

Lessing und das Drama.

Zweites Stück.

(Das erste Stück siehe Programm vom Jahre 1860.)

Mit Lessings Uebersiedelung nach Berlin bekam seine literarische Thätigkeit zum guten Theil eine andere Richtung, indem zwar die poetische Production, wie er sie in Leipzig geübt, auch jetzt nicht ruhet, aber als die ihn besonders in Anspruch nehmende Beschäftigung nun die wissenschaftliche Behandlung des Dramas hinzutrat. Diese Veränderung ist zum Theil aus den bedrängten äußern Verhältnissen zu erklären, in denen er sich in Berlin befand. Mit Schulden aus Leipzig geflüchtet, sah er sich an dem neuen Aufenthaltsorte vorläufig ohne Subsistenzmittel. Auch konnte er von Hause keine große Unterstützung erwarten, zumal da die Eltern, besonders die Mutter, mit seinem Aufenthalte in dem freigeistigen, verführerischen Berlin durchaus nicht einverstanden, und, wie aus den Briefen an den Vater vom 11. und 28. April 1749 hervorgeht, von seiner Vorliebe und seinen Arbeiten für das Theater immer noch wenig erbaut waren. Er mußte daher wie bisher durch Schriftstellerei seinen Unterhalt zu erwerben suchen. Da aber das Arbeiten für das Theater in Berlin, wo es damals keine deutsche Bühne gab, nicht gerade den größten Gewinn versprach, so mußte er auf andere Arbeiten denken. Zunächst legte er sich auf's Uebersetzen, wobei an dramatischen Sachen jedoch nur der unter den Breslauer Papieren befindliche Anfang einer Uebersetzung von Calderon's „das Leben ein Traum“ und desgleichen von Crebillon's „Catilina“ zu nennen sind.¹⁾ Bald aber wandte er sich zu einer selbstständigen wissenschaftlichen Arbeit.

Gegen Ende des Jahres 1749 schon erschien der erste Theil der „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“, einer Zeitschrift, die er in Verbindung mit Mylius und Andern herausgab, zu der er allein aber den ersten Gedanken gefaßt hatte.²⁾

¹⁾ Zu der letztern Arbeit ward er durch die Briefe Friedrich's II. über die betreffende Tragödie veranlaßt.

²⁾ S. die Erklärung in der Vorrede zur theatralischen Bibliothek (IV, 11.): „Man sieht leicht, daß ich hiermit diese theatralische Bibliothek als eine Folge gedachter Beiträge ankündigen will. Ich verliere mich, nach dem Sprichworte

Der Plan dieser Vierteljahrschrift war nach der von Lessing geschriebenen Vorrede folgender. Da die bisherigen Monatschriften, die sich die Verbesserung des Geschmacks zur Aufgabe gemacht, sich nicht auf alle Theile der Poesie gleich weit eingelassen, besonders im dramatischen Theile nur die Bühne der Franzosen berücksichtigt haben, so ist dadurch das Theater einförmig geworden. Außerdem ist bisher nicht für das Theoretische gesorgt. — Diese Lücke soll die neue Zeitschrift ausfüllen. Sie wird daher alles von alten und neuen, einheimischen und ausländischen Kunstrichtern über die Einrichtung der Schaubühne Geschriebene auffuchen, Abhandlungen bringen „über die Wahrscheinlichkeit, über das Komische, über das Erhabene, über die Charaktere, über die Sittensprüche und über andere beträchtliche Theile sowohl der Tragödie als der Komödie.“ Wenn es über Eines oder über das Andere noch keine Abhandlung gibt, wollen die Verfasser ihre eigenen Gedanken mittheilen. Die vorgebrachten Regeln sollen dann in der Beurtheilung der neuesten theatralischen Stücke angewandt werden. Um bei einer im Ganzen schonenden Kritik doch nicht etwa unfähige Köpfe aufzumuntern, will man auch die Erfordernisse zu einem komischen oder tragischen Dichter festzustellen suchen. Die Muster sollen bestehen in Uebersetzungen griechischer und lateinischer, französischer, italienischer, englischer, spanischer und holländischer Stücke. Aus den griechischen und lateinischen sollen namentlich solche gewählt werden, die von Neuern nachgeahmt sind; dann sollen in besondern Abhandlungen die betreffenden Stücke mit einander verglichen werden. Von den neuern der Ausländer will man nur Musterstücke und zwar solche, die in Deutschland bisher am wenigsten bekannt geworden sind, besonders aus dem englischen und spanischen Theater überlesen. — Bei alle dem soll es immer darauf abgesehen sein, aufzufinden, was eine jede Nation Vorzügliches und Eigenthümliches habe; denn „aus keiner andern Sache ist das Naturell eines Volkes besser zu bestimmen, als aus seiner dramatischen Poesie. — Nur ist gewiß, daß es eine kleine Ausnahme in Ansehung der deutschen Bühne leiden werde. Wir haben zu wenig eigene Stücke; und den meisten dieser Stücke merkt man das Ausländische allzusehr an.“ Hier folgt dann eine Bemerkung, die sich später im 17. Literaturbriefe ausgeführter wiederfindet: „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturelle folgen, so würde unsre Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen.“ — Auch eigne Producte sollen zuweilen geliefert werden. Dann heißt es weiter über die Wichtigkeit der Vorstellung auf der Bühne: „Wer weiß nicht, daß die dramatische Poesie nur durch die Vorstellung in dasjenige Licht gesetzt werde, worinnen ihre wahre Schönheit am deutlichsten in die Augen fällt? Sie reizet, wenn man sie liest, allein sie reizet ungleich mehr, wenn man sie hört und sieht. Derjenige, der durch die bloße Lesung, zum Exempel eines Tragenspiels, bis zu süßen Thränen gebracht wird, muß schon ein Mensch von Empfindung sein. Er muß schon mehr zu denken und mehr als der gemeine Haufe zu fühlen gewohnt sein. Und solche Leute sind selten. Mit dem größten Theile muß man zufrieden sein, wenn durch die Gewalt der Sinne ihr schweres und kaltes Herz in diejenige Bewegung gesetzt wird, die der Dichter zur Absicht hatte. Wer sieht also nicht, daß die Vorstellung ein nothwendiger Theil der dramatischen Poesie sei?“ Des-

zu reden, nicht mit meiner Sichel in eine fremde Erndte; sondern mein Recht auf diese Arbeit ist gegründet. Von mir nehmlich schrieb sich nicht nur der ganze Plan jener periodischen Schrift her, so wie er in der Vorrede entworfen wird, sondern auch der größte Theil der darin enthaltenen Aufsätze ist aus meiner Feder geflossen. Ja ich kann sagen, daß die fernere Fortsetzung nur dadurch wegsiel, weil ich länger keinen Theil daran nehmen wollte.“

halb soll auch darauf Rücksicht genommen werden. Außerdem will man einer Geschichte des Theaters vorarbeiten, auch Alles sammeln, was für und wider den Nutzen der Schaubühne geschrieben ist. Bei den historischen Beiträgen soll vornehmlich das ältere deutsche Theater berücksichtigt werden. „Von unsern alten theatralischen Stücken“, heißt es hier, „haben Viele einen allzuverächtlichen Begriff. Es ist wahr, sie sind wenig regelmäßig, sie haben wenig von den Schönheiten, die izo Mode sind; allein wer vielen von ihnen den Witz, das ursprünglich Deutsche und das Bewegende abspricht, der muß sie entweder nicht gelesen, oder seinen Geschmack allzusehr verekelt haben. Wir werden zu seiner Zeit von dergleichen Stücken unsern Lesern einen Auszug machen, von welchen meistentheils nichts als der Titel aus des Herrn Prof. Gottscheds Verzeichnissen bekannt ist.“

Schon aus diesen in der Vorrede entwickelten Gedanken läßt sich die Bedeutung des ganzen Unternehmens für die Entwicklung zunächst der deutschen dramatischen Literatur erkennen. Vor Allem war der wissenschaftliche Ernst, mit dem Lessing die Sache angriff, für die höhere Ausbildung der dramatischen Kunst selbst und für die Hebung ihres Ansehens beim Publikum von großer Bedeutung. Sodann aber ist die Unbefangenheit hervorzuheben, mit welcher hier, dem beschränkten Standpunkte früherer Verfasser von Geschichten des Dramas gegenüber, eine allgemeine Geschichte der Bühnen aller Völker in fortlaufender Entwicklung in's Auge gefaßt ist, wobei nicht, wie bisher, das Ideal des Dramas nur bei einem Volke gefunden, sondern der dramatischen Poesie einer jeden Nation ihr eigenthümliches Recht gegeben, ihre Stelle angewiesen wird. Mit dieser Unbefangenheit hängt dann auch die oben angeführte Bemerkung über die Verwandtschaft des dramatischen Geschmackes der Deutschen und der Engländer zusammen.

Es erschienen von den Beiträgen im Ganzen vier Stücke.¹⁾ Unter den Arbeiten aus Lessings Feder ist die bedeutendste die durch alle vier Stücke sich hindurchziehende Arbeit über Plautus. Auf die rein philologische erste Abhandlung und die Uebersetzung der Gefangnen folgt im dritten und vierten Stück eine ausführliche Besprechung dieses Lustspiels. Lessing hatte bei der in der ersten Abhandlung gegebenen kurzen Charakteristik der einzelnen Plautinischen Komödien (III, 35.) gesagt, die *Captivi* seien „das vortrefflichste Stück, welches jemals auf den Schauplay gekommen“, und hatte diese Behauptung, nur in etwas anderer Fassung, in dem Vorbericht zur Uebersetzung (III, 38.)

¹⁾ Der Inhalt war folgender: Erstes Stück: 1. Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst sei. 2. Abhandlung von dem Leben und den Werken des Plautus. 3. Corneille's Abhandlung von dem Nutzen und den Theilen des dramatischen Gedichts. 4. Des Herrn von Voltaire Gedanken über die Trauer- und Lustspiele der Engländer, aus seinen Briefen über die Engländer. 5. Theatralische Neuigkeiten aus Paris. 6. Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin. — Zweites Stück: 1. Die Gefangnen des Plautus. 2. Corneille's Abhandlung von den Trauerspielen insbesondere. 3. Untersuchung, ob man in Lustspielen die Charaktere übertreiben solle? 4. Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Dresden. 5. Fortgesetzte Nachricht von dem Zustande des Theaters in Berlin. 6. Theatralische Neuigkeiten aus Paris. — Drittes Stück: 1. *Clitias*, Lustspiel aus dem Italienischen des Macchiavell (von Mylius). 2. Kritik über die Gefangnen des Plautus. 3. Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters zu Paris. 4. Kritik einer Uebersetzung von Werensfels' lateinischer Rede zur Vertheidigung der Schauspiele. — Viertes Stück: 1. Uebersetzung von des jüngern Riccoboni Schauspielkunst. 2. Corneille's Abhandlung von den drei Einheiten. 3. Beschluß der Kritik über die Gefangnen. 4. Zustand des Theaters in Stuttgart. 5. Nachricht von einem in Freiberg aufgeführten Schulschauspiele (von Mylius).

