

## IV Exemplarische Interpretationen

### 1 Prinz und Höfling - Wie gestaltet Lessing das Verhältnis der beiden in ihrem ersten Dialog (Szene I,6)?

Der Prinz ist dem Zuschauer aus den ersten Szenen noch deutlich in Erinnerung: Seinen Launen und Eingebungen folgend, der lästigen Regierungsarbeit rasch überdrüssig, wirkt er selbstverliebt, flatterhaft und larmoyant. In seinen offenbar leicht entflammbaren Gefühlen ist der ‚Empfindsame‘ ganz auf eine neue Liebschaft mit Emilia Galotti fixiert, während die Zuneigung zu seiner bisherigen Favoritin erkaltet ist.

In der vorliegenden Szene tritt erstmals der Kammerherr Marinelli auf, der wichtigste Mitarbeiter des Fürsten. Zunächst begegnet der Höfling seinem Herrn devot und untertänig. Der Prinz ist für ihn ein „gnädiger Herr“, bei dem er sich wegen seines späten Erscheinens entschuldigt: „Sie werden verzeihen.“ Auch die anschließende Begründung („Ich war mir eines so frühen Befehls nicht gewärtig“) verrät die Pose des Subalternen, der sich höfisch-korrekt artikuliert. Wir werden bei einer genaueren Untersuchung sehen, dass sich im Verlauf der Szene ein Rollentausch andeutet, der sich auch in der sprachlichen Gestaltung spiegelt. Dabei wird die einflussreiche, doch unsichere Position des Höflings offenbar, der weder zum anerkannten Berater taugt noch die Freundschaft seines Herrn erringt. Sein Handeln findet überwiegend im Verborgenen statt und seine Stellung ist nur so lange gewährleistet, wie er sich im persönlichen Schutz des Fürsten weiß und ihm von Nutzen ist.

Auf eine seltsame Weise ist so derjenige, der, bar jeder Moral, Menschen wie Instrumente behandelt und selbst den Fürsten für Augenblicke an sich zu fesseln und zu manipulieren vermag, am Ende in den Augen seines Herrn ein „Teufel“, der ihn zur Bewahrung seiner eigenen Stellung fortjagt. Marinelli, skrupelloser Funktionär, „Affe“ (Graf Appiani), „nachplauderndes Hofmännchen“ (Orsina), verliert im Falle seines Versagens all seine Funktionen. Er fällt ins Bodenlose, denn er hatte nur die Gunst seines Herrn, nicht aber eine offizielle Position. Und sein Herr ist ein seinen Stimmungen und Launen nachgebender Mensch und zugleich unumschränkter Herrscher in seinem Zwergstaat. Schlechte Karten für einen Spieler, den im entscheidenden Augenblick sein Glück verlässt!

#### **Herr und Diener und zeitweiser Rollentausch**

Der Prinz gibt seinem Diener gegenüber seinen sprunghaft-labilen Gemütszustand preis: „Ich bekam Lust, auszufahren. [...] die Lust ist mir vergangen.“ Seine anschließenden Fragen

verraten, dass er das Gespräch zu führen gedenkt: „Was haben wir Neues, Marinelli?“ Marinelli verweist auf die Ankunft der Gräfin Orsina. Der Prinz reagiert mit dem Hinweis auf die Staatsraison, die ihm die baldige Vermählung mit der Prinzessin von Massa als „Opfer eines elenden Staatsinteresse“ gebiete und die Trennung von der Orsina erfordere. Geschickt hat er sich so selbst als der Leidende hingestellt, was Marinelli sofort durchschaut, der sich im Rollenspiel als Anwalt der verstoßenen Gräfin aufspielt und ein Beispiel seiner praktischen Amoral liefert: „Neben so einer Gemahlin sieht die Geliebte noch immer ihren Platz.“ Der Prinz fühlt sich durchschaut und fragt offen heraus, ob Marinelli ihm aus seiner Begierde nach einer neuen Geliebten „ein Verbrechen“ machen wolle. Jener weicht zurück, verweist auf sein angebliches „Mitleid“ gegenüber der Orsina, deren trüber Gemütszustand ihm Anlass zu zynischen Bemerkungen ist: „Sie hat zu den Büchern Zuflucht genommen; und ich fürchte, die geben ihr den Rest.“ Solche Worte hört der Prinz gern von seinem Höfling, denn nun hat er sein Stichwort: Die Gräfin sei früher oder später sowieso „narrisch“ geworden. „Und nun, genug von ihr.“

Als Marinelli scheinbar beiläufig und recht hämisch von der unmittelbar bevorstehenden unstandesgemäßen Vermählung des Grafen Appiani berichtet („ein Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang“), weist der Prinz den zynischen Ton zurück. Er lobt Appiani und preist die Unbekannte, die „Unschuld und Schönheit“ verkörpert. Noch weiß er nicht, dass es sich um Emilia Galotti handelt!

