



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lessings sämtliche Werke

in 20 Bänden

Damon oder Die wahre Freundschaft [u.a.]

Lessing, Gotthold Ephraim

Stuttgart, [1882?]

Einleitung.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-64841](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-64841)

Einleitung.

„Wir sehen in Lessing den Reformator unsrer Litteratur, insbesondere den unsrer dramatischen Poesie und Lebensanschauung. Hätte er nicht die Kraft gehabt, auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, das Bild des Lebens umzuwandeln und von hier aus dem Körper der Zeit den Spiegel vorzuhalten, so würde er auch nicht auf den Gebieten der wissenschaftlichen und gelehrten Litteratur, dem ästhetischen, philosophischen, theologischen u. s. f., jene Stärke besessen haben, die jede seiner Spuren, wo er nur auftrat, unverwundbar gemacht hat. Denn es kommt in der Reformation geistiger Objekte nicht bloß auf das an, was man sagt und lehrt, sondern wie man es sagt, auf den persönlichen Charakter voller Klarheit und Energie, der jedes Wort durchdringt und demselben die unwiderstehliche Kraft mittheilt; auch ist es noch nicht genug, daß man auf die beste Art erklärt und vorschreibt, wie die Dinge geschehen sollen und umzugestalten sind; man muß selbst Hand an das Werk legen und thun, was man sagt. Das thatlose Wort bewegt die Dinge nicht von der Stelle. Die Reformation des Dramas will nicht bloß in der Aesthetik und in der Lehre von der Dichtkunst, sondern auf der Bühne selbst geschehen; wer hier umgestaltend wirken soll, muß neue Dramen hervorbringen, neue Lebensanschauungen in diesem mächtigsten und populärsten aller Kunstwerke verkörpern. Dies vermochte und that Lessing.“ (Kuno Fischer, G. E. Lessing als Reformator der deutschen Litteratur. Stuttgart 1881. I. Th. S. 5 f.)

Lessing hatte keine geringere Aufgabe als die, das Drama erst zur Höhe einer selbständigen Kunst zu erheben. Ein deutsches Theater existierte vor ihm nicht. Begegnete man auch einer stehenden Bühne in Wien, so war dieselbe doch weit entfernt, höheren nationalen und kulturellen Interessen zu dienen. Die Schauspieler waren auf das geringe Maß der eigenen Erfindung des Augen-

blickes oder auf die mangelhafte Nachbildung ausländischer Vorbilder angewiesen. In Berlin befand sich das deutsche Theater in den Händen ungebildeter Unternehmer, die nur durch Lärm und grobe Mittel ein ihrer würdiges Publikum anzuziehen vermochten. Während die von Friedrich dem Großen 1740—1756 angestellte französische Truppe mit ihrer Darstellung der besten französischen Dramen eine gewisse Achtung genoß, kam es den deutschen Schauspielern gegenüber vor, daß nach Schönemanns Bericht vom Jahre 1748 dieselben Herren, „welche seidene Kleider nach französischem Schnitt, reiche Westen und Federhüte trugen, im Schauspielhause den Tabaksrauch auf die frechste Weise um sich her ausschütteten, ganze Wolken desselben auf die Bühne jagten und die spielenden Personen darin einhüllten“. Nur in Leipzig erschien die Lage der Bühne in etwas günstigerem Lichte, so lange sie unter der kräftigen und einsichtsvollen Leitung der Neuberin stand. Noch im Jahre 1760 konnte Lessing über den thatsächlichen Mangel an einem Theater, an Schauspielern und an Zuhörern klagen; während er bei den Franzosen eine Bühne vorfand, die das Vergnügen einer großen Hauptstadt war, begegnete er in Deutschland nur einer Bude, die der Spott des Pöbels war; während in Frankreich der Monarch, der Hof, die größten und würdigsten Männer das Schauspiel besuchten, betrat in Deutschland nur der kleine, ungebildete Bürgermann schüchtern die Bude. Und Lessing deckt ehrlich und entschieden den letzten Grund der traurigen Verhältnisse auf, wenn er sagt: „daß es mit dem deutschen Drama noch gar elend aussieht, ist vielleicht nicht einzig und allein die Schuld der Großen, die an ihrem Schutz, an ihrer Unterstützung es mangeln lassen. Die Großen geben sich nicht gern mit Dingen ab, bei welchen sie wenig oder gar keinen glücklichen Fortgang voraussehen. Und wenn sie unsre Schauspieler betrachten, was können ihnen diese versprechen? Leute ohne Erziehung, ohne Talent, ohne Welt: ein Meister Schneider, ein Ding, das noch vor ein paar Monaten Wäscher mädchen war. Was können die Großen an solchen Leuten erblicken, das ihnen am geringsten ähnlich wäre und sie auffrischen könnte, diese ihre Repräsentanten auf der Bühne in einen besseren und geachteteren Stand zu setzen?“ (81. Litteraturbrief. Vgl. H. Hettner, Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Dritter Theil, zweites Buch. 3. Aufl. Braunschweig 1879. Seite 490—493.)