wiederholt. Nun fingirt er in der Kritik einen ihm von einem Freunde der Beiträge zugegangenen Brief, der ihm dann Veranlassung gibt, sich ausführlich auszusprechen. Der Schreiber des Briefes, der in seinem Urtheil sich ganz auf dem Standpunkt eines Gottschedianers hält, sucht, nachdem er einige Bemerkungen über die „Beiträge“ überhaupt und sodann über die Uebersetzung gemacht, obige Behauptung Lessings zu widerlegen. Er tadelt an dem Stücke die matten Scherze und die Derbheiten und in Betreff der Anlage die Verstöße gegen die Regeln der Kunstlehre. Indem nun Lessing in seiner Erwiderung auf die einzelnen Vorwürfe eingeht, erhält er Gelegenheit, sein Urtheil genauer zu bestimmen und zu begründen. Die Derbheiten des Plautus rechtfertigt er zunächst mit folgender allgemeiner Bemerkung (III, 120 f.): „Ueberhaupt aber von den unkeuschen Stellen des Plautus zu urtheilen, sollte man wohl überlegen, daß Vieles, was uns unsre Ohren auf die ärgerlichste Art beleidigt, zu seiner Zeit von ernsthaften Römern ganz gleichgültig konnte angehört werden. Es ist die größte Ungerechtigkeit, die man gegen einen alten Schriftsteller ausüben kann, wenn man ihn nach den unsrigen feinem Sitten beurtheilen will. Man muß sich durchgängig an die Stelle seiner Zeitgenossen setzen, wenn man ihm nicht Fehler andichten will, welche bei ihm keine sind. Es war bei den alten Römern nichts gewöhnlicher und nichts weniger anstößig, als Laster, welche offenbar im Schwange gingen, bei ihrem rechten Namen zu nennen. Die Bühne war dazu, sie zu bestrafen. Was sich der Zuschauer nicht scheute zu thun, sollte sich das der Dichter schämen zu nennen? Dichter und Zuschauer waren also, wird man mir vorwerfen, im höchsten Grade unverschämt, und folglich im höchsten Grade lasterhaft. Allein, die Wahrheit zu gestehen, mit diesem folglich bin ich nicht sehr zufrieden. Ich weiß nicht, mit was für einem Rechte man die oft erzwungene Fertigkeit bei Anhörung gewisser Worte, bei Erblickung gewisser Gegenstände roth und unwillig zu scheinen, unter die Tugenden setzen kann? Die Schamhaftigkeit in diesem Verstande ist oft nichts als die Schminke des Lasters. Uebrigens verufe ich mich auf alle die anstößigen Stellen, woraus man dem Plautus ein so groß Verbrechen macht, und behaupte, daß keine einzige auf eine Art abgefasset sei, welche unschuldige Gemüther verführen könne. Sie sind insgesammt allzu rauh und können nichts als Abscheu erwecken. Sa, ich müßte mich sehr irren, wenn man nicht von dem, was unsre feinem Köpfe das Schalkhafte zu nennen belieben, einen weit größern Schaden zu besorgen hätte. Das Gift, welches man uns unvermerkt einflößet, verfehlt seltner seine Wirkung, als das, welches man uns offenbar aufzudringen sucht.“¹⁾

Dann weist Lessing nach, daß die Commentatoren, je gelehrter sie sein wollen, desto mehr anstößige Stellen herausfänden, und daß es bei den beiden einzigen für bedenklich erklärten Stellen in den Gefangnen (Akt 4, Scene 2 und 5, 2.) nur auf die Erklärung ankomme, um sie ganz unschuldig erscheinen zu lassen. — Die nichtsbedeutenden Scherze rechtfertigt er mit dem Stande und dem Charakter der in den alten Lustspielen dargestellten Personen. Dabei ist für den damaligen Standpunkt Lessings die gegen die herrschende Kunstlehre mit ihrer Beschränkung der Tragödie und der Komödie auf die Behandlung von Vorgängen in den höhern, bezüglich den niedern Kreisen der Gesellschaft gerichtete Bemerkung (III, 130. Anm.) nicht zu übersehen: „Ich will aber damit nicht sagen, als ob die Neuern nicht Grund gehabt hätten, in Benennung ihrer Stücke mehr auf den In-

¹⁾ Vgl. darüber auch eine spätere Aeußerung: Literar. Nachlaß XI. 1. S. 204. unter „Delikatesse“.

halt als auf die Personen zu sehen; sondern ich will nur zeigen u. s. w.“ — Endlich kommt er auf die Einwürfe wider die Kunst in der Anlage des Stückes. Dabei rechtfertigt er die von dem Schreiber des Briefes getadelte Verletzung der Einheit der Handlung durch die nur dadurch erreichte Einheit des Antheils (l'unité de l'intérêt des de la Motte). In Betreff der durch die vorausgesetzte Schnelligkeit der Reise des Philokrates verletzten Einheit der Zeit entschuldigt er den Plautus erst mit dem Beispiele vieler alter und neuer Dichter, wobei er also den französischen Standpunkt vorläufig noch festhält¹⁾, macht dann aber (S. 135.) auch schon die Bemerkung: „Zuschauer, welche keine Kunst-richter sind (denn diese sind immer allzu scharfsichtig, als daß sie nicht einen großen Theil von dem Vergnügen, welches sie aus der Vorstellung des Schauspiels ziehen, verlieren sollten), lassen sich von der Hitze der Handlung fortreißen, und ich bin gewiß, die meisten Römer werden diese Uebereilung des Plautus nicht bemerkt, wenigstens nicht angemerkt haben.“ Nachdem Lessing so die einzelnen Einwürfe seines Gegners zurückzuweisen gesucht hat, erklärt er schließlich, er nehme, auch vorausgesetzt, manche an den Gefangnen gemachte kleine Ausstellungen blieben bestehen, dennoch keinen Anstand, nochmals sein früheres Urtheil zu wiederholen; und er begründet dies, indem er (S. 138.) sagt: „Ich nenne das schönste Lustspiel nicht dasjenige²⁾, welches am wahrscheinlichsten und regelmächtigsten ist, nicht das, welches die sinnreichsten Gedanken, die artigsten Einfälle, die angenehmsten Scherze, die künstlichsten Verwicklungen und die natürlichsten Auflösungen hat: sondern das schönste Lustspiel nenne ich dasjenige, welches seiner Absicht am nächsten kömmt, zumal, wenn es die angeführten Schönheiten auch besitzt. Was ist aber die Absicht des Lustspiels? Die Sitten der Zuschauer zu bilden und zu bessern. Die Mittel, die sie (die Komödie) dazu anwendet, sind, daß sie das Laster verhaßt, und die Tugend liebenswürdig vorstellt. Weil aber viele allzu verderbt sind, als daß dieses Mittel bei ihnen anschlagen sollte, so hat sie noch ein kräftigeres, wenn sie nehmlich das Laster allezeit unglücklich und die Tugend am Ende glücklich sein läßt: denn Furcht und Hoffnung thut bei den verderbten Menschen allezeit mehr als Scham und Ehrliche. Wahr ist es, die meisten komischen Dichter haben gemeiniglich nur das erste Mittel angewendet; allein daher kömmt es auch, daß ihre Stücke mehr ergöhen als fruchten. Plautus sah es ein, er bestrebte sich also, in den Gefangnen ein Stück zu liefern, ubi boni meliores fiant, da er seine übrigen Spiele nur durch ein ridicula res est angreifen konnte. Es ist ihm als einem Meister geglückt, und so, daß ihn Niemand übertroffen hat.“³⁾

Die Moralität des Schauspiels überhaupt zu vertheidigen und hervorzuheben hatte Lessing damals wegen der Unzufriedenheit seiner Eltern mit seiner Neigung zum Theaterwesen immer noch auch persönliche Veranlassung, und er ergriff deshalb gern jede Gelegenheit, die sich ihm dazu dar-

¹⁾ Er verweist auch auf die in demselben Stücke der „Beiträge“ in Uebersetzung mitgetheilte Abhandlung Corneille's von den drei Einheiten.

²⁾ Vgl. die Stelle des Briefes III, 93. oben.

³⁾ Am Schlusse der ganzen Kritik sagt Lessing, es bleibe ihm nun freilich noch übrig, die vielen zufälligen Schönheiten des Stückes zu entwickeln und ihren innerlichen Werth festzusetzen: er sei aber auf den Einfall gekommen, sie lieber in einer Nachahmung empfindlich zu machen. Er wolle den Lesern aber nicht voraussagen, von welcher Art diese Nachahmung sein solle. — Ueber die Beziehung dieser Ankündigung auf den „Schaß“ s. das erste Stück dieser Abhandlung S. 11.

bot. So sagt er auch am Schluß der Besprechung der Uebersetzung von Werensfels' Rede zur Vertheidigung der Schauspiele auf Schulen (im 3. Stück der „Beiträge“): „Wenn wir über diese Rede hätten Anmerkungen machen sollen, so würden wir vornehmlich darauf gesehen haben, daß wir alle die Gründe, die der Verfasser nur insbesondere für die Schauspiele in Schulen anbringt, auf die Schauspiele überhaupt angewendet hätten. Wir würden mit Exempeln gezeigt haben, daß man wirklich die ernsthaftesten philosophischen Wahrheiten, ja selbst Religionsstreitigkeiten, auf das Theater bringen könne und gebracht habe. Wir würden die Laster und Tugenden angeführt haben, die man mit gleichem Glück in den Lustspielen vollkommen verhaßt und vollkommen liebenswürdig vorgestellt hat.“

Die „Beiträge“ kamen nicht über das vierte Stück hinaus, da Lessing, der die Seele des Unternehmens war, zurücktrat. Ueber die Veranlassung zu seinem Ausscheiden sagt er in der Vorrede zur theatralischen Bibliothek (IV, 111.): „Zu diesem Entschlusse brachten mich theils verschiedene allzu kühne und bittere Beurtheilungen, welche einer von meinen Mitarbeitern ¹⁾ einrückte; theils einige kleine Fehler, die von Seiten seiner gemacht wurden, und die nothwendig dem Leser von den Verfassern überhaupt einen schlechten Begriff beibringen mußten. Er übersetzte, zum Exempel, die Clitlia des Machiavells. Ich konnte mit der Wahl dieses Stückes in gewisser Absicht ganz wohl zufrieden sein, allein mit seinem Vorberichte hatte ich Ursache, es ganz und gar nicht zu sein. Er sagte unter anderm darinne: „Fragt man mich, warum ich nicht lieber ein gutes als ein mittelmäßiges Stück gewählt habe? so bitte ich, mir erst ein gutes Stück von dem italienischen Theater zu nennen!... Diese Bitte machte mich so verwirrt, daß ich mir nunmehr beständig vorstellte, ein jeder, der in der welschen Literatur nur nicht ganz und gar ein Fremdling sei, werde uns zurufen: wenn ihr die Bühne der übrigen Ausländer nicht besser kennt, als die Bühne der Italiener, so haben wir uns keine Dinge von euch zu versprechen! Was war also natürlicher, als daß ich die erste die beste Gelegenheit ergriff, mich von einer Gesellschaft loszusagen, die gar leicht meinen Entwurf in der Ausführung noch mehr hätte verunstalten können?“ — Schon bei seinem Rücktritt von den „Beiträgen“ nahm sich Lessing jedoch vor, seine Bemühungen für die Hebung des Theaters in der Stille fortzusetzen und zu gelegener Zeit das vorläufig aufgegebene Unternehmen allein weiterzuführen. Dies Letztere geschah mit der Herausgabe der „theatralischen Bibliothek“, die von 1754—58 erschien.

Hier hat Lessing den früheren Plan in so fern eingeschränkt, als er „in einer Anzahl mäßiger Bände nicht bloß einen theatralischen Mischmasch, sondern wirklich eine kritische Geschichte des Theaters zu alten Zeiten und bei alten Völkern, obgleich ohne Ordnung weder nach den einen, noch nach den andern“ liefern wollte. Von allem für und über die Bühne Geschriebenen sollte die „theatralische Bibliothek“ nur das Beste und Brauchbarste bringen, das hauptsächlichste Augenmerk sollte aber auch hier wieder auf die Alten gerichtet sein. Die früher in den „Beiträgen“ mit in Aussicht genommene Besprechung und Beurtheilung der dramatischen Werke seiner noch lebenden Landsleute sollte bei dem neuen Unternehmen wegfallen, da er sich selbst unter die dramatischen

¹⁾ Mylius, in der „Nachricht von einem in Freiberg aufgeführten Schulschauspiele“. Verfasser des Stückes, das den Titel: „Das nach schweren Kriegen, durch einen allgemeinen Frieden, erfreute Deutschland“ führte, war der Rektor Biedermann.

