

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Band: 59 (1979)
Heft: 9

Artikel: Der Philosoph im Spielkasino : das Bild der Persönlichkeit Lessings in neuerer Sicht
Autor: Guthke, Karl S.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-163549>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der Philosoph im Spielkasino

Das Bild der Persönlichkeit Lessings in neuerer Sicht

Vor 250 Jahren, am 22. Januar 1729, wurde Gotthold Ephraim Lessing als Sohn eines Pfarrers in dem sächsischen Dorf Kamenz geboren; vor fast 200 Jahren, am 15. Februar 1781, starb er in Braunschweig als herzoglicher Bibliothekar. Was zwischen diesen Daten liegt, ist ein Leben, das in seinen äusseren Fakten und Ereignissen seither gründlich durchleuchtet, in seiner inneren Gestalt aber auch für uns Heutige noch jenes Buch mit sieben Siegeln geblieben ist, das es schon für die Zeitgenossen war. Alexander Daveson, in dessen Armen Lessing starb, bemerkte rückblickend: als Gelehrter werde Lessing allgemein verehrt, aber «als Menschen» kenne man ihn «nicht genug», und Moses Mendelssohn, einer seiner besten Freunde, schrieb im Mai 1781 an Herder, er wolle etwas über «Lessings Charakter» zu Papier bringen, denn «mich dünkt, dass er von dieser Seite noch immer allgemein verkannt, und zum Teil misskannt wird».

Natürlich hat sich seit Mendelssohn ein Bild von der Persönlichkeit Lessings eingebürgert. Das Stichwort dazu hat schon Friedrich Schlegel gegeben, als er bemerkte: «alles, was Lessing getan, gebildet, versucht und gewollt hat», und speziell seine «sämtlichen literarischen Versuche» seien auf den Pauschalnenner «Kritik» zu bringen, und in diesem kritischen Grundgestus Lessings sei dessen «ganzer Charakter beschlossen». Er meinte damit ein Charakterbild, das bis in die Gegenwart eigentlich kaum geschwankt hat in der Geschichte. Wir kennen es alle: der «Mann, dessen Genie die Logik und die Berechnung war» (so Hofmannsthal), der folglich in seinen Theaterstücken auch (statt Lebensbildern) «dramatische Algebra» auf die Bühne brachte, wie Friedrich Schlegel gesagt hat, *und* – der «tapfere Lessing», der unbestechlich ehrliche Kämpfer für Wahrheit und Vernunft, der in Leben und Wirken kompromisslos integre, bindings-

los autonome Aufklärer – so lesen wir es noch in einer der neusten Darstellungen und einer der sympathischsten, von Horst Steinmetz 1977. Ein Mann also, dieser Lessing, der das Zeug zum Vorbild hat; eine Biographie, die sich eignet zum «Heldenbuch für den verwalteten Menschen» (Günter Blöcker). So Schlegel und Goethe und noch Thomas Mann – und mit Recht.

Und doch: viel und besonders interessant ist das eigentlich nicht, was da zum Bild oder zum Mythos der schöpferischen Persönlichkeit Lessings zutage gefördert ist: keine Laster, keine Verdrängungen und Neurosen, kaum Idiosynkrasien (besonders seit die Lessing-Forschung an ihrem Objekt gravitatisch bestätigt hat, dass Goethe recht hatte mit seiner Hypothese, dass Genies Nichtraucher zu sein pflegen). Daher vielleicht kommt es, dass wir zwar gern mit Schlegel daran erinnern, dass Lessing selbst «mehr wert war als alle seine Talente», uns dann aber gleich von ihm *ab-* und seinen Talenten *zuwenden*. Denn nur Aussenseiter glauben es unserem (z.B. in erotischer Hinsicht so wenig sensationellen) Helden schuldig zu sein, ihn durch biographische Spekulation etwa mit einer lebenslangen heimlich glühenden Liebesleidenschaft auszustatten: zu einer Schauspielerin namens Lorenz, die wie Lessing aus dem «lieben Sachsen» stammte und ihm daher unwiderstehlich gewesen sein müsse. So nur die wenigen Aussenseiter. Die Lessing-Forscher von Profession hingegen verehren das «Genie der Logik» sozusagen ohne Ansehung der Person – oder haben das doch bis vor kurzem getan. Von diesem neuerlichen Interessenwandel soll gleich die Rede sein; zuvor ist zu fragen: wie denn Lessing selbst zum Biographischen gestanden habe.

Lessing selbst wäre die Stilisierung seines Persönlichkeitsbildes zum Mythos vom Kämpfer und Kritiker nur recht gewesen. Der bedeutende Dichter, so belehrt er uns nämlich in der *Hamburgischen Dramaturgie* über die Berechtigung der Frage nach der Person des Autors, «bringt uns unter Götter und Helden; wir müssten in dieser Gesellschaft viel Längeweile haben, um uns nach dem Türsteher so genau zu erkundigen, der uns hereingelassen». Das ist aristotelisch-klassisches Literaturverständnis: der Dichter als Person interessiert nicht; «der Dichtung Schleier», sagt Goethe, stammt unmittelbar «aus der Hand der Wahrheit», die man ja nicht gut auf die Couch legen kann. Lessing hat diese Ansicht oft in Anspruch genommen, für sich selbst und für andere. «Was geht uns das Privatleben eines Schriftstellers an?» ruft er in einem Aufsatz über Wieland entrüstet aus – allerdings erst, nachdem er doch Anspielungen darüber gemacht hat, und zwar anrühige. Niemals hat er jedoch solche Andeutungen gemacht, wenn es sich um sein eigenes Privatleben handelt, mit einer Konsequenz, die Greta Garbo Ehre machen würde. Daher wissen wir auch

heute noch sehr wenig über die Persönlichkeit des wohl bedeutendsten deutschsprachigen Türstehers des 18. Jahrhunderts – so sehr doch Türhüter wieder *en vogue* sind und Biographie auch theoretisch wieder respektabel geworden ist, nach ihrer Verketzerung durch den New Criticism.

