

Lessing als Dramatiker.

(Fortsetzung.)

Von Dr. L. Hölscher. ¹⁾

Im Jahre 1754 begann die Herausgabe der theatralischen Bibliothek. Sie wird eingeleitet mit Abhandlungen über das weinerliche oder rührende Lustspiel. Den Ursprung desselben haben wir in Frankreich zu suchen. Regnard und Destouches waren es nämlich, welche Scenen aus dem wirklichen Leben zu ihrer Komödie wählten und dadurch dem Drama einen ernstern Grund gaben. Man ging aber weiter. Das 18. Jahrhundert glaubte, die Tragödie könne nur unter Königen und Fürsten spielen, und wie es anfang tragische Stoffe auch im bürgerlichen Leben zu erkennen und auf die Bühne zu bringen, so nannte es diese Gemälde Komödien. In dieser Rücksicht wird La Chaussée der Schöpfer des rührenden Schauspiels, des sogenannten comique larmoyant, genannt. ²⁾ La Chaussée blieb dabei stehen, einige rührende Scenen mit komischen Situationen zu vermischen; nicht darin liegt sein Fehler, sondern vielmehr in dem Charakter dieser Mischung, in der gekünstelten Mattigkeit der Nührungen und dem gezwungenen Contrast der heiteren Bilder; sein Stil ist sentenziös, aber einförmig, die Ideen sind niederer Gattung, das Pathos ist ein Pathos des Salons, geglättet, übertrieben. Was nun aber La Chaussée für einzelne Scenen gethan, wurde dann Norm für ganze Werke. Diderot bemächtigte sich des comique larmoyant. ³⁾ Es war ein glücklicher Gedanke von ihm, der unwahren Poesie die

¹⁾ Seit vorigen Ofern, wo der erste Theil dieser Abhandlung veröffentlicht wurde, ist das treffliche Buch „Lessings Dramen und dramatische Fragmente. Erklärt von A. Rodnagel. Darmstadt 1842“ erschienen. Daß ich dadurch nicht von der Fortsetzung meiner Arbeit abgehalten wurde, hat seinen Grund sowohl in der besonderen Aufforderung des geehrten Herrn Verf., dessen Güte ich den Besitz seines Buchs verdanke, als in der verschiedenen Anlage unserer Erläuterungen, indem ich nur die Geistesentwicklung Lessings nach dieser einen Seite und seine jedesmalige Stellung zu seiner Zeit nachzuweisen mich bemühte, also einen rein historischen Weg einschlug, Herr Rodnagel dagegen, wie dies schon der Titel des Buchs angiebt, einen ins Einzelne eingehenden Commentar zu den einzelnen Dramen giebt. Hätte ich diese philologische Seite berücksichtigen wollen, so würde die Arbeit zu sehr angewachsen sein, während gerade durch die gründliche Verfolgung seines Ziels das Werk des Herrn Rodnagel ein unentbehrliches Handbuch für diejenigen geworden ist, denen es bei der Lesung des Dichters um ein ernstliches Verständnis zu thun ist. Nachträglich bemerke ich nach dem Erscheinen der „Lessingiana. Von G. Mohnke. Leipzig 1843“, daß auch Mohnke auf das Resultat gekommen ist, daß zu Weihnachten 1747 Lessing sich nach Camenz begab (vergl. Mohnke S. 15, 176) und Mylius 1748 nach Berlin folgte (M. S. 38), wo er schon im Novbr. gewesen sein muß (M. S. 151); vom Ende 1751—52 befand er sich in Wittenberg (M. S. 152); Damon ist noch in Meissen geschrieben (M. S. 157). Ueber die alte Jungfer, die Herr Rodnagel S. 334 sehr streng beurtheilt, stimmt mein Urtheil mit dem Mohnke's S. 162 überein. Ueber Christlob Mylius, Lessing's Jugendfreund, vergl. jetzt die ausführliche Nachricht von M. S. 165 fgg.

²⁾ Vergl. Schloffer, Geschichte des 18. Jahrh. I. S. 548 fgg. 554, 564. Villemain, cours de littérature française. Bruxelles 1840. p. 90, 91.

³⁾ Vergl. für das Folg. Villemain p. 160 sq. 162. Reinhold in Franck's Taschenb. dram. Originalien für 1841. S. 460 fgg. A. W. Schlegel, über das Verhältnis der schönen Künste zur Natur, in den krit. Schriften I. S. 275. II. S. 310 fgg.

Naturwahrheit entgegenzusetzen. Er trat durchaus entschieden auf, er bekämpfte nicht mehr einzelne Auswüchse, sondern er griff geradezu das Prinzip an. Es ist diese Reaction vollkommen begründet in seinem ganzen Wesen, welches sich ähnlich in der Encyclopädie ausspricht. Er ist Materialist. Er kennt keine ideale Schönheit, alles spricht zu den Sinnen. In seiner Kritik ist er ekstatisch, ausschweifend in Bewunderung und Tadel. Er hat, sagt Billemain von ihm, *comme critique quelque chose de la liberté de l'école allemande, quelque chose aussi de son affectation. Ce qu'il veut, ce qu'il admire, c'est le naturel, le spontané, le simple, un homme enfin et non pas un auteur.* Auch in dem Drama setzt er dem monarchischen Prinzip ein demokratisches entgegen. Er wollte alles conventionelle Formenwesen von der Poesie abstreifen und sie zur Natur zurückführen, die ihm allein im dritten Stande zu sein schien. Aber eben dieses Leben des dritten Standes war ein durchaus dürftiges, es lag in ihm noch gar kein poetischer Stoff. Alles was Frankreich Großes gehabt hatte, hatte einen höfischen Charakter. So fehlte der neuen Poesie eine große Vergangenheit. Ueberdem aber ging die Poesie Diderot's aus einem philosophischen Systeme hervor, die Philosophie weckte erst den dritten Stand. Also mußte auch die Poesie dem regelrechten, aber rein negativen Systeme sich anbequemen. So wurde sie reine Prosa. Sie zog sich zurück aus den Salons in die Bürgerhäuser. Mit der kleinlichen Darstellung der Details des gewöhnlichen Lebens in seinen eigenen Dramen *père de famille* und *fils naturel* hängt Diderot's Ansicht über die Neußerlichkeiten zusammen, denen er ein lächerliches Ansehen beilegt; Alles aber steht mit dem Materialismus in Verbindung. Dies bürgerliche Drama ist himmelweit von dem Molière's unterschieden. Was Molière so fein für die Komödie zu benutzen wußte, sollte hier zur Tragödie gebraucht werden. Aber nicht die sittliche Macht der Familie als solcher war es, die den Hintergrund bildete, eine Macht, deren gewaltige Bedeutung am tiefsten in der Antigone des Sophokles dargestellt ist, sondern die Verwicklungen willkürlicher Bestrebungen einzelner Individuen; nicht höhere Ideen sind es, deren Triumph hier gefeiert wird, sondern die Thaten Einzelner. Eine zufällige Sympathie mit Individuen macht also nur für den einzelnen Zuschauer das Stück anziehend; von einer Reinigung der Leidenschaften, von einer Erhebung ist daher nicht mehr die Rede, sondern es ist allein Nahrung möglich. Dies bürgerliche Drama mit seiner Nichtbeachtung der höchsten Interessen steht so als kahle Prosa zwischen Tragödie und Komödie. Aber auch in der Form bildet es einen Gegensatz gegen die alte Tragödie. Durch seine Angriffe auf den bombastischen Vers ließ sich Diderot zu einer Feindschaft gegen den Vers überhaupt, in dessen Natur er den Schwulst begründet glaubte, verleiten. ¹⁾ So wurde der Vers durch die Prosa, die Idealität durch die gemeinste Natürlichkeit verdrängt. Diderot's Natur ist nicht die allgemeine Natur, die nach Abstreifung alles Neußerlichen, Zufälligen ewig bleibende, die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und zusammengedrückte, sondern die gemeine, äußere, mit allen Mängeln der Zufälligkeit bekleidete. So hat Diderot trotz seines Enthusiasmus für das griechische Theater dasselbe durchaus verkannt; die wichtigen Interessen der Komödie, die als solche trotz allen ihren Anstrengungen doch endlich sich verspotten müssen, vermischt er mit den substantiellen Interessen der Tragödie.

Gegen dieselbe Unnatur, welche Diderot bekämpfte, trat auch Lessing auf. Auch er empörte sich gegen die Auswüchse der französischen Tragödie und verlangte Natur. So hebt er besonders auch an Thomson, dessen Leben jenen Abhandlungen folgt, das Feuer, die tiefen Gedanken, die wahren Empfindungen hervor. Er lobt Destouches. Er weist auf Seneca hin und gibt einen Auszug aus dem rasenden Herkules und dem Thyest. Es zeigt sich hiebei noch die Schwäche seiner Kritik; zwar

¹⁾ Vergl. Schlegel, krit. Schriften. II. S. 319.

erkennt er Mängel an, die zu kühne Zeichnung, die allzu verschwenderisch gebrauchten poetischen Farben, aber weiter dringt seine Untersuchung nicht ein, und er lobt an dem rasenden Herkules, daß die Einheit des Orts und der Zeit so wohl beachtet sei. Er will aber weiter den Stoff benutzen, und um die Katastrophe des Stücks zu rechtfertigen, denselben so ändern, daß den Herkules sein allzu großes Vertrauen auf seine Kräfte zur stolzen Verachtung der Götter bringe und so er in seinen eigenen Anschlägen sich verwickle; auf diese Weise werde die Raserei als ein natürlicher Erfolg erscheinen. Darin liegt viel Wahres, wenn gleich der Grund, den für diese Aenderung Lessing anführt, nichts für sich hat, nämlich, daß nur keine böse oder keine abgeschmackte Lehre aus dem Trauerspiel gefolgert werden dürfe, es indeß keine Nothwendigkeit sei, daß aus der Fabel einer Tragödie eine gute Lehre fließen müsse, wenn nur einzelne Stellen von nützlichen Wahrheiten unterrichtet. Greller treten noch die Fehler Seneca's an dem Thyest hervor; zum Theil hat sie Lessing aufgedeckt, obgleich auf der andern Seite ein Hauptfehler, die verfehlte Charakteristik, ihm eine Tugend erscheint. Ueberhaupt aber scheint er nur deshalb den Thyest zu analysiren, um ihn in Vergleich mit der Tragödie des älteren Crebillon hervorzuheben, an der er die gewöhnlichen Mängel des französischen Trauerspiels, die Schwächung der Haupthandlung durch ungehörige Episoden und die gänzliche Nichtachtung der zeitlichen Verhältnisse, rügt. Er weist dann auf die Italiener hin, namentlich auch auf die Engländer.