Schriftsteller gemengt¹⁾ und sich so des Rechtes den Kunstrichter über sie zu spielen, verlustig gemacht habe. Außerdem wollte er auch keine Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande der verschiedenen Bühnen in Deutschland mittheilen. Der letzte Band sollte „eine kurze chronologische Skiagraphie von allem, was in den vorhergehenden Bänden vorgekommen ist, enthalten und die nöthigen Verbindungen hinzuthun, damit man die Schicksale der dramatischen Dichtkunst auf einmal übersehen könne“.²⁾

Die Bibliothek umfaßt vier Stücke, deren hauptsächlichsten Inhalt Auszüge, Beurtheilungen und Uebersetzungen von Dramen und dramaturgischen Werken bilden.³⁾ Das Bedeutendste ist auch hier wieder, wie in den Beiträgen, eine Arbeit über einen alten Schriftsteller, nämlich die Aussätze über den rasenden Herkules und den Thyest des Seneca. Lessing gibt bei beiden Werken erst eine genaue Inhaltsangabe, dann eine Beurtheilung und eine Vergleichung mit den Stücken anderer Verfasser, die denselben Stoff behandeln. — Aus der Arbeit über den rasenden Herkules wollen wir eine Stelle herausheben, welche uns die gegen die Zeit der Beiträge doch schon bedeutend größere Freiheit, mit der er den Theorien Gottscheds gegenübertritt, zu zeigen im Stande ist. Indem Lessing Vorschläge macht, wie etwa ein neuerer Dichter die Fabel des rasenden Herkules zu bearbeiten hätte, und wegen des aus dem Schicksale des Herkules sich ergebenden, unsern Anschauungen widersprechenden Gedankens, daß der tugendhafteste Mann durch den Haß der Gottheit zum elendesten wird, Bedenken erhebt, kommt er auf eine Untersuchung der Moral des Stückes. Dabei sagt er, mit Bezug auf Gottsched's in seiner kritischen Dichtkunst vorgetragene verkehrte Lehre von der Art, wie man eine Fabel zu einer Tragödie erfinde⁴⁾: „Eigentlich halte ich es eben für keine Nothwendigkeit, daß aus der Fabel eines Trauerspiels eine gute Lehre fließen müsse, wenn uns nur einzelne Stellen von nützlichen Wahrheiten unterrichten. Allein so viel wird doch wenigstens nothwendig sein, daß man auch keine böse Lehre daraus folgern könne. Und diese, — — ich mag es so ungerne gestehen als ich will — — liegt allerdings in dem rasenden Herkules. Es liegt, sage ich, eine böse Lehre darinnen, oder eine abgeschmackte. Entweder die Lehre, daß Tugenden und Heldenthaten eine erzürnte Gottheit so wenig versöhnen, daß sie vielmehr dieselbe noch heftiger aufbringen: oder die Lehre, daß man sich hüten müsse, von dem Jupiter aus verstohlener Ehe erzeugt zu werden, wenn man allen den grausamen Verfolgungen der Juno entgehen wollte.“ Dann weist er die Ansicht des Pater Brumoy über die Moral, die wenigstens in Euripides Herakles, dessen Fabel übrigens mit der des lateinischen im Wesentlichen übereinstimmt, stecken soll, zurück und fährt fort: „Alles, was man also zur Entschuldigung dieser beiden alten Muster anführen kann, ist dieses, daß sie es für ganz unnöthig gehalten haben, an die Moral des Ganzen zu denken, und daß sie ihre Tragödien nicht so gemacht haben, wie sie eine sogenannte kritische Dichtkunst zu machen lehret.“

¹⁾ 1753—55 erschienen seine „Schriften“, deren Bände 4—6, seine dramatischen Arbeiten bis zur Miß Sara, mit Ausnahme des „Damon“ und der „alten Jungfer“ enthielten.

²⁾ Dies Versprechen blieb nachher unerfüllt.

³⁾ In die theatralische Bibliothek nahm Lessing auch einen Aufsatz von Nicolai auf, nämlich die kurze Geschichte der englischen Schaubühne, wenigstens bis auf die Revolution unter Karl II. (Vergl. XIII. 27, Anm.) Von wem die Fortsetzung herrührt, ist ungewiß.

⁴⁾ Gottsched lehrt, man müsse sich erst einen moralischen Lehrsatz auswählen, dazu eine allgemeine Fabel erfinden, woraus der Satz erhelle, und diese Fabel dann mit den Namen passender historischer Personen ausputzen.

Erst eine Wahrheit sich vorzustellen, und hernach eine Begebenheit dazu zu suchen, oder zu dichten, war die Art ihres Verfahrens gar nicht. Sie wußten, daß bei jeder Begebenheit unzählige Wahrheiten anzubringen wären, und überließen es dem Strome ihrer Gedanken, welche sich besonders darinne ausnehmen würde". — Wenn wir hier Lessing in seiner Verwerfung der Lehre Gottscheds von der Art, wie ein Dichter eine tragische Fabel erfinde, vollkommen zustimmen müssen, so läßt sich doch andererseits in den vorstehenden Auseinandersetzungen eine gewisse Unsicherheit des ästhetischen Standpunktes nicht verkennen. — Uebrigens entschuldigt er die alten Dichter damit, daß sie gebunden waren, ziemlich genau bei der hergebrachten Geschichte zu bleiben. Einem neuern Dichter aber, sagt er, stehe diese Entschuldigung nicht zur Seite, und es liege nur an ihm, wenn das Ganze nicht ebenso lehrreich sei, als die besondern Theile. Und nun gibt er das rechte Mittel an, wie ein neuerer Dichter das unsern sittlichen Anschauungen Widersprechende aus der Fabel des rasenden Herkules fortschaffen könne, nämlich durch psychologische Vertiefung der Charakterzeichnung. „Ohne Zweifel, sagt er, würde es auf eine feinere Bearbeitung dieses Charakters selbst ankommen. Seine Raserei müßte eine natürliche Folge aus demselben werden. Juno müßte sich daran nur freuen, nicht aber sie selbst bewirken. Und dieses ist leicht: denn was ist näher verbunden als Tapferkeit und Uebermuth, als Uebermuth und Wahnwitz. Man schildere also den Herkules als einen Helden voll Muth und Tapferkeit; man lasse ihn die größten Thaten glücklich ausgeführt haben; man lasse ihn noch größere sich vorsehen. Allein sein allzu großes Vertrauen auf eigene Kräfte bringe ihn zu einer stolzen Verachtung der Götter. Man lasse ihn nach und nach sich in seine eigene Anschläge verwickeln; man gebe ihm einen Schmeichler zu, der durch übertriebene Lobsprüche das ohnedem geringe Gefühl seiner Menschheit unterdrückt. Wenn der Dichter alle diese Staffeln glücklich hinanzugehen weiß, so bin ich gewiß, der Zuschauer wird endlich geneigt sein, die völlige Raserei des Herkules als einen ganz natürlichen Erfolg anzusehen. — Welche schreckliche Lektion würde dieses für unsre wilden, für unsre aufgeblasenen Sieger sein!"¹⁾

Aus der Beurtheilung des *Thyest* mag hier nur die Stelle angeführt werden, wo Lessing die Einfachheit der Fabel dieses Stückes rühmt und sich gegen die allzuverwickelten Fabeln bei Tragödien ausspricht. Er sagt daselbst: „Wir strengen das Gedächtniß unsrer Zuhörer oft auf eine übermäßige Art an; wir häufen Verwirrung auf Verwirrung, Erzählung auf Erzählung, und vergessen es, so zu reden mit Fleiß, daß man nicht viel denken muß, wenn man viel empfinden soll. Wenn der Verstand arbeitet, so ruhet das Herz; und wenn sich das Herz zu zeigen hat, so muß der Verstand ruhen können“.

Gehe wir die „theatralische Bibliothek“ verlassen, müssen wir uns noch einmal zu dem ersten Stück zurückwenden, dessen erste Nummer mit der Uebersetzung zweier Abhandlungen vom weinerlichen oder rührenden Lustspiele beginnt. Dort beginnt Lessing die Einleitung mit folgender Betrachtung (IV, 114): „Neuerungen machen, kann sowohl der Charakter eines großen Geistes, als eines kleinen sein. Jener verläßt das alte, weil es unzulänglich oder gar falsch ist; dieser, weil es alt ist. Was bei Jenem die Einsicht veranlaßt, veranlaßt bei diesem der Gluck. Das Genie will

¹⁾ Lessing ging damals mit dem Plan um, das Schicksal des Masaniello dramatisch zu bearbeiten und dabei in dem Helden „den alten rasenden Herkules zu modernisiren“. Siehe den Brief an Karl Lessing vom 4. Juli 1773. (XII. 472.)

mehr thun, als sein Vorgänger; der Affe des Genies nur etwas anders. Beyde lassen sich nicht immer auf den ersten Blick unterscheiden. Bald macht die flatterhafte Liebe Veränderungen, daß man aus Gefälligkeit diesen für jenes gelten läßt, und bald die hartnäckige Pedanterey, daß man, voll unwissenden Stolzes, jenes zu diesem erniedrigt. Genaue Beurtheilung muß mit der lautersten Unpartheylichkeit verbunden seyn, wenn der aufgeworfene Kunstrichter weder aus wollüstiger Nachsicht, noch aus neidischem Eigendünkel fehlen soll. — Diese allgemeine Betrachtung findet hier ganz natürlich ihren Platz, da ich von den Neuerungen reden will, welche zu unsern Zeiten in der dramatischen Dichtkunst sind gemacht worden. Weder das Lustspiel, noch das Trauerspiel, ist davon verschont geblieben. Das erstere hat man um einige Staffeln erhöht, und das andre um einige herabgesetzt. Dort glaubte man, daß die Welt lange genug in dem Lustspiele gelacht und abgeschmackte Laster ausgezischt habe; man kam also auf den Einfall, die Welt endlich einmal auch darinne weinen und an stillen Tugenden ein edles Vergügen finden zu lassen. Hier hielt man es für unbillig, daß nur Regenten und hohe Standespersonen in uns Schrecken und Mitleiden erwecken sollten; man suchte sich also aus dem Mittelstande Helden, und schnallte ihnen den tragischen Stiefel an, in dem man sie sonst, nur ihn lächerlich zu machen, gesehen hatte. — Die erste Veränderung brachte dasjenige hervor, was seine Anhänger das rührende Lustspiel, und seine Widersacher das weinerliche nennen. Aus der zweiten Veränderung entstand das bürgerliche Trauerspiel. Jene ist von den Franzosen und diese von den Engländern gemacht worden. Ich wollte fast sagen, daß sie beyde aus dem besondern Naturelle dieser Völker entsprungen zu seyn scheinen". —

Es zeigt sich in dieser Betrachtung, mit welcher Aufmerksamkeit und mit welchem sichern, eindringenden Blicke Lessing die jüngst vergangene Entwicklung des französischen und englischen Dramas verfolgte. In Frankreich hatte die Losfagung von den beengenden Regeln des Classicismus damit begonnen, daß man an der Nichtigkeit der bestehenden Ansicht zu zweifeln begann, die beiden Hauptgattungen des Dramas, Tragödie und Komödie, ließen sich zurückführen auf den Unterschied der Stände. Man war dabei von dem Gedanken ausgegangen, daß doch bei den Königen nicht Alles tragisch, im Bürgerstande nicht Alles komisch sei, und es hatte sich auf diese Weise die comédie larmoyante gebildet, deren eigentlicher Begründer Nivelle de la Chaussée ist. — In England dagegen, wo die Regelmäßigkeit überhaupt nicht so feste Wurzeln gefaßt hatte, war auch jene Unterscheidung von Tragödie und Komödie nach den bürgerlichen Ständen nicht ausschließlich zur Geltung gekommen. Man war dort schon früher der Meinung gewesen, daß bedeutende, ernste Vorfälle nicht von dem bürgerlichen Stande der Personen abhängen. Nach der vorübergehenden Herrschaft des französischen Geschmacks kam es also nur darauf an, den frühern Grundsatz wieder zur Geltung zu bringen, und das Wesen der Tragödie mußte alsbald wieder ein freieres werden. Hier ist nun George Billo's Merchant of London, 1731 zum ersten Male aufgeführt, als das erste Stück zu nennen, in welchem der Verfasser mit Absicht einen Stoff aus dem bürgerlichen Kreise gewählt hat. Billo sagt in der Widmung, wenn Fürsten allein den Unglücksfällen ausgesetzt wären, die aus Lastern und Schwächen hervorgehen, so würde man berechtigt sein, die Personen der Tragödie nur in den höheren Ständen zu suchen; da aber das Gegentheil offenbar sei, so sei es vernünftig, das

Heilmittel dem Uebel anzupassen. Dieser Merchant of London und die ihm folgende Reihe von Stücken, die demselben Principe huldigten, gaben für das übrige Europa das Muster eines bürgerlichen Trauerspiels.

