

## Werk

**Titel:** Werner, Lessings Emilia Galotti

**Autor:** Schmidt, Erich

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1883

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345204123\\_0027|log53](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345204123_0027|log53)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

er zu diesen gewis mühevollen vorarbeiten aufgewendet hat, ihm wiederholt ins gedächtnis ruft. keiner wird mit dem verf. sich gezwungen sehen, 'aus unseres deutschen Kl.s geist heraus seine eigenen zeitgenossen wegen ihres französischen und überhaupt unpatriotischen schwindels zu verdammen.' jeder wird wünschen dass H. sich zu einer mäfsigung im Klopstockcult bekehrt, die es ihm möglich macht wie Schubart seinem leser zuzurufen: *Bruder, verzeih mir meinen eifer, du weifsts dass ich schwärme, wenn ich von Klopstocken spreche.*

Würzburg.

B. SEUFFERT.

---

Lessings Emilia Galotti. nebst einem anhang: die dreiactige bearbeitung. von RICHARD MARIA WERNER. Berlin, WHertz (Bessersche buchhandlung), 1882. 76 ss. 8°. — 1,60 m.\*

Über die entstehung und absicht dieser schrift wird der leser durch den vorausgeschickten offenen, wahrlich sehr offenen brief an Schönbach aufs genaueste unterrichtet: Werner hat bei den interpretationen im seminar seinen schülern *klar gemacht dass trotz der ausgebreiteten litteratur über das gröste drama Lessings noch immer einige, vielleicht die wichtigsten puncte einer befriedigenden erklärang entbehren*, darauf seine *einheitliche rechtfertigung des stückes* vorgetragen, diese einer verbreitung in weiteren kreisen wert erachtet und, durch ein beschwerliches leiden am schreiben verhindert, sie seinen *beiden 'enkelkindern' Fritzchen und Linda in ländlicher umgebung* dictiert, mit worten Engels aus einem ungedruckten brief an Nicolai beginnend.

Emilia Galotti ist 1772 erschienen und erst 1882 werden die *wichtigsten puncte* befriedigend erklärt. man möchte fast einen satz aus der Hamburgischen dramaturgie variieren, den übergang von der Rodogune nämlich zum Ingénu. *wo haben die menschen so lange ihre augen, ihre empfindung gehabt? war es von 1644 bis 1768 allein dem Hamburgischen dramaturgisten aufbehalten...?* haben alle kritiker von Eschenburg bis Guhrauer usw. eine dichte binde vor den augen getragen oder gab es schon vor dem Grazer dramaturgisten irgendwo einen *ehrlichen Huronen*, der Lessings gedanken einbohrend nachdenken konnte? ich muss dem verf., an dessen seite ich mehr als ein gefilde deutscher litteratur freundschaftlich *συμφιλολογῶν*, lernend und angeregt besucht habe und weiterhin zu durchwandern hoffe, mit all der offenheit, welche aus seiner verheifsung spricht, erklären dass mir der hauptteil seines büchleins gar nicht aufhellend und fruchtbringend erscheint. und je anspruchsvoller und formloser das auftreten, desto kühler

[\* vgl. DLZ 1882 nr 33 (LHirzel).]

