer Kaiser (582-602), der Kriege gegen Perser, Slawen und Awaren führte. Er wurde bei der Revolte des Phokas getötet.

[72] Venhofen: Sprickmann. S. 5.

[73] Venhofen: Sprickmann. S. 6. – Leider nennt Venhofen seine Quelle für diese Begebenheit nicht. Auch bei den anderen Sprickmann-Forschern findet sich kein Hinweis auf die Herkunft der Zitate.

[74] Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 24.

[75] Johann Christian Günther (1695-1723): Lyriker und Satiriker des Barock.

[76] Friedrich von Hagedorn (1708-1754): Anakreontischer Lyriker und Fabeldichter, beeinflußte Lessing und den jungen Goethe.

[77] Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769): Außerordentlich beliebter Volksschrift-

Paar Bände von Gottscheds[79] Schaubühne" (MG/M: 91) sowie dessen „Critische Dichtkunst" nennt Sprickmann als seine ersten literarischen Anreger, die ihm „sehr werth" wurden. Insbesondere einige Stücke in Gottscheds „Deutscher Schaubühne" seien ihm alles gewesen. Daß er in seiner Heimatstadt überhaupt auf diese Dichter stieß, hatte Sprickmann nur einem Zufall zu verdanken, wie er in seiner „Geschichte" berichtet, denn auf literarischem Gebiet war Münster zu jener Zeit noch – zumindest für eine Stadt dieser Größe – erstaunlich rückständig. Zwar gab es seit 1591 eine Buchhandlung auf der Bergstraße, doch verkaufte diese in erster Linie eigene Veröffentlichungen. Moderne Literatur mußte man sich noch von auswärts kommen lassen.[80] Doch eine gewaltige 'Lesewut' hatte Sprickmann ergriffen, und so fand er Mittel und Wege, an diese vom literarischen Standpunkt her längst überholten Werke heranzukommen und sie vollkommen unkritisch zu verschlingen. An Moritz' „Anton Reiser" erinnert die folgende Passage in Sprickmanns „Geschichte", die eindrücklich beweist, daß ihm zu diesem Zeitpunkt die Befriedigung seiner Büchersucht wichtiger als alles andere war:

> [...] die Buchhändler mogten ihre große Freude haben, wenn sie mich mit den ersten Mutterpfenningen herankommen sahen, um ihnen Werke abzulösen, die als Ladenhüter im Winkel lagen; ich verschlang diese Werke, und gab ihnen Geld und Zeit hin; ich hatte noch 20 Pistolen[81], als ich in Göttingen kam, hatte gleich meinen Tisch auf einen Monat voraus bezahlt: als die 5te Woche kam, hatt ich kein Geld mehr, für eine neue Woche zu zahlen, hatte aber dafür meinen Schonaich, Günther, Besser[82], König[83] etc. Ich ver-

---

steller der Aufklärungszeit. Als Dramatiker Vetreter des handlungsarmen 'weinerlichen' Lustspiels oder Rührstücks; schrieb außerdem Fabeln, Erzählungen und Familienromane.

78 Christoph Otto Freiherr von Schönaich [!] (1725-1807): Gottsched-Anhänger; Epiker, Dramatiker; schrieb 1751 das Heldengedicht „Hermann oder das befreite Deutschland" in einer gottschedischen episch-metrischen Form.

79 Zu Gottsched vgl. Kap. 2.1.

80 Vgl. Johannes Hasenkamp: Sprickmann, Schwick und die Anfänge des münsterischen Theaters. Mit einem unveröffentlichten Brief Schwicks an Sprickmann aus dem Jahre 1775. In: Westfalen 33. 1955. [Künftig zitiert: Hasenkamp: Theater.] S. 48. – Hasenkamp: Sprickmann. S. 130.

81 Pistolen = Goldmünzen.

82 Johann von Besser (1654-1729): Galanter, schwülstig-gelehrter Hofdichter, Verfasser von Festspielen u.ä.

83 Johann Ulrich König (1688-1744): Barockdramatiker.

> kaufte nun, was zu verkaufen war, lebte sehr eingeschränkt, und fühlte keine Armut in dem theuren Besitze meiner großen Dichter. (MG/M: 91f)

Hier zeigt sich die 'Lesewut' als Vorstufe oder Merkmal der 'Theatromanie' Sprickmanns in einer extremen, aber typischen Ausprägung: Die Flucht- und Traumwelt der Bücher übernimmt die Aufgabe eines neuen Lebensraums; die reale Welt mit ihren profanen Bedürfnissen wie Essen, Kleidung, Wohnung wird im Vergleich dazu unwichtig und unwirklich.

Doch Sprickmanns Freude an den längst unmodernen Autoren war nur kurz: In Göttingen machte er die Bekanntschaft eines Philologiestudenten, der ihn, wie er schreibt, von der „Verirrung meines Geschmacks" (MG/M: 93) überzeugte und sich vornahm, ihn „durch bessere Muster den schlechtern zu entwöhnen" (MG/M: 94) – mit Erfolg. Sprickmann verkaufte seine Sammlung, auf die er so stolz gewesen war, „um einen spottswohlfeilen Preis in öffentlicher Aukzion" (MG/M: 96) und schwärmte statt dessen für die Werke von Geßner[84], Uz[85], Kleist[86] und v.a. für Klopstocks „Messias"[87]. Schon bald unterstützte auch er die literarische Parole „gegen Gottsched – für Lessing", die in den Göttinger Kreisen junger Intellektueller kursierte, so in seinem Epigramm „Klage und Trost", das „den Schützling Gottscheds Otto von Schönaich und ähnliche damals lebende Dichterlinge mit der Lauge bitteren Spottes übergießt, dagegen Brawe, den Schüler Lessings und Dichter des 'Freigeist' lobt und seinen frühen Tod bedauert."[88] Für das Studium blieb da wieder einmal keine Zeit: Sprickmanns „Collegia wurden auch diesen Sommer hindurch bald abgedankt" (MG/M: 96).

Wie Sprickmann weiter berichtet, sah er in seinem ersten halben Jahr in Göttingen auch die erste deutsche Komödie, aufgeführt von der „Löpperischen

---

[84] Salomon Geßner (1730-1788): Schweizer Idylliker; schrieb empfindsam-graziöse Schäferdichtung im Zeitgeschmack nach dem Vorbild Theokrits.

[85] Johann Peter Uz (1720-1796): Anakreontiker.

[86] Ewald Christian von Kleist (1715-1759): Philosophischer Naturdichter.

[87] Klopstocks biblisches Epos „Der Messias" (1748-1773) hatte als erste Dichtung nach der Reformation die Grenze der religiösen Konfessionen überschritten und wurde auch im katholischen Teil Deutschlands gelesen. (Vgl. Siegfried Sudhof: Klopstock und der „Kreis von Münster". In: Westfalen 34. 1956. S. 194.) Andere literarische Strömungen der protestantisch geprägten Aufklärung (z.B. die Nationaltheaterbewegung) hatten lange Zeit kaum einen Einfluß auf das katholische Westfalen.

[88] Venhofen: Sprickmann. S. 7f.

Gesellschaft“[89] (MG/M: 102). Nach einigen Ausschweifungen und Gewalttätigkeiten, für die er zweimal in Arrest genommen und einmal aus der Stadt verbannt wurde, verließ Sprickmann zu Ostern 1768 heimlich Göttingen und reiste für zwei Monate nach Mannheim, „das in dem Rufe stand, hervorragende schauspielerische Kräfte zu besitzen.“[90] Dort erreichte die ‘Theatromanie’ des 18jährigen ihren Höhepunkt: Tag und Nacht kreisten seine Gedanken um Theater und Drama:

> Neben der Musik fand ich noch ein französisches Hoftheater und eine deutsche (die Sebastianische)[91] Schauspielergesellschaft, bey denen ich abwechselnd meine Abende zubrachte. Am Tage arbeitete ich zuweilen an dramatischen Versuchen, von denen aber noch keiner reif ward; sonst las ich, und lebte sehr einsam [...]. (MG/M: 119f)

Schließlich faßte er sogar den Entschluß, selbst zum Theater zu gehen (MG/M: 125). Daß Sprickmann diesen Plan eingedenk seiner einstigen Leistung als ‘Mauricius’ gefaßt habe, wie Venhofen behauptet,[92] läßt sich nur vermuten, aber nicht belegen. Vielmehr berichtet Sprickmann, daß er seine Mutter durch verschwenderischen Umgang mit Geld in Schulden gestürzt und seine juristischen Studien vernachlässigt habe. Aus Scham über seine Unfähigkeit, für Mutter und Familie zu sorgen, sei die Entscheidung für das Theater gereift (MG/M: 125). Von allen Berufen fühlte Sprickmann sich also allein für die Profession des Schauspielers begabt und geeignet – vielleicht weil sie (scheinbar) die einzige war, die ihm regelmäßige Fluchten aus der bedrückenden Realität erlaubt hätte. Der Plan wurde schließlich doch nicht in die Tat umgesetzt: Die Mutter wußte ihn zu verhindern, indem sie die Schulden ihres Sohnes bezahlte. Nun hielt ihn nichts mehr in Mannheim, auch nicht das Theater. Überstürzt machte er sich auf die Heimreise. Statt aber sofort nach Hause zu fahren, hielt er sich

---

[89] Die Schauspielgesellschaft von Johann Martin Lepper (Löpper), dem als ‘Dresdener Harlekin’ bekannten ehemaligen Hofnarren August II. von Sachsen, ist Anfang 1767 für Göttingen nachgewiesen. (Vgl. Eike Pies: Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert. Ratingen, Kastellaun, Düsseldorf: Henn 1973. [Künftig zitiert: Pies: Prinzipale.] S. 222.)

[90] Venhofen: Sprickmann. S. 8.

[91] Die Truppe des Prinzipals Franz Joseph Sebastiani ist 1768 für Mannheim nachgewiesen. Auf Sebastianis Spielplan standen französische und deutsche Trauerspiele, Komödien, Singspiele, Kinderballette, Pantomimen und Burlesken. (Vgl. Pies: Prinzipale. S. 301f.)

[92] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 8.

noch eine Weile in Bonn auf, wo er ein Verhältnis mit Karoline Meyer, der unvermögenden Schwester eines Bonner Hofjuweliers einging. Der Einfluß von Samuel Richardsons Roman „Clarissa" (1748) ließ diese jedoch bald in seiner Achtung sinken. Wieder zurück in Münster, löste Sprickmann auf Drängen seiner Mutter das ohnehin halb erzwungene Verlöbnis (MG/D: 257-73).[93]

Obwohl es ihn weiterhin „vor Advokatur ekelte" (MG/D: 271), riß Sprickmann sich nun zusammen, schrieb seine Doktorabeit und promovierte im Herbst 1769 im holländischen Harderwijk zum Dr. juris. Im folgenden Jahr wurde er zur Advokatur bei der fürstbischöflichen Regierung zugelassen und avancierte bald zum Privatsekretär des aufgeklärten Ministers Franz Friedrich Wilhelm Freiherr von Fürstenberg (1729-1810), der sowohl in der Geschichte der Stadt Münster als auch in Sprickmanns Leben eine wichtige Rolle spielen sollte.

Von Sprickmanns Abreise aus Mannheim bis ins Jahr 1773 verging fast ein halbes Jahrzehnt, in dem seine Begeisterung für das Theater wieder eingeschlafen zu sein scheint. Die desolate Theatersituation in Münster bot allerdings auch keinen Anlaß für einen weiteren Anfall von 'Theatromanie'. Auch dramatische Versuche Sprickmanns sind für diesen Zeitraum nicht überliefert. Einige Liebes- und andere Gedichte sind die einzigen literarischen Dokumente aus dieser Zeit, denn kurz nach Sprickmanns Rückkehr ins Elternhaus war seine alte Liebe zu Mariane Hosius wieder aufgeflammt (MG/D: 276-84). Zwar erwiderte diese zunächst seine Gefühle, doch mußte sie bald ebenso wie Sprickmann selbst eine Geld- und Vernunftheirat eingehen. Statt seine 'Riane', die einzige Frau, die er je geliebt habe,[94] zu seiner Gattin zu machen, heiratete Sprickmann auf Wunsch seiner Mutter die begüterte Tochter eines münsterschen Domsekretarius, Mariane Kerkerinck. Seiner Frau, die drei Kinder zur Welt brachte (der älteste Sohn starb bereits mit zwei Jahren), konnte er bis zu ihrem Tode zwar Achtung, aber keine Liebe entgegenbringen.

---

[93] Vgl. auch Hasenkamp: Sprickmann. S. 63-66. – Gödden: Schwärmer. S. 36-40.

[94] So Sprickmann in einem Brief an Gottfried August Bürger vom 25. Januar 1777. In: Adolf Strodtmann (Hg.): Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit. Aus dem Nachlasse Bürger's und anderen, meist handschriftlichen Quellen. Berlin: Paetel 1874. [Künftig zitiert: Strodtmann: Bürger-Briefe.] Bd. 2. S. 20.

3.2 Erste dramatische Werke Sprickmanns

Bis 1773 hatte Sprickmann keine nennenswerte poetische oder dramatische Arbeit vorzuweisen. Um so bemerkenswerter ist die Tatsache, daß er in jenem Jahr plötzlich als Kopf einer Bewegung in Erscheinung trat, die als „Anfang des literarischen Lebens in Münster“[95] gewertet werden kann. Die ‘Erste Literarische Gesellschaft ohne Statuten’ war ein Kreis von poesiebegabten, literaturbegeisterten jungen Männern, die sich der Pflege der deutschen Dichtkunst verschrieben hatten. Auch wenn ihre literarische Bedeutung über den engen westfälischen Kreis nicht hinausreichte, verweist sie doch in ihrem Freundschaftskult sowie ihrer schwärmerischen Natur- und Vaterlandsliebe auf ähnliche Gruppierungen jener Jahre (z.B. Göttinger Hain, Straßburger Kreis).[96] Franz Kaspar Bucholtz, Christoph Anton Groeninger, Johann Eustach Hosius (ein Bruder von Mariane Hosius) und Jakob Heinrich Krebs verfaßten als Mitglieder der münsterschen ‘Literarischen Gesellschaft’ mit mehr oder weniger Talent hauptsächlich Gedichte, von denen einige durch Sprickmanns Vermittlung in Musenalmanachen usw. abgedruckt wurden. Weiterhin gehörten der ‘Literarischen Gesellschaft’ noch Bernhard Schücking, Dr. jur. Walter Anton Schwick, der Hofrat Anton Bruchhausen und Johann Nepomuk Rothmann an, die sich besonders für die Entwicklung des Theaterlebens in Münster einsetzten – sowohl durch eigene dramatische Werke (Schücking, Schwick, Rothmann) als auch durch Mitgliedschaft im späteren Theaterdirektorium (Bruchhausen, Rothmann).[97] Geistiger Mittelpunkt der „ersten literarischen Vereinigung Westfalens überhaupt“[98] war jedoch Sprickmann, von dessen poetischer Begabung und zahlreichen Kontakten zu Hainbündlern und anderen literarischen Größen alle Mitglieder profitierten. Ein Verdienst der ‘Literarischen Gesellschaft’ ist es, durch die Bemühungen um ein stehendes Theater in Münster (vgl. Kap. 3.3) das Interesse der Bürgerschaft an Theater und Literatur geweckt zu haben. Die Musenfeindlichkeit der Münsteraner hatte Sprickmann 1771 in seinem Gedicht „Belohnung der Dichter. An Gotter“ beklagt:

> Doch hier, wo zärtliches Gefühl
> Noch nicht in wilden Herzen wohnet,

---

[95] Hasenkamp: Sprickmann. S. 132.

[96] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 21.

[97] Zur ‘Literarischen Gesellschaft’ vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 132-140.

[98] Gödden: Schwärmer. S. 50.

> Wo Dummheit ungestört noch thronet,
> Was hilft mir hier mein Saitenspiel?[99]

Tatsächlich kamen bis 1773 nur künstlerisch unbedeutende Wandertruppen nach Münster, die im Rathaus oder später im Krameramtshaus gastierten. Das Repertoire wurde bestimmt vom Ziel des Erwerbs und der Sorge, Schaulustige ins Theater zu locken.[100] Die Bemühungen um eine Reform des deutschen Theaters, wie sie Gottsched und später der Kreis um Lessing in den protestantischen Gebieten Deutschlands initiiert hatte, waren noch nicht bis ins katholische Westfalen vorgedrungen. Das lag einerseits an den kleinen Wanderkomödianten-Truppen, die weiterhin an der überholten Aufführungspraxis festhielten. Andererseits wurde eine Erneuerung des Theaterlebens in Münster auch durch die Dominanz des Jesuitendramas verhindert, das den ungeteilten Beifall des Publikums trotz der zunehmenden Erstarrung der Formen und der Sprache fand.[101]

Erst mit den Aufführungen der Truppe Josephi[102], die im August 1773 nach Münster kam, lernten die Münsteraner auch literarisch wertvolle Dramen kennen. So umfaßte das Repertoire dieser Schauspielgesellschaft u.a. Lessings „Miß Sara Sampson", „Minna von Barnhelm" und „Emilia Galotti" sowie Shakespeares „Romeo und Julia" (allerdings in einer Bearbeitung von Weiße). Während Josephis Lessing-Aufführungen auf einen Einfluß der Nationaltheaterbewegung hindeuten, zeigte er sich mit Werken wie Voltaires „Zayre" oder den äußerst beliebten komischen Opern Weißes noch der überholten klassizistischen und empfindsamen Geschmacksrichtung verhaftet.[103] Von einem „vorbildlichen Bemühen um die Dichtung"[104], wie Hasenkamp es in Josephis Repertoire sieht, kann also nur ansatzweise die Rede sein. Zweifellos wurde Sprickmanns brachliegende dramatische Ader durch diesen „ersten Höhepunkt

---

[99] Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 20.

[100] Vgl. Heinrich Stolz: Die Entwicklung der Bühnenverhältnisse Westfalens von 1700-1850. Diss. Münster: Westfälische Vereinsdruckerei 1909. [Künftig zitiert: Stolz: Bühnenverhältnisse.] S. 7.

[101] Vgl. Prinz: Geschichte des münsterschen Theaters. S. 29.

[102] Karl Josephi war bereits Hanswurst bei einer kleinen Wandertruppe, Stegreifspieler und Prinzipal gewesen. 1773 gründete er eine neue Schauspielgesellschaft, die 1773/74 und 1784-1786 in Münster spielte. (Vgl. Pies: Prinzipale. S. 185f.)

[103] Vgl. Prinz: Geschichte des münsterschen Theaters. S. 30.

[104] Hasenkamp: Sprickmann. S. 149.

im Theaterleben Münsters“[105] aber wieder angeregt. Davon zeugen auch die dramaturgischen Aufsätze „Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft“ (vgl. Kap. 3.4.1), die Sprickmann 1775 in der Klevischen „Theater-Zeitung“ veröffentlichte. Zunächst inspirierten ihn die von Josephi aufgeführten Stücke jedoch zu seinen ersten abgeschlossenen dramatischen Werken. Recht undifferenziert nahm er dabei sowohl Lessings richtungsweisende Dramen als auch empfindsam-weinerliche Stücke und Singspiele zum Vorbild für seine Arbeit.

Gleich sein erstes Drama „Der neue Menschenfeind“, ein Lustspiel in zwei Aufzügen, kam unter der Direktion von Josephi am 6. Oktober 1773 im Krameramtshaus zur Aufführung und wurde danach noch oft gespielt.[106] Der Darstellerin der weiblichen Hauptrolle, Madame Christiane Dobler, widmete Sprickmann zu diesem Anlaß das Huldigungsgedicht „An Madame Dobler“.[107] Das Manuskript des „Neuen Menschenfeinds“ ist nicht erhalten geblieben; es ging zwei Jahre später beim Bankrott der Doblerschen Schauspielgesellschaft[108] verloren.[109] Aus dem „in unregelmäßigen Versen gebauten konventionellen Theatergedicht“[110] läßt sich jedoch die Grundidee des Lustspiels erschließen: Die Schlüsselworte ‘Tränen’, ‘Tugend’, ‘Herz’, ‘Liebe’, ‘Zärtlichkeit’, ‘Gebet’, ‘gerührt’, ‘Kummer’ und ‘Jammer’ weisen auf eine weinerlich-empfindsame Tendenz des Dramas hin, wie sie sich auch in Sprickmanns zweitem Lustspiel „Die natürliche Tochter“ findet. Rührselige Werke von Gellert und Weiße mögen hier Pate gestanden haben. Hauptpersonen des Stücks sind Amalia und ihr Ehemann, der durch Kummer, den „schrecklichsten Gefährten

---

[105] Hasenkamp: Sprickmann. S. 149.

[106] Vgl. Anton Mathias Sprickmann: Meine Opromnia. [Manuskript im Sprickmann-Nachlaß; künftig zitiert: Sprickmann: Meine Opromnia.] S. 1. – Eugen Müller: Das Theater zu Münster in den verflossenen vier Jahrhunderten (1534-1927). In: Almanach 1927. Theater der Stadt Münster. [Künftig zitiert: Müller: Theater zu Münster.] S. 29. – Schmidt: Sprickmann. S. 309.

[107] Ein Exemplar des fünfseitigen Einzeldrucks befindet sich im Sprickmann-Nachlaß.

[108] Die Schauspielgesellschaft des Carl August Dobler formierte sich 1774 aus ehemaligen Mitgliedern der Truppe Josephi und löste diese in Münster ab. Die eigentliche künstlerische Leitung des Unternehmens hatte Madame Dobler inne. Sie stammte aus der Prinzipalfamilie Ilgener. (Vgl. Pies: Prinzipale. S. 98f.)

[109] Vgl. Sprickmann: Meine Opromnia. S. 1. – Hasenkamp: Sprickmann. S. 149.

[110] Venhofen: Sprickmann. S. 21.

dieses Lebens“[111], zum Egoisten und Menschenfeind wird. Durch ihre tugendhafte Liebe und ihren selbstlosen Beistand erringt Amalia jedoch den „Sieg der Zärtlichkeit“[112] über ihren melancholischen Gatten: „Der Glückliche sieht die Natur | Nicht mehr durch's Mikroskop: sieht seine Gattin nur: | Sieht Liebe, und nun segnet er das Leben.“[113]

Melancholie, die Modekrankheit der bürgerlichen Aufklärung, wurde in der Literatur der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang immer wieder thematisiert.[114] Sprickmann war durch seine Lektüre mit dem Melancholie-Motiv vertraut (z.B. bei Gellert) und kannte auch die Schriften Lamettries[115], der in „L'homme machine“ (1748) u.a. die Symptome der Melancholie beschreibt. Daß Sprickmann gerade das Melancholie-Motiv zum handlungstragenden Moment seines Dramas gewählt hat, weist einerseits auf seine große Bereitschaft hin, fremde Anregungen und zeittypische Strömungen aufzunehmen und zu verarbeiten. Andererseits läßt sich im „Neuen Menschenfeind“ auch eine literarische Bewältigung persönlicher Erfahrungen und Probleme Sprickmanns vermuten. Schon seit seiner Kindheit verlor er sich immer wieder in melancholischer Grübelei. Zeitlebens hatte er unter hypochondrischen Anfällen zu leiden.[116] Besonders seine unglückliche Leidenschaft für Mariane Hosius und andere Frauen versetzte ihn zeitweilig in eine Art Werther-Stimmung.[117] Aller-

---

111 A[nton Mathias] Sprickman[n]: An Madame Dobler. Münster den 6ten October 1773. [Künftig zitiert: Sprickmann: Dobler.] S. 5.

112 Sprickmann: Dobler. S. 4.

113 Sprickmann: Dobler. S. 6.

114 Zur Melancholie im 18. Jahrhundert vgl. Hans-Jürgen Schings: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1977. [Künftig zitiert: Schings: Melancholie.] – Gert Mattenklott: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Erweiterte und durchgesehene Auflage. Königstein/Ts.: Athenäum 1985.

115 Julien Offray de Lamettrie (1709-1751): Französischer Mediziner und Philosoph, begründete die Medizin als empirische Wissenschaft. Sprickmann hatte Lamettries materialistische Schriften, darunter „L'homme machine“, während seines ersten Göttinger Aufenthalts kennengelernt. Durch ihren Einfluß verlor er vorübergehend seinen religiösen Glauben (MG/M: 104-106).

116 Für Schings ist Hypochondrie eine 'Metamorphose' der Melancholie. (Vgl. Schings: Melancholie. S. 3.)

117 Vgl. den Brief Sprickmanns an Bürger vom 25. Januar 1777. In: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 20-22.

dings versuchte Sprickmann immer wieder, seine „kranke Seele“[118] von ihrer Schwermut zu heilen und in der stillen Liebe seiner Ehefrau inneren Frieden zu finden. Erfolgreich waren diese Bemühungen jedoch erst 1780/81 mit seiner ‘geistigen Wiedergeburt’. Aus den wenigen konkreten Angaben, die „An Madame Dobler“ enthält, läßt sich aber bereits Sprickmanns Ideal der Ehe ablesen, wie es ihm für seine eigene vorschwebte: Die geduldige Liebe einer tugendhaften Frau heilt den Gatten von seiner Misanthropie[119]. Der glückliche Ausgang seines Stücks zeigt, daß Sprickmann keineswegs beabsichtigte, *joy of grief* zu propagieren. Vielmehr übte er Kritik an übersteigerten Ausprägungen von Melancholie und Misanthropie, die dem aufklärerischen Ideal des Humanismus zuwiderliefen. Vorbild für diese kritische Einstellung war vermutlich Molières Komödie „Le Misanthrope“ („Der Menschenfeind“, 1666)[120], deren Einfluß auf Sprickmanns Lustspiel sich auch an der Wahl des Namens „Der *neue* Menschenfeind“ ablesen läßt.

Nur wenige Wochen nach Sprickmanns „Neuem Menschenfeind“ führte die Truppe Josephi bereits das zweite Stück des jungen Dramatikers auf: „Die natürliche Tochter“, ein rührendes Lustspiel in fünf Aufzügen, kam am 28. November 1773[121] auf die Bühne und wurde „nachher oft wiederhohlt“[122]. Es ist das erste im Druck erschienene Drama Sprickmanns[123] und gleichzeitig das früheste seiner drei großen fünfaktigen Dramen, die erhalten geblieben sind. Das Stück ist besonders dazu geeignet, einen Eindruck von Sprickmanns literarischer und dramatischer Entwicklung zu vermitteln, da es sowohl Elemente der ‘weinerlichen’ Komödie, des Lessingschen Dramas als auch des Sturm und Drang aufweist. Der Titel des Lustspiels[124] ist wie schon beim Neuen Menschenfeind“ keine Eigenschöpfung Sprickmanns, sondern weist auf das im bürgerlichen Milieu spielende rührende Lustspiel „Le fils naturel“ („Der natürliche

---

118 Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 20.

119 Auch die Misanthropie geht laut Schings aus der Melancholie hervor. (Vgl. Schings: Melancholie. S. 3.)

120 Die Gottschedin übersetzte das Stück 1742 für die „Deutsche Schaubühne“, wo Sprickmann es vermutlich kennenlernte.

121 Hasenkamp nennt in seiner Dissertation irrtümlich den 28. *Oktober* 1773 als Aufführungsdatum (vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 149), korrigiert sich aber in einer anderen Veröffentlichung (vgl. Hasenkamp: Theater. S. 51).

122 Sprickmann: Meine Opromnia. S. 1.

123 1774 erschien es anonym bei Perrenon in Münster.

124 Natürliche Tochter = uneheliche Tochter.

Sohn", 1757) des empfindsamen französischen Aufklärers Denis Diderot (1713-1784) zurück.[125]

Die zeitgenössische Literaturkritik reagierte verhalten auf dieses Werk des bislang unbekannten münsterschen Autors. Man erkannte die gelungenen Elemente, aber auch die Schwächen in Handlung, Personen und Sprache der „Natürlichen Tochter". Lob und Tadel hoben einander letztlich auf. Charakteristisch für die Beurteilung des Stücks ist eine Rezension, die in dem wichtigsten kritischen Organ jener Zeit, der von Friedrich Nicolai herausgegebenen Allgemeinen deutschen Bibliothek", erschien.[126] Daß der Autor dabei den Finger genau auf den wunden Punkt von Sprickmanns Lustspiel legt, soll bei der ausführlichen Interpretation der „Natürlichen Tochter" (Kap. 4.1.1) noch genauer dargestellt werden:

> Das Stück ist in der That rührend genug; der Gram Sophiens, der so sehr auf Leib und Seele bey ihr wirkt, ist fast zu stark geschildert, da das Stück doch einen frohen Ausgang haben sollte. Soll auf solche Art das Unerwartete und Ueberraschende gewirkt haben? Das ist fast, als wenn man einen Delinquenten erst alle Schrecknisse des Todes zuvor empfinden läßt, und bey dem letzten Streiche erst Pardon! rufet. – Sonst sind weder Plan, noch Charaktere, noch Sprache des Stückes zu tadeln, doch auch nicht sonderlich anziehend.[127]

Ähnlich zwiespältig äußert sich Justus Möser, der am 14. November 1774 die „Natürliche Tochter" in einem Brief an Nicolai zur nachsichtigen Beurteilung empfahl: „Es ist ein junger k a t h o l i s c h e r Rechtsgelehrter, der wirklich, als eine gefüllte Rose auf einem wilden Stocke, ein gerechtes Lob verdient [...]. Sein Stück hat wirklich Vorzüge, ob es gleich ein bißchen sehr lang und etwas langweilig gerathen ist."[128] Auch Christoph Martin Wieland schwankt bei der Rezension von Sprickmanns Bühnenstück in seiner einflußreichen literarisch-kritischen Zeitschrift „Der Teutsche Merkur" zwischen halbherziger Anerkennung und hartem Tadel:

---

[125] Goethes Trauerspiel „Die natürliche Tochter" entstand erst 1803 und weist keine Verbindung zu Sprickmanns gleichnamigem Drama auf.

[126] Bislang war Justus Möser als Verfasser der Rezension angenommen worden (vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 28). Gödden bezweifelt jedoch die Autorschaft Mösers (vgl. Walter Gödden: „Eine gefüllte Rose auf einem wilden Stocke". Justus Möser und Anton Mathias Sprickmann. In: Möser-Forum 1. 1989. [Künftig zitiert: Gödden: Rose.] S. 164).

[127] In: Allgemeine deutsche Bibliothek 33. 2. Stück. 1778. S. 543. – Zitiert nach: Gödden: Rose. S. 164.

[128] Zitiert nach: Gödden: Rose. S. 163.

> Die natürliche Tochter, ein rührendes Lustspiel, zu Münster gedruckt, ist auch ganz Roman, und an sich ein ziemlich leidlicher Roman. In Diderots natürlichem Sohne kann doch den, der sie versteht, die Philosophie über die Ehre unterhalten; hier aber ist kein Character entwickelt, und die Sprache durchgängig matt. Die Zunge des Verfassers scheint zu schwer, um lebhaften Affekt auszudrukken.[129]

Eine Bemerkung Klopstocks soll die Reihe der Kritikerstimmen über „Die natürliche Tochter" abschließen: Von Sprickmann quasi zu einer Äußerung über das Stück gedrängt (dieser hatte Klopstock ein Druckexemplar zugesandt), schrieb ihm der „Messias"-Dichter am 29. April 1775 lapidar-nichtssagend zurück: „Das Stück hat mich sehr interessirt".[130]

Ein weiteres Stück Sprickmanns ist wahrscheinlich ebenfalls kurz nach der Ankunft der Truppe Josephi in Münster entstanden: Sein erstes, 'Operette' genanntes Singspiel[131] „Das Fischer-Fest" (in einem Aufzug) blieb jedoch ungedruckt und ist heute verschollen. Von seiner Existenz wissen wir durch eine ausführliche handschriftliche Kritik des Dichters Johann Georg Jacobi, mit dem Sprickmann in brieflichem Kontakt stand. Die achtseitige Kritik mit der Überschrift „Anmerkungen über das Fischer-Fest" befindet sich im Sprickmann-Nachlaß und ist undatiert.[132] Sprickmann hatte Jacobi und auch Justus Möser offensichtlich sein Singspiel zur Beurteilung geschickt. Nur Jacobis briefliche Kritik ist erhalten geblieben. Das fehlende Datum hat in der Sprickmann-Forschung zu kontroversen Ansichten geführt: Laut Weinhold ist das „Fischer-Fest" bereits vor 1770 entstanden;[133] Jansen und Hasenkamp übernehmen diese Datierung ohne weitere Überprüfung.[134] Im Gegensatz dazu argumentiert Göd-

---

[129] Theatralische Neuigkeiten. In: Der Teutsche Merkur. 1775. Bd. 1. S. 272.

[130] Zitiert nach: Heinz Jansen: Klopstock und der westfälische Hainbunddichter Sprickmann. Münster: Westfälische Vereinsdruckerei 1938. [Künftig zitiert: Jansen: Klopstock. – Die Veröffentlichung enthält in ihren allgemeineren Aussagen über Klopstock und den Hainbund nationalsozialistisches Gedankengut, muß aber wegen ihrer detailgenauen Darstellung des Verhältnisses zwischen Sprickmann und Klopstock berücksichtigt werden.] S. 40.

[131] Zu den Begriffen 'Operette' und 'Singspiel' vgl. S. 126.

[132] In einer älteren editorischen Notiz der UB Münster, die dem Manuskript beigelegt ist, heißt es, das „Fischer-Fest" sei vor 1770 entstanden.

[133] Als Beleg gibt er Reichards „Theater-Kalender" für das Jahr 1777 an. (Vgl. Weinhold: Sprickmann. S. 290.)

[134] Vgl. Heinz Jansen: Aus dem Göttinger Hainbund. Overbeck und Sprickmann. Ungedruckte Briefe Overbecks. Münster: Regensberg 1933. [Künftig zitiert: Jansen: Hain-

den, daß der Brief Jacobis an Sprickmann mit viel größerer Wahrscheinlichkeit aus dem Frühjahr 1774 stamme.[135] Außerdem lege der Gesamtzusammenhang nahe, „daß sich Sprickmann im Herbst 1773 Möser auch als Literat vorstellte und ihn sich als Gutachter seiner Arbeiten ausbat."[136] Anders als Weinhold, Jansen und Hasenkamp unternimmt Gödden hier eine nachvollziehbare und wissenschaftlich fundierte Datierung, die auch im biographischen Zusammenhang plausibler ist als eine zeitliche Einordnung des „Fischer-Festes" vor 1770: Wie in Kapitel 3.1 und 3.2 dargestellt, ist für den Zeitraum zwischen 1768 und 1773 keinerlei dramatische Betätigung Sprickmanns überliefert. Die Gründung der 'Literarischen Gesellschaft' 1773 und insbesondere die Ankunft der Truppe Josephi im August desselben Jahres regten Sprickmann jedoch innerhalb kurzer Zeit zu seinen ersten beiden Dramen an. Nachahmung und Verarbeitung literarischer Vorbilder bestimmten immer wieder seine eigene Dramenproduktion. In diesem Zusammenhang ist es wahrscheinlich, daß die Singspiel-Aufführungen der Schauspielgesellschaft ihn im Herbst oder Winter 1773/74 ebenfalls zur Niederschrift des „Fischer-Festes" inspirierten. Zudem sind auch die anderen drei 'Operetten' Sprickmanns („Die Wilddiebe", „Der Brauttag", „Der Geburtstag") nur wenig später und innerhalb eines kurzen Zeitraums (1774/75) entstanden, so daß bei einer Datierung des „Fischer-Festes" auf 1773/74 die Singspielproduktion Sprickmanns als eine zeitliche und biographische Einheit betrachtet werden kann.

Aus beiläufigen Bemerkungen in Jacobis ausführlicher und strenger Kritik läßt sich in etwa das Handlungsgerüst des einaktigen „Fischer-Festes" rekonstruieren: Der Fischer Lukas und das Mädchen Martha lieben sich. Doch Marthas Mutter, eine „stolze, halsstarrige Frau [...] von [...] groben Sinnen"[137], steht einer Verbindung der beiden im Wege, da ihr reicher Bruder große Absichten mit seiner Nichte hat. Zudem findet sie es höchst unanständig, daß Martha sich mit einem „gemeinen Fischer"[138] wie Lukas eingelassen hat. Im Verlaufe des Stücks finden (in einem nicht näher genannten Zusammenhang) 'Fischer-

---

bund.] S. 183. – Hasenkamp: Sprickmann. S. 192f.

[135] „Er [der Brief] folgt dort [im Sprickmann-Nachlaß], auf fortlaufendem Papier, in der Anordnung auf einen Brief Jacobis an Sprickmann vom 2. Januar 1774 und steht vor einer Entschuldigung Jacobis für eine versäumte Beurteilung vom 9. März 1774." (Gödden: Rose. S. 162 Anm.)

[136] Gödden: Rose. S. 162.

[137] Johann Georg Jacobi: Anmerkungen über das Fischer-Fest. [Künftig zitiert: Jacobi: Fischer-Fest.] S. 4.

[138] Jacobi: Fischer-Fest. S. 4.

Spiele' statt, an denen dieser teilnimmt. Was für Martha ihre Vertraute Lieschen, ist für Lukas sein (nicht namentlich genannter) Vetter. Zusammen mit diesem ersinnt er eine List, um Martha doch noch zu gewinnen. Worin genau diese List besteht und warum sie funktioniert, geht aus dem Zusammenhang nicht hervor. Anscheinend stellt sich Lukas jedoch tot, um später plötzlich wieder aufzuspringen. (Sollte hier Josephis Aufführung von „Romeo und Julia" Vorbild gewesen sein?) Nachdem die Mutter doch noch ihre Einwilligung gegeben hat, endet das Stück selbstverständlich mit der Vereinigung der Liebenden.

Nimmt man Jacobis detaillierte Kritik als einigermaßen zutreffend an, so muß Sprickmanns erstes Singspiel ein recht dilettantisch verfaßtes Stück gewesen sein. So sei die Handlung von Anfang an durchsichtig, spannungsarm und zum Teil unwahrscheinlich. Den Personen mangele es „am Hervorstechenden" und die Sprache schwanke „bey eben denselben Personen, unter einerley Umständen" zwischen der Sprache „würklicher Hirten, Landleute, Jäger" und einer Sprache von „Idealen aus dem goldenen Zeitalter"[139]. Besonders aber stört sich Jacobi an Sprickmanns Unfähigkeit, das gewählte Milieu der Küstenfischer und v.a. ihre Sprache realistisch darzustellen – ein durchaus berechtigter Einwand, hatte der Westfale Sprickmann doch nur im holländischen Harderwijk einmal für kurze Zeit eine Meeresküste gesehen und wohl kaum Kontakt zu Fischern gehabt: „Hat aber unser H[err] Verfasser die Sitten der Fischer am Meer genug gekannt, ist er in ihre Empfindung tief genug eingedrungen? – Hier liegt der Fehler. Seine Fischer sind keine rechte Fischer."[140]

„Typische Kennzeichen der Sprickmannschen Dramatik"[141], wie sie Hasenkamp im „Fischer-Fest" bereits zu identifizieren glaubt, lassen sich ebensowenig erkennen wie in seinen anderen drei Singspielen, wenn man einmal von dem (auch bei anderen Dramatikern sehr beliebten) Motiv der verhinderten Liebe absieht. Jacobi schließt seine herbe Kritik mit der Bemerkung, daß es ihm nicht darum zu tun gewesen sei, „Verbesserungen vorzuschlagen; sondern dem H[errn] V[erfasser] einen Fingerzeig zu geben, wie viele Schwierigkeiten ein dramatischer Dichter zu überwinden, welch ein unermüdliches Studium er auf seine Kunst zu wenden habe!"[142] Nur ein knappes Jahr hat Sprickmann sich

---

[139] Jacobi: Fischer-Fest. S. 5. – Hervorhebungen im Original.

[140] Jacobi: Fischer-Fest. S. 2. – Hervorhebung im Original.

[141] Hasenkamp: Sprickmann. S. 193.

[142] Jacobi: Fischer-Fest. S. 7.

Jacobis Ermahnungen zu Herzen genommen und Abstinenz vom 'Operettenschreiben' geübt. Bald versuchte er sich erneut an der leichten Muse.
Das anspruchsvolle Schauspiel hatte es in Münster trotz aller Bemühungen der 'Literarischen Gesellschaft' und anderer Theaterfreunde schwer. Leichte, anspruchslose Opern und Operetten/Singspiele dagegen waren beim münsterschen Publikum außerordentlich beliebt. Einen Eindruck von dem vorherrschenden Geschmack gibt ein Theaterbrief Walter Anton Schwicks, den Sprickmann am 22. April 1776 in Göttingen erhielt. Hinter dem beißenden Spott verbirgt sich auch Resignation über den mißlungenen Versuch, das münstersche Theater zu einer Bildungsinstitution für das Volk zu machen, wie es die Nationaltheaterbewegung gefordert hatte:

> Aber was sagst du von unserem lieben publicum[ken][143] – das suckersüße dingelken – es will nichts als operetger sehen – es hat ein gar zu fein geschmackelgen – lauter operetger – Sollen Wir dann nicht zur Veränderung mahl ein trauerspiel aufführen gnädige Frau? – Ey was trauerspiel? – Wer wird dann Einen gulden ausgeben um weinen zu wollen – die Carfreytags procession ist ja abgeschafft – und dann wollt ihr noch trauerspiele spielen –[144]

Auch Sprickmann konnte sich in seiner ersten Zeit als Theaterdichter den Verlockungen der Singspielproduktion nicht entziehen, versprach sie doch schnellen Erfolg bei nur mäßigem kreativen und intellektuellen Aufwand. Laut Venhofen entstanden Sprickmanns 'Operetten' (mit Ausnahme des „Fischer-Festes") sämtlich im Winter 1774/75,[145] markieren also nur eine kurze, vorübergehende Periode in seinem dramatischen Schaffen. Sie fällt mit der Anwesenheit der Doblerschen Truppe (Oktober 1774 bis März 1775) in Münster zusammen. Als einem Librettisten für Singspieltexte kam Sprickmann insbesondere seine musikalische Ausbildung zustatten. So spielte er in jungen Jahren Flöte und Cello und gab sogar Flötenkonzerte, wie er beispielsweise aus seiner Bonner Zeit berichtet. „Infolge eines Verdrusses"[146] gab er jedoch 1773 das Musizieren auf. Die Texte Sprickmanns entstanden jeweils in enger Zusam-

---

[143] Laut Hasenkamp war die letzte Silbe dieses Wortes nicht eindeutig zu entziffern. Er setzt dafür „-dier" ein, was keinen Sinn ergibt. Prinz, der den Brief offenbar auch eingesehen hat, identifiziert die Silbe dagegen als „-ken" (vgl. Prinz: Geschichte des münsterschen Theaters. S. 46).

[144] Zitiert nach: Hasenkamp: Theater. S. 54.

[145] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 33.

[146] Venhofen: Sprickmann. S. 32.

menarbeit mit den Komponisten, die meist selbst am münsterschen Theater beschäftigt waren.[147] So komponierte der münstersche Konzertmeister Johann Gottlieb Nicolai die Musik zu Sprickmanns „Die Wilddiebe" (1774), einer „Operette in einem Aufzuge", die als einzige im Druck erhalten geblieben ist.[148] (Für eine ausführliche Interpretation vgl. Kap. 4.1.2.) Nach Sprickmanns eigener Aussage stammen der Dialog und das erste Lied von ihm selbst, die übrigen Gesänge dagegen von seinem Osnabrücker Freund Winold Stühle.[149] Die einzige veröffentlichte Kritik stammt von Wieland, der in seinem „Teutschen Merkur" knapp und schonungslos über das Werk urteilt: „Wie gewöhnlich, sind die Gesänge das Beste".[150] Über die Aufführung des anspruchslosen Stücks ist nichts bekannt; Schmidt schreibt jedoch im Anschluß an seine Erwähnung der „Wilddiebe", daß *auch* „Der Geburtstag" und „Der Brauttag" oft gespielt worden seien.[151] Diese beiden Singspiele umfaßten jeweils drei Aufzüge[152] und waren damit vermutlich erheblich länger – abendfüllend – als die nur 38 Druckseiten langen „Wilddiebe". „Der Brauttag"[153] kam am Neujahrstag 1775 erstmals auf die Bühne des Krameramtshauses. Komponist war der Domsänger Franz Adam Waldeck, der auch für die Schulaufführungen des Gymnasiums Paulinum Arien und Duette geschrieben hatte.[154] Die Vertonung fand Sprickmanns Beifall: „Die Musik ist nicht wie bey den Hillerischen[155] Opern blos Lied, es sind große Arien durchgehends, und für die Güte steh ich Ihnen!"[156] Noch etliche Monate nach der Premiere, am 27. April 1776, ist eine

---

147 Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 161.

148 [Anton Mathias Sprickmann/Winold Stühle]: Die Wilddiebe. Eine Operette in einem Aufzuge. Münster: Perrenon 1774. – Ein Exemplar der Druckfassung befindet sich im Sprickmann-Nachlaß.

149 Vgl. Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2. – Schmidt: Sprickmann. S. 309f.

150 Theatralische Neuigkeiten. In: Der Teutsche Merkur. 1775. Bd. 1. S. 270.

151 Vgl. Schmidt: Sprickmann. S. 310.

152 Vgl. Sprickmann: Meine Opromnia. S. 1. – Gödden gibt für den „Brauttag" jedoch fünf Aufzüge an (vgl. Gödden: Schwärmer. S. 159).

153 Eine Druckfassung ist verschollen. Das Manuskript befindet sich im Sprickmann-Nachlaß. (Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 159.)

154 Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 162.

155 Johann Adam Hiller vertonte Weißes beliebte Singspiele.

156 Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 34.

Aufführung des Stücks „zum Vorteil der Waisen und Armen, auf gnädiges Verlangen“[157] bezeugt. Sprickmann selbst gibt an, daß es „nachher oft aufgeführt“[158] worden sei. Venhofen, dem der Theaterzettel vorlag, stellt fest, daß die Personengruppierung der in den „Wilddieben“ auffallend ähnele. Er hält es daher für möglich, daß „Der Brauttag“ als erweiterte Fassung der ersten Operette entstanden sei.[159] Das Stück scheint recht gewinnversprechend gewesen zu sein, da es u.a. der berühmte Schauspieler und Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schröder durch Boies Vermittlung für seine Hamburger Bühne erwarb.[160]

Noch beliebter als „Der Brauttag“ war Sprickmanns letztes Singspiel „Der Geburtstag“ (Musik: Johann Gottlieb Nicolai).[161] Es wurde nach Sprickmanns Zeugnis „zu Münster lange und oft aufgeführet“[162] und fand bei seiner Premiere am 19. März 1775 so großen Beifall, daß es an den beiden nächsten Abenden wiederholt werden mußte.[163] Noch bevor das Werk auf der Bühne erschien, bot es Nicolai „mit Erlaubniß des Verfassers [Sprickmann], und mit dem Versprechen, daß es in einer bestimmten Zeit nicht durch öffentlichen Druck bekannt gemacht werden solle, den Directeurs der deutschen Schaubühne an.“[164] Erst viel später wurde „Der Geburtstag“ tatsächlich für die Aufführung an einer auswärtigen Bühne erworben: Der Bonner Komponist und Fürstbischöfliche Hof- und Kapellorganist Christian Gottlob Neefe erbat sich die ‘Operette’ am 14. März 1783 von Sprickmann.[165] Kritisch fällt ein Urteil über den „Geburtstag“ aus, das Venhofen mitteilt: Der Autor, der das Stück wohl gelesen habe, gebe an, daß es darin bei dem Dichter wie bei dem Komponisten von Reminiszenzen wimmele.[166] Da Sprickmann in seinen Werken – u.a. in den „Wilddie-

---

157 Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 34.

158 Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2.

159 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 34.

160 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 34. – Hasenkamp: Sprickmann. S. 162.

161 Gedruckt wurden nur die Noten, nicht der Text: „Die Musik ist bey Hummel im Haag gestochen.“ (Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2.)

162 Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2.

163 Vgl. Theatralische Neuigkeiten. Fortsetzung von S. 278 des Junius. In: Der Teutsche Merkur. 1775. Bd. 3. S. 166.

164 Anzeige. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 17 (1. März 1775). S. 160.

165 Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 162f.

166 Vgl. Venhofen: Sprickmann: S. 34.

ben" – mit Vorliebe fremde literarische Motive verarbeitete, ist diese Einschätzung vermutlich korrekt.

Tatsächlich hat sich Sprickmann schon sehr bald von seinen ersten dramatischen Werken – insbesondere von seinen Singspielen – distanziert und sie als „bloße Zugeständnisse an die Liebhaberei des Theaterpublikums"[167] verworfen. Dies geht aus einem Brief Sprickmanns an Klopstock hervor. Das Schreiben datiert vom 20. Mai 1775 und ist damit nur wenige Monate nach den Singspieltexten verfaßt worden.

> Seitdem ich ihn [einen Brief Klopstocks] las, fang ich an, mich wenigstens zu trösten daß ich mich [...] habe verleiten lassen, einen übereilten Schritt ins Publikum zu thun. Ich habe es mir selbst versprochen, daß meine Bereitwilligkeit zu lernen, und das Glück, Freunde zu haben, die mich gerne werden lehren wollen [...] mich hieführo für die Folgen sichern wird, die meine erste Unbesonnenheit für mich, seitdem die beiden letzten Bände des Merkurs erschienen sind, bey meinen Landsleuten gehabt hat.[168]

In Wielands Zeitschrift „Der Teutsche Merkur" waren Sprickmanns 1774 im Druck erschienene „Wilddiebe" und „Die Natürliche Tochter" nicht gerade günstig beurteilt worden. Sprickmanns erster Versuch, von einer größeren literarischen Öffentlichkeit wahrgenommen und anerkannt zu werden, endete also mit einem herben Rückschlag und der einstweiligen Entmutigung des Dichters.

Noch einen anderen Grund hatte Sprickmann, sich von seiner Singspielproduktion zu distanzieren: Zur Doblerschen Theatertruppe gehörte in der Saison 1774/75 auch die Schauspielerin und Sängerin Sophie Christine Henriette Heinzius, deren Erfolg mehr auf ihre körperlichen Reize als auf ihr schauspielerisches Talent zurückzuführen gewesen sein soll.[169] Sprickmann verliebte sich in die Operettendiva; in ihr glaubte er „sein hohes Weibesideal erfüllt zu sehen"[170], das weder Mariane Hosius noch seine Bonner Verlobte oder gar seine eigene Frau erfüllen konnten. Wieder einmal spielte ihm hier seine Leidenschaft für das Theater einen Streich: Die tugendhaften, empfindsamen *Rollen* der Madame Heinzius hielt er für ihr wahres Wesen, während er ihr in Wirklichkeit gar nicht so tugendhaftes Verhalten[171] ignorierte. Wie schon in seiner

---

167 Venhofen: Sprickmann. S. 33.

168 In: Beatrix Moritz: Fürstenbergs und Sprickmanns Briefe an Klopstock. In: Westfalen 33. 1955. [Künftig zitiert: Moritz: Klopstock.] S. 18f.

169 Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 66f.

170 Venhofen: Sprickmann. S. 32.

171 In einer zeitgenössischen Charakteristik heißt es über Madame Heinzius: „Sie spielt

Jugend war er noch einmal einer 'theatromanischen' Wahrnehmungsumkehrung zwischen Realität und Fiktion ausgesetzt. Literarisch verarbeitet hat Sprickmann sein Verhältnis mit der Schauspielerin in der stark autobiographisch gefärbten Erzählung „Die Untreu aus Zärtlichkeit". Der folgende Auszug läßt die naive Verehrung erkennen, die Sprickmann allem entgegenbrachte, was mit Theater und Bühne in Zusammenhang stand:

> So lernt' ich eine Schauspielerin kennen, deren Ausdruck jeder schönen Empfindung zu wahr, und deren Aufführung zu untadelhaft schien, als daß ich gegen ihre Tugend nur des geringsten Mistrauens hätte fähig seyn sollen. Was sie auf der Bühne so ganz war, wie konnt' ich denken, daß sie von dem zu Hause das Gegentheil seyn konnte? Sie war es; und es hat mich viel gekostet, mir das gestehn zu müssen; so wie ich mich dieser Geschichte unter allen folgenden fast am ungernsten erinnere [...].[172]

Schon während seiner Schulzeit hatte Sprickmann Schauspielerinnen als vollkommene Wesen angesehen, wie er in seiner „Geschichte" berichtet:

> So glaubt ich zum Beyspiel kein Wort von dem was man mir wohl von den Sängerinnen der Oper, und ihrer Aufführung sagte, und schalt alle kleinen ärgerlichen Anekdoten von ihren Ausschweifungen für Verläumdungen. Das klebte mir lange an. (MG/M: 77)

Vermutlich hat sein unkritisches Verhältnis zu (und mit) der „Priesterin der leichtgeschürzten Muse"[173] seine ebenso unkritische Singspielproduktion direkt oder indirekt beeinflußt. Als Sprickmann schließlich die Wahrheit dämmerte und er sich tief enttäuscht von Madame Heinzius abwandte, sah er auch seine anspruchslosen dramatischen Produkte dieser Zeit in einem anderen Licht. Nie wieder hat er Singspiele geschrieben.

Liebhaberinnen auf der Bühne und außer der Bühne." – Zitiert nach: Jansen: Hainbund. S. 36.

[172] Anton Matthias Sprickmann: Die Untreu aus Zärtlichkeit. Eine Konversation und ein Brief. In: Deutsches Museum. Bd. 1 (Januar 1777). [Künftig zitiert: Sprickmann: Untreu.] S. 17.

[173] Venhofen: Sprickmann. S. 32.

3.3 Die Beteiligung Sprickmanns an den Anfängen des münsterschen Theaters

Am 12. Oktober 1775 öffnete in Münster das erste stehende Theater seine Pforten, noch vor den beiden berühmtesten Bühnen jener Zeit, dem Wiener Burgtheater (1776) und dem Mannheimer Nationaltheater (1777).[174] In seinem Bestreben, „die deutsche Schauspielkunst zu einer Sittenschule für das deutsche Volk zu erheben"[175], hatte der aufgeklärte und schöngeistige Landesherr, Fürstbischof Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels, den Bau der Bühne im Sinne eines 'Volkstheaters' für alle Stände angeregt. Der ebenso aufgeschlossene und reformfreudige Franz von Fürstenberg, seit 1764 leitender Minister des münsterschen Staatswesens, nahm es in die Hand, die Stadt nach dem Siebenjährigen Krieg aus ihrer bisherigen „Epoche des geistigen Tiefstandes"[176] herauszuführen. Er brachte das brachliegende wissenschaftliche und kulturelle Leben u.a. durch eine Reform des Schulwesens und die Gründung der Universität (1773/1780) zu neuer Blüte und setzte auch die Errichtung eines stehenden Theaters gegen den erbitterten Widerstand des münsterschen Magistrats durch. Dieser hielt die Absicht, die 'Alte Scharne' (das öffentliche Schlachthaus der Metzgergilde am Roggenmarkt) in ein Schauspielhaus umzuwandeln, für „etwas singulaires und höchst schädliches" und hätte lieber „anstatt deren Comedianten von ihnen eine andere fabrique in der Stadt eingeführet und aufgerichtet" gesehen.[177] Als die zähen Verhandlungen zwischen Fürstenberg, Magistrat und Metzgergilde zu keinem Ergebnis führten, ließ der Fürstbischof die Metzger kurzerhand aus der 'Alten Scharne' ausweisen. Am 2. Mai 1774 begann der Kanonikus Wilhelm Ferdinand Lipper schließlich mit dem Umbau des Gebäudes in ein 'Ball- und Komödienhaus', das schon im Herbst 1775 spielbereit war, obwohl die Bauarbeiten noch bis 1778 andauerten.

In seiner finanziellen und rechtlichen Stellung war das erste münstersche Theater ein Zwitter zwischen absolutistischem Hoftheater und bürgerlichem Nationaltheater: Der Anstoß zu seiner Errichtung war allein vom zwar aufgeklärten, aber doch absolutistischen Regenten ausgegangen. Die Kosten für den Umbau der 'Alten Scharne' wurden jedoch je zur Hälfte von der Regierung und

---

174 Vgl. Prinz: Geschichte des münsterschen Theaters. S. 30.

175 Zitiert nach: Müller: Theater zu Münster. S. 29.

176 J[osef] O[tto] Plaßmann: Geschichte der Stadt Münster in Westfalen. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Münster: Theissing o.J. [1925]. S. 205.

177 Vgl. Prinz: Geschichte des münsterschen Theaters. S. 33.

der Stadt getragen. Nach Beendigung des Baus ging das Komödienhaus schließlich in den alleinigen Besitz der Stadt über.[178] In den folgenden Jahren trug der Fürstbischof als Mäzen immer wieder durch freiwillige, unregelmäßige Zuschüsse dazu bei, die desolate finanzielle Situation des Theaters zu lindern. Schauspielgesellschaften, die in Münsters 'Ball- und Komödienhaus' auftreten wollten, waren auf die Konzession des Fürstbischofs angewiesen, zahlten ihre Miete aber an die Stadt. Die Oberaufsicht behielt sich Maximilian Friedrich selbst vor.[179] So verlieh er der Westhuesschen Truppe, die 1775 die Doblersche ablöste, den Titel 'Münsterische hochfürstliche Hofschauspielergesellschaft'[180] – ein Kuriosum angesichts der Tatsache, daß von einer 'Hofbühne' eigentlich nicht die Rede sein konnte. 1776 gründete sich in Münster zudem „der älteste deutsche 'Theaterverein' überhaupt"[181]. Er setzte sich aus Bürgern und Adligen zusammen, die am Theater besonders interessiert waren. Sie nahmen Leitung und Organisation der Schaubühne selbst in die Hand, nachdem Theaterdirektor Westhues nach nur einer Saison Bankrott gemacht hatte.[182] Auch der Standort des Komödienhauses – mitten in der Stadt, weit von der Residenz entfernt – ließ es eher als eine Institution des Bürgertums als des Absolutismus erscheinen.[183] Zensur fand zu Lebzeiten Maximilian Friedrichs auf der münsterschen Bühne nicht statt,[184] so daß die freie künstlerische Entwicklung des Schauspiels nicht durch sittliche oder politische Bedenken gehemmt wurde.

---

178 Vgl. Michael Jeismann: „Bürgerliche Kultur" und Kultur des Bürgertums – Theater und Museen im 19. Jahrhundert. In: Franz-Josef Jakobi (Hg.): Geschichte der Stadt Münster. Unter Mitwirkung von Thomas Küster. Bd. 2. Münster: Aschendorff 1993. [Künftig zitiert: Jeismann: „Bürgerliche Kultur".] S. 494.

179 Vgl. Prinz: Geschichte des münsterschen Theaters. S. 34.

180 Vgl. Stolz: Bühnenverhältnisse. S. 15.

181 Walter Gödden und Iris Nölle-Hornkamp: Theaterblüten. Szenen auf der Münsterischen Theaterbühne. In: W.G. und I.N.-H.: Als Westfalen lesen lernte: „von den Musen wachgeküßt ...". Paderborn: Schöningh 1990. [Künftig zitiert: Gödden/Nölle-Hornkamp: Theaterblüten.] S. 148.

182 Vgl. Stolz: Bühnenverhältnisse. S. 18f.

183 Vgl. Jeismann: „Bürgerliche Kultur". S. 496.

184 „Die bisher in Münster unbekannte Censur gelangte erst unter seinem Nachfolger, dem Österreicher Max Franz und zwar in dessen zweitem Regierungsjahre 1785 zur Einführung durch die Verfügung, daß künftighin aufzuführende neue Theaterstücke vor der Aufführung zur Censur präsentirt werden sollten, damit keines auf die Bühne gelange, was der Religion und den guten Sitten zuwider sei". (W[ilhelm] Sauer: Das Theater

Um die Organisation und Finanzierung des neuen 'Ball- und Komödienhauses' konnte sich Franz von Fürstenberg zwar kümmern, kompetent in Fragen der Literatur und des dramatischen Betriebs war er jedoch nicht. Als Berater und Vermittler zwischen Minister, Bürgerschaft und Künstlern bot sich da niemand besser an als Fürstenbergs theaterbegeisterter Privatsekretär Sprickmann, der 1774 zum Regierungsrat avancierte. Dieser hatte sich nicht nur mit seinen Dramen und Singspielen einen Namen beim münsterschen Publikum gemacht, sondern auch mit zahlreichen Theatergedichten auf den Status eines 'Hausdichters' an der neuen Bühne hingearbeitet: Den Anfang machte das schon 1773 während der Josephischen Direktion verfaßte Huldigungsgedicht „An Madame Dobler", in dem Sprickmann u.a. die unbefriedigende Theatersituation Münsters beklagt: „O Freundinn! noch entfernt ein trauriges Geschick | Von hier die Musen".[185] Ein Jahr später, während Sprickmanns 'Operettenphase', entstanden in rascher Folge vier weitere Theatergedichte: Zur Eröffnung der neuen Spielzeit 1774/75 unter dem Josephi-Nachfolger Dobler schrieb Sprickmann die „Antrittsrede in Gegenwart des Kurfürsten, bey Eröfnung der Bühne (Münster, den 8. Octob. 1774) gesprochen von Madame Dobler. Im Charakter der Schauspielkunst". Das Gedicht preist den Landesvater Maximilian Friedrich als Beschützer der Weisheit und der Musen, betont die sittenbildende Aufgabe der Schauspielkunst und bittet für eventuelle Fehler schon im voraus um Nachsicht – ein Appell, den Sprickmann angesichts der teilweise recht dilettantischen Aufführungen sicherlich nicht ohne Grund an das Publikum gerichtet hat: „Seyd Nachsichtsvoll! bedenkt, wie leicht | Im Anfang, wenn noch schüchtern unsre Schritte wanken, | Uns ein zu strenger Tadel niederbeugt."[186] Es folgten die Huldigungsgedichte „An Madam Seyler bei Ueberreichung der Wilhelmine von Blondheim"[187] und „An Madame Heinzius als Elise in Elisi-

---

zu Münster zur Zeit der letzten Fürstbischöfe Max Friedrich von Königseck [!] und Max Franz von Österreich (1763-1801). In: Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte. N.F. Jg. 2 (1873). S. 564.) – Außerhalb des Theaters war Zensur allerdings auch in Fürstenbergs Zeit ein selbstverständliches Herrschaftsinstrument (vgl. Ribbat: Literaturgeschichte. S. 659f).

[185] Sprickmann: Dobler. S. 7.

[186] [Anton Mathias] Sprickmann: Antrittsrede in Gegenwart des Kurfürsten, bey Eröfnung der Bühne (Münster, den 8. Octob. 1774) gesprochen von Madame Dobler. Im Charakter der Schauspielkunst. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 10 (4. Februar 1775). S. 99.

[187] In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 12 (11. Februar 1775). S. 113f.

um“[188], welches „die persönlichen Vorzüge der Operettendiva ziemlich offen preist“[189]. Hatte Sprickmann in „An Madame Dobler“ noch die Abwesenheit der Musen beklagt, so ist in seinem „Epilog. Münster 1774“ schon die Hoffnung auf einen Aufschwung des münsterschen Theaterlebens zu erkennen, der mit den Planungen für die neue Bühne in greifbare Nähe gerückt war:

> Hier wo schon goldne Saaten glänzen,
> Ergiebig ihren Seegen streun,
> Hier mögten wir von Freuden-Kränzen
> Den Künsten ewig Blumen streu'n,
> Wenn sie Max'milian beschattet,
> Und jedem seinen Seegen beut:
> Wo alles sich mit Künsten gattet,
> Und Gnädigster! sich Deiner freut,
> [...][190]

Sprickmanns vielfältige dramatische Erfahrungen, seine Loyalität gegenüber dem Kurfürsten und Fürstenberg und wohl auch Münsters Mangel an anderen literarischen Größen trugen ihm schließlich den ehrenvollen Auftrag ein, ein Bühnenweihspiel zur Eröffnung des neuen Theatergebäudes zu verfassen. Am 12. Oktober 1775,[191] dem Namenstag des Kurfürsten, wurde das neue 'Ball- und Komödienhaus' feierlich seiner Bestimmung übergeben. Auf dem Programm stand zunächst „Der Tempel der Dankbarkeit“, Sprickmanns zu diesem Anlaß verfertigtes Vorspiel mit Arien[192], gefolgt von Joachim Du Bellays beliebtem Trauerspiel „Zelmire“. Das einaktige allegorische Versdrama „Der

---

188 In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 14 (18. Februar 1775). S. 129f.

189 Venhofen: Sprickmann. S. 32.

190 [Anton Mathias Sprickmann]: Epilog. Münster 1774. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 37 (10. Mai 1775). S. 311f. – Teilabdruck (erste Seite) in: Gödden/Nölle-Hornkamp: Theaterblüten. S. 155; und in: Gödden: Schwärmer. S. 48f.

191 Über das genaue Eröffnungsdatum (das gleichzeitig das Aufführungsdatum von „Der Tempel der Dankbarkeit“ ist) herrscht in der älteren Literatur einige Verwirrung: Sauer nennt den 8. Oktober 1774, an dem zwar Sprickmanns „Antrittsrede in Gegenwart des Kurfürsten“ gehalten wurde und Dobler die Schauspielsaison eröffnete, der Theaterneubau aber noch nicht begonnen hatte (vgl. Sauer: Theater. S. 565). Stolz gibt irrtümlich den 14. (statt den 12.) Oktober 1775 an (vgl. Stolz: Bühnenverhältnisse. S. 15); Venhofen übernimmt den Fehler Sauers (vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 29), ebenso Stammler (vgl. Stammler: Sturm und Drang. S. 781).

192 Die Musik schrieb Christian F. Martelli, der um 1775 Kapellmeister am münsterschen Theater war.

Tempel der Dankbarkeit" entspricht noch ganz den Regeln und Konventionen solcher Vorspiele zur Zeit der Aufklärung. In Sprache und Motivwahl weist das Bühnenweihspiel teilweise große Ähnlichkeit mit Sprickmanns Theatergedichten auf. Insbesondere die „Antrittsrede in Gegenwart des Kurfürsten" erscheint wie eine Vorstudie zum „Tempel der Dankbarkeit".

Während im übrigen Deutschland der Sturm und Drang auf seinen Höhepunkt zujagte, zitierte Sprickmann im literarisch rückständigen Westfalen also noch immer längst überholte Dramengattungen. Doch so konventionell die Form des „Tempels der Dankbarkeit" auch erscheinen mag: Das programmatische Bühnenstück zeugt bereits von dem neuen Selbstbewußtsein und den Ideen der deutschen Nationaltheaterbewegung, die zu jener Zeit auch in Münster Fuß zu fassen begannen. Zudem läßt sich an einigen Passagen der Einfluß Klopstockscher Dichtung und des Sturm und Drang ablesen. (Für eine ausführliche Interpretation vgl. 4.1.3.) Das Vorspiel markiert den Endpunkt in der Reihe unbedeutender und unzeitgemäßer Dramen aus Sprickmanns frühem Schaffen. Mit seiner Abreise nach Göttingen im Dezember 1775 brach Sprickmann in eine Periode großer literarischer Kreativität auf: Erstmals erwarb er die geistige Flexibilität, einen individuellen und unverwechselbaren Stil zu entwickeln und seinen Namen auch außerhalb Westfalens bekannt zu machen.

3.4 Dramaturgische Schriften

In zwei Veröffentlichungen der Jahre 1775 und 1776 hat sich Sprickmann neben seiner bühnendichterischen Arbeit auch als Dramaturg versucht, nämlich in der kritischen Aufsatzreihe „Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft" und in der theoretischen Abhandlung „Etwas über das Nachahmen allgemein, und über das Göthisieren insbesondre". Die beiden Texte werden in diesem Kapitel unter der gemeinsamen Überschrift 'dramaturgische Schriften' vorgestellt. Dies kommt einem nomenklatorischen Spagat nahe, da die beiden Schriften sich in Absicht, Gehalt und Wertigkeit erheblich voneinander unterscheiden. Dennoch enthalten sie verwandte Ideen wie beispielsweise die Forderung nach Natürlichkeit. Durch die Gegenüberstellung der Aufsätze wird die Dichotomie des Dramaturgie-Begriffs[193] deutlich: Während Sprickmann in den „Nachrichten" ganz praxisnah als literatur- und theaterwissenschaftlicher Berater der (münsterschen) Theaterleitung auftritt, enthält sein Aufsatz „Etwas über das Nachahmen" vorwiegend theoretische Überlegungen

---

[193] Vgl. 'Dramaturgie'. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 112.

zur Poetik und Ästhetik der Dichtung im allgemeinen, die auch auf die Dramatik im besonderen bezogen werden können.

3.4.1 „Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft"

Sprickmanns Verbindungen zu der 1773/74 in Münster ansässigen Truppe des Schauspieldirektors Josephi beschränkte sich nicht allein auf die Produktion von Dramen und Theatergedichten, die kaum über das Tagesbedürfnis hinausreichten (vgl. Kap. 3.2 und 3.3). Wie seine „Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft"[194] erkennen lassen, war er ein intimer Kenner des münsterschen Theaterwesens. Ob er tatsächlich auch dramaturgisch für Josephi tätig war, d.h. sich an der Auswahl und Inszenierung der Stücke beteiligte, bleibt ungewiß. „Wir müssen jedoch annehmen, daß sein Einfluß kein geringer war"[195]. Die wohl während der Schauspielsaison 1773/74 entstandenen und erst 1775 veröffentlichten „Nachrichten" können als Versuch Sprickmanns gewertet werden, diesen Einfluß auszubauen und sich als dramaturgisch kompetenter Theatermann zu profilieren. Mehr noch: Es hat den Anschein, als habe er die Aufsätze hauptsächlich deshalb verfaßt, um sich bei Josephi als festangestellter Theaterdichter mit beratender Funktion anzudienen. Besonders deutlich geht diese Absicht aus dem ersten Text hervor, in welchem Sprickmann zunächst die

---

194 [Anton Mathias Sprickmann]: Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 11 (8. Februar 1775), S. 110-112. – Fortsetzung der Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 12 (11. Februar 1775), S. 118-120. Nr. 13 (15. Februar 1775), S. 125-128. Nr. 17 (1. März 1775), S. 158f. Nr. 18 (4. März 1775), S. 165-168. – X.Y.Z. [Anton Mathias Sprickmann?]: Münster. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 35 (3. Mai 1775), S. 301-303. [Die Autorschaft Sprickmanns für diesen Artikel über die Veränderungen im münsterschen Theaterwesen ist wahrscheinlich, aber nicht zu belegen (vgl. Peter Heßelmann: Unveröffentlichte Briefe des Publizisten, Literaturkritikers und Theaterhistorikers Christian Heinrich Schmid an Anton Mathias Sprickmann. In: Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung 3. Hg. von Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1995. S. 15 Anm.).] – Die Titelangaben Venhofens („Nachrichten *über die* ..."; Venhofen: Sprickmann. S. 34) und Göddens („Nachrichten *der* ..."; Gödden: Schwärmer. S. 160) sind fehlerhaft. Gödden gibt für die Aufsatzreihe in seiner Bibliographie irrtümlich auch noch die Nr. 37 der „Theater-Zeitung" an.

195 Venhofen: Sprickmann. S. 34.

literarische Kompetenz Josephis in Frage stellt: „Nicht einmal die Dichter kennt er, die jeder Principal, wie der Mönch seine Ordensheiligen verehren sollte" (Na: 11/111). Daraus resultiere die Notwendigkeit, „sich der Vormundschaft dieses oder jenes Akteurs zu unterwerfen [...], der statt Einsichten und Geschmak nur Eigenliebe" (Na: 11/111) habe und durch eine ungeschickte Stückeauswahl und Rollenverteilung die Gesellschaft in den Ruin treiben könne. Eine Quelle solcher Unordnungen hat Sprickmann auch in der Truppe Josephi ausgemacht (Na: 11/112). Zur Gefahrenabwehr macht er dem Theaterdirektor den folgenden Vorschlag:

> Es giebt Gesellschaften, die ihre Theaterdichter haben; es giebt auch Leute von Einsicht und Geschmak, die diesen Posten gern betreten würden. Man weiß, mit welchem Ruhme Michaelis[196] ihn vormals bey der Seylerschen Gesellschaft bekleidete. Ihn überhoben die eigenen Einsichten des Hrn. Seylers, an der Direktion theil zu nehmen; aber würde er nicht gern diese Mühe übernommen haben, wenn Herr Seyler sich nicht so rühmlich über die gewöhnlichen Principale erhöbe? Möchte Herr Josephi sich nach einem Michaelis umsehen! Das traurige Schiksal, das die Dichtkunst in Deutschland noch immer verfolgt, wird ihm die Mühe, ihn zu suchen, nur zu sehr erleichtern. Er übertrage diesem zugleich jenen wichtigen Theil seines Berufs, und wie sehr würde der Erfolg seine Unkosten ersetzen und seine Hofnung belohnen. (Na: 11/112)

Es ist nicht schwer nachzuvollziehen, daß Sprickmann hier an erster Stelle sich selbst meint, wenn er „Leute von Einsicht und Geschmak" erwähnt, denn als Gelegenheits-Theaterdichter und Kenner der deutschen Literaturszene mußte er zu jener Zeit im literarisch rückständigen Münster keine Konkurrenz fürchten. Ganz direkt und unverblümt konnte er seine 'theatromanischen' Hoffnungen auf eine Anstellung bei der Schauspielergesellschaft freilich nicht äußern. Deshalb mußte er nach allgemeingültigen, aber suggestiven Formulierungen suchen, die einen Eingeweihten unweigerlich auf ihn selbst stoßen lassen würden. Sprickmann sah sich berufen, dem „traurigen Schiksal, das die Dichtkunst in Deutschland noch immer verfolgt", mit seinen eigenen Werken entgegenzutreten. Aus seinem Eifer dafür machte er kein Hehl, wie seine Theatergedichte und besonders „Der Tempel der Dankbarkeit" beweisen. Folglich wird Josephis Mühe, diesen münsterschen Michaelis zu suchen, dadurch „nur zu sehr erleichtert", daß sich der Gesuchte ganz in seiner Nähe aufhält, sprich: es sich um

---

196 Johann Benjamin Michaelis (1746-1772) wurde von Gellert und Weiße gefördert, von Lessing an den Hamburgischen „Correspondenten" empfohlen und ging im Herbst 1770 als Theaterdichter zur Seylerschen Gesellschaft. (Vgl. Erich Schmidt: Michaelis, Johann Benjamin. In: Allgemeine Deutsche Biographie 21. 1885. S. 683-685.)

Sprickmann selbst handeln muß. Noch zweimal gibt der Autor in den folgenden Fortsetzungen der „Nachrichten" den Ratschlag, daß sich die Schauspieler einen guten Freund und kritischen Berater suchen möchten, der ihre Talente fördere und ihre Fehler zu beseitigen versuche. So schreibt Sprickmann über die Schauspielerin Mademoiselle Haverkampf die Jüngere[197], der er in seiner Schauspieler-Kritik mit Abstand die meiste Beachtung schenkt:

> Möchte sie einen Freund finden, [...] der, nicht mit den schüchternen Grimassen eines niedrigen Schmeichlers, mit der offenen Stirne eines wahren Freundes, an jedem Abende eines übertriebenen Beyfalls zu ihr hinträte, die Stimme des Kenners von den Stimmen der Anbether absonderte, und mit wohlthätiger Strenge in ihrem Herzen jeden erstern Keim des Stolzes aufsuchte und unterdrükte. (Na: 13/126)

Und auch dem anscheinend recht mittelmäßigen Schauspieler Graub(e)ner wünscht er einen „guten kritischen Freund", welcher ihn „in kurzem zu einem unserer besten Acteurs bilden" (Na: 18/166) könnte. Nirgends ist es ausgesprochen und steht doch zwischen den Zeilen: Der Autor redet sich hier selbst das Wort; *er* möchte jener 'kritische Freund' der Josephischen Truppe werden.

In den insgesamt fünf Aufsätzen behandelt Sprickmann, „völlig vom Standpunkt des Schauspielers ausgehend und an die einzelnen 'Akteurs' anknüpfend"[198], die unterschiedlichsten Probleme der Theaterpraxis. So erörtert er eine jener Schwierigkeiten, an der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts v.a. personalarme stehende Truppen wie die Josephische krankten: Über dem Zwang, aus finanziellen Gründen immer neue Stücke aufführen zu müssen, kamen die Sorgfalt bei der Inszenierung und die Ausbildung der Schauspieler zu kurz. Deshalb müsse man, so Sprickmann, „mit einem Auge voll Nachsicht über Fehler hinwegsehen", wenn eine Aktrice wie die ältere Mademoiselle Haverkampf ihre Rolle „ohne Muster, ohne Unterricht, ohne Zeit zum Studieren", aber dafür mit Anlage und Bemühung spiele (Na: 12/118f). Auch ihre Schwester Gretchen, den erklärten Liebling des Theaterpublikums und auch wohl des Autors selbst, bedauert Sprickmann für ihr gewaltiges Arbeitspensum: „Sie muß alles studieren, und alles nur obenhin" (Na: 13/127). Der Vorschlag, mit dem er hier Abhilfe schaffen will, setzt jedoch nicht an der Wurzel des Übels (der unsicheren finanziellen Situation der Truppe) an, sondern kuriert lediglich an den

---

[197] Unter den Mitgliedern der Schauspielertruppe war es vor allem Gretchen Haverkamp(f), die jüngere der beiden Stieftöchter Josephis, welche „die Theaterbesucher entzückte und Begabte und Unbegabte unter ihnen zu poetischen Ergüssen begeisterte." (Stolz: Bühnenverhältnisse. S. 8.)

[198] Venhofen: Sprickmann. S. 34.

Symptomen herum. Sprickmanns merkwürdiges Denkmodell erscheint wenig hilfreich und kaum praktikabel:

> Oft, wenn ich hieran dachte, habe ich gewünschet, daß sie manche Rolle nur schlechter spielen möchte. Bey der nächsten wichtigen Rollen würde sie auch leicht dafür schadlos gehalten haben; [...] Sie würde dann in wenigern Rollen, aber im Ganzen doch mehr verdienen bewundert zu werden. Lieber wechselweise schlecht und vortreflich, als durchgehends mittelmäßig. (Na: 13/127f)

Großen Wert legt der Verfasser der „Nachrichten" auf die passende Verteilung der Rollen unter den Schauspielern. Nicht Gunst, sondern allein Verdienst, Neigung und Geschicklichkeit sollen dabei die Auswahlkriterien sein (Na: 11/111). Sofern es die natürliche Anlage rechtfertige, könne man dann auch Anfänger in bedeutenden Rollen auftreten lassen (Na: 12/119). Überhaupt versteht Sprickmann das Rollenfach nicht als Einengung des Schauspielers, als welche es Goethe und Dalberg verwarfen,[199] sondern als geeignetes Mittel zur Entfaltung spezieller Bühnentalente. Deshalb kommt der Akteur Bösenberg („Spielt hauptsächlich Bediente, und diese durchgehends vortreflich"; Na: 18/167) in seiner Kritik weitaus besser weg als der anscheinend nicht auf ein bestimmtes Fach festgelegte Graub(e)ner („Spielt alle Rollen, aber selten alle gut"; Na: 18/165).

Einen ziemlich ausführlichen Abschnitt in den „Nachrichten" widmet Sprickmann der Schönheit auf der Bühne mit ihren Vorteilen und Gefahren. In seiner Affäre mit Madame Heinzius hatte er selbst erlebt, wie sehr die weiblichen Reize einer Schauspielerin über ihre charakterlichen oder darstellerischen Mängel hinwegtäuschen können. Er spricht also aus eigener, leidvoller Erfahrung, wenn er das Publikum – eine Versammlung von Richtern, wie er es nennt (Na: 13/126) – davor warnt, sich von der Schönheit Gretchen Haverkampfs beeindrucken zu lassen, denn dies könne die guten Anlagen der Aktrice verderben:

> Der größere, der tonangebende Theil [des Publikums] für jeden Reiz so fühlbar! – er sieht nicht die Schauspielerin mehr, sieht nur das holdselige Mädchen, er huldiget, nicht dem Verdienste der Kunst; nur der Schönheit. Und die Folgen davon? Das Mädchen glaubt sich Schauspielerin, fühlt Zuversicht auf ihre Kunst, und – wird nie etwas, weil es schon mehr als etwas zu seyn glaubt. (Na: 13/126)

---

[199] Vgl. 'Rolle'. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 394.

In die gleiche Kerbe schlägt eine Anekdote „Aus dem Münsterischen Parterre“[200] in der folgenden Nummer der Klevischen „Theater-Zeitung“. Zwar bleibt der Verfasser dieses Textes ungenannt, doch handelt es sich auch hier vermutlich um einen Beitrag Sprickmanns, da Thema und Wortwahl große Ähnlichkeit mit den „Nachrichten“ aufweisen. Kern der Anekdote ist ein Bericht von dem Ballett-Auftritt einer Madame Schmidt auf der münsterschen Bühne. Sie sei eine Schauspielerin, „die nie das Mittelmäßige erreicht, und noch weniger Tänzerin als Aktrice“ sei, ansonsten aber „eine der schönsten Figuren“, die der Verfasser je auf dem Theater gesehen habe. Schon bei ihrem ersten Schritt auf der Bühne sei sie mit allgemeinem Händeklatschen empfangen worden: „Nun lernte ich von der durchgängigen Denkungsart dieses Publikums richtiger urtheilen. Der größere Haufen sieht, hört, und urtheilt nur mit den Augen.“ Aus den beiden Negativbeispielen der Mademoiselle Haverkampf und Madame Schmidt läßt sich Sprickmanns Vorstellung von einem idealen Publikum ableiten, das er in Münster zu jener Zeit natürlich vergeblich suchte: Sachverständig, kritisch und unparteiisch sollte sein Urteil ausfallen.

Wie wünscht sich Sprickmann nun das Spiel auf der Bühne? Oberstes Gebot der Schauspielkunst ist für ihn die Einfühlung in das Werk des Dramatikers. Eine unentbehrliche Voraussetzung dafür besteht seiner Meinung nach in der gründlichen Kenntnis des Menschen, die aber leider als eines der „wichtigsten [...] Theile der Theorie der Kunst“ nur selten gelehrt werde (Na: 13/126). Der Dichter selbst habe den Menschen so gründlich in seinen Empfindungen, Neigungen und Leidenschaften studiert, bis das Geschöpf seiner Einbildungskraft vor ihm stehe, welches „mit jenen [Geschöpfen] der Natur von jeder Seite durch die Bande der Wahrheit verwandt“ sei (Na: 13/127).

