

Jürgen Hillesheim,
Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor
Universität Augsburg

FATALE GRENZEN. ZUM GESELLSCHAFTLICHEN IN LESSINGS "BÜRGERLICHEM TRAUERSPIEL" EMILIA GALOTTI

Die Moralvorstellungen der Familie Galotti, die sie in Lessings "Bürgerlichem Trauerspiel" veranlassen, die Unschuld Emilias letztlich als höheres Gut zu achten als deren Leben, können schlüssig vor dem Hintergrund der von Reinhart Koselleck¹ in dessen inzwischen berühmter Dissertation beschriebenen Trennung von politischem und privatem Bereich innerhalb des absolutistischen Staatssystems interpretiert werden. Diese beendete einerseits durch politische Entmachtung verschiedener Interessengruppen und gleichzeitiger Anhäufung der gesamten Staatsgewalt in einer Person, dem moralfrei herrschenden Monarchen, die lang andauernden Religionskriege. Andererseits gestatte sie dem Bürgertum die Freiheit, sich im neu entstandenen Bereich des Privaten, des Unpolitischen, in welchen man sich gezwungenermaßen zurückziehen musste, eigenen, von denen des "offiziellen" Staates durchaus verschiedenen Weltanschauungen und Tugenden zu widmen. Dies allerdings nur, solange letztere nicht durch ihre Ansprüche die absolutistische Monarchie gefährdeten, solange Philosophieren und Rasonieren auf praktische Dimensionen verzichteten.

"Die das Gewissen konstituierende Beziehung zwischen Schuld und Verantwortung wurde aufgesprengt. Beide fanden in den Personen von Herrscher und Untertan eine neuartige Zuordnung. Der Souverän wurde vor dem Forum seiner Untertanen jeder Schuld enthoben, aber er akkumulierte alle Verantwortung. Der Untertan wurde von jeder politischen Entscheidung entbunden"².

In diesem Freiraum der Untertanen entsteht das Gedankengut der Aufklärung, unbewusst seiner politischen Sprengkraft, weil sich selbst zunächst als rein moralisch verstehend. Es formiert sich, so Habermas, "eine Öffentlichkeit in unpolitischer Gestalt – die literarische Vorform der politisch fungierenden Öffentlichkeit. Sie ist das Übungsfeld eines öffentlichen Rasonnements, das noch in sich selber kreist – ein Prozeß der Selbstaufklärung der Privatleute über die genuinen Erfahrungen ihrer neuen Privatheit"³.

Keinesfalls jedoch liegt dem Begriff "Aufklärung" und den mit ihm in Verbindung zu setzenden Geistesströmungen in jedem Falle die Forderung zugrunde, allein die Vernunft als höchsten Maßstab für menschliches Planen, Entscheiden und Handeln zu betrachten, wie etwa verschiedenen geschichtsphilosophischen Tendenzen, die den zukünftigen Verlauf der Geschichte als vom Menschen genau vorausbestimmbar erachteten, das Eschaton der Religion also durch Sozialutopien ersetzen. Bedeutende Vertreter der Aufklärung erkannten sehr wohl einerseits die positive, befreiende Funktion der sich emanzipierenden Vernunft, sahen andererseits auch deren Grenzen. So sollten, gewisse Dimensionen der Problematik einer Dialektik der Aufklärung gleichsam vorausahnend, Ideale wie Liebe, Treue, Redlichkeit vor der analysierenden Kraft der Vernunft geschützt werden, in Anbetracht der Gefahr, dass ein rein rationales Zersetzen genannter Werte nicht zur höheren Erkenntnis, sondern in letzter Konsequenz zu Inhumanität führen könnte, "bis selbst noch die Begriffe des Geistes, der Wahrheit, ja der Aufklärung zum animistischen Zauber geworden sind"⁴.

Aufklärung als Sublimierung verstanden kann also sehr wohl Autonomie der Vernunft bei gleichzeitiger Anerkennung eines a priori bedeuten. So korrespondiert die Aufforderung, sich seines "eigenen Verstandes zu bedienen"⁵ bei Kant mit dem ausdrücklichen Hinweis auf das Bewunderung und Ehrfurcht hervorrufende "moralische Gesetz in mir",⁶ so steht Lessings Hochachtung der Vernunft als Kraft, die zum "dritten Zeitalter"

¹ Zwar ist Kosellecks Begriff von Geschichte und Aufklärung heute durchaus strittig (vgl. hierzu z.B. den neueren Band: Zwischen Sprache und Geschichte. Zum Werk Reinhard Kosellecks. Hrsg. von Carsten Dutt und Reinhard Laube. Göttingen 2013), aber seine Kategorien sind als heuristischer Hintergrund für Studien wie die vorliegende nach wie vor ergiebig.

² Koselleck, Reinhart: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Frankfurt 1973, S. 15.

³ Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 9. Aufl., Darmstadt, Neuwied 1982, S. 44.

⁴ Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 10. Aufl., Frankfurt 1984, S. 14.

⁵ Kant, Immanuel: Werke in zehn Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. 9, S. 53.

⁶ Ebd., Bd. 6, S. 360.

führt⁷, neben den Affekten des Herzens, der Empfindsamkeit, die auch Ursache der durch Mitleid zu erreichenden Katharsis der Lessingschen Dramenkonzeption sind.

Eine Synthese beider Größen in praktischer Dimension scheint jedoch, wie der Verlauf der Geschichte seit der Aufklärung belegt, nur in Ausnahmen zu gelingen. Die Pervertierung des Vernunftprinzips zum technisch-funktionalen Faktor einer "Kulturindustrie"⁸ und andererseits die Flucht in den Mythos und in starre Moralsysteme bei gleichzeitiger Verweigerung jeglichen rationalen Hinterfragens derselben als Reaktion auf eine rein instrumentelle, inhumane Anwendung des Verstandes, drohen eine Stagnation, wenn nicht gar Regression der Aufklärung herbeizuführen. Ungebrochener Zukunftsoptimismus, wie beispielsweise der Ernst Blochs, "Furcht und Mitleid" forsch durch "Trotz und Hoffnung" als die aktiven, nicht vor dem Schicksal kapitulierenden Affekte⁹ ersetzend, erscheint heute mehr denn je als fragwürdig.

Auch Gotthold Ephraim Lessing erfasste die Notwendigkeit von Intellekt und Affekt und erkannte gleichzeitig die Gefahr eines beziehungslosen Nebeneinanders beider. In seinem Drama *Emilia Galotti* wird der Verlauf der Handlung von Empfindsamkeit, Moral und Vernunft bestimmt, wobei Empfindsamkeit und Vernunft, bzw. Intelligenz sehr wohl von Vertretern des Höfisch-Politischen repräsentiert werden, bei vordergründiger Betrachtung eine Trennung zwischen öffentlich-politischem und bürgerlich-privatem Bereich nicht zu existieren scheint. Jedoch gerade die scharfe Trennung der genannten drei Größen untereinander, ungeachtet der politischen Verhältnisse, führt zur Katastrophe. Isoliert für sich wird Moral zu Rigorismus, Vernunft, bzw. Intelligenz zum inhumanen, berechnenden Kalkül, Empfindsamkeit als Kategorie des Herzens, als mögliche Quintessenz zwischen Moral und Vernunft, erweist sich als ohnmächtig. Dies soll anhand der Personenkonstellation des Dramas konkretisiert werden. Nur wenn auch durch Prinz Hettore Gonzaga und dessen Kammerherrn Marinelli der Bereich des Höfischen analysiert und mit der bürgerlichen Auffassung von Moral verglichen wird, können die Gründe für die Überbewertung der Unschuld Emilias einsichtig gemacht werden.

