

III Analyse und Deutung

1 Form

Immer wieder ist die dramaturgische Architektur der *Emilia Galotti* gerühmt worden: der sorgfältige Bauplan, mit dem die Szenen und Akte ineinander greifen und die Vorgeschichte integriert wird, wie auch das Geflecht an Motiven, die der Handlung zugrunde liegen.

Daneben sind auch kritische Stimmen laut geworden, welche das Künstliche der dramatischen Konstruktion betonten, wodurch das ganze Stück zu einem „Exempel der dramatischen Algebra“ (Friedrich Schlegel) geworden sei und „die Gestalt einer Maschine“ (Friedrich Hebbel) angenommen habe.

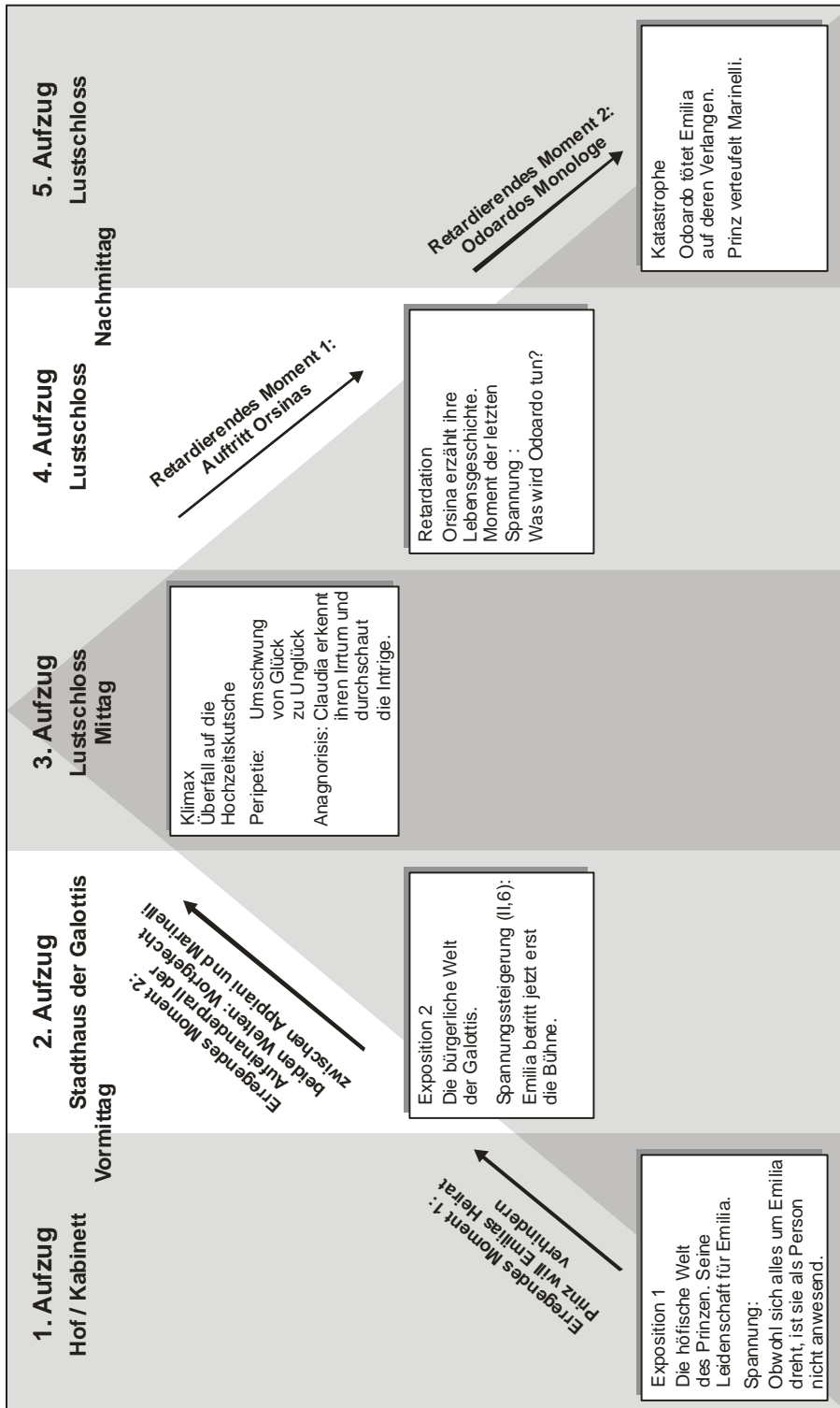
Wie auch immer, sicher ist freilich, dass Gustav Freytag beim Verfassen seiner berühmten Schrift „Die Technik des Dramas“ von 1863, welche die grundsätzliche Bauform des Dramas über die Illustration eines Dreiecks erklärt, auch das Trauerspiel *Emilia Galotti*, wie die Verweise belegen, als Anschauungsbeispiel im Sinn hatte. Denn dieses Stück erfüllt die von Freytag aufgestellten Baugesetzlichkeiten im großen Maße und gilt daher als Prototyp für die Dramenanalyse im Unterricht. Dabei weist der dramatische Aufbau (die Tektonik) durchaus auch Eigentümlichkeiten auf, wie sie sich zum Beispiel gleich zu Beginn in der Art und Weise, wie in die dramatischen Verwicklungen eingeführt wird, manifestieren.

Den Anfang eines Dramas nennen wir die *Exposition*. Sie stellt die Hauptpersonen vor, entfaltet die Vorgeschichte und der Ausgangslage für den dramatischen Konflikt und erstreckt sich bei einem Stück in fünf Aufzügen in der Regel über den ersten Akt. Dies ist aber bei *Emilia Galotti* nicht der Fall. Hier treten erstaunlicherweise von den sieben Hauptfiguren im ersten Akt nur zwei auf: der Prinz von Guastalla und der Höfling Marinelli. Mit dieser ungewöhnlichen Maßnahme exponiert Lessing zunächst die höfisch-öffentliche Welt und den Fürsten mit seinem Gefolge, dem Kammerherren, der Mätresse (Gräfin Orsina tritt zwar nicht als Person auf, ist aber ein wichtiges Thema), einem der Räte (Camillo Rota), dem Hofmaler Conti und einem der Kammerdiener.

Der Einführung in die bürgerliche Gegenwelt ist dagegen sozusagen eine eigene Exposition im zweiten Akt vorbehalten. An die Stelle des Fürsten mit seinen Launen rückt nun die private Sphäre einer Familie: Der Vater (Odoardo Galotti) wird von der Mutter (Claudia Galotti) in ihrem Stadthaus empfangen, die väterliche Sorge gilt der abwesenden Tochter (Emilia Galotti), die dann erst in der sechsten Szene des zweiten Aktes ihren Auftritt hat und zu der sich in einer weiteren Szene ihr Bräutigam (Graf Appiani) gesellt.

Diese zweigliedrige Exposition unterstreicht die Verschiedenheit der beiden Welten, die,

obwohl am gleichen Ort (die Stadt Guastalla) und zeitlich fast parallel, aufgrund der Trennung von öffentlich und privat sehr weit auseinander liegen. Zwar scheint diese Dramaturgie der formal klar geschiedenen, gegensätzlichen Bereiche – hier die Residenz, dort das Stadthaus – auf Kosten eines für eine Titelheldin allzu späten Auftritts zu gehen, doch dem ist nicht so: Indirekt ist Emilia von Anfang an präsent. Gleich in der ersten Szene des Stücks fällt ihr Name, wenn der Leser sich in die Gefühlswelt des Prinzen hineinversetzt sieht und wenig später (I,4) darf er mit dem Prinzen an einem Porträt die Schönheit der Titelheldin



Handlungsstruktur des Dramas

bewundern. Im folgenden Gespräch mit Marinelli (I,6) ist Emilia ebenso Thema (ihre bevorstehende Hochzeit) wie in dem anschließenden Monolog (I,7), als der Prinz beschließt, die begehrte junge Frau in der Kirche aufzusuchen. Auch in der bürgerlichen Familie gilt die sorgenvolle Frage des Vaters und die anschließende Diskussion gleich der Tochter („Wo ist Emilia?“ II,2, S.21), bevor die Protagonistin dann endlich selbst die Bühne betritt. Mit dieser durchdachten Einführung der Titelheldin erreicht Lessing einerseits, dass Emilia als zentrale Schnittstelle im Konflikt dieser beiden gegensätzlichen Bereiche präsentiert, und andererseits, dass ihr verzögerter Auftritt *in persona* mit großer Neugier erwartet wird.

Zuvor hatte bereits im ersten Akt die Nachricht von der bevorstehenden Vermählung Emilias mit dem Grafen Appiani (I,6) für Spannung gesorgt. Freytag bezieht sich explizit auf diese Stelle im Drama und nennt sie im zweiten Kapitel seiner Abhandlung das „erregende Moment“. Der Prinz sieht sich mit der schockierenden Tatsache konfrontiert, dass die Frau seines Herzens noch heute jemanden anderen heiraten wird. Von diesem Augenblick an wird es zwei die Pyramide konstituierende Handlungen geben: Zunächst die steigende Handlung, die aus den Vorbereitungen zur Hochzeit und den Gegenmanövern ihrer Verhinderung (des Prinzen Eigeninitiative, des Kammerherren intriganter Plan) besteht, sodann nach dem Höhepunkt – Appianis Ermordung - die fallende Handlung, die auf die Verführungsversuche des Prinzen und deren Verhinderung durch Gräfin Orsina, Mutter Claudia und Vater Odoardo hinausläuft.

In beiden Richtungen hat Lessing die Spannung befördernde Elemente eingefügt. In der ansteigenden Handlung des zweiten Aktes sind dies neben dem Ausspinnen der Intrige die Situationen, in denen die beiden Welten aufeinanderstoßen, also einmal das Zusammentreffen des Prinzen mit Emilia in der Kirche, von der Letztere lediglich berichtet, und zum anderen das Wortgefecht zwischen Appiani und Marinelli, das den Kammerherren in seinen intriganten Machenschaften befeuern und dem Grafen das Leben kosten wird. Der Höhepunkt der steigenden Handlung, die *Klimax* im dritten Akt des Dramas, ist durch eine Veränderung der Örtlichkeit und durch einen jähen „Glückswechsel“ gekennzeichnet. Die „Hoch-Zeit“, die Vermählung von Emilia und Appiani, findet nicht statt, weil das Brautpaar auf dem Weg zu Odoardos Landgut Sabionetta überfallen und Appiani tödlich verletzt wird. Der Weg ins vermeintliche Glück, die Heirat, wendet sich und führt die Titelheldin in das Lustschloss des Prinzen, wo ihr das Unglück, die Verführung, droht.

Dieses Umschlagen von Glück ins Unglück im dritten Akt wird seit der Tragödientheorie des Aristoteles *Peripetie* genannt. Sie leitet die fallende Handlung, die drohende Verführung, ein. Eng mit ihr verbunden ist die Entdeckung, die sog. *Anagnorisis*. Claudia Galotti, die ihrer

Tochter ins Lustschloss nachgeeilt ist, beginnt die wahren Hintergründe des vermeintlichen Raubüberfalls zu erahnen. Als sie im Dialog mit Marinelli erfährt, wer sich in den Gemächern zärtlich um ihre Tochter kümmert, reimt sie sich Stück für Stück das intrigante „Bubenstück“ (III,8, S.53, Z.11) zusammen: des Prinzen Annäherungsversuche in der Kirche, dann der Streit zwischen Marinelli und Appiani, schließlich dessen Ermordung beim Überfall auf die Kutsche und die Entführung der Tochter auf das Lustschloss. Zugleich wird ihr aber auch indirekt ihr eigener Fehler, die sog. *Hamartia*, bewusst, das dreiste Verhalten des Prinzen in der Kirche als Galanterie bagatellisiert und gegenüber Odoardo verschwiegen zu haben. Im Bewusstsein ihres eigenen Fehlverhaltens stürzt sich die Mutter nun allerdings umso mutiger in die Höhle des Löwen, um ihrer Tochter beizustehen.

