



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
: (Schluß.)

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

Noch zwei glückliche Ehen wurden in Erdmannsdorf geschlossen, von denen die Verbindung Emiliens mit dem Grafen Brühl, dem Bruder der Marie von Clauswitz, dem General um der alten Freundschaft willen besondere Freude bereitete. Von den übrigen Kindern hören wir nur wenig. Gelegentliche Bemerkungen zeigen uns aber, wie eifrig und liebevoll Gneisenau für ihr Wohl bedacht war.

(Schluß folgt.)



Lessingstudien.*)

Von Gustav Buchholz.

2. Die Katastrophe in der Emilia Galotti.

(Schluß.)



anz richtig sagt Gustav Freytag (Technik des Dramas 1863, S. 188), daß es nicht in Lessings Natur lag, durch Monologe dramatische Wirkungen zu suchen. Seine Personen reden kein Wort, das des Hörers wegen gesagt werden müßte, und nur zu oft müssen ja Monologe einer unklaren Charakterzeichnung als Nothbehelf dienen. Dafür liebt es Lessing, durch feine Andeutungen den Zuschauer Blicke in die Gedanken- und Gefühlswelt seiner Personen thun zu lassen, welche ihn über Geheimnisse des Innern Aufschluß geben, die diesen Personen selbst noch nicht zu klarem Bewußtsein gekommen sind. Die Deutlichkeit wird freilich bei diesem Verfahren, das an den denkenden Leser oder Hörer appellirt, leicht eingebüßt, nicht aber die Wahrheit. Und so, aber auch nur so, wenn wir nämlich an unsrer Auffassung von der Stellung Emilias zum Prinzen festhalten, erklärt sich ihr späteres Benehmen vollkommen.

Der Zufall, wie sie glaubt, in Wirklichkeit das fein angelegte Bubenstück Marinellis hat sie nach Dosalo geführt. Dort tritt der Prinz ihr entgegen, und sobald sie seiner ansichtig wird, erfährt sie wieder dieselbe namenlose Angst, welche ihr am Morgen die Fassung geraubt hatte: erst ist sie unschlüssig, sich in seine Gewalt zu begeben — „Was soll ich thun“ ruft sie rathlos die Hände ringend —, dann fällt sie gar flehend zu seinen Füßen nieder, und der Prinz muß alle seine schmeichelnde Beredsamkeit anwenden, sie zu beruhigen.

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

Ich frage hier wieder: Wo liegt der Schlüssel zur Deutung jener räthselhaften, hangen Unentschlossenheit? Wie vor allem erklärt es sich, daß Emilia sich endlich nun doch von dem Prinzen, wenn auch nicht ohne Sträuben, fortführen läßt? Warum reißt sie sich nicht aus seinen Armen los? eilt zurück, ihrer Mutter, ihrem Verlobten entgegen? Man wird sagen: der plötzliche Schreck hat sie der Besinnung beraubt, man wird sich auf Claudias Worte berufen: „Sie ist die Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts. Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig.“ Nun wohl, das ließe sich hören. Aber eins sollte man dabei nicht übersehen, daß auch der Prinz Emilias Angst ganz anders zu deuten weiß. Als sie mit den Worten: „Zu Ihren Füßen, gnädiger Herr“ vor ihm niederfällt, sagt er, sie aufhebend: „Ich bin äußerst beschämt. Ja, Emilia, ich verdiene diesen stummen Vorwurf. Mein Betragen diesen Morgen ist nicht zu rechtfertigen.“ Wer will daran zweifeln, daß der Prinz recht gesehen?

Hier ist der Ort, wo der Dichter von der Schauspielerin, welche die Rolle der Emilia darstellt, die höchste Leistung fordert. Der Worte, welche er seiner Heldin in den Mund gelegt hat, sind wenige, und diese unzusammenhängend. Der Auftritt in der Kirche, wie der Prinz ihn geschildert, wiederholt sich vollkommen. Stumm, niedergeschlagen, zitternd steht Emilia vor ihm da. Das Spiel der Mienen muß hier um so beredter sein, es muß besonders in dem Augenblicke, da sich Emilia in wortlosem Widerstreben von dem Prinzen in seine Gemächer führen läßt, eine deutliche Sprache reden. Den Sturm widerstreitender Empfindungen, der in diesem Augenblicke Emilias Brust durchtobt, wagte der Dichter nicht in Worte zu fassen, er überließ es der Schauspielerin, daß sie „mit ihm, für ihn denke“ und in ihren Bewegungen, ihren Zügen, ihrem Blicke die verborgnen Leidenschaften des Innern wiederpiegle. An dieser Stelle muß es dem Zuschauer — wenn überhaupt, denn es ist die einzige Scene, wo er Emilia dem Prinzen gegenübersteht — klar werden, welch eine bestrickende Gewalt der Prinz über Emilia ausübt, wie ihr vor seinem Blicke die Klarheit ruhiger Ueberlegung fehlt, die Festigkeit sittlicher Willenskraft schwindet.