Die folgenden Einzeluntersuchungen der Empfindsamkeit, Moral und Vernunft repräsentierenden Figuren des Dramas gewinnen ihren Sinn durch jene Trennung dieser Größen, deren Koordination sich von Beginn des Dramas an durch mangelnde Dialogfähig- oder -willigkeit der Protagonisten als unmöglich erweist. Funktionierende Dialoge als Mittel der Verständigung verschiedener Positionen untereinander und Überwindung von Hindernissen als wirksames Element der Aufklärung somit, können durch die monadenartigen Blickwinkel der wichtigsten Personen nicht stattfinden. So kann Camillo Rota, einer der Räte Hettore Gonzagas, den in seinen Empfindungen für Emilia verhafteten Prinzen nicht zu einem ernsten, verantwortungsbewussten Gespräch über ein zu legitimierendes Todesurteil bringen¹⁰. Die gleiche blinde Empfindung, die den Prinzen wegen ihrer offensichtlichen Unmittelbarkeit und Ehrlichkeit einerseits positiv charakterisiert, verursacht weiterhin den für ihn ungünstigen Verlauf seines "Annäherungsversuches" während der Messe, er findet weder den angemessenen Ort, noch überlegte Worte, während auch Emilia durch den ungestümen, direkten Antrag des Prinzen einerseits im Innersten berührt ist, andererseits ihre Moralvorstellungen derart verletzt sieht, dass sie nicht in der Lage ist, sich in Form eines Gesprächs bzw. einer eindeutigen ausgedrückten Abweisung dem Andrängen Hettores zu erwehren¹¹. Auch ihr Vater Odoardo reagiert auf den Bericht seiner Frau über ein früheres Zusammentreffen des Prinzen und Emilias ohnmächtig, indem er Wortfetzen des jeweils Gesagten empört wiederholt und sich nicht vielleicht durch bewegte Rückfragen versichert, ob tatsächlich ein Überschreiten moralischer Normen seitens des Prinzen vorlag, auch zwischen den Eheleuten Galotti kommt es also zu keinem Gespräch¹². Andererseits führt die Redegewandtheit Marinellis auch nicht zu einem Dialog, sondern erweist sich als Instrument, die vom Kammerherrn ausgedachten Intrigen einzuleiten. So bringt er durch wohlüberlegte rhetorische Spitzen Graf Appiani zu einer beleidigenden Äußerung, um von ihm Genugtuung fordern zu können¹³.

In letzter Konsequenz zeigt sich die zum Tode Emilias führende Hochachtung ihrer Unschuld als Folge der beschriebenen Dialogunfähigkeit, als Folge der Trennung von Empfindsamkeit, Moral und Vernunft. Intrigierende, pervertierte Vernunft schafft die Voraussetzung, um den Mechanismus eines rigoristischen, irrationalen Moralsystems in Bewegung zu setzen. Die Empfindsamkeit des Prinzen ist unwirksam, weil sie sich auf Emilia beschränkt und Hettore zur Erreichung seiner privaten Ziele seine politische Macht missbraucht.

*

"Denn dem Ideal hier, (mit dem Finger auf die Stirne) – oder vielmehr hier, (mit dem Finger auf das Herz) – kömmt es doch nicht bei"¹⁴.

⁷ Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. München. Wien 1982., Bd. 3, S. 637ff.

⁸ Vgl. Horkheimer/Adorno, a.a.O., S. 108ff.

⁹ Vgl. Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt 1973, Bd. 1, S. 499.

¹⁰ Vgl. Lessing, a.a.O., Bd. 1, S. 530f.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 540.

¹² Vgl. Ebd., S. 537.

¹³ Vgl. ebd., S. 548f.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 521.

Indem Lessing Hettore Gonzaga eine Antithese von Vernunft (Stirn) und Herz beschreiben und das letztere eindeutig höher bewerten lässt ("vielmehr"), stellt er nach den Ausführungen Jochen Schulte-Sasses den Bezug seines Werkes zu dem Kommunikationssystem seiner Zeit her¹⁵. Die Herz-Metapher, die Begriffe wie Rührung, Mitleid, Gefühl in sich zusammenfasst, war seit der Mitte des 18. Jahrhunderts der moralische Normbegriff schlechthin, das heißt, der sittliche Wert des Menschen hängt vom Grad seiner Empfindsamkeit ab. Ohne die Fähigkeit zur Rührung und zum Mitleid ist keine positiv zu verstehende Moral möglich, am "Herzen" "mißt sich der Wert des Einzelnen, seine Tugend"¹⁶. Gleich zu Beginn des Dramas also wird dem Prinzen als Repräsentant der absolutistischen Staatsgewalt "Empfindsamkeit" zugesprochen, was die oben beschriebene Trennung von öffentlicher und bürgerlich-privater Sphäre scheinbar von vornherein überwindet. Das Herz als das Allgemein-Menschliche, das politische und ständische Grenzen Überwindende, bestimmt auch den Prinzen, der daher nicht mehr im Sinne Kosellecks als moralfrei herrschend¹⁷ zu bezeichnen zu sein scheint. Im Folgenden gewinnt die Empfindsamkeit des Prinzen an Profil: Die Erledigung von Staatsgeschäften ist ihm zuwider, der Prinz wäre, sich selbst die Barriere zwischen politischer und privater Sphäre sehr bewusst, lieber Privatmann. In Anbetracht seiner bevorstehenden Verbindung mit der Prinzessin von Massa unterscheidet er wieder sehr klar zwischen Angelegenheiten der Politik und des Herzens: "Mein Herz wird das Opfer eines elenden Staatsinteresses"¹⁸. Er antwortet wenig später Marinelli, der sich darüber amüsiert, dass die Liebe den Empfindsamen so schlimme Streiche spielt: "Wer sich den Eindrücken, die Unschuld und Schönheit auf ihn machen, ohne weitere Rücksicht, so ganz überlassen darf; – ich dünke, der wär' eher zu beneiden, als zu belachen"¹⁹.

