



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

S., J.: Emilia Galotti.

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

Jetzt ist wieder die Kirche der Popanz, der uns schreckt. Aber ist es nicht eine Schmach für erwachsene Männer, sich vor ein Paar schwarzen Kutten zu fürchten?

Emilia Galotti.

Das Leipziger Theater hat sein Contingent zum Lessing-Denkmal gestellt. Nach einem Prolog von Berthold Auerbach, der die Bedeutung Lessing's für die Befreiung des deutschen Geistes auf eine sinnige Weise entwickelte, wurde die Emilia Galotti aufgeführt. Drei Hauptrollen waren in guten Händen: Orsina (Fr. Berg aus Dresden), Odoardo (Fr. Winger) und Emilia (Fr. Schäfer). Wunderlicher Weise wurde das Stück in modernem Costüm aufgeführt, obgleich, abgesehen von der sittlichen Tendenz des Ganzen, auf die wir noch zurückkommen, schon die äußeren Formen des Umgangs das Publicum in jedem Augenblick daran erinnern, daß es sich in eine andere Zeit zurückversetzen muß. Emilia muß ebenso im Rococo-Costüm dargestellt werden, als Minna von Barnhelm, Clavigo, Cabale und Liebe, Figaro u. s. w.

Emilia ist der ersten Anlage nach beinahe ein Jahrhundert alt. 1759 wurde es entworfen, 1771 vollendet, den 13. März 1772 zum erstenmal in Braunschweig aufgeführt. — Seit dieser Zeit hat die deutsche Poesie kein einziges Drama geschaffen, welches einen wesentlichen Fortschritt im eigentlich künstlerischen Sinn ausdrückte. Die beiden glänzendsten Dichter haben die Bühne auf Abwege verleitet: Göthe durch maßlose Vertiefung in die innerliche Welt des Gemüths, Schiller durch ein ebenso maßloses Ausbreiten in das Stoffliche. Die übrigen Dichter sind bei Tendenzen geblieben.

Man suche in diesem Urtheil nicht mehr, als unmittelbar darin ausgesprochen ist. Daß z. B. in Iphigenie, in Tasso eine reinere Form der Humanität und eine reichere Welt der Poesie eröffnet ist, werde ich keinen Augenblick bezweifeln; im Gegentheil ist der Zweck dieses Auffages, das Unvollkommene in der sittlichen Grundidee nachzuweisen, von der Lessing ausging. Aber als Kunstwerk — nicht bloß in Beziehung auf die Technik, sondern auch was die Harmonie der Formen, der Farben, der Stimmungen u. s. w. betrifft — weiß ich ihm kein anderes an die Seite zu stellen.

Woltmann, dessen „Memoiren des Freiherrn von S— a“ in den romantischen Theecirkeln, die zu Anfang dieses Jahrhunderts das große Wort in der Literatur führten, eine Autorität waren, findet in dem Verfasser der Emilia einen großen Schachspieler; da sei jeder Zug berechnet, die kleinste Bewegung führe mit strenger Nothwendigkeit auf das Eine Ziel hin, und als er an die Worte gekommen sei: Eine Rose gebrochen, ehe sie der Sturm entblätterte! habe er unwillkürlich ausrufen müssen: Schach dem Könige!

Einerseits ist das schon ein großes Lob. Ein Stück, in welchem sich ein von allen Seiten vorbereiteter ergreifender Moment nicht vorfindet, in welchem man ausrufen muß: Schach dem Könige! Ein solches Stück wird als Kunstwerk nicht viel werth sein.

