

---

## P vorrede.

---

„Nathan der Weise“, die beiden von dem Verfasser selbst später verworfenen Jugendlustspiele „Damon“ und „Die alte Jungfer“ und der theatralische Nachlaß schließen in diesem dritten Bande die Reihe der dichterischen Schriften Lessings ab.

Von den drei erstgenannten Dramen sind uns keinerlei Handschriften erhalten; ihr Text war also nur nach den echten, unter Aufsicht des Autors veranstalteten Drucken festzustellen. Bei „Nathan“ und „Damon“ haben dies Lachmann und die ihm folgenden Herausgeber schon im großen und ganzen gethan: ihre Arbeiten konnten meistens nur in Einzelheiten ergänzt werden; „Die alte Jungfer“ jedoch, die bisher stets nach einem unberechtigten und durch manche Fehler entstellten Nachdruck mitgeteilt wurde, erscheint jetzt zum ersten Mal wieder genau im Wortlaut der überaus seltenen Originalausgabe.

Eine reichere Ausbeute ergab die vollständig neue Bearbeitung des theatralischen Nachlasses. Da mir sämtliche Handschriften der dramatischen Bruchstücke und Entwürfe Lessings zugänglich waren, sowohl die, welche in den öffentlichen Bibliotheken zu Breslau und Berlin aufbewahrt werden, als die, welche sich in letzterer Stadt im Privatbesitz befinden, so konnte ich zunächst zahlreiche Änderungen ausmerzen, die von Karl Lessing (wohl mit Hilfe Namlers) beim ersten Druck des theatralischen Nachlasses oft recht willkürlich an den ursprünglichen Lessarten vorgenommen und von den späteren Herausgebern noch nicht vollständig beseitigt worden waren. In dieser Hinsicht kam am meisten den Bruchstücken der „Matrone von Ephesus“ die sorgfältige Durchsicht der (bisher nie nachgeprüften) Originalpapiere zu gute. Mehrere Änderungen des Bruders in den Fragmenten „Tarantula“, „Weiber sind Weiber“ und „Vor diesen“ sind bereits in den Handschriften mit Bleistift angemerkt; auch sie blieben, wie schon früher von Lachmann, unbeachtet, da sich in ihnen nirgends weder die Hand noch der Geist des Dichters zeigt. Eben so wenig nahm ich überflüssige Zuthaten Karl Lessings auf, die in den Handschriften fehlen, wie z. B. die Personenverzeichnisse zu „Weiber sind Weiber“, „Das befreite Rom“, „Alcibiades“.

Ferner aber galt es, die Grundsätze Lachmanns, die auf möglichste Vollständigkeit und auf möglichst strenge chronologische Anordnung der dramatischen Bruchstücke abzielten, so weit es der heutige Stand der Forschung nur immer zuläßt, folgerichtig durchzuführen. Nach beiden Seiten hin, namentlich nach der ersten, hat die Hempel'sche Ausgabe (die wieder dem Abdruck in Kürschners „Deutscher Nationalliteratur“ unmittelbar zu Grunde liegt) unsere Kenntnis über die von Lachmann gezogenen Schranken weit hinaus gefördert. Mit rühmlicher Genauigkeit verzeichnete hier Robert Voßberger alles, was wir über etwaige dramatische Pläne Lessings wissen oder vermuten, seien es auch bloße Titel, bloße Stoffe zu Arbeiten für die Bühne. Die Zahl der dafelbst skizzierten Stücke konnte ich trotz eifrigem Suchen nicht vergrößern; vielmehr erforderten die für meine Ausgabe geltenden allgemeinen Grundregeln, daß ich öfters auf die von Voßberger breit angeführten Quellenwerke, denen wir die Kenntnis eines Lessingischen Entwurfes verdanken, nur knapp hinwies, manchmal auch den Titel eines solchen Fragmentes gar nicht nannte, weil sich dasselbe als eine profane Übersetzung eines fremden Stücks herausstellte und daher eben so wenig wie die vollständigen Übersetzungen Lessings in Prosa Aufnahme finden konnte. Aus diesem Grunde mußte ich die Übersetzungsbruchstücke aus Thomsons Trauerspielen „Tancred und Sigismunda“ und „Agamemnon“ ausschließen. Nur diejenigen Fragmente durfte ich wieder abdrucken, welche als originale Entwürfe des deutschen Dichters, als freie Bearbeitungen ausländischer Dramen oder als metrische Übertragungen eine künstlerisch eigenartige Thätigkeit Lessings aufwiesen, nur von denjenigen sonst unausgeföhrten Stücken den Titel nennen, deren Plan ohne allen Zweifel den Schöpfer unsers neueren Dramas einmal beschäftigte: was nur auf ansehbare Vermutungen sich stützt, blieb unerwähnt. Ich habe deshalb weder das möglicherweise mit „Giangir“ identische Stück des jungen Lessing für den Schauspieler Koch mit aufgezählt, von welchem in der „Chronologie des deutschen Theaters“ mit unbestimmten Worten geredet wird, noch aus Echhoff's Brief an Christian Felix Weiße vom 31. Juli 1756, worin wahrscheinlich etwas ganz anderes gemeint ist, den sonst nirgends bezeugten Namen eines Lessingischen Lustspiels „Der Magistertitel“ herausgetüftelt. Ebenso ließ ich die von Ramler herrührende sprachliche Bemerkung zu „Nathan“, Aufzug III, Vers 40 weg (in Hempel's Ausgabe Teil XI, zweite Hälfte, S. 778 f., Anm.). Und gleich den früheren Herausgebern schloß ich das Trauerspiel „Borade“, welches Danzel aus den Breslauer Papieren abdrückte und für Lessing in Anspruch nahm, von der Sammlung seiner nachgelassenen dramatischen Arbeiten aus. Das Stück ist nicht von Lessings Hand geschrieben, enthält aber ein Nachwort, Randbemerkungen und Verbesserungen, welche ebenso wie die Überschrift und das Personenverzeichniß eine der Lessingischen sehr ähnliche Hand verraten. Dazu ist das Nachwort mit einem deutlichen U unterzeichnet, das man bei genauem Zusehen nicht, wie einige wollten, als ein C lesen kann. Gleichwohl röhrt das Trauerspiel kaum von Lessing her. Sein Inhalt und seine Form, der Aufbau der ziemlich undramatischen Handlung, die Charakteristik der auftretenden Personen, die Sprache und der gesamte Stil trägt