Die Frage nach den Konsequenzen von Claudias Einschreiten wird nun in der fallenden Handlung durch den Auftritt der Gräfin Orsina im vierten Akt hinausgezögert. Der dramentechnische Begriff für diese Verzögerung lautet *Retardation*. Gleichzeitig wird das Moment der Anagnorisis fortgeführt, denn auch die abgewiesene Mätresse des Prinzen erkennt, welches abgekartete Spiel sich auf dem Lustschloss vollzieht, und klärt den hinzugekommenen Odoardo Galotti peu à peu darüber auf. Das Warten auf den weiteren Verlauf der Handlung und ihren endgültigen Ausgang sorgt für eine enorme Spannungssteigerung, zumal nachdem die Gräfin das zukünftige Schicksal Emilias als Mätresse in grellen Farben ausgemalt und Odoardo ihr eigenes Rachewerkzeug, einen Dolch, in die Hand gedrückt hat. Doch die aufkeimende Hoffnung, der Vater könnte gegebenenfalls mit Waffengewalt die Tochter aus dem Lustschloss befreie, trägt. Im Schlussakt, dessen Handlung sich durch drei Monologe Odoardos verzögert, sorgt Marinelli mit rhetorischem Geschick für die Verwahrung der Titelheldin, gegen die der schwache Odoardo sich nicht aufzulehnen vermag, so dass die Katastrophe unvermeidbar wird und er am Ende den Dolch gegen die eigene Tochter kehrt, um ihre Keuschheit durch den Tod zu retten.

Das pyramidale Schema Gustav Freytags mit steigender und fallender Handlung zeigt, dass Lessing der klassischen Forderung nach einer regelhaft geschlossenen Form bis auf die Besonderheiten der Exposition folgt. Gerade aber diese Freiheiten, die er sich gegenüber den Vorgaben der Regelpoetik herausnimmt, zeigen Lessings Originalität und tragen zur besonderen Wirkung des Stücks bei. Dies wird auch in der Handhabung der aristotelischen Maßgaben von der Einheit von Ort und Zeit deutlich. Lessing legt sich in der Spielstatt des Ortes nicht fest, vielmehr ordnet er der steigenden und der fallenden Handlung mit der Residenzstadt Guastalla einerseits und dem außerhalb liegenden Lustschloss andererseits

jeweils unterschiedliche Orte zu. Dadurch gelingt es ihm, die sozialen Milieus in sich verändernden Räumlichkeiten darzustellen: In Guastalla steht dem öffentlich-höfischen Stadtpalais mit seinem ich-bezogenen, larmoyanten Fürsten das privat-bürgerliche Stadthaus elterlicher Sorge gegenüber, später gibt das Lustschloss (!) Dosalo mit seinen versteckten Séparées – in denen Emilia festgehalten wird, ohne dass der Zuschauer erfährt, wie es ihr dort ergeht - den frivolen Ton an.

Bei der Gestaltung des zeitlichen Verlaufs verfährt Lessing dagegen regelgetreu, indem er den in der klassischen Tradition verlangten Umfang von einem Tag (24 Stunden) nicht überschreitet, ja, noch nicht einmal ausreizt: Die Handlung setzt mit dem Prinzen früh am Tag ein („Ich hab zu früh Tag gemacht. Der Morgen ist so schön.“ I,1, S.5), etwas später besucht er die morgendliche Messe in der Hoffnung, Emilia abzupassen („um diese nämliche Stunde pflegt das fromme Mädchen alle Morgen bei den Dominikanern die Messe zu hören“ I,7, S.18), nachdem er mit Fassungslosigkeit erfahren hat, dass sie noch am gleichen Tag heiraten und zur Trauung „[g]egen Mittag“ (I,6, S.16, Z.2) auf das Landgut des Vaters abfahren wird. Dass die Handlungen des ersten und des zweiten Aktes zeitlich parallel verlaufen, verdeutlicht Odoardo, der ähnlich wie der Prinz auch früh aufgestanden ist („Das Glück des heutigen Tages weckte mich so früh; der Morgen war so schön;“ II,2, S.21). Am Nachmittag werden dann alle Hauptpersonen auf dem Lustschloss zusammengeführt, bis der Vater schließlich im einzigen Aufeinandertreffen mit der Tochter diese ersticht.

Dieser komprimierte Zeitverlauf verleiht dem Stück Tempo und Dynamik, sorgt aber auch mit dafür, dass die Figuren etwas Gehetztes an sich haben. Der Prinz will überstürzt ein Todesurteil unterschreiben (I,8), damit er umso schneller Emilia aufsuchen kann; Vater Galotti sprengt mit dem Pferd eilig in den Hof (II,1), nur um kurz den Stand der Heiratsvorbereitungen zu überprüfen und um dann sogleich wieder auf sein Landgut zurückzukehren (II,2); noch aber wartet er mit Ungeduld auf Emilia, die ihm zu lange ausbleibt, denn schließlich kann er es kaum erwarten, Appiani seinen Sohn zu nennen (II,4, S.31). Als Emilia „in einer ängstlichen Verwirrung“ (II,6, S.27, Z.12) hereinstürzt, hat Odoardo sich jedoch bereits losgerissen, weil er einen Streit mit seiner Frau vermeiden möchte (II,4, S.26). Dem tiefsinnigen Appiani wiederum kommt der letzte eine Schritt vor dem Ziel seiner Wünsche wie eine Ewigkeit vor: „Ja, wenn die Zeit nur außer uns wäre! – Wenn eine Minute am Zeiger, sich in uns nicht in Jahre ausdehnen könnte!“ (II,8, S.34, Z. 5ff.). Er ist froh, sich den Gang zum Prinzen zu sparen, und treibt seine Leute zur Eile an, damit sie mit der Kutsche um einiges früher abfahren können (II,11). Diese Hektik setzt sich am Höhepunkt der Handlung und nach der Peripetie fort: Noch während Marinelli seine

geplante Intrige im Lustschloss dem Fürsten unterbreitet, ist draußen auf der Landstraße der Überfall bereits im Gange: Man hört von Weitem einen Schuss und sieht einen Bedienten heranpreschen, der Emilia zum Schein erretten soll. Dann stürzen nacheinander Emilia und später Mutter Claudia in die Vorhalle herein. Erst mit dem retardierenden Auftritt der Gräfin Orsina kehrt etwas Ruhe ein, die aber von der aufbrausenden Cholerik Odoardos im Schlussakt wieder abgelöst wird.

Insgesamt kennzeichnen also Unrast und Atemlosigkeit das Spiel der gegenläufigen Handlungen: Hier ist es die leidenschaftliche Begierde des Prinzen, die unbedingt an ihr Ziel kommen will, dort ist es das chronische Misstrauen des Vaters, der hinter jedem Schritt einen Fehltritt argwöhnt (II,2) und nicht eher ruhen kann, bis die Tochter jungfräulich vermählt worden ist.

Der Zeitdruck, unter dem die Figuren stehen, wirkt sich auch auf ihre Sprache aus. Viele Dialoge werden in Hast und Eile geführt, Rede und Gegenrede (*Replik*) wechseln einander mit großer Schnelligkeit ab, die Sätze werden oft von Ausrufen unterbrochen oder gar nicht mehr zu Ende geführt und bleiben unvollständig (*Ellipsen*), manchmal fallen sich die Gesprächspartner auch regelrecht ins Wort.

ZITAT

Odoardo: Wo ist Emilia? Unstreitig beschäftigt mit dem Putze? –
Claudia: Ihrer Seele! – Sie ist in der Messe. – Ich habe heute, mehr als jeden andern Tag, Gnade von oben zu erlehen, sagte sie, und ließ alles liegen, und nahm ihren Schleier und eilte –
Odoardo: Ganz allein?
Claudia: Die wenigen Schritte - -
Odoardo: Einer ist genug zu einem Fehltritt! –
(II,2, S. 21f.)

Ein anderes sprachliches Merkmal ist die sprunghafte Darstellung der Gedanken, die manchmal entlarvende Versprecher aufweisen. Als zum Beispiel dem Prinzen zu Beginn des Stückes ein Brief der Gräfin mit der Mitteilung überreicht wird, dass sie in der Stadt weile, entfährt ihm zunächst ein „Desto schlimmer“, um sich danach sofort zu korrigieren („-besser; wollt ich sagen“, I,1, S.6). Die spontane Reaktion verrät, dass ihm seine Mätresse nicht mehr am Herzen liegt, was durch die gleichgültige Geste, mit der er den Brief wegwirft, und durch die anschließende kurze Reflexion über Illusion und Vergänglichkeit der Liebe bestätigt wird.

Natürlich weiß der Leser, dass das launenhafte Auf und Ab seiner Gedanken durch eine Bittschrift von einer gewissen Emilia Bruneschi ausgelöst wurde, die ihn aufgrund des Vornamens an die Titelheldin erinnert, die all sein augenblickliches Denken und Fühlen bestimmt. Wie sehr sie ihm im Kopf herumgeht, macht ein weiterer Versprecher deutlich, als er das Bittgesuch einem seiner Räte mit folgenden Worten übergibt: „Noch ist hier eine Bittschrift einer Emilia Galot - - Bruneschi will ich sagen.“ (I,8, S.19)

Auf diese Weise gewinnt der Leser tiefe Einblicke in die Gefühlswelt des Prinzen und kann seine sprunghaften Assoziationen und seine schwankenden Emotionen besser nachvollziehen. Eine solche ‚Psycho-Logik‘ durchzieht die gesamte Handlung des Stückes in Form eines vielschichtigen Zusammenwirkens begründeter Motive, die sich wie eine kausale Verkettung aneinander zu reihen scheinen. Der Prinz empfindet für die Gräfin Orsina nichts mehr, weil er, wie der Leser aus der Vorgeschichte erfahren hat, der jüngeren und bezaubernden Emilia auf einem Fest beim Kanzler Grimaldi begegnet ist (II,4, S.26, Z.12). Gerade weil er keine Gefühle mehr für die bisherige Mätresse hegt, bleibt ihr Brief ungeöffnet. Weil er den Brief nicht liest, ahnen er und Marinelli nicht, dass die Gräfin dann im Lustschloss eintreffen könnte, wenn Emilia dorthin gebracht worden ist. Weil sie das nicht wissen, muss die ausgeheckte Intrige scheitern. Denn weil die Orsina überraschend im Lustschloss auftaucht und weil sie sich mit dem feudalen Intrigenspiel auskennt, kann sie einen Zusammenhang zwischen des Prinzen Visite in der Kirche am Morgen und der Tatsache, dass eine unglückliche Braut ins Schloss gerettet wurde, erkennen und dahinter den verbrecherischen Plan Odoardo gegenüber aufdecken. Weil Odoardo die Darstellung der für wahnsinnig ausgegebenen Orsina durch den Verdacht seiner Frau, die nicht nur den Streit zwischen Marinelli und Appiani andeutungsweise mitbekommen, sondern auch die letzten Worte des sterbenden Grafen vernommen hat, erhärtet sieht, muss er um die Unschuld seiner Tochter fürchten. Weil für ihn nun Tugend und Ehre der Emilia in Gefahr stehen, kommt ihm der Gedanke, sie zu erdolchen, weil er eine keusche und tote Tochter einer geschändeten vorzieht. Weil er sich aber gegen diesen unmenschlichen Gedanken sträubt, müssen ein vermeintlicher Fingerzeig Gottes und die Provokationen Emilias herhalten, dass der Vater endlich diese unbegreifliche Tat begeht, seine Tochter zu töten, weil sie vielleicht von einem Fürsten verführt werden könnte.

