



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Buchholz, Gustav: Lessingstudien : 2. Die Katastrophe in der Emilia
Galotti.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Lessingstudien. *)

Von Gustav Buchholz.

2. Die Katastrophe in der Emilia Galotti.



Die Ergebnisse, zu welchen die vorangehende Untersuchung über Lessings Theorie vom Drama geführt hat, werden — so hoffe ich — dem Dichter Lessing zu gute kommen. Ich gedenke sie auf die Beurtheilung seiner „Emilia Galotti“ zu übertragen.

Soll ich diesen Versuch erst rechtfertigen? Soll ich von neuem darauf hinweisen, was längst eine ausgetretene Weisheit unsrer literarhistorischen ABC-Bücher ist und was Lessing selbst mehr als einmal betont hat, daß bei ihm stets die kritische Einsicht dem dichterischen Schaffen vorausging, daß die eine das andere bedingte und recht eigentlich befruchtete? Soll ich auch noch zeigen, wie die Hamburgische Dramaturgie und „Emilia Galotti“ in ihrem Verhältniß zu einander von dieser Regel keine Ausnahme machen? Ich erlasse dem Leser und mir diese Ausführungen und wende mich sofort meinem Gegenstande zu.

Ueber das Trauerspiel „Emilia Galotti“ sind die Ansichten, wie es scheint, jetzt endlich zur Ruhe gekommen. An Lob und Bewunderung fehlt es dem Stücke gewiß nicht. Und auf wen könnte es auch des packenden Eindrucks verfehlen? Eine natürliche und wieder so gedankenschwere und tiefsinnige Sprache, ein knapper, gedrängter Dialog, feine Nuancirung der Charakterzeichnung, bis ins einzelste gehende Motivirung und kunstvoller Aufbau der Entwicklung, dabei auf düsterem politischen Hintergrunde ein leidenschaftliches Vorwärtsdrängen der Handlung — das ist so ungefähr die Summe der Schlagworte, in denen sich das Lob des Lessingschen Meisterwerkes erschöpft. Wenn nur nicht den Schluß alles Lobens und Preisens stets ein langezogenes Aber bildete, um eine Reihe von Einwürfen und Zweifeln einzuleiten, welche den Werth des ganzen Stückes in Frage stellen!

Die Katastrophe der „Emilia Galotti“ ist es, welche einer fast einstimmigen Beurtheilung unterliegt. Sie verletzt unsre moralische Empfindung überhaupt und ohne alle Frage, versichert W. Dilthey (Preuß. Jahrbücher 1867, XIX, S. 280), sie charakterisirt sich durch Willkür in den sittlichen Gesichtspunkten und nervöse Unsicherheit, belehrt uns Freytag (Technik des Dramas, S. 221), wir empfinden vor ihr, wie der Sinn unsers Volks seitdem herzhafter und stolzer geworden, urtheilt Treitschke (Histor. und polit. Aufsätze. N. F. II. 645),

*) Zur Säcularfeier von Lessings Todestag, 15. Februar 1881.

sie läßt das Strafgericht der Geschichte vermissen, wenn die Edlen geopfert sind und die Verbrecher leben bleiben, klagt Carriere (Die Kunst im Zusammenhange der Culturentw. V, S. 220), sie wird äußerlich durch boshafte Intrigue herbeigeführt, nicht durch die innern Kämpfe der Leidenschaft, behauptet Hettner (a. a. O., S. 534), sie versündigt sich an der Reinheit jungfräulicher Natur und gegen die Wahrheit jungfräulicher Empfindung, ja sie allein berechtigt uns — ruft Michael Bernays kühnlich aus (Morgenblatt 1864, S. 295) — Lessing den Namen eines Dichters abzusprechen. Alle diese Männer, wie weit im einzelnen ihre Anschauungen auseinandergehen mögen, und mit ihnen ein zahlreicher Chorus gleich urtheilender, kommen darin überein, der Katastrophe des Stückes eine höhere Berechtigung zu bestreiten, weil ihr die innere unabwendbare Nothwendigkeit und Wahrheit fehle.

Und dieser Tadel ist nicht von gestern oder chegestern. Er ist so alt wie das Stück selbst. Schon am Tage nach der ersten Aufführung in Berlin schrieb Nicolai an Lessing (7. April 1772): „Viele haben es nicht begreifen können und halten es für unnatürlich, daß der Vater seine geliebte Tochter bloß aus Besorgniß der Verführung erstechen könne.“ Und der Wandsbecker Bote, der brave Matthias Claudius, dem das Stück „sonderlich“ gefallen hatte, konnte nicht umhin, von der Schlußentwicklung zu sagen: „Ein Ding hab ich nicht recht in den Kopf bringen können, wie nämlich die Emilia so zu sagen bei der Leiche ihres Appiani an ihre Verführung durch einen andern Mann und an ihr warmes Blut denken konnte. Mich dünkt, ich hätt' an ihrer Stelle nackt durch'n Heer der wollüstigsten Teufel gehen wollen, und keiner hätt' es wagen sollen, mich anzurühren.“*)