Marinelli bleibt dem Tonfall des Spöttischen und Abfälligen verhaftet und malt dem Prinzen den Rückzug Appianis aus dem Hofleben breit aus: „Er will mit seiner Gebieterin nach seinen Tälern von Piemont – Gämsen zu jagen, auf den Alpen; und Murmeltiere abzurichten.“ Der Höfling hält an seinem Urteil fest: Die Verbindung ist für ihn ein „Missbündnis“ und Appiani vom höfischen Leben ausgeschlossen.

Der Prinz lässt sich auf den spielerischen Zweikampf der Worte ein, weist auf das „Zeremoniell“, den „Zwang“ und die „Langeweile“ in der Hofgesellschaft hin, hinter der sich „nicht selten die Dürftigkeit“ verberge. Dann drängt er Marinelli, ihm den Namen der Braut mitzuteilen.

Kaum hat der Fürst Emilias Namen erfahren, da ist er ganz „außer sich“, wie der Diener an seinem Verhalten bemerkt. Denn der Prinz vermag nur noch Satzfragmente, Wiederholungen und Ausrufe von sich zu geben. Alles Spielerische und Ironische ist von ihm gewichen. Und als ihm Marinelli eine Frage stellt, verweist er im erregten Tadel auf seine dominante Stellung und die untergeordnete seines Dieners: „Ich habe hier zu fragen, Marinelli, nicht Er“, wobei in der förmlichen Anrede des „Er“ seine Verachtung des Domestiken mitschwingt. Hier wirkt

der Prinz in der Pose des Herrschers alles andere als souverän. Er benutzt seine Stellung, um den Untergebenen zu demütigen und seine eigene Erregung abzureagieren.

Marinelli schaltet auf stur und antwortet wie ein Lakai lakonisch auf die Fragen des Prinzen nach Emilias Identität wiederholt mit der Wendung „Ebendie“, bis jener ihn mit groben, seine Gemütsbewegung verratenden Worten zurechtweist: „Sprich dein verdammtes ‚Eben die‘ noch einmal und stoß mir den Dolch ins Herz!“

Jetzt hat Marinelli leichtes Spiel. Trotz des zweifachen Tadels verwendet er erneut das stereotype „Ebendie“, im Grunde ein Frechheit, die er sich allerdings leisten kann, weil der völlig fassungslose und verzweifelte Prinz, dessen Erregung auch in seinen Gebärden deutlich wird (er wirft sich „voll Verzweiflung in einen Stuhl“ und ruft: „So bin ich verloren!“), sich ihm nun offenbart. Der Prinz gesteht ihm seine Liebe zu Emilia, beklagt weinerlich sein schweres Schicksal als einsamer Herrscher („O ein Fürst hat keinen Freund!“) und bezeichnet sich und seine Leidenschaft als einen „Raub der Wellen“.

Marinelli heuchelt zunächst Überraschung („Ich weiß kaum Worte zu finden, Prinz“) und Anteilnahme („Wenn ich von dieser Liebe gewusst“). Dann reagiert er vorübergehend gekränkt, denn ihm wird sein ungesicherter Status als Diener bewusst, dem heute das „Vertrauen“ geschenkt und die „geheimsten Wünsche“ mitgeteilt werden – und der morgen wieder die ungeliebte Stellung des Untergebenen, des Lakaien besetzen muss. Er äußert seine Ressentiments und lässt erstmals seine Überlegenheit spüren, wenn er die Rollengrenzen überschreitet und in der Manier eines Schulmeisters Fragen stellt, die eher Vorwürfe sind: „Nun da, Prinz! Erkennen Sie die Frucht Ihrer Zurückhaltung!“ Dann beweist er seine wahren Qualitäten: Er wird Ratgeber, Partner und sogar zeitweise gleichsam väterlicher Freund des Prinzen, der ihn regelrecht anfleht, ihm aus der Misere zu helfen.