Die Stunde unserer «Langeweile» ist also gekommen: aber nach wie vor macht Lessing es der biographischen und psychologischen Interessenrichtung ungewöhnlich schwer: Zeitlebens hat er herzlich wenig über sich gesagt, sei es schriftlich, sei es mündlich. Wenn er Tagebuch führt, wird eine Art *Bibliographie raisonné* des nicht unbedingt Lesenswerten daraus. Briefe schreibt er nach dem Prinzip «Schweigen ist Gold». Und das vielleicht wichtigste Bekenntnis, in der *Hamburgischen Dramaturgie*: «Ich bin weder Schauspieler noch Dichter», gilt als irreführend, selbst bei Nicht-Freudianern.

Und doch: gerade wegen dieser Spärlichkeit unseres Wissens hört die Persönlichkeit Lessings nicht auf, uns zu faszinieren – wie den Psychiater der Patient fasziniert, der ungefragt behauptet, er träume niemals (und das hat Lessing von sich behauptet). Von den verschiedensten Richtungen her vernimmt man daher heute, wie gesagt, den Ruf nach einer neuen Lessing-Biographie: einer «inneren», «verstehenden» oder auch Psychobiographie im Gegensatz zu den stoffhuberischen Unternehmungen der Zeit um 1900. Und die neue Lessing-Biographie werde, so versichert uns Frank Ryder programmatisch, weniger hagiographisch und weniger vereinfachend sein als die bisherige, dafür aber «viel interessanter». Das haben zwar die Lytton Stracheys unter den Biographen den Ernst Bertrams immer entgegengehalten, doch sind sich in diesem Fall die Positivisten mit den Ideologiekritikern und den Sonntags-Psychoanalytikern einig – und das will schon etwas bedeuten. Nicht einig allerdings sind sie sich über die Methode. Ich lasse diese sehr verschiedenen Tendenzen zu einer neuen psychologisch orientierten Lessing-Biographie kurz Revue passieren, um anschliessend darüber nachzudenken, ob nicht vielleicht von Lessings notorischer Passion für das Glücksspiel ein neuer Zugang zur – inneren – Biographie zu gewinnen sei.

Ich fange an mit dem Positivisten Richard Daunicht. Er hat allerlei unbekannte Gespräche Lessings gesammelt, und er glaubt in diesen Gesprächen, ausser auf neue Fakten, auch auf einen unbekanntem Lessing gestossen zu sein, nämlich auf den «oft frustrierten» und den «zynischen» Lessing, der einen wandernden Scherenschleifer für glücklicher hielt als den berühmtesten Gelehrten, wie Lessing einmal im Ärger gesagt hat. Allerdings hat er auch bemerkt, der Ärger halte ihn gesund: man kann offenbar nicht jedes Wort auf die Goldwaage legen.

Dass solche Äusserungen von Lessing oder auch *über* Lessing prinzipiell überhaupt kein signifikantes Material für eine Lessing-Biographie abgeben können, ist folglich der Ausgangspunkt Klaus Brieglebs in seinem Buch über *Lessings Anfänge* (1971). Er begründet damit aber seinen eigenen Zugang zur Lebensbeschreibung, den er «Textbiographie» nennt. Im Grunde handelt es sich um ein einfaches Verfahren: da es so gut wie völlig fehle an «privat-unmittelbaren Äusserungen Lessings», da auch die Briefe zumeist keine unmittelbaren Lebensäusserungen seien, sondern halb-öffentliche «Grenzfälle literarischer Texte», müsse es *darum* gehen, «die ‚Biographie‘ des Autors aus seinen [literarischen] Texten zu ermitteln». Das heisst: aus den «mittelbaren Lebensäusserungen» wäre das «unmittelbare Leben» irgendwie zu erschliessen. Bedenken melden sich jedoch in dem Moment, wo dieses Leben rein als das des «Denkens» und der «publizistischen Absichten» definiert wird. Denn wenn *das* der ganze Mensch ist, mit dem es der Biograph zu tun hat, wenn Mensch und Schriftsteller in *diesem* Sinn ineingesetzt werden, dann werden doch manche Aspekte des Menschlichen und Menschlich-Allzumenschlichen, Aspekte der lebendigen Gestalt also, unterschlagen wie alles konkret Lebensgeschichtliche auch, und man kommt als Biograph nicht hinaus über eine Darstellung der ideologiekritischen Ansichten und Absichten, die im Text greifbar seien. Aber wieso greifbar? Wenn der Text von Briegleb als «öffentlich angeordnete» Veräusserung des Innern bestimmt wird, ist er dann nicht eher eine Maske, und wie ist dann das Gesicht zu erschliessen? («There's always a face behind the mask», hat W. B. Yeats auch den *Textbiographen* ins Stammbuch geschrieben.) Ist diese Maske das falsche Gesicht oder ein Analogon des wahren, Wunschtraum oder Angsttraum? *Und was wäre in jedem Fall die Motivation* für den Griff zu dieser – so oder so zu verstehenden – Maske? Mit anderen Worten: braucht man hier nicht etwas mehr Psychologie – zumal es sich bei Briegleb um die kritischen Emanzipationsgebärden des *Teenagers* Lessing handelt – der ungewöhnlich aggressiv zu seinem Vater stand?

Etwas mehr Psychologie – in genau diese Richtung führen uns die neueren Deutungen Peter Hellers, Ernst Howalds und Hans Peter Woessners¹. Sie versuchen Lessings Werk zu verstehen aus der Perspektive der Berggasse 19. Vom Lessing-Mythos bleibt da nicht viel übrig. Wohl steht auch in diesen ausserordentlich anregenden Studien der *Kritiker* und der *Kämpfer* Lessing im Mittelpunkt. Indessen: was sonst die mutige Bindungslosigkeit des integren Aufklärers war, wird hier ein «Komplex» oder eine «Manie», nämlich die «Angst vor irgendeiner Art von Abhängigkeit». Was früher Unbestechlichkeit des vernünftigen Urteils war, wird jetzt ödipal «krankhafte Revolte gegen jede Autorität», «pathologische [...]

Unerbittlichkeit gegen alles Anerkannte». Was sonst der rationalistische Wille zur Wahrheit war, wird nun ein «zwanghafter, paranoider Zug» zur Misanthropie als Ausdruck des Unbehagens in der Kultur.