In dieser Scene hat das Drama seinen Höhepunkt erreicht, hier ist die Schwäche Emilias gegenüber dem Prinzen am unverhülltesten hervorgebrochen. Aber die Tochter des Obersten Galotti ist nicht so ganz ihren Empfindungen unterworfen, wie es scheinen könnte. Wenn nur der erste Ansturm vorüber ist, so wird sie der entfesselten Gefühle wieder Meisterin sein. Nicht umsonst sagt Claudia von ihr, daß sie „nach der geringsten Ueberlegung in alles sich finde, auf alles gefaßt sei.“ Daher sinkt sie zwar noch der Mutter bei ihrem ersten Erscheinen ohnmächtig in die Arme, aber sobald sie in ihren nassen

und wilden Augen die furchtbare Begebenheit gelesen hat, sobald sie das, was sie nicht wissen kann, geahnt und des Prinzen innerste Absichten in der menschenmörderischen Hinterlist seines Helfershelfers Marinelli durchschaut hat, da erfährt sie sogleich mit richtigem Ueberblick ihre Lage und erkennt, wie sie sich in ihr zu benehmen hat. „Sie hält den Prinzen in einer Entfernung, sie spricht mit ihm in einem Tone,“ den Claudia ihrem Gatten nicht genug rühmen kann. Eins sieht die kurzsichtige, thörichte Mutter freilich nicht, und dieses eine ist die Hauptsache. Das äußere Benehmen ihrer Tochter zwar hat sie richtig gedeutet, und sie bewundert es, aber wovon sie keine Ahnung hat, das ist, daß dieses Benehmen nur die erzwungne Maske ist, hinter welcher ganz andere Gefühle um die Herrschaft streiten. Werden sie nie die Oberhand gewinnen, diese Gefühle? Wird nie ein Augenblick für Emilia kommen, wo ihr der kalt abweisende Ton nicht mehr gelingen will, wo sie, von der Gewalt ihrer Leidenschaft übermannt und der natürlichen Waffen des Weibes nicht mehr mächtig, sich in die Hände jenes gewissenlosen Mannes gegeben sieht?

Gewiß, er hätte recht, der gute Matthias Claudius mit seinem gesunden sittlichen Urtheil, er hätte recht und mit ihm die ganze Schaar derer, die ihm seine Worte nachgesprochen haben. Wer könnte es denn begreifen, wie ein Mädchen so zu jagen an der Leiche ihres Geliebten an ihre Verführung durch einen andern Mann und an ihr warmes Blut denken kann? Wer könnte es begreifen, wenn er nicht weiß, daß eben jener fremde Mann dem Herzen dieses Mädchens schon längst nicht mehr fremd ist, daß er wider ihr Willen und Bemühen auf ihre Sinne eine unüberstehliche Gewalt ausübt?

Und so ist auch der plötzlich aufsteigende Wunsch Emilias zu sterben gerechtfertigt. Gerade in diesem Augenblicke muß ihr das, was sich bisher nur unbewußt äußerte, was ihr selbst in seiner vollen Tragweite noch verborgen geblieben ist, muß ihr ihre Schwäche gegenüber dem Prinzen plötzlich klar und zur völligen Gewißheit werden. Zu keiner Stunde fühlte sie es so deutlich, daß ihr Herz nicht vor dem Prinzen sicher, nicht über alle Verführung erhaben ist, als gerade jetzt, wo sie sich in seine Hände gegeben sieht, und sie zittert über diese Erkenntniß, die ihr nun zu spät kommt. Der Gedanke an den Tod als an den einzigen rettenden Ausweg beruht also nicht auf einer Ueberspannung, einer Art von Hellssehen, wie Adolf Stahr rechtfertigend behaupten möchte (Leben Lessings, II, 1859, S. 135), er ist nur zu wohl in den realen Verhältnissen begründet.

Nur eine Möglichkeit der Rettung giebt es für Emilia, und diese ist die Flucht aus dem Bereiche des Prinzen. Schlägt diese Hoffnung fehl, so hat sie — das steht ihr vollkommen deutlich vor der Seele — nur zu wählen zwischen Schande oder Tod. Emilia bewährt sich hier als ein ächtes Kind des Südens,