Dies sind die Veränderungen in der dramatischen Dichtkunst in Frankreich und England, die Lessing bei jenen Betrachtungen im Auge hat. Er läßt sich hier nun zunächst nur auf die in Frankreich entstandene comédie larmoyante, die schon von Einfluß auf die deutsche Literatur gewesen war, näher ein. Ueber die Benennung der neuen Gattung äußert er sich folgendermaßen: „Das weinerliche Lustspiel ist die Benennung derjenigen, welche wider diese neue Gattung eingenommen sind. Ich glaube, obschon nicht hier, sondern anderwärts¹⁾, das Wort weinerlich, um das französische larmoyant auszudrücken, am ersten gebraucht zu haben. Und ich wüßte es noch jetzt nicht besser zu übersetzen, wenn anders der spöttische Nebenbegriff, den man damit hat verbinden wollen, nicht verloren gehen sollte. Man sieht dieses an der zweiten Benennung, wo ihre Vertheidiger ihre Rechnung dabei gefunden haben, ihn gänzlich wegzulassen. Ein rührendes Lustspiel läßt uns an ein sehr schönes Werk denken, da ein weinerliches, ich weiß nicht was für ein kleines Ungeheuer zu versprechen scheint.“ — Dann gibt er eine Uebersetzung der im feindlichen Sinne geschriebenen Réflexions sur le Comique-larmoyant, par M. D. C. Trésorier de France et Conseiller au Presidial, de l'Académie de la Rochelle; adressées à M. M. Arcère et Thylorier de la même Académie, und eine Uebersetzung von Gellerts 1751 beim Antritt seiner Professur geschriebener Abhandlung de comoedia commovente. Zum Schluß gibt er sein eigenes Urtheil dahin ab. Man müsse unterscheiden zwischen einer Komödie, welche hier und da rührende Scenen habe (wie die des Destouches), und einer solchen, welche aus nichts als dergleichen Scenen bestehe (wie die des Nivelle de la Chaussée). Gegen die erste Art, in welcher Lachen und Rührung, Scherz und Ernst abwechseln, sei offenbar nichts einzuwenden, und sowohl Plautus und Terenz, als auch Molière lieferten Beispiele davon. Was man von dem schleunigen Uebergange der Seele von Freude auf Traurigkeit und von dem Unnatürlichen desselben gesagt habe, betreffe nicht die Sache, sondern nur die ungeschickte Ausführung. Freilich müsse der Dichter gewisse Staffeln, gewisse Schattirungen beobachten und unsere Empfindungen niemals einen Sprung thun lassen. Von einem Neuffersten plötzlich auf das andere gerissen werden, sei ganz etwas anderes, als von einem Neuffersten allmählig zu dem andern gelangen. Darum müsse es also die andere Gattung sein, über deren Berechtigung man streite, diejenige, in der man durchgängig weich gemacht werde. Hier könne man nun wieder eine doppelte Frage stellen; man könne nämlich erstens fragen, ob ein Stück der Art das sei, was man von je her unter dem Namen Komödie begriffen habe, und diese Frage sei auch von dem vorher als Vertheidiger der Gattung vorgeführten Gellert mit Nein beantwortet. Sodann aber bleibe die Frage, ob ein solches Stück nicht gleichwohl ein Schauspiel sei, welches nützlich und für gewisse Denkungsarten angenehm sein könne, und dies stelle auch selbst der Verfasser der Re-

¹⁾ In der Berliner Zeitung vom 24. Mai 1753: „Genie ist ein Meisterstück in dem Geschmac der weinerlichen Lustspiele“. Sein Urtheil über die Gattung lautet dort: „Die Kunsttrichter mögen wider diese Art dramatischer Stücke einwenden was sie wollen; das Gefühl der Leser und Zuschauer wird sie allezeit vertheidigen, wenn ihre Verfasser anders das sanftere Mitleiden eben so geschickt zu erwecken wissen, als die Frau von Grassigny.“

flexions nicht gänzlich in Abrede. Es bleibe also nur noch übrig, den Grad der Möglichkeit der neuen Gattung gegen die Möglichkeit der alten Komödie zu bestimmen und nach Maßgebung dieser Bestimmung zu entscheiden, ob man beiden einerlei Vorzüge einräumen müsse oder nicht. Um hierüber in's Klare zu kommen, geht Lessing hier nochmals auf die erste Gattung zurück und sagt, er getraue sich zu behaupten, daß nur solche Komödien wahre Komödien seien, welche sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen. Die Klugen und Thoren seien in der Welt untermengt, und ob es gleich gewiß sei, daß die erstern von den letztern an Zahl übertroufen würden, so sei doch eine Gesellschaft von lauter Thoren beinahe eben so unwahrscheinlich, als eine Gesellschaft von lauter Klugen. Diese Erscheinung ahme das Lustspiel nach, und nur durch die Nachahmung derselben sei es fähig, dem Volke nicht allein das, was es vermeiden muß, auch nicht allein das, was es beobachten muß, sondern beides zugleich in einem Lichte darzustellen, in welchem das eine das andere erhebt. Von diesem wahren und einigen Wege, heißt es dann weiter, könne man auf eine doppelte Art abweichen. Die eine Abweichung sei das Possenspiel, welches nichts als Laster und Ungereimtheiten, mit keinen andern als solchen Zügen schildere, welche zum Lachen reizen, mag dies Lachen nun ein nütliches oder sinnloses sein. Die andere Abweichung bestehe darin, daß man nichts als Tugenden und anständige Sitten mit keinen andern als solchen Zügen schildere, welche Bewunderung und Mitleid erwecken, beides möge nun einen Einfluß auf die Besserung der Zuhörer haben oder nicht. Das sei eben die weinerliche Komödie. Keineswegs aber könne man das Possenspiel und das weinerliche Lustspiel in eine Klasse setzen; es sei noch immer der Unterschied zwischen Beiden, der zwischen dem Pöbel und Leuten von Stande sei. Der Pöbel werde ewig der Beschüzer der Possenspiele bleiben, und unter Leuten von Stande werde es immer gezwungene Zärtlinge geben, die den Ruhm empfindlicher Seelen auch da zu behaupten suchen, wo andere ehrliche Leute gähnen. Die wahre Komödie allein sei für das Volk, und sie allein sei fähig einen allgemeinen Beifall zu erlangen und folglich auch einen allgemeinen Nutzen zu stiften.

Während Lessing so in der theatralischen Bibliothek die comédie larmoyante theoretisch behandelte, wandte er dem in England entstandenen bürgerlichen Trauerspiel, welches bis dahin in Deutschland noch nicht berücksichtigt war, seine praktische Thätigkeit zu¹⁾. Er schrieb die *Miß Sara Sampson* und gab mit diesem Stücke den richtigen Weg an, den man einzuschlagen hatte, um Vorgänge in den bürgerlichen Kreisen als Stoff für die Tragödie zu nutzen. Mit klarer Einsicht vermied er es, die tragischen Conflictte der über dem bürgerlichen Gesetze stehenden, nur dem Sittengesetze unterworfenen Fürsten einfach in die Sphäre des Bürgers herüberzunehmen, wo sie doch, da der Bürger zugleich dem bürgerlichen Gesetze verantwortlich und dessen Strafen ausgesetzt ist, aufhören, rein sittliche Conflictte zu bleiben, und stellte in seinem bürgerlichen Trauerspiel einen

¹⁾ Freilich hatte Lessing in der Abhandlung vom weinerlichen oder rührenden Lustspiel, nachdem er auseinandergesetzt, wie dieses in Frankreich und das bürgerliche Trauerspiel in England entstanden sei, auch eine theoretische Behandlung des letztern, die er nur auf einen andern Ort versparen wollte, versprochen (IV, 115), doch hat er dies Versprechen nachher nicht erfüllt.

solchen Conflict dar, der sich rein in der Sphäre des Sittengesetzes hält, indem er sich allein auf das Leben der Familie beschränkt. Wie nun hierbei sich auch noch der Einfluß einer Erscheinung der englischen Literatur aus einer ganz andern Gattung, nämlich des Richardson'schen Familienromans Clarissa, geltend machte, so daß diese in gleichem, vielleicht in noch höherem Grade als der Merchant of London auf die Entstehung der Miß Sara eingewirkt hat und namentlich die Handlung dieses Stückes eigentlich aus beiden eben genannten englischen Werken gleichmäßig entlehnt ist, das Alles ist von Danzel (S. 304—11) bis in's Einzelne vollständig überzeugend durchgeführt¹⁾.

Was die Entstehungszeit der Miß Sara betrifft, so wird Lessing um die Zeit, wo er die Abhandlung über das rührende Lustspiel in der theatralischen Bibliothek veröffentlichte, im Jahre 1754, auch wohl schon mit dem Plan des Stückes sich getragen haben. Denn schon zu Anfang des Jahres 1755 begab er sich von Berlin nach Potsdam, um dort in völliger Abgeschlossenheit an seinem Trauerspiele zu arbeiten. Er widmete sich während dieser Zeit seiner Arbeit mit solchem Eifer, daß er für Niemand zu sprechen war, so daß er um die Mitte des März wohl mit dem Stücke im Ganzen fertig war und wieder nach Berlin übersiedeln konnte. Wenigstens schreibt er am 11. April an den Vater, daß er seit einigen Wochen wieder aus Potsdam zurück sei. Das Stück erschien noch zu Ostern desselben Jahres im 6. Theile der Schriften, gleichzeitig mit dem 2. Stück der theatralischen Bibliothek. Die erste Aufführung erfolgte durch die Ackermann'sche Gesellschaft in Frankfurt an der Oder unter Lessing's Augen und machte eine bedeutende Wirkung auf das Publikum²⁾. Diese Wirkung hatte außer in der Neuheit der Gattung ihren Grund hauptsächlich in dem Realismus, der das Stück gegenüber den gleichzeitigen dramatischen Erscheinungen auszeichnete. Uebrigens war es Lessing bei diesem Stücke begegnet, daß er nicht so wie sonst mit steter Rücksicht auf die Bühnendarstellung gearbeitet hatte. Dies zeigte sich namentlich darin, daß das Stück nachher für

¹⁾ Daß diese Beziehungen auch schon beim Erscheinen des Stückes deutlich herausgefühlt und in Recensionen angedeutet wurden, wird belegt durch eine Bemerkung in der von Michaelis herrührenden Anzeige des 5. und 6. Theils der Schriften Lessing's in den Gött. gel. Anzeigen vom 2. Juli 1755: „Sollte Herr Lessing nicht hier einen Hauptgedanken aus dem Buche geborgt und nur umgekleidet haben, aus dem sich die philosophische Sittenlehre sehr bereichert hat?“ Auch Dusch bemerkt in einem fingirten Briefwechsel über die Miß Sara, und zwar in tadelndem Tone, daß Lessing aus beiden englischen Werken geschöpft habe.

