



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Lessings sämtliche Werke**

in 20 Bänden

Emilia Galotti [u.a.]

**Lessing, Gotthold Ephraim**

**Stuttgart, [1882?]**

Einleitung.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-65077](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-65077)

# Einleitung.

## Emilia Galotti.

Wie die „rührende Komödie“ ihre Umgestaltung zum modernen Lustspiel durch Lessings „Minna von Barnhelm“ erlebte, so wurde „Emilia Galotti“ der Wendepunkt für die Fortbildung des bürgerlichen Trauerspiels zur modernen Tragödie. - Theoretisch hatte Diderot die Notwendigkeit einer solchen Reform gefordert: mit gleicher Kraft der kritischen Erkenntnis und der überlegenen Fähigkeit des künstlerischen Vermögens war ihm Lessing nachgefolgt. Schon im Jahre 1755, in welchem er seine „Miß Sara Sampson“ vollendet hatte, dachte er an die Dichtung eines neuen bürgerlichen Trauerspiels. Zwei Jahre später regte ihn die Tragödie „Codrus“ von Cronegk, die den Nicolaischen Preis für das beste deutsche Trauerspiel bekommen sollte, abermals zur Arbeit an. Am 22. Oktober schreibt er aus Leipzig an Mendelssohn, er werde einen Plan entwerfen, nach welchem man einen besseren Codrus machen könne, und wie er bisweilen von sich als einem dritten spricht, fügt er hinzu, es arbeite ein junger Mensch an einem Trauerspiel, welches vielleicht das beste werden dürfte, wenn er noch einige Monate darauf verwenden könnte. In einem Briefe vom 21. Januar 1758 an Nicolai erklärt er sich näher über den Gegenstand seiner Dichtung. Nachdem er vorgeschlagen, daß Cronegks Stück selbst nach des Dichters Tode gekrönt und der doppelte Preis für ein neues Trauerspiel ausgeschrieben werden solle, fährt er in der erwähnten Form von sich selbst zu reden fort: „Unterdes würde mein junger Tragiker 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 nämlich die Ge-



schichte der römischen Virginia von allen 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 werter ist als ihr Leben, für sich tragisch genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte. Seine Anlage ist nur von drei Akten, und er braucht ohne Bedenken alle Freiheiten der englischen Bühne. Mehr will ich Ihnen nicht davon sagen; so viel ist aber gewiß: ich wünschte den Einfall wegen des Sujets selbst gehabt zu haben. Es dünkt mich so schön, daß ich es ohne Zweifel nimmermehr durchgearbeitet hätte, um es nicht zu verderben. Was meinen Plan von einem Codrus anbelangt, so müssen Sie mir acht Tage Zeit lassen, um mich wieder auf alles zu besinnen; man schickt nicht Pläne zu Tragödien oder gar Tragödien selbst mit erster Post."

In einem Briefe an seinen Bruder vom 10. Februar 1772 bestätigt Lessing abermals, daß seine Tragödie in der ursprünglichen Form nur drei Akte gehabt, daß er sie in Hamburg von neuem bearbeitet, aber in der zweiten Form nur für die Bühne, nicht für den Druck bestimmt habe. Nicolai will den Leipziger Entwurf gesehen haben, der wie das Hamburger Bühnenmanuskript verloren gegangen ist.

Während seines Aufenthaltes in Wolfenbüttel vollendete Lessing die Tragödie in der uns vorliegenden Form. Im Januar 1772 schickte er die ersten drei Akte seinem Bruder nach Berlin zum Druck, am 1. März den Schluß. Die Aufführung fand in Braunschweig am 13. März 1772, dem Geburtstage der Herzogin-Witwe, statt. Der Dichter war ursprünglich mit der Aufführung seiner Tragödie an jenem Tage nicht einverstanden und behielt den Schluß des Stückes zurück, bis der Theaterdirektor Döbbelin ihm mit der eignen Anfertigung eines solchen drohte. Da man Anspielungen auf den Hof und die Geliebte des Herzogs, die Marquise Branconi, in dem Stücke erkennen wollte, schickte Lessing dasselbe dem Herzoge mit der Bitte, es zu lesen und über die Aufführung zu entscheiden, zugleich mit der Erklärung, daß das Ganze „nichts weiter sein sollte als die altrömische Geschichte der Virginia in einer modernen Einkleidung“. Der Herzog gestattete die Aufführung.

Die Erscheinung der „Emilia Galotti“ war, wie Kuno Fischer sagt, die Geburt der modernen deutschen Tragödie. Wie begeistert Lessings Freund Ebert darüber gesprochen, wie anerkennend sich Goethe darüber geäußert hat, ist bekannt. Wenn Schiller — nach Goethes Mitteilung — sich ungünstig über Lessings Dramen, ja mit Widerwillen über Emilia Galotti geäußert haben soll, so



mag der Grund in derselben Stimmung gelegen haben, die ihn später gegen seine eignen Jugendwerke einnahm. Diese beurkunden, wie mächtig das Vorbild Lessings, insbesondere Emilia Galotti, auf den größten unsrer tragischen Dichter eingewirkt hat. Der Einfluß dieses Stückes auf Schiller ist unverkennbar und handgreiflich. Der Weg unsres bürgerlichen Trauerspieles mußte von der „Sara Sampson“ zur „Emilia Galotti“ emporgestiegen sein, um in der „Luise Millerin“, diesem Meisterstück unter Schillers jugendlichen Dichtungen, zu gipfeln. Ohne die Gräfin Orsina gäbe es keine Lady Milford, die selbst wieder eine Menge von Nachbildern hervorgerufen hat. Schon im „Fiesco“ zeigen sich die Lessingschen Vorbilder. Außer der Verwandtschaft der Charaktere und der dramatischen Ausdrucksweise tritt sogar in der Nachahmung der Worte und im Stil der Einfluß der Lessingschen Tragödie auf Schillers „Kabale und Liebe“ mit einer unwillkürlichen, dem Dichter selbst kaum bewußten Reminiscenz auf, wie Runo Fischer überzeugend nachweist (Lessing als Ref. I, S. 187—189).

Lessing hatte seit den Tagen der Nicolaischen Preisaufgabe mehrere Pläne zu tragischen Dichtungen entworfen. So beschäftigte ihn einige Zeit die Absicht, die römische Virginia dramatisch zu behandeln. Die erste Szene, ein Gespräch zwischen Claudius und Ruffius, Dienern des Appius, findet sich in Lessings theatralischem Nachlaß. Die Ausführung unterblieb jedenfalls deshalb, weil Lessing die Absicht hatte, eine moderne Tragödie zu dichten. Dies muß man festhalten, um dem Irrtum zu entgehen, daß die römische Virginia die Grundlage der „Emilia Galotti“ sei. „Die Leidenschaften und Schicksale, die uns diese Dichtung schildern soll, pulsieren in der modernen Welt und haben mit römischen Verhältnissen und Rechtszuständen nichts zu thun, nichts mit den Wirkungen der That des Virginius, nichts mit ihren Ursachen“ (Runo Fischer I, 190). Der Dichter bezeichnet selbst den Gegenstand seiner Tragödie als die Geschichte der römischen Virginia „abgesondert von allem dem, was sie für den römischen Staat interessant machte“, ohne die Folgen, welche sie in Rom hatte. Es bleibt von der römischen Geschichte nichts übrig, als das rein menschliche und hochtragische Motiv: ein Vater, der seine Tochter tötet, um sie zu retten, eine That, ein Schicksal, für sich tragisch und fähig genug, die ganze Seele zu erschüttern, wie Lessing selbst sagt. Und diese Aeußerung des Dichters muß man im Auge behalten, da sie ein sachliches Urteil enthält, während die kurze Notiz, mit welcher er sein Stück begleitete, als er es zur Begutachtung an den Herzog von Braunschweig schickte, nur als die flüchtige Abwehr einer kleinlich verdächtigenden Auf-