bei denen es nicht langen Grübelns bedarf einen Entschluß zu fassen, und wenn er gefaßt ist, dem raschen Entschlusse die rasche That folgt. Sobald der Vater ihr in dem letzten Zwiegespräche, das ihm gewährt ist, die gegenwärtige Lage in ihrer ganzen Furchtbarkeit offenbart, ihr mitgetheilt hat, daß der Graf todt ist, sie selbst in den Händen ihres Räubers bleiben soll, um von da unter dem Vorwande einer gerichtlichen Untersuchung in das Haus des Kanzlers Grimaldi gebracht zu werden, als sie alles das vernimmt, da bittet sie den Vater flehentlich, sie vor der Schande zu bewahren und ihr den Stahl in die Brust zu senken. Um ihn, der lange zaudernd in Unschlüssigkeit verharret, noch mehr anzustacheln, spricht sie hier fast schon im Angesichte der Ewigkeit ihre sündhafte Schwäche gegen den Prinzen in so unverhüllten Worten aus, als sie es nur immer über sich zu gewinnen vermag. Eins freilich vermag sie nicht, und das giebt ihren Worten unbestreitbar etwas hartes und hat wahrscheinlich am meisten dazu beigetragen, die schärfsten Urtheile über die Katastrophe herbeizuführen — sie vermag, wie es schon einmal betont wurde, den einzelnen Fall nur verallgemeinert und gleichsam verhüllt in Worte zu fassen. Daß gerade der Prinz es ist, vor dem sie zittern muß, wird sie nun und nimmer aussprechen, denn die Scham schließt ihr den Mund. Darum haftet sie lieber ihrem Charakter einen unverdienten Makel an und erhebt die furchtbarste Anklage ganz im allgemeinen gegen sich, darum ruft sie auf den Einwurf Odoardos, wie ihre Unschuld doch über alle Gewalt erhaben sei, mit dünnen Worten aus: „Aber nicht über alle Verführung. Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts. Verführung ist die wahre Gewalt!“ und dann auf sich selbst Bezug nehmend: „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.“ Und als trotzdem Odoardo noch immer schwankt, ihr auch den Dolch, den schon ergriffnen, wieder entreißt, da mahnt sie ihn mit vorwurfsvollen Worten an die edeln Beispiele der Vergangenheit: „Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte — ihr zum zweiten Male das Leben gab. Aber alle solche Thaten sind von ehedem! Solcher Väter giebt es keine mehr!“ Und doch, dieser begeisterte Hinweis auf den Helden des Alterthums, auf den Vater der Virginia, verfehlt bei Odoardo seine Wirkung nicht; er ersticht seine Tochter, er „bricht die Rose, ehe der Sturm sie entblättert.“

Wir aber, vor deren Augen das Furchtbare geschieht, müssen, falls die Berechtigung der Katastrophe dieser Tragödie völlig erwiesen werden soll, nun auch die zweite Frage aufwerfen: Hat Odoardo ein Recht seine Tochter zu ermorden?

Da ist denn freilich zunächst einzuräumen, daß das Urtheil, wenn wir einen Vergleich zwischen der That Odoardos und der des Römers anstellen, sich sehr zu Ungunsten des erstern neigt. Dem Römer L. Virginius, welchem jus und fas, göttliches und menschliches Recht die unbefchränkste Gewalt über Leben und Tod seines Kindes verliehen, kann man eine solche That nicht allein verzeihen, man muß sie ihm sogar hoch anrechnen, sie bewundern; Odoardo aber, den Staatsbürger des achtzehnten Jahrhunderts, den Christen rechtfertigt nichts, ebenso wenig wie Emilia, die selbstmörderisch die Hand an sich legen will. Gesteht er diese seine doppelte Schuld doch selbst ein, wenn er dem Prinzen zuruft, indem er den Dolch vor seine Füße wirft: „Hier liegt er, der blutige Zeuge meines Verbrechens! Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängniß.“ Und ob er dann auch drohend die Worte hinzufügt: „Ich gehe und erwarte Sie als Richter — Und dann dort — erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!“ so enthalten doch diese Worte nicht den Versuch einer Rechtfertigung, sondern die ernste Mahnung an den Prinzen, daß auch ihn, den eigentlichen Urheber des Mordes, welcher jetzt straflos ausgeht, einst die rächende Vergeltung erwartet.

Doch auch so, wiewohl verurtheilt von Gesetz und Moral, wiewohl selbst seine Schuld erkennend, hat der Odoardo des Dramas eine Befugniß zum Morde seiner Tochter. Unbestreitbar ist das Vorrecht des Dichters, daß er seine Geschöpfe, so oft er will, d. h. so oft der höhere Plan seines Stückes es verlangt, ledig der Schranken, welche die Menschen der Wirklichkeit binden, handeln lassen kann. Wie sollen Mitleid und Furcht in uns erregt werden, wenn wir nicht furcht- und mitleidwürdiges sehen, wenn nicht Gesetz und Moral, die hemmenden Fesseln einer allseitigen Entfaltung der menschlichen Kräfte, fallen und nur die Leidenschaften gebieterisch die Handlungen der Menschen bestimmen? Nur freilich, daß die Handlungen dem Charakter der Personen entsprechen, daß sie in der Verwicklung des Dramas ihre Begründung finden müssen.

Diese Erwägung führt darauf, zu untersuchen, ob ein so angelegter Charakter wie der Odoardos mit psychologischer Nothwendigkeit in jener Lage, in welche ihn der Gang der Entwicklung des Trauerspiels bringt, nicht anders handeln kann, als der Dichter ihn handeln läßt. Je nachdem die Antwort ausfällt, bejahend oder verneinend, wird der Dichter gerechtfertigt sein oder unsre Mißbilligung verdienen. Völlig irrelevant aber wird es sein, wenn sich die bloße Möglichkeit ergeben sollte, daß Odoardo nach der Lage der Dinge auch noch anders hätte handeln können, vorausgesetzt nämlich, daß sich diese Möglichkeit nicht für seine Charakteranlage als Nothwendigkeit ausweist.