Das alles aber bleibt bei Essayisten – die jedoch ihre symptomatische Bedeutung haben. Als biographische Aufgabe stellt sich von daher zunächst die detaillierte und extensive Werkanalyse unter psychologischen Gesichtspunkten. Diesen Weg hat neuerlich Ilse Graham in ihrem Buch *Goethe and Lessing* (1973) eingeschlagen – in allzugrossen, wenn auch eleganten Schritten allerdings, sofern sie im Rahmen ihrer (äusserst suggestiven) Studie nur die bekanntesten Dramen behandeln konnte. Sie liest diese Dramen als Persönlichkeitsbekundungen und ihre geschichtliche Abfolge als Lessings «innere Biographie». Und zwar so: das Thema der Dramen Lessings und zugleich seiner inneren Lebensgeschichte sei das Problem der Beziehungslosigkeit zu Mensch und Welt: im *Philotas* lesen wir die Tragödie der narzisstischen Ich-Isolation, die sich selbst zerstört, in *Minna von Barnhelm* deutet alles auf das Sich-Finden Lessings in harmonischem Kontakt mit Mensch und Welt, in *Emilia Galotti* bringt sich wiederum die beziehungslose Innerlichkeit selbstzerstörerisch zur Geltung, im *Nathan* endlich siegt das Vertrauen auf das Leben ausserhalb des Ich. Damit ist ein an sich plausibles Auf und Ab der Entwicklung gezeichnet, das mehr für sich hat als die thesenhaften Deutungen Howalds, Woessners und Hellers, die nirgends und besonders nicht in der Spätzeit eine Überwindung der Misanthropie, der Unausgeglichenheit oder des antiautoritären Affekts sehen wollen. Bedenken richten sich jedoch gegen die Methode der Gleichsetzung von Dramenfigur und Dramenautor, von literarischem Thema und biographischem Thema – in der *Philotas*-Deutung z. B.: muss das, was *Philotas* nicht überwindet (der krankhafte Narzissmus) auch bei Lessing *unüberwunden* sein *oder aber* wird der «Komplex» *eben durch* die literarische Thematisierung überwunden, exorziert? Ist Literatur also nicht eher die Therapie der Krankheit, für die sie gehalten wird? Wichtiger fast noch als *dies* Bedenken ist Grahams eigene Erkenntnis, dass die von ihr aus den Dramen erschlossene innere Biographie mit der durch Zeugnisse fassbaren Gefühlsbiographie Lessings nicht parallel läuft, ja ihr widerspricht: zur Zeit der *Emilia Galotti* sei Lessing glücklicher, ausgeglichener gewesen als zur Zeit des *Nathan*.

Hier spätestens wird deutlich, dass eine innere Biographie auf Grund der Texte allein nicht möglich ist ohne Berücksichtigung von gutverbürgten Zügen der Persönlichkeit Lessings. Von solchen Charakterzügen oder auch Marotten aus auf das Werk zurückzublicken, sie sozusagen als Schlüssel zu Person und Weltanschauung zu benutzen, versucht eine der neuesten biographischen Lessing-Studien von H. B. Nisbet². Nisbet findet

diesen Schlüssel in Lessings oft anekdotisch festgehaltener anomaler Anfälligkeit für Langeweile und in der Sucht geradezu, sie zu überwinden: von ihr aus erklärt sich nicht nur Lessings «immer reger Trieb nach Wahrheit», der nie zum Besitz der Wahrheit führen solle (dem Besitz, der «ruhig, träge, stolz» mache), von hier aus erklärt sich auch Lessings Lebensstil (einschliesslich der abrupten Ortswechsel), und schliesslich erklärt sich von daher auch die Eigenart des Literaten Lessing: seine Spiel- und Experimentierfreudigkeit im Medium der Gedanken, seine Leidenschaft für das Risiko der Spekulation, ja: noch die Spannungstechnik seines dramatischen und polemischen Stils. Die Geburt des erregendsten Œuvre der deutschen Aufklärung also aus dem Geist der Langeweile.

Kaum je ist eine Studie über die Langeweile so interessant gewesen, und dies nicht zuletzt durch die weiterführenden Fragen, zu denen sie anregt. Sie fordert z. B. geradezu dazu heraus, einen Schritt weiter zu gehen und zu fragen: was hat es damit auf sich, dass der Privatmann Lessing seine Langeweile nicht etwa auf Reisen oder in der Liebelei zu überwinden sucht, sondern – im Glücksspiel?

Denn Lessings Spielleidenschaft – das ist die einzige Verirrung, auf die die Biographen denn gelegentlich doch zu sprechen kommen. «Aus seiner Biographie erfahren wir nur», meinte Heine, «dass ihm schöne Komödiantinnen amüsanter dünkten als hamburgische Pastöre, und dass stumme Karten ihm bessere Unterhaltung gewährten als schwatzende Wolffianer.» Aber bei solchen Aperçus bleibt es: erstaunlich gering ist die Rolle, die der Glücksspieler Lessing in der Rezeptionsgeschichte gehabt hat. Dass der Philosoph sich nicht so sehr in der Natur oder auch im Konzertsaal zu Hause gefühlt hat wie im Spielkasino – das hat man gewusst, doch konsequent totgeschwiegen. Warum eigentlich? Aber wie dem auch sei: heute, wo das Aleatorische, konkret: *der Zufall* so stark im Gespräch ist als angebliche «Grunderfahrung» der modernen Kunst, Philosophie und Naturwissenschaft (so Erich Köhler) – heute wird man nicht mehr verschämt über diese Seite von Lessings Persönlichkeit hinwegsehen; man wird vielmehr fragen, ob von daher nicht (und sei es auf exzentrische Weise) das Gesamtbild der Person, d. h. der schöpferischen Persönlichkeit neue Züge gewinne und eine unvermutete Kohärenz.