Inzwischen war seine Sara Sampson erschienen. Um sie ruhig vollenden zu können, begab er sich auf einige Zeit nach Potsdam. Franz Horn ¹⁾ sagt sehr passend, er entfernte sich, weil er beschloffen hatte, ein Musterbild für die Deutschen zu schreiben. Schon darin, daß der Schauplatz nach England verlegt ist, ist etwas Absichtliches; man fühlte sich schon den Engländern näher als den Franzosen, ihr tiefes Gemüth hatte man schon aus den Richardson'schen Romanen lieben gelernt. Wo hätte Lessing in Deutschland die Charaktere, deren er bedurfte, finden können? Wir haben hier ein bürgerliches Trauerspiel; eine moderne Medea, fein gebildet, mit allen Künsten der Dialektik und Sophistik wohl vertraut, tritt im bürgerlichen Kreise, selbst eine Bürgerliche, auf; der Eindruck, der erzielt und erreicht wird, ist der allgemeine des rührenden Dramas. Bohß ²⁾ weiß das Stück nur zu tadeln. Hat er hier unparteiisch verfahren? Betrachten wir die Charaktere. Sara ist ein Wesen voll Liebe; die Liebe verführt sie, ihren Vater zu verlassen, aber auch ihre Liebe zum Vater ist groß. Indes ihre Liebe zu Mellefont macht sie schwach. Sie redet viel von Tugend, sie thut aber nichts für sie. Womit hat sie das Glück, daß sie mit ihrem Vater und dem Geliebten auf immer vereint sein soll, verdient? Doch das Glück war ihr nur nahe, sie fand es nicht, sie stirbt. Erst in dieser letzten Scene scheint sie mehr unser Interesse zu erregen, sie empfiehlt der Marwood Kind den Ihrigen. Doch auch dies Interesse ist nicht rein, es ist ja nicht bloß der Marwood Kind, es ist auch Mellefont's Kind, und ohne Zweifel darum will sie das Kind gerettet wissen. Hier also wieder dieselbe entnervende Neigung, die diesem Charakter alle Realität raubt. Sie ist also schwach. Indes wie kräftig tritt sie (48) gegen die Marwood auf; hier steht sie wirklich erhaben, hier weiß sie sich in ihrem Rechte gegen die Buhlerin. Aber das ist die einzige Scene, in der sie uns interessiert. Man könnte dem Dichter keinen Vorwurf machen, wenn er nicht diese Schattengestalt in den Vordergrund gestellt, an ihren Untergang das tragische Interesse geknüpft hätte. Ihr gegenüber die Marwood, ein ganz Medeischer Charakter. Gervinus nennt sie zugleich teuflisch und edel; ich weiß nicht, wie er diese Behauptung rechtfertigen möchte. Sie ist in der That meisterhaft geschildert; getäuschte Liebe treibt sie dem Geliebten

¹⁾ In Psyche. Aus F. Horn's Nachlasse. Ausgewählt von Gustav Schwab und Friedrich Förster. (3 Bände. Leipzig 1841). Bd. 1. S. 64.

²⁾ Geschichte der neueren deutschen Litteratur. S. 62.

nach; leidenschaftlich bewegt hat sie ihn nie aus den Augen gelassen. Aber ihre Leidenschaft, wie sie (2,1) sich zeigt, führt sie nicht übers Maß hinaus, sie ist nirgends Caricatur. Wie gefaßt ist sie, als Mellefont zu ihr kommt, wie schillert ihre Natur in allen Farben, die sie spielen lassen will, wie teuflisch sarkastisch ist sie (2,3), eine wie feine Dialektik entwickelt sie weiter (2,4)! Aber auch da, wo ihre Wuth durch den Starrsinn Mellefont's aufs höchste gesteigert ist, erkennen wir in ihr noch die Natur der betrogenen Geliebten. Wie sie ihn früher gewonnen hat, was sie damals reizte, das geht uns nichts an, sie hat ihn besessen und ein Recht auf ihn sich erworben; sie ist jetzt nicht gemeine Bühlerin, wie er sie darstellen will. Ihn wieder besitzen, das ist ihr einziger Gedanke, sie versucht Alles; verschmäht und beschimpft wagt sie noch einmal die Beute zu fangen, indem sie ihre Nebenbuhlerin zum Zurücktritt überreden will; als ihr dies mißlingt, ist sie nur noch von einem einzigen Gefühle bewegt, von der Rache. Sie will Mellefont Niemanden lassen und vergiftet deshalb die Sara. Sie entflieht, keine Strafe folgt ihr. Wir könnten nun sagen, daß das Gefühl der unbefriedigten Sehnsucht ihre Strafe sei. Diese Strafe ist aber nicht groß genug für den Mord, und außerdem zeigt der Brief, den sie zuletzt geschrieben hat, wie sie keineswegs allein in jenem Gefühl lebt und deshalb etwa um nichts mehr sich bekümmert, sondern sie hängt noch fest am Leben, und ihre Rettung ist jetzt ihr einziger Gedanke. Gewiß wirft diese letzte Scene wieder ein Licht auf ihren Charakter und zerstört alle die guten Vorstellungen, die wir uns von ihr gemacht haben. Sie wird dadurch zu einem bösen Gespenst, Edelmuth hat sie gewiß nie gezeigt, aber jetzt verdirbt sie sich auch ihr Recht; jetzt ist sie nicht mehr das betrogene Weib, jetzt ist sie die grausame Mörderin. Mitten zwischen diesem bösen und dem guten Gespenst steht Mellefont, ein anziehender Charakter, getheilt, schwankend, Verführer und selbst so leicht zu verführen, spielend mit dem Leben und dem Heiligen, aber nicht schlecht; mit gründlichem Haß geht er zur Marwood, aber sie hat ihn schnell gewonnen, dann ist er wieder auf der andern Seite, aber er ist noch nicht frei, so schwankt er. Gewiß eine neue eigenthümliche Gestalt in der deutschen Litteratur, aber — er ist keine wahre. Wie sollte er früher von der Marwood, die ihn so leicht zu beherrschen weiß, sich befreit haben? Auch er ist ein Romancharakter. Endlich hat er sich aus den alten Fesseln losgerissen, die ihm gegebenen Aussichten, die unendliche Güte des Vaters der Sara bezwingen ihn, der Uebermuth der Marwood giebt ihm eine festere Stellung. Erst damit bekommt er ein dramatisches Interesse, erst damit bekommt sein Tod eine Bedeutung. Sir Sampson's Schilderung ist gut gehalten; die übrigen Nebenpersonen aber sind verfehlt, zu Watwells gemüthlichem Wesen paßt die rhetorische Sprache nicht, die Unsicherheit in der Auffassung Nortons ergiebt sich besonders aus dem Gespräch (4,3), Arabella ist ein Zerrbild. — Fassen wir das Gesagte zusammen, so können wir unmöglich die Charakteristik so loben, wie es Gervinus gethan. Ferner läßt sich nicht leugnen, daß die Handlung sehr gedehnt ist und der Grundton eine weinerliche Empfindsamkeit. Wir leben von Anfang an in einer dumpfen Luft, unsre Theilnahme für die Personen hat etwas Aengstliches. Von Anfang bis zu Ende eine Thränenflut; diese falsche Sentimentalität selbst in Mellefont ausbrechend (vergl. 1,5), unmotivierte düstere Ahnungen, wie sie besonders im Anfange des 4. Actes vorkommen, offenbar störend. Die Empfindungen werden ausführlich auseinandergesetzt, über Tugend und Laster, Unschuld und Verführung wird fortwährend gepredigt (bes. vergl. 1,7. 4,1); die Leidenschaften werden analysirt, statt in Thatfachen sich auszudrücken, die Scenen entbehren der Anschaulichkeit und Kraft; die strenge Dialektik des Dichters spricht sich sogar in den Reden des alten Sampson und Sara's aus — kurz wir haben hier Fehler genug, welche uns abhalten müssen das Stück ein Meisterstück zu nennen. Indes auf der andern Seite ist auch nicht zu verkennen, daß das Stück große Schönheiten hat. Die Sprache ist durchaus correct, oft abgerissen, feil hingeworfen (vergl. 1,1,2); überall ein sicherer Zusammenhang, feine psychologische Blicke. Das Drama machte ein gewaltiges Aufsehen, und es war das beste, was

jene Zeit hervorzubringen vermochte. Außer bei den Gottschedianern, die die ganze Gattung verwarfen, was Lessing vorausah, ¹⁾ ward es bei allen gebildeten Deutschen beliebt. Es setzte sich zuerst den französischen Regeln entgegen, es ist zuerst ein freies Werk, und nur böswillige Richter konnten in ihm eine Bearbeitung des Kaufmanns von London sehen. In England und in Frankreich, hier durch Diderot besonders empfohlen, machte es ein großes Glück, und in Deutschland ward es in vielen Städten, zuerst in Frankfurt, mit sonderbaren Veränderungen in Wien, ²⁾ aufgeführt. Da es ein wenig lang ist, so wurde es auf den meisten Theatern verkürzt, ein Verfahren, das Lessing in der *Dramat.* 13. St. nicht geradezu billigt.

Was dem Stücke diese allgemeine Verbreitung aber verschaffte, das war sowohl dies, daß es in der Weise der Richardson'schen Romane auf eine zartere Sittlichkeit aufmerksam machte, darum dem überhand nehmenden Familiensinne gemäß war, ³⁾ als der Umstand, daß es keiner Nation bestimmt angehörte. Lessing selbst dachte sehr bescheiden darüber, er wußte recht wohl, daß er den Deutschen nur das Beste gegeben habe, was er ihnen als dramatischer Rhetor, mithin auf einem Irrwege, geben konnte. Aber die Zeit war nicht so, daß sich etwas eigentlich Nationales anknüpfen ließ, von der großen deutschen Vergangenheit wußten nur Wenige, diese Zeit mußte erst ganz umgewandelt werden. Darauf gingen auf ganz verschiedenen Wegen Gottsched und Lessing aus; Lessing aber gab eine Sara, während er etwas ganz Anderes, viel Höheres, Tragischheiteres dachte. Darum konnte er sich auch nicht über den großen allgemeinen Beifall freuen, ja er wurde nur noch mißtrauischer gegen sich selbst. ⁴⁾ Indes der Einfluß dieser Sara ist außerordentlich gewesen; es folgten schon jetzt zahlreiche Nachahmungen, ⁵⁾ bis dann später das bürgerliche Drama Alles zu überwuchern drohte. Doch aus derselben Zeit sind uns Nachrichten von dem unmittelbaren Eindrucke erhalten. So sagt Nicolai in einem Briefe vom 3. Novbr. 1756, daß er bei der Aufführung der Sara so ungemein gerührt worden sei, wie noch nie; es streite dies, setzte er hinzu, gewissermaßen wider sein eignes System von der Nührung in den Trauerspielen. Lessing antwortet ihm von Leipzig aus, wohin er sich 1755 wieder begeben hatte, am 13. Novbr., sich über das Trauerspiel überhaupt aussprechend; er giebt als Zweck an, es solle unsre Fähigkeit Mitleid zu fühlen erweitern, dadurch uns bessern; alle Personen, die man unglücklich werden lasse, müßten gute Eigenschaften haben, die beste Person müßte die unglücklichste sein, aber kein von allem Guten entblößter Bösewicht. Nicolai wollte die Bewunderung zum Hauptzweck machen; diesen Zweck weist Lessing (18. Decbr. 1756) der Epopöe zu; der Tragiker setze seines Helden Vollkommenheiten in's Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen; die Bewunderung finde in den Trauerspielen nicht als ein besonderer Affekt statt, sondern bloß als die eine Hälfte des Mitleids; die Bewunderung solle nur der Mittelpunkt des Mitleids sein, das Mitleid solle nicht gestillt werden, sondern der Zuschauer sich nur zu neuem Mitleide erholen. Darum, sagt er, sind die Trauerspiele nichts, und er meint damit die französischen, die nicht eher als am Ende des fünften Aufzugs einige Thränen ausdrücken, und darum taugt auch (S. 64) Corneilles Polyenkt nichts, weil der Held nur bewundert sein, nicht Mitleid erregen will. So verliert, fährt er fort, das Trauerspiel seine Kraft; denn nur das Mitleid hat einen dauernden Einfluß, die Bewunderung nur eine plötzliche Racheiferung, aber keine Tugend, nämlich keine beständige Eigenschaft der Seele. Er greift bei dieser

¹⁾ Vergl. Werke Bd. 5. S. 50.

²⁾ Vergl. Lessing's Leben von f. Bruder I. S. 174.

³⁾ Vergl. Göthe, Wahrheit und Dichtung, 22, 146.

