

Gisbert Ter-Nedden/Robert Vellusig

Lessings Dramen

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Wir weisen darauf hin, dass die vorgenannten Verwertungsalternativen je nach Ausgestaltung der Nutzungsbedingungen bereits durch Einstellen in Cloud-Systeme verwirklicht sein können. Die FernUniversität bedient sich im Falle der Kenntnis von Urheberrechtsverletzungen sowohl zivil- als auch strafrechtlicher Instrumente, um ihre Rechte geltend zu machen.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m², weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

1 Inhalt

1	Vorbemerkung	8
2	Lessings Trauerspiele. Zur Einführung	9
3	Miß Sara Sampson	12
3.1	Gattungsfragen	12
3.2	Quellenfragen	15
3.2.1	Die zeitgenössischen Vorlagen oder Sexualität, Religion und Moral	15
3.2.2	Die Medea-Geschichte oder Die politische Kunst der griechischen Tragödie	19
3.2.3	Das Neue Testament oder Rache und Vergebung	23
3.2.4	Ovids <i>Heroides</i> oder Lessings Kunst der geistreichen Kombinatorik.....	24
3.3	Exposition	27
3.4	Die beiden Intrigen – eine Parallelkonstruktion.....	32
3.4.1	Wollust der Rache: Die Intrige der Marwood (zweiter Aufzug).....	33
3.4.2	Die Kunst des agonalen Dialogs	36
3.4.3	Wollust der Vergebung: Die Intrige Sir Williams (dritter Aufzug)	37
3.5	Die Konfrontation oder Die Frage von Täter und Opfer (vierter Aufzug).....	41
3.6	Schluss (fünfter Aufzug).....	45
3.6.1	Sir William: Der vergebende Vater	46
3.6.2	Saras seliges Sterben.....	47
3.6.3	Mellefont's Selbstmord: Die Verweigerung des Sohnes	49
3.7	Lessings Innovationen	52
4	Philotas	54
4.1	Einleitung.....	54
4.1.1	Der Krieg auf dem Schlachtfeld und in den Köpfen der Literaten.....	54
4.1.2	Der Tod fürs Vaterland.....	56
4.1.3	Der Krieg als Schachspiel oder Die Kunst der parabolischen Modellbildung	59
4.2	Philotas und Mellefont – ein Vergleich.....	61
4.3	Exposition: Der jugendliche Held (erster bis dritter Auftritt).....	63
4.4	Die Entscheidung (vierter bis sechster Auftritt)	65
4.5	Das Gegenbild: Aridäus und Philotas (siebenter Auftritt)	69
4.6	Selbstmord und vertauschte Rollen: Philotas und Aridäus (achter Auftritt).....	71
4.7	Das literarische Muster: Der <i>Aias</i> des Sophokles.....	73
5	Emilia Galotti.....	77

5.1	Einleitung.....	77
5.1.1	Zur Entstehungsgeschichte	77
5.1.2	Geschichten von ToTERMord und Opfertod.....	78
5.1.3	Lessing und Livius.....	80
5.1.4	Lessings Tragödienkonzept	85
5.1.5	Lessings Revision der poetischen Muster.....	86
5.2	Zum Titel.....	89
5.3	Zum ersten Aufzug.....	90
5.3.1	Einblicke in die Herrschaftsverhältnisse Guastallas.....	90
5.3.2	Idealer Herrscher oder Tyrann: Der Prinz und die Liebe.....	92
5.4	Zum zweiten Aufzug	93
5.4.1	Gatte, Vater und/oder Tugendheld: Odoardo Galotti	93
5.4.2	Bosheit vs. Tugend oder Der sympathische Held	95
5.4.3	Jungfräuliche Heroine oder Opfer: Die Titelheldin Emilia Galotti	98
5.4.4	Lessings Antikritik der Hofkritik.....	100
5.4.5	Sabionetta oder Der Ursprungskonflikt.....	102
5.5	Zum dritten Aufzug.....	103
5.5.1	Zur Ökonomie des Dramas oder Die Rolle des Zufalls	104
5.5.2	Affe und Hofgeschmeiß: Die personifizierte Intrige Marchese Marinelli.....	107
5.5.3	Die Mutter	108
5.6	Zum vierten Aufzug.....	110
5.6.1	Närrin, Wohltäterin, Furie: Orsina.....	110
5.6.2	Die Mätresse und der Tugendheld: Der Pakt.....	112
5.7	Zum fünften Aufzug.....	113
5.7.1	Wort oder Dolch: Die gescheiterte Verständigung.....	113
5.7.2	Der Sündenfall des Tugendhelden.....	114
5.7.3	Lessings Zitierkunst oder Die Sprache des Wahnsinns.....	116
5.7.4	Lessings Grenzen.....	121
6	Lessings Missverständlichkeit.....	123
7	Lessings Komödien. Zur Einführung.....	128
7.1	Philologie und Kritik	128
7.2	Comoedienschreiber und Liebhaber der Theologie.....	129
7.3	„Eine ganz neue Art von Lustspielen“	134
8	Der Freigeist	140