²⁾ Danzel führt über diese Aufführung zwei verschiedene Berichte an: 1) eine Stelle eines Briefes von Kamler an Gleim vom 25. Juli: „Herr Lessing hat seine Tragödie in Frankfurt spielen lassen, und die Zuschauer haben drei und eine halbe Stunde zugehört, geseh'n wie Statuen und geweint.“ 2) Aus der Gottsched'schen Briefsammlung folgende Stelle aus einem Briefe eines gewissen Orillo an v. Schönau vom 13. Juli 1755: „Ich habe die Ehre, Ew. Hochwohlgeboren zu berichten, daß der ohnlängst besungene Held Gnissel den 9. dieses hier angekommen, um ein von ihm verfertigtes und zu Anfang des 6. Theils seiner Schriften befindliches bürgerliches Trauerspiel, Miß Sara Sampson genannt, welches die sich jezo hier seit drei Wochen aufhaltende Ackermann'sche Gesellschaft zum ersten Male den 10. huj., besage hier belegten Zettels hier aufgeführt hat, mit anzusehen und sich öffentlich mit beklatschen zu lassen. Nach geendigtem Trauerspiel, welches sehr wohl soll executirt worden sein und von 4—10 Uhr Abends gedauert haben, hat Madam Ackermann den Herrn Zuschauern wie gewöhnlich gedanket, und den Verfertiger des Trauerspiels (von dem sie zu verstehen gegeben hat, daß Er selbst zugegen sei) gar sehr gelobet. Ja, man sagt, Herr Gnissel sei Vormittags selbst bei der Probe gewesen und habe den Akteurs zurecht geholfen.“

die Aufführung bedeutend gekürzt werden mußte, und in den öfters zu lang gedehnten oder auch für die Declamation nicht gut berechneten Reden. Ueber diesen letztern Punkt spricht sich Lessing zwei Jahre später in einem Briefe an Mendelssohn (14. September 1757), der die Sache in seiner Abhandlung über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften im ersten Bande der Bibliothek berührt hatte, selbst folgendermaßen aus: „Aus Ihrer Kritik der indeclamablen Stellen in meiner Sara ist eine Lobrede geworden. Ihre Freundschaft läßt Sie mehr Schönes darin entdecken, als ich hineinzubringen im Stande gewesen bin. Gleichwohl kann ich mich nicht enthalten, Ihren Anmerkungen einige andere entgegen zu setzen. Der Autor wird jederzeit das letzte Wort behalten wollen. Der Grundsatz ist richtig: der dramatische Dichter muß dem Schauspieler Gelegenheit geben, seine Kunst zu zeigen. Allein das philosophische Erhabene ist, meines Erachtens, am wenigsten dazu geschikt; denn eben so wenig Aufwand, als der Dichter, es auszudrücken, an Worten gemacht hat, muß der Schauspieler, es vorzustellen, an Gebehrden und Tönen machen. Wer das *qu'il mourût* *) am gleichgültigsten, am meisten ohne Kunst ausspricht, hat es am besten ausgesprochen. Es ist zwar auch Kunst, die Kunst zu verstecken, sie zu rechter Zeit aus den Augen zu setzen; aber von dieser Kunst, glaube ich, ist hier nicht die Rede. Ich berufe mich, statt des besten Beweises, auf den Unterschied, der unter den Gebehrden des Schauspielers ist. Einen Theil der Gebehrden hat der Schauspieler jederzeit in seiner Gewalt; er kann sie machen, wenn er will; es sind dieses die Veränderungen derjenigen Glieder, zu deren verschiedenen Modificationen der bloße Wille hinreichend ist. Allein zu einem großen Theil anderer, und zwar gleich zu denjenigen, aus welchen man den wahren Schauspieler am sichersten erkennt, wird mehr als sein Wille erfordert; eine gewisse Verfassung des Geistes nehmlich, auf welche diese oder jene Veränderung des Körpers von selbst, ohne sein Zuthun, erfolgt. Wer ihm also diese Verfassung am meisten erleichtert, der befördert ihm sein Spiel am meisten. Und wodurch wird diese erleichtert? Wenn man den ganzen Affect, in welchem der Akteur erscheinen soll, in wenig Worte faßt? Gewiß nicht! Sondern je mehr sie ihn zergliedern, je verschiedener die Seiten sind, auf welchen Sie ihn zeigen, desto unmerklicher geräth der Schauspieler selbst darein. Ich will die Rede der Marwood auf der 74. Seite (II, 30.) zum Exempel nehmen. — Wenn ich von einer Schauspielerin hier nichts mehr verlangte, als daß sie mit der Stimme so lange steige, als es möglich, so würde ich vielleicht mit den Worten: verstellen, verzerren und verschwinden schon aufgehört haben. Aber da ich in ihrem Gesichte gern gewisse feine Züge der Wuth erwecken möchte, die in ihrem freien Willen nicht stehen, so gehe ich weiter, und suche ihre Einbildungskraft durch mehr sinnliche Bilder zu erhitzen, als freylich zu dem bloßen Ausdruck meiner Gedanken nicht nöthig wären. Sie sehen also, wenn diese Stelle tadelhaft ist, daß sie es vielmehr dadurch geworden, weil ich zu viel, als weil ich zu wenig für die Schauspieler gearbeitet. Und das würde ich bei mehreren Stellen vielleicht antworten können. J. C. S. 111 (II, 45.) Geschwind reißen Sie mich aus meiner Ungewißheit. Es ist wahr, Mellefont würde hier geschwinder nach dem Briefe haben greifen können, wenn ich ihn nicht so viel sagen ließe. Aber ich raube ihm hier mit Fleiß einen gemeinen Gestum, und lasse ihn schwaghafter werden, als er bei

*) In Corneille's Horace Act III. Sc. 6. *Il faut voir tout ce qu'il y a de gloire dans la mort.*

seiner Ungeduld sein sollte, blos um ihm Gelegenheit zu geben, diese Ungeduld mit einem feinern Spiele auszudrücken. Die Schnelligkeit, mit der er alle diese Fragen ausstößt, ohne auf eine Antwort zu warten, die unwillkürlichen Züge der Furcht, die er in seinem Gesichte entstehen zu lassen Zeit gewinnt, sind, sollte ich meinen, mehr werth, als alle die Giltfertigkeit, mit der er den Brief der Sara aus den Händen nehmen, ihn aufschlagen und lesen würde. Ich wiederhole es also nochmals, diese Stellen sind so wenig untheatralisch, daß sie vielmehr tadelhaft geworden sind, weil ich sie allzu theatralisch zu machen gesucht habe. — Haben Sie aber, mein lieber Moses, hier nicht ganz Recht, so haben Sie es doch in Ansehung der schändlichen Perioden S. 123, 124, 154, 158. (II, 50, 61, 63.), die so holpricht sind, daß die beste Zunge dabei anstoßen muß.“ Lessing überfieht hier in seiner Vertheidigung, daß das Zuviel ebenso wenig richtig ist, wie das Zuwenig, und der Tadel Mendelssohns wird also doch wohl seine Geltung behalten.

So mag also bei Gelegenheit der Miß Sara Lessing fühlbar geworden sein, wie viel er für seine dramatische Schriftstellerei dadurch entbehrte, daß ihm in Berlin die nähere Verbindung mit einer guten Bühne verjagt war. Das bewog ihn, seinen Aufenthaltsort zu verändern und wieder nach Leipzig zu gehen. Daß er gerade diesen Ort wählte, wäre vielleicht schon durch die Erinnerung an die entscheidende Anregung, die er durch seinen früheren Verkehr mit der dortigen Bühne empfangen hatte, zu erklären, es kam aber noch hinzu, daß jetzt Koch, auf den ja Lessing von früher her große Stücke hielt, seit 1750 an der Spitze der Leipziger Truppe stand, und daß sich in dieser letztern als bedeutendstes Mitglied der Schauspieler Brückner befand. Dieser war nehmlich früher Buchhändlerlehrling zuerst bei Müdiger, dann bei Boss gewesen und in dieser Zeit, nach seinem eignen Bekenntniß, in seiner Ausbildung zum Schauspieler von Lessing sehr gefördert worden. Diese Umstände waren wohl genügend, Lessing in der Wahl seines neuen Aufenthaltsortes zu bestimmen, und so siedelte er denn im October 1755 nach Leipzig über.

Als bald vertiefte er sich dort wieder in dramatische Arbeiten, und zwar fand er sich zunächst durch die Lektüre von Goldoni's Lustspielen dazu angeregt. Am 8. December (XII, 42.) schreibt er an Mendelssohn: „Eine von meinen Hauptbeschäftigungen ist in Leipzig noch bis jetzt diese gewesen, daß ich die Lustspiele des Goldoni gelesen habe. — Es ist fast in allen viel Gutes, und die meisten sind auch ziemlich regelmäßig. Ich will Ihnen nichts mehr davon schreiben, weil ich ehestens einen Auszug daraus nach Berlin schicken werde, welcher in das 4. Stück meiner theatralischen Bibliothek kommen soll. Eine von diesen Komödien, l'Erede fortunata, habe ich mir zugeeignet, indem ich ein Stück nach meiner Art daraus verfertigt. Sie sollen es ehestens gedruckt sehen. Koch aber wird es noch eher aufführen, und wenn das geschehen ist, will ich Ihnen schreiben, ob ich mir etwas darauf zu Gute thue, oder nicht. Aber nicht allein dieses Stück, sondern auch noch fünf andere, sind größtentheils schon auf dem Papier, größtentheils aber noch im Kopfe, und bestimmt, mit jenem einen Band auszumachen, mit welchem ich das ernste Deutschland auf Ostern beschenken will.“ — Der hier ausgesprochene Vorsatz blieb nachher unausgeführt, und auch das zuerst in Angriff genommene Stück, die Bearbeitung der Erede fortunata kam nicht über den ersten Aufzug hinaus. Nach der Anmerkung Nicolai's zu der eben angeführten Briefstelle wurde der Druck des Stückes dadurch unterbrochen, daß Lessing, der die Lust an dieser Arbeit verloren hatte, sich mit dem

Verleger, dem Buchhändler Reich, veruneinigte. „Die Folge des Streites, sagt Nicolai, war, daß Reich die zwei gedruckten Bogen so complett in's Makulatur warf, daß ihm nicht einmal einfiel, ob ein Paar Bogen von Lessing verdienten, wenigstens als eine Seltenheit aufgehoben zu werden. Nach wenigen Jahren, als ich die wahren Umstände erfuhr und von den Bogen wenigstens ein Exemplar retten wollte, hatte Reich auch nicht Ein Exemplar verwahrt. Vom Buchdrucker Saalbach erhielt ich ein Exemplar des ersten Bogens, das er für sich bewahrt hatte, erfuhr aber, daß der zweyte Bogen nicht abgedruckt, und die Formen auf Reichs Verlangen wieder abgelegt worden. Es war nach vielem Nachsuchen, das auf meine Bitte geschah, nicht einmal einer der Correcturbogen zu finden. Dieser zweyte Bogen ist also ganz verloren. Daß das Stück wirklich von der Kochischen Gesellschaft aufgeführt worden, wie Lessing in diesem Briefe verspricht, habe ich nicht gehört, und er hat es wahrscheinlich nie ganz ausgearbeitet.“

So viel übrigens läßt sich aus dem uns von dem Stücke Erhaltenen, dem Schema unter der Ueberschrift: „Die Claufel im Testamente“ (II, 497—500.) und dem ersten Aufzuge (S. 501—512) ersehen, daß Lessing bei der Bearbeitung des Goldoni'schen Stückes es wieder wesentlich auf eine Vereinfachung durch Ausschneiden aller nicht zur Lösung des Knotens in Beziehung stehenden Motive abgesehen hatte.

An was für Stücke in Lessings Nachlaß wir bei den übrigen in Aussicht genommenen fünf Lustspielen, die mit der glücklichen Erbin einen Band bilden sollten, zu denken haben, ist freilich nicht mit Sicherheit anzugeben. Nach den Worten Lessings in dem Briefe an Mendelssohn jedoch: „Alles, was ich zu meiner Entschuldigung anführen kann, ist dieses, daß ich meine Kindereien vollends auszukramen eile“, waren es wohl größtentheils Entwürfe aus den letztverfloffenen Jahren, die er jetzt auszuarbeiten gedachte, darunter wahrscheinlich das in den Breslauer Papieren enthaltene Lustspiel „Vor diesem“, eine deutsche Bearbeitung des schon 1750 französisch geschriebenen Stückes „Palaiou“, die wenigstens die Jahreszahl 1756 trägt.