Gewiß, dieses einstimmige Urtheil alter und neuer Zeit zu unterschätzen wäre vermessen, und ich will nicht leugnen, daß es auf den verwundbaren Punkt des Dramas abzielt. Aber das leugne ich, daß es diesen Punkt auch wirklich trifft, ich leugne, daß die Katastrophe nicht in der Anlage des Stückes und in den Charaktern der handelnden Personen, so wie sie von Lessing gedacht sind, ihre Begründung findet, und, wenn das erwiesen ist, so leugne ich auch, daß sie unser sittliches Gefühl verletzt. Ob damit das ganze Stück vor jedem Einwurf sicher gestellt ist, mag einstweilen noch unentschieden bleiben.

Die vorangehende Untersuchung hat gezeigt, daß Lessing allerdings auf das Mitleid die ganze Wirkung des Dramas gebaut hat, daß ihm aber eben dieses Mitleid ohne eine Schuld des Helden nicht möglich erscheint, ja daß er verlangt, das Leiden solle zu dieser Schuld in Proportion stehen. Diese Erkenntniß ist für die Würdigung der „Emilia Galotti“ grundlegend. Niemand

*) Claudius, Werke. Gotha 1879. I. 99.

hat bisher zwischen Lessings theoretischen Anschauungen und seinem dichterischen Schaffen einen Widerspruch aufweisen können, niemand wird daher von vorn herein annehmen wollen, der Dichter habe in der „Emilia“ diejenigen Regeln Lügen gestraft, welche er in seinem Jugendbriefwechsel so gut wie später in der Dramaturgie als unverbrüchliche Grundwahrheiten des dramatischen Schaffens hinstellte. Das Unglück des Helden muß eine Folge aus seinem Charakter sein — so lautet also nach Lessing eins jener Grundgesetze der Tragödie, d. h. in unser ästhetische Kunstsprache übersetzt: die Katastrophe muß sich aus der Schuld des Helden herleiten. Sehen wir, ob dieses Gesetz in der „Emilia Galotti“ befolgt ist.

Aber wer ist der Held des Stückes? Diese Frage ist so überflüssig nicht, wie sie zuerst erscheinen möchte. Erst vor kurzem hat Julian Schmidt (Im neuen Reich 1877. II, 280 ff.) zu erweisen gesucht, daß nicht Emilia, welche bisher allgemein als die Hauptperson betrachtet wurde, sondern daß der Prinz der Held der Tragödie sei. Und er beruft sich dabei auf Lessings eigne Worte. „Weil das Stück Emilia heißt,“ schreibt Lessing am 10. Februar 1772 an seinen Bruder Karl, „ist es darum mein Voratz gewesen, Emilien zu dem hervorstechendsten oder auch nur zu einem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht. Die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht aufs Theater kamen.“ Man hat hiergegen eingewendet und trifft damit jedenfalls den Sinn der Lessingschen Worte vollständig, daß auch ein nicht hervorstechender Charakter der Held einer Tragödie sein könne.*) Aber an sich ist es freilich nicht unmöglich, Lessings Worten auch eine andere Deutung unterzulegen, und man muß gestehen, daß der Zusammenhang, in welchen Lessing sie gestellt hat, zu dieser Deutung einzuladen scheint. Ich meine den Zusammenhang mit der Titelfrage. Man weiß aus der Dramaturgie zur Genüge, wie liberal Lessing in dieser Frage dachte. Er hat es wiederholt ausgesprochen, daß der Titel eines Stückes eine wahre Kleinigkeit sei, daß er weder den Inhalt anzuzeigen noch zu erschöpfen brauche (17. Stück), daß ihn auch die Alten für ganz unerheblich hielten (29. Stück), aber er hat niemals unterlassen hinzuzufügen, daß er doch auch nicht irreführen solle, nicht unsre Aufmerksamkeit auf einen falschen Punkt richten dürfe. Und das thäte doch wohl der Titel unsers Stückes, wenn nicht Emilia sondern der Prinz als die Hauptperson anzusehen wäre. Die Worte Lessings an der angeführten Stelle, falls sie überhaupt einen Sinn haben, können daher nicht besagen, das Stück führe freilich den Titel „Emilia Galotti“, aber diese sei nicht die Heldin, vielmehr kann die Bedeutung seiner Worte nur die sein: die Hauptperson eines Stückes brauche nicht immer die thätigste in demselben zu sein. Und was die Bemerkung Lessings angeht: die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Per-

*) B. Arnold, Lessings Emilia Galotti. Progr. des Gymnasiums zu Chemnitz 1880. S. 6.