> Und dieses Bild soll die Schauspielerin realisieren. Sie soll seyn, wie der Dichter sie sah; und doch empfängt sie von ihm nicht viel mehr als die Grundzeichnung. Diese zum Gemählde, zum lebendigen Gemählde, in jedem Zuge getreu, zu erheben, das ist ihr Werk. (Na: 13/127)

Deshalb müsse sich auch die Schauspielerin eine ebensolche Menschenkenntnis wie der Dramatiker selbst aneignen, um die Figuren in seinem Sinne auf der Bühne zum Leben zu erwecken. Daß der Dramaturg Sprickmann in erster Linie Dichter und nicht Schauspieler war, geht aus dem erwähnten Abschnitt besonders deutlich hervor. In seinem Interesse als Dramatiker war es, die Akteure der Truppe Josephi zu mehr Lebenswahrheit in ihrem Spiel anzuregen. Schließlich

---

[200] In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 14 (18. Februar 1775). S. 135f.

konnte davon der Erfolg oder Mißerfolg seiner eigenen Werke auf der münsterschen Bühne abhängen.

Sprache und Körpersprache nehmen für den Verfasser der „Nachrichten" einen etwa gleich großen Stellenwert bei der Inszenierung ein. Diese beiden Elemente der Schauspielkunst dürften jedoch keinesfalls in Kontrast zueinander stehen, sondern sollten zu einem harmonischen Gesamtbild der dargestellten Figur beitragen (Na: 13/127). Sprachliche Mängel entdeckt Sprickmann bei mehreren der Truppenmitglieder und zeigt sich dabei als sehr genauer Beobachter. So endige die ältere Mademoiselle Haverkampf „durchgehends jede Rede mit einer gewissen Inflexion der Stimme, die höchstwidrig ist" (Na: 12/120). Ihre Schwester dagegen „fängt an, zu schreyen. Sie spricht durchgehends zu geschwind, und sezt zwischen verschiedenen sich folgenden Reden nicht genug ab" (Na: 13/128). Auch die körperliche Beredsamkeit der Gretchen Haverkampf ist in Sprickmanns Augen noch verbesserungsbedürftig: „Sie füllt diese Pausen nicht genug mit der Sprache des Körpers aus. Daher gerathen ihr auch die Monologen selten recht gut" (Na: 13/128). Mit seiner detail- und kenntnisreichen Kritik der einzelnen schauspielerischen Leistungen führt Sprickmann in den „Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft" ein plastisches Gemälde von den Mißständen und der Mittelmäßigkeit vor, die damals noch typisch für das (münstersche) Theaterwesen waren. Venhofens Einwand ist jedoch an dieser Stelle zu bedenken:

> Wenn auch sein [Sprickmanns] Lob weniger angebracht erscheint als sein Tadel, so dürfen wir doch nicht vergessen, mit welch geringen Mitteln man damals arbeiten mußte, und wir müssen unter dieser Voraussetzung anerkennen, daß in Münster innerhalb weniger Jahre verhältnismäßig Bedeutendes auf dem Gebiete des Theaterwesens geleistet ist.[201]

---

201 Venhofen: Sprickmann. S. 35.

3.4.2 „Etwas über das Nachahmen allgemein, und über das Göthisieren insbesondre"

So wie Sprickmanns frühe Dramen aus der münsterschen Zeit reichen auch die „Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft" in ihrer literarischen Bedeutung kaum über die lokale Sphäre hinaus. Ganz anders verhält es sich dagegen mit dem literaturtheoretischen Aufsatz „Etwas über das Nachahmen allgemein, und über das Göthisieren insbesondre"[202], der im November 1776 im „Deutschen Museum" erschien. In programmatischer Manier entwikkelt Sprickmann darin eine ganz eigenständige Theorie der Dichtkunst, die von seiner Göttinger Wandlung zum Stürmer und Dränger Zeugnis ablegt (vgl. Kap. 3.5).[203] Der sprunghafte Stil der Abhandlung erinnert dabei wohl nicht zufällig an andere kritische Schriften des Sturm und Drang wie beispielsweise Goethes Rede „Zum Schäkespears Tag" (1771) und Lenz' „Anmerkungen übers Theater" (1774). Der Geist der Geniezeit durchströmt jeden Absatz, jeden Ausdruck, und doch ist der Grundgedanke – die Verteidigung des schöpferischen 'Nachahmens' – keineswegs typisch für die Ideale der Stürmer und Dränger. Diese verehrten die 'Originalgenies' und lehnten alles Epigonentum entschieden ab. Insofern zeigt sich in der Wahl des Sujets die ganz individuelle künstlerische Bedeutung, welche das 'Nachahmen' für Sprickmanns Dichtkunst besitzt. Davon zeugen seine Dramen mehr als alle lyrischen und epischen Werke des Münsteraners.

Der Autor beginnt seine Überlegungen zum „Nachahmen allgemein" mit einem Rekurs auf die im „Wandsbecker Boten" erschienene Versepistel „Die Nachahmer"[204], welche der Herausgeber Matthias Claudius selbst verfaßt hatte.

---

202 In: Deutsches Museum. Bd. 2 (November 1776). S. 1048-1052. – Nachdruck in: Erich Trunz und Waltraud Loos (Hg.): Goethe und der Kreis von Münster. Zeitgenössische Briefe und Aufzeichnungen. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. Münster: Aschendorff 1974. (= Westfälische Briefwechsel und Denkwürdigkeiten. 6.) [Künftig zitiert: Trunz/Loos: Goethe.] S. 3-6.

203 Von Sprickmanns überraschender Entwicklung zu literarischer Reife berichtet Boie am 27. September 1776 in einem Brief an Bürger: „Mit dem ist auch eine Revolution vorgefallen. Kräfte haben sich entwickelt, die vorhin schliefen." Und Bürger antwortet darauf am 17. Oktober: „Sprickmann sollte mans kaum ansehn, was er in der That in sich hat. Er ist sehr fleißig in Benniehausen." (In: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 1. S. 341 und 346.)

204 [Matthias Claudius]: Die Nachahmer. In: Der Wandsbecker Bothe. 1771. Nr. 200. –

Das Spottgedicht gibt jene Versemacher der Lächerlichkeit preis, die „ihren schwächlichen Pegasus gleichsam hinten an des wahrhaft großen Dichters Bucephalus anbinden“[205], um wie er dichterische Unsterblichkeit zu erlangen. Das Resultat einer solchen undifferenzierten Verächtlichmachung des 'Nachahmens' sei, so Sprickmann, „daß Schreyer von Profession[206], wo sie nur mehrere Reiter auf Einem Wege sehen, immer das liebe Liedlein von Hintenanbinden nachschreyen“, selbst wenn „auch ohne die Gesellschaft, ein jeder [Reiter] für sich den nämlichen Weg einschlagen würde“ (EN: 1048). Der Autor unterscheidet hier also zwischen jenen Dichterlingen, die blind ihrem literarischen Vorbild hinterhertrotten, und den selbständigen, schöpferischen 'Nachahmern', die bewußt auf dem gleichen Wege nach 'Wahrheit' und 'Natur' suchen wie ihr bedeutender Vorreiter. Natürlich zählte Sprickmann sich selbst zu dieser zweiten, positiv bewerteten Klasse der 'Nachahmer'. Der Aufsatz kann deshalb als Rechtfertigung seiner adaptiven literarischen Arbeitsweise gewertet werden. Eine ganz ähnliche Einstellung findet sich bereits bei Lessing, der im 34. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ schreibt:

> Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, *mit Absicht nachahmen*, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten um zu dichten, die nur nachahmen um nachzuahmen [...].[207]

Die erste, für das Verständnis von „Etwas über das Nachahmen“ besonders relevante Hälfte des Gedichts lautet:

Es ritten drey Reuter zum Thor hinaus
Auf Eselein gar eben;
Sie waren nach heurigem Gebrauch
Dem Versemachen ergeben.
Den Weg her auch ein Dichter kam
(Sein Buc'phal große Schritte nahm
Die Ewigkeit zu finden.)
Die Reuter sich hinten anbinden,
Daß er sie mit sich schleppen thät
In die große schöne Ewigkeit,
Da wären sie gar zu gerren.

205 Venhofen: Sprickmann. S. 48.

206 Schreyer von Profession = Kritiker.

207 Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. 34. Stück. In: Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 9. S. 327. – Hervorhebung von mir, B.D.

Auch die Stürmer und Dränger versuchten, ihren großen Dichteridealen Shakespeare, Klopstock usw. nahezukommen, ohne dabei aber ihre eigene Individualität aufzugeben. Der Kommentar August Wilhelm Schlegels zu Goethes „Götz" bringt, obwohl viele Jahre nach Überwindung des Sturm und Drang veröffentlicht (1811), das Selbstverständnis der jungen Genies auf den Punkt: „Man sieht in diesem Schauspiele nicht Nachahmung Shakspeares, sondern die durch einen genialischen Schöpfer in einem verwandten Geiste angeregte Begeisterung."[208] Genau diese Einstellung versucht Sprickmann mit seiner programmatischen Schrift „Etwas über das Nachahmen" zu vermitteln. Er sieht im 'Nachahmen' nichts künstlerisch Verwerfliches, sondern erhebt es sogar zum Kunstgesetz.[209]

Abrupt bricht der Verfasser nach dem zweiten Absatz seinen Diskurs über Claudius' „Nachahmer" ab. Es folgt die wohl bemerkenswerteste Passage des gesamten Textes, deren programmatischer Gehalt auch bedeutenderen Stürmern und Drängern als Sprickmann alle Ehre gemacht hätte. Darin bricht sich ein neues ästhetisches Prinzip Bahn, das der Autor fortan in allen seinen dichterischen Werken, ganz besonders aber in der Dramatik, umsetzen sollte:

> Das Ideal der Dichtkunst ist der leidenschaftliche Mensch. Ihr Gegenstand ist Handlung, und die Summe der Kräfte, die eine Handlung hervorbringen, ist hier das Maaß ihrer Vollkommenheit. Der Würger des keuschesten Weibs, das je in den Armen eines Mannes lag, ist Othello, dichtrisch vollkommener, als der ganze göttliche Grandison[210]. Werther und Stella gehören, aus eben dem Grunde, zu der ersten Klasse von Wesen, die die Dichtkunst geschaffen hat. [...] Die Dichtkunst soll schöne Seelen schildern, und die Stimmung, die eine Seele dichterisch schön macht, ist Kraft, Leidenschaft, ist, was in der Grundlage des Dichters eigene Seele ist; daher auch selten ein grosser Dichter, der sich nicht einmal selbst in seinen Werken geschildert hätte; aber die Wahrheit ist einzig; jede Leidenschaft hat ihren Ton, und also auch jede Stimmung der Seele. (EN: 1049)

---

[208] August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 36. Vorlesung. In: A.W.S.: Sämmtliche Werke. Hg. von Eduard Böcking. Bd. 6. Hildesheim, New York: Olms 1971. Reprografischer Nachdruck der 3. Ausgabe Leizig 1846. S. 412.

[209] Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 145.

[210] Sir Charles Grandison, tugendhafter Held des gleichnamigen Romans (1753; deutsch 1754/59) von Samuel Richardson (1689-1761). Lenz bezeichnete die Hauptfigur des moralisierenden Romans abfällig als „Grandison, der abstrahierte geträumte". (Jakob Michael Reinhold Lenz: Anmerkungen übers Theater. In: Lenz: Werke und Briefe. Bd. 2. S. 652.)

Mit dieser Theorie erteilt Sprickmann der rührseligen, empfindsamen Dichtung im Stile Richardsons, wie sie beispielsweise noch in seiner „Natürlichen Tochter" zu finden ist, eine endgültige Absage. Moralische Kriterien haben ihre Relevanz für die Bewertung eines literarischen Kunstwerks verloren; statt dessen werden die ästhetischen Kriterien 'Leidenschaft', 'Handlung' und 'Kraft' propagiert.[211] Dabei stellt der Autor eine einfache Gleichung auf: Je leidenschaftlicher der dargestellte Mensch, desto stärker die handlungsauslösenden Kräfte, desto vollkommener die Handlung selbst. „Anders formuliert: Die Qualität eines Werkes verhält sich direkt proportional zur Intensität und Menge der in ihm vergegenwärtigten Affekte."[212] Natürlich ist die Argumentation hier stark simplifiziert; sie muß deshalb aber nicht unbedingt „vom absoluten Standpunkte aus [...] falsch"[213] sein, wie Venhofen behauptet. Ohne Sprickmann als Verfasser von „Etwas über das Nachahmen" identifiziert zu haben, gibt Karl S. Guthke im Nachwort zur Reclam-Ausgabe von Klingers „Zwillingen" einen wichtigen Hinweis zum Verständnis des Aufsatzes:

> Was das *Deutsche Museum* im Jahre der Uraufführung und des Drucks der *Zwillinge* in einem Aufsatz über das „Göthisieren" der Genies bemerkt, daß nämlich für sie „das Ideal der Dichtkunst [...] der leidenschaftliche Mensch" sei, trifft zwar auf das Klingersche, im Sinne der Zeit „goethisierende" Trauerspiel durchaus noch zu; aber zweifelhaft wird, daß dieser leidenschaftliche Mensch, wie das *Deutsche Museum* den Satz gemeint hatte, nun seinerseits selbst noch das Ideal ist. Wenn das Dichten therapeutische Funktion hat, ist es dann nicht umgekehrt wahrscheinlicher, daß der Autor zugleich Kritik übt an dem ihm so ähnlichen Menschen, dessen Darstellung ihm ein solches erleichterndes Abreagieren der eigenen Emotionen erlaubt? Ist es dann nicht plausibler, daß er die problematischen, ja: pathologischen Seiten willentlich oder unwillentlich mindestens ebenso stark akzentuiert wie die idealen, vorbildlichen?[214]

Erst aus der Polarität von Leidenschaft und Moral ergeben sich in der Dichtung jene Konflikte, welche die Handlung vorantreiben. Eine völlige Identifikation des Autors mit seiner 'rasenden' Hauptfigur findet aber weder bei Shakespeare, Goethe, Klinger oder Sprickmann statt. Nicht zufällig bezeichnet Sprickmann den „Othello" nur als „dichtrisch vollkommener" als den „Grandison"; eine moralische Rechtfertigung des 'Würgers' enthält der Text nicht.

---

211 Vgl. Dedert: Erzählung. S. 113.

212 Dedert: Erzählung. S. 113.

213 Venhofen: Sprickmann. S. 49.

214 Guthke: Nachwort. S. 72. – Kursivierungen im Original.

Mit dem Begriff der 'schönen Seele' greift der Verfasser scheinbar auf ein überholtes Ideal der Empfindsamkeit zurück, die gefühlvoll-sentimentale Tugendhaftigkeit um ihrer selbst willen zum dichterischen Maßstab erhob.[215] Tatsächlich erfährt der Begriff bei Sprickmann aber eine radikale Umdeutung: Nicht mehr blasse Moralität, sondern Kraft und Leidenschaft machen für ihn die wirklich 'schöne Seele' aus. Am besten gelinge die Schilderung dieser Affekte, wenn der Autor sie selbst in sich fühle, wenn sie „in der Grundlage des Dichters eigene Seele" seien. Sprickmanns Erkenntnis, daß es selten einen großen Dichter gebe, der sich nicht einmal selbst in seinen Werken geschildert habe, ist neben der Verteidigung des schöpferischen 'Nachahmens' der zweite Hinweis auf die Grundlagen seiner individuellen literarischen Arbeitsweise: Kaum einer der Stürmer und Dränger hat sich selbst, seine Leidenschaften und inneren Kämpfe, so oft in Dramen und Erzählungen dargestellt wie er.[216]

Mit dem „Göthisieren insbesondre" setzt sich Sprickmann erst in der zweiten Hälfte seines Aufsatzes auseinander. Zwar hatte er bereits nach dem „Nachahmer"-Gleichnis die Frage aufgeworfen, „Ich mögte gern wissen, was Göthisiren heißt?" (EN: 1049), den Gedankengang jedoch erst einmal nicht weiter verfolgt. Auf der dritten Seite des Aufsatzes beginnt nun im eigentlichen Sinne jene titelgebende „Sturm-und-Drang-Poetik im Hinblick auf Goethe"[217]. Darin tritt der Autor zunächst den Vorwürfen entgegen, die von der reaktionären Literaturkritik gegen Goethes „Ideale der Dichtkunst", „Ausdruck" und „Ton der Stimmung" angeführt wurden. Sprickmann bringt nicht etwa rein rationale Argumente vor, sondern beruft sich hauptsächlich auf die Autorität des Gefühls und der Wahrheit (EN: 1050). Es folgt das – nach den „Nachahmern" – zweite Gleichnis des Aufsatzes, das aufgrund seiner undeutlichen Formulierungen einiger Erklärung bedarf: Mit der „blinden Nation" sind die Deutschen gemeint, welche sich in der Vergangenheit an der Lebensweise und Literatur ihres „lehrenden Nachbarn" Frankreich orientierten, anstatt eine eigenständige Nationalliteratur zu entwickeln. Die Auffassung Sprickmanns, daß „dieser Nachbar schwaches Auges war, und blinzelte, wenn er, nicht Adler genug, den Anblick der Schönheit in ihrem mittäglichen Sonnenschein zu ertragen, sich mit dem Abglanze der Dämmerung begnügte" (EN: 1050), weist auf die Abneigung der

---

215 Vgl. 'Schöne Seele'. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 416.

216 Man denke bei den Dramen beispielsweise an Karl in „Mariens Reden bei ihrer Trauung", den Herzog in „Eulalia" sowie Friz und Karl im „Schmuck". Bei den Erzählungen tragen Friz Fleckmann in den „Nachrichten aus Amerika", Willbert in „Die Untreu aus Zärtlichkeit" und Wilhelm in „Das Wort zur rechten Zeit" die Züge des Autors.

217 Ribbat: Literaturgeschichte. S. 660.

Stürmer und Dränger gegen den 'Kulturimperialismus' Frankreichs hin. In der Literatur des französischen Klassizismus mit ihrer Glätte der Form und dogmatischen Regelbindung sahen sie ein künstlerisch minderwertiges Konstrukt, das lediglich den „Abglanz der Dämmerung" abbildete. In Kontrast dazu steht die im folgenden Absatz beschriebene ästhetische Revolution durch einen Jüngling der deutschen Nation, unter dem natürlich Goethe zu verstehen ist:

> Aber, wenn nun endlich in dieser Nation ein Paar Augen stark genug waren, sich nicht früh Morgens bis auf den Abend wieder zuzuschliessen – auch im Mittage zu sehen mit unverwandtem Blicke – wenn das nun die Augen eines Jünglings waren, dem die Natur auch Mut gab, zu sagen, was er sah? das um ihn her auszudrücken, wie er es fühlte, und von der Schönheit zu reden, wie sie ihn im Meere des Lichts umschwamm? Was sollen nun andere Jünglinge um ihn her thun, die zwar auch wol etwas sahen, was die lieben Nachbarn nicht sahen, aber dem Nachschreyen ihrer Nation nachgaben? Oder, wenn nun auch sie die Wahrheit sagen, und das nun dem ähnlicher sieht, was jener Erste aus ihrer Mitte sagt, als dem, was die Nation bisher dem Nachbar nachsagte; schreyen sie nun bloß nach? (EN: 1050f)

An dem Vokabular dieser Passage sind die neuen dichterischen Ideale des Sturm und Drang deutlich abzulesen: Auf der Suche nach Natur, Schönheit (im Sinne von Natürlichkeit), Gefühl und Wahrheit folgen auch die anderen Jünglinge jener Nation (d.h. die jungen Genies) dem Weg, auf welchem ihnen der „Erste aus ihrer Mitte" vorangegangen ist: „O! ich glaube zu sehr an hohe Urgenien, die ganzen Nationen den Weg zeigen sollten: fühle zu sehr, daß Göthe so ein Liebling der Natur ist, den sie zum Wegweiser ausrüstete" (EN: 1051). Wer allerdings nur nachläuft, „nicht weil die Natur, sondern weil Göthe da wandelt" (EN: 1051), oder, wie Lessing es formulierte, „nur nachahmt, um nachzuahmen", stößt auch bei Sprickmann auf Ablehnung. Ansonsten sieht der Autor es keineswegs für einen Makel an, als 'Nachahmer' des jungen Goethe zu gelten,[218] im Gegenteil: Er versteht die Imitation von Charakter und Ausdruck der Goetheschen Dichtung eher als eine Huldigung an das „hohe Urgenie" und seine Ideale. Deshalb gebe es sogar einen höchsten Sinn, „in dem es Sünde wäre, nicht zu göthisieren" (EN: 1052).

Zwar hat sich Sprickmann in seiner Dramenproduktion häufig an Werken bedeutender Schriftsteller seiner Zeit orientiert (z.B. Lessing, Klinger, Lenz), typisch goethesche Elemente machen darunter jedoch kurioserweise nur einen verschwindend geringen Anteil aus. Lediglich wenige kurze Passagen in der „Natürlichen Tochter" und in „Mariens Reden bei ihrer Trauung" erinnern an

---

[218] Vgl. Ribbat: Literaturgeschichte. S. 660.

den Stil des „Werther". Aus dem „Götz" hat der münstersche Autor kaum mehr als den Freiheits-Begriff (für sein frühes Drama „Die Natürliche Tochter") verwendet, und an „Stella" lehnen sich seine Werke höchstens durch die Problematik des Mannes zwischen zwei Frauen an.

Obwohl an exponierter Stelle – im renommierten „Deutschen Museum" – erschienen, blieb „Etwas über das Nachahmen" bei Literaten und Kritikern weitgehend unbeachtet. Jene Zeit, die literaturtheoretische Schriften in großer Zahl hervorbrachte, verweigerte dem bedeutenden Programm eines unbedeutenden Dichters ihre Anerkennung. Stünde statt der Sigle 'Sz.' ein bekannter Name unter dem Aufsatz, so wäre der Text heute vermutlich in Anthologien zum kritischen Schrifttum des Sturm und Drang zu finden und würde wiederholt in der Forschungsliteratur zitiert. Darauf deutet Guthkes offenbar zufällige Wiederentdeckung der Schrift hin. Die einzig bekannte zeitgenössische Rezension[219] stammt von dem Leipziger Kritiker und Wieland-Anhänger Johann Carl Wezel und zeugt von völliger Verständnislosigkeit gegenüber der damaligen fortschrittlichen Literaturströmung.[220] Venhofen gibt Auszüge aus der Kritik, die höhnisch die „ganze poetische Ketzergeschichte" der Zeit aufrollt und sich über die „besoffnen Geister" auf dem deutschen Parnasse (gemeint sind Sprickmann und seine Dichterkollegen) lustig macht.[221] An dieser Stelle interessieren nur die wenigen Absätze, in denen sich Wezel mit dem eigentlichen Gegenstand seiner Rezension – „Etwas über das Nachahmen" – auseinandersetzt. Der wichtigste Abschnitt lautet:

> Nunmehr Herr Autor, thun Sie Ihre Frage noch einmal: was heißt göthisiren? – Es heißt, wie Göthe, denken, empfinden und reden wollen, ohne Göthe zu seyn; es heißt sich seine Fehler geben, weil man sein Gutes nicht erreichen kann: es heißt, unwissend bewundern, weil man nicht mit Unterscheidung loben kann; oft heißt es auch nur, schlechtes Deutsch schreiben und elende Knittelverse machen, wie G.[222]

---

219 Johann Carl Wezel: [Rezension von Sprickmanns „Etwas über das Nachahmen allgemein, und über das Göthisieren insbesondre".] In: J.C.W.: Kritische Schriften. Im Faksimiledruck hg. mit einem Nachwort und Anmerkungen von Albert R. Schmitt. Versuch einer Gesamtbibliographie über J.C.W. von Philipp S. McKnight. Bd. 1. Stuttgart: Metzler 1971. (= Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts.) S. 254-58. – Die Rezension erschien ursprünglich in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Bd. 23 (1779), Nr. 1. S. 72-76. [Künftig zitiert: Wezel: (Rezension).]

220 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 50.

221 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 49f.

222 Wezel: [Rezension]. S. 74.

Wir haben hier eine literaturwissenschaftliche Kuriosität[223] vor uns, gewiß – und doch ist die Polemik dieser Rezension symptomatisch für die Schwierigkeiten, mit denen der weitgehend unbekannte Schriftsteller Sprickmann bei seinen ersten Schritten an die große literarische Öffentlichkeit zu kämpfen hatte. Angriffe der Kritik gegen Goethe wurden von dessen Anhängern postwendend niedergeschlagen. Zur Verteidigung Sprickmanns fand sich dagegen kein einziger der Dichterfreunde bereit.

3.5 Neue literarische Vorbilder: Göttinger Hain, Sturm und Drang

Der junge Regierungsrat Sprickmann hatte sich als engster Mitarbeiter des Ministers Franz von Fürstenberg so gut bewährt, daß dieser 1775 beschloß, seinen Vorzeige-Juristen an der neuen münsterschen Universität als Professor der Rechte einzusetzen. Vorher jedoch sollte Sprickmann sich ein Jahr lang an der Universität Göttingen mit Bibliotheksstudien auf seine neue Aufgabe als akademischer Lehrer vorbereiten –[224] ein Angebot, das dieser mit Begeisterung annahm. Was ihn an Göttingen reizte, war weniger die juristische Weiterbildung, sondern das rege geistige und literarische Leben in der Universitätsstadt. Nach Sprickmanns erstem Göttingen-Aufenthalt (1766-1768) hatte sich die Stadt zu einem Zentrum der neuen deutschen Literaturbewegung entwickelt. Die Mitglieder des 1772 gegründeten Göttinger Hains[225] setzten dem Rationalismus der Aufklärung einen empfindsamen Gefühls-, Natur- und Freundschaftskult entgegen. Hauptsächlich in der Lyrik wirkte der Dichterbund geschmacksbildend, so etwa mit 'Bardenoden', volksliedhafter Lyrik, Idyllen und Kunstballaden, die in dem von Boie und Gotter begründeten „Göttinger Musenalmanach" erschienen.

Als Sprickmann Anfang Dezember 1775 nach Göttingen kam, existierte der Hainbund in seiner ursprünglichen Zusammensetzung nicht mehr. Die Brüder Stolberg, Miller, Voß und Hölty hatten die Stadt bereits zwischen 1773 und

---

223 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 50.

224 Vgl. Schmidt: Sprickmann. S. 305.

225 Johann Heinrich Voß, Ludwig Christoph Heinrich Hölty, Johann Martin Miller, Heinrich Christian Boie, die Grafen Christian und Friedrich Leopold Stolberg, Johann Anton Leisewitz. Dem Göttinger Hain nahe standen Gottfried August Bürger, Matthias Claudius (Wandsbeck) und Friedrich Gottlieb Klopstock (Hamburg).

1775 verlassen. Durch regen Briefwechsel und die Beteiligung an gemeinsamen Publikationen lebte der Hainbund jedoch als ideelle Gemeinschaft weiter. Auch ein Kreis von verbliebenen Haindichtern und jüngeren Poeten hielt in Göttingen noch die Ideale des Dichterbundes hoch.[226] Ihnen schloß sich Sprickmann bald an, zumal er schon seit längerer Zeit in brieflichem Kontakt mit einigen Hainbündlern gestanden hatte. So war Klopstock bereits 1773 an Sprickmann mit der Bitte herangetreten, in Münster Subskribenten für seine „Deutsche Gelehrtenrepublik" zu werben. Sprickmann machte sich voller Eifer an die Arbeit und übersandte seinem großen Dichterideal Klopstock schließlich eine Liste mit der für eine Stadt wie Münster ungewöhnlich hohen Zahl von 56 Subskribenten.[227] Aus diesem ersten Kontakt ergab sich ein Briefwechsel, der bis ins Jahr 1775 hineinreichte.[228] Seit 1774 stand Sprickmann ebenfalls mit dem Hainbund-Gründungsmitglied Voß in brieflicher Verbindung, der ihn 1775 als Mitarbeiter des „Göttinger Musenalmanachs" gewinnen konnte.[229] Im Oktober 1775, also noch kurz vor Sprickmanns Abreise nach Göttingen, wandte sich auch Boie an den Münsteraner, um ihn zur Teilnahme am „Deutschen Museum"[230] einzuladen. Mit der Veröffentlichung seiner Werke in den angesehenen Zeitschriften gelang es Sprickmann endlich, aus der regionalen Bedeutungslosigkeit herauszutreten und im Gefolge anderer dort publizierender Schriftsteller einen neuen, unkonventionellen Sturm-und-Drang-Stil zu entwickeln.

Das Studienjahr 1776 sollte zu Sprickmanns „Jahr der großen Bekanntschaften"[231] werden: Von dem verbliebenen Göttinger Kreis schloß er sich besonders an den sanften Lyriker Overbeck an, dessen ländlich-idyllische Gedich-

---

226 Christian Adolf Overbeck, Karl August Wilhelm von Closen, Ludwig Philipp Hahn, Johann Christoph Gatterer, Johann Thomas Ludwig Wehrs. (Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 55.)

227 Vgl. Moritz: Klopstock. S. 15f. – Jansen: Klopstock. S. 31ff.

228 Auch Fürstenberg begann sich in dieser Zeit für Klopstock zu interessieren. Er versuchte sogar, diesen nach Münster zu holen, jedoch ohne Erfolg. (Vgl. Moritz: Klopstock. S. 18-22.)

229 1774 übernahm Voß die Redaktion der Zeitschrift. Dort erschienen 1776 vier Gedichte Sprickmanns, 1777 zwei weitere (vgl. Gödden: Schwärmer. S. 160).

230 Die Monatsschrift, an der zahlreiche Dichtergrößen mitwirkten, wurde zwischen 1776 und 1791 von Boie und Christian Conrad von Dohm herausgegeben. Sie bildete den „Mittelpunkt der norddeutschen literarischen Bewegung" (Gödden: Schwärmer. S. 179).

231 Hasenkamp: Sprickmann. S. 27.

te und Kinderlieder damals weite Verbreitung fanden.[232] Sich allein mit den 'Resten' des Hainbunds zu begnügen, war jedoch Sprickmanns Sache nicht: Statt sich ernsthaft den juristischen Studien zu widmen, unternahm er regelrechte Wallfahrten zu seinen verehrten literarischen Vorbildern in der näheren und weiteren Umgebung von Göttingen, um diese persönlich kennenzulernen. So überraschte er am 1. Februar 1776 Boie in Hannover, reiste im nächsten Monat unangemeldet zu dem kranken Hölty nach Mariensee und besuchte am 12. März voller Ehrfurcht Klopstock in Hamburg. Dieser führte ihn in die Wandsbecker Familie Claudius ein, wo Sprickmann auch Voß begegnete. Ein Abstecher von Wandsbeck nach Lübeck brachte ihm die Bekanntschaft Gerstenbergs ein. Ende Juni 1776 reiste Sprickmann dann zu Friedrich Wilhelm Gotter nach Gotha, den er bereits bei seinem ersten Studienaufenthalt in Göttingen kennengelernt hatte. Natürlich ließ er sich dabei nicht die Gelegenheit entgehen, das Gothaer Hoftheater unter der Leitung von Ekhof zu besuchen. Er hatte Glück: Ekhofs progressiver Konkurrent Friedrich Ludwig Schröder, der die neuen Dramatiker des Sturm und Drang in Hamburg förderte, war gerade zu Besuch in Gotha, und so konnte Sprickmann dort „den Alt- und Jungmeister deutscher Bühnenkunst"[233] spielen sehen.[234] Von Gotha aus fuhr Sprickmann nach Weimar, wo es ihm zwar gelang, Goethe zu sehen, nicht aber, ihn persönlich kennenzulernen. Dennoch bedeutete Sprickmann diese flüchtige Begegnung sehr viel: „In Göthe bin ich verliebt [...] – eine der größten Glückseligkeiten meines Lebens, daß ich ihn sah!"[235] Auch Jakob Michael Reinhold Lenz stand auf seiner Besuchsliste,[236] doch war dieser gerade nach Berka aufs Land gegangen, so daß Sprickmann ihn nicht in Weimar antraf.[237]

Gerstenberg, Goethe, Lenz: An den 1776 von Sprickmann als Vorbilder verehrten Dramatikern läßt sich bereits seine Wandlung vom unbedeutenden Sing- und Lustspieldichter zum kraftvollen, alle sprachlichen Grenzen sprengenden Sturm-und-Drang-Dramatiker ablesen. Es war jedoch ein anderer Stür-

---

232 Vgl. Jansen: Hainbund. S. 7.

233 Venhofen: Sprickmann. S. 44.

234 Vgl. auch Sprickmanns Theatergedicht „An Hollbeck: Als H. Ekhof und Mad. Starke die Eltern im Deserteur aus Kindesliebe spielten" in Reichards „Theater-Kalender" für das Jahr 1777, S. 17. [Konnte für diese Arbeit nicht eingesehen werden.]

235 Brief an Boie vom 18. Juli 1776. – Zitiert nach: Trunz/Loos: Goethe. S. 3.

236 Boie hatte Sprickmann am 17. Juni 1776 brieflich bei Lenz angekündigt. (Vgl. Lenz: Werke und Briefe. Bd. 3. S. 465.)

237 Vgl. Lenz: Werke und Briefe. Bd. 3. S. 875.

mer und Dränger, dessen Arbeit den wohl größten Einfluß auf Sprickmanns dramatischen, lyrischen und erzählerischen Stil hatte: Gottfried August Bürger, dessen ungestümes Temperament und unglückliche Lebensumstände[238] denen des Westfalen sehr ähnlich waren. Mit ihm schloß Sprickmann im April 1776 eine enge Freundschaft. Vor allem durch die Schauerballade „Lenore" (1774) war Bürgers ungeschliffener, kraftgenialischer Stil bekannt geworden, den Sprickmann während seiner Göttinger Zeit zu kopieren begann.[239] So weist Sprickmanns bluttriefende Schauerballade „Ida"[240] deutliche Anklänge an „Lenore" auf. Das laut Venhofen „wohl [...] stürmischeste Erzeugnis der ganzen aufgeregten Epoche des Sturmes und Dranges"[241] – nämlich „Ida" – macht deutlich, daß innerhalb kurzer Zeit eine revolutionäre Veränderung mit Sprickmanns Dichtkunst vor sich gegangen sein muß: Hatte er sich noch ein Dreivierteljahr zuvor an konventioneller Literatur nach formgebundenen, klassizistischen Vorbildern versucht, so löste er sich in seinem neuen Stil von allen literarischen Regeln: Übersteigerte Raseszenen, erregt-elliptische Sprache und starke Unregelmäßigkeiten in Metrum, Reim und Strophenfolge sind die wesentlichen Merkmale dieses einerseits hochgelobten, andererseits streng getadelten Werks.[242]

Nicht nur für Sprickmanns Lyrik, sondern auch für seine dramatische Entwicklung waren die literarischen Anregungen des Göttinger Jahres 1776 entscheidend. Die Sturm-und-Drang-Dramatik erreichte in diesem Jahr mit Werken wie Klingers „Zwillingen", Leisewitz' „Julius von Tarent", Lenz' „Soldaten" und Wagners „Kindermörderin" ihren Höhepunkt. Zwar hatte der allem Neuen gegenüber aufgeschlossene Sprickmann bereits in Münster die Literatur

---

238 Bürger war verheiratet, aber in die Schwester seiner Frau verliebt, was ihn sehr belastete. Sie führten eine 'Ehe zu dritt', von der Bürgers enger Freund Sprickmann wußte.

239 Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 56f.

240 „Ida" entstand im Sommer 1776 (vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 45) und erschien im Februar 1777 im „Deutschen Museum".

241 Venhofen: Sprickmann. S. 47.

242 Bürger tadelte an der „Ida" das „Sprachverhunzen": „Endlich, wenn das so fort geht, werden ja alle SprachRegeln mit Füßen getreten und jeder schmiert, wie es ihm in die Feder kömmt." (Brief an Boie vom 23. Januar 1777. In: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 15.) Boie teilte seine Meinung, meinte aber auch: „Indeß verdient das Stück immer gedruckt zu werden". (Brief an Bürger vom 30. Januar 1777. In: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 23.) – Zur Beurteilung durch die Zeitgenossen vgl. auch Venhofen: Sprickmann. S. 47.

des Sturm und Drang zur Kenntnis genommen, aber erst in unmittelbarem Kontakt zu ihren Anhängern und Vertretern wurde auch der Westfale zum Stürmer und Dränger. Weder in den rationalistischen Werken der Aufklärung noch in der rührseligen Dichtung der empfindsamen Epoche hatte Sprickmann solch eine Übereinstimmung der Literatur mit seinem Lebensgefühl gefunden, wie er sie jetzt in den kraftgenialischen, leidenschaftlichen Dramen entdeckte. Begierig griff er diese Möglichkeit auf, seine innere Zerrissenheit, Haltlosigkeit und seine Schuldgefühle ohne formalen Zwang dramatisch zu verarbeiten.

Das erste noch erhaltene dramatische Werk Sprickmanns, das von seiner stilistischen Wandlung Zeugnis ablegt, ist die kurze Klosterszene „Das Strumpfband". Sie erschien im Dezember 1776 im „Deutschen Museum". Dieses nur knapp fünf Druckseiten umfassende Werk läßt sich formal den um 1775 beliebten dramatischen Kleinformen zuordnen. An der Motivwahl in Sprickmanns „Strumpfband" ist deutlich der Einfluß von Gotters Trauerspiel „Mariane" (1776) zu erkennen: Von ihrem Vater ins Kloster gezwungen, begeht eine unglücklich Liebende Selbstmord. Sprickmanns Besuch bei Gotter im Sommer 1776 könnte ihn zur Wahl dieses Sujets angeregt haben. (Für eine ausführliche Interpretation vgl. Kap. 4.2.1.1.) Ohnehin war Klosterliteratur ein bei Hainbündlern und Stürmern und Drängern recht beliebtes Genre: Millers „Nonnenlied" (1773), seine tränenselige Klostergeschichte „Siegwart" (1776), Höltys Schauerballade „Die Nonne" (1773) und Leisewitz' „Julius von Tarent" (1776) sind nur einige Beispiele dafür. Es war aber nicht allein die literarische Mode seiner Zeit, die das Klostermotiv so faszinierend für Sprickmann machte, daß er es auch in seinen Erzählungen „Das Neujahrsgeschenk"[243] und „Die Untreu aus Zärtlichkeit"[244] sowie in den Dramen „Die natürliche Tochter" und „Der Schmuck" aufgriff. Schon als Schüler hatte er den romantisch-überspannten Entschluß gefaßt, in den Jesuitenorden einzutreten, konnte aber von seiner Mutter noch davon abgehalten werden (MG/M: 65), da bereits ihre Schwestern den Schleier genommen hatten und ein Bruder Jesuit geworden war. Auch später behielt das Kloster für Sprickmann noch seine Faszination als Ort der Ruhe und des (vermeintlichen) Seelenfriedens. Daß er in den münsterschen Klöstern kein Unbekannter war und sogar Bekanntschaften mit Nonnen pflegte, geht aus einem Brief Sprickmanns an Hölty hervor:

> Die Klöster, nicht das Carthäuser nur, auch andere, auch schöne liebsame Nönnchen sollen Sie kennen lernen, wie ich denn ein liebes Mädchen zur

---

[243]Erschien im September 1776 im „Deutschen Museum".

[244]Erschien im Januar 1777 im „Deutschen Museum".

> Freundin und eine Schwester[245] im Kloster habe, bey denen Sie recht viel gelten sollen. Die erste singt und spielt Clavier und da sollen Sie ihr dann zuweilen ein süßes klosterliches Lied machen, das sie uns singen soll. O das arme liebe Mädchen ist eine so warme sanfte Seele![246]

Weltflucht und Askese konnten den leidenschaftlichen und sinnenfreudigen Sprickmann jedoch nicht auf Dauer anziehen. Ein Werk wie der „Siegwart", in dem Miller das Klosterleben romantisch-verklärt darstellt, wäre für Sprickmann nicht denkbar gewesen – keine seiner literarischen Figuren wird durch das Kloster glücklich.

Statt Anerkennung für die Ausbildung seines neuen literarischen Stils erntete Sprickmann bei der Literaturkritik Spott für seine „Klosterscene". Johann Carl Wezel versucht in seiner Beurteilung zwar, das Werk dem Gelächter der Leser preiszugeben. Die dichte dramatische Sprache des „Strumpfbands" hat jedoch offenbar auf seine Rezension abgefärbt, so daß das pointiert-originell formulierte Urteil eher wie eine unfreiwillige Werbung für Sprickmanns Szene erscheint:

> [...] eine Klosterscene (S. 1083.) wo auf zwo Oktavseiten sich ein Liebhaber erschießt, eine arme Nonne an ihrem Strumpfbande aufhängt und an zween Gedankenstrichen elendiglich erstickt, daß der Vater sich nicht entbrechen kann, ihr zuzurufen: „Mensch, ich glaube, du bist toll!" er wirft ihr vierzehn Ausrufungszeichen an den Kopf und sie – stirbt.[247]

Von dem zweiten der drei Dramen Sprickmanns aus der Göttinger Zeit ist nur der Titel bekannt: Das dreiaktige Lustspiel „Die Genies" blieb ungedruckt und verschwand im Nachlaß Clemens August Schückings, der ein Logenbruder des

---

[245]Das Wort kann hier nur im Sinne von 'gute Freundin, Seelenschwester' gemeint sein, da Sprickmann keine eigene Schwester mehr hatte. Seine ältere Schwester Dina (Bernhardine) war bereits im Kindesalter gestorben. Die vage Erinnerung an sie hatte jedoch zeitlebens in ihm den Wunsch nach einer Schwester wachgehalten (vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 23).

[246] Brief vom 10. Juni 1776. – Zitiert nach: Weinhold: Sprickmann. S. 270f. – Sprickmann hatte Hölty von Göttingen aus zu einem längeren Besuch nach Münster eingeladen.

[247] Johann Carl Wezel: [Rezension von Sprickmanns „Strumpfband".] In: J.C.W.: Kritische Schriften. Im Faksimiledruck hg. mit einem Nachwort und Anmerkungen von Albert R. Schmitt. Versuch einer Gesamtbibliographie über J.C.W. von Philipp S. McKnight. Bd. 1. Stuttgart: Metzler 1971. (= Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts.) S. 258f. – Die Rezension erschien ursprünglich in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Bd. 23 (1779), Nr. 1. S. 76f.

Freimaurers Sprickmann war.[248] Aus einem Brief Overbecks läßt sich entnehmen, daß Sprickmann das Drama bereits vor dem Oktober 1776 verfaßt oder zumindest angefangen hat:[249] Overbeck reiste nämlich im Oktober aus Göttingen ab, muß aber die Entstehung der „Genies" noch miterlebt haben: „Neulich kriegt' ich einen Brief von Weygand[250]. Dabey fiel mir deine E u l a l i a ein. Wie stehts damit? und die G e n i e s ? Weygand drukt sie doch?"[251] Am 28. Oktober 1776 hatte außerdem der Hainbündler Wehrs schriftlich bei Sprickmann angefragt: „Geht es an, daß ich noch vor deiner Abreise die Genies zu lesen bekomme?"[252] Über den Inhalt des Stücks läßt sich nur spekulieren. Der Titel weist jedoch darauf hin, daß Sprickmann darin den für den Sturm und Drang so typischen Geniekult thematisierte.

Kann man Sprickmanns erste beide Dramen dieses so stürmischen Jahres 1776 noch als Fingerübungen der Sturm-und-Drang-Dramatik bezeichnen, so ist das dritte und letzte Stück der Göttinger Zeit von einer ganz anderen literarischen Bedeutung: Das fünfaktige Trauerspiel „Eulalia" löste „große Sensation in der Lesewelt"[253] aus – nicht allein wegen seiner revolutionären Tendenzen und der selbst für den Sturm und Drang ungewöhnlich emotionalisierten Sprache (z.B. in den Raseszenen), sondern v.a. wegen der Ähnlichkeit mit Lessings „Emilia Galotti". (Für eine ausführliche Interpretation vgl. Kap. 4.2.2.1.) Die Entstehungszeit von Sprickmanns einzigem vollendeten Trauerspiel läßt sich ebenso wie beim „Strumpfband" und den „Genies" nicht ganz genau bestimmen. Sie fällt aber mit Sicherheit in die Göttinger Zeit, da „Eulalia" bereits im Januar 1777 anonym bei Weygand in Leipzig gedruckt wurde.[254] Sprickmann

---

248 „Dieses Lustspiel gab ich meinem Freunde Clemens Schücking mit nach Bonn, als es eben fertig war; es ist wahrscheinlich dort nach seinem Tode mit seinen Büchern und Papieren verkauft oder zerrissen." (Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2.) – Göddens Nachforschungen im Schücking-Nachlaß führten zu keinem Ergebnis (vgl. Gödden: Schwärmer. S. 177).

249 Venhofen datiert „Die Genies" auf 1776 oder 1777. (Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 124.)

250 Der bekannte Leipziger Verleger Weygand druckte Boies „Deutsches Museum" und viele Schriften der Hainbündler.

251 Brief vom 17. April 1777. – Zitiert nach: Jansen: Hainbund. S. 149.

252 Zitiert nach: Jansen: Hainbund. S. 123 Anm.

253 Venhofen: Sprickmann. S. 71.

254 Mehr als 50 Jahre nach dem ersten Erscheinen der „Eulalia" erfuhr das Stück noch mehrere Nachdrucke (1831, 1833, um 1854) und einen Teilabdruck in der „Encyklopä-

war aber erst im Dezember 1776 nach Münster zurückgekehrt.[255] Laut Venhofen hatte Sprickmann seine „Eulalia" schon im Juli 1776 in erster Ausführung beendet und sie dann durch Vermittlung seines Freundes Wehrs an den Hamburger Theaterdirektor Schröder geschickt. Wegen der großen Ähnlichkeit des Stücks mit „Emilia Galotti" lehnte Schröder jedoch eine Aufführung an seiner Bühne ab.[256] Anscheinend arbeitete Sprickmann nach dieser Zurückweisung sein Trauerspiel um, denn die endgültige Druckfassung erhielt es erst im Herbst 1776[257]. Zufrieden war Sprickmann aber auch mit dieser zweiten Version der „Eulalia" nicht: Noch am Tag bevor Weygand ihm das (ohne seine ausdrückliche Genehmigung) gedruckte Werk zuschickte, schrieb Sprickmann an Boie:

> Meine Eulalia, nein, werd' ich nicht aufs Theater geben. Ich wanke, ob ich das Stück drucken lasse. Ich habe an Weygand, um für meine Unentschlossenheit Zeit zu gewinnen, geschrieben, daß ich daran ändern wollte, werd' ihm auch wohl bald schreiben, daß er's liegen läßt. Sonst hab' ich auch wirklich angefangen, daran zu arbeiten, habe noch eine Maitresse hineingebracht und das Stück umgetauft: D i e M a i t r e s s e .[258]

Daß Sprickmann insgesamt drei verschiedene Fassungen der „Eulalia" konzipierte, diese erst an einen der berühmtesten Theaterdirektoren Deutschlands schickte und dann am liebsten vor der Öffentlichkeit verborgen hätte, zeigt seine große Unsicherheit über Inhalt und Wirkung des Stücks. Venhofen hat „Eu-

---

die der deutschen Nationalliteratur" (1842). (Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 159.)

255 Nicht nachvollziehbar ist die Behauptung Hasenkamps, daß „Eulalia" erst nach der Rückkehr aus Göttingen entstanden sei (vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 31), v.a. da er auf S. 72 (richtigerweise) angibt, Sprickmann habe sein Trauerspiel im Jahre 1776 verfaßt.

256 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 56.

257 Venhofen nennt den Winter 1776 als Zeit der Fertigstellung (vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 56), Gödden den Herbst/Winter 1776 (vgl. Gödden: Schwärmer. S. 77). Beide Angaben sind jedoch unbefriedigend; m.E. kann Sprickmann im Winter 1776/77 nicht mehr an der schließlich gedruckten Fassung seines Dramas gearbeitet haben. Aus einem Brief Sprickmanns an Boie vom 9. Januar 1777 geht außerdem hervor, daß der Druck der „Eulalia" bereits Anfang Januar abgeschlossen gewesen sein muß: „Da schickt mir Weygand meine Eulalia schon gedruckt." (Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 70.) Die Zeitspanne zwischen Winteranfang und Drucklegung ist also zu kurz, als daß man die Entstehung der „Eulalia" noch auf den Winter 1776/77 datieren könnte.

258 Brief an Boie vom 8. Januar 1777. – Zitiert nach: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 21 Anm.

lalia" mit Recht als Sprickmanns „Schmerzenskind"[259] unter seinen Dramen bezeichnet. Ähnlich wie in der halb-autobiographischen Erzählung „Die Untreu aus Zärtlichkeit" gehen darin Dichtung und psychologische Wahrheit ineinander über. Kaum ein anderes seiner dramatischen Werke offenbart dem mit Sprickmanns Leben und Denken vertrauten Leser mehr von dessen inneren Kämpfen und Leidenschaften. Aber auch die erstmals offen geäußerte Gesellschafts- und Absolutismuskritik hat dem am münsterschen Fürstenhof angestellten Sprickmann wahrscheinlich eine Menge Mut abgefordert. Was für Lenz die „Soldaten" waren, nämlich „das Stück, das mein halbes Dasein mitnimmt"[260], das war für Sprickmann seine „Eulalia". Die Vermutung Göddens, daß auch finanzielle Motive bei der Abfassung des Dramas im Hintergrund gestanden haben könnten,[261] ist deshalb nicht plausibel. Wie Sprickmann in seiner münsterschen Zeit als Theaterdichter erfahren hatte, war der zu erwartende Bühnenerfolg bei Trauerspielen nicht so sicher wie bei Lustspielen. Dagegen konnte die kathartische Funktion des Dramenschreibens, der „Akt innerer Selbstbefreiung"[262], besser durch die Niederschrift eines *Trauer*spiels wie der „Eulalia" erreicht werden.

Nur für das münstersche Theater, Sprickmanns 'Hausbühne', sind öffentliche Aufführungen der „Eulalia" bezeugt.[263] Im Januar 1780 brachten Göttinger Studenten das Stück außerdem im privaten Kreis auf die Bühne, was Bürger zu einem leidenschaftlich-schwärmerischen Prolog[264] auf das Werk seines Freundes inspirierte.[265] Einer Quelle aus dem Jahre 1842 ist zu entnehmen, daß Sprickmanns „Eulalia" „früher gern und oft auf der Bühne gesehen"[266] worden

---

259 Venhofen: Sprickmann. S. 70.

260 Brief an Herder vom 23. Juli 1775. In: Lenz: Werke und Briefe. Bd. 3. S. 329.

261 Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 77.

262 Venhofen: Sprickmann. S. 70.

263 Laut Hasenkamp wurde „Eulalia" bereits im Juli 1776 erstaufgeführt. (Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 150.)

264 [Gottfried August] Bürger: Prolog gehalten bei einer Privatvorstellung der Eulalia zu Göttingen. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1781. Jg. 4, Teil 1. Nr. 8 (24. Februar 1781). S. 113-115.

265 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 71f.

266 Wolff, O.L.B.: [Einleitung zum auszugsweisen Nachdruck der „Eulalia" (4. und 5. Aufzug).] In: Encyklopädie der deutschen Nationalliteratur oder biographisch-kritisches Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten seit den frühesten Zeiten nebst Proben

sei. Auch Sprickmann selbst gibt an, daß man sein Trauerspiel „oft aufgeführet“[267] habe. Wo und wann diese Aufführungen stattgefunden haben sollen, bleibt jedoch offen. Vermutlich verhinderte obrigkeitliche Zensur an deutschen Bühnen die weitere Verbreitung von Sprickmanns revolutionär-antiabsolutistischem Drama.

In der zeitgenössischen Literaturkritik hielten sich Lob und Tadel für die „Eulalia“ in etwa die Waage: Kritisiert wurden v.a. die Raseszenen und die angebliche Nachahmung der „Emilia Galotti“. Andererseits lobte Friedrich Nicolais „Allgemeine Deutsche Bibliothek“: „Indeß gehört diese Nachahmung zu den glücklichsten, die wir kennen, und verräth ein vorzügliches dramatisches Talent“[268]. Wie sehr sich in der Generation der ‘Originalgenies’ der Gedanke durchgesetzt hatte, daß nur ein ‘originales’, also in Thema und Ausführung neues Drama ein gutes Drama sein könne, zeigt die kontrastive Struktur der folgenden Bemerkung Overbecks: „In der Hallischen Zeitung ward Eulalia eines der besten unserer diesjährigen Theaterprodukte genannt. Andere nennen's nun eine Nachahmung der Emilia.“[269] Sprickmann mit seiner Vorliebe für die Be- und Verarbeitung fremder Stoffe war in diesem Sinne sicher kein ‘Originalgenie’. Ebensowenig aber war er nur ein ‘Nachahmer’: Aus altbekannten Elementen des Lessingschen Dramas und der Sturm-und-Drang-Dramatik hat er in seiner „Eulalia“ ein in seiner Gesamtheit neuartiges literarisches Kunstwerk geschaffen.

Das neue Jahr 1777 stand für Sprickmann unter keinem guten Stern. Nach dem freien und geistig anregenden Leben in Göttingen mußte er sich nun wieder in die beengenden familiären und beruflichen Verhältnisse seiner Heimatstadt schicken. Zudem erlitt er am 12. Januar einen Schlaganfall, der mit der Zeit wohl wieder ausheilte, Sprickmanns hypochondrischer Veranlagung aber neue Nahrung gab: „Das Ding hat mich abgespannt, daß ich nichts mehr werth bin. [...] Ach Bürger, es ist mit meinen Kräften im Grunde doch nur Lumperey! [...] Überhaupt fühl ichs täglich, wie ich grämlicher, fühlloser, einsamer werde!“[270] Neue alte Liebesträume stürzten ihn in zusätzliche Verwirrung: Seine

---

aus ihren Werken. Bearbeitet und hg. von O.L.B. Wolff. Bd. 7. Leipzig 1842. S. 185.

267 Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2.

268 [Rezension von Sprickmanns „Eulalia“.] In: Allgemeine Deutsche Bibliothek 44. Anhang zum 25. bis 36. Bd. 1780. S. 740.

269 Brief Overbecks an Sprickmann vom 9. November 1777. – Zitiert nach: Jansen: Hainbund. S. 158. – Venhofen konnte trotz seiner Suche in der Halleschen Zeitung die erwähnte Rezension nicht finden (vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 71 Anm.).

270 Brief Sprickmanns an Bürger vom 25. Januar 1777. – Zitiert nach: Strodtmann: Bür-

Jugendliebe Mariane Hosius war inzwischen Witwe geworden, und plötzlich schien ihm die Erfüllung seiner Leidenschaft wieder in greifbare Nähe zu rükken – ungeachtet seiner Frau und Kinder. Die um den Jahreswechsel 1776/77 entstandene Erzählung „Die Untreu aus Zärtlichkeit" ist das wohl augenfälligste Zeugnis dafür, wie eng Leben und Werk Sprickmanns ineinandergreifen, denn mit dieser Lebensbeichte wollte er sich von Mariane Hosius das Jawort ertrotzen:

> Ich habe meine Geschichte mit den einzigen Weibe, das ich je geliebt habe, so wie mans eigentlich lieben nennen sollte, in eine Erzählung gebracht; sie kommt ins Mus[eum]. Ich hab es so deutlich gemacht, so viele geheime Züge, so viele wahre Umstände hineingebracht, daß sie sich und mich gleich erken- nen muß. Das Ding will ich ihr selbst vorlesen, und allein [...]; ich habe dabey der Geschichte eine Entwickelung gegeben, wie ich Tag und Nacht davon träume; So will ich auf sie los, und, wie gesagt, Liebe oder Haß! Lieber Haß, als das schale Ding Freundschaft, mit dem sie mich nun zu Tode martert.[271]

Doch auch mit diesem Entwurf hatte Sprickmann keinen Erfolg: Er wurde abermals abgewiesen. Es sollte das letzte Mal sein, daß er um Mariane Hosius warb.

Nur ein halbes Jahr später stürzte sich der tief verletzte, halt- und orientierungslose Sprickmann schon wieder in ein neues Liebesverhältnis, das seine Verzweiflung aber nur vergrößerte. Bei Venhofen findet sich folgende Schilderung dieses für beide Seiten unglückseligen Verhältnisses:

> Urplötzlich hatte ihn die „Hexe Liebe" zu einer ehrsamen Münsterer Bürgerstochter gerissen, und beide waren der Glut ihrer Sinne erlegen. Bürger sorgte später hülfsbereit für den unglücklichen Freund; er brachte „Lina" in der Umgegend von Göttingen bei einem alten Bauernpaare unter und nahm sich ihrer freundlichst an.[272]

Mit seelischen Qualen und Gewissensbissen bezahlte Sprickmann dieses 'Abschieben' seiner Geliebten, zumal sie ihm aus Göttingen mitgeteilt hatte, daß sie schwanger sei. Literarischen Niederschlag fand die „traurigste Zeit seines Lebens"[273] in Sprickmanns Dithyramben „Lina" und „Liebe"[274] sowie in dem

---

ger-Briefe. Bd. 2. S. 20.

271 Brief Sprickmanns an Bürger vom 25. Januar 1777. – Zitiert nach: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 20f.

272 Venhofen: Sprickmann. S. 79.

273 Venhofen: Sprickmann. S. 82.

erst ein Jahr später veröffentlichten Monodrama „Mariens Reden bei ihrer Trauung“[275]. Dieses „Fragment“, so der Untertitel des nur acht Druckseiten umfassenden Werks, ist mit größter Wahrscheinlichkeit im zweiten Halbjahr 1777 entstanden, während Sprickmanns selbstquälerischer Zeit in Münster. Boie erwähnt „Mariens Reden“ nämlich bereits am 15. Januar 1778 in einem Brief an Bürger. Die Seitenplanung für das Septemberstück des „Deutschen Museums“ war zu diesem Zeitpunkt anscheinend schon in Arbeit.[276]

Düster, quälerisch und verzweifelt, doch ohne Raseszenen ist der Ton, den Sprickmann der verführten und verlassenen Unschuld Marie in den Mund legt. Ihre (unausgesprochene) Anklage gegen den Geliebten Karl, der sie in den Selbstmord treibt, kann als eine literarisch überhöhte Selbstanklage Sprickmanns gedeutet werden. Zahlreiche Elemente seines eigenen Verhältnisses mit Lina finden sich in dem Monodrama wieder: Auch Sprickmann hatte seine schwangere Geliebte in einem Dorf versteckt und sich kaum noch um sie gekümmert. Das psychologische Vorbild für den ungetreuen Verführer Karl läßt sich also unschwer in dem Autor selbst erkennen.[277] In der Figur der Marie hat er seine Lina zu einer Heiligen, einer selbstlosen Märtyrerin für ihren Geliebten und für das unschuldige Kind stilisiert. (Für eine ausführliche Interpretation vgl. Kap. 4.2.1.2.)

Im Briefwechsel zwischen Boie und Bürger werden „Mariens Reden“ mehrmals erwähnt. Beide Dichter waren an den literarischen Fortschritten ihres Freundes Sprickmann sehr interessiert und tauschten ihre Meinungen über seine Werke aus. Wie auch bei anderen Literaturkritikern schwankte Boies und Bürgers kritische Beurteilung der Sprickmannschen Dramen bemerkenswert unentschlossen zwischen Lob und Tadel. So hielt Boie „Mariens Reden“ für „das schauderhafteste, was ich noch von Sprickmann kenne“[278] und zweifelte daran, daß das Werk den Geschmack des Lesepublikums treffen werde: „So gut sie [„Mariens Reden“] sind, wag ich nicht sie drucken zu laßen“[279]. Auch Bür-

---

274 Beide Gedichte erschienen 1777 im „Deutschen Museum“: „Lina“ im September und „Liebe“ im November.

275 [Anton Mathias] Sprickmann: Mariens Reden bei ihrer Trauung. Ein Fragment. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (September 1778). S. 232-239.

276 Vgl. Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 209.

277 Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 88f.

278 Brief an Bürger vom 15. Januar 1778. – Zitiert nach: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 209.

279 Brief an Bürger vom 19. Februar 1778. – Zitiert nach: Strodtmann: Bürger-Briefe.

ger war der Meinung, daß das Stück nicht für den Druck geeignet sei, sonst aber „meist herrliche Diktion" besitze.[280] Trotzdem nahm Boie das Monodrama nicht mehr aus der ursprünglichen Planung für das Septemberstück des „Deutschen Museums" heraus. Er hatte erkannt, daß Sprickmann in seiner derzeitigen Lebenssituation nichts Gefälligeres hätte schreiben können: „So gut, so stark das Stück ist, so ist etwas Ueberspantes darin, das fürs erste aber alles, was er schreibt, haben wird, da seine Seele selbst in einem sehr überspanten Zustande ist."[281] Den tiefsten Eindruck mußte das rührende Werk aber bei empfindsamen Seelen wie Sophie von La Roche[282] hinterlassen. Begeistert schrieb sie in ihrer eigenwilligen Orthographie und Interpunktion an Sprickmann:

> Sie hätten mich ihre Marie lieben bewundern u[nd] beweinen sehen – Sie tief wühlender Mann – wie jemand Sie nante – aber es ist gut – graben Sie nach, in die grundlaage der Herzen, es liegt gutes herrliches unter dem schutt von versäumnis – u[nd] mode gesinungen die man gaab –[283]

„Mariens Reden" sollte das einzige Drama bleiben, das der Dichter in den zwölf Monaten zwischen seiner Rückkehr aus Göttingen und einer weiteren Reise nach Wetzlar im Dezember 1777 verfaßte – zumindest ist kein weiteres Stück mit Sicherheit dieser Zeit zuzuordnen. Warum er die dramatische Kunst wider seine schriftstellerische Gewohnheit vernachlässigte, kann nur vermutet werden: Der Dramatiker Sprickmann war für seine Entwicklung weit mehr als der Lyriker und Erzähler Sprickmann auf fremde literarische Anregungen angewiesen, wie seine produktive Göttinger Zeit gezeigt hat. Das immer noch unbefriedigende Theater- und Geistesleben Münsters konnte aber die gewachsenen Ansprüche des Dichters nicht mehr erfüllen. So beherrschten ausländische Autoren

---

Bd. 2. S. 233.

280 Brief an Boie vom 26. Februar 1778. – Zitiert nach: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 237.

281 Brief an Bürger vom 6. März 1778. – Zitiert nach: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 241.

282 Sprickmann lernte die Autorin des empfindsamen Romans „Geschichte des Fräuleins von Sternheim" (1771) am 1. Dezember 1777 in Ehrenbreitstein kennen. (Vgl. Heinz Jansen: Sophie v. La Roche im Verkehr mit dem geistigen Münsterland. Nebst ungedruckten Briefen Sophies an Sprickmann. Münster: Regensberg 1931. [Künftig zitiert: Jansen: La Roche.] S. 13.) Aus ihrer Bekanntschaft ergab sich ein längerer Briefwechsel, den Sprickmann 1780/81 abbrach.

283 Brief vom 29. Oktober 1778. – Zitiert nach: Jansen: La Roche. S. 62.

weiterhin die münstersche Bühne.[284] Schauspiele des Sturm und Drang, wie Sprickmann sie in den letzten Jahren (insbesondere in Göttingen) kennengelernt hatte, waren hier noch gänzlich unbekannt. Ohne den unmittelbaren Einfluß und die Herausforderungen des neuen deutschen Dramas aber stagnierte seine eigene Dramenproduktion. Hatte er noch 1775 als 'Hausdichter' der münsterschen Bühne gegolten, so ist für 1777 von seinen Verbindungen zu Direktion und Ensemble nichts mehr bekannt. Vielleicht war Sprickmann nicht mehr daran interessiert, für den konventionellen Geschmack des münsterschen Publikums zu arbeiten. Hinzu kam, daß er 1776 damit begonnen hatte, Erzählungen zu schreiben, die weniger von literarischen Vorbildern beeinflußt waren als seine Dramen.[285]

Als symptomatisch für Sprickmanns zeitweilige Interessenverlagerung von der dramatischen zur narrativen Form kann die Erzählung „Das Intelligenzblatt" gelten, die 1777 im „Deutschen Museum" erschien. Ursprünglich als Einakter verfaßt (vermutlich 1776)[286], wurde sie erst später von Sprickmann in epische Form gepreßt.[287] Dabei blieben zahlreiche dramatische Elemente erhalten, so zum Beispiel häufige direkte Rede, erregte Ausrufe, eine vom Autor selbst so bezeichnete „stumme Szene"[288] und der ohne Vorgeschichte unmittelbar ins Geschehen einführende Anfang: „Schon sieben Uhr, sagte Minna, indem im Kloster zur Messe geläutet wurde, schon sieben Uhr, und noch nicht!"[289] Trotz einiger Ungereimtheiten in der Handlung, deren Knoten sich erst durch einen *Deus-ex-machina*-Effekt löst, wurde die Erzählung wegen ihres bühnenwirksamen Charakters mehrfach für das Theater bearbeitet.[290] Sprick-

---

284 Vgl. Prinz: Geschichte des münsterschen Theaters. S. 40.

285 Sprickmanns fünf veröffentlichte Erzählungen erschienen alle im „Deutschen Museum": „Das Neujahrsgeschenk" (September 1776); „Nachrichten aus Amerika" (November 1776); „Die Untreu aus Zärtlichkeit" (Januar 1777); „Das Intelligenzblatt" (September 1777); „Das Wort zur rechten Zeit" (November 1777).

286 Die Zeitangabe ergibt sich aus der chronologischen Auflistung von Sprickmanns Schauspielen in „Meine Opromnia" (S. 1). Dem „Intelligenzblatt", das Sprickmann als „Lustspiel" bezeichnet, vorangestellt sind u.a. „Die Genies" (1776); ihm folgt u.a. „Eulalia" (entstanden 1776).

287 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 88.

288 [Anton Mathias Sprickmann]: Das Intelligenzblatt. Eine Erzählung. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (September 1777). [Künftig zitiert: Sprickmann: Intelligenzblatt.] S. 202.

289 Sprickmann: Intelligenzblatt. S. 196.

290 Ludwig Isenburg von Buri nahm Sprickmanns Erzählung „Das Intelligenzblatt" als

mann, der häufig fremde Anregungen verarbeitete, trat mit dem „Intelligenzblatt" erstmals auch selbst als literarisches Vorbild in Erscheinung – ein Phänomen, das zwar nur von einer mittelmäßigen Erzählung ausgelöst wurde, aber dennoch zunehmende Originalität und schriftstellerisches Geschick des Dichters dokumentiert.

Ein weiteres Drama Sprickmanns, das vermutlich in den Jahren 1776 oder 1777 entstanden ist,[291] soll hier nur kurz erwähnt werden: Von dem einaktigen[292] Lustspiel „Das Avancement" ist ebenso wie bei den „Genies" nur der Titel bekannt. Es blieb ungedruckt und ist verloren, kam jedoch einige Male in Münster zur Aufführung.[293] Wie gering Sprickmann seine frühere Lustspielproduktion im Oktober 1777 einschätzte, ist bei Weinhold nachzulesen: Mit seinen insgesamt 17 ungedruckten Lustspielen war Sprickmann so sorglos umgegangen, daß er von ihnen zu diesem Zeitpunkt nur noch drei besaß.[294] Er muß also in den vergangenen Jahren noch viel mehr Dramen verfaßt haben als die zumindest durch ihren Titel bekannten Stücke.

Zu den privaten Problemen des Jahres 1777 kam auch noch beruflicher Ärger: Sein Brotherr, Minister Fürstenberg, forderte Sprickmann auf, in Zukunft allen 'Schönschreibereien' zu entsagen. Verärgert und verletzt schrieb dieser daraufhin an Boie:

> Bin ich denn nur Schönschreiber? hats keinen Inhalt, was Ihr von mir gelesen habt? oder wenn das nicht, auch sonst nichts, kein bischen von Ankündi-

---

Vorbild für sein gleichnamiges, dreiaktiges Drama (1779), das in Wien aufgeführt wurde. Der bekannte Schauspieler David Borchers gab dieses mit einigen Veränderungen und unter dem neuen Titel „Die Erbschaft" (1779) heraus. Auch Otto Freiherr von Gemmingens dreiaktiges Drama „Die Erbschaft" (1779) soll zahlreiche Parallelen zu Sprickmanns Erzählung aufweisen. (Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 90.)

291 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 124. – Hasenkamp gibt dagegen das Jahr 1775 als Entstehungszeit an (vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 149), übernimmt Venhofens Vermutung aber in einer späteren Veröffentlichung (vgl. Hasenkamp: Theater. S. 53). Plausibler ist Venhofens Datierung, da „Das Avancement" in der chronologischen Auflistung „Meine Opromnia" (S. 1) auf das 1776 entstandene Lustspiel „Die Genies" folgt.

292 Bei der Bestimmung der Aktzahl macht Hasenkamp widersprüchliche Angaben: Einmal nennt er „Das Avancement" fünfaktig (vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 149), ein anderes Mal einaktig (vgl. Hasenkamp: Theater. S. 53). Aus Sprickmanns Auflistung „Meine Opromnia" (S. 1) geht jedoch eindeutig hervor, daß das Stück nur einen Aufzug umfaßte.

293 Vgl. Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2.

294 Vgl. Weinhold: Sprickmann. S. 264.

> gung, kein Dämmern, kein Versprechen, dem zu trauen wäre, daß kommen wird oder kann, was noch nicht ist? Freunde, dann wars arg, daß Ihr schwiegt?[295]

Offenbar traute sich Sprickmann zu, in Zukunft noch zu ganz anderen literarischen Höhenflügen aufzubrechen, als er sie bisher gewagt hatte. Deshalb nahm er die Ermahnungen Fürstenbergs auch nicht allzu ernst: Zwar stürzte er sich nun in seine Prozeßgeschäfte, doch blieb ihm die Schriftstellerei weiterhin ein Grundbedürfnis, wie „Lina", „Liebe" und „Mariens Reden" zeigen, die vermutlich bald nach der Abmahnung des Dichters entstanden. Daß Fürstenberg bei seinem eigenwilligen Mitarbeiter mit Zwang nichts ausrichten konnte, muß er schon bald verstanden haben, denn er ließ Sprickmann fürs erste seinen Willen.[296] Als dessen hypochondrische Liebesqual jedoch kein Ende nahm, griff der Minister ein und ordnete ihn für mehr als ein Jahr nach Wetzlar, Regensburg und Wien ab.[297] Obwohl Sprickmann hoffte, auf dieser Reise den Ursachen seiner Seelenqual zu entfliehen (der geistigen Enge Münsters und v.a. seiner Liebe ohne Zukunft) fiel ihm der Abschied von Lina sehr schwer:

> Wegbringen? welch ein Räthsel! das wünsch ich mir, sags mir tausendmal zum Trost, und doch muß da eine Stunde vorhergehn, vor der mir jede Nerve bebt, eine Stunde, für die ich keine Empfindung habe, die mir sagen könnte, wie sie seyn wird![298]

3.6 Die späten Dramen

In den letzten Novembertagen des Jahres 1777 reiste Sprickmann von Münster nach Wetzlar ab, um in der Stadt des Reichskammergerichts einen Prozeß für die fürstbischöfliche Regierung zu führen. Während der ersten Zeit in der neuen Umgebung wirkte noch der Schmerz über seine Trennung von Lina nach. Sprickmann vergrub sich in seiner Wohnung und mied die Gesellschaft anderer Menschen. Aus diesen ersten Wochen in Wetzlar stammt der wohl verzweifeltste Brief seines Lebens:

---

295 Zitiert nach: Weinhold: Sprickmann. S. 280.

296 Vgl. Weinhold: Sprickmann. S. 281.

297 Vgl. Weinhold: Sprickmann. S. 271.

298 Brief Sprickmanns an Boie vom Oktober 1777. – Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 80.

> Boie, als ich meine vorigen Briefe schrieb, war ein gewisser Grad von Unglück für mich nur noch Furcht, jetzt ist er Gewißheit. [...] Ich müßte jetzt nur noch die Gnade Fürstenbergs verliehren, dann könnt ich mich, glaube ich, mit Wollust hinsezen da in meinen Lehnstuhl, und lachen dem Glück in die Zähne.[299]

Daß Sprickmann sich in Wetzlar, der Stadt der Werther-Tragödie, gleich nach seiner Ankunft auf die Spuren der schwärmerisch verehrten Romanfigur Goethes machte, gab seinem Weltschmerz zusätzliche Nahrung. Wie so viele andere ließ er keine Stätte des Werther-Kultes aus. Dabei wurde er zur „Hauptfigur eines kleinen Skandals“[300], als er zusammen mit gleichgesinnten Schwärmern nächtens zu Jerusalems Grab pilgerte, um dort von Musikern ein Adagio spielen zu lassen. Die Musiker weigerten sich; die Sache kam vor den Magistrat, und Sprickmann mußte seinen „Paroxismus vom Wertherfieber“[301] schriftlich gegenüber Fürstenberg rechtfertigen.

Ebenfalls in der ersten Zeit seines Wetzlar-Aufenthalts stellte sich Sprickmann dem Amtmann Buff und seiner Familie vor – eine weitere Station auf seinen Werther-Wallfahrten. Die freundliche Liebenswürdigkeit, die ihm in diesem Hause entgegengebracht wurde, linderte allmählich auch sein Liebesleid.[302] Seine ehemals düster-schwärmerische Stimmung verflog endgültig auf einer zehntägigen literarischen Stippvisite nach Frankfurt a.M. Der Kontakt mit berühmten Schriftstellern, Schauspielern und ihnen nahestehenden Menschen war schon immer von größter Bedeutung für Sprickmanns Selbstbewußtsein gewesen. In der Gegenwart eines Großen konnte auch er sich für eine Weile bedeutend fühlen. In Frankfurt verbrachte er deshalb glückliche Tage in Schauspielerkreisen, insbesondere bei der Seylerschen Truppe[303]. Die Gesellschaft des bekannten Shakespeare-Darstellers David Borchers, des Operettenkomponisten Christian Gottlob Neefe, des Schauspielers und Theaterdichters Friedrich Wilhelm Grossmann sowie Abel Seylers vertrieb ihm seine melancholischen Gedanken. Zum ersten Mal seit langer Zeit war er wieder imstande, so zu leben,

---

[299] Brief an Boie vom 13. Januar 1778. – Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 82.

[300] Gödden: Schwärmer. S. 110.

[301] Brief Fürstenbergs an Sprickmann vom 28. Mai 1778. – In: Trunz/Loos: Goethe. S. 10.

[302] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 92.

[303] Die Schauspielgesellschaft Abel Seylers, der an der Gründung des Hamburger Nationaltheaters beteiligt war, hielt sich zu dieser Zeit in Frankfurt a.M auf.

„wie man eigentlich leben nennen sollte“[304]. An diesem so plötzlichen Stimmungsumschwung läßt sich erkennen, daß Sprickmanns frühere ‘Theatromanie’ noch immer in ihm schlummerte: Wie bei seinem Schultheater-Auftritt als ‘Mauricius’ und bei seinem Mannheimer Entschluß, Schauspieler zu werden, reichten auch in Frankfurt allein die Theateratmosphäre und der Umgang mit Schauspielern aus, um ihn in einen fast schon euphorischen Zustand zu versetzen.

Einmal in Frankfurt, versäumte Sprickmann auch nicht, Heinrich Leopold Wagner, den Verfasser der „Kindermörderin“, sowie Goethes Mutter aufzusuchen. Natürlich machten diese beiden Menschen ebenfalls einen tiefen Eindruck auf ihn.[305] Seine Hochstimmung hielt auch nach seiner Rückkehr nach Wetzlar noch an, und wieder war eine literarisch bedeutende Persönlichkeit die Ursache: Im Juni 1778 kam Goethes/Werthers Lotte mit ihrem Mann Johann Christian Kestner zu Besuch nach Wetzlar. Sprickmann hatte sie bereits im September 1777 kennengelernt, als er Boie in Hannover besuchte. Nun lebte er in Lotte Kestners Gegenwart wieder auf; er umschwärmte und bewunderte sie.[306] Ende August 1778 war der Prozeß am Reichskammergericht endlich entschieden: Der im Berufsleben so besonnene Jurist Sprickmann hatte den Rechtsstreit zu einem für Fürstenberg günstigen Ausgang gebracht. Am 11. September reiste er aus Wetzlar ab.[307]

War Sprickmanns dramatische Tätigkeit 1777 in Münster fast zum Erliegen gekommen, so hatte er sie bald nach der Ankunft in Wetzlar wieder aufgenommen. Seine depressive Stimmungslage der ersten Monate bildete dabei kein Hindernis, im Gegenteil: Wie wir von seiner unglücklichen Liebe zu Mariane Hosius wissen, regte ihn der liebesbedingte Aufruhr seiner Seele meist eher zu literarischer Produktion an, als seine Kreativität zu hemmen. Entscheidend für Sprickmanns wiedergewonnene dramatische Schaffenskraft war vermutlich die neue, geistig anregende Umgebung, deren Werther-Kultstätten ihn anzogen und faszinierten. Fern vom rückständigen Münster, seiner Familie und dem für ‘Schönschreibereien’ nicht aufgeschlossenen Fürstenberg genoß Sprickmann eine Freiheit, wie er sie zuletzt in Göttingen erlebt hatte.

---

304 Brief Sprickmanns an Boie vom 7. Mai 1778. – Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 94.

305 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 94.

306 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 92.

307 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 117.

Durch den Druck überliefert sind lediglich zwei Stücke aus seiner Wetzlarer Zeit: „Das Misverständnis" und „Der Schmuck". Beide entstanden in den ersten Monaten seines Aufenthalts, der für seine Dramenproduktion besonders günstig war, wie einer beiläufigen Bemerkung Bürgers in einem Brief an Boie zu entnehmen ist: „Sprickmanns Stück[308] solst du nächstens wieder haben, da ich denn auch meine Meinung drüber schreiben wil. Er produzirt jezt gewaltig viel. Nur schade, daß alles zu sehr aus einerlei Quelle komt und sich einander zu ähnlich sieht."[309] Boie hatte Sprickmanns Einakter „Das Misverständnis"[310] am 6. März 1778 an Bürger geschickt.[311] Sein Begleitbrief enthält die erste bekannte Erwähnung des Dramas und kann deshalb als *terminus ante quem* angesehen werden. Hasenkamp führt an, daß „Das Misverständnis" ursprünglich 1775 als Erzählung entstanden sei. Erst später habe Sprickmann es zu dem Schauspiel gleichen Namens umgearbeitet.[312] Er stützt sich mit dieser Behauptung vermutlich auf Sprickmanns Auflistung „Meine Opromnia", in der „Das Misverständnis" sowohl unter den Schauspielen als auch unter den Erzählungen aufgeführt ist. Zu dem „Avancement", dem „Intelligenzblatt" und dem „Misverständnis" schreibt Sprickmann darin: „Diese 3 kleinen Stücke sind in Münster 1775 einigemal aufgeführt."[313] Es ist also möglich, daß die Umarbeitung zum Bühnenstück bereits kurz nach der Niederschrift der Erzählung stattgefunden hat. Plausibler erscheint es jedoch, den Zeitpunkt der Bearbeitung auf das Jahr 1777 oder 1778 zu datieren. Dafür spricht einerseits der oben erwähnte Brief Boies vom 6. März 1778, andererseits die gedankliche und sprachliche Ausführung des Einakters. Stoff und Handlung des Stücks weisen noch eindeutig auf den konventionellen Dramatiker Sprickmann der Jahre bis 1775 zurück: Formal dem bürgerlichen Drama zuzuordnen, trägt „Das Misverständnis" deutliche Züge der rührseligen Epoche, wie Sprickmann sie in seinen frühen Stükken („Der neue Menschenfeind", „Die natürliche Tochter") mit Vorliebe verar-

---

308 Gemeint ist vermutlich „Das Misverständnis", da Bürger in seinem nächsten Brief an Boie eine kurze Kritik des Dramas liefert.

309 Brief vom 9. März 1778. – Zitiert nach: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 245.

310 [Anton Mathias] Sprickmann: Das Misverständnis. In: Deutsches Museum. Bd. 1 (Juni 1778). S. 528-546. – Das Stück erschien außerdem als Einzeldruck unter dem Titel: Das Mißverständnis. Ein Drama in einem Akt. Wien: Logenmeister 1778. (Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 159.)

311 Vgl. Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 241.

312 Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 150.

313 Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2.

beitete. Dagegen erscheint die sprachliche Bearbeitung als ein Produkt des Stürmers und Drängers Sprickmann, der seinen neuen Stil erst 1776 in Göttingen entwickelte. Anklänge an Klingers „Zwillinge", „Sturm und Drang" sowie an Lenz' „Neuen Menoza" lassen die sprachlichen Muster erkennen, die auf Sprickmanns Bearbeitung seiner einstigen Erzählung eingewirkt haben.[314] (Für eine ausführliche Interpretation vgl. Kap. 4.1.4.)

Offenbar nutzte Sprickmann in den zehn Tagen seines Frankfurter Aufenthalts die zu der Seylerschen Schauspieltruppe geknüpften Kontakte, um sein als Nachspiel geeignetes „Misverständnis" auf die Bühne zu bringen: In einem Brief, den er am 26. September an seine Frau nach Münster schrieb, erwähnt er, daß Abel Seyler das Stück in seiner (Sprickmanns) Gegenwart habe aufführen lassen.[315] Es muß recht erfolgreich gewesen sein, denn auch in Mainz und Mannheim hatte es die Truppe Seylers später noch im Repertoire. Selbst an der Wiener Nationalschaubühne wurde der Einakter gespielt, wie Sprickmann in einem Brief an Boie berichtet: „Mein Mißverständnis ist auch in Wien aufgeführt worden."[316] Schließlich sind auch für das Bonner Hoftheater Aufführungen des Stücks belegt: Als der Schauspieler und Theaterdichter Grossmann, den Sprickmann in Frankfurt kennengelernt hatte, 1779 Theaterleiter in Bonn wurde, erinnerte er sich der Frankfurter Aufführung des „Misverständnisses" und brachte es selbst auf die Bühne.[317] Nicht nur beim Theaterpublikum, sondern auch bei Sprickmanns sonst so kritischem Freund Bürger fand das Drama große Anerkennung. An Boie schrieb dieser darüber:

> Sprickmans Misverständnis hat meinen vorzüglichen Beifal. Die Darstellung der Liebe und Freüde im Eingang scheint mir zu überspant zu seyn. An dem übrigen wüste ich nichts auszusezen. Die Szene ist herlich, da sie blind und trunken vor Freüde den Brief nicht lesen kan. Verrich, der todte Verrich hat mir am tiefsten ins Herz gegriffen, Fäteston macht mich etwas unwillig. Ich hätt' ihm lieber mehr thränenlosen Schmerz, als Wut gegeben. Die Mis [Fanny] ist die gute liebe, weiche, geduldige Weiblichkeit, sehr gut getroffen. Denn ich weiß, was ein liebeskrankes Mädchen sich oft von einem Geliebten gefallen laßen kan. Kurz, das Stückchen hat mir die Augen wässern gemacht, was bei mir was seltenes ist.[318]

---

[314] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 99f.

[315] Vgl. Hasenkamp: Theater. S. 53 Anm.

[316] Brief vom 3. Dezember 1778. – Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 102 Anm.

[317] Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 156.

[318] Brief vom 12. März 1778. – Zitiert nach: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 248.