⁴⁾ Vergl. Briefe S. 96 u. 97. Horn, Psyche I. S. 72.

⁵⁾ Vergl. Servinus 4, 372.

Gelegenheit Aristoteles an; dieser wollte, daß der Held des Trauerspiels darum ein Mittelcharakter sei, weil der allzu tugendhafte Unglückliche statt Mitleid Entsetzen erzeuge, er irre aber, der Fehler müsse deshalb am Helden sein, weil ohne den Fehler, den das Unglück über ihn ziehe, 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 besonders denken müßten.

Wir sehen hieraus zur Genüge, mit wie philosophischem Geiste Lessing jede Frage, die ihm seine Arbeiten nahe legen, erörtert. Seine Briefe zeigen hinlänglich, daß er in diesen Untersuchungen besonders durch die genaue Freundschaft mit Mendelssohn, auch mit Nicolai, gefördert wurde. Wie weit er aber von dem Grundsatz entfernt war, daß der Dichter ein Philosoph sein solle, erhellt am deutlichsten aus der von ihm gemeinschaftlich mit Mendelssohn auf Veranlassung der Berliner Akademie verfaßten Abhandlung Pope ein Metaphysiker 1755. Die slavische Ordnung, sagt er, des Metaphysikers ist mehr als Alles der Begeisterung eines wahren Dichters zuwider. Darum sei Lucrez, dessen Poesie das System Epicurus enthält, wohl ein Versmacher, aber kein Dichter, ein in ein Sylbenmaß gebrachtes System sei kein Gedicht. Pope als ein wahrer Dichter sei mehr darauf bedacht gewesen, das sinnlich Schöne aus allen Systemen zusammenzusuchen und sein Gedicht damit auszusmücken, als sich selbst ein eignes System zu machen oder sich an ein schon gemachtes einzig und allein zu halten; das habe Pope selbst wohl gewußt und darum gebeten seine Ernsthaftigkeit nicht zu verlachen, sondern ihm zu erlauben, den philosophischen Bart so lange zu tragen, bis er ihn selbst ausröpfe und ein Gespötte daraus mache. Vor diesem Abwege also, etwa ein System in Versen vorzutragen, schützte Lessing sein gesunder Sinn.¹⁾ Daß er aber auch nicht durch Diderot auf einen andern Irrweg geleitet wurde, dies ist besonders seinem Studium der Engländer zuzuschreiben, von dem wir deutlichere Spuren erst in dieser Zeit finden. Hier ist nun besonders merkwürdig die Vorrede zu Thomsons Trauerspielen 1756.²⁾ Er hebt diesen Dichter hervor wegen seiner Kenntniß des menschlichen Herzens und seiner magischen Kunst, jede Leidenschaft vor unsern Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen; ohne diese Kunst nützen uns alle Regeln nichts. Das Leben und die Natur sind ihm das Höchste, er will lieber der Urheber des Kaufmanns von London,³⁾ als der sterbende Cato sein, so sehr dieser auch wegen seiner mechanischen Richtigkeit für ein Muster gelte. „Aber, setzt er sehr verständig hinzu, die Regeln haben ihren Nutzen, und ich will lieber einen lebendigen Hercules, das Muster menschlicher Schönheit, als ein lebendiges Ungeheuer erschaffen haben, jedoch auch nur einen Hercules, nicht einen Adonis, denn die Stärke der Empfindung bleibt die erste Vollkommenheit, und wo ich sie finde, halte ich sie auch bei einigen Mängeln höher als eine weichliche Schönheit ohne innere Kräfte.“ Darum sind ihm die Horazier des Peter Corneille lieber als das regelmächtigste Stück seines Bruders. Die Stärke ist in Thomson mit der Regelmäßigkeit vereinigt, seine Regelmäßigkeit ist aber nicht sowohl eine französische, als griechische Simplicität. Von dieser Zeit an finden wir Lessing nun dem eifrigen Studium der englischen Litteratur hingegeben.⁴⁾

¹⁾ Ueber seine Abneigung gegen das Lehrgedicht überhaupt vergl. Gerwinus 4, 38.

²⁾ Gerwinus und Ad. Stahr (in dem Aufsatz: „Shakespeare in Deutschland“ in Prug litterarhistor. Taschenbuch 1843. S. 9) sagen etwas ungenau, daß die folgenden Ansichten in der theatral. Bibliothek ausgesprochen seien. Ueber die Bedeutung Thomsons vergl. Gerwinus 4, 18.

³⁾ Gerwinus und ebenso Stahr reden hier irrtümlich vom Kaufmann von Venedig; der Kaufmann von London ist ein damals in Deutschland sehr bekanntes Stück von Georg Lillo.

⁴⁾ Den Aufsatz freilich über die englische Schaubühne bis zur Restauration legt sich ausdrücklich Nicolai bei (Briefe an Lessing S. 27. A.). Auch in der neuen Ausgabe ist er als Lessings Werk abgedruckt. Ich sehe jetzt, daß diesen Fehler schon Mohnke S. 159 bemerkt hat.

Auch auf die Italiener hatte, wie gesagt, Lessing hingewiesen. Damals machte zuerst Nicolai auf Goldoni aufmerksam, und da er die *Erede fortunata* tadelte, so nahm sich Lessing 1755 vor, das Stück umzuarbeiten. Der Plan ist unter dem Titel: *die Clausel im Testamente* erhalten; das Stück ist berechnet auf fünf Akte. Lessing hat es anders angelegt als Goldoni, und den ersten Akt vollständig unter dem Titel: *die glückliche Erbin* ausgearbeitet 1758. Außer dem ersten Akte war auch der zweite abgedruckt, ist aber durch die Schuld des Verlegers ¹⁾ verloren; ganz ist es wohl nie ausgearbeitet. Da die Charaktere des italienischen Lustspiels stehend sind, der Stoff aber dem Dichter nicht angehört, so ist es nicht nöthig, mehr über dies Lustspiel zu sagen. Außer diesem Stücke hatte er noch fünf andere, theils auf dem Papier, theils im Kopfe, die er in einem Bande auf Osiern 1756 wollte erscheinen lassen, um dann, wie er sich ausdrückt, *caestus artemque reponere*. Indes vergebens mahnt ihn Mendelssohn am 10. Jan. und 9. März; es erschien nichts, denn er bereitete schon eine größere Reise vor, die er als Begleiter eines jungen Kaufmanns Winkler von Leipzig am 10. Mai antrat. Was für Stücke mit den angedeuteten gemeint sind, können wir nicht wissen. Einige Pläne oder Anfänge sind uns erhalten. So wird in das J. 1756 gesetzt ein Lustspiel: *Vor diesem*, von dem wir 4 Scenen haben. Welche von den zwei Personen, ob der Vater Willibald, der Lobredner der guten alten Zeit, oder der geschwätzige grobe Advokat Coder die Hauptrolle spielen werde, ist aus den Ueberbleibseln nicht klar; die Person des Coder scheint auch auf ein italienisches Lustspiel als Quelle hinzudeuten. ²⁾ Die drei ersten Auftritte fanden sich auch in einer französischen Bearbeitung unter dem Titel *Palaion* vor, die nach Lachmann bereits 1750 erschienen sei. ³⁾

Jene Reise mit Winkler währte nur kurze Zeit; der Ausbruch des siebenjährigen Kriegs führte die Rückkehr, diese einen Prozeß zwischen Lessing und Winkler herbei. Doch war nach dieser Zeit Lessings Leben in Leipzig angenehm; mit den Berlinern blieb er in regem Briefwechsel, er kam in Leipzig wieder in ein näheres Verhältnis zu Weiße, und dem Bunde schlossen sich der Dichter Kleist und Brave an; durch Kleist kam Lessing wieder in freundschaftliche Verbindung mit Gleim. Während Lessing einige Uebersetzungen machte, wurde um diese Zeit 1757 die Bibliothek der schönen Wissenschaften von Nicolai eröffnet, welche später nach Leipzig verlegt wurde. Sie setzte einen Preis für das beste Trauerspiel aus, ihn erhielt Cronegk's *Codrus*. ⁴⁾ Er hatte Lessings Beifall nicht, ⁵⁾ und dieser beschloß einen bessern zu machen. Sogleich drängten ihn die Berliner, ⁶⁾ und darauf theilte er Mendelssohn ⁷⁾ seinen Plan mit. *Codrus*, entschlossen für sein Vaterland zu sterben, hat sich in's dorische Lager begeben, giebt sich für einen Megarer und Feind der Athener aus und findet Gelegenheit, den Feldherrn der Dorier zu überreden, daß die Athener das Drakel bestochen hätten, um die Dorier von Angriffen abzuhalten. Der Feldherr, ungläubig von Natur wie sein Heer abergläubig, beschließt alle gefangenen Athener auf einen Tag umbringen zu lassen; vergebens widersteht sich ihm der Priester, der eine Mittelstraße einzuschlagen rät; der verkleidete *Codrus* bestärkt ihn in seinem Vorsatze. Der beleidigte Priester schlägt sich auf die Seite des Volks und bringt den gemeinen Soldaten auf, der den verkleideten *Codrus* in der Hitze des Aufruhrs ermordet. Das Drakel

¹⁾ Vergl. über den Streit mit Lessing Nicolai in der Anm. 3. Briefe XII. S. 32.

²⁾ Vergl. Rodnagel S. 342.

³⁾ Eine Probe giebt Lachmann S. 459.

⁴⁾ Vergl. Lessings Dramaturgie S. 4 fgg. 7. 23. *Gerwinus* 4, 373.

⁵⁾ Brief vom 22. Okt. 1757.

⁶⁾ Brief vom 21. Jan. 1758.

⁷⁾ Brief vom 18. Febr. 1758.

ist erfüllt, die athenischen Gefangenen setzen sich in Freiheit und jagen die Dorier in die Flucht. Dieser Plan, Lessing selbst noch ein wenig kahl scheinend, sollte ohne Episoden fünf Aufzüge füllen; sein Hauptaugenmerk wollte er darauf richten, die Person des Codrus als die vornehmste festzuhalten, so daß seine verstellte Rolle seinem Charakter und seinem edlen Vorsatze nicht nachtheilig würde. Schon am 27. Februar antwortete Mendelssohn: der Plan gefalle ihm besser als der des gekrönten Codrus; er sei einfach und zusammenhängend, und namentlich lasse die Ausführung des Charakters des Priesters viele Schönheiten anbringen. Er fragt aber, welches das Interesse in dem Stücke sein solle. Mitleiden, Schrecken und Furcht werde nicht erregt; Bewunderung auch nicht, denn Codrus trete schon mit dem festen unabänderlichen Vorsatze auf, und es frage sich nur, wie er ihn durchsetzen werde; am Ende beklagen wir weder sein Geschick noch freuen wir uns sonderlich. Diese Einwendungen würden viel für sich haben, wenn der Charakter von Anfang bis Ende starr gehalten wäre; dazu aber war der Dichter keineswegs gezwungen, er konnte ihn in seinem Entschlusse schwanken lassen, es wäre freilich dadurch etwas moderne Natur in ihn hineingekommen. Sonst möchte allerdings leicht das Interesse von dem Könige auf den Feldherrn und den Priester übergegangen sein. Jedoch es wäre voreilig, wie Mendelssohn selbst zugiebt, auf den bloßen Plan hin ein Urtheil fällen zu wollen. Des Freundes Worte sind die letzten, die über den Gegenstand sprechen. Von einem genauern Plane ist selbst nicht einmal etwas überliefert.¹⁾