Der Zustand der dramatischen Dichtung war in jener Zeit nahezu trostlos, man mußte sich mit den alten Haupt- und Staatsaktionen, mit den derben und rohen Hanswurftiaden und mit matten

Uebersetzungen französischer Werke begnügen. Es herrschte ein Zustand von Entartung und Verrottung, der sich nur aus der geschichtlichen Entwicklung des deutschen Schauspiels erklären läßt.

Im vierzehnten Jahrhundert tritt dieses in elementarer Form auf originaler Grundlage, jedoch auf dem Boden der kirchlichen Glaubensinteressen auf. „Denn das glückliche Los der Alten ist uns nicht gefallen; ihnen blieb ihre eigene Vorzeit, blieben die Schöpfungen der dichtenden Volksphantasie, ihre Götter und Helden immer eigen und heimisch. Von den unsern hat uns das Christentum durch eine unausfüllbare Kluft getrennt. Keine gelehrte Liebhaberei und Forschung wird sie uns wiedergeben, und damit haben wir jene ganze Welt von tragischen Stoffen verloren, welche den Griechen vor allen dem Wesen des Dramas zu entsprechen schienen.“ (Dr. Heinrich Moß, Lessings Bedeutung für das deutsche Drama. Basel 1872. S. 8, vgl. S. 9–20.) Treten auch anfangs noch vereinzelt Spuren vom alten germanischen Götterglauben auf, so verwischen sie sich doch ganz im Passionspiel. Neben diesem entwickeln sich die dramatischen Fastnachtscherze. Die Roheit jener ersten Versuche überwand erst der Einfluß der Renaissance. Schon scheint das Genie Shakespeares zündend auf den dramatischen Geist zu wirken: da vernichtet der dreißigjährige Krieg die deutsche Kultur, die deutsche Dichtung und die besten Anfänge des deutschen Dramas. Während die Franzosen die Früchte der Renaissance für die Gestaltung ihres Dramas verwerten konnten, fällt die deutsche Dichtung in die Hände der Gelehrten, die nichts anderes vermochten, als ihre gewandteren Nachbarn sklavisch nachzuahmen. Es ist die Zeit, welche einen Andreas Gryphius als Vater der dramatischen Dichtkunst verherrlichen konnte. „Wöge der Ekel nicht vor, so müßte der Eindruck ein hochkomischer sein, zu sehen, wie in der deutschen Nachdichtung des Renaissancedramas die innere Roheit, die Barbarei des Geschmacks, die müßte Zügellosigkeit der Phantasie kümmerlich durch hohles Pathos, die Affectation eines gezierten Hoftones und gelehrten Prunk, durch den „lieblichen und galanten“ Ausdruck des „Neuen und Ungemeinen“ ihre Blöße zu verdecken strebt. Furchtbar mußten die Nerven dieser Leute abgestumpft sein, wenn sie nur noch durch ekle Bilder der äußersten Wollust und Schauderszenen kannibalischer Grausamkeit auf der Schaubühne erschüttert werden konnten. Zwar fehlt es nicht an einer Reaktion gegen diese ästhetische Barbarei im eleganten Hoffleide, einem löblichen Streben, das deutsche Drama zur Natürlichkeit und in die Kreise des wirklichen Lebens zurückzuführen, aber sofort beginnt nun das klassische Schauspiel der Franzosen seinen Siegeszug durch

Deutschland, das es in seinen Höfen und Fürsten schon erobert hat." (Moz S. 13.)

Nahmten große und kleine Höfe in Deutschland das Beispiel des französischen Hofes nach, so nahm auch das deutsche Drama die französische Hofpoesie als Muster an. Zum Systeme wurde dieser Grundsatz von Gottsched erhoben. Als regelnder Zuchtmeister bekämpfte er die unnatürlichen, krankhaften Wüchse einer entarteten Litteratur und stellte feste Normen auf, die er seinen Mustern, den französischen Dramen seiner Zeit, entlehnte.