Unterbrochen wurde Lessing in diesen dramatischen Arbeiten durch eine Reise mit dem reichen Leipziger Winkler, die ursprünglich auf zwei bis drei Jahre angelegt war, jedoch durch den Ausbruch des siebenjährigen Krieges schon nach wenigen Monaten abgebrochen werden mußte. Wenn Lessing auch vor Beginn der Reise mit Bezug auf diese an Mendelssohn schrieb, er wolle dem Publikum das Versprechen geben, daß es von Ostern 1756 ab drei ganze Jahre nichts von ihm zu hören und zu sehen bekommen solle (XII, 43), er sich also während der nächsten Zeit ganz der schriftstellerischen Thätigkeit zu enthalten beabsichtigte, so finden sich doch Spuren, daß seine Gedanken auch auf der Reise sich vielfach mit dem Theater beschäftigten. In einem Briefe aus Embden schreibt er an Nicolai: „Ich habe eine Menge unordentlicher Gedanken über das bürgerliche Trauerspiel aufgesetzt, die Sie vielleicht zu der bewußten Abhandlung¹⁾ brauchen können, wenn Sie sie vorher noch ein wenig durchgedacht haben.“ Ferner machte er, was für die Zukunft nicht unwichtig war, während seines

¹⁾ Gemeint ist die von Nicolai für das erste Heft der Bibliothek der schönen Wissenschaften bestimmte Abhandlung über das Trauerspiel, von der weiter unten die Rede sein wird. Die von Lessing versprochene Sendung unterblieb indessen.

mehrwöchentlichen Aufenthaltes in Hamburg die Bekanntschaft Gchofs, der zu der damals dort spielenden Schönemann'schen Truppe gehörte. Weiße erzählt uns in seiner Selbstbiographie (S. 28), er habe Lessing in Leipzig mehrere in den letzten Jahren von ihm gefertigte Stücke (darunter „der Unempfindliche“, „der bekehrte Ghemann“, „die Poeten nach der Mode“, „der Leichtgläubige“) zur Durchsicht und Beurtheilung übergeben, und fährt dann fort: „Er war indessen zu beschäftigt und zu zerstreut, um dieses mit ganzem Ernste zu thun, und da er zu Anfang des Jahres 1756 als Gesellschafter des Kaufmann Winkler . . . eine große Reise antreten wollte, auf welcher er über Hamburg ging, so ward beschloffen, daß er mehrere von Weißens Stücken an Gchof, den Lessing noch nicht persönlich kannte, mitnehmen, und sie mit diesem gemeinschaftlich beurtheilen sollte.“ Weiter theilt Weiße zwei Briefe von Gchof mit, in deren letztem vom 31. Juli datirten es heißt: „Der Herr M. Lessing ist mit dem Herrn Winkler bereits von hier nach Holland abgereiset. Er hat mir versprochen, von dort aus an mich zu schreiben. Ob er sein Versprechen halten wird, werde ich sehen. Der Koffer, worein er Ihre Stücke gepackt hatte, kam erst acht Tage vor seiner Abreise hier an. Während der Zeit habe ich ihn mehr als einmal gebeten, mir die Juliane so zu liefern, wie sie gespielt und gedruckt werden sollte; weil er immer davon sprach, daß er sie noch ändern wollte; aber die Vergnügungen hier in Hamburg haben ihn vermuthlich davon abgehalten, oder er gibt mir vielleicht in der Nachlässigkeit nicht viel nach. Sie kennen ihn besser als ich. Wofern er sie mir seinem Versprechen nach nicht bald geändert schickt, so wag' ich es, sobald ich Ihre Erlaubniß habe, sie mit meinen Zusätzen auf's Theater zu geben, und wenn sie gefällt, sie so drucken zu lassen. Die Poeten nach der Mode und den Unempfindlichen habe ich hier behalten. . . . Den bekehrten Ghemann und den Leichtgläubigen aber hat er mitgenommen, um sie noch durchzusehen. . . . Des Herrn M. Lessing Umgang hat mich ungemein ergötzt. Wie vielen Dank bin ich Ihnen für die Bekanntschaft eines so braven Mannes schuldig! Wo er mir nicht geschmeichelt hat, so ist er mit meinem Spiel ziemlich zufrieden gewesen.“

Nach Leipzig zurückgekehrt, befand sich Lessing, der sich von der Reise, wie sie erst beabsichtigt war, namentlich wohl von dem Aufenthalt in England sehr viel versprochen hatte, und nun auf unerwartete Weise seine großen Hoffnungen vereitelt sah, in einer sehr unbehaglichen Stimmung, die sich auch in dem Anfange des Briefes an Mendelssohn aus dem October 1756 ausgedrückt findet, wo es heißt: „Liebster Freund, Ihre Vermuthung ist richtig, es wird mir hier in Leipzig Zeit und Weile lang. Und gleichwohl bin ich doch auch so zerstreut, daß ich mich nicht einmal einen vernünftigen Brief getraue zu schreiben.“ Diese Stimmung wurde noch dadurch verschlimmert, daß während des Krieges die Koch'sche Gesellschaft, die ihn am meisten an Leipzig fesselte, die Stadt verlassen hatte. Bald aber überwand er seinen Mißmuth, und sein Geist begann auf's Neue zu arbeiten.

Nicolai hatte in der vorläufigen Anzeige der Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste einen Preis für das beste deutsche Trauerspiel ausgesetzt und beabsichtigte, diese Aussetzung eines Preises jährlich zu wiederholen, jedoch abwechselnd für ein Trauerspiel und ein Lustspiel. Bei der ersten Concurrnz erhielt v. Gronewitz mit seinem Codrus den Preis, und v. Brawe's Freigeist ward neben diesem des Druckes würdig befunden. Durch den Codrus, der den Beifall Lessings nicht

hatte, ward dieser zu einer eigenen Bearbeitung dieses Stoffes angeregt und entwarf einen Plan, den er Mendelssohn in einem Briefe vom 18. Februar 1758 (XII, 133.) ausführlich mittheilt. — In dieser Zeit faßte er auch den ersten Gedanken zu einem freilich erst viele Jahre später vollendeten Werke, zur Emilia Galotti, und er hatte die Absicht, mit diesem Sujet sich an der Preisbewerbung zu betheiligen. Am 22. October 1757, während der ersten Concurrrenz, machte er Mendelssohn eine darauf bezügliche Andeutung: „Es arbeitet hier noch ein junger Mensch an einem Trauerspiele, welches vielleicht unter allen das beste werden dürfte, wenn er noch ein Paar Monate Zeit darauf verwenden könnte.“ Dann, am 21. Januar 1758, schreibt er an Nicolai, indem er ihm den Vorschlag macht, den Preis des zweiten Jahres nicht für ein Lustspiel, sondern wieder für ein Trauerspiel auszusetzen: „Unterdeß würde mein junger Tragikus fertig, von dem ich mir, nach meiner Eitelkeit, viel Gutes verspreche; denn er arbeitet ziemlich wie ich. Er macht alle sieben Tage sieben Zeilen; er erweitert unaufhörlich seinen Plan, und streicht unaufhörlich etwas von dem schon Ausgearbeiteten wieder aus. Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel Emilia Galotti gegeben. Er hat nehmlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist, als ihr Leben, für sich tragisch genug, und fähig genug sey, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte. Seine Anlage ist nur von drey Akten ¹⁾, und er braucht ohne Bedenken alle Freyheiten der englischen Bühne. Mehr will ich Ihnen nicht davon sagen; so viel aber ist gewiß, ich wünschte den Einfall wegen des Sujets selbst gehabt zu haben. Es dünkt mich so schön, daß ich es ohne Zweifel nimmermehr ausgearbeitet hätte, um es nicht zu verderben.“

Aber die Stellung der Preisaufgabe von Seiten Nicolai's übte in noch weit bedeutenderem Grade ihren Einfluß auf Lessings damalige Thätigkeit. Nicolai hatte nehmlich im Sommer 1756 eine Abhandlung über das Trauerspiel ausgearbeitet, die, mit der Bestimmung, die Grundsätze darzulegen, nach denen man bei Beurtheilung der einlaufenden Concurrrenzstücke verfahren werde, in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste erscheinen sollte. Während die Abhandlung gedruckt wurde, gab Nicolai in einem Briefe vom 31. August (XIII, 25 ff.) Lessing vorläufig einen Auszug daraus. Er sagt, er habe sich einer Wiederholung solcher Sätze, über die Seder mann eins sei, enthalten und die Lehre vom Trauerspiel nur von einer neuen Seite betrachten wollen. Hauptsächlich habe er den Satz zu widerlegen gesucht, den man dem Aristoteles so oft nachgesprochen habe, es sei der Zweck des Trauerspiels, die Leidenschaften zu reinigen oder die Sitten zu bilden. Er sei, wo nicht falsch, doch wenigstens nicht allgemein, und Schuld daran, daß viele deutsche Trauerspiele so schlecht seien. Er setze also den Zweck des Trauerspiels in die Erregung der Leidenschaften, und sage, das beste Trauerspiel sei das, welches die Leidenschaften am heftigsten erzeuge, nicht das, welches geschickt sei, die Leidenschaften zu reinigen. Aus diesem Zweck sucht er nun alle Eigenschaften eines

¹⁾ Nicolai bemerkt hierzu, er habe diesen Plan in drei Akten gesehen, als Lessing 1775 in Berlin gewesen sei. Nach demselben sei die Rolle der Orsina nicht vorhanden gewesen, wenigstens nicht auf die jetzige Art.

guten Trauerspiels zu bestimmen und gibt dann eine Eintheilung der Trauerspiele nach den Leidenschaften, dieselbe erregen wollen. Er nimmt an: 1) Trauerspiele, welche Schrecken und Mitleiden zu erregen suchen. Diese nennt er rührende Trauerspiele und rechnet dazu alle bürgerlichen Trauerspiele, ferner alle die, in welchen bürgerliches Interesse herrscht, als *Merope*, *Medea* u. s. w. 2) Trauerspiele, welche durch Hilfe des Schreckens und Mitleidens Bewunderung erregen — heroische, als *Brutus*, *Cato*. 3) Trauerspiele, worin die Erregung des Schreckens und Mitleidens mit der Bewunderung vergesellschaftet ist, — vermischte Trauerspiele, als der *Graf von Essex*. 4) Trauerspiele, welche ohne Hilfe des Schreckens und Mitleidens Bewunderung erregen sollen. Diese, sagt er, seien nicht practicabel, weil der Held im Unglück die höchste Bewunderung, aber auch zugleich Mitleid erregt. — Ueber diese Gedanken wünscht nun Nicolai (in dem Briefe vom 3. November, XIII, 33.) Lessings Meinung ausführlich zu hören, und so knüpft sich daran ein Briefwechsel, der für Lessing Veranlassung wird, die Principien der tragischen Kunst in sich zu einer Tiefe und Klarheit zu entwickeln, wie er sie bis dahin nicht entfernt gekannt hatte. Die in den Briefen enthaltenen Erörterungen erinnern schon lebhaft an die den Kern der Hamburger Dramaturgie bildenden Auseinandersetzungen.