nirgends ein bestimmtes Lessingisches Gepräge; nicht einmal von dem Nachwort möchte ich dies behaupten, obwohl Danzel es „in seiner Wendung Lessingischer als Lessingisch“ genannt hat. Daß Karl Lessing, der sogar bloße Titel im theatralischen Nachlaß aufbewahrt, dieses fertigen Stücks mit keiner Silbe gedenkt, macht die Autorschaft seines Bruders im höchsten Grade verdächtig; daß Lessing in jener frühen Zeit, in welche, wenn er der Verfasser wäre, das Drama auf jedem Fall gehörte, einen Abschreiber, zumal für ein einaktiges Werk, in Anspruch nahm, ist äußerst unwahrscheinlich. Zudem erklärt mir Herr Bibliothekar und Professor Dr. Hermann Oesterley in Breslau, den ich, nachdem ich selbst die Handschrift verglichen, um eine nochmalige Prüfung derselben bat, er sei bereit, einen Sachverständigen darauf zu leisten, daß auch die Zusätze, Korrekturen und Nachschrift der „Zorade“ trotz aller scheinbaren Gleichheit nicht von Lessings Hand herstammen. Das Stück wurde vielmehr an Lessing zur kritischen Durchsicht gefunden, und bei dieser Gelegenheit fügte vermutlich der Dichter des Trauerspiels jene Änderungen und Zusätze der Abschrift bei. Wer dieser Dichter war, darüber fehlt vorläufig jede Andeutung; für den Herausgeber der Lessingischen Schriften kommt diese Frage übrigens weniger in Betracht.

Ein paar Mal machte mir es die neue Vergleichung der Handschriften aber doch möglich, die bisher bekannten Bruchstücke zu vermehren oder zu ergänzen. So bringt meine Ausgabe zum ersten Mal den Anfang des ersten Planes der „Fatime“, den vollständigen ersten und zweiten Entwurf des „Schlafrunkts“, mehrere Zusätze zur „Matrone von Ephesus“ und einige zuvor nicht entzifferte Zeilen im Entwurf des „Nathan“. Ferner konnte ich mehrmals in diesem Entwurf des „Nathan“ und bisweilen in andern Stücken kleine Lücken von wenigen Silben ausfüllen, welche die früheren Herausgeber in den mitunter äußerst unleserlichen Handschriften nicht zu enträtseln vermochten. Manchmal auch gelang es, kleine Irrtümer, welche die undeutliche Handschrift Lessings verschuldet hatte, zu berichtigen. Gleichwohl blieb noch immer die eine und andere Stelle unaufgeklärt, und öfter, als ich wünschte, mußte ich mich trotz vielständigem Bemühen schließlich doch begnügen, nur vermutungsweise anzudeuten, was allenfalls hinter den unbestimmten und flüchtigen Buchstaben der Originalmanuscripte stecken mag. Ungleich mehr Neues könnte ich mitteilen, wenn es nicht gegen die allgemeinen Grundsätze dieser Ausgabe verstieße, die ursprünglichen Lesarten der Handschriften, die Lessing während des Schreibens selbst gleich verbesserte, als Varianten unter dem Text zu verzeichnen. Den Fachgenossen, für welche gerade diese beständigen Ummodellungen des Textes während der Arbeit merkwürdig und lehrreich sind, hoffe ich dieselben bald in einer wissenschaftlichen Zeitschrift vollständig vorzulegen.

Wenn sich somit meine Ausgabe des theatralischen Nachlasses hinsichtlich des Umfangs der mitgeteilten dramatischen Bruchstücke nur wenig von der Bozbergers unterscheidet, so weicht sie desto mehr in der Anordnung dieser Bruchstücke von den früheren Ausgaben ab. Schon Lachmann ordnete seiner Zeit die Fragmente, die er kannte, nicht genau chronologisch; und er kannte kaum die Hälfte der handschriftlich erhaltenen Entwürfe. Wendelin v. Maltzahn konnte, besonders

auf Grund der Forschungen Danzels, den theatralischen Nachlaß beträchtlich vermehrten, verwirrte aber auf eine mitunter unbegreifliche Weise die Reihenfolge der einzelnen Stücke noch mehr. Für Vorberger, der die Anzahl der mitgeteilten Titel und Entwürfe fast auf das Doppelte brachte, lag die Sache viel schwieriger; gleichwohl besetzte er einige gröbere Irrtümer seines Vorgängers. Allein den Bruchstücken, die er selbst zum ersten Mal veröffentlichte, wies er keineswegs immer den Platz an, der ihnen nach der Zeit ihres Entstehens gebührte, und manchem der bereits früher bekannten Entwürfe wußte er diesen Platz nur ganz allgemein zu bestimmen. Seitdem hat August Sauer das Jahr, in welchem „Mleoniis“ verfaßt wurde, genauer festgestellt, und namentlich Erich Schmidt in seiner Biographie Lessings zahlreiche schägbare Winke gegeben, nach denen sich, wenn auch nicht endgültig, doch schon ziemlich sicher über die Entstehungszeit der wichtigern unter den dramatischen Bruchstücken urteilen läßt. Diesen Winken hatte ich bei der Anordnung der Fragmente meistens zu folgen; im Anschluß an Schmidts Darstellung suchte ich dann auch bei den Stücken, die er nicht näher betrachtete, Merkmale der Abfassungszeit aufzuspüren. Ich glaube dabei alles, was mir dienen könnte, beachtet zu haben, auch die Züge der Handschrift sowie gewisse Eigentümlichkeiten der Rechtschreibung, die bei Lessing je nach den Jahren wechselten (z. B. den Gebrauch des s oder ss, des z oder zh, des f oder ff, des n oder nn bei der Endsilbe in), ebenso das Einschieben oder Anhängen der Buchstaben r und e (z. B. darüber, alleine u. dgl.). Oft freilich erwiesen sich diese Merkmale als nicht genügend; bisweilen mußte ich auch bei dem Mangel aller äußerlichen Entscheidungsgründe einzig und allein nach dem Inhalt und Charakter, nach dem Stil und Ton eines überdies sehr kurzen oder ziemlich farblosen Fragments urteilen. Nichts desto weniger hoffe ich, daß meine Vermutungen über die zeitliche Reihenfolge dieser dramatischen Entwürfe in den meisten Fällen nahe zum Ziele treffen.