Die Logik und Kausalität des Geschehens vermitteln den Eindruck eines fraglos stimmigen Ablaufs, der etwaige irrationale Tiefen und Widersprüchlichkeiten nicht zu berücksichtigen scheint. Dem steht aber die weiter oben geschilderte Unrast und Hektik gegenüber, die die

Figuren als von ihren Emotionen Getriebene und Gehetzte erscheinen lassen. Die scheinbar überzeugende Rationalität, die in den begründeten Motivketten sichtbar wird, vermag gegen die offensichtlich unkontrollierbaren Affekte nicht anzukommen: Der Prinz sieht sich in seiner sinnlichen Begierde nach Emilia als wie in „eine[m] Raub der Wellen“ (I,6, S.17, Z.10), Odoardo scheint zu Beginn geradezu von einer Manie des Misstrauens befallen zu sein („[Ein Schritt] ist genug zu einem Fehltritt!“ II,2, S.22, Z.1), Appiani kann dem Glück des Bräutigams zum Trotz von seiner grüblerischen Melancholie nicht lassen, die philosophischen Ausführungen der Gräfin Orsina unterliegen letztlich doch der leidenschaftlichen Rachsucht – man denke nur an die erregt hervorgestoßene Vision einer Furie, die eins mit dem Heer der verlassenen Geliebten den einstigen Liebhaber zerfleischt (vgl. IV,7, S.71) – und die Titelheldin schließlich glaubt ihrem Vater gestehen zu müssen, sie könne einer künftigen Verführung nicht standhalten („Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts.“ V,7, S.85, Z. 26ff.). Hinter der Handlungslogik und Motividik an der Oberfläche tut sich in den Figuren ein abgründiger Gefühlsraum auf, der sich der rationalen Kontrolle entzieht.

Diese affektuellen Schwächen der Figuren sorgen dafür, dass das Stück viel fragwürdiger ist, also viel mehr Fragen aufwirft, als es die klare und begründete Motiv-Verkettung zunächst erscheinen lässt. Hinzu kommt, dass Lessing bewusst Leerstellen in die Handlungsführung eingebaut hat, die für den Leser Unklarheiten mit sich bringen. Wesentliche Ereignisse in der Handlung werden vom Autor nicht in die unmittelbare Darstellung gebracht, sondern nur mittelbar durch die handelnden Personen berichtet. So findet das Zusammentreffen zwischen dem Prinzen und Emilia in der Kirche hinter der Bühne statt und wird dann erst von einer völlig verstörten Titelheldin im Nachhinein ihrer Mutter erzählt. Allerdings hat die in ihren Sinnen angegriffene junge Frau einen „Blackout“; sie kann sich nicht mehr an die Einzelheiten der Begegnung mit dem Prinzen erinnern: „Er sprach; und ich hab ihm geantwortet. Aber was er sprach, was ich ihm geantwortet; - fällt es mir noch bei, so ist es gut, so will ich es Ihnen sagen, meine Mutter. Jetzt weiß ich von dem allen nichts. Meine Sinne hatten mich verlassen.“ (II,6, S.29, Z. 32ff.) Dieser Erinnerungsverlust der Protagonistin stellt den Zuschauer bzw. Leser natürlich vor unbeantwortete Fragen: Was ist eigentlich bei der Begegnung vorgefallen? Warum hat die Titelheldin nicht, wie ihre Mutter erwartet, dem Prinzen „alle die Verachtung“ (II,6, S.29, Z.21) gezeigt, die er verdient? Ein wenig Aufschluss erhält der Leser dann später doch noch, wenn der Prinz die Begegnung mit seiner Angebeteten reflektiert: „Mit allen Schmeicheleien und Beteuerungen konnt ich ihr auch nicht

ein Wort auspressen. Stumm und niedergeschlagen und zitternd stand sie da; wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil höret. Ihre Angst steckte mich an, ich zitterte mit und schloss mit einer Bitte um Vergebung.“ (III,3, S. 45, Z.29ff.)

Selbst der Höhepunkt der Handlung, der Überfall auf die Hochzeitskutsche, wird nicht auf der Bühne gezeigt, sondern lediglich von Marinelli vom Fenster des Lustschlosses aus andeutungsweise kommentiert. Nicht die Tatsachen, die Details der Handlung stehen hier im Vordergrund, sondern ihre Wirkung auf den Einzelnen. Dadurch wird das Geschehen, wie z.B. die Begegnung zwischen Prinz und Emilia, in subjektive Perspektiven gebrochen, wie wir später noch genauer sehen werden (vgl. Kapitel „Gehalt“). Über die wichtigste Leerstelle im Stück werden uns aber keine Informationen zuteil. Sie beginnt mit der Situation, als der Prinz die sich sträubende Emilia - fast wie eine Gefangene - in ein Separée „abführt“ (III,5, S.49, Z.21). Nicht nur Marinelli kommt der Gedanke „wie weit er es unter vier Augen mit ihr bringt“ (III,5, S.49, Z.25), auch der Leser spielt verschiedene Szenarien durch, was sich hinter den verschlossenen Türen wohl ereignen mag, bis Mutter Claudia in die Höhle des Löwen stürzt (III,8). Macht Emilia in dieser Zwischenzeit Erfahrungen über ihre Sinnlichkeit, die sie später gegenüber ihrem Vater zu sagen veranlassen, auch sie habe „so jugendliches, so warmes Blut“ (V,7, S.85, Z.27) wie jede andere junge Frau? Lässt sie sich von den Avancen des fürstlichen Frauenhelden beeindrucken? Und was passiert, als die Mutter hinzukommt? Was hat es mit dem „Gequicke, dem Gekreusche“ (IV,3, S.60, Z.2f.) auf sich, das Gräfin Orsina aus dem Zimmer zu hören glaubt? Klare Antworten erhalten wir auf diese Fragen nicht. Wohl wird uns später Claudias Wahrnehmungsperspektive nachgereicht, die ihrem Gatten mitteilt, dass Emilia den Prinzen auf „Entfernung“ (IV,8, S.72, Z.28f.) halte, aber es scheint doch Gefahr im Verzuge zu sein und Eile geboten, denn sie fügt hinzu: „Mache nur Odoardo, dass wir wegkommen.“ (ebd.)

Diese Unbestimmtheitsstellen und die irrationalen Abgründe der Affekte und Leidenschaften der Figuren stehen dem klaren, rationalem Bau des Dramas, seiner geschlossenen Form und seiner begründeten Motiv-Verkettung im Handlungsverlauf gegenüber. Dabei muss das kein Gegensatz sein, sondern vielmehr eine Ergänzung. Der Reiz des Stückes liegt vielleicht gerade darin, dass es der scheinbar festgelegten Strukturen an der Oberfläche bedarf, um die darunter liegenden psychologischen Tiefenschichten und emotionalen Sphären, das Unausgesprochene und das Unbestimmte, aufschimmern zu lassen. So gesehen, wäre die Kritik von der kalten mathematischen Logik und der Maschinenhaftigkeit des Dramas ungerechtfertigt.

2 Figuren

Neben der dramatischen Form sind für Lessing die Bühnenfiguren von entscheidender Bedeutung. In seinen Briefen und theaterästhetischen Überlegungen aus der Hamburgischen Dramaturgie kommt er zu dem Schluss, dass die *dramatis personae* nur dann eine vollständige Wirkung ausüben können, wenn der Zuschauer sich mit ihnen identifizieren und Gemeinsamkeiten mit den Akteuren entdecken könne. Von daher lässt es sich erklären, dass der Autor im Personenverzeichnis zum Stück die Titelheldin und ihre Eltern keinem Stand, keiner hierarchischen Ordnung zugesellt hat, es also offen bleibt, ob die Galottis dem Bürgertum oder dem Adel angehören.

ZITAT

Laut Lessing kann der Mensch in einem Trauerspiel bei uns Zuschauern nur Mitleid erwecken, „wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen: und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.“ (Hamburgische Dramaturgie, 75. Stück, 19. Januar 1768)

Mit diesem Gleichheitsgedanken wendet sich Lessing vom bisherigen Barocktheater voll von „Pomp und Majestät“ (14. Stück der Hamburgischen Dramaturgie) ab, das nach der alt hergebrachten Ständeklausel nur den hohen Stand, den Adel, für die Tragödie vorsah, und begründet mit der dramatischen Person ‚als unsers gleichen‘ eine bürgerliche Identifikationsästhetik, die im Grunde bis heute wirksam ist. Nach seiner Überzeugung entsteht das Mitgefühl nur, wenn die Akteure nicht im traditionellen Sinne Helden und Übermenschen sind - oder auch als Gegenspieler der Guten abgrundtief böse und verworfen -, sondern einen ‚mittleren‘, einen ‚gemischten‘ Charakter besitzen, eine „innere Mischung des Guten und Bösen“, wie es im 63. Literaturbrief vom 18. Oktober 1759 heißt. „An dem Helden“ müsse eine „gewisse ‚hamartia‘, ein gewisser Fehler seyn“, schreibt Lessing am 18. Dezember 1756 an Moses Mendelssohn, damit der Zuschauer sich emotional angesprochen fühle.

Zwei Schlussfolgerungen lassen sich aus diesen Prämissen für die Figuren in dem bürgerlichen Trauerspiel „Emilia Galotti“ ziehen: Erstens, es treten auch bürgerliche Personen

bzw. Personen mit einer bürgerlichen Gesinnung auf, und zweitens, es können die ‚Guten‘ (wie Odoardo und Claudia) Defizite aufweisen und die ‚Bösen‘ (Prinz Hettore und Marinelli) sympathische Charakterzüge besitzen – freilich wird der Zuschauer eine Gestalt wie den intriganten, verlogenen Kammerherren allenfalls in den Motiven seines Handelns verstehen, nicht aber mögen können.