Mit seinem letzten veröffentlichten Drama, dem fünfaktigen Lustspiel „Der Schmuck“[319], gelang Sprickmann schließlich doch noch ein großer Erfolg an deutschen Theatern. Zwischen 1779 und 1803 sind Aufführungen in mindestens elf Städten von Hamburg bis Wien nachzuweisen. An den wichtigsten Bühnen jener Zeit war Sprickmanns „Schmuck“ zu sehen. Seine besondere Theaterwirksamkeit bot bedeutenden Schauspielern die Gelegenheit zu effektvollem Spiel. Mehr noch als die „Eulalia“ hat dieses Bühnenstück den Namen des münsterschen Theaterdichters durch ganz Deutschland getragen. „Wer damals von Literatur in Westfalen sprach, meinte Sprickmann.“[320]

Seinen Anfang nahm dieser ungewöhnliche Erfolg des „Schmucks“ mit dem Versuch des Autors, sein Drama durch Vermittlung Boies an die Wiener Nationalschaubühne zu verkaufen. Venhofen vermutet, daß Sprickmann auf diese Weise in der Wiener Gesellschaft bekannt zu werden hoffte, noch bevor er selbst nach Wien abreisen sollte.[321] Der münstersche Dichter hatte Glück: Sein Lustspiel gefiel nicht nur, sondern erhielt im Sommer 1779 sogar den von der Theaterintendanz ausgesetzten Preis. Noch im gleichen Jahr wurde es an der Nationalschaubühne uraufgeführt und in den dritten Band der Schauspielsammlung des Kaiserlich Königlichen Nationaltheaters aufgenommen.[322] Einige Passagen fielen dabei der Zensur des dortigen Schauspielers Stephanie d.J. zum Opfer, denn „‘schwangere Mädchen’ hatten auf Wiens ‘keuscher Bühne’ keinen Platz.“[323] Einige Veränderungen waren dazu noch vollkommen willkürlich, wie sich der Darstellung Schmidts entnehmen läßt, dem nur die Wiener Druckfassung vorlag: Dort heißt der Präsident nicht ‘von Wiesenthal’, sondern ‘von Rebenthal’, und das bei Sprickmann ‘Kappler’ und ‘Ursel’ genannte Wirtsehepaar wird in der zensierten Version zu ‘Wippler’ und ‘Ursul’.[324] Nun war Sprickmann mit einer ganz neuen Situation konfrontiert, denn in Münster waren seine Theaterstücke noch nie beanstandet worden. Selbst die viel brisantere (weil absolutismuskritische) „Eulalia“ durfte in seiner Heimatstadt unzensiert aufgeführt werden. Obwohl er später offen zugab, den „Schmuck“ hauptsäch-

---

319 Zur vermutlichen Entstehungszeit vgl. auch S. 222 dieser Arbeit.

320 Hasenkamp: Sprickmann. S. 150f.

321 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 102.

322 Anton Mathias Sprickmann: Der Schmuck. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt im k. k. Nationaltheater. In: Schauspielsammlung des Kaiserlich Königlichen Nationaltheaters. Bd. 3. Wien: Logenmeister 1779. [Diese Druckfassung lag mir nicht vor.]

323 Venhofen: Sprickmann. S. 102.

324 Vgl. Schmidt: Sprickmann. S. 310.

lich „zur Bezahlung von Winkelschulden, zu Reisen und dergl."[325] geschrieben zu haben, war Sprickmann das weitere Schicksal seines Dramas nach der Wiener Uraufführung alles andere als gleichgültig. Schließlich zeugt „Der Schmuck" wie alle seine Dramen seit 1776 von Sprickmanns persönlichen Problemen und inneren Kämpfen. Leben und Werk greifen auch hier wieder ineinander (wenn auch nicht so auffällig wie beispielsweise in der „Eulalia" oder in „Mariens Reden bei ihrer Trauung"). So sind der Mann zwischen zwei Frauen und die verlassene Schwangere Leitmotive in Sprickmanns Werk, die als literarische Verarbeitung realer Erlebnisse gelten können. Auch andere, nebensächlichere Umstände weisen direkt auf Sprickmanns eigene Lebenssituation zurück, etwa Karls Beförderung zum Regierungsrat (Sprickmann war ebenfalls Regierungsrat) und der Gewinn eines juristischen Prozesses. In einer zensierten Fassung des „Schmucks" ohne die konfliktauslösende Schwangerschaft Luises mußte Sprickmann eine Pervertierung seines Bühnenstücks sehen – eine „Hauptabänderung, die ich mir nicht aneignen mochte"[326], wie er in „Meine Opromnia" schreibt. Deshalb ließ er das Lustspiel 1780 bei Perrenon in Münster noch einmal drucken – diesmal als Originalausgabe.[327] Der Dichter sorgte auch dafür, daß die münsterschen Theaterfreunde als erste die ursprüngliche Version seines Dramas zu sehen bekamen: Die Uraufführung der von Sprickmann autorisierten Fassung fand am 12. Februar 1780 in Münster statt.[328]

Zum ganz großen Erfolg verhalf dem „Schmuck" jedoch erst das Interesse des Hamburger Theaterleiters und Schauspielers Schröder, der noch drei Jahre zuvor Sprickmanns „Eulalia" abgelehnt hatte. Zum ersten Mal brachte er das Stück am 17. Dezember 1779 auf die Bühne des Hamburger Nationaltheaters. Der Hauptmann von Wegfort und seine Tochter Luise wurden in den beiden folgenden Jahren zu Glanz- und Paraderollen des Schröderschen Ehepaares auf ihren Gastreisen nach Berlin[329], München und Wien. Welche Wertschätzung

---

[325] Nicht datierte Äußerung Sprickmanns; ohne Quellenangabe. – Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 116.

[326] Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2.

[327] A[nton] M[athias] Sprickmann: Der Schmuck. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Originalausgabe. Münster: Perrenon 1780.

[328] Vgl. Hasenkamp: Theater. S. 53.

[329] Folgende Aufführungen sind für Berlin nachzuweisen: Gastspiel Schröders am 16., 17., 19. März 1780 (vgl. Chronik des hiesigen deutschen Theaters. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1780. Jg. 3, Teil 4. Nr. 47 [18. November 1780]. S. 743). Außerdem eine weitere Aufführung 1781 (vgl. Verzeichnis der in diesem Jahre hier aufgeführten

der berühmte Charakterdarsteller dem heute so gut wie vergessenen Stück Sprickmanns entgegenbrachte, ist einem Bericht seines Biographen zu entnehmen:

> Am 17ten [Dezember 1779] erschien Sprickmanns Schmuck. Die Rolle Wegforts und seiner Tochter haben Schrödern und seiner Frau überall lauten Beifall erworben. An diesem Abende den seltensten und schönsten. Der bescheidene Künstler erstaunte vor seinem eigenen Werk, und konnte sich in der ersten Überraschung nicht enthalten es zu gestehen. Madam Schröder fühlte sich als Luise in dem Auftritt mit ihm so erschüttert, dass sie eine Zeitlang allein bleiben musste, um auszuweinen. [...] Noch nach Monaten bezeugte er Aufwallungen der Zufriedenheit mit mir durch die Worte: 'Es ist mir doch lieb, dass sie meine erste Vorstellung des Wegfort gesehen haben.' Nach und nach verdrängten andere Betrachtungen diese Überzeugung. Er nahm das Geständnis nicht zurück, dass er in seinem Leben nicht besser gespielt habe.[330]

Auch die Theaterkritik äußerte sich begeistert über Schröders Spiel und vernachlässigte darüber fast ein wenig das Drama selbst:

> Nur die Skizze dieses sehr theatralischen Karakters [Wegfort] hat der Verfasser geliefert, die warme Ausbildung desselben bis auf die kleinsten Details gehört Schrödern, der eben dadurch diese Rolle zu einer seiner vorzüglichsten schuf [...].[331]

Inszenierungen des „Schmucks" sind in den Jahren 1780 und 1781 auch für Leipzig, Zerbst, Danzig und Breslau belegt.[332] Am Mannheimer Nationalthea-

---

Stücke. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1781. Jg. 4, Teil 4. Nr. 52 [29. Dezember 1781]. S. 819).

330 Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer: Friedrich Ludwig Schröder. Bd. 1. Hamburg 1819. S. 323 und 327. – Zitiert nach: Hasenkamp: Sprickmann. S. 154.

331 Vom hiesigen deutschen Theater. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1780. Jg. 3, Teil 2. Nr. 17 (22. April 1780). [Künftig zitiert: Vom hiesigen deutschen Theater.] S. 266.

332 Folgende Aufführungen sind nachzuweisen: *Leipzig:* 26. Juni 1780 (vgl. Fortsetzungen der Theaternachrichten vom 1sten May. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1780. Jg. 3, Teil 3. Nr. 36 [2. September 1780]. S. 568). – *Zerbst (Privattheater):* 9. November 1780, 22. Mai 1781 (vgl. Über das adeliche Theater in Zerbst. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1781. Jg. 4, Teil 3. Nr. 28 [14. Juli 1781]. S. 434f). – *Danzig:* Aufführung durch die Schuchische Schauspielergesellschaft 1781 (vgl. Von der Schuchischen Gesellschaft. Danzig den 25sten September 1781. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1781. Jg. 4, Teil 3. Nr. 45 [10. November 1781]. S. 713). – *Breslau:* Aufführung 1781

ter erlebte das Stück bis 1803 neun Aufführungen in der Inszenierung des Intendanten Dalberg. Selbst Goethe setzte es noch 1800 auf den Spielplan des Weimarer Theaters.[333]

Wieder einmal erweist sich Sprickmann in diesem Lustspiel als geschickter Kompilator: Elemente aus Lessings „Minna von Barnhelm" und „Miß Sara Sampson" sowie aus verschiedenen Dramen des Sturm und Drang sind im „Schmuck" zu einem neuen Ganzen verarbeitet. Die literarischen Anspielungen treten hier jedoch weit weniger deutlich zutage als in der „Eulalia", so daß ein zeitgenössischer Kritiker urteilen konnte, Sprickmanns Schauspiel gehöre „gewiß in die noch nicht zahlreiche Klasse der guten Originalstücke"[334]. Überhaupt lobte die Theaterkritik das Lustspiel in seltener Einmütigkeit, auch wenn einmal „etliche Scenen präziösen und empfindelnden Jargons"[335], ein anderes Mal dagegen „einige zu freye und derbe Ausdrücke"[336] beanstandet wurden. Sophie von La Roche, die sich schon über „Mariens Reden bei ihrer Trauung" positiv geäußert hatte, zeigte sich wieder von einer der (zunächst) tragischen Frauengestalten Sprickmanns berührt: „Ihr S c h m u k ist mir recht werth u[nd] Dank sey Ihnen das Sie es liessen wie es aus Ihrer feeder kam Luise zur Diebin machen – u[nd] nicht lassen wie man sie fand das ist ja caracteristisch –" [337].

Der große Bühnenerfolg des Stücks verfehlte seine Wirkung auf andere Dramatiker jener Zeit nicht. Venhofen konnte zahlreiche literarische Adaptationen nachweisen.[338] So übernehme Iffland in seinem Rührstück „Die Mündel" (1784) große Teile der Personenkonstellation und Konflikte im „Schmuck" mit nur geringen Änderungen. Auch Johann Christian Brandes' Drama „Der Landesvater" (1782) weise Parallelen zum „Schmuck" auf, so etwa die Gestalt der 'Louise von Weghorst', deren Name ihr Vorbild 'Luise von Wegfort' verra-

---

(vgl. Auszüge aus Briefen. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1781. Jg. 4, Teil 1. Nr. 24 [16. Juni 1781]. S. 375).

333 Vgl. Hasenkamp: Theater. S. 53.

334 Kurze Nachrichten von den schönen Wissenschaften. In: Allgemeine deutsche Bibliothek 44. 1. Stück. 1780. [Künftig zitiert: Kurze Nachrichten.] S. 113.

335 Vom hiesigen deutschen Theater. S. 266.

336 Kurze Nachrichten. S. 113.

337 Brief an Sprickmann aus dem Jahre 1780 (ohne Datum). – Zitiert nach: Jansen: La Roche. S. 65.

338 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 112f.

te. Bei Julius von Soden, Schröder und August von Kotzebue sollen sich ebenfalls Anklänge finden.

Mit dem „Schmuck" erreichte Sprickmanns literarische Karriere ihren Höhe- und gleichzeitig Endpunkt. Das Erfolgsdrama blieb die letzte schöngeistige Veröffentlichung des münsterschen Dichters. Dies bedeutet jedoch nicht, daß er bereits im Jahre 1778 seine dramatische Produktion einstellte. Noch bis 1780, dem Jahr seiner 'geistigen Wiedergeburt', schwirrten immer neue Dramenpläne durch Sprickmanns Kopf, die er teils verwirklichte, teils auch wieder aufgab. Dagegen sind lyrische Versuche aus dieser letzten Phase seiner schriftstellerischen Tätigkeit nicht mehr bekannt. Außer dem 1778 begonnenen, aber nicht vollendeten autobiographischen Roman „Mornach" hat er auch auf dem Gebiet der Epik nichts mehr geschaffen. Hier schließt sich der Kreis seines Dichterlebens: Hatte der junge Sprickmann mit dem Drama seine ersten literarischen Gehversuche gewagt, so gab der gereifte Sprickmann diese für seine geistige Entwicklung so bedeutende Gattung erst ganz zum Schluß auf.

Aus welcher Zeit die fünfaktigen Lustspiele „Der Lehnserbe" und „Das Monument" stammen, die Sprickmann in „Meine Opromnia" erwähnt, bleibt ungeklärt. Wahrscheinlich sind sie jedoch erst nach dem „Schmuck" entstanden, was ihre Position in der Auflistung nahelegt. Lapidar schreibt Sprickmann zu den Manuskripten der beiden Bühnenstücke: „Sind mir auf der Rückreise von Regensburg nach Münster verloren gegangen."[339] Dieser Bemerkung liegt eine Begebenheit zugrunde, die als typisch für den immer noch spontan-leidenschaftlichen 'Brausekopf' gelten kann: Nach seiner Abreise aus Wetzlar hatte Sprickmann verschiedene 'literarische Besuche' gemacht (u.a. hielt er sich in Frankfurt a.M. wieder einige Tage bei seinen Schauspieler-Freunden auf) und war Ende September 1778 in Regensburg angekommen. Fürstenberg hatte ihn dorthin geschickt, um die juristische Karriere des jungen Regierungsrates zu beschleunigen. In Regensburg und später in Wien sollte dieser den politischen Horizont beobachten. Doch Sprickmann fühlte sich in der Stadt des alten Reichstags einsam. Anders als in Göttingen und Wetzlar machte er dort keine interessanten Bekanntschaften. Als Fürstenberg ihm am 18. Oktober schriftlich ankündigte, daß er noch den ganzen Winter in Regensburg verbringen solle, brach Sprickmann am gleichen Tag überstürzt seine Zelte ab und flüchtete aus der Stadt, ohne sich an die Anweisungen seines Brotherrn zu halten. Seine Flucht aus Regensburg wurde durch eine neue Liebessehnsucht noch beschleunigt: Mit Lotte von Einem[340], die von den Hainbündlern als 'kleines

---

339 Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2.

340 Sprickmann hatte die Tochter des Mündener Konrektors Johann Konrad von Einem

Entzücken' umschwärmt worden war, hatte er sich 1778 „durch Ströme von Tinte hindurch in den Rausch der Liebe hineingeschrieben, ohne sich während dieser Zeit gesehen zu haben."[341] Der Gedanke an Lina beschäftigte ihn offensichtlich nicht mehr so stark wie noch zu Beginn des Jahres. Jetzt eilte er geradewegs nach Münden und Lotte von Einem, seinem „Himmel auf Erden"[342], in die Arme. Auf dieser überstürzten Reise also hat Sprickmann seine Dramen „Der Lehnserbe" und „Das Monument" verloren. Im November oder Dezember 1778 kehrte er schließlich nach Münster zurück, wo er von Fürstenberg zunächst recht ungnädig empfangen wurde und sich gleich an die Vorbereitung seiner Kollegien an der Universität begeben mußte. Obwohl juristische Arbeiten von nun an den größten Teil seiner Zeit in Anspruch nahmen, trug er sich Anfang Dezember 1778 schon wieder mit neuen Dramenplänen, die aber wohl nicht bis zur Fertigstellung reiften:

> Ich hab auch noch ein Trauerspiel gemacht, das sehr viel gutes, viel besseres hat, als ich sonst noch gemacht habe, aber die zweite Hand fehlt. Sonst ist die letzte Szene ein Meisterstück und neu. Ein Mädchen, das Mutter von einem Kinde von sechs Wochen ist, und ihr Geliebter, der Vater des Kindes, der schon an eine andere verheyrathet ist, sind allein auf der Bühne. Sie ist vergiftet. Auf die Nachricht lauft alles fort. Sie ergreift ihr Kind, hängt sich ihrem Geliebten, der in Ohnmacht da liegt, um den Hals. Das Gift wirkt, sie kann sich nicht mehr halten, stürzt auf sein Knie herunter, liegt da, stirbt. Ihr Geliebter erwacht, siehts, ersticht sich. Dann fällt das Kind aus ihrem Schoße, jetzt das einzige lebende Geschöpf; noch ein Geschrey dieses Kindes in der Einsamkeit! darauf fällt die Gardine. Das müßte doch erschüttern, dünkt mich.[343]

Die Ähnlichkeiten dieses „Zerrbilds einer Tragödie"[344] mit Sprickmanns blutiger Schauerballade „Ida" und seinem Monodrama „Mariens Reden bei ihrer Trauung" sind nicht zu verkennen. Für Gödden ist dieser Dramenplan Sprick-

---

an Pfingsten 1776 durch die Hainbündler Closen, Overbeck und Windhorst kennengelernt und stand seitdem mit ihr in Korrespondenz. Zuvor war Lotte von Einem ein Verhältnis mit Johann Martin Miller eingegangen, das dieser als Studie zu seinem Klosterroman „Siegwart" verwendete. (Vgl. Weinhold: Sprickmann. S. 272f.)

341 Venhofen: Sprickmann. S. 118f.

342 So Sprickmann in einem Brief an Boie vom 3. Dezember 1778. – Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 118.

343 Brief an Boie vom 3. Dezember 1778. – Zitiert nach: Weinhold: Sprickmann. S. 265f.

344 Venhofen: Sprickmann. S. 123.

manns „nach dem 'Schmuck' ein überraschender Rückfall in seine hitzigste Sturm-und-Drang-Periode."[345]

Wie Sprickmann in „Meine Opromnia" erwähnt, traf ein ungewöhnliches Schicksal das Manuskript seines letzten vollendeten Dramas: „Die Ehebrecherin", ein Lustspiel in fünf Aufzügen, „ist von meiner schwesterlichen Freundin, Jenny Voigts, Mösers Tochter, verbrannt."[346] Das 1779 entstandene Werk[347] fiel zusammen mit seinem unvollendetem Lebensroman „Mornach" und möglicherweise einem Teil seiner allzu intimen Briefe der Absicht Jenny von Voigts'[348] zum Opfer, Sprickmanns 'geistige Wiedergeburt' dadurch zu unterstützen, daß sie die ihr anvertrauten Zeugnisse seines bisherigen unsteten, schwärmerischen Lebens vernichtete.

Obwohl Sprickmann sich inzwischen hauptsächlich der Wissenschaft zugewandt hatte, ließen die Erfolge, die seine Dramen noch immer auf der Bühne feierten, sowie die Freundschaften mit bekannten Schauspielern seinen dramatischen Trieb nicht so leicht einschlafen. Immer noch besaß er einen großen Vorrat an Dramenplänen, den zu nutzen er nicht ganz widerstehen konnte. So fing er Anfang 1780 wieder ein nicht näher bezeichnetes Drama an, fügte der Ankündigung an Boie allerdings gleich hinzu: „Ich hoffe aber, es sollen Fragmente bleiben."[349] Nur wenige Wochen später, während der Osterferien 1780, spukten ihm abermals neue Dramenfiguren im Kopf herum. Offenbar hatte ihn noch ein letztes Mal der *furor theatralicus* – der Zwang zum Dramenschreiben – gepackt:

---

345 Gödden: Schwärmer. S. 128.

346 Sprickmann: Meine Opromnia. S. 2.

347 Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 112.

348 Im Sommer 1778 hatte Sprickmann die Tochter des Schriftstellers und Historikers Justus Möser bei einem Besuch in ihrem Wohnort Melle bei Osnabrück kennengelernt und im April 1779 wiedergesehen. Erst bei einem weiteren Zusammentreffen im November 1779 wurde Jenny von Voigts (1749-1814) Sprickmanns 'Seelenfreundin' und Vertraute, die Einfluß auf seine innere Wandlung ausübte (vgl. Kap. 5). Als einzige wußte sie auch von Sprickmanns Verhältnis mit ihrer Freundin Lotte von Einem, das dieser 1781 endgültig auflöste. (Vgl. Gödden: Rose. S. 165. – Zu ihrem Briefwechsel vgl. auch Wilhelm Hosäus: Aus den Briefen Anton Matthias Sprickmann's an Jenny von Voigts, geb. Möser. In: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde 39. 1881. S. 3-49. [Künftig zitiert: Hosäus: Sprickmann-Briefe.])

349 Brief vom 19. Februar 1780. – Zitiert nach: Weinhold: Sprickmann. S. 264.

> Besonders liegt mir ein Komödienplan recht nahe, gegen den der Plan des Schmucks [traun] keine Schmuckarbeit ist. Zu viel und zu wenig solls heißen; Sechs ausstechende ausgezeichnete Charaktere, von denen, glaube ich, zwei noch gar nicht auf der Bühne sind. Ein Murx, der immer widerspricht, Sie kennen doch solche Leute?: Es ist heute schönes Wetter. – „Ich weiß eben nicht; man kann sich aufs Wetter nicht verlassen" – Es ist wahr, in dieser Jahreszeit. – „Doch heute möchts doch wohl heiter bleiben." – „In der Tat kein Wölkchen am Himmel" – „o, Wolken kommen auf, eh man sichs versieht," und so weiter – und dann eine Coquette! eine ordentliche Coquette, die aber alle Welt lieb haben soll, die Coquette ist, weil sie den Mann nicht fand, der ihr Herz ausfüllen könnte, die am Ende einen Rousseauisten zu rechte kriegt! – Dieser Rousseauist selbst, ein Mensch, der nach der jetzigen Lage der Dinge in der Welt es der Mühe nicht werth hält, mit seinem Pfunde zu wuchern und es vergräbt; der an dem Werth aller öffentlichen Menschen und Bürgerthätigkeit anzweifelt; eine fürchterliche Seuche, die uns jetzt manchen herrlichen Kopf entreißt. – Dann ein Familienhöflichkeitspedant, der jeden Augenblick, um ja nicht anzustoßen, jeden ehrlichen Mann vorn Kopf stößt. – Ein liebes Mädchen, das liebt, sich selbst hingiebt, zuvorkömmt, aufdringt – das alles in Ein Stück nebst noch manchen andern Nebenoriginalen! So einen Plan habe ich ganz helle hier vor mir; inwendig am Stirnknochen über den Augen, da spielt das Völkchen sein Drama vor mir Tag und Nacht.[350]

Dieser endgültig letzte Dramenplan hätte vielleicht Sprickmanns originellstes Stück werden können: Kontrastiv angelegte Charaktere – teils komisch (Murx/Familienhöflichkeitspedant), teils ernster (Coquette/liebes Mädchen) – und subtil-ironische Dialogführung, gepaart mit Kritik an sinnlosen gesellschaftlichen Konventionen, weisen auf die besondere Bühnentauglichkeit dieser leider nur Entwurf gebliebenen Charakterkomödie hin. Daß der einstige Rousseau-Jünger Sprickmann den verbreiteten Kulturpessimismus seiner Zeit als „fürchterliche Seuche" geißelt, läßt auch einen Anflug von Selbstironie bzw. -kritik bei dem Dichter erkennen, der sich gerade vom Stürmer und Dränger zum arbeitsamen und treuen Staatsbürger wandelte.[351] Seine schwärmerischen Jahre waren für immer vorbei. Bald sollte er sich endgültig von seinem literarischen Werk distanzieren.

---

[350] Brief Sprickmanns an Boie vom 4. April 1780. – Abgedruckt bei Weinhold: Sprickmann. S. 264f / Venhofen: Sprickmann. S. 123 / Gödden: Schwärmer. S. 128f. – Der Wortlaut des Zitats weicht bei Weinhold und Venhofen, die den Brief einsehen konnten, stark voneinander ab. Gödden hat für seine Version beide Quellen kombiniert. Seine Arbeit wurde hier zitiert.

[351] Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 129.

4. Einzelinterpretationen

Auf das Leben Sprickmanns – auf einzelne Aspekte oder größere Zusammenhänge – haben bereits mehrere wissenschaftliche Arbeiten Licht geworfen.[352] Sein Erzählwerk ist in der grundlegenden Arbeit Dederts entschlüsselt worden.[353] Im Gegensatz dazu ist die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sprickmanns *dramatischen* Werken bis heute jedoch eher unbefriedigend geblieben. Interpretationsansätze bieten lediglich die Arbeiten Schmidts, Hasenkamps und Göddens. Eine konsequente Auseinandersetzung mit *allen* Dramen hat bislang allein Venhofen versucht, aber auch seine Darstellungen bleiben oft recht allgemein. Viele interessante Zusammenhänge und Besonderheiten der Sprickmannschen Dramatik sind in der Sekundärliteratur bislang übersehen worden. Deshalb kommt den Einzelinterpretationen im Rahmen der vorliegenden Arbeit eine zentrale Stellung zu. Die detaillierten Untersuchungen sollen durch zahlreiche Zitate untermauert werden. Zum besseren Verständnis wird jeder Interpretation eine Inhaltsangabe des jeweiligen Dramas vorangestellt. Die Darstellungen beginnen meist mit der Einordnung der Stücke in den literarhistorischen Zusammenhang bzw. mit einer Begriffsklärung: Was bedeutet z.B. 'rührendes Lustspiel', 'Singspiel' oder 'Monodrama'? Was macht bürgerliche Dramatik aus? Besonders in den drei fünfaktigen Dramen („Die natürliche Tochter", „Eulalia", „Der Schmuck") liegt der Hauptakzent der Untersuchung auf der Figurencharakterisierung, doch natürlich werden auch andere Aspekte wie Struktur, Sprache und gedanklicher Gehalt berücksichtigt. Vergleiche mit Sprickmanns literarischen Vorbildern sind für das Verständnis seiner Dramen ebenfalls von elementarer Bedeutung.

Wichtigster Ansatzpunkt für eine Gruppierung der insgesamt acht im Druck erhaltenen Dramen Sprickmanns ist dessen Wandlung vom literarisch bedeutungslosen 'Hausdichter' am münsterschen Theater zum kraftvollen Sturm-und-Drang-Dramatiker im Jahre 1776. So sind alle vor diesem Zeitraum entstandenen Bühnenstücke ohne Schwierigkeiten dem Kapitel „Die Anfänge: Konventionelle Dramenformen" (Kap. 4.1) zuzuordnen. Problematisch wird es allerdings mit dem Einakter „Das Misverständnis" (gedruckt 1778). Seine Entstehungszeit ist unsicher, doch ist er aus einer Erzählung hervorgegangen, die Sprickmann bereits 1775 geschrieben hatte (vgl. S. 86f. und S. 146). Da die

---

352 Z.B. Weinhold: Sprickmann; Hosäus: Sprickmann-Briefe; Schmidt: Sprickmann; Venhofen: Sprickmann; Jansen: Hainbund; Jansen: Klopstock; Hasenkamp: Sprickmann; Moritz: Klopstock; Freund: Literatur Westfalens; Gödden: Schwärmer.

353 Vgl. Anm. 9.

Grundlagen der Handlung im „Misverständnis" also aus der Frühzeit seines dramatischen Schaffens stammen, ist eine Zuordnung des Stücks zu den frühen Dramen durchaus zu vertreten, wenn auch mit einigen Bedenken. Alle ab 1776 entstandenen Bühnenstücke Sprickmanns weisen deutliche Merkmale des Sturm und Drang auf und sind deshalb Kapitel 4.2 („Einflüsse des Sturm und Drang") zugeordnet. Die Unterteilung in „Kleine dramatische Szenen" (Kap. 4.2.1) und „Die großen Dramen" (Kap. 4.2.2) ist hauptsächlich formaler Art.

4.1 Die Anfänge: Konventionelle Dramenformen

4.1.1 „Die natürliche Tochter"

Inhaltsangabe

Im Zentrum der Handlung steht Sophie Detiers, die mit ihrer Mutter und ihrer Ziehschwester Lorchen seit einigen Tagen im Gasthof einer Stadt logiert. Madame Detiers, die sich als Witwe eines französischen Offiziers ausgibt, läßt die beiden Mädchen zunächst im dunkeln über die Gründe ihres dortigen Aufenthalts. Damit will sie verhindern, daß Sophie von den wahren Umständen ihrer Geburt – sie ist eine uneheliche ('natürliche') Tochter – erfährt. Die verarmte Madame Detiers hat die Reise unternommen, um sich mit ihren Verwandten zu versöhnen. Diese hatten sie vor 18 Jahren während ihrer Schwangerschaft verstoßen und enterbt. Sophie unterhält ohne Wissen ihrer Mutter ein Liebesverhältnis mit dem Rittmeister Baron von Tscherming, einem Freund der Familie. In einem Brief lädt sie ihren Bräutigam zu einem Besuch im Gasthof ein, doch das Billet gerät in die Hände seines Bruders, eines albernen französelnden Abbé. Dieser glaubt sich eingeladen und wird von dem neugierigen, geschwätzigen Wirt auf Sophies und Lorchens Zimmer geführt. Aufgrund eines Mißverständnisses hält der Abbé Lorchen für Sophie und für eine Französin. Zudringlich macht er ihr den Hof. Lorchen klärt ihn zwar nicht über seinen Irrtum auf, versucht ihn aber mit allen Mitteln loszuwerden. Madame Detiers ist es unterdessen nicht gelungen, ihre Verwandten umzustimmen. In ihrem Unglück sieht sie sich als Verworfene, die ihre Schande auf die Tochter übertragen habe. Um dieser ein Leben als Ausgestoßene der Gesellschaft zu ersparen, will sie Sophie in ein Kloster stecken. Lorchen dagegen soll das Erbteil ihres Vaters ausgezahlt bekommen, das bislang die Familie ernährt hatte.

Im zweiten Akt trifft der langersehnte Rittmeister von Tscherming bei seiner Braut Sophie ein. Deren Freude ist groß, doch befürchtet sie eine Gefähr-

dung ihrer Liebe durch Tschermings hartherzigen Vormund, Herrn von Wehrburg. Ihr Geliebter dagegen ergeht sich in schwärmerischen Zukunftsphantasien, wird aber schon bald von der Szene abgerufen. Der Abbé sendet Lorchen sein Porträt mit einem Begleitbrief zu, den diese zerreißt und an den „unverschämten Pfaffen" zurückschickt. Madame Detiers bekommt überraschenden Besuch von ihrem Jugendfreund, Herrn Killer. In ihrem Gespräch enthüllt sich die Vergangenheit der angeblichen Offizierswitwe: Ein Herr von Wehrburg, der Freund Killers, hatte sie in ihrer Jugend verführt und später verlassen. Ein Wiedersehen mit ihrem Verführer lehnt Madame Detiers ab, ist aber dankbar für Killers Angebot, einen letzten Versöhnungsversuch bei ihrem Onkel zu unternehmen. Noch bevor Sophie der Mutter ihre heimliche Liebe zu Tscherming gestehen kann, eröffnet diese ihr, daß sie fürs Kloster bestimmt sei. Madame Detiers hält Sophies Tränen für einen Ausdruck der Freude und läßt ihre vor Schreck verstummte Tochter in größtem Jammer zurück.

Ein Saal im Hause des Herrn von Wehrburg ist der Schauplatz des dritten Akts. Der Abbé, der dort gerade noch mit seinen angeblichen Eroberungen geprahlt hat, wird jäh auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt, als er in Gegenwart seines Bruders den von Lorchen zerrissenen Brief zurückerhält. Aufgrund seiner Stellung als Vormund der Brüder von Tscherming versucht Herr von Wehrburg, eine Ehe zwischen einer reichen Obristentochter und dem Rittmeister zu stiften. Dieser weist das Ansinnen jedoch entrüstet von sich und bleibt fest in seiner Liebe zu Sophie. Trotz massiver Drohungen Wehrburgs will er sich nicht „verkaufen" lassen und setzt Tugend und Verdienst über Standesdenken und Reichtümer. Ein Besuch Killers klärt Wehrburg darüber auf, daß seine ehemalige Geliebte und ihre Tochter noch leben und sich in der Stadt aufhalten. Zwar schlägt Wehrburg nun das Gewissen, doch ist er noch nicht imstande, sich öffentlich zu seiner Jugendsünde zu bekennen. Als materielle Wiedergutmachung schenkt er Madame Detiers ein Landgut in Sachsen, muß sich aber eingestehen, daß dies noch keine wahre Wohltätigkeit gewesen sei.

Hocherfreut über das unerwartete Geschenk kommt Madame Detiers im vierten Akt zurück in den Gasthof. Wehrburg hat allerdings dafür gesorgt, daß sie ihren Onkel für den Wohltäter hält. Obwohl Lorchen berichtet, daß Sophie noch immer weine, läßt die Mutter keinen Einwand gegen ihre Klosterpläne gelten. So sieht sich Lorchen gezwungen, Madame Detiers endlich Sophies Liebe zu enthüllen. Außer sich vor Wut und Entsetzen stößt die Mutter Sophie von sich, als diese zusammen mit Tscherming ihren Segen erbittet. Das Flehen des verzweifelten Liebespaares bewegt Madame Detiers beinahe dazu, Sophie über ihre uneheliche Geburt aufzuklären, doch fehlt ihr im letzten Moment der Mut. Sie läßt alle in äußerster Verwirrung zurück. In diese Ungewißheit hinein platzt der intrigante Abbé mit einem fingierten Haftbefehl für Lorchen, die er immer

noch für Sophie hält, um sich mit ihr nach Frankreich absetzen zu können. Der Rittmeister weiß dieses zu verhindern, doch als der Abbé – angeblich im Namen Wehrburgs – weitere Verhaftungen ankündigt, ist nun auch das sonst so muntere und schlagfertige Lorchen nur noch ein Schatten ihrer selbst. Die dramatische Situation eskaliert, als Sophie einen Brief von ihrer Mutter erhält, in dem diese ihre eigene Schande und damit auch die ihrer Tochter offenbart. Vor Entsetzen darüber fällt Sophie in Ohnmacht. Als sie wieder erwacht, berichtet sie von alptraumhaften Visionen wie dem „Todesengel mit dem langen fürchterlichen Blitz".

Mit Strömen von Tränen beginnt der fünfte Akt. Die Verzweiflung Sophies wirkt auch auf ihre besonnenere Freundin Lorchen ansteckend. Insgeheim hat Sophie schon den Entschluß gefaßt, Tscherming zu entsagen und ihr Leben im Kloster zu vertrauern, da ihre Schande eine Ehe mit dem adligen Geliebten unmöglich mache. Bestärkt wird sie darin durch das Schicksal seiner Schwester Amalia, von der Tscherming ihr erzählen muß: Amalias Liebe zu einem seiner Freunde war von dem hartherzigen Vormund Wehrburg zerstört worden, woraufhin die Unglückliche den Schleier nahm. Als Sophie für immer von Tscherming Abschied nehmen will, glaubt dieser, die Geschichte Amalias habe ihre Einbildungskraft verwirrt. Tatsächlich sind Sophies innere Kämpfe zwischen Liebe und vermeintlicher Pflicht so überwältigend, daß sie zum zweiten Mal in Ohnmacht fällt. Lorchen zeigt dem Rittmeister den Brief der Madame Detiers, um Sophies Verzweiflung zu erklären. Doch Tscherming läßt die Einwände seiner Geliebten nicht gelten. Er stellt Sophies Tugend, ihren „eigenen Werth", über die Schande ihrer Geburt. Sie bleibt dennoch fest. Der Rittmeister verfällt in Raserei und stürzt in äußerster Erregung zur Tür hinaus. Dem Wahnsinn nahe, wird Sophie zum dritten Mal ohnmächtig. Indessen erscheint Wehrburg im Gasthof, um Sophie von ihren Ansprüchen auf den Rittmeister abzubringen. Er trifft auf Lorchen und hält sie wie der Abbé zunächst für ihre Ziehschwester Sophie – ein Irrtum, den Lorchen bald aufklärt. Ihre Vorwürfe gegen Wehrburgs Hartherzigkeit und falschen Ehrbegriff sowie die Selbstmordphantasien der erwachenden Sophie lassen ihn immerhin Mitleid mit dem „unglücklichen Kind" empfinden. Noch besteht Wehrburg aber darauf, daß die Braut des Rittmeisters von Adel sein müsse. Als Lorchen jedoch Sophies Namen ausspricht, dämmert ihm allmählich, daß er hier seine leibliche Tochter vor sich habe. Bevor er sich dessen versichern kann, stürzt der Rittmeister „wild, mit dem bloßen Degen" herein, um sich an Wehrburg zu rächen. Ihm folgt Madame Detiers, die Sophie in ihre Arme schließt. Unterdessen klärt Killer seinen ungetreuen Freund über die Identität von Mutter und Tochter auf. In Scham und Reue bittet Wehrburg seine ehemalige Geliebte um Verzeihung und um Gnade für die beiden Liebenden, deren Verbindung er nun begrüßt. Auch die Mutter gibt schließ-

lich ihren Widerstand auf, und so endet das Stück in der allgemeinen Harmonie einer plötzlich wieder intakten Familie. Nur der Abbé kann es nicht lassen, Lorchen noch einmal mit seinen Anträgen zu bedrängen.

Interpretation

Schon dieses erste große Bühnenstück Sprickmanns zeugt von einer Arbeitsweise, die als typisch für sein dramatisches Werk gelten kann, nämlich die Adaptation und bearbeitende Montage bewährter dramaturgischer Mittel und Charaktere.[354] Den Stempel gleich dreier verschiedener literarischer Strömungen des 18. Jahrhunderts hat Sprickmann seiner „Natürlichen Tochter" aufgedrückt – ein 'Stilmix', der durch die allzu häufige Unverbundenheit der einzelnen Elemente dem Stück jedoch eher schadet als nützt. Einerseits steht „Die natürliche Tochter" noch deutlich in der Tradition der damals noch nicht überwundenen 'weinerlichen' Komödie, worauf Sprickmann mit dem Untertitel „Ein rührendes Lustspiel" ausdrücklich hinweist. Andererseits ist das Vorbild der Lessingschen Dramatik unübersehbar. Insbesondere Motive und Charaktere aus „Minna von Barnhelm" sind in Sprickmanns Stück eingeflossen, aber auch an „Miß Sara Sampson" finden sich Anklänge. In der Gewichtung überwiegen die 'weinerlichen' Elemente des Lustspiels die Lessingschen. Letztere kommen v.a. in der Nebenhandlung zum Einsatz. Gegenüber diesen beiden dramatischen Richtungen bleibt die dritte marginal: Die ebenfalls vorhandenen Tendenzen zur Sturm-und-Drang-Dramatik gehen nicht über das Experimentierstadium hinaus. Nur wenige Textstellen weisen auf den späteren Verfasser zahlreicher Raseszenen voraus.

Trägerinnen der empfindsam-tränenreichen Haupthandlung in der Tradition Gellert-Weißescher Rührstücke sind hauptsächlich die sentimentale Sophie Detiers und ihre larmoyante Mutter. Mit Ausnahme des dritten Akts und weniger Szenen im ersten und vierten Akt ist mindestens eine der beiden Frauen immer auf der Bühne präsent, was die Dominanz der 'weinerlichen' Elemente über die komische Nebenhandlung um Lorchen, den Abbé und den Wirt noch hervorhebt. Obwohl Sophie im Mittelpunkt der Haupthandlung steht, wie bereits der Titel „Die natürliche Tochter" zeigt, bleibt sie weitgehend passiv und leidend. Das einzige handlungsauslösende Moment, das von ihr ausgeht – am Anfang des ersten Akts bestellt sie ihren Geliebten per Brief zu sich –, initiiert kurioserweise nicht die Haupt-, sondern die Nebenhandlung, da der Brief in die Hän-

---

354 Vgl. Gödden: Rose. S. 163.

de des Abbé fällt. Als „Märtyrerin der Tugend“[355] verkörpert Sophie das moralisch unanfechtbare Frauenideal empfindsamer Dramatik, das auf aktives Handeln oder gar Aufbegehren gegen Autoritäten verzichtet. „Ich kann nicht!“, stößt Sophie wieder und wieder hervor und verdeutlicht damit ihre Schwäche und Antriebslosigkeit. Nicht einmal mit sprachlichen Mitteln gelingt es ihr, die Handlung voranzutreiben: Neben schwärmerischen Reden ergeht sie sich vorzugsweise in kurzen, teilweise abgebrochenen Ausrufen und Seufzern. Eröffnet sich ihr jedoch die Möglichkeit, durch ein klärendes Wort die dramatische Situation zu verändern wie in den Szenen II, 12 und IV, 4, so versagt ihr plötzlich auch die Sprache. Lorchen muß an ihrer Stelle Madame Detiers über Sophies Liebesverhältnis aufklären. Im gleichen Zusammenhang ist Sophies dreimalige Ohnmacht zu beurteilen: Die Übermacht ihrer Gefühle verhindert durch den körperlichen Zusammenbruch eine rationale Auseinandersetzung mit der belastenden Situation. Die Dominanz des Emotionalen und Unterbewußten in Sophies Charakter wird außerdem durch ihre blutigen Träume und Selbstmordphantasien verdeutlicht (IV, 13; V, 8), die auf den Einfluß von Lessings „Miß Sara Sampson“ schließen lassen.

Von allen Personen in der „Natürlichen Tochter“ ist Sophie am typischsten für das Genre der Rührkomödie: Ihre Bereitschaft zum Entsagen und die Lust am Leiden stellen sie in eine Reihe mit Gellerts selbstlosen Frauenfiguren Lorchen („Die Betschwester“, 1745), Carolinchen („Das Loos in der Lotterie“, 1746) und Lottchen („Die zärtlichen Schwestern“, 1747) sowie ähnlichen Charakteren in anderen ‘weinerlichen’ Komödien.[356] Um die Ehre ihres Geliebten nicht zu gefährden, ist Sophie bereit, aus übergroßer Liebe auf eine eheliche Verbindung mit ihm zu verzichten und nimmt damit ein Leben in ständigem Kummer auf sich: „*Der Rittmeister.* Sophie! Was sagen Sie? *Sophie.* Daß ich dich liebe, Tscherming! mehr als jemals, mehr als Alles liebe, und daß ich dich verlasse. [...] Ist nicht der Schmerz selbst Liebe? o gewiß, gewiß; denn die Liebe ist Schmerz“ (NT: 138/140). Daß Sophies Entsagung am Schluß des Dramas nicht mehr notwendig ist, spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. Als altruistische Tugendhafte zieht sie es vor, sich selbst statt anderer (Tscherming, Madame Detiers) unglücklich zu machen. Aus übersteigertem Pflichtbewußt-

---

355 Vgl. Karl Holl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964. [Künftig zitiert: Holl: Lustspiel.] S. 166.

356 Vgl. Lothar Pikulik: „Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit. 2., unveränderte Auflage. Köln, Wien: Böhlau 1981. [Künftig zitiert: Pikulik: „Bürgerliches Trauerspiel“.] S. 64.

sein ignoriert Sophie jedoch, daß Tscherming ohne ihre Liebe ebenso unglücklich werden muß wie sie selbst.

Besonders in den letzten beiden Akten des Dramas schwelgt Sophie geradezu in einem kaum versiegenden Strom sanfter Tränen. Für den empfindsamen Menschen ist das häufige Weinen nicht nur Zeichen von Leid, sondern auch von Lust am Leiden.[357] Tränen werden in erster Linie als emotionale Erleichterung und nicht als Qual empfunden. Auch Sophie hat die tröstende Wirkung des Weinens erkannt: „*Sophie.* Gutes Lorchen! du armes Mädchen! daß du auch weinen mußt? Aber, nicht wahr? das sind süße Thränen? [...] ich habe auch noch wohl eine Thräne für die Freundschaft; komm – (sie küßt Lorchen.) – das lindert – das lindert!" (NT: 131). Ihre Bitte an Tscherming, ihr von dem Unglück seiner Schwester Amalia zu erzählen, ist nichts weiter als die Suche nach einem neuen Anlaß, Tränen zu vergießen und so eine Affektabfuhr zu erzielen. Ohne das Weinen ist eine Überwindung des seelischen Schmerzes nicht möglich, wie Amalias Schicksal zeigt: „*Der Rittmeister.* [...] Ich habe sie im Kloster sehen wollen, aber umsonst, sie hat mich immer abgewiesen – sie weint noch nicht – *Sophie.* Sie weint noch nicht? ach, sollte sie nicht mehr weinen können!" (NT: 137f).

Die drei Richtpunkte, die Gellert in seiner Theorie über das rührende Lustspiel zugrundelegt,[358] sind in Sprickmanns Stück hauptsächlich durch die Figur der Sophie verwirklicht: das Thema der tugendhaften Liebe, der bewundernswürdige Charakter und – als Ziel – die Wollust des Gemüts.[359] Ohne Sophie als Trägerin dieser Merkmale wäre „Die natürliche Tochter" als rührendes Lustspiel nicht denkbar. Dennoch (oder gerade deswegen): Ganz Gefühl und langweilige Tugendhaftigkeit, ist Sophie die schwächste, weil reizloseste (Haupt-) Figur des Stücks.

---

357 Pikulik: „Bürgerliches Trauerspiel". S. 85.

358 Seine theoretische Rechtfertigung der empfindsamen Komödie formulierte Gellert 1751 in „De comoedia commovente", nachdem er sich mit der „Betschwester" (1745), dem „Loos in der Lotterie" (1746) und den „Zärtlichen Schwestern" (1747) schon praktisch in dem Genre erprobt hatte. Lessing übersetzte den Text aus dem Lateinischen und nahm ihn 1754 als „Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel" in das 1. Stück der „Theatralischen Bibliothek" auf. (Vgl. Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien. Stuttgart: Metzler 1965. [Künftig zitiert: Hinck: Lustspiel.] S. 190f.)

359 Vgl. Hinck: Lustspiel. S. 190-194.

Dagegen hat Sprickmann mit Madame Detiers eine Frauengestalt geschaffen, deren Unglück nicht vollkommen fremdverschuldet ist – jedenfalls ist sie selbst von ihrer Schuld überzeugt. Das Schicksal der in ihrer Jugend verführten und verlassenen Frau weist auf das bürgerliche Drama zurück, in dem das Motiv seit George Lillos „The London Merchant" (1731)[360] immer wieder variiert wurde. Auch die Dichtung des Sturm und Drang griff die Problematik ab 1774 verstärkt auf („Die natürliche Tochter" entstand bereits 1773).[361] Obwohl Madame Detiers bereits vor 18 Jahren von ihrem Geliebten verlassen wurde, kann das damalige Ereignis nicht nur als narrativ vermittelte Parallelhandlung zum Liebesverhältnis zwischen Sophie und Tscherming gelten, sondern ist trotz seiner zeitlichen Distanz handlungsauslösendes Moment des Dramas. Überhaupt geht der Großteil der dramatischen Verwicklungen aber auch das so unerwartet glückliche Ende der „Natürlichen Tochter" von Madame Detiers aus. Trotz ihres larmoyanten und pathetischen Sprachstils, der für heutige Leser teilweise noch unerträglicher als der ihrer Tochter wirkt, ist sie keineswegs so passiv konzipiert wie Sophie. Schon bei ihrem ersten Auftritt ist die Rede von „Geschäfte[n], die überall meine Gegenwart fodern" (NT: 21). Im Verlauf des Stücks verläßt Madame Detiers mehrmals ihr Logis, um Finanzen und Familienangelegenheiten zu regeln. Sophies und Lorchens Welt bleibt dagegen auf die private Sphäre des Gasthofs beschränkt.

Materielle Werte spielen für Madame Detiers eine weit größere Rolle, als ihre selbstmitleidigen Klagen vermuten lassen. In diesen beschreibt sie ihr Elend und ihre Seelenqualen nämlich v.a. als Folge der 'Schande' ihrer Verführung. Von der Armut der letzten Jahre hat sie sich dagegen nicht niederdrücken lassen:

> *M. Detiers.* [...] Ach, Herr Killer! man verliert sein Vermögen; man arbeitet, und der Himmel segnet den Fleiß eines Geschöpfes, das seine Strafen, und seine Wohlthaten mit einem gleich heiteren Gemüth, mit einem kindlichen Vertrauen, ohne Murren aufnimmt; aber den Verlust der Tugend, der Ehre – (NT: 53)

In auffälligem Widerspruch dazu steht ihre heiter-euphorische Stimmung, als sie von dem plötzlichen Reichtum durch das geschenkte Landgut erfährt:

---

360 Die deutsche Übersetzung durch Henning Adam von Bassewitz erschien 1757 unter dem Titel „Der Kaufmann von London oder Begebenheiten George Barnwells".

361 Vgl. 'Verführer und Verführte'. In: Elisabeth Frenzel: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 4., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner 1992. [Künftig zitiert: Frenzel: Motive.] S. 763-766.

„*M. Detiers.* O so begreife es doch, liebes Mädchen! daß ich nun recht vergnügt bin – so recht von ganzem Herzen vergnügt!" (NT: 97). Der moralisch-soziale Ehrverlust der Madame Detiers tritt in diesem Moment vollkommen hinter ihrem finanziellen Gewinn zurück. Mit eiserner Sparsamkeit und dem Verkauf von Handarbeiten hatte sie sich und ihre kleine Familie bislang vor der Dürftigkeit bewahrt. Nun ist ihr anscheinend die Belohnung für dieses wirtschaftlich vorbildliche Verhalten zuteil geworden. Madame Detiers ist eine typische Figur des bürgerlichen Dramas, die trotz ihrer gesellschaftlichen Außenseiterrolle jene bürgerlichen Tugenden vertritt, auf welche das wirtschaftlich-politisch-soziale Erstarken des dritten Standes und sein wachsendes Selbstbewußtsein gegenüber der Aristokratie zurückzuführen sind. Der (angenommene) Nachname 'Detiers' (frz. *de tiers [état]* = 'vom dritten/bürgerlichen Stand') unterstreicht diese Repräsentativität noch zusätzlich. Sprickmann folgt hier den Prinzipien des Diderotschen Ständetheaters:[362] Die Personen des Lustspiels sollen nach Diderot keine reinen Individuen, sondern v.a. Repräsentanten eines Standes mit all seinen Funktionen und Konflikten sein:[363]

> Bisher [...] ist in der Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen; und der Stand war nur etwas Zufälliges: nun aber muß der Stand das Hauptwerk, und der Charakter das Zufällige werden. [...] Künftig muß der Stand, müssen die Pflichten, die Vortheile, die Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage des Werks dienen.[364]

Wenn auch nicht alle Charaktere in der „Natürlichen Tochter" so durch ihren Stand determiniert sind, wie Diderot es gefordert hatte (der adlige Rittmeister beispielsweise vertritt eher bürgerliche Grundsätze), so hat Sprickmann mit Madame Detiers und Herrn von Wehrburg je eine/n Hauptvertreter/in der beiden in Opposition zueinander stehenden Stände Bürgertum und Aristokratie gezeichnet.

Daß Madame Detiers eine Heirat Sophies und Tschermings verhindern will, liegt bei ihr keineswegs am „Vorurteil des Standesunterschiedes, das eine Ehe zwischen Adeligen und Bürgerlichen nicht duldet"[365], wie Venhofen behauptet.

---

362 Vgl. Lessings Übersetzung „Das Theater des Herrn Diderot" (1760), die neben Diderots Dramen „Der natürliche Sohn" (1757) und „Der Hausvater" (1758) auch dessen umwälzende Dramentheorie enthält.

363 Vgl. Hinck: Lustspiel. S. 299.

364 Zitiert nach: Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. 86. Stück. In: Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 10. S. 148.

365 Venhofen: Sprickmann. S. 25.

Dieses 'Vorurteil' entspringt weniger bürgerlicher als vielmehr aristokratischer Ideologie, und so bleibt das Bemühen um Aufrechterhaltung der ständischen Ordnung dem Adligen von Wehrburg vorbehalten. Madame Detiers geht es um etwas anderes, nämlich um den bürgerlichen 'Tugendadel': Da Sophie ihr Dasein „der Verführung, der Schande, dem Laster [ihrer] Mutter [...] zu danken" (NT: 127) hat, ist sie in den Augen der Madame Detiers notwendigerweise mit dem gleichen Stigma gezeichnet, auch wenn „keine freywillige Ausschweifung, kein Fehltritt" (NT: 147) zu Sophies 'Schande' geführt hat. Durch die Ehe mit einem Mann wie Tscherming müsse sie weiteres Elend verursachen, da sie ihre 'Ehrlosigkeit' auf Gatten und Kinder übertragen werde.

Einen seltsamen Kontrast zu der 'männlich' erscheinenden Aktivität und äußerlichen Stärke der Madame Detiers bilden ihre schwermütigen Reflexionen, die immer wieder in Todesvorahnungen und morbide Phantasien einmünden (z.B. in Szene I, 6). Diese Vorausdeutungen wirken in einem Lustspiel fehl am Platze, weil sie als letztlich blinde Motive die Einheit der Handlung verletzen. Der Verdacht drängt sich auf, daß Sprickmann der Madame Detiers nur deshalb solch schwermütige Züge gegeben hat, um den Genrevorgaben des 'weinerlichen' Lustspiels gerecht zu werden. Der „traurigen Empfindsamkeit" (NT: 62) Sophies hat er mit der larmoyanten Mutter eine ähnlich geartete Seele zur Seite gestellt, um die gewünschte ästhetische Wirkung – die Rührung – beim Publikum umso sicherer zu erzielen. Wegen des allzu großen Gegensatzes zwischen empfindsamer Schwäche und bürgerlicher Dynamik der Madame Detiers bleibt die Schlüssigkeit ihres Charakters dabei jedoch auf der Strecke.

Mit der Figur des Herrn von Wehrburg bringt Sprickmann ein Motiv in sein Drama ein, das in der bürgerlichen Literatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Neudefinition erfahren hat: In der Darstellung des Eltern-Kinder- oder besser Vater-Sohn-Konflikts ergreifen Autoren jetzt erstmals die Partei des Kindes,[366] während bislang die Problematik des 'verlorenen Sohnes' vorherrschte. Das autoritäre Verhalten des Vaters wird zunehmend in Frage gestellt. Der bislang unterdrückte Sohn beginnt sich zu emanzipieren und klagt seinen Vater der Tyrannei an.[367] Nun gehört Wehrburg zwar weder dem Bürgertum an, noch ist er der wirkliche Vater der Geschwister von Tscherming. Gerade dies aber verstärkt seine von Sprickmann gewollte Unrechtsposition noch: Ein in aristokratischem Denken verhafteter Vormund ist nicht geeignet, seinem verbürgerlichten Mündel Verhaltensmaßregeln zu erteilen. Geschickt

---

366 Vgl. Pikulik: „Bürgerliches Trauerspiel". S. 95.

367 Vgl. 'Vater-Sohn-Konflikt'. In: Frenzel: Motive. S. 739f.

gelöst hat Sprickmann den Widerspruch zwischen der empfindsamen und der bürgerlichen Vaterfigur:

> Während in der empfindsamen Familie ein milder und nachsichtiger Hausvater seinen Kindern mit Liebe und Verständnis entgegenkommt, steht der bürgerliche Vater zu den seinen, und ebenfalls zu seiner Frau, in einem autoritären Herrschaftsverhältnis.[368]

Da die „Natürliche Tochter" sowohl Elemente des empfindsamen Lustspiels als auch des bürgerlichen Familienstücks aufweist, hat Sprickmann auch zwei kontrastierende Vaterfiguren geschaffen: den verstorbenen Herrn von Tscherming, dessen Tapferkeit, Pflichtbewußtsein und Tugend dem Rittmeister ein Beispiel sind (III, 4), sowie den hartherzigen Vormund Herrn von Wehrburg, der aus falsch verstandenem Pflichtbewußtsein seine Mündel, insbesondere Amalia, ins Unglück stürzt. So wird die Autorität des leiblichen Vaters niemals in Frage gestellt und seine Vorbildfunktion durch die negative Darstellung des Herrn von Wehrburg noch unterstrichen.

Während fast alle handelnden Personen (bis auf Carl und zwei weitere Bediente) bereits im ersten oder zweiten Akt aufgetreten sind, erscheint Wehrburg erst in Szene III, 4 auf der Bühne. Durch den Fremdkommentar des Rittmeisters, Sophies, Madame Detiers' und Killers ist der Rezipient jedoch bereits über Wehrburgs hervorstechende Charaktereigenschaften informiert, so daß dessen verzögerter Auftritt eine gespannte Erwartungshaltung auslöst. Mit dem Satz „Wehrburg ist ein harter Mann!" (NT: 41) prägt Tscherming eine Formel, die Sophie später stereotyp zur Charakterisierung Wehrburgs verwenden wird (z.B. in V, 3 und V, 8). Das Gespräch zwischen Madame Detiers und Killer bringt im folgenden Einzelheiten über Wehrburgs Hartherzigkeit ans Licht. Mit Ausdrücken wie „Verräther", „Elender" und „schändlicher Bösewicht" gehen die beiden in der drastischen Zeichnung seiner Eigenschaften noch weiter als Sophie und Tscherming. Zudem macht Sprickmann durch die implizite Charakterisierungstechnik des sprechenden Namens 'Wehrburg' die Härte, Verschlossenheit und das abweisende Wesen dieses Mannes deutlich.

Ganz so unerbittlich, wie diese einhelligen Urteile vermuten lassen, ist Wehrburg allerdings nicht. Er empfindet ehrliche Reue über seine Treulosigkeit, und auch die Verzweiflung Sophies geht ihm nahe. Im Widerstreit zwischen Gefühl und ständischer Konvention siegt jedoch vorerst noch das Interesse des Aristokraten: „[...] – mein Vermögen, aber nicht meine Ehre!" (NT: 91). Seine unwillkürlichen Emotionen tadelt er wie das Fehlverhalten eines ungezo-

---

368 Vgl. Pikulik: „Bürgerliches Trauerspiel". S. 93.

genen Kindes: „Ich weiß nicht, was das Mädchen mit mir anfängt; Wo bin ich hier? Wo sind nun meine Entschlüsse? Pfuy, wie weichherzig!" (NT: 153). Von besonderem Reiz für den Rezipienten ist die durch Wissensvorsprung entstehende dramatische Ironie, wenn Wehrburg Sophie als „elendes Geschöpf" und „geringes Mensch" (NT: 81) beschimpft. Er ist sich nicht bewußt, daß er hier von seiner eigenen Tochter spricht; der Zuschauer/Leser weiß jedoch seit dem Gespräch zwischen Madame Detiers und Killer (II, 10) über ihr Verwandtschaftsverhältnis Bescheid. Die Äußerungen Wehrburgs nehmen damit eine doppelte Bedeutung an: Durch die Diskreditierung seiner Tocher diskreditiert er sich in den Augen des Publikums selbst. Erst als er Sophies Identität erkennt – und nicht einen Augenblick früher –, zieht Wehrburg sein Veto gegen ihre Ehe mit Tscherming zurück. Obwohl er in der letzten Szene endlich seinen Gefühlen nachgibt, Sophie und Tscherming an sein Herz drückt und Madame Detiers reuevoll seine Hand anbietet, ist also in Wirklichkeit keine revolutionäre Veränderung mit ihm vorgegangen. Seine aristokratischen Prinzipien bleiben durch die Versöhnung unverletzt: Da Sophie als (wenn auch illegitime) Tochter eines Adligen ebenfalls adliger Herkunft ist, entspricht sie nun plötzlich den Kriterien, die Wehrburg für die Braut seines Mündels aufgestellt hat: „Nur von Adel!" (NT: 158). Hier ist wieder der Einfluß Diderots zu erkennen, welcher in seinem bürgerlichen Rührstück „Der Hausvater" (1758) den herkunftsbedingten Liebeskonflikt löst, indem er die unstandesgemäße Geliebte des Sohnes sich als verwandt und damit ebenbürtig entpuppen läßt.[369] Zudem bezieht sich Wehrburgs Reue in der letzten Szene ausschließlich auf seine Treulosigkeit gegenüber Madame Detiers. Daß er Sophie und Tscherming durch seine Tyrannei beinahe und Amalia tatsächlich ins Unglück gestürzt hat, ist ihm kein einziges Wort der Entschuldigung wert.

Als Gegenstück und Ergänzung zur Figur der Madame Detiers ist auch Herr von Wehrburg ein Repräsentant seines Standes: So wie er sich nur scheinbar den Idealen seiner bürgerlichen Familie beugt, so hat sich die Aristokratie im 18. Jahrhundert nur scheinbar dem an Einfluß gewinnenden Bürgertum angenähert. In Wirklichkeit stehen sich beide Stände nach wie vor in mißtrauischer Opposition gegenüber. Noch erreicht Sprickmanns Adelskritik hier nicht eine solche Schärfe wie zwei Jahre später in seiner „Eulalia". In der Figur des Herrn von Wehrburg geißelt er aber bereits die Oberflächlichkeit, Inhumanität und Selbstsucht eines Adels, der mit allen Mitteln seine Privilegien gegen das heranrängende Bürgertum zu verteidigen versucht. Sprickmann greift damit ein

---

369 Vgl. 'Liebeskonflikt, der herkunftsbedingte'. In: Frenzel: Motive. S. 478.

grundlegendes Motiv des bürgerlichen Dramas auf, das auch für die Stürmer und Dränger noch eine wichtige Rolle spielen sollte.

Eine erhebliche Schwachstelle in der Struktur und dem logischen Zusammenhang von Sprickmanns Lustspiel bildet der völlig unmotivierte Auftritt des Herrn Killer. Der Grund seines Besuchs bei Madame Detiers bleibt unklar. Noch unlogischer ist sein Erschrecken beim Anblick der ehemaligen Jugendfreundin. Da er sie von sich aus aufgesucht hat, muß Killer ja wissen, daß sie noch am Leben ist. Ebenso unglaubwürdig erscheint die Reaktion der Madame Detiers, als der Wirt ihr einen ungenannten Besucher ankündigt: „*Der Wirth.* Nehmen sie es mir nur nicht zur Ungnad! es ist jemand da, der gern die Ehre haben möchte, mit ihnen zu sprechen. *M. Detiers.* Vielleicht Herr Killer, mein Freund! *Der Wirth.* Ja, eben der, Euer Gnaden!" (NT: 51). Woher weiß sie gleich, daß es sich ausgerechnet um Herrn Killer handeln muß, den sie doch 18 Jahre lang nicht gesehen hat? Es drängt sich der Verdacht auf, daß Killer lediglich die Funktion erfüllt, Madame Detiers „ein Gegenüber zu geben, dem sie ihre ganze Lebensgeschichte – dem Theaterpublikum zu Liebe – entrollen kann."[370] Unter der lieblosen Ausführung dieser Figur leidet deshalb auch die Logik. Als Vermittler zwischen Madame Detiers und Wehrburg ist Killer ein insgesamt recht farbloser (oder besser: chamäleonartiger) Charakter, der sowohl die Interessen des Opfers (Madame Detiers) als auch die des Täters (Wehrburg) vertritt, ohne eindeutig Stellung zu beziehen. Sobald in der letzten Szene des Stücks das Ziel der Versöhnung erreicht ist, hat Killer seine Aufgabe erfüllt und verstummt.

Der außerordentliche Bühnenerfolg von Lessings „Minna von Barnhelm" rief im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zahlreiche literarische Adaptationen hervor: „Bis zum Jahr 1822 zählt Stockmayer[371] 260 Stücke, die Ähnlichkeiten mit Lessings Lustspiel enthalten sollen."[372] Insbesondere der soldatische Hintergrund und die Problematik der Standesehre lieferten Material für die zeitgenössische Dramenproduktion. Auch Sprickmanns „Natürliche Tochter" kann den Einfluß des Lessingschen Musterdramas nicht verleugnen. Unschwer sind in der Figur des Rittmeisters Baron von Tscherming die Umrisse des ehrliebenden, verwundeten Majors von Tellheim zu erkennen: Obwohl nicht ausdrücklich erwähnt wird, in welchen zeitgeschichtlichen Zusammenhang die

---

370 Venhofen: Sprickmann. S. 26.

371 Karl Hayo von Stockmayer: Das deutsche Soldatenstück des XVIII. Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm. Weimar: Felber 1898. (= Literarhistorische Forschungen. 10.) – Stockmayer erwähnt mehrmals Sprickmanns „Schmuck".

372 Barner u.a.: Lessing. S. 274.

Handlung einzuordnen ist, läßt sich aus einigen Umständen schließen, daß das Stück nicht lange nach dem Siebenjährigen Krieg spielt. So sagt Lorchen über den Geliebten der gerade 18jährigen Sophie, den diese während des Krieges kennengelernt hatte: „Derjenige, den ich meyne, war noch im vorigen Kriege Cornet" (NT: 14). Wie Tellheim ist Tscherming im Krieg verwundet worden und hat sich große Verdienste um König und Vaterland erworben. Sein Ehrbegriff verbietet ihm, von den Wohltaten anderer abzuhängen, lieber will er „herum gehen und betteln" (NT: 82). Auch Tscherming dient in der preußischen Armee. Dies läßt sich einerseits aus seinen Lobreden auf den 'väterlichen' König (= Preußenkönig Friedrich II.) schließen, andererseits aus der Tatsache, daß er der feindlichen Armee angehört, wie Sophie in Szene II, 4 erwähnt. Da sich die Familie Detiers in Westfalen aufhielt, als Tschermings Regiment in ihrer Nähe das Winterquartier aufschlug, muß dieser bei den preußischen („feindlichen") Truppen in Dienst stehen. Daß der Westfale Sprickmann ausgerechnet einen preußischen Offizier zum männlichen Sympathieträger seines Lustspiels gemacht hat, verwundert zunächst. Schließlich war die Bevölkerung Münsters im Siebenjährigen Krieg 'gut kaiserlich' gesinnt. Doch Sprickmann hatte schon immer eine deutliche Vorliebe für das Preußentum gezeigt, wie aus einem Brief (1803) an seine Seelenfreundin Jenny von Voigts hervorgeht:

> Im siebenjährigen Kriege war ich ein Schulknabe und Alles um mich her, in meinem Hause, dem Zirkel, in dem ich lebte, in der Schule, in der Stadt, war das, was die Menschenkinder so oft kaiserlich nennen! aber ich war Preuße! in Friederich war ich so verliebt, daß ich mich für ihn herumbalgte! wenn alle Welt jubelte, weil die Zeitung sagte, er sei geschlagen, dann sagte ich, das seien Lügen – und wenn alle Welt *Miserere* über seine Siege sang, dann sang ich mein *Te Deum laudamus*. Und das hat mich so durchs Leben begleitet bis auf den heutigen Tag![373]

Bei aller äußerlichen Ähnlichkeit mit Lessings Major von Tellheim weist die Charakterzeichnung Tschermings allerdings wesentliche Unterschiede zu seinem literarischen Vorbild auf: Anders als der in einen Konflikt zwischen Ehre und Liebe verstrickte Tellheim ist Tscherming keine problematische, gebrochene Persönlichkeit. Sein Selbstwertgefühl ist zu keinem Zeitpunkt gefährdet. Wegen seiner moralischen Prinzipien gerät er zwar in Konflikt mit seiner Umwelt (insbesondere mit Wehrburg), niemals aber mit sich selbst. Liebe ist für Tscherming ein absoluter Wert, der Inbegriff der Glückseligkeit. Niemals würde er sie wie Tellheim einem inhumanen, soldatisch-ständischen Ehrprinzip aufopfern: „*Der Rittmeister.* O ich kann alles! Mein Vaterland, meine Ehre, mein

---

[373] Zitiert nach: Hosäus: Sprickmann-Briefe. S. 31.

Leben, alles kann ich verachten; nur dich, Sophie! dich verlassen, das kann ich, – das will ich nicht" (NT: 144). Als Vertreter der neuen Zeit durchbricht Tscherming die konventionellen Standesgrenzen zwischen Adel und Bürgertum und kämpft für die unveräußerlichen Rechte des Herzens.[374] Am ehesten ist er wohl den 'großen Kerls' der Sturm-und-Drang-Dramatik vergleichbar, die in der Überzeugung des eigenen Rechts bereit sind, ihre Ziele auch mit Waffengewalt durchzusetzen. Doch von dem literarischen Rang eines Götz, Guelfo oder Guido ist Tscherming natürlich weit entfernt. Die pathologischen Züge der Selbsthelferfiguren sind bei ihm nur in den wenigen Raseszenen angedeutet; folgende Szene stellt bereits den Höhepunkt seiner Leidenschaft dar: „*Der Rittmeister.* (Er kömmt wild, und mit dem bloßen Degen herein) Ha, wo ist er?" (NT: 159). Nur wenige Zeilen später nimmt Tschermings Zorn in der Sorge um die weinende Sophie merklich ab. Ein tragisches Scheitern und Sterben des rebellischen Helden – Schicksal fast aller Selbsthelferfiguren des Sturm und Drang – ist schon allein durch die Gattungsbestimmung 'Lustspiel' ausgeschlossen. Die angedeuteten Züge des großen Individuums verwässern schließlich in der sentimental-harmonischen Schlußszene.

Dennoch ist Tscherming ein selbst für das Sturm-und-Drang-Drama ungewöhnlicher Charakter, wie Venhofen festgestellt hat:

> Ihm ist der bürgerliche Stand Sophiens kein Hindernis für seine Liebe, ja er geht sogar noch weiter; selbst als er ihre uneheliche Geburt erfährt, hält er an ihr fest, während sie ihre Liebe dem Vorurteil zu opfern bereit ist. So weitherzig wie Sprickmann war keiner der Stürmer und Dränger [...].[375]

Wer mit Sprickmanns Einstellung zur Liebe vertraut ist, muß in der Figur des Rittmeisters von Tscherming ein Sprachrohr des Autors erkennen. Seine Konsequenz und unbeirrbare Treue entsprechen Sprickmanns höchstem Ideal des liebenden Menschen, das er immer wieder anstrebte und doch nie erreichte. In einem Brief an Boie aus dem Jahre 1777 kommt seine Sehnsucht nach allumfassender Liebe zum Ausdruck:

> Liebe, Liebe, das Gefühl dem meine Seele so gestimmt ist, das ihr Thau des Lebens in der Wüste, Helle in der Mitternacht und Dach im Sturm seyn würde, das von allen Geschenken des Schöpfers an seine Geschöpfe mir für

---

[374] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 25.

[375] Venhofen: Sprickmann. S. 25.

> alle allein genug seyn könnte, und in dem süßen zweyfachen Gefühl meines Daseyns zu sagen: wer mirs gab, der ist unendlich![376]

Tschermings Beteuerung, Sophie sei „so arm nicht, als ich es wünschte" (NT: 121f), ist mehr als nur ein oberflächlicher Anklang an das Verwirrspiel um Armut und Reichtum, Gleichheit und Ungleichheit in „Minna von Barnhelm": Obwohl oder gerade weil Sprickmann eine Vernunftehe mit einer begüterten, aber ungeliebten Frau eingegangen war, glaubte er, daß „Lieben in Armut doppelt Lieben seyn müsse"[377]. Wenn der Rittmeister also in der letzten Szene auf das halbe Vermögen des Herrn von Wehrburg verzichtet und sein Brot statt dessen weiter in den Diensten des Königs verdienen will, so bedeutet dies in Sprickmanns Augen eine zusätzliche Garantie für die Tiefe und Dauerhaftigkeit der Liebe zwischen Tscherming und Sophie. Die Ideale des Sturm und Drang – Einfachheit und Natürlichkeit – haben hier ihre Spuren hinterlassen.

Eine wichtige Funktion für die Struktur von Sprickmanns „Natürlicher Tochter" kommt der Figur des Lorchen zu. Sie ist das Bindeglied zwischen Haupt- und Nebenhandlung, rührenden und heiteren Szenen. Während Sophie, Madame Detiers, Wehrburg und Tscherming *nur* an der überwiegend tragischen Haupthandlung teilhaben, der Abbé und der Wirt dagegen *nur* an der komischen Nebenhandlung, pendelt Lorchen problemlos zwischen diesen beiden Extremen. Ihr gesunder Menschenverstand und ungekünsteltes Wesen, ihr Witz und ihre Schlagfertigkeit stellen ein Korrektiv sowohl zu Sophies sentimentaler Gefühlsseligkeit als auch zu der gekünstelten Galanterie des Abbé und der Schwatzhaftigkeit des Wirts dar. Durch ironische Brechung setzt sie schwermütige Grübelei und Oberflächlichkeit gleichermaßen dem Gelächter des Publikums aus. Daß Sprickmann Lorchen eine exponierte Stellung innerhalb seines Dramas zugedacht hat, geht bereits aus der hohen Anzahl ihrer Auftritte hervor: In 33 Szenen ist sie auf der Bühne anwesend, ebensooft wie Sophie. Keine der anderen Figuren erreicht diese Zahl auch nur annähernd. Allerdings täuscht die gleiche Gewichtung ihrer Auftritte darüber hinweg, daß die Nebenhandlung um Lorchen der Haupthandlung um Sophie keineswegs gleichgestellt ist, denn Lorchens Bühnenpräsenz führt nicht notwendigerweise zu komischen Situationen. Besonders in den letzten beiden Akten färbt die weinerliche Stimmung Sophies und Madame Detiers auf sie ab. Statt Hauptfigur der Nebenhandlung ist Lorchen in vielen Auftritten nur Nebenfigur der Haupthandlung, was ihr zum Ende hin abnehmender Redeanteil bestätigt.

---

[376] Zitiert nach: Weinhold: Sprickmann. S. 278.

[377] Sprickmann: Untreu. S. 23.

Wie Tscherming verrät auch Lorchen in zahlreichen Details den Einfluß Lessingscher Lustspielpraxis. Fast scheint es, als triebe Franziska aus „Minna von Barnhelm" zum zweiten Male ihr schalkhaftes Unwesen auf der Bühne. „Die wirbelnde geistige Behendigkeit, die höchst bewußte Naivität, die nüchterne und witzig-pointierende Verstandesschärfe"[378] Franziskas, aber auch ihre Herzenswärme, hat Sprickmann mit großem Talent in Lorchen nach- und neugebildet. Er geht sogar noch weiter als Lessing in der „Befreiung der Figur aus der Kammerzofen-Schablone"[379], wie sie durch die 'Colombine' des *Théâtre italien* überliefert wurde: Sowohl Franziska als auch Lorchen sind gemeinsam mit der jeweiligen Hauptfigur des Lustspiels (Minna/Sophie) erzogen worden. Während Franziska aber in einem sozialen Abhängigkeitsverhältnis zu Minna steht – sie wird als ihr 'Mädchen' bzw. ihre 'Kammerjungfer' vorgestellt –, ist Lorchen Sophie sozial gleichgestellt, wenn nicht gar überlegen. Als Waise eines reichen Kaufmanns besitzt sie ein Vermögen von 50 000 Reichstalern und ist „zur Gesellschaft berufen, deren Zierde sie seyn wird" (NT: 30). Sophie und ihre Mutter dagegen sind verarmt und finanziell von Lorchen abhängig. Die soziale Aufwertung der Vertrauten-Figur geht bei Sprickmann mit einer funktionalen Aufwertung einher: Nicht Sophie, sondern Lorchen treibt die Handlung voran. Sie allein ist verantwortlich für das Verwechslungsspiel mit dem Abbé, dem sie eine falsche Identität vortäuscht oder dessen Irrtum sie zumindest nicht aufklärt. Sophie jedoch bleibt während der ganzen Szene passiv und beinahe stumm. Die Verstellung Lorchens geht allerdings über den bloßen Selbstzweck eines Spiels hinaus, wie sie in folgender Replik andeutet: „*Lorchen.* [...] ich wollte gerne sehen, welche von uns beyden für den Kenner die beste wäre" (NT: 17). Im Hintergrund steht also die Etablierung einer gesellschaftlichen Rangfolge, bei der Lorchen sich aufgrund ihres heiteren, offenen Wesens durchaus gute Aussichten auf die 'Spitzenposition' ausrechnen kann. Ein derartiges Selbstbewußtsein gesteht Lessing seiner Franziska nicht zu. Die Müllerstochter bleibt trotz ihres Status als Vertraute Minnas dieser sozial untergeordnet. Dies bestätigt sich durch ihre Verbindung mit Wachtmeister Werner, der wiederum Tellheim sozial unterlegen ist. Eine Parallelfigur zu Paul Werner sucht man in der „Natürlichen Tochter" vergebens; Lorchen bleibt am Schluß unverheiratet. „Fast hätte ich Lust dazu, wenn ich es nur so gut könnte als du" (NT: 165), bemerkt sie jedoch in der letzten Szene ein wenig neidisch gegenüber Sophie. Ein Mann wie der Abbé kommt für Lorchen allerdings nicht in Frage: Um ihre Ebenbürtigkeit zu Sophie nicht zu gefährden, muß ihr Zukünftiger eine ebenso-

---

[378] Hinck: Lustspiel. S. 292.

[379] Hinck: Lustspiel. S. 292.

gute Partie sein (d.h. er muß ähnliche *charakterliche* Vorzüge besitzen) wie der Rittmeister – das beweist ihre Formulierung „so gut [...] als du".

Bei aller Eignung zum gesellschaftlichen Leben ist Lorchen aber im Grunde ihres Herzens ein Naturkind. Rousseauhafte Naturschwärmerei und die Verklärung des Landlebens zur Idylle sind Motive, die bereits auf Sprickmanns Beeinflussung durch den Sturm und Drang hinweisen. Mit der harten Realität bäuerlicher Existenz im 18. Jahrhundert haben Lorchens Phantasien allerdings nicht viel gemein:

> *Lorchen.* [...] sieh! die Bauern-Kerls mit den dicken fetten Backen, frölich, und singend hinter dem Pflug, und die alten zufriedenen Gesichter da in der Hütte am Feuer; und was sonst noch dazu gehört, lauft mir so geschwind durch den Kopf, und thut mir so gut, so gut Kind! daß ich morgen schon aufs Land möchte. (NT: 37)

Lorchen ist es auch, die gegenüber diversen Autoritäten (Madame Detiers, Wehrburg, Wirt) immer wieder ein umfassendes Freiheits-Postulat erhebt. Der Begriff 'Freiheit' wird im Drama fast nur von ihr oder in unmittelbarem Zusammenhang mit ihr gebraucht. Die folgenden Textstellen sind beispielhaft dafür:

> *Lorchen.* [...] Freyheit, und Ruhe ist mehr werth, als alles, was ich noch zu dem: Euer Gnaden hinzu setzen könnte. (NT: 36)

> *Lorchen.* Aber auch die Unthätigkeit, die Knechtschaft – die Knechtschaft? – schreckliche Wahrheit! und was kann eine edle Seele für den Verlust der Freyheit schadlos halten? (NT: 103)

> *Lorchen.* Ich fordere hier Freyheit. *Der Wirth.* Ja, ja, die Freyheit, darum ist es eben! (NT: 126)

> *von Wehrburg.* Ich erstaune, *Mademoiselle*! Welche Freyheit, was für ein Ton – *Lorchen.* Nun gut: Ich bitte Sie um Verzeihung, das ist mehr, als die Ihrigen noch größeren Freyheiten gegen mich gethan haben; [...] (NT: 152)

In mehrfacher Hinsicht ist das Wort 'Freiheit' ein Schlüsselbegriff für die Figur des Lorchen. Er umfaßt so unterschiedliche Aspekte wie den Traum vom freien Leben in der Natur, die Ablehnung autoritären Zwanges und die Offenheit der Rede. Vielleicht hat hier Goethes „Götz" mit seiner Verherrlichung individueller Freiheit einen fast unmerklichen Einfluß auf Sprickmanns Lustspiel ausgeübt.

Zu Recht urteilt Venhofen über „Die natürliche Tochter“:

> Das Beste freilich bietet Sprickmann da, wo er die Anregung von Lessing erhalten hat; mag aber auch die Erfindung nicht sein Werk sein, die neue Ausgestaltung hat dennoch manches Eigenartige.[380]

Dies gilt insbesondere für Lorchen, denn trotz ihrer Nähe zu Lessings Franziska ist sie allemal ein originellerer und reizvollerer Charakter als Sophie. Ihre Anwesenheit allein kann das Stück zeitweilig aus seinem Sumpf von Tränen und Selbstmitleid befreien und auf den festen Boden gelassener Heiterkeit erheben. Sollte die „Natürliche Tochter“ auch moderne Leser noch fesseln können, so hat Lorchen sicherlich den größten Anteil daran.

Eine köstliche Lustspielfigur ist auch der französelnde Abbé von Tscherming. Hatte Lorchens scharfsinniger Witz das Publikum noch zum *Mit*lachen verführt, so läßt die übertrieben-karikierte Albernheit des dümmlichen Abbé nur ein *Ver*lachen zu. Der auf bühnenwirksame Effekte bedachte Sprickmann hat hier eine für den komischen Charakterdarsteller dankbare Rolle geschaffen.[381] Gleich drei lächerliche Eigenschaften besitzt der „unverschämte Pfaffe“ (NT: 48), von denen zwei Sprickmanns eigenem Ideenfundus entstammen. Bei Lessing abgeschaut hat sich der Autor lediglich die Satire auf französisches Wesen: Riccaut de la Marlinières höfische Geziertheit, Oberflächlichkeit und prahlerisches Abenteurertum lassen sich in ähnlicher Form auch in der Figur des Abbé wiederfinden. „Kräftige nationale Ressentiments“ und der „Protest gegen den Überlegenheitsanspruch einer anderen Kultur“[382], die nach Hinck in Lessings Riccaut-Szene (MB: IV, 2) zum Ausdruck kommen, haben sicherlich auch in der „Natürlichen Tochter“ eine wichtige Rolle gespielt. Vom Franzosenhaß der Hainbündler und Stürmer und Dränger ließ sich auch Sprickmann mitreißen. Die verfeinerte und gezierte Lebensart der Franzosen lehnte er ebenso ab wie die Literatur des französischen Klassizismus. Dagegen schwärmte er für „ehrliches deutsches Wesen“[383] – eine Vorliebe, die manchmal in Deutschtümelei ausartete.[384]

---

380 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 27.

381 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 27.