„Rauhe Jugend,“ Mißtrauen und Zähzorn sind die Eigenschaften, welche die Grundlage dieses merkwürdigen Charakters bilden. Gleich seine erste Unter-

redung mit Claudia, die Expoſitionsſcene ſeines Charakters, iſt bezeichnend für ſeine Art und Weiſe. Man denke an die Worte: „Wo iſt Emilia? Unſtreitig beſchäftigt mit dem Putze?“ „Ihrer Seele“ erwidert nicht ohne Selbſtgefälligkeit die eitle Mutter — „Sie iſt in der Meſſe. ‚Ich habe heute mehr als jeden andern Tag Gnade von oben zu erſuchen,‘ ſagte ſie und ließ alles liegen und nahm ihren Schleier und eilte“ —. „Ganz allein?“ unterbricht ſie ſchon argwöhnlich der Vater. — „Die wenigen Schritte“ begütigt Claudia. „Einer iſt genug zu einem Fehltritte!“ fährt Odoardo rauh dazwiſchen, und noch indem ihn Claudia hinführt, einen Augenblick auszuruhen und eine Erfrischung zu nehmen, kann er die Worte nicht unterdrücken: „Aber ſie ſollte nicht allein gegangen ſein!“

In ſeiner Liebe zum Landleben, in ſeinem Haß gegen die Nähe des Hofes berührt ſich Odoardo mit Appiani, aber er hat nicht deſſen melancholiſche Thatenſehen, er iſt ein Mann zum praktiſchen Handeln geſchaffen, nur muß er gerade Wege gehen können, aufs Rücken und Kriechen, was allein am Hofe des Prinzen die Wege bahnt, verſteht er ſich ſchlecht. Und in dieſem Punkte liegt die Einſeitigkeit ſeines Charakters. „O der rauhen Tugend!“ — ſagt Claudia einmal — „Wenn anders ſie dieſen Namen verdient.“ Und es iſt wahr, Odoardos Tugendbegriff iſt ein überſpannter. Wie er in die Tugend anderer ein ſtetes Mißtrauen ſetzt, ſo iſt er auch gegen ſich ſelbſt unerbittlich. Am liebſten geht er dem Unedeln und Gemeinen aus dem Wege; zwingt es ihn aber zu einem ungleichen Kampfe, ſo wird nichts im Stande ſein, ihn von dem ſtarren Standpunkte ſeines Sittlichkeitsbegriffes zu vertreiben. Er wird lieber in ſein eignes Fleiſch ſchneiden als eine Handlung begehen, welche ſein ſittliches Urtheil verdammen muß. Charaktere wie die Odoardos ſind freilich keine alltäglichen, aber ſie ſind leicht zu durchſchauen, denn ſie geben ſich ganz, wie ſie ſind. Die Entſcheidung, ob der Dichter dieſen Mann am Schluß des Stückes ſo handeln läßt, wie er ſeinen Charakter am Anfang angelegt hat, wird daher eine leichte ſein.

Als die Worte der raſchſüchtigen Orſina, daß Appiani todt ſei und der Prinz Emilien in der Meſſe geſprochen habe, daß daher der Mordmord des Grafen ein zwiſchen beiden abgekartetes Spiel ſei, wie raſches Gift auf die Seele des Vaters zu wirken beginnen, da weiſt er zwar noch aufs entſchiedenſte die Theilnahme ſeiner Tochter an der Ermordung ihres Verlobten als verleumderiſche Lüge zurück, aber ſeine Seele durchzuckt jetzt plötzlich der Gedanke an Rache. Den Dolch, welchen die Orſina ihm aufdringt, nimmt er willig an, und nichts geringeres ſcheint er im Schilde zu führen, als er der ſcheidenden Orſina die Worte zuraunt: — „Sie werden von mir hören“ —, als den Prinzen aus dem Wege zu räumen und ſo ſeine Tochter zu befreien. Schon iſt es ihm klar

geworden, daß jenes Netz, in welches seine Tochter sich verstrickt hat, nur eine Gewaltthat lösen könne. Und sein erster und natürlichster Gedanke ist nun, sich über die Leiche des Prinzen einen Weg zu seiner Tochter zu bahnen. Doch jener Gedanke — und das ist wohl zu bemerken — ist nur die Folge augenblicklicher Zornesaufwallung. Sobald Odoardo, sich selbst überlassen, kälter geworden ist, sagt er sich, daß Emilia nichts mit der Orsina, „gefränkte Tugend nichts mit der Rache des Lasters zu schaffen“ hat. Jene allein hat er ja zu retten. Darum überläßt er Appianis Sache dem Himmel und sucht nur darin seine Aufgabe, den Mörder die Frucht seines Verbrechens nicht genießen zu lassen. Er will Emilia in ein Kloster bringen.

Wie aber, wenn ihm das nicht gelingen sollte? Unter dem Vorwande einer gerichtlichen Untersuchung wollen der Prinz und Marinelli dem unglücklichen Vater auch diesen letzten Ausweg abschneiden, wollen ihm die Tochter aus den Armen reißen und sie in das Haus der Grimaldi bringen. Odoardo, der dies aus Marinellis Munde vernimmt, greift schon in der ersten Wuth wieder nach seinem Dolche, um ihn dem Prinzen in die Brust zu stoßen, als dieser noch zur rechten Zeit schmeichelnd auf ihn zutritt: „Fassen Sie sich, lieber Galotti!“ Diese Worte rufen Odoardo wieder seinen Entschluß ins Gedächtniß, dem Mörder Appianis nur die Frucht seines Verbrechens zu rauben. Rache zu nehmen verbietet diesem Manne schlechthin seine Sittlichkeit. So oft auch dieser so natürliche Gedanke bei Odoardo aufsteigt, stets ist es nur das heißblütige Temperament, welches ihn hervorruft. Und dieses Temperament steht unter der energischen Zucht eines wohlgeschulten Willens.