Den Hanswurst verbannte er für immer von der Bühne, ebenso bekämpfte er die höchst mangelhafte Oper. Er vertrat den Standpunkt des nüchternsten Alltagsverständes. Von positiven Leistungen kann demnach bei ihm keine Rede sein. Schrieb er selbst auch Trauerspiele, so bewies er damit nur die ganze Dürftigkeit seines Geistes, der von der Höhe freien Dichterschwunges weit entfernt war. Für die Herstellung einer Tragödie galt ihm die Regel: „Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit seines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Aehnliches begegnet ist, und von diesen entlehnt er die Namen für die Personen seiner Fabel, um derselben ein Ansehen zu geben.“ Dieselbe Trockenheit, die in einem so prosaisch angelegten Machwerke herrscht, ergibt sich für die andre Gattung dramatischer Machwerke, die sich als Lustspiel darbietet. Was hier als Nachahmung des leichten Witzes, der anmutigen Verkehrsform und der heitern Lebensanschauung der Franzosen auftreten soll, kommt über die Unbeholfenheit schwerfälliger Manier und täppischer Ziererei nicht hinaus. Bei aller Mangelhaftigkeit seines Könnens aber war der „aufgeklärte Polizeimeister der Poesie“ für jene Zeit eine litterarhistorische Notwendigkeit. Sein Einfluß wurde im Laufe der Zeit so mächtig, daß jeder, der sich auf dem Gebiete der Dichtung versuchte, in ihm seinen Meister erblickte. Von einer selbständigen Regung innerhalb dieser Schulrichtung konnte keine Rede sein: sind ja Männer wie Gellert und Johann Elias Schlegel ihre besten Repräsentanten!

In derselben Strömung bewegen sich auch die ersten dramatischen Versuche des jungen Lessing. Wie bei den meisten großen Dichtern, so sind auch bei ihm zunächst nur unbedeutende Leistungen zu verzeichnen, die von der Höhe meisterlicher Kunstwerke noch weit entfernt sind. „Angesichts der faden und unsauberen Lustspiel- dichtung, welche damals den Tagesruhm hatte, ist es begreiflich,

daß selbst ernste Männer wie der Göttinger Theologe Michaelis rühmen mochten, die ersten Lustspiele Lessings verdienten den besten Werken der Ausländer an die Seite gestellt zu werden; aber rein künstlerisch betrachtet ist es nichtsdestoweniger richtig, wenn Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sagt, daß sie den geistlosen Charakter der Natur büßen, den sie zum Stoff ihrer Satire erwählten. Der Dialog ist munter, aber oft noch von verletzender Roheit; die Handlung sucht zu spannen, ist aber in Schürzung und Lösung meist noch sehr äußerlich und willkürlich und mühsam aus alten und neuen Mustern zusammengelesen, die Charakterzeichnung ist bereits emsig um Naturwahrheit und Bühnenwirksamkeit bemüht, vermag aber das starre Schematische der überkommenen Lustspielcharaktere noch nirgends lebendig zu durchbrechen." (Hettner, Litt.-Gesch. d. achtzehnten Jahrh. III. 2. S. 497.) Dabei werden die von Gottsched eingeführten Regeln des französischen Dramas genau beachtet, die Einheit der Zeit und des Ortes nie verletzt; „die Hauptgestalten sind abstrakte Schemen ohne alle Individualisierung oder nationale Färbung, die übrigen Personen ebenfalls mehr oder weniger konventionelle Typen und Masken.“ Fremdartig, ja unangenehm berührt uns das intime Verhältnis der Bedienten zu den Herren, wie es die antike Komödie Herren und Sklaven bestellt.

Fragen wir nach den Anregungen in weiterem Sinne, die Lessing bei der Entfaltung seines dramatischen Talentes unterstützten, so müssen wir in erster Linie an Marivaux, Molière, Holberg und Gellert denken. Haben die Litterarhistoriker immer schon auf den Einfluß dieser Dichter hingewiesen, so zeigt Richard Mahrenholz in seiner Abhandlung über „Lessings Jugenddramen in ihrer Beziehung zu Molière“ (Archiv für Litteraturgeschichte, X. 1881, S. 35—38) die Einwirkung des Studiums Molières auf die Gestaltung einzelner Szenen wie dramatischer Motive und Charakterzüge in Lessings Jugenddramen. So deutet im „jungen Gelehrten“ die plattrealistische Beurteilung ärztlicher Weisheit wie aller Schulgelehrsamkeit, die Anwendung wohlfeiler Wortweise zur Verstärkung des Lächerlichen, die Verspottung der aristotelischen Termini, ebenso vieles im „Misogyne“, im „Freigeist“ und im „Schatz“ auf Molière. Im allgemeinen tritt die Nachahmung des französischen Dichters in der Charakteristik des dreisten, gewitzigten und naturwüchsigen Stubenmädchens Lisette hervor, die das Recht des gesunden Verstandes gegenüber den Ausschreitungen der Bildung und des Charakters, die Rechte der Herzensneigung gegenüber der väterlichen Tyrannei (Misogyne III, 2) geltend macht, die als Vertraute der