382 Hinck: Lustspiel. S. 294.

383 Hasenkamp: Sprickmann. S. 152.

384 Charakteristisch dafür ist die zweite Strophe von Sprickmanns Lobgedicht „An Klopstock“, das er nach der Begegnung mit seinem verehrten dichterischen Vorbild im

In Wirklichkeit ist der Abbé natürlich gar kein Franzose, sondern ein Deutscher wie sein Bruder. Trotzdem spickt er seine Rede aus Prahlerei und gesprächstaktischen Gründen immer wieder mit französischen Ausdrücken. Für Sprickmann mußte dieser Verrat an seiner eigenen Nation noch törichter und sinnwidriger erscheinen als die eitle Pose des (immerhin gebürtigen Franzosen) Riccaut. Es ist zu vermuten, daß Sprickmann mit der Figur des Abbé die deutschen Nachahmer französischer Art und Literatur der Lächerlichkeit aussetzen wollte.[385] Ein Deutscher, der das Deutsche als seine „alberne Muttersprache" (Abbé; NT: 12) bezeichnet, kann also in Sprickmanns Augen ebensowenig ernstgenommen werden wie ein Franzose, der das Deutsche als „ein arm Sprak! [...] ein plump Sprak!" (Riccaut; MB: 232) verurteilt, weil Minna „*corriger la fortune*" schlicht mit „betrügen" übersetzt. Beinahe wörtlicher Anklang an die deutsch-französische Sprachproblematik bei Lessing läßt sich auch in folgendem Dialog erkennen: „*Der Abbé. Mais Mademoiselle! pourquoi ne parlons nous pas François? Lorchen.* Verzeihen Sie – in Deutschland –" (NT: 10f).[386] Die französischen Sprachanteile in den Repliken des Abbé bleiben sich aber keineswegs immer gleich. Sie variieren je nach Gesprächspartner und -absicht. Nicht etwa eine übergroße Affinität zu der Sprache Corneilles und Racines läßt

---

Jahre 1776 verfaßte. Sie lautet (zitiert nach: Jansen: Klopstock. S. 42):
Heil mir! daß ich ein Deutscher bin!
Der Mann, dein Stolz, o Vaterland,
Der gottgegebne Sänger Gottes,
Sang dich, wie Gott!
Tönt hoch und laut, ihr deutschen Brüder,
Tönt hoch und laut den Nationen:
Uns, uns gab seinen Sänger Gott!

385 Zu diesen 'Nachahmern' ist besonders Christoph Martin Wieland zu zählen, der als literarischer Hauptvertreter der am französischen Klassizismus orientierten Aufklärung von den Stürmern und Drängern abgelehnt wurde. In einem Brief an Bürger vom 3. Januar 1777 bezeichnet Sprickmann den „weyland Prinzen-, nun DichterInformator zu W[eimar]" in einer indirekten Formulierung als „Schurken". Anlaß war eine in Wielands „Teutschem Merkur" erschienene Rezension des „Vossischen Musenalmanachs", in der Sprickmann und andere Beiträger heftig angegriffen wurden. Sprickmann hielt Wieland für den Verfasser — vermutlich zu Unrecht. (Vgl. Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 1f.)

386 Dem entspricht bei Lessing die folgende Textstelle: „*Riccaut.* Nit? Sie sprek nit Französisch, Ihro Gnad? *Das Fräulein.* Mein Herr, in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier? Ich höre ja, daß Sie mich verstehen, mein Herr" (MB: 228).

den Abbé französische Wendungen und klassizistisches Sprachpathos aufgreifen, sondern nur rhetorisch-taktische Überlegungen. Glaubt er sich einem leicht zu beeindruckenden Gesprächspartner gegenüber, so ist die Frequenz fremdsprachlicher Ausdrücke in seiner Rede erheblich höher als bei einem bekanntermaßen mißtrauischen Menschen. Zu der ersten Kategorie zählen für den Abbé Lorchen (fälschlicherweise) und Wehrburg, zur zweiten dagegen der Diener Carl und der Rittmeister. Ein sprachlicher Vergleich der Szene I, 3 (Gespräch Abbé – Lorchen) mit den Szenen III, 1-3 (Gespräch Abbé – Carl/Rittmeister) verdeutlicht diesen Unterschied: Während der Abbé seine Repliken in der etwa 6 ½ Seiten langen Szene I, 3 mit insgesamt 55 französischen Sätzen und Wendungen spickt, gebraucht er in den sogar 9 ½ Seiten umfassenden Szenen III, 1-3 lediglich sechs nicht-deutsche Ausdrücke. Sein französelndes Gehabe ist also nichts weiter als Teil einer Strategie zur Durchsetzung seiner Ziele, insbesondere der Entführung Lorchens.

Wenn es seinen Absichten dienlich ist, schreckt der Abbé noch nicht einmal vor einer opportunistischen Meinungsänderung und vor intriganten Machenschaften zurück. Mit folgenden Worten versucht er, Herrn von Wehrburg von der Notwendigkeit eines Haftbefehls für Lorchen (die er für Sophie hält) zu überzeugen: „*Der Abbé.* [...] Ein Mensch, das hieher kömmt eine ganze Familie zu schänden, einen Officier zu verführen; sie ist eine Französinn! –" (NT: 95). Plötzlich betrachtet der Abbé eine Französin also nicht mehr als „*chere Déesse*" (NT: 12), sondern ganz im Gegenteil als eine niederträchtige Verbrecherin. Er entlarvt sich damit als skrupelloser Opportunist.

Das zweite verlachenswerte Laster des „geistlichen Stutzers" (NT: 10) ist ebenso wie seine Nachahmung französischer Lebensart auf den satirischen Effekt zugespitzt: Mit der Figur des Abbé gibt Sprickmann jene eitlen Modegekken der Lächerlichkeit preis, die mit äußerlicher Eleganz und Extravaganz ihre innere Hohlheit zu verdecken suchten. Zur Illustration dient dem Autor das Bild des Narren mit seinen bunten, schellenbehangenen Kleidern. Sprickmanns Talent für komische Dialoge tritt an dieser Stelle besonders deutlich hervor. Die witzig-pointierten Entgegnungen des Rittmeisters versprechen einen sicheren Lacherfolg:

> *Der Abbé.* Sieh einmal Bruder! Ich kann den verwünschten schwarzen Rock nicht mehr tragen; die Mädchens – wohl zwanzig haben mir es wohl hundertmal gesagt: es wäre ewig Schade, daß ich in dem einfältigen Pfaffen-Habit herum liefe. *Der Rittmeister.* So laß dir ein Narren-Habit machen; er wird dir auch in der That besser stehen. *Der Abbé.* Ja, *ma foi*! wenn es nur nach Mode wäre, lieber als – *Der Rittmeister.* Fange du die Mode wieder an; du thust ja ohnehin so groß damit, schon manche gute Mode wieder aufgebracht zu haben, ich verspreche dir die Schellen zu bezahlen. (NT: 71)

Ebensowenig wie der Modenarr Abbé läßt sich der lüsterne Geistliche Abbé als Lustspieltypus auf das Lessingsche Vorbild zurückführen; er ist vielmehr eine Eigenschöpfung Sprickmanns. Dieser stand den Auswüchsen und der Beschränktheit weiter Kreise des geistlichen Standes im erzkatholischen Münster recht kritisch gegenüber. So berichtet er in einem Brief an Bürger (3. Januar 1777), daß ihm sein Epigramm „Versagte Herberge“[387] großen Ärger mit Klerus und Regierung eingebracht habe:

> Und was man mir sonst noch für SchwernothsChikanen macht! stellt Euch vor, in dem Lauseding im Allmanach, V e r s a g t e H e r b e r g e , soll ich mit den Fürsten unsern Kurfürsten, und mit den Pfaffen unser hohes D u m m kapitel gemeynt haben. Einer von unsern Geheimräthen, ders noch gut mit mir meynt, ließ mich deshalb rufen, sagte mir alles, wie die Affen drüber die Zähne geblöckt hatten u.s.w.[388]

Die von der katholischen Kirche geforderte Enthaltsamkeit und Seriosität ist dem „Windhund und Schürzenjäger“[389] Abbé in höchstem Maße zuwider. An seinem Amt interessieren ihn lediglich die Einkünfte aus seinen Präbenden[390]. Ansonsten eignet er sich eher für „so gewisse Angelegenheiten“, wie der Wirt die zahlreichen erotischen Abenteuer des Geistlichen umschreibt: „*Der Wirth.* [...] ich will nur so viel sagen, daß der Hr. Baron der activste Herr von der Welt ist, wenn er einem Frauenzimmer dienen kann; aber er kann's auch, er kann's auch!“ (NT: 6). In ebenso eindeutig zweideutigem Licht erscheint seine Affäre mit der Wirtstochter, dem „kleinen Affengesicht“: „*Der Wirth.* [...] Er hat ihr

---

[387] Es erschien im „Vossischen Musenalmanach“ 1777, S. 38, und lautet folgendermaßen (zitiert nach: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 2 Anm.):

Spar' all dein süßes Liebeln,
Dein Schmeicheln und dein Bübeln!
Du kömmst nicht ein;
Denn viel zu klein
Ist meines Herzens Kämmerlein.
Nur Eine wohnt darin, und magst mirs nicht verübeln,
Die Eine jag' ich nicht heraus.
Geh weiter, Phrynchen! Geh zu Pfaffen,
Zu Fürsten und zu ihren Affen
Die haben Herzen, die! noch größer, wie ihr Haus!

[388] Zitiert nach: Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 2. S. 2.

[389] Venhofen: Sprickmann. S. 27.

[390] Präbenden = Pfründen.

schon manche schöne Messe gegeben: aber, wie gesagt, er kann's auch!" (NT: 8). Im Gegensatz zu seinem Bruder, dem die Liebe das höchste Gut auf Erden ist, betrachtet der Abbé sie lediglich als ein Spiel. Eine Frau stellt für ihn nur einen Spielball seiner Lust dar, der beliebig weitergereicht werden kann: „*Der Abbé.* [...] *mais pour mon frere.* – Ich bedaure, oder ich freue mich vielmehr, daß er nicht hier ist, *parceque j'aurai l'honneur de jouer son jeu*" (NT: 14). Die Vorliebe für das Spiel teilt der Abbé mit seinem literarischen Vorbild, Lessings Riccaut de la Marlinière. Freilich ist das Motiv bei Sprickmann eher angedeutet als ausgeführt, doch reichen diese Andeutungen bereits aus, um den Abbé als einen mit allen Lastern vertrauten Tunichtgut erscheinen zu lassen.

Anders als bei Lessing kommt dem Abbé in der „Natürlichen Tochter" eine bedeutsame Rolle innerhalb des Handlungsverlaufs zu. Seine insgesamt zehn Auftritte, die sich über das ganze Stück verteilen, bilden den Kern der komischen Nebenhandlung, während Riccaut in „Minna von Barnhelm" lediglich ein einziges Mal (IV, 2) auf der Bühne erscheint. In der Lessing-Forschung gibt es die Auffassung, daß die Riccaut-Szene die Funktion eines komischen Zwischenspiels erfülle, das einen toten Punkt im Handlungsablauf überwinden solle.[391] Davon kann bei Sprickmann keine Rede sein: Er wertet den Lustspieltypus erheblich auf, indem er dem Abbé zusammen mit Lorchen und dem Wirt einen eigenen Handlungsstrang zuweist. Dieser greift in Teilen auch auf die Haupthandlung über, etwa wenn der Abbé droht, die ganze Familie Detiers samt dem Rittmeister verhaften zu lassen. Riccaut dagegen kündigt lediglich die Rehabilitierung Tellheims an. Ansonsten bleibt sein Auftritt für das Fortschreiten der Handlung unwesentlich.

Es sind wohl die bühnenwirksamsten Szenen der „Natürlichen Tochter", in denen der Abbé auftritt. So bieten die albern französelnde Sprache und das übertriebene Gehabe einem komischen Akteur Gelegenheit zur Entfaltung seiner schauspielerischen Talente. Auch die aktionsgeladene Szene III, 3 mit ihrem Spiel um Requisiten wie Schachtel, Bindfaden, Porträt und Brief bringt durch die Hektik des Abbé Leben in das ansonsten eher bewegungsarme Lustspiel Sprickmanns.

Noch typisierter und schablonenhafter als der Abbé erscheint Prater, der schwatzhafte und neugierige Wirt des Gasthauses, in welchem sich der Großteil der Handlung (bis auf den dritten Akt) abspielt. Schon sein sprechender Name weist ihn als Träger bestimmer, feststehender Merkmale aus, die in der interna-

---

391 Vgl. Simonetta Sanna: Lessings „Minna von Barnhelm" im Gegenlicht. Glück und Unglück der Soldaten. Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien: Lang 1994. [Künftig zitiert: Sanna: Minna von Barnhelm.] S. 146 Anm.

tionalen Komödientradition verankert sind.[392] Das niederdeutsche Verb *praten* bedeutet soviel wie 'schwätzen, töricht reden'. Ein 'Prater' ist demnach ein Schwätzer. Die Anregung zu diesem Namen mag vielleicht die ebenso schwatzhafte 'Frau Praatgern' in Schlegels Komödie „Die stumme Schönheit" (1747) gegeben haben. Der Wirt ist trotz seines unaufhörlichen Redeflusses kein wortgewandter Formulierungskünstler. Sein unbeweglicher Geist drückt sich auf sprachlicher Ebene in starren, schablonenhaften Redewendungen aus. Ausdrükke wie „hehe", „nehmen Sie mir das nur nicht zur Ungnad", „ey ey" oder „Mamsellchen" kehren immer wieder, was natürlich der Spott- und Verlachlust eine geeignete Angriffsfläche bietet. Hier ist insbesondere Lorchens Parodie zu nennen, mit der sie das nichtssagende Gestotter des Wirts entlarvt: „*[Lorchen.]*[393] He he – ich merke was! so neidisch – so – so – so eifersüchtig, möchte ich fast sagen" (NT: 17).

Wie Lorchen und der Abbé geht auch der Wirt als dritte komische Person in der „Natürlichen Tochter" auf eine entsprechende Figur in „Minna von Barnhelm" zurück. An Lessings meisterhafte Zeichnung reicht Sprickmann aber natürlich nicht einmal ansatzweise heran. Ganz eindeutig tragen einzelne Dialoge zwischen dem Wirt und Lorchen den Stempel Lessingscher Dramatik, so etwa die Szene I, 2. Hier komplimentiert Lorchen den unaufhörlich vor sich hin schwatzenden Prater mit ebenso komischen Vorwänden aus dem Zimmer heraus, wie Franziska es bei ihrem Wirt vorgemacht hat (vgl. MB: II, 8). Auch Praters lockendes „[...] st. st. Mamsellchen! Mamsellchen! [...] Ein Wort, Mamsellchen!" (NT: 32) erinnert an das „Bst! mein schönes Kind! auf ein Wort!" (MB: 252) des Lessingschen Wirts. Selbst Justs Formulierung von den „allzu groben Wirthen" (MB: 200) findet sich bei Sprickmann wieder, in Ermangelung einer entsprechenden Dienerfigur allerdings von Lorchen ausgesprochen: „*Der Wirth.* Nun, es war ja auch so übel nicht gemeynt; sie verstehen auch gar keinen Spaß. *Lorchen.* Nein, mit keinem unverschämten Pfaffen, oder groben Wirthen –"(NT: 48).

Zu den – an sich recht harmlosen – Lastern der Neugier und Geschwätzigkeit tritt bei Prater noch ein weit unangenehmerer Charakterzug, auf den nicht mehr mit Verlachen reagiert werden kann: die „soziale Unterwerfung unter die absolutistische Staatsgewalt"[394], wie sie Lessings Wirt mit seiner übereifrigen

---

[392] Vgl. Hinck: Lustspiel. S. 293.

[393] Der Text gibt an dieser Stelle Sophie als Sprecherin an. Dabei kann es sich jedoch nur um einen Druckfehler handeln, da Sophie sowohl die vorhergehende als auch die folgende Replik zugeordnet ist.

[394] Sanna: Minna von Barnhelm. S. 153.

Ausführung der „weisen Verordnungen unserer Policey" (MB: 192) vorexerziert hat. Auch Prater macht sich zum Büttel der (selbsternannten) Obrigkeit und ihrer Willkürherrschaft, um sich die Gunst des wohlhabenden Abbé nicht zu verscherzen. Als Besitzer des Gasthofs maßt er sich in Szene IV, 13 eine quasi hoheitliche Position an, die er durch die wiederholte Verwendung des Modalverbs 'müssen' zu untermauern versucht: „*Der Wirth.* Sie muß Mamsellchen! da hilft nichts, oder komme Sie mit zum Baron!" (NT: 127). Angesichts dieser Machtdemonstration kann sich auch das sonst so schlagfertige Lorchen nur noch aufs Bitten verlegen.

Insgesamt bleibt die Funktion Praters für den Handlungsverlauf der „Natürlichen Tochter" eher marginal. In fünf seiner neun Auftritte kündigt er lediglich die Ankunft einer weiteren Person auf dem Schauplatz an. Als einzige Figur des Lustspiels (mit Ausnahme der Diener) nimmt er auch nicht an der großen Kumulativ-Schlußszene teil, in der Sophie, Lorchen, Madame Detiers, der Rittmeister, Wehrburg, Killer und sogar der Abbé noch einmal gemeinsam auf der Bühne erscheinen.

Der Vollständigkeit halber soll an dieser Stelle auch noch der Bediente des Abbé, Carl, erwähnt werden. Im Gegensatz zu den anderen Dienerfiguren des Stücks (vgl. II, 3; III, 5; IV, 13) geht seine Rolle über die eines beinahe stummen Boten hinaus, ohne allerdings solche Dimensionen anzunehmen wie beispielsweise Just in „Minna von Barnhelm". Carl tritt lediglich in drei aufeinanderfolgenden Szenen (III, 1-3) auf, die im Hause des Herrn von Wehrburg spielen. Hauptsächlich als Widerpart zum Abbé konzipiert, macht er sich ganz ähnlich wie Lorchen über die Prahlerei seines Herrn lustig, der diese Ironie noch nicht einmal als solche erkennt. Die Vermutung liegt nahe, daß Sprickmann Carl an dieser Stelle nur deshalb einführt, um Lorchen zu ersetzen, die im Hause Wehrburgs nicht anwesend sein kann. Carl kommt also die Funktion eines übergangsweisen Korrektivs zum Abbé zu. Sobald der Rittmeister ihn in dieser Funktion ablöst, verläßt Carl die Bühne (III, 2) oder verstummt (III, 3).

Wie so viele andere Anregungen hat Sprickmann auch sein Verständnis des rührenden Lustspiels, wie es in der „Natürlichen Tochter" zum Ausdruck kommt, von Lessing übernommen. Dieser hatte bereits 1774 im Anschluß an Gellerts Abhandlung über die Rührkomödie erklärt:

> 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 menschlichen Leben, am nächsten kommen. [...] das P o s s e n -

> s p i e l will nur zum Lachen bewegen; das w e i n e r l i c h e L u s t - s p i e l will nur rühren; die wahre K o m ö d i e will beydes.[395]

Eine solche 'wahre Komödie' sollte also ernsthafte und komische, rührende und witzige Elemente ausgewogen und harmonisch miteinander verbinden. Zwar war diese Mischgattung seit den 40er Jahren immer wieder gepflegt worden, doch eine wirkliche Verschmelzung der widerstrebenden Elemente blieb die Ausnahme. Zu oft prallten Tragik und Komik unverbunden aufeinander.[396] Ein nahtloser Übergang kann nach Lessing aber nur dann gelingen,

> wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesse annimt, und eine nicht blos auf die andere folgt, sondern [...] nothwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, [...] unmittelbar erzeugt [...].[397]

Genau dies ist Sprickmann mit seiner „Natürlichen Tochter" *nicht* gelungen. Wo Lessing in seinem Musterlustspiel „Minna von Barnhelm" die Grenzen zwischen Ernst und Komik mit Hilfe vielfältiger Wechselbeziehungen meisterhaft verwischt, da läßt Sprickmann

> allzu grell [...] auf eine Gruppe der tragischesten Szenen eine solche mit ganz possenhaften Wort- und Situationswitzen folgen; die abwechselnde Folge des Tragischen und Komischen läßt diese Stimmungen nicht langsam ineinander übergehen, sondern stellt sie unvermittelt nebeneinander; der allgemeine Stimmungshintergrund wird dadurch nicht gelöst, wie es erfordert wird, sondern zersplittert.[398]

Zurückzuführen ist diese Schwäche des Stücks hauptsächlich auf die eindeutige (und damit eindimensionale) Zuordnung des Personals entweder zur Gruppe der ernsten Hauptfiguren oder der komischen Nebenfiguren. Eine ihrem Kummer zum Trotz scherzende Sophie hat Sprickmann ebensowenig vorgesehen wie einen kurzzeitig ernstzunehmenden Abbé. Allein durch die Figur des Lorchen gelingt dem Autor in wenigen Szenen die Zusammenführung der ansonsten unüberbrückbaren Gegensätze. Dieser allzu große Kontrast zwischen Ernst und Komik macht aber noch nicht den schlimmsten Fehler der „Natürlichen Toch-

---

395 Gotthold Ephraim Lessing: Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. In: Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 6. S. 51f.

396 Vgl. Holl: Lustspiel. S. 180.

397 Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. 70. Stück. In: Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 10. S. 83.

398 Venhofen: Sprickmann. S. 26.

ter" aus, denn der Kontrast zwischen tragischem Gang und glücklichem Ausgang hat noch viel gravierendere Auswirkungen auf die Schlüssigkeit des Dramas. Bereits Aristoteles forderte im 8. Kapitel seiner „Poetik" die Einheit der Handlung: „Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen."[399] Gemeint sind damit „Ketten von Ursachen und Wirkungen"[400], in denen sich jedes Ereignis logisch und notwendigerweise aus dem Vorausgegangenen ableiten läßt.[401] Blinde Motive sind in einem Drama der geschlossenen Form, wie Sprickmann es mit der „Natürlichen Tochter" geschaffen hat,[402] fehl am Platz. Es ist eine (im 18. Jahrhundert noch bindende) Theaterkonvention, daß sich Vorausdeutungen wie Todesahnungen und blutige Träume im Verlaufe des Stücks erfüllen müssen. Solche Vorausdeutungen wie etwa der Dolch-Traum Saras in Lessings „Miß Sara Sampson" sind in einem Trauerspiel durchaus angebracht, um das Publikum allmählich auf ein tragisches Ende vorzubereiten. In einem Lustspiel *dürfen* sie sich mit Rücksicht auf den notwendigen glücklichen Ausgang aber nicht erfüllen und sind deshalb überflüssig, ja verletzen sogar die Einheit der Handlung. Wenn Sophie in der „Natürlichen Tochter" sich also im Traum mehrmals heftig auf die Brust stößt und dabei „Zu, zu! durch –" (NT: 153) ruft, so müßte daraus konsequenterweise ihr Selbstmord folgen. Auch Madame Detiers und (in geringem Maße) Tscherming ergehen sich in ähnlichen Todesphantasien, und doch endet das Drama in konventioneller Lustspiel-Manier mit der Vereinigung der beiden Liebenden und allgemeiner Versöhnung. In seinem Bestreben, das Publikum zu rühren

---

399 Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982. S. 29.

400 Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. 30. Stück. In: Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 9. S. 308.

401 Vgl. Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama. München: Hanser 1969. S. 26.

402 Obwohl Sprickmann den Stürmern und Drängern nahestand und offene Dramen wie Goethes „Götz" bewunderte, bewegen sich seine eigenen mehraktigen Dramen weitgehend noch im konventionellen, an Lessing geschulten Fahrwasser geschlossener Dramatik. So ist die Einheit der Zeit in der „Natürlichen Tochter" strikt eingehalten: Die Handlung setzt am Vormittag ein und endet kurz vor Mitternacht desselben Tages. Nicht ganz so konsequent ist Sprickmann bei der Einheit des Ortes: Der Wechsel von der bürgerlichen in die aristokratische Sphäre macht im dritten Aufzug einen Schauplatzwechsel notwendig. Da die Handlung im vierten Aufzug jedoch wieder an den ursprünglichen Schauplatz (den Gasthof) zurückkehrt, entsteht eine symmetrische Struktur, welche die Geschlossenheit von Sprickmanns Lustspiel noch unterstreicht.

und ganz im Lessingschen Sinne zum Mit-Leiden zu bewegen, schießt Sprickmann also weit über sein Ziel hinaus. So tadelte bereits der Rezensent der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek", daß „der Gram Sophiens [...] fast zu stark geschildert [ist], da das Stück doch einen frohen Ausgang haben sollte" (vgl. S. 27f.), und auch Venhofen ist der Ansicht, „daß für ein Lustspiel mit glücklichem Ausgang die Register der Tragik in den letzten beiden Aufzügen zu stark gezogen werden."[403]

Auf weitere dramaturgische Schwächen in Sprickmanns erstem großen Drama ist in der vorliegenden Arbeit bereits in Zusammenhang mit dem unmotivierten Auftritt des Herrn Killer hingewiesen worden: Der Grund für das Erscheinen oder den Abgang einer handelnden Person liegt nicht immer in einer handlungsimmanenten Notwendigkeit, sondern viel häufiger darin, die Bühne für andere Gesprächspartner und -situationen freizumachen. So geht Tscherming in Szene II, 3 ab, als ihm ein Feldkurier seine Belohnung und Beförderung durch den König mitteilen will (vgl. III, 4). Dieses 'Patent' und die damit einhergehende Statusverbesserung Tschermings sind aber (anders als bei der vergleichbaren Situation in MB: V, 6/9) für den weiteren Verlauf der Handlung unerheblich. Ähnliche Beispiele finden sich zahlreich.

Trotz all dieser dramaturgischen Schwachpunkte wird eine einseitig tadelnde Kritik wie die Schmidts[404] der Komplexität und Bühnenwirksamkeit des Lustspiels keineswegs gerecht. Die meisten Sprickmann-Forscher fällten ein noch härteres Urteil: Mit Ausnahme Venhofens hat sich keiner von ihnen die Mühe gemacht, die „Natürliche Tochter" auch nur ansatzweise literaturwissenschaftlich zu untersuchen, während „Eulalia" und dem „Schmuck" erheblich mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde.[405] Dabei ist Sprickmann insbesondere, wie bereits ausgeführt, die Adaptation und Weiterentwicklung Lessingscher Figuren und Motive geglückt. Als Theaterpraktiker und ehemaliger Laienschauspieler beherrschte er auch die ganze Palette der effektvoll-spannungssteigernden Bühnenmittel. Dazu ist beispielsweise der Informationsrückstand des Rezipienten bis in den zweiten Akt und der Informationsrückstand der meisten Figuren bis in den fünften Akt zu zählen, dazu gehören Intrige (Abbé), Verstellung (Lorchen) und Mißverständnisse (Madame Detiers), der versteckte Lauscher (Tscherming; IV, 9-10) und das Spiel mit Requisiten (III, 3). Den Schauspielern verlangt Sprickmann dabei eine erhebliche Wandlungsfähigkeit in Mimik, Gestik und stimmlichem Ausdruck ab: Um den Widerstreit entgegengesetzter

---

[403] Venhofen: Sprickmann. S. 27f.

[404] Vgl. Schmidt: Sprickmann. S. 310.

[405] So etwa bei Hasenkamp und Gödden.

Kräfte und die Veränderung der inneren Haltung bei einer seiner Dramenfiguren darzustellen, begeht er nicht wie andere Dramatiker den Fehler, diesen Konflikt zu zerreden, sondern greift zum weitaus eindringlicheren Mittel des stummen Spiels. Typisch dafür ist folgende Situation: „*M. De[t]iers.* Sophie und Tscherming? (Ihr Spiel muß hier den Streit ihrer Leidenschaften, und endlich den Sieg der Natur, und der Liebe ausdrucken; – eine Pause einer allgemeinen Erwartung)" (NT: 164). Auch die Sprache der „Natürlichen Tochter" ist teilweise hochdramatisch und zeigt in ihrer atemlosen Erregtheit und den grausigen Bildern besonders in den letzten beiden Akten bereits eine Tendenz zur Ausdrucksweise des Sturm und Drang, in der es Sprickmann erst ab 1776 zur Meisterschaft bringen sollte. So phantasiert Tscherming nach seiner Zurückweisung durch Sophie halb wahnsinnig:

> *Der Rittmeister.* Den Schritt! Ha Sophie! Du kannst ihn gehen! Aber an dem Eingang dieser Mauer sollst du mich finden! die Brust offen, und dann zertrete dieses Herz, und frolocke, daß du es zertratest! und dann mit dem blutigen Fuß an den Altar – da – da – da – (NT: 144)

Anklänge an die von den Stürmern und Drängern verehrten Schriftsteller (Rousseau, Goethe, Ossian[406]) sind ebenso zu erkennen wie typische (Dramen-)Motive des Sturm und Drang (Verführung, Standesunterschied, ungleiche Brüder)[407]. Über die Rührung und das Lachen hinaus verfolgt Sprickmann mit seinem Drama auch durchaus ernsthafte sozialkritische Absichten: Er geißelt sowohl inhumane gesellschaftliche Konventionen (z.B. die soziale Ächtung einer ledigen Mutter und ihres unehelichen Kindes) als auch inhumanes Standesdenken, dem die Liebe zwischen Adligen und Bürgerlichen bedenkenlos aufgeopfert wird.

---

[406] Der Monolog der Madame Detiers in Szene I, 6 erinnert in seinem schwermütig-verzweifelten Sprachpathos an das 'Kultbuch' des Sturm und Drang, das Goethe auszugsweise in seinen „Werther" aufnahm. Bei Sprickmann heißt es: „*M. Detiers.* [...] und dann stehst du da in der Mitte von Tausenden, und tausendmal Tausenden, und siehst dich um, und suchst, und suchst – und findest keinen einzigen – keinen einzigen in der Versammlung der Menschen um dich her, dem du angehörtest!" (NT: 22). Zum Vergleich eine entsprechende Passage aus dem „Ossian" (zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. In: Goethe: Gedenkausgabe. Bd. 4: Der junge Goethe. S. 500): „Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit; ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden. –

[407] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 25.

4.1.2 „Die Wilddiebe"

Inhaltsangabe

Im nächtlichen Wald schwärmt der reiche, adlige Gutsbesitzer Herr von Treuheim umher. Seinem hinzukommenden Verwalter Meister Knolle fällt die Jägerkleidung des „gnädigen Herrn" auf; er warnt diesen davor, von den Dorfbewohnern für einen Wilderer gehalten zu werden. In dem folgenden Gespräch berichtet Treuheim, daß er sich vor einiger Zeit in Gretchen, die Tochter des Dorfwirts Lukas, verliebt habe. Um sie auf die Probe zu stellen, habe er seine wahre Identität verheimlicht und sich als Jäger Jürge ausgegeben. Gretchens Vater habe ihm jedoch das Haus verboten, weil er den angeblich armen Jäger „für seine Tochter zu schlecht fand". Treuheim und Knolle verstecken sich, als sie Schritte im Wald hören. Es ist der junge Bauer Christel, der auf seine Geliebte Dortchen, die Schwester Gretchens, wartet. Er hofft, in dieser Nacht endlich einen Wilderer für den neuen, äußerst freigebigen Gutsherrn zu fangen, den er allerdings noch nicht kennt. Christel und Dortchen erträumen sich als Belohnung ein großzügiges Geldgeschenk, um endlich heiraten zu können. Als die beiden auf Treuheim treffen, halten sie den vermeintlichen Jürge für einen der gesuchten Wilddiebe. Treuheim berichtet jedoch, daß er durch eine Erbschaft reich geworden sei und dem Liebespaar ein paar hundert Taler schenken wolle, wenn er nur mit Gretchen glücklich werde. Daraufhin nehmen Christel und Dortchen ihre Vorwürfe gegen ihn zurück. Auf der Suche nach Erdbeeren kommt auch Gretchen in den Wald. Belauscht von Treuheim, gesteht sie Dortchen ihre Liebe zu ihm. Der immer noch als Jäger verkleidete Schloßherr tritt aus seinem Versteck und eröffnet Gretchen, daß er reich sei und einer Hochzeit nichts mehr im Wege stehe. Die harmonische Szene wird unterbrochen durch den polternden Meister Lukas, der im Wald nach seinen Töchtern sucht. Auch er hält Treuheim für einen Wilderer. Der Knoten löst sich, als Knolle endlich die Identität seines Herrn preisgeben darf. Nun hat auch Meister Lukas nichts mehr gegen den „gnädigen Herrn Schwieger Sohn" einzuwenden, der zudem alle noch einmal reichlich beschenkt. Am nächsten Tag soll auf dessen Schloß Doppelhochzeit gefeiert werden.

Interpretation

Als „Operette in einem Aufzuge" hat Sprickmann seine 1774 entstandenen „Wilddiebe" bezeichnet, und diese Gattungsbestimmung wurde in der For-

schungsliteratur bis heute ausnahmslos für das Stück übernommen.[408] Dabei ist der Begriff 'Operette' aus Sicht der heutigen Literaturwissenschaft unpräzise und hauptsächlich mit der nomenklatorischen Willkür zu erklären, welche Textdichter und Komponisten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei der Benennung ihrer Werke ausübten.[409] Was zu jener Zeit 'Operette', 'komische Oper' oder 'Schauspiel mit Gesang' hieß, das wird heute unter dem Gattungsbegriff 'Singspiel' zusammengefaßt. Darunter versteht man eine deutsche Komödie mit gesprochenem Prosadialog und Gesangseinlagen. Das deutsche Singspiel, dessen Hoch-Zeit ungefähr zwischen 1760 und 1800 zu datieren ist, gilt als eigenständige Theatergattung. Es entwickelte sich als bürgerliches Gegenstück zur höfischen Oper und tendiert in Stoffen und Ausführung zum Einfachen, Volkstümlichen und Populären, etwa durch die Wahl eines ländlich-heiteren Milieus.[410] Die Etablierung der neuen, beim Publikum äußerst beliebten Gattung geht hauptsächlich auf die Zusammenarbeit des Bühnendichters Christian Felix Weiße (1726-1804) mit dem Komponisten Johann Adam Hiller (1728-1804) zurück, die gemeinsam mehrere erfolgreiche Singspiele verfaßten. Mehr unterhaltend als literarisch anspruchsvoll, wirkten die Stücke „weitgehend als soziales Sedativum, wenngleich sozialkritische Züge nicht übersehen werden können."[411] In seiner „Vorrede" zu den komischen Opern (1768) gesteht Weiße denn auch ein, daß Erholung und Vergnügen den Hauptzweck der kleinen komischen Oper ausmachten, welche „viel Unwahrscheinlichkeiten" habe und oft „wider die angenommenen Regeln der dramatischen Dichtkunst" sündige.[412]

Die anspruchslos-unterhaltsamen Erfolgsstücke Weißes und Hillers regten zahlreiche andere Textdichter und Komponisten zur Produktion neuer Singspie-

---

[408] Vgl. u.a. Venhofen: Sprickmann. S. 33. – Hasenkamp: Sprickmann. S. 149. – Gödden: Schwärmer. S. 49.

[409] Zu den unterschiedlichen Bezeichnungen vgl. Hans-Albrecht Koch: Das deutsche Singspiel. Stuttgart: Metzler 1974. [Künftig zitiert: Koch: Singspiel.] S. 24-28.

[410] Zur Definition des Begriffs 'Singspiel' vgl. Stefan Kunze: Singspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 3. Berlin, New York 1977. S. 830-833. – Koch: Singspiel. S. 24-28. – Renate Schusky: Vorbemerkungen. In: R.S.: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption. Bonn: Bouvier 1980. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft. 12.) [Künftig zitiert: Schusky: Singspiel.] S. 1f.

[411] Renate Schusky: Vorbemerkungen. In: Schusky: Singspiel. S. 2.

[412] Christian Felix Weiße: *Vorrede* zu den komischen Opern (1768). In: Schusky: Singspiel. S. 13.

le an.[413] Einen ähnlichen Triumphzug über die deutschen Bühnen konnte jedoch keines dieser Werke mehr verbuchen. Auch Sprickmann gehörte zum Gefolge der Nachahmer Weißescher Singspiel-Libretti. Davon zeugt seine einzige im Druck erhaltene 'Operette' „Die Wilddiebe", die sich in Stoff, Charakteren und Sprache unverkennbar an Weißes und Hillers erfolgreichstes Singspiel „Die Jagd" (1770)[414] anlehnt.[415] Die Truppe Josephi hatte das Stück in der Schauspielsaison 1773/74 in Münster aufgeführt, wie bei Stolz nachzulesen ist: „Großer Beliebtheit erfreuten sich auch in Münster die komischen Opern von Chr. Felix Weiße, 'Lottchen am Hofe', 'die Jagd', 'der Erntekranz', 'Hannchen' u.a., die unzählige Male gegeben wurden."[416] Daß Sprickmann „Die Jagd" tatsächlich gesehen hat, geht aus seinen „Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft" (vgl. Kap. 3.4.1) hervor. Darin tadelt bzw. lobt er zwei weibliche Mitglieder der Truppe für ihre schauspielerischen Leistungen in dem Singspiel (Na: 12/119; 13/128).

Das Grundthema der „Wilddiebe" läßt sich am besten mit dem Titel eines der Weißeschen Singspiele benennen: Im Mittelpunkt der unkomplizierten Handlung steht die „Liebe auf dem Lande". Bis auf den adligen Gutsherrn von Treuheim gehören alle Personen der ländlich-bäuerlichen Sphäre an, deren Vorzüge gegenüber dem Stadtleben in naiv-idyllischer Verklärung hervorgehoben werden. Sentimentales Liebesgeflüster wechselt mit eher komischen Szenen, die Treuheims Verkleidung als Jäger und seine Verwechslung mit einem

---

413 Vgl. Koch: Singspiel. S. 55.

414 Renate Schusky faßt die Handlung der „Jagd" folgendermaßen zusammen: „Nach dem Lustspiel von Charles Collé: *La partie de chasse de Henri IV* beschrieb Weiße die Jagdpartie eines Königs, der sich bei Gewitter im Wald verirrt und incognito im Haus des Dorfrichters Unterschlupf findet. Beim Abendessen kann er hören, wie sehr die Bauern ihren König lieben, der schließlich, als er von seinem Gefolge gesucht wird, seine Identität preisgeben muß. Er verhilft zwei Liebespaaren aus bäuerlichem Stand zur Heirat, und verbannt den Entführer des Bauernmädchens Hannchen, den Grafen Schmetterling, von seinem Hof." (Renate Schusky: Nachwort. In: Schusky: Singspiel. S. 121.) – Die eingängigen Lieder, Arien und Gesänge der „Jagd" „waren bald in aller Munde, machten einen Theil des gesellschaftlichen Vergnügens aus, und giengen so gar zu dem gemeinen Volke über" (Christian Felix Weiße: Vorbericht zu den komischen Opern (1778). In: Schusky: Singspiel. S. 50). Die Liedzeilen „Froh zu sein bedarf man wenig, | Und wer froh ist, ist ein König" (Ja: 99) sind sogar noch heute als Kanon bekannt.

415 Obwohl es in der Sprickmann-Forschung nicht an Hinweisen auf die Einordnung der „Wilddiebe" in die Hiller-Weißesche Singspiel-Tradition gefehlt hat, wurde die unmittelbare Abhängigkeit dieses Stücks von der „Jagd" bislang übersehen.

416 Stolz: Bühnenverhältnisse. S. 8.

Wilddieb zum Thema haben. Die Problematik der verhinderten Liebe wird bei den beiden Pärchen auf die banalste Art überhaupt zu einem glücklichen Ausgang gebracht: Allein der Geldmangel stand bei ihnen bislang einer Hochzeit im Wege. Dieses Hindernis beseitigt Treuheim, der sich wie ein *Deus ex machina* als reicher Mann entpuppt und großzügige Geldgeschenke verteilt.

Im Gegensatz zu der komplexen, personen- und ereignisreichen „Jagd" Weißes sind Sprickmanns „Wilddiebe" eher simpel gestrickt. Während das Vorbild drei Akte und drei Handlungsstränge (Röse/Töffel; Hannchen/Christel; König) aufweist, begnügt sich der münstersche Nachahmer mit einem Akt und einem Handlungsstrang. Der Vielfalt musikalischer Formen in der „Jagd" (36 Lieder, Arien, Duette, Terzette, Quartette und Ensembles) stehen bei Sprickmann lediglich sechs Arien und ein Quartett gegenüber. Auch das Singspiel-Personal erscheint in den „Wilddieben" schematischer, vereinfachter und weniger ausgearbeitet als bei Weiße. Dennoch läßt sich fast jede der sechs Figuren auf eine entsprechende Figur in der „Jagd" zurückführen: Herr von Treuheim, dessen Name sich offensichtlich an den der (beinahe stummen) Nebenfigur von Treuwerth in der „Jagd" anlehnt, vereint in sich sowohl Eigenschaften des Königs als auch Töffels, Röses Liebhaber. Wie der König bei Weiße ist Sprickmanns Treuheim ein von seinen Untertanen geliebter, weitherziger Souverän, der seine wirkliche Identität verheimlicht, um von den Bauern für eine begrenzte Zeit für ihresgleichen angesehen zu werden. Gleichzeitig ist Treuheim aber auch Liebhaber – eine Funktion, die Weißes König verwehrt bleibt (er ist verheiratet), obwohl dieser Röse scherzhaft den Hof macht. Selbst der Inkognito-Name Treuheims – als angeblicher Jäger nennt er sich Jürge – entstammt dem Weißeschen Stück. Dort tritt in einer kleinen Sprechrolle der Bauer Gürge auf. Was für „Die Jagd" die beiden jugendlichen Liebhaberinnen Röse und Hannchen sind, das sind Gretchen und Dortchen für „Die Wilddiebe". Diese Übereinstimmung macht sich u.a. in den Diminutivformen ihrer Namen bemerkbar. Freilich bleiben Sprickmanns Frauenfiguren viel blasser als Weißes. Weder schlägt Gretchen einen so schalkhaft-neckischen Ton an wie Röse, noch muß Dortchen ein ähnliches Schicksal wie das in die Stadt entführte Hannchen erleiden. Wer bei Sprickmanns Bauer Christel, dem Liebhaber Dortchens, Pate gestanden hat, ist nicht schwer zu erkennen: Christel heißt auch der Sohn des Dorfrichters in der „Jagd", der seine Braut Hannchen vergeblich aus den Händen des Entführers zu befreien versuchte. Schließlich tritt in den „Wilddieben" noch der Wirt Meister Lukas (Rollenfach: komischer Alter) auf, um seine Töchter nach Hause zu holen. In seiner polternden, im Grunde aber gutherzigen Art ist er Weißes Dorfrichter Michel Ehrlich nachgebildet, der seine Kinder sowohl mit Liebe als auch mit Strenge erzieht. Allein für den Verwalter Meister Knolle läßt sich kein Pendant in der „Jagd" finden. Bei dieser komischen Figur zitiert

Sprickmann nämlich ausnahmsweise einmal nicht Weiße, sondern sich selbst: Die Wendungen „St-St gnädiger Herr! gnädiger Herr!" und „Hehe – wenn sie mirs nicht übelnehmen wollen" (Wi: 2)[417] sind schon von dem neugierigen, geschwätzigen Wirt in Sprickmanns „Natürlicher Tochter" bekannt.

Wie bei den Personen, so lassen sich auch in der Handlung der „Wilddiebe" offensichtliche Parallelen zur „Jagd" ausmachen. Schon der Titel des Sprickmannschen Singspiels weist auf ein Motiv zurück, das bei Weiße episodenhaft verarbeitet ist. Dieser bringt in Szene II, 9 zwei Wilddiebe auf die Bühne. Durch einen abgegebenen Schuß lenken sie die Aufmerksamkeit der Bauern auf sich, welche jedoch den in der Nähe verirrten König für einen der „Schelme" halten. Sprickmann nun hat sich von dieser kleinen Szene gleich zu dem Titel „Die Wilddiebe" anregen lassen, welcher allerdings irreführend ist: Im Gegensatz zu Weißes 'komischer Oper' treten bei Sprickmann gar keine leibhaftigen Wilddiebe auf; Treuheim wird lediglich für einen Wilddieb *gehalten*, was aber weder den Titel selbst noch den darin verwendeten Plural rechtfertigt.

An Sprickmanns Bühnenanweisungen zur Schauplatzgestaltung ist der Einfluß Weißes ebenfalls deutlich zu erkennen. Allerdings hat sich der Münsteraner auf einen einzigen Schauplatz beschränkt. So kombiniert er die Bühnenanweisungen aus den ersten beiden Akten der „Jagd" („Ländliche Gegend mit einer Bauernhütte im Hintergrunde"; „Wald mit Buschwerk"; Ja: 45/66) zu einer sowohl Feld als auch Wald umfassenden Einheitsszenerie: „Die Scene, eine ländliche Gegend. An der einen Seite der Eingang eines Waldes" (Wi: 1). So ist gesichert, daß sowohl der im Wald umherschwärmende Herr von Treuheim als auch der aus seiner Schenke kommende Wirt am Waldesrand zusammentreffen können. Wenn allerdings auch Gretchen zu nächtlicher Stunde im Wald auftaucht, um Erdbeeren zu sammeln (!), dann bleibt zugunsten des Einheitsschauplatzes die Logik auf der Strecke (Wi: 9).

Der Kontrast zwischen der unverfälschten menschlichen Natur auf dem Lande und der dekadenten Adels- bzw. Stadtkultur ist ein Motiv, das Weiße in seinen Singspielen immer wieder variiert hat.[418] So droht in der „Jagd" der lüsterne, menschenverachtende Graf von Schmetterling die ländliche Idylle zu zerstören, weil er die Pächterstochter Hannchen ihrem Bräutigam entführt und in die Stadt gebracht hat. Röses Ausruf „Pfui über die häßlichen Stadtleute!" (Ja: 74) ist symptomatisch für die in dem Stück vorherrschende kulturfeindliche Einstellung. Nur der König selbst als absoluter Souverän bleibt von der Adels-

---

[417] Da der Druck der „Wilddiebe" keine Seitenzählung aufweist, wird bei Zitaten im folgenden nur die Zahl des Auftritts genannt.

[418] Vgl. Hinck: Lustspiel. S. 311.

kritik ausgeschlossen. Seine moralische Integrität wird zu keinem Zeitpunkt angezweifelt. Obwohl die Bauern im letzten Akt des Singspiels nicht wissen, daß er sich gerade inkognito unter ihnen befindet, loben und preisen sie ihren „guten König" (Ja: 93) in den höchsten Tönen. Ganz ähnliche Strukturen finden sich in Sprickmanns „Wilddieben", in denen der Stadt-Land-Antagonismus zwar nicht so ausgearbeitet ist wie bei Weiße, aber dennoch erkennbar bleibt. So berichtet Herr von Treuheim, daß er in seinem früheren Leben am Hofe nur oberflächliche Liebeleien kennengelernt habe, die seine Seele mit Bitterkeit gegen jedes weibliche Geschöpf erfüllt hätten (Wi: 2). Ein einziger Besuch auf dem Lande und die natürliche Einfalt Gretchens lösten jedoch eine beinahe mystische Läuterung bei ihm aus, so daß er nun überzeugt ist: „*von Treuheim.* [...] Hier in dem Schoose der Natur [...], hier, wo nur das Herz liebt, wo keine kalte Ueberlegung das Glück um Rath frägt, ob man lieben soll? hier allein muß die Liebe glücklich machen" (Wi: 2).

Auch die anderen Personen des Singspiels stehen dem Stadtleben mißtrauisch gegenüber. Da wird selbst Gretchen gerügt, wenn sie ihre Erdbeeren auf dem Markt in der Stadt verkaufen will: „*Dortchen.* Das ist nun alles recht gut, liebes Gretchen! aber wir sind doch für die Stadt nicht gemacht; gefallen dir die Leute hier im Dorfe nicht auch?" (Wi: 9). Wie der König bei Weiße wird auch Treuheim von seinen Untertanen in kindlich-vertrauensvoller Liebe verehrt. Er ist jedoch moralisch noch unanfechtbarer, da er das 'dekadente' Hofleben gegen das 'tugendhafte' Landleben eingetauscht hat. Offensichtlich bei Weiße entlehnt ist auch jene Situation, in der Treuheims Untertanen ihren Landesherrn preisen, ohne ihn selbst zu erkennen: „*Christel.* Nichts! dem besten Herrn, ihm der uns alle so glücklich macht, so bey nächtlicher Weise ins Gehege zu gehen. Ihm, für den ich gern mein Leben hingäbe, sein bischen Freude zu verderben" (Wi: 7).

Ein ganz entscheidender Unterschied zur „Jagd" besteht allerdings darin, daß Sprickmann die Standesgrenzen zwischen Adel und Bauern nicht mehr respektiert. Während bei Weiße beide Liebespärchen der bäuerlichen Sphäre angehören und der König seinen Untertanen nur freundschaftlich verbunden bleibt, stellt Sprickmann in den „Wilddieben" die Liebe als absoluten Wert über alle ständischen Normen. Er greift damit eine Problematik auf, die er bereits in der „Natürlichen Tochter" dargestellt hatte. Als Tochter eines Dorfwirts ist Gretchen nach den herrschenden (d.h. städtischen) gesellschaftlichen Konventionen keine geeignete Braut für Treuheim. Dieser stellt die Liebe jedoch über alles Standesdenken: „Gretchen! Du, für die ich alles wage! Für die ich meine Geburt vergesse, meine Rechte verläugne, und meinen Stand verhülle!" (Wi: 1). Selbst seine Verstellung, die nicht so recht zu der vielgepriesenen Ehrlichkeit und Natürlichkeit des Landlebens passen mag, erhält durch die Liebe ihre

Rechtfertigung: „*von Treuheim.* [...] aber, Liebe! O dies Wort entschuldiget alles" (Wi: 2). Auch wenn die „Wilddiebe" sonst nicht gerade als typisches Beispiel für die Sprickmannsche Dramatik bezeichnet werden können, so hat der Autor in diesem Punkt (wie in fast allen seinen Dramen) seine individuelle Einstellung zur Liebe in das Stück eingebracht und einmal nicht auf das Vorbild Weißes geschielt.

An der Sprache der „Wilddiebe" ist dagegen der Einfluß der „Jagd" wieder deutlich zu erkennen. So wie Weiße seinen Personen je nach Stand, Bildung und Alter unterschiedliche Sprachstile zuweist, so ist es auch Sprickmann gelungen, den naiven Ton Gretchens, Dortchens und Christels von der derblustigen Sprache Knolles und Lukas' sowie von der vornehmeren Ausdrucksweise Treuheims abzusetzen. Daß das einfache Bauernpärchen Christel und Dortchen in seinen Arien u.a. „einen jungen Zephyr" (Wi: 3) und „Hymens Stätte" (Wi: 4) besingt, muß allerdings als Stilbruch bewertet werden.

Sprickmann hat sich nicht gescheut, einzelne Wendungen und sogar eine ganze Arie aus Weißes „Jagd" beinahe wörtlich in seine „Wilddiebe" zu übernehmen. So entstammen die mäßig originellen Ausdrücke „feiner Zeisig" und „Wettermädchen" (Wi: 2) nicht seinem eigenen Ideenschatz, sondern sind unverändert aus der „Jagd" abgeschrieben („feiner Zeisig", vgl. Ja: 83; „Wettermädchen", vgl Ja: 68). Die erste Arie in den „Wilddieben" – nach Sprickmanns Aussage die einzige von ihm selbst verfaßte – schließlich weist in Sprache und Thema eine so große Ähnlichkeit mit dem 32. Lied der „Jagd" auf, daß eine zufällige Übereinstimmung auszuschließen ist. Zur Demonstration genügt es, die jeweils ersten Strophen der beiden Lieder nebeneinanderzustellen:

Schön ist das Kleid der lächelnden Natur
Mit neuem Reitze itzt verjünget;
Doch schöner, wenn auf der beblümten Flur
Der frohe Hirt den Lenz besinget. (Wi: 1)

Schön sind Rosen und Jasmin,
Wenn sie noch im Lenzen
Unberührt am Strauche blühn,
Und vom Taue glänzen:
Aber reizender als die,
Blühen Iris' Wangen:
Keusche Liebe färbte sie!
Selig, wem sie prangen!
(Ja: 98)

Die kontrastive Struktur des naiven Liebeslieds bei Sprickmann („Schön ist ... Doch schöner ...") entspricht Weißes Formulierung „Schön sind ... Aber reizender ...". Auch die an bukolische Dichtung erinnernden Begriffe „Lenz", „Rosen", „West[wind]", „Liebe", „süß", „sanft", „küssen/Kuß" finden sich sowohl in Sprickmanns als auch in Weißes Gesangsstück.

Aus der Sicht des anspruchslosen münsterschen Publikums, das von Weißes Erfolgs-Singspiel nicht genug bekommen konnte, waren diese offensichtlichen Parallelen vermutlich kein Mangel, sondern ein Pluspunkt der „Wilddiebe". Auf die Beliebtheit des Stücks deutet auch die Tatsache hin, daß es im Gegensatz zu Sprickmanns anderen Libretti (abgesehen von dem verschollenen „Brauttag") in Druck gegangen ist. Es spricht jedoch für den Autor, daß er sich später von den „Wilddieben" und seinen anderen Singspielen distanzierte und diese als bloße Zugeständnisse an den seichten Geschmack des Theaterpublikums verwarf. „Die Wilddiebe" sind das literarisch unbedeutendste dramatische Werk Sprickmanns und müssen als Tiefpunkt seiner künstlerischen Entwicklung betrachtet werden. Es ist schwer vorstellbar, daß der Verfasser dieses naiven, saft- und kraftlosen Werks sich nur zwei Jahre später zu einem der kompromißlosesten Sturm-und-Drang-Dichter entwickeln sollte. Warum Winfried Freund ausgerechnet in den „Wilddieben" ein „Zeugnis der beachtlichen Begabung *Sprickmanns* für die Bühne"[419] sieht, ist nicht nachvollziehbar. Um dessen (unbestreitbares) dramatisches Talent zu demonstrieren, wäre jedes andere seiner Werke besser geeignet.

4.1.3 „Der Tempel der Dankbarkeit"

Inhaltsangabe

In diesem allegorischen Spiel treffen sich in den letzten Stunden der Nacht Aberglaube und Unwissenheit in einer ländlichen Gegend. Im Hintergrund ist der Tempel der Dankbarkeit zu erkennen. Die beiden Gestalten sind in großer Furcht vor dem anbrechenden Tag, der den endgültigen Zusammenbruch ihrer ehemaligen Herrschaft und den Triumph ihres Feindes, des aufklärerischen Landesvaters, bringen soll. Der Aberglaube plant einen letzten verzweifelten Versuch, die „Neu'rung" im Lande zu verhindern: Unter dem Schleier der Religion will er die Schauspielkunst angreifen, die an diesem Tag im Tempel der Dankbarkeit opfern wird. Mit der aufgehenden Sonne erscheint die Landesgöttin und preist den Fürsten, der das Land aus dem Elend erlöst hat. Mit Schaudern ruft sie sich die Bilder des vergangenen Krieges vor Augen, der erst durch die von Gott gesandte „Fürstenseel'" beendet wurde. Zu der Landesgöttin tritt

---

[419] Winfried Freund: Die Literatur Westfalens. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Paderborn: Schöningh 1993. [Künftig zitiert: Freund: Literatur Westfalens.] S. 37.

der Patriotismus; sie singen Arien zum Lob des Menschenfreunds Maximilian. Über dem Altar im Tempel der Dankbarkeit erscheint der Name des Kurfürsten. Davor kniet die (deutsche) Schauspielkunst und dankt dem Fürsten dafür, daß er sie gegen den Spott der Fremdlinge beschütze und mit ihrer Hilfe die Sitten seines Volkes bilde. Da tritt ihr die verlarvte Unwissenheit entgegen und beschuldigt sie des Frevels gegen Tugend und gute Sitten. An dem „wilden Tone", der so gar nicht zur „göttlichen Religion" passe, erkennt die Schauspielkunst schließlich die Verstellung und zieht der Unwissenheit ihre Maske ab. Beschämt schleicht diese davon. Landesgöttin, Patriotismus und Schauspielkunst vereinigen sich zum Weihrauchopfer am Altar und stimmen ein in den Schlußchor: „Es lebe Maximilian!"

Interpretation

Was dieses Bühnenweih-, Vor- oder Festspiel von allen anderen dramatischen Werken Sprickmanns unterscheidet, ist seine Zugehörigkeit zur Gelegenheitsdichtung. Als Auftragsarbeit für einen einmaligen öffentlichen Anlaß (die Eröffnung des münsterschen Theaters) verfaßt, konnte „Der Tempel der Dankbarkeit" nur ein einziges Mal aufgeführt werden und war damit schon von vornherein zur literarischen Bedeutungslosigkeit verurteilt. Während Dramen wie „Mariens Reden bei ihrer Trauung" und „Eulalia" v.a. Ausdruck der inneren Notwendigkeit sind, die Sprickmann zur schriftstellerischen Verarbeitung seiner Erfahrungen, Gefühle und Kämpfe getrieben hat, steht „Der Tempel der Dankbarkeit" nicht als literarisches Kunstwerk für sich selbst. Seine Zweck- und Formgebundenheit hat die freie Entfaltung von Sprickmanns dramatischer und sprachlicher Kreativität in engen Grenzen gehalten. So mußte der Autor bei der Abfassung des Bühnenweihspiels die aus der Hofdichtung des Barock und der Aufklärung überlieferten Regeln und Konventionen für solche Vorspiele beachten: Typisch sind die Verherrlichung der Tugenden des Landesherrn, der Auftritt von allegorischen Figuren (Landesgöttin, Patriotismus, Schauspielkunst, Unwissenheit, Aberglaube), der Diskurs über den Zustand des Theaterwesens sowie die Versbindung. Gottscheds Definition des Vorspiels trifft fast genau auf den „Tempel der Dankbarkeit" zu und weist diesen damit als eine konventionelle, noch von klassizistischen Mustern geprägte dramatische Gattung aus. In der „Critischen Dichtkunst" heißt es:

> Denn diese [Vorspiele] pflegt man bey gewissen feyerlichen Tagen, an großer Herren Geburts- und Namenstagen, bey Beylagern, oder bey der Geburt hoher Prinzen, bey Jubelfesten von Akademien und Schulen, u.d.m. aufzu-

> führen. Sie sollen also, dieser Absicht nach, die allgemeine Freude des Landes, der Städte, gewisser Gesellschaften und Stände, an den Tag legen, auch wohl gute Wünsche mit anbringen. Man muß also zu allegorischen oder mythologischen Personen seine Zuflucht nehmen, die sonst in andern Schauspielen billig keine statt finden.[420]

Wie sehr Sprickmanns Bühnenweihspiel sich an Vorbildern der Gottsched-Zeit orientiert, ist an den Titeln einiger Vorspiele aus den 30er bis 60er Jahren abzulesen, mit denen „Der Tempel der Dankbarkeit" große Ähnlichkeit aufweist: So führte die Neuberin 1736 „Ein deutsches Vorspiel, genannt: Die von der Weisheit wieder die Unwissenheit beschützte Schauspiel-Kunst" und 1741 „Der Tempel der Vorsehung" auf. Ein Vorspiel der Schönemannischen Schaubühne nannte sich 1744 „Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst", und der Choreograph Franz Hilverding eröffnete 1766 seine Direktion mit dem Vorspiel in Versen „Die Freunde und Feinde der Schauspielkunst".[421] Allegorische Vorspiele hatte Sprickmann vermutlich schon in den barocken Schuldramen der Jesuiten am Paulinum kennengelernt. Musikalische Intermezzi und Arien, wie er sie in den „Tempel der Dankbarkeit" einarbeitete, müssen ihm ebenfalls aus den Schuldramen sowie aus seiner Praxis als Singspiel-Librettist bekannt gewesen sein.[422]

Im Gegensatz zum nicht-szenischen Prolog, der v.a. der Ankündigung oder Einführung in die Dramenhandlung dient, steht Sprickmanns Vorspiel in keinerlei inhaltlichem Zusammenhang mit dem am selben Abend aufgeführten Hauptstück (Du Bellays Trauerspiel „Zelmire"), sondern ist ein in sich geschlossenes, eigenständiges Werk. Aufgrund seines programmatischen Charakters sind dramentypische Elemente wie häufig wechselnde Figurenrede, Handlungsreichtum und Bühnenanweisungen eher schwach ausgeprägt. Bereits Venhofen kritisierte die monologischen Tendenzen des Stücks: „Es stören lange Reden, die noch dazu in holprige Verse und wenig flüssige Sprache gefasst sind."[423] In der Tat ist Sprickmann die Versbindung nicht gerade gelungen.

---

[420] Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. 5., unveränderte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage Leipzig 1751. S. 780.

[421] Vgl. Edmund Stadler: Vorspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 4. Berlin, New York 1984. S. 798f.

[422] Vgl. Willi Flemming: Jesuiten. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 1. Berlin 1958. S. 764. – Richard Daunicht, W[erner] Kohlschmidt und W[olfgang] Mohr: Lustspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 2. Berlin 1965. S. 233.

[423] Venhofen: Sprickmann. S. 31.

Von einem einheitlichen Versmaß kann keine Rede sein. Das folgende Beispiel ist typisch für den willkürlichen Wechsel von meist jambischen Fünf-, Vier- und Dreihebern und für das gewaltsame Zurechtbiegen der Sprache in Versform: „Und ach! die Hallen uns'rer heil'gen Sitze | Sind izt, o Wut! sind izt | Der irrd'schen Weishet [!] eingeweiht" (TD: 7)[424]. Wortverkürzungen („uns'rer heil'gen") gestattet sich Sprickmann dabei ebenso wie unnötige Wiederholungen („Sind izt, o Wut! sind izt"). Umständliche, verschlungene und teilweise auch grammatikalisch fehlerhafte Formulierungen finden sich ebenfalls recht häufig, so etwa diese von der Landesgöttin gesprochenen Verse: „Ja: Pflicht und Zeit ruft an Altar im Tempel | Der Dankbarkeit zum Opfer uns" (TD: 17).

Die einzige handlungstragende Begebenheit des Stücks besteht in dem endgültigen Triumph der positiven, aufklärerischen Strömungen (vertreten durch Landesgöttin, Patriotismus und Schauspielkunst) über die Verschwörung der reaktionären Kräfte (Aberglaube, Unwissenheit). Damit spielt Sprickmann auf die Reformbestrebungen des fortschrittsfreudigen Kurfürsten Maximilian Friedrich und seines Ministers Franz von Fürstenberg an. Die beiden Männer waren zu jener Zeit auf dem besten Wege, nach einer Epoche des geistigen und wirtschaftlichen Niedergangs die Ideale der deutschen Aufklärung auch in Münster und im Münsterland durchzusetzen – selbst gegen den Widerstand des „zumeist engherzigen, in kleinlichem Dogmatismus erstarrten Klerus"[425]. Wenn sich in Sprickmanns Vorspiel also die Unwissenheit unter dem Schleier der Religion verbirgt, so ist darin eine Spitze auf das rückschrittliche, anti-aufklärerische Verhalten der katholischen Kirche zu erkennen, der Theater und Schauspielkunst von jeher als Teufelswerk galten.

Die Lichtmetaphorik, welcher der Begriff 'Aufklärung' entnommen ist, dient Sprickmann dabei zur Illustration der Gegensätze zwischen Fortschritt und Reaktion. So treten Aberglaube und Unwissenheit „in den lezten Stunden der Nacht" (TD: 3) auf und erhoffen sich eine ewige Fortdauer der Dunkelheit: „[...] – gütge Nacht! | Umhülle lange noch mit freundlichem Schleyer | Die Scene um mich her! – o! daß sie nie – | Nie aus der Finsterniß emporstieg'„ (TD: 4). Im übertragenen Sinne ist hier natürlich die geistige Finsternis gemeint, die bislang über dem Land gelegen hat. Dagegen ist den positiven Allegorien ausschließlich der helle Tag zugewiesen, so daß ihr Auftritt erst mit dem Sonnenaufgang in der dritten Szene erfolgen kann. Bezeichnenderweise beginnt diese

---

424 Die Seitenangaben bei Zitaten aus dem „Tempel der Dankbarkeit" folgen der Zählung des Originaldrucks. Der Abschrift im Anhang der vorliegenden Arbeit sind die ursprünglichen Seitenangaben in eckigen Klammern beigefügt.

425 Venhofen: Sprickmann. S. 31.

Szene mit einem Gruß an die Morgensonne. An die Absicht des Kurfürsten, „das Licht der Schönen Wissenschaften“[426] auch in Münster zu entzünden, erinnert die folgende Formulierung im „Tempel der Dankbarkeit“: „Die Neu'rung trägt die Fackel vor“ (TD: 7), heißt es da mit deutlich programmatischer Tendenz im Dialog zwischen Unwissenheit und Aberglaube. Traditionell weist die Symbolik des Lichts und der Fackel auf Sieg, Freiheit, Erlösung und Wahrheit hin.[427] Seit dem Eintreffen des Fürsten bedrücken also nicht mehr „Tage [...], schwarz, wie Mitternächte“ (TD: 13) das Land, und die Landesgöttin kann frohlocken: „[...] – nicht Nächte mehr | Voll Grau –, die schönsten Frülingstage ruhten | Izt auf mein Vaterland“ (TD: 15).

Die 'Fackel der Neu'rung' beleuchtet aber nicht nur die Städte mit dem Licht der Aufklärung, sondern inzwischen auch die ländlichen Gebiete des Reichs, die im allgemeinen konservativer und langsamer auf Veränderungen reagieren:

> *Der Aberglaube.* [...] als wär dir unbewußt,
> Daß, aus der Hauptstadt schon von meinem Reiche
> Verbannt, ich hier in strohbedeckten Hütten
> Des Landmann's mir ein sichres Obdach suche,
> Es suche, und auch hier kaum – kaum mehr finde. (TD: 5)

Die Macht der selbsternannten „Weisheit“ (TD: 4), des „treuen Glaubens“ (TD: 5) und ihrer Tochter, der „sorgenfreyen Ruhe“ (TD: 7), ist also gebrochen; der fortschrittliche Gegner hat sie als die Laster Unwissenheit, Aberglaube und Untätigkeit entlarvt. Trotzdem schmieden diese noch einen letzten, verzweifelten Plan, die Schauspielkunst anzugreifen und zu stürzen. So endet die zweite Szene.

Mit der fast drei Seiten langen Rede der Landesgöttin am Anfang der dritten Szene hat Sprickmann den in Sprache und Motivik wohl bemerkenswertesten Teil des gesamten Bühnenstücks geschaffen. In einem zweiteiligen Monolog vergegenwärtigt sich die allegorische Figur zunächst in ungewöhnlich realistischer Manier die Schrecken des vergangenen Krieges, um im folgenden die göttliche Sendung des friedebringenden Fürsten darzustellen. Wenn die Landesgöttin schaudernd ausruft „Ich sah den Krieg!“ (TD: 13), dann läßt sich darin unschwer die Stimme des Autors selbst ausmachen, der in seiner Kindheit

---

426 Gödden: Schwärmer. S. 46.

427 Vgl. 'Fackel' und 'Licht'. In: Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Mit 225 Zeichnungen von Isabella Seeger. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1991. S. 106 und 201f.

die Greuel und Nöte des Siebenjährigen Krieges miterleben mußte. Sprickmann geht deshalb nicht auf das Elend der sich gegenseitig mordenden Soldaten ein, sondern malt in grellen Farben das Schicksal der Unschuldigen und Schwachen – also der Zivilbevölkerung –, wie er es vermutlich selbst kennengelernt oder berichten gehört hat. Ob Mutter, Sohn, Braut, Greis, Enkel oder Säugling: Niemand wird von der „eisernen Hand" (TD: 13) des Krieges verschont:

> Hier flossen Thränen trostberaubter Mütter,
> Vom lezten Sohn' unabgetrocknet:
> Dort krümmte die entweihte Braut
> Sich im bethränten Staube:
> Hier sank der Greis verlassen, ihm entriß
> Das Schwerd des Alters lezte Stütze,
> Den jüngsten Enkel, kaum noch reif zum Morden:
> Dort fiel erstarrt der Säugling von dem Busen
> Der Ohnmacht, mit dem Leben kaum bekannt
> Kaum aufgeblüht, und schon verwelket: (TD: 13f)

Trauer, Mord, Vergewaltigung und Hungertod sind an der Tagesordnung. Besonders drastisch wirkt in diesem Zusammenhang das Bild, welches Sprickmann von der Gründlichkeit des Sensenmanns zeichnet: „Dort stand ergrimmt und einsam auf | Der blut'gen Flur der Tod, und suchte Opfer, | Und fand kein Opfer mehr" (TD: 14).

Besonders in den frühen Dramen Sprickmanns wirft eine so herausragende Passage wie diese Darstellung des Krieges unweigerlich die Frage nach dem literarischen Vorbild auf. Beispielsweise gehen die besten, 'originellsten' Szenen in der „Natürlichen Tochter" auf die Anregung durch Lessingsche Dramatik zurück. Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit das Werk eines von Sprickmann bewunderten Stürmers und Drängers, welches jene ungewöhnliche Kriegspassage im „Tempel der Dankbarkeit" geprägt hat, nämlich der Gedichtzyklus „Die Landplagen" (erschienen 1769), die erste selbständige Buchpublikation des jungen Jakob Michael Reinhold Lenz. Daß Sprickmann dieses Versepos gekannt hat, läßt sich zwar nicht belegen, der literaturbegeisterte Münsteraner war jedoch mit einem Großteil der Werke der bekannteren Stürmer und Dränger wie Lenz vertraut. Die ungeschönte Darstellung von Tod und Elend in Sprickmanns „Tempel der Dankbarkeit" erscheint unmittelbar an dem drastischen Realismus der „Landplagen" geschult. Insbesondere das erste Buch, „Der Krieg", kommt dabei als literarisches Muster in Frage. Dessen siebte Strophe und Sprickmanns Kriegspassage enthalten in Motivik und Sprache so viele Übereinstimmungen, daß eine nur zufällige Ähnlichkeit beinahe auszuschließen ist. Zum besseren Verständnis soll der erwähnte Teil der „Landplagen" hier in voller Länge wiedergegeben werden:

> Plötzlich erhebt sich ein banges Geschrei. Vor brennenden Hütten
> Heulet der nackte Landmann. Mit Händeringen und Seufzen
> Sieht, in Lumpen gehüllt, die trostlose Gattin der Glut zu,
> An der scheue Kinder sich hängen. Im dunkeln verlaßnen
> Furchtbaren Walde opfert ein blödes unschuldiges Mädchen
> Winselnd der Brunst des Verführers die zu ohnmächtige Tugend.
> O wie wird der Vater mit tränenbetröpfelten Schritten
> Seines Alters Trost verzweifelnd suchen und finden
> In eines Wüterichs Arm. Mit seinem erschrockenen Enkel
> Eilet der schwache Greis hinweg; in den Runzeln der Wange
> Schleichen bekümmerte Tränen: Da, ach! eine schnelle Faust reißt
> Aus den Armen des Vaters den weinend sich sträubenden Knaben,
> Ewig zum Sklaven: o hätte sie ihn dem Leben entrissen![428]

Fast alle Elemente dieses Panoramas kriegsbedingten Elends finden sich auch bei Sprickmann wieder. Der „trostlosen Gattin" entsprechen die „trostberaubten Mütter"; das vergewaltigte „unschuldige Mädchen" wird zur „entweihten Braut". Ebenfalls von Lenz übernommen hat Sprickmann das Motiv des Greises, der den Enkel „seines Alters Trost" bzw. „des Alters lezte Stütze" – betrauert. Sprachliche Übereinstimmungen sind besonders bei der Darstellung der Armut auf dem Lande zu erkennen: Lenz' kurzen, eindringlichen Satz „Vor brennenden Hütten | Heulet der nackte Landmann" gestaltet Sprickmann um zu einem allegorischen Gemälde der bittersten Not: „[...] dort in der Hütte | Des frommen Landmann's saß die Armuth | Am väterlichen Heerd, und heulte hungernd | Zum Himmel" (TD: 14). Nicht nur die Begriffe „Hütte", „heulen" und „Landmann" hat Sprickmann an dieser Stelle von Lenz übernommen, sondern auch das effektsteigernde Stilmittel der Alliteration (mit dem Anlaut *h*). Selbst in der theologisch-moralischen Deutung des Krieges als Strafgericht Gottes stimmt Sprickmann mit dem jungen Lenz, Sohn eines eifernden livländischen Pastors, überein, wie folgende Textstelle im „Tempel der Dankbarkeit" belegt: „[...] strafend hieng | Die Rechte der Gerechtigkeit | Mit unversöhntem Schwerdte über uns" (TD: 14).

Mit dem zweiten Teil des Monologs wird dem krassen Realismus der Kriegspassage eine mythisch-religiöse Herrscher-Apotheose gegenübergestellt. Auf syntaktischer Ebene ist die kontrastive Struktur der beiden Abschnitte nur durch das unauffällige Temporaladverb 'da' gekennzeichnet („Da führte an den Thron der Allmacht"; TD: 14), doch der inhaltliche Gegensatz könnte kaum größer sein. Thematisiert wird nicht mehr das irdische Elend, sondern die Ent-

---

[428] Jakob Michael Reinhold Lenz: Die Landplagen. Ode an Ihro Majestät Catharina die Zweite, Kaiserin von Rußland. In: Lenz: Werke und Briefe. Bd. 3. S. 35.

sendung einer von Gott auserwählten Erlöserfigur, die den Menschen Frieden auf Erden bringen soll:

> Da führte an den Thron der Allmacht
> Eloa eine junge Seele
> Schön, wie der jüngste Geist, am Tage,
> Da aus dem Nichts das Wort des Schöpfers ihn
> Zum Engel rief. Izt fuhr sie im Triumphe
> Zu der beglückten Erde nieder,
> Und die drey Grazien der Tugenden,
> Gerechtigkeit, und sanfte Güte,
> Und königliche Weisheit folgten
> Der Fürstenseel' im schwesterlichen Bunde. (TD: 14)

Kein anderer als Kurfürst Maximilian Friedrich ist es, auf den Sprickmann mit der Darstellung dieser 'Fürstenseele' anspielt. Die Verklärung des Landesherrn zum messiasähnlichen Friedensfürsten erreicht damit in dem Bühnenstück ihren Höhepunkt. Eine solche Apotheose, d.h. die Erhebung eines Sterblichen zu übermenschlicher Weihe, ist ein typisches Merkmal der Hofdichtung,[429] zu der auch „Der Tempel der Dankbarkeit" zu zählen ist. Einem modernen Leser mögen solche überschwenglichen Lobpreisungen übertrieben erscheinen. Sie spiegeln jedoch das ideale Herrscherbild der Epoche wider.[430] Wie die Kriegspassage, so hebt sich auch diese Erlöserpassage von der im „Tempel der Dankbarkeit" sonst vorherrschenden Sprache und Motivik ab, denn wieder einmal hat Sprickmann sich hier ein fremdes literarisches Werk zum Vorbild für seine eigene Dichtung genommen: Im ersten Gesang von Klopstocks empfindsamem Versepos „Der Messias" (1748-1773) finden sich jene Textstellen, die der münstersche Schriftsteller aufgegriffen und für seine Zwecke bearbeitet hat. „Der Messias", 'Kultbuch' v.a. der Stürmer und Dränger, hatte den jungen Sprickmann tief beeindruckt, als er ihn bei seinem ersten Studienaufenthalt in Göttingen kennenlernte. In seiner „Geschichte" berichtet er:

> Nach diesem ersten Eindruck brachten mir die ersten Gesänge des Messias: – nein: das ist nicht zu sagen, wie dieses Gedicht gleich auf mich wirkte: welch eine Revoluzion das in mir war! welche eine Welt neuer Bilder und Gefühls! (MG/M: 94f)

Fortan verehrte Sprickmann Klopstock wie einen Heiligen und las den „Messias" bis ins hohe Alter hinein in jedem Jahr. Bei der großen Verbreitung, die das Werk beim deutschen Bildungsbürgertum erfahren hatte, konnte er davon aus-

---

[429] Vgl. 'Apotheose'. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 22f.

[430] Vgl. 'Hofdichtung'. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 204f.

gehen, daß auch das münstersche Theaterpublikum mit dem Epos vertraut war. Deshalb waren bei der Nennung des Namens 'Eloa' auch keine weiteren Erklärungen notwendig: Wer den „Messias" gelesen hatte, kannte Eloa als den von Gott zuerst erschaffenen Seraph. Einerseits spekulierte Sprickmann bei der Abfassung seiner Erlöserpassage also vermutlich auf den Wiedererkennungseffekt, andererseits kann sie auch als Huldigung an sein großes Dichterideal Klopstock verstanden werden. Parallelen zu Sprickmanns religiös verklärten Versen lassen sich v.a. in folgenden Textstellen des „Messias" erkennen:

> Dann eilet der Thronen
> Erstgeborner herab, ihn feyrlich vor Gott zu führen.
> Gott nennt ihn den Erwählten, der Himmel Eloa. Vor allen,
> Die Gott schuf, ist er groß, ist der nächste dem Unerschaffnen.
> Schön ist Ein Gedanke des gottgewählten Eloa,
> Wie die ganze Seele des Menschen, geschaffen der Gottheit,
> Wenn sie, ihrer Unsterblichkeit werth, gedankenvoll nachsinnt.[431]
>
> Jetzo kam Eloa auf neuerwachenden Strahlen
> Zu dem gesendeten Engel in seiner Schönheit hernieder,
> Ihn zum Altar des Versöhners zu führen.[432]

Obwohl Sprickmann teilweise die Wortwahl Klopstocks nachahmt („Thron", „Seele", „schön", „izt" [von „jetzo"], „nieder" [von „hernieder"]), behält er in der Metrik jedoch sein eigenes, oft unregelmäßiges Versmaß bei und geht nicht zum Hexameter über, in dem der „Messias" geschrieben wurde.

Der Monolog der Landesgöttin in der dritten Szene muß zwar als stilistisch herausragendster Abschnitt von Sprickmanns Versdrama gewertet werden, er enthält allerdings nicht die Hauptaussage des Stücks. Erst gegen Ende, in der vierten und fünften Szene, erhält das Bühnenweihspiel mit dem Auftritt der Schauspielkunst seinen programmatischen Charakter. Eingeleitet wird dieser Perspektivwechsel von der Verherrlichung des Landesfürsten zur Verteidigung der Schauspielkunst durch die Eröffnung des Tempels der Dankbarkeit, unter dem Sprickmann das neue Theater versteht. Mit der Errichtung dieses Heiligtums erklärt der Autor den desolaten Zustand des deutschen (oder zumindest münsterschen) Theaterwesens und die kulturelle Vormachtstellung der Franzosen („Fremdlinge") für beendet:

---

[431] Friedrich Gottlieb Klopstock: Der Messias. Hg. von Elisabeth Höpker-Herberg. Bd. 1: Text [Gesang I-X]. Berlin, New York: de Gruyter 1974. (= F.G.K.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Abteilung Werke: IV 1.) [Künftig zitiert: Klopstock: Messias. Bd. 1.] S. 8. Gesang I, V. 289-295.

[432] Klopstock: Messias. Bd. 1. S. 9. Gesang I, V. 312-314.

O Tag, der der Verfolgung Qual
Mir schon in trüben Zeiten linderte,
Als noch, in Deutschland unbeschüzet,
Die deutsche Schauspielkunst den Spott
Der Fremdlinge erduldete. (TD: 19)

Deutlich von den Idealen der Nationaltheaterbewegung beeinflußt, setzt sich Sprickmann hier für die Pflege der deutschen Sprache auf der Bühne ein. Auch in der belehrenden, sittenbildenden Tendenz des Theaters sieht er eine wichtige soziale Funktion im Sinne einer „moralischen Anstalt", wie Schiller noch Ende des Jahrhunderts formulieren sollte. Die entsprechende Passage lautet im „Tempel der Dankbarkeit":

Schon damals tröstetete [!] mich der Gedanke,
Daß einst in diesen Gegenden, ein Fürst,
Nicht mehr vom vaterländischen Accente
Beleidiget, auch mir das Glück vergönnte,
Die Sitten seines Volks zu bilden; (TD: 19)

Ganz im Sinne der Lessingschen Katharsis-Konzeption soll durch das Theater „der Leidenschaften Wut | Entkräftet" und „das Herz erweicht" (TD: 21) werden. Die Aufgabe der Schauspielkunst besteht also in der Lehre „reiner Sitten" (TD: 21). Dazu gehört auch, nach Art der Typen- oder Verlachkomödie „mit beissender Satyre | Die Ausschweifung in ihrer Häßlichkeit, | Dem blöden, dem betrognen Auge" (TD: 21) zu zeigen, wie es Sprickmann beispielsweise in seiner „Natürlichen Tochter" mit der Figur des Abbé versucht hatte. Zu „des Lasters nächtlichen Geburten" zählt der Autor auch jene Feinde, „die verbannt, doch nicht vernichtet, | Oft in geheimer Rückkehr, das Gebiethe | Des besten Fürsten noch beschleichen" (TD: 22). Gemeint ist hiermit v.a. die 'Unwissenheit im Schleier der Religion'. Sie steht für all jene reaktionären Kräfte in Kirche und Bürgertum, die dem Theater einen verderblichen Einfluß auf die Sitten der Zuschauer nachsagten und deshalb wie der münstersche Magistrat die Errichtung von festen Schauspielhäusern zu verhindern versuchten. Vorwürfe gegen die Schauspielkunst wie die folgenden mußte sich sicherlich auch der theaterbegeisterte Sprickmann immer wieder anhören:

Die Unwissenheit. Nein: sprich! die selbst das Laster nährt,
Und mit verführerischem Reize
Der Jugend leicht verdorbne Herzen
Zu Frevelthaten fortreißt:
In der erhizten Phantasie
Der Leidenschaften Glut entzündet,
Die guten Sitten frech verdringet,
Und dann – (TD: 21)

Worauf die Freunde und Förderer des münsterschen Komödienhauses in der Realität nur hoffen konnten, ist in der Fiktion von Sprickmanns Bühnenweihspiel bereits erfüllt: die Etablierung des neuen Theaters als gesellschaftlich anerkannte, moralisch vorbildliche Institution.