Ich beginne mit den Stücken, welche der Student Lessing in Leipzig gemeinsam mit Christian Felix Weiße aus dem Französischen metrisch übertrug oder frei bearbeitete oder auch im Wetteifer mit dem Freunde selbstständig entwarf, mit dem „Hannibal“, den schon der Bruder des Dichters 1786 für dessen ältesten dramatischen Versuch hielt, dem „Spieler“, „Giangir“, nach der Handschrift im April 1748 begonnen und durch den Stil wie durch den reimlosen Alexandriner als etwas jünger denn der gereimte „Hannibal“ erwiesen, und dem „Leichtgläubigen“, den Weiße in seiner Selbstbiographie ausdrücklich in die Leipziger Universitätszeit verlegt, wie auch Karl Lessing ihn in Verbindung mit der gleichnamigen zweiten Theaterarbeit Weißes aus jenen Tagen bringt. Darnach fällt dieser Entwurf etwa in die zweite Hälfte des Jahres 1748; denn Weißes erster selbstständiger Versuch im Drama, „Die Matrone von Epheus“, wurde bald nach der Aufführung des Lessingischen „Jungen Gelehrten“ (im Januar 1748 auf der Neuber'schen Bühne) vollendet. Durch diese „Matrone von Epheus“ wurde auch Lessing zum Entwurf eines Lustspiels angeregt, das denselben Stoff behandelte. Gleichwohl durfte ich die Lessingischen Fragmente, welche diesen Titel führen, nicht

unter seine ersten Leipziger Stücke setzen; denn jene Fragmente gehören unzweifelhaft samt und sonders in eine viel spätere Zeit, und selbst die ältesten Teile derselben sind, wie die Handschrift und der Stil beweist, mindestens um ein Jahrzehnt jünger als die Versuche des Leipziger Studenten: von dem Plan, den dieser nach der bekannten Erzählung des Petronius 1748 aufzeichnete, ist uns keine Zeile erhalten. Hingegen gehört sicher noch der Universitätszeit das Schäferspiel „Die beiderseitige Überredung“ an, Lessings einziger Versuch in dieser Art des Dramas, sein Zoll an die gerade damals und besonders in Leipzig herrschende Bühnenmode.

Von den Berliner Fragmenten ist die metrische Übersetzung des „Catilina“ am ältesten. Von ihr spricht Lessing bereits in einem Brief an seinen Vater vom 10. April 1749, und zwar mit Worten, aus denen man schließen darf, daß die Übersetzung damals schon begonnen, daß also wahrscheinlich das uns erhaltene Stück derselben, welches ja nur den Anfang des Trauerspiels von Crébillon bildet, damals schon vollendet war. In dem folgenden Brief an den Vater vom 28. April 1749 kündigt er den „Freigeist“ an, dessen Plan wohl erst damals in seinem Geist aufstachte. Darauf schließt sich die Possenoper „Tarantula“; sie dürfte im August 1749 aufgezeigt worden sein, da sie mehrfach auf ein in der „Bößischen Zeitung“ vom 31. Juli 1749 gedrucktes erdichtetes Schreiben des angeblichen Unterschulmeisters Claus Steffen zu „Teltow an der Tyber“ anspielte. Wenige Wochen später wurde „Samuel Henzi“ entworfen. Der Berner Revolutionär war am 17. Juli 1749 enthauptet worden; die Berichte der „Bößischen Zeitung“ über sein und seiner Genossen Schicksal, welche die wichtigste Quelle für Lessing bildeten, zogen sich durch den ganzen Monat August hindurch, in vereinzelten Ausläufern sogar bis in den Oktober hinein. Unter ihrem unmittelbaren Eindruck begann Lessing sein Trauerspiel, spätestens im Oktober, vielleicht schon im August oder September. Gleichfalls noch aus dem Jahr 1749 stammt nach der Angabe der Handschrift das Fragment „Weiber sind Weiber“. Lessing mag es in den letzten Wochen dieses Jahres in Angriff genommen haben, als die eindringliche Beschäftigung mit Plautus in ihm die Absicht erweckte, Stoffe des römischen Lustspielpächters für unsere Bühne neu zu gestalten. Mit „Justin“, der sich unmittelbar daran schließt und etwa in den Anfang des Jahres 1750 fallen dürfte, ist „Weiber sind Weiber“ gewissermaßen als Vorarbeit zum „Schatz“ zu betrachten, den Lessing selbst in das Jahr 1750 verlegte. Das kurze Bruchstück der Übersetzung von „Das Leben ist ein Traum“ ist durch das genaue Datum der Handschrift (23. August 1750) fest bestimmt. Unmittelbar dahinter stelle ich die beiden inhaltlich rätselhaften Fragmente „Gracilio“<sup>1</sup> und „Fenix“, welche Vogberger erst in die Breslauer Zeit setzt. Gegen diese Annahme spricht jedoch nicht viel weniger als alles, die Handschrift, mehrere Merkmale einer früheren

<sup>1</sup> Die von Vogberger gewählte Überschrift des Entwurfs „Gracilio und Argila“ behielt ich nicht bei, da augenscheinlich eine eben so große, auch gleichartige Rolle wie Argila ihr Bruder Claudio spielen sollte und überdies die Zusammenstellung jener beiden Namen leicht zu dem Mißverständnis führen könnte, daß der Leser dabei an ein Liebespaar statt an Vater und Tochter dächte.