Aber der Tadel, der mittelbar in jenem Urtheil enthalten sein soll, trifft auch nicht einmal. Wenn es auch möglich wäre, daß der bloß kritische Verstand allein ausreicht, eine Handlung zu erfinden, in welcher ein Rad in das andere mit strenger Nothwendigkeit eingreift, und jedes einem allgemeinen Zwecke dienen muß; Charaktere zu erfinden, die eine logische Entwicklung nicht nur andeuten, sondern auch ausdrücken — eine Möglichkeit, die ich bestreite, denn es ist das bereits ein wesentlicher Theil der schöpferischen, wenn man nicht sagen will, poetischen Kraft, bei welchem Ausdruck sich überhaupt soviel und so wenig denken läßt, als man gerade Lust hat; wenn aber alles das möglich wäre, so ist damit Lessing's Verdienst noch lange nicht erschöpft. Denn nicht allein die Zeichnung dieses Gemäldes in der Strenge ihrer anatomischen Verhältnisse ist bewundernswerth, sondern vor Allem die Farbe. Die Logik der Entwicklung, die Steigerung, die Spannung, liegt nicht bloß in den Thatfachen, sondern in der künstlerischen Composition der verschiedenen Stimmungen und Empfindungen; eine Composition, die eine höhere Seelenkraft in Anwendung bringt, als den scheidenden Verstand.

Außerdem sind die Charaktere keineswegs bloße Productionen des Verstandes. Um nur ein Beispiel anzuführen, die Leidenschaft der Drſina in ihrer Willführ, in ihren Sprüngen, in ihrem halben Wahnsinn wäre eines Shakespeare nicht unwürdig, und wer nicht als reines Kind in dem ersten ABC des romantischen Katechismus stecken geblieben ist, muß heraus fühlen, daß wenn man diese einzige Scene der Drſina in die eine Wagschale legt, und die sämtlichen Werke der Berliner romantischen Schule, nebst sämtlichen Bibliotheken, die ihre Epigonen vollgeschrieben haben, in die andere, um den poetischen Gehalt abzuwägen, die zweite Schale hoch in die Luft fliegen wird.

Der Grundfehler des Stückes liegt nicht in der poetischen Darstellung. Ich bemerke beiläufig, daß man durch einzelne auffallende Wendungen — die Definitionen, die mehrmals in dem Dialog angebracht sind — sich nicht darf verleiten lassen, dem Dichter ein unwillkürliches Verfallen in die Prosa der Reflexion aufzubürden. Wo sie vorkommen, ist es jedesmal die Absicht, entweder einen Contrast hervorzubringen — wie in dem Gespräch Drſina's mit Marinelli, des Malers mit dem Prinzen u. s. w. — oder es gehört zur Charakterzeichnung. Marinelli, dem Prinzen, Claudia fällt es nicht ein, in Definitionen zu reden.

Der Fehler liegt tiefer; er liegt in der sittlichen Basis des Stückes, in der sittlichen Bildung des Dichters und der Zeit, mit deren Geist er zu kämpfen hatte.

Um dies deutlicher zu machen, sondern wir die im Stück beschäftigten Personen in zwei Gruppen: die Gruppe der Weltleute, die ein positives Verhältniß

zur herrschenden Gesellschaft suchen, Marinelli, der Prinz, die Banditen, Orsina, auch der Rath, auch der Maler, auch Claudia; und die Gruppe der isolirten Tugendhaften, der Idealisten, die sich aus dem Leben der Gesellschaft zurückziehen, weil diese ihren Idealen widerspricht: Odoardo, Emilia, Appiani.

Die erste Gruppe ist durch und durch meisterhaft dargestellt; die zweite, soviel Kunst und poetische Kraft auf ihre Darstellung gewendet ist, ist verfehlt.

Ich gehe gleich aufs Einzelne ein.

Wer noch irgend ein gesundes Gefühl in sich trägt, muß über die That, welche den Knoten des Stücks zerschneidet, schandern; nicht mit jenem tragischen Schauder, der uns erhebt und erhöht, indem er uns erschüttert, sondern mit jenem kalten Schauder, der uns verwirrt, uns in Furcht setzt, weil er aus etwas Fremdem, Unheimlichem, Gespenstischem entspringt. Die Ermordung der Emilia ist weder durch das sittliche Gefühl noch durch die Leidenschaft motivirt.