Vielleicht ist es dieser Codrus gewesen, welcher Lessing zu tragischen Stoffen der alten Geschichte hinführte. Schon hatte ihn die Geschichte der Virginia begeistert. Wahrscheinlich ist es mir, daß er im Jahre 1757 darauf kam. Ein kleines Bruchstück unter dem Namen Virginia²⁾ enthält des 1. Akts 1. Scene: Zwei Geschöpfe des Appius, Claudius und Rufus, reden darüber, daß des Appius Vorhaben, die Virginia sich zu gewinnen, unübersteigliche Hindernisse finden werde. Diesen Plan deutet Lessing wahrscheinlich in dem Briefe an Mendelssohn vom 22. Oktober 1757 an. Bald aber ändert er ihn, und schon am 21. Januar 1758 theilt er Nicolai mit, daß er die Geschichte der Virginia von allem absondern wolle, was sie für den ganzen Staat interessant mache, und eine bürgerliche Virginia unter dem Namen Emilia Galotti geben. Auch ohne den damit verbundenen Umsturz der Staatsverfassung sei an sich die Geschichte schon tragisch genug; die Anlage sei nur von 3 Akten und er gebrauche alle Freiheiten der englischen Bühne. Das Sujet dünkte ihn so schön, daß er, um es nicht zu verderben, äußerst langsam arbeitete, alle sieben Tage nur sieben Zeilen schrieb, unaufhörlich den Plan erweiterte und unaufhörlich etwas von dem schon Gearbeiteten ausstrich. Auch diesen Plan änderte Lessing späterhin bedeutend; Nicolai sah ihn noch 1775 und bemerkt, daß damals die Rolle der Drina nicht vorhanden gewesen sei, wenigstens nicht auf die jetzige Art. Es ist für den Vergleich mit der jetzigen Emilia sehr zu bedauern, daß uns gar nichts von dieser zweiten Umformung erhalten ist; es zeigen aber diese Nachrichten, mit welcher Gewissenhaftigkeit Lessing den herrlichen Stoff bearbeitete.

Kleist verließ im Frühjahr 1758³⁾ Leipzig, Weiße wollte nach Paris gehen, Brave war gestorben, Lessing, den seine preussische Begeisterung schon vorher bei den Bürgern Leipzigs nicht beliebt gemacht hatte, hatte nun keine Veranlassung mehr dort zu bleiben, und etwa Mai 1758 kehrte er zu seinen Berliner Freunden zurück, zu Mendelssohn, Nicolai, Voss, Ramler u. A., und damit zu einer

¹⁾ Im Leben Lessings I. S. 203 Anm. ist ein Fehler. — In der neuesten Zeit ist die Geschichte des Codrus in einer satirischen Komödie in Platenscher Weise von Karl Stahl behandelt.

²⁾ Bei Lachmann II. S. 472.

³⁾ Karl Lessing im Leben I. S. 204 unrichtig: 1759.

außerordentlichen Thätigkeit. Es war das die Zeit, wo des großen Friedrich Heldensinn die ganze Nation entflammt hatte; es ist uns ja aus Göthe's Leben bekannt, wie auch da, wo die landesherrliche Politik dem Könige sich entgegengestellt hatte, dennoch alles, was Muth und Kraft in sich fühlte, mit dem preussischen Heros sympathisirte, wie besonders die deutsche Jugend entflammt war. Wie sollte da nicht auch Lessing angeregt seyn! Friedrich der Große lehrte das Volk erst die Bedeutung des Namens Vaterland wieder erkennen. So bedurfte es kaum bei Lessing der Unterredungen und des Briefwechsels mit dem kühnen Kleist und dem begeisterten Gleim, um ihn auf den Gedanken zu bringen, den Opfertod für das Vaterland in einem Drama zu feiern. So entstand das Trauerspiel *Philotas*. *Philotas*, ein jugendlicher Königssohn, voll von glühendem Thatendurst, stürzt sich in die Schlacht, wird im wilden Kampfe überwunden und gefangen genommen. Da droht aber dem Vaterlande die Gefahr, daß man um hohen Preis ihn loskaufen werde. Schon sehen wir, wie er sinnt was er thun soll; schon hat sich seine Seele bestimmt. Doch ein Opfer ist nicht vonnöthen, denn des feindlichen Königs Sohn, wird gemeldet, ist von *Philotas*' Leuten gefangen; eine Auswechslung stellt den Frieden her. Aber nein! er will das Opfer bringen, um durch die Gefangenschaft des fremden Prinzen seinem Staate nützlich sein zu können. Eine größere That kann er nie vollbringen, er hat genug gelebt, er begrüßt schwärmerisch das dargereichte Schwert und ersticht sich. Wir sehen, wie der Entschluß in *Philotas*' Seele aufkommt, wie er wächst, wie er sich vollendet; mit Nothwendigkeit geht aus diesem Charakter die That hervor. Von Anfang bis zu Ende eine kräftige, geflügelte Sprache, unsre Aufmerksamkeit ermattet keinen Augenblick, die Handlung schreitet rasch vorwärts, der Dialog ist schwungreich, Stoff und Form, Alles athmet Krieg. So als ein Kriegslied in besonderer Form ist der *Philotas* zu betrachten. Zwar könnten wir Ausstellungen machen, wir sind ungewiß, wohin wir die Scene verlegen sollen; griechische und römische Sitten sind unter einander geworfen; *Philotas*' Charakter hat manches Unwahrscheinliche, dieser jugendliche, fast noch knabenhafte Prinz weiß nichts von sanften Empfindungen, nichts von Liebe, und dennoch weist er die Liebe von sich ab, gerade als ob sie ihm bekannt sei, und trotz seiner Jugend hat er die Idee des Todes für's Vaterland so rein und so tief aufgefaßt und es ist eigentlich nichts Krankhaftes in ihm. Aber absichtlich scheint Zeit und Localität nicht bestimmt zu sein, damit wie aus einer uns unbekanntem Welt dies Leben und Feuer sprühende Bild uns entgegentrete, der verkörperte reine Heldensinn, und uns abhalte den Maßstab der geschichtlichen Zeit anzulegen. Mag Lessing einzelne Züge aus den Historikern des Alterthums entlehnt haben, wie er selbst Plutarch und Xenophon anführt, ¹⁾ mag vielleicht auch des Engländers Samuel Daniel *Philotas*, den Nicolai anführt, ²⁾ einen ähnlichen Stoff behandelt und ihn etwa angeregt haben, dennoch hat er dadurch die große Wirkung hervorgebracht, daß er in die Ideen der Gegenwart einen kühnen Griff that und den anhaftenden Schlendrian fortwarf. So haben wir eine ganz antike Natur gewonnen, in der wir im Grunde den Dichter selbst wiedererkennen. Denn wie das Alterthum ist sowohl dieser Held als sein Dichter von aller Empfindsamkeit frei; antik ist dieser männliche Sinn mit seinen Begriffen von Tugend und seinen gesteigerten Forderungen an die Willenskraft. ³⁾ Es hat der *Philotas* wohl mehr von der römischen Virtus als der hellenischen Kataklysmie; indeß hatte auch trotz Gleim und Ramler die Zeit mehr einen römischen als einen griechischen Charakter. Daher überall in diesen Stücken aus der Kriegszeit, dem *Codrus*, der *Virginia*, dem *Philotas* ein römischer Ernst. Für die Deutschen blieb freilich das Stück meist noch unverständlich;

¹⁾ Vergl. Collectaneen Bd. XI. S. 362, philolog. Nachlas ebendaf. S. 695.

²⁾ In Lessings Werken IV. S. 323.

³⁾ Vergl. Servinus 4, 330 fgg.

einer der Nachahmer, Löwen, ¹⁾ hielt es daher für nothwendig, eine Liebesgeschichte als Vehikel zu gebrauchen. Indes die gleichgesinnten Freunde Lessings wurden mächtig davon ergriffen, keiner wohl mehr als der empfängliche Gleim. Er übersezte gleich den Philotas in Verse. Er schickte noch im März 1759 den Anfang Lessing zu; am 15. April hatte er ihn bereits vollendet. Er hatte freilich manches nicht aufs beste geändert, die Komik Parmenio's, die Lessing gerade mit Recht vertheidigte, fortgeschafft; aber Lessing liebte und lobte an dem trefflichen Freunde auch den verkehrten Enthusiasmus, ²⁾ und so erschien denn der versificierte Philotas 1760. Und wenn Jeden, der nicht gar zu frostiger Natur ist, noch jetzt das Feuer des Philotas durchglüht, so mag dies kleine Drama auch wohl Göthen noch 1782 nach Stoff und Form Veranlassung zum Elpenor gewesen sein. ³⁾ In der Sprache ist freilich ein bedeutender Unterschied; während der Elpenor schon vieles von der eigenthümlichen Götheschen Lyrik der Iphigenia hat, so scheint mir die Sprache des Philotas Klopstockisch zu sein.

Aber das kleine Gedicht gab noch zu einem andern Stücke Veranlassung. Bodmer schrieb ein Gegenstück, eine Parodie, Polytimet 1760. Denn eben zu dieser Zeit war Lessing selbständig aufgetreten und hatte Bodmers schädlichen Einfluß auf die Entwicklung der Litteratur aufs kräftigste zu hemmen gesucht, so daß mit Recht der reizbare Mann sich veranlaßt sah, seine schwache Stellung mit allem Eifer zu vertheidigen. ⁴⁾ Lessing hatte sich mit Nicolai zur Herausgabe der Litteraturbriefe 1759 verbunden. ⁵⁾ Nicolai leitete das Unternehmen und er bewies einen trefflichen Takt. Er verband sich mit lauter Männern, die einerlei Tendenz festzuhalten fähig waren; sie hatten alle mehr oder weniger ein praktisches Talent und daher haben diese Briefe den Charakter der Unmittelbarkeit, der Verwandtschaft zwischen Leben und Schriftstellerei, wie sie überhaupt die bewegte Zeit herbeiführen muß. Wir finden den Begriff der Lebensphilosophie in die Nation geworfen und die Weltweisheit auf den Menschen bezogen. Bodmer ist von Göthe ein Kind genannt, er war lebendig, empfänglich, aber auch in sich gewaltig verliebt. Das Lob hatte ihn verwöhnt, und er hatte den Eigensinn und die feine Bosheit eines Kindes angenommen; ein solcher Mann konnte den Angriff oder auch nur den Mangel des Lobes nicht leiden.

Der siebenjährige Krieg hat eine außerordentliche Wirkung auf Deutschland gehabt; ⁶⁾ es drängen sich Gefühle und Leidenschaften, Ideen und Ansichten rollen in raschem Umschwung. Die Menschen werden aus ihren engen Kreisen herausgerissen, das Leben erfährt sie, die Dichtung der lebendigen Empfindung hat die Hoffnung auf die Eroberung der Zukunft. Wir sehen hier die Zeit vorbereitet, welche in ihren Extremen, in ihrer Revolutionsucht in den Göttingern, in den Königsbergern, in den Rheinländern hervortritt, nachdem die von Preußen gegebene Anregung sich mit der von Klopstock ausgehenden verschmolzen hatte. Noch wogte um diese Zeit die Gährung, welche Klopstocks Messias hervorgerufen hatte. Dies Gedicht steht am Eingange der neuern deutschen Litteratur; hier zuerst war der Grundsatz durchgeführt, daß die Kunst nicht Nachahmung der Natur, sondern selbst Natur sein sollte; aus einem unmittelbaren, lebendigen Bedürfnis stammt Klopstocks Dichtung. Die Empfindung der Religion war sein innerstes Bedürfnis, so wurde die Religion der

¹⁾ Vergl. Gervinus 4, 224.

²⁾ Vergl. Briefe von Lessing Bd. XII. S. 129. 130; von Gleim Bd. XIII. S. 105. 106. 110. 111.

