

1. Nachtrag: Gotthold Ephraim Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769)

Die Abhandlung steht in direktem Zusammenhang mit dem *Laokoon* und befasst sich in der Hauptsache mit Fragen der Altertumskunde und der Ästhetik (»die Alten« = Griechen und Römer des Altertums). Im Mittelpunkt steht die Frage nach dem Unterschied der Allegorisierung des Todes in heidnischer Antike und Christentum. Lessing reagiert dabei auf eine Kritik von Christian Adolf Klotz an einer Fußnote des *Laokoon*, wo Lessing behauptet hat, dass die Alten den Tod nicht als Skelett dargestellt haben.: »Selbst die Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht«¹. Klotz kritisiert dies als Fehler und belegt, dass es aus der (römischen!) Antike durchaus Skelett-Darstellungen gibt. Lessing bleibt in *Wie die Alten den Tod gebildet* bei seiner These: »Ich habe behauptet, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt: und ich behaupte es noch«.² Laut Lessing wird der Tod in der Antike »schön« dargestellt: als wohlgefälliger Jüngling mit erloschener umgedrehter Fackel, die den Tod symbolisiert. Der Tod wird insofern als Zwillingsbruder des Schlafes versinnbildlicht. Lessings Akzent liegt deutlich darauf, dass das Altertum den Tod nicht abstoßend dargestellt hat:

»Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern; an ihre Zärtlichkeit, diejenigen Worte, welche unmittelbar eine eckle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie, diesem Euphemismus zu Folge, nicht gern geradezu sagten, »er ist gestorben«, sondern lieber, »er hat gelebt, er ist gewesen, er ist zu den Mehrern abgegangen«.«³

Lessing konzidiert Klotz die Existenz von Skeletten in der antiken Kunst, bestreitet aber, dass es sich dabei um Allegorisierungen des Todes handelt:

»Diese antike Kunstwerke stellen Skelete vor: aber stellen denn diese Skelete den Tod vor? Muß denn ein Skelet schlechterdings den Tod, das personifirte Abstraktum des Todes, die Gottheit des Todes, vorstellen? Warum sollte ein Skelet nicht auch bloß ein Skelet vorstellen können? Warum nicht auch etwas anders?«⁴

Lessing zufolge zeigen diese Darstellungen lediglich sogenannte »larvae«, d. h. Seelen von Toten. Das Christentum hingegen kann sich auf Hässlichkeit - die Darstellung eines abstoßenden Knochenmannes - einlassen, weil hier mit dem Tod der Glaube an Unsterblichkeit verbunden ist. Lessings Vorschlag - der die moderne christliche Grabkultur sichtlich geprägt hat - lautet nun, die antike Todes-Allegorie auch im Christentum zu übernehmen:

¹ Lessing, Gotthold, Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Lessing, Gotthold, Ephraim: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Herausgegeben von Wilfried Barner u.a. Band 5,2: *Werke 1766 - 1769*. Herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt am Main 1990 (Bibliothek deutscher Klassiker 57), S. 9 - 321, hier S. 97.

² Lessing, Gotthold Ephraim: *Wie die Alten den Tod gebildet*. In: Lessing, Gotthold, Ephraim: *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*. Herausgegeben von Albert Meier. Stuttgart 2006 (rub 18383), S. 197 - 215, hier S. 200.

³ Ebd., S. 215.

⁴ Ebd., S. 201.

»Von dieser Seite wäre es also zwar vermuthlich unsere Religion [Christentum], welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte! Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend sein könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift [Bibel] redet selbst von einem Engel des Todes: und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen?«⁵

Das Problem ist, dass Lessing bei dieser Argumentation zwei Fehler unterlaufen sind:

1. die frühgriechische Idee von *geflügelten* Knaben wird mit der erst zur römischen Kaiserzeit entstandenen Figur eines Knaben mit der umgekehrten Fackel vermischt? Verstoß gegen Winckelmanns Distinktion zwischen griechischem und römischem Altertum
2. Lessing diskutiert ein Problem der Bildenden Kunst mit Material aus der antiken Dichtung und verstößt damit gegen seine *Laokoon*-These einer medialen Differenz zwischen Dichtung und Bildender Kunst

Lessing nimmt diese Fehler offenbar aus ideologischen Gründen in Kauf: Wenn der Tod als etwas Abstoßend - Hässliches wahrgenommen wird, verliert der deistische Optimismus an Überzeugungskraft (vgl. Pope: »Whatever is, is right«⁶). Ergo muss der Tod als schön und harmonisch, d. h. versöhnlich dargestellt werden, um das Vertrauen auf die Wohlgefügtheit der Schöpfung nicht zu erschüttern.