4.1.4 „Das Misverständnis"

Inhaltsangabe

Der Schauplatz dieses bürgerlichen Dramas liegt in England. Im Hause von Sir Williams wartet seine Nichte Fanny Trulove, die sich Lady Verrich nennt, auf die Rückkehr ihres Geliebten, des Offiziers Sir Fäteston. Dieser hatte an einem Krieg in Deutschland teilgenommen. Nun ist sein Schiff wieder im Hafen seiner englischen Heimatstadt eingetroffen, doch warten im Haus alle vergeblich auf ihn. Der Diener Andrews ist der einzige, der die allgemeine Vorfreude nicht teilen kann: Gegenüber dem Kammermädchen Betty beschuldigt er Miß Fanny der Erbschleicherei bei seinem verstorbenen Herrn, dem aus Westindien zurückgekehrten, vermögenden Sir Verrich. Dieser hatte sich vor einiger Zeit im Hause des Sir Williams eingemietet. Als ihn eine schwere Krankheit überfiel, bemühte sich Miß Fanny besonders um ihn. Erstaunlicherweise war das Mädchen nach seinem Tode „auf einmal seine Witwe, wie er sie denn im Testamente selbst seine Frau nent" – so die Darstellung des verbitterten Andrews, der von keiner Hochzeit weiß. Als Fätestons Diener John einen Brief seines Herrn bringt, ist Miß Fanny so außer sich vor Freude, daß sie unfähig ist zu lesen. Sir Williams muß ihr vorlesen, daß Fäteston erst am nächsten Tag kommen könne. John sucht Andrews auf und bittet ihn, die „Veränderungen" zu erklären, die seit der Abwesenheit seines Herrn in diesem Hause vorgegangen seien. Er erfährt von dem Verdacht, den Andrews gegen Miß Fanny hegt. In diesem Moment erscheint Fäteston, der doch nicht bis zum nächsten Tag warten kann, um seine Fanny zu überraschen. Die beiden Diener berichten ihm von der angeblichen Treulosigkeit seiner Geliebten. In rasender Wut und Verzweiflung stößt Fäteston die freudig herbeikommende Miß Fanny von sich. Ihren Liebesbeteuerungen schenkt er keinen Glauben, sondern beschimpft sie und ihren Onkel mit derben Schmähworten. Sir Williams kann das Mißverständnis endlich aufklären, indem er einen Brief vorliest, den Verrich kurz vor seinem Tode geschrieben hat. Das Schriftstück enthüllt, daß Miß Fanny mit ihrem liebenswürdigen Wesen das Herz Verrichs gewonnen hatte. Einen Heiratsantrag des alten Mannes lehnte sie jedoch ab, weil sie bereits in Fäteston verliebt war. Trotzdem

vermachte Verrich ihr in seinem Testament sein gesamtes Vermögen. Um Miß Fanny vor bösen Verleumdungen zu schützen, bat er sie allerdings, bis zu ihrer Hochzeit seinen Namen zu tragen. Von der Großzügigkeit des Verstorbenen überwältigt, gesteht Fäteston beschämt seinen Irrtum ein. Er geht sogar so weit in seiner Selbstkasteiung, daß er von Miß Fanny fordert, sie müsse ihm entsagen – das sei sie der Asche Verrichs schuldig. Doch davon will seine Geliebte nichts hören. Zum Schluß liegen sich beide glücklich in den Armen.

Interpretation

Das deutsche bürgerliche Drama des 18. Jahrhunderts ist in seiner Entwicklung maßgeblich von englischen Vorbildern beeinflußt worden. Da die Aufklärung in England früher einsetzte als in Deutschland, fand dort auch die bürgerliche Emanzipation früher ihren literarischen Niederschlag, so bereits 1731 in George Lillos Trauerspiel „The London Merchant" oder 1747/48 in Samuel Richardsons Roman „Clarissa". Das erste bedeutende bürgerliche Trauerspiel der *deutschen* Literatur, Lessings „Miß Sara Sampson" (1755), geht unmittelbar auf die Anregung durch diese Werke zurück.[433] Es spielt bezeichnenderweise in England. Ein englischer Schauplatz oder zumindest englische Namen wurden besonders in der Anfangszeit ihrer Entwicklung zum Merkmal zahlreicher deutscher bürgerlicher Dramen wie etwa in Johann Gottlob Benjamin Pfeils „Lucie Woodvil" (1756). Auch Sprickmanns Einakter „Das Misverständnis" steht eindeutig in der anglisierenden Tradition des bürgerlichen Dramas, ist wegen seines glücklichen Ausgangs aber nicht zu den Trauer-, sondern eher zu den Schauspielen zu zählen.[434] Das Haus des Sir Williams in einer englischen Hafenstadt stellt den Schauplatz für die konventionelle Handlung um Mißverständnisse und verhinderte Liebe. Es treten ausschließlich englische Personen auf, wobei v.a. die Bedientenfiguren auf das Vorbild der „Miß Sara Sampson" und anderer bürgerlicher Dramen zurückweisen. So erinnert der alte, treue Diener Andrew mit seiner „Begräbnismiene" (Mi: 529) und Wortkargheit an Lessings biederen Waitwell.[435] Das Kammermädchen Betty hat als Bediente der

---

433 Vgl. Ursula Gauwerky: Bürgerliches Drama. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 1. Berlin 1958. S. 199-203. – 'Bürgerliches Trauerspiel'. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 70f.

434 In seiner Auflistung „Meine Opromnia" (S. 1) nennt Sprickmann das „Misverständnis" ein „Lustspiel".

435 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 100.

weiblichen Hauptfigur nicht nur die Funktion, sondern auch den Namen mit den beiden Bettys in „Miß Sara Sampson" und „Lucie Woodvil" gemeinsam. Auch der gutherzige Sir Williams verdankt seinen Namen offensichtlich einem Charakter des Lessingschen Trauerspiels: Saras Vater, Sir William Sampson, wird dort kurz als 'Sir William' bezeichnet.

Die stark rührselige Tendenz des „Misverständnisses" geht hauptsächlich von der 'schönen Seele' Miß Fanny aus, deren Vornamen sich Sprickmann vermutlich bei Johann Christian Brandes entliehen hat. Dieser veröffentlichte 1766 ein Drama mit dem Titel „Miß Fanny". Die Haupteigenschaft der ansonsten nicht besonders profilierten Fanny Trulove wird an ihrem sprechenden Nachnamen deutlich: In treuer, unbeirrbarer Liebe ist sie ihrem Geliebten Sir Fäteston ergeben. Sowohl ihr Name als auch der Titel des Bühnenstücks, „Das Misverständnis", tragen als Elemente auktorialer Charakterisierungstechnik dazu bei, den Rezipienten von vornherein von der Unschuld Miß Fannys zu überzeugen. Anlaß zum Tränenvergießen bieten das Stück und seine Vorgeschichte reichlich: Seit der Abfahrt Fätestons nach Deutschland[436] hatte seine Braut an der Seite ihres Kammermädchens jede einsame Nacht zum Himmel geweint (Mi: 543). Der Tod ihres Gönners Verrich (die Assoziation *very rich* = 'sehr reich' drängt sich bei diesem Namen förmlich auf) hat ihr und Andrews bereits in der Vergangenheit zahlreiche Tränen abgepreßt und wird beide auch noch in Zukunft trauern lassen:

> *Miß Fanny.* [...] ich habe zu lang mit dir geweint; dein Herr verdiente es, und ich will auch wol noch wieder mit dir weinen um ihn; hörst du? wollen oft miteinander hin zu seinem Grabe, Fäteston dann auch mit, und dann weinen mit dir; aber nur jezt nicht! (Mi: 531f)

In ihrer Freude über die Rückkehr Fätestons vergießt Miß Fanny nun aber „die süssesten, wollüstigsten Thränen, die je geweint wurden" (Mi: 531), um nur kurze Zeit später vor Entsetzen über sein feindseliges Verhalten zu schluchzen (Mi: 543). Man sieht: Auch nach dem Mißerfolg der „Natürlichen Tochter" hat Sprickmann die empfindsame Epoche mit ihrer Bevorzugung des rührenden/'weinerlichen' Lustspiels noch nicht vollständig überwunden. Die ständig wiederkehrenden Begriffe 'Herz', 'Seele', 'zärtlich', 'seufzen' und natürlich 'Tränen' legen Zeugnis davon ab. Für einen modernen Leser muß der schwär-

---

[436] „Das Misverständnis" spielt offenbar zur Zeit des Siebenjährigen Krieges, an dem sich in Deutschland auch englische Hilfskräfte beteiligten. Der Offizier Fäteston war nach Deutschland gereist, um im „Lande des Krieges" (Mi: 532) mitzukämpfen.

merische Sprachkitsch manchmal sogar lächerlich bis unerträglich anmuten, wie etwa diese Zukunftsphantasie der Miß Fanny:

> Sehen Sie, am Tage unsres Glückes, dann sizen Sie zwischen uns. Stumm oder stammelnd, aber mit redenden Blicken nennen wir uns dann unaussprechlich glücklich. Wir weinen beide eine Thräne der Freude; in Ihrem Schoosse fliessen sie zusammen. (Mi: 535)

Zudem hat ihr Gefühlsüberschwang auch negative Auswirkungen auf den Fortgang der Handlung: Weil Miß Fanny in ihrer Aufregung nicht imstande ist, den Brief Fätestons zu lesen, sie ihren Onkel beim Vorlesen ständig unterbricht und ihre Gedanken immer nur um den Geliebten kreisen, tritt die Handlung über mehrere Seiten hinweg auf der Stelle. Eine Straffung hätte dem Drama hier sicherlich gutgetan, zumal es eigentlich nur die Katastrophe eines „großen Liebesschauspielstoffs“[437] darstellt.

Wie bereits Venhofen bemerkt, gehören also „die Grundlagen der Handlung wie die Nebenpersonen einer überwundenen Literaturepoche an“[438]. Warum er allerdings die Figur der Miß Fanny nicht auch zu diesen Relikten der Empfindsamkeit rechnet, ist nicht ganz nachzuvollziehen. Ebenso korrekturbedürftig erscheint deshalb seine Einschätzung, daß „die Hauptcharaktere und die gedankliche und sprachliche Ausführung an die stürmisch bewegte Zeit der literarischen Revolution“[439] gemahnen. Nicht die Hauptcharaktere – also Miß Fanny, Fäteston und Sir Williams – ohne Unterschied sind typische Dramengeschöpfe des Sturm und Drang, sondern nur der ‘rasende’ Fäteston. Daß diese Figur dem Autor Sprickmann selbst nahekommt, wie Gödden vermutet,[440] muß bezweifelt werden: Zwar hatte Sprickmann mit seiner leidenschaftlichen Natur zu kämpfen; diese äußerte sich jedoch mehr in schwärmerischem Verlangen nach einer Frau als in unkontrollierten Wutausbrüchen. Wenn eine seiner literarischen Figuren wie etwa der Herzog in „Eulalia“ Ähnlichkeit mit ihrem Schöpfer aufweist, dann handelt es sich dabei meist um einen innerlich zerrissenen, selbstquälerischen Charakter. Fäteston aber ist von Anfang an von der Schuld seiner Braut überzeugt. Er steht nicht in Konflikt mit sich selbst, sondern mit seiner Umwelt, was in seiner unmäßigen Wut und Verachtung zum Ausdruck kommt:

---

437 Schmidt: Sprickmann. S. 309.

438 Venhofen: Sprickmann. S. 100.

439 Venhofen: Sprickmann. S. 100.

440 Gödden: Schwärmer. S. 117.

> *Sir Fäteston.* Ja fort! ha, mit Triumf würde die Schändliche hier die Wut kochen sehn. – Nein, bei Gott nicht! fort, fort. (er geht, kehrt an der Thür um, zu Andrews,) Kerl, du sahst meine Wut nicht, bei deinem Leben! ich war gelassen, ich verachtete sie! Verachtung, kalte trockene Verachtung, mehr sahst du nichts. – (zu sich) Aber Rache, Rache! ist Verachtung Rache? (zu John) Nein, las mich, las mich! – Rache! ich wil sie sehn! ha sie sol mich sehn! sol – (zu Andrews) Kerl, schaffe mir die Kreatur her! (Andrews steht in Ungewisheit. Sir Fäteston wirft sich in den Lehnstuhl) Sie sol mich sehen! ha, ich wil mich weiden, wil – (Mi: 541)

Der äußerst erregte Sprachstil mit zahlreichen Ellipsen und Ausrufezeichen ist charakteristisch für Sprickmanns allmähliche Hinwendung zur kraftvollen Ausdrucksweise des Sturm und Drang. Den symbolischen Gehalt der Raseszene Tschermings in der „Natürlichen Tochter" (V, 4) erreicht Sprickmann mit der Darstellung von Fätestons Wutausbruch jedoch nicht. Die Wortwahl der Stürmer und Dränger ist auch in den verschiedenen, teilweise recht derben Kraftausdrücken zu erkennen, die Fäteston unterschiedslos den Dienern, Sir Williams und Miß Fanny an den Kopf wirft. So bezeichnet er Andrews und John als „Kerl", „Buben", „Verleumder" und „Lügner" (Mi: 539), und Sir Williams ist in seinen Augen ein „schändlicher Kuppler" und „Betrüger" (Mi: 544). Für die Verunglimpfung seiner angeblich treulosen Braut schöpft Fäteston aus dem reichhaltigen Schimpfwortarsenal, das jene Zeit für Frauen bereithielt: „Hure", „Kreatur", „Schlange" und „niederträchtiges Geschöpf" (Mi: 541f) sind Begriffe, die der Frau ihre menschliche Würde absprechen und sie zur 'Kreatur', d.h. zum Tier degradieren. Diese Tiermetaphorik ist typisch für die Sprache des Sturm und Drang und findet sich auch in Sprickmanns späten Dramen „Eulalia" und „Der Schmuck" wieder.

Ein starkes Indiz dafür, daß Sprickmann seine Erzählung „Das Misverständnis" erst 1777/78 und nicht bereits 1775 in ein Bühnenstück umarbeitete (vgl. S. 86f.), ist in den sprachlichen Anklängen an berühmte Dramen des Sturm und Drang zu finden, die zum Teil erst nach 1775 veröffentlicht wurden. Wenn Betty den mürrischen Andrews zu den „wilden guten Leuten" (Mi: 529) zählt, dann spiegelt sich darin Klingerscher Sprachstil, denn in den „Zwillingen" (1776) wird Guelfo häufig als „gut" und „wild" charakterisiert (z.B. in I, 4). Klingers „Sturm und Drang" (1777) enthält folgende Worte Carolines an Wild (!): „Guter Carl! du bist doch immer der wilde, gute Junge."[441] An Lenz dagegen erinnert der Ausdruck, mit dem Andrews die „Weiber" belegt: „Ihr

---

[441] Friedrich Maximilian Klinger: Sturm und Drang. Ein Schauspiel. Mit einem Anhang zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte hg. von Jörg-Ulrich Fechner. Stuttgart: Reclam 1970. [Künftig zitiert: Klinger: Sturm und Drang.] S. 28.

Windfedern, ihr!" (Mi: 529). Ganz ähnlich, sowohl in der metaphorischen Wortwahl als auch in der Syntax, lautet der Ausruf des Herrn von Biederling im „Neuen Menoza" (1774): „O ihr Papiergeschöpfe ihr!"[442]

Während die Handlung des Stücks an sich einigen Anlaß zur Kritik bietet, beruht seine starke theatralische Wirkung hauptsächlich auf der gelungenen sprachlichen Ausführung. Besonders die Rolle des rasenden, unter andauernder Hochspannung stehenden Sir Fäteston ragt in ihrer Eindringlichkeit aus der Gruppe der handelnden Personen heraus. Die atemlose, temporeiche Sprache seines Auftritts ist in der folgenden Wechselrede zu einem Minimum an Worten und einem Maximum an Ausdruck komprimiert:

> *John.* (hält ihn auf.) Sir? *Sir Fäteston.* Nun? Sie ist doch wol nicht mit? *John.* Nein, aber, ach Sir! – o bleiben Sie, Sie wissen nicht, wohin Sie gehen? *Sir Fäteston.* Wie? *John.* O um alles, um ihrer Mühe willen! *Sir Fäteston.* John! *John.* Kommen Sie, kommen Sie! *Sir Fäteston.* John! *John.* Ach Sir! *Sir Fäteston.* Fanny – *John.* Ach, mein Herr! *Sir Fäteston.* Todt? *John.* Sie lebt, sie lebt, aber – *Sir Fäteston.* In Gefahr? *John.* Nein, nein! hier sah ich sie noch so eben, schöner, als jemals; aber – *Sir Fäteston.* Nun? *John.* Sie ist, – sie ist – *Sir Fäteston.* Sie ist? – Junge, was zauderst du? hast du einen Dolch für mein Herz, warum erst lang in meinem Innersten damit herumgewühlt? (Mi: 538)

Mit der Steigerung der dramatischen Situation zu höchster Erregtheit nehmen auch die Bühnenanweisungen Sprickmanns zu. Anfangs beschränkt sich ihr Einsatz v.a. auf äußerliche Vorgänge wie Auftritte, Abgänge oder das Spiel mit Requisiten. Gegen Ende des Stücks vermitteln die Bühnenanweisungen dann auch die innere Disposition der Figuren, wie in den folgenden beiden Beispielen deutlich wird:

> *Sir Fäteston.* (stum und wild im Hintergrunde auf und ab) (Mi: 542)

> *Sir Fäteston.* (sizt da in sich selbst verschlossen in einer Art von Betäubung. Andrews weint.) (Mi: 546)

Generell ist die Stimmung der Handelnden meist ohnehin aus dem Text klar ersichtlich. Gefühle werden offen ausgesprochen oder gehen aus den Repliken des Gegenübers hervor: „*Miß Fanny.* [...] – aber, Andrews, das ist noch nicht Freude, dieses Lächeln da, diese verzogene Miene; das ist noch nicht Freude!" (Mi: 531).

---

442 Jakob Michael Reinhold Lenz: Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi. Eine Komödie. In: Lenz: Werke und Briefe. Bd. 1. S. 128.

Dem günstigen Bühneneffekt des Einakters stehen verschiedene dramaturgische Schwächen gegenüber. Anzulasten sind diese allerdings weniger dem literarisch gereiften Sprickmann der Wetzlarer Zeit, sondern dem Sprickmann des Jahres 1775, der in seinen frühen Dramen noch überall den Anfänger erkennen läßt. Da er die Grundlagen der Handlung schon 1775 in seiner Erzählung „Das Misverständnis" gelegt hatte, ist davon auszugehen, daß die dramaturgischen Mängel des späteren *Bühnenstücks* in Wirklichkeit auf Schwächen der *Erzählung* beruhen. Mit anderen Worten: Aus einer schlechten Erzählung läßt sich kein gutes Drama zurechtbiegen. Bezeichnend dafür ist das titelgebende und handlungsauslösende Mißverständnis. Die ganze Situation erscheint ziemlich konstruiert und fadenscheinig. Daß Miß Fanny den Namen Verrichs tragen soll, um sich vor übler Nachrede zu schützen, stößt bei Venhofen zu Recht auf Unverständnis:

> Aber ist dieser Grund stichhaltig? Er hätte ihr doch seine Reichtümer einfach aus Dankbarkeit für ihre herzliche Pflege vermachen können, das wäre viel natürlicher gewesen. Statt dessen hat er die sonderbare Bitte, sie solle seinen Namen tragen, und dieser Umstand führt die ganze Verwicklung herbei. Ein äußerst schwacher Haken, um daran so starke Gefühlsexplosionen zu knüpfen![443]

Die innere Schlüssigkeit und Wahrscheinlichkeit der Handlung leidet zudem durch den plötzlich und unmotiviert auftauchenden Brief Verrichs. Wie einen *Deus ex machina* zaubert Sir Williams das Schriftstück aus seiner Tasche („Hier hab ich noch unter Verrichs Papieren einen Brief gefunden, den ich Ihnen lesen mus"; Mi: 544), welches auf einen Schlag alle Konflikte löst. Ein solcher Dramenausgang muß immer ungeschickt und fragwürdig erscheinen. Ebenso ist Fätestons Brief an seine Braut für den Fortgang der Handlung gänzlich unerheblich. „Diese Nacht hält mich meine Pflicht im Hafen zurück, aber morgen" (Mi: 534), heißt es darin. Doch kurz darauf erscheint Fäteston selbst im Haus des Sir Williams, um Miß Fanny zu überraschen (Mi: 538). Was soll also dieser Brief, wenn Fäteston sich seinen beruflichen Pflichten dann doch entziehen kann? Über dem spannungs- und emotionssteigernden Effekt des Briefes hat Sprickmann hier die Logik aus den Augen verloren.

Stammlers Einschätzung, daß „Das Misverständnis" gering an Wert sei,[444] trifft demnach auf die Anlage der Handlung durchaus zu. Die Konflikte des Stücks werden durch ein Scheinproblem verursacht und wirken deshalb nicht

---

[443] Venhofen: Sprickmann. S. 101.

[444] Vgl. Stammler: Sturm und Drang. S. 783.

sonderlich reizvoll. Eine Beurteilung der sprachlichen Komponente muß dagegen positiver ausfallen, auch wenn Sprickmann in dem Einakter noch nicht sein gesamtes Sturm-und-Drang-Register zieht. Durch den (vermutlich) großen zeitlichen Abstand zwischen narrativem Entwurf und dramatischer Ausführung des „Misverständnisses" bleibt das Stück ein nie ganz faßbares Zwitterwesen zwischen konventionellen und revolutionären Strömungen der deutschen Literatur.

4.2 Einflüsse des Sturm und Drang

4.2.1 Kleine dramatische Szenen

4.2.1.1 „Das Strumpfband"

Inhaltsangabe

Im Besuchszimmer eines Klosters treffen Anna und ihre Mutter zum letzten Male aufeinander, bereits getrennt durch eine „Wand mit Gegitter". Soeben hat Anna ihr Gelübde abgelegt. Ihr strenger Vater hatte sie ins Kloster gedrängt, weil er ihr Liebesverhältnis mit Wilhelm nicht billigen wollte. In höchster Erregung berichtet Anna ihrer Mutter, daß sie im Augenblick ihrer Profeß einen Schuß gehört habe. Gleichzeitig sei ihr das Strumpfband – ein Geschenk Wilhelms – abgefallen. Sie nimmt dies für ein Zeichen und glaubt, daß Wilhelm erschossen worden sei. Als der Vater in das Zimmer kommt, fleht Anna ihre mitleidige Mutter an hinauszugehen, um ihr den Anblick der nun folgenden Schreckenstat zu ersparen: Im Angesicht ihres Vaters knotet sie ihr Strumpfband an das Trenngitter und erhängt sich daran. Sie stirbt mit dem Namen ihres Geliebten auf den Lippen. Die hereinstürzenden Nonnen und ein Pater kommen zu spät, ihr noch die letzte Absolution zu erteilen.

Interpretation

Literarische Kleinformen wie lyrisches Drama, Monodrama und Duodrama erlebten in der Zeit zwischen 1775 und 1780 eine bislang ungekannte Blüte in der deutschen Literatur. Ihre Eignung zur Darstellung innerseelischer Konflik-

te, Entwicklungen oder Leidenschaften machten sie im Gefolge des Gefühlskults der Stürmer und Dränger zu einer beliebten dramatischen Gattung.[445] Angestoßen wurde diese Entwicklung durch Jean-Jacques Rousseaus *scène lyrique* „Pygmalion" (1762), die in den 70er Jahren häufig in Deutschland überarbeitet und aufgeführt wurde. Das Melodrama löste starke Kontroversen über die literarische Berechtigung solcher kleiner dramatischer Szenen aus.[446] Auch Sprickmann setzte sich seit 1775 – erst rezipierend, dann schöpferisch – mit dieser Art von Literatur auseinander, die seiner Vorliebe für das Experimentieren mit unterschiedlichen Dramengattungen entgegenkam. Besonders hatten ihn Leisewitz' knappe, kraftvoll-konzentrierte Szenen „Die Pfandung" und „Der Besuch um Mitternacht" beeindruckt, die 1775 im Göttinger Musenalmanach erschienen waren. Bemerkenswert ist darin v.a. die harsche Anklage gegen Despotenwillkür. Am 7. Dezember 1775 schrieb Sprickmann an Boie:

> Wie heißt das Trauerspiel von Leisewiz[447] und wird er es bald drucken laßen? Heißhungrig bin ich darauf. Höher war meine Erwartung nie bey einem Dichter gestimmt als bey ihm durch die beyden Scenen im diesjährigen Musenalmanach.[448]

Beeinflußt von der Klosterliteratur der Hainbündler und dem ausdrucksstarken, sein Schaffen immer stärker prägenden Stil der Stürmer und Dränger, versuchte sich Sprickmann während seines Göttinger Studienaufenthalts 1776 schließlich auch selbst an der Gattung der kleinen dramatischen Szene. Es entstand „Das Strumpfband, eine Klosterscene", deren feine psychologische Zeichnung und pointierte Darstellung einer Familienkatastrophe das Stück zu einem Kleinod unter Sprickmanns Dramen machen. Das Grundmotiv des Selbstmords einer ins Kloster gezwungenen unglücklich Liebenden geht auf Gotters Trauerspiel „Mariane" (1776) zurück, ist aber auf die drei wichtigsten Personen Tochter, Mutter und Vater beschränkt.[449] Das Verhältnis dieser Figuren zueinander hat Sprickmann ganz ähnlich gestaltet wie Gotter, wenn auch die Kürze der Szene

---

[445] Vgl. Friedrich Wilhelm Wodtke: Lyrisches Drama. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 2. Berlin 1965. S. 252f.

[446] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 52.

[447] Gemeint ist das 1776 erschienene Drama „Julius von Tarent".

[448] Zitiert nach: Karl Weinhold: Heinrich Christian Boie. Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Halle a.d.S.: Buchhandlung des Waisenhauses 1868. S. 216 Anm.

[449] In der „Mariane" treten außerdem noch der Geliebte Marianes, ihr egoistischer Bruder, ein verständnisvoller Geistlicher und der Prior eines Nonnenklosters auf.

einige Beschränkungen notwendig machte: Während die mitleidige, weichherzige Mutter ihrer Tochter beizustehen versucht, ist das Verhalten des Vaters von Lieblosigkeit und Unverständnis geprägt. Dem Bündnis der beiden Frauen setzt er ein überhebliches Autoritätsgebaren gegenüber, das sich in Ausdrücken wie „Geht!", „Närrin" oder „Bist du verrückt?" (St: 1086) äußert. Ebenso wie Mariane versucht Anna in „Das Strumpfband", der Mutter den Anblick ihres Todes zu ersparen:

> *Anna.* [...] O Mutter, Mutter! bittet Gott, daß er Euch bald auch nur blind macht – blind, blind! daß Ihr nicht sehet, was Ihr in aller Ewigkeit nicht aufhören würdet zu sehen, wie ich nicht zu hören – O! o! wie ich nicht zu hören. (St: 1084)

Bewußt inszeniert sie ihren Selbstmord dagegen im Angesicht des Vaters und ergreift damit die einzige und letzte Gelegenheit zur Rache an dem unbarmherzigen Familiendespoten:

> *Anna.* [...] (Sie steigt auf einen Stul und festet das Strumpfband an den Nagel, der oben das Gegitter hält) Glaubt Ihr auch an Gespenster? [...] (knüpft sich das Strumpfband um den Hals und stöst den Stul unter sich fort). Sollst schon dran glauben, sollst schon! (St: 1086f)

Seltsam unmotiviert erscheint in Sprickmanns „Klosterscene" der Umstand, daß Anna ihren Geliebten Wilhelm erschossen glaubt. Außer ihrer zum Äußersten gespannten Einbildungskraft enthält der Text kein Indiz für den Wahrheitsgehalt und die Wahrscheinlichkeit dieser Vermutung. Erst durch die Kenntnis der „Mariane" erschließt sich der inhaltliche Zusammenhang dieses Motivs mit dem übrigen Geschehen: In Gotters Trauerspiel kommt Marianes Geliebter Waller bei einem Duell mit ihrem Bruder ums Leben. Ohne die Figur des Bruders einzuführen, adaptierte Sprickmann die Situation zur Darstellung einer akustischen Halluzination Annas. Meisterhaft in ihrer Subtilität ist diese Skizze einer am Rande des Wahnsinns balancierenden Frau gelungen.

Weitere Anregungen für „Das Strumpfband" erhielt Sprickmann offensichtlich von einer Anekdote, die auch den Stoff zu Jean-François de La Harpes Familienstück „Melanie" (1770) geboten hat:[450]

> Im Briefe an La Harpe vom 26. Januar 1770 (46, 540) deutet Voltaire auch auf das tragische Vorkommniß, das, wie man glaubte, den Stoff zur Melanie geliefert: eine Novize, die unbarmherzige Eltern zum Ablegen des klösterli-

---

450 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 53 Anm.

> chen Gelübdes zwingen wollten, erhängte sich im Sprechzimmer des Klosters.[451]

Schließlich ist auch noch ein Detail aus der oben erwähnten Szene „Die Pfandung" von Leisewitz in Sprickmanns Kurzdrama eingeflossen. In der „Pfandung" geht es um ein verarmtes Bauernehepaar, dem am nächsten Morgen sein Bett als letzter Besitz durch den verschwenderischen Fürsten gepfändet werden soll. Die Verzweiflung hat den Ehemann Wilhelm (Annas Geliebter in „Das Strumpfband" trägt den gleichen Namen) so weit getrieben, daß er ausruft: „Bedächte ich nicht meine arme Seele, so nähm' ich mein Strumpfband, betete ein gläubig Vaterunser, und hinge mich an diesen Bettpfosten."[452] Aus diesem Werk stammt also vermutlich das titelgebende Motiv des Strumpfbands, welches eine wichtige symbolische Funktion in Sprickmanns Klosterszene erfüllt. Es repräsentiert die weltliche Liebe Annas zu Wilhelm und ihrer Mutter im Gegensatz zu der im Kloster allein gestatteten spirituellen Liebe zu Gott: „*Anna.* (fasset sich. Nach einer kleinen Pause, in einem gesezten Tone) Sind das nicht hübsche Strumpfbänder? [...] Aber ich darf sie wol nun nicht mehr tragen. Sie sind noch aus der Welt!" (St: 1086). Normalerweise vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen, sind Strumpfbänder auch als Attribute weiblicher Sinnlichkeit und Erotik zu verstehen. Unterstrichen wird dies durch den Umstand, daß Anna die Bänder von ihrem Geliebten Wilhelm erhalten hat, als sie sich unerlaubterweise bei ihm aufhielt. So stark ist Annas Liebe zu Wilhelm und damit auch ihre Bindung zur Welt außerhalb des Klosters, daß sie den Freitod einem Leben ohne (weltliche) Liebe vorzieht. In diesem Zusammenhang bekommt die Begutachtung ihrer Strumpfbänder eine weit über die bloße Materialprüfung hinausgehende Bedeutung: „*Anna.* Sie sind recht stark. Fühlt nur! Nicht wahr, recht stark?" (St: 1086). Wenn Anna hier also scheinbar über ihre Strumpfbänder spricht, dann meint sie in Wirklichkeit das starke Band ihrer Liebe. Der symbolische Gehalt wird dadurch noch gesteigert, daß Anna sich schließlich an einem der Bänder aufhängt. Der Autor weist damit implizit auf die eigentliche 'Todesursache', nämlich auf Annas unheilbare Liebe zu Wilhelm, hin. Aber auch die zärtliche Liebe zwischen Mutter und Tochter wird

---

[451] Michael Bernays: Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte. Neue wohlfeile Ausgabe in vier Bänden. Bd. 1. Berlin: Behr 1903. S. 158 Anm.

[452] Johann Anton Leisewitz: Die Pfandung. In: J.A.L.: Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente. Im Anhang: Rede eines Gelehrten an eine Gesellschaft Gelehrter. Nachricht von Lessing's Tode. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1889. (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 32.) S. 132.

durch das Motiv des Strumpfbands versinnbildlicht. In der harmonischen Beziehung zwischen den beiden Frauen sieht Anna sich als ein 'Lämmchen am Bande' das der leitenden Hand der Mutter gern gefolgt ist und ebenso gern zusammen mit einem zweiten 'Lämmchen' (unter dem Wilhelm zu verstehen ist) weiter gefolgt wäre:

> *Anna.* Eure Hand wieder! – (liebkosend) O die liebe, liebe, liebe Hand! hat mich geleitet, wie das Lämmchen am Bande. Aber bin ich ihr nicht auch so gefolget? Und wie ich noch erst gewollt hätte! (sie bindet sich das Strumpfband um die Hand und gibt es ihrer Mutter) Da nehmt es! an diesem Bande hätt' ich wollen! und an diesem (reicht ihr das andre auch) an diesem Bande auch so ein Lämmchen, dem ich wol so hätte schmeicheln wollen, daß es eben so fromm gefolgt wäre! O ja, liebe Mutter! o ja, eben so fromm! (St: 1085)

Eine ganz andere Einstellung bringt Anna ihrem Vater entgegen: Das Verhältnis zu ihm ist unwiderruflich zerrüttet und von Furcht und Mißtrauen geprägt, da seine Autorität ihr unermeßlichen Schmerz zugefügt hat. Als einziger Ort außerhalb seines Machtbereichs bedeutet das Kloster deshalb für Anna nicht ausschließlich Verbannung, sondern auch Asyl. Den letzten Trost, der ihr bleibt – die Hoffnung auf eine Wiedervereinigung mit ihrem angeblich getöteten Geliebten im Himmel – kann der Vater auf der anderen Seite des Trenngitters nicht mehr vereiteln, wie er ihre irdische Verbindung mit Wilhelm vereitelt hat:

> *Mutter.* Gib mir deine Hand, Kind! *Anna.* Ob's auch geht? (versucht ihre Hand durch's Gegitter zu bringen, bringt sie durch, zieht sie zurück) O Mutter, Mutter! Eure, Eure! Eure liebe Hand! (ihre Mutter reicht ihr die Hand durch's Gegitter; Anna küsset sie) o! – o! – o! – o Mutter, Mutter! aber, nicht wahr? des Vaters seine geht doch nicht durch? (St: 1085)

Da die Hand des Vaters nicht durch das Gitter reicht, er also keinen Einfluß auf seine Tochter mehr ausüben kann, muß er auch angesichts ihres Freitodes passiv bleiben. Seine Hilf- und Kopflosigkeit wirkt dabei trotz der Tragik der ganzen Situation fast grotesk-komisch: „*Vater.* Hülfe! Hülfe! Feuer! Mord! – Gott! – Leute! Leute! Nonnen! Menscher! Nonnen! – o Gott!" (St: 1087). Die gefühlskalte, rationale Moral, wie sie der Vater verkörpert, unterliegt hier am Ende der Allmacht der Liebe.[453] Der gläubige Katholik Sprickmann verurteilt seine Heldin nicht für ihren Selbstmord, der für die Kirche eine Todsünde darstellt. In seinen Augen entschuldigt Liebe alles. Der letzte Satz des Dramas ist

---

[453] Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 77.

deshalb auch einzig aus der Einstellung des Autors selbst zu erklären: „Geben Sie ihr doch die lezte Absolution!“ (St: 1087), fordert eine der herbeigeeilten Nonnen. Damit durchbricht Sprickmann die Wahrscheinlichkeit des Stücks, da Vertreter der Kirche Selbstmördern die letzte Absolution verweigern mußten. Um so eindringlicher wirkt deshalb aber die moralische Rechtfertigung von Annas Selbstmord, die in den schlichten Worten der Nonne zum Ausdruck kommt. Wegen seiner Verabsolutierung der Liebe ist dieser Ausgang besonders typisch für die Sprickmannsche Dramatik.

„Das Strumpfband“ kann als das erste wirklich gelungene dramatische Werk Sprickmanns angesehen werden. In der Forschungsliteratur ist allerdings bis heute die Auffassung Schmidts unwidersprochen geblieben, Sprickmann habe „die Novellette ins halbschürige[454] Dramolet hinübergezogen“[455]. Tatsächlich ist das Stück alles andere als literarisch minderwertig: Was Schmidt in eindeutig negativer Konnotation als „Geschwirr abgerissener Worte im Geniestil“[456] bezeichnet,[457] das ist eine in psychologischer und sprachlicher Hinsicht gelungene Studie der seelischen Beweggründe und Voraussetzungen des Selbstmords.

4.2.1.2 „Mariens Reden bei ihrer Trauung“

Inhaltsangabe

Versteckt in dem Haus einer alten Frau, in einem abgelegenen Winkel der Stadt, wartet Marie auf ihren ehemaligen Geliebten Karl. Dieser hatte sie ihren Eltern entführt und in einem Dörfchen untergebracht, weil Maries Eltern das Liebesverhältnis ihrer Tochter mit Karl unterbinden wollten. In der Einsamkeit hat Marie einen Sohn geboren. Mit der Zeit sind Karls Besuche jedoch immer seltener geworden und haben schließlich ganz aufgehört, da er in Sophie eine neue Liebe gefunden hat. Inzwischen ist Marie in ihre Heimatstadt zurückgekehrt, hält sich aber weiterhin verborgen. Sie zürnt dem Ungetreuen nicht. Sei-

---

[454] Halbschürig = minderwertig.

[455] Schmidt: Sprickmann. S. 308.

[456] Schmidt: Sprickmann. S. 309.

[457] Die Sturm-und-Drang-Tendenzen der Sprickmannschen Dichtung stoßen bei Schmidt durchgehend auf Unverständnis. Seine Abneigung gegen alles ‘Geniewesen’ hat leider eine unvoreingenommene Beurteilung des literarischen Werks verhindert.

ner Hochzeit mit Sophie will sie nicht im Wege stehen. Ihre Sorge gilt allein dem Kind, das nicht zeitlebens die Schande seiner unehelichen Geburt tragen soll. Aus diesem Grunde hat Marie Karl ein letztes Mal zu sich bestellt. Hier setzt der dramatische Monolog Maries ein, aus dem auch die Reaktionen Karls hervorgehen. Maries überdreht-schwärmerische Sprache und ihre Forderung, daß Karl sie heiraten solle, lassen diesen vermuten, daß sie „wahnwitzig" geworden sei. Marie schildert Karl die Verzweiflung, in die er sie durch sein Fernbleiben getrieben habe. In die Stadt sei sie zurückgekehrt, weil sie sich insgeheim eine Entdeckung und Verhaftung erhoffte. Wenn sie nämlich ins Zuchthaus gebracht werde, könne sie Karl vom Fenster aus auf seinen Spaziergängen sehen. Trotz ihrer bewegenden Worte, in denen sich Maries ganze Selbstlosigkeit und Hingabe an Karl enthüllt, weigert dieser sich weiterhin, sie um ihres Kindes willen noch vor Sophie zu heiraten. Damit der Mann mit dem „stumpfen Kopf" endlich erkennt, daß Marie nicht aus eigennützigen Motiven auf einer Heirat besteht, trinkt sie in seiner Gegenwart Gift. Während Karl daraufhin in wilde Verzweiflung verfällt, bleibt Marie im Angesicht des Todes gelassen. Sie ruft einen vor der Tür wartenden Pfarrer und zwei Trauzeugen herein, die eine stumme Trauungszeremonie vollziehen. Danach übergibt Marie ihr Kind in Karls Obhut. Seine Beteuerungen, daß er ohne sie nicht leben könne und nach ihr keine andere Frau mehr haben wolle, weist sie zurück. Als das Gift zu wirken beginnt, nimmt Karl Marie und Marie das Kind in den Arm. Einen letzten Kuß darf Karl ihr wegen des Giftes nicht mehr auf den Mund, sondern nur noch auf die Wange drücken. Das letzte Wort Maries ist der Name ihres Mannes.

Interpretation

Das Monodrama „Mariens Reden bei ihrer Trauung. Ein Fragment" hat in der Sprickmann-Forschung einige Unsicherheiten in bezug auf seine formale Einordnung ausgelöst. Hasenkamp beispielsweise verwendet zur Gattungsbestimmung den Begriff „Quasi-Monolog"[458], der sich ähnlich in Dederts Formulierung „quasi-dramatischer Monolog"[459] wiederfindet. Unverständlich bleibt, warum Dedert das Stück überhaupt in seine Untersuchung zur „Erzählung im Sturm und Drang" aufgenommen hat, obwohl es ganz offensichtlich keine nar-

---

458 Hasenkamp: Sprickmann. S. 71.

459 Dedert: Erzählung. S. 144.

rativen Elemente wie etwa eine wertende Erzählinstanz enthält. Dagegen sind die dramatischen Bestandteile unübersehbar, etwa in der Personenrede oder den Bühnenanweisungen. Trotz seines halbherzigen Zugeständnisses, daß „Mariens Reden" immerhin den engeren Bereich der Erzählung verließen (tatsächlich können sie auch keinem wie immer gearteten 'weiteren Bereich' zugeordnet werden), beruft sich Dedert bei seiner Entscheidung auf die angeblich „eindeutige Gattungsbestimmung"[460] Sudhofs: „Zwei Erzählungen, 'Das Misverständnis' und 'Mariens Reden bei ihrer Trauung' sind völlig dialogisiert – ohne Dramen oder Dramenfragmente sein zu wollen."[461] Die Fragwürdigkeit dieser Kategorisierung wird bereits daran deutlich, daß Sudhof sogar „Das Misverständnis" zu den Erzählungen rechnet – eine völlig haltlose Behauptung, die auch nicht mit dem narrativen Ursprung des Stücks zu belegen ist. Auch Hasenkamp zählt „Mariens Reden" ohne Angabe von Gründen zu Sprickmanns Erzählungen im „Deutschen Museum".[462] Die vagen Kategorisierungen Hasenkamps, Sudhofs und Dederts überzeugen nicht, denn bei „Mariens Reden" handelt es sich, wie erwähnt, um ein für die Mitte der 70er Jahre typisches Monodrama[463]. Dies haben beispielsweise Schmidt, Venhofen und Gödden erkannt.[464] Charakteristisch für das Monodrama jener Zeit ist die Beschränkung der auftretenden Personen auf eine sprechende (und eine stumme)[465], die ex-

---

460 Dedert: Erzählung. S. 247.

461 Siegfried Sudhof: Von der Aufklärung zur Romantik. Die Geschichte des „Kreises von Münster". Berlin: Schmidt 1973. S. 108.

462 Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 71.

463 Beliebte Monodramen waren u.a. Johann Christian Brandes' „Ariadne auf Naxos" (1772), Gotters „Medea" (1775) und Goethes „Proserpina" (1776). (Vgl. Hans Schauer und Friedrich Wilhelm Wodtke: Monodrama. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 2. Berlin 1965. [Künftig zitiert: Schauer/Wodtke: Monodrama.] S. 416f.)

464 Vgl. Schmidt: Sprickmann. S. 309. – Venhofen: Sprickmann. S. 87. – Gödden: Schwärmer. S. 87.

465 In einer Fußnote zu „Mariens Reden" erklärt Sprickmann: „Freilich, hat Karl bei dieser Trauung auch gesprochen; aber, da sich alles, was er sagte, aus Mariens Reden schon abnehmen läßt, so schien es überflüssig, auch die seinigen aufzuschreiben" (MR: 232). Venhofen sieht in dieser Bemerkung eine Formspielerei, die dem Stück den Stempel des Unnatürlichen aufdrücke und es eigentlich zu einem Duodrama mache (vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 87). Diese Ansicht wäre plausibel, wenn „Mariens Reden" zur Aufführung bestimmt gewesen wären. Dagegen spricht jedoch, daß die Rolle des Karl theatralisch nicht realisierbar ist: Ein Nicht-Sprechender, der zu sprechen vorgibt,

treme Verdichtung der Handlung allein auf das tragische Ende einer Frauengestalt[466] und die gesteigerte, heroisch-sentimentale Sprache der Heldin.[467]

Wie im „Strumpfband" ist die Handlung von „Mariens Reden" allein auf die tragische Katastrophe eines bereits länger andauernden Geschehens zugespitzt. Die düstere, mitternächtliche Szene führt den Leser direkt *in medias res*. Schon die einführende Bühnenanweisung schafft eine leicht unheimliche Atmosphäre, die gespannte Erwartung hervorrufen soll. Der ärmliche, verborgene Schauplatz und der Zeitpunkt der 'Geisterstunde', beides traditionell unheilverheißende Attribute, stimmen auf das folgende erschütternde Ereignis ein. Ein Klopfen an der Tür, der verhüllende Mantel Karls – all dies sind Vorboten des Ungemachs.

Hier setzt nun Maries Monolog ein. Mit außerordentlicher Darstellungskraft zeichnet Sprickmann darin das differenzierte und psychologisch wahre Bild ihrer Stimmungsschwankungen und seelischen Kämpfe. Raserei und Schwärmerei wechseln mit logischer Argumentation und gelassener Ruhe. Während die Spannungskurve der Handlung bis fast zum Ende aufrechterhalten bleibt, fällt die Kurve von Maries innerer Erregung kontinuierlich ab. So ist ihre Rede bei der Begrüßung des sehnlichst erwarteten Karl noch „ein einziges, wirres Gestammel"[468]: „Hab ich dich, Karl? Lieber, Lieber! hab ich dich? Ja ja, ich bins! Ja, sieh, ich bin wieder hier; ich kan nicht helfen; –" (MR: 232). Doch bald gewinnt sie ihre Geistesgegenwart zurück und versucht mit geschickter Argumentation, Karl zur Heirat zu bewegen. Am Ende der Szene entwickelt Marie schließlich eine erstaunliche emotionale Festigkeit im Angesicht des Todes, durch welche sie Karl weit überlegen wirkt: „So nim dich doch nicht so, Karl! lieber Karl, lauf doch nicht so umher! [...] Und was denn? Sterben, Karl! es ist ja nur Sterben! und für dich, für dich! –" (MR: 237). Das Verhältnis der beiden Figuren erfährt also mit der Selbstvergiftung Maries eine völlige Umkehrung: Der anfangs so kühle und abweisende Karl unterwirft sich ihr nun bedingungslos. Marie braucht nicht mehr zu bitten, sondern kann fordern. Der Autor hat seine Heldin hier nicht als passives Weibchen dargestellt, sondern als starke, eigenwillige Persönlichkeit. Weder läßt Marie sich von ihren Eltern einsperren noch von Karl aus seiner Nähe entfernen. Eigenmächtig ist sie aus dem

---

wirkt auf der Bühne nur komisch, nicht tragisch. Wahrscheinlicher ist also, daß Sprickmann sein Stück von vornherein als Lesedrama konzipiert hat.

466 Während die meisten Monodramen der 70er Jahre eine Frauenfigur des klassischen Altertums zeigen, gehört Sprickmanns Marie der Gegenwart an und mußte deshalb unmittelbarer auf die Leser wirken.

467 Vgl. Schauer/Wodtke: Monodrama. S. 415f.

468 Gödden: Schwärmer. S. 87.

Dorf, das ihr eine Hölle war (MR: 234), in die Stadt zurückgekehrt, um zumindest einen verstohlenen Blick auf ihren treulosen Geliebten werfen zu können. Auch das letzte Zusammentreffen hat Marie entgegen der ursprünglichen Abmachung herbeigeführt und dabei anscheinend einen Trick angewandt, um Karl zu sich zu locken: „So nims doch nicht so übel, lieber Herzensjunge? – ich weis gar wohl, ich versprach dir, du soltest mich nicht mehr sehen; aber nim's nicht so übel!" (MR: 232). Dennoch hat Maries „Wut der Liebe" (MR: 234) etwas Zwanghaftes, dem sie sich mit aller Willensanstrengung nicht entziehen kann: „[Das Mädchen] war seiner eignen Freude nach, die vor ihm herflatterte, wie ein Schmetterling, daß es nach muste ohne Rast, Tag und Nacht" (MR: 233).

Paradoxerweise nutzt Marie ihre Stärke lediglich dazu, sich Karl aufzuopfern. Ihre Hingabe ist grenzenlos. Nicht genug, daß sie für den Geliebten bereits die Verstoßung aus Familie und Gesellschaft sowie Krankheit und Einsamkeit ertragen hat und zudem für einen Blick auf Karl Prügel und Zwangsarbeit im Zuchthaus auf sich nehmen würde. Seinem Glück und Seelenfrieden zuliebe geht sie sogar freiwillig in den Tod. Dabei reicht ihre Selbstlosigkeit sogar über den Tod hinaus, denn ihre Hoffnung auf eine zukünftige Vereinigung mit Karl im Jenseits schließt auch dessen neue Braut Sophie ein:

> – o dort oben, im Reiche ihrer Verklärung umfast die Seele wieder gros und gränzenlos! ich werde auf dich von da herabsehen, auf dich, und das Mädchen deiner neuen Wahl; werd' eurer Liebe mich freuen, und sie lieben für dein Glück, und harren dem Tage, wo wir dann alle, zusammengeschmolzen in Eine hohe liebende Seele, Eins sind in alle Ewigkeit! (MR: 238f)

Plausibel ist eine solche moralische Größe freilich nicht. Vielmehr hat Sprickmann Marie hier zur Märtyrerin stilisiert, die in christlicher Vollkommenheit sogar das Gebot der Feindesliebe[469] erfüllt – immerhin ist Sophie ihre Nebenbuhlerin. Insofern ist vermutlich auch der Name Marie nicht willkürlich ausgewählt, sondern weist auf die vollkommene Jungfrau Maria hin. In dieser Verklärung weiblicher Opferbereitschaft ist Sprickmanns Idealbild der Frau zu erkennen, von dem er sich seit seiner Jugend nie ganz lösen konnte. Ein dafür charakteristischer Satz findet sich in seiner Autobiographie „Meine Geschichte": „Ich kannte nur dreierlei Klassen weiblicher Geschöpfe: eine niedrigste aus eigener Erfahrung, eine mittlere aus Dichtern und eine höchste, engelnahe Klasse aus meiner Phantasie" (MG/D: 258). Offenbar hat Sprickmann versucht, Marie dieser höchsten Klasse engelgleicher Wesen anzunähern. Der Grad ihrer

---

[469] Mt. 5, 43-48.

Opferbereitschaft wirkt dadurch unglaubwürdig, auch wenn die übrige Charakterzeichnung psychologische Wahrheit zeigt.

Ganz im Sinne des Sturm und Drang verherrlicht Marie ihren ehemaligen Geliebten als „prometheisch-allmächtigen Gefühlstitanen“[470]:

> Wenn ich denke, so ein armseliges Geschöpf, ein Mädchen! und da steht denn da ein Mann vor ihm, wie du, dem sich alles Gefühl beugen muß, und der spricht von verzeihen! o Karl, wenn ich mich noch einmal recht gros denken wil, weist du, wie ichs anstelle? da überdenke ich dich ganz, und wenn mir dann schwindelt vor dir, und ich mir doch sagen kan, der Mann fand genug an dir, ein ganzes Jahr fast genug, für Geist und Herz mit all ihren endlosen Kräften, sieh, dann bin ich über alles weg, und fühle, daß ich doch auch kein Mädchen bin, wie jedes andere. (MR: 234f)

Karls Handeln wird zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellt, im Gegenteil: Statt den Ungetreuen auf seine moralischen Pflichten gegenüber Mutter und Kind hinzuweisen, verteidigt Marie sein rücksichtsloses Streben nach Freiheit und Individualität als unerläßliches Charakteristikum des Genies: „Du mustest müde werden, mustest fort, wie die Biene von der Blume, der sie alles ausgesaugt hat“ (MR: 236). Nicht als Untreue versteht sie Karls Abkehr von ihr, sondern als die Suche eines außergewöhnlichen Individuums nach neuer Stimulation für Geist und Herz. In der Beschränktheit einer einzigen ‘armseligen’ Frau könne der „glühende Junge, dem ohne Liebe kein Seyn ist“ (MR: 236), auf die Dauer kein Genüge finden. Ihm gesteht Marie deshalb ein Recht zu, das sie sich selbst verweigert: das Recht auf ungebundenes, schrankenloses Ausleben der emotionalen Bedürfnisse. Hierbei spielen sicherlich die unterschiedlichen Geschlechterrollen jener Zeit eine entscheidende Rolle: Augenzwinkernd wurden dem Mann wechselnde Partnerinnen gestattet, während die unverheiratete bürgerliche Frau permanent auf die Bewahrung ihrer Ehre bedacht sein mußte. Für sie führten außereheliche sexuelle Kontakte bei Bekanntwerden zwangsläufig zur gesellschaftlichen Ächtung. Für die soziale Stellung einer Frau war die Ehe deshalb von entscheidender Bedeutung. Maries Verteidigung der Unstetigkeit Karls und ihre Argumentation gegen das ‘eiserne Joch der Ehe’ (MR: 236) ist daher leicht als Wunschbild männlicher (d.h. Sprickmannscher) Phantasie zu entlarven. So ähnlich hätte sich Karl, so ähnlich hätte sich wohl auch Sprickmann selbst gegenüber der verlassenen Geliebten gerechtfertigt: „[...] ich solte dein Unglück seyn? ich, Karl, dein Unglück? solte deine Gattin seyn wollen, ohne deine Geliebte seyn zu können? So eine Gattin nach Lebensmode, zu der ein Gatte sich frostig fügt, weil er muß?“ (MR: 236).

---

[470] Dedert: Erzählung. S. 142.

Bis zu seiner 'geistigen Wiedergeburt' 1780/81 empfand Sprickmann seine aus Pflichtgefühl eingegangene Ehe als eine Belastung und Einschränkung seines Liebesstrebens. Die zitierten Worte Maries sind deshalb als Skizze seines eigenen unerfüllten und frostigen Ehelebens zu verstehen. Zwar bietet Sprickmann in seinem Monodrama keine explizite Lösung für diesen Konflikt zwischen Gefühl und gesellschaftlicher Konvention an, doch gibt die ablehnende Formulierung Maries Anhaltspunkte dafür, wie eine solche Lösung aussehen könnte: „Thu deinem Herzen keine Gewalt an, o, du lieber Herlicher! [...] Gewis, Karl, das besizen wollen, so ohne alles Theilen, es ist nur Schwachheit, Schwachheit der Seele aus der Gemeinschaft mit ihrem Gefährten von Staub" (MR: 238). Propagiert wird hier offensichtlich die 'offene Zweierbeziehung' ohne Garantie auf Treue oder Dauerhaftigkeit. Wechselnde Partner erscheinen Marie für ein stark emotionales Individuum wie Karl natürlicher als die bürgerliche Ehe mit ihrem Absolutheitsanspruch. Eine Heirat fordert sie nur deshalb von ihm, um ihrem Sohn – dem Ebenbild des Geliebten – die gesellschaftliche Ächtung zu ersparen, die mit seiner unehelichen Geburt einhergeht. Durch ihren Selbstmord entbindet sie Karl schließlich von jeglicher Verpflichtung ihr gegenüber.

Daß nicht eine männliche Figur, sondern die weibliche Heldin des Dramas diese revolutionären Ideen vertritt, ist selbst für die Literatur des Sturm und Drang ein ungewöhnliches Phänomen. Nur selten wurde in den Dramen jener Zeit die Ehe als Institution der dauerhaften emotionalen Erfüllung zweier Liebender wirklich in Frage gestellt. Wenn dies doch einmal geschah, dann fast ausschließlich durch männliche Figuren. Da Marie jedoch nicht für sich selbst und ihre Geschlechtsgenossinnen, sondern für Männer wie ihren Geliebten Karl alle Freiheiten der Liebe fordert, wird das konventionelle Rollenschema letztlich doch nicht durchbrochen. Insofern hat Sprickmann mit Marie eine charakteristische Gestalt unter den Frauentypen des Sturm und Drang geschaffen: die Frau als die Treuere in der Liebe.[471]

Aus der formalen Gestaltung von „Mariens Reden" ergibt sich das Problem der Monoperspektivität bei der Personendarstellung: Alle Informationen über Karl, alle Bewertungen seines Verhaltens werden dem Leser aus dem subjektiven Blickwinkel Maries übermittelt. Ein Korrektiv zu ihrer eingeschränkten Sichtweise, etwa in Form einer weiteren Dramenfigur oder auf Karl bezogener Bühnenanweisungen, existiert nicht. Doch gerade durch die ständige Rechtfertigung und Verteidigung Karls wird in paradoxer Gegenläufigkeit zu dem von

---

471 Vgl. Paul Kluckhohn: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. 3., unveränderte Auflage. Tübingen: Niemeyer 1966. S. 205 Anm.

Marie entworfenen Bild des Geliebten dessen Fragwürdigkeit erkennbar.[472] Jeder Versuch, den Ungetreuen zu erhöhen und sich selbst zu erniedrigen, läßt Maries moralische Größe von Mal zu Mal heller erstrahlen. Auf Karl dagegen fällt der Schatten seines Egoismus' und seiner Unbeständigkeit. Immer erbärmlicher wirkt der angehimmelte Verführer gegen die selbstlos liebende Marie, wenn diese beispielsweise über der Sorge um die bloße Ruhe Karls ihr eigenes Unglück geringachtet: „Nein, Karl, sage das nicht! Verdienen? welche unter allen kan's verdienen? nein, das ist mir genug, daß ich die Stärke habe, dich, Lieber, deine Ruhe mir mehr seyn zu lassen, als Schande und Elend" (MR: 235).

Die Sympathien des Autors sind eindeutig auf seiten der unglücklichen, verlassenen Marie.[473] Am Beispiel ihres schrecklichen Endes wirft er die Frage nach der moralischen Verantwortung des Genies auf, das in seinem himmelsstürmenden Drang zur Individualität und absoluten Leidenschaft an den nüchternen Erfordernissen des Alltags scheitert. Dazu gehört v.a. die gegenwärtige und zukünftige Sorge für Marie und ihr Kind, deren soziales und (bei großer Armut) auch physisches Überleben maßgeblich von Karls Pflichtbewußtsein abhängt. Daß er die beiden hilflosen Menschen seinen unbeständigen Gefühlen aufopfert, ist als Versuch Sprickmanns zu verstehen, die negativen Auswüchse im Gefühlskult der Stürmer und Dränger zu problematisieren. Dabei war der Autor sich selbst das beste Modell für die Figur des Karl. In der 'Lina-Episode' des Jahres 1777 (vgl. S. 78) noch „Opfer seiner eigenen Emotionalität"[474], verarbeitete Sprickmann seine Schuldgefühle gegenüber der Verlassenen in „Mariens Reden" literarisch.

Von den insgesamt acht erhaltenen Dramen Sprickmanns ist für dieses Stück allein kein direktes literarisches Vorbild nachweisbar. Die ausgeprägte Verwendung biographischer Motive machte hier für den Autor eine Orientierung an fremden Werken ausnahmsweise einmal überflüssig. Dennoch sind die Tendenzen des Sturm und Drang darin unübersehbar. Das beginnt bei der formalen Gestaltung von „Mariens Reden" als Monodrama und setzt sich fort mit der Verwendung konventioneller Elemente aus dem literarischen Stoffarsenal jener Zeit (verführte Unschuld, treuloser Verführer, uneheliches Kind, Heiratsverlangen der ledigen Mutter, Selbstmord)[475]. Auch die bildreiche, stark emo-

---

[472] Vgl. Dedert: Erzählung. S. 142f.

[473] Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 71.

[474] Dedert: Erzählung. S. 142.

[475] Vgl. Dedert: Erzählung. S. 141.

tionalisierte Sprache Maries verrät überall den Stürmer und Dränger. Durch die gehäufte Verwendung von Gedankenstrichen, Ausrufe- und Fragezeichen sowie rhetorischen Figuren wie Ellipsen[476] und Anakoluthen[477] wirkt die Sprache beinahe authentisch ('gesprochen'). Die beabsichtigte starke Gefühlswirkung von „Mariens Reden" kann dadurch noch unmittelbarer erzielt werden.

Daß Sprickmann bei der Beschreibung sexueller Beziehungen wie die meisten Stürmer und Dränger keineswegs prüde war,[478] beweist in „Mariens Reden" eine Periode im Stile des „Werther". Dort heißt es in offensichtlich erotischer Bedeutung:

> Ach ja, wenn's noch so wäre oder wie da, als da [!] mich nun hattest in aller Sicherheit des Besizes; wenn du da mit mir machtest, daß ich oft glaubte, sterben zu müssen in der Ueberfülle des Lebens; wenn ich erlag deiner endlosen Liebe, daß die Welt und ich selbst meinen Sinnen verging, du dann hineindrangst in mein innerstes Sein, die fliehende Seele fest hieltest und zurück brachtest und ihr mitgabst von deiner Kraft, ach! und dann schwurst, daß du ewig, ewig der Schwachen und des Mitgebens nicht müde werden woltest, – wenn's noch so wäre, so hätte bleiben können! (MR: 235)

Der Geschlechtsakt erscheint hier nicht als Selbstzweck, sondern als Höhepunkt und Erfüllung der Liebe – eine Auffassung, die ebenfalls typisch für die Stürmer und Dränger war.[479] Sprickmann selbst lehnte „Wollust" in „viehischer Empörung" (MG/D: 263) ohne das Gefühl der Liebe ab, seit er 1768 durch seine Bonner Freundin Karoline Meyer die Vereinbarkeit von Liebe und Lust kennengelernt hatte:

> Jetzt fing physischer Genuß an, mir ein Bestandteil, wenigstens ein möglicher Bestandteil im Gefühle der Liebe zu werden; ich fing an, Buhlerei mit Wesen als möglich zu begreifen, an die sonst mein kühnster Wunsch sich nicht zu versündigen gewagt hätte! Liebe des Himmels und der Erde schmolzen in der Glut der Wollust zusammen. (MG/D: 264)

---

476 Z.B.: „Und du vollends, glühender Junge, dem ohne Liebe kein Seyn ist, du dann allein ohne Liebe in einer weiten Schöpfung ihrer so voll!" (MR: 236)

477 Z.B.: „Vor einer halben Stunde — ich war auf der Strasse, um noch einmal mit liebenden Geistern deinem Fenster vorüber zu schleichen; da hört' ich Musik in der Ferne: muste hin". (MR: 236)

478 Vgl. Roy Pascal: Der Sturm und Drang. Autorisierte deutsche Ausgabe von Dieter Zeitz und Kurt Mayer. 2. Auflage. Stuttgart: Kröner 1977. (= Kröners Taschenausgabe. 335) [Künftig zitiert: Pascal: Sturm und Drang.] S. 191.

479 Pascal: Sturm und Drang. S. 191.

Ohne leidenschaftliche Liebe verliert der erotische Körperkontakt zwischen Mann und Frau seine moralische Berechtigung – dies deutet Sprickmann auch mit den letzten Worten Maries vor ihrem Tode an. Angeblich wegen des auf ihren Lippen verbliebenen Giftes verbietet sie Karl, sie noch einmal auf den Mund zu küssen: „Nicht den Mund, Karl, um des Giftes willen! aber die Wange! – So! – recht fest!" (MR: 239). Damit wehrt Marie den bei Karl noch immer latent vorhandenen Wunsch nach körperlicher, sinnlicher Liebe ab, welche durch den Kuß auf den Mund symbolisiert wird. Der Wangenkuß dagegen suggeriert lediglich keusche Freundschaft und Seelenliebe. Diese allein gestattet Marie noch – auch im Hinblick auf eine zukünftige Vereinigung im Jenseits dem längst in eine Andere verliebten Karl.

Nicht ohne Widerspruch darf in einem abschließenden Urteil über „Mariens Reden bei ihrer Trauung" die Auffassung Venhofens bleiben, dem Stück fehle „die ästhetische Läuterung, ohne die kein Kunstwerk bestehen kann"[480]. Entstanden sind „Mariens Reden" nämlich nicht „mitten im Rausche des leidenschaftlichen Empfindens"[481], sondern in einer späteren Phase der Selbstanklage und inneren Zerrissenheit. Die kritische Distanz des Autors zu seinem literarischen Pendant Karl geht trotz oder gerade wegen Maries Rechtfertigungsversuchen deutlich aus dem Text hervor. Zwar hatte sich Sprickmann bei der Niederschrift des Monodramas noch nicht so vollständig aus jenen inneren Konflikten befreit wie beispielsweise Goethe, als er den „Werther" verfaßte. Ein seelischer Ablösungs- und Bewältigungsprozeß war nichtsdestoweniger im Gange. So sind „Mariens Reden" ein Dokument dieser Entwicklung, gleichzeitig aber auch als literarisches Kunstwerk beachtenswert.

---

480 Venhofen: Sprickmann. S. 117.

481 Venhofen: Sprickmann. S. 117.

4.2.2 Die großen Dramen

4.2.2.1 „Eulalia“

Inhaltsangabe

Im herzoglichen Lustschloß hält die Marquisin ihre Morgentoilette. Die Mätresse des Herzogs steht noch unter dem Eindruck ihrer grausigen Träume der vergangenen Nacht. Darin hatte sie noch einmal den Tod ihres ersten Mannes gesehen. Dieser war von dem französischen Marquis d'Anvriers, ihrem jetzigen Gatten, vergiftet worden, um ihn dem Herzog aus dem Wege zu räumen. Trotz heftiger Reuequalen über ihr sündiges Leben kann die Marquisin nicht von dem angebeteten Herzog lassen, der sich inzwischen von ihr abgewendet hat. Der niederträchtige Marquis, mit dem sie nur zum Schein verheiratet ist, kündigt seiner Frau an, daß an diesem Tage eine Fahrt in die Stadt geplant sei, an der auch die verheiratete Gräfin Eulalia Brünov und ihr Vater, der Kanzler, teilnehmen sollen. Zu Recht sieht die eifersüchtige Marquisin in diesem Vorhaben ein Indiz dafür, daß Eulalia sie als neue 'Buhlerin' beim Herzog ersetzen solle. In seiner Gier nach Macht und Einfluß plant der Marquis, sich des leicht manipulierbaren Herzogs als Werkzeug zu bedienen. Kurz darauf tritt in höchster Erregung der Herzog selbst herein. Soeben reist seine Frau ohne Gefolge vom Hof ab, um ihren ungetreuen Gatten zu verlassen. Dieser war in der vergangenen Nacht lange mit Eulalia im Park spazierengegangen, hatte ihr aber seine Liebe nicht gestehen können, da die arglose Frau ihm nur von dem Glück ihrer Ehe mit dem Grafen Brünov vorschwärmte. Der tiefe Eindruck, den ihre 'schöne Seele' auf den Herzog gemacht hat, wird jedoch überlagert von seinem starken sinnlichen Begehren. Die Folgen seines Handelns werden ihm erst jetzt bewußt; durch die Abreise seiner Frau sieht der Herzog seine Ehre verletzt. Doch der Marquis wischt diese Bedenken beiseite und suggeriert seinem Herrn, daß er nun „von einer beschwerlichen Aufseherin befreit“ sei. Deshalb habe er ihn auch nicht von jenem Spaziergang abgehalten. Auf den ausdrücklichen Wunsch Eulalias hin hatte der Herzog seiner Mätresse ihren Abschied vom Hofe ankündigen lassen, doch nun begehrt diese in äußerster Verzweiflung gegen ihre Abschiebung auf. Um sie zu beruhigen, gaukelt der Herzog ihr Liebe vor, wird aber von der Marquisin als Verräter entlarvt.

Freudig erregt erscheint Eulalia zu Beginn des zweiten Akts im Zimmer des Kanzlers. Triumphierend berichtet sie ihrem Vater, daß sie den Herzog während des nächtlichen Spaziergangs im Park dazu gebracht habe, sich endgültig von seiner Mätresse zu trennen und zu seiner Frau zurückzukehren. Doch der

Kanzler ist mißtrauisch gegenüber seinem ehemaligen Zögling; dessen einjähriger Aufenthalt in Paris habe ihn zum Wollüstling gemacht. Ein Brief von der Herzogin bestätigt seine Befürchtungen. Diese klagt ihre Freundin Eulalia an, sich zur Geliebten des Herzogs erniedrigt und dadurch seine Ehe zerstört zu haben. Doch Eulalia ist sich keiner Schuld bewußt; sie vertraut auf die Stärke ihrer Tugend. Mit dem festen Vorsatz, seine „große, helle, edle Seele" zu retten, tritt sie dem Herzog entgegen und hält ihm seine Verfehlungen ihr, seiner Frau und sich selbst gegenüber vor. Als Genugtuung fordert sie von ihm die Entfernung des „französischen Gesindels" vom Hofe und die Versöhnung mit seiner Gattin. Eulalias freundschaftliche Ermahnungen verfehlen zunächst nicht ihre Wirkung auf den Herzog. Er schämt sich seines „wollüstigen Lebens ohne Handlung und Wirken" und möchte die Zukunft in rechtschaffener Arbeitsamkeit verbringen. Seine begehrlichen Gedanken an Eulalia brechen jedoch immer wieder hervor. Der intrigante Marquis ist ihm in dieser Situation nur noch verhaßt.

Ein Saal im Lustschloß ist der Schauplatz des dritten Akts. Der Herzog hat von der unmittelbar bevorstehenden Ankunft des Grafen Brünov erfahren, der von Eulalia über die Vorgänge am Hofe unterrichtet worden ist. Den herzoglichen Auftrag, unverzüglich nach Wien abzureisen, hat Brünov wegen der Anschuldigungen gegen seine Frau ignoriert. Weil er eine Begegnung mit Eulalias Gatten scheut, wendet sich der Herzog nun doch wieder hilfesuchend an den Marquis. Er fleht ihn an, ihm Brünov mit allen Mitteln vom Halse zu halten. Gefolgt von der Marquisin, stürzt der Graf kurz darauf ins Schloß, kann aber Eulalia nicht finden. Seine eifersüchtige Wut wird von der abgetanen Mätresse noch weiter angestachelt. Die Marquisin erringt sich jedoch Brünovs Achtung und Freundschaft, als sie ihm von den unglücklichen Umständen ihres Lebens erzählt. Beide haben für den hinzutretenden Marquis, der Brünov scheinheilig willkommen heißt, nur Spott und Verachtung übrig. In einer Raseszene tobt sich die Marquisin noch einmal aus und stellt dem Herzog seine Zukunft in gräßlichen Bildern vor, bis dieser sie von der Schloßwache abführen läßt. Zwar schlägt ihm zunächst das Gewissen wegen seiner ehemaligen Favoritin, doch lenkt ihn der infame Plan des Marquis schon bald von seinen Grübeleien ab: Brünov soll wegen seines geheimen Einverständnisses mit der Herzogin des Hochverrats angeklagt werden. Ein Brief des Grafen an die Herzogin, seine Vertraute, war dem Marquis in die Hände gefallen. Im Widerstreit zwischen sittlicher Verantwortung und sinnlichem Verlangen unterliegt der schwache Wille des Herzogs schließlich den Einflüsterungen des Verführers. Der Marquis erhält für sein teuflisches Intrigenwerk völlig freie Hand. Nach seiner Gefangennahme kann Brünov Eulalia noch einmal unter vier Augen sprechen. Er

schwört der Verzweifelnden, daß er den Verleumdungen gegen sie keinen Glauben schenken wolle. Als Beweis seiner angeblichen Freundschaft gestattet der Marquis Eulalia, ihren gefangenen Mann in die Stadt zu begleiten.

Mit dem vierten Akt, der im Stadtschloß spielt, wird der Plan des Marquis in seiner ganzen Perfidität offenbar: Ein Brief des Herzogs soll Eulalia davon überzeugen, daß es mit seiner Liebe „so gar geistig nicht gemeint war". Außerdem bittet der Marquis seinen Herrn, zum Schein ein Todesurteil für Brünov auszustellen, um Eulalia nur noch die Wahl zwischen Ergebung oder dem Tod ihres Mannes zu lassen. Zwar schreckt der Herzog zunächst davor zurück, mit Todesurteilen zu spielen, erklärt sich aber dann doch bereit, die Sache zu überdenken. Im Gespräch mit Eulalia legt der Marquis seine Fallstricke aus: Um ihre Eifersucht anzustacheln, behauptet er, daß der Brief Brünovs an die Herzogin ein Beweis für ein langes geheimes Verständnis zwischen den beiden sei. Als Eulalia dem keinen Glauben schenkt, konfrontiert er sie mit der Behauptung, der Herzog wolle den Tod Brünovs, weil er ihm im Wege sei. Als letzte Beweise führt der Marquis schließlich noch den Liebesbrief des Herzogs und das unterzeichnete Todesurteil ins Feld. Er gibt Eulalia eine Stunde Zeit, sich zwischen Ergebung und der Hinrichtung ihres Mannes zu entscheiden. Die Preisgabe ihrer Tugend steht für Eulalia außer Frage, obwohl sie über der Vorstellung, Brünov an den Henker auszuliefern, in tiefe Verzweiflung verfällt. Als ihr plötzlich die Geschichte von Rhynsolt und Lucia in den Sinn kommt, ergibt sich ein Gedanke aus dem anderen: Zunächst will Eulalia ihrem Mann bei seinem „Schritt ins bessere Brautbett" nur „nachblicken, nachschmachten" und auf ihren eigenen Tod warten. Schon bald aber kommt sie auf die Idee, „für ihn, mit ihm" zu sterben. Schließlich fällt sie den Entschluß, sogar „für ihn! und ohne ihn" in den Tod zu gehen, um Brünov das Leben zu retten und gleichzeitig ihre Tugend zu bewahren. Zum Schein willigt Eulalia ein, sich dem Verlangen des Herzogs zu ergeben, erbittet jedoch vom Marquis ein wenig Ruhe und die Erlaubnis, den Grafen vorher noch einmal sehen zu dürfen. Da der Marquis dem verhaßten Brünov nun nicht mehr ans Leben kann, will er es ihm wenigstens zur Hölle machen: Er spielt seiner eigenen Frau das Einwilligungsschreiben Eulalias in die Hände, in der Gewißheit, daß sie es an den Grafen weitergeben werde.

Mit einer schaurigen Kerkerszene beginnt der fünfte Akt. Der Plan des Marquis ist aufgegangen: Die halb wahnsinnige Marquisin überbringt Brünov den Brief, der ihn trotz seines früheren Schwurs von der bevorstehenden Untreue seiner Frau überzeugt. Geeint in ihrer Eifer- und Rachsucht, beschließen die beiden, den Herzog mit den Dolchen der Marquisin zu ermorden. Die Gefängniswärter sind bereits bestochen. Als Eulalia zum Abschiednehmen in den Kerker kommt, schleudert ihr Brünov seine Verachtung ins Gesicht. All ihr

Flehen um den letzten Kuß der Liebe ignoriert er und überhört dabei auch eine Andeutung auf ihren geplanten Selbstmord. Eulalia fällt in Ohnmacht, als Brünov sie mit den Worten „Hure, Hure" von sich tritt. Erst jetzt wird der Rasende ruhiger und küßt die noch unentweihten Lippen seiner Frau. Dann läßt er die Bewußtlose fortschleppen. Mit der Marquisin macht Brünov sich auf zum „Morden in der Stunde der Sünde". Die Szene wechselt ins Vorzimmer und Schlafgemach Eulalias. Von ihrer Ohnmacht erwacht, läßt diese den Herzog zu sich rufen. Mit den Gedanken noch bei der Abschiedsszene im Kerker, gießt Eulalia Gift in ein Glas Wasser, kann aber noch nicht davon trinken. Ein letztes Mal versucht sie, mit Bitten und Flehen das Herz des Herzogs zu erweichen, doch umsonst. Er sieht nur ihre Reize und fordert die sofortige Erfüllung seiner Lust, andernfalls werde er Brünov hinrichten lassen. Da trinkt Eulalia. Als der Herzog hört, dies sei Gift gewesen, will er aufgeben, aber seine Reue kommt zu spät. In diesem Augenblick stürzen die Marquisin und der Graf rasend und in mörderischer Absicht herein, werden jedoch von der Wache entwaffnet. Den Marquis läßt der Herzog ins Gefängnis werfen, „ins schrecklichste, das ist!" Die Nachricht, daß Eulalia „den heiligen Selbstmord zur Rettung" sterbe, läßt die Wut der Marquisin in Bewunderung und schließlich Reue übergehen. Sie läuft weinend ab, als Eulalia sie „Freundin" nennt und ihr versichert, daß Gott auch einen Weg für die Verirrten wisse. Obwohl der Herzog von der Sterbenden und dem herbeigerufenen Kanzler ihren Fluch verlangt, verzeiht Eulalia dem Verzweifelnden. Mehr noch: Er und Brünov sollen Freunde werden. Als Preis ihres Todes fordert sie zudem vom Herzog seine „Rückkehr zur Tugend, Liebe der armen Vernachlässigten" und Rechtfertigung ihrer Unschuld. In einer letzten Szene mit Brünov tröstet sie diesen mit der Hoffnung auf einen zweiten Brauttag im Himmel. In qualvollen Todeszuckungen, aber mit den Namen Gottes und Brünovs auf den Lippen, stirbt Eulalia.

Interpretation

Wer auch immer sich in der Vergangenheit mit Sprickmanns einzigem vollendeten Trauerspiel „Eulalia" auseinandergesetzt hat – Dichterkollegen, Rezensenten und Literaturwissenschaftler –, ist an einem Vergleich mit Lessings „Emilia Galotti" nicht vorbeigekommen. Zu offensichtlich sind die Parallelen in der Personengruppierung, den Grundlagen der Handlung und einzelnen Szenen. So kann fast allen Hauptfiguren der „Emilia Galotti" ein – in groben Umrissen entsprechendes – Pendant in der „Eulalia" zugeordnet werden: Den Prinzen von Guastalla erkennen wir in dem Herzog, Emilia in Eulalia, Marinelli in dem

Marquis d'Anvriers und die Gräfin Orsina in der Marquisin wieder. Odoardo Galotti hat in dem Kanzler nur ein schwaches Echo gefunden. Dafür vereint Graf Brünov Elemente sowohl des Grafen Appiani als auch Odoardos in sich.[480] Einzig für die Figur der Claudia Galotti findet sich in Sprickmanns Trauerspiel keine Entsprechung. Grundsätzlich geht auch die Entwicklung der Handlung auf den gleichen dramatischen Konflikt zurück: Movens ist in beiden Fällen das leidenschaftliche Begehren eines absoluten Herrschers für eine gebundene Frau, die sich seinem Verlangen verweigert. Im eigentlichen Sinne tragisch wird das Geschehen jedoch erst durch das Eingreifen eines Höflings, dem die moralische Schwäche seines Herrn den Weg für grausame Intrigen freimacht. Zahlreiche Ähnlichkeiten sind auch in dramatischen Elementen wie Struktur, Motiven, Szenen und Dialog zu erkennen. Interessanter sind allerdings die Unterschiede zwischen den beiden Dramen. Sie sollen in der folgenden Interpretation der „Eulalia" besonders herausgearbeitet werden.

Sprickmann hat sich nicht gescheut, seine Quellen und literarischen Vorbilder offenzulegen und sogar direkt auf sie hinzuweisen. Durch zahlreiche äußere Umstände wie die Namensähnlichkeit Eulalia/Emilia macht er das Publikum auf die stoffliche Abhängigkeit seines Dramas von Lessings „Emilia Galotti" aufmerksam, ohne dabei allerdings sklavisch jedes Detail zu übernehmen. Eine überzeugende Anmerkung Göddens wirft ein Licht auf die mögliche Motivation des Dichters, sich mit seinem Drama so auffällig an der „Emilia" zu orientieren:

> Das Kopieren Lessingscher Muster [...] ist so offensichtlich, daß es nur beabsichtigt sein konnte und dem Zuschauer auffallen sollte [...]. Das Bewußtsein für ein Plagiat bestand bei Sprickmann sicher nicht. Eher wird man hierin eine Huldigung an seine Vorbilder sehen dürfen.[481]

Sprickmann war keineswegs der einzige unter den Stürmern und Drängern, dessen Schaffen von Lessings epochemachendem Trauerspiel beeinflußt wurde. Auffallend häufig haben Motive, Themen, Figuren, Konstellationen, Komposition, Stil und selbst die Wortwahl der „Emilia Galotti" ihren Widerhall im bürgerlichen Sturm-und-Drang-Drama gefunden.[482] Noch Schillers „Kabale und Liebe" (1784) enthält zahlreiche „Emilia"-Zitate. In mehr oder weniger direkter

---

[480] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 62.

[481] Gödden: Schwärmer. S. 182.

[482] Vgl. Karl S. Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. 4., durchgesehene Auflage. Stuttgart: Metzler 1984. [Künftig zitiert: Guthke: Bürgerliches Trauerspiel.] S. 70.

Weise hat Lessings Stück dem gesellschaftskritischen Drama der Geniezeit überhaupt erst den entscheidenden Anstoß vermittelt.[483]

Doch selbst dort, wo Sprickmann originell erscheint, also Handlungselemente verwendet, die nicht aus „Emilia Galotti" stammen, hat er nicht unbedingt eigene Ideen verarbeitet: Auch die Geschichte von Rhynsolt und Lucia, die er bei seiner Gellert-Lektüre kennengelernt hatte,[484] diente ihm als Vorlage für „Eulalia", beispielweise bei der Kerkerszene. Sprickmann verhehlt diese Beziehung nicht, sondern betont sie sogar noch durch direkte Erwähnung der Fabel im Text: „*Gräfin.* Retten? ja ja! wie Rynsolt und Lucia! – Franzose! höre, hast du wohl deutsche Bücher gelesen? – Doch das gewiß nicht! wärst gewiß so ein Satan nicht, wenn du gelesen hättest, wo das steht mit Rynsolt und Lucia!" (Eu: 82). Als Vorbild für diese Offenlegung intertextueller Elemente im Drama kann wieder einmal Lessing mit seiner „Emilia Galotti" gelten; dieser hatte im Text ebenfalls – wenn auch nur indirekt – auf seine Quelle, den römischen Virginia-Stoff, hingewiesen.

Sind die Grundlagen der Handlung bei Sprickmann also in ganz überwiegender Weise fremden Mustern nachgebildet, so zeigt sich in der Ausführung – Ideen, Sprache, Schilderung der Leidenschaften – der individuelle Charakter seiner Dichtkunst. Die „Eulalia" kann als dramatische Umsetzung dessen gelten, was er in seinem Aufsatz „Etwas über das Nachahmen allgemein, und über das Göthisieren insbesondre" zum dichterischen Programm erhoben hatte: Der leidenschaftliche Mensch ist Maßstab für die Vollkommenheit einer Handlung; je stärker die affektiven Kräfte der Figuren, desto meisterhafter die Schilderung (vgl. Kap. 3.4.2). 'Schöne Seelen' im Sprickmannschen Sinne – voll Kraft und

---

[483] Vgl. Karl S. Guthke: Das bürgerliche Drama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Walter Hinck (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf: Bagel 1980. [Künftig zitiert: Guthke: Bürgerliches Drama.] S. 87.

[484] Vgl. Kap. 3.1 dieser Arbeit. – In Gellerts moralisierender Fabel „Rhynsolt und Lucia" findet sich eine ähnliche Handlung wie in „Eulalia"/"Emilia Galotti": Der intrigante Rhynsolt ist der Vertraute des tugendhaften Fürsten Carl. Um Lucia für sich zu gewinnen, überführt Rhynsolt mit Hilfe von gefälschten Briefen ihren Ehemann Danvelt des Landesverrats. Nachdem Lucia Danvelt im Kerker besucht hat, ergibt sie sich dem „unkeuschen Feuer" Rhynsolts, um das Leben ihres Mannes zu retten. Als sie diesen aus dem Gefängnis holen will, findet sie ihn jedoch enthauptet vor. Von Fürst Carl fordert Lucia daraufhin Rache für Rhynsolts Verbrechen, die ihr auch gewährt wird. Rhynsolt muß Lucia pro forma heiraten und ihr sein Vermögen überschreiben. Dann wird er hingerichtet. (Vgl. Christian Fürchtegott Gellert: Rhynsolt und Lucia. In: C.F.G.: Sämtliche Fabeln und Erzählungen. Geistliche Oden und Lieder. München: Winkler 1965. S. 179-182.)

Leidenschaft – finden sich in seinem Trauerspiel gleich mehrere: Vor allem 'Kraft' im Sinne moralischer Stärke zeichnet Eulalia aus, während das Hauptmerkmal des Herzogs seine maßlose Leidenschaft ist. Auch das Machtweib, die Marquisin, und der rasende Brünov verdienen sich die Bezeichnung 'schöne Seelen' durch die Stärke ihrer Leidenschaft, denn Sprickmann verbindet mit dem Begriff keine moralische, sondern nur eine ästhetische Wertung. Nicht zufällig nennt der Herzog seine ehemalige Mätresse eine „helle schöne Seele" (Eu: 60).