In der Tat überlässt sich der Prinz zunächst seinen Empfindungen, lässt sich von ihnen auch bei der Ausübung seiner politischen Pflichten bestimmen. So gewährt er einer ihm völlig unbekanntem Emilia Brunesci die Erfüllung ihrer Bitte, ohne ihre Angelegenheiten eingehend zu prüfen, weil sie zufälligerweise den Vornamen "Emilia" hat und der Prinz so an seine Angebetete erinnert wird²⁰. Seine Empfindungen erscheinen durchaus als echt, als unmittelbar vom Herzen ausgehend, er handelt nach ihnen ohne jedes abwägende Kalkül, was ihn einerseits als sympathisch charakterisiert, ihn von den üblichen Vorstellungen eines absolutistischen Herrschers deutlich unterscheidet. Die von ihm selbst vornehmlich den Privatleuten zugeschriebene Empfindsamkeit, um die er sie beneidet, scheint durch ihn tatsächlich Eingang in die Politik zu finden. Andererseits erweist ihn diese willkürliche Gewährung einer Gnade als Despoten, der machen kann, was er will. So hätte das selbe Sich-Hingeben seinen Gefühlen und die gleichzeitige Vernachlässigung seiner politischen Pflichten die Legitimierung eines Todesurteils verursacht, wenn Camillo Rota dies nicht durch eine List verhindert hätte²¹.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird deutlich, dass die Empfindsamkeit Hettore Gonzagas auf Emilia Galotti fixiert ist. Doch seine Liebe zu ihr erweist sich dann als Schwärmerei und Egoismus, als klar wird, dass dem Prinzen jedes Mittel recht ist, Emilia in seine Gewalt zu bringen. Seine Empfindsamkeit kreist in selbst, sie ist nicht gleichbedeutend mit der Fähigkeit zu Rührung und Mitleid, sie verursacht daher kein ethisches Bewusstsein Hettore Gonzagas, das seine blinde Schwärmerei in Liebe verwandelt und die Art seiner Staatsführung bestimmen könnte. Würde er sich zunächst lieber als Privatmann vollkommen seinen "Eindrücken" ohne störende staatsmännische Pflichten überlassen, so erscheint ihm seine absolute Macht sehr wohl als willkommenes Instrument zur Erreichung seiner Wünsche, als er von der bevorstehenden Hochzeit Emilias erfährt, als er, wäre er tatsächlich "nur" Privatmann, sich mit dem Verlust Emilias hätte abfinden müssen. Die scheinbar durch den Fingerzeig auf des Prinzen Herz überwundene Trennung von öffentlich-politischer Machtausübung und privater Innerlichkeit und Moral erweist sich nun doch als "Prüfstein" der Empfindsamkeit Gonzagas, denn er hat die Möglichkeit, die Entscheidung zu treffen zwischen dem Verzicht auf Emilia, der als Umsetzung des Hinweises auf das Herz in eine konkrete moralische Tat zu bewerten gewesen wäre, oder der Inanspruchnahme seiner Macht, zu Ungunsten einer möglichen Koordination von staatlicher Autorität und Ethik. Gerade indem der Prinz seine Wünsche bezüglich Emilias durch die ihm gegebene Macht erfüllen möchte, isoliert er sein Gefühl von jeglicher Moral.

Emilia wird vom Prinzen, bevor dieser von der geplanten Hochzeit mit dem Grafen Appiani erfährt, wegen ihres tugendhaften und frommen Wesens verehrt, wegen ihrer Verschiedenheit zur Gräfin Orsina und Prinzessin von Massa also, die ihm der Befriedigung seiner erotischen Wünsche (Orsina) und der Wahrung der Staatsinteressen (Prinzessin von Massa)²² dienen und die er in entwürdigender Weise behandelt. Aussagekräftig bezüglich der Gräfin ist der Umstand, dass Hettore nicht einmal bereit ist, ihren an ihn gerichteten Brief zu lesen,

¹⁵ Vgl. Schulte Sasse, Jochen: Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings "Emilia G.". Paderborn 1975, S. 55

¹⁶ Ebd., S. 20

¹⁷ Vgl. Koselleck, a.a.O., S. 12

¹⁸ Vgl. Lessing, a.a.O., Bd. 1, S. 524.

¹⁹ Ebd., S. 525

²⁰ Vgl. Ebd., S. 512.

²¹ Vgl. ebd., S. 531.

²² Vgl. ebd., S. 524.

obwohl er von ihren emotionalen Konflikten weiß: "Wenn sie aus Liebe närrisch wird, so wäre sie es, früher oder später, auch ohne Liebe geworden – Und nun, genug von ihr"²³. Während er an Emilia Galotti Liebreiz und Bescheidenheit schätzt,²⁴ spricht er mit Maler Conti hemmungslos über die höhnische Miene, das durch hervorragende, stiere, starre Medusenaugen und den spöttisch verzogenen Mund zur Grimasse gewordene Gesicht²⁵ seiner ehemaligen Konkubine, das durchaus als Folge des jahrelangen ausschweifenden und lasterhaften Lebens am Hofe zu betrachten ist. Entsprechend lässt er Gräfin Orsinas Portrait mit einem Rahmen versehen, "so reich, als ihn der Schnitzer nur machen kann"²⁶, gemäß der höfischen Atmosphäre, wohingegen er dasjenige Emilias nicht aufhängen lassen möchte, sondern in seiner privaten, dem Öffentlich-Höfischen entgegengesetzten Bereich seiner Gefühle "gern bei der Hand"²⁷ hat.

Als der Prinz sich entschlossen hat, seine politische Macht für das Erreichen seiner Ziele zu gebrauchen, den Bereich privater Innerlichkeit also verlassend, indem er, selbst zu konstruktivem, wohlbedachtem Handeln offenbar ebenso unfähig oder unwillig wie zur Anpassung seiner Empfindungen zu Emilia an ethische Normen, seinem Kammerherren Marinelli die Freiheit gewährt, an seiner Stelle zu denken und zu handeln, – "Liebster, bester Marinelli, denken Sie für mich"²⁸ – , indem deutlich wird, dass ihm jedes Mittel recht ist, Emilias Hochzeit zu verhindern, – "Alles, Marinelli, alles, was diesen Streich abwenden kann"²⁹ –, wird Emilia mit Gräfin Orsina und Prinzessin von Massa gleichgestellt, sie soll eine Funktion erfüllen, Hettore möchte sie besitzen. Die Entwicklung eines persönlichen Verhältnisses zu ihr, das den Rahmen des Erotischen überschreiten könnte, erscheint nunmehr, da er die Gratuität als das wesentlichste Merkmal einer wirklichen Liebesbeziehung außeracht lässt, unmöglich. Dazu Rolf Werner Nolle: "Hettore Gonzagas [...] und Marinellis Einstellung kann nicht verbergen, wie der Hof in seinem Selbstverständnis die Wirklichkeit als "Schaufenster" einschätzt und betrachtet, aus dem sich der Fürst nach Wunsch bedienen kann"³⁰. Das ist ein Befund, der im Übrigen nicht nur in den Dramen von Gryphius bis Lessing, die Nolle untersucht, zu konstatieren ist, sondern auch in der Operngeschichte wiederkehren sollte. Im Umgang mit Emilia spiegelt sich der des Duca aus Verdis *Rigoletto* mit der armen Gilda; dies ist freilich nicht die einzige Parallele zwischen *Emilia Galotti* und *Rigoletto*.

