Zu den Quellen der Emilia Galotti.

Von Dr. L. Volkmann.

„Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir bewusst, dass ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschiesst; ich muss alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpumpen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermassen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdriesslich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken; und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.“

Diese berühmten und oft citierten Worte Lessings am Schlusse der Hamburgischen Dramaturgie sind der vorliegenden Arbeit vorangestellt, um den Massstab zu bezeichnen, mit dem sie gemessen sein möchte. Es war mein Wunsch, zu jener Selbstkritik durch eigene Prüfung Stellung zu nehmen. Denn man kann wohl billig schwanken, welcher Wert ihr beizulegen sei, wenn man die verschiedenen Urteile über Lessings Dichterruhm

hört; Urteile, die von dem Dichter, „dessen Tragödie unsere ganze Seele erschüttert," kühler und kühler allmählich herabsteigen, bis nichts mehr übrig bleibt als der in Pein und Schweiss producierende dramatische Algebraiker.[1]) Und wenn nun auch Lessing mit obigen Worten sich ohne weiteres an die letzteren anzuschliessen scheint, so darf man doch andrerseits nicht vergessen, dass sie geschrieben sind in einer Zeit bitterer Verstimmung, am Ende eines kläglich gescheiterten Unternehmens und vielleicht, wie so manches Wort, das Lessing in ähnlicher Lage über sich und seine Thätigkeit gesprochen hat, nicht allzu ernst zu nehmen sind.

Darum war es mein Wunsch, einmal seinen Quellen gegenüber den Dichter kennen zu lernen, der fremde Schätze bescheiden sich borgt. Naturgemäss war damit der Weg zu Emilia Galotti gewiesen, zunächst, weil Lessing jenes Urteil fällte im Hinblick auf dies vor dem Abschluss stehende Meisterwerk, hauptsächlich aber deshalb, weil die Quellen, aus denen es geflossen ist, offen zu Tage liegen. Denn er selbst hat sie in seinen Schriften zum Teil ausführlich behandelt, gleich als wollte er über das Entliehene Rechenschaft geben und eine Prüfung erleichtern.

Nicht Studien also in dem Sinne, unbekannte, entlegene[2]) Quellen zu eröffnen oder ein möglichst erschöpfendes Quellenmaterial zusammenzutragen, sind der vorliegenden Schrift zur Aufgabe gestellt, sondern aus den sicheren Vorlagen der Emilia will sie einen Einblick zu gewinnen suchen in die dramatisch-kritische Schaffensweise des Dichters. Vielleicht, dass dem einen oder dem andern auch eine solche Gabe nicht unwillkommen ist.

Denn unnötig schien mir die Arbeit nicht, da sie meines Wissens in umfassender Weise noch nicht vorliegt Von direkten Vorstudien ist mir ausser den einleitenden Bemerkungen, die Nölting in seiner Abhandlung über Emilia Galotti[3]) (p. 1—4)

[1]) cfr. Biedermann, Deutschland im XVIII. Jahrhundert. Leipzig 1867 II, 2 p. 354. Anm. K. Fischer, Lessing als Reformator der deutschen Litteratur. Stuttgart 1881, p. 228, 261.

[2]) Zu ihnen rechne ich auch die von E. Schmidt, Lessing II. 1 p. 235 sq. besprochenen italienischen Novellen des Matteo Bandello, deren Benutzung durch Lessing vielleicht wahrscheinlich aber nicht bezeugt ist.

[3]) Michaelis-Programm der Grossen Stadtschule (Gymnasium und Realschule) zu Wismar 1878.

macht, nur noch eine Schrift von Wagner: Zu Lessings spanischen Studien, Programm des Sophienrealgymnasiums zu Berlin 1883, bekannt geworden. Dem Gesamtresultat des letzteren: „Es können nur unbedeutende Einzelheiten sein, in denen Lessings Meisterwerk an seine Vorgänger erinnert“,[1]) glaube ich nicht beistimmen zu dürfen.

Soweit sonst im Zusammenhange allgemein Bekanntes wiederholt werden muss, möge auch von dieser Arbeit Ciceros Wort gelten: Non ut aliquid ex eis novi addisceres, sed ut ea, quae in re dispersa atque infinita viderentur esse, ratione et distributione sub uno aspectu ponerentur.

Die Quellen.

Die ursprünglichen Berichte über das Schicksal der Virginia finden sich bei Livius III. 40 sq. und bei Dionysius Halicarn. antiquitt. Rom. XI. 28 sq.

Von dramatischen Arbeiten kommen in Betracht:

1. Die Virginia des Don Augustino de Montiano y Luyando. Lessing giebt von ihr in einer seiner ersten dramaturgischen Schriften, der Theatralischen Bibliothek,[2]) einen ausführlichen Auszug, allerdings nicht nach dem spanischen Original sondern nach der französichen Übersetzung von Hermilly, Paris 1754.[3]) Kündigt er sie hier seinen Lesern an als das Werk des „grössten tragischen Dichters, den itzt Spanien aufweisen kann,“ so ist sein Urteil in der Dramaturgie ein ganz anderes geworden: „die Virginia des Aug. de Mont . . . . ist zwar spanisch geschrieben, aber kein spanisches Stück: ein blosser Versuch in der korrekten Manier der Franzosen, regelmässig aber frostig. Ich bekenne sehr gern, dass ich bei weitem so vorteilhaft nicht mehr davon denke, als ich wohl ehedem muss gedacht haben.“ Nichtdestoweniger ist Montiano auf ihn von nachhaltigstem Einfluss gewesen.

---

[1]) p. 10. Auch Erich Schmidt, Lessing II, 1 p. 187 spricht nur von „leichten Anregungen“ Montianos.

[2]) Lessing, Hempel XI, 1 p. 251 sq. VII, p. 342.

[3]) Diese Übersetzung habe ich trotz vieler Mühe nicht erlangen können. Das Original: Madrid 1750 war mir zur Hand, aber unzugänglich wegen mangelnder Sprachkenntnis.

2. Die Virginia des Campistron. Lessing war bereits auf sie aufmerksam gemacht worden durch Montiano, der seiner Virginia eine Abhandlung über die spanischen Tragödien vorausgeschickt hatte, in welcher neben anderen auch Campistrons Dichtung erwähnt und besprochen wird.[1]) In dem Entwurf zum Alcibiades (Hempel XI, 2 p. 655) wird Campistrons gleichnamige Tragödie als Quelle genannt; ohne Zweifel hat Lessing also auch wohl seine Virginia[2]) gelesen. Sie ist noch peinlicher als Montianos in der „korrekten Manier" gedichtet.

Zu diesen beiden, die auf die Gestaltung der Fabel von Einfluss waren, kommt wegen technischer Anregungen noch der scheinbar ganz abseits liegende Graf Essex hinzu. Die Geschichte dieses Günstlings der Königin Elisabeth ist wie bekannt vielfach Gegenstand poetischer Bearbeitung gewesen.[3]) Die Dichter, deren Essexdramen Lessing seiner Kritik unterzieht, sind Thomas Corneille, der Engländer Banks und ein spanischer ihm unbekannter Autor.[4]) Die letzteren erhalten den Vorzug vor Corneille, der auch für uns nicht in Betracht kommt.

Was nun zunächst die antiken Quellen, die im grossen und ganzen mit einander übereinstimmen, betrifft, so glaube ich ihren historischen Bericht mit Lessing voraussetzen zu dürfen. „Die Geschichte der Virginia, sagt er, — am Schluss der Einleitung zu dem oben angeführten Auszuge aus Montianos Virginia — ist aus dem Livius und anderen zu bekannt, als dass ich mich hier mit Erzählung ihrer näheren Umstände aufhalten dürfte. Man sehe, wie sich der Dichter dieselben zu nutze gemacht hat." Wir folgen dieser Aufforderung, dehnen sie aber zugleich auf Campistron aus, um dann zu sehen, wie weit Lessing den dramatisch verarbeiteten Stoff verwerten konnte.