Orthographie, die häufig gebrauchten Formen darwider, darmit, darzu, alleine, die seit 1753 bei Lessing mehr und mehr verschwinden, namentlich aber die am Rand der Handschrift von „Graclio“ nebst ihrer deutschen Bedeutung angemerken spanischen Wörter. Unter diesen befinden sich viele ganz gewöhnliche Ausdrücke, die sich Lessing nur in einer Zeit aus dem Wörterbuch auszuschreiben brauchte, als er noch sehr wenig Spanisch wußte. Das Bruchstück „Graclio“, vielleicht nur eine Übersetzung aus dem Spanischen, gehört daher sicher den Monaten an, da Lessing eben angefangen hatte, Spanisch zu lernen, also etwa dem Herbst 1750. „Feuiz“ aber deutet auf ähnliche spanische Vorbilder oder stoffliche Quellen wie „Graclio“ und ist im Stil und Ton diesem Stücke so verwandt, daß man auf eine gleichzeitige Entstehung der beiden Fragmente schließen müßte, auch wenn die erwähnten Eigentümlichkeiten der Handschrift, der Rechtschreibung und der Gebrauch derselben altertümlichen Wortformen diese Vermutung nicht noch bestätigten. In die letzten Monate des Jahres 1750 verlege ich endlich das Bruchstück eines französischen Lustspiels „Palaiion“, in die Zeit, da Lessing Voltaires Tisch teilte; Erich Schmidts Vermutung, daß der junge Dramatiker bei diesem französischen Versuch ursprünglich seine Absicht auf Voltaire und König Friedrich lenkte, trifft sicherlich das Richtige.

In den Jahren 1751 und 1752 ist mit Gewißheit kein dramatischer Entwurf Lessings nachzuweisen. Es scheint fast, als ob seine bedeutend vermehrte journalistische und kritische Thätigkeit in Berlin und seine strengerer, vielseitigen Studien zu Wittenberg alle theatralischen Pläne eine Zeit lang zurückdrängten. Erst während seines zweiten Berliner Aufenthaltes wurde das dramatische Interesse durch die Herausgabe der „Theatralischen Bibliothek“ und durch die Vorarbeiten zu „Miß Sara Sampson“ wieder lebhafter und thatkräftiger. Etwa 1753 mag so „Der gute Mann“, gleichzeitig damit oder unmittelbar darnach „Der Vater ein Affe, der Sohn ein Zick“ entworfen worden sein; die Verwertung Congreve'scher Hauptmotive macht es wahrscheinlich, wie bereits Erich Schmidt erkannte, daß beide Fragmente nicht allzu lange vor „Miß Sara“ entstanden. Einige ähnliche Stüze weist „Die aufgebrachte Tugend“ auf, deren ausländische Vorlage bis jetzt noch nicht entdeckt ist. Auch hier steht im Mittelpunkt der Handlung ein Liebhaber, der aus Politik andern, verheirateten Frauen neben seiner Geliebten den Hof macht und darüber Gefahr läuft, die Geliebte selbst zu verlieren. Aber schon fehlt die dienstfertige und ränkeflüchtige Lisette, die im „Guten Mann“ boshaft immer auf's neue die Intrige spinnt, und das Ganze scheint stellenweise in die Bahnen des rührenden Lustspiels auslaufen zu wollen. Vielleicht darf man deshalb das Stück an die Wende der Jahre 1753 und 1754 rücken, in die Zeit, da Lessing sich theoretisch mit dieser modernen Sondergattung der Komödie abgab. Auch die „Die Grokmütigen“ nähern sich in einigen Motiven dem rührenden Lustspiel; da sie überdies in der Handschrift, Orthographie und auch in der Sprache mit den Fragmenten aus der zweiten Berliner Zeit übereinstimmen, reihe ich sie, wie zuerst schon Danzel, unmittelbar an diese Stücke an. Genau dieselben Schriftzüge wie im Manuscript der „Grokmütigen“ begegnen in dem des „Dorfjunkers“. Auch was man aus den dürftigen Angaben etwa von dem Inhalt des

Stück erraten kann, desgleichen die den Charakter andeutenden Namen einzelner Personen (z. B. Herr von Wahn) weisen im allgemeinen auf die nämliche Zeit der Vorarbeiten zu „*Miß Sara*“ und auf englische Vorbilder; deutsch hat Lessing derartig bezeichnende Namen nur noch in „*Weiber sind Weiber*“ und in „*Der Vater ein Affe, der Sohn ein Jecck*“ gebildet, während er sonst gewöhnlich die charakteristischen englischen Namen beibehielt. Und gleichfalls in diese Jahre verlege ich nach reiflichem Bedenken den Plan von „*Ludwig und Aurora*“, den Boxberger um ein volles Jahrzehnt später anstellt. Daß aber Lessing in Breslau den „*Gil Blas*“, dem er den Stoff dieses Stückes entnahm, wieder las, beruht schließlich doch nur auf mehreren geschickt verknüpften Vermutungen. Hingegen muß er züberflüssig um 1753 oder 1754 den Roman von Lessage, wenigstens das vierte Buch desselben (welches eben auch den Stoff unsers dramatischen Bruchstücks enthält) gelesen haben, als er Thomsons Trauerspiel „*Tancred und Sigismunda*“, das er in jenen Jugendjahren ja auch zu übersetzen begann, in der „Theatralischen Bibliothek“ besprach. In diese frühere Zeit deutet nicht minder die Handschrift und Orthographie des Fragments, vielleicht auch der Mangel einer genauen Scenengliederung in dem Entwurfe und das Motiv der Verkleidung, das Lessing eben so bedeutsam in dem „*Guten Mann*“ verwertete. Ebenfalls 1754 skizzierte der Dichter in der „Theatralischen Bibliothek“ (in dem Aufsatz über den „*Rasenden Hercules*“ des Seneca) die Charakterentwicklung, die er, wie ein viel späterer Brief an seinen Bruder lehrt, damals an dem Titelhelden eines Trauerspiels „*Massaniello*“ darstellen wollte.