jonen, die gar nicht aufs Theater kamen, so ist es zu ihrer Würdigung vielleicht nicht uninteressant zu erfahren, wie Lessing über diese Frage dachte, als er an der Dramaturgie arbeitete. „Hat man jemals gehört,“ sagt er dort (39. Stück), „daß ein Trauerspiel nach einer Person benannt worden, die gar nicht darin vorkommt?“

Das Resultat ist: Lessings Worte bedeuten zum Theil nicht das, was sie nach jener Auslegung bedeuten müßten, zum Theil charakterisiren sie sich als unbedachte Aeußerungen des Augenblicks, die vor einer nähern Prüfung an Lessings eignen Worten in der Dramaturgie zusammenfallen. Die Heldin des Stückes also bleibt Emilia Galotti, und der Sinn des Ganzen ist nicht — mit Julian Schmidt zu reden — der Erweis, wie „unumschränkte Monarchie auch gut angelegte Naturen tyrannisch“ macht, sondern dieses Trauerspiel, welchem Lessing den Namen „Emilia Galotti“ gegeben hat, ist vielmehr, wie der Autor es wiederholt selbst ausgesprochen hat, „weiter nichts als eine modernisirte, von allem Staatsinteresse befreite Virginia.“*)

Diese Worte müssen den Ausgangspunkt unsrer Untersuchung bilden. Lessings einseitige Abneigung gegen das historische Schauspiel ist bekannt. „Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben, aber zur Rührung tragen sie nichts bei,“ sagt er bei Besprechung seiner eignen „Miß Sara“ in der Dramaturgie (14. Stück). „Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstracter Begriff für unsre Empfindungen.“ Eben diese Abneigung wird vielleicht der Grund gewesen sein, weshalb Lessing den schon angefangnen Entwurf einer „Virginia“ in ihrem ursprünglichen antiken Gewande unvollendet gelassen hat und sich der bürgerlichen Virginia zuwandte.

Aber es könnte diese Erscheinung auch noch eine andre Ursache haben. Man hat dem Dichter jene Uebertragung des antiken Stoffes auf moderne Verhältnisse vielfach verdacht und sie eine gewaltfame genannt, die sich an dem Stück und insbesond're an seiner Katastrophe schwer gerächt habe. Ich glaube, daß dieser Tadel nicht begründet ist, daß Lessing vielmehr mit gutem Grunde handelte, wenn er den Boden der livianischen Erzählung verließ. Denn diese Erzählung bot ihm nun einmal, so wie sie der Historiker überlieferte, weder Handlung noch Charaktere, die er zu einer Tragödie gebrauchen konnte. Virginius ersticht seine Tochter, um sie aus den Händen der Gewalt zu befreien, seine That ist in römischen Verhältnissen und Rechtsbegriffen vollkommen begründet, sie ist rein menschlich

*) S. Lessing an seinen Bruder Karl, 1. März 1772; an den Herzog von Braunschweig, Anfang März 1772; an Nicolai, 21. Januar 1758 (!).

betrachtet, groß und erhaben, aber ist sie nach den Grundsätzen Lessings tragisch, d. h. ist sie im Stande Mitleid zu erregen? Man wird diese Frage ohne Zweifel verneinen müssen. „Ein blutendes Lamm auf dem Altare der Freiheit“ wird nie des ergreifenden Eindrucks auf unser Herz entbehren, aber der höchsten tragischen Wirkung ist ein solcher Stoff nicht fähig, ihm fehlt ein Haupterforderniß, die *ἀναστροφή* des Aristoteles, die tragische Schuld der Neueren. Es ist zu verwundern, wie diejenigen, welche auf die tragische Schuld so viel und mehr Gewicht legen als Lessing, ihm vorwerfen, daß er den antiken Stoff nicht unangefastet gelassen habe.

Und die beiden andern Charaktere der Geschichte? Denn man könnte ja einwenden, daß der Dichter nicht gezwungen war, gerade Virginia zur Hauptperson zu machen. Aber Claudius sowohl wie Virginius eignen sich beide gleich wenig zu tragischen Helden; jener erscheint als der vollendete Bösewicht, dieser, obwohl er der Handelnde ist, bleibt doch nur eine Nebenperson. Alle drei Charaktere konnten nicht zu tragischen Helden verwendet werden, ehe sie nicht eine durchgreifende Wandlung erlitten hatten. Virginia, als Heldin des Stückes gedacht, durfte nicht schuldlos fallen, Claudius, an derselben Stelle, nicht als tyrannischer Unmensch erscheinen, und wenn Virginius der Tragödie den Namen geben sollte, so mußte er nicht bloß als Rächer seiner Tochter auftreten, sondern eine selbständige, vorwiegend politische Rolle übernehmen, die zugleich eine Modificirung seines Charakters bedingte.