und kritisch gemessener der empfang. sehen wir von saloppen wendungen wie *sie ist kein backfisch mit institutsmanieren, aber etwas von diesem wesen steckt doch in ihr* oder der ärgerlichen erläuterung *Emilia hat den grafen, mit einem volkstümlichen ausdruck zu sprechen, gern* und von allerhand geistreichelnden sätzchen ab, so kann zunächst W.s auffassung vom verhältnis Emiliens zum prinzen gutgeheissen werden, obgleich wir manches anders fassen würden. gewis ist Goethes vielberufene fragstellung falsch. gewis liebt Emilia den prinzen nicht, ist jedoch fasziniert von seiner alles bestrickenden persönlichkeit, die W. zweimal recht schief *volle* oder *imponierende männlichkeit* nennt, und fürchtet für ihr den ersten eindrücken leicht erliegendes temperament. aber sie ist, wie Claudia sagt, zugleich die *entschlossenste ihres geschlechts* und entflieht sterbend der *verführung, der wahren gewalt*. diese auffassung aber ist nicht ganz neu, sondern zb. schon in Herders Briefen zur beförderung der humanität 1794 niedergelegt, wo Herder viel reifer als in den bräutigamstagen über Lessings tragödie urteilt. ich will nicht die zerstreuten gefälligen einzelheiten aus Werners aufsatz herauslesen und beloben, sondern mich an die hauptsätze halten. das erste capitel gilt Odoardo, den W. einmal zu sehr als helden des stückes, dessen thema das schicksal Emiliens ist, zweitens s. 10 zu jung nimmt. warum tötet Odoardo nicht den prinzen? die frage ist noch älter als das *πρώτον ψεῦδος*, das Goethe unglücklich aufstellte. kluge und schale köpfe haben darüber gesonnen und geschrieben; ein bedeutendes moment hat auch W. völlig übersehen und das hängt mit der schwächsten partie der schrift zusammen, der beurteilung der Orsina. einen fürstenmord hätte Lessing im drama schon gewagt, wie W. mit recht gegen einige kritiker hervorhebt, obgleich die politischen zustände und stimmungen wirklich ein dumpfes grollendes fügen und ein verbluten dem raschen aufhäumen und losschlagen vorzogen — aber Odoardo kann den prinzen der gräfin halber nicht töten. dazu tritt hemmend, was Lessing sehr geflissentlich im 5 act vorführt, die ungemaine unsicherheit, die den sonst so entschlossenen rauhen degen in der stets gemiedenen hofluft, auf dem glatten parquet zu Dosalo, gegenüber dem blendenden schmeichelnden Ettore befängt, ein kämpfen zwischen übereilung und künstlicher fassung, und die wehrlosigkeit, in welche ihn immer diabolischer Marinelli und der prinz drängend einengen. endlich die von furchtbarer angst dem jungfräulichen mund entrungenen geständnisse, bitten, lockungen Emiliens: die vorher wol gedachte, aber kaum fest beschlossene Virginiustat geschieht. der dolch der Orsina durchbohrt Emiliens busen; die geberin hatte ihn dem prinzen bestimmt. die gräfin beherrscht den vierten act. Claudia ruft im dritten Marinelli zu, er sei der mörder, sie blickt tiefer *den hat der prinz umgebracht*. 4, 7 wird, nachdem Lessing den marchese abge-

schoben hat, Odoardo mit viel raffinement eingeweiht. was nur W. mit seiner so wichtig vorgetragenen entdeckung *Orsina ist die stimme der welt* will? wir hören durchaus nicht die stimme der welt (*der hofleute, der bewohner der stadt, tout le monde*), sondern die stimme der Orsina. was sie sagt, kann nur sie sagen; was sie combinirt, nur sie combinieren; wie sie auf Odoardo einwürkt, nur sie auf ihn einwürken. den dolch *der guten Sibylle* im schubsack beschließt Odoardo den vierten act *Sie werden von mir hören*, dh. der prinz soll diesem stahl bald erliegen. aber schon 5, 2 wird er sich klar *Was hat die gekränkte tugend mit der rache des lasters zu schaffen? jene allein hab ich zu retten*. fortan blitzt der gedanke den prinzen oder beide, Marinelli und Ettore, zu erdolchen nur noch flüchtig in ihm auf. 5, 4 *schon wieder*, 5, 6 fährt seine hand in den schubsack, der prinz sagt 'schmeichelnd' *fassen Sie sich, lieber Galotti* und nicht bloß durch den 'schmeichelnden' ton wird Odoardo entwaffnet. er bedarf würklich der fassung. er kann den prinzen nicht töten, ohne zugleich der retter seiner jungfräulichen tochter und der rächer der gefallenen favoritin zu sein. seine rache wäre nicht rein, noch einheitlich. aber nochmals: wie kann ein kritiker, dem plattheit sonst gar nicht anhaftet, die Orsina, diese grofsartig individualisierte figur, halbtoll und doch Sibylle, stolz und weich, höhnisch und mitleidig, sinnlich und sinnend, leidenschaftlich und wehmütig, eifer- und rachsüchtige mänade und grübelnde philosophin, diese gräfin, der jedes wort und jede regung dem üppigen boden tiefer seelenschmerzen entsprosst, zum schemen machen: *die stimme der welt?* zur ruhigen mafsvollen beobachterin, *welche die aufgabe des antiken chors erfüllt?*