Nach seiner Übersiedlung nach Leipzig im Oktober 1755 beschäftigte sich Lessing eingehend mit Goldonis Lustspielen. Schon am 8. Dezember konnte er an Mendelssohn schreiben, er habe sich „*Die glückliche Erbin*“ dieses Dichters angeeignet, indem er ein Stück nach seiner Art daraus verfertigt; im folgenden Jahre ließ er die ersten Bogen desselben drucken. Dem gleichen Jahr 1756 gehört nach der handschriftlichen Angabe „*Vor diesen*“, die deutsche Bearbeitung des älteren, französischen Versuchs „*Palaion*“, an. Dann lösten aber eine Zeit lang ernstere tragische Entwürfe, deren Stoffe großenteils in die antike Geschichte zurückführen, die leichtere Lustspieldichtung nach englischen, französischen und italienischen Mustern ab. Die Reihenfolge derselben hat in jüngster Zeit Erich Schmidt wohl unumstößlich richtig bestimmt. Voran steht „*Das befreite Rom*“, 1756 oder 1757 aufgesezt. Aus diesem Plan entwickelte sich der einer „*Virginia*“, an der Lessing bereits vor dem 22. Oktober 1757 arbeitete, die er aber im Januar des folgenden Jahres schon mit dem bürgerlichen Trauerspiel „*Emilia Galotti*“ vertauscht hatte. In demselben Briefe vom 22. October 1757, der uns die erste Nachricht von dem Entwurf der „*Virginia*“ gibt, versprach Lessing den Berliner Freunden, so bald er ein paar ruhige Stunden finde, einen Plan zu einem besseren „*Codrus*“ aufzusezen als der, welcher in Cronegks Trauerspiel ihnen vorlag. Am 21. Februar 1758 löste er sein Wort ein; in die Zwischenzeit fällt also seine Beschäftigung mit diesem dramatischen Stoffe. Zu Anfang des Jahres 1758 trug sich Lessing wahrscheinlich auch mit dem Gedanken an ein Trauerspiel „*Seneca*“

Kleists gleichnamiger dramatischer Versuch, der den befreundeten Dichter zu dem verwandten Plan anregte, wurde im Winter 1757 ausgeführt und am 19. Januar 1758 vollendet. Und gleichfalls aus dem Januar oder wenigstens aus den ersten Monaten dieses Jahres stammt „Kleonnis“, der größere Vorläufer des „Philotas“, die Tragödie in iambischen Versen, nach der Gleim am 16. April 1758 ungebüldig verlangte. Darauf folgen „Das Horoskop“, von Schmidt mit Recht dem Jahre 1758 zugewiesen, und die Fragmente des „Faust“, deren zweites am 16. Februar 1759 gebracht erschien und wohl nicht lange zuvor entstanden ist; vielleicht reicht auch das erste der uns erhaltenen Bruchstücke bis in das Jahr 1758 zurück. Die Briefe Blankenburgs und Engels hingegen beziehen sich auf merlich spätere, in Hamburg oder gar erst in Wolfenbüttel ausgeführte Umarbeitungen des früheren Planes. Ein bestimmtes Datum bietet wieder die Handschrift der „Fatime“; die prosaische Ausführung derselben wurde am 5. August 1759 begonnen. Kurz vorher wird also der übersichtliche scénische Entwurf entstanden sein, bald darnach die beiden Auftritte in Versen, welche eine wesentliche Umgestaltung des ursprünglichen Planes voraussehen.

In Breslau arbeitete Lessing an einem Drama „Alcibiades“, dessen Titel er noch später, als er seine Kollekten sammelte, zugleich mit denen des „Faust“, „Kleonnis“ und „Nero“ sich aufzeichnete. Ob aber die beiden Entwürfe des Stücks, die uns in den Handschriften erhalten sind, in die Breslauer Jahre fallen, kann nicht fest entschieden werden; nur für den einen von ihnen ist diese Entstehungszeit bezeugt. Für welchen, ist nicht minder zweifelhaft. Doch macht es die inhaltliche Übereinstimmung der beiden Pläne wahrscheinlich, daß kein großer Zeitraum zwischen ihnen liegt. Es dürften also entweder beide der Breslauer Periode entstammen oder auch der ältere Plan kurz, bevor Lessing nach Schlesien entseilt, in Berlin aufgezeichnet, der zweite Entwurf dann aber bald nach der Ankunft in Breslau niedergeschrieben worden sein. Schon den ersten Plan an das Ende des schlesischen Aufenthaltes, den zweiten aber nach Hamburg zu rücken, verbietet unter andern eine gewisse Verwandtschaft des sprachlichen Stils in jenem ersten Entwurf mit dramatischen Fragmenten aus dem Ende der fünfziger Jahre. Im allgemeinen gleichzeitig damit, etwa zwischen 1760 und 1765, während der Vorstudien zum „Laokoon“, also jedenfalls in Breslau stieg in Lessings Geiste der Gedanke an ein Drama „Philotet“ auf, von dem außer dem Titel nichts auf uns gekommen ist. In eine viel frühere Zeit möchte man nach dem ganzen Charakter des Fragments „Die Wiglinge“ verlegen; da jedoch darin auf Personen des „Tristram Shandy“ angespielt ist, so kann das Stück nicht vor 1759 entworfen sein. Andrerseits macht der Name der Diennerin Lisette, den Lessing später vermeidet, die Entstehung dieses Planes vor „Minna von Barnhelm“ wahrscheinlich. Nun ergibt sich aus einem Briefe Mendelssohns vom Mai 1763, daß Lessing in jenem Frühling den Roman Sternes mit Entzücken las und sich in einem nicht mehr erhaltenen Schreiben vor dem 17. April 1763 darüber gegen Moses äußerte. In dieser Zeit also, nicht lange, bevor er den Gebanken fasste, die „Minna“ zu dichten, wird er „Die Wiglinge“ entworfen haben.