Man muß dabei nur Zweierlei im Auge behalten. Odoardo ist keineswegs ein Calderonscher Vater, der sämtliche Stichwörter im Katechismus der Ehre auswendig kann, und vollkommen beruhigt ist, wenn er auf das jedesmalige Stichwort mit seiner Rolle einfällt. Ein Calderonscher, katholischer Vater würde schon durch den Schein die Ehre seines Hauses verletzt fühlen. Emilia kommt in ein schlechtes Haus, was dort mit ihr geschieht, ist gleichgiltig, ihren guten Ruf verliert sie unbedingt; diesen Makel der Ehre kann nur Blut abwaschen, also frisch ihr den Dolch in das Herz gestoßen, abgewischt und dann ruhig frühstücken gegangen, als ob nichts erhebliches vorgefallen wäre. So würde der Spanier, unter Umständen auch der Franzose, empfinden; der Germane, der Protestant empfindet anders. — Odoardo's Zweck ist nicht einmal Rache, wenigstens nicht direct; den Mörder Appiani's überläßt er einem „höhern Rächer“, er will nur künftigen Unheil vorbeugen.

Ferner. Die Gesellschaft, gegen welche der Tugendhafte zu kämpfen hat, ist keineswegs in einem solchen Zustande der Fäulniß, daß innerhalb ihrer Formen dem Recht nicht Geltung zu schaffen wäre. Unter einem Nero, in einem Reich der absoluten Willkühr, das mit dem Guten auch im Princip gebrochen, das den Unterschied zwischen Recht und Unrecht vollkommen verloren hat — in einem solchen Reiche kann der Tugendhafte seinerseits sich nur durch absolute Willkühr, durch unbedingte Autonomie geltend machen. Selbstmord, Meuchelmord zc. sind an der Tagesordnung; eine allgemeine Maxime des Handelns kann es nicht geben. Ein solches Reich — das übrigens als Grundlage eines Dramas vollkommen unbrauchbar wäre, weil nur in dem Conflict sittlicher Pflichten eine dramatische Handlung sich entwickeln kann — ist das Guastalla unsers Dichters keineswegs. Die Willkühr des Mächtigen wagt noch nicht, den Schein zu verletzen, Rätthe, wie Camillo Rota, haben noch Einfluß, die Liederlichkeit des Prinzen und seiner Rathgeber beslekt zwar das Privatleben durch böses Beispiel, aber sie zerstört nicht

das Gesetz. Als Marinelli in Gegenwart des Prinzen auf die Trennung Emilia's von ihrem Vater aus dem Grunde drängt, weil das Gericht sie über die Ermordung ihres Bräutigams vernehmen muß, weil es einen Nebenbuhler in Verdacht hat — da war die natürliche Antwort Odoardo's: Allerdings ist dieser Verdacht gegründet; meine Tochter ist heute früh von einem Büßling angefallen worden, und die um die Umstände sprechen dafür, daß die That von seinen Helfershelfern ausgegangen ist. — Dies Verhalten hätte nicht allein dem Zweck besser entsprochen, denn der feige Fürst mußte zittern und nachgeben, er konnte wenigstens seine wollüstige Absicht nicht mehr frei verfolgen, es wäre auch würdiger gewesen. Odoardo beugt sich vor dem Mörder, er bittet um die Gnade, sein Kind noch einmal zu sprechen, um ihn dadurch zu überlisten. — Warum? Der isolirte Tugendhafte ist eigentlich feige, der schlechten Realität gegenüber, der er bisher nur durch die Flucht zu begegnen gewohnt war. In dieser beständigen Flucht hat er ein gedrücktes Wesen angenommen, er wagt nicht, mit seinem Zorn frei hervorzutreten, er ruft sich beständig zu: Ruhig, alter Knabe! und doch muß er sich erst in eine künstliche Exaltation versetzen, um frei und offen zu reden; — er stichelt.

Zuletzt kommt seine That doch wieder auf eine Rache heraus. Er will durch das Gespenst Emilien's die Mächte des Tyrannen heimsuchen lassen, er will auch diese Blutschuld ihm aufladen, auch noch die zweite Schuld, für sein eignes Verbrechen den Thäter verurtheilen zu müssen, um droben ihn vor einem strengeren Richter zu erwarten.

Ein christlicher Ausweg, aber kein dramatischer. Wenn wir die sittliche Ergänzung unserer Thaten, die poetische Gerechtigkeit, die Aufhebung des Deficit im Jenseits suchen, so hat es der Dichter freilich bequem; er kann geschehen lassen, was er Lust hat, die Rechnung stimmt stets.