fassung gelten kann. Der große Unterschied zwischen Virginia und Emilia Galotti liegt in dem Maße der tragischen Schuld: Virginia stirbt völlig unschuldig, „sie wird geopfert, ein Lamm auf dem Altare des Vaterlandes“. Die That ihres Vaters ist durch die altrömischen Rechtsverhältnisse motiviert. Der Dezemvir begehrt die Virginia und befiehlt einem seiner Klienten, das Recht der Leibeigenschaft gegen sie geltend zu machen; sein Richterspruch bekräftigt den falschen Rechtsanspruch, das Mädchen verfällt der rohen Gewalt und soll als Beute fortgeführt werden, da erbittet sich der Vater eine letzte Unterredung mit der Tochter und durchbohrt sie, um ihre Ehre und Freiheit zu retten, auf offenem Markte mit einem Schlachtmesser. Das Recht des Herrn über die Sklavin und der natürlichen Gewalt über die Tochter sind die Voraussetzungen zu der That des Virginius; die ganze Grundlage derselben ist altrömisch und läßt sich nicht modernisieren (Kuno Fischer I, S. 207 u. f.). Um diesen Gegenstand der modernen Anschauung gemäß zu gestalten, legt Lessing den Schwerpunkt in die Leidenschaften und deren innere Gewalt, welcher Emilia entgegen will. Hier ist es die Leidenschaft des Prinzen für Emilia Galotti, die den Mittelpunkt der Tragödie bildet. Diese Leidenschaft und ihre Folgen abgerechnet: was bleibt von den Begebenheiten unsrer Erzählung? Nichts als ein wolkenloses Idyll in der Familie Galotti: der heitere Hochzeitmorgen, das glückliche Brautpaar, die hochbeglückten Eltern, die Vermählung in ländlicher Stille, die Hochzeitsreise und deren paradiesisches Ziel in den väterlichen Thälern Appianis, wo die Neuvermählten nur sich selbst leben werden! Die Leidenschaft des Prinzen hinzugefügt, und die gewitterschwüle Atmosphäre ist da, der Horizont ungewölkt, der Himmel verdüstert sich, die Blitze zucken und treffen, der Bräutigam wird erschlagen, die Braut entführt und in einer Weise umgarnt, daß sie den Tod von der Hand des Vaters als einzige Rettung fordert und empfängt. Diese Leidenschaft, die das glücklichste Familienidyll plötzlich in einen Schauplatz furchtbarer Zerstörung verwandelt, dramatisch schildern, heißt die Tragödie der Emilia Galotti exponieren: eine Aufgabe, die Lessing in dem ersten Akte derselben mit höchster Meisterschaft gelöst hat. Die Passion des Fürsten zu befriedigen, schmiedet Marinelli seinen Plan: wir lernen im zweiten Akt diese Machination selbst, ihre Werkzeuge und ihre Opfer kennen, die Eltern und die Verlobten, die Marinelli mit seinen Netzen umstrickt. Die Ausführung des Planes und die Erkennung der Thäter und Motive durch die Mutter Emilias bilden den Inhalt des dritten Aktes. Die Dazwischenkunft der Gräfin Orsina, die das Geschehene sogleich mit dem Scharfblick der Eifer-



sucht durchschaut, dem herbeigeeilten Vater sogleich mit lobender Rede enthüllt und ihm den Dolch zur Rache zurückläßt: diese Vorgänge, die das Ende herbeiführen, schildert der vierte Akt. Der letzte enthält die tragische Lösung.

Die Handlung verläuft in kürzester Zeit, sie beginnt am Morgen und ist vor Abend vollendet: unaufhaltsam, durch keinerlei Episoden unterbrochen, schreitet sie fort, jede Szene ist ein unentbehrliches Glied des Ganzen, der Fortgang ist vollkommen stetig und zugleich so jäh und schleunig, daß dadurch schon die äußere Ruhe ausgeschlossen wird, die nötig wäre, um durch Ueberlegung und Besonnenheit den tragischen Sturz der Dinge zu vermeiden oder zu hemmen (Kuno Fischer I, S. 226—228).

Durchaus verfehlt ist die Ansicht, daß Emilia Galotti ein Intriguenstück sei, in welchem Appiani die Familie Galotti und der Prinz das Opfer des teuflischen Marinelli werden. Vielmehr geht jede Handlung mit solcher Folgerichtigkeit aus den scharf ausgeprägten Charakteren hervor, daß die Unerbittlichkeit des sittlichen Naturgesetzes ohne weiteres einleuchtet. Das Schweigen Emilias in dem Momente, in welchem Appiani erfahren mußte, daß der Prinz nach seiner Braut trachtet, ist eine Schuld, die zu dem tragischen Konflikte führt. Es ist jene tragische Schuld, von der Lessing in seiner Dramaturgie sagt: „Ein Mensch kann sehr gut sein und doch mehr als eine Schwachheit, mehr als einen Fehler haben, wodurch er sich in ein unabsehbares Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmut erfüllt, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist.“ Außer Emilia trägt der Prinz dazu bei, daß die Intrigue Appianis enthüllt und zerrissen wird. Endlich wird dieselbe durch die That der Emilia, ihren freiwilligen Tod, vernichtet. „Was Emilia von Charakterstärke und Seelengröße hat, wird durch den Lauf der Begebenheiten emporgetrieben und erhebt sich zuletzt in ihrer eigensten vollen Kraft, während die Charakterchwäche und Selbstsucht des Prinzen immer weiter um sich greift, immer widerstandsloser in die Gewalt Marinellis gerät, bis er zuletzt als ein willenloses und schlechtes Werkzeug des Verbrechens dasteht (Kuno Fischer I, S. 235). In treffender Antithese deckt Kuno Fischer den Widersinn jener Ansicht auf, daß in der Tragödie die Tugend dem Verbrechen unterliegt: „Nach der offensibaren Absicht des Dichters läßt die Tragödie durch den Gang der Handlung den Charakter Emilia Galottis bis zu einer Willensstärke wachsen, die einem Mann wie Odoardo über alle Gewalt erhaben scheint, und den Charakter des Prinzen am Gängelbände Marinellis bis auf die niedrigste, dem Worte des Verführers blind unter-



worfene Willensstufe herabsinken. Zuletzt sind beide, der Prinz und sein Opfer, durch eine Kluft geschieden, so weit wie die zwischen Himmel und Erde." Und dieses Gesunkensein wäre der Triumph des Prinzen?

Auch Marinelli triumphiert nicht. „Der Mann, dessen letztes Wort im Anblick der sterbenden Emilia ‚Weh mir!‘ lautet, ist mit seinem Wig zu Ende“ (S. 235 u. f.).

Zum Verständnis des Ganzen gehört nun vor allem die richtige Auffassung des Prinzen und Emilias. Der Prinz ist der Typus eines jener Fürsten des vorigen Jahrhunderts, die ihren Lebenszweck nicht in dem Berufe für das Gesamtwohl, sondern in dem selbstsüchtigen Genuße erblicken. Ihm gilt das Durchblättern von Bittschriften schon als Arbeit; die wichtigsten Regierungsfragen behandelt er mit leichtfertiger Eile. Seine persönlichen Eigenschaften sind so gewinnend, daß sie eine Gräfin Orsina zu fesseln vermochten, für die er so lange entflammt ist, bis eine neue Leidenschaft, die zu Emilia, die erste verdrängt. Da er noch bessere Regungen hat, so wirkt seine Neigung zu Emilia anfangs läuternd auf ihn: allein da ihm die sittliche Energie fehlt, so begehrt er nur noch und verstrickt sich immer mehr in stürmische Leidenschaft, die von dem Momente an sich steigert, in dem er von der bevorstehenden Vermählung Emilias hört. Sein teuflischer Diener Marinelli tritt sofort als „Techniker“ seiner Leidenschaft auf. Der Prinz billigt ohne Prüfung alles, was jener zur Verhinderung der Heirat Emilias thut und thun will: durch sein eigenmächtiges Eingreifen, durch seine stürmische Eile aber durchkreuzt er Marinellis Plan. In seiner Unruhe zeigt er seine sittliche Haltlosigkeit: in dem Momente, in welchem er in die Messe eilen möchte, um Emilia zu gewinnen, will er ein Todesurteil ungeprüft abfertigen: „Es könnte schon geschehen sein: ich bin eilig!“ — „An dieser Eile des Prinzen,“ so bemerkt Runo Fischer (S. 246 u. f.), „hängt der Verlauf unserer Tragödie. Ohne diese fortstürmende Leidenschaft, die ihn in die Messe treibt, würde Emilia Galotti in diesem Zeitpunkte nichts von seiner Liebe erfahren und nichts erlebt haben, was der Mutter und ihrem Bräutigam anzuvertrauen war. Marinellis Anschlag wurde ausgeführt und blieb unentdeckt. Wenn der Prinz dieses oder jenes nicht gethan! Mit einem solchen Wenn läßt sich nicht bloß Spreu in Gold, sondern jede Tragödie in ein Lustspiel verwandeln. Hätte er anders gehandelt, so würden ihn keine solche Affekte bewegt haben: dann waren seine Empfindungen nicht diese Leidenschaft und er selbst nicht dieser Charakter, nicht Hettore Gonzaga, sowie Romeo nicht Romeo hätte sein müssen,