Aber wie seine Tochter vor der Schande bewahren? Aus den Händen der Gewalt kann nur der Tod sie befreien — das ist des Vaters starr consequente Antwort. Nur noch eine Unterredung mit Emilia erbittet er sich vom Prinzen, und der Zweck dieser Unterredung ist — der Tod seiner Tochter.

Wieder ist — um Odoardos Worte zu gebrauchen — der „Zorn bei ihm mit dem Verstande davon gelaufen.“ Als sich im Selbstgespräche sein Inneres wieder beruhigt, da fragt er sich: Habe ich denn ein Recht meine Tochter zu ermorden, mag sie nun schuldig, wie die Verleumdung sagt, oder mag sie unschuldig geblieben sein? Ist sie schuldig und versteht sie sich mit dem Prinzen, so ist sie das nicht werth, was ich für sie thun will; ist sie es aber nicht, so ziehe der, welcher sie unschuldig in diesen Abgrund gestürzt, sie auch wieder heraus. Was braucht er meine Hand dazu? Gerade will er fortheilen, als er Emilia kommen sieht. Und nun erfolgt ein neuer plötzlicher Umschlag in seiner Seele, er erkennt in ihrem Erscheinen einen Fingerzeig Gottes: „Zu spät! Ah! er will meine Hand, er will sie!“ So hängt die ganze Katastrophe, wie es scheint, bis

Grenzboten I. 1881.

zum letzten Augenblick an einem seidnen Faden, an dem Auf- und Niedergehen der Empfindungen in der Brust eines Zähzornigen. Und ist jemand, der hier die psychologische Wahrheit vermessen will?

Aber wird bei Odoardo, ehe er die gräßliche That vollbringt, nicht noch einmal wieder die ernste, selbstprüfende Reflexion aufsteigen, wird er seine Tochter ermorden, umnachtet von einer selbstvergeßnen Raserei, uneingedenk der wohl-ermognen Entschlüsse einer ruhigern Ueberlegung? Wenn sie es nun nicht werth wäre, was er für sie that? Oder gar, wenn er sie unschuldig hinopferte? Welch ein grausiges Erwachen aus der leidenschaftlichen Wahnvorstellung des Augenblicks: „Er will meine Hand, er will sie“ —? Der Dichter hat diese drückende Härte vermieden. Seine größte Feinheit ist es, daß nun auch in Emilian gerade mit dem Bewußtsein ihrer Schuld der Wunsch nach dem Tode aufgestiegen ist, daß der Vater sie nicht wider ihren Willen tödten muß, sondern gerade auf ihr leidenschaftliches Flehen, und — was die Hauptsache ist — nachdem sie ihm die offensten Geständnisse über ihr Verhältniß zum Prinzen abgelegt hat. Dieses letzte Zwiegespräch zwischen Vater und Tochter ist das Meisterstück der ganzen Tragödie. Nun ist sie es ja doch werth, diese Tochter, was der Vater für sie thun will; fordert sie doch selber den Tod! Kein Gedanke daran, daß sie sich mit dem Prinzen verstehe! Aber, so ist sie unschuldig? Auch das nicht! Ihr freimüthiges Bekenntniß hat den Vater belehrt, daß ihre Tugend vor der verführerischen Gewalt des Prinzen erzittern muß. Kein rettender Ausweg, soweit menschliche Voraussicht zu schauen vermag, thut sich auf. Und als so auch Odoardo vor derselben Frage steht, welche seine edle Tochter schon so muthig beantwortet hat, da kann auch er nur ihren Tod wollen.

Und wie vollbringt er diese That? Der Dichter glaubte noch nicht genug gethan zu haben, so tief und fein er in den angedeuteten Zügen auch Odoardos Entschluß motivirt hatte. Nun tödtete der Vater seine Tochter freilich nicht mehr in blinder Wuth und ohne sich seines Beginnens recht bewußt zu werden. Aber sollte sie deshalb mit voller Ueberlegung geschehen, die grausige That? Solche Thaten begeht man nicht mit kaltem Blute, einer bloßen Reflexion gehorchend. Reflexion bleibt immer Reflexion, und sei sie auch die allerzwingendste, die letzte Ausflucht der Verzweiflung. Nein! Die Pulse müssen höher schlagen, das Blut muß kochen, wenn der Wille den Arm des Vaters gegen die eigne Tochter bewaffnen soll. Das war es, was der Dichter fühlte, und dazu bedurfte er eines letzten stachelnden Impulses für Odoardo.