Zunächst gibt Marinelli seinem Fürsten den zynischen Rat, Emilia als Gattin Appianis zur Geliebten zu machen: „Waren, die man aus der ersten Hand nicht haben kann, kauft man aus der zweiten.“ Hier wird die sadistische Freude dessen deutlich, der, eben noch zurechtgewiesen und erniedrigt, seinem von der Leidenschaft so sehr gefesselten Herrn einen hämischen Rat erteilt. Zugleich spiegelt die apodiktisch vorgetragene, an eine Sentenz erinnernde Feststellung auch seine Gesinnung, denn für den Höfling sind Gefühle ein Luxus und ist Liebe eine Ware. Die Intrige ist sein Bezirk, das Berechenbare und Verschwiegene, das Heimtückische, das gewaltbereite Handeln aus dem Hinterhalt.

Jetzt vollzieht sich der Rollentausch: Der Herr schmeichelt seinem Diener („liebster, bester Marinelli“), wird gar zum hilflos-kindlichen Fragesteller, der seinem Gegenüber gleichsam die eigene Position anbietet: „Was würden Sie tun, wenn Sie an meiner Stelle wären?“ Der

Diener beherrscht jetzt das Gespräch und antwortet, indem er den Prinzen an dessen Stellung und Macht als Herrscher erinnert: Ich würde mir sagen, „dass ich nicht vergebens sein wolle, was ich bin – Herr!“ Die Worte, vor allem die emphatische Betonung des letzten Wortes, klingen, als spräche Marinelli hier von seiner erträumten eigenen Position. Für einen kurzen Augenblick scheint er selbst der Herr zu sein.

Dann entwickelt er seinen Plan einer Intrige zur ‚Entfernung‘ des Grafen Appiani und bedingt sich ‚freie Hand‘ bei seinem Vorhaben aus. Der Prinz gewährt ihm alles, „was diesen Streich“ – die Vermählung Emilias – „abwenden kann“. Er lobt seinen Kammerherrn („vortrefflich!“) und fordert die rasche Inszenierung der Intrige. Das verhängnisvolle Spiel kann beginnen. Der Dialog, der zunächst den Diener als Stichwortgeber vorsah (komplementäre Situation) hat sich mit dem Rollentausch ins Asymmetrische gewandelt. Der Höfling wird zum dominanten, freilich weiterhin im Verborgenen wirkenden Hofmann. Eine Frage drängt sich auf: Wie kann der Herrscher sich seinem Diener so rückhaltlos anvertrauen, ihm seine Gefühlsregungen mitteilen, seine Begierden, Sehnsüchte und Ängste? Wieso geht er das Risiko ein, sich ihm anzuvertrauen und als Mitwisser der Intrigen zum Komplizen seines eigenen Höflings zu werden?

Der Prinz ist im Besitz der absoluten Macht. Er kann den Untergebenen jederzeit entlassen und alle Beschuldigungen und Enthüllungsversuche seitens des Dieners zurückweisen oder ihn wegen Majestätsbeleidigung verhaften lassen. Und wenn die Intrigen scheitern, kann er Marinelli als Sündenbock alle Schuld zuschieben. An wen sollte Marinelli sich wenden? Eine freie Presse gibt es noch nicht und von einer Widerstands- oder Freiheitsbewegung im Reich Guastalla ist nirgends im Drama die Rede. So bleibt dem widerwärtigen, einfallsreichen, sprachgewaltigen Intriganten am Schluss nur die wortlose Flucht.

### **Sprachliche Gestaltung**

Der demonstrativ vorgetragene emotionale Überschwang des Prinzen zeigt sich in seinem emphatisch-larmoyanten Selbstbild, in seinen expressiven Gesten und Gebärden sowie einer Sprache, die von gefühlvollen Wendungen, von Fragen, Ausrufen und Wiederholungen gekennzeichnet ist. Das Zeitalter der Empfindsamkeit hat ihn offenbar geprägt, auch wenn er sich zum Erreichen seiner Ziele durchaus handfester Mittel bedient. Aber das geschieht in Form einer ‚Arbeitsteilung‘ durch sein dunkles Alter Ego, den ‚teuflischen‘ Marinelli. Ein wenig erinnert das Paar an Goethes Faust und Mephisto. Und selbst sprachlich sind die Unterschiede zwischen den beiden deutlich: Während der Prinz in seinem Sprechen von Gefühlen geleitet wird, bedient sich Marinelli höfischer Wendungen, die er in ganzen Sätzen

wohl formuliert. Ausrufe, überraschte Fragen und Gedankenbrüche sind von dem rational und planvoll handelnden Mann nicht zu erwarten.