wenn er Seelenruhe genug gehabt, um auf sichere Nachrichten von seiner Julia zu warten oder am Sarge derselben mit der Möglichkeit des Scheintodes zu rechnen. Ich vergleiche nicht die Art dieser Charaktere, sondern die Triebkraft ihrer Leidenschaften, die so sind, wie der Prinz von sich sagt: „Ich bin eilig! Etwas mehr Besonnenheit und Phlegma, etwas weniger Leidenschaft und Feuer: — und die Liebe erlebt keine Tragödien mehr!“

Emilia charakterisiert ihr ganzes Wesen deutlich durch die Handlung, die ihre Schuld wird: sie verschweigt ihrem Bräutigam die Begegnung mit dem Prinzen in der Messe: ihre bessere Ueberzeugung sagt ihr, was ihre Pflicht gewesen wäre, aber ihre Mutter beschwichtigt sie durch eine Reihe oberflächlicher Argumente: „Nun ja, meine Mutter, ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen,“ und „Sie wissen, meine Mutter, wie gern ich Ihren besseren Einsichten mich in allem unterwerfe,“ diese Worte zeichnen das Kind Emilia: „Etwas weniger von diesem kindlichen Gehorsam, von diesem unbedingten kindlichen Vertrauen, das so viel größer ist, als ihre Zuversicht zu sich selbst, etwas weniger Kind, und sie folgte der eignen Stimme: Appiani erfuhr alles, und der Anschlag Marinellis war umsonst. Aber etwas weniger Kind, — und Emilia Galotti ist nicht mehr Emilia Galotti: sie ist nicht mehr die Erscheinung, deren Schönheit im Einklange mit ihrer kindlichen Natur voller Unschuld und Heiterkeit den Maler bezaubert, Appianis Herz gewinnt, die Phantasie des Prinzen entzündet; es ist nicht mehr die Emilia nach dem Worte des Malers: „Wie, mein Prinz, Sie kennen diesen Engel?“ (Kuno Fischer, S. 249).

Daß nichts andres als kindliches Vertrauen zu der Mutter, nicht aber eine verborgene Neigung zum Prinzen ihrer Handlung zu Grunde liegt, beweist deutlich die Thatsache, daß sie durch die Auffassung der Mutter erleichtert wird, nach welcher die Huldigung des Prinzen leere Höflichkeit war, während sie selbst „fremdes Laster“ darin erblickt hatte, welches sie wider ihren Willen zur Mitschuldigen machen kann.

Emilia ist noch in solchem Grade Kind, daß die große, glänzende Welt des Hofes, die ihr im Hause Grimaldi gegenübertrat, den tiefsten Eindruck auf sie macht. Sie gerät dadurch in den ersten Gewissenskonflikt: die Mutter freut sich harmlos über die Huldigung des Prinzen, der Vater dagegen will seine Tochter vor der Berührung mit der großen Welt bewahrt wissen. So ist Emilia der Autorität ihres Vaters und ihrer Mutter blind ergeben. Aber was noch deutlicher ihre Abhängigkeit von fremder Autorität kennzeichnet, das ist ihr Gehorsam gegen und ihr unbedingtes Vertrauen auf die



Kirche. Durch die Lehren derselben ist sie gegen sich selbst so mißtrauisch gemacht worden, daß sie von der Verführbarkeit der weiblichen Natur spricht, ohne diese gegen sich selbst erfahren zu haben. Was sie als Verführung auffaßt, was sie gewissermaßen als frevelhafte Sinnenlust auffaßt, das ist im Grunde nichts weiter als die harmlose Freude der unverdorbenen, in der Stille des Landlebens erzogenen Jungfrau, welche plötzlich von dem Glanze der eleganten Welt ein wenig geblendet wird.

Nur im Geiste des achtzehnten Jahrhunderts kann eine solche Gestalt als Ideal der Weiblichkeit begriffen werden. Denn während unser Zeitalter die gereifte, ihrer sittlichen Kraft u. d. Würde bewußte Frau als Bild der Weiblichkeit verehrt, so verherrlicht die sentimentale Jugendepoche unsrer Kultur, das achtzehnte Jahrhundert, das unschuldige, d. h. unerfahrene Mädchen, welches weltfremd und schüchtern sich dem Willen und der Autorität Anderer unterordnet und nie zu freiem selbständigen Handeln emporsteigt. Kommen zu diesem allgemeinen Bildungstypus noch die überwiegenden Einflüsse einer Religion, die unbedingten Gehorsam und blinden Glauben fordert, so vereinigen sich leicht die Züge von Unselbständigkeit in einer Jungfrau, die das Wesen einer Emilia Galotti kennzeichnen. Wer sich wundert, daß das junge Mädchen dennoch im entscheidenden Momente sogar die Energie des Vaters besiegt, der erwäge, daß in ihr gerade das beste Erbteil des Vaters zu lebendigem Feuer erwacht, in einem Momente, in welchem es sich für sie nicht nur um das Leben, sondern um das Heiligtum ihrer sittlichen Persönlichkeit handelt. Selbst die Mutter erkennt diesen auffallenden Zug ihrer Tochter; sie sagt von ihr: „Sie ist die Furchsamste und Entschlossenste ihres Geschlechts. Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig, aber nach der geringsten Ueberlegung in alles sich findend und auf alles gefaßt.“

### Nathan der Weise.

Außerhalb des Rahmens derjenigen Dichtung, deren theoretisches Bild in der Dramaturgie gezeichnet ist, liegt die bedeutendste dramatische Schöpfung Lessings, die den Höhepunkt seines poetischen Könnens und seines philosophischen Wollens repräsentiert, zugleich auch äußerlich den Schlußstein seiner gesamten Leistungen ausmacht: „Nathan der Weise“. Theologische Untersuchungen und Kämpfe haben diese Dichtung hervorgerufen.