8.1	Freigeisterei	140
8.2	Vorurteil und Darstellung	144
8.3	Lessings Quellen und die Logik der Plotkonstruktion	146
8.4	Der Charakter eines Freigeists	147
8.5	Persönliche Freundschaft und allgemeine Menschenliebe	150
8.6	<i>Le Misanthrope</i> oder Die Komödie des Tugendhelden.....	152
8.6.1	Die Exposition.....	153
8.6.2	Das Gegenspiel.....	155
8.6.3	Der Prozess	155
8.6.4	Die Entlarvung.....	156
8.6.5	Das Finale.....	156
8.7	Dramatisierte Religionsphilosophie	156
8.8	Das Finale oder Höllenfahrt und Erlösung	162
9	Die Juden	165
9.1	Das kritisierte Tendenzstück	165
9.2	Lessings Quelle: Das biblische Samaritergleichnis	168
9.3	Die Frage nach dem rechten Glauben oder Orthodoxie und Orthopraxie	171
9.4	Das „überpflichtige Werk“	173
10	Minna von Barnhelm	177
10.1	Quellenfragen oder Das „Gespenst der Ehre“	178
10.1.1	Schlüsselzitate	178
10.1.2	Lachen und Weinen.....	181
10.1.3	Tellheim und der Menschenfeind	183
10.1.4	Tellheim und Othello	186
10.1.5	Die „tragicomoedia“ von Ehre und Ehrlichkeit.....	188
10.2	Die glückliche Verhinderung der Tragödie	189
10.3	Episoden und nachgeholte Vorgeschichten.....	193
10.3.1	Der ehrliche Diener	194
10.3.2	Die Marloff-Episode.....	197
10.3.3	Der treue Freund	198
10.3.4	Der ‚miles gloriosus‘ Riccaut.....	200
10.4	Lessings Kunst des dramatischen Finales.....	202
10.4.1	Die Kollision der Charaktere.....	203
10.4.2	Minnas Spiel im Spiel und die Ringintrige	205

10.5	Das Spiel vom Soldatenglück als dramatisierte Theodizee.....	210
10.6	Tugendoptimismus und poetische Gerechtigkeit.....	214
11	Nathan der Weise.....	219
11.1	Der Fragmentenstreit.....	220
11.1.1	Hermann Samuel Reimarus.....	220
11.1.2	Gegensätze des Herausgebers.....	226
11.1.3	Der Streit mit Hauptpastor Goeze.....	229
11.2	Die Ringparabel.....	232
11.2.1	Die novellistische Tradition: Boccaccio und das <i>Novellino</i>	232
11.2.2	Boccaccio und Menocchio.....	245
11.2.3	Apologetische Gegen-Parabeln des christlichen Mittelalters.....	253
11.2.4	Fazit.....	258
11.3	Lessings Metaparabel.....	260
11.4	Drama und Novelle.....	275
11.5	<i>Nathan der Weise</i> als Anti-Ödipus.....	281
11.6	Die „sehr interessante Episode“.....	287
11.6.1	Ödipus und Hiob.....	287
11.6.2	Das Rätsel um Nathans Vaterschaft.....	289
11.6.3	Die Hiobszene.....	292
11.7	Das Bühnengeschehen oder Anamnesis und Anagnorisis.....	295
11.7.1	Nathan und der Tempelherr.....	297
11.7.2	Der Tempelherr und Recha.....	299
11.7.3	Die Anti-Tragödie als komisches Finale.....	302
12	Literaturverzeichnis.....	305
12.1	Primärliteratur (Quellen).....	305
12.2	Forschungsliteratur.....	309
13	Leseteil.....	314
13.1	Johann Samuel Patzke: <i>Virginia</i> , ein Trauerspiel.....	314
13.2	Die Religion.....	325
13.3	Das Christentum der Vernunft.....	334
13.4	Briefwechsel über das Trauerspiel.....	334
	An Friedrich Nicolai. Im November 1756.....	334
	An Moses Mendelssohn. Leipzig, den 28. November 1756.....	338
13.5	Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele.....	341