³⁾ So Riemer, Mittheil. über Göthe Bd. II. S. 626. — Ueber Elpenor vergl. Briefwechsel mit Schiller Nr. 470. 470 a. 471. 791.

⁴⁾ Vergl. Prutz, Göttinger Dichterbund. S. 129 fgg.

⁵⁾ Die Gründung des Instituts erzählt Nicolai in der Vorrede zu Lessings Antheil an den Litteraturbriefen, wovon ich eine neuere Karlsruher Ausg. v. 1824 vor mir habe. Vergl. noch Gervinus 4, 234.

⁶⁾ Vergl. Prutz, über die politische Poesie im Taschenbuch 1843. S. 427 fgg., Koberstein Litt. Gesch. S. 219. — Friedrich's d. Gr. Einfluß auf die Litt. will freilich Lessing X, 354 nicht anerkennen.

Stoff und Inhalt der Kunst.¹⁾ Klopstock wollte aber eine fortdauernde Erhabenheit erhalten, die uns endlich ermattet, und die anhaltende Spannung hat ihn selbst zu Fehlern geführt; es fehlt seinen Figuren an aller Plastik, alle streben eine unaussprechliche Majestät an, es fehlt an Handlung, das Gedicht ist reich an Sentimentalität. Der Messias schließt sich aber ganz eng an die Geschichte der christlichen Bildung an und an die Idee der Zeit insofern als auch sein Thema die Erlösung des gedrückten Menschen ist. Klopstock trat nun in eine innige Verbindung mit Bodmer und wurde in der Schweiz, wo die empfindsame Stimmung besonders herrschend war, mit dem größten Jubel bewillkommnet. Bodmer wurde sogleich zu seiner Noachide begeistert und seine Anhänger verkündeten sein Lob, und die seraphische Dichtung wurde alsbald in diesen Kreisen die allein geltende. Auch Lessing war durch den Messias sehr angeregt.²⁾ Schon früh finden wir ihn von dem Gedicht hingerissen; ³⁾ die Fülle der Gedanken ergreift ihn, er sagt: „Wenn der Verfasser des Messias kein Dichter ist, so ist er doch ein Verteidiger unserer Religion, und dieses ist er mehr als alle Schriftsteller sogenannter geretteter Offenbarungen oder untrüglicher Beweise; der Dichter hat die Religion in all dem Glanze dargestellt, in dem sie unsre Hochachtung verdient, er hat das erhabenste Geheimniß auf einer Seite geschildert, wo man gern seine Unbegreiflichkeit vergißt und sich in der Bewunderung verliert; diese einzige Betrachtung sollte den Messias schätzbar machen und diejenigen behutsamer, welche von der Natur verwahrloset sind oder sich selbst verwahrloset haben, daß sie die poetischen Schönheiten desselben nicht empfinden.“ Er bewundert, wie Klopstock den Leidenschaften nachgeht, wie musikalisch das Gedicht ist, er sagt, er sei von der Schönheit des Messias so überzeugt, wie die Gegner desselben es kaum von der Schönheit ihrer eignen Poesie sein könnten. Aber er läßt sich durch diesen Totaleindruck nicht von einer strengen Prüfung des Einzelnen abhalten und nimmt so (Brief 15 fgg.) eine Kritik der ersten zwanzig Verse vor. Er tadelt, daß die überschrömende Empfindung oft zur Unklarheit in Bezeichnungen führe. Ähnlich lobt er an den Oden die Schilderung, die reiche Bildnerei in den Worten, den majestätischen Wohlklang, verhehlt aber auch nicht, daß sich wohl leere Gedankenspiele, Tautologien und gemeine Gedanken finden und die übertriebene Erhabenheit kalt lasse. Und so sagt er noch in einem Briefe an Gleim 1757: „Was sagen Sie zu Klopstocks geistlichen Liedern? Wenn Sie schlecht davon urtheilen, werde ich an Ihrem Christenthume zweifeln; und urtheilen Sie gut davon, an Ihrem Geschmack.“ Ueberhaupt kann er es nicht leiden, daß der Geist der Orthodorie in der Poesie entscheiden soll, und gerade ihm gab Klopstock später sehr nach.⁴⁾ Besonders heftig aber greift er die schwachen Nachahmer an, welche glauben, daß ein hinkendes heroisches Sylbenmaß, einige lateinische Wortfügungen, die Vermeidung des Reims hinlänglich seien, sie aus dem Pöbel zu ziehen, welche sich bemühen statt erhaben dunkel, statt neu verwegen, statt rührend romanhaft zu schreiben. Schon damals (April 1751) geißelt er hart das Cliquenwesen, wo Einer den Andern vergöttert, diese Poeten, die durch die ausschweifendsten Lobeserhebungen, welche sie dem Messias auf eine Weise ertheilen, die ihren Mangel an Empfindung der wahren Schönheiten zu verstehen gebe, den mit dem Gedichte Unbekannten ein widriges Vorurtheil beibringen.⁵⁾ Noch direkter griff er Bodmer 1753 ⁶⁾ an, der schwärmerisch mache, weil er unverständlich rede, der den Jambus

¹⁾ Vergl. Pruz a. a. D. 305 fgg.

²⁾ Vergl. Sinngedichte I.

³⁾ Vergl. das Neueste aus dem Reiche des Wises v. J. 1751. III. S. 208.

⁴⁾ Vergl. den 19. der Litteraturbriefe.

⁵⁾ Vergl. Werke III. S. 206 fgg.

⁶⁾ In den Fragmenten: „Aus einem Gedichte über den jetzigen Geschmack in der Poesie“ und „An Herrn Marpurg u. s. w.“; die letztere Stelle auch bei Gervinus 4, 339.

und den Reim verfolge, weil sie verständlich seien, der sich einbilde Klopstock seinen Platz angewiesen zu haben. Ein Geist aber, den die Natur zum Mustergeiste beschloffen habe, sei was er sei durch sich und werde ohne Regeln groß; fehle der Mensch in ihm, so seien doch die Fehler schön; nur seine Stärke mache, daß wir die Fehler sehen. Gleich hart werden Gramers Oden beurtheilt,¹⁾ aber die musikalische Prosa derselben gelobt und dabei der Rath gegeben, diese freie Versart für das Drama zu gebrauchen.

Wenn Bodmer also der unmittelbaren Angriffe wegen Lessing schon gram sein mußte, so konnte er es ihm auch nicht verzeihen, daß er mit der gespanntesten Aufmerksamkeit seinen Lieblingsjünger, Wieland, beobachtete und ihn auf einen andern Weg zu leiten versuchte. In Wielands ersten Dichtungen ist eine edle moralische Schwärmerei; doch nannte er schon das Glück den Zweck der Schöpfung und verteidigte den Ton der freien Dichtung. Aber Bodmer, zu dem er kam, bekehrte ihn, er verdamnte seine Tändeleien. Er schrieb 1753 die Briefe von Verstorbenen an hinterlassene Freunde, die alle voller Seligkeit, Tugend und Freundschaft sind. Lessing kündigte sie kurz an, man merkt aber auch in den wenigen Worten die feine Fronte. Indes Wieland ging noch weiter, er griff auf die heftigste Weise in den „Sympathieen“ und „Empfindungen eines Christen“ die ganze anakreontische Poesie, namentlich U^z an. Hierauf zieht nun Lessing im siebenten der Litteraturbriefe zu Felde. Er erkennt die Größe des Mannes, deßhalb widmet er ihm Aufmerksamkeit. Mit Ernst bekämpft er „diese fromme Galle, diesen pietistischen Stolz, die hämischen Waffen, den verabscheuungswürdigen Verfolgungsgeist.“ Diese Empfindungen eines Christen sind ihm Ausschweifungen der Einbildungskraft, wobei das Herz ganz leer sei; Wieland sei reich an Blümchen, an poetischem Geschwätz und habe die heilige Sprache durch affectierte Tiefsinnigkeit, durch profane Allusionen verunstaltet; was könne ihr Schicksal sein, wenn schon die reine Schwärmerei auf keine lange Dauer rechnen könne. Die christliche Religion, sagt Lessing weiterhin, ist bei Wieland immer das dritte Wort; man prahlt oft mit dem, was man gar nicht inne hat, damit man es wenigstens zu haben scheine. Dabei scheine er in der Schweiz seine deutsche Sprache ganz zu verlieren, alle Augenblicke lasse er seine Leser über ein französisches Wort stolpern, und mit dieser Gallomanie werde er ein erklärter Feind von allem was einige Anstrengung des Verstandes erfordere und wolle alle Wissenschaften in ein artiges Geschwätz verwandelt wissen. Allmählig kam Wieland von dieser schweizerischen Richtung zurück; seine Philosophie sollte die Maske der Thorheit annehmen, um den Narren zu gefallen und die Weisen lachen zu machen, er sieht ein, daß er bisher als ein wunderbarer, unbegreiflicher Mensch erscheinen mußte. Er warf sich auf das Epos und Drama. Vor Freude schrieb Lessing 18. Okt. 1759: Freuen Sie sich mit mir! Herr Wieland hat die ätherischen Sphären verlassen und wandelt wieder unter den Menschenkindern. Es ist das Trauerspiel Johanna Gray, mit dem er austrat. Lessing deckt schonungslos alle Fehler des Stücks auf; alle Personen sind lieb und fromm und in einer Form gegossen, in der idealischen Form der Vollkommenheit, die der Dichter aus den ätherischen Gegenden mitgebracht hat; die Teufel verhüllen sich, sie handeln nicht; indes wenn Wieland wieder lange genug unter den Menschen wird gewesen sein, so wird sich dieser Fehler seines Gesichts schon verlieren, er wird die Menschen in ihrer wahren Gestalt erblicken und dann wird er vortreffliche Trauerspiele schreiben. Jedoch mit Recht rügt Lessing das Stillschweigen, welches Wieland wegen seiner Nachahmung des Nicolaus Rowe beobachtet habe, dessen Stück von ihm fast ohne die geringste Veränderung zu Grunde gelegt sei. Diese scharfe Kritik war es, die Wieland die theatralische Laufbahn aufzugeben bewog, und so kam er allmählig auf den Weg, auf dem ihn Lessing haben wollte. Er kam aus seinen

¹⁾ In den Litteraturbriefen 51.