Aus den Jahren, die Lessing der Arbeit an der „Minna“ widmete, ist uns kein anderer dramatischer Plan erhalten. Erst nach der Vollendung dieses Lustspiels entstanden die Fragmente des „Schlaftrunks“, zufolge dem Bericht des Bruders 1766 zu Berlin der erste, kurze Entwurf, 1767 zu Hamburg der zweite, umständlichere Plan und die Ausführung der ersten anderthalb Aufzüge. Im August 1767 wurde der Druck begonnen, 1768 die abgesetzten drei Bogen auf neues Papier umgedruckt. Zu die gleiche Zeit fällt vermutlich alles, was von der „Matrone von Ephesus“, einem der frühesten Entwürfe Lessings, auf uns gekommen ist. Der erste, kurze Plan des Stücks könnte der Handschrift nach allenfalls auch dem Ende der fünfziger Jahre angehören; wahrscheinlicher entstand auch er erst 1767 in den ersten Monaten des Hamburger Aufenthaltes. Sicherlich gehört in diese Zeit, etwa in den Anfang des Septembers 1767, der zweite, breitere Entwurf, und auch die endgültige Ausführung des Fragments, die ebenfalls nicht in Einem Zug erfolgte, fällt wohl nicht sehr viel später. Auf Hamburg deutet unter anderm Lessings Aufzeichnung auf der letzten Seite des Konzeptes, die lauter Hamburger Plätze und Straßen betrifft. Ob auch die Reinschrift der uns erhaltenen Szenen noch in Hamburg oder schon in Wolfenbüttel angefertigt wurde, ist schwer zu entscheiden. Länger als bis in die erste Hälfte des Jahres 1771 hat sich die gelegentliche Arbeit Lessings an der „Matrone von Ephesus“ kaum erstreckt; als „Emilia Galotti“ neuerdings sein ganzes Dichten in Anspruch nahm, schwand ihm bald völlig das Interesse an dem spröden Lustspielstoff, dessen Bearbeitung im Wesen doch nur eine stilistische Vorübung auf jenes Trauerspiel blieb. An die epigrammatisch zugesetzte Sprache der „Emilia“ erinnern übrigens schon in dem ausführlicheren Entwurf der „Matrone von Ephesus“ mehrere Stellen, die allein auch ohne weitere Gründe eine frühere Entstehung dieses zweiten Planes unwahrscheinlich machen würden. Desgleichen mahnt in der Schlusscene die Verlobung der Dienstboten, die dem Besitz ihres Herren folgen, an den Ausgang der „Minna“. Geradezu in den Herbst 1767 weist aber der dritte Auftritt dieses zweiten Entwurfs. Der Traum Antiphilas daselbst ist wohl ohne Zweifel dem Traum Gaddos im zweiten Aufzug des „Ugolino“ nachgebildet; Lessing hatte aber Gerstenbergs Tragödie am 4. August 1767 eben gelesen.

Gleichzeitig tauchte der Plan eines Trauerspiels „Arabelle“ auf, welches Boie schon am 16. December 1767 demnächst erwartete und Ebert bis zum 7. Januar 1770 wiederholt dem befreundeten Verfasser ins Gedächtnis rief. Auch die kärglichen Bruchstücke des „Galeerenklaaven“ fallen in das Jahr 1767 oder 1768. Das französische Drama von Falbaire, welches dem Lessingischen Entwurf zu Grunde liegt, „L'honnête criminel ou l'innocence reconnue“, erschien 1767, in deutscher Übersetzung zu Leipzig 1768. Dass aber Lessing gleich damals sich ansichtigte, das französische Stück zu bearbeiten, beweisen die Worte, welche er auf die Rückseite des Blattes schrieb, worauf er seinen Plan aufzeichnete: „Es folgt nicht — daß er darum ein Zeitverwandter des Polykrates und Crösus gewesen. Poly. und Crösus“. Diese Worte gehören dem zweiundzwanzigsten der „Antiquarischen Briefe“ an, welcher im ersten Teil dieser Briefe 1768 erschien

und laut Lessings Schreiben an Nicolai schon vor dem 5. Juli dieses Jahres verfaßt wurde.

Daran reihe ich die Titel zu dramatischen Entwürfen, welche Lessing in den (seit 1768 angelegten) Kollektaneen nennt. Ich stelle „Nero“ voraus, obgleich der Gedanke an diese Tragödie den Dichter noch 1779 beschäftigt zu haben scheint, da sie gemäß den Worten im Kollektaneenheft zu den Stücken gehörte, die Lessing „zum Teil projektiert, zum Teil schon auszuarbeiten angefangen“ hatte, als er die übrigen tragischen Sujets erst in allgemeinen, noch ganz unbestimmten Umrissen aus den Quellschriften sich anmerkte. Ich habe für diese die Titel beibehalten, welche Borberger ihnen gab: manchmal zwar unterscheiden sie die einzelnen Stoffe nicht scharf genug; aber bei unsrer mangelhaften Kenntnis derselben und der Pläne, die Lessing damit verband, ist es nicht wohl möglich, bessere Titel dafür ausfindig zu machen. Nicht einmal den Namen des unglücklichen Königs von Siam vermag ich genauer anzugeben, da Lessings Gewährsmann de l'Isle ihn nicht nennt. Ähnlich verfuhr ich mit den gleichfalls in den Kollektaneen verzeichneten komischen Sujets; nur betitelte ich deren erstes „Der Betrühte“ im engeren Anschluß an die Worte in der „Dramaturgie“, auf die Lessing selbst verweist. Obgleich noch nicht in den Kollektaneen erwähnt, reicht doch wohl auch „Spartacus“ mit seinen Aufängen in die Hamburger Zeit zurück. In Lessings Briefen begegnet er uns zuerst im Dezember 1770, doch nicht als ein Werk, dessen Gedanke jetzt zum ersten Male völlig neu in der Seele des Dichters aufstieg. Bis in den Frühling 1775 hinein beschäftigte sich dieser immer wieder mit diesem Stück. Nach Wolfenbüttel hingegen fallen die zwei Pläne zu Nachspielen mit Hanswurst, beide den „Facetiae“ des Poggio entnommen. Mit den letztern befaßte sich Lessing näher gelegentlich seiner Forschungen zur Geschichte der Fabel; man darf also die Entwürfe der beiden Nachspiele etwa in die Jahre 1771 bis 1773 verlegen. Im Winter 1774/1775 oder spätestens im folgenden Frühling entstand das Fragment „Werther der Bessere“; den Goethe'schen Roman hatte Lessing im Oktober 1774 gelesen. Nunmehr dürftiger werden nun die Nachrichten über weitere dramatische Pläne unsers Dichters. In den am 1. August 1777 angefangenen Aufzeichnungen „Zur Geschichte der deutschen Sprache und Litteratur“ merkte er sich die Erzählung von einer Chabrecherin aus den „Gesta Romanorum“ als Stoff für eine Tragödie an. In demselben Herbst dachte er daran, Calderons „Richter von Zalamea“ vollkommen zu verdeutschen, nicht bloß zu übersetzen; am 20. September bat er seinen Bruder, ihm die französische Übertragung dieses Stükess im „Mercure de France“ zu schicken. In das nächste Jahr 1778 fällt in der Hauptsache der prosaische Entwurf des „Nathan“, dessen Handschrift in ihren mannigfachen Teilen und Teilchen keine bedeutenden zeitlichen Unterschiede aufweist, und aus der gleichen Zeit stammt der Gedanke des Nachspiels „Der Derwisch“, wovon in den Briefen Lessings an seinen Bruder aus den ersten drei Monaten des folgenden Jahres mehrmals die Rede ist. Im Mai 1779 tauchte die Absicht eines Trauerspiels „Der fromme Samariter“ auf, die Lessing mindestens bis zum Ende des Jahres festhielt. Endlich bestimmte ihn