Zunächst: dass Lessing passionierter Hazardspieler war, ist kulturhistorisch alles andere als ungewöhnlich. Glücksspielen (Karten, Würfel, Lotto, Roulette) war im 18. Jahrhundert noch ein Phänomen des Behagens in der Kultur der höheren und mittleren Kreise, weitverbreitet, oft beklagt und umrankt vom Lorbeer einer vielbändigen Sekundärliteratur, die dagegen eiferte, darüber aufklärte, Toleranz empfahl oder es als Naturrecht ausgab. Es war – seit Pascal – seriös genug, dass Lichtenberg noch 1770

im soliden Göttingen seine philosophische Antrittsvorlesung halten konnte «über einige Methoden, eine gewisse Schwierigkeit in der Berechnung der Wahrscheinlichkeit beim Spiel zu heben». Aber nun Lessing selbst: Wenn man einmal mit puritanischer Pedanterie zusammenstellt, was an alten und neuen Zeugnissen für Lessings «Verfallenheit» an das Glücksspiel vorliegt, so springt in die Augen, dass der Schöpfer des Riccaut aus profunder persönlicher Erfahrung sprach. Die Zeugnisse stammen nicht nur von den (zumeist entsetzten) Zeitgenossen, sondern auch von Lessing selbst – nicht zuletzt aus vielen seiner Briefe an seine Verlobte und spätere Frau, in denen er mit Kenntnis der Sache und der Fachterminologie ihre gemeinsamen Lottereeinsätze bespricht und auf ihr gemeinsames «Glück» hofft. «Wahrlich, Sie sind eine Frau, mit der man schlechterdings nichts verlieren kann.» Kaum eine Art Glücksspiel scheint Lessing fremd gewesen zu sein: Faro, Whist, L'hombre, Quindecim, Tarock, Pikett, Roulette, Lotto. Keiner seiner Freunde war vor einer Partie sicher, selbst Klopstock nicht (der ein schlechter Verlierer war). Oft soll Lessing sein Wolfenbütteler Quartalsgehalt «in ein paar Abenden» am Kartentisch verspielt haben; denn, so urteilt der braunschweigische Hofrat Pockels aus eigener Anschauung, «sein lebhafter Geist konnte nie untätig sein». Stilgerecht ist Lessing schliesslich auch als Glücksspieler *gestorben*, indem er nämlich noch auf dem Totenbett Nummern für die Lotterie gewählt haben soll. «Wenige Stunden» später starb er in den Armen Alexander Davesons (wie wir wissen), der (wie wir in der Regel nicht wissen) Lessings Lotterieagent war. Ähnlich war übrigens Cardano gestorben, Girolamo Cardano, dessen Autobiographie Lessings Lieblingsbuch war «unter allen Büchern auf Erden», wie es in einer erst vor kurzem bekannt gewordenen Gesprächs-äusserung heisst. Und wie lautet doch der Titel des heute massgeblichen Cardano-Buches? Er lautet *The Gambling Scholar* – ein Titel, scheint mir, auf der Suche nach einem Buch auch über *Lessing* und über sein Werk.

Aber hat der Spieler in Lessing denn auch tatsächlich seine Spuren im schriftstellerischen Werk hinterlassen? Riccaut natürlich, und der ist keine Randfigur, denn das mit ihm ins Stück gebrachte Motiv des Glücksspiels besitzt für Minna und Tellheim immerhin eine signifikante Symbolbedeutung; die deutet sich etwa an, wenn Minna sagt: der König sei für Tellheim eben «eine unglückliche Karte», oder wenn Tellheim sinniert: «Wenn nicht noch ein glücklicher Wurf für mich im Spiele ist ...» usw. Das wäre also Breslauer Zeit, als Lessing selbst *à la fureur* spielt. Doch sein literarisches Interesse am Spiel geht viel weiter zurück, bis in die Leipziger Studentenzeit, als er z. B. Regnards *Le Joueur* auf deutsch bearbeitet. Auch Mellefont ist ein Spieler. Auffallend ist die Rolle, die dem Motiv des

Spielers in den Sinngedichten zukommt. Und noch im Vorwort zur *Erziehung des Menschengeschlechts* liest man: «Gott hätte seine Hand bei allem im Spiele: nur bei unsern Irrtümern nicht?» Spiel auch im Werk also bis zum letzten Moment.

Manches andere wäre noch zu erwähnen, doch überwältigend ist die Ausbeute nicht. Aber vielleicht spricht Lessing als Autor (wie Franziska gesagt haben könnte) lieber von den Lastern, die er nicht hat? Damit wären wir, mit philologischem Rösselsprung, bei der Psychologie, wohin bei diesem Thema ja alle Wege zu führen scheinen.

Der Psychologie des Glücksspiels hat Lessing offenbar erhebliche Aufmerksamkeit geschenkt, allerdings ohne den Nichtspieler Freud vorwegzunehmen. Die bekannteste Äusserung wird von seinem Bruder überliefert, der, beunruhigt durch den so wenig respektablen Zeitvertreib Gotthold Ephraims, folgendes berichtet:

Einer seiner Freunde, der ihn bei dem Pharaotische beobachtete, sah einmal, wie ihm die Schweisstropfen vom Gesichte herunterliefen . . . Als sie miteinander nach Hause gingen, tadelte er ihn, dass er nicht bloss seine Börse, sondern auch . . . seine Gesundheit ruinieren würde. Gerade das Gegenteil, antwortete Lessing . . . ich spiele . . . aus Grunde so leidenschaftlich. Die heftige Bewegung setzt meine stockende Maschine in Tätigkeit, und bringt die Säfte in Umlauf; sie befreit mich von einer körperlichen Angst, die ich zuweilen leide.

Das leidenschaftliche Spiel stellt also, sozusagen kathartisch, die Gesundheit wieder her: es regeneriert den Funktionszusammenhang nicht nur des Physischen, sondern auch den des Geistig-Seelischen («körperliche Angst»), und speziell auch den der literarischen Produktion, wie andere Zeugnisse andeuten. Aber was bedeutet dabei «Gesundheit» für Lessing? Hier wäre sein Brief an Ramler vom 5. August 1764 zu analysieren. Lessing spricht da (er ist krank) von seinem «hitzigen Fieber» als einer «glücklichen Krankheit», nämlich einer gesundmachenden. Gesundmachend etwa, fragt man sich, wie das hitzige Glücksspielen, das somit die «glückliche Krankheit» des geistig produktiven Menschen wäre? Tatsächlich zieht Lessing diese Parallele in demselben Brief. Aber nicht überwunden werden soll diese Krankheit, «athletische Gesundheit» ist kein Ideal, ideal ist eher die angeschlagene, anfällige Gesundheit, denn (so sagt er):

Sollte der Phantasie, der Empfindung, nicht ein gewisser Grad von Unpässlichkeit weit zuträglicher sein? Die Horaze und Ramler wohnen in schwächlichen Körpern. Die gesunden Theophile [Döbbelin ist gemeint] und Lessinge werden Spieler und Säufer. Wünschen Sie mich also gesund, liebster Freund; aber wo möglich, mit einem kleinen Denkzeichen gesund, mit einem kleinen Pfahl im Fleische, der den Dichter von Zeit zu Zeit den hinfälligen Menschen empfinden lasse.