2. Bürgerliches Trauerspiel II. *Emilia Galotti* (1772)

Die Uraufführung des Stückes 1772 in Braunschweig war kein Erfolg. Die *Hamburgische Neue Zeitung* gibt den Schauspielern die Schuld:

»Dies vortrefliche Stück erhielt den verdienten Beyfall, wiewohl es sehr mittelmäßig vorgestellt ward. [...] Madame Döbbelin spielte die Emilia, aber wie kalt! die schöne Rolle, wie kalt! Herr Döbbelin den alten Galotti; aber wie steif! Nein! Thränen vergoß ich nicht, aber alsdann sollen sie fließen, wenn eine bessere Gesellschaft dieß vortrefliche Stück des deutschen Sophokles hier wieder auf die Bühne bringt.«⁷

Liest man hingegen Karl Wilhelm Ramlers Rezension der Buchausgabe in der *Berlinischen privilegierten Zeitung*, so muss man bezweifeln, ob tatsächlich die Schauspieler schuld waren:

»Viele Liebhaber der Bühne haben sich seit einiger Zeit merken lassen, Tragödien, wie *Mis Sara*, wie *Romeo*, wie *Beverley*, wären allzutraumig, erregten zu viel Thränen. Unser Dichter giebt ihnen hier eine Emilia, die keinen Strom von Thränen, sondern gleichsam nur Keime von Thränen, und einen heilsamen Schauer von Schrecken erregt.«⁸

⁵ Ebd., S. 219.

⁶ Pope, Alexander: *Vom Menschen / Essay on Man*. Übersetzt von Eberhard Breidert. Mit einer Einleitung herausgegeben von Wolfgang Breidert. Englisch - deutsch. Hamburg 1993 (Philosophische Bibliothek 454). S. 36.

⁷ *Hamburgische Neue Zeitung*, 47. Stück: 21. 3. 1772 (Wiederabdruck in Hans Henning: Lessings *Emilia Galotti* S. 169).

⁸ Ramler, Karl Wilhelm: Rezension von *Emilia Galotti*. *Berlinische privilegierte Zeitung* am 28.03.1772. In: *Emilia Galotti. Dokumente zur Rezeption*. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe* in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilfried Barner u.a. Band 7: *Werke 1770-1773*. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main 2000 (Bibliothek deutscher Klassiker 172) S. 871 - 927, hier S. 884.

Ramler hat hier genau das getroffen, was Lessing mit der Konzeption der Emilia Galotti erreichen wollte: Es geht nicht mehr um das Maximum an Mitleid, sondern nur noch um ein vernünftiges gesundes Mittelmaß. *Miß Sara Sampson* war noch ganz anders konzipiert und zielte auf ein Höchstmaß der Mitleidsfähigkeit ab:

»Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste.«⁹

2.1. Hamburgische Dramaturgie: Umdeutung der aristotelischen ›Katharsis‹-Theorie

Aristoteles: *Poetik* (in der aktuellen Übersetzung durch Manfred Fuhrmann)¹⁰

Katharsis: Reinigung

Hamartia: Fehler

→ ein sittlich hochstehender Held begeht in einer bestimmten Situation einen Fehler (Bsp.: Ödipus)

Pathos: Leiden

→ der Fehler stürzt den Helden in Unglück und löst Leiden aus

Phobos: Schauer

→ das Miterleben dieses Schicksals löst beim Publikum die tragischen Affekte ›Schauer‹ und ›Jammer‹ aus.

