

III Analyse und Deutung

1 Form

»Nathan der Weise« als »dramatisches Gedicht«

Zur formalen Bestimmung von *Nathan der Weise* ist zunächst die Frage nach dem übergeordneten Dramentyp zu beantworten, was nicht ganz leichtfällt. Lessings Stück entzieht sich eindeutigen gattungspoetologischen Zuordnungen; es handelt sich weder um eine Tragödie noch um eine Komödie, obgleich es sowohl tragische als auch komische Elemente enthält. Zur tragischen Dimension beziehungsweise zum tragischen Potenzial des Stücks gehören etwa die in der Vorgeschichte liegende Ermordung von Nathans Frau und seinen sieben Söhnen durch die Christen sowie die in der Handlungsgegenwart aktuelle Bedrohung vonseiten des Patriarchen, für den die heimliche Adoption einer Christin durch einen Juden nach der Todesstrafe verlangt. Komödien-Aspekte sind dagegen unter anderem in der typisierenden Darstellung einiger Figuren, in der Mamelucken-Szene zu Beginn des letzten Aufzugs sowie im versöhnlichen Dramenschluss zu sehen, der von Lessing ursprünglich sogar in noch engerer Anlehnung an das übliche Komödienmodell als Doppelhochzeit zwischen Saladin und Recha (die im Entwurf noch Rahel heißt) sowie zwischen dem Tempelherrn und Sittah konzipiert wurde (vgl. FA, Band 9, S. 658).

Für Schiller, der sich in seiner poetologischen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) zur Gattungsfrage des *Nathan* äußerte, neigt Lessings Drama allerdings mehr der Komödie als der Tragödie zu: »Ohne sehr wesentliche Veränderungen würde es kaum möglich gewesen seyn, dieses dramatische Gedicht in eine gute Tragödie umzuschaffen; aber mit bloß zufälligen Veränderungen möchte

es eine gute Comödie abgegeben haben« (zitiert nach ED, S. 143 f.) – eine These, die ihren Nachhall noch in etlichen germanistischen Untersuchungen sowie Theaterinszenierungen des *Nathan* gegen Ende des 20. Jahrhunderts gefunden hat, in denen dessen Komödiencharakter hervorgehoben wurde. Indessen sollte man diesen nicht einseitig überbewerten und die tragischen Implikationen beziehungsweise Möglichkeiten der Bühnenhandlung nicht herunterspielen. Auch wenn Lessings Drama keine Tragikomödie ist, weist es doch, wie gesagt, sowohl komische als auch tragische Elemente auf.

Dieser Situation trägt Lessing durch den Untertitel des Stücks Rechnung, das er ein »dramatisches Gedicht« nennt. Dieser Untertitel zeigt nicht nur an, dass es sich um ein Versdrama handelt. Er verweist auch auf die didaktische Anlage des Dramas, das sich mit einigem Recht als ein ›Lehrstück‹ bezeichnen lässt, denn die Gattungsbezeichnung wurde schon vor Lessing in diesem Sinne verwendet. So hatte etwa auch Voltaire sein Lehrstück *Les Guèbres* (1769) mit dem Untertitel »poème dramatique« versehen, und Lessings Freund Johann Joachim Eschenburg bezeichnete sein 1767 erschienenes didaktisches Drama *Die Großmut des Scipio* ebenfalls als »dramatisches Gedicht«. Diese Deutung des *Nathan* als Lehrstück, die insbesondere an der zentralen Ringparabel beziehungsweise an der Veranschaulichung von deren Gehalt durch die Handlungskonstruktion festgemacht werden kann, lässt das Stück in einigen Aspekten als Vorläufer von Brechts epischem Theater erscheinen. Vor allem weist es strukturelle Ähnlichkeiten mit dem *Kaukasischen Kreidekreis* (1944/45) auf, in dem ebenfalls eine Parabel im Mittelpunkt steht.

Doch nicht nur im Hinblick auf die Gattung lässt sich Lessings Drama als eine ›Mischform‹ beschreiben. Ähnlich wie sein bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti* von 1772 erweist sich nämlich auch *Nathan der Weise* als Mischung zwischen

der offenen und der geschlossenen Dramenform (zur Unterscheidung dieser zwei idealtypischen Formen vgl. Kaufmann/Saße, S. 45–48). Dabei verzichtet Lessing zwar nicht auf die Einheiten der Zeit und der Handlung; das Stück scheint – auch wenn konkrete Tageszeitangaben fehlen – innerhalb eines Tages zu spielen, und die Handlung wird nicht durch Nebenhandlungen unterbrochen, sondern läuft in strenger Kausallogik auf ein Ziel zu. Spielzeit und gespielte Zeit sind dabei annähernd deckungsgleich; es handelt sich um ein analytisches Drama, da im Laufe des Geschehens die zunächst noch unbekanntes Verwandtschaftsverhältnisse der Protagonisten aufgedeckt werden. Die entscheidenden Voraussetzungen und Impulse für das Dramengeschehen liegen fast alle vor dem Beginn der Bühnenhandlung (Adoption Rechas, Begnadigung des Tempelherrn, Rechas Rettung durch diesen).