ätherischen Regionen zu psychologischen Beobachtungen, dann durch das Studium des Lucian zu Voltairescher Sinnlichkeit, zur Polemik gegen die ascetische Tugend, gegen die harte christliche Moral; er wurde der vollkommenste Gegensatz zu Klopstock in jeder Beziehung. Beide stehen nicht auf der Höhe der Kunst, aber ohne beide würde unsre Dichtung ihre Höhe nicht erreicht haben. ¹⁾ Lessing war froh, daß er Wieland auf die Erde zurückgeführt hatte, nun regte er ihn an zur Uebersetzung des Shakespeares, durch die er die Möglichkeit erhielt das Publikum in Masse auf die früher unbekanntem Vorbilder der wahren dramatischen Poesie zu verweisen. ²⁾

So steht Lessing überall auf der Hochwacht, er führt die Hand, er zeigt die Abwege. Aber wenn er also Bodmer gegenübertritt, so ist er doch keineswegs ein Verbündeter seines Gegners Gottsched. Mehr als durch die Schweizer wurde der Herrschaft Gottscheds durch Lessing ein Ende gemacht. Oft erkannten die Gottschedianer die Fehler ihrer Gegner, aber sie brachten in ihre Kritiken das lächerlichste und verkehrteste Zeug. Triller dankte Gott, daß er nicht von der Dichtkunst leben müsse, daß er etwas anders und nützlicheres gelernt habe, er findet eine gereimte Prosa besser und angenehmer als eine im doppelte Verstande ungerimte, dunkle Ligata oder Contorta oder Coacta; Gottsched stellt Klopstocks geistliche Legenden zu dem Talmud und den Rabbinern; er ruft die Gottesgelehrten auf gegen das Unwesen, das er als Nahrung für Freigeisterei und Religionspöttelei bezeichnete, das er mit den pöbelhaften christlichen Volkskomödien verglich; er setzt dem Messias den Hermann seines Jüngers Schönaich, ein elendes Nachwerk entgegen. Gegen dies tolle Treiben des Professors von Leipzig hatte Lessing längst seine Stimme erhoben. Schon 1751 hatte er ihn in einer Kritik seiner Gedichte bitter angegriffen, ³⁾ er hatte 1753 in seinen Sinngedichten auf den Hermann ⁴⁾ persifliert: Ihr, die ihr Wig und Ehre richtet, sagt, wer ist schimpflicher gehöhnt, der Held von dem ein Schönaich dichtet, der Dichter den ein Gottsched krönt? Wer ist der große Duns? fragt er 1755: Der Mann in —, welchen Gott nicht schuf zum Dichter und Kunstrichter, der dummer als ein Hottentott sagt er und Schönaich wären Dichter, der Philipp Zesen unsrer Zeit, der Büttel der Sprachreinigung in Ober- und in Niedersachsen, der alle Worte Lands verweist, die nicht auf deutschem Boden wachsen u. s. w., der Mann, der unter uns viel große Geister findet, das ist der große Duns. Wir erinnern uns, sagt er bald darauf, Schönaichs und seines Lehrmeisters allezeit mit Dankbarkeit, so oft wir die Aumerkung eines französischen Kunstrichters, daß etwas ganz anders die Kunst und etwas ganz anders das Raffinement der Kunst sei, mit Beispielen bestärken wollen. Der Hochmuth Gottscheds war noch um so unangenehmer, als er überall Gelehrsamkeit zur Schau trug und doch die größte Unwissenheit verrieth. ⁵⁾ Wie er noch gar nicht stillschwiege, entwarf Lessing den Plan ihn in einem burlesken Gedichte zu verspotten. ⁶⁾ Aber alles half nichts, Gottsched hielt sich und äußerte noch seinen Einfluß auf das Drama. Lessing hatte sich viele Mühe gegeben, seinen Freund Weiße auf einen guten Weg zu bringen, es war ihm nicht gelungen; Weiße hielt an dem französischen Wesen fest. ⁷⁾ Da hielt es Lessing für notwendig, das Uebel in seinem Grunde anzugreifen, er mußte den Franzosen den Krieg erklären. Daher richtete er seine Waffen zuerst 1759 im siebenzehnten Briefe gegen ihren Hauptverbündeten, Gottsched. Die deutsche Bibliothek hatte gesagt,

¹⁾ Vergl. über das Verhältniß Gerwinus 4, 29 fgg. 300.

²⁾ Vergl. Stahr in Prug Taschenb. S. 10 fgg.

³⁾ Vergl. Werke Bd. III. S. 149. v. 308. 188. 214.

⁴⁾ Mohnke meint freilich S. 143, daß dies Epigramm von Kästner sei.

⁵⁾ Vergl. Lessings Werke VI. S. 53. 113. 166. 177.

⁶⁾ Vergl. Nicolai Ann. 3. Briefe XIII. S. 6.

⁷⁾ Vergl. über Ecuard 3. Bd. VI. S. 217.

Niemand werde leugnen, daß die deutsche Bühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserung Gottsched zu danken hat. Ich bin dieser Niemand, ruft er aus, ich leugne es; Gottscheds vermeinte Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder sind wahre Verschlimmerungen. Die unsinnigen, bombastischen, schmutzigen Staats- und Heldenactionen, die gemeinen Lustspiele als etwas Verkehrtes zu erkennen, dazu brauche man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein. Gottsched habe sich nur zuerst getraut abzuheilen. Er habe angefangen zu übersetzen, er ermunterte alles was reimen und *Oui Monsieur* verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen, er verfertigte mit Kleister und Scheere seinen *Cato*; er ließ den *Darius* und die *Austern*, die *Elise* und den *Bock* im Proceße ohne Kleister und Scheere machen, er ließ die *Harlequinade* feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte *Harlequinade* war, die jemals gespielt worden.¹⁾ Kurz Gottsched wollte nicht Verbesserer des deutschen Theaters, sondern Schöpfer eines neuen sein, und zwar eines französisierenden, ohne zu untersuchen, ob dies Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht. Gottsched habe aus unsern alten dramatischen Stücken wissen müssen, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen, daß das Große, Schreckliche, Melancholische der englischen Trauerspiele uns mehr ergreife als das Artige, Zärtliche, daß uns die zu große Einfachheit mehr ermüde als die zu große Verwicklung. Aber die Engländer habe er selbst mit den Augen eines Franzosen angesehen, er habe keinen *Shakespeare*, keinen *Johnson*, keinen *Beaumont* und *Fletcher* gekannt. So ist *Vossing* an dem Punkte angekommen, von wo die Wieergeburt beginnen soll; geht auch seine Kritik von einem unrichtigen Standpunkte noch aus, der Wirkung des Kunstwerks auf die Empfindung, so hebt er doch *Shakespeare* hervor und damit das Drama, welches Idealität und Natur vermittelt, er wurde damit für unsre Zukunft hinaus der *Moses*, der das Volk an die Grenzen des gelobten Landes führte.²⁾ *Shakespeare* war von der Gemeinheit Gottscheds verhöhnt; das ganze Empfindungswesen ist ihm ein Greuel, *Shakespeares* Drama ist ihm bombastisch, überladen mit abgeschmackten Herereien. Aber auch *Klopstock* in seiner Verschließung gegen die Welt giebt sich *Shakespeare* nicht hin, er läßt sich nicht von dem verführen, was an ihm Erhabenes, Pathetisches und Erstaunungswürdiges sein mag; er wirft sich auf das Drama und schafft eine neue Gattung, die geistlichen Dramen, die dem Spotte nicht entgangen sind, die kaum des Dichters Namen im Andenken erhalten konnte. *Racine's* *Athalie* kam zu neuen Ehren. Durch diese Klippen, die von allen Seiten das deutsche Drama bedrohten, leitete es mit weiser Hand *Vossing* hindurch. Wenn man, so fährt er fort, die Meisterstücke des *Shakespeare* mit einigen bescheidenen Veränderungen unsren Deutschen bekannt gemacht hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem *Corneille* und dem *Racine* bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenen weit mehr Geschmack gefunden haben als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben als man von diesen rühmen kann. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt. Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist *Shakespeare* ein weit größerer tragischer Dichter als *Corneille*, obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Nach dem *Oedipus* des *Sophokles* muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsre Leidenschaften haben als *Othello*, als *König Lear*, *Hamlet* u. s. w. Kein Stück *Corneilles* rührt halb so als die *Zaire* *Voltaire's*, und diese wie weit ist sie unter dem *Mohren* von *Venedig*, dessen schwache Copie sie ist. Es ist, sagt er weiter unten im 51. Briefe, ein großes

¹⁾ Vergl. die Vertheidigung *Harlekins* in der *Dramat.* St. 18.

²⁾ Vergl. *Stahr* a. a. D. S. 17 fgg., *J. Schlegel Werke* (Wien 1822) II, 139. V, 67 fgg. X, 102 fgg. 117 fgg.

Kunststück eines tragischen Dichters, im Affekte nicht das edelste, sondern das nachdrücklichste Wort zu ergreifen, wenn es auch schon einen etwas niedrigen Nebenbegriff mit sich führen sollte; davon werden aber diejenigen nichts wissen wollen, die nur an einem correcten Racine Geschmack finden und so unglücklich sind keinen Shakespeare zu kennen.

Dieser kriegerische Ton der Litteraturbriefe, dieser eifernde Ungehum Lessings sind von der Einwirkung der Zeit nicht frei. Gleichwie der König gegen die Herren des Tages furchtlos, so warf sich Lessing gegen die falschen Muster auf; er setzte die einfachsten Dichter anderer Nationen in ihre Rechte; er, der aus Sachsen nach Preußen übergegangen war, giebt dem neuen Vaterlande die Richtung der Kritik, die es seitdem befolgt hat; er ist ihr eigentlicher Schöpfer, der Bodmer-Gottschedsche Streit hatte sie kaum angeregt. Aus der bisherigen Herrschaft der religiösen und weltlichen Moral wird nun die Poesie befreit, die schweizerische Schule macht der preussischen Platz. Shakespeare ist Lessings Ideal, er ist ihm kein Ausländer mehr, er ist ihm ein nationaler Dichter. Daß unsre alten Stücke, fährt er fort, wirklich sehr viel Englisches gehabt haben, könnte ich mit geringer Mühe beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen, Doktor Faust hat eine Menge Scenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen. Und wie verliebt war Deutschland und ist es zum Theil noch in seinen Doktor Faust! Einer von meinen Freunden verwahrt einen alten Entwurf dieses Trauerspiels, und er hat mir einen Auszug daraus mitgetheilt, in welchem gewiß ungemein viel Großes liegt. Hier ist er! Faust verlangt den schnellsten Geist der Hölle zu seiner Bedienung. Er macht seine Beschwörung; es erscheinen derselben sieben, und nun fängt sich die dritte Scene des zweiten Aufzugs an. ¹⁾ Soweit Lessing. Der Plan eines Faust hat ihm schon früh am Herzen gelegen; schon am 19. Nov. 1755 schreibt ihm Mendelssohn: Wo sind Sie mit Ihrem bürgerlichen Trauerspiel? Ich möchte es nicht gern bei dem Namen nennen, denn ich zweifle ob Sie ihm den Namen Faust lassen werden. Und am 26. Decbr.: Machen Sie in Engelland Doktor Fauste. Dann scheint es, als ob er sehr fleißig daran sei, denn er schreibt 8. Juli 1758 an Gleim: Ehestens werde ich meinen Doktor Faust hier spielen lassen. Kommen Sie doch geschwind wieder nach Berlin, damit Sie ihn sehen können. Aber er wurde immer nicht fertig. In Breslau dachte er ²⁾ wieder daran, und seinen Bruder versicherte einer seiner Freunde, er habe in Breslau zwölf Bogen der Tragödie im Manuscript selbst durchgelesen. Dann soll er die Umarbeitung oder Vollendung zu einer Zeit vorgenommen haben, wo aus allen Zipfeln Deutschlands Fauste angekündigt waren, und Blankenburg ³⁾ meint, er habe das Werk fertig gehabt, er habe es von Wolfenbüttel nach Dresden mitgenommen, von da in einer Kiste nach Leipzig geschickt, und diese sei bei einem Braunschweiger Buchhändler, der sie bis zu Lessings Rückkehr aus Italien aufbewahren sollen, verloren gegangen. Aus dieser spätern Zeit haben wir von Lessing selbst keine Nachricht. Er schreibt 21. Septbr. 1767 von Hamburg aus an seinen Bruder: Ich bin Willens meinen Faust noch diesen Winter hier spielen zu lassen; wenigstens arbeite ich mit allen meinen Kräften daran; da ich aber zu dieser Arbeit die clavicula Salomonis gebrauche u. s. w. Aber auch 1768 war der Faust noch nicht fertig; denn am 4. Octbr. und wieder am 26. Jan. 1769 fragte ihn Ebert in Braunschweig, wo der Faust bleibe. Und fast möchte ich vermuthen, daß das

¹⁾ Eine Untersuchung der Faustsage oder Kritik der verschiedenen Bearbeitungen kann um so weniger meine Aufgabe sein als die erstere von Stieglitz in Raumers Taschenbuch 5. Jahrg. 1834, die letztere in E. Boas' deutschen Dichtern I. S. 239 — 310 geliefert ist; auch ist Lessings Plan von vielen Erklärern des Götheschen Faust kurz berührt, so von Weber, ausführlicher von Dünker im 2. Anzuge zu seiner kleinen Schrift 1836. S. 106 fgg. Die neueste mir bekannte Bearbeitung des Stoffes ist Gylsky's Faust, ein dramatisches Gedicht. Halle 1843.