Eleos: Jammer

→ dadurch wird beim Publikum schließlich eine Reinigung von den tragischen Affekten bewirkt. → sittliche Stabilisierung

Lessing behauptet in der *Hamburgischen Dramaturgie*, die einzige philologisch richtige Aristoteles-Interpretation zu liefern. Er reagiert auf Übersetzungen, in denen diese zentralen Begriffe immer etwas variierend übersetzt sind und polemisiert indirekt gegen die Pierre Corneilles (1606-1684) laxen Umgang mit der aristotelischen *Poetik*. Im Gegensatz zu Lessing, der meint, dass Phobos und Eleos immer gemeinsam in Aktion treten müssen, glaubt Corneille, dass die Furcht nicht notwendig an Mitleid gekoppelt ist; und bezweifelt die dramaturgische Bedeutung der Katharsis:

»[...]j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité.«¹¹

»Nous n'avons qu'à dire que par cette façon de s'énoncer il [Aristoteles] n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent toujours ensemble, et qu'il suffit selon lui de l'un des deux pour faire cette purgation; avec cette différence toutefois, que la pitié n'y peut arriver sans la crainte, et que la crainte peut y parvenir sans la pitié.«¹²

⁹ Lessing, Gotthold Ephraim: [Briefwechsel über das Trauerspiel] Brief an Nicolai im November 1756. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*. Herausgegeben von Albert Meier. Stuttgart 2006 (rub 18383), S. 23-26, hier S. 25.

¹⁰ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982 (rub 7828).

¹¹ Corneille, Pierre: *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*. In: Corneille: *Œuvres complètes III. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*. [Paris] 1987 »Ich fürchte doch, dass der Gedanke des Aristoteles in diesem Punkt nichts ist als eine hübsche Idee, die in Wahrheit nie funktioniert.« (Bibliothèque de la Pléiade 340), S. 142-173, hier S. 146: » Ich fürchte doch, dass der Gedanke des Aristoteles in diesem Punkt nichts ist als eine hübsche Idee, die in Wahrheit nie funktioniert.«¹² Ebd., S. 147f. » [Aristoteles] zufolge genügt einer der beiden [Affekte], um diese Reinigung zu bewirken; mit dem Unterschied allerdings, dass das Mitleid nicht ohne die Furcht auftreten kann, die Furcht aber ohne das Mitleid. «

Lessings Übersetzung:

Harmatia: kein Augenblicksversagen, sondern habituelle menschliche Schwäche

Phobos: Furcht

Eleos: Mitleid

Damit erhält auch die Katharsis bei Lessing eine andere Bedeutung und wird zu einer Reinigung **der** tragischen Effekte (statt einer Reinigung **von** ihnen); es geht es geht also nicht (wie bei Aristoteles) um ein ›Abreagieren‹, sondern um »Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten«¹³ durch deren Kultivierung!

»[...] so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend seyn; welches auch von der Furcht zu verstehen«¹⁴

2.2. Emilia Galotti

Die entscheidenden Charakteristika eines bürgerlichen Trauerspiels sind bei *Emilia Galotti* im Großen und Ganzen gegeben:

- Prosa (Ähnlichkeit!)
- kein historisch vorgegebener Stoff
- familiärer Konflikt (Schicksal des Staates ist nicht betroffen)
- Einheit der Zeit wird gewahrt (1 Tag)
- Einheit des Orts wird verletzt, allerdings nur in diskretem Maße
- Einheit der Handlung; alle Zusatzepisoden sind sinnvoll und eine zweckmäßige Ergänzung der Haupthandlung

Lessing variiert die Verginia-Episode des römischen Historikers Titus Livius (*Ab urbe condita*). Dort versucht der Dezemvir Appius Claudius Verginia, die Tochter des Plebejers Verginius, zu verführen; als das nicht gelingt, beansprucht er Verginia als Sklavin und lässt behaupten, dass sie gar nicht rechtmäßige Tochter des Verginius sei. In dem folgenden Prozess ist Appius Claudius selbst Richter und entscheidet zu seinen Gunsten. Verginius tötet daraufhin die Tochter öffentlich und löst damit einen Aufstand aus: Verginius wird Tribun und erhebt Anklage; Appius Claudius begeht schließlich Selbstmord. Damit wird die autoritäre Herrschaft gestürzt, wodurch die Verginia-Handlung einen politischen Bezugsrahmen gewinnt.

Diese Grundstruktur wird von Lessing beibehalten und in seine Zeit transponiert. Die Handlung wird in den norditalienischen Kleinststaat Guastalla verlegt.

¹³ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. 78. Stück. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Literaturtheoretische und ästhetische Schriften. Herausgegeben von Albert Meier. Stuttgart 2006 (rub 1838), S. 165-170, hier S. 169.