Schon in der ersten Szene hat der Prinz sein Leid über die unangenehme Arbeit geklagt. Zu Beginn der vorliegenden Szene stellt er sich als Märtyrer der Staatsraison hin: „Mein Herz wird das Opfer eines elenden Staatsinteresse.“ Er sieht sich als einen freund- und freudlosen Menschen, der im Amt vereinsamt ist: „O ein Fürst hat keinen Freund!“

Der weinerliche Ton wandelt sich vorübergehend, wenn es darum geht, die Verstoßung der lästigen ehemaligen Geliebten zu begründen. Hier schließt sich der Prinz durchaus dem verächtlichen Tonfall seines Beraters an. Doch dann öffnen sich seine sentimentalischen Schleusen und er lässt seinen Gefühlen freien Lauf. Er vermag seine Motorik nicht mehr zu steuern und wird ein Opfer seiner Erregung, was die dynamischen Verben in der Szenenanweisung deutlich zeigen: Er „springt“ nach Emilias Bild, „reißt“ es Marinelli aus der Hand, „wirft sich voll Verzweiflung in einen Stuhl“, springt wieder auf, „wirft“ sich seinem Höfling „in die Arme“. Wie viel von seiner Erregung gespielt, wie viel echt ist, sei dahingestellt. Der Prinz liebt die große Gebärde, die Demonstration seiner Leidenschaft. Doch seine expressiven emotionalen Ausbrüche besitzen vulkanische Glut. Am Ende bleibt ein Häufchen Asche, wie seine Affäre mit der Gräfin Orsina verrät. Vermutlich wäre einer willfährigen Emilia ein ähnliches Schicksal beschieden.

In der Phase höchster Erregung löst sich die Syntax des Prinzen auf. Er beginnt zu stammeln, Ausrufe und Schreie treten an die Stelle geordneten Sprechens, die Gedankenabbrüche häufen sich und in der Metapher vom „Raub der Wellen“ empfindet er sich wie „von Sinnen“ als bloßes Werkzeug seiner entfesselten Leidenschaft. Er fleht seinen Höfling an: „Retten Sie mich, wenn Sie können.“ Hier erzwingt er in der Pose des Verzweifelten geradezu einen doppelten Rollentausch: Er ordnet sich seinem Diener unter und sieht sich als willenloses Objekt seiner Begierden, die mit Naturgewalt über ihn hergefallen seien. Wie kann er da in seinem Selbstverständnis schuldig werden, wenn er seiner Leidenschaft, seiner Wollust folgt, folgen muss? Offenbar haben ihm, wenn wir seine Gedanken weiterspinnen, Emilias Schönheit und Tugend die Sinne geraubt und zum Handeln gezwungen. So ist er als Täter entlastet und das Opfer ist selbst schuld.

Wie rasch der Prinz seinen Gemütszustand ändern kann, also durchaus wieder in der Lage ist, einen klaren Gedanken zu fassen und in eine aktive Rolle zu schlüpfen, verrät sein anschließender Monolog (I/7). Er ermahnt sich, immer noch bewegt, zur Besonnenheit („Geschmachtet, geseufzet hab ich lange genug“) und will das Heft des Handelns selbst in die Hand nehmen, gleichsam als Ergänzung oder Ersatz für Marinellis Intrige, falls sie scheitern

sollte. Er wird Emilia in der Messe ansprechen.

## **2 Warum muss Emilia sterben oder Ist Emilia mitschuldig an der Katastrophe (V,7 und V,8)?**

Der Grundriss des Trauerspiels scheint offensichtlich: Der verworfenen Welt des absolutistischen Hofes steht die tugendhafte bürgerliche Familie Odoardo Galottis gegenüber. Das zügellose erotische Begehren des Prinzen treibt unter zielstrebigem Assistenz des intriganten Höflings Marinelli die Handlung voran, die in die Katastrophe mündet – mit dem Sieg der tugendhaften jungen Frau, deren Freitod alle Intrigen zunichte macht und die Täter entlarvt.