Das achtzehnte Jahrhundert, welches man als die Epoche der



Aufklärung bezeichnet, vereinigte alle Bestrebungen in sich, welche der Forschung nach dem Ursprung und der Bedeutung der Religion gelten. John Locke hatte die Anregung zu dem gegeben, was Voltaire in Frankreich in der Form des Wises, ja selbst des Sarkasmus zu popularisieren suchte. In Deutschland brachen sich die aufklärenden Gedanken der Philosophen Leibniz und Wolff Bahn. Es handelte sich um den entscheidenden Streit zwischen Vernunftreligion und positivem Glauben. Für die Vernunftreligion trat insbesondere der gelehrte Hermann Samuel Reimarus, Professor der orientalischen Sprachen in Hamburg, auf. Er war davon überzeugt, daß Gott eine Welt geschaffen habe, in welcher alle Vorgänge des materiellen, geistigen und sittlichen Lebens nach festen, unabänderlichen Gesetzen geregelt werden und jede Art übernatürlicher Eingriffe und Wunder unmöglich sei. Reimarus führte diese Gedanken in dem Werke „Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes“ aus, welches er nach vielen Verbesserungen erst ein Jahr vor seinem Tode 1767 vollendete. Die Hauptaufgabe dieser Schrift war außer ihrem angedeuteten positiven Inhalte insbesondere die Begründung von Zweifeln an der Glaubwürdigkeit der biblischen Urkunden. Um sich und andern unnötige Aufregungen zu ersparen, ließ der Verfasser sein Werk nicht veröffentlichen. Lessing lernte es kennen und gab in den Jahren 1774–1778 eine Reihe von Bruchstücken aus demselben heraus, die er als handschriftlichen Fund der Bibliothek in Wolfenbüttel erscheinen ließ. Sie wurden die „Wolfenbütteler Fragmente“, ihr Verfasser der „Wolfenbütteler Fragmentist“ genannt. Lessing hatte nichts weiter als die Anregung der kritischen Frage nach dem Ursprunge der biblischen Schriften damit beabsichtigt. Trotzdem wendete sich ein lutherischer Prediger in Hamburg, Melchior Goeze, polemisch gegen Lessing mit der Anklage, die Fragmente seien religionsverderblich und staatsgefährlich. Lessing antwortete mit seinem „Anti-Goeze“, der den fanatischen Verleumder vernichtete. In der kleinen, sinnreichen „Parabel“, welche den Kampf eröffnet, vergleicht Lessing die Religion mit einem alten wohnlichen und bewohnten Königspalaste, der viele Gemächer umfaßt, einen unermesslichen Umfang und eine ganz besondere Architektur hat. Die biblischen Urkunden sind die Grundrisse, die von den ersten Baumeistern des Palastes herrühren. Mit den Grundrissen in der Hand, die sie am besten verstehen wollen, aber ganz willkürlich auslegen, streiten die bibelgläubigen Theologen über den Bau des Palastes. Prüft jemand einmal die alten Grundrisse, so rufen sie aus, der Palast brenne: die bedrohte Stelle suchen sie aber nicht im Palaste, sondern auf



dem Papier, ohne sich über dieselbe zu einigen. So entstand einst um Mitternacht Feuerlärm: „über die geschäftigen Zänker hätte der Palaß wirklich abbrennen können, wenn er gebrannt hätte. Doch die erschrockenen Wächter hatten ein Nordlicht für eine Feuersbrunst gehalten.“

Jenes Nordlicht sind die Fragmente, „einer jener Kenner, die sich weder auf den Bau noch auf den Schutz des Palaßes verstehen“, ist Goeze. Ihm setzt Lessing auseinander, daß Bibelforschung und Seelsorge verschiedenen Interessen angehören, aber gleichberechtigt nebeneinander hergehen können, daß mithin der Pastor keinen Grund hat, den Bibliothekar zu bekämpfen. In der „Bitte“ versucht Lessing noch eine friedliche Verständigung, jedoch umsonst. Das Absagungsschreiben bildet den Uebergang zu dem Kampfe, den Lessing in den „Axiomata“ eröffnet. Eine Reihe von Sätzen stellt fest, daß der Buchstabe nicht der Geist, die Bibel nicht die Religion ist, daß mithin Einwürfe gegen den Buchstaben und gegen die Bibel nicht auch Einwürfe gegen den Geist und gegen die Religion sind. Deshalb müssen die schriftlichen Ueberlieferungen aus ihrer inneren Wahrheit erklärt werden, und alle schriftlichen Ueberlieferungen können der Religion keine innere Wahrheit geben, wenn sie keine hat. Da Goeze trotzdem fortfuhr, die Fragmente und ihre Veröffentlichung als Verbrechen hinzustellen, so schrieb Lessing seine „Notgedrungenen Beiträge“, den „Anti-Goeze“. Der leidenschaftliche Glaubenseiferer konnte sich nun nicht anders helfen, als durch einen äußeren Gewaltstreich: er setzte die Staatsgewalt in Bewegung, durch welche Lessing im Juni 1778 die Fortsetzung der Streitschriften untersagt wurde. Trotzdem schrieb dieser noch seine „Nötige Antwort auf eine sehr unnötige Frage des Herrn Hauptpastors Goeze in Hamburg“, die dem Streit ein Ende machte.

Lessing befand sich außer den Aufregungen durch jenen theologischen Konflikt auch in seinem Hause in unglücklicher Lage. Da trat ihm der Gedanke an eine vor langer Zeit entworfene dramatische Arbeit entgegen: in der Nacht vom 10. bis 11. August 1778 faßte er den Entschluß, die Dichtung „Nathan der Weise“ zu vollenden. Anfang November schreibt er den Entwurf in Prosa, den er im März 1779 in fünffüßigen Jamben ausführt. „Ich muß versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater wenigstens noch ungestört will predigen lassen,“ so schrieb er den 6. September 1778 an Elise Reimarus. In einem Briefe an Jacobi nennt er seinen Nathan „einen Sohn seines eintretenden Alters, den die Polemik entbinden helfen“. Der Ausdruck ist treffend, wie Runo Fischer sagt, „denn erzeugt hat diesen Sohn die Polemik nicht, und



alle, die aus dem geharnischten Anti-Goeze schon ein streitlustiges und satirisches Drama hervorgehen sahen, fanden sich in ihren Befürchtungen oder Hoffnungen glücklicherweise getäuscht." „Ich will meinem Werk den Weg nicht selbst verhauen, endlich doch einmal aufs Theater zu kommen, und wenn es auch erst nach hundert Jahren wäre.“ Seine Dichtung hat den Eingang in das Theater früher gefunden, und die deutsche Bühne, eingedenk der Wirkungen, die sie „Nathan dem Weisen“ verdankt, hätte das Jubiläum dieses Werks bereits feiern können und sollen. Vor dem Eingang und nach dem Ausgange der Streitschriften wider Goeze, die das Haupttreffen der theologischen Kämpfe Lessings bilden, steht eine Dichtung: dort „Eine Parabel“, hier das große dramatische Gedicht, dessen Kern auch eine Parabel ist. (G. E. Lessing als Reformator der deutschen Litteratur, dargestellt von Runo Fischer. Zweiter Teil. Nathan der Weise, dritte neu bearbeitete Auflage. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1881. S. 21 f.) In wie engem Zusammenhange Lessings Nathan mit seinen religiösen Ansichten steht, zeigt deutlich ein Blick auf die Entwicklung derselben: Lessing steht zwischen Goeze und Reimarus, unparteiisch über Orthodogie und Aufklärung. In der „Erziehung des Menschengeschlechts“ betrachtet er Vernunft und Offenbarung nicht als fertige Dinge, sondern als Entwicklungsstufen der menschlichen Bildung. In diesem Sinne sagt er: „Warum wollen wir in allen positiven Religionen nicht lieber weiter nichts als den Gang erblicken, in welchem sich der menschliche Verstand jedes Orts einzig und allein entwickeln könne und noch ferner entwickeln soll, als über eine derselben entweder lächeln oder zürnen? Diesen unsren Hohn, diesen unsren Unwillen verdiente in der besten Welt nichts, und nur die Religionen sollten ihn verdienen? Gott hätte seine Hand bei allem im Spiele, nur bei unsren Irrthümern nicht?“ In diesem Sinne gilt jede Erziehung als eine fortschreitende Offenbarung, wobei die entscheidenden Hauptstufen in dem großen Erziehungsgange des Menschengeschlechts die Religionen sind. Diese entwickelungsgeschichtliche Weltanschauung wendet Lessing auf die Religionen, insbesondere auf die jüdische und christliche an. Chronologisch fällt die Schrift, die 1780 erschien, mit der Herausgabe der Fragmente und des Nathan zusammen.