Lessing hat eine solche Umgestaltung historischer Charaktere nicht für fehlerhaft erklärt, aber er hat sie an eine Bedingung geknüpft. „Nur sollte der Dichter sich — sagt er (Dramaturgie, 33. Stück) — im Fall, daß er andre Charaktere als die historischen oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, auch der historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Factum beilegen als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten.“ Eben dieses Gesetz hat Lessing in seiner Emilia Galotti befolgt. Der antike Stoff erschien ihm nicht brauchbar, wenn die Charaktere nicht einer wesentlichen Umwandlung unterzogen würden. Er unterwarf sie dieser Umwandlung, aber er hielt sich nun auch nicht mehr berechtigt, seine neuen Personen die alten Namen usurpiren zu lassen, und getreu dem Grundsatz, daß einheimische Sitten in der Tragödie zuträglicher sind als fremde (97. Stück), versetzte er die also verwandelte Virginia von dem classischen Boden hinweg mitten in die Atmosphäre des achtzehnten Jahrhunderts an den Hof eines kleinen italienischen Fürsten. Die modernisirte Virginia erhielt den Namen Emilia Galotti.

Brauche ich noch zu sagen, worin ich die wesentliche Umgestaltung des Hauptcharakters sehe? Virginia fällt als schuldlose Märtyrerin der politischen Grenzboten I. 1831.

Freiheit, Emilias Tod ist nichts anderes als Folge und Sühne zugleich der Schuld, welche sie auf sich geladen hat. Alles wird daher von dem Erweise dieser Schuld abhängen. Fällt Emilia als ein schuldlos bejammernswerthes Opfer der Leidenschaft des Prinzen und der Arglist Marinellis oder zieht sie ein verdientes Schicksal auf sich herab? Und dazu die zweite Frage, welche sich zu einem Theil aus der ersten mit Nothwendigkeit ergibt, zu einem andern aber auch selbständiger Natur ist: Hat Odoardo, der Vater Emilias, ein Recht seine Tochter zu ermorden? Mit der Beantwortung dieser beiden Fragen, maßgebend — je nachdem die Antwort bejahend oder verneinend ausfällt — für die Berechtigung der Katastrophe, ist auch die Frage nach dem Werth oder Unwerth des ganzen Stückes entschieden. Fällt die Katastrophe, d. h. erweist sich der Charakter der Heldin als ein untragischer und die That Odoardos als eine unberechtigte, so ist unleugbar die Gesamtanlage des Stückes verfehlt; man mag es noch fernerhin loben wegen einzelner Schönheiten, unter die klassischen Muster der deutschen Bühne wird es nicht mehr gerechnet werden können. Im andern Falle aber weiß ich nicht, woher man die Berechtigung nehmen will, von verletztem sittlichem Gefühl zu sprechen, wo eher von sittlicher Versöhnung und Erhebung durch die Sühnung der Schuld die Rede sein sollte? In diesem Falle vielmehr wird Lessing es erfüllt haben, was er in der Dramaturgie so schön von dem Dichter fordert: seine Emilia wird ein „Ganzes sein, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derentwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen.“

Es ist klar, daß die tragische Schuld Emilias — wenn irgendwo — in ihrem Verhältniß zum Prinzen zu suchen ist. Kein Geringerer als Goethe war es, der zuerst aus diesem Punkte das Verständniß des ganzen Stückes herleiten wollte. Nur tadelte er, daß die Liebe des Mädchens zum Prinzen nirgends ausgesprochen sei, sondern nur „subintelligirt“ werde.^{*)} Diesen Gedanken haben später andre aufgenommen und im einzelnen mehr oder minder glücklich ausgeführt.^{**)} Auch hier soll, nachdem die Stimmen dieser Männer gegenüber der allgemein herrschenden Ansicht verhallt sind, kein andrer Versuch gemacht werden als aus den Andeutungen, welche der Dichter über die Stellung der Heldin zum Prinzen gegeben hat, die Berechtigung der Katastrophe zu entwickeln. Um aber über

*) Aeußerung vom 8. März 1812 in Niemers Mittheilungen über Goethe. II, 663.

**) H. Th. Rößler, *Cyclus dram. Charaktere II* (1846) in einer feinsinnigen Charakteristik des Prinzen; D. W. Loebl, G. E. Lessing. Aus Bonner Vorlesungen herausgegeben von Koberstein (1865); F. D. Nölting in einem Wismarer Schulprogramm v. 1878; Mich. Bernays nimmt in dem angeführten Aufsatz (Morgenblatt, 1864) eine Mittelstellung ein.

diesen Punkt einen klaren Blick zu gewinnen, ist es nöthig, daß wir vorher das Verhältniß Emilias zu Appiani an der Hand des Wenigen, was unser Stück darüber sagt, hauptsächlich aber unter psychologischer Berücksichtigung der Charaktere beider ins Auge fassen.