Lessing bringt seine Bedenken gegen die Sage Nicolai's in einem langen Briefe vom 13. November vor. Er vertheidigt den von diesem verworfenen Satz, daß Trauerspiel solle bessern, indem er den Satz Nicolai's, daß Trauerspiel solle Leidenschaften erregen, vollständig anerkennt und ihn zur richtigen Fassung des aristotelischen Satzes heranzieht. Das Trauerspiel, sagt er, solle eben durch Erzeugung der Leidenschaften bessern; Nicolai's Satz gebe also die Mittel an, der andere Satz den Endzweck. Er stellt nun zur Begründung seiner Behauptung zunächst die Frage, was für Leidenschaften denn das Trauerspiel eigentlich erzeuge, und findet, daß es, mögen in den handelnden Personen alle möglichen Leidenschaften dargestellt sein, im Zuschauer nur das Mitleiden erzeuge. Denn Schreck und Bewunderung seien, nach seinem Verstande, keine Leidenschaften. „Das Schrecken in der Tragödie ist weiter nichts, als die plötzliche Ueberraschung des Mitleids, ich mag den Gegenstand meines Mitleids kennen oder nicht. — Nun zur Bewunderung! Die Bewunderung! O in der Tragödie, um mich ein wenig orakelmäßig auszudrücken, ist sie das entbehrlich gewordene Mitleiden. Der Held ist unglücklich, aber er ist über sein Unglück so weit erhaben, er ist selbst so stolz darauf, daß es auch in meinen Gedanken die schreckliche Seite zu verlieren anfängt, daß ich ihn mehr beneiden als bedauern möchte. — Die Staffeln sind also diese: Schrecken, Mitleid, Bewunderung. Die Leiter aber heißt: Mitleid; und Schrecken und Bewunderung sind nichts als die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids. — Das Schrecken braucht der Dichter zur Ankündigung des Mitleids, und Bewunderung gleichsam zum Ruhepunkte desselben. Der Weg zum Mitleiden wird dem Zuhörer zu lang, wenn ihn nicht gleich der erste Schreck aufmerksam macht, und das Mitleiden nützt sich ab, wenn es sich nicht in der Bewunderung erholen kann. Wenn es also wahr ist, daß die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns soweit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche

zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten rühren und für sich einnehmen muß. Und nun berufe ich mich auf einen Satz, den Ihnen Herr Moses vorläufig demonstrieren mag, wenn Sie, Ihrem eignen Gefühl zum Troß, daran zweifeln wollen. Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder — es thut jenes, um dieses thun zu können. Bitten Sie es dem Aristoteles ab, oder widerlegen Sie mich.¹⁾ Es folgt nun eine Erklärung über die Beschaffenheit tragischer Charaktere, wie sie aus dem Grundsatz, daß die Tragödie Mitleid erwecken soll, nothwendig folgt. „Folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben, folglich muß die beste Person auch die unglücklichste seyn, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben. Das ist, der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht vorsehen. Der Held oder die beste Person muß nicht, gleich einem Gotte, seine Tugenden ruhig und ungefränkt übersehen. Merken Sie aber wohl, daß ich hier nicht von dem Ausgange rede, denn das stelle ich in des Dichters Gutbefinden, ob er lieber die Tugend durch einen glücklichen Ausgang krönen, oder durch einen unglücklichen noch interessanter machen will. Ich verlange nur, daß die Personen, die mich am meisten für sich einnehmen, während der Dauer des Stückes die unglücklichsten sind. Zu der Dauer aber gehöret nicht der Ausgang.“ — Darauf wendet er sich wieder zurück zu der Erregung des Schreckens und der Bewunderung, um deren Berechtigung in der Tragödie zu bestimmen. „Das Schrecken, habe ich gesagt, ist das überraschte Mitleid; ich will hier noch ein Wort hinzusetzen: das überraschte und unentwickelte Mitleid; folglich wozu die Ueberraschung, wenn es nicht entwickelt wird? Ein Trauerspiel voller Schrecken, ohne Mitleid, ist ein Wetterleuchten ohne Donner. So viel Blitze, so viel Schläge, wenn uns der Blitz nicht so gleichgültig werden soll, daß wir ihm mit einem kindischen Vergnügen entgegen gaffen. Die Bewunderung, habe ich mich ausgedrückt, ist das entbehrlich gewordene Mitleid. Da aber das Mitleid das Hauptwerk ist, so muß es folglich so selten als möglich entbehrlich werden; der Dichter muß seinen Held nicht zu sehr, nicht zu anhaltend der bloßen Bewunderung aussetzen, und Cato als ein Stoiker ist mir ein schlechter tragischer Held. Der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopöe, der bedauerte des Trauerspiels. — — Hieraus können Sie nun auch schließen, was ich von Ihrer Eintheilung der Trauerspiele halte. Sie fällt mit Ihrer Erlaubniß ganz weg.“ —

Nicolai selbst antwortete auf diesen Brief zunächst nicht, sondern theilte ihn Mendelssohn mit; und dieser, der sich damals vorzugsweise mit der Theorie der Empfindungen beschäftigte, sucht in einem Briefe vom 23. November (XIII, 35.) Lessings Gedanken von der Bewunderung zu widerlegen, indem er der Bewunderung einen selbstständigen Werth beilegt. Diese Erörterungen über das Wesen der Bewunderung sucht darauf Lessing am 28. November zu widerlegen, besonders indem er einen Unterschied zwischen Bewunderung und Verwunderung macht, gibt dann aber nach einem

¹⁾ Auf eben die Art verfährt er mit der Komödie: Sie soll uns zur Fertigkeit verhelfen, alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen. Wer diese Fertigkeit besitzt, wird in seinem Betragen alle Arten des Lächerlichen zu vermeiden suchen, und eben dadurch der wohlgezogenste und gefitteteste Mensch werden. Und so ist auch die Nützlichkeit der Komödie gerettet.“

zweiten Schreiben Mendelssohns zu, daß er in diesem Punkte in seinem letzten Briefe ziemlich in den Tag hinein geschwagt habe. Er wolle sich also über die Materie von der Bewunderung noch gar nicht erklärt haben und von vorn anfangen. Seine Behauptung, die Bewunderung müsse in dem Trauerspiele nichts sein, als der Ruhepunkt des Mitleidens, sei gegen die von Nicolai angenommene zweite Gattung der Trauerspiele gerichtet, wo man durch Hülfe des Schreckens und des Mitleidens Bewunderung erregen wolle. Denn in dieser Gattung werde die Bewunderung zum Hauptwerke, da das Unglück, das den Helden treffe, uns nicht sowohl rühren solle, als dem Helden Gelegenheit geben, seine außerordentlichen Vollkommenheiten zu zeigen. Ein solches Trauerspiel sei nur ein dialogisirtes Heldengedicht und kein Trauerspiel; der bewunderte Held sei der Stoff des Heldengedichts ¹⁾ — Nun solle uns aber das Trauerspiel (s. Aristoteles Poetik 14.) nicht jede Art des Vergnügens ohne Unterschied gewähren, sondern nur allein das Vergnügen, welches ihm eigenthümlich zukomme. — In der strengen Sonderung, die Lessing hier festhält, tritt recht deutlich die ihm eigene Tendenz zur Reinhaltung der Gattungen hervor. „Barum, fährt er fort, wollen wir die Arten der Gedichte ohne Noth verwirren, und die Grenzen der einen in die andern laufen lassen. So wie in dem Heldengedichte die Bewunderung das Hauptwerk ist, alle andern Affekten, das Mitleiden besonders, ihr untergeordnet sind: so sey auch in dem Trauerspiel das Mitleiden das Hauptwerk, und jeder andere Affekt, die Bewunderung besonders, sey ihm nur untergeordnet, das ist, diene zu nichts, als das Mitleiden erregen zu helfen. Der Heldendichter läßt seinen Helden unglücklich seyn, um seine Vollkommenheiten ins Licht zu setzen. Der Tragödienschreiber setzt seines Helden Vollkommenheiten ins Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen. Ein großes Mitleiden kann nicht ohne große Vollkommenheiten in dem Gegenstande des Mitleids seyn, und große Vollkommenheiten, sinnlich ausgedrückt, nicht ohne Bewunderung. Aber diese großen Vollkommenheiten sollen in dem Trauerspiele nie ohne große Unglücksfälle seyn, sollen mit diesen allezeit genau verbunden seyn, und sollen also nicht Bewunderung allein, sondern Bewunderung und Schmerz, das ist, Mitleiden erwecken.“ Wo die Bewunderung für sich allein wirkt, soll sie gleichsam nur der Ruhepunkt des Mitleids seyn, wo sich der Zuschauer zu neuem Mitleiden erholt. Wir können nicht lange in einem starken Affekte bleiben, also können wir auch ein starkes Mitleiden nicht lange aushalten; es schwächt sich selbst ab. Deshalb untermischt der Dichter die Scenen, wo er die Vollkommenheiten und Unglücksfälle seines Helden in einer rührenden Verbindung zeigt, mit solchen Stellen, die von den Vollkommenheiten allein handeln, und hier hat die Bewunderung Statt. Aber auch in solchen Stellen darf die Bewunderung nicht solche Vollkommenheiten betreffen, die das Mitleid zernichten. „Gesezt, ich sagte zu Jemand: heute ist der Tag, da Titus seinen alten Vater, auf einem Seile, welches von der höchsten Spitze des Thurms bis über den Fluß ausgespannt ist, in einem Schubkarren von oben herab führen soll. Wenn ich nun, dieser gefährlichen Handlung wegen, Mitleiden für den Titus erwecken wollte, was muß ich thun? Ich müßte die guten Eigenschaften des Titus und seines Vaters auseinandersetzen, und sie beyde zu Personen machen, die es um so viel weniger verdienen, daß sie sich einer

¹⁾ Lessing hat sich zu dieser Erklärung über das Epos, die auch schon oben in seinem ersten Briefe sich findet, wohl durch den Namen „Heldengedicht“ verleiten lassen.

solchen Gefahr unterziehen müssen, je würdiger sie sind. Aber nicht wahr, dem Mitleiden ist der Weg zu dem Herzen meines Zuhörers auf einmal abgeschnitten, sobald ich ihm sage, Titus ist ein Seiltänzer, der diesen Versuch schon mehr als einmal gemacht hat? Und gleichwohl habe ich doch weiter nichts als eine Vollkommenheit des Titus den Zuhörern bekannt gemacht. Ja, aber es war eine Vollkommenheit, welche die Gefahr unendlich verringerte, und dem Mitleiden also die Nahrung nahm. Der Seiltänzer wird nunmehr bewundert, aber nicht bedauert. — Was macht aber derjenige Dichter aus seinem Helden anders, als einen Seiltänzer, der, wenn er ihn will sterben lassen, das ist, wenn er uns am wenigsten durch seine Unfälle rühren will, ihn eine Menge der schönsten Gasconaden, von seiner Verachtung des Todes, von seiner Gleichgültigkeit gegen das Leben herschwagen läßt? In eben dem Verhältniß, in welchem die Bewunderung auf der einen Seite zunimmt, nimmt das Mitleiden auf der andern ab. Aus diesem Grunde halte ich den Polyeukt des Corneille für tadelhaft; ob er gleich wegen ganz anderer Schönheiten niemals aufhören wird zu gefallen. Polyeukt strebt ein Märtyrer zu werden; er sehnet sich nach Tod und Martern; er betrachtet sie als den ersten Schritt in ein überschwenglich seliges Leben; ich bewundere den frommen Enthufasten, aber ich müßte befürchten, seinen Geist in dem Schooße der ewigen Glückseligkeit zu erzürnen, wenn ich Mitleid mit ihm haben wollte.“ — Nach einigen die Theorie der Tragödie nicht direct betreffenden weitern Erörterungen über das Wesen der Bewunderung, zu denen ihn Mendelssohns Brief veranlaßt, geht Lessing auf das 13. Capitel von Aristoteles Poetik über, wo gesagt wird, der Held der Tragödie müsse ein Mittelcharakter sein; sei er zu lasterhaft, so verdiene er sein Unglück und erzeuge nicht unser Mitleid; sei er zu tugendhaft, so erzeuge sein Unglück Entsetzen und Abscheu. Daß an dem Helden eine *ἀμαρτία* sein müsse, durch die er sein Unglück über sich gebracht hat, fordert Lessing gleichfalls, aber er sucht die Forderung anders zu begründen, als Aristoteles. Er verlangt die *ἀμαρτία* nicht, weil der Held ohne sie unvollkommen sein würde und das Unglück eines vollkommenen Menschen Abscheu erwecke, sondern weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem andern gegründet wäre, und wir jedes von diesen zwei Stücken gesondert denken würden.