---

[1]) Diese Kritik ist mir aus dem Original: Discurso sobre las Tragedias Españolas p. 83 sq. durch die gütige Übersetzung eines Kollegen bekannt geworden.

[2]) Oeuvres de Monsieur de Campistron de l'académie française. Paris 1750. Hierauf beziehen sich meine Verweisungen.

[3]) Einen Katalog hat zusammengestellt H. Laube, dramatische Werke. Leipzig, Weber 1856, VIII.

[4]) Hamb. Dramat. Stück 22—25, 54—59, 60—68.

I. Montiano und Campistron.

a) Die äussere Fabel.

Die engere Geschichte der Virginia, wie sie uns bei den alten Autoren überliefert wird, ist nur ein Nebenmotiv in der grossen Haupt- und Staatsaktion. Unter mancherlei anderen Thaten, durch welche die Decemvirn ihre Herrschaft verhasst gemacht haben, giebt endlich der frevelhafte Angriff des Appius auf die Ehre der Plebejerin Virginia den Ausschlag. Der Vater, zur Verzweiflung getrieben, sieht sich schliesslich, um seine Tochter vor dem entehrenden Lose der Sklaverei und der Schande zu bewahren, genötigt, „ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz zu senken.“ Dadurch entflammt er das schon lange murrende Volk zur Umwälzung der Staatsverfassung, die zur Vernichtung oder Vertreibung der Schuldigen führt. In der Gesamtentwickelung dieser Thatsachen nimmt dann Virginia nur etwa die Stelle ein wie Lucretia in dem Aufruhr, der das Königtum der Tarquinier zu Falle brachte, und Virginius bildet ähnlich wie Schillers Tell[1]) den Mittelpunkt der Volkserhebung.

Durch die letztere Parallele wäre bereits der eine Weg angedeutet, wie der Stoff in seiner unmittelbar vorliegenden Form dramatisch hätte gestaltet werden können: die Befreiung des Volks wäre Hauptgegenstand der Handlung, Virginias Tod nur ein, wenn auch ausschlaggebender Teil des Ganzen. Ein zweiter Weg eröffnete sich dem Dichter, wenn er umgekehrt Virginias Schicksal zur Hauptsache machte und dem zuliebe den politischen Stoff verkürzte. Ein solcher Versuch liegt vor bei Montiano sowohl wie bei Campistron.

Der äusseren Veränderungen, die Montiano zunächst mit dem Stoffe vorzunehmen hatte, sind wenige. Die zweiteilige Handlung musste zusammengedrängt werden, um so mehr als die französischen Regeln ein strenges Festhalten der drei dramatischen Einheiten verlangten. Also konnte Appius nicht wie in der ursprünglichen Fabel erst geraume Zeit nach der Revolution, welche die Decemvirn vertrieb, durch Richterspruch verurteilt werden. Um solcher Verdammung zuvorzukommen, stirbt er bei Livius und Dionysius im Kerker, bei Montiano dagegen wird er

[1]) cfr. Nölting a. a. O., p. 2.

gleich bei Ausbruch der Revolution getötet, oder vielmehr, so ängstlich hält der Dichter sich an seine Quellen, „er stösst sich sein eigen Schwert in die nichtswürdige Brust fast in eben dem Augenblicke, als er von dem des Icilius durchbohrt wird, und giebt unter schrecklichem Gebrülle den Geist auf.“ Sein Helfershelfer Claudius, der Virginia als Sklavin in Anspruch nimmt, fällt von Virginius' Hand,[1]) während er in der alten Fassung als der weniger Schuldige schliesslich nur mit Verbannung bestraft wird. Die Personen der weiteren Handlung wie C. Claudius, der sich für den Appius verwendet, und Spurius Oppius, des Decemvirs Amtsgenosse, fallen weg; mit der Bestrafung des Lasters hat die Handlung ihr Ziel erreicht. Damit schliesslich noch der Moral genüge geschehe, und die Tugend nicht unbelohnt bleibe, soll Virginia ein prächtiges Leichenbegängnis erhalten, die zwei Bösewichter aber unbegraben liegen bleiben.

Ähnlich ist der Verlauf der Handlung bei Campistron, nur dass er es mit den Einzelheiten der alten Quellen weit weniger genau genommen hat. Es lag dies vor allem daran, dass Campistron noch die weitere französische auf falschem Verständnis des Aristoteles beruhende Forderung zu erfüllen sucht, dass die auftretenden Personen alle den vornehmen Kreisen angehören sollen.[2]) Daher mussten die Plebejer aus der Handlung verschwinden; der Hörige Clodius und der Tribun Icilius werden zu chevaliers romains erhoben. Ebenso ist die Plebejerin Virginia eine vornehme Dame geworden, die viel von der Rücksicht, die sie ihren Vorfahren schuldet, und viel von den Überlieferungen der Familie zu deklamieren weiss, worin sie nach Kräften von ihrer Mutter Plautia unterstützt wird.[3]) Die letztere hat Campistron selbst hinzugedichtet; die alten Quellen kennen sie nicht, und auch Montiano lässt eine mutterlose Virginia in Begleitung ihrer Amme auftreten.

---

[1]) p. 298/9. Wir erfahren diese Ereignisse durch den Bericht des Virginius und Icilius.

[2]) Montiano entschuldigt ausdrücklich die plebejischen Personen in seinem Drama. Discurso p. 86.

[3]) cfr. p. 21/22, 19/20, Act III. Scene 6. Virginius selbst tritt nicht auf, seine That wird nur durch Bericht mitgeteilt.

Konsequenterweise mussten nun aber auch die chevaliers selbständiger gezeichnet werden; und so kam Campistron dazu, eine Feindschaft zwischen Clodius und Icilius zu erdichten. Weil er sich von jenem an Rang und Ehre geschädigt glaubt,[1]) lauert Clodius auf eine Gelegenheit zur Rache, und ohne von Appius Befehl zu haben, lässt er Virginia aus dem Tempel und vom Altare, wo alles zu ihrer Vermählung mit Icilius bereit ist, gewaltsam entführen und in den Palast des Appius bringen. Indem er so dem Appius zwar entgegenarbeitet, — nach seinem eigenen Geständnis ist er ihm zu Dank verpflichtet — so benutzt er ihn eigentlich doch nur als Deckmantel für seine persönlichen Rachepläne. Appius schliesslich — auch dies ist ein neuer und nur durch die Gleichstellung der Personen ermöglichter Zug — bietet der Virginia unter dem heuchlerischen Vorgeben, ihr gegen Clodius' Nachstellungen zu Hilfe kommen zu wollen, seine Hand an,[2]) die natürlich entrüstet zurückgewiesen wird.

Soweit fand Lessing den Stoff bearbeitet vor. Zunächst hatte er die Absicht, diesen Vorbildern unmittelbar zu folgen und gleichfalls eine Virginia zu dichten.[3]) Noch ist von solchem Versuch eine Scene erhalten.[4]) Claudius tritt auf ganz wie bei Montiano und Campistron bereits als Mitwisser der Pläne des Appius und bespricht seine Anschläge gegen Virginia mit Rufus, — eine von Lessing geschaffene Figur[5]) — der bedenkliche Einwände dagegen erhebt.

Die weitere Ausarbeitung unterblieb. Das Lästige in der Verbindung zweier Handlungen, deren eine die andere beeinträchtigte, musste sich dem Dichter bald fühlbar machen. Seine Vorgänger konnten diese Verbindung nicht lösen, denn ihr

[1]) cfr. p. 9.

[2]) Act IV, Scene 2, 3.