Herrin alle Liebesintrigen erfährt und mit Geschick unterstützt (Damon, der junge Gelehrte, Misogyne, Freigeist), die überall zungenfertig, furchtlos, ja vorlaut erscheint und als Dienerin in auffallend kordialem Verhältnis zu ihrer Herrin steht. Das Urbild derselben tritt ganz klar in Molières „École des maris“ und „L'amour médecin“ hervor. Finden sich in „Damon“ und der „Alten Jungfer“ keine besondern Beziehungen zu Molière, mit Ausnahme der Streitszene zwischen dem Poeten und dem Schneider in der „Alten Jungfer“ II, 5, die an bourgeois gentilhomme II, 3, 4 erinnert, so ist doch auf die Gleichheit der Namen bei Lessing und Molière hinzuweisen: Valer, Lisette, Lelio, Leander, Henriette, Juliane, Philene, Anselmo, Mascarill.

In welchem Sinne die altrömischen Komödiendichter auf die Gestaltung der Jugenddramen Lessings eingewirkt haben, zeigt R. Seldner in seiner litterarhistorischen Untersuchung über „Lessings Verhältnis zur altrömischen Komödie“ (12. Jahresbericht über das Gr. Realgymnasium in Mannheim für das Schuljahr 1880—1881). Im allgemeinen ist bekannt, daß Lessing die altrömischen Lustspiel-dichter Plautus und Terentius schon in früher Jugend eifrig studiert hat.

Aber schon mit seinen ersten dramatischen Arbeiten befand sich Lessing in günstigem Gegensatz zu seiner zeitgenössischen Umgebung; wie er als Schüler die Alten las, um Menschen und Leben kennen zu lernen, so stellte er in seinen ersten Versuchen Handlungen dar, die dem Leben nachgezeichnet sind. Hier und da tritt schon in den frühesten Arbeiten, die er später selbst verurteilte, eine Menschenkenntnis auf, die den Dichter der „Minna von Barnhelm“ auszeichnet. Was er seinem Bruder riet, das hat er ja zweifellos im weitesten Umfange des Wortes für sich selbst beachtet: „Studiere fleißig Moral, lerne dich gut und richtig ausdrücken und kultiviere deinen eigenen Charakter, ohne dies kann ich mir keinen guten dramatischen Schriftsteller denken.“

D a m o n.

In dem Lustspiel „Damon oder die wahre Freundschaft“, welches aus Lessings Schulzeit datiert und schon im 18. Lebensjahre des Dichters in Nylus' „Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüths“ (1747) gedruckt worden ist, erkennt man noch nicht den Dichter, der berufen war, die Reform des Dramas herbeizurufen. Verwirft ja Lessing selbst in der Vorrede zu seinen Schriften (3. u. 4. Theil 1754) diese kleine Dichtung, in welcher Danzel nur

eine schriftstellerische Arbeit und nichts weiter sieht (G. E. Lessing, Berlin 1880. I. S. 102). Sie entbehrt der Gewandtheit, welche für den dramatischen Dichter aus lebendiger Bühnenkenntnis hervorgeht (Ebenda, S. 144). Dünker erkennt nur den fließenden Dialog und einige gute Einfälle an, während er den Mangel an dramatischer Lenkung der Handlung tadelt (Lessings Leben, Leipzig 1882. S. 72), wie er auch betont, daß das Lustspiel ohne Rücksicht auf die Bühne geschrieben wurde (ebenda, S. 76).