Doch beschäftigt man sich mit dem Stück und vor allem dessen tragischem Ende genauer, so erscheint es als ein „Drama der Vieldeutigkeiten, offenen Fragen und Widersprüche“ (Hugh Barr Nisbeth, in: Monika Fick, S. 380).

### **Emilia als treibende Kraft und ‚Verführerin‘ ihres Vaters**

Emilia, in III,5 vom Prinzen ‚abgeführt‘ und seinen Verführungskünsten ausgeliefert, tritt erst in der vorletzten Szene wieder in Erscheinung. Sie weiß zunächst nichts von der Ermordung ihres Bräutigams und wundert sich über die Unruhe ihres Vaters, der in den Szenen zuvor Marinellis hinterhältiger Intrige nicht gewachsen war. Unter dem Vorwand einer gerichtlichen Untersuchung des Mordes an Appiani soll Emilia in die Residenzstadt gebracht werden, dem Zugriff des Prinzen ausgeliefert. Außerdem wirkt in Odoardo das „Gift“ der Worte der Gräfin Orsina nach, die ein Einverständnis zwischen dem Prinzen und Emilia angedeutet hat, der sie ein Schicksal wie ihr eigenes prophezeit. Dem verzweifelten Choleriker hat sie ein Messer zugesteckt – in der Hoffnung, der alte Mann werde, stellvertretend für sie, Rache am Prinzen nehmen.

Kaum hat Emilia vom Tod des Bräutigams und von den Machenschaften des Hofes erfahren, da ist ihre Gefasstheit verflogen: Sie will fliehen, reiht Fragen und Ausrufe wie in einem Stakkato aneinander, wiederholt viele Worte und steigert sich in eine Empörung hinein, die dem Vater ihre Unschuld beweist.

Vor allem Odoardos Mitteilung, er könne sie nicht schützen, ganz allein müsse sie sich der Justiz stellen, mithin in die Hände ihres „Räubers“ begeben, lässt sie existenziell erschrecken. Sie wiederholt zwei Mal in Frageform seine Worte („Ich allein in seinen Händen?“), weist das Ansinnen zurück („Nimmermehr“), stellt seine Rolle als Patriarch zur Disposition, wenn er sie nicht vor dem Bösen bewahre („Oder sie sind nicht mein Vater“), und überwindet erstmals

ihre Haltung des Passiven, Ängstlichen durch eine trotzige Haltung eines sich selbst ermutigenden Widerstands, aus der ein pathetisches Bewusstsein von Freiheit und Eigenständigkeit spricht: „Ich will doch sehn, wer mich hält, - wer mich zwingt, - wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann.“

Der Vater ermahnt sie zu Ruhe und Besonnenheit. Doch das treibt sie erst recht zur Raserei. Sie verwirft unter seiner begeisterten Zustimmung jegliche Form von Passivität, falschem „Leiden“ und „Dulden“ und ist vollends konsterniert, als ihr der Vater die Einzelheiten des „höllischen Gaukelspiels“ der angeblichen „gerichtlichen Untersuchung“ mitteilt. Fassungslos wiederholt sie in Frageform Fragmente der väterlichen Aussage („Reißt mich? bringt mich?“), die in dem Ausruf gipfeln: „Als ob wir keinen Willen hätten, mein Vater!“

Beider Erregung dient der Motivierung der unerhörten Tat, die sich gleich ereignen wird. Vater und Tochter fühlen sich wie von wilden Tieren in die Enge getrieben und sehen keinen Ausweg. Sie wissen sich im Besitz von Moral und Tugend, doch Gewalt und Willkür scheinen über sie zu triumphieren und ihnen jegliche Freiheit zu rauben. In Emilias zunächst ängstlichen, dann empörten und schließlich suggestiven Fragen und Ausrufen kündigt sich zum ersten Mal eine Form des Widerstands an, die als einzigen Ausweg das Opfer des Freitods sieht.