[3]) Auch das Schicksal der Lucretia hatte ihn schon vorher zu einem dramatischen Entwurf: Das befreite Rom (Hempel XI. 2 p. 481 sq.) veranlasst.

[4]) Hempel XI. 2. 631.

[5]) An ihn erinnert Pirro in E. G., dessen Name dasselbe bedeutet und der auch vor dem Überfalle (II. 3) warnt. Auch sonstige Namen der E. G. erinnern an die Vorlagen: Appiani an Appius, Claudia an Claudius, Camillo (Rota) an Camille, confidente de Virginie bei Campistron. (Odoardo weist auf die oben erwähnte italienische Novelle; zu Marinelli cfr. E. Schmidt II. 1. p. 189, zu Angelo ibid. p. 149.)

dramatischer Codex verlangte Handlungen, bei denen das Staatswesen interessiert war, als unerlässlich für die Würde der Tragödie. Lessing aber, der im Sinne des wahren Aristoteles die Einheit der Handlung als höchstes und einzig verbindliches Einheitsgesetz aufstellte, kam bald darauf, den eigentlich tragischen Kern des Stoffes, das Schicksal der Virginia herauszuschälen und für sich gesondert zu betrachten. Bereits im Jahre 1758 hatte er die Absicht, eine bürgerliche Virginia — eine Emilia Galotti — zu schreiben. „Er hat daher die Geschichte der römischen Virginia von alle 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 tragisch genug und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenngleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte.“ Diese Tragödie, die in drei Akten mit allen Freiheiten der englischen Bühne ausgearbeitet wurde, ist nicht erhalten; ebensowenig eine Neubearbeitung derselben aus der Hamburger Periode, die nur für die Aufführung, nicht für den Druck bestimmt war. Beide, so schreibt er an seinen Bruder Karl[1]), habe er nicht brauchen können; was besagen will, dass Emilia Galotti noch bedeutende Veränderungen durchmachen musste, ehe sie endlich 1772 als „die erste deutsche Tragödie“ in ihrer jetzigen Gestalt erscheinen konnte.

Diesen stufenweisen Entwickelungsgang können wir nun leider nicht mehr im einzelnen verfolgen und sind daher gezwungen, unsere vergleichenden Blicke von Emilia Galotti sofort auf Montiano und Campistron zu richten.

Beiden war Lessing mit der Verkürzung seiner Fabel selbständig gegenübergetreten. Der historische Boden war verlassen, und so wurden naturgemäss Namen[2]) und Schauplatz geändert.

An Stelle des alten Rom trat Guastalla, die Virginier machten den Galottis Platz. Mit dem zweiten Teil der Gesamthandlung fallen auch die Personen weg, die ihn zur Entwicklung bringen helfen: Numitor, Virginias Oheim, und die römischen Ratsherren

[1]) Am 10./2. 72. Hempel XX. 1 p. 483.

[2]) Darin war ihm bereits Campistron vorangegangen, der nur die Namen des Appius, Clau(o)dius und Icilius beibehielt, sonst neue fingierte.

Horatius und Valerius, die Montiano aus den alten Quellen übernommen, sowie die ziemlich überflüssigen Vertrauenspersonen, die Campistron erdichtet hatte. An ihre Stelle treten bei Lessing neue Nebenfiguren: Der Maler Conti, die Banditen Pirro und Angelo, der Bediente Battista und der Rat Camillo Rota, die sämtlich, soweit nicht die Handlung unmittelbar sie erforderte, auf sehr geschickte Weise zur Charakteristik der Hauptpersonen verwendet sind. Die letzteren werden ihren Vorbildern entsprechend beibehalten:

Appius Claudius . .	Prinz Hettore Gonzaga.
Virginius	Odoardo.
Icilius	Appiani.
M. Claudius . . .	Marinelli.
Virginia	Emilia.

Der allgewaltige Decemvir ist zum absoluten Herrscher eines Duodezstaates geworden, der Kriegstribun Virginius zum Obersten Galotti, die Plebejerin Virginia zur „bürgerlichen" Emilia. In diesen Figuren hätten wir also wieder das ursprüngliche Verhältnis zwischen Patriciern und Plebejern, das Campistron aufgehoben hatte. Seinen „chevaliers" Icilius und Clodius aber entspricht der „Graf" Appiani und der „Marchese" Marinelli. Die von ihm erdichtete Mutter — nunmehr Claudia Galotti — wird gleichfalls beibehalten,[1]) nur muss sie hier natürlich auf die bürgerliche Seite treten. Als neu und Lessings ureigenste Schöpfung tritt endlich noch die Gräfin Orsina hinzu.

Auch für die weitere Gestaltung der Handlung im einzelnen sind Campistrons Neuerungen fast durchgängig benutzt. Die feindliche Gesinnung des Clodius gegen Icilius bleibt in Marinellis Verhältnis zu Appiani bestehen. Die Entführung Virginias aus dem Tempel in das Haus des Appius[2]) kehrt wieder bei Emilia, die auf dem Wege zur Hochzeit durch Räuber überfallen und auf das Lustschloss des Prinzen entführt wird: Dort ist Clodius, hier Marinelli der Anstifter. Nur den letzten Zug, dass Appius der Virginia seine Hand anbietet, konnte Lessing nicht brauchen.

[1]) Nölting irrt also, wenn er (p. 14) meint, ihre Erfindung gehöre ganz Lessing an.

[2]) Auch Dionys. bereits (c. 28) deutet Helfershelfer des Claudius an.

Hier griff er auf Montiano zurück, der nur von einer Liebeserklärung des Appius gelegentlich der öffentlichen Feier der Palilien etwas weiss. Ein Nachklang davon ist die Liebeserklärung Gonzagas an „heiliger Stätte.“[1])

Soweit die äussere Fabel. Tritt danach Montiano gegen Campistron zurück, so werden wir sofort das Gegenteil bemerken, wenn wir uns jetzt — und hier liegt Lessings, wie überhaupt des dramatischen Dichters, eigentliche Aufgabe — zur Betrachtung der inneren Fabel, d. h. der Entwicklung der Handlung aus den Charakteren wenden.

b) Die Charaktere.

Das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater getötet wird, um sie vor Schande zu bewahren, sollte die ganze Seele erschüttern. Damit ergab sich ein neues Problem. War in den alten Quellen und damit auch für Montiano und Campistron das Motiv gegeben, weshalb Virginia getötet wird, — sie soll dem entehrenden Lose der Sklaverei entgehen — so mussten hier neue Motive gefunden werden, um den Tochtermord von Seiten des Vaters begreiflich zu machen. Lessing suchte dieser Aufgabe dadurch zu genügen, dass er einen Vater schuf, der die Tochter in gutherzigster Übereilung, da seine und der Seinen Ehre ihm bedroht scheint, tötet; eine Tochter, die den Tod verlangt, weil ein ferneres Leben ihr Seelenheil gefährden würde. Um zu diesem neuen Ziele hinzutreiben, mussten die überlieferten Charaktere eine gehörige Umänderung und Vertiefung erfahren, und es entsteht für uns die Frage, wie weit nach dieser Richtung hin die Dramatisierung bereits vorgearbeitet hatte.

Von Campistron war wenig zu brauchen. Seine Charaktere sind oberflächlich gehalten, ohne Blut und Leben. Nur einmal geht eine tiefere Regung durch Icilius, der seinem Freigelassenen erklärt, dass er auch seine Liebe der Sklavin Virginia gegenüber nicht aufgeben werde.[2]) Dieser Zug erinnert an den Grafen Appiani, der, über Standesvorurteile sich hinwegsetzend, seine Braut in den bürgerlichen Kreisen sucht und mit aller Ent-

[1]) Doch vergl. auch die ital. Novelle bei E. Schmidt a. a. O. p. 236.
[2]) p. 27.

schiedenheit gegen Marinellis hämische Bemerkungen seine Wahl vertritt.[1])

Wesentlicher ist das oben bereits gestreifte Motiv, welches Campistron in die Fabel brachte, indem er dem Clodius eine feindliche Gesinnung gegen Icilius andichtete.