Immer wieder schaudert dieser zurück, ein Ende zu machen mit dem Gräßlichen, das er vorhat. Auf das freie Geständniß seiner Tochter giebt er ihr freilich den Dolch, aber er entreißt ihn wieder ihrer Hand, als er sie Ernst

machen sieht. „O, meine Tochter!“ sind die einzigen Worte, welche der willensstarke Mann hervorbringen kann. Da ist es die Erinnerung an den Römer L. Virginius, welche ihre Wirkung auf die rauhe Tugend des alten Kriegers nicht verfehlt. Die herbe, fast verächtliche Resignation in Emilias Worten: „Aber alle solche Thaten sind von ehemals! Solcher Väter giebt es keine mehr!“ bringt seinen Stolz auf. An seinem Mannesmuth hat noch niemand ungestraft gezweifelt. Weg sind auf einmal Zaudern und Schwanken: „Doch meine Tochter, doch“ ruft er und ersticht Emilia. Und ob er dann auch im nächsten Augenblicke mit den Worten: „Gott, was hab ich gethan!“ vor seiner eignen That zurückschreckt, ob er auch dem Prinzen gegenüber den ganzen Umfang des Verbrechens einräumt, das Bewußtsein kann ihm auch die tiefste Erkenntniß seiner Schuld jetzt nicht mehr rauben, daß seine Tochter nur durch dieses Verbrechen gerettet werden konnte, und daß er weder eine Unwürdige noch eine Unschuldige gemordet hat. Und auch der Dichter ist damit gerechtfertigt und, wie ich denke, glänzend gerechtfertigt. Mit dem Aufwande der höchsten Kunst hat er es motivirt, wie ein Mann von Odoardos Charakteranlage gerade in diesem Augenblicke zu seinem schrecklichen Entschluß kommen mußte.

Aber gerade gegen diese Charakteranlage Odoardos selbst haben diejenigen die schwerwiegendsten Einwürfe gerichtet, welche im übrigen anerkannten, wie schön dieser Charakter gerade für diese Katastrophe gebildet sei. Männlichern Muth fordert Gustav Freytag (a. a. D., S. 258, 259) von Odoardo, er versteht es nicht, warum er den Dolch nicht gegen den Prinzen kehrt (so auch Treitschke a. a. D., S. 646). Gewiß, das wäre der einfachste Ausweg gewesen. Ob es Odoardo an Muth dazu fehlte? Welche That erfordert größern Muth, Hand an die eigne geliebte Tochter zu legen oder dem Todfeinde hinterrücks den Dolch in die Seite zu stoßen? „Kurzsichtiger Wütherrich!“ — ruft Odoardo einmal, übermannt von seinem Zorne — „Mit dir will ich es wohl aufnehmen. Wer kein Gesetz achtet, ist ebenso mächtig als wer kein Gesetz hat! Das weißt du nicht? Komm an! Komm an!“ — An Muth fehlt es diesem Manne so wenig, die Schranken des Gesetzes niederzureißen, daß er es sogar über sich gewinnt, das heiligere Gebot der Vaterpflicht zu verletzen und derjenigen das Leben zu nehmen, der er selbst es gegeben.

Ein ganz anderer Grund ist es, welcher ihm verbietet, die Waffe gegen den Prinzen zu erheben. Die strenge Sittlichkeit verwehrt es Odoardo, sich an seinem Feinde zu rächen. „Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen?“ ruft er aus, und diese Ueberlegung zwingt sein aufwallendes Blut zur Ruhe. Auch das Recht der Nothwehr, wenn man davon in diesem Falle überhaupt reden dürfte, bestand für Odoardo nicht. Die einzige Rache, welche

gekränkte Tugend an dem sie verfolgenden Laster nehmen darf — so lautet die unerbittliche Konsequenz dieser Anschauung — ist die, daß sie sich, um im Kampfe mit der äußern Uebermacht ihre innere Freiheit und Selbständigkeit zu wahren, jener verfolgenden Gewalt im äußersten Falle selbst durch den eignen Tod entzieht.

Ich kann es von diesem Standpunkt aus nicht für berechtigt erkennen, wenn Freytag hier von muthloser Resignation spricht, die in der deutschen Luft jener Zeit gelegen habe, und wenn er gewissermaßen entschuldigend, aber nicht ohne arge Uebertreibung hinzufügt: „Die Besten empfanden wie edle Römer zur Kaiserzeit, der Tod macht frei!“ Wenn diese Bemerkung etwas mehr als eine wohlthönende Redewendung sein soll, so käme es darauf an, aus sonstigen Zügen zu erweisen, daß Lessings starker Geist wirklich von muthloser Resignation angekränkt war. Aber wer will im Ernste diese Behauptung zu begründen unternehmen? Ist nicht gerade die „Emilia Galotti“ ein redendes Zeugniß der furchtlosen Kühnheit ihres Dichters gegenüber den Mächtigen dieser Erde? Et nunc reges intelligite, erudimini, qui judicatis terram! wollte Hamler an die Spitze dieses Stückes schreiben. Und nun soll dasselbe Stück ein Beweis des unfreien und schwächlichen Geistes seines Autors sein? Ich glaube, daß man sich nicht genug hüten kann, einen Dichter durch übelangebrachte Zeitbezüge zu erklären, wo die Erklärung aus seinem eignen Charakter so nahe liegt. Odoardos überreizte Sittlichkeit in ihrem starren Trotz hat mit Tellheims krankhaft gesteigertem Ehrbegriff die schlagendste Familienähnlichkeit, und beide finden in Lessings eignem Charakter, in dem edeln, aber herben und eigensinnigen Stolze der Selbstverleugnung, der ihm eigen war, ihre einfachste und ausreichende Erklärung. So kann man denn auch nicht mehr sagen, daß Odoardos That nicht leicht verständlich, weil nicht menschlich wahr sei.