Im Vordergrund steht nun eindeutig seine den höfischen Ausschweifungen und Lastern entsprechende Rhetorik, mit der er Emilia zu umgarnen versucht:

"Ich bin äußerst beschämt, – Ja, Emilia, ich verdiene diesen stummen Vorwurf – Mein Betragen diesen Morgen ist nicht zu rechtfertigen: – zu entschuldigen höchstens. Verzeihen Sie meiner Schwachheit [...] Kein Wort, kein Seufzer, soll Sie beleidigen. – Nur kränke mich nicht Ihr Mißtrauen. Nur zweifeln Sie keinen Augenblick an der uneingeschränkten Gewalt, die Sie über mich haben [...] Und nun kommen Sie, mein Fräulein, – kommen Sie, wo Entzückungen auf Sie warten, die Sie mehr billigen"³¹.

Auch hier ist Verdis Duca deutlich wiederzuerkennen. Sehr augenscheinlich ist die Diskrepanz zwischen sprachlichem Ausdruck und tatsächlicher Absicht.

"Der galanten Sprache geht es in erster Linie nicht darum, eigenes emotionales Erleben auszudrücken; sondern darum, einer Verführungsabsicht mit sprachlicher Überhöhung und hyperbolischer Panegyrik zum Erfolg zu verhelfen"³².

Vor dem Hintergrund der höfischen Rhetorik stellt sich die Frage, inwieweit die Bestürzung Hettore Gonzagas angesichts der toten Emilia geeignet ist, Mitleid mit ihm zu erwecken: "Gott! Gott! – Ist es, zum Unglücke so mancher, nicht genug, dass Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihrem Freund verstellen?"³³. Gewiss, der Prinz ist betroffen, Emilia ist tot, seine Wünsche können nicht mehr in Erfüllung gehen. Doch seine zuvor offenbar gewordene Fertigkeit im Gebrauch der höfischen Sprache, die die eigentlichen Absichten des Sprechenden geschickt im Verborgenen hält, schließt zumindest die Vermutung nicht aus, dass der Prinz mit dem Hinweis auf den Teufel in seinem Freunde die eigene Schuld an der Katastrophe abschwächen will. Zu bestimmt wandte sich Hettore von seiner früheren Empfindsamkeit ab, die ihm nicht zum Ziel verhalf: "Geschmachtet, geseufzet hab' ich lange genug, – länger als ich gesollt hätte: aber nichts getan! und über die zärtliche Untätigkeit bei einem Haar' alles verloren"³⁴. Auch die Betonung seines Mensch-Seins, die sehr an

²³ Ebd., S. 525.

²⁴ Vgl. ebd., S. 532.

²⁵ Ebd., S. 520.

²⁶ Ebd. S. 523.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 528.

²⁹ Ebd., S. 529.

³⁰ Nolle, Rolf Werner: Das Motiv der Verführung: Verführer und "Verführte" als dramatische Entwürfe moralischer Wertordnung in Trauerspielen von Gryphius, Lohenstein und Lessing. Stuttgart 1976, S. 303.

³¹ Lessing, a.a.O., Bd. 1, S. 557.

³² Nolle, a.a.O., S. 312.

³³ Lessing, a.a.O., Bd. 1, S. 592.

³⁴ Ebd., S. 529.

Mozarts/Schikaneders *Zauberflöte* erinnert, kann in diesem Zusammenhang durchaus als Ausflucht interpretiert werden, die das aufklärerische Ideal von der Werthaftigkeit des Menschen um des Mensch-Seins willen³⁵ zum inhaltslosen Klischee macht.

So lässt sich zusammenfassen, dass Hettore Gonzagas Gefühl für Emilia sich von jeglicher ethischer Norm löst, sobald er die uneingeschränkte Macht, die ihm in seiner Eigenschaft als absoluter Herrscher zukommt, ausnutzt, – dass die zeitgenössische Herz-Metaphorik, die die Mitte, das Eigentliche des Menschen, seinen Charakter umschreibt und untrennbar mit dem Begriff der Moral verbunden ist, nach seinem Einverständnis zur Intrige keine Gültigkeit mehr hat. Seine von jeder Sittlichkeit entkleidete Leidenschaft, die Odoardos Vorstellung über die höfische Verderbtheit bestätigt, ist einer der Faktoren, die Emilia in den Tod treiben.

Hier stellt sich nun jedoch zwingend die Frage, ob der Prinz für das unglückliche Ende verantwortlich zu machen ist, oder ob er, selbst Opfer der Trennung zwischen politischer Macht und privater Innerlichkeit, trotz seiner Faszination von Emilia, die gerade in ihrem Anderssein als die üblichen Mätressen des Hofes begründet ist, in letzter Konsequenz als in der Sphäre uneingeschränkter Macht und ungezügelter Laster Aufgewachsener nicht zwangsläufig von seinen Möglichkeiten Gebrauch machen musste, der Rolle des despotischen Herrschers also nicht entzweigen konnte. Die Meinungen der Forschung hierzu sind verschieden: Rolf Werner Nolle betrachtet den Prinzen als uncouragiert und kopflös; er ist nicht mehr Herr über sich selbst, da er keinen klaren Gedanken mehr fassen kann. Er ist "in der Traumwelt seiner Gefühle gefangen", er hat "sein Maß für Realität verloren"³⁶. Albert M. Reh wendet Kategorien Freudscher Psychoanalyse auf Lessings Drama an. Er hält Hettore Gonzaga entsprechend für einen dem "Lustprinzip des Es" folgenden Libertin,³⁷ der alles vermeidet, was ihm "Unlust" bereitet.

"Auf der einen Seite erlebt er ein Betroffensein, das ihn aus der Bahn des längst Gewohnten herauszuheben schien. Auf der anderen Seite vermag er sich nicht aus seiner eingefahrenen Rolle zu lösen, in der Frau nur ein Objekt seiner Interessen, und das heißt bei ihm, seiner ‚unbewußten Vorstellungen und dunkler Triebe‘ zu sehen"³⁸.

Weiterhin stellt Reh fest, dass es Lessing um die Darstellung psychologischer und moralischer Gegensätze ging, eine bewusste gesellschaftliche und politische Tendenz nicht zu erkennen sei³⁹.

Totale Rollenabhängigkeit des Prinzen und gleichzeitige Annahme einer moralischen Intention Lessings scheinen einander zu widersprechen. Der Grad der Verantwortlichkeit Hettores ist eng verknüpft mit der Frage, ob Lessings Absicht eine politische ist, sein Werk also die Notwendigkeit einer Veränderung der gesellschaftlichen Struktur darlegen soll. Wäre Hettore Gonzaga tatsächlich in der Rolle des Despoten gefangen, gleichzeitig also "Produkt" und Opfer des Absolutismus, der Trennung von Politik und Moral, so könnte Lessings Intention eine politische sein. Des Prinzen labile Empfindsamkeit wäre ebenfalls als Produkt des Absolutismus anzusehen, als Laune eines gelangweilten Despoten, nicht als Affekt des "Herzens", des Allgemein-Menschlichen, weshalb ethisches Verhalten von vornherein nicht entstehen kann. Determiniert also die Staatsform und die entsprechende Gesellschaft vollkommen das Individuum, verhindert die absolutistische Monarchie das Entstehen moralischer Normen bei Herrschern von vornherein, so kann Sittlichkeit und Humanität nur durch eine Änderung der gesellschaftlichen Struktur erreicht werden, so wäre Lessings *Emilia Galotti* mit Paul Rilla als "das erste große politische Drama des deutschen Theaters"⁴⁰ zu bezeichnen.