Der Grund, der ihn bewog den Clodius als neiderfüllt einzuführen, war, wie wir sahen, ein ziemlich äusserlicher: der Hörige sollte ein selbständig handelnder Cavalier werden.

Lessing musste ihm folgen, da auch sein Marinelli für das Bubenstück verantwortlich werden sollte. Indem aber Campistron das ursprüngliche Verhältnis auflöste, beseitigte er auch ein wichtiges Moment, welches in dem historischen Bericht gegeben war: den Zwang, unter welchem der Hörige als minister decemviri handelt, und der ja selbst den Virginius zur Annahme mildernder Umstände bewegt.[2]) Lessing konnte dies Moment nicht entbehren, denn „die Sitten der tragischen Personen sollen gut sein", so lehrt sein Aristoteles,[3]) und der böse Intriguant kann nur Gnade finden und erträglich werden, wenn er unter dem Zwange der Notwendigkeit handelt. Deshalb schuf er durch Fortbildung des Feindschaftsmotivs den absoluten Bösewicht, wie ihn Campistron zeichnet, in einen Teufel aus Notwehr um. „Ich weiss wohl, sagt der Prinz, dass Sie, Marinelli, ihn (sc. Appiani) nicht leiden können, ebenso wenig, als er Sie"[4]) — natürlich! die beiden entgegengesetzten Naturen, der feile, augendienerische Höfling und der grade, aufrichtige Edelmann, der Odoardos rauhe Tugend entzückt, müssen einander abstossen. Aber thätlich geht Marinelli doch erst gegen seinen Feind vor, als dieser ihn in der eignen Existenz zu bedrohen scheint. Für ihn ist die Gnade seines Fürsten alles, — und dieser Fürst ist nicht blind gegen Appianis Tugenden, sondern wünscht ihn sich

[1]) E. G. II. 10.

[2]) Liv. III. 48, 10.

[3]) cfr. H. D. 83. Stück.

[4]) Mit Recht hat dies unter Hinweis auf Arist. poetik. 25. §. 19 aus dem Tadel, der den Menelaos in Euripides' Orest trifft, gefolgert. Arnold: Lessings E. G. in ihrem Verhältnis zur Poetik des Aristoteles und zur Hamb. Dramaturgie. Chemnitz Progr. 1880. p. 16. 18. (cfr. poet. 15, 5 ed. Susemihl mit Anmerkung 194.)

[5]) E. G. I. 6.

zu verbinden! Das darf nicht geschehen, und daher ergreift Marinelli begierig die Gelegenheit ihn zu entfernen. Weiter geht vorläufig sein Plan nicht. Ist jener in fürstlichem Auftrage entfernt, dann ist er selbst wieder der alleinige Günstling seines Herrn, dem er zugleich durch die Verzögerung von Appianis Heirat einen ganz besonderen Dienst erwiesen hat. Freilich trifft er gleich — denn die Zeit ist ängstlich kurz bemessen! — für den äussersten Fall seine Vorkehrungen, ja er würde sogar, käme es ohne weiteres dazu, auch so vor seinem feigen Gewissen die Entschuldigung haben: Appiani ist selbst schuld, warum benutzte er den Weg nicht, den ich ihm zu seiner Rettung gezeigt habe! Immerhin aber — und das ist wichtig — scheut Marinelli vor dem Äussersten zurück, und die hämisch drohenden Worte: nur Geduld Graf, nur Geduld![1]) — mit denen er sich zum Morde entschlossen zeigt, spricht er erst, als ihm nach seiner Überzeugung keine Wahl mehr bleibt. Nach dem Besuch bei Appiani[2]) steht sein eigenes Leben in Gefahr durch den Ehrenhandel, der ihm mit Appiani droht. Er ist zu feig, um ihn auf ehrenhafte Weise zu lösen, also mag alles seinen Weg gehen! Appiani muss fallen.

So ist Marinelli, wenigstens in weit höherem Grade als Clodius, ein Bösewicht aus Zwang und seinem Urbilde wieder näher getreten. Auch äusserlich zeigt sich das; denn während Clodius ganz konsequent schliesslich mit beseitigt wird, bleibt Marinelli am Leben; die Strafe, die ihm zu teil wird, ist eine moralische.[3])

Damit können wir Abschied nehmen von Campistron. Seine oberflächlichen Charaktere konnten dem Dichter der Emilia

[1]) II, 10 Ende.

[2]) Der Tod Appianis sowie die nur moralische Bestrafung der beiden Schuldigen sind Lessing eigentümliche Weiterbildungen der äusseren Fabel.

[3]) Seine Strafe besteht nicht etwa nur in der Verbannung — auch diese entspricht den alten Quellen — sondern weit schwerer wiegt sein „Weh mir!“ an der Leiche Emilias. Der Ausruf bekundet, dass der Mensch in Marinelli erschüttert ist. Alles konnte er bis dahin vor seinem weiten Gewissen verantworten, selbst über den Tod Appianis sich freuen: diesen Mord aber hat er nicht vorausgesehen und nicht erwartet; sein Gewissen schmettert ihn zu Boden. Wir stellen uns damit in der bekannten schauspielerischen Frage: ob Seydelmann, ob Dawison, auch auf Seite des letzteren, vorausgesetzt, dass der Mensch, nicht nur der Höfling, der die Gnade seines Fürsten verloren hat, erschüttert zusammenbricht.

keine Anregung mehr geben. In um so höherem Grade hat dies Montiano gethan; das oben angeführte harte Urteil, erklärlich aus der feindlichen Stellung des Dramaturgen gegen die französische Regelmässigkeit, darf uns nicht beirren.

Richten wir unser Augenmerk zunächst auf das Heldenpaar Emilia und Odoardo.

Was die erstere betrifft, so gilt es vorher Stellung zu nehmen. K. Fischer rühmt es als einen feinen Zug des Dichters, dass er Emilien als ein jungfräuliches Kind nur in so wenig Scenen, in keinem einzigen Monolog, auftreten lasse. „In ihrem Gemüt ist nichts verborgen, was sich nur in einem Selbstgespräche offenbaren liesse.“[1]) Diese Auffassung richtet sich gegen alle Diejenigen, welche den Grund zu der tragischen Lösung in der Liebe oder Neigung Emilias zum Prinzen suchen. Es ist hier nicht der Ort auf diese verwickelte und viel erörterte Frage[2]) des näheren einzugehen; mein Standpunkt geht in kurzem dahin, dass man K. Fischer beistimmen muss, wenn anders man in Emilia Galotti die gelungene Probe auf das in der Dramaturgie aufgestellte Exempel erblickt und festhalten will. Lessing hätte sich einen schweren Verstoss zu schulden kommen lassen gegen seine Forderung, dass wir auf der Bühne die tragischen Leidenschaften aus eigener Erfahrung sehen und nicht nur von ihnen hören wollen, — hätte er eine liebende Emilia nicht auch verliebt handelnd eingeführt.[3]) Geben wir also zu, dass bei Emilia von Liebe zum Prinzen nicht die Rede sein kann, so ist die Ähnlichkeit mit Montianos Virginia unverkennlich.

Wir finden sie dort zunächst im Gespräch mit ihrer Amme Publicia, der sie ihre Furcht und ihre Besorgnis gegenüber der von Appius drohenden Gefahr ausspricht. „Nicht zwar, als ob sie sich fürchte, sich von dem Appius endlich erweichen zu

---

[1]) Lessing Reformator I. p. 258.