²⁾ Vergl. Leben von f. Bruder I. S. 243.

³⁾ S. unter den Fragmenten das Schreiben bei Pachmann II. S. 494.

Gedicht nie vollendet gewesen ist, weil Lessing sonst wohl in den nach seinem Tode herausgegebenen Kollektaneen, wo er von den zu benutzenden Quellen spricht, irgend eine dahin zielende Bemerkung gemacht hätte. Die Idee des Lessingschen Faust war der Götheschen sehr ähnlich. Das Vorspiel führt in einen alten Dom. Der Plan fährt fort: Der Küster und sein Sohn, welche eben zu Mitternacht geläutet oder läuten wollen; J. Engel ¹⁾ sagt, die Kirche ist zerstört, es sind noch ein Hauptaltar und sechs Nebenaltäre da. Auf jenem sitzt Beelzebub, auf den andern die übrigen Teufel, alle unsichtbar, welche Satan von ihren Verrichtungen Rechenschaft geben. Der erste hat eines Armen Hütte in Flammen gesetzt. Glender, Feiger! ruft ihm Satan entgegen, verloren ist er für uns auf ewig, nimm dem Reichen sein Geld, daß er verzweifele, und schütze es auf den Heerd des Armen, daß es sein Herz verführe, dann haben wir zwiefachen Gewinn. Den frommen Armen noch ärmer machen, das knüpft ihn nur desto fester an Gott. Der zweite hat eine Flotte Wucherer begraben; der dritte Teufel erst hat Satans Beifall, er hat Verderben in der Welt der Seelen gestiftet. Diesen erwähnt allein J. Engel. Der mitgetheilte Plan läßt den dritten Teufel sich rühmen, daß er Faust, auf den die Rede kommt, in vier und zwanzig Stunden der Hölle überliefern wolle, und entwirft seinen Plan; nach Blankenburg ist es der letzte Teufel, der seinen Bericht über Faust abgestattet hat; nach Engel ist es der vierte und Satan ist zu voll von seinem Entwurfe Faust zu verderben, als daß er noch die übrigen hören sollte; alle sollen ihm beistehen. Eine Leidenschaft allein hat Faust, die Wißbegierde, darauf ist sein Plan gegründet. Indes der Engel der Vorsehung hat gewacht und ruft aus der Höhe die Worte herab: Ihr sollt nicht siegen! Wir sehen, das Vorspiel ist dem Götheschen ähnlich, es ist großartig wie dieses, aber wir haben hier nur Teufel, es ist daher gemeiner, sinnlicher, kräftig gewiß, aber nicht so ansprechend, denn der Dichter steht nicht wie Göthe über der Dichtung. Diesen Faust begräbt nun der Engel in einen tiefen Schlummer und erschafft an seiner Stelle ein Phantom, womit die Teufel so lange ihr Spiel treiben, bis es in dem Augenblick, da sie sich seiner völlig versichern wollen, verschwindet. So giebt J. Engel den weitem Plan an, und Dünker irrt, wenn ihm Engel hier nur seine eignen Gedanken vorzubringen scheint; denn eben dasselbe theilt Blankenburg mit. Freilich ist es klar, daß die Idee des Stücks nun nicht so erhaben geblieben ist, wie sie im Anfange zu sein schien und wie sie von Göthe festgehalten ist; darum steht aber auch Göthes Faust unerreicht da, und Lessings Gedicht ist mehr als eine Vermittelung zwischen der Sage und Göthe zu betrachten. Im ersten Aufzuge sitzt um Mitternacht Faust unter seinen Büchern, er beschwört den Teufel über der Aristotelischen Entelechie; er erscheint, sagt er habe Aristoteles geheißt, es ist der Teufel; er verschwindet, ein neuer Teufel erscheint. Weiter kennen wir den ersten Aufzug nicht; Faust ist gefallen. Die dritte Scene des zweiten Aufzugs, eben die welche Lessing in den Litteraturbriefen anführt, bringt Faust in die Gesellschaft von sieben Geistern, er fragt sie, wie schnell sie seien. Hier tritt wieder die Lessingsche Dialektik hervor; er weist sie alle zurück, bis auf den letzten, der so schnell ist als der Uebergang vom Guten zum Bösen; er hat es erfahren, wie schnell er ist. Hiemit bricht die Scene und das Stück ab. Im fünften Akt, setzt Blankenburg hinzu, stimmen schon die Teufel ihre Triumphlieder an, aber der Engel zeigt ihnen, daß sie mit einem Phantom ihr Spiel getrieben haben, es verschwindet, die Teufel entfernen sich voll Scham und Wuth. Alles ist für Faust ein Traumgesicht gewesen, schließt J. Engel; er erwacht und dankt der Vorsehung für die Warnung, er ist jetzt fester in Wahrheit und Tugend als je.

Von der wichtigen Erscheinung der Litteraturbriefe, auf welche der Philotas führte, müssen wir jetzt einen Augenblick zurückkehren zu einem Stücke, welches mit jenem Trauerspiele sehr verwandt

¹⁾ In dem Briefe an K. Lessing bei Lachmann II. S. 496.

ist, in dem sich derselbe kriegerische Geist wie im Philotas ausdrückt, zum Kleonnis. Von diesem auf fünf Akte berechneten Trauerspiele besitzen wir nur drei Scenen des ersten Aufzugs. Der Stoff ist aus der messenischen Geschichte. Kleonnis ist der Sohn des Königs Euphaes, bei der Plünderung von Amphiea verschwunden und sollte im Stücke unter einem andern Namen vorkommen. Der Hauptcharakter ist der König, der außer jenem noch einen zweiten Sohn Demaratus besitzt. Dieser ist in den Kampf gegen die Spartaner gezogen mit dem Feldherrn Aristodemus; er weilt dem bekümmerten Vater zu lange, und so führt der Anfang des Stückes nun Euphaes vom tiefsten Waterschmerz, von ängstlicher Besorgniß durchdrungen uns vor. Philäus, der Feldherr, tröstet ihn vergebens; erst da, als der Prophet Tisis bewaffnet erscheint, um dem Prinzen nachzueilen, schöpft er neue Hoffnung. So weit das Fragment. Es wäre eine undankbare Mühe zu erforschen, wie die Handlung weiter sich fortspinnen soll, da der Dichter aus der Quelle dieser Geschichte, Pausanias, nur die Namen entlehnt hat; denn bei diesem hat Euphaes keine Kinder, Kleonnis ist Feldherr der Messenier und streitet nach Euphaes' Tode mit Aristodem um die königliche Würde. Daß Euphaes, wie Pausanias annimmt, sich allzu kühn in die Schlacht stürzt, fällt, Aristodem dann als Bewerber des Thrones auftritt, hierauf Kleonnis zum Vorschein kommt u. s. w., diesen mit der Geschichte vermittelnden Gang anzunehmen ist auch wohl nicht einmal erlaubt, weil Euphaes Hauptperson bleiben sollte. Daß übrigens die drei Scenen in fünffüßigen Jamben ausgeführt sind, darf uns nicht wundern. Wir finden sie ja schon in Paul Reubühns Dramen, und finden sie ebenfalls in einem Fragmente, welches bestimmt ins Jahr 1759 gesetzt wird, der Fatime. Sie stehen am Schlusse des skizzirten Plans und enthalten ein Gespräch zwischen der Fatime, der Fürstin im Palaste des Osman, und den Sklavinnen, woraus wir aber nichts erfahren, als daß die Gebieterin sehr übel gelaunt ist. Sie sollten wahrscheinlich den Anfang des Stückes bilden, obgleich der Plan auch einen ersten und ganz verschiedenen Auftritt enthält; hier drückt Fatime gegen den Aufseher Merwan ihren Kummer über die Rückkehr Abdallahs, der mit Osman eine Person sein muß, aus, sie liebt ihn nicht mehr, sie empfängt kalt den heimkehrenden Gebieter, sie vergiftet sich, auch Merwan fällt, Abdallah ersticht sich. So der Schluß, es ist aber noch Mancherlei in dem Plane angedeutet, dessen Entzifferung unmöglich scheint.

In diese Zeit gehört Lessings eigentlich philologisches Studium des Sophokles, als dessen Resultat vorläufig 1760 das Leben des Tragikers erschien, welches mit gründlicher Wissenschaft ausgearbeitet mehr als hinreichend zeigt, wie keine große Erscheinung am dramatischen Himmel Lessing fremd blieb. Man sollte sogar fast vermuthen, daß er mit Calderon bekannt gewesen sei, indem er einen diesem Dichter geläufigen Stoff zu einem Trauerspiele „das Horoskop“ wählte. Der Plan der auf fünf Akte berechneten Tragödie ist vollständig und der Anfang der ersten Scene in Jamben ausgeführt erhalten. Der Paladin von Podosien, Petrus Dpalinski, hat bei der Geburt seines Sohnes Lucas von einem Astrologen die Antwort erhalten, daß derselbe erst ein tapferer Mann, dann ein Vätermörder sein werde, und ihm bisher nur den Anfang des Orakels mitgetheilt. Endlich erfährt der Sohn von seiner Mutter die Schlussworte und will sich, um dem Ausspruche zu entgehen, erschließen; da stürzt ihm sein Vater entgegen, will ihm das Gewehr entreißen, es geht los und trifft ihn selbst. Der Vater stirbt; der Sohn flieht in die Gebirge und stürzt sich in sein Schwert. Dies der Gang der Haupthandlung, in der das Verhältniß einer befreiten Polin, Anna Massalska, zu dem Hause der Dpalinski und zu dem ihr gefolgtten Tartaren Zuzi mehr wie eine Episode denn als innerlich mit dem Ganzen verbunden sich ausnimmt. ¹⁾

¹⁾ Vergl. Rodnagel a. a. D. S. 345.

Doch bleiben wir jetzt bei Sophokles stehen, so zeigt sich der Einfluß auf Lessing gerade in dieser Zeit noch weniger, als er das Theater Diderots übersezte. Es mußte ihm natürlich sehr erwünscht sein, da er die Franzosen angriff, unter ihnen selbst einen Bundesgenossen zu finden, der die Bühne seiner Nation nicht in der Vollkommenheit erblickte, wie die schalen Gottschedianer, und wirklich hatte diese Uebersetzung, wie zwanzig Jahre später Lessing im Vorwort zur zweiten Ausgabe angiebt, einen großen Einfluß, namentlich auf die Schauspieler, indem diese an der Darstellung rein menschlicher, nicht fremder Personen die Wahrheit zu treffen lernten. Was Diderot aber mangelte, das mochte Lessing wohl ahnen, er hat es aber nicht ausgesprochen.