Die Handlung verläuft einfach, die Charaktere sind steif typisch gezeichnet. Zwei Freunde, Damon und Leander, bewerben sich um die Hand einer schönen Witwe. Diese hält beide für gleich würdig und kann sich deshalb für keinen entscheiden. Das vorlaute Stubenmädchen Lisette hilft ihrer Herrin durch eine Prüfung der Bewerber. Jeder von beiden hat sein ganzes Vermögen einem Schiffe anvertraut, welches mit Schätzen beladen die Meerfahrt noch nicht vollendet hat. Darauf baut Lisette ihren Plan: sie erklärt den Freunden, die Witwe werde demjenigen die Hand reichen, dessen Geschäftsunternehmen den glücklichsten Erfolg habe. Leander, der in diesem Augenblicke gerade die Nachricht von dem Untergange seines Schiffes erhalten hat, ist über seinen unabwendbaren Mißerfolg bei der Witwe trostlos und geht, um sein Mißgeschick abzuwenden, perfid genug auf den Vorschlag Lisettes ein, seinem Freunde scheinbar als Beweis treuer Gesinnung den Tausch der Schiffe anzutragen. Damon aber, der als wahrer Freund handeln will, weist jeden möglichen Vorteil vor Leander ab und schlägt deshalb gleichmäßige Teilung von Gewinn und Verlust vor. Da kommt die Nachricht, daß nicht Leanders, sondern Damons Schiff versunken ist. Der Verabredung zuwider betrachtet nun Leander sich als den Bevorzugten und wirbt um die Hand der Witwe. Diese aber weist ihn und einen dritten Freier, Dronte, den lästigen Vetter Damons, zurück, der als reichster unter den dreien das größte Recht auf die Witwe zu haben glaubt. Sie wählt den edlen Damon, der, wie sie sagt, „glücklich gewesen ist, daß er Gelegenheit gefunden hat, seine große Seele auf eine so ausnehmende Art zu zeigen“. Leander aber ist entlarvt und will Damon aus dem Wege gehen: dieser hält ihn jedoch mit dem Hinweise auf die Schwierigkeit zurück, einen Freund zu finden: „und will man ihn schon des ersten Fehlers wegen verlassen, so wird man zeitlebens suchen und keinen erhalten“.

Unter den Charakteren tritt nur Damon in scharfer Zeichnung hervor; er erscheint besonnen, ruhig, ernst, kühl, gerecht und ist konsequent zuverlässig. Leander macht den Eindruck einer Phanz-

tasiemaske: falsch, heuchlerisch, betrügt er sich und andre, stets wortreich und überschwenglich, thut er alles nur in der Phrase, nichts in Wirklichkeit. Damons Vetter Oronte ist vollkommen verzeichnet: sein langweiliges „versteh' Er mich“ ermüdet uns in demselben Maße, in dem uns sein plumper Egoismus anefelt, der ihn dazu gebracht hat, fünfmal Bankrott zu machen, fünf Meineide zu schwören und seine Nachbarn um ihr Vermögen zu bringen. Während die Witwe selbst in einigen prägnanten Wendungen ihre guten Charakterzüge zeigt, macht sich die lebensgewandte, fecke, aber gutherzige Lisette um so deutlicher bemerkbar.

Danzel führt die Anregung zum „Damon“ auf das Lustspiel „Der glückliche Schiffbruch“ von dem dänischen Dichter Holberg zurück. In dieser Dichtung erwartet der Herr Jeronymus ein Schiff aus der See, von welchem sein ganzes Glück abhängt. Der Magister, der um dessen Tochter wirbt, soll gerade anwesend sein, wenn dem Herrn die Nachricht von dem Untergang seines Schiffes gebracht und damit der Ruin seines Vermögens angemeldet wird. Der berechnende Eigennutz des Bewerbers wird entlarvt, indem mit dem Vermögen des zukünftigen Schwiegervaters die Liebe des Freiers dahinsinkt. Ebenso weist Danzel auf die „Ecole des amis“ von Nivelle de la Chaussée hin, wo sich einer eine Erbschaft und die Geliebte seines Freundes verschafft, nur um sie diesem abzutreten, dessen Vermögen ganz ruiniert ist. Mit Recht bemerkt derselbe Biograph, daß Lessing eine so phantastisch schwärmerische Freundschaft, bei seinem verstandesmäßigen, mehr abgeschlossenen Wesen nicht für normal gehalten und demgemäß seinem Damon bezeichnende Aeußerungen dieses gerechten Zweifels an der aufdringlich verdächtigen Ueberschwenglichkeit Leanders in den Mund gelegt hat. Endlich sei nach Danzel (I, 154) noch auf die Uebereinstimmung der Schlußwendung bei dem französischen Dichter mit den Worten in Lessings Lustspiel hingewiesen.

So schließt bei Nivelle de la Chaussée der Dankbare: „Ah, Madame, souffrez que mon cœur se partage: Monsieur, je ne puis rien vous offrir davantage“ und bei Lessing sagt die Witwe: „Damon, ich befürchte, ich befürchte, ich werde eifersüchtig werden, eines Frauenzimmers wegen zwar nicht, aber doch gewiß Leanders wegen.“

Der junge Gelehrte.