[2]) Litteratur über das Für und Wider in dieser Frage hat zusammengestellt Rohleder: Lessings E. G. als Lectüre für Prima. Stargard Progr. 1881. p. 13.

[3]) H. D. p. 98 (Hempel). p. 294. Die Stellen in der Tragödie selbst, aus denen man eine Leidenschaft hat folgern wollen, sind erörtert von K. Fischer a. a. O. p. 250 sq. 209.

lassen,[1]) nein ihr Herz ist einzig und allein mit dem, was sie dem Icilius, dem sie von ihrem Vater zur Ehe versprochen worden, schuldig ist, erfüllet und gänzlich unfähig irgend einen andern Eindruck aufzunehmen."[2]) Dasselbe spricht sie noch einmal aus im II. Auftritt.[3]) „Sie beklagt ihr Schicksal, welches sie ihrem Vaterlande zu einem traurigen Schauspiel mache, ohne dass sie sich gleichwohl das geringste in ihrer Liebe für den Icilius in ihren Gedanken und Handlungen vorzuwerfen habe."

Weiterhin wird die „gewöhnliche Aufrichtigkeit"[4]) der Virginia hervorgehoben. „Sie weiss, dass sie unfähig ist irgend eine Wahrheit zu verbergen . . . . . ihr Herz kennt keine Verstellung." Ebenso wenig kennt sie, müssen wir hier umgekehrt behaupten, Emilia Galotti. Auch was sie äussert, geht durchweg aus ihrer innersten Empfindung hervor; dies gilt auch von ihren berüchtigten und viel angefeindeten Worten in der vorletzten Scene:

— 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! --

Die Worte sind durchaus ernst zu nehmen als der Ausbruch einer tief gequälten Seele, die an sich selbst irre geworden ist. Nur eine ganz irrtümliche Auffassung, die einen klaffenden Riss in Emilias Charakterzeichnung bringen würde, konnte zu der Erklärung gelangen, die Worte seien in beabsichtigter Be-

---

[1]) cfr. Liv. 44, 4 Appius amore ardens pretio ac spe perlicere adortus; Dionys. 48 fügt hinzu καὶ προσέπεμψεν ἀεί τινας πρὸς τὰς τροφοὺς αὐτῆς γυναῖκας, wovon wohl in Grimaldis Hause, „dem Hause der Freude", ein Ton nachklingt. cfr. E. Schmidt a. a. O. p. 188.

[2]) a. a. O. p. 256.

[3]) a. a. O. p. 258. cfr. Liv. III. 44, 4 postquam omnia pudore saepta animadverterat.

[4]) a. a. O. p. 260 Ende.

rechnung gesprochen.[1]) Begreiflich und verständlich in ihrem ganzen Umfange werden sie freilich nur bei liebevollstem und genauestem Eingehen auf Emilias Charakter. Auch dies aber liegt ausserhalb unserer Aufgabe; wir werden ihn nur soweit noch zu würdigen haben, als er beeinflusst ist von ihrem Vater, zu dem wir nunmehr übergehen.

Die Parallelität von Montianos Virginius und Lessings Odoardo springt am leichtesten in die Augen. Bei ersterem äussert sich Virginia im Gespräch mit ihrer Amme über den Vater in der eingehendsten Weise. Publicia ist der Ansicht, um Virginia gegen die Nachstellungen des Decemvirs zu bewahren,

[1]) Arnold a. a. O. p. 15. „Emilia hat ihr Liebstes und Bestes verloren. Wer will es der Unglücklichen verargen, wenn sie den Tod sucht. Dass sie in den Händen des Räubers bleiben soll, muss sie in ihrem Entschlusse bestärken. . . . . Um den Vater zu bestimmen, dass er ihr den Dolch einhändigt oder mit eigener Hand die That an ihr vollzieht, berührt sie die Stelle, wo der Alte am empfindlichsten ist: sie spricht von Verführung. . . . . Die Verführung ist nicht ernstlich gemeint, sie ist ein Vorwand, wodurch Emilia den erlösenden Tod zu finden hofft."

Diese Auffassung hat mich immer etwas stark an das Goethesche „Luderchen" erinnert; es ist übrigens leicht abzusehen, wie Arnold dazu gekommen ist. Indem er nämlich durch die vorangehende Betrachtung zu dem Resultat gelangt, dass die schönste Tragödie eine reine Schicksalstragödie ist, und dass Lessing durch Annahme der Aristotelischen Hamartie diese Auffassung teilt, so muss auch Emilia eine Schicksalstragödie sein. Und sie wäre es in der That, wenn Emilia aus dem angegebenen Motiv den Tod suchte. Das thut sie aber durchaus nicht (cfr. Baumgart, Handbuch der Poetik. Stuttgart 1887, p. 496), vielmehr kommt ihr der Todesgedanke erst im Gespräch mit ihrem Vater, und die „Furcht vor Verführung", die sie in den Tod treibt, ist begründet in ihrem ganz eigenartig angelegten singulären Charakter, der die leidvolle Situation in einseitiger und schroffer Weise auffasst. Wir haben gewissermassen zwei Stufen zu unterscheiden: eine drangvolle Situation (sie gipfelt in Emilias Klage: „Und warum er (sc. der Graf) tot ist! Warum?"), hervorgehend aus der Hamartie, — und ihren tragischen Ausgang, bedingt durch den daraufhin angelegten Charakter des Helden. Diese Kompositionsweise ist Lessing eigentümlich und lässt sich über E. G. hinaus rückwärts verfolgen. Sie ging meines Erachtens hervor aus dem Bemühen, zwei heterogene Dinge: eine Hamartie, die zum Schicksalsdrama treibt, (ich teile soweit die Arnoldsche Auffassung) und poetische Gerechtigkeit, d. h. hier „Proportion zwischen Hamartema und Leiden" (cfr. Brief an Gerstenberg vom 25./II. 68. Hempel XX, 1 p. 270) zu vereinigen. Den Beweis für diese Behauptungen zu bringen durch Darlegung des Entwicklungsganges, auf welchem L. zu jener Theorie gelangte, muss ich mir vorbehalten.

sei die Gegenwart des Virginius nötig, „welcher sich auf dem Algido einzig und allein beschäftigt, seine Tapferkeit zu üben und der kleinen Entfernung von Rom ungeachtet von dem Schimpfe, den man ihm droht, nichts weiss.“ Virginia giebt ihr darauf zu verstehen, dass der Gedanke, der Vater solle um das geplante Bubenstück wissen, für sie eine neue Ursache zur Furcht sei.

Halten wir hier zunächst einmal die äussere Situation fest: die Gegenwart des Vaters, welche die Amme für nötig hält, wird von der Tochter nicht gewünscht. Wir finden sie auch bei Lessing: Meinungsverschiedenheit, ob Vater oder Bräutigam von dem Vorgefallenen zu benachrichtigen sei, herrscht zwischen Mutter und Tochter, nur in umgekehrtem Personenverhältnis. Als Emilia aufs tiefste erregt aus der Kirche, wo der Prinz ihr seine Liebe gestanden hat, nach Hause stürzt und endlich in den Armen der Mutter ihre Ruhe wiederfindet, da preist Claudia das Glück, dass Odoardo bereits wieder nach Sabionetta von dannen ist und von dem Ereignis nichts erfährt. Emilia hat nichts gegen der Mutter Ansicht einzuwenden; dass sie aber in ihrem Innersten nicht davon überzeugt ist, sondern, ginge es nach ihr, gewiss den Vater benachrichtigen würde, zeigt sich in ihrer Erwiderung: „Aber nicht, meine Mutter? Der Graf muss das wissen. Ihm muss ich es sagen.“ Das Ergebnis lautet also hier: Die Gegenwart des Vaters und des Bräutigams wird von der Tochter gewünscht, von der Mutter verworfen. — Lessing gelangt zu dem entgegengesetzten Resultat wie Montiano: Virginia lässt sich beraten, entscheidet aber selbst; Emilia fragt vertrauend, und die Mutter entscheidet. Gegen ihren Willen hat die Tochter keinen eigenen; Frömmigkeit und Gehorsam, die beiden höchsten Tugenden, die Lessing an unverheirateten Mädchen kennt, bilden den Grundzug ihres Charakters. Ist sie also hier weit kindlicher[1]) gehalten als bei den französischen