> Emilia Galotti ist auch nur gedacht, und nicht einmal Zufall oder Caprice spinnen irgend drein. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Scene, von jedem Wort, mögt' ich sagen, auffinden. Drum bin ich dem Stück nicht gut, so ein Meisterstück es sonst ist [...].[485]

Dieses vielzitierte Urteil Goethes ist besonders geeignet, den Hauptunterschied zwischen der „Eulalia" und „Emilia" zu skizzieren: Wo Lessing 'gedacht' hat, hat Sprickmann gefühlt. Der geschliffenen, kristallklaren Sprache des Lessingschen Verstandesdramas setzt der Nachfolger einen mit Absicht ungeschliffenen Stil entgegen. Mit feiner psychologischer Beobachtungsgabe lotet er in der „Eulalia" die Tiefen der menschlichen Seele aus und scheut sich auch nicht, das Abstoßende, Rohe an die Oberfläche zu holen. So ist das Trauerspiel zum Meisterstück unter Sprickmanns Gefühlsdramen geworden.

Fast unbeachtet ist in der Forschungsliteratur bisher der Umstand geblieben, daß es sich bei der „Eulalia" um ein *bürgerliches* Trauerspiel handelt. Diese dramatische Gattung begleitete in Deutschland seit Lessings „Miß Sara Sampson" (1755) die Emanzipationsbewegung des Bürgertums und erreichte mit der „Emilia Galotti" einen neuen Höhepunkt. Wie viele der allgemein als bürgerliche Trauerspiele geltenden Dramen (z.B. des Sturm und Drang) trägt Lessings Stück diese Gattungsbezeichnung nicht im Untertitel, sondern wird dort schlicht „Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen" genannt. Ebendiese Bezeichnung findet sich auch auf dem Titelblatt der „Eulalia". Sprickmann hat also nicht direkt auf den bürgerlichen Charakter seines Stücks hingewiesen. Dieser kann nur durch eine Textanalyse erschlossen werden. Welche Kritierien weisen die „Eulalia" nun als 'bürgerlich' aus? Der gesellschaftliche Stand der Hauptfiguren gibt hier keinen Aufschluß: Während der Herzog, der Marquis und Graf Brünov eindeutig als Adlige erkennbar sind, bleibt die soziale Herkunft Eulalias, des Kanzlers und der Marquisin unbestimmt. So erscheint Eulalias Vater

---

[485] Brief Goethes an Herder ungefähr vom 10. Juli 1772. In: Goethe: Gedenkausgabe. Bd. 18: Briefe der Jahre 1764-1786. S. 175.

durch seine Berufsbezeichnung 'Kanzler' als einflußreicher Mann.[486] Weil jedoch sein Nachname – und damit auch der Mädchenname Eulalias – niemals erwähnt wird, hat der Rezipient keine Möglichkeit, den sozialen Stand von Vater und Tochter zu erschließen. Möglich wäre sowohl die Zugehörigkeit zum gehobenen Bürgertum/Patriziat als auch zum niederen Adel. Für die zweite Möglichkeit spricht, daß bei Sprickmanns Grafenpaar niemals von einer *Mésalliance* wie zwischen Lessings Emilia und Graf Appiani die Rede ist. Doch die ausgeprägt bürgerliche Lebensweise und die Wertmaßstäbe der Kanzlerfamilie weisen eher auf ihre Herkunft aus dem Bürgertum hin. So steht beispielsweise die Privatheit der (Klein-)Familie (Vater, Mutter, Tochter) mit ihrer Liebe, Harmonie und Mitmenschlichkeit im Gegensatz zu den Normen und Interessen der öffentlichen Gesellschaft. In seiner Enttäuschung über den verdorbenen Zögling findet der Kanzler Trost und Mitgefühl buchstäblich im Schoße der Familie: „*Gräfin.* [...] Thränen, Hoffnungen, die verwelkt waren, ängstliche Blicke in die Zukunft, lange lange Mühen vereitelt! Da weint' er oft in dem Schooße meiner Mutter, und ich litt für Sie, wie ich kaum mich Ihrer gefreut hatte" (Eu: 41). Bei aller beruflichen Abhängigkeit vom herzoglichen Hof hat sich der Kanzler insgeheim eine kritisch-mißtrauische Distanz zu dessen Repräsentanten bewahrt. Insbesondere seine Tochter sollte in ihrer Jugend nicht den Verführungen des höfischen Lebens ausgesetzt werden. Dies geht aus Eulalias Gespräch mit dem Herzog hervor: „*Gräfin.* [...] Ich hätte zu Ihnen mögen, mit Ihnen reden, wie mein Vater es nicht wagte; ich schalt ihn oft im Herzen, seinen Kleinmuth, und die Aengstlichkeit der Vaterliebe, die mich zu Hause einschloß!" (Eu: 41).

Die ursprüngliche Standeszugehörigkeit der Marquisin bleibt bei Sprickmann ebenfalls unklar. Ihren Adelstitel hat sie sich erst durch die zweite Ehe mit dem Marquis d'Anvriers erworben. Vorher war sie jedoch mit einem Mann verheiratet, „der nicht französische Gefälligkeit genug hatte, den Lüsten seines Herrn seinen Namen zu verkaufen" (Eu: 14). In dieser geradlinig-ehrbaren Haltung des Ermordeten sind die Grundlagen bürgerlicher Moral zu erkennen. Zudem deutet das liebevolle, empfindsame Elternhaus der Marquisin auf ihre Herkunft aus dem Bürgertum hin: „*Marquisin.* Statt Ihres strengen, ermahnenden Vaters, nehmen Sie nur eine Mutter, wie die meinige war, die mich einsam in ihrem Schooß erzog, als der innigsten unglücklichsten Liebe einziges Pfand!" (Eu: 55).

---

[486] Als Kanzler wurde ein hoher Hofbeamter bezeichnet, der häufig das Amt eines Präsidenten der höheren Gerichts- und Regierungsbehörden innehatte. In Preußen (1747-1810) leitete der Groß-Kanzler die Justizverwaltung.

Es bleibt also festzuhalten, daß die Übergänge zwischen Adel und Bürgertum in der „Eulalia" fließend sind. Der (ursprüngliche) soziale Stand der Figuren läßt sich nicht in allen Fällen eindeutig bestimmen, jedenfalls wird der Bürger nicht explizit als solcher bezeichnet. Dies spricht jedoch nicht gegen eine Zuordnung der „Eulalia" zur Gattung des bürgerlichen Trauerspiels, denn im 18. Jahrhundert traten in diesen Dramen außer Bürgern häufig auch Adlige auf.[487] Die Wahl eines kleinadligen Milieus war besonders in der Frühzeit des deutschen bürgerlichen Trauerspiels ebenfalls recht beliebt, etwa in „Miß Sara Sampson".[488] Entscheidend ist also das bürgerliche *Bewußtsein* und nicht etwa der bürgerliche *Stand*. Im Gegensatz zu früheren Tragödienformen (z.B. griechisch, klassizistisch), die hauptsächlich die politisch-öffentliche Sphäre ins Auge faßten, entdeckte das bürgerliche Trauerspiel nun auch die Tragik des moralisch-privaten Handlungsraums. Das Allgemeinmenschliche rückte in den Mittelpunkt des Interesses. Standesunterschiede wurden als belanglos dargestellt, während moralische Werte (Mitmenschlichkeit, Tugend, Gefühl) einen hohen Stellenwert besaßen.[489] Daß auch Adlige dieser bürgerlichen Moral für fähig gehalten wurden, geht aus Dramen wie „Emilia Galotti" (Graf Appiani) und der „Eulalia" hervor. In Sprickmanns Stück steht Graf Brünov in Opposition zum Hof als Ort des Lasters und der Intrige. Er sagt sich nicht nur von seinem Landesherrn los, sondern versucht auch, die drei vom Herzog mißhandelten Frauen – die Herzogin, Eulalia und die Marquisin – aus dem Machtbereich des Hofes zu entfernen. In seinem Brief an die Herzogin heißt es: „[...] ich will mich mit Ihnen von Ihrem Gemahl losreißen: wer so verführt werden kann, verdient weder, was Liebe, noch was Freundschaft für ihn beschlossen hatten" (Eu: 50f). Sogar der Herzog selbst zeigt unter dem Einfluß Eulalias Ansätze bürgerlichen Denkens. Tätigkeit und Fleiß erscheinen ihm plötzlich erstrebenswerter als sein bisheriges „wollüstiges Leben ohne Handlung und Wirken": „*Herzog.* [...] Gott! welch ein Leben das sein müßte, so ein Abend nach einem durchgearbeiteten Tage, dem Vaterlande abverdient, und dann Erholung in den Armen –" (Eu: 45). Sprickmann stellt in der „Eulalia" zwar nicht die Existenz des Adels an sich in Frage, aber er prangert jene dem Adel zugeschriebenen Eigenschaften (Wollust, Untätigkeit, Tyrannei usw.) an, die auffällig von der bürgerlichen Lebensführung und Gesinnung abweichen.

Obwohl eigentlich Eulalia im Mittelpunkt der Handlung steht, hat der Autor mit dem Herzog die wohl interessanteste Figur des Stücks geschaffen. Deshalb

---

487 Vgl. Guthke: Bürgerliches Trauerspiel. S. 9.

488 Vgl. Guthke: Bürgerliches Drama. S. 85.

489 Vgl. Guthke: Bürgerliches Trauerspiel. S. 38.

soll er an dieser Stelle auch zuerst betrachtet werden. Als typischer 'Mischcharakter' vereint der Herzog sowohl positive als auch negative Eigenschaften in sich. Im Gegensatz zu dem unveränderlich boshaften Marquis oder der unveränderlich tugendhaften Eulalia ist er dynamisch konzipiert. Seine Stimmungen wechseln in rascher Folge von melancholischer Schwärmerei zu brausender Leidenschaft, von Reue über seine Verfehlungen zu Despotenwillkür. Aufgrund seiner Charakterschwäche, die sich in der Unfähigkeit zu selbstverantwortlichem Handeln äußert, zeigt sich der Herzog sowohl den Einflüsterungen des Marquis als auch den Rettungsversuchen Eulalias gegenüber gleichermaßen empfänglich. Nicht zufällig wird Eulalia immer wieder als 'Engel', der Marquis dagegen als 'Teufel' bezeichnet. Sie beide repräsentieren die widerstrebenden Kräfte von Gut und Böse in der ambivalenten Natur des Herzogs. Goethe schrieb 1771 in seiner Rede „Zum Schäkespears Tag": „[...] das, was wir bös nennen, ist nur die andre Seite vom Guten, die so nothwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört als Zona torrida brennen, und Lapland einfrieren muss, dass es einen gemäsigten Himmelsstrich gebe."[490] In der Figur des Herzogs finden wir diese Gedanken umgesetzt. Wie all jene 'großen Kerls', 'Selbsthelfer' oder 'edle Räuber' des Sturm und Drang, denen ihre geistigen Väter in Anlehnung an Shakespeare „kolossalische Größe" zu verleihen suchten, ist der Herzog zwar moralisch fragwürdig, aber ästhetisch äußerst reizvoll.

Besondere Sorgfalt der Charakterzeichnung verwendet Sprickmann darauf, die positiven Eigenschaften des Herzogs hervorzuheben. Diese erscheinen als Überbleibsel des ursprünglichen, unverfälschten Naturzustands seiner Seele, der mit dem Frankreich-Aufenthalt verlorenging:

> *Gräfin.* Als sich das geändert hatte, als Sie aus Frankreich wieder kamen – Mein Vater kam mit Thränen von Ihnen zurück, als ich die Augenblicke wie Jahrhunderte gezählt hatte, wo er mir wieder von Ihnen reden sollte, wie sich Ihre Seele verschönert hätte, Ihr Verstand bereichert, und Ihr Herz gebildet! – das war all anders! Thränen, Hoffnungen, die verwelkt waren, ängstliche Blicke in die Zukunft, lange lange Mühen vereitelt! (Eu: 41)

Die Freundschaft und Liebe, welche Eulalia, der Kanzler und die Marquisin dem Herzog entgegengebracht haben bzw. noch entgegenbringen, sind die besten Anhaltspunkte dafür, daß dessen Verderbtheit nicht seiner wahren Natur entspricht. So macht sich Eulalia zu seiner Fürsprecherin, wann immer das Gespräch auf das Wesen des Herzogs kommt. Wie sie betont, habe er ursprünglich

---

490 Johann Wolfgang Goethe: Zum Schäkespears Tag. Ansprache zum 14. Oktober 1771. In: Goethe: Gedenkausgabe. Bd. 4: Der junge Goethe. S. 125f.

ein „sanftes gutes" (Eu: 31) bzw. „edles biegsames Herz" (Eu: 40) gehabt, das ihn zusammen mit „der großen Seele, der hellen, der edlen" (Eu: 39) zu einem wertvollen Menschen und gütigen Vater seiner Landeskinder machen sollte. Der Kanzler hat in der Vergangenheit ebenfalls seine Kräfte zur Rettung des Verdorbenen eingesetzt: „*Kanzler.* [...] Eulalia! du weißt nicht, was das sagen will, mit verwöhntem Herzen alles können! was hab ich nicht gethan, ihn zu retten, als ich's noch möglich dachte!" (Eu: 33). Und auch die Marquisin glaubte in dem Herzog endlich „den warmen voll Gefühl" (Eu: 55) gefunden zu haben, der ihre innere Leere ausfüllen sollte. Freunde wie diese drei besitzt der Prinz in „Emilia Galotti" nicht. Selbst seine Mätresse, die Gräfin Orsina, äußert mit keinem Wort, daß sie den Prinzen liebt.[491] Sprickmanns Marquisin dagegen ist von der Liebe für den treulosen Herzog wider Willen ganz erfüllt. Ihre Leidenschaft erscheint daher als innere Notwendigkeit:

> *Marquisin.* [...] Bella, ich liebe den Mann nicht, ich bete ihn an! es ist kein Leben für mich, als in seiner Liebe: keine Zukunft, als in der Furcht ihn zu verlieren! in seinen Armen bin ich ein Engel, und aus diesen Armen verstoßen – es muß sich entscheiden, was ich werden soll! Will er nicht mehr, will er nicht mehr von mir geliebt sein: ich kann nicht! wer mir dieß Herz gab, mag's verantworten, was draus wird – (Eu: 11)

Positive Charaktereigenschaften des Herzogs lassen sich nicht nur mit Hilfe der gerade erwähnten Fremdkommentare erschließen, sondern gehen auch aus seinem aktuellen Verhalten hervor. Einen gewissen Grad an Anstand und Menschlichkeit hat der Herzog aus seiner früheren Existenz (vor seiner Reise nach Frankreich) in die gegenwärtige 'wollüstige' Lebenssituation herübergerettet. Daß er letztendlich den Einflüsterungen des Marquis nachgibt, liegt also nicht an der Schlechtigkeit, sondern an der Schwäche seines Charakters. Besonders zu Anfang des Dramas versucht er immer wieder, sich dem niederträchtigen Verhalten des Marquis entgegenzustemmen. Zwei Beispiele sollen dies illustrieren: Durch die Abreise seiner Frau aus den Liebesträumen von Eulalia gerissen, besinnt sich der Herzog aus eigenen Stücken auf die Ruhe und Zufriedenheit seiner Ehe und wünscht sich eine Rückkehr zur Ehrbarkeit:

> *Herzog* (bitter.) Ja wohl glücklich! Sie haben mich recht glücklich gemacht! *Marquis.* Und in der Sklaverei Ihrer Frau waren Sie es wohl mehr! *Herzog.* Ja, das war ich d'Anvriers! daß Sie es nur wissen! das war ich; und könnt' ich zurück – (Eu: 22)

---

491 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 64.

Im vierten Akt lehnt sich der Herzog schließlich ein letztes Mal gegen die menschenverachtenden Intrigen des Marquis auf. Noch hat er seiner eigenen unumschränkten Macht gewisse ethische Grenzen gesetzt, die zu überschreiten ihm widerstrebt:

> *Herzog.* Ha, spielen mit Todesurtheilen? *Marquis.* Spielen? ja, das eigentliche Wort, gespielt ist gespielt, und wenn kein ander Mittel ist – *Herzog.* Und wenn denn auch das fehlschlägt? *Marquis.* Gewiß nicht. *Herzog.* Aber wenn nun? so werd' ich auch wohl – nur zum Schein – vollziehen sollen? Denn nicht wahr, auch das wäre gespielt? ob mit Würfeln oder Schwerdtern – Kleinigkeit! (Eu: 71)

Ganz offensichtlich steht dieser Dialog in Kontrast zur Camillo-Rota-Szene in der „Emilia" (I, 8). Die schnelle Bereitschaft des Prinzen, ein Todesurteil zu unterschreiben („Recht gern"), zeugt von seelischer Kälte und Gleichgültigkeit. Eine Läuterung dieses Zynikers durch die Katastrophe des Stücks bleibt fraglich. Der Herzog dagegen ist für die Ideale der Humanität noch nicht völlig verdorben, auch wenn die Wut seiner Leidenschaft ihn in Szene V, 7 kurzzeitig zum unbarmherzigen Tyrannen werden läßt. Seine Reaktion auf Eulalias Selbstmord zeigt, daß er durchaus der Reue und Selbsterkenntnis fähig ist. Ausdrücklich verlangt er von der Sterbenden die Anklage und Bestrafung seiner Schuld: „*Herzog.* [...] Sieh in die Jahre, die du hättest leben können, in all die Liebe deines Brünov! in all den Himmel, den ich zerstöre! und dann fluche dem Zerstörer und den Mitschuldigen allen; aus Barmherzigkeit! Fluche!" (Eu: 107). Zwar bezieht der Herzog auch den Marquis als Anstifter des Komplotts in die Schuldzuweisung mit ein („Sieh her, was du gemacht hast! Sie stirbt!"; Eu: 106), übernimmt aber den Hauptanteil der Verantwortung: „*Herzog.* [...] und wenn sie todt ist, durch mich, durch mich todt, so sei der nächste Augenblick mein; ich will deiner harren in der ganzen Wuth deines Elends!" (Eu: 109). Diese ehrliche Reue, die Lessing seinen Prinzen zu keinem Zeitpunkt empfinden läßt,[492] ist die notwendige Voraussetzung für das einigermaßen hoffnungsvolle Ende der „Eulalia". Nur ein reuevoller Herzog wird tatsächlich den letzten Wunsch der Sterbenden erfüllen und zu einem ehrbaren Leben zurückkehren: „*Gräfin.* [...] Ihre Rettung, Ihre Rückkehr zur Tugend, Liebe der armen Vernachlässigten, und Rechtfertigung meiner Unschuld! Lassen Sie's den Preis meines Todes sein!" (Eu: 110). Mit den Worten „Theure! – Heilige!" signali-

---

[492] Hettore Gonzaga erkennt seinen Anteil an der Schuld nicht an, sondern wälzt die Verantwortung auf Odoardo („Grausamer Vater, was haben Sie gethan?"; EG: 450) und Marinelli ab.

siert der Herzog sein Einverständnis, bevor er die Szene verläßt. Fast glaubt man, ihn mit den Tränen kämpfen zu sehen.

Ganz anders Lessings Prinz: Zwar zeigt auch er Entsetzen und Verzweiflung angesichts der toten Emilia, doch hat er sich weit besser unter Kontrolle. Seine Fähigkeit, in dieser Situation noch eine beschönigende Sentenz anzubringen,[493] anstatt reuevoll um die Verstorbene zu trauern, läßt ihn distanziert, ja kühl im Vergleich zu Sprickmanns affektstarkem Herzog erscheinen. Insofern hat Schmidt, der die „Eulalia" als „unfreiwillige monströse Caricatur der Form und des Inhalts, der Figuren und einzelnen Scenen von 'Emilia Galotti'„[494] verkennt, so ganz unrecht nicht, wenn er über den Herzog urteilt: „Er ist ein Ettore Gonzaga, ohne dessen Geist."[495] Dies ist freilich nur die halbe Wahrheit. Wenn auch der Herzog in puncto Scharfsinn nicht an den Prinzen heranreicht, so übertrifft er ihn doch bei weitem in der Stärke seines Gefühls. Wieviel Wert Sprickmann schon früher auf die Darstellung der Affekte in der Figur des Prinzen gelegt hatte, geht aus einer Bemerkung in seinen „Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft" hervor. Dort heißt es:

> Der Prinz in der Emilia Galotti wird ein Bösewicht, den ein jedes fühlbares Herz verabscheuen muß, wenn der Akteur ihn nicht mit der nemlichen Wärme spielt, mit der ihn Lessing gezeichnet hat: seine Leidenschaft muß den Zuschauer mit fortreissen. (Na: 18/165f)

Jene Wärme und Leidenschaft, die der Autor in der Lessingschen Figur entdeckte, hat er in seinem Herzog noch weiter herausgearbeitet.

Zuviel Gefühl kann allerdings ebenso problematisch sein wie zuwenig Gefühl, wenn es nämlich in unkontrollierte Leidenschaft umschlägt. Diese Ambivalenz hat Sprickmann in der Figur des Herzogs meisterhaft dargestellt. Fast unmerklich geht empfindsame Liebesschwärmerei in den Ausdruck brausender Leidenschaft über, bis der Herzog schließlich „nur noch brutal und von sinnlicher Glut gepeitscht"[496] ist. In seinem Drang nach freiem Ausleben der Persönlichkeit ignoriert er bewußt die möglichen Folgen seines Handelns für andere Menschen:

---

493 „*Der Prinz.* [...] Ist es, zum Unglücke so mancher, nicht genug, daß Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?" (EG: 450)

494 Erich Schmidt: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 2., veränderte Auflage. Bd. 2. Berlin: Weidmann 1899. S. 50.

495 Schmidt: Sprickmann. S. 311.

496 Venhofen: Sprickmann. S. 61.

> *Herzog.* Konnt ich's? Mit all meinem Denken und Können an den Engel geheftet: mein ganzes Sein, und Vergangenheit und Zukunft in die einzige Scene der Liebe zusammen gedrängt, da sollt' ich denken? all die Folgen und Möglichkeiten so einzeln! sollt um mich blicken, als wenn noch Raum um mich wäre, oder vorwärts, mitten in all dem ungestümen Ringen nach Ewigkeit! (Eu: 20)

Sein rücksichtsloser Individualismuskult stellt den Herzog in eine Reihe mit den 'großen Kerls' und 'Genies' der Sturm-und-Drang-Dramatik. Immer wieder thematisierte Sprickmann in seinen eigenen Werken die moralische Fragwürdigkeit solcher Ausnahmegestalten. Der Herzog unterscheidet sich jedoch insofern von Karl („Mariens Reden bei ihrer Trauung"), Friz („Der Schmuck") oder Wilhelm („Das Wort zur rechten Zeit"), als er nicht nur Privatperson, sondern auch ein „mit allen Insignien der Macht ausgestatteter"[497] Souverän ist. Seine Charakterschwäche hat deshalb nicht nur Folgen für das Schicksal einer Einzelnen. Das ganze Volk muß unter dem Mutwillen seines auf sich selbst fixierten Landesherrn leiden, wie Eulalia dem Herzog vorwirft:

> *Gräfin.* [...] Indeß schleichen die Edlen aus der Mitte der Ihrigen verkannt und verbannt, mit glühendem Herzen für Sie und Vaterland, und Sie pflanzen ihnen den Fuß eines Schmeichlers auf den Nacken, verschwenden das Größte, was Sie geben können, Ihr Zutrauen an einen verworfenen Knecht Ihres Nachbars, und lassen sich denn da um seinetwillen in der Mitte Ihrer Familie von Ihren bessern Kindern als einen Tyrannen hassen, wo alles strebt, Sie als Vater lieben zu können! wo soll das hinaus? (Eu: 43f)

Offen in seiner antiabsolutistischen Tendenz, scheut Sprickmann sich nicht, das Stück am Hofe eines *deutschen* Duodezfürsten spielen zu lassen. Nichts mehr ist von der Vorsicht eines Lessing zu bemerken, der den Schauplatz seiner „Emilia Galotti" noch nach Italien verlegte, um Eingriffen durch die Zensur zu entgehen. Der revolutionäre Geist der Sturm-und-Drang-Epoche hat in der „Eulalia" deutliche Spuren hinterlassen. Venhofen sieht in dem Stück gar „die aktuellste Anklageschrift gegen die verseuchten vornehmen Gesellschaftszustände des ausgehenden 18. Jahrhunderts"[498] – ein in seiner Ausschließlichkeit zwar übertriebenes Urteil, das nichtsdestoweniger einen wahren Kern enthält. Auch in seinem Beruf als Jurist hatte sich Sprickmann bereits mit den Mißständen an deutschen Fürstenhöfen auseinandergesetzt. Seine staatsrechtliche Abhandlung „Ueber den Grund der Verbindlichkeit bei positiven Gesetzen" (1775) enthält

---

497 Gödden: Schwärmer. S. 78.

498 Venhofen: Sprickmann. S. 63.

eine Anklage gegen absolutistische Willkürherrschaft, die wie eine theoretische Vorstudie zur „Eulalia" erscheint:

> Sein [des Fürsten] Verstand soll für den Verstand seiner Untertanen denken, jedes seiner Gesetze, das nicht der Geist der Menschenliebe zur Beförderung der Vollkommenheit gab, ist ein Eingriff in die Rechte der Menschheit. Und die Strafe, womit er den Uebertreter dieser Gesetze verfolgt, peiniget, tötet, ist unter den Thaten des Lasters die abscheulichste! Da liegt sie, die gebeugte Menschheit, krümmt sich unter der Last seiner Bosheit, unter dem Fuße seiner Macht; aber ihre Thränen zählte ein Engel des Todes, ihre Seufzer dringen zum Throne des Großen über die Großen. Dort werden einst seine Thaten nach dem Gewichte der Vaterliebe abgewogen, und wo fände der Tyrann, der Mörder seiner Kinder, Erbarmung unter der Hand des Gerechten, der ewig ist?[499]

Die öffentliche Seite des Herzogs wird in der „Eulalia" allerdings nur am Rande beleuchtet, während sein Fühlen und Denken, seine Leidenschaften und inneren Kämpfe im Mittelpunkt der Charakterzeichnung stehen.

Obwohl aus einer anderen Sphäre als ihr geistiger Vater stammend, bietet die Person des Herzogs in vielem ein Selbstporträt Sprickmanns. „Erneut steht der charakterschwache, im Kern jedoch gute, von seinen Emotionen verwirrte Mensch im Zentrum eines Konflikts."[500] Ein wichtiges Indiz für die Ähnlichkeit zwischen dem Dichter und seinem Geschöpf läßt sich in der Tatsache erkennen, daß der Herzog wie Sprickmann durch Heirat an eine ungeliebte Frau gefesselt ist. Der Prinz in „Emilia Galotti" dagegen ist ledig. Seine bevorstehende Vermählung mit der Prinzessin von Massa hat keine Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Handlung. Sprickmann muß also einen guten Grund gehabt haben, der bei Lessing nur angedeuteten Frauengestalt in seinem eigenen Drama ein größeres Gewicht zu verleihen. „Wie ein stiller, duldender Schatten"[501] bleibt die Herzogin im Hintergrund des Stücks, präsent allein durch ihren liebevoll-verzeihenden Brief an die angebliche Nebenbuhlerin. Sie ist neben Eulalia und der Marquisin die dritte Frau, welche durch die wechselnden Leidenschaften des Herzogs ins Unglück gestürzt wird. Sprickmann litt sehr darunter, daß er seiner Frau nur Achtung, aber keine wirkliche Liebe ent-

---

[499] Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 37. – Sprickmanns Freund Stühle ließ die Abhandlung ohne Wissen des Verfassers 1775 bei Scheidt in Hannover als Broschüre drucken.

[500] Gödden: Schwärmer. S. 80.

[501] Venhofen: Sprickmann. S. 71.

gegenbringen konnte, und so läßt sich vermuten, daß er mit der Herzogin der 'stillen Dulderin' an seiner Seite ein literarisches Denkmal gesetzt hat.

Solch realistische Brüche und Widersprüche der Persönlichkeit wie beim Herzog hat Sprickmann in der Darstellung Eulalias vermieden. Sie ist ein durch und durch idealer Charakter, in Tugendhaftigkeit und Opferbereitschaft anderen Heldinnen der Sprickmannschen Dramatik wie etwa Sophie („Die natürliche Tochter") und Marie („Mariens Reden bei ihrer Trauung") vergleichbar. Ihre moralische Integrität bleibt bis zum Schluß makellos. Zwar glauben der Marquis, der Herzog, die Marquisin und später sogar Brünov an die Verführbarkeit Eulalias, doch dem Rezipienten wird immer wieder ihre Standhaftigkeit vor Augen geführt. Ein heiliger Eid und zahlreiche weitere Beteuerungen der Unschuldigen räumen eventuelle Zweifel an ihrer Treue aus der Welt:

> *Gräfin.* [...] Hier steh' ich vor Gott dem Allwissenden und seiner Allmacht! aber wenn ich nicht unschuldig bin in seinen Augen, wenn ein Gedanke zur Sünde aufstieg in meiner Seele, so sei ihrer keine Erbarmung in aller Ewigkeit! (Eu: 36)

Damit setzt Sprickmann seine Heldin bewußt von ihrem literarischen Vorbild Emilia Galotti ab. Lessings Frauenfigur ist nämlich keineswegs „über alle Verführung erhaben". Über ihre erotische Anziehung durch den Prinzen von Guastalla oder gar ihre Liebe zu ihm ist seit Goethe schon viel spekuliert worden. Dazu hat besonders die folgende Textstelle beigetragen:

> *Emilia.* [...] Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. (EG: 448f)

Ganz anders Eulalia: Sie ist sich so sicher in ihrer Liebe zu Brünov, daß sie zunächst sogar die Gesellschaft des Herzogs sucht, ohne die möglichen Folgen zu bedenken: „*Gräfin.* [...] es war der Herzog! und da bin ich dann mit ihm herumgewandelt bis nach zwei Uhr! *Kanzler.* Allein? *Gräfin* (betroffen.) Was ich aber erst jetzt fühle!" (Eu: 32). Die einzige Schuld Eulalias an der Katastrophe des Stücks besteht also in ihrer übergroßen Gutgläubigkeit und Naivität.[502] Da sie im Gegensatz zu Lessings Emilia aller Verführung standhalten kann, mußte der Autor dem Schluß eine entsprechend andere Wendung geben: Bei Sprickmann geht die Protagonistin nicht aus Furcht vor ihrer eigenen Verführ-

---

502 Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 78.

barkeit in den Tod, sondern aus Liebe zu ihrem Mann und um ihre Tugend zu bewahren. Der Selbstmord bietet die einzige Möglichkeit, den „Konflikt der Pflichten“[503] aufzulösen, der ihr nur die „Wahl zwischen Ergebung oder Tod [des Grafen]“ (Eu: 71) läßt.

Bevor Eulalia den Entschluß zu sterben faßt, erklärt sie in einem aufrüttelnden Monolog die Freiheit ihres Willens für unbezwingbar. Ausdrücklich reklamiert sie für das gequälte Individuum das Recht, eher Hand an sich zu legen, als dem Zwang eines Despoten nachgeben zu müssen:

> *Marquis.* Werden Sie am Ende doch nicht müssen? *Gräfin.* Müssen? Du Undankbarer gegen Gott! Ein Mensch müssen, weil ein Mensch will? Und Gott gab dir – doch es ist wahr, nicht dir, nicht Seelen wie du bist! Zurück, zurück! ich muß das überdenken! (Marquis tritt zurück) Gott gab – (feierlich langsam, nachsinnend) dem leidenden Edlen – darf ich's nennen? Freiheit! Freiheit! eine Hand wider sich selbst, zu können, und Muth zu wollen, warum denn nicht auch Recht zu dürfen? zu dürfen, gegen Gewalt, die ihn zwingen will zu dem, was er nicht darf? und das werden sie? – sie werden machen wollen aus mir, was nicht sein darf! – also! – ich kann, ich will, ich darf! (Eu: 84f)

Wie schon in „Das Strumpfband“ und „Mariens Reden bei ihrer Trauung“ versucht Sprickmann hier eine Rechtfertigung des Selbstmords aus Liebe. Zur Auseinandersetzung mit diesem Thema mag ihn die Werther-Schwärmerei seiner Zeit angeregt haben. Eulalias verzweifelter Schrei nach Freiheit ist aber auch Ausdruck der bürgerlichen Auflehnung gegen unmenschliche Willkürherrschaft. Die Freiheit der Persönlichkeit wird hier zum elementaren Menschenrecht erklärt, Gewalt als unmoralisch verworfen. Ähnlich wie bereits Lessing thematisiert Sprickmann das neue Humanitätsideal des 18. Jahrhunderts in dem problematischen Verhältnis von Sollen und Wollen.[504] Immer wieder stellt der Autor die Modalverben 'müssen', 'sollen', 'können' und 'wollen' in direkte Opposition zueinander, wenn von Eulalias schicksalhafter Entscheidung die Rede ist. Eine dafür besonders typische Passage lautet:

> *Gräfin.* [...] Ha Sie, d'Anvriers! wo ist Er, wo ließen sie ihn? ich muß nach! ich muß! ich muß! das wißt ihr nicht, wie das so ist, das Sterben ohn' einander, und sterben soll er doch? *Marquis.* Er kann ja leben, Gräfin, wenn Sie wollen! (Eu: 81)

---

[503] Venhofen: Sprickmann. S. 67 Anm.

[504] Vgl. Gerd Labroisse: Emilia Galottis Wollen und Sollen. In: Neophilologus 56. 1972. S. 318.

Wenn Eulalia dem Marquis mit trotzigem Selbstbewußtsein entgegenschleudert, „Will? Will? Ha, er komme! er komme mit seinem Wollen!" (Eu: 78), dann ist darin das Echo der Worte Emilia Galottis herauszuhören, die ebenfalls Souveränität des Handelns für sich eingefordert hatte: „*Emilia.* Reißt mich? bringt mich? – Will mich reißen; will mich bringen: will! will! – Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!" (EG: 448).

Als 'schöne Seele' im Sprickmannschen Sinne zeichnet sich Eulalia nicht nur durch Empfindsamkeit und Tugend aus, sondern auch durch Kraft und Leidenschaft. Ihr Charakter ist Fortführung und Höhepunkt jener Reihe von dramatischen Frauengestalten bei Sprickmann, die ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen – und sei es auch nur, um in den Tod zu gehen –, anstatt untätig zu leiden. Figuren wie Eulalia und ihre geistesverwandten Vorgängerinnen Anna („Das Strumpfband") und Marie („Mariens Reden bei ihrer Trauung") konnte erst ein zum Stürmer und Dränger gewandelter Sprickmann erschaffen. Seine früheren Dramenheldinnen Sophie („Die natürliche Tochter") und Miß Fanny („Das Misverständnis") sind noch weitgehend konventionelle, d.h. ausschließlich *re*agierende, passive Gestalten. Auch Eulalia ist natürlich zur Reaktion gezwungen, doch wo Sophie sich noch seufzend in das ihr bestimmte Schicksal (ein Leben im Kloster) ergab, stellt sich die Gräfin im vollen Vertrauen auf die Stärke ihrer Tugend den Forderungen des Herzogs entgegen. Ihre Waffe im Kampf um die eigene Freiheit besteht in der 'Missionierung' des moralisch Verdorbenen. Bereits lange vorher hatte Eulalia den Wunsch geäußert, dem Herzog eine schwesterliche Freundin zu sein und ihn von seinem Irrweg abzubringen: „*Gräfin.* [...] Ich wünschte mich oft am Hofe und dachte, daß sich das ändern müßte, wenn ich da laut sagen könnte, was ich in meiner Stille dachte" (Eu: 41f). So ergreift Eulalia die erste Gelegenheit – die nächtliche Begegnung im Park –, um den Grundstein für ihr Werk der Menschenbildung zu legen. Ihre Bemühungen scheinen zunächst den gewünschten Erfolg zu haben:

> *Gräfin.* [...] Ich sprach von der Herzogin, und wie glücklich er sein könnte mit ihr, und sie es durch ihn sein sollte! und da sah ich's, und liebe den Mond noch mehr darum, daß er mir's zeigte, wie der Herzog erröthete, und kurz, er konnte nichts sagen, und versprach, daß in vier und zwanzig Stunden keine Marquisin mehr zwischen ihm und Tugend sein sollte! Sehen Sie, das hab ich gethan! (Eu: 32f)

Schon bald bricht aber die Sinnlichkeit des Herzogs wieder hervor, und Eulalia sieht sich mit der Anschuldigung konfrontiert, seine neue Mätresse geworden

zu sein. Doch selbst in dieser kritischen Situation hält sie an ihrer zutiefst christlichen Aufgabe fest. Eine Flucht vom Hofe kommt für Eulalia nicht in Frage, obwohl diese allein ihr Sicherheit vor den Nachstellungen des Herzogs bieten könnte. So wählt sie die direkte Konfrontation:

> *Gräfin.* [...] Fort vom Hofe? Ihr nach, der Herzogin, der Freundin? – nein, das war's nicht! daß sich dann all die Brut wieder einnistelte, die Buhlerin sich noch nothwendiger machte, und dann der arme Verführte – ich schwur mir's ihn zu retten, ich kann's, und ich ließ ihn sinken? ich sollte sehen die letzte ganze Herabwürdigung der großen Seele, der hellen, der edlen? Nimmer! Nimmer! (Eu: 39)

Der „große Plan [seiner] Rettung" (Eu: 42) muß jedoch zwangsläufig scheitern, weil Eulalias Einfluß auf den Herzog ungleich geringer ist als der ihres Antagonisten, des teuflischen Marquis. Nur ein einziges Mal in den ersten vier Akten (in Szene II, 5) hat die Gräfin die Gelegenheit, den Herzog zu einem besseren Leben zu ermahnen. Der Marquis aber kann in demselben Zeitraum seine Machtposition in insgesamt zehn gemeinsamen Auftritten mit seinem Herrn ausbauen.

Eulalia ist keineswegs das 'schwache Weib', als das sie sich selbst bezeichnet (Eu: 44). Offen und furchtlos tritt sie sowohl dem Herzog als auch dem Marquis entgegen, um ihnen die Wahrheit ins Gesicht zu sagen. Damit zeigt sie weit mehr Mut als ihr Vater, der aus Furcht um seine Anstellung die Zustände am Hof nicht ernsthaft zu tadeln wagt. Unerschrocken klagt Eulalia den Herzog als „Tyrannen" an; den Marquis bezeichnet sie gar als „Teufel", „Abscheulicher" und „aller verworfenen Geister verworfenster". Selbst die Räte des Herzogs werden von ihr als Marionetten der Willkürherrschaft entlarvt:

> *Marquis.* [...] Die Räthe sind beim Herzog versammelt . . zum Urtheil über ihn [Brünov] . . ich fürchte – ich fürchte! *Gräfin.* Ha, ihr Sklaven! ja wenn er dem Herzog im Wege ist, wer von Euch, wer von Euch allen läßt sich nicht den Spiegel schieben, wie der Herzog will, zu sehen, was Er will, und beträf's sein eigenes Weib und Kind? Aber wo sind sie? wo sind sie? Ich will hineintreten zu ihnen, will – will's ihnen sagen, daß Sie's tief in der Seele fühlen sollen, noch im öffentlichen Gerichte Gottes, wo's auch über sie gehen wird, daß sie feile Augen und Hände haben, zu verdammen, und zu tödten! (Eu: 77)

Immer kraftvoller, leidenschaftlicher wird Eulalias Sprache und steigert sich zu ähnlicher Intensität wie die Raseszenen der Marquisin. Sittsame Zurückhaltung und Selbstbeherrschung, wie sie von einer Dame erwartet wurden, sind der Stärke ihrer Emotionen hier nicht mehr angemessen, so daß Eulalia ihre Wut als etwas Positives versteht:

> *Marquis.* Mässigen Sie sich, fassen Sie sich, Liebe! *Gräfin.* Ha, wer sagt das? *Marquis.* Sie haben all Ihre Standhaftigkeit nöthig. *Gräfin.* Nicht so, nicht die! aber Wuth und ich danke dir, Gott im Himmel, du hast mir reichlich gegeben! (Eu: 77)

All ihre leidenschaftlichen Appelle können Eulalias Schicksal aber schließlich doch nicht abwenden. Als ihr letzter Versuch scheitert, den Herzog zu bekehren, stirbt sie den „heiligen Selbstmord zur Rettung" (Eu: 106). Die Mehrdeutigkeit dieser Formulierung erscheint durchaus beabsichtigt: Eulalias Tod rettet ihr selbst die Tugend, Brünov das Leben und soll dem Herzog „ein Signal zur moralischen Besserung"[505] sein. Noch mehr: Die Sterbende bezieht alle Leidtragenden der vergangenen Ereignisse in ihr umfassendes Versöhnungswerk ein. Von ihrem Vater erbittet sie sich für den verzweifelten Herzog „Verzeihung! wie ich ihm verzeihe!" (Eu: 108) und fordert Brünov und seinen Nebenbuhler auf: „[...] seid Freunde" (Eu: 109). Außerdem soll der Herzog seiner Frau, der „armen Vernachlässigten" (Eu: 110), wieder Liebe entgegenbringen. Selbst für die reuevolle Marquisin findet Eulalia in der Stunde ihres Todes noch tröstende Worte.

Den Grundgedanken dieses hoffnungsvollen Dramenschlusses hat Venhofen so präzise herausgearbeitet, daß sein Fazit an dieser Stelle keiner Ergänzung mehr bedarf:

> So ist Sprickmanns Tragödie im Grunde die Verkörperung einer eminent tragischen Idee: Das Gute muß sterben, wenn es in der Welt wirksam werden soll. Eulalia stirbt, aber ihr Tod erst bringt zur Ausführung, was sie im Leben vergebens erstrebt hat. Bei solcher Auffassung wird auch die Katastrophe nicht „trotz aller Explosionen schwach"[506] erscheinen, sondern sie ist die einzige, die den philosophisch Denkenden zu befriedigen vermag. Von Lessings „Emilia Galotti" können wir dies nicht sagen. Denn das Rad des Weltgeschehens wird durch Odoardos Tochtermord nicht aufgehalten oder in andere Bahnen gelenkt, der Prinz von Guastalla wird nach der Emilia-Episode seines Lebens ebenso kaltherzig eine andere Rose zu kurzem Genuß pflücken, sein Charakter ändert sich nicht.[507]

Mit Abstand die meisten Auftritte in der „Eulalia" kann der Erzbösewicht des Stücks, der Marquis d'Anvriers, verzeichnen. Insgesamt 30mal ist er auf der Bühne präsent. Die eigentlichen Hauptfiguren – Eulalia und der Herzog – dage-

---

[505] Gödden: Schwärmer. S. 78.

[506] Schmidt: Sprickmann. S. 312. – Anmerkung nicht im Original.

[507] Venhofen: Sprickmann. S. 68.

gen haben nur 21 bzw. 18 Auftritte. Die häufige Anwesenheit des Marquis weist auf seine Vermittlerfunktion hin: Er kommuniziert in den ersten vier Akten mit *allen* handelnden Personen, während andere Figuren zunächst nicht aufeinandertreffen (z.B. Eulalia/Marquisin; Herzog/Graf; Herzog/Kanzler). So verfügt er über ein Maximum an Informationen, das ihm beim Spinnen seiner Intrigen von großem Nutzen ist. Sein Wissensvorsprung gegenüber den anderen Charakteren kommt jenem des Publikums am nächsten und vergrößert sich noch durch von ihm selbst eingefädelte Täuschungsmanöver wie beispielsweise das angebliche Todesurteil gegen Brünov. Als statisch konzipierte Figur verändert sich der Marquis nicht. Sein Charakter ist geprägt von fortwährender Bosheit ohne Maß, Mitleid und Skrupel. Mit Hilfe seiner Verstellungskünste gelingt es ihm jedoch immer wieder, dem leichtgläubigen Herzog Freundschaft und Loyalität vorzuheucheln. Selbst Eulalia fällt zweimal auf die Freundschaftsbeteuerungen des Marquis herein (III, 13 und IV, 3).

Im Gegensatz zu dem intriganten Höfling Marinelli aus „Emilia Galotti" ist Sprickmanns Marquis kein loyaler 'Pflicht-Intrigant'[508], der hauptsächlich den Interessen seines Herrn dient. Sein politisches Kalkül und Handeln zielt langfristig darauf hin, persönlichen Nutzen aus dem absolutistischen Herrschaftsapparat zu ziehen. Darin gleicht er Gellerts Bösewicht Rhynsolt, der ebenfalls aus Eigennutz handelt.[509] Machthunger und Rachegelüste sind die Beweggründe des Marquis. Seit seiner demütigenden Ankunft am Hofe – „ausgeplündert von Schuldnern" (Eu: 14) – ist es ihm gelungen, sich durch Schmeicheleien und die Ermordung nicht genehmer Personen (z.B. des ersten Mannes der Marquisin) das Vertrauen des Herzogs zu erschleichen und ihm Schritt für Schritt die Verantwortung für seine Regierung abzunehmen. Nun steht der Marquis kurz vor seinem endgültigen Triumph: Mit Hilfe Eulalias will er den Herzog zu seiner gefügigen Marionette machen und sich so zum eigentlichen Machthaber des Staatswesens emporschwingen:

> *Marquis.* [...] was hab' ich nicht gethan? gekrochen und gemordet, und alles auf meine Rechnung! aber er hat mich auch klüger gemacht: so wie ich nun

---

[508] Vgl. Heinz Knorr: Wesen und Funktionen des Intriganten im deutschen Drama von Gryphius bis zum Sturm und Drang. Diss. Erlangen 1951. [Masch.] S. 20. – Zitiert nach: Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. 4., verbesserte und ergänzte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994. (= Sammlung Metzler. 188.) S. 126.

[509] Vgl. Jochen Schulte-Sasse: Drama. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Rolf Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution. 1680-1789. München, Wien: Hanser 1980. S. 467f.

> bin, oder doch bald sein werde, bin ich mein eignes Geschöpf! die Schlinge liegt ihm um den Hals; nur noch der Augenblick, daß ich zuziehen darf; und er tanzt an meiner Kette, wie der hungrige Bär. (Eu: 17)

Geschickt versteht er es, dem Herzog eine Art Generalvollmacht für seine Missetaten zu entlocken und ihm dabei auch noch vorzugaukeln, dies alles geschehe nur aus Freundschaft und Sorge um das Wohl seines Herrn: „*Herzog.* Wenn Sie das wollten, alles auf sich nehmen – *Marquis* (ergreift seine Hand.) Wenn ich will? Ach, gnädiger Herr! Sie – Sie glücklich zu sehen –" (Eu: 62). Der Plan des Marquis geht auf, und so kann er frohlocken: „Triumph! Ha, nun Ihr alle!" (Eu: 63). Welches Elend und welchen Schrecken die Willkürherrschaft dieses Zynikers den Untertanen bringen würde, deutet sich bereits in Szene I, 5 an, als der Marquis den Herzog zur Gewalt gegen eventuelle Opponenten anzustiften versucht:

> *Herzog.* Und ihre Familie, der Landgraf? *Marquis.* Den fürchten Sie? und Sie haben eine Armee so brav, so preußisch exercirt? Sie sollte nur die meinige, und ich an Ihrer Stelle sein! ins Faustrecht zurück! wozu ernähren Sie denn all die Helden? (Eu: 21)

Mit einer beinahe körperlichen Befriedigung weidet er sich an seiner Gemeinheit und Hinterlist „so satt, und doch nie gesättiget" (Eu: 72). Aus purer Lust am Quälen versucht er sogar, dem verhaßten Grafen Brünov das Leben zur Hölle zu machen, als er ihn nicht mehr per Todesurteil aus dem Wege räumen kann.

Auffallend häufig verwendet Sprickmann Tiermetaphorik und Metaphern aus dem Wortfeld des Diabolischen, um den Marquis zu charakterisieren. Besonders in den Repliken der Marquisin und Eulalias kommt so die Unmenschlichkeit des Höflings zum Ausdruck. Während die Marquisin ihren Mann mit Vorliebe als „Wurm", „Ungeziefer", „Windhund" oder „Kröte" beschimpft, schleudert Eulalia ihm ein „Teufel du!" entgegen. An die Versuchung Jesu durch den Satan erinnert die folgende Passage: „*Gräfin.* Ha, mir graut hier! – so allein – allein hier mit – mit – ja der bist du, den ich dich nannte, aller verworfenen Geister verworfenster! Von mir – von mir!" (Eu: 76).

Es ist natürlich kein Zufall, daß der Bösewicht des Stücks ausgerechnet aus Frankreich stammt.[510] Sprickmanns Abneigung gegen französische Lebensart ist im Rahmen dieser Arbeit bereits am Beispiel des Abbé von Tscherming in der „Natürlichen Tochter" angesprochen worden. Auch die Darstellung des

---

[510] Lessings Marinelli ist Italiener, Gellerts Rhynsolt Deutscher.

Marquis ist maßgeblich von der Frankophobie des Autors und seiner Dichterfreunde aus Göttinger Hain und Sturm und Drang beeinflußt. Der schurkische Charakter dieser Figur scheint unvermeidliches Resultat seiner Nationalität zu sein: Die Bereitschaft, „den Lüsten seines Herrn seinen Namen zu verkaufen", wird von der Marquisin als „französische Gefälligkeit" (Eu: 14) bezeichnet, und Brünov ist anscheinend nur noch deshalb am Leben, „weil sich noch kein hungriger Franzose fand, ihn an den Tod zu expediren!" (Eu: 16). Weitere Spitzen gegen die Anwesenheit solchen „französischen Gesindels" (Eu: 43) an deutschen Fürstenhöfen finden sich zahlreich.

Als einzige der handelnden Personen wird der Marquis am Schluß des Stücks nicht von Eulalia in ihr umfassendes Versöhnungswerk mit einbezogen. So grausam wie seine bisherige Heimtücke ist auch die Strafe, die der Herzog nun über ihn verhängt:

> *Herzog.* [...] Ha, es giebt noch Henker im Lande! faßt ihn! ins Gefängniß! ins schrecklichste, das ist! täglich ein kleines Glied von seinem Körper herunter, das neben ihm verfaule, bis seiner kein Gedanke mehr ist, als in der Hölle! (EU: 105)

Gegen diese konsequente Vernichtung des Bösen erscheint die Verbannung Marinellis vom Hofe des Prinzen vergleichsweise harmlos und halbherzig.

'Buhlerinnen', 'Machtweiber', 'Furien' oder 'Medeen' wurden jene weiblichen Entsprechungen der 'großen Kerls' genannt, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die deutschen Bühnen bevölkerten. Im Gegensatz zu ihren männlichen Pendants überwiegen bei diesen Dramenfiguren jedoch die negativen Züge.[511] Die erste 'Buhlerin' des deutschen bürgerlichen Trauerspiels, die Marwood („Miß Sara Sampson", 1755) ist in Anlehnung an ihren Prototyp, die skrupellose Lebedame Milwood aus Lillos „The London Merchant" (1731), als lasterhafte Intrigantin gezeichnet.[512] Es folgen – besonders im Sturm und Drang – zahlreiche ähnliche Gestalten, so z.B. Adelheid im „Götz" (1773), Donna Diana in Lenz' „Neuem Menoza" (1774) oder Maler Müllers Markgräfin Mathilde in „Golo und Genovefa" (1776). Mit Lessings Orsina („Emilia Galotti", 1772) und später auch mit Lady Milford in Schillers „Kabale und Liebe" (1784) erfährt die Figur der 'Buhlerin' jedoch eine wesentliche Veränderung:

---

511 Vgl. Huyssen: Drama des Sturm und Drang. S. 82.

512 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Tübingen: Francke 1990. (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher. 1565.) [Künftig zitiert: Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas.] S. 277.

> Die Lasterhaftigkeit erscheint nicht mehr – wie bei der Marwood – als ein Charakterzug der Figur, sondern als eine Folge ihres Lebens am Hofe. Ursache des Lasters ist die widernatürliche höfische Lebensform, nicht der Charakter der Buhlerin, die in dieser Hinsicht eher als ihr Opfer gelten kann (*Kabale und Liebe*, II,3).[513]

Auch Sprickmanns Marquisin läßt sich dieser neuen Generation von 'Buhlerinnen' zuordnen, welche trotz ihrer Raserei und moralischen Verirrung in begrenztem Maße die Sympathien des Publikums gewinnen können. Die Rachsucht und Blutgier der Marquisin richtet sich hauptsächlich gegen die Schuldigen ihres Unglücks, gegen die „Boshaften aus freier Wahl" (Eu: 95). Weil Eulalia sich freiwillig dem Herzog hingeben wolle, wie die Marquisin glaubt, verdiene auch sie den Tod. Anders als so viele ihrer dämonischen Vorgängerinnen handelt die Marquisin also nicht aus eigennützigen Motiven, denn dann wäre vermutlich *nur* Eulalia, ihre 'Konkurrentin' um die Liebe des Herzogs, das Ziel ihres Mordanschlags. Insofern darf die Bemerkung Venhofens, die Marquisin sei „das grandioseste Machtweib, das die an ähnlichen Gestalten so reiche Epoche des Sturmes und Dranges unserer Literatur beschert hat"[514], nicht dahingehend mißverstanden werden, daß sie auch die schrecklichste, maßloseste oder grausamste Repräsentantin dieses Typs darstellt. Schuldlose haben – einmal abgesehen von ihrem Schoßhündchen – eigentlich nichts von ihr zu befürchten.

Obwohl die Marquisin also mehr mit der Orsina als mit den anderen, durchweg negativ gezeichneten 'Buhlerinnen' der Dramen jener Zeit gemein hat, finden sich in der „Eulalia" auch Anlehnungen an Motive und Szenen in Zusammenhang mit der Milwood, Marwood und Donna Diana. Schon die erste Szene in Sprickmanns Trauerspiel weist auf ähnliche Toilettenszenen in „Miß Sara Sampson" (II, 1) und „The London Merchant" (I, 3) zurück. Wie die Marwood tritt auch die Marquisin dem Publikum zunächst im Negligé entgegen – eine nicht gerade schickliche Bekleidung, die auf den ersten Blick ihr 'buhlerisches' Wesen verrät. Die Verwendung von Schminke ist sowohl bei der Milwood als auch bei der Marquisin ein Zeichen von Koketterie und Unnatürlichkeit. Von Lenz' Donna Diana mag Sprickmann das Bild des erstochenen (Schoß-)Hundes übernommen haben, das die Marquisin in Szene V,1 einführt und der Graf in Szene V, 10 noch einmal aufgreift. Ganz ähnlich heißt es bei Lenz:

---

513 Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas. S. 279.

514 Venhofen: Sprickmann. S. 59.

> *Donna* mit zerstreutem Haar, das sie in Ordnung zu bringen sucht: Der Hund hat mich erwürgen wollen. – Was steht ihr? was gafft ihr, was seid ihr erstaunt? Daß ich einen Hund übern Haufen steche, der mich an die Gurgel packt, und das, weil er mich notzüchtigen will und merkt, daß ich nicht die rechte bin.[515]

Der von Stammler behauptete Vorbildcharakter der Lenzschen Donna für Sprickmanns Marquisin[516] bleibt mit dieser einzigen wirklich vergleichbaren Passage aber marginal.

Vermutlich waren es die Raseszenen der Marquisin, die in der zeitgenössischen Literaturkritik und auch noch in der neueren Sprickmann-Forschung ursächlich zur Ablehnung der „Maßlosigkeit"[517] des Sturm-und-Drang-Dramas führten. So tadelt Schmidt die „Ungezogenheiten einer sich überschreienden genialseinsollenden Kraftsprache"[518] und Weinhold behauptet gar, „daß Sprickmann den Begriff des Tragischen durchaus nicht erfaßt hatte und das Gräßliche und Schreckhafte damit verwechselte."[519] Solche Urteile verkennen jedoch die Opferrolle der Marquisin. Sprickmann stellt sie nämlich keineswegs als monströse Schreckgestalt dar. Daß diese ehrlich liebende Frau zum äußersten getrieben wird, hat einerseits der flatterhafte Herzog zu verantworten, andererseits wird sie von ihren heißblütigen Leidenschaften regelrecht beherrscht. Deshalb entspringen ihre Rachegelüste auch nicht etwa kalter Überlegung wie bei ihrem Mann, sondern sind unkontrollierbare Obsessionen: „*Marquisin.* Nein, nein! das Herz müßte dir hoch aufpochen! Alles Blut kochen im Feuer, und zerreißen alle Pulsadern, alle Kräfte sich emporarbeiten, und dann in den Arm sich drängen zur Rache!" (Eu: 94). Erneut verdeutlicht der Autor hier die Problematik des leidenschaftlichen, großen Individuums, das nur seinen momentanen Gefühlen lebt und damit sich und andere in Gefahr bringt. Auch die Marquisin ist eine jener 'Riesenseelen', die in ihrem „ungestümen Ringen nach Ewigkeit" (Herzog; Eu: 20) am liebsten das ganze Universum umfassen möchten:

> *Marquisin.* [...] ich habe so große, große Projekte im Kopf, und da ist mir das Kämmerchen zu klein. Mit dem inneren Auge auf Pläne, Pläne von Aus-

---

515 Jakob Michael Reinhold Lenz: Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi. In: Lenz: Werke und Briefe. Bd. 1. S. 184.

516 Vgl. Stammler: Sturm und Drang. S. 782.

517 Hasenkamp: Theater. S. 53.

518 Schmidt: Sprickmann. S. 311.

519 Weinhold: Sprickmann. S. 265.

> dehnung von der Erde bis zu den Sternen, vom Himmel bis zur Hölle, und wenn denn das äußere Auge auch ein Mal wieder sehen will, dann so auf die engen vier Mauern eingechränkt [!] zu sein, das läßt sich nicht aushalten; frei, frei um sich blicken zu können, ist für die Seele halbe Arbeit. (Eu: 88f)

Als Frau ist dieser Charakter eine völlig neue Erscheinung in der Sprickmannschen Dramatik, welche bislang hauptsächlich maßvolle, selbstlose, bescheidene Frauenfiguren hervorgebracht hatte. Wie fasziniert Sprickmann von seinem literarischen Geschöpf gewesen sein muß, zeigt sich daran, daß er „Eulalia" Anfang 1777 noch einmal umarbeitete, eine weitere Mätresse hineinbrachte und das Stück umtaufte in „Die Mätresse" (vgl. S. 75). Aber auch die vorliegende Druckfassung zeigt bereits eine funktionelle Aufwertung der Marquisin gegenüber ihrem offensichtlichsten Vorbild, der Lessingschen Orsina. Diese erscheint ausschließlich im vierten Akt der „Emilia Galotti" auf der Bühne. Ihre Anwesenheit hat kaum Auswirkungen auf den Fortgang der Handlung (wenn man einmal von der Übergabe des Dolchs an Odoardo absieht). Als 'Raisonneurin' beschränkt die Orsina sich darauf, das Handeln der eigentlich dramatischen Figuren zu kommentieren und zu interpretieren.[520] Nicht so Sprickmanns Marquisin: Ihre 14 Auftritte sind einigermaßen gleichmäßig über das Stück verteilt (hauptsächlich im ersten, dritten und fünften Akt), und sie greift auch aktiv in die Handlung ein. So bringt sie etwa den Grafen Brünov mit Hilfe von Eulalias Einverständniserklärung dazu, die Tugend seiner Frau anzuzweifeln und sich an dem Mordplan der Marquisin zu beteiligen. Sie „lebt ein volles Leben auf der Bühne aus"[521], erscheint also als komplexe Persönlichkeit mit den unterschiedlichsten Verhaltensabstufungen von Wehmut (I, 7) über Zynismus und 'Philosophieren' (III, 4) bis hin zu Raserei (V,1).

Sogar die mögliche Zukunft der Marquisin ist im Text angedeutet: Etliche Male wird eine gedankliche Verbindung zwischen ihr und dem Grafen hergestellt, angefangen mit dem Satz „Wir wären dann so ein Pärchen zusammen" (Eu: 16) bis hin zu „Graf Brünov ist mein Freund" (Eu: 89). In Szene V, 1 wird deutlich, daß die Beziehung zwischen den beiden Verlassenen mehr als bloße Freundschaft zweier Leidensgenossen werden und durchaus den Charakter einer Liebesbeziehung annehmen könnte. Als die Marquisin dem Grafen die folgende Zukunftsvision vorstellt, nennt er sie zunächst noch eine „Wahnwitzige":

---

520 Vgl. Hans Mayer: Lessing und die Zeit der Aufklärung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1968. [Künftig zitiert: Mayer: Lessing.] S. 139.

521 Venhofen: Sprickmann. S. 64.

> *Marquisin.* Aber laß das sein: Laß sie das Weib behalten, wir wollen zusammen davon gehen, in der Einöden ödeste! Zwar deine Frau kann ich dir nicht sein, aber doch deine treue theilende Gefährtin: sollst sitzen in meinem Schooß und essen aus meiner Hand, und ausruhen an meiner Brust [...]. (Eu: 92)

Schon bald aber bricht sein Widerstand gegen ihre Leidenschaft und er bezeichnet sie als „ein herrliches Weib" (Eu: 94) – ein Ausdruck, dessen verborgene Bedeutung die Marquisin durch eine leicht veränderte Wiederholung bewußt macht: „[...] ich bin *dir* ein recht herrliches Weib?"[522] (Eu: 96). Über das spätere Schicksal der beiden Unglücklichen läßt sich allerdings nur spekulieren, da Eulalias Selbstmord die Situation wieder entscheidend verändert. Die Liebe des Grafen zu seiner Frau flammt durch die Offenbarung ihrer Unschuld wieder auf. Wortlos und beschämt verläßt die Marquisin die Szene und wird danach nicht mehr erwähnt. Ihr lautes Weinen deutet aber auf eine zukünftige Läuterung der 'Verirrten' hin.

Männliches Pendant zu der rasenden Marquisin ist der gerade erwähnte Graf Brünov. Dies geht schon aus der fast gleichen Anzahl ihrer Auftritte hervor (Graf: 13; Marquisin: 14) und zeigt sich weiterhin in dem Gleichklang ihrer Wut. Brünov erscheint als ein leicht aufbrausender, stolzer, von sich selbst überzeugter Mann, dessen moralische Autorität den Herzog in die Flucht treibt (III, 2) und dem Marquis die Knie wanken macht (III, 3). Seine „schöne männliche, deutsche Faust" (Eu: 95) erhebt sich furchtlos gegen Laster, Intrige und Verführung am Hofe. Unbarmherzig in seinen Moralforderungen, duldet er bei sich und anderen nicht die kleinste Verfehlung: „[...] ich will los; und mein Weib soll mit los, und find' ich einen Schatten, o! ich will mein eigner Richter sein gegen sie, gegen alle!" (Eu: 51). Da er selbst seiner Frau, die noch nie „falsch geschworen" oder „nur gelogen" (Eu: 86) hat, trotz seines Schwurs nicht vertrauen kann, macht der Graf sich mitschuldig an ihrem Unglück. Die ihm seelenverwandte Marquisin entlarvt als einzige die Überheblichkeit seiner allzu sicher geglaubten Tugend:

> *Marquisin.* O des Prahlenden mit sich selbst, als wenn seine Tugend sein eigen wäre! *Graf.* Ja ja! *Marquisin.* Armer Prahler! sagen Sie mir die tausend und tausend kleine Umstände all, durch die Sie sind, was Sie sind, und lassen Sie mich nur die kleinsten ändern, und wir wollen sehn, was sie sein werden! (Eu: 54)

---

[522] Hervorhebung von mir, B.D.

So muß Brünov in Szene V, 10 schließlich schmerzhaft erkennen, daß auch er fehlbar ist.

Auch der Kanzler trägt eine gewisse Schuld an dem traurigen Schicksal seiner Tochter. Als Erzieher des Herzogs hätte er dessen Verfehlungen nachdrücklicher tadeln und seinem Zögling mit mehr Mut und Selbstbewußtsein entgegentreten sollen, anstatt aus Sorge um seine Position zu schweigen: „*Kanzler.* [...] Was sollt ich thun? reden? Ein Wort hätte mich völlig gestürzt; also lieber in der Stille fortgethan das bischen Gute, was ich noch thun kann, als vollends nichts thun zu können, wenn ich mehr hätte thun wollen" (Eu: 34). Mit Odoardo Galotti verbindet den Kanzler nur der Versuch, seine Tochter von den Verführungen des Hofes fernzuhalten. Ansonsten ist er keineswegs ein autoritärer Haustyrann wie Lessings Figur, sondern ein durchaus liebevoller Familienvater, dessen Fehler nur in seiner Schwäche bzw. in seinem Kleinmut besteht. Seine Warnung vor dem 'wollüstigen' Herzog fällt aus falscher Rücksichtnahme zu halbherzig aus und kann Eulalia nicht von ihrer Gefährdung überzeugen: „*Kanzler.* Auch sollt es kein Vorwurf sein: nur Warnung! Es soll dir nur deine Ruhe nicht, nur sonst nichts kosten, das dir mehr als die Freundschaft des Herzogs sein muß!" (Eu: 33).

Außer in den ersten drei Szenen des zweiten Akts kommt der Kanzler nur noch einmal im fünften Akt auf die Bühne, als Eulalia bereits im Sterben liegt. „Sie werden, können ja nicht fluchen", begrüßt der Herzog den „armen furchtsamen Mann" (Eu: 108), dessen Kraft- und Hilflosigkeit Sprickmann in den Sterbeszenen mit minimalen Mitteln verdeutlicht. Kein Fluch, keine flammende Anklage, noch nicht einmal Vorwürfe kommen dem Kanzler angesichts der sterbenden Eulalia über die Lippen, sondern nur ohnmächtige Klagerufe wie „Gott! meine Tochter!", „Eulalia! gerechter Gott!" (Eu: 108) oder „Meine Tochter! meine Tochter! weh! weh, weh!" (Eu: 112). Dieser Vater ist sicherlich kein Odoardo Galotti. Niemals hätte er den Mut gefunden, seine Tochter eigenhändig zu töten, um ihre Tugend zu retten.

Im Anschluß an die Einzelcharakteristiken nun noch ein paar allgemeine Bemerkungen zu Sprickmanns Trauerspiel: Die Geschlossenheit der Form läßt noch deutlich den Lehrmeister Lessing erkennen. An der Struktur offener Dramen des Sturm und Drang (z.B. Goethes „Götz", Lenz' „Hofmeister" und „Soldaten") hat sich Sprickmann indessen kaum orientiert. Bei der Gestaltung des Schauplatzes gebraucht er allerdings viel konsequenter „alle Freyheiten der englischen Bühne"[523] als der Autor der „Emilia Galotti". Lessings Stück enthält

---

[523] Brief Lessings an Friedrich Nicolai vom 21. Januar 1758. In: Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 17: Briefe von und an Gotthold Ephraim Lessing. In fünf Bänden. S. 133.

nur zwei, die „Eulalia" dagegen fünf Schauplatzwechsel, von denen der letzte sogar innerhalb des Akts (nach V, 4) stattfindet. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, daß in der „Emilia" wie in der „Eulalia" der zweite Akt als einziger nicht in der höfischen, sondern in der bürgerlichen Sphäre spielt (Haus der Galotti bzw. Zimmer des Kanzlers). Die Einheit der Zeit hält Sprickmann jedoch ebenso streng ein wie Lessing, denn die Handlung seiner „Eulalia" erstreckt sich – wie übrigens auch in der „Natürlichen Tochter" und im „Schmuck" – ausschließlich auf den Zeitraum zwischen Morgen und spätem Abend desselben Tages.

Zwar finden sich in der „Eulalia" noch ab und zu Anklänge an die Wortwahl der empfindsamen Epoche (v.a. in den Repliken Eulalias, z.B. in Szene II, 1 und V, 11), doch es ist hauptsächlich die leidenschaftlich-krasse Sprache des Sturm und Drang, mit welcher Sprickmann dem Werk seinen individuellen Stempel aufdrückt. Meisterlich beherrscht der Autor die ganze Palette der Gefühle von schmelzender Liebe bis zum schwärzesten Haß. In nuancierten Pinselstrichen führt er uns hier ein Gemälde „der lebendigsten Leidenschaft"[524] vor Augen. Dabei hat er bei aller Lebenswahrheit mitunter zu grelle Farben aufgetragen, die für moderne Leser recht befremdlich wirken können. Hasenkamp sieht in der ausgeprägten Theatralik des Stücks gar „ein etwas peinliches Austoben der Gefühle", bei dem „die Grenze des Lächerlichen schon allzu nah" sei. Gerechterweise fügt er aber hinzu, daß ein solcher Überschwang dem Bedürfnis jener Zeit entsprochen habe, „die ihre Gefühle wieder entdeckt und in ihre Rechte eingesetzt hatte und sie nun zu betätigen und auszuleben strebte."[525] Die ständige Erregtheit der Dramenfiguren spiegelt sich schon in der Interpunktion der „Eulalia". Kaum ein Satz endet mit einem schlichten Punkt; dafür wimmelt es von Fragezeichen, Gedankenstrichen und v.a. Ausrufezeichen. Antithesen, Hyperbeln und ungewöhnliche Metaphern (z.B. „der kleine ungestüme Zager" [Eu: 70] für 'Herz') vereinigen sich zu einer bildreichen Sprache, die selbst Tabuworte nicht scheut. Noch zu Ende des 19. Jahrhunderts zählte der renommierte Literaturwissenschaftler Erich Schmidt empört die „Ungezogenheiten" dieses Stils auf: „Zu den 'Männchen', 'Närrchen' kommt: Wurm, Kerl, Hure, geil, Buhlbett, Windhund, Bestie, Kröte ..."[526] Schon in der „Natürlichen Tochter" und im „Misverständnis" hatte Sprickmann dramatische Wendepunkte häufig als stumme Szenen gestaltet und dabei sein Gespür für Theatralik bewiesen. Mit den Bühnenanweisungen der „Eulalia" übertrifft er

---

[524] Venhofen: Sprickmann. S. 63.

[525] Hasenkamp: Sprickmann. S. 154.

[526] Schmidt: Sprickmann. S. 311.

sich selbst. Besonders im letzten Akt spielt sich ein nicht geringer Teil der Handlung mimisch und gestisch ab. So muß die Darstellerin der Marquisin eine außergewöhnliche Fähigkeit zum Mienenspiel besitzen, wenn sie die folgenden stummen Szenen im Sinne des Autors auf die Bühne bringen will:

> *Marquisin.* [...] (Sieht ihn starr an mit verzerrtem Gesicht, weit offenen funkelnden Augen, den Kopf weit vorausgestreckt und knirscht.) (Eu: 59)

> *Marquisin* (fährt mit äußerstem Schrecken zusammen; sieht die Gräfin mit starrem Auge an. Nach und nach läßt die Arbeit in Seel' und Körper bei ihr nach; die Wuth geht in Bewunderung, diese nach einem Blick auf sich selbst, in Reue über.) (Eu: 106)

Die vorangegangene Interpretation sollte ausreichend verdeutlicht haben, daß die „Eulalia" bei aller äußeren Verwandtschaft mit Lessings „Emilia Galotti" keineswegs als simple Nachahmung bezeichnet werden darf, wenn man dem Wesen des Stücks gerecht werden will. Es ist gekennzeichnet durch ganz eigene Ideen, Empfindungen und Ausdrucksmittel. Für Sprickmanns Dramatik bedeutet die „Eulalia" den Höhepunkt in der Darstellung des leidenschaftlichen Individuums.

4.2.2.2 „Der Schmuck"

Inhaltsangabe

Am Morgen nach einer durchschwärmten Nacht kehrt der junge, leichtsinnige Baron Friz von Feldern nach Hause zurück. Sein Diener Johann erwartet ihn bereits mit Rechnungen in der Hand, denn Friz hat Schulden, die seine Gläubiger jetzt eintreiben wollen. Doch bei ihm ist nichts zu holen. Das Glücksspiel und ein aufwendiger Lebensstil haben ihn finanziell ruiniert. Seine einzige Aussicht, zu Geld zu kommen, sieht Friz in einer Heirat mit Julie, der Tochter des Präsidenten von Wiesenthal. Diese war ursprünglich mit Friz' rechtschaffenem Bruder Karl liiert, hatte sich aber während einer zeitweiligen Abwesenheit ihres Geliebten dem lebenslustigen Friz zugewandt. Im Grunde seines Herzens hängt Friz allerdings noch an der verarmten Unschuld Luise von Wegfort, die er verführt und verlassen hat. Da Luise ein Kind erwartete, war sie ihrem Vater entlaufen. Schon seit längerer Zeit hat Friz nun nichts mehr von ihr gehört. Der Gastwirt Kappler erscheint, um ebenfalls sein Geld einzufordern. Weil er Friz

wieder in seine 'Traube' locken will, bringt der Wirt das Gespräch auf eine junge, schöne Witwe, die mit ihrem Kind in seinem Gasthof abgestiegen sei. Friz ahnt gleich, daß es sich um Luise handeln muß. Ihre Bedürftigkeit weckt Schuldgefühle in ihm, heiraten will er sie jedoch nicht. Damit Luise wenigstens nicht hungern muß, läßt er seine Wertsachen von Johann zu Geld machen, um es ihr am Abend zu überbringen. Kurz darauf begehrt der rauhbeinige Hauptmann von Wegfort, Luises Vater, Einlaß in das Haus des Präsidenten von Wiesenthal, wo sich auch die vorigen Szenen abgespielt haben. Wegfort ist ein Jugendfreund der Präsidentin, die ihrem ehemals wohlhabenden, jetzt aber heruntergekommenen Galan zunächst recht schnippisch begegnet. Sie versucht, den Bittsteller abzuwimmeln. Doch Wegfort will kein Geld von ihr. Die Präsidentin solle ihm den Schmuck seiner verstorbenen Frau abkaufen, damit er seine Schulden bezahlen könne. Eigentlich sei der prächtige Familienschmuck für seine Tochter bestimmt gewesen. Nach Luises Flucht wolle er ihn aber nicht länger aufbewahren. Weit unter Wert ersteht die raffinierte Präsidentin die Pretiosen des Hauptmanns. Dieser freut sich gar über das schlechte Geschäft, weil er nun seine Sorgen in Champagner ertränken kann.

Der zweite Akt beginnt mit einem Monolog des schwermütigen Karl von Feldern, der seine geliebte Julie nicht vergessen kann. Obwohl es sich an diesem Tag entscheiden soll, ob er eine gut dotierte Stelle als Regierungsrat bekommt, hat Karl insgeheim beschlossen, für immer nach Italien zu gehen. Seine Sachen sind bereits gepackt, doch vorher will er noch einen Prozeß für Wegfort zu Ende bringen. Der Hauptmann hatte den kostspieligen Erbstreit um seine Güter schon aufgegeben, doch Karl führt den Prozeß nun ohne Wegforts Wissen alleine weiter. Seine schalkhafte Schwester Franziska, die Schwiegertochter des Präsidenten, versucht ihn von der geplanten Flucht nach Italien abzubringen. Wenn er Julie zurückgewinnen wolle, müsse er sich um die Geliebte bemühen, anstatt gekränkt das Feld seinem Bruder zu überlassen. Als der Präsident auf der Szene erscheint, verpflichtet Karl die Schwester zum Stillschweigen über seine Pläne. Um am nächsten Tag abreisen zu können, bittet er den Präsidenten, noch heute über den Wegfortschen Prozeß zu entscheiden. Wiesenthal ist einverstanden und teilt Karl außerdem voll Freude mit, daß dieser die Stelle als Regierungsrat erhalten habe. In diesem Augenblick platzt die Präsidentin herein, um ihre morgige Geburtstagsfeier zu planen. Ihr Einfall, an diesem Tag auch Julies Verlobung zu feiern, trifft bei ihrem Mann zunächst auf begeisterte Zustimmung. Doch schon bald stellt sich heraus, daß die Präsidentin den „lüftigen" Friz, der Präsident jedoch den ehrbaren Karl als zukünftigen Schwiegersohn ausersehen hat. Im Streit trennen sich die beiden Eheleute. Um Karl endgültig von seinen Ansprüchen auf Julie abzubringen, behauptet die Präsidentin, ihre Tochter verabscheue und verachte ihn. Julie erscheint, kann aber vor lauter

Rührung ihre Gefühle nicht erklären und geht wieder ab. Für Karl ist die Vorstellung, daß Julie sich seinetwegen grämen könne, nicht zu ertragen. Deshalb verkündet er der erfreuten Präsidentin, daß er Julie nun auf ewig entsagen und nach Italien auswandern wolle. Mit galantem Gehabe gelingt es Friz in der nächsten Szene, sich bei seiner zukünftigen Schwiegermutter einzuschmeicheln. Der eitlen Präsidentin gefallen seine übertriebenen Komplimente. Deshalb überläßt sie Friz den von Wegfort erworbenen Schmuck, damit er ein unwiderstehliches Geschenk für Julie habe. Zuerst solle er die Steine aber noch nach der neusten Mode fassen lassen. Der schuldengeplagte Friz denkt gar nicht daran, diese Kostbarkeiten zu verschenken, sondern will sie versetzen. Nur den besonders auffälligen Ring behält er zurück, weil er Wegforts Familienschmuck erkannt hat. Damit will er feststellen, ob es sich bei der 'Witwe' in Kapplers Gasthaus tatsächlich um Luise handelt.

Karls Melancholie hat sich zu Beginn des dritten Akts noch verschlimmert. Nichts interessiert ihn mehr, nichts kann ihn zur Aktivität bewegen. Franziska kommt mit Neuigkeiten: Wegfort sei in der Stadt, seine Tochter von einem Unbekannten entführt und entehrt. Jetzt solle Karl aktiv werden und Luise wieder ihrem Vater zuführen. Indessen bringt der Präsident die Bestallungsurkunde für Karl und die Nachricht vom glücklichen Ausgang des Wegfortschen Prozesses. Wiesenthal ist von dem Verdienst und der menschlichen Größe seines zukünftigen Schwiegersohns zu Tränen gerührt. Franziska nimmt das unterbrochene Gespräch mit ihrem Bruder wieder auf, um ihm seine unglückliche Zukunft in Italien auszumalen. Diesmal hat sie mehr Erfolg: Karl ist einverstanden, sich bei Wegfort für Luise einzusetzen, während Franziska noch einmal Julies Gewissen prüfen will. Jetzt erst erfährt der Präsident, daß nicht sein Liebling Karl, sondern der von seiner Frau favorisierte Friz der Bräutigam seiner Tochter werden soll. Aufgebracht bestimmt Wiesenthal, daß Julie entweder am nächsten Tag mit Karl vor den Altar treten solle oder in ein Kloster müsse. Als Friz der Präsidentin die prächtigen Ballkleider für ein geplantes Kostümfest bringt, wird das Ultimatum des strengen Hausvaters zur Nebensache. Julie soll an diesem Abend als Helena erscheinen, Friz als Paris, und die Präsidentin gefällt sich als Venus. Da kommt ihr ein Gedanke: Wie Venus zum Raub der Helena durch Paris beigetragen hat, so will sie jetzt eine Entführung ihrer Tochter durch Friz unterstützen. Die verwirrte Julie läßt sich zunächst zum Mitmachen überreden, weil Karl ihr angeblich förmlich entsagt habe. Doch ein gutes Gewissen hat sie dabei nicht. In einem langen Gespräch gelingt es Franziska, Julie von der beharrlichen Liebe Karls zu überzeugen. Julie erkennt, daß dieser ihrer Liebe letztlich würdiger ist als der leichtlebige Friz.

Im vierten Akt wechselt der Schauplatz in den Kapplerschen Gasthof. Der Wirt und seine Frau Ursel zanken sich über die Beherbergung der verarmten Luise, als Friz hereintritt und sich nach dem „lieben Weibchen" erkundigt, das Kappler im Hause habe. Er trägt dem Wirt auf, ihr den Ring Wegforts zu zeigen, Friz' Namen zu nennen und darauf zu achten, welche Wirkung dies auf sie mache. In seiner Aufregung wartet er die Rückkehr Kapplers nicht ab. Er drückt Ursel ein Billet für Luise in die Hand und läuft davon. Da stürzt Luise selbst herein, um den Geliebten zu begrüßen, doch sie kommt zu spät. Der Brief bringt sie vollends zur Raserei. Darin stellt Friz sie vor die Entscheidung, entweder seine ewige Liebe ohne Heirat oder ewigen Haß an seiner Seite zu wählen. Selbstlos entschließt sich Luise, Friz für immer zu entsagen. Als sie bemerkt, daß der Ring aus dem Wegfortschen Familienschmuck stammt, hält sie ihren Vater für tot und sich wegen ihrer Sünden für seine Mörderin. Nichts hält sie mehr im Gasthof; vor ihrer Abreise soll Ursel aber noch den Ring verkaufen. Kaum hat Luise die Bühne verlassen, tritt Wegfort auf. Er ist ebenfalls in der 'Traube' abgestiegen und bestellt gleich 100 Flaschen Champagner. Daraufhin bietet ihm Ursel den Ring zum Kauf an. Wegfort erkennt das Schmuckstück sofort und vermutet, daß es gestohlen sei. Es stellt sich jedoch heraus, daß Luise den Ring als letzte besessen hat. Es folgt eine ergreifende Wiedersehensszene zwischen Vater und Tochter, in der Wegfort abwechselnd „die Hure karbatschen" und sein „armes liebes Herzenskind" an sich drücken will. Er verzeiht Luise das uneheliche Kind und will ihr den Verführer zum Mann geben, „wenns auch der geringste Bauerkerl im Dorf ist". Doch Luise will den Namen des Kindsvaters nicht preisgeben, da sie ihm entsagt habe. Voll Zorn verstößt Wegfort seine Tochter. Gegen Bezahlung läßt sich Kappler entlocken, daß es sich bei Luises Liebhaber um den Baron von Feldern handele. Er nennt jedoch nur den Nachnamen, worauf Wegfort Karl für den Verführer hält, denn „Friz heirathet ja die Wiesenthal". Nachdem der Hauptmann hinausgestürzt ist, um Karl zu suchen, kommt Friz zurück. Er verlangt, auf Luises Zimmer geführt zu werden.

Im Haus des Präsidenten bereut Julie zu Anfang des fünften Akts ihre leichtsinnige Tändelei mit Friz und sehnt sich nach Karl, für dessen Unglück sie sich verantwortlich sieht. Franziska tritt zu ihr und läßt Karl rufen, der heimlich mit anhört, wie Julie Franziska ihre Liebe zu ihm gesteht. Er gibt sich zu erkennen, verzeiht Julie ihre Verirrung, und die beiden Liebenden fallen sich in die Arme. In diese harmonische Szene stürmt plötzlich der wütende Wegfort und will Karl zur Rede stellen. Dieser beteuert seine Unschuld, ahnt aber bereits das ganze Mißverständnis. Da treten Friz und Luise herein, die sich inzwischen ausgesöhnt haben. Auf Knien bitten sie Wegfort um Verzeihung. Friz gelobt, in Zukunft ein ehrbares, arbeitsames Leben an der Seite Luises zu führen. Als Karl

auch noch den Gewinn des Wegfortschen Prozesses bekanntgibt, ist das Glück vollkommen. Die nichtsahnende Präsidentin erscheint im Venuskostüm, um Friz und Luise zum Ball abzuholen. Zu ihrer Entrüstung muß sie feststellen, daß aus der Maskerade nichts werden kann. Der Präsident glaubt einen Diener beim Diebstahl von Julies Garderobe erwischt zu haben. Der Bediente enthüllt jedoch, daß er nur auf Befehl der Präsidentin gehandelt habe. Nun kann sie ihre Entführungspläne nicht länger leugnen und rauscht wütend ab. Die anderen planen, am nächsten Morgen Doppelhochzeit zu feiern.