„Wie Lessing seine Aufgabe faßte und welche Richtung er sofort aus eigenstem Antriebe erwählte, dafür ist das Thema eines andern Lustspieles, welches er als Schüler entworfen hatte und als Student ausführte, ein sehr charakteristisches Zeugnis: er will die Thorheit darstellen, die er erlebt, auch in sich selbst erlebt hatte, die einzige, die ihm damals aus der eigenen Erfahrung entgegenkam. Aus den kleinen Knaben, die voller Stolz zur Schule gehen, werden große Knaben, die Schulfüchse bleiben und den Tertianerstolz in Gelehrtendüffel verwandeln. Das Lustspiel hieß „Der junge Gelehrte“. (Kuno Fischer, G. E. Lessing als Reformator der deutschen Litteratur. Stuttgart 1881. I. S. 37.)

Der erste Entwurf dieses Lustspieles fällt in die Meißener Zeit (1745). Als Lessing während seiner Studienzeit (1747) in Leipzig eines Abends ein Lustspiel der Gottsched'schen Schule als fahl und mager bezeichnete, welches die ihn umgebende Gesellschaft bei der Aufführung mit großem Beifall aufgenommen hatte, entgegenete man ihm, tadeln sei leichter als besser machen. In jener Lebhaftigkeit versprach Lessing sofort, ein besseres Stück zu schreiben. Da gewann das Bild eines pedantischen jungen Gelehrten, der in alberner Weise seine Gelehrsamkeit in die gewöhnlichsten Verhältnisse trägt, neues Leben für ihn. Hatte ihm zur Ausführung des Entwurfes eine passende Handlung gefehlt, so bot sich ihm dieselbe damals ungesucht dar. Die Berliner Akademie der Wissenschaften hatte für das Jahr 1747 eine Preisaufgabe über die Monadenlehre ausgeschrieben: es handelte sich um den philosophischen Beweis oder die Widerlegung derselben und eine darauf gegründete, leicht verständliche Erklärung der physikalischen Erscheinungen des Weltalls, besonders der Entstehung und Bewegung der Körper. Ein junger Leipziger Gelehrter hatte eine Arbeit eingereicht und sprach in den Kreisen seiner Bekannten mit größter Zuversicht von der Tüchtigkeit seiner Schrift, der er selbst den Preis zuerkannte. Allein er erfuhr die Enttäuschung, daß sein Elaborat für vollkommen ungenügend erklärt wurde. Den Preis erhielt der Advokat Justi in Sangerhausen. —

Das waren die äußeren Thatsachen, an welche Lessing die Ausführung seines Entwurfes knüpfte. Der junge Dichter kam mit der Ausarbeitung schnell zu Ende, zeigte den fertigen Versuch dem Professor Kästner, der einige für den Autor verwendbare Bemerkungen darüber machte. Als Lessing seine kleine Dichtung der

Vorsteherin der Leipziger Bühne, Frau Neuber, mit der Frage überbrachte, ob das Stück der Aufführung würdig sei, ermutigte ihn diese durch den Ausdruck vollkommener Bewunderung und begrüßte ihn mit voller Begeisterung als Nationaldichter, als die neu sich erhebende Sonne der Bühne. — Die Handlung war so lebendig und wirksam, die Charaktere so komisch ausgeprägt, die Sprache so fließend und treffend, daß das Stück als ein entschiedener Fortschritt gelten mußte. Es war mit der lebendigen Kenntnis der Bühnenforderungen gedichtet, wenn auch Lessing die Bande des französischen Lustspiels noch nicht abgestreift und sich in der äußeren Form so sehr an dieses gehalten hatte, daß er nicht einmal deutsche Namen den Personen zu geben gewagt hatte. Weiße wurde dadurch veranlaßt, sein einaktiges Lustspiel „Die Matrone von Ephesus“ neu zu bearbeiten. (Dünker, Lessings Leben, S. 77.)

„Die Komödie lehrte mich, mich selbst kennen“, sagte Lessing einst von sich selbst, und sich selbst, „den schulfuchsigem pedantischen Lessing der früheren Zeit“, stellt der junge Dichter in seinem Stücke bloß, wie Danzel treffend bemerkt (G. E. Lessing I, 44). Am besten spricht sich der Dichter selbst über sein Lustspiel in der Vorrede (zu den „Schriften“ Bd. III. u. IV. von 1754) aus, die wir an die Spitze dieses Bandes gestellt haben.

Der Misogynne.