13.6	Briefe, die neueste Litteratur betreffend	343
VII.	Den 16. Februar 1759. Siebzehnter Brief.....	343
13.7	Hamburgische Dramaturgie	346
	Erstes Stück. Den 1sten Mai, 1767.....	346
	Zweites Stück. Den 5ten Mai, 1767.....	348
	Acht und zwanzigstes Stück. Den 4ten August, 1767.....	349
	Neun und zwanzigstes Stück. Den 7ten August, 1767.....	351
	Dreißigstes Stück. Den 11ten August, 1767.....	351
	Zwei und dreißigstes Stück. Den 18ten August, 1767.....	353
	Fünf und vierzigstes Stück. Den 2ten Oktober, 1767.....	354
	Sechs und vierzigstes Stück. Den 6ten Oktober, 1767.....	355
	Acht und vierzigstes Stück. Den 13ten October, 1767.....	356
	Ein und funfzigstes Stück. Den 23sten Oktober, 1767.....	358
	Siebzigstes Stück. Den 1sten Januar, 1768.....	360
	Fünf und siebzigstes Stück. Den 10ten Januar, 1768.....	361
	Neun und siebzigstes Stück. Den 2ten Februar, 1768.....	363
	Achtzigstes Stück. Den 5ten Februar, 1768.....	365
	Neun und neunzigstes Stück. Den 12ten April, 1768.....	367
13.8	Gegensätze des Herausgebers.....	368
13.9	Eine Duplik.....	369
13.10	Ernst und Falk.....	370
	Zweites Gespräch.....	370
	Drittes Gespräch	376
13.11	Die Religion Christi	377
13.12	Die Erziehung des Menschengeschlechts	377

2 Vorbemerkung

Der Studienbrief beruht auf Arbeiten des renommierten Lessing-Forschers Gisbert Ter-Nedden, der von 1985 bis 2005 als Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der FernUniversität Hagen tätig war. Sein Buch über *Lessings Trauerspiele und den Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik* (Stuttgart 1986) hat in der Lessing-Forschung breite Anerkennung gefunden. Bis zu seinem Tod im Jahr 2014 hat Ter-Nedden sein Verständnis von Lessings Werk in einzelnen im Literaturverzeichnis angeführten Studien erweitert und vertieft; seine Monographie über den *fremden Lessing* (Göttingen 2016), die die traditionellen Lesarten des dramatischen Werks noch einmal einer umfassenden Revision unterzieht, ist posthum erschienen.

Der Studienbrief profiliert Lessing als einen Philologen, der Literatur aus Literatur macht, und dokumentiert seine herausragende Stellung in der Geschichte der deutschen dramatischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Der erste Teil (Kap. 1–5) erschließt Lessings Trauerspiele in Form von drei detailliert ausgearbeiteten Leseübungen und macht auf die Verständnisschwierigkeiten aufmerksam, die Lessings kritische Auseinandersetzung mit der dramatischen Tradition und seine Dramensprache provoziert haben. Der zweite Teil (Kap. 6–9) widmet sich Lessings Komödien und stellt sie in den Kontext der religionsphilosophischen und theologiekritischen Fragen, die den Pfarrerssohn von seinen literarischen Anfängen an beschäftigt haben. Der dritte Teil (Kap. 10) kommentiert Lessings berühmtesten Text: Das dramatische Gedicht *Nathan der Weise* und sein Herzstück, die Ringparabel, werden mithilfe ihrer Kontexte erläutert und dienen ihrerseits dazu, die Mediengeschichte der religiösen Aufklärung und den kulturgeschichtlichen Standort Lessings exemplarisch verständlich zu machen.

Robert Vellusig

Hinweis zur Zitierweise

Lessings Werke zitieren wir nach der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen [u. a.]. Frankfurt a. M. 1985–2003.