Prinz Hettore Gonzaga

Hettore Gonzaga ist nicht, wie die Bezeichnung ‚Prinz‘ vermuten lassen könnte, Thronanwärter, Herrscher im Wartestand, sondern der absolute Souverän in einem oberitalienischen Zwergstaat: Fürst, oberster Richter, keinem Gesetz, keinem Parlament unterworfen. Seine Herrschaft ist unumschränkt, keine Opposition oder gar revolutionäre Bewegung gefährdet ihn, er hat das „Konterfei eines Macht besitzenden Feudalherrn“.¹ Der Fürst wirkt anfangs durchaus sympathisch: Ein wenig sprunghaft, selbstverliebt und larmoyant, lässt er sich von Launen und Eingebungen lenken. Mal will er arbeiten, dann doch lieber ausfahren oder die Bilder des Malers Conti betrachten. Sein Arbeitseifer erlahmt rasch angesichts der vielen Bittschriften auf dem Schreibtisch. Überhaupt begegnet er dem Regieren ausgesprochen lustlos. Pflichten sind ihm lästig, seine Entscheidungen fällt er willkürlich. So gewährt er die Bitte einer ihm unbekanntem Emilia Bruneschi, weil der Name ihn an Emilia Galotti erinnert, in die er offenbar verliebt ist. Ein Todesurteil will er im Vorübergehen „recht gern“ unterschreiben, denn er ist in Eile und will dem schönen Mädchen in der Messe seine Liebe gestehen. Er hat Emilia bei einer Abendgesellschaft kennengelernt und kann nur noch an sie denken.

Hettore Gonzaga ist ein „Mensch des Augenblicks“, für den alles „in Anläufen, alles in Flucht vor der Verantwortung“ geschieht.² Den Aufgaben seines hohen Staatsamtes wird er nicht gerecht. Er hat nichts Stetiges, Beständiges, Reifes an sich; eher erinnert er an einen unfertigen, pubertären Menschen.

Seine bisherige Favoritin, die Gräfin Orsina, ist ihm zur Last geworden, seit seine Leidenschaft ein neues Objekt gefunden hat. Die kaltherzige Art, wie er sie loszuwerden sucht, zeigt ihn als selbstbezogenen Menschen, der sich, obschon in empfindsamer Manier, seinen Wünschen, Begierden und erotischen Fantasien hingibt und dabei ohne Rücksicht auf die Gefühle anderer seine Interessen verfolgt.

Dem Maler Conti gegenüber tritt er als Mäzen auf, der den Künstler selbst den Preis seiner

¹ Peter Müller: Glanz und Elend des deutschen „bürgerlichen Trauerspiels“. In: Helmut Brandt, Manfred Beyer (Hrsg.), *Ansichten der deutschen Klassik*, Berlin, Weimar (Aufbau), S.25f.

² Elisabeth Brock-Sulzer: *Gotthold Ephraim Lessing, Velber (Friedrich) 1967*, S.56.

Bilder bestimmen lässt. Willkür und Lustlosigkeit im Regieren, Leidenschaft in der Liebe und Großzügigkeit dem Künstler gegenüber, das sind Wesenszüge seiner beruflichen und privaten Existenz.

Doch der Prinz empfindet sich selbst als unfrei und eingeschränkt. War es anfangs das Joch der täglichen Arbeitsfron, das er beklagte, so ist es nun seine bevorstehende Vermählung mit der Prinzessin von Massa, ein Opfer, das er angeblich aus Gründen der Staatsraison erbringt. Hätte er einen unverstellteren Blick auf sich selbst, müsste er zum Schluss kommen, dass ihn in Wahrheit seine Begierden und Leidenschaften sowie die Abhängigkeit von seinem Kammerherrn, in die er sich begibt, unfrei machen.

Könnte man seine anfängliche Sprunghaftigkeit, Verantwortungslosigkeit und Larmoyanz auch noch lächelnd als menschliche Schwäche und Laune eines Verliebten verzeihen, so macht ihn seine bedenkenlose Bereitschaft schuldig, Marinellis Hilfe in Anspruch zu nehmen und dessen hinterhältigen Machenschaften zu decken, um Emalias Hochzeit zu verhindern und die junge Frau für sich selbst zu gewinnen. Er gewährt dem Kammerherrn als seinem Handlanger volle Handlungs- und Straffreiheit bei seinen kriminellen Vorhaben. Bedingung freilich ist, dass er, der Fürst, sich die Hände nicht schmutzig macht. Als der fingierte Überfall auf die Hochzeitsgesellschaft mit der Ermordung des Grafen Appiani endet, tadelt der Prinz seinen Höfling, denn Hettore, der gegen „ein kleines stilles Verbrechen“ (IV,1, S.56) nichts einzuwenden hat, fürchtet, in der Öffentlichkeit als Auftraggeber des Mords dazustehen. Da er dem Höfling Marinelli immer wieder die Initiative überlässt, trägt er die Verantwortung für das Unheil, das über die Familie Galotti hereinbricht, auch wenn er die Katastrophe so nicht gewollt hat. Dass er am Ende seinen Helfershelfer Marinelli als Verführer und „Teufel“ (V,8, S.87) hinstellt, ist ein wenig überzeugender Versuch von der eigenen Verantwortung abzulenken. So steht der Prinz, wenn der Vorhang zum letzten Mal fällt, gleichsam als betrogener, entlarvter Betrüger da: Die von ihm gedeckten kriminellen Machenschaften sind aufgefliegen und das Objekt seiner Begierde, Emilia, ist ihm auf tragische Weise entglitten.

Der Höfling Marinelli

Marquese Marinelli, von adeliger Herkunft, ist die unsympathischste Figur im Drama, ganz davon bestimmt, die Wünsche des Prinzen zu erfüllen. Dabei ist ihm jedes Mittel recht. Als Kammerherr, Berater, Informant (etwa über den neuesten Klatsch in der Residenz) ist er die rechte Hand seines Herrn. Der Prinz weicht ihm in persönliche Angelegenheiten ein, gesteht ihm seine Liebe zu Emilia, unterwirft sich ihm zunehmend und wird zu dessen Komplizen bei seinem amoralischen und kriminellen Treiben. Zwar vermag Marinelli die Freundschaft des

Prinzen nicht zu erringen; er hat keine gesicherte Position, kein offizielles Amt in der Hofgesellschaft, doch er wird für seinen Herrn immer wichtiger: Er verfügt über Kontakte zur Unterwelt, kennt Verbrecher, die gegen Bezahlung zu Entführung und Mord bereit sind, und schreckt nicht vor einem Kapitalverbrechen zurück, wenn es den gemeinsamen Interessen dient. Marinelli ist ein Mann ohne Gewissen. Skrupellos und von scharfem Verstand, bemisst er Menschen nach ihrem materiellen Wert. Liebe ist für ihn eine Ware. Im Grunde versteht er die Leidenschaft seines Herrn zu der bürgerlichen Emilia nicht, denn sie ist ein „Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang“ (I,6, S.14), mithin für ihn ohne Wert. Von den Gegenspielern als „Affe“ (Appiani II,11, S.38), „nachplapperndes Hofmännchen“ (Orsina IV,3, S.61) und „Hofschranze“ (Odoardo, V,4, S.77) diskriminiert, erklären sich seine Handlungen auch aus seinem Hass auf jene, die ihn verachten, und aus dem Bedürfnis nach Rache (Anstiftung bzw. Billigung der Ermordung Appianis). In den Dialogen lässt er sich nicht zu unbedachten Äußerungen hinreißen. Seine Sprache ist durchzogen von höfischen Wendungen und bedient sich einer differenzierten Syntax.

Marinellis Welt ist der Bezirk der geheimen Machenschaften, der Intrigen. Zwar misslingen seine Vorhaben regelmäßig (der Plan, Appiani als Brautwerber nach Massa zu schicken; der fingierte Überfall auf die Hochzeitsgesellschaft), doch um neue Finten ist er nicht verlegen. So kommt er auf den Einfall, Emilia im Rahmen eines angeblichen Gerichtsverfahrens in „Gewahrsam“ zu nehmen und dem Prinzen in die Hände zu spielen. Doch auch dieser Plan scheitert mit dem Tod der Protagonistin. Am Ende ist er die Gestalt, die am tiefsten fällt: Er wird vom Prinzen als „Teufel“ angesprochen und aus dessen Herrschaftsbezirk verbannt. So könnte der Zuschauer, der ihm die Entlarvung und Verstoßung von Herzen gönnt, am Ende beinahe ein wenig Mitleid mit dem armen, sprachlosen Teufel haben, dem betrogenen Betrüger, der sich aller schäbigen Mittel bedient hat, um in der Gunst seines Herrn zu bleiben.

Gräfin Orsina

Obwohl sie nur eine Nebenrolle hat und die Katastrophe eher aufhält als befördert, gehört sie zu den interessantesten Figuren des Dramas. Wenn Emilia in den Augen des Prinzen die unschuldige, engelhaft schöne Darstellung darstellt, so verkörpert Orsina, seine verstoßene Mätresse, Sinnlichkeit und Verstand. Das hat den Prinzen anfänglich wohl angezogen, doch nach einiger Zeit abgestoßen. Das Spöttische, Geistreiche, Selbstbewusste, Emanzipierte seiner Geliebten waren dem wollüstigen Genießer wohl zu anstrengend. Orsina erkennt schmerzlich, dass der Prinz das Reine, Unverbrauchte, Kindliche sucht – und nicht eine reife Frau, die Partnerschaft fordert. Hettore will ein hübsches, junges Ding um sich haben, das „lachen“

soll, „nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei Laune zu erhalten“ (IV,3, S.61). In ihrer überhitzten Fantasie glaubt sie schon „weibliches Gekreusche“ zu hören und vermutet den Prinzen beim Liebesspiel mit ihrer Nachfolgerin. Gebildet, klug, wohl auch gerissen, durchschaut sie das höfische Spiel aus Amusement, Leidenschaft und Betrug. Denn sie war bisher selbst Akteurin in diesem Spiel und hat vermutlich vor einiger Zeit eine frühere Geliebte des Prinzen verdrängt.

Die Gräfin ist gereizter Stimmung und empört über den unangemessenen Empfang durch die Domestiken im Lustschloss des Prinzen. Marinelli, in ihren Augen ein Kriecher, ein Handlanger, der sie nicht zum Herrscher vorlässt, muss stellvertretend ihre ganze Verachtung ertragen. Sie provoziert ihn mit ihrer Begriffsanalyse von „Verachtung“ und Gleichgültigkeit“ (IV,3, S.60f.) und sucht vergebens, ihre Betroffenheit ironisch zu überspielen. Die Szenenanweisungen („wehmütig“, „mit Rührung“) verraten jedoch ihre Erregung über den Verlust des Geliebten und ihre Empörung über die demütigende Form der Entlassung. Nicht einmal zu einem Abschied unter vier Augen ist der Prinz bereit.

Rasch durchschaut sie mit ihrem scharfen Verstand, dass hinter den scheinbaren Zufällen (Überfall, Rettung Emilias und ihrer Eltern, Anwesenheit des Prinzen) ein hinterhältiger Plan steckt. Indem sie gegenüber Marinelli den Prinzen lauthals als „Mörder“ bezeichnet, beginnt ihr Rachefeldzug gegen den Menschen, der sie verstoßen hat. Daher hat sie Dolch und Gift dabei – wohl um ihn zu töten und dann Selbstmord zu begehen. Da ihr der Zugang zum Fürsten verwehrt ist, will sie Emilias Vater zum Werkzeug ihrer Rache machen. Sie irritiert ihn mit Andeutungen, lässt Emilias Verstrickung in die Intrige durchblicken und drückt dem verwirrten, erregten Alten den Dolch in die Hand, in der Hoffnung, dass er ihre Rache vollstrecke.