Lessings «Pfahl im Fleische» wäre demnach die Spielsucht, die – als Krankheit, die sie für ihn ist – die Gesundheit erhält. Auch die Spiel Leidenschaft wäre (mit Verbeugung vor Karl Kraus) die Therapie der Krankheit, für die sie gehalten wird. Das klingt fatal nach hochkarätiger Rationalisierung (Basedow hatte eine ähnliche Erklärung für seine Trunksucht). Aber auch Rationalisierungen haben ihren Erkenntniswert und ihre Geschichte, und da ist es doch erstaunlich, hier bei Lessing schon angedeutet zu finden, was uns wohl eher als *Zauberberg*-Philosophie bekannt ist oder auch von Nietzsches Begriff der «grossen Gesundheit» (im Gegensatz zur «raubtierhaften»): «Gesundheit und Krankhaftigkeit», heisst es bei Nietzsche,

man sei vorsichtig! Der Massstab bleibt, . . . *wie viel von Krankhaftem* [der Geist] *auf sich nehmen und überwinden kann* – gesund *machen* kann. Das, woran die zarteren Menschen zugrunde gehen würden, gehört zu den Stimulanz-Mitteln der grossen Gesundheit, . . . welche man nicht nur hat, sondern auch beständig noch erwirbt und erwerben muss. – –

Doch sind wir, indem wir eine solche Verschränkung von Krankheit und Gesundheit in Lessings Psychologie des Spielers beobachten, noch viel zu sehr an der Oberfläche, bei den Symptomen und ihrer Funktionalität. Worauf verweisen die Symptome? Was für eine Erfahrung, was für ein Erlebnis bedeutet das Spielen für Lessing? Besitzt es etwa einen eigenen Sinngehalt? Damit kommen wir von der Psychologie zur (sagen wir) Philosophie oder Weltbegegnung des Spielers Lessing.

Hier ist vor allem im Auge zu behalten, dass es sich um Glücksspiel handelt, nicht um Spiele der intellektuellen Geschicklichkeit oder Strategie. Riccaut, der falsche Glücksspieler, will «la fortune» korrigieren, d. h. den Zufall ausschalten. Der echte Spieler tut das nicht. Die Welt, der er sich, der Lessing sich anvertraut, wenn er spielt, ist also (darin hat der Hofrat Pockels sicher recht) die des «blinden Glücks»: es ist der Raum des Zufalls im Guten und Bösen, der anregenden Ungewissheit und Unberechenbarkeit, eine Welt der Kontingenz, in der, frei nach Valéry, alles möglich ist und nichts wahrscheinlich.

Es scheint, dass Lessing eine intensive Beziehung gehabt hat zu diesem (der Ratio entzogenen) Bereich des Sublunarisches-Wechselhaften, verlockt nicht zuletzt von dem Reiz der Gefahr, von dem Reiz jenes Risikos des Spiels, durch das, wie uns das Dictionnaire des allgemeinen Vertrauens, Diderots *Encyclopédie*, versichert, mehr Menschen ruiniert worden sind als durch die Ärzte – eine geheime Beziehung, die man allzuleicht übersieht über dem Bild vom verstandesklar beherrschten, determinations- und vorsehungsgläubigen Lessing, dessen «Genie» eben «die Logik und die Berechnung» gewesen sein soll. Zu denken gibt doch schon, wie er den

Topos des Glücks- und Zufallspiels, dem der Spieler auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist, auf das eigene Leben anwendet. «Immer», schreibt er etwa aus Breslau (als er täglich im Schweisse seines Angesichts Faro spielt), sei er (Lessing) «das Spiel des Zufalles». Seine Berufung nach Wolfenbüttel ist ihm ein Glückstreffer im Roulette des Lebens – schon bald aber ein «Spiel», das «das Unglück» mit ihm treibe, das Leben allgemein ein Spiel, «ob schon nicht mit den besten Karten», usw. Aber ob der Zufall nun Glück oder Unglück bringt: Lessing liebt es, sich ihm auszusetzen, sei es mutig, sei es achselzuckend: so, wenn er 1763 an seinen Vater, den *pastor primarius* in Kamenz bei Meissen, schreibt, er wolle seinen «alten Plan zu leben» wieder aufgreifen, nämlich auf «ein fixiertes Glück» verzichten und sich statt dessen abenteuerlich in die Ungewissheit stürzen. «Wie es weiter werden wird, ist mein geringster Kummer.» Er überlässt das – jetzt und später – dem Zufall und verkauft seine Bibliothek, den handgreiflichen Beweis existentieller Sicherheit.

Nur konsequent wäre es, dass dieses Element seiner Weltbegegnung (in Kamenz lebte man ja anders) auch in Lessings literarischen Werken seinen Niederschlag gefunden hätte. Man hat sie jedoch nie auf solche so wenig landpastörlischen Stimmungen, auf solche Beziehungen zum Fortuna-Bereich des Unversicherbaren hin angesehen – sachkundig eingeschüchtert vielleicht durch das Machtwort der Orsina: der Begriff Zufall sei Gotteslästerung. Tatsächlich aber spukt das launische Glück, die unberechenbare Fortuna, spukt also der Zufall, der das Lebenselement des Spielers ist, recht häufig in Lessings Werken, häufiger als das Motiv des Spielers selbst, und zwar schon in den frühesten Werken. Und man darf diese Jugendwerke durchaus erst nehmen – man braucht nicht gleich nach einem Jugendschutzgesetz gegen Interpretation zu rufen. Denn diese philosophischen Gedichte der Jugend erhalten ihren Impetus von der Beunruhigung durch den Verdacht, dass die Welt vom Zufall «regieret» sei, dass uns «in Freud und Leid ein hämischer Zufall necket». Das Epos «Die Religion» bricht ratlos ab mit der Frage: «Der Mensch? Wo ist er her? / Zu schlecht für einen Gott, zu gut fürs Ungefähr.» Vor einem Menschenalter hat Matthjis Jolles in diesem betont ungewissen Existenzmodus des Menschen zwischen Gott und Ungefähr einen wesentlichen Aspekt von Lessings Weltanschauung gesehen, leider nur *en passant*, so dass man nie darauf zurückgekommen ist. Die Hypothese lässt sich indes verifizieren durch allerlei Hinweise bereits in frühen Werken, wo die Fortuna-Metaphorik in der Tat prominent ist: Mensch, Welt und Geschichte erscheinen da als «Schleuderball» des personifizierten «Glücks». Man könnte viele Stellen zitieren (Adrasts Wort etwa, im *Freigeist*, vom «blinden Zufall, der uns ohne Absicht und ohne Vorsatz ein Bein stelle), könnte denken an den