Aber wenn auch! An der Katastrophe selbst würde man damit noch nichts getadelt haben. Hat denn der Dichter diesen Mann mit dem krankhaft überreizten Sittlichkeitsideal zu seinem Helden gemacht? Ist er nicht vielmehr nur der ausführende Arm? Odoardo dient nur dazu, die Katastrophe zu vollziehen, die tiefere Motivirung derselben liegt im Charakter der Heldin. Emilia aber stirbt mit nichten weder in muthloser Resignation noch in der ungesunden Ueberspannung einer „rauhn Tugend“, sondern in dem klaren Bewußtsein ihrer sündlichen Schwäche.

„Wenn man erlaubt“ — schreibt Gervinus (Literaturgeschichte, 4. Bd., 4. Aufl. 1853, S. 370) treffend von unserm Stück und speciell von seiner Katastrophe — „das hinzuzudenken, was ungezwungen aus der Anlage des Stückes

folgt, so kann man es psychologisch wie tragisch gegen jede Einwendung sicher stellen.“ Die Aufgabe, welche von dem großen Lessingkenner in diesen Worten umschrieben ist, habe ich versucht in der vorliegenden Untersuchung zu lösen. Aber sollte ich diesem Ziele auch viel näher gekommen sein als ich es in Wirklichkeit bin, sollten meine Resultate auch allen meinen Lesern ebenso einleuchten wie mir selbst, so würde ich mir dennoch nicht mit der Einbildung schmeicheln, das Stück gegen jeden Einwurf sicher gestellt zu haben. Lessing wollte vor einem Kunstwerk seiner Empfindung nicht trauen, wenn sie von niemandem getheilt werde (Treitschke, a. a. O. 645), und es hieße sich daher an seinem Andenken verjünden, wollte jemand das Gewicht verkennen, welches dem übereinstimmenden Urtheil so vieler und so eindringender Beurtheiler zukommt.

Der schärfste Tadel, welcher gegen die „Emilia Galotti“ erhoben werden kann, liegt meines Erachtens darin, daß sie einer Apologie der Katastrophe überhaupt heute noch bedarf. Die Wahrheit fehlt dieser Katastrophe freilich nicht, wohl aber die Deutlichkeit. Das richtige Wort hat auch in dieser Frage schon Goethe gesprochen, wie das Riemer an der angeführten Stelle mittheilt. Er nannte es das *Proton pseudos* dieses Stückes, daß nirgends ausgesprochen sei, daß das Mädchen den Prinzen liebe, sondern daß dies nur „subintelligirt“ werde. „Wenn jenes wäre, so wüßte man, warum der Vater das Mädchen umbringt. Die Liebe ist zwar angedeutet, erstlich in der Art, wie sie den Prinzen anhört, wie sie nachher ins Zimmer stürzt: denn wenn sie ihn nicht liebte, so hätte sie ihn ablaufen lassen, zuletzt sogar ausgesprochen, aber ungeschickt in ihrer Furcht vor des Kanzlers Hause: denn entweder sei sie eine Gans, sich davor zu fürchten oder ein Luderchen. So aber, wenn sie ihn liebe, müsse sie zuletzt gar lieber fordern zu sterben, um jenes Haus zu vermeiden.“ Hier hat der alternde Goethe, dessen ästhetische Urtheile heutzutage nur noch mit einem mitleidigen Achselzucken angehört werden, einen viel offnern und weitem Blick bewiesen, als alle die neuern Beurtheiler des Stückes, welche an der Katastrophe gemäkelt haben. Ein verwundbarer Punkt war da, das sah jeder, und jeder legte seine kritischen Geschosse auf diesen Punkt an, aber sie alle haben über das Ziel hinausgeschossen, Goethe allein traf ins Schwarze. Es war vergebliches Bemühen, an der Berechtigung der Katastrophe zu zweifeln; mit aller ersinnlichen Feinheit hat Lessing jedes vom Größten bis zum Kleinsten und Einzelnen motivirt, nirgends eine Lücke, nirgends eine Unwahrscheinlichkeit. Aber er hat zu vieles der combinirenden Reflexion des denkenden Hörers oder Lesers überlassen, als daß seine Intentionen sofort verständlich sein sollten. Das ist der Punkt, auf welchem eine berechtigte Kritik einzusetzen hätte.