Orsina ist ein zwiespältige Person: Als verlassene Geliebte, als Leidende erringt sie das Mitgefühl des Zuschauers, der sie wegen ihres Mutes, ihrer Offenheit und ihres scharfen Verstandes bewundert. Doch zugleich ist sie eine Geistesverwandte Marinellis und seiner Intrigen, wenn sie Odoardo zu instrumentalisieren und manipulieren versucht. Sie ist in einer tragischen Situation: Sie verabscheut das höfische Leben, durchschaut das Oberflächliche, Gemeine und Kriminelle dieser Welt, in der die Mittel den Zweck heiligen, - und kann doch von ihr nicht lassen, denn es ist *ihre* Welt. Sie kennt zwar die bürgerliche Welt und deren tugendhafte Gesinnung, doch ein Wechsel ist ihr verwehrt.

Odoardo Galotti

Als früherer hoher Offizier (Oberst) und wohlhabender Gutsbesitzer mit einem Haus in der

Stadt ist Odoardo Galotti eine geachtete Persönlichkeit. Im strengen Sinn ist er nicht bürgerlicher Herkunft, vielmehr verraten Rang und Besitz seine Zugehörigkeit zumindest zum niederen Adel. Aber das Bürgerliche ist für ihn weniger eine Sache des sozialen Status als der Gesinnung: Bewusst hat er sich von der Welt des Hofes abgekehrt und dem Leben auf dem Lande zugewandt. Hinter dieser Haltung stecken klare Grundsätze und Prinzipien. Vater Odoardo hasst das galante Treiben in der Residenzstadt und den zur Schau gestellten Luxus. Gegen den Hof setzt er die Natur, gegen den eitlen Prunk, den affektierten Lärm und die feudale Vergnügungssucht („das Geräusch und die Zerstreuung der Welt“ II,4, S.25) die bürgerlichen Tugenden der Einfachheit, Ruhe und Unschuld (vgl. II,4, S.25). Er ist der Ansicht, dass der Mensch nur in der Abgeschiedenheit der Natur und fern von Heuchelei und Verstellung („sich bücken, schmeicheln und kriechen“ II,4, S.25) seine Integrität, seine Unabhängigkeit, sein Selbst („in den väterlichen Tälern sich selbst zu leben“ II,4, S.25) bewahren kann.

Odoardo Galotti vertritt diese Wertvorstellungen entschieden und rigoros. Das bleibt nicht ohne Wirkung. So fühlt sich die Gattin durch sein schroffes Misstrauen angegriffen („Welch ein Mann! – O, der rauhen Tugend!“ II,5, S.27), während die Tochter seine Erziehungsgrundsätze sehr verinnerlicht hat. Als Vater scheint Odoardo eine auffallend starke Autorität auszustrahlen. Graf Appiani ist geradezu begeistert von seinem Schwiegervater *in spe* – „Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart!“ (II,7, S.32) – so dass der Leser fast zu glauben geneigt ist, das eigentliche Ziel der Heirat sei es, nicht der Ehemann Emilias, sondern der Schwiegersohn Odoardos zu werden. Aber auch andere Figuren können sich der patriarchalischen Aura nicht verschließen, sei es die Gräfin Orsina, die Odoardo mehrmals mit Vater anredet (vgl. IV,7), sei es der Prinz, der zumindest zum Schein Odoardo gegenüber mit den Worten „O Galotti, wenn Sie mein Freund, mein Führer, mein Vater sein wollten!“ (V,5, S.83) einlenkt.

Odoardos Dilemma besteht darin, dass seine Wirkung und sein Wirken nicht im Einklang stehen. Dies deutet sich bereits in der Tatsache an, dass Gemahlin und Tochter fern von seinem Einflussbereich in der Stadt leben, was er zu kompensieren sucht, indem er von seinem Landsitz aus unangekündigt Kontrollbesuche durchführt (vgl. II,1). Wenn es kritisch wird und seine väterliche Persönlichkeit etwas bewirken könnte, wie in der Situation, als Emilia verstört von der Messe zurückkehrt oder als die Kutsche überfallen wird, ist er allerdings nicht präsent. Auch seinem Handeln gegenüber dem Fürsten und seinem Höfling mangelt es an Überzeugungskraft. Mit einem Dolch bewaffnet, will er in die „Höhle des

Räubers“ (IV,7, S.70, Z.21), um seine Tochter aus den Klauen des Galans zu befreien. Doch zwischen cholerischem Aufbrausen und zögerlichem Zaudern hin- und hergerissen, fehlt es ihm an Kaltblütigkeit, sich im Angesicht seines Herrschers mit Worten oder Taten im richtigen Augenblick durchzusetzen. Von Skrupeln gehemmt, holt er den Dolch nicht hervor, stammelnd wiederholt er die Wendungen seines Herrn, ohne zu einer enthüllenden Anklage fähig zu sein. So wird er zum Gefangenen der höfischen Intrigen und seines eigenen jähzornigen Charakters und verliert in der Stunde der Bewährung den Mut und die Sprache. Alle Gedanken an ein Attentat auf seinen Herrscher verwirft er gleich wieder; er bleibt der ohnmächtige Untertan.

Man könnte einwenden, dass Odoardo im entscheidenden Moment konsequent ist und seine Tochter gemäß seinen Wertvorstellungen vor der möglichen Schande bewahrt, indem er sie ersticht. Aber auch hier überholt die Wirkung seiner Gesinnung dessen Wirken: Ein Einblick in sein Inneres offenbart, dass Odoardo sich dagegen sträubt, tätig zu werden und seine Tochter zu töten; viel lieber delegiert er die Entscheidung an den Himmel (vgl. V,6). Emilia dagegen ist derart von den erzieherischen Werten ihres Vaters durchdrungen, dass sie selbst Hand an ihr Leben legen will. Erst die Aussicht auf die Todsünde eines Selbstmordes und die provozierende Klage über die fehlende Vätergewalt bringen Odoardo dazu, Emilia zu erdolchen. Wenn man so will, wird er von der eigenen Tochter zur Tat ‚verführt‘. Erst dann erwacht er aus seiner Erstarrung und ruft Gottes Rache auf das Haupt seines Fürsten. So gesehen, erscheint Emilia beinahe weniger ‚als Opfer fürstlicher Willkür, sondern als Opfer der väterlichen Erziehung, in der jede sinnliche Regung als ‚Sünde‘ gilt“.³ Dementsprechend orientiert sich die Vatergestalt Odoardos mit Gisbert Ter-Nedden an ein verdammendes Gottes- und düsteres Weltbildes, demzufolge der Sieg der Leidenschaft und des Triebhaften über die Vernunft zum Sündenfall wird. Der Vater lauere förmlich auf Amoral und Laster, die er vor allem im höfischen Leben am Werk sehe. So gingen all seine Erwartungen und Befürchtungen im Sinne einer self-fulfilling prophecy in Erfüllung.⁴

Claudia Galotti

Claudia lebt mit ihrer Tochter fern von ihrem Ehemann im Stadthaus der Familie in der Residenzstadt Guastalla, wo sie Emilia eine „anständige Erziehung“ (II,4) ermöglichen möchte. Das höfische Leben zieht sie offenbar an. Sie lehnt die Strenge, die rigide Moral und

³ Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar, (Metzler), 3. Auflage 2010, S.388.

⁴ ebd., S.390.

das Misstrauen ihres Mannes gegenüber der Welt des Hofes ab und ist stolz darauf, dass der Prinz sich bei der Abendgesellschaft ihrer Tochter gegenüber „gnädig“ erwiesen und von ihr „mit so vielen Lobeserhebungen“ gesprochen hat (II,4, S.26). Was der Vater zu viel an Misstrauen besitzt, hat sie zu wenig. Selbst die Zudringlichkeit des Prinzen bei der Messe verharmlost sie als Galanterie, wundert sich freilich, dass Emilia ihm nicht „in Einem Blick alle die Verachtung“ gezeigt habe, „die er verdient“ (II,6, S.29). Als verhängnisvoll erweist sich ihr Rat, weder dem Bräutigam noch dem Vater von der Emilias Begegnung mit dem Prinzen zu berichten. Sie hält es für taktische Klugheit, um beide nicht zu beunruhigen. Doch das Verheimlichen der Kirchenszene hat fatale Folgen. Denn Odoardo und vor allem Appiani ahnen nichts von der Intrige Marinellis, die sie andernfalls gewiss durchschaut und verhindert hätten. So nimmt das Verhängnis seinen Lauf. Wenn Claudia später zu ihrem Gatten sagt: „Aber wir sind unschuldig. Unschuldig, in allem unschuldig!“ (IV,8, S.71), so hat sie objektiv recht. Doch die Gefahren, die ihrer Tochter und der Familie in der Stadt durch den Prinzen und seinen Höfling Marinelli drohen, hat sie leichtsinnig unterschätzt. Dafür ist sie die Erste, die das „Bubenstück“ der beiden durchschaut und Marinelli lauthals als „Mörder“ beschuldigt. Doch gegen die Verschlagenheit der Mächtigen ist sie hilflos, auch wenn sie wie eine „Löwin“ kämpft, „der man die Jungen geraubet“ (III,8, S.53). Vielleicht hätte sie zusammen mit einem selbstbewusst und kämpferisch auftretenden Ehemann einiges gegen Prinz und Höfling ausrichten und der Handlung eine Wendung geben können, doch im entscheidenden Augenblick schickt Odoardo seine Frau fort und weiß sich gegen die beiden Schurken nur zu helfen, indem er die eigene Tochter tötet.

Graf Appiani

Als Graf gehört Appiani dem Hochadel an, seine Güter in Piemont verraten seinen Reichtum. Auch wenn er vom Prinzen als „würdiger junger Mann, ein schöner Mann, ein reicher Mann, ein Mann voller Ehre“ (I,6, S.14) geschätzt wird und jener ihn gern an den Hof holen würde, so hat Appiani sich längst entschieden, die Residenz zu verlassen und nach seiner Vermählung mit Emilia Galotti auf seine Güter zurückzukehren. Der Kammerherr Marinelli hingegen hasst den Grafen, der offenbar der Ranghöhere und Freiere ist, zutiefst, auch wenn er sich als dessen Freund ausgibt. Für Odoardo ist Appiani der ideale Schwiegersohn, der Alte ist glücklich, „diesen würdigen jungen Mann meinen Sohn zu nennen“ (II,4, S.25). Neben der Tugendhaftigkeit schätzt er vor allem dessen Entschluss, sich mit Emilia vom Leben am Hofe und in der Stadt zurückzuziehen, dorthin, „wohin Unschuld und Ruhe sie rufen“ (II,4, S.25). Endlich glaubt Odoardo seine Tochter in einer Vermählung mit einem würdigen,

tugendhaften jungen Mann fern vom Hof sicher aufgehoben. Auch Claudia ist überzeugt, dass Emilia und der Graf „für einander geschaffen“ seien (II,4, S.25).

Der Graf wirkt am Morgen seiner Hochzeit „feierlich“ und „ernsthaft“ (II,7). Seiner Braut, die ihm fröhlich entgegentritt, begegnet er seltsam distanziert. Zwar beteuert er seine „Glückseligkeit“ (II,7, S.31), doch dabei erscheint er steif und schwermütig. Dass Emilia sich noch gar nicht für die Hochzeit zurechtgemacht hat, entgeht ihm völlig. Sie soll ihm eine „fromme Frau“ sein, für ihren „Putz“ hat er keinen Blick (II,7). Von Liebe ist nicht die Rede. Vielleicht ist das ein Indiz für die Gefasstheit Emilias, als sie später vom Tod ihres Bräutigams hört (V,7).