ein Versprechen, das er der Hamburger Theaterleitung gegeben hatte, seit dem November 1780 den „London-Prodigal“ der ältern englischen Bühne neuendings durchzugehen, um auf dieser Grundlage ein eignes Drama aufzubauen.

Außerdem hat uns Karl Lessing noch drei Titel zu Stücken seines Bruders überliefert, über deren Inhalt ich so wenig wie über die Zeit, da Lessing sich mit diesen Plänen trug, eine Vermutung aufzustellen wage. Möglich, daß der erste von ihnen nicht „Die Gebrüder Denner“, wie Karl las, sondern „Die Gebrüder Dürer“ lautet und sich auf den Entwurf bezieht, der in der Handschrift nur „Die Großmütigen“ betitelt ist. Da ich aber unter den Breslauer Papieren das Blatt nicht fand, worauf jener Titel steht, wollte ich nicht ohne sichern Grund hier einen Lesefehler annehmen und den von Karl erwähnten Namen eines sonst völlig unbekannten Lustspielplans ungenannt lassen. Mit diesen drei chronologisch nicht bestimmabaren Titeln bilden die „Komischen Einfälle und Züge“ den Schluß des theatralischen Nachlasses. Die letzteren gehören zwar der allerfrühesten Zeit Lessings an: nach ihrem Inhalt und Stil, ebenso nach der Handschrift und Orthographie zu schließen, fallen sie noch in die Leipziger Studententage oder in die ersten Berliner Jahre, allem Anschein nach nicht nach 1750; da sie aber nur eine Art von Anhang zu den dramatischen Entwürfen bilden, nicht selbst Teile von ihnen sind, so glaubte ich den Platz nicht verändern zu sollen, den ihnen hinter den dramatischen Bruchstücken die früheren Herausgeber angewiesen haben.

Die einzelnen Abschnitte der verschiedenen Entwürfe sind bereits von diesen meinen Vorgängern nach Angabe der Handschriften fast überall richtig geordnet worden. Nur einige wenige Male (in „Fatime“, im „Schlastrunk“ und hie und da in der „Matrone von Ephesus“) habe ich ein paar Scenen an anderer Stelle als sie eingereiht; ich hoffe, daß hier in jedem einzelnen Falle mein Verfahren sich von selbst rechtfertigen wird. So weit als möglich, suchte ich überall die verschiedenen Entwicklungsstufen zu sondern, welche wir bei der Arbeit Lessings an einem und demselben dramatischen Plane wahrnehmen. Außerlich trennte ich diese zeitlich unterschiedenen Entwürfe durch kleine Striche (wie die Dramen selbst durch große Striche); was hingegen auf der gleichen Entwicklungsstufe steht, also zu dem nämlichen (ersten, zweiten oder dritten) Entwurf eines mehrfach umgemodelten Stükess gehörte, sonderte ich durch Sternchen. Nur bei der prosaischen Skizze des „Nathan“ machte die eigentümliche Form der Handschrift eine andere Bedeutung dieser Zeichen notwendig. Die Blätter des Manuscripts, welches Vorberger ausführlich beschreibt, sind nämlich in der Mitte gebrochen. Auf der innern Hälfte derselben zeichnete Lessing meistens die allgemeinen Umrisse der Handlung auf; auf die äußere Hälfte schrieb er die Bruchstücke des Dialogs, so weit er diese schon jetzt entwarf. Reichte bei nachträglichen Einschaltungen oder Korrekturen der Raum hüben oder drüben nicht aus, so benützte er wohl auch den freien Platz nebenan und deutete durch allerlei Zeichen die Stellen an, welche diesen späteren Zusätzen gebührten. Da es niemals der Zweck meiner Ausgabe sein konnte, solche Außerlichkeiten der Handschrift, welche sich im Druck überdies unschön ausschneiden und den Leser bisweilen nur verwirren würden, getreu nachzubilden, so habe ich