Interpretation

Nach der „Natürlichen Tochter", dem „Misverständnis" und der „Eulalia" hat sich Sprickmann mit seinem „Schmuck" noch einmal der Gattung des bürgerlichen Dramas zugewandt. Das im bürgerlichen Milieu angesiedelte Lustspiel vereint tragische und komische Situationen, differenziert angelegte Charaktere und karikiert-überzeichnete Typen, wie sie für die zeitgenössische Komödie in der Nachfolge Lessings typisch waren. Tatsächlich läßt sich der Einfluß von Lessings Lustspiel „Minna von Barnhelm" auf den „Schmuck" deutlich erkennen; auch einzelne Elemente von „Miß Sara Sampson" hat der Dichter in den tragischen Szenen verarbeitet. Was das Stück aber erst zu einem typischen Theaterprodukt Sprickmanns macht, ist die geschickte Verflechtung der Lessingschen Muster mit Tendenzen des Sturm und Drang. So haben Lenz' „Hofmeister" (1774), Klingers „Sturm und Drang" (1777) und „Das leidende Weib" (1775) sowie Wagners „Die Reue nach der Tat" (1775) und „Die Kindermörderin" (1776) mit ihren Charakteren, Motiven und ihrer Sprache auf den „Schmuck" gewirkt. Einmal mehr erweist sich Sprickmann als Meister der neuschaffenden Nachahmung: In einem am besten mit textilem Patchwork vergleichbaren Prozeß greift er die originellsten und bühnenwirksamsten Elemente fremder Dramen auf, um diese zusammen mit eigenen Einfällen in einem kreativen Schaffensprozeß zu einem neuartigen Bühnenwerk zu kombinieren.

„Der Schmuck" ist zweifellos Sprickmanns bühnentauglichstes Drama. Davon zeugen die zahlreichen Aufführungen, die das Stück an deutschen Theatern erlebte (vgl. S. 67f), aber auch die Tatsache, daß man es „auch heute noch mit Vergnügen lesen kann."[527] Von den dramaturgischen Ungereimtheiten und den Längen der „Natürlichen Tochter", Sprickmanns erstem erhaltenen Lustspiel,

---

[527] Hasenkamp: Sprickmann. S. 150.

ist im „Schmuck" nichts mehr zu bemerken. Hier beweist der Autor, daß er inzwischen zum geschickten Bühnenhandwerker gereift ist und alle Kunstgriffe beherrscht, die ein Drama spannend und lebendig machen. Die Handlung schreitet schwungvoll voran; Mißverständnisse, Verwechslungen und Intrigen sorgen für zusätzliche Dynamik. Besonders der vierte Akt – Schwachstelle vieler Dramen – ist durch das komische Gastwirtsehepaar, Friz' fatalen Brief und die Wiedersehensszene zwischen Vater und Tochter dramatisch bewegt. In den komischen Szenen sprüht der leichte, natürliche Dialog nur so vor Witz und launigen Einfällen. Er ist der Eigenart jedes Charakters angepaßt, von der empfindsamen Melancholie Karls bis hin zur derb-poltrigen Art des Hauptmanns von Wegfort. Aus diesen Abstufungen ergeben sich zahlreiche sprachliche und gedankliche Kontraste, die zum Reiz des Stücks beitragen. Überhaupt hat Sprickmann seine Charaktere im „Schmuck" oft als Kontrastpaare gestaltet, allen voran die ungleichen Brüder Karl und Friz. Auch ihren weiblichen Pendants Julie und Luise sind recht unterschiedliche Eigenschaften zugewiesen. Während Karl und Friz bzw. Julie und Luise aber nicht vor den Schlußszenen aufeinandertreffen, wird der Antagonismus zwischen den Ehepartnern Präsident/Präsidentin und Kappler/Ursel durch direkte Konfrontation (Streitszenen) auf die Bühne gebracht.

Der Theaterpraktiker Sprickmann hat sich bei der Wahl seiner theatralischen Mittel natürlich nicht allein auf den Dialog gestützt. In besonders erregten Situationen legen Bühnenanweisungen die Gestik und Mimik der Schauspieler fest. Auch einige stumme Szenen sind wieder dabei (z.B. auf S. 39, S. 98). Das Spiel mit Requisiten nimmt logischerweise eine wichtige Stellung im Stück ein, da der Schmuck erst von Hand zu Hand wandern muß, ehe er die Verwicklungen lösen kann. Rechnungen, Urkunden, Geldbeutel, ein Buch, ein Brief und natürlich die Champagnerflaschen bringen weitere Abwechslung in die Aktionen der Schauspieler. Die Kostüme für den Maskenball geben zudem Gelegenheit, prächtige Kleidung vorzuführen.[528] Aber nicht nur der optische, sondern auch der akustische Sinn wird angesprochen, denn Karl und Julie unterstreichen ihre Stimmungen in den Szenen II, 1 und V, 1/2 durch Klavierspiel und Gesang.

Ganz offensichtlich hat Sprickmann das Grundmotiv des „Schmucks" von seinem großen Lehrmeister Lessing entlehnt: Hier wie dort führt ein Schmuckstück dramatische Verwicklungen herbei und ist auch maßgeblich an ihrer Auflösung (der Wiedervereinigung zweier Liebender bzw. zwischen Vater und Tochter) beteiligt. Diese Parallele rechtfertigt es allerdings nicht, Sprickmanns

---

[528] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 112.

Drama „fast eine Reprise der 'Minna von Barnhelm'"[529] zu nennen, wie Freund es getan hat. Schließlich sind die Unterschiede zu Lessings Lustspiel weitaus bedeutender als die Ähnlichkeiten zwischen beiden Dramen. Selbst das übernommene Schmuck-Motiv hat Sprickmann noch für seine Zwecke bearbeitet und es keineswegs blind nachgeahmt: Die Ring-Intrige in der „Minna von Barnhelm" beruht darauf, daß zwei gleichartige Ringe existieren. Diese werden von Minna ausgetauscht, was die Handlung recht kompliziert macht. Für einen Zuschauer, der mit dem Stück nicht vertraut ist, sind die Verwirrungen oft nur mit Mühe nachvollziehbar. Derartige Geistesanstrengungen hat Sprickmann seinem Publikum erspart. Da nur ein Ring weitergegeben wird, läßt sich zu jedem Zeitpunkt der Handlung problemlos nachvollziehen, bei wem sich das Schmuckstück gerade befindet. Solch geglättete, übersichtliche Strukturen sind natürlich gefälliger (wenn auch nicht unbedingt besser) als das Verwirrspiel Minnas. Sie dienen der Anschaulichkeit und damit der Bühnentauglichkeit des Dramas.

Die größte Stärke des „Schmucks" liegt in seinen Charakteren. Ihre Zeichnung ist originell – mal differenziert (z.B. Friz, Karl, Wegfort), mal klischeehaft (z.B. Kappler, Präsidentin), und niemals langweilig. Im Mittelpunkt der Handlung stehen die ungleichen Brüder Friz und Karl, und zwar gemeinsam. Gödden erklärt Friz allein zur Hauptfigur des Stücks und verkennt dabei das komplementäre Verhältnis der Brüder.[530] Erst durch ihre Gegensätzlichkeit ergeben sich die Spannungen und Verwicklungen, und erst durch den jeweiligen Widerpart treten die individuellen Eigenschaften einer Figur besonders deutlich hervor. So ergänzen sie sich wie Hell und Dunkel, Yin und Yang. Dies deutet auch Franziska in ihrem Gespräch mit Julie (III, 8) an, wenn sie der Freundin ihre beiden Galane am liebsten in *einen* Mann zusammenschmelzen möchte, „daß denn herauskäme, ein Mann in Stunden der Freude, wie Friz, und in Stunden des Ernstes wie Karl" (Sch: 74). Mit dem Motiv der ungleichen Brüder greift Sprickmann einen für den Sturm und Drang typischen Konfliktstoff auf, den u.a. Klinger in seinem Trauerspiel „Otto" (1775) und in den bedeutenderen „Zwillingen" (1776) sowie Leisewitz in „Julius von Tarent" (1776) bearbeitet hat. Sprickmann selbst hatte das Motiv schon in seiner Erzählung „Nachrichten aus Amerika" (1776) verwendet, aber nicht ausgeführt: Dort kommt der ältere Bruder schon in der Vorgeschichte ums Leben. Die Namen der beiden lauten übrigens wie im „Schmuck" 'Friz' und 'Karl', nur daß Karl

---

[529] Freund: Literatur Westfalens. S. 39.

[530] Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 119.

diesmal als verschlagener, grausamer Mensch und Friz als „lieber Junge" gezeichnet ist. Sprickmanns Darstellung der beiden Brüder von Feldern unterscheidet sich grundsätzlich von anderen Bruderzwistdramen jener Zeit, da die Differenzen zwischen Friz und Karl nie offen ausgetragen werden. Wie bereits erwähnt, treffen die beiden in den ersten vier Akten nicht aufeinander. Ihre Ressentiments dem anderen gegenüber lassen sich also nur aus Gesprächen mit Dritten erschließen. Auch steigert sich ihre Gegensätzlichkeit nicht zur aggressiven Feindschaft, sondern bleibt im Rahmen einer ungefährlichen Abneigung auf verbaler Ebene. Eine platte Schwarz-Weiß-Zeichnung des Brüderpaars hat Sprickmann allerdings vermieden. Wenn auch Friz negativer dargestellt ist als Karl – aus seinem Leichtsinn ergeben sich die Verwicklungen um Luise und Julie –, so ist er doch nicht ganz verdorben, ebensowenig wie Karl makellos ist. Beide sind 'Mischcharaktere' und dynamisch konzipiert, verändern sich also im Laufe der Handlung.

Das ungünstige Bild, das der Diener Johann gleich in der ersten Szene von seinem Herrn Friz von Feldern zeichnet, finden wir mit dem Auftritt des jungen Barons bestätigt: Er erscheint als vergnügungssüchtiger Libertin, Spieler, Verschwender und Weiberheld, der zudem eine recht grobe (Genie-)Sprache führt: „*Friz.* Halt's Maul! *Johann.* Ja, wenn aber auch die Leute nur das Maul halten wollten! *Friz.* So schmeiß die Kerls zur Thür hinaus" (Sch: 2). Weiterhin erfahren wir, daß er Luise von Wegfort verführt und verlassen hat, als sie ein Kind von ihm erwartete, daß eine Ehe aber wegen ihrer Armut für ihn nicht in Frage kommt. Seiner gegenwärtigen Braut Julie bringt er keine wirkliche Liebe entgegen, sondern betrachtet sie lediglich als einen „gefundenen Zeitvertreib" (Sch: 4) und als Mittel zum Zweck einer reichen Heirat. Trotz all dieser aus Charakterschwäche, nicht aus Bosheit entstandenen Verfehlungen zeigt Friz durchaus auch menschliche Züge wie Reue und Mitgefühl:

> *Friz.* Ach, Johann, das ists eben! was hat das Mädchen für mich gethan! sich von ihrem Vater losgerissen, dessen einziger Trost, dessen Abgott sie war, ihr Glück, ihre Ehre, alles so hingegeben! – Ha, daß es nur mit mir noch so weit nicht wäre! wenn ich nur noch leben könnte! – aber so, so – (Sch: 10)

Weil ihn das Gewissen drückt und weil Luise in seinem Herzen „noch auf dem ersten Platz steht" (Sch: 10), gibt Friz sogar seinen letzten Besitz (Ring und Repetieruhr) hin, um sie finanziell zu versorgen. Dennoch hat er nicht den Mut, nur auf sein Gefühl zu hören und die verarmte Luise zu seiner Frau zu machen. Es ist Sprickmanns eigene Lebensproblematik, die sich in diesem Konflikt zwischen Verstand und Gefühl widerspiegelt: Der Autor selbst hatte in jungen Jahren eine ungeliebte, aber vermögende Frau geheiratet, konnte aber seine große Liebe Mariane nicht vergessen. Friz ist zwar kurz davor, den gleichen Fehler

wie sein geistiger Vater zu begehen, die Fiktion des Lustspiels macht aber einen glücklichen Ausgang möglich: Rechtzeitig (d.h. noch vor der Hochzeit) erkennt Friz seine Verirrung und kehrt zu der Frau seines Herzens zurück. Sprickmanns Schuldgefühle gegenüber seiner geschwängerten und verlassenen Geliebten Lina haben ebenfalls ihren literarischen Niederschlag in der Figur des Friz gefunden. So ist in der Vorgeschichte des „Schmucks" eine auffällige Ähnlichkeit mit der realen 'Lina-Episode' zu erkennen. Wie Sprickmann selbst lastet auch Friz das Unglück seiner Geliebten auf der Seele: „*Friz.* Nein, Wegfort, so ganz ruchlos nicht! Luisens Elend hieng wie ein Gespenst an meinen Fersen; aber jene Aussicht überwog!" (Sch: 117). Daß die verfahrene Situation im Drama letztlich doch noch zur Versöhnung der beiden Liebenden führt und nicht etwa wie in „Mariens Reden bei ihrer Trauung" zur Katastrophe, ist als Zugeständnis an die Lustspielkonventionen zu verstehen.

Wie bereits Gödden festgestellt hat, ist die Figur des hitzköpfigen, gefühlsverwirrten Friz weitgehend eine Eigenschöpfung Sprickmanns. Sie steht dem genialischen und leidenschaftlichen Charakter in seiner Dramaturgie nahe –[531] man denke etwa an Karl in „Mariens Reden" oder an den Herzog in der „Eulalia". Auch Stammlers Hinweis auf eine (entfernte) Ähnlichkeit Friz von Felderns mit Fritz von Berg aus Lenz' „Hofmeister" hat durchaus seine Berechtigung.[532] In den gemeinsamen Auftritten mit der Präsidentin erscheint Friz jedoch eher wie eine Nachbildung des komischen Schwärmers La Feu aus Klingers Schauspiel „Sturm und Drang". La Feus Komplimente für die alternde, mannstolle Lady Kathrin („Venus Uranie! Paphos Hayne! [...] Reizende Göttin dieser Insul!")[533] haben in den ebenso übertriebenen, aber nicht ernst gemeinten Schmeicheleien des „charmanten Jungen" Friz ihr Echo gefunden: „[...] welch' eine Frau Sie sind! reizend wie eine Liebesgöttinn!" (Sch: 43); „[...] o Sie Venus Sie!" (Sch: 61). In den 'Schäker-Szenen' mit der Präsidentin (II, 9; III, 6) trägt Friz im Gegensatz zu seiner sonstigen, eher problematischen Charakterzeichnung komische Züge, weil er einer nicht minder komischen Figur den Hof macht. In Anwesenheit der Präsidentin verwandelt er sich in einen albernen Charmeur und Modegecken, auf den verniedlichende Kosenamen wie „Närrchen", „kleiner Affe" (Sch: 43f) oder „kleiner Hasenfuß" (Sch: 61) passen.

---

531 Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 121.

532 Vgl. Wolfgang Stammler: „Der Hofmeister" von Jakob Michael Reinhold Lenz. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Diss. Halle-Wittenberg 1908. [Künftig zitiert: Stammler: Hofmeister.] S. 51.

533 Klinger: Sturm und Drang. S. 21.

Eine ähnlich überzeichnete Figur hatte Sprickmann bereits mit dem Abbé in der „Natürlichen Tochter" geschaffen. Ernst meint Friz seine Komplimente für die Schwiegermutter in spe allerdings nicht, sondern versucht damit nur das Vertrauen der eitlen Präsidentin zu gewinnen. Seine Heuchelei hat Erfolg: Er bekommt den Wegfortschen Familienschmuck geschenkt, mit der Auflage, ihn umfassen zu lassen und dann an Julie weiterzugeben. Doch Friz plant eine Unterschlagung der Pretiosen, wie in der folgenden Passage deutlich wird. Sie setzt unmittelbar nach dem Abgang der Präsidentin ein:

> *Friz.* (der Präsidentin nach) O Sie Muster – (für sich) aller Thorheit, ha ha ha – willkommen, willkommen! o, da bin ich ja auf einmal aus all meiner Noth! – umfassen? ja ja, sollst schon umgefaßt werden! [...] sorge nur nicht, Mamachen, – es soll umgefaßt werden, nach der neuesten Mode – recht nach der neuesten Mode! gegen lauter neue vollwichtige glänzende Dukaten! nur ohne Sorgen. (Sch: 47f)

Friz' Leichtlebigkeit hat auch ihre positiven Seiten: Anders als sein ernsthafter Bruder verbreitet Friz Frohsinn um sich herum, kann mit allen Sinnen genießen und ist ein „lieber verführerischer Bube, jung, schön, höflich, galant", kurz: „ein herrlicher Junge für die Weiber" (Sch: 29), wie seine Schwester Franziska betont. 'Männliche' Tatkraft und die Fähigkeit zu tiefgründigem Denken sind dagegen nicht gerade seine Stärke, so daß er wünscht, „der Satan führe mit all meinem Denken hin, wo ihm besser wäre als hier in dem Gehirnkasten!" (Sch: 4). Der Lustspielschluß bringt jedoch auch hier eine überraschend glückliche Wendung: Friz erkennt, daß schon immer „Kräfte in [ihm] lagen und aufstrebten, die zu höherem Endzweck bestimmt waren" (Sch: 119) und gelobt, seine Talente von nun an in ernsthafter, harter Arbeit einzusetzen. Zwar wandelt sich Friz auf der Bühne erstaunlich schnell vom Saulus zum Paulus, doch da er bereits zu Anfang des Stücks Reue und Schuldgefühle gezeigt hat, ist seine innere Entwicklung psychologisch nachvollziehbar.[534]

Einen völlig anderen Charakter als sein Bruder Friz zeigt der moralisch untadelige Karl. Als empfindsamer Schwärmer findet er mehr Vergnügen in der Betrachtung der Natur als in gesellschaftlichen Zerstreuungen. Er ist ein musischer Mensch, liest Klopstock und spielt Klavier. Die Weichheit seines Gefühlslebens birgt allerdings erhebliche Gefahren für seine innere Stabilität. Karl leidet an der Liebe; sein krankes Herz beansprucht seine ganze Aufmerksamkeit und verdrängt die Stimme der Vernunft. Es ist nicht zu übersehen: Der Werther-Jünger Sprickmann hat Karl nach dem Muster der wohl bekanntesten lite-

---

[534] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 109.

rarischen Figur jener Zeit gezeichnet.[535] Davon zeugen zahlreiche gedankliche und sprachliche Übereinstimmungen wie etwa die Betonung der Eigengesetzlichkeit des Herzens. Wenn Karl von seinem „Herz voll Eigensinn" (Sch: 25) spricht, dann erinnert dies an das Bekenntnis Werthers: „Und ich lache über mein eignes Herz – und tu' ihm seinen Willen."[536] Noch markanter ist die folgende Textstelle im „Schmuck", in der Werthers „Was man ein Kind ist!"[537] nachklingt und die Polarität von Herz und Vernunft deutlich wird:

> *Karl.* Was willst du, liebe Schwester? mein Herz ist ein Kind: es war im Garten, und wollte wieder ins Haus, und im Hause schreyt's nun wieder zum Garten, und wenn das Kind krank ist, muß die Vernunft ihm nicht nachgeben, und seinen Willen thun? (Sch: 27)

Daß diese Krankheit des Herzens bei Karl gleichfalls in eine „Krankheit zum Tode" ausarten könnte, davor warnt die hellsichtige Schwester Franziska:

> *Franziska.* [...] Karl, der Vorwurf wird sich an dich hängen, wie ein Geist der Hölle. *Karl.* Ich werd ihn schon von mir bannen. *Franziska.* Mit einer Pistolenkugel, nicht wahr? Und daß dann das Ende eines Mannes zu dem vor wenigen Monaten noch Freunde und Familie, Vaterland und Menschheit mit dem Stolze, mit der großen Erwartung heransahn! (Sch: 55)

Obwohl Karl sich im Berufsleben als durchaus tatkräftiger, zielstrebiger Mann erwiesen hat, macht die Dominanz seines empfindsamen Herzens ihn in der Liebe zu einem antriebsschwachen Zauderer, der lieber leidet und entsagt, als um Julie zu kämpfen. Damit will er ihr einen Zwiespalt der Gefühle ersparen. Um Julies Ruhe und Zufriedenheit willen erträgt Karl selbst die grausamsten Seelenqualen. Insofern ist er ein Geistesverwandter der entsagenden *Frauen*gestalten in der Sprickmannschen Dramatik, die Lebensglück und sogar das Leben selbst für den Geliebten hingeben (Sophie in der „Natürlichen Tochter", Anna in „Das Strumpfband", Marie in „Mariens Reden" und Eulalia).

---

[535] Während seines Aufenthalts in Wetzlar beschäftigte sich Sprickmann intensiv mit den Schauplätzen und Personen der Werther-Tragödie. In dieser Zeit entstand auch „Der Schmuck". Vermutlich hat Sprickmanns damalige Werther-Schwärmerei Einfluß auf die Gestaltung Karls gehabt.

[536] Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. In: Goethe: Gedenkausgabe. Bd. 4: Der junge Goethe. S. 456.

[537] Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. In: Goethe: Gedenkausgabe. Bd. 4: Der junge Goethe. S. 414.

Durch seine unglückliche Liebe zu Julie ist Karl nicht nur zum Melancholiker, sondern auch zum „finstern Freudenhasser" (Sch: 30) geworden und hat damit seine frühere Braut noch weiter von sich getrieben. Ein angeborener Wesenszug ist seine Verdrießlichkeit also nicht, denn bevor Julie sich von ihm abwandte, war Karl noch „der heitere freye Mann [...], der nicht mit der störrischen Mine auf alle Freuden des Lebens herab sah, der sich in seinen Nebenstunden seiner Jugend freute" (Sch: 75). Im Vergleich mit seinem lebensfrohen Bruder wirkt Karl jedoch eher wie ein Langweiler, da ihm das Vergnügen nur Vergnügen, aber nicht Hauptsache ist (Sch: 31) und er Julie mit seiner Weisheit und Empfindsamkeit „oft herzlich ennuyirt" (Sch: 29) hat. Seine moralische Integrität ist unbestreitbar, läßt ihn aber auch ein wenig überheblich erscheinen wie z.B. in seinem 'hofmeisternden' Besserungsappell an Friz (Sch: 119). In seinem Beruf als Jurist hat sich Karl bereits als tüchtiger Staatsdiener erwiesen, der aufgrund seines Eifers und Könnens nun eine steile Karriere beginnt. Das Bewußtsein, einem übervorteilten Menschen wie Wegfort zu seinem Recht zu verhelfen, ist dem Musterbeamten jedoch wertvoller als alle Titel und Beförderungen.

Ebenso wie Friz weist die Figur des Karl deutliche Parallelen zur Lebenssituation und zum Charakter des Autors auf. Karls Erfolg als Jurist, seine Beförderung zum Regierungsrat und der Gewinn eines wichtigen Prozesses spiegeln die juristische Karriere Sprickmanns wider. Auch seine wertherische Schwärmerei, seine Melancholie und das quälende Liebesleid des Empfindsamen hatte Sprickmann am eigenen Leib erfahren. So repräsentieren Friz und Karl die gegensätzlichen Kräfte in seinem Wesen. Nur gemeinsam betrachtet ergeben die beiden Charaktere ein Abbild der komplexen, facettenreichen Persönlichkeit ihres geistigen Vaters Sprickmann.

Mit Karl seelenverwandt ist die nicht minder empfindsame Julie von Wiesenthal. Es ist von Anfang an erkennbar, daß die beiden füreinander bestimmt sind, auch wenn Julie sich zeitweilig zu Friz verirrt hat. Ihr geliebtes Klavierspiel hat sie von Karl gelernt, mit ihm liest sie Klopstock und durchschwärmt die Natur. Ihre verbale Zurückhaltung macht sie durch Blicke, Seufzer und Tränen wett oder drückt ihre Gefühle gar durch Musik aus. Wie schon ihr Vorname andeutet, gehört Julie zu den sentimentalen, tief fühlenden Frauengestalten der empfindsamen Literatur. Vermutlich hat die Titelfigur von Rousseaus empfindsamem Roman „Julie ou la Nouvelle Héloïse" (1761) – ein bei den Stürmern und Drängern äußerst beliebtes Werk – bei der Namensgebung Pate gestanden. Julie weist übrigens ganz ähnliche Charaktermerkmale auf wie Sophie in Sprickmanns „Natürlicher Tochter". Beide Figuren verhindern eine frühzeitige Lösung des Konflikts durch die Unfähigkeit, ihre Gefühle zu offenbaren. Auf Karls Frage, ob sie ihn wirklich verabscheue und verachte, kann Julie vor lauter Rührung nicht antworten, sondern bringt in Szene II, 7 lediglich

ein leises „Ach!" hervor (Sch: 39). Deshalb dauert es noch bis Szene V, 2, bis sich der Knoten löst und sie dem Vernachlässigten ihre Liebe gestehen kann.

Obwohl Julie dem Wesen nach dem ernsthaften Karl nahesteht, weist sie auch einige Ähnlichkeiten mit dem lebenslustigen, flatterhaften Friz auf. Sehr treffend bezeichnet Karl die Geliebte gleichermaßen als „Engel" und „Schmetterling" (Sch: 29). Durch ihre Mutter an die Vergnügungen der Gesellschaft gewöhnt, hatte Julie zunächst Gefallen an dem oberflächlichen Lebensgenuß gefunden, den ihr Friz während der Abwesenheit seines Bruders nahegebracht hatte. Schmeicheleien mögen ein übriges getan haben:

> *Franziska.* [Friz] findet den Winkel, wo jedes jugendliche Herz, wenigstens jedes junge weibliche Herz immer offen steht; den Winkel der Freude: findet ihn, und schleicht sich hinein. [...] da kömmt er, führt sie ins Freye: bringt sie in die große Welt, läßt sie ihre Schönheit fühlen, und ihre Jugend genießen [...]. (Sch: 29)

Als „schwaches Geschöpf" (Sch: 109) kann Julie den Verlockungen nicht widerstehen, zumal auch sie eine lebensfrohe „Seele voll Jugend und Liebe" (Sch: 24) besitzt. Im Grunde ihres Herzens kann sie aber den verschmähten Karl nicht vergessen. Während die Präsidentin und Friz über Karls Verdrießlichkeit spotten, geht Julie seine Veränderung nahe. Sie zeigt ehrliches Bedauern:

> *Präsidentin.* Ich glaube zuweilen zu bemerken, wenn das Mädchen von Karl spricht – das ist doch noch so der rechte Ton nicht, den ich wünschte; und wenn wir uns über ihn lustig machen, da heißts immer, Schade! – Schade daß der Mann so finster ist! Schade daß, und Schade daß, und immer Schade! – (Sch: 45f)

Als nun die Situation eskaliert und Julie sich zwischen Karl, Kloster oder Entführung durch Friz entscheiden muß, besinnt sie sich erst zögerlich, dann immer bestimmter auf Karls menschliche Größe. Sie muß erkennen, daß seine Ehrenhaftigkeit und edle Gesinnung höher stehen als Friz' blendender Schein des Äußeren.[538] Das Eingeständnis ihrer eigenen Schuld geht damit einher. „Schaam", „Beklemmung", „Schuld" und „Reue" (Sch: 108) verspürt Julie, als Franziska ihr die Augen über Karls Seelenqualen geöffnet hat. Immerzu schwebt ihr im Geiste die „heilige Klaggestalt des Edlen" vor, den sie in ihrem Leichtsinn „der langsamen Todesfolter verrathener Liebe" (Sch: 106f) preisgegeben habe. Zu dieser Stimmung paßt das Lied aus Goethes Singspiel „Erwin und Elmire" (1775), das Julie aufgeschlagen auf dem Klavier erblickt. Mit den

---

[538] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 109.

Worten „Ach Elmire, eine Unglückliche wie du!“ (Sch: 107) beginnt sie zu spielen und zu singen:

> Sieh mich Heilger, wie ich bin,
> Eine arme Sünderin.
> Angst und Kummer, Reu und Schmerz
> Quälen dieses arme Herz.
> Sieh mich vor dir unverstellt,
> Herr, die schuldigste der Welt.[539]

Elmire hatte wie Julie die Gefühle ihres Geliebten Erwin aus Achtlosigkeit und Leichtsinn mit Füßen getreten und den Unglücklichen damit in die Einsamkeit einer Einsiedelei getrieben. Nach Erwins Verschwinden bereut sie ihr Handeln und sehnt sich nach ihm zurück. Das zitierte Lied richtet sie, ohne es zu wissen, an Erwin selbst, der sich in seiner Hütte als alter, weißbärtiger Eremit verkleidet hat. Nachdem er sich von Elmires Liebe zu ihm überzeugt hat, gibt Erwin sich zu erkennen, und das Paar fällt sich glücklich in die Arme. Mit ganz ähnlichen Mitteln führt Sprickmann die Versöhnung zwischen seinen beiden Liebenden herbei: Auch Karl hört unbemerkt Julies Geständnis ihrer Liebe mit an. Als an der Aufrichtigkeit ihres Gefühls kein Zweifel mehr bestehen kann, tritt er hinter ihrem Stuhl hervor. Es folgt eine ergreifende Versöhnungsszene, in der beide sich überglücklich umarmen und einander ihre Fehler verzeihen.

Julie macht also im „Schmuck“ eine ähnliche Entwicklung wie Friz von Verirrung zu Läuterung durch. Sprickmann unterstreicht dies mit Anspielungen auf das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohn. So nennt Karl seine Braut „du mein Engel – Verlohrner“ und in Julies Worten „o ich bin nicht werth“ (Sch: 110) klingt die Reue des verlorenen Sohnes nach: „Vater, ich habe gesündigt

---

[539] Die folgenden Strophen lauten:

Ach! es war ein iunges Blut,	Ich vernahm sein stummes Flehn,	Ach! so neid'scht' und quält' ich ihn,
War so lieb, er war so gut,	Und ich konnt' ihn zehren sehn,	Und so ist der arme hin!
Ach! so redlich liebt' er mich,	Hielte mein Gefühl zurück,	Schwebt in Kummer, Mangel, Noth,
Ach! so heimlich quält er sich —	Gönnt ihm keinen holden Blick.	Ist verlohren! Er ist tot!
Sieh mich Heilger, wie ich bin,	Sieh mich vor dir unverstellt,	Sieh mich Heilger, wie ich bin,
Eine arme Sünderin.	Herr, die schuldigste der Welt.	Eine arme Sünderin.

(Johann Wolfgang Goethe: Erwin und Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang. In: Goethe: Gedenkausgabe. Bd. 4: Der junge Goethe. S. 828.)

gegen den Himmel und vor dir; ich bin hinfort nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße."[540] Weil Julie selbst die Verzeihung ihres Geliebten erfahren hat, setzt sie sich am Schluß des Dramas für die Wiederaufnahme des reuigen Friz in die familiäre Gemeinschaft ein:

> *Julie.* Nein, Franziska, keine Vorwürfe! – ich bin zu glücklich! und wer doch so zurückkehrt – nicht wahr Karl! wer zurückkehrt, soll nicht verstossen werden – komm Franziska, wir wollen uns alle für ihn vereinigen, und seine Verzeihung erflehen! (Sch: 118)

Nur wenige, aber sehr theaterwirksame Auftritte hat die verführte Unschuld Luise von Wegfort. Erst in der Mitte des vierten Akts erscheint sie auf der Bühne, doch wird ihr Auftritt bereits seit Beginn des ersten Akts vorbereitet. Mit dieser Verzögerungstaktik versetzt Sprickmann den Rezipienten in eine zunehmende Erwartungshaltung, die Spannung auf den Fortgang der Handlung um Luise und Friz erzeugt. Aus den Beschreibungen Friz', Johanns, Kapplers, Wegforts und Franziskas läßt sich der Charakter Luises erschließen, lange bevor sie für sich selbst sprechen kann. Wir erfahren zudem, daß sie außergewöhnlich schön und bettelarm ist. Luises Liebe zu ihrem verwitweten Vater, dessen ein und alles sie ist, wird nur noch übertroffen von ihrer unbedingten Liebe zu Friz. Um seinen guten Ruf zu bewahren, ist sie ihrem Vater entlaufen und nimmt damit die Schande auf sich, von ihren Mitmenschen für eine Bettlerin oder sogar Prostituierte gehalten zu werden. „In allen Qualen der Hölle" (Sch: 89) hat sie das vergangene Jahr durchlebt und hat ihrem Friz zuliebe doch gern gelitten. Luises Pseudonym 'Madam Leiden' legt beredtes Zeugnis von ihrer Seelenpein ab. Obwohl Friz ganz offensichtlich ihrer treuen und hingebungsvollen Liebe unwürdig ist, geht Luises Opferbereitschaft für ihn bis zum äußersten. Als er sie vor die Entscheidung stellt, entweder auf eine Ehe oder auf seine Liebe zu verzichten, unterwirft sie sich nach heftigen inneren Kämpfen völlig seinem Willen. Selbst in den Tod würde sie für ihn gehen: „Entsagen, ja auch das, auch sterben, Feldern, alles, was du fodern kannst! ganz dein Geschöpf! wie du's aussprichst! Himmel oder Hölle! wie du willst! ich entsage!" (Sch: 121). Lieber läßt Luise sich von ihrem Vater verfluchen und verstoßen, als den Namen des Kindsvaters zu verraten. Es ist fraglich, ob sie tatsächlich ein Leben ohne die Hoffnung auf Wiedervereinigung mit ihrem Friz ertragen könnte. Aufgrund des versöhnlichen Schlusses bleibt ihr diese Prüfung allerdings erspart. Wäre der „Schmuck" kein Lust-, sondern ein Trauerspiel, so würde sich Luise vermutlich wie die Titelgestalt in „Mariens Reden bei ihrer

---

[540] Lk. 15, 21.

Trauung" für das vermeintliche Lebensglück ihres Geliebten aufopfern und den Selbstmord wählen.

Bei aller Selbstlosigkeit ist Luise jedoch kein still vor sich hin leidendes 'schwaches Geschöpf' wie Julie. Kraftvoll und leidenschaftlich strömen die Gefühle aus ihr heraus, weshalb Luise zu den typischen 'schönen Seelen' im Sprickmannschen Sinne gezählt werden kann. Im Gegensatz zu der eher scheuen, vergeistigten Julie betont die bodenständige Luise ihre Sinnlichkeit geradezu. Ihr Baby nennt sie „das Kind so inniger, heisser hingegebener Liebe" (Sch: 90) mit Friz und erinnert damit einmal mehr an Marie („Mariens Reden bei ihrer Trauung"), die ebenfalls die sexuelle Vereinigung mit dem geliebten Mann als Erfüllung ihrer Liebe angesehen hatte. Als eine Wiedervereinigung mit Friz durch seinen folgenschweren Brief endgültig ausgeschlossen erscheint, steigert sich Luises Verzweiflung bis an die Grenze der Raserei. Rhetorische Figuren wie Interjektionen[541], Ellipsen[542] und Wiederholungen[543] lassen den Grad ihrer Erregung erkennen. Ihre psychische Belastung ist so stark, daß sie sogar Auswirkungen auf ihren physischen Zustand hat: Der Brief versetzt Luise einen solchen Schock, daß sie kurzzeitig in Ohnmacht fällt. So heftig sind ihre Gemütsbewegungen in Szene IV, 5, daß sie sich in ein übertriebenes Schuldbewußtsein hineinsteigert, als sie ihren Vater tot glaubt. Gegen den eigentlichen Übeltäter Friz läßt Luise kein einziges Wort des Vorwurfs verlauten. Dafür übertreibt sie den Grad ihrer eigenen moralischen Verfehlung maßlos: „Muttermörderin, Vatermörderin, entehrt, verworfen – eine Ausgestossene zur Verspottung oder Erbarmung, die nicht leben kann und nicht sterben!" (Sch: 91). Das Publikum weiß natürlich, daß Luise weder für den Tod ihrer Mutter verantwortlich gemacht werden kann (diese starb bei Luises Geburt) noch ihren Vater ins Grab gebracht hat, da dieser im ersten Akt des Stücks noch überaus lebendig war. Ihr selbstquälerisches, selbsterniedrigendes Verhalten setzt sich in der Wiedersehensszene mit ihrem Vater (IV, 7) fort, die in manchen Zügen an Lessings „Miß Sara Sampson" erinnert. Auf die versöhnlich dargereichte Hand ihrer Väter reagieren Sara wie Luise mit erschrockener Zurückweisung, weil sie sich aufgrund ihrer Verfehlungen nicht für würdig halten, mit solcher Großmut wieder aufgenommen zu werden: „*Luise.* O nicht diese Güte, mein Vater! nicht diese Güte!" (Sch: 98). Hier wie dort gehört der Fußfall vor dem vergebenden Vater zum Standardrepertoire der Versöhnungsszenen.

---

[541] Z.B.:"Ha! Feldern, Feldern! Haß!" (Sch: 89)

[542] Z.B.: „Feldern, Feldern, du das geschrieben?" (Sch: 88)

[543] Z.B.: „[...] ich entsage! — ich entsage! — alles, alles was du willst; [...]." (Sch: 89)

Stammlers Behauptung, die Figur der Luise entspreche dem empfindsamen, schwärmerischen Gustchen in Lenz' „Hofmeister",[544] ist ganz offensichtliches Resultat seiner Bemühungen, für möglichst viele Charaktere des „Schmucks" ein Pendant im „Hofmeister" zu finden. Diese oberflächliche Eins-zu-Eins-Gleichsetzung muß natürlich zu logischen Fehlern und Ungereimtheiten führen, so auch hier: Von Empfindsamkeit und Schwärmerei kann bei der impulsiven Luise keine Rede sein, denn diese Charaktereigenschaften sind im Stück dem Liebespaar Julie und Karl vorbehalten. Einzig die Wiedersehensszene zwischen Vater und Tochter erinnert im „Schmuck" an ein ähnliches Geschehen im „Hofmeister", doch prägt weniger Luise als vielmehr der Hauptmann von Wegfort die Charakteristik dieser Szene.

So verwickelt sind die Liebeshändel, Mißverständnisse und Gefühlsverirrungen zwischen den soeben charakterisierten Hauptfiguren des Lustspiels – Karl, Julie, Friz und Luise –, daß eine Mittlerfigur notwendig ist, um die Beziehungsfäden zu entwirren. Diese Rolle übernimmt im „Schmuck" Franziska von Wiesenthal, die Schwester Karls und Friz' sowie Schwiegertochter des Präsidenten. Sie gehört wie ihre Brüder und Freundinnen ebenfalls zur jungen Generation (im Gegensatz etwa zu dem Präsidentenehepaar oder Wegfort) und kann sich deshalb gut in die Probleme und Herzensnöte der unglücklichen Paare einfühlen: „*Franziska.* [...] bin ich denn nicht auch ein Mädchen gewesen? und verliebt – ?" (Sch: 70). Durch ihre Heirat mit dem Sohn des Präsidenten[545] hat Franziska den anderen jungen Leuten allerdings einiges an Reife und Lebenserfahrung voraus, die sie zum beratenden Beistand und zur Wiedervereinigung der getrennten Liebespaare einsetzt: „*Franziska.* [...] Mädchen hab ich nicht die Erfahrung? und müssen wir andern Erfahrne und Geprüfte uns nicht eine Pflicht daraus machen, euch Unerfahrnen in der Prüfung beyzuspringen mit Rath und That?" (Sch: 71). Franziskas Funktion als Vermittlerin bleibt allerdings auf den Handlungsstrang um Karl, Julie und Friz beschränkt, in dem Julie sich für einen ihrer beiden Galane entscheiden muß. In die Handlung um Friz, Luise und Wegfort greift sie dagegen so gut wie nicht ein, wenn man einmal von ihrem Auftrag an Karl absieht, Vater und Tochter wieder zusammenzuführen. Durch die Ereignisse des vierten Akts erübrigt sich dies jedoch.

Wie schon ihr Name andeutet, läßt sich die Figur der Franziska im „Schmuck" ebenso wie Lorchen in der „Natürlichen Tochter" auf das Vorbild der Franziska in Lessings „Minna von Barnhelm" zurückführen. Als sympa-

---

[544] Vgl. Stammler: Hofmeister. S. 51.

[545] Dieser tritt im Drama nicht auf, sondern wird lediglich erwähnt.

thisch gezeichnete Lustspielfigur vereint sie Witz und Herz, 'Mutwillen' und gesunden Menschenverstand. Mit Schlagfertigkeit und scharfer Logik tritt Franziska den Auswüchsen von Schwärmerei und Empfindsamkeit auf der einen Seite (Karl, Julie), Leichtsinn und Oberflächlichkeit auf der anderen Seite (Friz, Julie) entgegen und nimmt damit eine wichtige Korrektivfunktion ein.

„Es gibt in allen wichtigen Lessing-Dramen wenigstens eine Figur, die engste Beziehungen unterhält zu ihrem Autor: dergestalt also, daß nahezu alles, was sie sagt oder tut, vom Verfasser als beispielhaft und richtig präsentiert wird"[546], schreibt Hans Mayer. In der „Minna von Barnhelm" finden wir eine solche Stimme der Vernunft beispielsweise in Franziska. Geschickt entlarvt sie die kleinen und großen Schwächen ihrer Gesprächspartner und spricht mit einfachen Worten unleugbare Wahrheiten aus. Ganz ähnlich ist ihre Namensschwester im „Schmuck" konzipiert. Ihrer Fähigkeit zum Vermitteln und Schlichten kann der Rezipient rückhaltlos vertrauen. Karl und Julie, Friz und Luise drohen alle am Leben zu scheitern, doch Franziska verliert niemals den Boden unter den Füßen. Sie bildet einen Pol der Ruhe in der dramatisch bewegten Handlung des „Schmucks". Während die so unterschiedlichen Charaktere Karls und Friz' einen Hinweis darauf geben, wie der Autor sich selbst in seiner Zerrissenheit zwischen melancholischer Schwärmerei und pflichtvergessener Leidenschaft sah, repräsentiert Franziska das Ideal des maßvollen, rationalen Menschen, wie es Sprickmann bislang immer vergeblich für sich angestrebt hatte.

Ganz besonders geißelt Sprickmann durch Franziska die Auswüchse der Empfindsamkeit, wie sie sich bei Karl und Julie finden: Melancholie, Tränenseligkeit, Schwärmerei, Selbstmitleid – eben das ganze Gefühlsarsenal jener sentimentalen Zeit. Was in seinem rührenden Lustspiel „Die natürliche Tochter" noch Kunstprinzip war, das wird im „Schmuck" als widernatürlich verworfen. Damit distanziert sich Sprickmann einmal mehr von seinen dramatischen 'Jugendsünden' und zeigt sich als künstlerisch geläuterter Schriftsteller. Auch Franziska gehörte in ihrer Mädchenzeit zu jenen mondbetörten Schwärmerinnen, die sie heute kritisiert:

> *Franziska.* [...] ich versichere dich, manchen lieben Abend hab' ich auch hier gesessen in der Dämmerung um deines Bruders willen, mit dem Kopfe in der Hand, und mit Mond und Sternen im Gespräch! aber das glaube mir auch, gut thut's einem nicht; man zehrt sich drüber ab, o, daß es ein Jammer ist anzusehn, [...]. (Sch: 70)

---

[546] Mayer: Lessing. S. 139.

Erst aus der Kenntnis dieser Schwärmerei kann die Erkenntnis ihrer Gefährlichkeit entspringen. Deshalb verwahrt sich Franziska auch dagegen, von dem verstimmten Karl wegen ihrer 'Laune' zurechtgewiesen zu werden. Nur durch schrullige Ideen und originelle Kommentare gelingt es ihr nämlich, auch in traurigen Situationen die latente Übermacht ihrer Gefühle im Zaum zu halten und im seelischen Gleichgewicht zu bleiben:

> *Franziska.* Nein, Bruder, laß mich nur! nur noch ein Wort, und du sollst sehen, ich komme deiner Stimmung schon von selbst näher! die Geschichte ist so tragisch! und mein Herz zuckt und blutet schon, da ich meinen Mund noch zwinge zu lachen! du weißt ja, Bruder, das ist so meine Art; sonst empfind' ich leicht so tief, als die empfindsamste Empfinderin in dieser empfindsamen Epoche! nur bekömmt mir das Empfinden nicht so gut, als den ewig seufzenden und weinenden Maschinen, und da stemme ich mich entgegen mit all meiner Laune, so lang ich kann. (Sch: 50)

Ihre humorvolle Art und ihr rhetorisches Geschick machen es Franziska leicht, ans Ziel zu gelangen. So fängt sie Karl, der ihr den wahren Grund für seine Reise nach Italien nicht nennen will, in seinen eigenen Schlingen und kann ihm Julies Verhalten begreiflich machen.[547] Julie dagegen erkennt den wahren Wert Karls, nachdem Franziska ihr in einem rhetorischen Spagat zwischen Ironie und Ernst die oberflächlichen Vergnügungen eines Lebens an der Seite von Friz geschildert hat. Letztlich ist sie mit all ihren Bemühungen um Zusammenführung der Liebenden erfolgreich – keine 'Kupplerin', sondern eine selbstlose Menschenfreundin und Schwester, „wie sie eben nicht ein jeder hat" (Sch: 30).

Kontrastiv gezeichnete Charaktere tragen wesentlich zum Reiz eines Lustspiels bei. So verursachen die gegensätzlichen Wesensmerkmale und Lebensanschauungen des Präsidenten von Wiesenthal und seiner Frau sowohl Verwicklungen der Handlung als auch Situationskomik. Das ungleiche Ehepaar ist ein beliebtes Motiv in den bürgerlichen Dramen jener Zeit,[548] man denke etwa an Lenz' „Hofmeister" oder Wagners „Kindermörderin". Der Präsident ist trotz seiner adligen Herkunft von bürgerlichen Grundsätzen beseelt. Als rechtschaffener, biederer Hausvater stellt er den 'Tugendadel' eines Menschen und dessen Verdienste über Titel und Vermögen. Den seriösen, strebsamen Karl zieht er dessen unreifem Bruder Friz als Schwiegersohn vor: „*Präsident.* [...] Mann voll Werth! du bist mir willkommener für das Kind meiner Liebe, als der Erbe eines Thrones" (Sch: 53). Zwar hätte der Präsident zur Not auch Friz als zukünftigen

---

547 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 110.

548 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 110.

Schwiegersohn akzeptiert, wenn dieser statt seines Bruders die Stelle bei der Regierung erhalten und Julie sich ausdrücklich für ihn entschieden hätte. Schließlich hat Wiesenthal bei aller Strenge nur das Wohl seines Kindes im Auge. Doch ein Schwiegersohn, für den weder charakterliche noch berufliche Argumente sprechen, ist für ihn ausgeschlossen:

> *Präsident.* [...] Karl hätte meine Tochter ohne Bedienung und Bedingung auf sein erstes Wort haben sollen; nur darum ist es mir, daß mein Vermögen, eine Frucht, die ich und meine Voreltern in dem Schweiß unsers Angesichts gesäet und geerndtet haben, an keinen Tagdieb soll verschwendet werden, der mir und meiner Tochter keinen Dank dafür wissen kann, weil es ihm nichts gekostet hätte. (Sch: 37)

Mit starker Hand und unter Einsatz seiner Hausvater-Autorität versucht der ansonsten eher konziliante Präsident, die von seiner Frau gewünschte Heirat Julies mit Friz zu verhindern. Er droht seiner Tochter mit dem Kloster, falls sie nicht am nächsten Morgen mit Karl vor den Traualtar trete. So verkörpert Wiesenthal „die zwar etwas tumbe und rohe, aber letztlich verläßliche Staatsgewalt“[549], und zwar auch innerhalb des Hauswesens. Eine Ähnlichkeit mit dem Geheimen Rat von Berg im „Hofmeister“ und dem Geheimderat in Klingers „Leidendem Weib“, wie sie Stammler feststellt,[550] ist bei der Figur des Präsidenten zwar in groben Zügen erkennbar (z.B. das ruhige, vornehme Wesen), geht aber nicht ins Detail.

Als karikiert-überzeichneter Lustspieltypus zeigt die Präsidentin einen unveränderlichen Satz von Wesensmerkmalen, die ein Verlachen geradezu herausfordern. Mit satirischem Geschick gibt Sprickmann ihre Laster wie Eitelkeit, Putzsucht und Standesdünkel der Lächerlichkeit preis. Schon die Reaktion der Präsidentin auf den Besuch Wegforts im ersten Akt wirft ein bezeichnendes Licht auf ihren unangenehmen Charakter: Mit hochnäsiger Emporkömmlingsmiene tritt sie dem Hauptmann entgegen, mit dem sie in ihrer Jugend oft genug geflirtet hatte, als er noch „ein reicher flinker Pursche“ und sie „ein armes Fräulein“ (Sch: 14) war. Nun, da sich das Blatt gewendet hat, will sie von ihrem früheren Leben und dem ehemaligen Galan nichts mehr wissen. Aus dem naseweisen „Fräulein Käzchen“ (Sch: 13) ist ein schnippischer Hausdrachen geworden. Zwar kann Wegforts Erzählung von der Flucht seiner Tochter sie kurzzeitig rühren, so daß sie ihm ihre Hilfe anbietet. Doch die Offerte ist nur halbherzig und nicht aufrichtig gemeint: Als die Präsidentin glaubt, Wegfort wolle

---

549 Gödden: Schwärmer. S. 122.

550 Vgl. Stammler: Hofmeister. S. 51.

Geld von ihr borgen, flüchtet sie sich in Ausreden: „*Präsidentin.* Ja Geld – ich bedaure – aber sehen Sie, mein Herr Hauptmann! Sie wissen ja selbst, was es in der Stadt kostet, wenn man Standesmäßig mitmachen will – in der That – ich bin gar nicht bei Kasse" (Sch: 20). In ihrem Geiz und Materialismus schreckt die Präsidentin auch nicht davor zurück, einen armen Mann wie Wegfort beim Kauf seines kostbaren Familienschmucks über den Tisch zu ziehen. Nachdem sie die Pretiosen in gerissener Händlermanier schlechtgemacht hat („[...] er [der Schmuck] ist doch so recht nicht mehr nach der Mode"; Sch: 21), ersteht sie diese für ein Drittel des tatsächlichen Werts.

Anders als ihr verbürgerlichter Mann hält die Präsidentin sehr auf Standesehre, Adelstitel und Wohlstand. Ihre Tochter an einen Bürgerlichen zu verheiraten, wäre für sie undenkbar. So entfährt ihr ein entsetztes „Gott bewahre!" (Sch: 16), als der Demokrat Wegfort betont, er hätte seiner Tochter auch einen Bauernkerl zum Mann gegeben, wenn sie in ihn verliebt gewesen wäre. Das müßige Leben des Adels mit seinen Bällen, oberflächlichen Gesellschaftskontakten und Modetorheiten, wie auch Friz es liebt, ist Lebensinhalt der Präsidentin, während die tiefschürfende Innerlichkeit Karls und seine Seriosität sie abstoßen. Da sie sich (letztendlich vergebliche) Mühe gegeben hat, Julie nach ihrem Vorbild zu erziehen, wünscht sie sich für ihre Tochter eine Fortsetzung dieses Lebensstils: „*Präsidentin.* [...] ja warte! ich werde dir da eine Tochter erziehen, daß alle Welt ihr Wunder dran hat, und sie dann ins Kloster stecken lassen! – oder gar an so einen Tölpel schmieden lassen!" (Sch: 58).

In der Verfolgung ihres Ziels – die Hochzeit Julies mit Friz – kennt die Präsidentin keine Skrupel. Ihr allein kommt die Funktion der Intrigantin des Dramas zu, da Friz nicht aus bewußter Bosheit, sondern nur aus Schwachheit handelt. Sowohl Julie als auch Karl sind die leichtgläubigen Opfer ihrer Intrigen. Eine ganz offensichtliche Unwahrheit ist es, wenn die Präsidentin Karl gegenüber behauptet, Julie verachte und verabscheue ihn (Sch: 39). Um Julie von ihrer wiederaufflammenden Liebe zu Karl abzubringen, berichtet die Präsidentin lediglich, daß Karl ihr entsagt habe (Sch: 68f), verschweigt aber den Grund dafür (seine selbstlose Liebe). Auch der Entführungsplan geht ursächlich auf ihr Konto, während Friz lediglich einwilligt. Als das Netz ihrer Intrigen im fünften Akt zu zerreißen droht, zeigt sich noch einmal der verschlagene Charakter der Präsidentin. Mit einem Beutel voll Geld will sie ihren Diener zum Schweigen bringen, den der Präsident beim Abtransport von Julies Garderobe erwischt hatte. Doch sie hat nicht mit der Ehrlichkeit ihres Domestiken gerechnet, der betont, daß er nur auf ihren Befehl hin gehandelt habe:

> *Präsidentin.* (zeigt dem Bedienten heimlich einen Beutel mit Geld) Was sagst du Kerl? – auf Befehl? auf wessen Befehl? *der Bediente.* Ach gnädige Frau, nehmen Sie mirs nicht übel, aber mein ehrlicher Name ist mir lieber als alles Geld, das in den Beutel seyn kann, den Sie mir da zeigen! (Sch: 127)

Mit ihrer lebendigen Sprache und dem überspannten Gestus ist die Figur der Präsidentin eine dankbare Rolle für komische Schauspielerinnen. Treffend hat Schmidt ihren Auftritt im Venuskostüm als „theatralischen Knalleffect“[551] bezeichnet. Als Karikatur der adligen Damen jener Zeit weist die Präsidentin Parallelen zu ähnlichen literarischen Frauenfiguren des Sturm und Drang auf:[552] So verbindet sie mit der Majorin von Berg im „Hofmeister“ das Kokettieren mit ihrem vermeintlichen zukünftigen Schwiegersohn („Schmuck“: Friz; „Hofmeister“: Graf Wermuth).[553] Mit der Justizrätin Langen in Wagners Schauspiel „Die Reue nach der Tat“ hat sie den Standesdünkel gemeinsam und mit Frau Humbrecht in der „Kindermörderin“ desselben Autors die Vorliebe für Maskenbälle und das leichte Leben. Die alternde, eitle Lady Kathrin aus Klingers „Sturm und Drang“ hat ebenfalls auf die Gestaltung des Charakters der Präsidentin eingewirkt. Bei Sprickmann findet sich sogar wörtlicher Anklang an Klinger. In der ‘Schäferszene’ mit La Feu phantasieren sich Lady Kathrin und ihr Verehrer eine bukolisch-beschauliche Zukunft zusammen, in der sie die Namen Damon und Phillis tragen wollen. Mit den Worten „Ich Phillis!“[554] verläßt die Lady schließlich die Bühne. Ein offensichtliches Echo auf diese Passage ist der Ausruf „Ich Venus!“, den die von sich selbst entzückte Präsidentin im „Schmuck“ insgesamt neunmal (mit Variationen) hervorstößt.

Keine andere Figur in Sprickmanns Lustspiel zeigt so deutliche Tendenzen des Sturm und Drang wie der Hauptmann von Wegfort. Er gehört in eine Reihe mit jenen zärtlich-poltrigen Vätern des Geniedramas, die im Gefolge von Odoardo Galotti die deutschen Bühnen jener Zeit bevölkerten.[555] Wegfort, ein Offizier auf Pension, führt eine derb-burschikose Sprache und präsentiert sich von

---

[551] Schmidt: Sprickmann. S. 310.

[552] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 107.

[553] Vgl. Stammler: Hofmeister. S. 51.

[554] Klinger: Sturm und Drang. S. 62.

[555] Um nur einige Beispiele für diesen sowohl im Lust- als auch im Trauerspiel vertretenen Typus zu nennen: Major von Berg (Lenz: „Der Hofmeister“, 1774), Galanteriehändler Wesener (Lenz: „Die Soldaten“, 1776), Kutscher Walz (Wagner: „Die Reue nach der Tat“, 1775), Metzger Humbrecht (Wagner: „Die Kindermörderin“, 1776).

Anfang an als kraftgenialisches Rauhbein. Auch seine äußere Erscheinung (sichtbare Narbe, abgetragene Uniform) ist nicht gerade die eines vornehmen Herrn, obwohl er einen Adelstitel besitzt und in seiner Jugend „ein junger reicher Stutzer" (Sch: 12) war. Durch seine unverblümte Ehrlichkeit und Geradlinigkeit erscheint Wegfort im Kontakt mit anderen Menschen wie ein Sonderling, ja Außenseiter. Die gezierten Umgangsformen der adligen Gesellschaft sind ihm ebenso fremd wie das Verbergen seiner Gefühle. Er sagt, was er denkt und schert sich nicht im geringsten um Anstand und Höflichkeit: „*v. Wegfort.* Was das nun für ein Gezier ist! ja, ja, der Hauptmann von Wegfort, der bin ich, mit dem Sie als Lieutenant oft genug hier im Saale herum hasilirt[556] haben. So thun Sie doch nicht so fremd!" (Sch: 13).

Unter der rauhen Schale Wegforts verbirgt sich jedoch in Wahrheit ein weicher Kern. Die zärtlichen Gefühle für seine Tochter Luise gewinnen immer wieder die Oberhand über sein bemüht grobianisches Gehabe, wenn er von ihr oder ihrer verstorbenen Mutter spricht. In seiner rauhen Tugend würde er für einen wirklichen Freund alles tun. So hat er Karl in seinem Hause „alle Thüren, bis in [sein] innerstes Herz" (Sch: 113) geöffnet. Auch widerstrebt es dem stolzen Wegfort, Schulden bei ehrlichen Leuten nicht zurückzahlen zu können (Sch: 20). Deshalb verkauft er lieber seinen Familienschmuck, als diesen Menschen ihr Geld vorzuenthalten. Zwar mag er ein tapferer Soldat gewesen sein, als Geschäftsmann und Gutsbesitzer ist Wegfort jedoch gescheitert, da materielle Werte für ihn immer zweitrangig gewesen sind. Allein in der Liebe seiner Familie liegt für Wegfort das irdische Glück. Das Verkaufsgespräch mit der Präsidentin ist typisch für seine Einstellung zum Geld: Obwohl er für den Schmuck 3 000 Dukaten hätte verlangen können, ist Wegfort mit 1 000 Dukaten mehr als zufrieden und hätte das Geschmeide auch „für die Halbscheid gegeben" (Sch: 22). Daß er mit der Zeit in Armut geraten ist, verwundert angesichts dieses Verhaltens nicht. Was ihm nach Abzug seiner Schulden noch übrigbleibt, will der Hauptmann nicht etwa für einen sorglosen Lebensabend aufwenden, sondern seinen Kummer augenblicklich in Champagner ertränken. Geld macht ihn nicht glücklich, im Gegenteil: Inmitten der Pracht des Präsidentenhaushalts sehnt Wegfort sich nach den ärmlichen, aber liebevollen Lebensumständen seiner kleinen Familie zurück: „*v. Wegfort.* [...] Aber ach! auch Champagner wird dir nicht schmecken! wirst immer denken, es war doch besser, als das Mädel noch bey dir saß, und dünnes Bier mit dir trank aus dem nämlichen Glase!" (Sch: 23).

---

[556] Hasiliren = Possen machen; lärmen, toben.

Das moralische Vergehen seiner Tochter hat den Hauptmann, der auf strenge Sittlichkeit hält, in einen qualvollen Gewissenskonflikt zwischen Verurteilung und Verzeihung gestürzt. Der strenge Vater in ihm will „die Fräulein Kanaille" (Sch: 15) verstoßen und verfluchen, während der zärtliche Vater in ihm vor Gram über Luises Schicksal fast vergeht. Da er sich mit rationaler Überlegung nicht über seine sittlichen Wertmaßstäbe hinwegsetzen kann, sind es bezeichnenderweise Signale des Irrationalen und Unterbewußten, durch die Wegfort seine fortdauernde Liebe und Sorge für Luise erkennt. So sieht er seine Tochter im Traum, „wie sie da in einer elenden Hütte liegen mag und winden sich auf faulen Strohe, und nagen an einer harten schimlichten Rinde trockenen Brodes, und jammern und heulen mit dem kleinen Sündenbalg" (Sch: 18f). Wie wir bereits in Szene I, 3 (Gespräch Friz/Kappler) erfahren haben, ist dieser Traum kein bloßes Phantasiegespinst, sondern kommt der Wahrheit recht nahe. Um seiner aufs äußerste gespannten Emotionen Herr zu werden, muß Wegfort sich nach dieser Vision bei einem mitternächtlichen Ritt austoben „wie die höllischen Geister" (Sch: 19). Doch erst nach einem zweiten metaphysischen Erlebnis am Geburtstag Luises begibt er sich tatsächlich auf die Suche nach seiner verlorenen Tochter: „*v. Wegfort.* [...] o, da war mirs, als wenns mich beym Zopf nahm, und zum Stall hinriß; in die Stadt, dacht ich, oder vielmehr es war mir, als wenn mein oder ihr Schutzengel mir das zuflisterte; ich hin, Hals über Kopf!"(Sch: 19).

Aus den 'gemischten' Empfindungen des Hauptmanns – seinen Stimmungsschwankungen zwischen Cholerik und Melancholie, Wut und Zärtlichkeit – schält sich ein differenziertes Charakterbild heraus, das Sprickmann in spannungsreichen Gegensatz zu so eindimensionalen Figuren wie der Präsidentin oder Kappler und Ursel gestellt hat. Auch der wohl theaterwirksamste Auftritt des gesamten Stücks, die Wiedersehensszene zwischen Wegfort und Luise (IV, 7), lebt von der Heftigkeit seines Gewissenskonflikts. Vermutlich hat Sprickmann diese Szene in ihren Grundzügen nach dem Vorbild des „Hofmeisters" gestaltet. Dort reagiert der Major von Berg in Szene IV, 5 ähnlich ambivalent wie Wegfort auf das Zusammentreffen mit seiner von zu Hause entlaufenen Tochter Gustchen, die er in letzter Minute vor dem Selbstmord durch Ertrinken retten kann:

Mit einem non-verbalen Bild von höchster Intensität leitet Sprickmann die fast unerträglichen inneren Kämpfe Wegforts in der Wiedersehensszene des „Schmucks" ein. Da der Hauptmann zunächst weder seiner Tochter um den Hals fallen kann (das verbietet ihm sein verletztes sittliches Ehrgefühl) noch sich von ihr zurückziehen kann (das verbietet ihm seine zärtliche Liebe zu Luise), steht er wie versteinert zwischen den widerstrebenden Kräften. In einem

lauten Weinen oder Schreien entlädt sich schließlich seine Seelenqual: „*v. Wegfort.* (so bald er Luise sieht) Sie ists! – (er bleibt stehn mit aufgehobenen Händen, den Körper vorwärts, als wenn er nicht hinkann: dann heult er laut aus)" (Sch: 98). Schließlich aber gewinnt Wegforts Freude, die verloren geglaubte Tochter wiedergefunden zu haben, die Oberhand. „Bin ich noch dein Vater?" (Sch: 98), will er von seinem „Herzenskind" wissen, wie der Major von Berg seine Tochter gefragt hatte: „Bist noch mein Gustel?". Dann will er sie herzen und küssen, ja sogar sich an ihr „satt küssen für all die Zeit mit" (Sch: 98). Daß Wegfort Luise wieder in den Schoß der Familie aufgenommen hat, geht nicht nur aus seinen Äußerungen hervor, sondern wird dem Zuschauer auch ganz bildlich vor Augen geführt:

> Mv. *Wegfort.* So sey nur nicht bange! kein Haar will ich dir nicht kränken! du liebes Kind du! solst wieder sitzen auf meinem Schoos! komm her! komm! (setzt sich, nimmt sie auf den Schooß, drückt sie mit aller Gewalt an sich, und küßt sie) [...]. (Sch: 98f).

In seiner tiefen Religiosität will er Gott Tag und Nacht auf Knien anflehen, daß er Luise ihren Fehltritt verzeihe, wie er selbst ihr verziehen habe. Selbst das uneheliche Kind seiner Tochter kann Wegfort akzeptieren und sich sogar über „das kleine Sündenbalg" (Sch: 19), wie er es vorher noch genannt hatte, ehrlich freuen. Obwohl Wegfort seine zärtlichen Gefühle für Luise nicht verbergen kann, ist die Stimme seiner strengen Sittlichkeit nicht ganz verstummt. Der Groll über Luises treuloses Verhalten bricht immer wieder in ihm durch, so daß er sich einiger Vorwürfe und Beschimpfungen nicht enthalten kann. So nennt er seine Tochter eine „vollständige Hure" (Sch: 100), die er nach dem Herzen und Küssen „karbatschen"[557] (Sch: 98) wolle und wirft ihr seinen schlechten Gesundheitszustand vor:[558] „[...] hab ich nicht um dich geweint und gelitten! sieh wie ich dir weggestorben bin, um deinetwillen!" (Sch: 98). In Wirklichkeit ist er jedoch viel zu froh, seine geliebte Luise endlich wiederzuhaben, um ihr ernsthaft böse zu sein.

---

[557] Karbatschen = mit einer Riemenpeitsche schlagen. – Auch in Klingers Trauerspiel „Das leidende Weib" (1775) fordert der Doktor: „Die Karbatsche für so Jungens!" (IV, 2).

[558] Luises Flucht hatte bei Wegfort einen Schlaganfall oder eine ähnliche Krankheit ausgelöst (Sch: 18).

Anders als der Präsident, dem zwar der Stand seines Schwiegersohns gleichgültig ist, nicht aber dessen moralische Qualitäten, kennt Wegfort nur ein Kriterium für den zukünftigen Mann seiner Tochter: die Liebe Luises.

> *v. Wegfort.* Aber von wem hast's denn? nun? magst's wohl sagen! sollst ihn haben, wenns auch der geringste Bauerkerl im Dorf ist! und ich will ihn dir lieben, wie meinen Sohn! – nun so sprich! *Luise.* Ach Gott! *v. Wegfort.* Brauchst dich nicht zu schämen! ich sage dir, wenns auch der ärgste Lump im Dorf ist! Großhanns oder Kleinhanns, mir all einerley, wenn du ihn magst! ich will selbst hin, will ihm um den Hals fallen, und dir ihn herhohlen, ja, siehst du? (Sch: 100f)

Wieder einmal erklärt Sprickmann hier wie schon in seinen früheren Dramen (z.B. „Die natürliche Tochter", „Mariens Reden bei ihrer Trauung") die Liebe zu einem absoluten Wert, dem sich ständische Konvention („der geringste Bauerkerl") und sogar moralische Bedenken („der ärgste Lump") unterordnen müssen. Allerdings wäre ein glücklicher Dramenausgang anders auch nicht zu erreichen, da sich der Kindsvater Friz wiederholt als unzuverlässiger Taugenichts erwiesen hat. Würde sich Wegfort einer Heirat Luises mit einem 'Windhund' wie ihm von vornherein widersetzen, müßte seine Tochter am Schluß ledig und unglücklich bleiben. Dies wiederspräche jedoch der Lustspielkonvention, die eine Vereinigung der Liebespaare verlangt. Ganz konventionell ist auch die Einstellung Wegforts, daß „Liebe allein durch die Ehe besiegelt und legalisiert werden könne"[559].[560] In einer Heirat Luises mit ihrem Verführer – wer auch immer er sein möge – sieht der biedere Mann die einzige Möglichkeit zur Ehrenrettung seiner Tochter. Eine andere Lösung läßt sein strenges Verständnis von Ehre und Moral nicht zu. Deshalb gerät er auch vollkommen außer sich, als Luise ihm eröffnet, daß sie ihrem Geliebten entsagt habe: „*v. Wegfort.* Was hast du? ihm entsagt? – was heißt das? – entsage du dem Teufel,[561] verstehstu

---

[559] Hasenkamp: Sprickmann. S. 72.

[560] Es ist fraglich, ob die literarische Figur Wegfort in diesem Punkt ebenfalls die Gedanken des Autors ausspricht. Immerhin hatte Sprickmann in seinem Monodrama „Mariens Reden bei ihrer Trauung" auch die Möglichkeit einer anderen Form der Liebesbeziehung — die 'offene' Partnerschaft ohne eheliche Bindung — erörtert (vgl. Kap. 4.2.1.2). Zudem litt er sehr unter den Einschränkungen seiner eigenen Ehe.

[561] Diese in Szene V, 4 (Sch: 121) noch einmal wiederholte Formulierung („entsage du auf ein andermal dem Teufel") könnte Sprickmann ebenfalls aus der oben zitierten Wiedersehensszene im „Hofmeister" entlehnt haben, in welcher der Major seine Tochter anherrscht: „Ja verzeih dirs der Teufel".

mich? – ich will euch entsagen! warte, warte!" (Sch: 101). Mit einem unbarmherzigen Fluch stößt er die „Regiments –" (erg.: Hure) zur Tür hinaus.

Auch Wegforts Auftritt im fünften Akt ist noch von verbaler Kraftmeierei geprägt. Zwar geht er dem vermeintlichen Verführer Karl zunächst an den Kragen und droht ihm körperliche Gewalt an („[...] ich wollte, Sie liessen mir den Buben einen Augenblick allein! es ist keine Weiberarbeit, was ich vorhabe!"; Sch: 112), doch beschränken sich seine Attacken im folgenden ausschließlich auf Wortgefechte. Mit Schimpfworten wie „Krokodill" (Sch: 111/113), „elender, niederträchtiger Bube" (Sch: 112), „Ehrendieb", „Heuchler" (Sch: 113) und „Schlange" (Sch: 114) reagiert er seine Erregung ab, ohne die Unschuldsbeteuerungen Karls ernst zu nehmen. Als sich das Mißverständnis in Szene V, 4 endlich aufklärt und Friz sich zu Luise bekennt, schwankt Wegfort wieder einmal zwischen bärbeißigem Groll und nachsichtiger Liebe. Wenn er auch seiner Tochter den Text lesen und Friz anschmieden und arbeiten lassen will, daß ihm der Schweiß von der Stirne rinnt (Sch: 118f), so hat das reuige Paar es doch nicht schwer, Verzeihung von ihm zu erflehen. In scheinbar resignativem Ton erklärt der erleichterte Vater: „Da ist viel zu erflehen! muß ich nicht wohl? nicht noch dem Himmel dazu danken!" (Sch: 118). Und als Friz Besserung verspricht und sich seinen Bruder zum Vorbild nehmen will, da lobt ihn der im Grunde warmherzige Wegfort mit den Worten: „Gut Junge! gut! ich fange schon fast an zu vergessen –" (Sch: 120). Das Glück des Hauptmanns ist vollkommen, nachdem Karl ihm von der Rückgabe der Wegfortschen Stammgüter berichtet hat.

Der Hauptmann von Wegfort ist unbestreitbar die reizvollste Rolle, die der „Schmuck" zu bieten hat. Davon zeugen u.a. die Triumphe, die der berühmte Schauspieler Schröder als Wegfort auf seinen Theaterreisen durch Deutschland feierte (vgl. S. 88ff.). Wegforts Auftritte im ersten, vierten und fünften Akt geben der Handlung Schwung und sind immer wieder für Überraschungen gut. Als einzige männliche Hauptfigur seiner Lustspiele hat Sprickmann den Hauptmann sowohl komisch als auch sympathisch gezeichnet. Mit dieser Kombination hatte der Autor bereits bei Lorchen („Die natürliche Tochter") und Franziska („Der Schmuck") eine glückliche Hand bewiesen. Die unfreiwillige Komik Wegforts, gepaart mit einer nicht geringen Dosis Tragik, muß das Publikum jedoch noch unmittelbarer ansprechen als der scharfsinnige Witz der beiden Frauenfiguren und ist deshalb so außerordentlich theaterwirksam.

Fast die gesamte Handlung des „Schmucks" spielt sich im Hause des Präsidenten ab, nur der vierte Akt führt uns auf einen völlig anderen Schauplatz, nämlich in das Gasthaus 'Traube' des Wirtsehepaars Kappler und Ursel. Durch ihre fast ununterbrochene Anwesenheit (Kappler verläßt nur in der dritten Sze-

ne die Bühne, Ursel nur in der zehnten Szene) prägen die beiden niedrigkomischen Typen maßgeblich den Charakter dieses Akts, während die Auftritte von Friz, Wegfort und Luise eher episodenhaft sind. Das Vorbild für den neugierigen, profitsüchtigen Wirt Kappler hat vermutlich Lessings Wirt in der „Minna von Barnhelm" geliefert. Bereits in der „Natürlichen Tochter" findet sich eine ähnliche Figur. Die zänkische Ehefrau Ursel dagegen ist eine Eigenschöpfung Sprickmanns. Wie schon den späten Auftritt Luises (erstmals in Szene IV, 5) hat der Autor auch die Ereignisse um Kappler und Ursel bereits im ersten Akt vorbereitet, nämlich durch das Erscheinen Kapplers im Hause des Präsidenten (I, 3). Mit kriecherischer Höflichkeit versucht der Wirt dort, Friz' Gunst zu gewinnen. Er übertreibt seine Devotion jedoch bis zur Lächerlichkeit: „*Kappler.* Euer Gnaden verzeihen die unterthänigste Freyheit, mit der ihr unterthänigster Knecht –" (Sch: 5). Vermutlich ist der Name Kappler wegen seines ähnlichen Klangs mit 'Kuppler' gewählt worden,[562] denn bereits im ersten Akt versucht der Wirt, Friz mit dem „jungen Frauenzimmer" unter seinem Dach (Luise) zusammenzubringen, weil er sich dadurch finanziellen Vorteil erhofft.

Überhaupt ist die Geldgier eine der hervorstechendsten Eigenschaften von Kappler und Ursel. In diesem Punkt ist sich das Ehepaar einig, während es über den besten Weg zum Gewinn immer wieder in Streit gerät. Da Kappler ein „guter Schlucker" (Sch: 93) ist und sich nicht „aufs Hungern und dursten" (Sch: 79) versteht, versuchen die Eheleute sich im „Spekulatifhandel" (Sch: 79) – eine vornehme Umschreibung für das skrupellose Ausnehmen ihrer Gäste. Selbst zum Heizen sind Wirt und Wirtin offenbar zu geizig, denn in der Stube, also dem Gemeinschaftsraum des Gasthauses, herrschen mitten im Winter Temperaturen „nur eben nicht zum verfrieren" (Sch: 84). Da Ursel die verarmte Luise für nicht zahlungsfähig hält, unterschlägt sie zunächst das Schächtelchen mit dem Wegfortschen Schmuck, welches Luise von Friz geschenkt bekommen hat. Schon wähnt die Wirtin sich als sichere Besitzerin der Juwelen: „*Ursel.* (zu Kappler, der das Schätelchen [!] in der Hand hat) Je nu, was wird's seyn? Mach's auf! ein Presentchen, denk ich; so ists ja doch am Ende wohl unser!" (Sch: 89). Kappler hätte allerdings lieber einen Beutel voll Dukaten von Friz, doch Ursel beruhigt ihn: „Nun, der soll auch schon noch kommen, laß mich nur sorgen! ich will schon zapfen!" (Sch: 89). Ein leichtes Opfer für das geldgierige Paar ist auch der Hauptmann von Wegfort, dessen neuerworbenes Vermögen wie ein Magnet auf sie wirkt. So läßt sich Kappler den Namen von Luises Liebhaber erst entlocken, als Wegfort ihn mit einem Dutzend Dukaten besticht.

---

[562] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 108.

Sein Talent zu komischen Dialogen entfaltet Sprickmann im vierten Akt v.a. in den Streitszenen zwischen den Wirtsleuten. Aus der trotzigen Angriffslust Ursels und Kapplers gekränktem Wirtsstolz entsteht ein rascher und erregter Wortwechsel, der mitunter sogar ins Possenhafte abgleitet, wie etwa in der folgenden amüsanten Passage:

> *Kappler.* Da seh nun einmal einer an! – nun komm Ursel, sey hübsch artig, wiederruf! mein Seel, du hast Unrecht! ich will dir denn auch sagen – *Ursel.* Ich will ja nun aber nicht. *Kappler.* So hör denn aber doch nur, sollst dich wundern – *Ursel.* Nein, nein. *Kappler.* Mags denn seyn! laß mich seyn, was ich will, so hör doch nur wenigstens – *Ursel.* Nein, nein! *Kappler.* Daß eben diese kleine Madam – *Ursel.* (singt und schreyt, um nichts zu hören) *Kappler.* (so bald Ursel aufhört) Die ich die Nacht gegen deinen Willen ins Haus nahm. *Ursel.* (wie oben) *Kappler.* Daß sie mir die Kundschaft – von dem Herrn Baron von Feldern – *Ursel.* Von dem Baron von Feldern? was sagst du? (Sch: 80f)

Wie ein Leitmotiv zieht sich durch die diversen Streitgespräche der Eheleute der Begriff 'Esel', mit dem Ursel ihren Mann belegt. Insgesamt 15mal fällt das Schimpfwort im vierten Akt, da auch Kappler selbst immer wieder auf diese Beleidigung zurückkommt und seine Frau zum Widerruf auffordert. Durch den Wiedererkennungseffekt ist dem Stück ein zunehmender Lacherfolg in den entsprechenden 'Esel-Passagen' sicher. Konsequenterweise schlägt der Autor auch mit der Schlußpointe des vierten Akts noch einmal in die gleiche Kerbe: „*Kappler.* Also war ich ja doch wohl kein Esel? Nun diesmal hätt' ich doch fast selbst darauf gewettet. (mit Friz ab)" (Sch: 106). Mit diesem dramatischen Knalleffekt beweist Sprickmann einmal mehr sein Gespür für theatralische Wirkung.

Die Struktur des Dramas ist von zwei gleichberechtigten Handlungssträngen geprägt. Anders als in der „Natürlichen Tochter" oder der Lessingschen „Minna von Barnhelm" läßt sich im „Schmuck" keine Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenhandlung vornehmen. Den Ereignissen um Friz, Luise, Wegfort, Kappler und Ursel (I; IV) ist ebensoviel dramatische Zeit zugemessen wie den Verwicklungen um Karl, Julie, Friz und Franziska (II; III), denn der erste und der vierte Akt bilden eine thematische Einheit und rahmen so den zweiten Handlungsstrang im zweiten und dritten Akt ein. Im fünften Akt führt Sprickmann schließlich die bislang getrennten Personengruppen und Handlungsstränge zusammen, um lustspielgemäß alle Verwicklungen und Mißverständnisse aufzulösen. Das Stück endet in einer großen Kumulativ-Schlußszene.

Der größte Teil der Handlung spielt sich in einer vornehmen Atmosphäre, nämlich im Saal beim Präsidenten ab. Nur der vierte Akt führt uns in Kapplers kaschemmenartigen Gasthof, was zu einem starken kontrastiven Effekt führt,

der Abwechslung ins Stück bringt. Daß Sprickmann hier wie auch in seinen anderen großen Dramen die Einheit des Ortes nicht konsequent einhält, hat also strukturelle Gründe. Dagegen bleibt die Einheit der Zeit im „Schmuck" wieder einmal unangetastet: Um genau acht Uhr morgens setzt die Handlung ein (Sch: 2) und endet gegen Abend desselben Tages, als der Maskenball bereits begonnen hat (Sch: 124). Als einziges der Sprickmannschen Bühnenstücke enthält „Der Schmuck" eindeutige Hinweise auf die Jahreszeit (allerdings nicht auf die Einordnung in den historischen Zusammenhang wie etwa „Die natürliche Tochter" und „Das Misverständnis"). Es ist Winter; die Ballsaison ist in vollem Schwange (Sch: 2f), und der Garten des Gasthofs liegt voll Schnee (Sch: 84). Diese recht ungewöhnliche Angabe der Jahreszeit[563] kann vielleicht einen Hinweis auf die Entstehungszeit des „Schmucks" geben, den Sprickmann ja mit größter Wahrscheinlichkeit in den ersten Monaten seines Wetzlar-Aufenthalts verfaßte (vgl. S. 86). Die Vermutung liegt nahe, daß „Der Schmuck" im Winter 1777/78 entstanden ist und der Autor die saisonalen Ereignisse, mit denen er während der Arbeit an seinem Lustspiel konfrontiert war (Bälle, Schlittenfahrten, Schnee), kurzerhand literarisch verarbeitete.

Schon Venhofen hat darauf hingewiesen, daß der „Schmuck" noch einmal zahlreiche literarische Strömungen in sich vereinigt, die mit ihrer Gegensätzlichkeit Sprickmanns Dramatik geprägt haben.[564] Die Merkmale des Sturm und Drang sind hier zwar nicht mehr so ausgeprägt wie etwa in „Mariens Reden bei ihrer Trauung" oder „Eulalia", bleiben aber trotzdem erkennbar: Der poltrige Vater Wegfort mit seiner kraftgenialischen Sprache gehört ebenso zum dramatischen Fundus der jungen Genies wie das schwangere, von zu Hause ausgerissene Mädchen, der treulose Liebhaber, das ungleiche Brüderpaar, Maskenball und Entführung. Auch soziale Probleme jener Zeit kommen im „Schmuck" zur Sprache, so etwa die Armut des einstmals reichen Offiziers Wegfort, die geplante Geldheirat Friz' mit Julie und die gesellschaftliche Ächtung der ledigen Mutter Luise. Empfindsame Züge tragen Julie und Karl, dessen melancholische Schwärmerei zudem stark an „Werther" erinnert. Dagegen sind die Figuren des leichtsinnigen, verschwenderischen Jünglings Friz und des ernsten Hausvaters (Präsident von Wiesenthal) dem bürgerlichen Drama entlehnt. Und schließlich hat sich Sprickmann mit zahlreichen Elementen seines Lustspiels wieder einmal an dem Vorbild seines großen Lehrmeisters Lessing orientiert. Das beginnt

---

563 Die überwiegende Zahl der Dramen jener Zeit enthält keinen eindeutigen Hinweis auf eine bestimmte Jahreszeit. In den Fällen, wo eine saisonale Einordnung möglich ist, wird jedoch nur äußerst selten der Winter genannt.

564 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 115f.

mit dem Hauptmotiv des „Schmucks", setzt sich fort mit den Figuren Franziska und Kappler und geht bis zur Gasthofsatmosphäre im vierten Akt. Durch diese geschickte Mischung der unterschiedlichsten Stilrichtungen gewinnt „Der Schmuck" einen außerordentlichen Facettenreichtum, der ihm – anders als in der nicht so gelungenen „Natürlichen Tochter" – niemals schadet, sondern einen großen Teil seines Reizes ausmacht. Indem der Autor den lebhafteren Ton der Handlung um Friz, Wegfort, die Präsidentin, Luise, Kappler und Ursel strukturell von den ernsteren Passagen um Karl, Julie, Franziska und den Präsidenten abtrennt, prallen Melancholie und Komik, Schwärmerei und Wut nicht mehr so unvermittelt aufeinander wie noch in der „Natürlichen Tochter". Alles ist geglättet, gefällig und dramaturgisch gelungen.