Wünscht Odoardo Emilias Freitod? Will er sie auf diesen Gedanken bringen? So scheint es zunächst – und dann wieder nicht: Er spricht von seiner Attentatsabsicht, zeigt der Tochter den Dolch, spürt ihr Verlangen zur Selbsttötung und trägt Einwand auf Einwand vor, um ihr den Gedanken an den Freitod auszureden. Der Dolch sei keine „Haarnadel“, sie solle sich besinnen, denn sie habe nur „ein Leben zu verlieren“, ihre Unschuld sei „über alle Gewalt erhaben“. Dann scheint er angesichts der Wucht ihrer leidenschaftlich vorgetragenen Argumente zu kapitulieren. Er reicht ihr den Dolch – um ihn ihr gleich wieder zu entreißen, als sie sich damit zu erstechen versucht. Odoardo mag ein Choleriker, ein autoritärer Familienvater und Haustyran sein, doch dem Selbstmord seiner Tochter könnte er nicht tatenlos zusehen: „Nein, das ist nichts für deine Hand.“ Soll das heißen, dass der Dolch etwas für *seine* Hand wäre, die im Auftrag der Tochter die furchtbare, unerhörte Tat durchführte? Betrachten wir Emilias Verhalten in dieser dramatischen Situation genauer. Inzwischen ist sie wieder gefasster, souveräner geworden, was sich auch in der Kette ihrer leidenschaftlich und selbstbewusst vorgetragenen Argumente zeigt und ihre führende, treibende Rolle im Dialog beweist. Zunächst setzt sie sich mit den Schlüsselwörtern Unschuld, Gewalt und vor allem Verführung auseinander, dann zitiert sie Beispiele weiblichen Heldenmuts (die heiligen Märtyrerinnen), versucht es ihnen durch Freitod gleichzutun, greift zur Haarnadel, um sich zu

erstechen, bedient sich der Symbolik der Rose und spielt auf die römische Virginia an, deren Vater ihre Ehre rettete, indem er ihr „den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte“.

Zusätzlich zur Drastik dieser blutrünstigen Worte provoziert Emilia ihren Vater mit der Behauptung: „Solcher Väter gibt es keinen mehr!“

Das bedeutsamste ihrer drei Schlüsselwörter lautet „Verführung“. Der „Gewalt“ könne sie trotzen, nicht aber der Verführung. Fast vierzehn Zeilen umfasst ihr leidenschaftlich vorgetragener Vortrag über die Verführung bzw. Verführbarkeit, an dessen Ende sie den Vater so weit gebracht hat, ihr den Dolch zu reichen. Ihre Worte erinnern an das Plädoyer eines Anwalts vor Gericht – und die Beschuldigte ist sie selbst! Ihre Worte prasseln förmlich auf den Vater als Richter ein. Drei Mal nennt sie den Begriff „Gewalt“, wertet ihn in einer Hyperbel ab („Was Gewalt heißt, ist nichts“), um ihn semantisch in einer kühnen Definition neu zu füllen: „Verführung ist die wahre Gewalt.“ Suggestiv bezichtigt sie sich ihrer Verführbarkeit, ihrer Gefährdung durch die Freuden sinnlicher Lust im Haus des Ministers Grimaldi, verweist auf den Kontrollverlust ihrer Triebnatur, ihr „so jugendliches, so warmes Blut“ und den „Tumult in meiner Seele“, und endet ihre Beweisführung mit einem starken Argument, das ihre Opferbereitschaft legitimieren soll: dem Hinweis auf den Tod von Tausenden Märtyrerinnen.

In dieser Situation ist Emilia nicht mehr die brave, folgsame Tochter, die sie bisher gegenüber den Eltern, dem Bräutigam und der bürgerlichen Moral war. Sie wächst gemäß der Aussage ihrer Mutter, Emilia sei „die Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts“ (IV,8), über sich hinaus, wird zur Akteurin, ja, zur Verführerin des eigenen Vaters, den sie mit der großen Geste der ‚Zerpflückung‘ der Rose (als Zeichen ihres drohenden Verlusts ihrer Reinheit) sowie dem Hinweis auf das Beispiel der Virginia zur unerhörten Tat treibt, der Tötung auf Verlangen. Ihre Worte enthalten eine doppelte Provokation der väterlichen Autorität: Sie reißt sich die Rose, den einzigen Schmuck ihres Hochzeitsgewandes, vom Kopf herunter und „zerpflückt“ sie mit den Worten: „Du gehörst nicht in das Haar einer, - wie mein Vater will, dass ich werden soll.“ Damit spielt sie auf das Wort ‚Hure‘ an und wirft dem tugendhaften Vater indirekt vor, sie einem amoralischen Leben als Mätresse des Fürsten preiszugeben. Unmittelbar zur Tat führen dann die Worte über Virginia, deren heldenmütigen römischen Vater und Emilias oben erwähnte Klage über das Fehlen solcher Väter. Emilia ist eine Meisterin der Manipulation, ihr willig angenommener Tod ist der Sieg einer moralischen Verführungskraft, die rücksichtslos das eigene Leben preisgibt, um alle Intrigen und Machenschaften zu entwerten und das Gute über das Böse triumphieren zu lassen.