Die entwickelungsgeschichtliche Auffassung der Religionen spricht jeder derselben eine relative Berechtigung zu und weist jede gehässige Unduldsamkeit zurück. Denn so unmerklich der Fortschritt des Ganzen geschieht, so gewiß ist doch einmal die Vollendung einer höchsten Bildung. Das Verständnis des religiösen Fortschrittes der



Menschheit bringt die wahre Duldung, die Tugend der Toleranz hervor; aus dem Bildungsdünkel entsteht die falsche Toleranz, die Duldung aus Gleichgültigkeit. Die falsche Intoleranz, der Fanatismus der Unduldsamkeit, hat seinen Grund im Glaubensdünkel; der Besserungsdünkel endlich, welcher einer noch unreifen Gegenwart den Fortschritt gewaltsam ausdrängen will, ist ein Symptom der Schwärmerei, ein Irrtum des vorzeitigen Reformators. Um den Widerstreit zwischen dem Entwicklungsgange der Religion und dem der Individuen zu lösen, hilft sich Lessing mit seiner Hypothese der Palingenesie oder Seelenwanderung. Doch hüte man sich, das Gewicht, welches die Idee der Seelenwanderung bei Lessing hat, zu übertreiben und etwa gar die tragende Kraft seiner Weltansicht darin zu erblicken. Es bedarf keiner Palingenesie, um in den Religionen die großen Erziehungsstufen der Menschheit zu erkennen und aus dieser Einsicht jene religiöse Lebensanschauung zu gewinnen, die sich über die gefesselten Glaubensformen erhebt und die Tugend wahrer Duldung erzeugt, das Gegenteil aller der Untugenden, die der religiöse Unverstand gedeihen läßt, und deren jede sich an dem Glauben der Menschen versündigt: die Untugenden der Gleichgültigkeit, Unduldsamkeit und Schwärmerei.

Das Widerspiel derselben in einem leuchtenden Vorbilde zu verkörpern, war die Aufgabe, die Lessing zum Thema seines Nathan machte, der schon deshalb aus keiner polemischen Absicht entstehen konnte. Der Anti-Goeze gab die Veranlassung zur Vollendung des Werks, die Erziehung des Menschengeschlechts enthält den Schlüssel zu seinem wahren Verständnis (Runo Fischer, Lessing 2c. II, S. 35 f.).

Einen weiteren Kommentar zu der großen Dichtung bieten Lessings „Gespräche für Freimaurer“, zwischen deren drei erste (1778) und die beiden letzten (1780) die Vollendung des Nathan fällt; darin spricht Lessing dem Freimaurerorden die Aufgabe zu, die Verbrüderung der Menschheit darzustellen, die vermöge ihrer Entwicklung in Religionen und Völker, in Staaten und Stände getrennt ist. „Daß im Nathan die feindlichen Religionen sich zuletzt in einer und derselben Familie zusammen finden, ist ein Vorgang, der das Thema der Freimaurergespräche symbolisch ausdrückt. Ebenso ist es für unser Gedicht bemerkenswert, wenn auch die Ansicht historisch falsch war, daß Lessing in jenen Gesprächen den Freimaurerorden von den Tempelherren herleiten wollte“ (Runo Fischer, Lessing 2c. II, S. 39 f.).

Folgen wir nun der sinnreichen Erörterung, die Runo Fischer von der Entwicklung der Grundidee des Nathan innerhalb der Parabel von den drei Ringen gibt, so begegnen wir dem Thema



von dem Werte der Religionen zuerst in den „Römischen Geschichten“ (Gesta Romanorum). Eine Erzählung spricht von vier Königs-  
söhnen, welche Heiden, Juden, Ketzer und katholische Christen ver-  
treten. Wer von ihnen den besten Schuß nach dem Leichnam des  
Vaters thut, soll die Reichskrone bekommen. Einer derselben weigert  
sich, nach dem Vater zu schießen, und wird als rechter Erbe zum  
König ernannt. In einer zweiten Erzählung handelt es sich um  
einen kostbaren Ring, den einer der drei Königsöhne erben soll.  
Um unparteiisch zu erscheinen, läßt der Vater zwei falsche Ringe ver-  
fertigen, die sich äußerlich in keiner Beziehung von dem echten unter-  
scheiden; der echte Ring verrät sich dann durch eine wunderthätige  
Heilkraft, deren Erprobung den vom Vater berufenen Herrscher zeigt.  
In diesem Falle vertreten die Söhne das Judentum, Christentum  
und den Mohammedanismus. Die alte italienische Sammlung der  
hundert Novellen nimmt die Erzählung in folgender Form auf:  
Ein reicher Jude wird von dem Sultan, der ihn zu einer Geld-  
zahlung nötigen will, nach dem wahren Glauben gefragt; bezeichnet  
der Jude seinen Glauben als den besten, so frevelt er an dem  
Glauben des Sultans und muß zahlen; entscheidet er sich für den  
sarazenischen Glauben, so verleugnet er den eignen, so muß er  
erst recht zahlen oder sich bekehren. Aber der Jude rettet sich durch  
die Erklärung, die er in die Geschichte von den drei Ringen ein-  
kleidet, daß nur der Vater den echten Ring kennt, während jeder  
der Söhne diesen zu besitzen glaubt. Aus der genannten Quelle  
nimmt Boccaccio den Stoff zu seiner bekannten Novelle. Bei ihm  
sucht der Sultan Saladin in seiner Geldnot den reichen jüdischen  
Wucherer Melchisedek aus Alexandrien durch die Frage nach der  
wahren Religion zu einer Geldzahlung zu zwingen. Der Jude  
hilft sich durch die Erzählung, welche die letzten Spuren der mittel-  
alterlichen Fassung verwischt und den Zug der vom Altertum her  
wehenden Renaissance zeigt. Der Vater läßt zu dem vorhandenen  
Ringe von dem geschicktesten Künstler zwei andre anfertigen, die der  
Vater selbst nicht von dem echten unterscheiden kann. Nach seinem  
Tode bleibt der Streit ungelöst und ist es noch heute. Boccaccios  
Novelle ist die Grundlage der Parabel, die den Mittelpunkt des  
Nathan bildet. Am 11. August 1778 kündigt er seinem Bruder das  
neue Drama an: „Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel  
entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegen-  
wärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals wohl nicht träumen  
ließ.“ Ich möchte zwar nicht, daß der Inhalt meines Stückes allzu-  
früh bekannt würde, aber doch, wenn du oder Moses ihn wissen  
wollt, so schlägt das Dekamerone des Boccaccio auf: „Giornata I.,



Melchisedech, Giudeo. Ich glaube, eine sehr interessante Episode dazu erfunden zu haben." Mit Recht erinnert Runo Fischer an eine Jugendarbeit Lessings, die in einem gewissen Zusammenhange mit unsrem Gegenstande steht, es ist die „Rettung“ des Hieronymus Cardanus, in welcher Lessing (1754) die Schrift des italienischen Philosophen „de subtilitate“ (1552) analysiert, den Verfasser gegen den Vorwurf des Atheismus in Schutz nimmt und beweist, daß in dem Gespräche, in welchem Cardanus die vier Weltreligionen in vier Personen auftreten läßt, der Jude und der Mohammedaner sich weit besser gegen den Christen hätten verteidigen können, als es bei Cardanus geschieht. Indem Lessing nun das Gespräch fortführt, behandelt er das Thema dialogisch, welches er später dramatisch ausführte. Er selbst sagt, als er eine neue Ausgabe seiner Dichtung beabsichtigte: „Es ist allerdings wahr, daß ich den ersten Gedanken zum Nathan im Dekameron des Boccaccio gefunden. Allerdings ist die dritte Novelle des ersten Buchs, dieser so reichen Quelle theatralischer Produkte, der Keim, aus dem sich Nathan bei mir entwickelt hat. Aber nicht erst jetzt, nicht erst nach der Streitigkeit, in welche man einen Laien, wie mich, nicht bei den Haaren hätte ziehen sollen.“