zufallsbedingten Handlungsverlauf von Stücken wie *Damon*, *Die Juden*, *Kleonnis* und *Philotas*, wo denn auch entsprechende Äusserungen über das Ungefähr und seine fatalen oder günstigen Folgen fallen. (In den *Juden* z. B. erfahren wir gleich in der ersten Szene, dass man ohne «das verdammte Glück nicht einmal ein guter Spitzbube sein kann».)

Aber wie steht es mit den späteren, den grossen Dramen? Welche Rolle spielt der Zufall dort? Ist er konstitutiv auch für ihre Welt? Ist diese so beschaffen, wie der Glücksspieler seine Welt erfährt? «Merkt man Lessings Stücken nicht an», lautet eine immer noch unbeantwortete Frage Hofmannsthal's, «dass er ein Spieler war?»

Auf *Minna von Barnhelm* scheint das geradezu gemünzt zu sein. Denn der Zufall, den Tellheim und Minna meinen, wenn sie vom Kartenspiel ihres Lebens sprechen, ist tatsächlich ein Bauprinzip dieses Lustspiels vom «Soldatenglück». Ohne das Wirken des Zufalls käme überhaupt keine Handlung in Gang: zufällig steigt Minna in Tellheims Gasthof ab, zufällig bekommt sie sein Zimmer zugewiesen, und auch so wäre sie ihm nie begegnet, wenn der Zufall ihr nicht den eigenen Ring in die Hände spielte, oder wenn ihr Name nicht zufällig ihrem eigenen Diener unbekannt wäre, der ihn daher auch Tellheim (danach befragt) nicht mitteilen kann – Tellheim, der sich ja auf den Wunsch der fremden Dame nur deswegen noch einmal ins Wirtshaus zurückrufen lässt, weil ihm deren Name planmässig verheimlicht wurde, denn: hätte er den Namen in seinem Gespräch mit ihrem Diener erfahren, dann wäre es zu überhaupt keiner Dramenhandlung gekommen: Tellheim hätte natürlich sofort die Flucht ergriffen. *Minna in Wonderland* also, jedenfalls in den beiden ersten Akten.

Aber ohne Zufall geht es auch beim Dénouement nicht ab. Der Graf Bruchsal, dieser veritable Erbonkel aus der Maschine, hat sich nicht allein durch einen romanhaften Zufall verspätet (Wagenpanne), sondern er ist auch zufällig im einzig richtigen Moment da. Durch Zufall kommt auch das königliche Handschreiben zu spät. Wäre es mit preussischer Pünktlichkeit überbracht worden (man ist schliesslich in Berlin und nicht in Wien, und Karl Kraus würde gemeint haben: «Wenn man in Preussen einen Brief aufgibt, dann hat man ihn *nicht* aufgegeben»), also: wäre der Brief pünktlich da – dann wäre die ganze Komödie nicht zustande gekommen – die Komödie, die sich folglich abspielt, während ihre Selbstaufhebung (das königliche Handschreiben) schon unterwegs ist – und als «das Glück» den Brief dann endlich doch ins Gasthaus weht, ist er gerade eben überflüssig geworden: Tellheim will ihn zerreißen. Lessing macht seine nach Folgerichtigkeit fahndenden Kritiker mit solchen demonstrativen Zufällen und lustspielhaften Schnörkeln darauf aufmerksam, mit wie leichter Hand er komponiert. Und warum wird hier so luftig gezimmert?

Um die Atmosphäre des spielerischen Ungefährs zu schaffen, scheint mir, die dem Lustspiel so adäquat ist.

Dem Lustspiel, aber auch dem Trauerspiel? Auch im tragischen Genre hat Lessing, wie es scheint, die Welt aus der Perspektive des Spielers erlebt und gestaltet: als Reich der unberechenbaren Fortuna, in dem alles «auch anders hätte kommen können» (so die Definition des literarischen Zufalls bei seinem Historiker Erich Köhler und bei Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie*).

Selbst in der *Emilia Galotti* regiert der Zufall – in der *Emilia Galotti*, die doch eher als Muster rationalistisch lückenloser Ereigniskalkulation gilt: als Maschine von perfekter Präzisionsmechanik, als dramatische Algebra. Der unbefangene Blick entdeckt solche logische Kausalverknüpfung allenfalls in einzelnen der Ereignisreihen, die das Stück konstituieren, nicht aber in deren Zusammentreffen, das vielmehr unvorhersehbar bleibt – und von dem letztlich alles abhängt, besonders der tragische Ausgang. Um das zu erläutern, müsste man den ganzen Hergang *en detail* wiedererzählen: nur mühsam liesse sich dabei Szene für Szene das Beiwort «zufällig» unterdrücken. Gustav Kettner hat seinerzeit nicht weniger als zwei Dutzend gravierende Zufälle in der *Emilia Galotti* gezählt, und das ganz ohne den bösen Blick des diplomierten Literaturhistorikers. Wirklich entscheidend in der Gesamtanlage des Stücks wird der Zufall aber dadurch, dass nichts geringeres als die Peripetie auf der unberechenbaren Koinzidenz zweier Ereignisreihen beruht, nämlich darauf, dass die Orsina, die verlassene Geliebte des Prinzen, ausgerechnet in dem Moment in Dosalo ist, als der Prinz ihre Nachfolgerin dorthin entführt. Entscheidend ist dieser Zufall, weil doch die verlassene Geliebte es ist, die den Vater der neuen Geliebten über die wahren Zusammenhänge und die Vorgeschichte des scheinbaren Raubüberfalls aufklärt und als einzige darüber aufzuklären gewillt und in der Lage ist – wodurch dann Odoardos Verdacht entzündet und die Katastrophe heraufbeschworen wird. Doch nicht genug damit: die Ereignisreihen, die sich in Dosalo so von ungefähr überkreuzen, dass im Stück selbst dabei das Wort «Zufall» fällt, sind ihrerseits, in ihrem Eigenverlauf, wiederum von Zufällen durchsetzt; gleich im ersten Akt: der Vorname der Bittstellerin (Emilia Bruneschi), das Emilia-Porträt, das der Maler, weiss Gott warum, mitgebracht hat, der ungelesene Brief der Orsina, das fatale Datum, d. h. Emilias Hochzeitstag (von dem in der ganzen Kleinstadt ausgerechnet ihr Anbeter nichts weiss, wohl aber Marinelli, sein engster Vertrauter, der aber seinerseits merkwürdigerweise von der Leidenschaft seines Herrn nichts ahnt) usw. usw. Durch solche Assistentzufälle gewinnt die Zufalls-Peripetie eine Art Stilreinheit.