Nachdem ihm Marinelli den vermeintlich ehrenvollen Auftrag der Brautwerbung in Massa überbracht hat, entwickelt sich das Gespräch bald zum Streit, als der Kammerherr den Auftrag als Pflicht und „Befehl des Herrn“ hinstellt (II,10). Der empfindsame Graf betont seine Stellung als „Freiwilliger“, nicht „Sklave“. Er sei „Vasall eines größern Herrn“ (II,10), womit er offenbar auf den Kaiser anspielt. Als der Höfling Appianis Eheschließung als bloße Zeremonie abtut und unterstellt, „die guten Eltern“ Emilias würden „es so genau nicht nehmen“, ist die Ehre des Grafen verletzt. Er nennt Marinelli einen „ganzen Affen“, diesem bleibt nichts anderes als die Duellforderung, die Appiani mit Freuden annimmt. Damit hat er sein Todesurteil besiegelt.

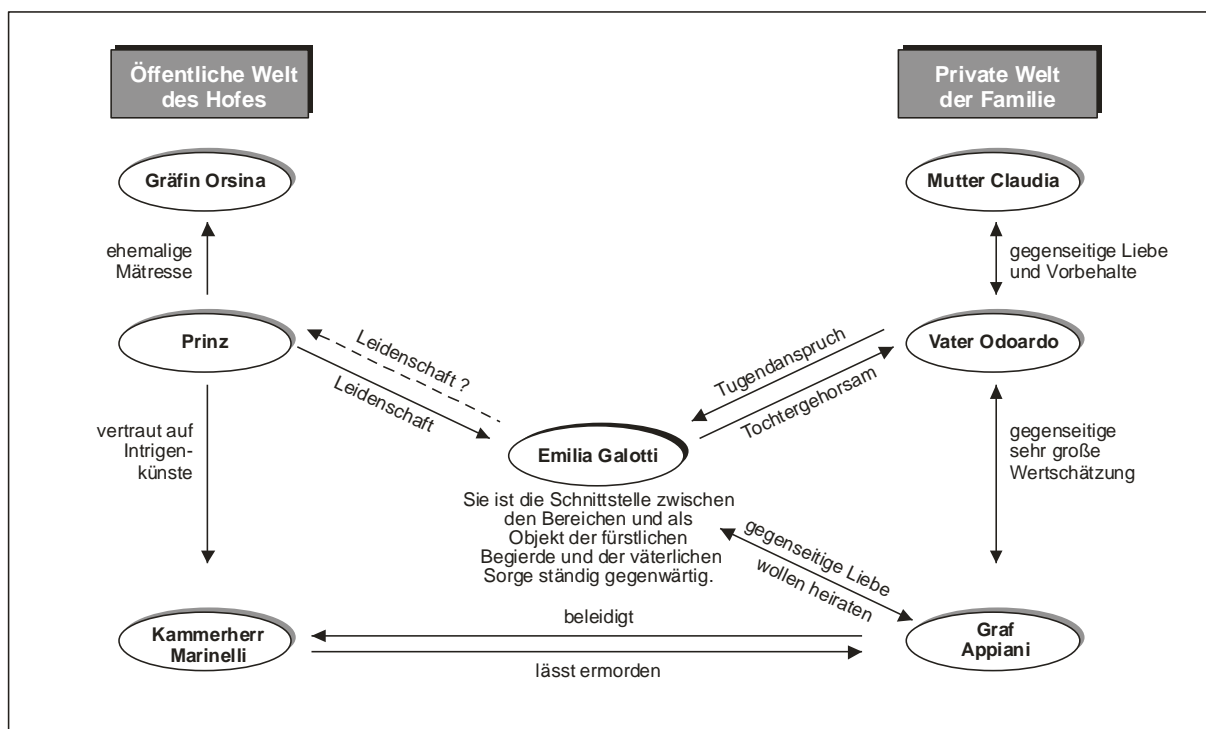


Schaubild 2: Personenkonstellation

Emilia Galotti

Mit ihr erscheint eine Frau als Heldin auf der Bühne. Sie ist die Titelfigur des Dramas, tritt erst sehr spät (II,6) und dann nur in wenigen Szenen auf – und steht doch im passiven Zentrum, in dem die Aktionen der anderen zusammentreffen. Sie ist die Schnittstelle zwischen dem privaten und dem öffentlichen Bereich und als Objekt der väterlichen Sorge sowie der fürstlichen Begierde ständig gegenwärtig. So ist der Prinz derart in sie verliebt, dass er seinen Amtspflichten als Herrscher kaum nachkommen kann. Er preist ihre außerordentliche Schönheit, schwärmt beim Anblick ihres Bildes von ihr als „Meisterstück der Natur“ (I,5) und sieht in dem „Engel“ schon seine neue Geliebte. Die Intrigen seines Kammerherrn Marinelli, der sie abschätzig als „ein Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang“ bezeichnet, zielen mit seiner Billigung auf deren Besitz als künftige Geliebte; am Ende wird sie Opfer der Katastrophe. Graf Appiani wünscht in Emilia eine „fromme Frau“ zu besitzen und ihr Vater Odoardo überwacht argwöhnisch ihren Lebenswandel auf seine Tugendhaftigkeit. Allenthalben sind es Forderungen, Erwartungen, die ihr entgegengebracht werden: Sie hat den väterlichen Moralvorstellungen zu genügen, soll nach dem Willen der Mutter die gesellschaftlichen Umgangsformen erlernen und als Gemahlin mit Appiani zurückgezogen auf dem Land leben. Emilias Objektcharakter wird durch Lessings moderne Inszenierungstechnik der perspektivierten Brechung unterstrichen, die die Titelheldin nicht als Akteurin erscheinen lässt, als eigenständige Persönlichkeit, sondern als Gegenstand, Objekt fremder Vorstellungen, Wünsche und Begierden. Selbst die Gräfin Orsina benutzt die junge Frau, indem sie Odoardo gegenüber deren Einverständnis mit dem Prinzen andeutet, um so den Vater gegen den Herrscher zu instrumentalisieren.

Bei ihrem ersten Auftritt begegnet uns statt einer strahlenden, selbstbewussten Schönheit ein verstörtes, furchtsames Mädchen, das „in einer ängstlichen Verwirrung“ auf die Bühne stürzt, kaum fähig der Mutter einen klaren Gedanken mitzuteilen. Die Liebesgeständnisse des Prinzen in der Messe haben sie aufs Äußerste verwirrt: „Meine Sinne hatten mich verlassen.“ (II,6) Das fromme, rechtschaffene Kind weiß nicht, ob es sich mit seiner ängstlich-passiven Haltung dem Prinzen gegenüber nicht mitschuldig gemacht habe.

Bei ihrem letzten Auftritt (V,7) wirkt Emilia in ihrer rhetorisch-suggestiven Sprachgewalt hingegen wie verwandelt: Aus dem verängstigten, einfältigen, stets von außen bestimmten Mädchen wird zunächst eine empörte, verzweifelte junge Frau, die aus der passiven, nur reagierenden Rolle ausbricht, sich ihrer ausweglosen Lage als Gefangene des Prinzen bewusst wird, um die eigene Verletzlichkeit und Verführbarkeit weiß und der Gewalt die selbst gewählte Entscheidung des Freitods entgegensetzt. Ob sie damit die Forderung nach

Autonomie und moralischer Selbstbestimmung erfüllt oder als Opfer des väterlichen Tugendrigorismus agiert, bleibt ebenso eine offene Frage wie die Frage nach ihrer Schuld bzw. Mitschuld (s.u.). Kein Monolog gewährt uns einen Blick in Emilias Inneres.

Entscheidende Ereignisse und Begegnungen erfahren wir erst im Nachhinein in Form eines Botenberichts. Bei ihren Auftritten, sei es in ihrem Bericht vom Liebeswerben des Prinzen in der Kirche oder bei der einzigen unmittelbaren Begegnung mit dem Prinzen, dem sie sich hilflos und untertänig zu Füßen wirft (III,5), wirkt sie erregt und verstört. Von tieferen Empfindungen, gar Leidenschaft keine Spur, so scheint es. Und auch der Bericht des Fürsten Marinelli gegenüber (III,3), Emilia habe seine Liebesbeteuerungen in der Kirche „wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil höret“, aufgenommen, weist nicht eben auf Lust und Leidenschaft hin. Doch es gilt genau zu lesen, um die Signale ihrer Schuldgefühle nicht zu übersehen (siehe unten in der exemplarischen Interpretation „Warum muss Emilia sterben...?“).

3 Gehalt

Eigentlich sollte der Gehalt dieses Dramas, also seine Deutung, vergleichsweise offensichtlich sein. Denken wir nur an die klar strukturierte Handlung und die überschaubaren Koordinaten von Raum und Zeit. Zwei Lebenswelten stehen sich gegenüber, hier der Adel, repräsentiert durch den Fürsten auf seiner Residenz, dort die bürgerliche Familie, verkörpert durch das Ehepaar Galotti mit ihrer Tochter im Stadthaus nahebei. Der Fürst, der die attraktive und tugendhafte Tochter begehrt, erfährt eines Morgens, dass diese sich noch am selbigen Tag mit einem Grafen verheiratet werde. Nun gilt es, mit Hilfe seines intriganten Kammerherren diese Heirat zu vereiteln. Am Mittag wird die Hochzeitsgesellschaft auf dem Weg zur Vermählung überfallen, der Bräutigam getötet und die schöne Braut ins unweite Lustschloss des Fürsten gebracht. Noch ehe der Tag an dieser Stätte des feudalen Vergnügens zur Neige geht, ist das Trauerspiel bereits zu Ende: Der Vater hat die Tochter umgebracht, bevor der Fürst sie verführen konnte, ein Siegeszug der bürgerlichen Tugend über die Willkür und Wollust der Adelligen!

Man muss zugeben, das klingt nicht sonderlich gehaltvoll und für uns heute eher trivial. Angesichts der sich anbahnenden gesellschaftlichen Umbruchsituation im Deutschland des 18. Jahrhunderts aber birgt die Konfrontation der Stände - wenn auch von Lessing in die Spätrenaissance nach Italien ausgelagert - durchaus einigen Zündstoff: Dem deutschen Theaterpublikum wird gezeigt, wie das aufstrebende Bürgertum es wagt, die Lasterhaftigkeit der adeligen Despoten anzuklagen und den Angriff auf die jungfräuliche Ehre standhaft

abzuwehren. Allerdings bleibt der heldenhafte Tod der Emilia im Gegensatz zur historischen Vorlage, in der die Ermordung der Tochter einen erfolgreichen Volksaufstand auslöst, in Lessings Trauerspiel gesellschaftlich ohne Folgen. Trotzdem scheint der Bürger dem Adeligen, wenn auch nicht politisch, so doch moralisch überlegen, hält er doch die allgemein menschlichen Werte von Tugend und Freiheit hoch und unterläuft damit die Standesgrenzen zumindest im ideellen Bereich.