Wie entwickelt sich nun bei Lessing jener „Keim“, den er als Grundlage seiner Dichtung verwertet? Er nahm die ererbte Form, in die er einen neuen Inhalt goß. Hatte man früher die Ringe wegen ihrer Ähnlichkeit als Symbol der Religionen benutzt, so erkennt Lessing die Rehrseite der Parabel, den Kontrast; sobald die wahre religiöse Gesinnung in ihrer vollen Kraft wirkt, sind die Ringe bedeutungslos geworden. So ändert der Dichter die alte Fabel in ihren Hauptpunkten. Bei ihm hat der Ring die Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen, wer ihn in dieser Ueberzeugung trägt; er verdient noch besondern Wert dadurch, daß er „aus lieber Hand“ kommt; nur der dem Vater liebste Sohn sollte ihn erben; der Vater selbst kann den echten Ring nicht von den zwei nachgeahmten unterscheiden, was ihm sehr erwünscht ist, da seine Söhne in gleichem Maße seine Liebe verdienen: sie können durch ihre Gesinnung miteinander wetteifern. Erst diese weckt die Kraft des Ringes und bedingt deren Wirksamkeit. „Gehorsam und Glaube sind nicht die Mitgift des Ringes, sondern die Tugenden hingebender Gesinnung, die man bethätigen muß, um den Ring erben und seine Kraft nützen zu können“ (R. Fischer, Lessing II, S. 62). Da sich die Liebe der Brüder zu ihrem Vater in Bruderkzwist verwandelt hat, da ihnen die Tugenden fehlen, ohne die kein Ring der echte ist, so kann der Richter, an den sie sich wenden,



nur den Rat geben, daß die drei Brüder durch vorurteilsfreie Liebe die verborgene Kraft des Ringes entbinden. Der bescheidene Richter konnte mithin keine Entscheidung, sondern nur einen Rat geben. Der weisere Richter, der nach Beendigung des Religionsstreites auftritt, wird „den Zustand verkünden, den Jahrtausende einer segensreichen Wirksamkeit der Religionen gezeitigt haben. Diese segensreiche Wirksamkeit war dem Rate des bescheidenen Richters gemäß die Erziehung des Menschengeschlechtes, ihr Mittel der ererbte Glaube, die geoffenbarten, positiven, nach dem Gange des Völkerlebens verschiedenen Religionen, vergleichbar dem Ring und den Ringen. Die reife Frucht ist die Einsicht, daß die heilbringende Kraft nicht dem Ring oder dem Stein innewohnt, weder dem Musterring noch jenen Nachbildern, sondern der Selbstverleugnung und zunehmenden Läuterung des menschlichen Herzens“ (Kuno Fischer, Lessing II, S. 68). „Es verhält sich mit den religiösen Verheißungen, die in unsrer Fabel sinnbildlich durch die Ringe verbürgt werden, wie in einer andern Fabel mit dem Schatze im Weinberge, den der Vater den Söhnen versprach, wenn sie fleißig suchen und nachgraben würden; sie erfüllen diese Bedingung und finden den versprochenen Schatz nicht da oder dort, sondern in der guten Ernte, der Frucht ihrer Arbeit. Jetzt verstehen sie, was der Vater mit dem Schatze gemeint hat: er wollte aus seinen Söhnen nicht Schatzgräber, sondern tüchtige Arbeiter machen“ (ebenda S. 69).

So bleibt Lessing immer sich selbst treu, als Dichter, als Theologe und als kritischer Historiker. Gleich fern stand er, wie wir oben sagten, der Orthodorie und gleich fern der Aufklärung. Handelt es sich, so sagt Kuno Fischer treffend, um den Gang der Menschenerziehung, so erkennt Lessing den Wert und die Bedeutung der positiven Religionen im vollsten Maße; blickt er auf den Weg, den das Menschengeschlecht noch vor sich hat, so erkennt er die Notwendigkeit ihrer Fortdauer und den religiösen Weltmächten gegenüber die Ohnmacht einer menschenunkundigen Aufklärerei; aus dem Gesichtspunkte des höchsten Zieles erscheinen sie ihm als ausgelebte Formen und ungültig gewordene Werte. Als Erziehungsmittel sind sie notwendig und berechtigt, als geschichtliche Volksreligionen „gleich wahr und gleich falsch“, als Entwicklungsstufen von niederem und höherem Wahrheitsgehalte, als bloß äußerliche Glaubensformen wertlos. Diese Anschauungen hängen genau zusammen und bilden nur verschiedene Seiten einer und derselben Wahrheit. Um ihre harmonische Vereinigung in einem Charakter darzustellen, dichtete Lessing Nathan den Weisen. Dieses Gedicht sollte seine Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes sein. Er selbst sagt



darüber: „Wenn man sagen wird, dieses Stück lehre, daß es nicht erst von gestern her unter allerlei Volk Leute gegeben, die sich über alle geoffenbarte Religion hinweggesetzt hätten und doch gute Leute gewesen wären, wenn man hinzufügen wird, daß ganz sichtbar meine Absicht gewesen sei, dergleichen Leute in einem weniger abscheulichen Lichte vorzustellen, als in welchem der christliche Pöbel sie gemeinlich erblickt, so werde ich nicht viel dagegen einzuwenden haben.“

Das Lessingsche Drama will nun die Wiedervereinigung der Menschheit als Frucht ihrer religiösen Erziehung im Rahmen einer Familie darstellen, in welcher sich geläuterte Charaktere der drei einander feindlichen Religionen nach langer Trennung wiederfinden. Der Schauplatz der Handlung sind die Kreuzzüge, jene Epoche der fanatischen Glaubensfeindschaft. Lessing lag es fern, in seiner Dichtung Exemplare der drei Religionen vorzuführen oder gar das Christentum herabzuwürdigen. Vielmehr sollen die Charaktere der Dichtung das Wesen der Religion in ihrer realistischen Form, in ihren wahren wie karikierenden Zügen verkörpern. Und so treten uns dieselben in einer Stufenleiter gegenüber, die von der untersten Sprosse des Glaubensegoismus zur Aufopferung in der Liebe aufsteigt. Auf der höchsten Stufe steht der Patriarch, der Repräsentant schönöfter Selbstsucht, der religiösen Heuchelei. Die kindische, unmündige, ordinäre Form der Frömmigkeit, der Wahn der Glaubensechtheit und Liebe tritt in Daja auf. Den Stolz des Freigeistes, der die Unduldsamkeit und den Fanatismus der Menschen verachtet, ohne selbst davon frei zu sein, stellt der Tempelherr mit seinem leidenschaftlichen Judenhass und seiner Menschenverachtung dar, „deren innerster Grund jedoch zurückgedrängte Liebe ist, die sich vor dem Unwerte der Menschen verschließt.“ Im Gegensatz zu ihm steht der Klosterbruder, der in seiner Selbstverkleinerung sich am liebsten in die verborgenste Einsamkeit zurückziehen möchte, unter den Menschen aber nur dient und gehorcht. Der glückliche Typus jener Weltentsagung, in der die Seele ihr volles Kraftgefühl und das Wohlsein der Freiheit empfindet, aber für das Leben unpraktisch wird, ist der Derwisch Al-Hafi. Die königliche Form der Selbstverleugnung, der ungezwungenen Selbstbeherrschung zeigen Saladin und Sittah. Die Selbstverleugnung und Menschenliebe auf Grund edler Weisheit und Menschenkenntnis, die sich nicht untreu werden kann, wird endlich in Nathan und Recha verherrlicht. Diese Selbstverleugnung ist eine wirkliche Tugend, durch ihre Menschenkenntnis geschützt gegen die Weltentfremdung, durch ihre Weisheit gegen jede Verblendung der Leidenschaft, gegen jedes Unmaß der Neigung, gegen jede Entartung in



Thorheit. „Wir erheben uns damit auf die Höhe der Dichtung. Der Charakter steht vor uns, auf den die andern wie in einer Stufenleiter hinweisen. Was in der Aufopferungsfähigkeit des Tempelherrn und in seiner Freiheit vom Glaubensdünkel, was in der Demut des Klosterbruders, in der Aneignung und Weltentsagung des Derwisch, in der Freigebigkeit und Großheit Saladins Ehtes enthalten ist, alle diese Züge vereinigen sich in Nathan unter der Herrschaft der Einsicht und Weisheit.“ Und warum ist Nathan ein Jude? „Man bringe ihn doch vor eine rechtgläubige Synagoge und lasse sich sagen, ob der ein Repräsentant des Judentums ist! — Er fühlt seinen Glauben immer als den seines Volkes und seiner Väter, mit dem er durch tausend unlösliche Bande verknüpft ist: er repräsentiert das Judentum nicht, aber er ist ein Jude und bleibt einer. Nicht weil das Judentum die Religion der Duldung, sondern weil es das Gegentheil ist: darum ist Nathan ein Jude“ (Kuno Fischer, Lessing II, S. 158 und 168).