Gewiss wird der zentrale «Zufall» – so nennt Marinelli das Auftauchen

der Orsina in Dosalo – von der Orsina anders verstanden: nämlich als Wirken der «allmächtigen, allgütigen» Vorsehung Gottes. Doch der Gang des Geschehens widerlegt diese Auffassung in der von der Orsina gemeinten Hinsicht: sie deutete ja den Zufall des Zusammentreffens in Dosalo als eine Lenkung der Vorsehung, die auf diese Weise dafür Sorge, dass der der Orsina verhasste Prinz zur Rechenschaft gezogen und bestraft werde als Mörder Appianis, und das geschieht ja eben nicht. Soweit die Vorsehung, wie die Orsina sie versteht. Aber auch in jeder anderen Hinsicht stellt der Verlauf des Dramas das Wirken der Vorsehung zumindest in Frage – es sei denn, es handle sich um eine Baudelairesche *providence diabolique*. Genau wie in dem frühen Gedicht also sieht Lessing den Menschen *auch hier* noch in prekärer Balance zwischen «Gott» und «Ungefähr». Noch in der Gestaltung der Welt der *Emilia Galotti* hat er sich leiten lassen von der Welterfahrung des Glücksspielers, dem das Wirken des sinnfremden Zufalls (und *nicht* der Vorsehung) die Quintessenz seiner Lebensbegegnung ist.

Es gilt also, die Zufälle in Lessings komischen und tragischen Dramen nicht als Fehler zu bemängeln, sondern zu erkennen, dass eben durch sie ein Aspekt dieser Dramen ins Licht tritt, den man sich noch viel zu wenig vergegenwärtigt: dass sie nämlich im Zeichen der unberechenbaren Fortuna stehen, des «blinden Glücks», sei es im Effekt freundlich oder feindlich. Also: wie am Kartentisch im Spielkasino, wo er im Schweisse seines Angesichts spielt, vergewisserte sich Lessing auch in seinen Dramen der fortunösen Qualität des Lebens.

Entgegen steht dieser Auffassung allerdings eine gewichtige Überlegung: als Theoretiker des Dramas hat Lessing ihr mehrfach widersprochen. Als Theoretiker hat er das Ungefähr kategorisch jedenfalls aus dem ernstesten Drama ausgeschlossen, und zwar kennzeichnenderweise aus dem Grunde, dass das Drama nur so, als «Kette von Ursachen und Wirkungen», seiner philosophischen Funktion zu entsprechen vermöge: nämlich das Walten der Vorsehung zu demonstrieren: Tragödie ist Theodizee, und Gott würfelt auch bei dem Theoretiker Lessing nicht. Höchstens den scheinbaren Zufall: Zufall als «Pseudonym» der göttlichen Vorsehung (Gautier), kann daher der Dramen-Theoretiker Lessing anerkennen und zulassen, übrigens nicht anders als der Theologe Lessing, der fromme Determinist, der etwa in der *Erziehung des Menschengeschlechts* die Feder führt und auch im *Nathan* (den Mendelssohn einen *Anti-Candide* nannte).

Aber warum stürzt sich dann der Dramenpraktiker (und der Spieler) Lessing doch immer wieder *con brio* in die Welt des Zufalls?

Wie lässt sich dieser Widerspruch von Praxis und Theorie erklären: der Widerspruch von dramatisch-gestalterischer Bevorzugung und theoretischer

scher Ablehnung des sinnfremden Zufalls, der das Lebenselement des Spielers ist? Geistesgeschichtlich ist die Divergenz wohl zu verstehen aus der Spannung von Theologie und Säkularisation. Lessings theoretische Postulate würden ihn in dieser Perspektive einem geistesgeschichtlichen Ort zuweisen, an dem die religiöse Orientierung (und sei sie deistischer Art) grundsätzlich noch intakt ist. Hingegen: wenn Lessing sich als Dramenpraktiker und Spieler des Zufallscharakters der Wirklichkeit vergewissert, begegnet er einer Welt des A-Providentiellen, Schicksalsfreien, der Welt des Säkularen also, in der die sinngebenden Denkmuster der theologischen Metaphysik nicht mehr gelten. Was der Theoretiker Lessing nicht wahrhaben will in der Wirklichkeit: das Ungefähr übt auf den Praktiker – den Praktiker des Dramas und des Glücksspiels – eine Faszination aus, über die man sich kaum je klar geworden ist, schon gar nicht, wenn man ihm das ständige Spielen zum Vorwurf macht und ihm, noch 1977, den normaleren Aufklärer Nicolai gegenüberstellt, der sich in seiner Freizeit statt für Roulette für Hebammenschulen, Strassenbeleuchtung und Blitzableiter interessiert habe. Solche Interessen sind ehrbar und gut aufklärerisch. Aber Lessing, der Philosoph der Vorsehung, überlässt sich einer nicht weniger respektablen Faszination: der Faszination vom Zufallscharakter der Wirklichkeit; und so geht er, statt in die Hebammenschule oder in den Konzertsaal, ins Spielkasino, das man damals «académie de jeu» nannte und erst später, in der Lessing-Forschung, «die gefährliche Glücksbude». Der Widerspruch von Theorie und Praxis also, von dem die Rede war und der eklatant wird, wenn wir uns den Philosophen der rational geordneten Welt am Roulettetisch vorstellen – dieser Widerspruch bezeichnet also Lessings zwiespältige geistesgeschichtliche Stellung zwischen theologischem und säkularisiertem Weltentwurf, zwischen Vorsehungswelt und Zufallswelt, Determination und Kontingenz.