Der jeweilige Band wird mit der Sigle „B“ angegeben. Zitate aus den Dramen – *Der Freigeist* (B 1), *Die Juden* (B 1) *Miß Sara Sampson* (B 3), *Philotas* (B 4), *Minna von Barnhelm* (B 6), *Emilia Galotti* (B 7) und *Nathan der Weise* (B 9) – werden im fortlaufenden Text unter Angabe von Aufzug/Auftritt, Seitenzahl (z. B. III/2, 379) nachgewiesen. Bei Zitaten aus dem *Nathan* wird auch die jeweilige Verszahl angeführt (z. B. III/6, 554, V. 360f.). Zur näheren Kennzeichnung der einzelnen Stücke der *Hamburgischen Dramaturgie* dient die Sigle „HD“. Die im Leseteil dokumentierten Lessing-Texte folgen dieser Ausgabe.

Hingewiesen sei auch auf die digitale Edition der immer noch maßgeblichen historisch-kritischen Ausgabe von Karl Lachmann und Franz Muncker (Sigle „LM“) durch die Lessing-Akademie (www.lessing-akademie.de). – Bibelzitate folgen der von der Deutschen Bibelgesellschaft (www.bibelwissenschaft.de) online zur Verfügung gestellten Lutherbibel (1984).

3 Lessings Trauerspiele. Zur Einführung

Mit Lessing (1729–1781) beginnt die Geschichte des deutschen Dramas, so wie mit Wieland (1733–1813) die Geschichte des modernen Romans und mit Klopstock die der modernen Lyrik beginnt. Seine Stücke sind die ersten der deutschen Literatur, die bis heute auf der Bühne lebendig geblieben sind; seine Komödie *Minna von Barnhelm* gehört sogar zu den meistgespielten Dramen der deutschen Bühne überhaupt. Aber das dramatische Werk Lessings hat nicht nur Epoche in der Dramengeschichte, sondern auch in der Geschichte der Literaturwissenschaft gemacht. Er ist nämlich nicht nur der älteste moderne Dramatiker, d. h. der erste, dessen Stücke ohne Unterbrechung bis heute gespielt worden sind und werden, sondern auch der erste, dessen Dramen von Anfang an eine Sekundärliteratur im modernen Sinn hervorgerufen haben.

Beides hat nicht denselben Grund – im Gegenteil. Gespielt wurden und werden seine Stücke, weil sie verständlich und theaterwirksam sind; interpretiert wurden und werden sie hingegen, insofern sie unverständlich, unmodern und undarstellbar sind oder zu sein scheinen. Unter den Klassikern der deutschen Literatur gilt Lessing als der „unpoetische Dichter“¹ – in dieser Formel hat sich der zwiespältige Eindruck niedergeschlagen, den das Werk auf die Mit- und Nachwelt gemacht hat. Das trifft zumal für die Trauerspiele zu, denen wir uns zunächst zuwenden.

Lessings erstes Trauerspiel *Miß Sara Sampson* war nach einem großen Anfangserfolg auf der Bühne rasch aus dem Repertoire verschwunden, hat aber dann als erstes bedeutendes deutsches Exemplar des sogenannten „bürgerlichen Trauerspiels“ eine umso prominentere Rolle in der Literatur-, Geistes-, Sozial- und Gattungsgeschichtsschreibung gespielt.

Emilia Galotti darf als das meistinterpretierte Drama der deutschen Literatur überhaupt gelten. Der Grund dieser besonderen Interpretationsbedürftigkeit liegt nicht darin, dass man das Stück für ein herausragend bedeutendes oder auch nur für ein dunkles und schwieriges Kunstwerk gehalten hätte. Zwar wurde es bereits von den Zeitgenossen als das zur Zeit seines Erscheinens beste deutsche Drama eines ‚deutschen Shakespeare‘ identifiziert, aber zugleich als ein Stück mit skandalösen Mängeln in der Motivierung der tragischen Katastrophe wahrgenommen. Es waren die eklatanten ‚Fehler‘ dieses Meisterdramatikers, oder vielmehr: es war die einzigartige Verbindung von Meisterhaftigkeit und Fehlerhaftigkeit, durch die sich bereits die Zeitgenossen zu kritischen Analysen und dann die Literaturhistoriker zu den vielfältigsten Erklärungen herausgefordert sahen.