regelmäßig Scene für Scene zuerst die allgemeine Angabe des Inhalts (also, was Lessing meist auf den inneren Rand schrieb), darnach, durch ein Sternchen davon getrennt, die Anfänge des Dialogs mitgeteilt, in letzteren aber sogleich die von dem Verfasser angezeigten Einschaltungen eingefügt, gleichviel ob sie rechts oder links in der Handschrift stehen. Dieser zweite Teil der einzelnen Scenen mit dem Entwurf des Dialogs zerfällt öfters wieder in zwei oder mehrere Abschnitte, welche verschiedene Entwicklungsphasen der dichterischen Arbeit bezeichnen; diese Abschnitte habe ich, ähnlich wie das in der Handschrift meistens schon der Fall ist, durch eine Zeile Durchschuß im Druck angedeutet. Die Schlussbemerkungen zum „Nathan“, teils auf den letzten Seiten des Quartheftes, welches das ausführliche Scenar enthält, teils auf losen Blättern verzeichnet, sind durch kleine Striche von dem eigentlichen Scenenentwurf getrennt, ohne daß dadurch angezeigt werden soll, sie gehörten früheren oder späteren Entwicklungsstufen der Arbeit am „Nathan“ an. Bei seinen nachträglichen Korrekturen des Dialogs in der Handschrift hat Lessing manchmal vergessen, die ursprüngliche Fassung der Rede auszustreichen. In diesem Falle durfte ich, wie sonst regelmäßig bei Änderungen, die der Verfasser noch in der Handschrift vornahm, nur die legte, nicht aber auch die von Lessing selbst sogleich verworfene erste Ausdrucksform mitteilen. Aus diesem Grund enthält mein Abdruck manches nur einmal, was Bogberger und zum Teil vorher schon Danzel doppelt angeben. Maltzahn hat in solchen Fällen willkürlich bald beide Fassungen, bald nur die zweite gesetzt. Das letztere wird ihm in der Hempel'schen Ausgabe, deren besondere Vorzüge, gerade was den Entwurf des „Nathan“ betrifft, ich durchaus nicht verkenne, mit Unrecht als Fehler angerechnet, und ich verwahre mich hiermit ausdrücklich gegen einen ähnlichen unbegründeten Vorwurf.

Geändert habe ich wieder, wie in den beiden vorausgehenden Bänden, nur offensbare Druck- und Schreibfehler. Bei den letzteren war ich vielleicht sogar ängstlicher als vordem. So habe ich im theatralischen Nachlaß peinlich genau alle Eigentümlichkeiten der Schreibung Lessings, ja selbst alle Nachlässigkeiten seiner Interpunktion beibehalten und z. B. an dem französischen Entwurf „Palaion“ viel weniger verbessert als Danzel und seine bisherigen Nachfolger. Die im vorigen Jahrhundert zum Teil noch übliche ältere französische Orthographie durch moderne zu ersetzen und die zahlreichen Accente einzufügen, welche Lessing sich halb im Einklang mit jener ältern Schreibung, halb aus besonderer Bequemlichkeit ersparte, wie das die früheren Herausgeber thaten, dazu hielt ich mich nicht für befugt; noch weniger durfte ich gewisse sprachliche Irrtümer beseitigen, die gerade für die französischen Kenntnisse des jungen Schriftstellers sehr bezeichnend sind. So verbesserte ich auch hier nur die augenfälligsten Schreibfehler und fügte nur solche Accente ein, die Lessing unzweifelhaft aus Verschen das eine und andre Mal, nicht aber solche, die er regelmäßig wegließ. Außerdem versah ich wieder die Wörter Sie, Ihnen, Ihr, Euch, Er, Sein u. s. w. bei der Anrede überall mit großen Anfangsbuchstaben, auch wo Lessing sie stets klein schrieb, wie in den ersten Drucken des „Damon“ und der „Alten Jungfer“, in den Manuscripten des „Hannibal“ und der ältesten dramatischen Entwürfe. Später schwankt in den Papieren des theatra-

lischen Nachlasses die Schreibung, bis zuletzt die großen Anfangsbuchstaben durchaus den Sieg behalten. In gleicher Weise habe ich, wo der erste Druck des „Nathan“ gegen die strenge grammatische Regel schwache Kasusformen (z. B. allen, andern) hat, die der zweite oder dritte Druck in die richtigen starken Formen (allein, anderm) ändert, die abweichende Lessart nicht angemerkt. Denn Lessing schrieb damals schon so undeutlich, daß u und m bei ihm kaum mehr zu unterscheiden war; die grammatisch ungenauen Formen, die er gleich darnach selbst verbesserte, sind daher wohl als Lesefehler des Schöpfers zu betrachten, nicht als Eigentümlichkeiten des Schriftstellers wie in früheren Jahren, da dieser in der That zwischen beiden Formen schwankte.

Wenn, wie ich mir schmeichle, durch meine Arbeit in diesem Bande die Kenntnis der Lessingschen Schriften neuerdings gefördert wird, so verbanke ich das in erster Reihe der gütigen Bereitwilligkeit, mit welcher die Verwaltung der königlichen und Universitätsbibliothek in Breslau die Papiere des Lessingschen Nachlasses mir auf mehrere Wochen zur Benützung überließ. Nachträglich hatte noch Herr Professor Dr. Hermann Oesterley die Freundschaft, in einigen mir besonders wichtigen Punkten nochmals die Handschriften zu prüfen und so mein Urteil zu bestätigen oder zu berichtigen. Herr Vanquier Ernst Mendelsohn-Bartholdy in Berlin ließ mich in seinem Hause die Handschrift des Entwurfs zum „Nathan“ neu vergleichen und sandte mir überaus zuvorkommend sogar die beiden Hefte, in denen Lessing die verschiedenen Pläne und Skizzen der „Matrone von Ephesus“ aufzeichnete, auf längere Zeit hierher nach München. Herr Landgerichtsdirektor Robert Lessing in Berlin, dessen Aufsatz über die Unterschiede der echten Drucke des „Nathan“ in der Sonntagsbeilage zur „Börsischen Zeitung“ vom 6. Februar 1881 dem Herausgeber manchen brauchbaren Wink gibt, stellte mir die überaus seltne Originalausgabe der „Alten Jungfer“ zur Verfügung. Die Direktion der Münchner kgl. Hof- und Staatsbibliothek vermittelte mir wieder, wie früher, in liebenwürdigster Weise die von auswärts an mich geschickten handschriftlichen Schäze. Endlich bin ich für die Entzifferung der schwierigsten, nur durch Konjektur zu enträtselnden Stelle in der „Matrone von Ephesus“ (S. 443, Z. 3) Herrn Professor Dr. Michael Bernays in München, für steten Rat und Beistand bei der Korrektur meinem Verleger zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

München, im Juni 1887.

Franz Münker.