Zweifellos wirkt Hettore Gonzaga in seiner Empfindsamkeit verträumt und realitätsfern, auch erweist er sich während der Intrige und bei deren Vorbereitung als phlegmatisch, lässt Marinelli für sich handeln, doch zu entschieden wendet er sich von seiner Empfindsamkeit ab, zu schlau ist seine lügnerische Rhetorik, als dass es möglich wäre, ihn für unzurechnungsfähig oder vollkommen determiniert, d.h. zu jeder Entscheidung selbst unfähig zu halten. Die Barriere zwischen privatisiertem Bürgertum und politischer Macht, die vom Prinzen überschritten werden kann, aber nicht will, erweist sich vielmehr als Maß, das dem individuellen Charakter seiner Person angelegt wird. Er ist sich sittlicher Normen sehr wohl bewusst⁴¹.

Das Loslösen jeglicher Moral von seiner Empfindsamkeit, das zur Katastrophe führt, macht ihn also schuldig. Gerade weil der Prinz verantwortlich für das letztthin von ihm insistierte Geschehen ist, weil Lessing von Autonomie und Entscheidungsfreiheit des Menschen ausgeht, ist seine Intention keine klassenkämpferische, fordert er keinen "militanten Optimismus" im Sinne Ernst Blochs⁴² oder Ähnliches. Auch für Lessings Drama

³⁵ Vgl. z.B. Kant, a.a.O., Bd. 7, S. 600f.

³⁶ Nolle, a.a.O., S. 360.

³⁷ Vgl. Reh, Albert M.: Die Rettung der Menschlichkeit. Lessings Dramen in literaturpsychologischer Sicht. Bern. München 1981, S. 194.

³⁸ Ebd., S. 200.

³⁹ Vgl. ebd., S. 193.

⁴⁰ Rilla, Paul: Essays. Berlin 1955, S. 27.

⁴¹ Vgl. hierzu: Raschdau, Christine: Die Aktualität der Vergangenheit. Zur gesellschaftlichen Relevanz der Lessing-Rezeption im 18. Jh. und heute. Königsstein 1979, S. 83.

⁴² Vgl. Bloch, a.a.O., Bd. 1, S. 229ff.

gilt also, was Friedrich Nietzsche später treffend formuliert: "Eine vollkommen deterministisch gedachte Welt würde für Götter erratbar und folglich in Kürze auch ermüdend gewesen sein"⁴³.

Eine psychoanalytische Untersuchung des Prinzen oder aller Figuren aus *Emilia Galotti*⁴⁴ scheint Lessings Intention nicht verdeutlichen zu können, weil gerade auch die Psychoanalyse sich auf das wissenschaftlich Verifizierbare beschränkt, Ursachen jeglicher Affekte, auch dieser des "Herzens", die ethisches Verhalten im Verständnis Lessings und seiner Zeitgenossen erst ermöglichen, aufzudecken versucht, bis nicht mehr von Affekt im eigentlichen Sinne gesprochen werden kann.

Auch Lessings "Furcht und Mitleid", die beim Zuschauer erregt werden sollen, sind Affekte, die sich jedoch nicht in passiver Empfindsamkeit verlieren, denn "zur Spontaneität und Universalität des Mitleids gesellt sich als weiterer Grundzug die Dauerwirkung, die die Bereitschaft zur Praxis einschließt und verbürgt [...] Lessings Mitleid verschwindet nicht in der Punktualität einer flüchtigen und dabei angenehmen Empfindung, es verläuft sich nicht in der puren Steigerung der Subjektivität; es will „Quelle der Moralität“ (Schopenhauer) sein"⁴⁵.

Doch Beginn dieser Entwicklung zur Moral bleibt der Affekt, dessen psychologisches Zersetzen ihn seiner Unmittelbarkeit und Wirkung beraubt, so dass die Entstehung einer humanen Ethik im Sinne Lessings unverständlich bleiben muss. Die "Verwandlung der Leiden in in tugendhafte Fertigkeiten"⁴⁶ durch die Tragödie, "daß sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken: daß sie Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster wirken solle",⁴⁷ demonstriert gerade die Verbindung von Empfindsamkeit und Ethik, die die Herz-Metapher umschreibt. Das Herz als das allgemein menschliche Ständeübergreifende kann letztendlich nur zur Moral führen, wenn der Einzelne offen für es ist, also nicht durch Rollenzwang seiner Autonomie beraubt ist. Lessings Intention ist als einE moralische zu verstehen. Eine Psychoanalyse mag vom Rezeptionsästhetischen Aspekt interessant sein, doch ist deutlich, dass Lessing zwar verschiedene Charaktere schafft, an deren Entscheidungsfreiheit jedoch festhält, die die Entwicklung zu ethischem Verhalten offenlässt. Deshalb ist auch der Prinz nicht als bloße Kreatur des absolutistischen Staates oder als pathologischer Fall zu betrachten.

*

Ebenso markant wie die schillernde Persönlichkeit Hettore Gonzagas ist der von Beginn des Dramas bis zu dessen Ende gleichbleibende Charakter seines Kammerherrn Marinelli, der keinen Schwankungen, gleich welcher Art, unterworfen ist. Marinelli ist des Prinzen "alter ego", er "verkörpert die sich als bloße Gedankenlosigkeit gebende Gewissenlosigkeit des Prinzen in reiner Form"⁴⁸. Er denkt und handelt wie der Prinz jenseits jeglicher Moralität, die Intrige, die letzten Endes zwei Menschenleben fordert, ist von ihm geplant. Der wesentliche Unterschied zwischen Hettore Gonzaga und Marinelli ist, dass sich letzterer sowohl von ethischem Verhalten als auch von Empfindungen distanziert, was jede Gemütsbewegung verhindert, wohingegen der Prinz glaubt, Gefühle, trotz seiner offenbar werdenden Amoralität, für sich in Anspruch nehmen zu können, was die Herz-Metapher, in der sich Empfindung und Moral untrennbar ergänzen, sprengt.