Allerdings fragt es sich, ob wir den Klassengegensatz nicht erst viel später vereinfachend und ideologisierend in das Stück hineingedeutet haben. Ein genauere sozialhistorischer Blick kann nämlich der postulierten Opposition von Adel versus Bürgertum einige Zweifel abgewinnen. Die deutschen territorialen Kleinstaatenverhältnisse standen zur Entstehungszeit des Stückes der Entwicklung einer vom Hof abgegrenzten, eigenständigen bürgerlichen Klasse eher entgegen. Schauen wir auf das Dramengeschehen selbst und vernachlässigen wir dabei einmal die fiktive Rückdatierung ins Italien des 17. Jahrhunderts, dann hat die Figur des Odoardo Galotti als Oberst (I,6, S.15, Z.21) eine für Adelige typische Militärkarriere absolviert. Auch in seiner Vorliebe für das Landleben und in seiner Abneigung gegen den Hof verkörpert er nicht unbedingt den typischen Bürgersmann. Im deutschen 18. Jahrhundert gab es viele Adelige, die auf dem Land lebten und wirkten – so wie eben auch der fiktive Odoardo Galotti auf seinem Landgut bei Sabionetta. Und was seine Tochter betrifft, so lässt er ihr, wengleich widerwillig – eine standesgemäße Erziehung in der Stadt bei Hofe zukommen. Im Übrigen gab es auch speziell unter dem territorialstaatlichen Adel unterschiedliche Wertvorstellungen und das Mätressenwesen war keineswegs eine höfische Selbstverständlichkeit.

Auf die gesellschaftlichen Zustände in Deutschland ab Mitte des 18. Jahrhunderts bezogen, aber auch in Hinblick auf den aufklärerischen Autor Lessing, geht es in der „Emilia Galotti“ vermutlich weniger um den Konflikt eines pauschal aufgebauschten Ständegegensatzes, als vielmehr um die grundsätzliche Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Lebensauffassungen und Werthaltungen. Der zentrale Bezugspunkt in dieser Auseinandersetzung ist die Liebe. An ihrer Art der Auslegung kann man den mentalitätsgeschichtlichen Unterschied zwischen einem eher barock-höfischen Verständnis und einer eher empfindsam-bürgerlichen Auffassung – wohlgemerkt auch jenseits des gesellschaftlichen Standes – festmachen. Im öffentlichen Bereich vom Barock her bis weit ins 18. Jahrhundert hinein ist die Liebe auf einen instrumentellen Charakter hin angelegt, sie dient entweder der Triebbefriedigung oder des dynastischen oder ökonomischen Machtzuwachses.

Das heißt, man verbindet sich nicht mit einem anderen um des anderen Willen, sondern aus der augenblicklichen Begierde heraus oder aus machtpolitischen Ansprüchen. Für den Prinzen Hettore Gonzaga gelten gleich beide Aspekte: Er begehrt Emilia, muss sich aber aus den öffentlichen Zwängen eines aristokratischen Herrschaftsdenkens heraus mit der Prinzessin von Massa vermählen (I,6, S.13, Z.3ff.). Das Mätressenwesen erklärt sich dann als Folge eines solchen Konflikts.

Das bürgerliche monogame Liebesverständnis verteilt sich dagegen nicht auf Augenblicke und verschiedene Personen. Die bürgerliche Liebe ist im Ideal auf Einzigartigkeit ausgerichtet und privater Lebenssinn schlechthin. Sie ist die große, die wahre Liebe, und als solche schicksalhaft und gottgewollt. Claudia bringt diese Vorstellung zum Ausdruck, wenn sie sagt, dass der Graf und Emilien „füreinander geschaffen“ sind (II,4, S.25, Z.22), und Odoardo, sonst nicht um Widerworte verlegen, bestätigt sie hierin nachdrücklich: „Nun haben sie sich gefunden, die füreinander bestimmt waren: nun lass sie ziehen, wohin Unschuld und Ruhe sie rufen.“ (ebd., Z.28ff.) Ein solches Liebesverständnis bedarf nicht des Trubels und der Ablenkung, es ist auf Dauer und Kontinuität hin angelegt, anstatt aus einer momentanen Regung der Leidenschaft zu erwachsen. Dadurch erklärt sich auch, warum Emilia und Appiani in ihrer Begegnung kurz vor der Hochzeit so wenig Sinnlichkeit und Bedürfnis nach körperliche Nähe an den Tag legen. Was vielmehr zählt, ist die Vermählung selbst, die Beglaubigung der einzigartigen Liebe durch Gott im heiligen Sakrament der Ehe. Und so nimmt es nicht Wunder, dass alles in Eile ist, die Braut rein und unschuldig ihrem Bräutigam in der Heirat zuzuführen.

Zu den typischen Vorverständnissen an das Stück gehört es zu glauben, Lessing mache sich mit seinem Stück zum Sprachrohr dieser bürgerlichen Lebenshaltung. Der durch Trivilliteratur und *soap operas* sozialisierte Leser schließt aus dem Kampf zwischen Unschuld und Verführung reflexartig, im ersteren sei das Gute und Richtige, im zweiten die Niedertracht und der Egoismus enthalten. Und natürlich ist es so, dass der Prinz egozentrisch aus seiner Triebstruktur handelt, „vor einem kleinen Verbrechen“ (IV,1, S.56, Z.26) nicht zurückschreckt, um an das Ziel seiner Begierde zu kommen, und sich schuldig macht, wenn er sich in einer Art Rollentausch seinem intriganten Diener und Handlanger Marinelli unterwirft und ihm die Zügel in die Hand gibt. Aber wie bereits die Figurencharakteristik gezeigt hat, fertigt Lessing keine Schwarz-Weiß-Zeichnungen von Gut und Böse an – und gerade darin liegt der Gehalt des Stückes. So machen sich in der Leidenschaft des Prinzen durchaus auch empfindsame Züge bemerkbar, dergestalt dass er nicht einfach nur begehrt, sondern für die

Schönheit und für die Unschuld Emilias empfänglich ist. Zu Marinellis ironischem Ausruf „Aber so geht es den Empfindsamen!“ (I,6, S.14, Z.12f.) hat er eine ganz andere Meinung: „Wer sich den Eindrücken, die Unschuld und Schönheit auf ihn machen, ohne weitere Rücksicht, so ganz überlassen darf; - ich dünke, der wäre eher zu beneiden, als zu belachen.“ (ebd., S.14, Z.18ff.) Für den Prinzen erscheint es ein erstrebenswertes Ideal zu sein, sich ganz der privaten Sphäre der Liebe hingeben zu können, ohne Rücksicht auf die höfische Etikette, „in welche[r] das Zeremoniell, der Zwang, die Langeweile, und nicht selten die Dürftigkeit herrscht.“ (ebd., S. 14) Den für einen Höfling typisch pragmatischen Vorschlag, die Emilia als Gräfin Appiani sozusagen aus zweiter Hand zu nehmen, bezeichnet er daher als unverschämt. (ebd., S.17)

Andersherum sind auch die „Guten“, also die wertegesinnten „Bürgerlichen“, bei all ihren hehren Vorstellungen von Unschuld und Liebe nicht frei von Leidenschaften. Claudia Galotti wäre hier als erste zu nennen, die ihren Hang zum bunten Treiben in der Stadt und zum höfischen Leben doch nicht ganz verhehlen kann. Ihr Mann ist dagegen zwar viel prinzipienstrenger, aber dennoch als Choleriker schwer steuerbaren Wutausbrüchen unterworfen, wie das seine drei Monologe im fünften Akt demonstrieren. So wenig hat er seine zornigen Emotionen im Griff, dass ihm im entscheidenden Moment der kühle Verstand fehlt, um sich gegen die rhetorische Kraft eines Marinelli und eines Fürsten zu behaupten. Zu guter Letzt haben wir die Titelheldin selbst, die das Ausgeliefertsein an die Leidenschaften ja regelrecht zum Thema erhebt, wenn sie in der Schlüsselszene eingesteht, der Macht der Verführung nicht gewachsen zu sein: „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.“ (V,7, S.85.)

„Ich bin für nichts gut.“ – Vernichtender kann man eigentlich gar nicht zum Ausdruck bringen, dass man als Mensch den gesetzten oder verinnerlichten Normen und Werten nicht genügt. Hier liegt die Problematik der auf Tugend und Unschuld gegründeten „bürgerlichen“ Lebensauffassung: Sie ist zu hoch gegriffen für diese Menschenwelt. Odoardo Galotti und Graf Appiani scheinen sich darin einig zu sein, dass ein tugendhaftes Leben nur am Rande der Gesellschaft möglich sei, nämlich im Rückzug auf das Land fern von kulturellen und politischen Zentren und orientiert am Vorbild der unverfälschten und einfachen Natur. Aber ist eine solche Innengründung des Menschen im Privaten unter Ausschluss der menschlichen Gesellschaft ein gangbarer Weg? Entspricht dies überhaupt Emiliens ureigenstem Interesse? Wenn man so will, so soll die Unschuld unter der fehlenden Teilhabe am Leben bewahrt werden. In der Schlussfolgerung ist die bürgerliche Erziehung dann eine Form der

Entziehung, die sich durch Negation auszeichnet: Es gilt sich vor den Schlägen der Welt fernzuhalten, sich aus der Welt herauszunehmen, anstatt sich auf sie einzulassen. Ihre Radikalisierung erfährt dieser lebensferne Standpunkt beispielhaft in dem Wunsch der Titelheldin, lieber unschuldig, also rein, zu sterben, als sich am Leben schuldig zu machen, sprich: sich den möglichen Fährnissen und Gefahren, die das Leben zukünftig bereit halten mag, zu stellen. Natürlich kann man diese Haltung auch in einem positiveren Licht sehen und sie als heldenhaften Ausdruck einer sittlichen Autonomie anerkennen, die sich der willkürlichen Macht des Fürsten nicht beugen will. In dieser Deutungsperspektive strebt Emilia danach, ihre innere Freiheit und ihre innere Integrität zu verteidigen. Der Preis dieser Innerlichkeit, ob so oder so beleuchtet, ist jedenfalls der Tod.

Es zeichnet sich ab, dass wir dem vieldeutigen Gehalt dieses Dramas nicht gerecht werden, wenn wir die gegensätzlichen Figurengruppen in festgelegte ständische oder moralische Kategorien (Bürger versus Adel bzw. gut versus böse) pressen und gegeneinander ausspielen. Dem Verständnis zuträglicher ist es, die *dramatis personae* von ihrem Menschsein her immanent zu deuten, ohne externe Urteilskategorien heranzuziehen. Die gegensätzlichen Figurengruppen unterscheiden sich dann darin, dass die einen ihre Leidenschaften exzessiv ausleben wollen und die anderen alles daran tun, ihre Sinnlichkeit zu unterdrücken oder, im wahrsten Sinne des Wortes, abzutöten. In beiden Fällen aber geht es um die Macht der Sinne. Und diese Macht darzustellen, scheint dem Aufklärer und Dramatiker Lessing in mehrfacher Hinsicht ein Anliegen zu sein.