Was den prinzen anlangt, so argumentiert W.: er sei durch Emiliens tod gestraft genug, denn in ihrer nähe habe er geglaubt rein zu werden; zum ersten male fühlte er sich gut, hoffte mit der vergangenheit abschließen, verwirrung und sinnenrausch hinter sich lassen und in der klarheit mädchenhafter reinheit gesunden zu können; bis zum letzten augenblick sei sie seine hoffnung, mit ihr habe er sich selbst verloren und verzweifle über seine eigene vernichtung. so wenig ich aus den s. 36 stark accen- tuierten mindestens so frivolen wie menschenfreundlichen worten *wenn wir allen helfen könnten, dann wären wir zu beneiden* eine grose güte lesen kann, so wenig und noch weniger wird den lesern und zuschauern des stückes trotz einem widerum so leicht- hin gesprochenen *ich bin so besser* die sehnsucht des prinzen nach heiligung durch keusche liebe aufgegangen sein. nach der strebt man nicht durch überfälle in kirchen und *kleine stille verbrechen*, durch ein fügen in Marinellis faits accomplis und ein eingehen in Marinellis intriguen von geleitung ins haus der Grimaldi. er betrachtet die leiche wol mit entsetzen und verzweiflung, aber sein schlusswort läßt schon die nur zu elastische natur

dieses sittlich hohlen, glänzenden, sinnlichen, geistreichen, kunst-sinnigen, gebildeten fürsten durchschimmern.

Die anmerkungen s. 72 ff hätten sammt und sonders entfallen sollen. der verweis auf den bitteren witz in den berühmten briefen an Eschenburg ist nicht neu, 'die entreifsung des dolches' eine lappalie, 'die haarnadel und Hamlet' eine verwegene herausforderung an den spott, die disposition des dialoges 5, 7 jedem ohne weiteres klar, 'Odoardos stellung' schief und unklar. s. 11 heißt es *der dienst nötigt ihn, ferne von seiner familie zu leben* — hier *am wahrscheinlichsten ist, dass sich Odoardo vom dienst zurückgezogen und in ländlicher abgeschiedenheit doch wol als privatmann lebt.* aber der beweis fehlt, denn die bemerkung *damit dürfte stimmen, dass Lessing die ehelosigkeit, in welcher damals die officiere leben musten . . . berufung auf Lenz . . . nicht mit zur voraussetzung seines stückes genommen hat* beruht auf einem wunderlichen irrtum.

Weitaus das interessanteste und anregendste ist der anhang, die versuchte reconstruction der dreiactigen Emilia. schon Zs. 25, 241 — W. citiert s. 57 falsch bd. 24 — hatte W. diese aufgabe scharfsinnig in angriff genommen und in der scene 1, 6 zwischen Marinelli und dem prinzen nur leicht verkittete fugen bemerken wollen, welche eine spätere interpolation der Orsina beweisen. hier wird das ganze stück darauf hin durchmustert. vieles klingt recht verführerisch, in einigem, wie für 1, 6, stimme ich W. gern zu — aber der operationsboden, auf dem wir uns befinden, ist so schlüpfrig, dass man bei jedem schritt zu straucheln oder ins grundlose zu versinken fürchtet. zunächst sagt Nicolai gar nicht bestimmt, die Orsina habe der dreiactigen bearbeitung gefehlt, sondern ziemlich vag *die rolle der Orsina war nicht vorhanden, wenigstens nicht auf die jetzige weise.* schon die parallele Mellefont, Sara, Marwood: Ettore, Emilia, Orsina legt nahe dass die gräfin irgendwie, schwächer, vielleicht mehr hinter der scene als auf derselben agierend vorhanden war. sie kann jedoch kaum blofs erwähnt worden sein, ohne aufzutreten (Werner s. 62), denn Nicolai spricht von der *rolle.* vor allem: ist es möglich hier einiger mafsen zuverlässig zu reconstruieren, wo wir ein drama vor uns haben, das gar nicht unmittelbar aus der dreiactigen Emilia hervorgieng? 1754 Virginia, 1757 *eine bürgerliche Virginia*, 1768 die *fünfactige* bearbeitung nur fürs spiel, nicht für den druck, im februar 1772 unsere fassung fertig. Lessing versichert, an Karl Gotthelf 10 u 72, er habe weder die alte noch die Hamburger bearbeitung brauchen können. benutzt hat er sie natürlich, partienweise gewis wörtlich, aber er schuf doch das stück um, und wenn er 25 i 72 an Voss schreibt, je weiter er ans ende rücke, um so unzufriedener sei er, so handelt es sich doch nicht um ein blofses redigieren und interpolieren. mag es in einzelnen scenen, wie 1, 6, gestattet sein ritzen aufzuspüren,