Wie gesagt: Marinelli amüsiert sich über die Empfindsamen: "Aber so geht es den Empfindsamen!"⁴⁹ "Empfindsamkeit" betrachtet der Kammerherr offensichtlich als ein Synonym für "Dummheit", "Tugend" dagegen als Verkleidung eines berechnenden, korrupten, ihm ähnlichen Charakters, der durch bewusste Täuschung "eine bessere Partie" machen will, als ihm von Vermögen und "Rang" eigentlich zukommt. Deutlich ist seine Hochschätzung des Hofes, des Adels, "der ersten Häuser"⁵⁰. Frei von jeder Sittlichkeit und Fähigkeit zu Gefühl, ist es offenbar sein Ziel, selbst zu den "Vornehmen" des Staates zu gehören. Hettore Gonzaga und Marinelli benötigen einander: Marinelli braucht die Gunst des Prinzen, um sich weiterhin in der Sphäre der Macht aufhalten zu können, Hettore wiederum wäre, obwohl er vor "einem kleinen Verbrechen" nicht erschreckt,⁵¹ nicht in der Lage gewesen, die bis in kleinste Einzelheiten durchdachte Intrige selbst zu planen, er braucht deshalb Marinellis "Licht"⁵². Dies meint seine Intelligenz, sein berechnendes Kalkül. Die Metapher „Licht“, die im Kontext der Aufklärung die menschliche Ratio bezeichnet, wird vom Prinzen im pervertierten Sinn benutzt, denn der Verstand soll nicht in aufklärerischer Absicht zu Humanität führen, sondern der Wunscherfüllung des Prinzen dienen. Gerade weil sich Marinellis Intelligenz nicht an ethische Normen bindet, wirkt sie so effektiv. Der Kammerherr handelt ausschließlich zielorientiert, jedes erfolversprechende Mittel ist

⁴³ Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. 9. Aufl., München 1982, Bd. 2, S. 810f.

⁴⁴ Vgl. z.B. die Arbeit von: Neumann, Peter Horst: Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen. Anhang: Über Fanny Hill. Stuttgart 1977.

⁴⁵ Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980, S. 41.

⁴⁶ Lessing, a.a.O., Bd. 2, S. 394.

⁴⁷ Ebd., S. 395.

⁴⁸ Reh, a.a.O., S. 199.

⁴⁹ Lessing, a.a.O., Bd. 1, S. 525.

⁵⁰ Ebd., S. 526.

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 564.

⁵² Vgl. ebd., S. 562.

ihm recht. Als Emilia nach dem Anschlag zum Schloss gebracht wird, interessiert sich der Prinz für ihre augenblicklichen Ängste und Gefühle, wohingegen Marinelli nur utilitaristisch das Erreichen seines Zieles konstatiert: "So haben wir sie doch fürs erste"⁵³. Doch schließlich erreicht auch sein Kalkül seine Grenzen, gerade dort, wo er zuvor glaubte, ebenfalls Ruchlosigkeit feststellen zu müssen: in der Tugend Emilias. Seine Intelligenz scheitert also doch an einer Moral, die er für unecht hielt, deren Auswirkungen auf das Handeln Emilias er nicht ausrechnen konnte. Angesichts der toten Emilia zeigt er sich erstmals fast wortlos, jedoch um sich selbst bangend: "Weh mir!"⁵⁴.

Gemäß der beschriebenen Trennung zwischen öffentlich-politischem und privat-moralischem Bereich verkörpert Marinelli ein Extrem des moralfrei handelnden Vertreters der höfischen Sphäre. Er zieht rational die Folgerungen aus des Prinzen Verhalten. Seine Intelligenz, offenbar erhaben über ethische Normen und Empfindungen, agiert ausschließlich aus sich selbst heraus und scheitert letzten Endes doch an den Moralvorstellungen der Galottis. Sein Kalkül ist eindeutig von dem aufklärerischen Begriff der Ratio zu unterscheiden, wozu die benutzte Licht-Metapher sicherlich provozieren soll. Doch was Horkheimer/Adorno kritisch zu einer Entwicklung anmerken, deren Anstoß sicher die Aufklärung ist, trifft auch auf Marinelli zu: die "reine Vernunft wurde zur Unvernunft, zur fehler- und inhaltslosen Verfahrensweise"⁵⁵.

*

Die Privatsphäre des Bürgers ist der Raum, in welchem sich „Alternativen“ zur moralfreien Politik der absoluten Monarchie bildeten. Die sich emanzipierende Vernunft führte dazu, dass nicht mehr wie früher vorgegebenen Größen und Autoritäten, politischer oder religiöser Art, geglaubt wurde.

"Der hohe Gerichtshof der Vernunft, zu dessen natürlichen Besitzern sich die aufsteigende Elite selbstbewußt zählte, verwickelte in verschiedenen Etappen alle Bereiche des Lebens in seine Prozeßführung. Die Theologie, die Kunst, die Geschichte, das Recht, der Staat und die Politik, schließlich die Vernunft selber, werden früher oder später vor seine Schranken zitiert und haben sich zu verantworten"⁵⁶.

Bevor sich die rasonierenden Bürger zu Lesezirkeln und Logen zusammenschlossen, war die Kleinfamilie der Ort, wo Ideale der Aufklärung entstehen konnten, "aus den Erfahrungen der kleinfamilialen Privatsphäre [...] erwachsen Ideen der Freiheit, der Liebe und der Bildung"⁵⁷. Und die diesen Maximen entsprechenden Tugenden. In der familiären Innerlichkeit, dem Privatraum schlechthin, konnten im Idealfalle Empfindsamkeit und Vernunft, Intellekt und Affekt in einer Weise in Verbindung treten, dass praktizierte Humanität eine der oft durch Missbrauch der absoluten Macht entstandenen höfischen Lasterhaftigkeit entgegengesetzte Lebensweise darstellen konnte, die den begrenzten familiären Raum auch überschritt. Der "Familie als dem sozialen Ort der Vermittlung zwischen den beiden Bereichen, zwischen dem empfindsam gewordenen Individuum und der abstrakter werdenden Gesellschaft"⁵⁸, kommt eine besondere Bedeutung zu. Häufig jedoch bot die in sich geschlossene Sphäre der Familie auch Gelegenheit, die Trennung zwischen politischer Macht und bürgerlicher Moral zu bestätigen, dann nämlich, wenn man sich in ihre Innerlichkeit zurückzog, – "die Familie als private Bastion öffentlicher Verweigerung"⁵⁹ – wohingegen sie andererseits nach Habermas zur Zeit des Merkantilismus ihre feste Funktion im Wirtschaftssystem hatte.

"Sie spielt ihre genau umschriebene Rolle im Verwertungsprozeß des Kapitals. Sie garantiert als ein genealogischer Zusammenhang die personelle Kontinuität, die sachlich in der Akkumulation des Kapitals besteht und im Recht auf freie Vererbung des Eigentums verankert ist"⁶⁰.

Das rasonierende Bürgertum wird zu einem konsumierenden, es arrangiert sich um eigener Vorteile willen mit der Sphäre der Öffentlichkeit. "Die Gefährdung, die dadurch der Liebesgemeinschaft entsteht, beschäftigt als Konflikt von Liebe und Vernunft, sprich: Geld- und Standesheirat, die Literatur bis in unsere Tage"⁶¹.