Aber auch wieder unchristlich, stoisch, heidnisch. Der Christ hat kein Recht zu einer autonomen That, zu einem Verbrechen. Aber selbst der Römer hat bei seiner That doch einen Zweck vor Augen. Virginius tödtet seine Tochter auf dem Forum, vor allem Volk, und das blutige Messer ist das Signal zur Empörung, zum Sturz der Tyrannen, deren Maß voll ist. Odoardo's That ist eine Cabinetsjustiz.

Man vergesse nicht, daß sich der Dichter mit dem Thäter identificirt. Odoardo's That wird nicht wie die Othello's als ein Verbrechen aufgefaßt, als eine Verirrung der Leidenschaft; sie wird von Emilien selbst, und im Grunde auch von dem Prinzen gebilligt. Die Unvollkommenheit der sittlichen Motive trifft also nicht bloß den Charakter Odoardo's, sondern den Dichter.

Noch schlimmer wird die Sache, wenn man die Wendung in Betracht zieht, die ihr Emilia zu geben weiß. Hier kommt es geradezu auf eine Präventivmaßregel heraus, die physische Unschuld zu bewahren. Erwürgt den Säugling, denn wenn er Mann wird, verfällt er in Sünde!

Die Furcht Emilie's vor der Verführung ist so krankhaft, daß sie eine sehr zweideutige Empfehlung ist für die Tugend, die in der Flucht besteht. Emilie erzählt, daß sie mit ihrer Mutter nur eine Stunde im Hause des Kanzlers Grimaldi gewesen, und daß dort ihr Blut so in Wallung gerathen sei, daß sie für nichts stehen könne. Ich muß gestehen, daß mir das absolut unverständlich ist. Emilie ist aus einem adligen Hause, die Tochter eines strengen, sittlichen Vaters; was kann sie im Gesellschaftssaal der Grimaldi's gesehen haben, das ihr Blut so in Wallung gesetzt hat? Vor dem absolut Gemeinen müßte sie schon ihre ästhetische Erziehung bewahrt haben, die moralische kommt dabei gar nicht in Betracht. Die feinere Verführung steht man aber doch nicht gleich in der ersten Stunde im Gesellschaftssaal. — Wenn man aber bedenkt, daß sie in dem Augenblick, wo ihr Bräutigam ermordet, ihr Haus beschimpft, sie selbst durch schmutzige Gewaltthat besudelt ist; daß sie in diesem Augenblick von dem Mörder verführt zu werden fürchtet; daß ihr Stolz, ihr Unwille vor der Furcht verstummt; daß sie sich dazu hergibt, mit dem Wüstling ein anderes Wort zu wechseln, als das grenzenloser Verachtung, unergründlichen Hasses; so weiß man in der That nicht, was man dazu denken soll.

Es ist nicht anders, Emilia bringt die Verführung, die sie fürchtet, in der eignen Seele mit. Der Einsiedler mag sich kasteien, soviel er will, er empfindet doch Brunst, er empfindet sie als ein unfreiwilliges Verbrechen.

Die Tugend, die Pflicht ist ein äußerliches Gespenst; sie ist nicht die Erfüllung, die Heiligung des eignen Wesens; sie ist nur in der Furcht und dem Zittern. — Eine Trennung des Idealen und Realen, wie sie die Grundlage des subjectiven Idealismus ausmacht, wie sie aber in dieser Schärfe nur in der Emilie dargestellt ist. — Diese klösterliche, stoische Tugend, welche die Welt stiehen muß, um ihre Ansteckung zu vermeiden, ist unproductiv für die Geschichte, unproductiv für die wahre Sittlichkeit. Sie traut sich selber nicht; sie klügelt und kommt auf den gewaltsamsten Ausweg. Emilia läßt sich durch die Berechnung feiger Klugheit, hinter die sich die Scham über eine geheime Schuld versteckt, verleiten, das Attentat des Prinzen ihrem Bräutigam zu verschweigen; sie verleitet ihren Vater, den Knoten zu zerhauen, zu dessen Lösung ihr die Sicherheit des Selbstgefühls fehlt.

