

VI Rezeption

Lessings zweites bürgerliches Trauerspiel wurde im Jahr 1772 erfolgreich an vielen Bühnen aufgeführt, neben Braunschweig auch in Hamburg, Berlin und Wien, ferner in Graz, Hannover, Göttingen, Danzig, Weimar und anderswo. Die Kritiker lobten Lessing als deutschen Shakespeare und *Emilia Galotti* als Meisterstück, doch mischten sich in die Zustimmung zunehmend Irritation und Zweifel, die bis heute nicht verstummt sind und zu einer Flut von Auslegungen geführt haben, ausgelöst von der „Diskrepanz zwischen der kristallinen klaren Handlungskonstruktion und den Abgründen der psychologischen Motivation“ (Monika Fick, S. 402).

Wie berühmt (und berüchtigt) das Werk auch unter den jüngeren Zeitgenossen war, bewies Goethes 1774 erschienener Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*. „Von dem Weine hatte er nur wenig getrunken“, heißt es von dem jungen Selbstmörder. „Emilia Galotti lag auf dem Pult aufgeschlagen.“ Der populärste Roman des 18. Jahrhunderts zitiert das bis dahin berühmteste Drama herbei. „Goethe nimmt Lessing zum Alibi.“ (Hildebrandt, S. 356) Lessing zeigte sich übrigens nicht eben begeistert von Goethes Einfall – vielleicht auch deshalb, weil er sein Drama als Anleitung zum Selbstmord ‚missbraucht‘ sah?

Die jungen Wilden des Sturm und Drang lehnten zwar die geschlossene, Regeln folgende Form und die sorgfältige Motivierung der Handlung ab, nahmen sich die Personen und die Wirkung des Trauerspiels aber gern zum Vorbild, vor allem der junge Schiller in seinem Drama *Kabale und Liebe*. Die Gräfin Orsina stand Pate für Schillers Lady Milford und Emilia für Luise. Manche Züge Marinellis (vor allem seine Vorliebe für Intrigen) lassen sich in der Gestalt Wurms wieder finden. Emilias Eltern (Odoardo und Claudia) kehren in Vater Miller und seiner Frau wieder. Die letzten Worte Ferdinands zitieren förmlich den Ausruf des verzweifelten Vaters Odoardo am Schluss der „Emilia“ .

Doch vielen Kritikern war Lessings Werk zu durchdacht und in der Wirkung viel kühler als etwa seine *Miss Sara Sampson*. Vor allem der Schluss der *Emilia* erregte immer wieder das Missfallen. Es schien nicht zu Lessings Wirkungsästhetik von Mitleid und Furcht zu passen und „verweigert sich der tränenseligen affirmativen Identifikation, die Handlungsführung fordert den Intellekt“ (Monika Fick, S. 403). Neben Goethe, der in seinem langen Leben das Drama mal lobte, mal tadelte, war es vor allem Friedrich Schlegel, der dem Werk 1798 ein vergiftetes Lob spendete:

„Und was ist denn nun diese bewunderte und gewiß bewunderungswürdige *Emilia Galotti*? Unstreitig ein großes Exempel der dramatischen Algebra. Man muß es bewundern, dieses in Schweiß und Pein produzierte Meisterstück des reinen Verstandes;

man muß es frierend bewundern und bewundernd frieren; denn ins Gemüt dringts nicht und kanns nicht dringen, weil es nicht aus dem Gemüt gekommen ist...“ (Dane, S. 116) Schlegel verurteilt das Rationalistisch-Berechnete des Stücks, das rein Verstandesmäßige der Konstruktion. Sein Bruder August Wilhelm unterstützte ihn 1809 in dieser Auffassung. Scheinbar lobte er die „sichtbare Sorgfalt, alles zu motivieren“, doch dann bescheinigte er dem Trauerspiel, dass es „keinen Zauber der Einbildungskraft“ besitze (Dane, S. 118). Wieder begegnete der *Emilia* der Vorwurf des Ausgedachten, Erfundenen, nicht Gefühlten.

Eine Generation später bestätigte der bedeutende realistische Dramatiker Friedrich Hebbel, dessen *Maria Magdalene* in der Tradition des bürgerlichen Trauerspiels steht, die Urteile der Brüder Schlegel und attestierte dem Stück und seinem Personal das „auf die Katastrophe“ Berechnete, „und dies ist fehlerhaft, denn dadurch erhält das ganze Stück die Gestalt einer Maschine, worin lebendige Menschen die für einander bestimmten und nothgedrungen auf den Glockenschlag in einander greifenden Räder vorstellen“ (Dane, S. 119).