Lessing wollte noch ein Nachspiel zu „Nathan“ schreiben: „Der Derwisch“. M-Hafi sollte aus seiner Wüste zurückkehren aus einem Grunde, den Dünker vermutet: „Wahrscheinlich sollte der Derwisch es am Ganges nicht aushalten, sondern sich aus der Wüste wieder zu Nathan zurückgezogen fühlen. Vielleicht nahm Lessing an, es habe eine dogmatische Meinungsverschiedenheit zwischen dem Derwisch und jenen perijischen Weisen sich herausgestellt, und es sei darüber zu erbittertem Streite gekommen. Auf die ewigen theologischen Händel würde dann hier scharf hingedeutet worden und am Ende M-Hafi zu einem thätigen Leben gewonnen worden, wohl in seine Stelle als Schatzmeister wieder eingetreten sein. Wenn (II, 9) der Derwisch sagt, Nathan sei der einzige, der noch so würdig wäre, daß er am Ganges lebe, so würde dieser jetzt erkennen, wie hoch der weise, für viele segensreich wirkende, die Mühen des Lebens gefaßt ertragende Nathan über jenen stehe.“

Dem Texte des „Nathan“ stellen wir den ersten Entwurf desselben voran, den zum erstenmale Guhrauer im Anhang zur 2. Abtheil. des 2. Theiles seiner Biographie Lessings nach einer Abschrift Danzels mit der Bemerkung herausgab:

„Der Abdruck dieses anziehenden Entwurfes von Nathan der Weise erfolgt hier nach der von Danzel genommenen Abschrift, welche theils wegen der bisweilen fast unleserlichen Schrift, theils wegen Danzels selbst schwer zu lesender Stellen manche Schwierigkeit darbot. Da dem Herausgeber der neuen Ausgabe von Lessings sämtlichen Schriften, Herrn von Malzbahn, die Urschrift zu Gebote steht, so ist von diesem Abhilfe zu erwarten. Die durch eine Ber-



gleichung dieses Entwurfs mit der Ausführung veranlaßten Anmerkungen sind von mir hinzugefügt. Im allgemeinen zeigt sich zwischen dem Entwurfe und der letzten Ausführung oft eine große Abweichung. Einige Auftritte sind nur ganz kurz angedeutet, und der fünfte Aufzug war anfangs ungemein kurz gefaßt. Eigentümlich ist hier der Zug, daß Saladin den Tempelherrn nach der Entdeckung seiner Herkunft zum Fürsten von Antiochia erhebt. — In dem Neuen Lausitzischen Magazin, Bd. XXVII, Görlitz 1850, S. 82, steht eine Nachricht von Lessings Entwurf Nathans des Weisen und dessen gegenwärtigem Besitzer mit dem Zusätze: „Es war dieses Autographon gleich nach dem Druck (?) verschwunden und nicht wieder herbeizuschaffen gewesen.“ Der Verfasser dieser Notiz kann nur eine irrige Vorstellung von unserem „Entwurfe“ gehabt haben.“

Wir folgen dem Texte Redlichs, der darüber bemerkt: „Durch die Güte des gegenwärtigen Besitzers der Lessingschen Handschrift, des Herrn Bankier Ernst Mendelssohn-Bartholdy (Urenkel des Philosophen Moses Mendelssohn), welcher uns die kostbare Reliquie in liberalster Weise zur Benutzung für unsre Ausgabe zur Verfügung stellte, ist es uns möglich geworden, die vorhandenen beiden Texte nochmals genau mit dem Manuskript Lessings zu vergleichen, und wir haben noch mannigfache und wesentliche Unrichtigkeiten der bisherigen Texte gefunden, — Unrichtigkeiten, die, streng genommen, der v. Malkahnschen Arbeit zur Last fallen. Denn Danzel starb vor Veröffentlichung der seinigen, und seinem Herausgeber Guhrauer lag statt der Originalhandschrift nur die schwer zu lesende Kopie Danzels vor, während v. Malkahn in der Lage war, seinem Drucke eine authentische Kopie zu Grunde zu legen. So viel läßt sich aber auch aus der Guhrauerschen Publikation des Danzelschen Textes ersehen, daß Danzel mit gewohnter Meisterschaft auch hier, geringe Ausnahmen abgerechnet, das Richtige traf, so daß die meisten Versehen in dem Druck seiner Kopie auf Rechnung seiner unleserlichen Handschrift zu setzen sein werden.“

Mit Redlich lassen wir noch folgende Notizen zum Nathan folgen:

Den 11. August 1778 schreibt Lessing an seinen Bruder: „Noch weiß ich nicht, was für einen Ausgang mein Handel (mit Goeze) nehmen wird, aber ich möchte gern auf einen jeden gefaßt sein. Du weißt wohl, daß man das nicht besser ist, als wenn man Geld hat, so viel man braucht; und da habe ich diese vergangene Nacht einen närrischen Einfall gehabt. Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals wohl nicht träumen ließ. Wenn du und Moses es für gut finden,



so will ich das Ding auf Subskription drucken lassen, und du kannst nachstehende Ankündigung nur je eher je lieber ein paar hundertmal auf einem Oktavblatte abdrucken lassen und ausstreuen, so viel und so weit du es für nötig hältst." Den 4. Sept. schickt er einige Exemplare dieser Ankündigung an Eschenburg mit der Bemerkung: „Ich werde keinen von meinen Freunden insbesondere bitten, Subskription anzunehmen. Ich setze voraus, daß niemand etwas für mich thun muß, was ihn im geringsten inkommodieret," und am 6. September ein Exemplar derselben Ankündigung an Elise Reimarus. Den 20. Oktober schreibt er dem Bruder: „Meine Ankündigung des Nathan habe ich nirgends hingeschickt als nach Hamburg. Sonst überall, wenn du willst, kannst du dein Netz für mich aufstellen. Ich besorge schon, daß auch auf diesem Wege, auf welchem so viele etwas gemacht haben, ich nichts machen werde, wenn meine Freunde für mich nicht thätiger sind als ich selbst. Aber wenn sie es auch sind, so ist vielleicht das Pferd verhungert, ehe der Hafer reif geworden.“

#### „Ankündigung.

Da man durchaus will, daß ich auf einmal von einer Arbeit feiern soll, die ich mit derjenigen frommen Verschlagenheit ohne Zweifel nicht betrieben habe, mit der sie allein glücklich zu betreiben ist, so führt mir mehr Zufall als Wahl einen meiner alten theatralischen Versuche in die Hände, von dem ich sehe, daß er schon längst die letzte Feile verdient hätte. Nun wird man glauben, daß ihm diese zu geben ich wohl keine ungeschicklichere Augenblicke hätte abwarten können, als Augenblicke des Verdrußes, in welchem man immer gern vergessen möchte, wie die Welt wirklich ist. Aber mit nichten: die Welt, wie ich sie mir denke, ist eine ebenso natürliche Welt, und es mag an der Vorsehung wohl nicht allein liegen, daß sie nicht ebenso wirklich ist.