Der Vater lässt sich von Emilias Worten zur Tat hinreißen und tötet sie im Affekt, um dann,

wie aus einem Taumel erwachend, auszurufen: „Gott, was hab ich getan!“ Die Tote in seinen Armen, vermag er im Angesicht der Mächtigen – und bald schon Ohnmächtigen – seine frühere Sprachnot zu überwinden. In bitter-zynischen Worten spricht er den Herrscher direkt an: „Nun da, Prinz! Gefällt sie ihnen noch?“ Dann wird er zu einem gewaltigen, prophetischen Ankläger, der sich im Bewusstsein eigener Schuld dem irdischen Gericht stellt, den Herrscher aber Gottes Gericht anheimgibt. Jetzt vermag der Prinz sich nur noch aus der Schlinge zu ziehen, indem er seinem Komplizen alle Schuld gibt und sich als verführtes Opfer des ‚Teufels‘ Marinelli ausgibt. Ein schwächlicher Versuch der Rechtfertigung! Die beiden, Prinz und Höfling, sind jämmerlich gescheitert. Ihre Intrigen haben ihr Ziel verfehlt, vor seinen Untertanen steht Hettore als Gewaltherrscher da und seine Wollust wird er wohl längere Zeit nicht befriedigen können, gewiss niemals mehr mit einem bürgerlichen Mädchen. Aber vielleicht nimmt ihn die Gräfin Orsina ja wieder in Ehren aus. Doch sicher ist das nicht, schließlich ist sie eine kluge, beinahe schon emanzipierte Frau.

### **Selbstbehauptung oder Fremdbestimmung?**

Emilia sieht als einzige Form des Widerstandes gegen die Gewalt des Fürsten nur den frei gewählten eigenen Tod. Handelt sie dabei wirklich frei und selbstbewusst oder eher unmündig und fremdbestimmt? Für beide Aspekte lassen sich gewichtige Argumente finden.

**Selbstbehauptung:** Hellsichtig erkennt sie ihr zukünftiges Schicksal als Mätresse des Prinzen und ihre eigene Verführbarkeit („Verführung ist die wahre Gewalt.“). Sie spürt, dass sie den erotischen Verlockungen der höfischen Lebenswelt mit ihren sinnlichen Genüssen und Galanerien erliegen könnte. Doch sie will nicht dieser fremden Gewalt ausgeliefert sein und entscheidet sich für den Freitod als Ausdruck selbstbestimmten Handelns und sittlicher Autonomie. Den zögernden Vater, der ihr den Dolch entrissen hat, provoziert sie mit ihrem drohenden Schicksal als Prostituierte so lange, bis er sie ersticht.

**Fremdbestimmung:** Wenn Emilia sich auf ihren eigenen Willen beruft, spricht sie im Plural und bezieht den Willen des Vaters mit ein: Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!“ (V,7, S.98, Z.7f.) Könnte man daraus nicht schließen, dass sie nicht selbstbestimmt, sondern aus dem Willen des Vaters heraus handelt? Wollen ist letztlich Begehren, das ja gerade im Innern abgetötet werden soll. So spricht sie bezeichnenderweise nicht davon, was sie will, sondern was ihr Vater „will, dass ich werden soll!“ (V,7, S.99, Z.16) Hier kommt die Fremdbestimmung wörtlich zum Ausdruck. Im Grunde hat Emilia den Tugendrigorismus ihres Vaters derart verinnerlicht, dass sie ihre Unschuld im Tod bewahren will, bevor der Prinz sich ihr überhaupt genähert hat. So sehr fürchtet sie die eigene Verführbarkeit, die

Macht der in ihr schlummernden Triebe und Begierden, der Kräfte des „Es“, dass sie eher sterben als schuldhaft weiterleben will. Sie wird Opfer einer repressiven bürgerlichen Erziehung, die ihr die Entwicklungen zu mündigem, eigenständigem Handeln versperrt. Ihr Tod, den sie so heftig vom Vater einfordert, wäre dann folgerichtiger Ausdruck dieser Unmündigkeit.