Allgemeines Einverständnis herrscht in der Sprickmann-Forschung über die Bühnentauglichkeit des „Schmucks". So meint Venhofen, der das Lustspiel als Höhepunkt in Sprickmanns dichterischer Entwicklung bezeichnet: „Man merkt an allem, daß Sprickmann stets die lebendige Bühne vor Augen hatte, daß er genau wußte, welche Szenen dramatisch wirksam waren."[565] Ein ganz ähnliches Fazit zieht auch Gödden: „Von der 'handwerklichen' Seite her war 'Der Schmuck' zweifellos Sprickmanns reifstes Werk."[566] Diesen Einschätzungen kann uneingeschränkt zugestimmt werden, wie bereits in der vorangegangenen Interpretation deutlich geworden ist. Problematischer als ein Urteil über die theatralischen Qualitäten des Stücks ist jedoch die Bewertung seines gedanklichen Gehalts. Enthält „Der Schmuck" wirklich, wie Venhofen behauptet, „keine tiefen Gedanken, keine bedeutende Grundidee"[567]? Und hat Sprickmann tatsächlich, so Göddens Meinung, „dem Regelwerk der Bühne [...] die Darstellung seiner Lebensproblematik"[568] geopfert? Dem muß entschieden widersprochen werden. Die Grundidee des „Schmucks" ist die Grundidee fast aller Dramen Sprickmanns und hier genauso offensichtlich wie in seinen anderen Bühnenstücken. Sie lautet: Die Liebe ist das höchste Gut des Menschen, seine Triebfeder und sein Lebensglück. Die Selbstverwirklichung des Menschen in der Liebe darf weder durch ständische, finanzielle oder moralische Bedenken noch durch andere Gründe verhindert werden. Neben diesem Leitgedanken, der beide Handlungsstränge des „Schmucks" durchzieht, finden sich durchaus auch Stel-

---

565 Venhofen: Sprickmann. S. 111.

566 Gödden: Schwärmer. S. 123.

567 Venhofen: Sprickmann. S. 111.

568 Gödden: Schwärmer. S. 123.

lungnahmen zu politischen und sozialen Problemen jener Zeit, wenn auch nicht so ausgearbeitet wie etwa in der „Eulalia". So kann beispielsweise die Aussage Wegforts, daß er seine Tochter lieber einem Bauernkerl als einem Grafen zur Frau geben wolle (Sch: 16), als Adelskritik des Autors verstanden werden. Keineswegs ist Sprickmann also mit seinem letzten Lustspiel zum „angepaßten Bühnenhandwerker"[569] degradiert. Aufgrund der dominierenden Unterhaltungsfunktion des Stücks fallen die sozialkritischen Elemente nur nicht so deutlich ins Auge wie in den früheren tragischen Dramen.

Göddens Auffassung, daß Sprickmann im „Schmuck" die Darstellung seiner Lebensproblematik weitgehend aufgegeben habe, beruht auf einem Denkfehler: Er erkennt nur den Schwärmer Karl als geistesverwandt mit dem Autor, nicht aber den Leichtfuß Friz. Daraus resultiert seine Behauptung, daß Karl „im differenzierter gesponnenen dramaturgischen Ensemble [...] zur Randfigur"[570] werde. Tatsächlich stehen Friz und Karl jedoch *gemeinsam im Mittelpunkt der Handlung*, und ihre so unterschiedlichen Charaktere erscheinen wie sich ergänzende Teilmengen von Sprickmanns kompliziertem, widersprüchlichem Charakter. Die Unstetigkeit und der Charme des Autors sind in Friz verkörpert, während Karl ihm in Schwärmerei und beruflicher Strebsamkeit nahekommt. Auch das Geschehen des Stücks und seine Vorgeschichte weisen Parallelen zu Sprickmanns Biographie auf, so etwa die problematische Beziehung zwischen Friz und Luise (vgl. die 'Lina-Episode'; S. 78f.), die geplante Vernunftheirat (vgl. Sprickmanns Heirat mit Mariane Kerkerinck; S. 35) oder Karls Erfolg als Jurist. Die Lebensproblematik Sprickmanns ist also auch im „Schmuck" wieder als elementarer Bestandteil in die Handlung eingeflossen, ja sie tritt teilweise noch deutlicher hervor als in seinen anderen Dramen. Deshalb kann keine Rede davon sein, daß „Der Schmuck", wie Gödden behauptet, „eher ein 'mechanisches' und von daher halbherziges Stück"[571] sei. Ganz im Gegenteil: Mit seinem letzten Lustspiel ist Sprickmann der literarische Brückenschlag gelungen, sowohl die Unterhaltungsansprüche des Publikums zu befriedigen als auch jene Probleme zu thematisieren – seien sie persönlich-biographischer oder sozialkritischer Art –, die ihm zu jener Zeit auf der Seele lagen.

---

569 Gödden: Schwärmer. S. 189.

570 Gödden: Schwärmer. S. 123.

571 Gödden: Schwärmer. S. 123.

5. Sprickmanns 'geistige Wiedergeburt' und ihre Bedeutung für die literaturwissenschaftliche Rezeption seines Werks

Es ist nichts Ungewöhnliches, daß Schriftsteller früherer Jahrhunderte heute in Vergessenheit geraten sind, obwohl sie zu ihrer Zeit einen leidlichen Bekanntheitsgrad besaßen. Oft ist ein früher Tod, die Zerstreuung des Nachlasses oder der verdunkelnde Schatten eines größeren Dichters für die mangelnde literaturwissenschaftliche Rezeption verantwortlich. Ganz anders verhält es sich mit Sprickmann: Bis ins hohe Alter hinein (er starb mit 84 Jahren) bewahrte er sich seine geistige Schaffenskraft, und sein Nachlaß ist in seltener Vollständigkeit erhalten geblieben. Als Dramatiker, Lyriker und Erzähler des Sturm und Drang war Sprickmann während seiner kurzen schriftstellerischen Schaffensperiode konkurrenzlos im literarisch rückständigen Münster. Er trug maßgeblich zur Erneuerung des Theaterlebens der Stadt bei und machte sich seit 1776 auch außerhalb Westfalens einen Namen als ernstzunehmender Dichter. Noch vor Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) war Sprickmann die erste literarisch bedeutende Persönlichkeit Münsters. Obwohl die Voraussetzungen für einen – zumindest lokalen – Nachruhm und für die Rezeption seines Werks also eigentlich günstig gewesen wären, hat die Nachwelt Sprickmann so gut wie vergessen. Er hat es so gewollt und seinen 'literarischen Tod' selbst herbeigeführt. Auf dem Höhepunkt seiner schriftstellerischen Karriere, die nicht mehr als ein halbes Jahrzehnt umfaßte, zog sich Sprickmann rigoros von allen literarischen Aktivitäten zurück und machte 1780/81 eine innere Wandlung durch, die als seine 'geistige Wiedergeburt' bezeichnet wird. Fortan konzentrierte er sich nur noch auf seine Aufgaben als Jurist und Universitätslehrer. Die stürmischen Jahre seines Lebens waren endgültig vorüber. Neuen Veröffentlichungen seiner Werke widersetzte sich Sprickmann mit Nachdruck und sorgte dafür, daß seine Verdienste um Literatur und Theaterwesen seiner Heimatstadt schon zu Lebzeiten allmählich in Vergessenheit gerieten.[572] Ganz versiegte Sprickmanns Liebe zur Literatur und zum Theater dennoch nicht, auch wenn er sich von der aktiven Teilnahme am Literaturbetrieb zurückgezogen hatte.

---

572 Sein Schüler Friedrich Raßmann unternahm mehrmals ohne Wissen Sprickmanns den Versuch, die Erinnerungen an dessen literarische Vergangenheit wieder aufleben zu lassen, z.B. durch Veröffentlichungen seiner Epigramme. Sprickmann reagierte darauf jedoch äußerst ungehalten und ließ eine biographische Skizze über sich, die Raßmann dem „Morgenblatt für gebildete Stände" zur Verfügung gestellt hatte, vom Druck zurückziehen. (Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 145f.)

Zahlreiche Stürmer und Dränger, die das geistige Leben des Jahrzehnts zwischen 1770 und 1780 mitgeprägt hatten, verbrannten an ihrem eigenen Feuer. Sie scheiterten bald auf vielfältige Weise.[573] Nur wenige Große wie Goethe und Schiller wuchsen im Leben wie in der Dichtkunst über die Genieperiode hinaus und führten die deutsche Literatur mit den Dichtungsidealen der Klassik zu einem neuen Höhepunkt. Einen anderen Ausweg aus den Gefährdungen jener brausenden Epoche zeigt die 'geistige Wiedergeburt' Sprickmanns, die durch das Zusammenwirken mehrerer Ereignisse ausgelöst wurde. Auf der Suche nach „innerer Consistenz"[574] hat wohl keiner der Stürmer und Dränger so radikal wie er mit seinem früheren Leben und insbesondere mit der Literatur gebrochen. Seine innere Wandlung ist deshalb ein bemerkenswertes Phänomen in der Psychologie der Geniezeit, dessen Ursachen und Wirkungen im folgenden dargestellt werden sollen.

Das Jahr 1778 in Wetzlar sei, so schrieb Sprickmann später, „das letzte Jahr meines Aufbrausens und Gährens"[575] gewesen. Seit 1779 mehrten sich dann die Anzeichen, daß eine große Umwälzung mit ihm vor sich ging. Er selbst hatte den festen Willen, sein bisheriges unstetes Leben aufzugeben und ein neues zu beginnen, das edleren Zielen wie Moral, Religion und Arbeitsamkeit verpflichtet sein sollte.[576] Nach Sprickmanns Rückkehr aus Regensburg band Fürstenberg den Regierungsrat, der seit dem Wintersemester 1778/79 Professor für deutsche Reichsgeschichte und deutsches Staats- und Lehnsrecht an der neuen Universität in Münster war, in strenge Berufsarbeit ein. Für andere Beschäftigungen blieb dabei kaum noch Zeit. Und obwohl er manchesmal über das „Hefteschmieren" und das „professorliche Elend"[577] seufzte, machte Sprickmann sich doch mit Eifer an die Arbeit. Der Lehrberuf wurde zu seiner neuen Lebensaufgabe. Neben seinen juristischen Studien und Kollegien beschäftigte er sich auch intensiv mit der Geschichte. Im Sommer 1779 faßte er den Plan, an seinem 30. Geburtstag mit der Niederschrift einer deutschen Geschichte zu begin-

---

[573] Einige starben früh (Wagner), andere büßten ihre künstlerische Produktivität ein (Leisewitz, Maler Müller). Lenz verfiel in geistige Umnachtung. (Vgl. Huyssen: Drama des Sturm und Drang. S. 22.)

[574] So Sprickmann in einem Brief von Weihnachten 1779 (vermutlich an Boie). – Zitiert nach: Weinhold: Sprickmann. S. 282.

[575] Brief an Jenny von Voigts aus dem Jahre 1803. – Zitiert nach: Hosäus: Sprickmann-Briefe. S. 30.

[576] Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 121.

[577] Brief an Boie vom 4. April 1780. – Zitiert nach: Weinhold: Sprickmann. S. 282.

nen. Er bestimmte dem „Werk [seiner] Seele“[578] zehn Jahre, in denen niemand im Publikum von ihm hören oder sehen solle. Dann erst wolle er damit hervortreten. Sprickmanns 30. Geburtstag markiert also deutlich den Beginn eines neuen Lebensabschnitts.

Auch mit seinen Liebesabenteuern sollte jetzt endgültig Schluß sein. Schon im Frühjahr 1779 hatte Sprickmann das Verhältnis zu Lotte von Einem (vgl. S. 69f) beenden wollen, als seine Briefe ihrem Vater in die Hände gefallen waren. Doch Lotte setzte sich über das Korrespondenzverbot ihres Vaters hinweg. Sprickmann konnte ihren gefühlvollen Briefen zunächst nicht widerstehen und schrieb zurück. Ein beinahe tödlicher Unfall seiner Frau im Januar 1780 leitete jedoch die endgültige Abkehr von seinem früheren Leben ein und kann als der äußere Auslöser seiner ‘geistigen Wiedergeburt’ angesehen werden: Mariane Sprickmann stürzte bei Glatteis so unglücklich, daß sie vorzeitig entbunden werden mußte. Das Kind starb. In tiefer innerer Zerknirschung beichtete der Gatte ihr all seine Fehltritte, gab ihr Lotte von Einems Briefe und schwor ihr, sich in Zukunft um kein weibliches Wesen mehr zu kümmern.[579] Tatsächlich löste er 1781 auch die letzten Verbindungen zu seiner früheren Geliebten und erlebte in den folgenden Jahren noch ein still-bescheidenes Glück an der Seite seiner Frau. Nur wenige Wochen nach ihrem Unfall, im Februar 1780, schrieb Sprickmann an Boie: „Übrigens ist dieser Winter für den inneren Sprickmann entscheidend gewesen, von gewissen Seiten werden Sie mich kaum noch kennen.“[580] Wichtige Unterstützung bei dieser inneren Wandlung erfuhr Sprickmann durch Jenny von Voigts, geb. Möser, die im November 1779 zu seiner vertrauten ‘Seelenfreundin’ wurde (vgl. Anm. 348). „Sie übte einen wohltätigen Einfluß auf ihn aus, die stürmischen Wogen seines Herzens wichen allmählich der klaren Ruhe der Erkenntnis.“[581] Eine ähnliche, aber nicht so tief gehende Freundschaft verband Sprickmann mit der talentierten Schauspielerin Felizitas Abt, die im Winter 1779/80 in Münster auftrat. Die unbeirrbare Treue zu ihrem Mann und der sittliche Ernst, mit dem sie ihre unglückliche Ehe trug, waren ihm Beispiel und Vorbild in seinen Bemühungen um innere Festigkeit. Ein eindrucksvolles Zeugnis für seine erfolgreiche Selbstbezwingung gibt ein Ereignis aus dem Frühjahr 1780: Die junge Osnabrücker Schauspielerin Lotte Kramann war auf Boies Empfehlung und durch Sprickmanns Vermittlung an das Theater

---

[578] Brief an Boie vom 16. Juli 1779. – Zitiert nach: Weinhold: Sprickmann. S. 281.

[579] Vgl. Weinhold: Sprickmann. S. 273.

[580] Zitiert nach: Venhofen: Sprickmann. S. 126.

[581] Venhofen: Sprickmann. S. 125.

in Münster berufen worden. Anscheinend hatte Sprickmann zu diesem Zeitpunkt noch großen Einfluß auf die münstersche Bühne. Lotte Kramann verliebte sich leidenschaftlich in ihn, doch er widerstand allen Verlockungen und bot ihr eine geschwisterliche Freundschaft an. In einem Brief an Boie vom 7. November 1780 berichtet er stolz, daß er sich selbst besiegt habe.[582] Die glühenden Liebesbriefe Lotte Kramanns bewahrte er als Dokumente seiner Bewährung auf.

Ganz entscheidenden Einfluß auf Sprickmanns Wandlung hatte neben Jenny von Voigts noch eine weitere Frau: Seit dem Sommer 1779 lebte die Fürstin Adelheid Amalie von Gallitzin[583] (1748-1806) in Münster. Fürstenberg führte seinen Günstling bei ihr ein, und seit 1780 suchte Sprickmann aktiv den Kontakt zu der bemerkenswerten Frau. Sie wurde zu seiner 'geistigen Freundin', mit der er das Streben nach geistiger Vervollkommnung und die Liebe zur Philosophie und Mathematik teilte. Über der „lieben Einzigen", wie er sie in Briefen nannte, vernachlässigte er in den ersten Jahren sogar seine Familie.[584] Ihr Verhältnis ging jedoch nie über eine geschwisterliche Freundschaft hinaus. Als die Fürstin nach einer schweren Krankheit im Jahre 1783 eine religiöse Wandlung durchmachte und sich 1786 zum katholischen Glauben bekannte, schloß sich Sprickmann diesem Neubeginn an. Fortan war sein Leben von einer tiefen christlichen Grundhaltung geprägt, die auch in seiner postum veröffentlichten Schrift „Ueber die geistige Wiedergeburt"[585] zum Ausdruck kommt. Darin legt

---

582 Vgl. Venhofen: Sprickmann. S. 130.

583 Die mit dem russischen Fürsten Dmitrij Alexejewitsch Gallitzin verheiratete Fürstin (geborene Gräfin von Schmettau) trennte sich nach der Geburt ihrer Kinder von ihrem Mann und distanzierte sich von dem oberflächlichen Gesellschaftsleben am Hofe, um in asketischer Zurückgezogenheit ihren Geist zu bilden. Der holländische Philosoph Frans Hemsterhuis (1721-1790) war dabei ihr Lehrer. 1779 kam die Fürstin nach Münster, weil sie in Gegenwart Fürstenbergs, der sich als pädagogischer Reformer einen Namen gemacht hatte, die Erziehung ihrer beiden Kinder besser zu leiten hoffte. Gemeinsam mit dem Minister wurde sie bald zum geistvollen Mittelpunkt eines Freundeskreises von Philosophen, Schriftstellern, Theologen und Pädagogen, der als 'Kreis von Münster' bekannt geworden ist. Nach der religiösen Wandlung der Fürstin war dieser Zirkel stark vom Katholizismus geprägt (*familia sacra*). (Zur Fürstin von Gallitzin und ihrem Kreis vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 113-128 und 183-198.)

584 Vgl. Weinhold: Sprickmann. S. 283f.

585 [Anton] Mathias Sprickmann: Ueber die geistige Wiedergeburt. Nach des Verfassers Tode herausgegeben zum Besten der Armen. Münster: Coppenrath 1834. – Hasenkamp hat die Schrift in den Anhang seiner Dissertation (S. 227-251) aufgenommen. Entstehungszeit und äußerer Anlaß für das Werk sind unbekannt. Die Vermutung, daß es um

er Rechenschaft ab über seine innere Einkehr und ihr religiöses Fundament. Hasenkamp nennt das 57 Seiten umfassende, ernsthafte Werk „eines der schönsten Zeugnisse für die Überwindung des Sturm und Drang."[586]

Sprickmanns Rückzug von der Literatur war von höchster Konsequenz: Er gab nicht nur seine eigene schriftstellerische Arbeit auf, sondern brach 1780/81 auch die vielfältigen brieflichen und persönlichen Kontakte zu seinen auswärtigen Dichterfreunden ab. „Er that es, um sich von seinem Berufe durch keine Sirenen fortlocken zu lassen, und wohl auch weil er fürchtete, durch den Reiz der Poesie wieder zu den Leidenschaften hingezogen zu werden, die zu meiden sein fester Wille war."[587] Selbst die Verbindungen zu seinen besten Freunden Bürger, Boie und Overbeck löste Sprickmann ohne ein Wort der Erklärung auf, indem er ihnen einfach nicht mehr schrieb.[588] Damit schloß er sich selbst von den Nachrichten über Entwicklungen im literarischen Leben Deutschlands aus, die im Kreise der Literaten oft per Brief oder mündlich weitergegeben wurden.
In den folgenden Jahren wurde es still um Sprickmann. Zwar gehörte er zu den bedeutendsten Mitgliedern des 'Kreises von Münster' und begleitete Fürstenberg und die Fürstin von Gallitzin auf ihren Reisen nach Hofgeismar (1783 und 1784), Leipzig (1784) und Weimar (1785)[589], doch blieb er „mehr im Hintergrund, als sein geistiger Rang beanspruchen dürfte."[590] Sprickmanns literari-

---

1790 verfaßt worden sei, ist nicht zu belegen (vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 215).

586 Hasenkamp: Sprickmann. S. 214.

587 Weinhold: Sprickmann. S. 287.

588 Aus einem Brief Bürgers an Sprickmann vom 3. September 1781 geht hervor, daß Sprickmann dem Freund kurz zuvor noch einmal (vermutlich das letzte Mal) geschrieben haben muß (vgl. Strodtmann: Bürger-Briefe. Bd. 3. S. 58f). Doch schon lange vorher hatte er die Korrespondenz einschlafen lassen. Der letzte Brief an Boie datiert vom 24. Februar 1781 (vgl. Weinhold: Sprickmann. S. 287 Anm.). Overbeck hatte bereits seit Sprickmanns Wetzlar-Aufenthalt keine Nachricht mehr von ihm erhalten (vgl. Brief Overbecks an Sprickmann vom 22. Juli 1779. In: Jansen: Hainbund. S. 167).

589 Im Jahre 1785 reisten Fürstenberg, die Fürstin Gallitzin, Hemsterhuis und Sprickmann auf einer großen Studienreise u.a. nach Weimar und wurden dort vom Hofe, von Goethe und Herder freundlich aufgenommen. Goethe erwähnt Sprickmann später zwar in einer kurzen Briefnotiz („An der Fürstinn Gallizin, Hemsterhuis, von Fürstenberg, Sprickmann habe ich interessante Bekanntschafften gemacht"; Brief an Carl von Knebel vom 18. November 1785. In: Goethe: Gedenkausgabe. Bd. 18: Briefe der Jahre 1764-1786. S. 889), doch wußte man in Weimar vermutlich nichts von der literarischen Vergangenheit des Münsteraners (vgl. Trunz/Loos: Goethe. S. XX).

590 Hasenkamp: Sprickmann. S. 186.

sche Vergangenheit war für seine Integration in den 'Kreis von Münster' eher hinderlich als hilfreich. Seine dichterischen Fähigkeiten und Kenntnisse des deutschen Literaturbetriebs blieben ungefördert, obwohl sie dem Kreis durchaus von Nutzen hätten sein können.[591] Gefragt war Sprickmann v.a. als Mitarbeiter Fürstenbergs, als Wissenschaftler und Lehrer. Erst als die Blütezeit der *familia sacra* bereits vorüber war, trat Sprickmann Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts noch einmal als Literat in Erscheinung. Bis zu seinem Weggang aus Münster im Jahre 1814 betreute er als Mentor und kritischer Berater die jungen literarischen Talente Theodor Wilhelm Broxtermann (1771-1800), Friedrich Raßmann (1772-1831), Franz von Sonnenberg (1779-1805), Katharina Sybilla Busch (1791-1831; Levin Schückings Mutter) und Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848). Gelegentlich versuchte sich Sprickmann sogar selbst noch an der Lyrik und schrieb kleine Gedichte zum Zeitvertreib, die nicht veröffentlicht wurden. Sein Interesse für Literatur und besonders für das Theater blieb auch während seiner späteren Jahre in Breslau und Berlin noch lebendig. In seinem umfangreichen Briefwechsel mit der Schwiegertochter Meta Sprickmann-Kerkerinck nehmen die Berichte über das Theater- und Konzertleben dieser Städte den größten Raum ein.[592] Ebenso interessiert war Sprickmann an Neuigkeiten von der münsterschen Bühne, die ihm seine Schwiegertochter im Gegenzug mitteilte.[593]

Die übrigen biographischen Eckdaten seines Lebens sind schnell aufgezählt: 1790 starb Sprickmanns Frau Mariane, 1791 seine Tochter Maria-Theresia. Noch im gleichen Jahr lernte er seine zweite Frau Marie-Antonie Oistendorff kennen, die er 1793 heiratete und mit der er noch 36 Jahre in glücklicher Ehe zusammenlebte. 1791 wurde er Hofrat und Kommissar der fürstlichen Lehnskammer und nach dem Übergang Münsters und Westfalens an Preußen im Jahre 1803 preußischer Regierungsrat am Oberappellationssenat in seiner Heimatstadt. Während der französischen Besatzung ernannte man Sprickmann 1811 zum Tribunalrichter im Arrondissement Münster. Aus finanzieller Not nahm er 1814 einen Ruf als Rechtsprofessor an die Universität Breslau an, der bereits 1812 an ihn ergangen war. 1817 wechselte der namhafte Jurist an die Universität Berlin. Nach seiner Pensionierung im Jahre 1827 kehrte Sprickmann nach Münster zurück, wo er am 22. November 1833 im Alter von 84 Jahren starb.

---

591 Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 187f.

592 Vgl. Hasenkamp: Sprickmann. S. 46.

593 Vgl. Hasenkamp: Theater. S. 53f.

Sprickmanns früher Rückzug von der Literatur ist nicht nur wegen seiner im Kontext der Zeit durchaus bemerkenswerten Dramen, Erzählungen und Gedichte bedauerlich, sondern auch wegen seiner Bedeutung für das geistige Leben seiner Heimatstadt. Innerhalb weniger Jahre war es ihm und seinem Förderer Fürstenberg gelungen, der literarischen Kultur Münsters und insbesondere der Erneuerung des Theaterwesens wichtige Impulse zu geben. Die Anfänge waren vielversprechend. Das bislang in Schriftsteller- und Schauspielerkreisen fast völlig unbekannte Münster erschien plötzlich als kleiner, aber nicht unbedeutender Fleck auf der literarischen Landkarte Deutschlands. Doch diese erste Blütezeit hielt nicht lange an. Nachdem Sprickmanns einflußreiche Stimme für den münsterschen Kulturbetrieb verstummt war, fand sich niemand mehr, der seine Arbeit mit vergleichbarem Talent und Erfolg hätte fortsetzen können. Die positiven Ansätze in Literatur und Theaterleben der Stadt führten nicht zu einer kontinuierlichen Weiterentwicklung, sondern verliefen mit der Zeit im Sande. Zwar wäre es übertrieben, diesen Rückschritt allein Sprickmanns 'geistiger Wiedergeburt' zuzuschreiben, doch dazu beigetragen hat sie gewiß. Als literarischer Mittelpunkt der münsterschen Kultur hinterließ Sprickmann eine Lücke, die lange Zeit nicht wieder ausgefüllt werden konnte. Mit Beginn der 80er Jahre verfiel Münster für mehrere Jahrzehnte wieder in die literarische Provinzialität. Das Niveau des Theaters sank immer weiter ab, nachdem die erste Begeisterung für die Nationaltheateridee verflogen war. Der Geschmack des Publikums verflachte zusehends. 1782 wurde die Theatergesellschaft schließlich aufgelöst und das gesamte Personal der stehenden Bühne entlassen. Lange Jahre mußten sich die münsterschen Theaterliebhaber mit den Darbietungen wandernder Schauspieltruppen begnügen.[594] Als der junge Prinzipal August Pichler 1818 eine neue Blütezeit des Bühnenlebens in die Wege leitete, lebte Sprickmann bereits in Berlin und erfuhr nur durch die Briefe seiner Schwiegertochter Meta von dem kulturellen Aufschwung seiner Heimatstadt, um den er sich selbst einst bemüht hatte.

In Münster ist sein Name heute so gut wie vergessen. Wenn man sich überhaupt an Sprickmann erinnert, dann meist nur als Mitarbeiter Fürstenbergs, Mitglied des 'Kreises von Münster' oder als Mentor der jungen Annette von Droste-Hülshoff.[595] Keine Gedenktafel, kein Hinweisschild erinnert an den einst bedeutendsten münsterschen Schriftsteller.[596] Nur im Norden der Stadt ist

---

[594] Vgl. Prinz: Geschichte des münsterschen Theaters. S. 42-44.

[595] Vgl. Ribbat: Literaturgeschichte. S. 660.

[596] Das Wohnhaus der Familie Sprickmann stand am Krummen Timpen gegenüber der

in einem Hochhausviertel eine Straße nach ihm benannt worden,[597] doch an den Straßenschildern findet sich kein erklärender Hinweis auf den Namensgeber. Die Vernachlässigung seines Andenkens und die dürftige literaturwissenschaftliche Rezeption seines Werks gehen Hand in Hand. Auch eine erwähnenswerte literarische Wirkung ging von ihm nicht aus. Neben seiner 'geistigen Wiedergeburt' dürfte dabei ebenfalls eine Rolle gespielt haben, daß der „unwestfälische Westfale"[598] Sprickmann anders als Justus Möser oder Annette von Droste-Hülshoff nicht mit regionalem Akzent schrieb[599] und seine Werke weder religiös noch politisch ausgerichtet sind.[600] Was die Erzählungen, Gedichte und besonders die Dramen seit 1776 allerdings entscheidend geprägt hat, ist Sprickmanns Versuch, sein Leben schriftstellerisch zu bewältigen. Als Autodidakt und 'Einzelkämpfer' hat der Dramatiker Sprickmann nach anfänglich unbedeutendem Schaffen im kulturell rückständigen Münster bald Bemerkenswertes geleistet. Zwar sind seine Bühnenstücke mit den wirklich bedeutenden Dramen jener Zeit nicht zu vergleichen, doch muß der literarische Rang von Sprickmanns Sturm-und-Drang-Dramen („Das Strumpfband", „Mariens Reden", „Eulalia", „Der Schmuck") höher angesetzt werden als bislang in der Forschungsliteratur geschehen. Als typischen Zeugnissen des Sturm und Drang wäre ihnen in Zukunft eine stärkere Beachtung zu wünschen, etwa durch einen Neudruck. So kraß und eindringlich wie nur wenige andere Dramen jener Zeit spiegeln sie den Geist des wohl leidenschaftlichsten Jahrzehnts der deutschen Literatur wider.

Einmündung der Bäckergasse, wo sich heute die Universitäts- und Landesbibliothek befindet.

[597] Die 'Sprickmannstraße' im Stadtteil Kinderhaus.

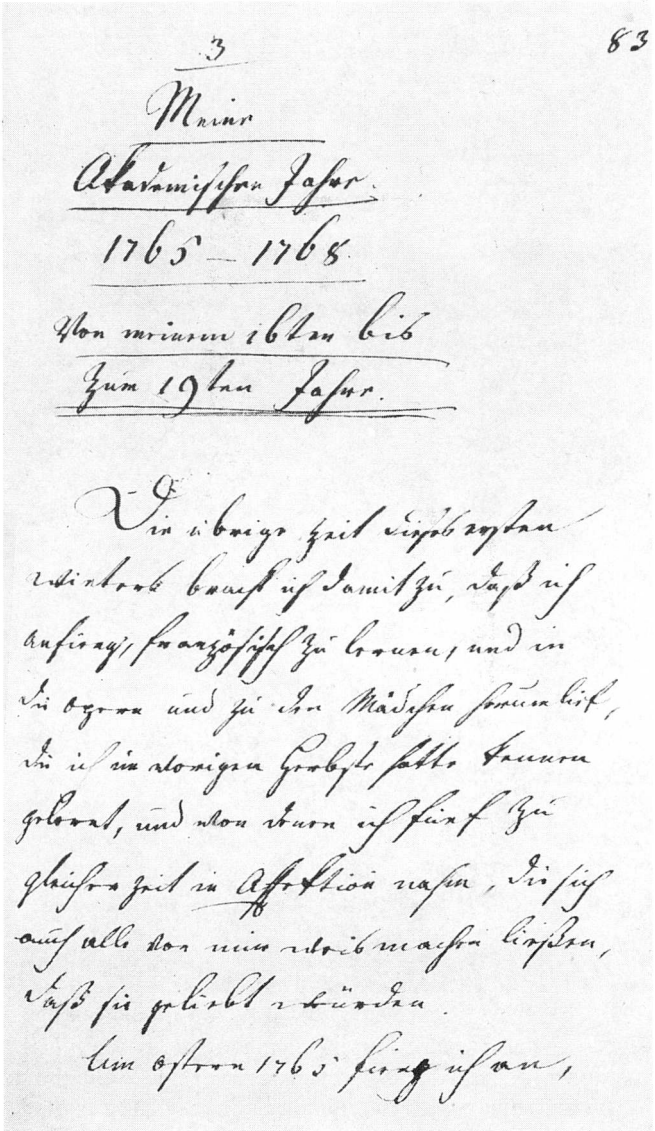
[598] Jansen: Hainbund. S. 12.

[599] Den Vorschlag des Hainbündlers Voß, „westphälische Provinzialgedichte" zu verfassen, lehnte Sprickmann ab. (Vgl. Gödden: Rose. S. 171.)

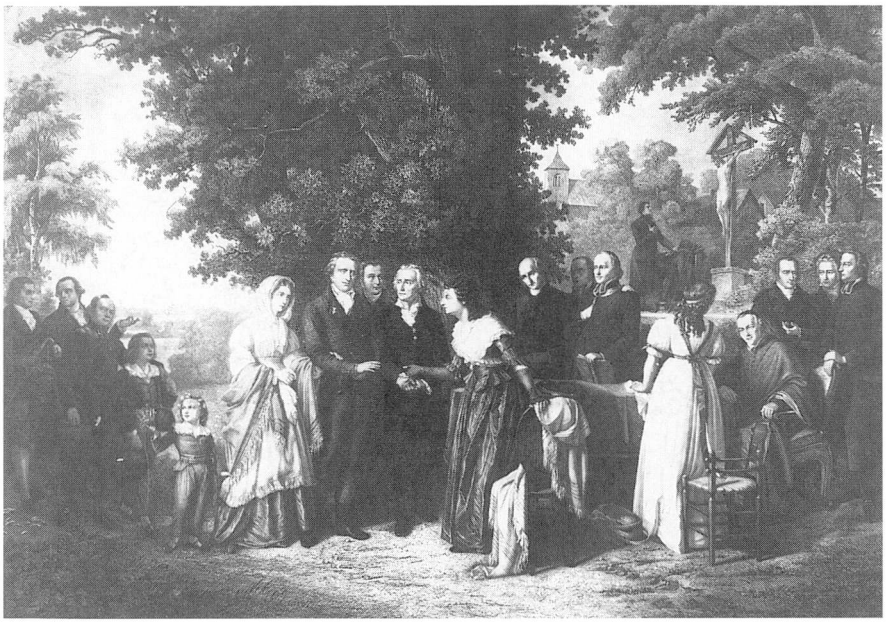
[600] Vgl. Gödden: Schwärmer. S. 157.



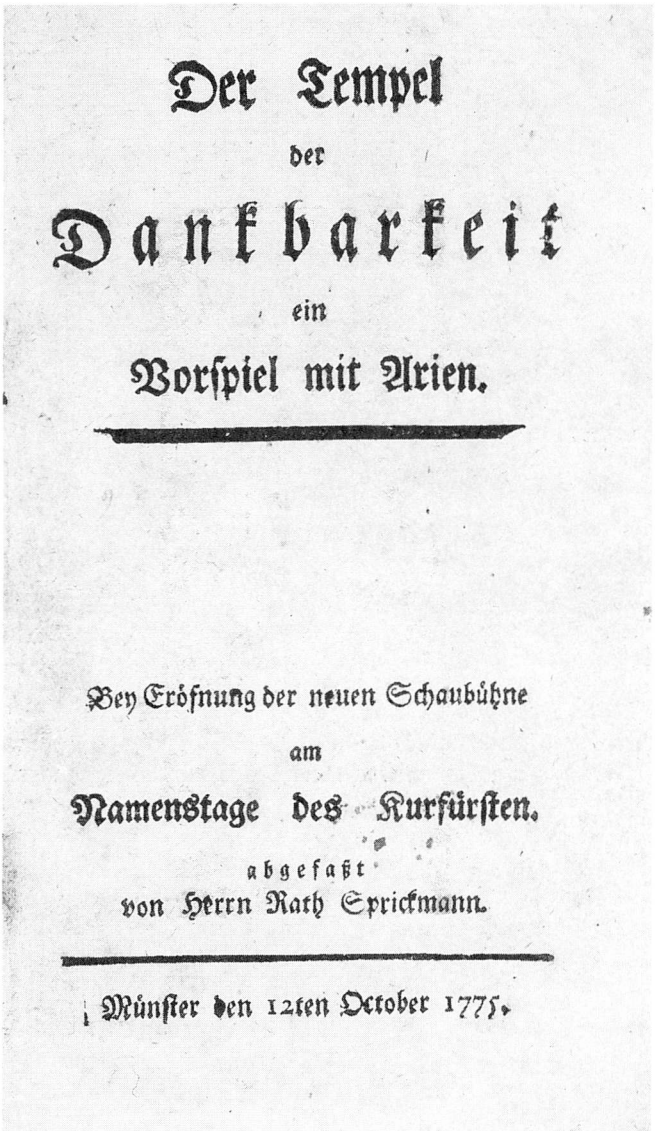
Anton Mathias Sprickmann. Altersporträt.
Gemälde von Johann Christoph Rincklake (1802). Privatbesitz.
(Foto: Universitäts- und Landesbibliothek Münster)



„Mein Akademisches Jahr. 1765-1768. Von meinem 16ten bis zum 19ten Jahr.“
Erste Seite des dritten Kapitels der Autobiographie Sprickmanns.
(Foto: Universitäts- und Landesbibliohek Münster)



„Die Fürstin Gallitzin im Kreis ihrer Freunde."
Stahlstich von Paul Droemer (1867) nach dem Gemälde von Theobald von Oer (1864). (Foto: Universitäts- und Landesbibliothek Münster)



Der Tempel

der

Dankbarkeit

ein

Vorſpiel mit Arien.

Bey Eröfnung der neuen Schaubühne

am

Namenstage des Kurfürſten.

abgefaßt

von Herrn Rath Sprickmann.

Münſter den 12ten October 1775.

Anton Mathias Sprickmann: „Der Tempel der Dankbarkeit ein Vorspiel mit Arien. Bey Eröfnung der neuen Schaubühne am Namenstag des *Kurfürsten.“* Münster, 12.10.1775. Titelblatt. (Foto: Universitäts- und Landesbibliothek Münster)

Editorische Notiz

Die Druckfassung, die der vorliegenden Abschrift zugrunde liegt, ist das erste von zwei Exemplaren in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster. Es stammt aus dem Besitz Franz von Fürstenbergs, wie ein *Exlibris* auf der Innenseite des Deckels ausweist. Die Abschrift gibt den Text unverändert, mit allen Druckfehlern und Inkonsequenzen der Schreibweise und Zeichensetzung wieder. Offensichtlich fehlerhafte Wörter wurden durch ein Ausrufezeichen in eckigen Klammern gekennzeichnet. Auch die ursprüngliche Seitenzählung der Ausgabe erscheint in eckigen Klammern. Die ungewöhnlich hohe Zahl an Druckfehlern – besonders gegen Ende des Textes – läßt darauf schließen, daß „Der Tempel der Dankbarkeit" kurz vor oder nach seiner Aufführung in aller Eile für den Druck vorbereitet werden mußte, so daß für Korrekturen keine Zeit mehr blieb. Druckort und Verlag sind auf dem Titelblatt nicht genannt. Die gebundenen Exemplare waren vermutlich für den Kurfürsten, sein Gefolge und andere Theaterinteressierte bestimmt.

Der Tempel der Dankbarkeit
ein Vorspiel mit Arien.

Bey Eröfnung der neuen Schaubühne am Namenstage des Kurfürsten.
abgefaßt von Herrn Rath Sprickmann.

Münster den 12ten October 1775.

Personen.

Die Landesgöttin.
Der Patriotismus.
Die Schauspielkunst.
Die Unwissenheit.
Der Aberglaube.

[S. 3] **Erste Scene.**

(Eine ländliche Gegend: im Hintergrunde der Tempel der Dankbarkeit. Es ist in den lezten Stunden der Nacht.

Der Aberglaube.

Noch ruht auf die ermattete Natur
Um mich herum der Schlummer, und erquicket
Mit süssem stärkenden Balsam jede Nerve,
Die von der Arbeit oder den Kummer erschläfft war.
[S.4]
Nur hier in diesem Busen wühlet Gram
Wühlet rastlose Angst uneingeschläfert.
Denn, ach! wo bin ich? – gütge Nacht!
Umhülle lange noch mit freundlichem Schleyer
Die Scene um mich her! – o! daß sie nie –
Nie aus der Finsterniß emporstieg'.
Die Gegend, die ich einst beherrschte,
Und wo nun Feinde mich beherrschen. –
Umsonst! – bald tritt, in siegender Majestät,
Der junge Tag am Himmel auf,
Und zeigt mir –. Wie? was seh ich? – ja!
Sie ist es, meine Freundinn! Sie, die Weisheit,
Mit der ich einst hier friedsam herrschte.

[S. 5] **Zweite Scene.**

Die Unwissenheit. Der Aberglaube.

Der Aberglaube.

Sey mir gegrüßt, o meine Freundinn!

Die Unwissenheit.

Wer ruft hier? – wie? ists möglich? Du?
O Freund? o treuer Glaube! Dich –
Dich find' ich hier?

Der Aberglaube.

Und du erstaun'st?
Als wär mein trauriges Geschicke,
Dir unbekannt! als wär dir unbewußt,

Daß, aus der Hauptstadt schon von meinem Reiche
Verbannt, ich hier in strohbedeckten Hütten
Des Landmann's mir ein sichres Obdach suche,
Es suche, und auch hier kaum – kaum mehr finde.
O Freundinn! welch ein Wechsel! ich, dem vormals
Die ganze Gegend fast verehrend kniete,
[S. 6]
Der, auf die Weugen[601] Feinde meines Reiches
In ihrem Staube, stolz von meinem Throne
Herabsah! nun auch hier kaum sicher!
Auch hier verfolget! Aberglaube! –
So nennt der Spott mich!

Die Unwissenheit.

Ach! o Freund!
Und mich? – Mich die Unwissenheit.

Der Aberglaube.

So traf auch dich der Donner meines Feindes,
Den nur frohlockend dieses Land
Im Taumel berauschender Freude Vater nennet?
Ja: dieses blasse Antliz, diese starre Thräne,
Dieß' aufgelößte Haar –

Die Unwissenheit.

Sind meines Unglücks
Sind meines Falles traur'ge Zeugen.
Wie konnte ohne mich dein Reich,
Wie ohne dich das meinige bestehn?
Ach Freund! vernimm es ganz das schreckliche Geschicke,
Das uns so feindselig verfolgt.
[S. 7]
Die Tempel, die uns heilige
Verjährte Rechte weihten,
Die wir mit uns'rer Tochter,
Der sorgenfreyen Ruhe theilten,
Sind uns entrissen.
Sie selbst, die Tochter unsers Busens,
Fort weit, weit über diese Gränzen
Verbannt, Ach! ohne Hoffnung

---

[601] Vielleicht ein Druckfehler aus „wen'gen".

In mir noch unbekannten Gegenden umher.
Unthätigkeit, so nannte unser Feind sie,
Und sprach mit schwerer donnernder Stimme
Auch ihr das Urtheil: Fleuch! – Sie floh.
Und ach! die Hallen uns'rer heil'gen Sitze
Sind izt, o Wut! sind izt
Der irrd'schen Weishet [!] eingeweiht.

Der Aberglaube.

Ists möglich? ha! vernichtendes Entsetzen?
Und unsre Freunde?

Die Unwissenheit.

Sind nicht mehr unser.
Die Neu'rung trägt die Fackel vor,
[S. 8]
Und alles folgt ihr laut frohlockend
Zum Sitz der Musen, und verehret sie,
Und nennet unsern Feind, der sie berief
Den sie in uns're Heiligthümer sezte,
Des Vaterlandes Vater.

Der Aberglaube.

O Schmerz!

Die Unwissenheit.

Und fliehn wir ungerächt?
Er selbst, der uns gestürzt, ist über uns,
Ist über unsre Rach' erhaben;
Doch uns're Feindinnen – Die Musen –
Freund! weißt du es, welch einen Tag
Die nahe Morgenröthe dieser Gegend giebt?
Vernimm's! – Der Tag –
Der Tag – trägt unsres Feindes Namen.

Der Aberglaube.

Was hör' ich? ha! ich zittre! – o! so laß uns –
Ach Freundin, laß uns fliehn! Das Schauspiel
[S. 9]
Der Freude, die an diesem Tage
In dieser Gegend laut ertönen wird. –

Die Unwissenheit.

Wär unerträglich, wenn die Hoffnung
Nicht unserer Rache schmeichelte.
Hör' Freund! welch ein Entschluß, in dieser Nacht

Dich aufzusuchen, mich bewog!
Hier! – Sieh! schon steiget aus den Schatten
Das Antliz der Natur hervor! –
Sieh! hier den Tempel! wer wird heute hier opfern?
Der Aberglaube.
Wer? ich zittre!
Die Unwissenheit.
Ja! erschrick! –
Die Schauspielkunst.
Der Aberglaube.
Ha! des verhaßten Namens!
Wer? Sie?
[S. 10]
Die Unwissenheit.
Auch sie fand hier Beschützung!
Noch mehr! ein Tempel selbst ist ihr gebaut.
Der Aberglaube.
Ein Tempel? – ihr? – Ha Wut?
Die Unwissenheit.
Doch dieses Fest
Weiß ich zu stöhren: im Entfliehen geniesse
Ich wenigstens doch den Triumph der Rache.
Der Aberglaube.
Nicht übereilt, o Freundinn! o! zu sehr
Ist unsere Macht gebeugt.
Doch, wo Gewalt umsonst sich sträubt,
Da hilft oft List – Hör' meinen Rath!
Du weißt, – so sehr Max'milian uns haßt,
So sehr liebt' Er stäts die Religion.
Von ihr entlehnte ich schon oft den Schleyer.
Laß mich – Ha! welche Hoffnung scheint auf's neue
Die Rache-lechzende Seele zu beleben!
[S. 11]
In ihren Schleyer hüll' ich dich ein, und so
Greif'st du sie an, und stürzest sie!
Wer weiß, ist diese Feindinn erst besiegt;
Ob nicht –
Die Unwissenheit.
Vielleicht! es sey! auch diese Brust

Schwillt auf von lange nicht gefühlter Hofnung.
Doch hörst du nicht von ferne das Geräusch –?
Ich höre schon das Lied der Freude.
Komm! laß uns flieh'n! Komm Freund! zur Luft. Beyde ab.

[S. 12]

Dritte Scene.

(Es ist Tag: der Tempel der Dankbarkeit ererscheinet [!] in seiner ganzen Pracht.

Die Landesgöttin, der Patriotismus.

Aria.

Sey mir gegrüßt o Morgensonne!
nie lachtest du in dieser Wonne
der froh erwachenden Natur,
Nie meiner Kinder frühen Segen
Auf dieser neu verjüngten Flur,
So lieblich, so vollbracht, entgegen.

Die Landes Göttinn.

Der Tag, o Freund! ist also wieder da,
Der Tag, den unsers besten Fürsten Name
Verherrlichet! O! welch ein Fürst!
Aus welchem Elend mußt' er uns erlösen!
Zu welchem Glücke uns erheben!
Noch denk' ich es, mit Schaudern, wie ich
[S. 13]
Am Thron der Allmacht hingeworfen,
Einst in das Schicksal künft'ger Zeiten las.
Ha! welch ein Blick! wie schrecklich!
Wie übermannend schrecklich!
Ach! Tage sah ich, schwarz, wie Mitternächte,
Von Blitzen fürchterlich erhell't,
Auf diese Gegend ausgebreitet:
Ich sah den Krieg! Tod und Verderben
Auf der ergrimten Stirne, dehnt' er
Mit eiserner Hand, die Fackel seiner Wut
Auf diese Länder heerend aus.

Hier flossen Thränen trostberaubter Mütter,
Vom lezten Sohn' unabgetrocknet:
Dort krümmte die entweihte Braut
Sich im bethränten Staube:
Hier sank der Greis verlassen, ihm entriß
Das Schwerd des Alters lezte Stütze,
Den jüngsten Enkel, kaum noch reif zum Morden:
Dort fiel erstarrt der Säugling von dem Busen
Der Ohnmacht, mit dem Leben kaum bekannt
[S. 14]
Kaum aufgeblüht, und schon verwelket:
Dort stand ergrimmt und einsam auf
Der blut'gen Flur der Tod, und suchte Opfer,
Und fand kein Opfer mehr; dort in der Hütte
Des frommen Landmann's saß die Armuth
Am väterlichen Heerd, und heulte hungernd
Zum Himmel: doch umsonst! denn strafend hieng
Die Rechte der Gerechtigkeit
Mit unversöhntem Schwerdte über uns.
Da führte an den Thron der Allmacht
Eloa eine junge Seele
Schön, wie der jüngste Geist, am Tage,
Da aus dem Nichts das Wort des Schöpfers ihn
Zum Engel rief. Izt fuhr sie im Triumphe
Zu der beglückten Erde nieder,
Und die drey Grazien der Tugenden,
Gerechtigkeit, und sanfte Güte,
Und königliche Weisheit folgten
Der Fürstenseel' im schwesterlichen Bunde.
O Freund! Auf meinem Throne sah ich
[S. 15]
Die Auserwählte! und – nicht Nächte mehr
Voll Grau –, die schönsten Frülingstage ruhten
Izt auf mein Vaterland, auf welche Sie
Wohlthätig, wie nach tobenden Gewittern,
Die Sonn' auf die erschrockene Natur,
Mit heiterm Lächeln niederblickte.

Der Patriotismus.

Und dieser Tag führt seinen Namen!

O Tag, den eine Welt im süßten Taumel
Der Wonne, doch nicht würdig feyerte.
O Freundinn! sprich! wie werden wir ihn feyern?
Die Landes Göttinn.
Zwar unvermögend, doch – o Freund! –

Arie.
Der Fürst, der, der mit erhab'nem Triebe,
Als Kinder seine Bürger liebt,
Verschmähet nicht den Zoll der Liebe,
Den unser Herz gerührt ihm giebt.
Er sieht mit väterlichem Blicke
Dem Schauspiel uns'rer Freude zu.
[S. 16]
Voll Huld sucht nur in unser'm Glücke
Sein Herz Zufriedenheit und Ruh.

Der Patriotismus.
Und diesen Zoll – wie dankbar werden ihm
Dem besten Vater deine Kinder bringen.
Du wirst es sehen, meine Freundinn!
Wie sehr ein jedes Herz, für jeden Reiz
Der Freude fühlbar, ganz den Werth
Des großen Tages hier zu schätzen weiß.

Arie.
Wenn, nach der Unterthanen Glücke,
Ein Fürst sein eig'nes, mit dem Blicke
Der wärm'sten Menschenliebe mißt:
Wenn jeden ihrer Schmerzen
Er selbst empfindet, und versüßt,
Und mit erhab'nem Herzen
Nicht Fürst so sehr als Vater ist,
Dann wird sein Volk ihn nie verkennen.
Die Freude wird in jeder Brust
Ihn stets den Vater seines Volks, die Lust
Der Welt, des Thrones Zierde nennen.
[S. 17]
So nennt, o M a x i m i l i a n !
Dein Volk Dich jeden Tag entzücket,

Und ringt für den, der es beglücket,
Die Hände dankbar Himmel an.

Die Landes Göttinn.
Ja, Freund! so nennt ihn jedes Herz,
Das du, seitdem des besten Fürsten Güte
Dich unter uns zu wohnen reizte,
Mit Liebe seines Vaterlands beseeltest.
Der Patriotismus.
Unwiderstehbar war der Reiz,
Mit dem sie mich zum Throne
Des Menschenfreundes zog.
Doch laß uns länger nicht mehr säumen.
Die Landes Göttinn.
Ja: Pflicht und Zeit ruft an Altar im Tempel
Der Dankbarkeit zum Opfer uns.
(Sie eröfnet den Tempel. Ein Altar, auf dem Weyhrauch brennt. Ueber den Altar der Name des Kurfürsten.)

[S. 18] **Vierte Scene.**

Die Schauspielkunst, die Landes-Göttin, der Patriotismus.

(Die Schauspielkunst kniet am Altare.)

Die Schauspielkunst.
Arie.
O Fürst, der du von deinem Throne
Den Werth der Künste nicht verkenn'st,
Der du im Schatten deiner Krone
Auch mir Verlaß'nen Schutz vergönn'st!
O nimm mit väterlichem Blicke
Den Weyhrauch heut von mir zurücke,
Den dir die reinste Dankbarkeit
Mit unentweihten Händen streut.
Die Landes Göttinn.
Sey mir gegrüßt! wie lieblich wall't der Duft
Des frühen Weihrauchs [!] deines Opfers

Mir hier entgegen! Doch wie kam'st du hier
So frühe schon?
[S. 19]
Die Schauspielkunst.
Dem frohen Tage
Harrt' ich hier in der Halle dieses Tempels,
Und mit der Lerche frühem Liede
Ertönte schon mein Dank zum Himmel!
O Tag! den Musen ewig heilig!
O Tag, der der Verfolgung Qual
Mir schon in trüben Zeiten linderte,
Als noch, in Deutschland unbeschüzet,
Die deutsche Schauspielkunst den Spott
Der Fremdlinge erduldete.
Schon damals tröstetete [!] mich der Gedanke,
Daß einst in diesen Gegenden, ein Fürst,
Nicht mehr vom vaterländischen Accente
Beleidiget, auch mir das Glück vergönnte,
Die Sitten seines Volks zu bilden;
Doch mehr, als diese Hofnungen, erfüllte
Der Menschenfreund, der jeder Kunst
Hier eine Freystatt gieb [!]: Er weihet
Mir heut selbst einen eignen Tempel hier.

[S. 20]

Fünfte Scene.

Die Unwissenheit, verlarvt, und im Schleyer der Religion,) **die Schauspielkunst, die Landes Göttinn, der Patriotismus.**

Die Unwissenheit.
So recht, ihr, meine Freunde!
Wie lieb' ich euch! wie rühret mich das Schauspiel
Der Dankbarkeit, die früh aus süssen Träumen
Euch weckte, und in ihrem Tempel
Zu frohe Lieder euch versammelte.
Doch wie? (zur Schauspielkunst) was seh ich hier? – Wie? bist du es?
Triegt mich nicht mein Gesicht? – Du bist es!
Und du erkühnest dich, hier in die Chöre
Der Tugendliebenden dich einzudrängen?

Die Schauspielkunst.
Wie, hör' ich recht? Ist das die Sprache
Der Sittenbildenden [!] Religion?
Verkennst du mich? Ich bin die Schauspielkunst.
[S. 21]
Die Unwissenheit.
Ich kenne dich. Fleuch Heuchlerinn!
Entehre nicht das Heiligthum der Tugend,
Durch Frevel, die –
Die Schauspielkunst [!].
Wie? Bin ich es nicht,
Die, deinem Wunsche zinsbar, reine Sitten
Lehrt, kühn dem Laster seine Larve
Entreißt, der Leidenschaften Wut
Entkräftet: Bald das Herz erweicht,
Der Menschenliebe süsse Thränen
Eröfnet, bald mit beissender Satyre
Die Ausschweifung in ihrer Häßlichkeit,
Dem blöden, dem betrognen Auge zeigt?
Die Unwissenheit.
Nein: sprich! die selbst das Laster nährt,
Und mit verführerischem Reize
Der Jugend leicht verdorbne Herzen
Zu Frevelthaten fortreißt:
In der erhizten Phantasie
Der Leidenschaften Glut entzündet,
Die guten Sitten frech verdringet,
Und dann –
[S. 22]
Die Schauspielkunst.
Nein: nicht in diesem wilden Tone
Sprach jemals mir die göttliche Religion!
Die bist du nicht! (Sie zieht der Unwissenheit die Larve ab.)
So ungeheuer [!]!
Das dacht' ich! nun erkenne, wer ich bin.
Sieh! So entkleidet meine Hand euch alle,
Des Lasters nächtliche Geburten!
Wenn schon im schimmernden Gewande
Des Lichts der Tugenden gehüllt.

Die Landes Göttinn.
Und wie? Du wagst es noch?
(Die Unwissenheit, die sich von ihrer Betäubung erholt, schleicht beschämt ab.)
Der Patriotismus.
Sie flieht.
So überrasche stets, o Freundinn!
Die Feinde, die verbannt, doch nicht vernichtet,
Oft in geheimer Rückkehr, das Gebiethe
Des besten Fürsten noch beschleichen.
[S. 23]
Die Schauspielkunst.
Dieß ist die heiligste der Pflichten
Die mein Beruf mir giebt.
Und diese zu erfüllen, sey mein Stolz!
Der Patriotismus.
Und nun laßt uns zum Opfer
Uns ungestöhrt vereinigen.
Die Landesgöttin.
Ja kommt!
Die Schauspielkunst.
O Gütigster! dem dieser Weyhrauch lodert,
Nimm unsern Dank gefällig an.
(Sie streuen Weyhrauch auf den Altar, und singen den Schluß Ehor[602].)

Es lebe Maximilian!

[602]Gemeint ist natürlich „Chor". Offensichtlich hat sich der Setzer hier vergriffen, da sich die Majuskeln 'C' und 'E' in der Frakturschrift sehr ähnlich sehen.

Chronologische Tabelle der dramatischen Arbeiten Sprickmanns

Titel	**Genre**	**Entste-hungszeit**	**Erstauf-führung**	**Druck**	**Bemer-kungen**
Dido	Trauerspiel mit Gesang	1764	–	–	unvollendet
Der neue Menschen-feind	Lustspiel in zwei Aufzügen	Sommer/ Herbst 1773	6. Okt. 1773 (Münster)	–	Manuskript verschollen
Die natürliche Tochter	Rührendes Lustspiel in fünf Aufzügen	Sommer/ Herbst 1773	28. Nov. 1773 (Münster)	1774, anonym	
Das Fischerfest	Operette in einem Aufzug [Singspiel]	Herbst/ Winter 1773/74	–	–	Manuskript verschollen
Die Wilddiebe	Operette in einem Aufzug [Singspiel]	Herbst 1774	???	1774, anonym	in Zusam-menarbeit mit Winold Stühle
Der Brauttag	Operette in drei Aufzügen [Singspiel]	Herbst/ Winter 1774	1. Jan. 1775 (Münster)	Druckfas-sung ver-schollen	Manuskript: Sprickmann-Nachlaß
Der Geburtstag	Operette in drei Aufzügen [Singspiel]	Herbst/ Winter 1774	19. März 1775 (Münster)	nur die Noten gedruckt	
Der Tempel der Dank-barkeit	Vorspiel mit Arien [allego-risches Büh-nenweihspiel]	1775	12. Okt. 1775 (Münster)	1775	zur Eröffnung des neuen Theaters
Das Strumpf-band	Eine Kloster-scene	1776	–	Dez. 1776	
Die Genies	Lustspiel in drei Aufzügen	1776, vor Oktober	–	–	Manuskript verschollen

Titel	Genre	Entste-hungszeit	Erstauf-führung	Druck	Bemer-kungen
Eulalia	Trauerspiel in fünf Aufzügen	Sommer/ Herbst 1776	Juli 1776 (Münster)	Januar 1777	drei verschiedene Fassungen
Mariens Rede bei der Trauung	Ein Fragment [Monodrama]	zweites Halbjahr 1777	–	Sept. 1778	
Das Intelligenz-blatt	[Schauspiel/ Lustspiel in einem Aufzug]	ungeklärt (1776?)	???	Sept. 1777 (als Erzählung)	aus Einakter in Erzählung umgearbeitet
Das Avance-ment	Lustspiel in einem Aufzug	1776 oder 1777	???	–	Manuskript verschollen
Das Misver-ständnis	[Schauspiel/ Lustspiel in einem Aufzug]	vor März 1778	Sommer 1778 (Frankfurt am Main)	Juni 1778	aus 1775 (?) entstandener Erzählung in Drama umgearbeitet
Der Schmuck	Lustspiel in fünf Aufzügen	Ende 1777/ Anfang 1778	1779 (Wien, zensierte Fass.); 12. Febr. 1780 (Münster, Original-fassung)	1779 (Wien, zensierte Fass.); 1780 (Münster, Original-fassung)	gewann im Sommer 1779 den Preis der Wiener Theater-direktion; zensiert
Der Lehnserbe	Lustspiel in fünf Aufzügen	1778 (?)	–	–	Manuskript verschollen
Das Monument	Lustspiel in fünf Aufzügen	1778 (?)	–	–	Manuskript verschollen
???	Trauerspiel	vor Dez. 1778	–	–	unvollendet
Die Ehe-brecherin	Lustspiel in fünf Aufzügen	1779	–	–	Manuskript verbrannt
Zu viel und zu wenig	Lustspiel	vor Ostern 1780	–	–	Plan; nicht ausgeführt

Literaturverzeichnis

1. Quellen

1.1 Anton Mathias Sprickmann

An den Kurfürsten am Tage seiner Zurückkunft. Münster 1774.

An Madam Seyler bei Ueberreichung der Wilhelmine von Blondheim. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 12 (11. Februar 1775). S. 113f.

An Madame Dobler. Münster den 6ten October 1773.

An Madame Heinzius als Elise in Elisium. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 14 (18. Februar 1775). S. 129f.

Anekdoten. Aus dem Münsterischen Parterre. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 14 (18. Februar 1775). S. 135f. [Die erste Anekdote stammt vermutlich von Sprickmann.]

Antrittsrede in Gegenwart des Kurfürsten, bey Eröfnung der Bühne (Münster, den 8. Octob. 1774) gesprochen von Madame Dobler. Im Charakter der Schauspielkunst. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 10 (4. Februar 1775). S. 97-99.

Epilog. Münster 1774. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 37 (10. Mai 1775). S. 311f.

Etwas über das Nachahmen allgemein, und über das Göthisieren insbesondre. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (November 1776). S. 1048-1052.

Eulalia. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Vollständige Miniatur-Ausgabe. Hildburghausen, New York: Bibliographisches Institut 1831.

Ida. In: Deutsches Museum. Bd. 1 (Februar 1777). S. 120-128.

Das Intelligenzblatt. Eine Erzählung. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (September 1777). S. 196-204.

Liebe. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (November 1777). S. 417-420.

Lina. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (September 1777). S. 239-244.

Mariens Reden bei ihrer Trauung. Ein Fragment. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (September 1778). S. 232-239.

Meine Geschichte. Manuskript im Sprickmann-Nachlaß, Bd. 18. Teildruck (S. 127-218 des Manuskripts) in: Marianne Beyer (Hg.): Empfindsamkeit, Sturm und Drang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970.

Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1936. (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Deutsche Selbstzeugnisse. 9.) S. 254-284.

Meine Opromnia. [Manuskript im Sprickmann-Nachlaß.]

Das Misverständnis. In: Deutsches Museum. Bd. 1 (Juni 1778). S. 528-546.

Münster. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 35 (3. Mai 1775). S. 301-303. [Vermutlich von Sprickmann.]

Nachrichten aus Amerika. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (November 1776). S. 992-1007.

Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft / Fortsetzung der Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 11 (8. Februar 1775), S. 110-112. Nr. 12 (11. Februar 1775), S. 118-120. Nr. 13 (15. Februar 1775), S. 125-128. Nr. 17 (1. März 1775), S. 158f. Nr. 18 (4. März 1775), S. 165-168.

Die natürliche Tochter. Ein rührendes Lustspiel in fünf Aufzügen. Münster: Perrenon 1774.

Das Neujahrsgeschenk. Eine Klosteranekdote. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (September 1776). S. 788-791.

Der Schmuck. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Originalausgabe. Münster: Perrenon 1780.

Das Strumpfband, eine Klosterscene. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (Dezember 1776). S. 1083-1087.

Der Tempel der Dankbarkeit. Ein Vorspiel mit Arien. Bey Eröfnung der neuen Schaubühne am Namenstage des Kurfürsten. Münster 1775.

Ueber die geistige Wiedergeburt. Nach des Verfassers Tode herausgegeben zum Besten der Armen. Münster: Coppenrath 1834.

Die Untreu aus Zärtlichkeit. Eine Konversation und ein Brief. In: Deutsches Museum. Bd. 1 (Januar 1777). S. 7-35.

Die Wilddiebe. Eine Operette in einem Aufzuge. Münster: Perrenon 1774.

Das Wort zur rechten Zeit. Eine Erzählung. In: Deutsches Museum. Bd. 2 (November 1777). S. 381-386.

1.2 Vorgänger und Zeitgenosssen

Anzeige. In: Theater-Zeitung. Kleve 1775. Nr. 17 (1. März 1775). S. 160.

Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982.

Auszüge aus Briefen. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1781. Jg. 4, Teil 1. Nr. 24 (16. Juni 1781). S. 372-381.

Bürger, [Gottfried August]: Prolog gehalten bei einer Privatvorstellung der Eulalia zu Göttingen. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1781. Jg. 4, Teil 1. Nr. 8 (24. Februar 1781). S. 113-115.

Chronik des hiesigen deutschen Theaters. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1780. Jg. 3, Teil 4. Nr. 47 (18. November 1780). S. 741-749.

[Claudius, Matthias]: Die Nachahmer. In: Der Wandsbecker Bothe. 1771. Nr. 200.

Fortsetzungen der Theaternachrichten vom 1sten May. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1780. Jg. 3, Teil 3. Nr. 36 (2. September 1780). S. 568-572.

Gellert, Chr[istian] F[ürchtegott]: Sämtliche Fabeln und Erzählungen. Geistliche Oden und Lieder. München: Winkler 1965.

Goethe, Johann Wolfgang: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. 3. Auflage. Zürich: Artemis 1977.

Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst. 5., unveränderte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage Leipzig 1751.

Hiller, Johann Adam: Die Jagd. Komische Oper in drei Aufzügen. Text von Chr[istian] F[elix] Weiße. Text und Musik neu bearbeitet von Albert Lortzing. Vollständiges Buch. Hg. und eingeleitet von Georg Richard Kruse. Leipzig: Reclam o.J. [1904].

Jacobi, Johann Georg: Anmerkungen über das Fischer-Fest. [Manuskript, wahrscheinlich 1774. Original im Sprickmann-Nachlaß.]

Klinger, Friedrich Maximilian: Das leidende Weib. Ein Trauerspiel. In: F.M.K: Otto. Das leidende Weib. Scenen aus Pyrrhus Leben und Tod. Hg. von Edward P. Harris. Tübingen: Niemeyer 1987. (= F.M.K.: Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 1.) S. 103-166.

—: Sturm und Drang. Ein Schauspiel. Mit einem Anhang zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte hg. von Jörg-Ulrich Fechner. Stuttgart: Reclam 1970.

—: Die Zwillinge. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit einem Nachwort von Karl S. Guthke. Stuttgart: Reclam 1972.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: Der Messias. Hg. von Elisabeth Höpker-Herberg. Bd. 1: Text [Gesang I-X], Bd. 2: Text [Gesang XI-XX]. Berlin, New York: de Gruyter 1974. (= F.G.K.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Abteilung Werke: IV 1 und 2.)

Kurze Nachrichten von den schönen Wissenschaften. In: Allgemeine Deutsche Bibliothek 44. 1. Stück. 1780. S. 102-116.

Leisewitz, Johann Anton: Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente. Im Anhang: Rede eines Gelehrten an eine Gesellschaft Gelehrter. Nachricht von Lessing's Tode. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe 1889. (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 32.)

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Sigrid Damm. München, Wien: Hanser 1987.

Lessing, Gotthold Ephraim: Sämtliche Schriften. Hg. von Karl Lachmann. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart/Leipzig 1886-1924.

Löwen, Johann Friedrich: Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters. In: Dokumentation. In: Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Hg. und kommentiert von Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1981. S. 622-626.

Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort. Hg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 1972.

[Rezension von Sprickmanns „Eulalia".] In: Allgemeine Deutsche Bibliothek 44. Anhang zum 25. bis 36. Bd. 1780. S. 739-740.

[Rezension von Sprickmanns „Eulalia".] In: Almanach der Deutschen Musen. Leipzig 1778. S. 74f.

Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. In: A.W.S.: Sämmtliche Werke. Hg. von Eduard Böcking. Bd. 6. Hildesheim, New York: Olms 1971. Reprografischer Nachdruck der 3. Ausgabe Leipzig 1846.

Theatralische Neuigkeiten. In: Der Teutsche Merkur. 1775. Bd. 1. S. 269-277.

Theatralische Neuigkeiten. Fortsetzung von S. 278 des Junius. In: Der Teutsche Merkur. 1775. Bd. 3. S. 162-180.

Über das adeliche Theater in Zerbst. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1781. Jg. 4, Teil 3. Nr. 28 (14. Juli 1781). S. 433-437.

Verzeichnis der in diesem Jahre hier aufgeführten Stücke. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1781. Jg. 4, Teil 4. Nr. 52 (29. Dezember 1781). S. 817-821.

Vom hiesigen deutschen Theater. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1780. Jg. 3, Teil 2. Nr. 17 (22. April 1780). S. 264-272.

Von der Schuchischen Gesellschaft. Danzig den 25sten September 1781. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. 1781. Jg. 4, Teil 3. Nr. 65 (10. November 1781). S. 708-717.

Wagner, Heinrich Leopold: Die Kindermörderin. Ein Trauerspiel. Im Anhang: Auszüge aus der Bearbeitung von K. G. Lessing (1777) und der Umarbeitung von H. L. Wagner (1779) sowie Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hg. von Jörg-Ulrich Fechner. Stuttgart: Reclam 1969.

—: Die Reue nach der Tat. Ein Schauspiel. In: Heinz Kindermann (Hg.): Kampf um das soziale Ordnungsgefüge. Teil 1. Leipzig: Reclam 1939. (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Literaturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Irrationalismus. 8.) S. 43-105.

Weiße, Christian Felix: Die Jagd. → Hiller, Johann Adam: Die Jagd.

Wezel, Johann Carl: Kritische Schriften. Im Faksimiledruck hg. mit einem Nachwort und Anmerkungen von Albert R. Schmitt. Versuch einer Gesamtbibliographie über J.C.W. von Philipp S. McKnight. Stuttgart: Metzler 1971. (= Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts.)

2. Untersuchungen

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 4., verbesserte und ergänzte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994.

Barner, Wilfried, u.a.: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung. 5., neubearbeitete Auflage. München: Beck 1987.

Bauer, Roger, und Jürgen Wertheimer (Hg.): Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas. München: Fink 1983.

Bender, Wolfgang F., Siegfried Bushuven, und Michael Huesmann: Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung

deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher. Unter Mitarbeit von Christoph Bruckmann und Christiane Sasse. Teil 1: 1750-1780. München, New Providence, London, Paris: Saur 1994.

Bernays, Michael: Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte. Neue wohlfeile Ausgabe in vier Bänden. Bd. 1. Berlin: Behr 1903.

Catholy, Eckehard: Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft. Tübingen: Niemeyer 1962.

Daunicht, Richard, W[erner] Kohlschmidt, und W[olfgang] Mohr: Lustspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 2. Berlin 1965. S. 226-240.

Dedert, Hartmut: Die Erzählung im Sturm und Drang. Studien zur Prosa des achtzehnten Jahrhunderts. Stuttgart 1990. (= Germanistische Abhandlungen. 66.)

Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Tübingen: Francke 1990. (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher. 1565.)

Flemming, Willi: Jesuiten. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 1. Berlin 1958. S. 762-766.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 4., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner 1992.

—: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 1988.

Frenzel, Herbert A. und Elisabeth: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. 25., durchgesehene und erweiterte Auflage. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1990.

Freund, Winfried: Die Literatur Westfalens. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Paderborn: Schöningh 1993.

Gauwerky, Ursula: Bürgerliches Drama. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 1. Berlin 1958. S. 199-203.

Gödden, Walter, und Iris Nölle-Hornkamp (Hg.): Als Westfalen lesen lernte: „von den Musen wachgeküßt ...". Paderborn: Schöningh 1990.

Gödden, Walter: Die andere Annette. Annette von Droste-Hülshoff als Briefschreiberin. 2., durchgesehene Auflage. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1992.

— : „Eine gefüllte Rose auf einem wilden Stocke". Justus Möser und Anton Mathias Sprickmann. In: Möser-Forum 1. 1989. S. 156-175.

— : Der Schwärmer. Die verschollene Lebensgeschichte des westfälischen Sturm-und-Drang-Dichters Anton Mathias Sprickmann. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1994.

— : Weltflucht und Poetenmisere. Aus dem Leben von Anton Mathias Sprickmann. In: Jahrbuch Westfalen '92. S. 175-182.

— : und Iris Nölle-Hornkamp (Hg.): Westfälisches Autorenlexikon. Bd. 1: 1750 bis 1800. Paderborn: Schöningh 1993.

Goldschmidt, Günther (Hg.): Der wissenschaftliche und juristische Nachlaß von Anton Matthias Sprickmann. Münster: Universitätsbibliothek 1979.

Günther, Horst: Trauerspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 4. Berlin, New York 1984. S. 546-562.

Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. 4., durchgesehene Auflage. Stuttgart: Metzler 1984.

Hasenkamp, Johannes: Sprickmann und der Kreis von Münster. Diss. Münster 1955. [Masch.]

— : Sprickmann, Schwick und die Anfänge des münsterischen Theaters. Mit einem unveröffentlichten Brief Schwicks an Sprickmann aus dem Jahre 1775. In: Westfalen 33. 1955. S. 47-55.

— : Anton Matthias Sprickmanns geistige Welt. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte Westfalens um die Wende des 18. Jahrhunderts. In: Westfälische Zeitschrift. Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde 108. 1958. S. 99-175. [Gekürzte Fassung der Dissertation.]

Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Mit 225 Zeichnungen von Isabella Seeger. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1991.

Heßelmann, Peter: Unveröffentlichte Briefe des Publizisten, Literaturkritikers und Theaterhistorikers Christian Heinrich Schmid an Anton Mathias Sprickmann. In: Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung 3. Hg. von Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1995. S. 7-17.

Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien. Stuttgart: Metzler 1965.

— : (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf: Bagel 1980.

— : Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Kronberg/Ts.: Athenäum 1978. (= Athenäum-Taschenbücher. 2133: Literaturwissenschaft.)

Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964.

Hosäus, Wilhelm: Aus den Briefen Anton Matthias Sprickmann's an Jenny von Voigts, geb. Möser. In: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde 39. 1881. S. 3-49.

Huyssen, Andreas: Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1980.

Jakobi, Franz-Josef (Hg.): Geschichte der Stadt Münster. Unter Mitwirkung von Thomas Küster. Münster: Aschendorff 1993.

Jansen, Heinz: Aus dem Göttinger Hainbund. Overbeck und Sprickmann. Ungedruckte Briefe Overbecks. Münster: Regensberg 1933.

— : Der handschriftliche Nachlass des westfälischen Dichters und Gelehrten Sprickmann. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. N.F. Jg. 21 (1929). S. 33-37.

— : Klopstock und der westfälische Hainbunddichter Sprickmann. Münster: Westfälische Vereinsdruckerei 1938.

— : Sophie v. La Roche im Verkehr mit dem geistigen Münsterland. Nebst ungedruckten Briefen Sophies an Sprickmann. Münster: Regensberg 1931.

Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München: Hanser 1969.

Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. 3., unveränderte Auflage. Tübingen: Niemeyer 1966.

Koch, Hans-Albrecht: Das deutsche Singspiel. Stuttgart: Metzler 1974.

Kunze, Stefan: Singspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 3. Berlin, New York 1977. S. 830-841.

Labroisse, Gerd: Emilia Galottis Wollen und Sollen. In: Neophilologus 56. 1972. S. 318.

Martini, Fritz: Lustspiele – und das Lustspiel. Stuttgart: Klett 1974.

Mattenklott, Gert: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Erweiterte und durchgesehene Auflage. Königstein/Ts.: Athenäum 1985.

Maurer-Schmoock, Sybille: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1982.

Mayer, Hans: Lessing und die Zeit der Aufklärung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1968.

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1990.

Meyer, Reinhart: Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Rolf Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789. München, Wien: Hanser 1980. S. 186-216.

Moritz, Beatrix: Fürstenbergs und Sprickmanns Briefe an Klopstock. In: Westfalen 33. 1955. S. 15-23.

Müller, Eugen: Das Theater zu Münster in den verflossenen vier Jahrhunderten (1534-1927). In: Almanach 1927. Theater der Stadt Münster. [Mehr nicht erschienen.] S. 26-54.

Pascal, Roy: Der Sturm und Drang. Autorisierte deutsche Ausgabe von Dieter Zeitz und Kurt Mayer. 2. Auflage. Stuttgart: Kröner 1977. (= Kröners Taschenausgabe. 335.)

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 8. Auflage. München: Fink 1994. (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher. 580.)

Pies, Eike: Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert. Ratingen, Kastellaun, Düsseldorf: Henn 1973.

Pikulik, Lothar: „Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit. 2., unveränderte Auflage. Köln, Wien: Böhlau 1981.

Plaßmann, J[osef] O[tto]: Geschichte der Stadt Münster in Westfalen. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Münster: Theissing o.J. [1925].

Prinz, Josef: Die Geschichte des münsterschen Theaters bis 1945. In: das neue theater in münster. Festschrift zur Eröffnung des Hauses. Hg. von Wilhelm Vernekohl. Münster: Werbe- und Verkehrsamt der Provinzialhauptstadt Münster in Verbindung mit den Städtischen Bühnen Münster und der Gesellschaft der Musik- und Theaterfreunde Münsters und des Münsterlandes 1956. S. 25-66.

Sanna, Simonetta: Lessings „Minna von Barnhelm" im Gegenlicht. Glück und Unglück der Soldaten. Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien: Lang 1994.

Sauer, W[ilhelm]: Das Theater zu Münster zur Zeit der letzten Fürstbischöfe Max Friedrich von Königseck [!] und Max Franz von Österreich (1763-

1801). In: Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte. N.F. Jg. 2 (1873). S. 553-570.

Schanze, Helmut: Goethes Dramatik. Theater der Erinnerung. Tübingen: Niemeyer 1989. (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. 4.)

Schauer, Hans, und Friedrich Wilhelm Wodtke: Monodrama. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 2. Berlin 1965. S. 415-418.

Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1977.

Schmidt, Erich: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 2., veränderte Auflage. Bd. 2. Berlin: Weidmann 1899.

—: Michaelis, Johann Benjamin. In: Allgemeine Deutsche Biographie 21. 1885. S. 683-685.

—: Sprickmann, Anton Matthias. In: Allgemeine Deutsche Biographie 35. 1893. S. 305-313.

Schulte-Sasse, Jochen: Drama. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Rolf Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution. 1680-1789. München, Wien: Hanser 1980. S. 423-499.

Schusky, Renate: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption. Bonn: Bouvier 1980. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft. 12.)

Stadler, Edmund: Nationaltheater. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 2. Berlin 1965. S. 598-602.

—: Vorspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 4. Berlin, New York 1984. S. 796-807.

Stammler, Wolfgang: Matthias Claudius, der Wandsbecker Bothe. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte. Halle a.d.S.: Buchhandlung des Waisenhauses 1915.

—: „Der Hofmeister" von Jakob Michael Reinhold Lenz. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Diss. Halle-Wittenberg 1908.

—: Literatur über Sturm und Drang. In: Euphorion 18. 1911. S. 772-787.

Stockmayer, Karl Hayo: Das deutsche Soldatenstück des XVIII. Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm. Weimar: Felber 1898. (= Literarhistorische Forschungen. 10.)

Stolz, Heinrich: Die Entwicklung der Bühnenverhältnisse Westfalens von 1700-1850. Diss. Münster: Westfälische Vereinsdruckerei 1909.

Strodtmann, Adolf (Hg.): Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit. Aus dem Nachlasse Bürger's und anderen, meist handschriftlichen Quellen. Berlin: Paetel 1874.

Sudhof, Siegfried: Klopstock und der „Kreis von Münster". In: Westfalen 34. 1956. S. 190-194.

—: Von der Aufklärung zur Romantik. Die Geschichte des „Kreises von Münster". Berlin: Schmidt 1973.

Trunz, Erich, und Waltraud Loos (Hg.): Goethe und der Kreis von Münster. Zeitgenössische Briefe und Aufzeichnungen. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. Münster: Aschendorff 1974. (= Westfälische Briefwechsel und Denkwürdigkeiten. 6.)

Venhofen, Johannes: Anton Matthias Sprickmann als Mensch und Dichter. Ein Beitrag zur westfälischen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster: Coppenrath 1910.

Weinhold, Karl: Heinrich Christian Boie. Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Halle a.d.S.: Buchhandlung des Waisenhauses 1868.

—: Anton Matthias Sprickmann. In: Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte. N.F. Jg. 1 (1872). S. 261-290.

Wodtke, Friedrich Wilhelm: Lyrisches Drama. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. Bd. 2. Berlin 1965. S. 252-258.

Wolff, O.L.B.: [Einleitung zum auszugsweisen Nachdruck der „Eulalia" (4. und 5. Aufzug).] In: Encyklopädie der deutschen Nationalliteratur oder biographisch-kritisches Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten seit den frühesten Zeiten nebst Proben aus ihren Werken. Bearbeitet und hg. von O.L.B. Wolff. Bd. 7. Leipzig 1842. S. 185.

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Dr. Walter Gödden von der Abteilung Kulturpflege des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe für seine anhaltende Unterstützung meiner Arbeit. Daß er mir freundlicherweise seine gesamten Unterlagen über Sprickmann, darunter auch Kopien der Dramen, zur Verfügung stellte, hat meine Arbeit sehr erleichtert. Auch Dr. Peter Heßelmann von der Arbeitsstelle Deutsche Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen. Ohne seine bereitwillige Hilfe, mir Kopien der Klevischen „Theater-Zeitung" zu besorgen, wäre das Kapitel 3.4.1 dieser Arbeit („Nachrichten von der Josephischen Schauspieler-Gesellschaft") nicht zustande gekommen. Prof. Dr. Volker Honemann und Prof. Dr. Winfried Woesler danke ich für die Durchsicht des Manuskripts und der Literaturkommission für Westfalen dafür, daß sie die vorliegende Publikation in ihre Veröffentlichungsreihe aufgenommen hat.

Der 1749 in Münster geborene Sturm-und-Drang-Schriftsteller Anton Mathias Sprickmann ist heute so gut wie vergessen. Zu Unrecht – denn dem Juristen, Hochschullehrer und Mitarbeiter des kurfürstlichen Ministers Franz von Fürstenberg gelang es als erstem, in der musenfeindlichen Stadt eine literarische Kultur zu etablieren: Die Anfänge des münsterschen Theaters sind untrennbar mit seinem Namen verbunden.

Britta Domke stellt Sprickmanns Entwicklung vom theaterbegeisterten Jugendlichen bis zum gereiften Dramatiker dar, dessen spätere Werke sich durchaus mit denen bedeutenderer Schriftsteller des Sturm und Drang messen können. Die Theatergeschichte Münsters kommt dabei ebenso zur Sprache wie Sprickmanns Beeinflussung durch Dichterkollegen wie Lessing, Klopstock, Lenz, Bürger und Goethe.

Dem biographischen Teil folgt eine Analyse der Theatertexte Sprickmanns. Unter den acht erhaltenen Stücken finden sich so unterschiedliche Formen wie rührendes Lustspiel, allegorisches Bühnenweihspiel, Singspiel, Monodrama und bürgerliches Trauerspiel. Bei aller Experimentierfreude in der Form läßt sich doch ein Thema immer wieder in den Dramen erkennen: die Qual der verhinderten Liebe – ein Leitmotiv auch im Leben des leidenschaftlichen Sprickmann.

Britta Domke, Jahrgang 1971, studierte Germanistik, Anglistik und Wirtschaftspolitik in Münster. Heute arbeitet sie als Journalistin.

ISBN 3-89528-279-0