Doch obwohl Lessing im *Nathan* die Einheiten der Zeit und Handlung weitgehend wahrt, suspendiert er – wie in *Emilia Galotti* – die Einheit des Ortes. Wie auch sonst beim Formtyp des offenen Dramas haben die Handlungsräume des *Nathan* dabei eine spezifische Semantik, eine symbolische Funktion. So wechselt die Handlung im Wesentlichen zwischen dem Haus Nathans, dem Palast des Sultans und dem Palmenhain bei der Grabstätte Christi, wo sich der Tempelherr aufzuhalten pflegt. Offensichtlich korrespondieren diese Orte den drei Religionen Judentum, Islam und Christentum, um deren Verhältnis und Verständigung es in dem Stück geht.

Auch die Sprachgestaltung des Dramas lässt es als Übergangsphänomen zwischen der geschlossenen und der offenen Form erscheinen. Zwar handelt es sich nicht, wie noch beim ersten Entwurf, um ein Stück in Prosa, sondern um ein Versdrama; gleichwohl nähert sich Lessings Verwendungsweise des Blankverses (reimloser fünfhebiger Jambus), im Gegensatz zu dem in älteren Dramen üblichen steifen Alexandriner, der

ungebundenen Rede der Alltagssprache merklich an. Der Blankvers, der die englische Dramatik des 16. und 17. Jahrhunderts prägt und um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland eine Renaissance erfährt, bevor er um 1800 zum Hauptversmaß der Weimarer Klassik avanciert, wird von Lessing auf besonders wirkungsvolle Weise verwendet. Die dramatische Sprache des *Nathan* ist klar, konkret und pointiert, oft auch mit sprichwörtlichen Redensarten versetzt. Sie hebt die Distanz zwischen Zuschauer und Bühnengeschehen ein Stück weit auf. Dabei hält sich Lessing keineswegs sklavisch an das Metrum des Blankverses, sondern durchbricht dieses immer wieder, vor allem durch den überaus häufigen Gebrauch von Enjambements und durch die damit verbundene Gegenläufigkeit von Satz- und Versrhythmus, sodass fast der Eindruck eines prosaischen Sprechens entsteht. Hinzu kommt, dass einzelne Verse nicht von nur einer Figur gesprochen, sondern auf die Dialogpartner verteilt werden. Zwar hatte Lessing den ›deutschen Horaz‹ Karl Wilhelm Ramler (1725–1798) dafür gewonnen, die Verse seines Stücks kritisch zu prüfen, doch legte er zugleich auf eine insgesamt eher lockere Handhabung des Versmaßes Wert. Dass Lessing sich der metrischen ›Schwächen‹ seines Dramas nicht nur bewusst war, sondern sie sogar als Gewinn ansah, dokumentiert seine paradoxe Äußerung über die Qualität der Blankverse: »ich dünkte, sie wären viel schlechter, wenn sie viel besser wären« (Brief an seinen Bruder Karl vom 7. Dezember 1778, FA, Band 12, S. 209). Lessing war es also nicht primär um metrische Regelmäßigkeit, sondern um sprachliche Lebendigkeit zu tun.

Diese sprachliche Lebendigkeit entspricht Lessings Absicht, *Nathan* als einen wirkungsmächtigen Rhetor vorzuführen, dem es gelingt, die vorurteilsverhafteten Äußerungen seiner Dialogpartner zu unterlaufen, indem er ihnen eine neue Sinn-dimension verleiht, die beim Gegenüber zur Erkenntnis seiner

Schreibt der Typ [des kritischen Schriftstellers] eines Tages Verse, so werden es rechte Unverse sein, wie die des ›Nathan‹: gesprochene und nicht gesungene Verse, die zwar einen Tonfall haben und einen äußerst reizvollen, aber kein Melos [Melodie], keinen Schmelz, so prosaische Verse in der Tat, daß Friedrich Schlegel von ihrem »zynisierenden Ausdruck« sprechen konnte, aber Verse dabei von einer so goldenen Gescheitheit und Güte, daß jedem, der sich nicht vorgesetzt hat, das alles undichterisch zu finden, das Herz dabei aufgeht. Sonderbar, welche Wirkung soviel trockene Verständigkeit doch immerhin zeigen konnte. Goethe war »ordentlich prosterniert« [ergriffen].

Auszug aus: Thomas Mann, Rede über Lessing (1929). In: Derselbe: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band IX. Reden und Aufsätze 1. © S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1960, 1974, S. 237.

bornierten Sichtweise und damit zu deren Preisgabe führt. Zielpunkt aller Reden Nathans ist es, gegensätzliche Haltungen, die von Stereotypen geprägt sind, in einen Konsens zu überführen, der zur wechselseitigen Anerkennung führt.

2 Figuren

Die Personen des Dramas sind Angehörige der drei großen Religionen: Ein Jude, mehrere Christen und Moslems sind am Geschehen beteiligt. Im Mittelpunkt der Handlung steht dabei eindeutig die Titelfigur des Dramas: der Jude Nathan, der freilich nicht als Repräsentant des jüdischen Glaubens, sondern vielmehr als Vertreter einer über alle einzelnen Religionen hinausgehenden ethischen Vernunftreligion agiert. Durch sein Verständigungshandeln werden aus Menschen, die sich anfänglich als Feinde gegenüberstehen, schließlich Freunde,