„Die jungfräulichen Heroinen und Philosophinnen sind gar nicht nach meinem Geschmack“ schreibt Lessing mit Beziehung auf unser Stück am 10. Februar 1772 an seinen Bruder, und er fügt hinzu: „Ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höhere Tugenden als Frömmigkeit und Gehorsam.“ Hier haben wir einen authentischen Aufschluß über den Charakter der Heldin, der auch geeignet ist, über ihr Verhältniß zu ihrem Verlobten Licht zu verbreiten. Man hat an diesem Verhältniß schon kurz nach dem Erscheinen des Stückes gemäkelt. Caroline Flachsland schrieb im Juni 1772 an Herder: „Aber mich dünkt, Lessing hat nie geliebt, wenigstens nicht tief in der Seele,“ und Herder antwortete ihr: „Nur freilich Weiber würdig schildern werdet Ihr dem guten Manne kaum zu geben und ich glaub's selbst.“ (Aus Herders Nachlaß III, 285 u. 301). Auch andere Beurtheiler haben verlangt, daß das liebende Paar mehr im Vordergrund des Interesses stehen sollte. (So Mauvillon in der auserles. Bibl. der neuesten deutschen Literatur II. (1772) 166.) Ich glaube aber, Lessing hat mit gutem Grunde das Verhältniß von Seiten Emilias als ein so kühles dargestellt. Er wollte sich dadurch die Möglichkeit offen halten, daß die Erscheinung des Prinzen einen tiefen Eindruck auf das Herz Emilians machen könne. Seine Emilia durfte noch gar nicht geliebt haben, als sie Appiani die Hand zum Verlöbniß reichte, um dann einem fremden Manne gegenüber von dem ihr bisher unbekannten Feuer, welches ihr selbst — gebunden wie sie nun einmal war — als ein verbrecherisches erscheinen mußte, nur um so mächtiger und unwiderstehlicher ergriffen zu werden. In kindlichem Gehorsam und in blindem Vertrauen zu der Einsicht ihrer Eltern hat sie, ohne ihr eignes Herz zu befragen und recht zu kennen, in die Heirat mit dem Grafen gewilligt, sich vielleicht auch eingeredet, daß das Gefühl der unbegrenzten Hochachtung, welches sie vor der sittlichen Manneswürde in Appiani empfinden muß, Liebe sei.

Eben aus dieser Auffassung ist auch die Anlage von Appianis Charakter zu erklären. Appiani ist ein Sonderling voller Schwermuth und Tieffinn, — einen „Empfindsamen“ nennt ihn Marinelli —, von edler Sittlichkeit durchdrungen und in sofern charakterstark, aber ohne die wahre Willensfestigkeit, etwas angekränkt von der Rousseauschen Naturschwärmerei seiner Zeit und der Bethätigung männlicher Kraft im praktischen Leben abhold, dabei ein Mann, der ähnlich wie Tellheim und Odoardo in seiner „stolzen Bescheidenheit“ sich nirgends aufdrängen mag und schon deshalb das Hofleben haßt. In Odoardo, der beim Prinzen

in Ungnade steht, hat er nach dieser Seite hin einen Gefinnungsgeoffen gefunden, ihn verehrt er als das „Muster aller männlichen Tüchtigkeit“ mit dem ganzen Feuer seines Idealismus, während seine Liebe zu Emilia sich nirgends in einer lebhaften Aufwallung des Gefühls verräth. Kann er sich doch selbst an seinem Hochzeitmorgen einer düstern Schwermuth nicht erwehren, die nur da für einige Augenblicke einer gehobeneren Stimmung weicht, als er seine Emilia in begeisterten Worten an ihren edeln Vater erinnert. Daß auch diese ihm daher nur ungezwungene Liebenswürdigkeit, nicht aber ein tieferes Gefühl entgegenbringt, kann bei dieser Motivirung durch die Anlage seines Charakters nicht befremden. Freudig wird sie erregt, als sie Appianis Schritt vernimmt, sie eilt ihm, als er erscheint, entgegen und sucht durch Scherz und Fröhlichkeit seine tiefsinnige Schwermuth zu vertreiben. Das ist aber auch alles. An Stelle eines leidenschaftlichen Aufflammens ihrer Zärtlichkeit an ihrem Hochzeitmorgen finden wir nur einen leisen Zug schalkhafter Kofetterie.