In einem späteren Tagebucheintrag fällte Hebbel ein noch vernichtenderes Urteil über Emilias Tod: „Sich zu tödten, weil man fühlt, daß man, wenn man sich nicht tödtet, nicht stark genug seyn wird, die Unschuld zu bewahren, ist wohl kaum der Mühe werth.“ (Dane, S. 121)

Die ablehnenden Urteile überwogen im 19. Jahrhundert. Das Drama wurde als klassisches Werk respektiert, doch nicht geliebt. So meinte der Literaturwissenschaftler Hermann Hettner 1862: „Ja, es liegt die Gefahr nahe, daß, indem der tragische Untergang des Helden nur durch äußerlich angezettelte Intrige herbeigeführt wird, das Recht als dem Unrecht, oder, um in der moralisierenden Sprache des 18. Jahrhunderts zu sprechen, die Tugend als dem Laster erliegend erscheint. An diesen unvermeidlichen Klippen der Intrigentragedie ist Lessing in *Emilia Galotti* gescheitert.“ (Dane, S. 122)

Im März 1871 ging Theodor Fontane anlässlich einer Aufführung in Berlin auf die Figur des Marinelli ein. Er lobte zunächst den Schauspieler, der das Verschlagene des Hofmanns herausgestellt habe, die feine Ironie, mit der er Emilias Eltern begegnet sei, doch es habe etwas Entscheidendes gefehlt, „was uns, so paradox es klingen mag, mit dieser Gestalt wieder versöhnt, es fehlt der *Teufel*. Das Entteufeln des Marinelli ist nicht ein Fortschritt, sondern ein Rückschritt.“ (Dane, S. 124)

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich „die Deutung des Trauerspiels als Kritik der Amoralität der Macht“ weitgehend durch (Matthias Hanke, S.28). Vor allem in DDR-Inszenierungen dominierte die Kritik am höfischen Treiben der herrschenden Klasse. Fritz Kortner, einer der führenden Theaterregisseure der Nachkriegszeit, lehnte in seiner Wiener Inszenierung von 1970 die gängige „Linksinterpretation“ ab, derzufolge alle Obrigkeit

schlecht und alle Fürsten Verbrecher seien. Für Kortner war der Prinz ein verliebter, melancholischer junger Mann. Marinelli erschien nicht als der übliche Teufel in Höflingsuniform, sondern als „ein durch die Umstände zu Machtgelüsten gekommener kleinkalibriger Provinzschurke“ (so der Prinz-Darsteller Klaus Maria Brandauer in einer ORF-Dokumentation). Emilias Vater hingegen gestaltete Kortner als autoritären, herrschsüchtigen Patriarchen, während Emilia als sinnlich-leidenschaftliche junge Frau auftrat, die ihre Zuneigung zum Prinzen offen zeigte. Hilde Spiel besprach am 4.5.1970 Kortners Inszenierung in der FAZ:

„Was bleibt übrig, wenn das Rankenwerk gestutzt, die Intrige auf ein Minimum gestutzt, der zitatgewordene Text [...] des allzu Zeitgebundenen entledigt wurde? Zwei entscheidende Elemente: die Chemie menschlicher Beziehungen und der gesellschaftliche Gärungsprozeß. Sieben Personen, Emilia, ihre Eltern, ihr Verlobter, der Prinz, seine Mätresse und sein Kammerherr sind in ein fein gesponnenes Netz von Zusammenhängen verstrickt. Dies auszuleuchten, mit Geduld und psychologischem Feingefühl, ist der eine Auftrag des Stückes. Der andere: den sich vorbereitenden Aufstand des Bürgers gegen Fürstenwillkür zu illustrieren, wie Lessing ihn, fünfzehn Jahre vor der Französischen Revolution, elf vor Schillers *Kabale und Liebe*, als eigentliches Demonstrationsobjekt seines Trauerspiels sah.“

Die zeitgenössischen Inszenierungen gehen auf das Verhältnis von Macht und Verführung ein, inszenieren psychologisches Theater bis hin zum „historisch fast bezuglosen, fast hermetischen Nervenspiel“ (Botho Strauß nach Hanke, S.29).

„Wenn der Eindruck nicht täuscht, so werden die Fragen an Lessings Stück mit ihrem Potenzial an Uneingelöstem in Zeiten zunehmender Orientierungslosigkeit und auf der Suche nach neuen Denkipulsen, nicht nach fertigen Verhaltensmustern und Rezepten, wieder deutlicher gestellt werden.“ (Hanke, S.30)