Dem Einakter *Philotas* schließlich kommt eine Schlüsselrolle innerhalb der Interpretationsgeschichte der Dramen Lessings zu. Bis in die sechziger Jahre gehörte die Meinung zum literaturhistorischen Handbuchwissen, Lessing habe hier während des Siebenjährigen Krieges den Opfertod fürs Vaterland verherrlicht. Auch von sehr kompetenten Lesern war das Stück als ‚militärischer Sündenfall‘ verstanden worden. Beispielsweise unterhalten sich in einem Dialoges-

¹ Vgl. Lessing – ein unpoetischer Dichter. Dokumente aus drei Jahrhunderten zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland. Hg., eingel. u. komm. v. Horst Steinmetz. Frankfurt a. M., Bonn 1969.

say von Arno Schmidt (1914–1979) zur Literatur des 18. Jahrhunderts die beiden Sprecher über einen ausgesprochen militaristischen Roman und vergleichen ihn mit dem *Philotas*:

A.: Geschichte im Stile des Lessing'schen ‚Philotas‘ ...

B. (seufzend): Das ist auch so ein Stück, von dem ich nie begreifen konnte, wieso ein Lessing, dessen ‚Minna‘ doch spöttisch und handfest antimilitaristisch ist – das bewegliche Sachsen siegt ja lustig=galant über das bocksteife Preußen! Vom ‚Nathan‘ noch ganz zu schweigen – wieso Lessing je dergleichen verzapfen konnte!!

A.: Jaja; unsere Klassiker haben viel gesündigt!²

Inzwischen darf der Widerspruch, von dem sich Arno Schmidt hier zu Recht irritiert zeigt, als aufgeklärt gelten. Lessings *Philotas* ist kein fehlerhaft patriotisches Trauerspiel, sondern muss als geistreiches Spiel über die Fehler des Patriotismus gelesen werden.

Die Tatsache, dass Lessing während des Siebenjährigen Kriegs ein antipatriotisches und antiheroisches Drama geschrieben hat, war nichts weniger als überraschend – wusste man doch aus seinen Briefen, dass er den Patriotismus als heroische Schwachheit und sich selbst als Weltbürger verstand. Verblüffend war aber, dass die Lessing-Experten, obwohl sie das antiheroische und kosmopolitische Ethos des *Nathan*-Dichters so genau kannten, zweihundert Jahre dazu brauchten, um es in seinem Drama wiederzufinden. Auf drastische Weise sah sich die Lessing-Philologie mit einer Tatsache konfrontiert, mit der niemand gerechnet hatte, nämlich mit der relativen Schwer- und Missverständlichkeit dieses Dramatikers. Bis dahin hatte Lessing als ‚leichter Autor‘ gegolten, bei dem es – anders als bei so hermetischen Autoren wie Friedrich Hölderlin (1770–1843) oder dem späten Goethe (1749–1832) – nichts gibt, was sich nicht und missverstehen lässt. Die Lessing-Interpreten hatten ihre Aufgabe in der Form-, Seelen-, Sozial- und Geistgeschichte des immer schon Verstandenen erblickt, nicht aber im Verständlichmachen der Texte selbst und in der Erarbeitung autor- und textadäquater Lesarten. Nun aber ließ sich nicht mehr übersehen, dass die Literaturhistoriker bei ihrer Auswertung mit falschen hermeneutischen Daten gearbeitet hatten; schließlich macht es einen fundamentalen Unterschied, ob ich ein patriotisches oder antipatriotisches Trauerspiel geistes- und sozialgeschichtlich auswerte.

Von dieser Entdeckung Lessings als eines zwar nicht hermetischen, wohl aber schwierigen und missverständlichen Autors geht der Studienbrief aus. Im ersten Abschnitt sollen in Form dreier detaillierter Leseübungen zu Lessings Trauerspielen Wahrnehmungs- und Verständnishilfen für dasjenige an seinen Texten bereitgestellt werden, was sich nicht von selbst versteht. Missverständlich und nicht nur von den Zeitgenossen, sondern auch von der Lessing-Forschung lange Zeit missverstanden worden ist Lessings traditionskritisches Verhältnis zu den traditionellen dramatischen Mustern. Die Zeitgenossen hatten die *Sara* als fehlerhaft motivierte Rachetragödie, den *Philotas* als fehlerhaft patriotisches und die *Emilia Galotti* als fehlerhaft motiviertes republi-

² Arno Schmidt: *Dya Na Sore. Blondeste der Bestien*. In: A. S.: *Tina / oder über die Unsterblichkeit*. Frankfurt a. M. 1966, S. 27–88, hier S. 41f.

kanisches Trauerspiel identifiziert, und die Lessing-Forschung hat sich sehr lange zum Vollstrecker dieser Lesarten gemacht. Ihre Revision muss in den Verstößen gegen die Regeln der Trivialdramatik die argumentative Logik einer aufgeklärten und aufklärenden Vorurteilkritik kenntlich machen.