Diese Auffassung der beiden Charaktere und ihres Verhältnisses zu einander wird noch mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn wir dem reflectirenden Dichter auch noch an einigen andern Stellen des Stückes nachgehen. Ich meine verschiedene Aeußerungen Emilias im Laufe des Stückes, die der Dichter seiner Heldin als unbewußte in den Mund gelegt hat. Als Emilia den vermeintlichen Räubern entflohen nach Dosalo geflüchtet ist, da ist ihre erste Frage, die sie in peinlicher Ungewißheit über das Schicksal ihrer Lieben an Battista, ihren vermeintlichen Retter, richtet, nicht nach Appiani, sondern nach ihrer Mutter. „Wo bleibt meine Mutter?“ ruft sie aus, und dann erst: „Wo blieb der Graf?“ Seine Gefahr vergißt sie ganz über der Furcht, die sie für die Mutter empfindet. So sagt sie zu Marinelli: „Aber ich erschrecke, mich allein gerettet zu sehn. Meine Mutter ist noch in Gefahr. Hinter uns ward sogar geschossen. Sie ist vielleicht todt; — und ich lebe? — Verzeihen Sie. Ich muß fort; ich muß wieder hin, — wo ich gleich hätte bleiben sollen.“ Und so auch nachher in der Scene mit dem Prinzen. Dieser will Emilien beruhigen und beginnt: „Der Graf, Ihre Mutter“ —. Emilia unterbricht ihn: „Ah, gnädigster Herr, wo sind sie? Wo ist meine Mutter?“ Sicherlich hat der Dichter eine Absicht damit verbunden, wenn er seine Heldin so beharrlich immer oder doch wenigstens in erster Linie die Gefahren, welche ihrer Mutter drohen, ins Auge fassen läßt. Er will zeigen, daß hier die Mutter der Tochter näher steht als der Verlobte — fast schon Gemahl zu nennen — der Braut.

Es ist wahr, das Bestreben, aus solchen einzelnen abgerissenen Aeußerungen eine Meinung über eine Dichtung zu beweisen, führt leicht auf schlüpfrigen Boden. Stets ist die Gefahr vorhanden, dem Dichter Gedanken und Absichten unter-

zuschieben, die ihm ganz fern lagen. Denn nur zu leicht findet man in solchen Dingen etwas, sobald man es nur recht ernstlich finden will. Dagegen wird man bei Lessing mit Zug darauf hinweisen dürfen, daß man sich ihm gegenüber nicht genug hüten kann von Zufälligkeiten zu reden, da die Reflexion — die Kritik, wie er selbst sagte — in seinen dichterischen Werken entschieden vorwaltet. Auch Emilia macht davon keine Ausnahme, von deren erstem Entwurfe er, sich selbst verpottend, schrieb, daß er alle sieben Tage sieben Zeilen weiterrücke (an Nicolai, 21. Januar 1758).

Aber mag man doch über die angeführten Stellen urtheilen, wie man will — es stünde schlimm um den Dichter, wenn auf ihnen zuletzt das Verständniß von Emilias Verhältniß zu Appiani beruhte. Auch ohne diese Stellen wird man jenes Verhältniß nicht anders bestimmen können, als es im vorigen auf Grund der betreffenden Scenen des zweiten Actes geschehen ist. Von dem gewonnenen Resultate aus gilt es nun auch das Verhältniß Emilias zum Prinzen zu bestimmen.

Um es gleich von vornherein mit wenigen Worten zu sagen: ich glaube daß der Dichter auf den Eindruck, welchen der Prinz auf Emilia bei ihrer ersten Begegnung im Hause des Kanzlers Grimaldi gemacht hat, die ganze Entwicklung des Dramas gebaut hat. Dieser Eindruck ist für Emilia nahezu überwältigend gewesen. Er hat ihre Sinne vollkommen gefangen genommen, ihr ein ganz neues Empfindungsleben aufgeschlossen, er hat — wie es Röscher ausdrückt — in Emilia das Weib in ihrem geheimsten Empfinden ergriffen. Die ganze Tragweite dieses Vorgangs ist Emilien zu dem Zeitpunkte, an welchem die Handlung des Stückes einsetzt, selbst noch nicht klar, seine Wirkungen äußern sich nur halb unbewußt bei einzelnen Gelegenheiten. Der Tod Appianis, welcher sie rettungslos in die Hände des Prinzen liefert, erhellt ihr mit fürchterlicher Deutlichkeit den sittlichen Abgrund, an welchem sie steht, und diese Erkenntniß ruft den verzweifeltsten Wunsch nach dem Tode bei ihr wach. So sind, mit Lessing zu reden, „Charakter und Unglück“ fest aneinander gekettet, eins ist in dem andern gegründet, oder um die Sprache unsrer neuern Aesthetiker anzuwenden: der Tod Emilias, den sie selbst herbeiwünscht, ist nicht ein unverschuldetes Loos, sondern die verdiente Sühnung ihrer Schuld. Zum Beweise dafür wird es vor allem nöthig sein, wie vorher auf Appiani, so jetzt auf den Charakter des Prinzen einen Blick zu werfen.