[1]) Auch hiermit tritt Lessing den alten Quellen näher. Dionys. c. 30 giebt ihr Alter auf 15 Jahre an und erzählt (c. 28) ταύτην τὴν κόρην ἐπίγαμον οὖσαν ἤδη θεασάμενος Ἄππιος Κλαύδιος . . . . ἀναγινώσκουσαν ἐν γραμματιστοῦ (daran erinnert Emilia, die zu ihrer Ausbildung in die Stadt übersiedelt), cfr. Liv. III. 44. 6. Im Hinblick hierauf erklärt auch Montiano selbst (discurso p. 84), dass der Charakter seiner Virginia nicht der Geschichte entspreche.

Vorgängern, so lag schon darin für den Dichter ein Grund ihr eine Mutter zur Seite zu stellen: — der äusserlichen Vordichtung folgte Lessing aus inneren Gründen.

Warum aber zeichnete er seine Emilia nach dieser Seite hin so unselbständig? — Weil er das Gegenteil erreichen will wie Montiano. Publicia rät ihrer jungen Herrin, da es nicht angehe, den Vater zu benachrichtigen, solle sie wenigstens ihren Vetter Numitor und den Bräutigam Icilius herbeirufen lassen, und sie rät dies, „damit ihre junge Gebieterin zu dem, was sich Gefährliches ereignen könnte, durch ihr Stillschweigen nichts beitrage.“[1]) Emilia aber soll und muss zu dem kommenden Unheil das ihrige beitragen. Mit einem Wort: es galt hier der theoretischen Forderung der Hamartia gerecht zu werden. Die Intrigue, welche gegen das schuldlose Mädchen gesponnen wird, durfte, wenn anders sie nach Lessings Theorie Mitleid, nicht Schrecken und Abscheu erregen sollte, nur aus eigener Veranlassung über sie hereinbrechen. Darum thut sie selbst den verhängnisvollen Schritt. Gegen ihr besseres Wissen, das sie aufs entschiedenste zur Mitteilung drängt, lässt sie sich bereden von dem Vorfall in der Kirche zu schweigen. Odoardo und Appiani, die „alles hätten verhindern oder wenigstens Gegenschritte hätten thun können,[2]) bleiben ungewarnt; das Verderben geht seinen Lauf, und Emilia muss in die letzte tragische Situation eintreten mit der Selbstanklage, den Tod des Bräutigams verschuldet zu haben. Vor dem Zuschauer aber ist sie schuldlos, denn sie handelte recht. Hier ist schliesslich der tiefste innere Grund zu suchen, warum Lessing für seine Emilia eine Mutter braucht, sich nicht wie Montiano mit einer Amme begnügen konnte. Dem Rate der letzteren hätte Emilia nicht folgen können, ohne leichtfertig zu erscheinen; darum lässt er eine Autorität auf sie wirken, der gegenüber in entscheidungsvoller Stunde sie erklären kann und muss: „Nun ja, meine Mutter! Ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen.“ — Schuldlosschuldig — das ist Aristotelische Tragik.

---

[1]) a. a. O. p. 257.

[2]) Hat das Lessing dadurch hervorheben wollen, dass er den Grafen bewaffnet zur Hochzeit fahren lässt!?

Jedoch zu Odoardo selbst! — Virginia begründet ihre Mitteilung, dass der Gedanke, den Vater von den Plänen des Appius benachrichtigen zu sollen, für sie ein neuer Grund zur Unruhe sei. „Wenn ich erwäge", sagt sie, „wie eifersüchtig mein Vater auf seine Ehre ist, mit was für Hitze er alle Gefahren verachtet, um den Ruhm, den er sich in Rom durch seine Tapferkeit erworben hat, zu erhalten: wie ausserordentlich argwöhnisch und zugleich unbeweglich er ist, und kurz, dass ich mit wenigem alles sage, wenn ich erwäge, dass er mein Vater ist, welcher mich auferzogen hat[1]) und mit der äussersten Zärtlichkeit liebt: so stellen sich tausend verwirrte Gedanken auf einmal meiner Einbildungskraft dar. Wozu würde er in der That nicht fähig sein, wenn der Decemvir mich zu verfolgen fortführe, und er auf eine nicht allzu genaue Art oder durch einen fremden Kanal davon Nachricht bekäme."

Es ist, als wäre hier mit Stichworten der ganze Charakter Odoardos bis in seine Einzelheiten vorgezeichnet. Bleiben wir zunächst bei dem Gespräch der beiden Frauen[2]) stehen, so betont Claudia als Grund ihres Handelns Odoardos ausserordentlichen Argwohn. „Ha, du kennst deinen Vater nicht!" sagt sie zu Emilia. „In seinem Zorne hätte er den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt. In seiner Wut hätt ich ihm geschienen, das veranlasst zu haben, was ich weder verhindern, noch vorhersehen können." Und dass diese Charakteristik[3]) nicht übertrieben ist, zeigen Odoardos eigene mistrauische Äusserungen. Als ihm Claudia mitteilt, dass Emilia zur Messe gegangen sei, erfolgt sofort seine Frage: Ganz allein? Und auf Claudias beruhigende Antwort „Die wenigen Schritte" — seine heftige Entgegnung: „Einer ist genug zu einem Fehltritt."[4]) — Als Claudia ferner wehmütig beklagt, dass sie nun die Tochter an den Schwiegersohn verlieren solle,

[1]) cfr. Liv. III. 44. Pater virginis L. Verginius honestum ordinem in Algido ducebat, vir exempli recti domi militiaeque. Perinde uxor instituta fuerat liberique instituebantur.

[2]) E. G. II. 6.

[3]) Vergl. auch vorher die Charakteristik im Monologe der Claudia II. 5. „Welch ein Mann! — O der rauhen Tugend! — wenn anders sie diesen Namen verdienet. — Alles scheint ihr verdächtig, alles strafbar! . . . ."

[4]) II. 2.

erwidert er: „Vermenge dein Vergnügen nicht mit ihrem Glücke. — Du möchtest meinen alten Argwohn erneuern, — dass es mehr das Geräusch und die Zerstreuung der Welt, mehr die Nähe des Hofes war als die Notwendigkeit, unserer Tochter eine anständige Erziehung zu geben, was dich bewog, hier in der Stadt mit ihr zu bleiben, — fern von einem Manne, der euch so herzlich liebt.“[1]) Diese herzliche Liebe tritt uns gleich in dem einfachen Zuge entgegen, dass die Frauen in der Residenz, um dem Vater über die Trennung von seiner geliebten Tochter hinweg zu helfen, ihm Emilias Bild malen lassen.[2]) Gleicht er so dem Virginius, der seine Tochter mit der äussersten Zärtlichkeit liebt, so ist er auch demselben Vorbilde gleich der Vater geblieben, der seine Tochter auferzogen hat. Seines Geistes ist ein gut Teil auf sie übergegangen, und von dem eitlen oberflächlichen Wesen Claudias ist nichts an ihr. Nur unter der Erziehung eines solchen Mannes ist es begreiflich, dass sich auch in Emilias Charakter ein ganz ungewöhnlicher Argwohn gegen die Verführungen der Welt festsetzen konnte. Auch aus ihren Worten tönt uns des Vaters misstrauische Welt- und Lebensauffassung entgegen. Als sie sich Vorwürfe macht in der Messe nicht andächtig gewesen zu sein, und Claudia sie zu beschwichtigen versucht: „Wir sind Menschen, Emilia. Die Gabe zu beten ist nicht immer in unserer Gewalt. Dem Himmel ist beten wollen auch beten“ — da erwidert sie ohne Bedenken: „Und sündigen wollen auch sündigen.“ Und als Claudia zu trösten versucht: „Das hat meine Emilia nicht wollen“, da lautet die Antwort: „Nein meine Mutter, so tief liess mich die Gnade nicht sinken. — Aber dass fremdes Laster uns wider unsern Willen zu Mitschuldigen machen kann!“[3])