Beide Tendenzen, die Flucht in den familiären Raum und das Anteilnehmen an der "Gesellschaft" bei gleichzeitiger Toleranz des städtischen und höfischen Lebens, repräsentiert von Odoardo und Claudia, lassen das Familienbild der Galottis uneinheitlich erscheinen; es birgt Sprengkraft. Verdeutlicht wird dies bereits durch die verschiedenen Wohnorte der Galottis: Odoardo, dem die Ausschweifungen des städtischen Adels verhasst sind, wohnt auf dem Lande, während Claudia mit ihrer Tochter in der Stadt lebt, wo sie letzterer eine Erziehung zuteil werden ließ, die sie gesellschaftsfähig, das heißt mit dem städtischen Leben und Vergnügen vertraut machen soll. Die erste Begegnung zwischen Emilia und dem Prinzen ereignet sich während eines Empfangs im Hause

⁵³ Ebd., S. 553.

⁵⁴ Ebd., S. 592.

⁵⁵ Horkheimer/Adorno, a.a.O., S. 82.

⁵⁶ Koselleck, a.a.O., S. 6.

⁵⁷ Habermas, a.a.O., S. 65.

⁵⁸ Seeba, Hinrich C.: Das Bild der Familie bei Lessing. In: Lessing in heutiger Sicht. Beiträge zur internationalen Lessing-Konferenz Cincinnati, Ohio 1976. Hrsg. von Edward P. Harris und Richard Schade. Bremen 1977, S. 307.

⁵⁹ Ebd., S. 309.

⁶⁰ Habermas, a.a.O., S. 64.

⁶¹ Ebd., S. 65.

Kanzler Grimaldis. Stehen bei Claudia Galotti keine direkten finanziellen Interessen im Vordergrund, so ist doch deutlich, dass sie es der städtischen Atmosphäre zuschreibt, dass die Verbindung zwischen Tochter und dem Grafen Appiani, einem Adligen, für die Galottis also ein sozialer Aufstieg, zustande kommt, obwohl sie bedauert, dass auch der Graf ins ländliche Idyll flüchten möchte, Genssen jagen und Murmeltiere abrichten, wie Marinelli spöttisch bemerkt.⁶² Folgender Dialog zwischen den Eheleuten Galotti charakterisiert treffend deren verschiedene Auffassungen:

"Odoardo. Kaum kann ichs erwarten, diesen würdigen jungen Mann meinen Sohn zu nennen. Alles entzückt mich an ihm. Und vor allem der Entschluß, in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben. Claudia. Das Herz bricht mir, wenn ich hieran denke. – So ganz sollen wir sie verlieren, die einzige geliebte Tochter? Odoardo. Was nennst du, sie verlieren? Sie in den Armen der Liebe zu wissen? [...] Du möchtest meinen alten Argwohn erneuern: – daß es mehr das Geräusch und die Zerstreuung der Welt, mehr die Nähe des Hofes war, als die Notwendigkeit, unserer Tochter eine anständige Erziehung zu geben, was dich bewog, hier in der Stadt zubleiben [...] Claudia [...] Hab' ich dir schon gesagt, daß der Prinz unsere Tochter gesehen hat? [...] Odoardo [...] Ein Wollüstling, der bewundert, begehrt. – Claudia! Claudia! der bloße Gedanke setzt mich in Wut"⁶³.

Wenn auch im folgenden Odoardo alleine die Entscheidungen trifft, die zum Tode Emilias führen, so ist es doch der Zwiespalt ihres Elternhauses, der ihr Schicksal entscheidend mitbestimmt. Emilia wird zwischen den Fronten des sozialen Prestiges und des bürgerlichen Bewusstseins zerrieben⁶⁴.

Durch näheres Betrachten des Charakters und der Moral Odoardos wird deutlich, warum der Intrige nicht durch überlegtes, humanes Verhalten begegnet und so ihr tragisches Ende verhindert werden konnte. Odoardo Galottis Moralvorstellungen sind eng verknüpft mit dem christlichen Glauben, Werte und Verhaltensnormen, die sich aus letzterem oder der zeitgenössischen Theologie ableiten, sind es, die ihn veranlassen, das von Lasterhaftigkeit und Ausschweifungen verschiedenster Art geprägte Leben des Adels in der Stadt und am Hofe zu verabscheuen und ihm eine moralische, vermeintlich christliche Lebensweise entgegenzusetzen. Tugenden, die ihn und Emilia prägen, sind Bescheidenheit, Frömmigkeit, Ehrlichkeit und Keuschheit, die ihrer Moral praktische Dimensionen verleihen sollen und Eigenschaften des höfischen Adels, der sich im einzelnen durch Verschwendungssucht, Verlogenheit und Lasterhaftigkeit auszeichnet, genau entgegenstehen. Odoardos mangelnder Verstand, bzw. seine Sturheit und die durch letztere hervorgerufene Unfähigkeit zu jeglicher Empfindung, die nach der Herz-Metaphorik moralisches Verhalten von vornherein unmöglich macht, verhindern, dass seinem moralischen Anspruch humanes Verhalten folgt. Das unreflektierte Übernehmen und Festhalten christlicher Tugenden macht seine Moral zu einer rigoristischen, der lediglich um ihrer selbst willen entsprochen werden muss, zu einer unchristlichen also. Odoardo reagiert mit Wut, wenn er ein Überschreiten seiner ethischen Normen ahnt. Claudia Galotti ist erleichtert, dass ihr Mann während Emilias Bericht über den Prinzen Annäherungsversuch in der Kirche nicht anwesend ist: "O gesegnet sei die Ungeduld deines Vaters, der eben hier war und dich nicht erwarten wollte! [...] In seinem Zorne hätt' er den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt"⁶⁵.

Charakteristisch ist die irrationale Reaktion Odoardos. Entsprechend seiner rigoristischen Moral würde, wie Claudia annimmt, eine rigoristische Tat folgen. Die Affekte, die hier Odoardo zugeschrieben werden, heben sich klar von den oben beschriebenen, zu humanem Verhalten führenden ab, verdeutlichen vielmehr seine "selbstverschuldete Unmündigkeit"⁶⁶, die im Drama ihren ersten "Höhepunkt" erreicht, als Odoardo sich von Gräfin Orsina zum Instrument ihrer Rache machen lässt; sie legt ihm den Dolch, der sich später allerdings gegen Emilia, nicht gegen den Prinzen oder Marinelli richten wird, quasi in die Hand⁶⁷.

Odoardos Unvernunft und seine blinden, destruktiven Affekte sind es, die seine Tugenden zu Untugenden machen. In seinem Bestreben, der Stadt und dem Hof einen sittlichen Lebenswandel entgegenzusetzen, schießt er über sein Ziel hinaus. Vielsagend ist sein Liebesbegriff, mit dem er der höfischen Lasterhaftigkeit begegnen möchte und der auch seine Tochter beeinflusst. Da das charakteristischste Merkmal höfischer Ausschweifungen offenbar ungezügelter sexuelle Betätigung ist, verbannt er den Bereich des Erotischen vollkommen aus seiner Vorstellung von Liebe. Attribute wie Unschuld und Ruhe kommen seiner Ansicht nach der letzteren zu⁶⁸.