so will uns das unternehmen, von der ersten bis zur letzten scene altes und neues getrost zu scheiden, mehr ein spiel des scharfsinns als ein erobern überzeugender resultate dünken. unsern chorizonten überall da, wo wir zweifeln, strict zu widerlegen ist gleichfalls unmöglich. 1, 6 ist übrigens in seiner jetzigen gestalt parallel der Contiscene aufgebaut: in dieser ist das erste portrait das Orsinas, das zweite das Emiliens, das erstere wird verächtlich abgetan, das zweite mit einem sturm des entzückens betrachtet; in jener bringt Marinelli erst eine dem prinzen gleichgiltige nachricht von der gräfin, dann eine den prinzen maflos aufregende neuigkeit von Emilia. dass die dreiactige fassung ungefähr so ausgesehen habe, wie W. die auftritte und scenenfragmente an einander reiht, wird man wol zugeben; aber nur ungefähr so. einiges liegt auf der hand. die Contiscene kann nicht 1758 verfasst sein, denn die Laokoonstudien sind die grundlage dieses kunstgesprächs. weiter hat W. nicht gesehen dass gleich der eingang des stückes wegen einer übereinstimmung mit Antonio Coellos Essex, die schon Schmid 1773 hervorhob Über einige schönheiten der Emilia Galotti s. 37, frühestens nach Hamburg fällt, wahrscheinlicher nach Wolfenbüttel. vgl. Hamb. dramaturgie st. 65: Elisabeth will nicht an ihre liebe denken, *aber das erste papier, was sie in die hände nimmt, ist die bitschrift eines grafen Felix. eines grafen! 'muss es denn eben' sagt sie, 'von einem grafen sein, was mir zuerst vorkömmt!' dieser zug ist vortrefflich. auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen seele bei demjenigen grafen, an den sie jetzt nicht denken wollte.* diesen vortrefflichen zug macht sich Lessing zu nutze. der prinz hebt an *klagen, nichts als klagen! bitschriften, nichts als bitschriften!* und die bitschrift einer Emilia Bruneschi zaubert ihm mit einem schlag das bild der Emilia Galotti wider vor augen. ein monolog des prinzen wird der scene 1, 6 — nach W. ursprünglich 1, 1 — doch wol vorausgegangen sein. unmöglich aber kann in 1, 6 (als 1, 1) der satz *da war ja noch die bitschrift einer Bruneschi* in die luft gesprochen werden; das *ja* deutet auf etwas bekanntes zurück, der satz wäre ungereimt ohne eine uns vertraute voraussetzung und er ist unmöglich, da das ganze Bruneschimotiv erst aus dem spanischen Essex gewonnen wurde. W. nimmt aber diese worte schon für seine erste scene der dreiactigen fassung in anspruch. man sieht an diesem beispiel dass behutsamkeit not tut und ein einfaches herausheben und zusammenrücken nicht zum ziel führt. s. 65 sagt W. ganz richtig, 2, 3 (Pirro, Angelo) und 2, 10 (Appiani, Marinelli) seien auf verschiedene voraussetzungen gegründet. will er aber deshalb 2, 3 der dreiactigen Emilia rauben, so ruft er die verteidiger auf den wall. 2, 3 und 2, 10 beide scenen beruhen auf intriguen Marinellis. Marinelli hat in dieser von der einheit der zeit zusammengepressten fabel eile. er muss von vorn herein mit verschiedenen möglichkeiten