¹⁴ Ebd., S. 169.

Handlung:

Prinz (Fürst) Hettore Gonzaga hat seine Mätresse Orsina verabschiedet und schwärmt für Emilia, die Tochter des Oberst Odoardo Galotti. Nachdem eine Annäherung scheitert und er erfährt, dass Emilia heiraten wird, lässt er seinen Kammerherrn Marinelli intervenieren. Marinelli bedient sich eines Verbrechers, um Emilia zu entführen, wobei ihr Verlobter Appiani ums Leben kommt. Emilia wird auf das Lustschloss des Fürsten gebracht, wo Orsina sich am Fürsten rächen will. Sie übergibt ihren Dolch Odoardo. Emilia provoziert schließlich ihren Vater, sie zu töten. Odoardo tut dies und ist danach erschüttert über seine Affekthandlung.

→ Die Handlung zeigt trotz der höfischen Sphäre einen privaten Konflikt und besitzt keine politische Dimension (wie bei Titus Livius), die in Hinsicht auf das Katharsis-Konzept störend wäre. Diese Modifikation hat Lessing seit langem geplant:

»Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel *Emilia Galotti* gegeben. Er hat nemlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug, und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte.«¹⁵

Personen

Prinz

Der Prinz ist ein verantwortungsloser Herrscher, wird von Lessing zum ›Empfindler‹ *à la* Gellert stilisiert. Dies zeigt sich am deutlichsten an einem Zitat des Prinzen aus Gellerts *Die zärtlichen Schwestern*:

»So verzeihen Sie mir, Marinelli; - *indem er sich ihm in die Arme wirft*: und betauren Sie mich!«¹⁶

Der Prinz verhält sich also als Karikatur der bürgerlichen Empfindsamkeitsethik seiner Zeit.

Odoardo:

Die Familie Galotti ist eine Adelsfamilie. Odoardo ist als Gatte und Vater autoritär und zeichnet sich zugleich durch Abwesenheit aus. Wichtig ist, dass er als dezidierter Vertreter des von Lessing strikt abgelehnten Stoizismus erscheint. Er verlangt so auch von seiner Tochter, nach stoischen Prinzipien - Beherrschung der Leidenschaften/Tugendhaftigkeit durch Unterdrückung der Sinnlichkeit - zu leben. Odoardo scheitert jedoch an seinem eigenen Stoizismus in jener Szene, in der er von seiner Tochter gezwungen wird, sie zu töten. Emilia erinnert ihn in dieser Szene an Verginius. Nun kann er nicht anders und ersticht Emilia - dass er unmittelbar darauf über sich selbst erschrickt, macht deutlich, dass der vermeintliche Stoiker im Affekt gehandelt hat:

»EMILIA. [...] Solcher Väter gibt es keinen mehr!

ODOARDO. Doch, meine Tochter, doch! (*indem er sie durchsticht*) Gott, was hab' ich getan!«¹⁷

¹⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: Brief an Nicolai 21. Januar 1758. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilfried Barner u.a. Band 11,1: Briefe von und an Lessing 1743-1770. Herausgegeben von Helmuth Kiesel u.a., Frankfurt am Main 1987 (Bibliothek deutscher Klassiker 17), S. 266 ff, hier S. 267.

¹⁶ Ebd., S. 304.

Emilia:

»Sie ist die Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts. Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig; aber nach der geringsten Überlegung, in alles sich findend, auf alles gefaßt.«¹⁸

Emilia zeichnet sich durch einen höchst ambivalenten Charakter aus. Die Diskrepanz zwischen extremer emotionaler Heftigkeit einerseits und ruhiger Entschlossenheit andererseits wird immer wieder demonstriert:

- EMILIA *stürzt in einer ängstlichen Verwirrung herein:* Wohl mir! wohl mir! Nun bin ich in Sicherheit. Oder ist er mir gar gefolgt? *indem sie den Schleier zurück wirft und ihre Mutter erblickt:* Ist er, meine Mutter? ist er? – Nein, dem Himmel sei Dank!
- CLAUDIA. Was ist dir, meine Tochter? was ist dir?
- EMILIA. Nichts, nichts –
- CLAUDIA. Und blickest so wild um dich? Und zitterst an jedem Gliede?
- EMILIA. Was hab' ich hören müssen? Und wo, wo hab' ich es hören müssen?
- CLAUDIA. Ich habe dich in der Kirche geglaubt –
- EMILIA. Eben da! Was ist dem Laster Kirch' und Altar? – Ah, meine Mutter! *sich ihr in die Arme werfend.*
- EMILIA. Nie hätte meine Andacht inniger, brünstiger sein sollen, als heute: nie ist sie weniger gewesen, was sie sein sollte.
- CLAUDIA. Wir sind Menschen, Emilia. Die Gabe zu beten ist nicht immer in unserer Gewalt. Dem Himmel ist beten wollen, auch beten.
- EMILIA. Und sündigen wollen, auch sündigen.
- CLAUDIA. Das hat meine Emilia nicht wollen!
- EMILIA. Nein, meine Mutter; so tief ließ mich die Gnade nicht sinken. – Aber daß fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann!
- CLAUDIA. Fasse dich! – Sammle deine Gedanken, so viel dir möglich. – Sag' es mir mit eins, was dir geschehen.¹⁹

Erst jetzt wird erzählt, was in der Kirche eigentlich geschehen ist. Eine Einfühlung in die Figur der Emilia wird nahegelegt: Man vermutet *zunächst*, dass Emilia dem Fürsten gegenüber gar nicht so abgeneigt ist, dies jedoch unterdrückt, wodurch dann die Heftigkeit der Reaktion begründet wird.

- ODOARDO. [...] Besinne dich. – Auch du hast nur Ein Leben zu verlieren.
- EMILIA. Und nur Eine Unschuld!
- ODOARDO. Die über alle Gewalt erhaben ist. –
- EMILIA. Aber nicht über alle Verführung. – Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! – Der Religion! Und welcher Religion? – Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige! – Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.²⁰

Emilia fürchtet, verführbar zu sein und kann ihre eigene Sinnlichkeit nicht akzeptieren - Lessing kommt es dagegen auf ein ausgewogenes Verhältnis von Sinnlichkeit und Sittlichkeit an.

An allen Hauptfiguren werden zum einen Varianten eines falschen, weil verkrampften Umgangs mit Sinnlichkeit gezeigt: Auf der Bühne wird vorgeführt, dass es nicht um ein Maximum oder

¹⁷ Ebd., S. 370.

¹⁸ Ebd., S. 357.

¹⁹ Ebd., S. 314 f.

²⁰ Ebd., S. 369.

Minimum an Sinnlichkeit, Intellektualität etc. geht, sondern um ein für psychische Stabilität günstiges Mittelmaß. Zum anderen zielt die Emilia-Handlung auf Katharsis ab.

»so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend seyn; welches auch von der Furcht zu verstehen«²¹

Emilias Angst vor der eigenen Sinnlichkeit ist eine habituelle Schwäche (>hamartia<), die eine Katastrophe und damit Leiden (>pathos<) zur Folge hat. Die Zuschauer entwickeln Mitleid (>eleos<) für die an sich tugendhafte Heldin; indem man sich zugleich in sie einfühlt bzw. mit ihr identifiziert, entsteht Furcht (>phobos<), weil man erfährt, von ähnlichen Gefahren bedroht zu sein. >Furcht< und >Mitleid< halten sich dabei wechselseitig in Grenzen: Die egozentrische Furcht verhindert ein Übermaß an altruistischem Mitleid, weil die Identifikation mit der leidenden Bühnenfigur durch den Rückbezug auf sich selbst gebrochen wird - das altruistische Mitleid verhindert ein Übermaß an egozentrischer Furcht, indem man durch Empathie am Schicksal eines Anderen interessiert wird. Furcht/Mitleid in extremer Form (entweder zuviel oder zuwenig) sind sozial problematisch, daher muss ein Mittelmaß – (>emotionale Intelligenz<) – kultiviert werden.

Literatur:

Ter-Nedden, Gisbert: Emilia Galotti. In: Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart 1986 (Germanistische Abhandlungen 57), S. 164-249.

Meier, Albert: Die Befreiung von allem Staatsinteresse. Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti*. In: Meier, Albert: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1993 (Das Abendland. NF 23), S. 280-302.

²¹ Lessing: Hamburgische Dramaturgie. 78. Stück, S. 169.