Dies zeigt sich schon gleich zu Beginn des Stückes bei der Exposition des Prinzen. Er wird uns nicht als absolutistischer Herrscher auf dem Thron präsentiert, sondern privat in seinem Kabinett, zwar mit dem Staatsgeschäft beschäftigt, aber abgelenkt von der Frau, die ihm ständig durch den Sinn geht, kurzum, wir lernen den Prinzen nicht als Staatsperson, sondern menschlich als Liebenden kennen. All sein Denken und Handeln steht unter der Wirkung, die die schöne Titelheldin auf ihn ausübt. Regelrecht thematisiert wird diese Wirkungsmacht in den anschließenden Szenen mit dem Maler Conti. Dem Portrait der Orsina steht der Prinz kritisch und distanziert gegenüber, von dem Bild der Emilia dagegen ist er völlig gefesselt und kaum imstande sich davon wieder zu lösen, wie das die wiederholten Regieanweisungen unterstreichen. Die Fassungslosigkeit ist groß, denn er sieht mit einem Male, wie die alle seine Sinne bewegende Vorstellung von der Dame seines Herzens ihm, in der Kunst des Malers gespiegelt, als Bild entgegengestellt wird: „Was seh ich? Ihr Werk Conti? oder das Werk meiner Phantasie?“ (I,4, S.9, Z.25f.) Die distanzierte Haltung von eben ist einem

Höchstmaß an Identifikation gewichen, künstlerische Produktion und unmittelbare Rezeption fließen untrennbar zu einem Ganzen zusammen. Lessing scheint hier vorzuführen, was ihm auch für die Rezeption seiner dramatischen Werke wichtig ist: eine Entsprechung zwischen künstlerischer Darstellung und individueller Empfindung, emotionale Teilhabe, Einfühlung, Sehnsucht und Bangen, kurz, Identifikation. Dies geht freilich nur, wenn der Zuschauer bzw. Leser Gemeinsamkeiten zwischen sich und der Figur entdecken kann, wenn ihm menschliche Gefühle, wie zum Beispiel das Verliebtsein, gezeigt werden, die auch ihm nicht fremd sind. Erst dann kann er sich in eine Figur hineinversetzen, kann an ihrem Schicksal und ihren Leidenschaften Anteil nehmen oder, wie es Lessing in seinen theaterästhetischen Schriften nennt, „Schrecken“ und „Mitleid“ empfinden.

ZITAT

„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stück Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muss natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen.“
(Hamburgische Dramaturgie, 14. Stück, 16. Juni 1767)

Doch Lessing war klar, dass es nicht genügte, Menschen mit für den Durchschnittszuschauer nachvollziehbaren Regungen auf die Bühne zu bringen. Damit sich Identifikation einstellt und Empathie ereignet, gehören die großen Gefühle, die Leidenschaften dazu. Nicht nur müsse der Dramatiker, so Lessing, danach streben, die einzelnen Handlungen seiner Personen zu motivieren. Darüber hinaus werde er versuchen, „die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: dass wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; dass wir bei jedem Schritte, den er seine Personen tun lässt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst getan haben; dass uns nichts dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahin reißt, und voll Schrecken über das Bewusstsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben.“
(Hamburgische Dramaturgie, 32. Stück, 18. August 1767)

Lessings Wirkungsästhetik gründet auf die emotionale Einlassbereitschaft des Rezipienten, auf seine Fähigkeit, im Bann des Mitgefühls für einen Augenblick von sich selbst abzusehen

und die fiktive Befindlichkeit des Anderen einzunehmen. Beim Prinzen verhält sich der Kunstgenuss aber gegenläufig, er ist vollkommen abhängig von seiner eigenen Befindlichkeit. Das Portrait der Orsina vermag ihn nicht mehr anzusprechen, es erreicht ihn in einer anderen Stimmung als in der, als er es in Auftrag gegeben hatte. Emilias Portrait hat dagegen seine vollste Aufmerksamkeit, es entspricht ja der Vorstellung, die ihn augenblicklich beherrscht. Kunst, so genossen, ist keine wirkliche Erfahrung oder Horizonterweiterung, vielmehr wird sie vereinnahmt zur Bestätigung der Befindlichkeit des Rezipienten, zur Legitimation des *status quo*. Das Portrait ist dann nur noch ein Abglanz von den Vorstellungen des Betrachters.

Interessant ist, dass die Titelheldin auf diese Weise nicht *in persona*, sondern über zwei unterschiedliche Wirkungsweisen eingeführt wird: Einmal über den Künstler, der sich Emilia im Akt des Malens annähert und sich etwas auf die praktische Erfahrung einbildet, dass er ihre Eigenheit nicht vollends trifft („Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!“ I,4, S.10, Z.8f.), zum anderen über den Prinzen, der in dem Bild das perfekte Ergebnis seiner eigenen Vorstellungen erkennt. Ist Emilia im ersten Fall so etwas wie ein exzellentes Anschauungsbeispiel für das „Studium der weiblichen Schönheit“ (Conti, I,4, S.11, Z.16f.), so wird sie im zweiten Fall auf ein Objekt reduziert, einen käuflichen Besitzgegenstand, an dem man seine Fantasien auslebt. Der erregende Gedanke, nicht nur das Abbild der Geliebten, sondern die Geliebte leibhaftig zu kaufen und zu besitzen, liegt dann nicht mehr fern: „Dich hab ich für jeden Preis noch zu wohlfeil. – Ah! schönes Werk der Kunst, ist es wahr, dass ich dich besitze? – Wer dich auch besäße, schönes Meisterstück der Natur! – Was Sie dafür wollen, ehrliche Mutter! Was du willst, alter Murrkopf! Fodre nur! Fodert nur! – Am liebsten kauf’ ich dich, Zauberin, von dir selbst!“ (I,5, S.12) Nicht durch das Bild, das man entwirft und gestaltet, sondern durch das Bild, das man sich macht, wird der Objektcharakter Emiliens begründet, noch bevor sie leibhaftig auf der Bühne steht.

Aber auch dann, im zweiten Akt, wird dieser Eindruck nicht getilgt. Im Gegenteil, das Aufeinandertreffen mit dem Prinzen hinterlässt Emilia verstört und von Sinnen, so gar nicht der Erwartung eines Lesers entsprechend, der zuvor so viele Lobpreisungen über Charakter und Schönheit der Titelheldin vernommen hat. Auch hier, bei ihrem ersten Auftritt, wenn sie von der Begegnung mit dem Prinzen berichtet, steht nicht Emilia als Person im Vordergrund, sondern die Wirkung, die ein vorheriges Ereignis auf sie hat, eine Wirkung mit einer derartigen Wucht, dass Emilia sich einbildet, der Prinz verfolge sie immer noch, obschon sie bereits ihr Zuhause betreten hat. Der Gedanke keimt auf, dass der fürstliche Frauenheld

Eindruck auf sie gemacht hat, und sei es auch nur in einem undefinierbaren Gefühlsgemisch aus Ehrfurcht, Scham und Anziehung. Wie auch immer, Emilia wird auf diese Weise viel stärker mit dem Prinzen in Verbindung gebracht, als ihr lieb sein dürfte.

Sowohl Hettore Gonzagas Besitzanspruch an Emilia als auch ihre verängstigte Reaktion auf seine Annäherungsversuche lassen die Titelheldin passiv und nicht als Subjekt des Handelns erscheinen. Zum Ende des Stückes hin wirkt sie dagegen standhafter und entschlossener, als sie das hohe Lied der menschlichen Freiheit und Eigenständigkeit verkündet: „Ich will doch sehn, wer mich hält, - wer mich zwingt, - wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann.“ (V,7, S.84, Z.28f.) Auch im Folgenden ist sie es, die, bestrebt ihre Unschuld zu bewahren, die Handlung vorantreibt, und den Vater mit ihrem Bekenntnis der eigenen Sinnlichkeit und dem Verweis auf frühere Väter so lange provoziert, bis dieser sie ersticht. Dabei wird die Provokation auch noch gestisch bedeutungsvoll unterstrichen, indem sie die Rose aus ihrem Haar nimmt und zu zerpfücken beginnt. Die Symbolik dieser Blume ist komplex, über ihre Schönheit kommen Liebe (Blüte), aber auch Schmerz (Dornen) zum Ausdruck; im weltlichen Sinne wird der Eros und alles, was Leiden schafft (Stachel der Wollust), durch sie verkörpert, in christlicher Auffassung steht die Rose dagegen für die Reinheit und die tugendhafte Liebe (Mariensymbolik). In dieser von aller Eitelkeit fernen Sittsamkeit hatte Emilia die Rose als Hochzeitsschmuck in ihr Haar gesteckt (II,7, S.33, Z.35), zum Zeichen ihrer keuschen Bereitschaft für die Ehe. Jetzt, im Lustschloss des Prinzen und im Angesicht ihres Vaters, wird die Titelheldin des nun deplatzierten Symbols der Reinheit in ihrem Haar wieder gewahr und reißt es herunter: „Du noch hier? – Herunter mit dir! Du gehörst nicht in das Haar einer – wie mein Vater will, dass ich werden soll!“ (V,7, S.86, Z.12ff.) Die Aussicht auf ein Dasein als Mätresse, oder drastisch gesprochen als Prostituierte, ist mit der Rose überhaupt nicht zu vereinen; wie als ein Startsignal für die drohende Entjungferung beginnt sie die Rose zu zerpfücken. Der provokante Gestus zeigt Wirkung, der Vater durchsticht die Tochter, und auf dessen Aufschrei „Gott, was hab ich getan!“ antwortet sie sterbend: Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.“ (V,7, S.86) Noch einmal spricht Odoardo dann genau diesen Satz in Gegenwart des herbeigeeilten Prinzen (V,8, S.87). In beiden Situationen dient das Bild der Rechtfertigung von Odoardos Tat: Der Vater tötet die Tochter (Rose gebrochen), ehe der Prinz im Sturm der Leidenschaft Emilia entjungfern kann (entblättert).

Der Defloration (wörtlich „Entblumung“) kommt der Vater auf Geheiß der Tochter zuvor, zugleich ist es irritierend wie nah bei einander väterliche Gewalt („blühend gebrochen“) und erotische Verführung („im Sturm entblättert“) in diesem Bild stehen. Die Andeutung eines

Inzests tut sich auf, Nahrung könnte sie durch die Umarmung von Vater und Tochter und deren Wunsch, die väterliche Hand zu küssen, bekommen. Dennoch scheint es sinnvoll auf der symbolischen Ebene zu bleiben und die Ähnlichkeit der Penetration auf eine andere Rivalität zurückzuführen, die in den archaischen Machtstrukturen des Patriarchalismus gründet: Will der Prinz als Landesvater von der obersten Verfügungsgewalt über seine Landeskinder Gebrauch machen, pocht er quasi indirekt auf das fürstliche Gewohnheitsrecht der ersten Nacht (*ius primae noctis*), so wird der leibliche Vater – und Gegner des Fürsten – ihm gerade diesen Anspruch verwehren, indem ihn die Tochter mit ihrem Verweis auf frühere Väter an das paternale römische Recht der Kindestötung (*ius vitae ac necis*) gemahnt, um so die Unschuld zu retten. Odoardo durchbohrt Emilia mit dem Dolch, und entscheidet somit den Machtkampf zwischen Landesvater und Familienvater für sich.

Dieser Machtkampf der Väter lässt das Stück als eine Kritik Lessings sowohl an den absolutistischen als auch an den patriarchalischen Verhältnissen erscheinen. Denn auch wenn Emilia ihren Tod gewollt hatte, so zeigt das Drama doch, dass sie zwischen dem Eros des Fürsten und dem Tugendanspruch des Vaters förmlich zerrieben wird. Das Ausleben einer eigenen weiblichen Individualität ist ihr nicht beschieden. Im Konflikt zwischen aufoktroiertem Reinheitsgebot und sinnlichem Begehren hat sie nur die (vermeintliche) Wahl, „gebrochen“ oder „entblättert“ zu werden, und wird so zum Objekt und Opfer der rivalisierenden Ansprüche von Vater und Liebhaber.