Kehren wir zu Odoardo zurück! Wenn von Virginius gesagt wird, dass er eifersüchtig auf seine Ehre ist, unbeweglich ist und mit Hitze alle Gefahren verachtet, so entspricht dies dem Lobe, welches dem Odoardo gezollt wird. „Welch ein Mann“, sagt Appiani — „welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend.“[4]) Dem Fürsten, dessen

[1]) II. 4.
[2]) Ich folge der Interpretation Rohleders a. a. O. p. 4.
[3]) II. 6.
[4]) II. 7.

Ansprüchen auf Sabionetta er sich am meisten widersetzt hat, scheint er ein „alter Degen, stolz und rauh, sonst bieder und gut.“[1]) Seine Unbeweglichkeit charakterisiert des Fürsten Wort, „alter Murrkopf.“[2]) Und der kühne, gefahrverachtende Krieger, „dessen Tapferkeit und Verdienst die Soldaten allzu gut kennen“ (pag. 237), ist ersichtlich aus der kurzen Unterhaltung der Banditen:

Pirro: Aber du hast doch keinen Anschlag auf ihn? Nimm dich in Acht. — Er ist ein Mann.

Angelo: Kenne ich ihn nicht? Habe ich nicht unter ihm gedient?[3])

Erklärlich also, dass auch er eifersüchtig über seine und seiner Familie Ehre wacht — „das ist der Punkt, wo er am tötlichsten zu verwunden ist.“ „Wie wild er schon war“, sagt Claudia, „als er nur hörte, dass der Prinz dich jüngst nicht ohne Missfallen gesehen.“[4]) Wie ein Alp fällt es ihm vom Herzen, dass Emilia nun bald der Hofatmosphäre, von welcher er sich nie viel Gutes versprochen hat, entrückt werden soll. — „Nun gut! — nun gut! Auch das ist so abgelaufen. — Ha! wenn ich mir einbilde — Ein Wollüstling, der bewundert, begehrt auch. Claudia, Claudia! der blosse Gedanke setzt mich in Wut.“[5]) „Wozu“, können wir auch hier fragen, „würde er in der That nicht fähig sein“,[6]) wenn er auf eine nicht allzu genaue Art oder durch einen fremden Kanal davon Nachricht bekäme. Und das geschieht durch die verschmähte und rachedürstende Maitresse Orsina[7]), die in wilden Farben die Zukunft seiner Tochter ihm

[1]) I. 4. [2]) I. 5. [3]) II. 3. [4]) II. 6. [5]) II. 4.

[6]) Diesen excentrischen Zug Odoardos scheint Lessing von Anfang an ganz besonders betont zu haben. Vergl. die Charakteristik in der erhaltenen Virginiascene: „Alter und wahnwitzige Träume von Rom und Ehre haben ihm das schwärmerische Gehirn verrückt.“

[7]) Wir setzen damit die Anregung zur Orsina bereits früh an, und es ist auch kein Grund, daran zu zweifeln, da ja diese Figur als Parallele zur Marwood dem Dichter gewissermassen bereits zur Verfügung stand. Auch E. Schmidt glaubt an eine Orsina schon für das Jahr 1758. Mit wenig Glück hat R. M. Werner, Lessings Emilia Galotti, Berlin 1882 (Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, Oldenburg 1882, behauptet dasselbe), anknüpfend an eine undeutliche Angabe Nicolais, die dreiaktige Emilia ohne Orsina zu rekonstruieren versucht. Cfr. dagegen E. Schmidt im Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Litteratur. Bd. IX. p. 64 sq.

vormalt. Ihre nicht „allzugenau“ d. h. höhnisch und versteckt andeutenden Worte, die wie ätzendes Gift in seine Seele fallen; der schreckliche Gedanke, dass Emilia vielleicht mit dem Prinzen im Bunde eine verabredete Komödie spielt, bringen ihn an die Grenze des Wahnsinns. Kaum von diesem fürchterlichen Verdacht geheilt, muss er seine Tochter an sich selbst zweifeln sehen, wird er durch ihre Worte an tötlicher Stelle getroffen, — und damit ist er zu allem fähig; in einem Augenblick der furchtbarsten Erregung und unglücklicher Übereilung geschieht die unselige That.

Diese Ausführungen werden genügen, um darzuthun, dass Lessing in den beiden Hauptcharakteren Montianos Wege gewandelt sei. Weniger ist dies in den übrigen der Fall, wenngleich auch hier Einzelheiten bestimmt auf den spanischen Dichter hinweisen.

Da ist zunächst der schwermütige Appiani, der mit feierlichem Ernst seinem Glücke entgegengeht. Bedeutsam wiederholt er die Worte seiner Braut: „(Perlen) bedeuten Thränen — bedeuten Thränen.“ Denn, „noch einen Schritt vom Ziele“, erklärt er der aufmunternd plaudernden Claudia, „oder noch gar nicht ausgelaufen sein, ist im Grunde eins. — Alles was ich sehe, alles was ich höre, alles was ich träume, predigt mir seit gestern und ehegestern diese Wahrheit. Dieser eine Gedanke kettet sich an jeden andern, den ich haben muss und haben will. Was ist das? Ich verstehe es nicht.“[1]) Diesen Charakterzug, wohl geeignet, den Schatten der kommenden Ereignisse in die bangende Seele des Zuschauers vorauszuwerfen,[2]) dichtete zuerst Montiano seinem Icilius an. Numitor hat ihm mitgeteilt, dass alles gut stehe, dass Virginius benachrichtigt sei, und er selbst den Verschworenen, die zahlreich und tapfer seien, sich anschliessen werde. „Dieses bewirket die Hoffnung des Icilius, der sich nunmehr imstande sieht, den grössten Gefahren Trotz zu bieten. Doch ungeachtet dessen, was er sich von einer so mächtigen Verschwörung versprechen kann, wird sein Herz gleichwohl von einer heimlichen Ahnung beunruhigt, als ob ihm an diesem Tage ein beson-

[1]) E. G. II. 7 u. 8.

[2]) Ausserdem dient er zur Exposition von Emilias Character. cfr. Baumgart a. a. O. p. 488.

deres Unglück bevorstehe."[1]) Lessing hat diesen Zug um so bereitwilliger aufgenommen und ausgeführt, als ja sein Appiani dem tragischen Verhängnis mit zum Opfer fällt.

Auch an Montianos Claudius sind noch Einzelheiten hervorzuheben. Insofern auch seinem Handeln — er wird eingeführt als Liebling seines Herrn — zwingende Motive fehlen, gilt von ihm das oben Bemerkte. Sonst aber ist das Verhältnis, in das ihn Montiano zum Decemvir gestellt hat, für Lessing massgebend geworden: Claudius ist wie Marinelli ein „grösserer Bösewicht" als sein Herr (p. 266). Der Angriff auf Virginia wird zwar noch dem historischen Bericht gemäss vom Decemvir ersonnen, aber wie Mephisto-Marinelli ist Claudius hier schon der Verführende und zu schnellem Handeln Treibende. „Es gehört gemeinen Seelen", erklärt er, (ibid.) „sich den Regeln der Tugend zu unterwerfen. Grosse Leute und Helden sind über alles erhaben und scheuen sich für nichts, wenn ihnen das Laster gefällt." Und weiterhin (p. 276), da er überzeugt ist, dass man keine Zeit zu verlieren habe, so dringt er in den Appius, auf das schleunigste seinen Entschluss zu fassen: „Entschliesse Dich noch heut, entschliesse Dich noch in diesem Augenblicke! Fange an, meine Treue zu beschäftigen! Bediene Dich meiner, befiehl!"