Während seines Aufenthaltes in Wittenberg (1748), vielleicht auch schon gegen Ende der Leipziger Zeit, begann Lessing das Lustspiel „Der Misogynne“ (Weiberfeind, was auch Wumshäter = woman — hater bedeutet). Er wurde zur Behandlung dieses Stoffes durch die Bruchstücke Menanders, eines griechischen Komödiendichters (322 v. Chr.), angeregt, dessen Dichtungen dem Römer Terentius vielfach als Vorbild dienten. Jedenfalls hat Lessing nicht mehr als den Titel davon benutzt. Als das Lustspiel 1755 in den „Schriften“ (VI. Th.) gedruckt wurde, hatte es nur einen Akt, erschien aber 1767 in Verbindung mit den „Lustspielen“ in drei Akten. In seinen Kollektaneen bemerkte Lessing folgendes darüber:

„Ich habe dieses Stück gemacht, als ich die Fragmente Menanders studierte, und fand, daß er diesen Charakter in einem Stücke behandelt habe, welches Phrynichus τὴν καλλίστην τῶν κωμῶδιων τῶν ἑαυτοῦ nennt. Menanders Misogyn aber scheint ein noch verheirateter Mann gewesen zu sein, den alles ärgert, was seine Frau thut, und der weder an ihr noch an irgend einer Frau in der Welt etwas Gutes wahrnehmen kann. Besonders ärgerte ihn ihr Auf-

wand, selbst der, den sie in Opfern und gottesdienstlichen Handlungen machte. Einem solchen Manne eine fromme, andächtige Frau zu geben, war ein Meisterzug von Menander. Er hatte ihm den Namen Simylos gegeben, wie aus den Fragmenten beim Stobäus erhellt. Noch scheint mir aus einem zu erhellen, daß Simylos seine fromme Frau aufs äußerste gebracht, so daß sie ihn zu verklagen schwört, wenn man nämlich die Worte beim Priscian:

— — — Ὁμνομι
Σοι τον ἥλιον, ἢ μην ποιησειν γραφην
Σοι κακωσεως

(juro tibi per solem, certe facturum litem tibi injuriarum), der Frau in den Mund legen darf, wie man es mit aller Wahrscheinlichkeit darf, da κακωσεως δικη oder γραφη eigentlich actio uxorum in viros, parentum in liberos, pupillarumque in curatores pro injuria accepta war. Ja, zu dieser Klage scheint es sogar wirklich gekommen zu sein, nach einem Fragmente in Suidas in dem Worte Παραστασις:

Ἐλκει δε γραμματιδιον ἐκει σε διδυρον
Και παραστασις.

„Trahit te illuc diploma et drachma depositi.“ Genes γραμματιδιον διδυρον, quod duas plagulas habet, scheint die schriftliche Citation gewesen zu sein, und παραστασις bedeutet die depositionem drachmae ab iis, qui de re privata inter se disceptarent.“

„In Lessings Stück wird der Weiberfeind dadurch beschämt, daß Lelio, ein junger Mann, den er sehr schätzt, nur die verkleidete Hilaria, die Geliebte seines Sohnes ist, und da dürfte dann wenigstens das Motiv, daß auch Laura, des Weiberfeindes Tochter, durch die Verkleidung so sehr getäuscht wird, daß sie im Begriff ist, ihrem Verlobten um des vorgeblichen Lelio willen untreu zu werden, auf eine Quelle mit Weißes freilich weit später ausgearbeiteter Amalia zurückzuführen sein“, wie Danzel sagt (G. E. Lessing I, 153). Außer einer Episode in der „Veuve à la Mode“ von St. Foix, welche Danzel vorführt, weist Borberger noch auf Stolbergs Lustspiel „Der politische Kannegießer“, welches in einer Episode an eine Szene unsres Lustspiels erinnert. Mahrenholz vergleicht Lessings Lustspiel (II, 3, 4) mit Molière's „Avare“ (I, 9, 10): Valère handelt ebenso wie Hilaria, die sich die Gunst des weiberhassenden Alten erwerben will, zu diesem Zwecke verkleidet und unter fremdem Namen in dessen Familie schleicht und ihm von

einer Ehe scheinbar abzuraten sucht, von der sie das Glück ihres Lebens erwartet. Lessings Selbständigkeit in der Benutzung des Fremden zeigt sich darin, daß bei ihm der Alte nicht aus filziger Berechnung, sondern nur aus traditionellem Weiberhaß dem Glück des liebenden Paares widerstrebt. Das Verhältnis Lauras zu ihrem tyrannischen Vater entspricht dem Elises zu Harpagon: sie weist den ihr vom Vater aufgedrängten Gatten energisch zurück (III, 2).