Ich erinnere beiläufig daran, daß eine ähnliche Verschrobenheit des sittlichen Selbstgefühls der Minna Barnhelm zu Grunde liegt. Auch Tellheim ist ein Knecht der äußerlichen Ehre, er weiß diese Knechtschaft nicht zu überwinden. Aber in einer Lustspielfigur ist dieses Moment der zeitlichen Bestimmtheit in den sittlichen Ansichten zu erlangen, wenn es nur nicht ins Sentimentale gezogen wird, was freilich in der Minna von Barnhelm hin und wieder geschieht.

Unklare sittliche Begriffe setzen unfertige sittliche Zustände voraus. Die Zustände des 18. Jahrhunderts waren es mehr als irgend eine andere Periode der

Geschichte. Man hatte mit den alten Gesetzen der Religion und des Staats gebrochen, man hatte es aber auf eine sehr oberflächliche Weise gethan. Das aufgeklärte Christenthum und der aufgeklärte Absolutismus mußten einen tieferen Geist mehr noch verletzen, als die alte Orthodogie und der naive Despotismus, denn sie beleidigten ihrer Zusammenhangslosigkeit wegen nicht nur das moralische, sondern auch das ästhetische Gefühl. Lessing ist in seinen religiösen Streitschriften mehr scharfsinnig als ehrlich, ungefähr wie Odoardo dem Prinzen, wie Nathan dem Saladin gegenüber. Er widerlegte mit einer gewissen innern Lust die Sophistereien des aufgeklärten Christenthums, aber er sprach nicht aus, was er über das eigentliche Christenthum dachte. Wir müssen in seinen Briefen nachlesen, um uns darüber Aufklärung zu verschaffen. Es war das nicht äußerlicher Schein, sondern innere Unsicherheit; er fühlte, daß der Boden unter seinen Füßen nicht fest war, und wagte nicht, darin tiefer nachzugraben.

Diese Vereinzelnung war in dem politischen Leben Deutschlands noch viel empfindlicher. Das gesetzliche Wesen der Reichskammergerichte u. s. w. war in allgemeinen Mißcredit gekommen, man ließ also der subjectiven Willkühr freien Spielraum. Die liberalen Absolutisten, die über der Zweckmäßigkeit das Recht vergaßen, die Freimaurer, die sich im phantastischen Traume über die Noth des Wirklichen erhoben, Werther, der sich aus der schaaalen Außenwelt in die unergründlichen Tiefen des Gemüths zurückzog, um darin unterzugehen, und Odoardo, der ein Verbrechen begeht, um es als logische Folge der schlechten gesellschaftlichen Zustände darzustellen und diese dadurch ad absurdum zu führen, sie alle sind Ausdrücke eines und desselben Princips: des subjectiven Idealismus, der das Gesetz der Welt nicht versteht, weil er sich selber nicht versteht. J. S.

Kleine Correspondenz und Notizen.

William Wordsworth.

Der berühmte „philosophische“ Dichter ist im April d. J. zu Rydal Mount in seinem 81. Lebensjahre gestorben. — Er war 1770 geboren und eigentlich für die Kirche bestimmt. Aber die Neigung zur Poesie brachte ihn davon ab. Von seinen Gönnern in der Regierung erhielt er die Stelle eines Stempel-Einnehmers, die 1835 durch eine Pension von 300 £. ersetzt wurde.

Sein erstes Werk war eine poetische Epistel an eine junge Dame von den Seen im Norden Englands: „Ein Abendspaziergang“ (1793), die den zwei Jahre jüngeren Coleridge auf ihn aufmerksam machte, und seit 1796 zu jener innigen Verbindung führte, aus der die sogenannte „Schule der Seen“ hervorging — ein Spottname, hergeleitet aus der Vorliebe der beiden Dichter zu den Seen bei Rydal Mount, wo Wordsworth seit seiner Verheirathung mit Mary Hutchinson 1803 seinen Aufenthalt fand. Der Dritte von den Dichtern, der sich an diese Schule „des Weinens und der Hypochondrie“ angeschlossen, war Robert Southey.