Ein Mittel gab es, und zwar ein sehr drastisches, diesem Uebelstande von Grund aus abzuhelpfen, ein Mittel, welchem selbst die größten Dramatiker, Shakespeare nicht ausgeschlossen, nicht überall entsagt haben: dort nämlich, wo die tiefere Motivirung der Charaktere nicht auszureichen schien, das Publicum durch einige erläuternde Worte, passend oder unpassend dieser oder jener Person in den Mund gelegt, über die Absichten des Dichters aufzuklären. Lessing verschmähte einen solchen ärmlichen Nothbehelf, wie er sich insbesondere auf der classischen Bühne der Franzosen als unumgänglicher Bestandtheil dramatischer Technik Bürgerrecht erworben hatte. Er ist gegen diese Plathheit mit vollem Nachdruck in der Dramaturgie aufgetreten. Gerade in diesem Punkte fand er die englische Bühne auf einer viel höhern Stufe. „Sie spricht nie als eine Verliebte, aber sie handelt so“ sagt er einmal von der Elisabeth im „Effer“ des Banks. Und mit einem tadelnden Seitenblick auf Thomas Corneille: „Seine Elisabeth klagt nicht, wie die Elisabeth des Corneille über Kälte und Verachtung, über Gluth und Schicksal. Keine von diesen Armseligkeiten kömmt über ihre Lippen. Man hört es nie, aber man sieht es, wie theuer ihr Effer ehemals gewesen und noch ist“ (Dramaturgie 57. Stück). Diese Worte lassen sich ohne wesentliche Einschränkung auf das Verhältniß Emilias zum Prinzen übertragen. Gerade im Gegensatz zu der kahlen Schablone der Franzosen, bei denen jede Person dem Zuschauer mit blanken Worten deutlich macht, was er von ihr zu halten habe, war es offenbar Lessings ganz bewußte Absicht, ein Stück zu schaffen, in dem kein Wort gesprochen würde, welches nicht in den Charakteren begründet, nicht durch die Situationen gefordert wäre. Auch von seiner Emilia sollte es heißen: Man hört es nie, aber man sieht es, welche eine bestrickende Gewalt der Prinz auf sie ausübt, sie spricht nie als unter dem Zauber seiner Persönlichkeit stehend, aber sie handelt so.

Der Erfolg hat gezeigt, daß Lessing über dem Bestreben eine absolute Wahrheit in der Charakteristik zu erlangen, häufig die Deutlichkeit und Verständlichkeit der Darstellung eingebüßt hat. Es ist leicht einzusehen, was diesen Umstand befördert hat. Der Stoff, wie ihn die römische Erzählung in ihren Grundzügen bot und wie ihn dann Lessing auf modernem Boden frei verarbeitete, verlangte eine Construction, welche — um mit Gustav Freytag (a. a. O., S. 95) zu reden — im Gegenspiel aufsteigt. Die Heldin konnte der Natur der Sache nach nicht der „hervorstechendste,“ d. h. der thätigste Charakter des Stückes sein, sie konnte nur eine passive Rolle spielen. Die Leitung der Handlung fiel damit dem Gegenspiel, dem Prinzen und Marinelli zu, dem Dichter aber blieb nur wenig Gelegenheit, den Charakter Emilias und die ihr selbst verborgnen Tiefen ihrer Leidenschaft zu einer Deutlichkeit zu entfalten, die jedes Mißverständnis von vornherein

ausschloß. Wer aber einmal zum vollen Verständniß Emilias und auch Oboardos und damit zur Würdigung der viel und hart angefochtenen Katastrophe vorgebrungen ist, der wird, glaube ich, nie müde werden, den Dichter gerade auch in der Zeichnung dieser beiden Charaktere und in der Motivirung und Herbeiführung der Katastrophe zu bewundern.



Die destructiven Elemente im Staate.

Von Cuno Stommel.

(Schluß.)



roßen staatspolitischen Irthümern, welche den Staat in Widerspruch setzen mit dem gewaltigen Gange der göttlichen d. h. der geschichtlichen und der sittlichen Vernunft, begegnen wir auch in den übrigen Ländern Europas. Auch dort sind sie Veranlassung zur Entfaltung destructiver Ideen. In Frankreich herrschte z. B. lange Zeit der Irrthum des Weltreiches Napoleons des Ersten. Wer weiß, daß das Sittliche im Staat, die „Idee des Staats“ etwas Metaphysisches ist, welches bestrebt ist, sich in sinnlichen Formen zu verwirklichen, der kann auf die Geschichte der Napoleoniden nur mit Trauer, um nicht zu sagen mit Entsetzen blicken. Wie viel Kraft und Menschenglück, welcher Aufwand an Scharfsinn und verzehrender Arbeit ist dort angewendet worden, um doch schließlich als vergeblich erkannt zu werden. Der meteorähnliche Glanz des napoleonischen Gestirns und sein jähes Verlöschen, das Märchen des blinden Glücks, welches den armen Unterlieutenant zum Eidam gekrönter Häupter, zum Kaiser der Franzosen erhob, der Ruhm, der die Befreiung der Welt im Munde führte, und mit der Knechtschaft der Völker endete, die Begeisterung einer ganzen Nation für das vermeintliche Vaterland, während der Egoismus eines Ausländers die Blüthe einer Generation nach der andern zur Schlachtbank führte, das waren Schicksale, in welchen ein beschränktes Urtheil nur die Wechselfälle irdischen Glücks zu sehen glaubt, in welchen die Geschichte aber die Verquickung von Schuld und Irrthum erkennt, die sich freventlich auflehnen gegen die göttlichen Gebote, gegen die Ver-