Der Prinz ist mit nichts eine innerlich völlig corrumpte Erscheinung, vielmehr allem Schönen und Edeln zugänglich, mit offenem Kopf und warmem Herzen, aber ihm fehlt der sittliche Halt, die Energie eines reinen Willens, und so besteht sein Grundfehler in jener unglückseligen Halbheit, die ihn weder groß

in der Tugend noch im Laster sein läßt. Diesem Manne, dessen verführerische Persönlichkeit dem weiblichen Herzen so gefährlich ist, tritt Emilia gegenüber. In jener Beggia beim Kanzler Grimaldi hat der Prinz ihre holdselige Schönheit zu bewundern Gelegenheit gehabt. „Ein Wollüstling, der bewundert, begehrt,“ entgegnet Odoardo rauh der thörichten Mutter, welche ihm den Triumph ihrer Tochter frohlockend erzählt und wohl gar Hoffnungen auf eine Versöhnung ihres Gemahls mit dem Prinzen daran knüpfen möchte. Daß er recht hat, der argwöhnische Alte, lehrt die Folge. Denn von jenem Abende an ist der Sinn des Prinzen nur auf den Besitz Emilias gerichtet.

Aber auch Emilia hat sich dem Zauber seiner Persönlichkeit nicht zu entziehen vermocht. Das lehren uns am besten ihre eignen Worte über diese erste Begegnung mit dem Prinzen, welche ihr der Dichter noch kurz vor ihrem Tode in den Mund legt. „Ich kenne,“ sagt sie da, „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 Uebungen der Religion in Wochen nicht besänftigen konnten.“ Wenn auch verhüllt und das Besondere verallgemeinernd, spiegeln diese Worte getreu den Eindruck wieder, welchen der Prinz gleich bei diesem ersten Zusammentreffen auf Emilia ausgeübt hat. Aber sie fühlt sich nicht so bald in seinen Kreis gebannt, als sich auch ihr besseres sittliches Bewußtsein dagegen aufbäumt, das den Prinzen bei aller jugendlichen Unerfahrenheit mit dem Scharfblick gesunder Naturen durchschaut. Durch die härtesten Religionsübungen sucht sie Wochen hindurch ihre sündhafte Schwäche zu ersticken. Und wie ist ihr das gelungen? Sie selbst meint vielleicht, daß sie im ernstesten Ringen mit sich durch selbstauferlegte kirchliche Büßungen ihr Herz gereinigt, den Tumult ihrer Seele besänftigt habe, aber der Vorfall in der Kirche belehrt uns eines andern. Als sie hier am Hochzeitsmorgen sich noch einmal in innigem Gebete stärken und die Gnade von oben ersuchen will, da naht ihr an heiliger Stätte der Prinz mit Liebesbethürungen, dicht hinter ihr nimmt er seinen Platz, sie wagt nicht sich umzuwenden — ahnt sie vielleicht, wer er ist? Dann, als das heilige Amt zu Ende ist und sie ihn erblickt, ist sie ihrer nicht mächtig genug, um ihm gleich durch den ersten Blick zu zeigen, wie wenig seine Worte bei ihr ausrichten werden. „Nach dem Blicke, mit dem ich ihn erkannte,“ sagt sie nachher zu ihrer Mutter, „hatt' ich nicht das Herz, einen zweiten auf ihn zu richten.“ „So hat,“ wie sie es ausdrückt, „fremdes Laster sie zur Mitschuldigen gemacht.“ Sie flieht daher, der Prinz ihr nach, er ergreift und zwingt sie ihn anzuhören, in unaussprechlicher Angst steht sie vor ihm da, nach seinen eignen Worten „stumm und niedergeschlagen und zitternd, wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurtheil hört,“

endlich entrinnt sie ihm und eilt in die Arme ihrer Mutter, um dieser ihr geängstetes Herz auszuschütten.

Und nun folgt jene meisterhafte Scene zwischen Mutter und Tochter. Noch wogen bei dieser die Empfindungen, die sie eben bewegt haben, auf und ab. Ihre furchterregte Phantasie hat den Prinzen mit ins Haus treten sehen, mit die Treppe hinaufsteigen hören, und erst in den Armen der Mutter fühlt sie sich sicher. Dann beginnt sie zuerst sich selbst anzuklagen als Mitschuldige fremden Lasters und endlich auf Drängen der Mutter den Hergang in abgerissenen Sätzen zu erzählen. Als sie den Eindruck schildern will, welchen der Anblick des Prinzen auf sie ausgeübt, da glaubt sie ihr einfaches: „Und da ich mich umwandte und da ich ihn erblickte“ werde der Mutter genügen, denn so sehr hat der Gedanke an den Prinzen in diesem Augenblick ihr Herz und Sinne eingenommen, daß für sie jetzt kein andrer „er“ da ist, als der Prinz. „Wen, meine Tochter?“ fragt die Mutter. „Rathen Sie, meine Mutter, rathen Sie. — Ich glaubte in die Erde zu sinken. — Ihn selbst“ — erwiedert Emilia, indem sie es noch immer vermeidet, den Namen zu nennen, welchen die Scham ihr auszusprechen verbietet. Und erst auf die erneute Frage der Claudia: „Wen ihn selbst?“ gewinnt sie es über sich, den Prinzen zu nennen.