Wenn auch „der Misogyne“ sich nicht durch besondere dramatische Vorzüge auszeichnet, so kann man ihm doch Gewandtheit und Lebendigkeit des Dialogs nicht absprechen.

Die alte Jungfer.

Das Lustspiel „Die alte Jungfer“ schrieb Lessing 1749 in sehr bedrängter Zeit. Wie sein Bruder berichtet, schwebten dem jungen Dichter bei einigen Charakteren dieser „theatralischen Schnurre“ Personen vor, die er in Kamenz beobachtet hatte. Demnach hat Lessing jedenfalls schon sehr früh an die Behandlung dieses Themas gedacht. Dieses Stück, welches Anfang März 1749 in Berlin ohne Angabe des Verlegers mit den Anfangsbuchstaben des Dichters erschien, wurde wie Damon von Lessing nicht unter die „Schriften“ (1754) aufgenommen, obgleich es die Rüdiger'sche Zeitung vom 10. März 1749 gerühmt hatte.

Der Kritiker dieses Blattes sagte in richtiger Würdigung des entwickelungsfähigen Talentes unsres jungen Dichters: „Der Herr Verfasser dieses Lustspiels hat bereits in einigen von ihm herausgegebenen Lustspielen seine besondere Stärke in der komisch-theatralischen Dichtkunst gezeigt, und man muß gestehen, daß er für die Schaubühne geboren zu sein scheint. Man darf nicht glauben, daß dieses Lustspiel eine Satire auf die alten Jungfern sei, insofern sie alte Jungfern sind. Die alten Jungfern gehören auch zur besten Welt, und sie können selten etwas davor, daß sie alt worden sind, ehe sie Männer bekommen haben. Der Herr Verfasser malt nur das Lächerliche, welches man bei vielen alten Jungfern in Ansehung der Verheiratung antrifft. Auch kommen verschiedene andre sehr lustige Charaktere darinnen vor, z. B. der Charakter gewisser lächerlicher Poeten in Person des Herrn Kräufels. Kurz, dieses Lustspiel ist sehr scherzhaft und doch fein, sehr lebhaft und doch nicht übertrieben, sehr beißend und doch nicht anzüglich. Der Herr Verfasser wird sich die Liebhaber des Theaters sehr ver-

binden, wenn er ferner seine Stärke in demselben zu ihrem Vergnügen und zur Verbesserung der Sitten anwenden wird."

Borberger erinnert noch an die ergötzliche Schilderung einer alten Jungfer in Richardsons „Pamela“. —

Der Freigeist.

Den Grundzug der Handlung in „Freigeist“, den Lessing 1749 schrieb und 1755 im fünften Teile seiner „Schriften“ herausgab, hat der Dichter einem Lustspiele von de l'Isle entnommen, wie er selbst in einer Anmerkung der theatralischen Bibliothek (4. Stück) sagt: „Die Fabel dieses Stückes hat mit der Fabel meines Freigeistes so viel Gleichheit, daß es mir die Leser schwerlich glauben werden, daß ich den gegenwärtigen Auszug nicht dabei sollte genützt haben. Ich will mich also ganz in der Stille verwundern, in der Hoffnung, daß sie mir wenigstens eine fremde Erfindung auf eine eigene Art genützt zu haben zugestehen werden.“ Das Stück hat den Titel: Les caprices du cœur et de l'esprit. Jedenfalls hatte Lessing bei der Charakteristik des würdigen Geistlichen das Bild seines Vaters vor Augen, wie er den Urbildern des Freigeistes in dem aufgeklärten Berlin Friedrichs II. wohl oft begegnet sein mochte. Ist diese Gestalt schon an sich das Eigentum Lessings, so hat er auch andre Züge des französischen Originals wesentlich modifiziert; während es sich nämlich bei de l'Isle nur um die Zeichnung verschiedener Temperamente handelt, kommt es bei Lessing auf den Unterschied der religiösen Denkart an. Mahrenholz hebt noch die Verwandtschaft Adrafts mit Arnolphe in Molière's „École des Femmes“ hervor. Beide haben Welt und Menschen gesehen, sind aber im Umgange abstoßend. Henriette erscheint oberflächlich, nur durch äußere Vorzüge begeistert, während Juliane tiefer angelegt ist und schärfer auf das Wesen der Dinge sieht. So schafft Lessing einen Gegensatz als Mittel des dramatischen Effektes nach dem Vorbilde Molières. (Vgl. Isabelle und Léonore in „Fourberies de Scapin.) Manche Inkonssequenzen in der Charakterzeichnung und dramatischen Anlage des Ganzen bemerkte Lessing später selbst.

Hugo Göring.