Ähnlichkeit zeigen endlich beide Verführer in ihrem frivolen Urteil über das weibliche Geschlecht. Man vergleiche:

Marinelli (I, 6. III, 6. IV, 1.).	Claudius (p. 272).
. . . Was Sie versäumt haben, gnädiger Herr, der Emilia Galotti zu bekennen, das bekennen Sie nun der Gräfin Appiani. Waren, die man aus der ersten Hand nicht haben kann, kauft man aus der zweiten — und solche Waren nicht selten aus der zweiten um so viel wohlfeiler. Wenn ich die Mutter recht kenne — so etwas von einer	Ist sie (Virginia) nicht ein Weibsbild? . . . Sollten Lobsprüche, Schmeicheleien, Eitelkeit, Eigennutz, die Ehre, Dich zu ihren Füssen zu sehen, nicht fähig sein, den Eigensinn zu verführen, gesetzt auch, dass sie das Herz nicht gewinnen könnten? Sollte bei ihrem Geschlechte alles vergebens sein?

[1]) a. a. O. p. 271.

Schwiegermutter eines Prinzen zu sein, schmeichelt den meisten.[1])

Ha! ha! Das weiss ich ja wohl, dass keine Mutter einem Prinzen die Augen auskratzt, weil er ihre Tochter schön findet.

Am wenigsten ist Hettore Gonzaga wiederzuerkennen. Naturgemäss musste sein Charakter, je mehr die Schandthat dem Marinelli allein aufgebürdet werden sollte, gewinnen. So ist denn der Prinz neben Orsina und Claudia unter den Hauptfiguren die selbständigste geworden: Er ist kein Appius mehr. Nicht frevelhafte, sinnlose Begier ist es, die ihn von Anfang an dahinreisst, sondern wahre, aufrichtige Liebe, die ihm Genesung bringen soll von den Stürmen der Vergangenheit. Erst allmählich unter dem Drang der Umstände wächst sie zur alles verzehrenden, willenlosen Leidenschaft; die stufenweise Entwickelung derselben ist Lessings Meisterwerk. Nehmen seine Vorgänger die Leidenschaft des Appius bereits zur Voraussetzung, so wird hier vor unseren Augen der erste Funke in das heisse Gemüt des Prinzen geworfen, aus dem der verderbliche Brand sich entwickeln soll. Auch hier hat Lessing an fremdem Feuer sich gewärmt; mit scharfem Blick hat er die kunstvolle Eröffnung der Emilia Galotti entlehnt aus

II. Graf Essex,

auf welchen wir zum Schluss noch einen kurzen Blick zu werfen haben.

Zunächst finden wir bei dem spanischen ungenannten Dichter[2]) Elisabeth, die den Grafen Essex liebt, allein mit ihrem Kanzler. „Der Kanzler holt verschiedene Bittschriften, die ihm die Königin nur auf einen Tisch zu legen befiehlt; sie will sie vor Schlafengehen noch durchsehen. Der Kanzler erhebt die ausserordentliche Wachsamkeit, mit der sie ihren Reichsgeschäften obliegt; die Königin erkennt es für ihre Pflicht und beurlaubt den Kanzler. Nun ist sie allein und setzt sich zu den Papieren. Sie

[1]) cfr. die ähnliche Wendung der ital. Novelle E. Schmidt, II. 1 p. 237.
[2]) Antonio Coello. E. Schmidt II. 1 p. 191. Hamb. Dram. 65. Stück.

will sich ihres verliebten Kummers entschlagen und anständigen Sorgen überlassen. Aber das erste Papier, was sie in die Hände nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix. — Eines Grafen! „Muss es denn eben", sagt sie, „von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkömmt!" „Dieser Zug ist vortrefflich", fügt Lessing hinzu. „Auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen Seele bei demjenigen Grafen, an den sie itzt nicht denken wollte." Ohne weiteres hat daher der Dichter diesen Zug herübergenommen. Die Eröffnungsscene der Emilia zeigt uns den Prinzen in der Morgenstunde allein „an einem Arbeitstische voller Briefschaften und Papiere, deren einige er durchläuft."

„Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften! — Die traurigen Geschäfte; und man beneidet uns noch! — Das glaub ich; wenn wir allen helfen könnten, dann wären wir zu beneiden. — Emilia? (indem er noch eine von den Bittschriften aufschlägt, und nach dem unterschriebenen Namen sieht.) Eine Emilia? — Aber eine Emilia Bruneschi — nicht Galotti. Nicht Emilia Galotti! . . . Marchese Marinelli soll mich begleiten. Lasst ihn rufen . . . Ich kann doch nicht mehr arbeiten. — Ich war so ruhig, bild ich mir ein, so ruhig — auf einmal muss eine arme Bruneschi Emilia heissen — weg ist meine Ruhe und alles!"

Diese leicht in die Augen springende Entlehnung ist bereits öfter hervorgehoben. Aber auch der Schluss der Emilia erinnert an die Essexdramen und zwar unter diesen Umständen wohl nicht durch blossen Zufall.

Gegen den Schluss des spanischen Essex sagt Elisabeth: „Aber es ist nun einmal das Schicksal der Könige, dass sie viel weniger nach ihren Empfindungen handeln können als andere."[1]) Im übrigen „verflucht sie die Eilfertigkeit, mit der man ihren Befehl vollzogen und Blanca mag zittern."[2])

Blanca ist die Intriguantin des Stücks. Sie entspricht im Essex des englischen Dichters Banks der Gräfin Nottingham, die sich an dem Grafen wegen verschmähter Liebe zu rächen sucht. Als Hochverräter zum Tode verurteilt, übergiebt er der Gräfin einen Ring, den er von der Königin einst erhalten und

[1]) H. D. Stück 67 Ende.
[2]) Ibid. Stück 68.

dessen Rücksendung ihm die Erfüllung eines jeden Wunsches sichert. Elisabeth wartet nur auf diesen Ring, — denn sie liebt Essex noch immer — aber die Nottingham unterschlägt ihn. Umsonst schickt die Königin, als sie davon erfährt, schleunigst Boten, um die Hinrichtung zu widerrufen; — sie kommen zu spät. „Die Königin gerät vor Schmerz ausser sich, verbannt die abscheuliche Nottingham auf ewig aus ihren Augen und giebt allen denen, die sich als Feinde des Grafen erwiesen haben, ihren bittersten Unwillen zu erkennen.“[1])

Dieselbe Strafe des Intriguanten verbunden mit sentenzartiger Äusserung des Fürsten bildet den Schluss der Emilia Galotti.

Prinz (nach einigem Stillschweigen, unter welchem er den Körper mit Entsetzen und Verzweiflung betrachtet, zu Marinelli): „Hier! Heb ihn auf! Nun? Du bedenkst dich? — Elender! — (indem er ihm den Dolch aus der Hand reisst) Nein, dein Blut soll sich mit diesem Blut nicht mischen. — Geh, dich auf ewig zu verbergen! — Geh! sag ich. — Gott! Gott! — Ist es zum Unglück so mancher nicht genug, dass Fürsten Menschen sind, müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?“

[1]) H. D. Stück 55.