Woher diese unbegreifliche Verwirrung, diese namenlose Angst vor dem ihr fast fremden und unbekannten Manne? Wie ist es zu erklären, daß sie ihrer nicht mächtig genug war, ihm in einem Blicke alle die Verachtung zu bezeigen, die er verdiente? Woher sonst, als weil sie sich nicht sicher vor ihm wußte? Andernfalls gehört sie in eine Klasse mit denen, die aus ihrer Tugend ein Schaustück machen, welches sie vor jedem Hauche, jedem unheiligen Worte zu beschützen suchen, als wenn der Rost auch ächtes Metall fressen könnte, und die eben dadurch zeigen, daß ihr Metall unächt ist.

Fremdes Laster also hat sie wider ihren Willen zur Mitschuldigen gemacht. Und doch kommt sie sich nach den beruhigenden Worten der arglosen thörichten Mutter in ihrer Furcht fast lächerlich vor und sagt sich selbst verspottend: „Was für ein albernes furchtames Ding ich bin! — Nicht, meine Mutter? — Ich hätte mich noch wohl anders dabei nehmen können, und würde mir ebenso wenig etwas vergeben haben.“ Sagen diese Worte nicht das gerade Gegentheil von dem aus, was wir soeben aus dem übrigen Benehmen Emilias schlossen? Scheint der Prinz nun nicht ihrem Herzen wieder ganz fern zu stehen? Nein, ich glaube, alles was wir der Absicht des Dichters gemäß aus diesen Worten schließen können, ist vielmehr nur, daß jene sündliche Schwäche wider ihr eignes besseres Bewußtsein, wider ihr reineres Wollen noch so sehr bei ihr im Aufkeimen begriffen ist, daß sie zu Zeiten in einem plötzlichen Umschlag ihrer Seelenstimmung das

Böse als nicht vorhanden, als eingebildet übersehen und verlachen kann. Diese Schilderung der wechselnden Empfindungen in ihrer Brust ist ein Meisterstück Lessingscher Kunst. So drückt auch Goethes Gretchen, als sie ebenfalls schon vom Bösen umfungen ist — freilich in einem andern, mehr mystischen Sinne umfungen ist — zuerst ihre Angst aus mit den Worten: „Mir läuft ein Schauer übern ganzen Leib,“ um dann sich selbst verspottend unvermittelt hinzuzufügen: „Bin doch ein thöricht furchtjam Weib!“ (Schluß folgt.)



Der Parlamentarismus in England.

3.



er Londoner Philister wird auf die Frage, wer England regiere, ohne Verzug und Bedenken antworten: Natürlich die Presse, die öffentliche Meinung, und die große Mehrzahl der deutschen Liberalen wird das glauben. Pressfreiheit und Parlamentarismus gehören nach deren Credo ja zueinander wie die siamesischen Zwillinge. In Wirklichkeit sind in England alle Beschränkungen der Pressfreiheit vom Parlamente ausgegangen, wozu allerdings zu bemerken ist, daß keine Regierung eine Presse vertragen kann, die ungehindert und ungestraft thun könnte, was ihr beliebt. Selbst Milton hat sich gegen diese Presse aufs allerentschiedenste ausgesprochen; er nennt freche Zeitungsscribenten „Missethäter“ und will „schärfste Justiz“ gegen sie geübt wissen. Er meint: „Bücher sind nicht ganz todtte Dinge, sondern enthalten eine Lebenspotenz, dazu angethan, so thätig zu sein, wie die Seele, deren Kinder sie sind, ja sie bewahren wie in einer Phiole die reinste Wirkung und Essenz des lebendigen Geistes, der sie erzeugte.“ Das Unterhaus erklärte einmal, Schriften, die das Haus oder ein Mitglied desselben tadelten, seien eine grobe Verletzung seiner Privilegien, und noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts maßte es sich das Recht an, Verletzungen derart mit knieender Abbitte oder gar mit Auspeitschung am Schinderkarren zu ahnden.

Es ist wahr, unter dem englischen Parlamentarismus gab es für die Zeitungen niemals eine Censur, wohl aber im Statute Law indirecte Daumenschrauben mehr als genug. Eine davon war der Zeitungsskempel, der erst vor zwanzig und einigen Jahren aufgehoben wurde, nachdem er dem Zwecke gedient, die wohlfeile politische Presse nicht aufkommen zu lassen. Das Parlament hat sich stets mehr oder minder feindlich gegen diese letztere verhalten, weil sie Klassen und Interessen vertrat, welche im Parlamente keine Stimme hatten. Es duldet die andre und vertrat sich meist gut mit ihr, erhielt sie aber rechtlich in precärer Stellung. Die Siege,