Und das ist kein Wunder: denn der Zwiespalt war an der Zeit. Das providentielle Schicksal, das mit zufallsloser Fügung aus dem Jenseits wirkt, verliert spätestens seit der Jahrhundertmitte seine Glaubwürdigkeit als Kategorie der literarischen Welt Darstellung. Symptomatisch ist in dieser Hinsicht ja das Aufkommen des sogenannten bürgerlichen Trauerspiels mit seinem Weltbild ohne Metaphysik. Aber man denke auch an viel-sagende Einzelstellen wie die Parodie der Vorsehung in Lenzens *Hofmeister*, wo diese pointiert ersetzt wird durch den Zufall in der Lotterie: «Gott! Gott! ... Schicksal! Schicksal!» heisst es da: «Ich hab' Geld, ich hab alles – 380 Friedrich'or gewonnen auf einen Zug!» und damit ist das Verhängnis und die Tragödie abgewendet. Das wäre 1774. Doch schon an Voltaires *Zadig* (1747) wäre zu erinnern: «Il n'y a pas de hasard: tout est ... prévoyance», sagt der Engel dort – doch entgegengestellt wird seinen

Worten das «Aber» Zadigs, das berühmte «Mais», das den Anspruch des selbstdenkenden Individuums gegenüber dem Glaubensdiktat der Überlieferung signalisiert. Dieses Aber ist auch der Einwand des Praktikers Lessing gegen die theologische Providenzlehre, an der er als Theoretiker noch festhält: nicht unbedingt ein verkrampft-verbitterter Einwand, sondern auch und eher ein abenteuerlich-gedankenspielerischer: das Aber des Praktikers des Bühnenstücks und des Glücksspiels.

Soviel zur Geistesgeschichte. Der Selbstwiderspruch hat jedoch auch seine psychologische Seite. Darauf zurückzukommen, ist um so mehr indiziert, als Lessing selbst in seinen Bemerkungen zur Psychologie des Spielens die Sprache niemals darauf bringt, auf die Frage nämlich: was bedeutet es für das Persönlichkeitsbild Lessings, dass er als Glücksspieler und als Dramenschreiber, zwanghaft geradezu, sich immer wieder *con gusto* hineinstürzt in eben jenen Gefahrenbereich des Zufälligen, Aleatorischen, Sinnfremden, den er denkerisch, als Philosoph und Theologe, doch überwunden zu haben glaubt? *J'adore ce qui me brûle*, lautet die einschlägige psychologische Binsenweisheit, und sie über die Schulter anzusehen, ist um so weniger Anlass, seit R. D. Laing sie zu einem Eckstein seiner existentialistischen Psychoanalyse gemacht und damit auf fachwissenschaftlicher Ebene weithin sichtbar etabliert hat, an einer Stelle seines Buches *The Divided Self*, die in allen Bibliotheksexemplaren angestrichen ist:

«It seems to be a general law that at some point those very dangers most dreaded can themselves be encompassed to forestall their actual occurrence. Thus, to forego one's autonomy becomes a means of secretly safeguarding it.» Man ist versucht zu sagen, das sei eigens im Hinblick auf den Spieler Lessing geschrieben, der sich dem Unberechenbaren aussetzt, «um» seine Sicherheit zu bestätigen, der den Zufall herausfordert, «um» ihn zu widerlegen. Goethe scheint diesen Aspekt der Persönlichkeit Lessings intuitiv erfasst zu haben; doch hat er seinen psychologischen Sinn nicht ganz zutreffend gedeutet, als er zu Lessings Breslauer Lebensstil bemerkte, er habe «die persönliche Würde gern weggeworfen, weil er sich zutraute, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufnehmen zu können». Mit dem «weil» vollzieht diese Deutung Goethes eine Stilisierung ins allzu Selbstgewisse, Olympische. Sie übersieht den funktionalen Sinn des passionierten Spielens (in Breslau und sonstwo), den Sinn, der darin besteht, dass es die geistig-seelische Gesundheit immer erneut wiederherstellt. Von diesem Funktionszusammenhang war schon die Rede. Im Rückblick auf die mehr philosophische Thematik ist er jetzt, nach dem Stichwort R. D. Laings, inhaltlich zu präzisieren: Nur *indem* Lessing sich verliert (an die Zufallswelt des Glücksspiels), findet er sich (auf der *terra*

firma der Providenz) – *und*: der psychologischen Wahrheit dieses Paradoxons muss er sich ständig aufs neue vergewissern. Daher die Spielsucht. Denn der Besitz auch dieser Wahrheit würde «ruhig, träge, stolz» machen. Eine Existenz auf Messers Schneide also, die der Psychobiograph da in den Blick bekäme: labil, gefährdet, beherzt, dabei produktiv – und für den Biographen ganz ohne jene Langeweile, von der Lessing sagte, man müsse sie haben – um sich für Biographie zu interessieren.

¹ Howald, «Lessing», in NZZ, 23. Juni 1963; Heller, «Zum Thema Misanthropie bei Lessing», in Euphorion, 1974; Woessner, Lessing und das Epigramm, Diss. Zü-

rich, 1978, S. 157–167. – ² Nisbet, «Lessing and the Search for Truth», in Publications of the English Goethe Society, 1972/73, S. 72–95.

Sprüngli

Unsere feinen Pralinés
Truffes
Liliput
Hausassortiment

Confiserie am Paradeplatz, Zürich
 Stadelhoferplatz - Shop-Ville
 Shopping-Center Spreitenbach
 Einkaufszentrum Glatt

NOTZ

Edelstähle
 Hartmetall-Werkzeuge
 Kunststoffe
 Siderurgische Produkte

Baumaschinen
 Kommunaltechnik
 Nutzfahrzeuge
 Fördertechnik

Notz AG, CH-2501 Biel
 Tel. 032 / 25 11 25 – Telex 34107