In demselben Jahre 1760 verließ er Berlin und ging als Secretär des Generals Tauengien nach Breslau, ohne seinen Freunden etwas mitzuthellen. Diese Wanderlust ist der Litteratur segensreich geworden, sie sollte sich jetzt an keinem Orte festsetzen, keine Provinzialdiktatur kennen. Er selbst wollte von den Verbindlichkeiten gegen seine Freunde loskommen, er kam in neue interessante Gesellschaft, er bereicherte seine Kenntnisse. Er spielte viel und hoch, er kaufte Massen von Büchern und verkaufte sie dann wieder, er wurde seinen Freunden ein Räthsel. Mit den beiden Schulmännern Arterius und Klose besuchte er Bibliotheken und Klöster, er machte sich mit den schlesischen Dichtern, mit Opiz, Logau, Tscherning, Scultetus bekannter. Er begleitete 1762 Tauengien nach Schweidnitz und 1763 nach Potsdam, von wo er auf einige Tage nach Berlin ging, bis er 1765 auch diese Stellung wieder aufgab. Die litterarischen Arbeiten blieben dabei freilich etwas liegen, der Briefwechsel mit den Freunden stockte. Indeß fleißig war er doch, er bereitete Vieles vor, und so haben wir aus dieser Zeit zwei Pläne eines Trauerspiels, der eine betitelt Alcibiades, der andere Alcibiades in Persien; der erste ist vollständiger Plan, der zweite nur eine erweiterte Ausführung der zwei ersten Auftritte des ersten Akts. Das Stück sollte das Ende des Alcibiades schildern, ¹⁾ der Plan ist sehr verständig angelegt. Wie der Tod herbeigeführt wurde, ist nicht recht ersichtlich; nur das sehen wir, daß der Dichter sich nicht streng an die Geschichte gehalten und besonders den Charakter des Sufamithres und der Timandra ganz abweichend von allen alten Quellen genommen hat, um noch ein größeres tragisches Interesse in die Handlung zu bringen; wenn der Engländer Drway von Nicolai ²⁾ richtig geschildert ist, so mag dessen gleichnamige Arbeit, auf die Lessing öfters hinweist, ihm hierin wohl zur Richtschnur gedient haben.

Aber es ist nicht blos etwas Fragmentarisches, was wir aus dieser Zeit besitzen, ein eigentliches Produkt des Aufenthalts in Breslau ist sein Lustspiel Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück, dessen Verfertigung die neue Ausgabe mit Recht ins Jahr 1763 setzt, obgleich es 1767 in Berlin vollendet wurde. Lessing hatte den Soldatenstand von allen Seiten kennen gelernt. Bis auf ihn seit Plautus' Zeiten erschien der Krieger nur in einem lächerlichen Lichte auf der Bühne; er fand sich dadurch bewogen, ihn in seiner wahren Gestalt darzustellen. Noch mehr trieb ihn dazu das Gefühl für die Sache der preussischen Freibataillone, die nach dem Kriege verabschiedet und in die traurigsten Verhältnisse zurückzukehren gezwungen wurden. ³⁾ Ein glücklicher Griff in das Nationalleben ist gethan, auf die glücklichste Weise ist die Zeit verstanden. „Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt,“ sagt Öbthe, ⁴⁾ „kam durch Friedrich den Großen und die Thaten des siebenjährigen Kriegs in die deutsche Poesie; jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal

¹⁾ Vergl. Rodnagel a. a. D. S. 342.

²⁾ In der theatral. Bibl. S. 330.

³⁾ Vergl. Lessings Leben von f. Bruder I. S. 238 fgg. Rodnagel S. 104.

⁴⁾ Wahrheit und Dichtung 21, S. 78 fgg.

werden, die nicht auf dem Menschlichen ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für einen Mann stehen. Die wahrste Ausgeburt des siebenjährigen Kriegs, die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction, von specifisch temporärem Gehalte, ist Minna von Barnhelm. Das Stück ist erzeugt zwischen Krieg und Frieden, zwischen Haß und Neigung. Diese Production war es, die den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der litterarischen und bürgerlichen glücklich eröffnete. Die gehässige Spannung, in welcher Preußen und Sachsen sich während des Kriegs gegen einander befanden, konnte durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden. Der Sachse fühlte nun erst recht die schmerzlichen Wunden, die ihm der überstolz gewordene Preuße geschlagen hatte. Durch den politischen Frieden konnte der Friede zwischen den Gemüthern nicht sogleich hergestellt werden. Dies aber sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken. Die Anmuth und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet den Werth, die Würde, den Starrsinn der Preußen, und sowohl an den Hauptpersonen als an den Subalternen wird eine glückliche Vereinigung bizarrer und widersprechender Elemente kunstgemäß dargestellt.“ Soweit Göthe. ¹⁾ Und in der That ist das Gedicht aus dem Leben gegriffen und hat auf das Leben zurückgewirkt. Es scheinen nur Privatverhältnisse behandelt, aber es ist ihnen ein Hintergrund gegeben, der die nächsten Interessen beherrscht und durch die Beziehung auf ihn denselben einen tiefern Werth verleiht. Die deutschen Charaktere sind ächt deutsch und mit inniger Liebe auf die Bühne gebracht, es concentrirt sich in ihnen das ganze Leben der Zeit. Tellheim ist ein Ideal eines deutschen Mannes, ein von allen Seiten geprüfter militärischer Charakter, wie Herder ihn nennt; die ganze Handlung dient ihn zu verherrlichen; in ihm eine reine Glut der Empfindung, die Alles für den geliebten Gegenstand aufopfern kann außer der Ehre. Er ist nicht ein Erzeugniß eines grübelnden Verstandes, er ist das Gemüth des Dichters selbst ganz und gar. Minna ist Mancherlei vorgeworfen, ²⁾ ihre Unbesonnenheit, wie sie dem Geliebten nachreißt, ihre Zudringlichkeit auf der einen Seite, ihre Zurückhaltung auf der andern. Indes einmal ist sie von der tiefsten Liebe durchdrungen, welche sie die hergebrachte Sitte einer unwahren Delicatesse gering achten läßt, ³⁾ sodann aber fühlt sie sich eben auch durch ihre Liebe, in der sie ganz lebt, durch die Opfer, die sie ihr gebracht hat, berechtigt zu dem Versuche sie in einen Kampf gegen das starre Ehrgefühl Tellheims, welches über sie den Sieg davontragen zu wollen scheint, zu stellen. Und damit ist denn der Muthwille entschuldigt, selbst die Quälerei mit dem Ringe. Man fühlt, daß sie die bewegende Seele des Stücks ist. Sie ist ganz Liebe, aber freilich keine sentimentale, keine phantastische, wie denn unser Dichter nichts von Werther wissen wollte, und so können wir denn auch mit Göthe ⁴⁾ sagen, daß in ihr Lessings Verstand sei, sein Bestes, und eben das führt uns auf die eigenthümliche, von Riemer zuerst beobachtete Erscheinung, die bei der rauhen Außenseite des Mannes so oft übersehen ist, die uns wie seine Briefe einen tiefen Blick in sein schönes Herz thun läßt, daß er sein Bestes, seinen Verstand den weiblichen Charakteren zur Aussteuer giebt, einer Necha, einer Emilia, einer Minna, so wie auch Göthe immer sein süßlich Schönstes und Bestes, seine Liebe, seine Resignation, seine Fassung

¹⁾ Vergl. damit Lessings Worte an Nicolai vom 25. Mai 1777: Was u. s. w., erinnert mich, daß ich in gleicher Gestalt im vorigen Kriege zu Leipzig für einen Erzpreußen, und in Berlin für einen Erzachsen bin gehalten worden, weil ich keines von beiden war und keines von beiden sein mußte — wenigstens um die Minna zu machen. — Das Ding war zu seiner Zeit, sezt er bescheiden hinzu, recht gut. Was geht es mich an, wodurch es jetzt vom Theater verdrängt wird?

²⁾ Vergl. Rodnagel a. a. D. S. 111.

³⁾ „Anständigkeit, guter Ton, Lebensart, etliche Tugenden unsers weiblichen Zeitalters! Hirniß seid ihr und nichts weiter! Aber eben so oft Hirniß des Lasters als Hirniß der Tugend!“ Lessing X, 212.

⁴⁾ Bei Riemer, Mittheilungen II. 663.

immer an die Frauen gewendet und sie damit reichlich ausgestattet hat. Neben diesen beiden Personen die gemüthliche, muthwillige, ehrliche Franziska, der ächt soldatische, deutsch offene Paul Werner, der derbe, nie gemeine, grundehrliche Just, der schurkische, neugierige Wirth — alles das sind so wahre und köstliche Charaktere, daß man es Lessing nicht verargen darf, wenn er selbst Lust an ihnen gewonnen hat, mit ihnen spielt, sie zu einzelnen Scenen ausmalt, und mit Göthe, der von dem dritten Akt sagt: Hier stockt es, man weiß nicht woran es sich accrochirt; da erscheint ein retardirender Auftritt zwischen dem Wachtmeister und Franziska — darum diese Retardation entschuldigt. Und nun neben diesen deutschen Bildern der hohle, erbärmliche, ehrlose Franzose, den sich der Dichter vom Schlachtfelde von Rossbach geholt hat, wie wahr aus dem Leben und wie lebendig aus der Gesinnung des Volkes genommen! Er steht scheinbar überflüssig da, denn Tellheim und Minna sind zu gebiegen, um eines Contrastes zu bedürfen, aber er vollendet das Zeitgemälde und hat gewiß zu der Wirkung des Stücks sehr viel beigetragen. Diese Wirkung aber war ungeheuer, kein Werk außer dem Messias hat vor Werther und Götz eine solche Theilnahme gefunden; in Berlin wurde Minna im März und April 1768 ¹⁾ binnen 22 Tagen 19 mal gegeben, und veranlaßte, wie der Götz die Nitterspiele, so eine Flut von Soldatenstücken, die aber freilich bloß die Neugierlichkeiten der Scenerie, nicht den lebendigen politischen Kern des Stücks wiedergaben und sich nicht besser zur Minna stellten als die Nachahmer Gleims zu den Kriegsliedern. ²⁾ Auch für die Form wurde sie maßgebend, Weiße verließ den Alexandriner und ging zur Prosa über; denn eine so klare, rasche, lebendige, epigrammatische Prosa, ein so bestimmter, gewählter Ausdruck, der den Gedanken unmittelbar in unsern Geist übergehen läßt, war bis dahin nicht bekannt. ³⁾ Aber, wie das Stück aus dem Leben hervorgegangen war, so wirkte es auch auf das Leben zurück, und mehr als Wielands Lucianischer Spott, bemerkt Gervinus mit Recht, hat Minna mit ihren Naturblizen dazu beigetragen, die steife Annatur der Sitten zu verdrängen. Und also, obgleich er erst kurz vorher den ganzen Diderot empfohlen hat, sieht er schon in der That über ihm. In der Wahl der bürgerlichen Gesellschaft, in der Entfernung vom Pompe des Herrenthums und der Majestät, in der Hinwirkung auf Nahrung hängt er mit Diderot und der comédie larmoyante zusammen, während er in der Wahl ernster Charaktere, dem Fluß des Dialogs, besonders aber in der Verbindung des Dramas mit dem Leben und den Interessen der Gegenwart, mit dem bedeutungsvollen Hintergrunde des allgemeinen Weltzustandes seine geistige Verwandtschaft und Bekanntschaft mit Shakespeare beurkundet. So hat er schon faktisch durch dies herrliche Werk, welches man noch jetzt so oft als das einzige deutsche Lustspiel rühmen hört, die Bedeutung des Franzosenthums im deutschen Vaterlande zertrümmert, und auf den allgemeinen Beifall bauend schwang er dann in der Dramaturgie die Geißel der Kritik, die flüchtigen Worthelden vollends aus den Gränzen zu verjagen.

¹⁾ Ueber die erste Aufführung am 21. März 1768 vergl. Karl Lessings begeisterten Brief. Werke XIII. S. 139.

²⁾ Vergl. Prag über die polit. Poesie in s. Taschenb. S. 439 fgg.

³⁾ Vergl. Göthe Werke 21, 66. Tieck's Dramat. Bl. 1, S. XIII, 209. 210. 214.