Dieser Versuch ist von einer etwas ungewöhnlichen Art und heißt: Nathan der Weise, in fünf Aufzügen. Ich kann von dem nähern Inhalte nichts sagen; genug, daß er einer dramatischen Bearbeitung höchst würdig ist und ich alles thun werde, mit dieser Bearbeitung selbst zufrieden zu sein.

Ist nun das deutsche Publikum darauf begierig, so muß ich ihm den Weg der Subskription vorschlagen. Nicht, weil ich mit einem einzigen von den Buchhändlern, mit welchen ich noch bisher zu thun gehabt habe, unzufrieden zu sein Ursache hätte, sondern aus andern Gründen.



Meine Freunde, die in Deutschland zerstreuet sind, werden hiermit ersucht, diese Subskription anzunehmen und zu befördern. Wenn sie mir gegen Weihnachten dieses Jahrs wissen lassen, wie weit sie damit gekommen sind, so kann ich um diese Zeit anfangen lassen zu drucken. Das Quantum der Subskription wird kaum einen Gulden betragen, den Bogen zu einem Groschen gerechnet, und so gedruckt, wie meine übrigen dramatischen Werke bei Voss gedruckt sind.

Wolfenbüttel, den 8. August 1778.

Gotthold Ephraim Lessing."

Redlich schreibt Lessing noch folgende Bemerkung zu:

„Diejenigen, welche Subskription auf das Schauspiel Nathan der Weise von Gotthold Ephraim Lessing angenommen oder anzunehmen Lust haben, sollen für ihre Mühwaltung fünfzehn Prozent abziehen und werden zugleich hierdurch ersucht, ihre Subskribenten entweder an die Vossische Buchhandlung in Berlin oder an den jüngern Herrn Lessing daselbst oder auch dessen Bruder in Wolfenbüttel unfrankiert einzusenden. Die Subskription kann bis Ostern angenommen werden, doch wird man es gerne sehen, wenn die Herrn Kollekteurs um Fasten meldeten, wie viel sie schon hätten und ungefähr noch bekommen würden. Denn zur Ostermesse erscheint dieses Stück ganz gewiß, und die Herrn Subskribenten können die schleunigste Ablieferung ihrer Exemplare, die frankiert zugeschiedt werden, erwarten.“

Ueber die zum „Nathan“ beabsichtigte Vorrede äußert sich Lessing gegen seinen Bruder Karl am 1. Dezember 1798: „Das Stück (Nathan) braucht eben nicht sechzehn Bogen zu werden, weil ich eine ziemlich starke Vorrede dazu in petto habe.“ Den 15. Januar 1779 schreibt er: „Was bei dem Abdrucke zu beobachten ist, habe ich für den Setzer auf ein einzelnes Blatt geschrieben. Besonders muß der Unterschied an Strichen — und Punkten . . . ja wohl beobachtet werden. Denn dieses ist ein wesentliches Stück meiner neuen Interpunktion für die Schauspieler, über welche ich mich in der Vorrede erklären wollte, wozu ich aber nun wohl schwerlich Platz haben dürfte.“ Den 16. März 1779: „Da ich gar nicht weiß, wie viele Bogen das Stück betragen wird, so habe ich mir nun vorgenommen, ganz und gar keine Vorrede vorzusetzen, sondern diese, nebst dem Nachspiele Der Derwisch und verschiedenen Erläuterungen, auch einer Abhandlung über die dramatische Interpunktion, entweder zu einem zweiten Teile oder zu einer neuen vermehrten Auflage zurückzubehalten.“ Den 19. März: „Da ich



übrigens nun sehe, daß das Stück 18 und 19 Bogen wird, so bleibt es dabei, daß ich entweder gar keine oder doch nur eine ganz kurze Vorrede vorsetze, und daß ich alles übrige unter dem Titel: Der Derwisch, ein Nachspiel zum Nathan, besonders drucken lasse, und zwar auf dem nämlichen Wege der Subskription, wenn ich anders sehe, daß es sich der Mühe damit verlohnt."

In seinem Nachlaß fanden sich zwei Entwürfe zu Vorreden.

## a.

"Es ist allerdings wahr, und ich habe keinem meiner Freunde verhehlt, daß ich den ersten Gedanken zum Nathan im „Dekameron“ des Boccaz gefunden. Allerdings ist die dritte Novelle des ersten Buchs, dieser so reichen Quelle theatralischer Produkte, der Keim, aus dem sich Nathan bei mir entwickelt hat. Aber nicht erst jetzt, nicht erst nach der Streitigkeit, in welche man einen Laien wie mich nicht bei den Haaren hätte ziehen sollen. Ich erinnere dieses gleich anfangs, damit meine Leser nicht mehr Anspielungen suchen mögen, als deren noch die letzte Hand hineinzubringen im stande war.

Nathans Gesinnung gegen alle positive Religion ist von jeher die meinige gewesen. Aber hier ist nicht der Ort, sie zu rechtfertigen."

## b.

## „Vorrede.

Wenn man sagen wird, dieses Stück lehre, daß es nicht erst von gestern her unter allerlei Volke Leute gegeben, die sich über alle geoffenbarte Religion hinweggesetzt hätten und doch gute Leute gewesen wären; wenn man hinzufügen wird, daß ganz sichtlich meine Absicht dahin gegangen sei, dergleichen Leute in einem weniger abscheulichen Lichte vorzustellen, als in welchem der christliche Pöbel sie gemeiniglich erblickt: so werde ich nicht viel dagegen einzumenden haben.

Denn beides kann auch ein Mensch lehren und zur Absicht haben wollen, der nicht jede geoffenbarte Religion, nicht jede ganz verwirft. Mich als einen solchen zu stellen, bin ich nicht verschlagen genug, doch dreist genug, mich als einen solchen nicht zu verstellen. —

Wenn man aber sagen wird, daß ich wider die poetische Schicklichkeit gehandelt und jenerlei Leute unter Juden und Muselmännern wolle gefunden haben, so werde ich zu bedenken geben, daß Juden und Muselmänner damals die einzigen Gelehrten waren; daß der



Nachteil, welchen geoffenbarte Religionen dem menschlichen Geschlechte bringen, zu keiner Zeit einem vernünftigen Manne müsse auffallen: der gewesen sein als zu den Zeiten der Kreuzzüge, und daß es an Winken bei den Geschichtschreibern nicht fehlt, ein solcher vernünftiger Mann habe sich nun eben in einem Sultane gefunden.

Wenn man endlich sagen wird, daß ein Stück von so eigner Tendenz nicht reich genug an eigner Schönheit sei, — so werde ich schweigen, aber mich nicht schämen. Ich bin mir eines Ziels bewußt, unter dem man auch noch viel weiter mit allen Ehren bleiben kann.

Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland, wo dieses Stück schon icht aufgeführt werden könnte. Aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird!"

---

Von Lessings bedeutendster dramatischer Dichtung, in welcher er, wie Redlich sagt, die größte Geisteschlacht auf einem Gebiete schlug, auf welchem der Autoritätsglaube von jeher die größte Herrschaft behauptet und das größte Unheil angerichtet hat, gilt das Wort Mendelssohns: „Von einem Werke des Geistes, welches ebenso sehr über Nathan hervorragte, als dieses Stück in meinen Augen über alles, was er bis dahin geschrieben, kann ich mir keinen Begriff machen. Er konnte nicht höher steigen, ohne in eine Region zu kommen, die sich unsern sinnlichen Augen völlig entzieht; und das that er. Nun stehen wir da wie die Jünger des Propheten und staunen den Ort an, wo er in die Höhe fuhr und verschwand.“ Und Mendelssohn hatte recht, wenn er Fontenelles Ausspruch: „Kopernikus machte sein neues System bekannt und starb“ auf Lessing anwendet: er schrieb Nathan den Weisen und starb.

Unter den zahlreichen erklärenden Schriften über „Nathan“ geben wir der vortrefflichen Arbeit Runo Fischers unbedingt den Vorzug.

Hugo Göring.