### **Die Frage nach Emilias Schuld**

Bereits Zeitgenossen haben Emilias Begründung für ihren Tod (Furcht vor der Verführbarkeit durch den Prinzen) bemängelt, auch die Vehemenz, mit der sie ihren Tod fordert. Kaum hat sie erfahren, dass ihr Bräutigam bei dem fingierten Überfall ermordet worden ist, da soll sie in Sorge sein, den Verführungskünsten des Prinzen zu erliegen?

„Eines kann ich mir in diesem Augenblick nicht recht auflösen“, schreibt Matthias Claudius, der das Trauerspiel ansonsten lobt, im *Wandsbecker Bothen* vom 14.4.1772, „wie nämlich die Emilia [...] so zu sagen bey der Leiche ihres Appiani an die Verführung eines anderen und dabey an ihr warmes Blut denken konnte“ (Dane, S. 94).

Goethe hat sich mehrfach zu Emilia und ihrer Schuld geäußert. Er sieht in Emilias panischer Reaktion auf die Liebesbeteuerungen des Prinzen in der Messe das Eingeständnis ihrer erwachenden Triebe und die Einsicht in ihre Verführbarkeit. „Die Liebe ist zwar angedeutet, erstlich wie sie den Prinzen anhört, wie sie nachher ins Zimmer stürzt: denn wenn sie ihn nicht liebte, so hätte sie ihn ablaufen lassen, zuletzt sogar ausgesprochen aber ungeschickt, in ihrer Furcht vor des Kanzlers Hause: denn entweder sey sie eine Gans, sich davor zu fürchten, oder ein Luderchen. So aber, wenn sie ihn liebe, müsse sie sogar zuletzt lieber fordern zu sterben, um jenes Haus zu vermeiden.“ (Hellberg, S. 87)

Mit dem Instrumentarium der Psychoanalyse deuten viele Interpreten das Drama als psychologische Studie und „Lessings weitesten Vorstoß in den dunklen Bereich der Seele“ (Monika Fick, S. 389). Peter Horst Neuman wendet die Freud'schen Begriffe „Es“ und „Über-Ich“ auf die Protagonisten an: Der Vater repräsentiere mit seinem Tugendrigorismus das „Über-Ich“, während Emilia in der Begegnung mit dem Prinzen mit ihrem „Es“, also dem Bereich der Triebe und Affekte, konfrontiert werde (Monika Fick, S. 392).

Wenn man Emilias Erregtheit und Verstörung bei ihrem ersten Auftritt in II/6 als ein erstes Aufflammen und Bewusstwerden ihrer Triebnatur auslegt – sie berichtet der Mutter, ein „Etwas“, ein „Es“ habe sie, die Zitternde, Passive, verführerisch und bedrohlich in der Kirche heimgesucht –, lässt sich das Bewusstsein einer Mitschuld aus ihrer erst am Schluss eingestandenen Liebe zum Prinzen herleiten.

Vielleicht hilft die Unterscheidung von Schuld und Schuldgefühlen weiter. Die Mutter betont dem Vater gegenüber ihre eigene Schuldlosigkeit und die der Tochter. Objektiv gesehen sind weder Vater noch Mutter und erst recht nicht Emilia schuldig, sondern sie sind Opfer von Gewalt und heimtückischer Intrige. Doch Emilia wird von Schuldgefühlen schon bei ihrem ersten Auftritt heimgesucht und wirft sich ihre Verwirrtheit im Angesicht des Prinzen als moralische Verfehlung vor. Nach Aussage von M. Fick hat Lessing Leibnitz' 1765 erschienene Abhandlung „Nouveaux essais l'entendement humain“ eifrig studiert und dabei die Bedeutung der „unbewußten Perceptionen, die die bewussten Vorstellungen“ beeinflussen, deutlich erkannt (Monika Fick, S. 389).

Die Rolle des Vaters wird vielfach kritisch bewertet (s.o.). Manche Interpreten sehen Emilia beherrscht von einem unerbittlichen, egozentrischen väterlichen Willen, dem sie sich durch ihren Tod unterwirft. „Wenn er seiner Familie seine Wertvorstellungen aufzwingt, handelt Odoardo genauso absolutistisch, unbürgerlich und unmoralisch wie Prinz Hettore“ (von Borries, S. 114).