Mendelssohn hatte damals eine Abhandlung von der Illusion unter der Feder, worin er seine und Nicolai's Gedanken über diesen Gegenstand vortragen wollte. Mit Bezug darauf schließt Lessing seinen Brief: „Wenn Sie Ihre Gedanken von der Illusion mit dem Herrn Nicolai auf's Reine bringen werden, so vergessen Sie ja nicht, daß die ganze Lehre von der Illusion eigentlich den dramatischen Dichter nichts angeht, und die Vorstellung seines Stücks das Werk einer andern Kunst, als der Dichtkunst, ist. Das Trauerspiel muß auch ohne Vorstellung und Akteurs seine völlige Stärke behalten, und diese bei dem Leser zu äußern, braucht sie nicht mehr Illusion als jede andre Geschichte. Sehen Sie deswegen den Aristoteles noch gegen das Ende des 5ten und den Anfang des 14ten Hauptstücks nach.“ Es muß uns auf den ersten Blick befremden, daß Lessing hier ganz im Widerspruch mit seiner sonstigen Auffassung von dem Werthe der Vorstellung des Dramas auf der Bühne, von der früher die Rede gewesen ist, so ohne Weiteres der Ansicht des Aristoteles (*ἡ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγωνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν. ἔτι δὲ κρυωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν.*) beitrifft. Doch löst sich der Wider-

spruch, wenn wir bedenken, daß es Lessing hier nur darauf ankommt, die Illusion, weil wir beim Genuß eines Kunstwerkes den Begriff der Wirklichkeit gar nicht in Betracht ziehen, als für den ästhetischen Genuß überhaupt durchaus entbehrlich hinzustellen. Nachdem er die Abhandlung Mendelssohns von der Illusion erhalten, entwickelt er seine Gedanken über die Sache ausführlich, indem er dabei auf die Frage nach dem Grunde des Vergnügens an der Tragödie zurückgeht. Nicolai hatte in seiner Abhandlung über das Trauerspiel, ganz im Sinne von Du Bos in den réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture gesagt, es sei jedermann bekannt, daß unser Geist die Unthätigkeit hasse und die Beschäftigung liebe; ein gehöriger Gebrauch unserer Kräfte sey jederzeit mit einer angenehmen Empfindung verknüpft. — Was sey aber wohl mehr vermögend, uns in Bewegung zu setzen, als die Leidenschaften? Deshalb sei derjenige unseres Beifalls gewiß, dem es gelingt, uns zu rühren? Selbst alsdann noch, wenn uns die Heftigkeit der Leidenschaften unangenehme Empfindungen verursacht, habe die Bewegung, die sie mit sich führe, noch Annehmlichkeiten für uns. — Das komme daher, daß die Ausbrüche der heftigen Leidenschaft so schrecklich seien, daß wir uns nicht einen Augenblick bedenken können, sie zu unterbrechen; es sei also die Stärke der Bewegung, die uns lieb sei, auch ungeachtet der schmerzlichen Empfindungen, die wider das Angenehme der Leidenschaft streiten, obsiegen und die schmerzlichsten Folgen hinterlassen. Von der Art seien die Nachahmungen der Leidenschaften in der Tragödie; unser Geist werde gerührt, empfinde auch Schmerz, aber ein nicht wirklicher, sondern nur nachgeahmter Schmerz, sei eben deswegen nicht vermögend, die wirklich geschehene Nührung zu überwältigen¹⁾; das Unangenehme der Leidenschaft verschwinde also, und es bleibe nur das Vergnügen gerührt zu werden übrig.

Von diesen Grundsätzen mag nun auch wohl Mendelssohn in seiner mit dem Briefe ohne Datum (XIII, 44.) übersandten, nicht mehr vorhandenen Abhandlung von der Illusion ausgegangen sein. Lessing ist mit der Erklärung des Vergnügens am Trauerspiele, wie die Berliner Freunde sie nach Du Bos' Vorgange annahmen, nicht zufrieden. Er hatte den Widerspruch eingesehen, der darin liegt, daß erst gesagt wird, die angenehme Empfindung werde durch die starke Erregung hervorgebracht, und dann, um zu erklären, wie es möglich sei, daß in der Tragödie unser Vergnügen ein reines ist, während ein wirkliches Unglück doch sehr wenig Angenehmes hat, wieder behauptet wird, das Vergnügen am Trauerspiel sei deshalb so groß, weil hier, bei der Nachahmung des Unglücks, unsere Erregung eine schwächere sei, mit andern Worten, die schwächere Ursache habe eine stärkere Wirkung. Ferner mußte ihm der Gedanke nahe liegen, daß ja, wenn man die Consequenzen jener Erklärung ziehen wollte, uns eine weniger lebensvolle Tragödie, die also uns in geringerem Grade erregt, uns ein größeres Vergnügen gewähre, der schlechtere Dichter also sein Ziel eher erreichen muß, als der bessere; und daß andererseits der Zuschauer, der nur oberflächlich auf die Vorstellung seine Aufmerksamkeit richtet, einen größeren Genuß haben müßte, als der, welcher mit ganzer Seele sich theiligt. — Seine Zweifel bringt nun Lessing (2. Februar, XII, 86 ff.) folgendermaßen vor. Zuerst erklärt er sich damit einverstanden, daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden

¹⁾ Du Bos: »Les passions que ces imitations font naître en nous ne sont que superficielles.«

oder heftige Verabscheuungen sind, ferner, daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größern Grades unserer Realität bewußt sind, und daß, da dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann, alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm sind. Dann fährt er fort: „Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen: daß die Lust, die mit der stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unsrer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind. — Alles, was ich hieraus folgere, wird aus der Anwendung auf das aristotelische Exempel von der gemalten Schlange am deutlichsten erhellen. Wenn wir eine gemalte Schlange plötzlich erblicken, so gefällt sie uns desto besser, je heftiger wir darüber erschrocken sind. — Dieses erkläre ich so: Ich erschrecke über die so wohlgetroffene Schlange, weil ich sie für eine wirkliche halte. Der Grad dieses Schreckens, als eine unangenehme Leidenschaft, oder vielmehr der Grad der Unlust, die ich über diesen schrecklichen Gegenstand empfinde, sey 10, so kann ich den Grad der Lust, die mit der Empfindung der Leidenschaft verbunden ist, 1 nennen, oder 10, wenn jener zu 100 wüchse. Indem ich also 10 empfinde, kann ich nicht 1 empfinden, das ist, so lange ich die Schlange für eine wirkliche halte, kann ich keine Lust darüber empfinden. Nun werde ich aber auf einmal gewahr, daß es keine wirkliche Schlange, daß es ein bloßes Bild ist: was geschieht? Die Unlust über den schrecklichen Gegenstand = 10 fällt weg, und es bleibt nichts übrig, als die Lust, die mit der Leidenschaft, als einer bloßen stärkern Bestimmung unsrer Kraft, verbunden ist; 1 bleibt übrig, das ich nunmehr empfinde, und in dem Grade 8 oder 10 empfinden kann, wenn jener Grad anstatt 10, 80 oder 100 gewesen ist. Wozu brauchen wir nun hier die Illusion? — Ich komme auf Ihre zweyte Folge. Daher gefallen uns alle unangenehmen Affekte in der Nachahmung. Der Musikus kann uns zornig u. s. w. Hierwider sage ich: Die unangenehmen Affekten in der Nachahmung gefallen deswegen, weil sie in uns ähnliche Affekten erwecken, die auf keinen Gegenstand gehen. Der Musikus macht mich betrübt; und diese Betrübniß ist mir angenehm, weil ich diese Betrübniß bloß als Affekt empfinde, und jeder Affekt angenehm ist. Denn setzen Sie den Fall, daß ich während dieser musikalischen Betrübniß wirklich an etwas Betrübtes denke, so fällt das Angenehme gewiß weg. — Ein Exempel aus der Körperwelt? Es ist bekannt, daß, wenn man zwey Saiten eine gleiche Spannung gibt, und die eine durch die Berührung ertönen läßt, die andere mit ertönt, ohne berührt zu seyn. Lassen Sie uns den Saiten Empfindung geben, so können wir annehmen, daß ihnen zwar eine jede Bewegung, aber nicht eine jede Berührung angenehm seyn mag, sondern nur diejenige Berührung, die eine gewisse Bewegung in ihnen hervorbringt. Die erste Saite also, die durch die Berührung erbebt, kann eine schmerzliche Empfindung haben; da die andre, der ähnlichen Erhebung ungeachtet, eine angenehme Empfindung hat, weil sie nicht (wenigstens nicht so unmittelbar) berührt worden. Also auch in dem Trauerspiele. Die spielende Person (d. h. die dargestellte) geräth in einen unangenehmen Affekt, und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affekt bei mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabey zu denken. — Dergleichen zweyte Affekten aber, die bey Erblickung solcher Affekten an andern, in mir entstehen, verdienen kaum den Namen

der Affekten; daher ich denn in einem von meinen ersten Briefen schon gesagt habe, daß die Tragödie eigentlich keinen Affekt bey uns rege mache, als das Mitleiden. Denn diesen Affekt empfinden nicht die spielenden Personen, und wir empfinden ihn nicht bloß, weil sie ihn empfinden, sondern er entsteht in uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns; es ist kein zweyter mitgetheilter Affekt.“

Am 2. April übersendet Lessing an Nicolai einige von diesem sehnlichst erwartete weitere Anmerkungen über einzelne Stellen der unterdessen gedruckten Abhandlung über das Trauerspiel, von denen hier nur auf die zu S. 18. (XII, 93.) hingewiesen werden mag, die für Lessings damalige Auffassung der aristotelischen Theorie wesentlich ist.

Nach längerem Schweigen erst, am 14. May, lassen die Berliner Freunde wieder etwas von sich hören. Nicolai schickt unter diesem Datum an Lessing eine vorzugsweise von Mendelssohn aufgesetzte Kapitulation, welche die Punkte bestimmen soll, über die man in dem obwaltenden Streite einig oder nicht einig sei. Hiermit aber wird über die streitige Materie in der Correspondenz der Freunde zum letzten Male verhandelt. Lessing hatte freilich, da Nicolai mit einem Briefe nicht zufrieden ist (XII, 92.), die Absicht, ein ordentliches Buch zu schreiben, das die Folgen enthalten sollte, die er aus seinem Grundsätze ziehen zu dürfen glaubte, aber es blieb damit vorläufig bei der Absicht.

Wenn wir den Standpunkt, den Lessing um diese Zeit gewonnen hat, mit demjenigen vergleichen, den er in der Zeit seiner dramatischen Jugend-Arbeiten einnahm, so ist ein ganz bedeutender Fortschritt nicht zu verkennen. Er hat in der dazwischen liegenden Zeit vor allen Dingen sich aus den engen Schranken der herrschenden französischen Theorie herausgearbeitet. Dabei hat ihn zunächst sein umfassendes Studium des Dramas der verschiedensten Völker, welches sich aus dem in der theatralischen Bibliothek Gegebenen bemessen läßt, besonders aber die Bekanntschaft mit dem bürgerlichen Trauerspiel der Engländer sehr gefördert. Dieser letzte Einfluß tritt auch in dem zuletzt besprochenen Briefwechsel noch hervor, indem Lessing daselbst, wenn er die Bewunderung aus der Tragödie möglichst zu entfernen sucht, dabei doch auch als Stoff für die Tragödie mehr die nicht eben Bewunderung erregenden Vorfälle des bürgerlichen Lebens im Auge haben mochte. Am meisten aber hat zur Vertiefung und Klärung seiner Ansichten und zu einer größern Freiheit seines Standpunktes beigetragen, daß er nicht mehr bei den Franzosen mit ihrer pseudoaristotelischen Theorie, sondern bei Aristoteles selbst in die Schule ging. Wenn auch freilich seine Auffassung der Lehre des Aristoteles für jetzt noch nicht zu der Reife gelangt ist, wie wir sie später in der Dramaturgie finden, wenn auch noch manches Mißverständnis, manches Halbwahre und Unsichere sich findet, so ist doch in vielen Punkten der brieflichen Erörterungen, vor Allem in der bacchischen Auffassung des Begriffs der Katharsis schon der künftige Hamburger Dramaturg deutlich zu erkennen. —