Dementsprechend entsexualisiert ist auch das Verhältnis zwischen Emilia und dem Grafen Appiani, das durch die Bewunderung der tugendhaften Eigenschaften des Partners geprägt ist: "So recht, meine. Emilia! Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben; und die nicht stolz auf ihre Frömmigkeit ist"⁶⁹. Fast noch mehr als von Emilia ist Graf Appiani, der Wahl-Bürger, jedoch von seinem zukünftigen Schwiegervater beeindruckt:

⁶² Vgl. Lessing, a.a.O., Bd. 1, S. 526.

⁶³ Ebd., S. 536f.

⁶⁴ Vgl. Nolle, a.a.O., S. 344.

⁶⁵ Ebd., S. 539.

⁶⁶ Vgl. Kant, a.a.O., Bd. 9, S. 53f.

⁶⁷ Lessing, a.a.O., Bd. 1, S. 575ff.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 636.

⁶⁹ Ebd., S. 543.

"Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend! In was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart! Nie ist mein Entschluß, immer gut, immer edel zu sein, lebendiger, als wenn ich ihn sehe – wenn ich ihn mir denke"⁷⁰.

Daraus folgert Raschdau:

"Sexuelle Anziehung gibt es auch da nicht, wo sie erlaubt wäre, es entsteht also keine positive Beziehung zwischen Sexualität und Liebe; der negativen Beziehung zwischen Sexualität und Laster wird nichts entgegengesetzt"⁷¹.

In der Unschuld Emilias akkumulieren die moralischen Normen Odoardos, sie ist das Sinnbild schlechthin für seine Verweigerung der höfischen Sittenlosigkeit. Würde Emilia ihre Unschuld verlieren, indem sie sich vom Prinzen verführen lassen würde, wäre gleichzeitig die Ethik Odoardos ad absurdum geführt. Die Gefahr der Verführbarkeit besteht zweifellos: Emilia selbst weist ihren Vater darauf hin,⁷² nachdem sie bereits durch das Andrängen Hettoros in der Kirche zutiefst berührt wurde. Auch das "weibliche Gequieke und Gekreusche"⁷³, das Gräfin Orsina im Schlosse aus einem Nebenzimmer vernimmt, lässt, obwohl es nicht eindeutig zu interpretieren ist, nicht das Beste für Emilias Unschuld erwarten. Spätestens jetzt ist klar, was sich bereits vorher andeutete: Die rigorose Moral Odoardos kann nicht in ethisches Verhalten umgesetzt werden. Durch die Ablehnung jedes vernünftigen Durchdenkens seiner Tugenden werden deren Forderungen erstens über Gebühr hoch und deshalb inhuman und falsch und sind zweitens von Emilia, obwohl sie sie ebenfalls ohne Überlegung anerkennt, in konkreten Situationen nicht realisierbar, weil die zweifellose Notwendigkeit tugendhaften Verhaltens gerade in ihrer speziellen Lage im Schloss, dort, wo ihr moralisches Handeln der Lasterhaftigkeit des Prinzen direkt entgegentreten könnte, durch den absoluten Anspruch der Forderung nach Unschuld in jeder Situation nicht erkannt werden kann. Odoardo ahnt bereits vorher, dass die Tabuisierung des Bereiches des Erotischen keine gefestigte Moral, bzw. die Unterdrückung jeglicher Sexualität, bewirken kann. Er tadelt seine Frau, weil sie Emilia alleine zur Messe gehen ließ⁷⁴. Auch der Umstand, dass Galotti seinen Wohnsitz außerhalb der Stadt hat, zeigt, dass er seine und Emilias Sittlichkeit keinen Herausforderungen aussetzen möchte und kann. Das ist abermals eine frappante Parallele zu Verdis *Rigoletto* und den Abschirmungsversuchen, mit denen der Bucklige seine Tochter Gilda vergeblich vor dem Hof und dessen Lasterhaftigkeit behüten will.

Odoardos rigoristische Moral bleibt theoretisch. Indem er sie am liebsten auf seine Enklave auf dem Land beschränken würde, indem er eine Provokation auf moralischer Ebene, ein Nebeneinander höfischer Lasterhaftigkeit bürgerlicher Ethik innerhalb der Stadt, scheut, bestätigt er die der absoluten Monarchie eigenen Trennung von politischer Macht und Moral. Auch die Tötung seiner Tochter entspricht letzten Endes dieser Bestätigung: "Gegenüber der geweckten Erwartung ist Odoardos Tat eine Zurücknahme, ist Resignation, Vermeidung des Kampfes"⁷⁵.

Von den drei Handlungsmöglichkeiten, die er hat: dem Tyrannenmord, der zunächst passiven, sich mit den Tatsachen abfindenden Selbstkritik und der Tötung seiner Tochter, entscheidet er sich aus Borniertheit und Egoismus für die letztere. Durch seine Tat rettet er nicht die Unschuld, sondern zunächst den Glauben an sich selbst. Die bürgerliche Unschuld wird spätestens dort schuldig, wo sie durch einen Akt der Kriminalität verteidigt werden sollte. "Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängnis. Ich gehe und erwarte Sie als Richter. – Und dann dort – erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller"⁷⁶. Auch nach der Tötung seiner Tochter lässt Odoardo keine Reue erkennen, seine Selbstgefälligkeit ist ungebrochen. Vielmehr freut er sich auf den Prozess, den "der Richter unser aller", Gott also, dem Prinzen im Jenseits seiner Ansicht nach machen wird. Deutlich ist, dass Odoardo glaubt, nichts vor diesem Richter fürchten zu müssen, sieht er sich doch selbst offenbar eher als Ankläger, der den Prinzen getrost "erwarten" kann.

Klaus Peter möchte in seinen Ausführungen über *Emilia Galotti* darlegen, dass Aufklärung und Romantik nicht zwei gegensätzliche, sich zeitlich ablösende Prinzipien sind, sondern sich einander dialektisch bedingen, er will so den in der *Dialektik der Aufklärung* "von Horkheimer und Adorno metaphysisch verallgemeinernde[n] Begriff [...] auf seine historische Dimension"⁷⁷ reduzieren. Dementsprechend charakterisiert er Odoardo und noch deutlicher dessen Tochter Emilia als radikal nach der Vernunft des Sittengesetzes handelnd, dessen zugrundeliegendes Dogma von der Unschuld allerdings irrational sei.

"Indem Emilia sich dem Zwang der Sinne, der ihr in dem Prinzen entgegentritt, entzieht, unterwirft sie sich dem anderen, den die Vernunft diktiert. Die Logik der Vernunft will es, dass sie stirbt. ... Darin erweist sich die

⁷⁰ Ebd., S. 542.

⁷¹ Raschdau, a.a.O., S. 86.

⁷² Vgl. Lessing, a.a.O., Bd. 1, S. 590.

⁷³ Vgl. ebd., S. 564.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 533.

⁷⁵ Raschdau, a.a.O., S. 95.

⁷⁶ Lessing, a.a.O., Bd. 1, S. 592.

⁷⁷ Peter, Klaus: *Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel*. Wiesbaden 1980. S. 6.

Dialektik der Aufklärung, dass die Vernunft, indem sie sich über die Sinne erhebt, um der Freiheit willen in die Unfreiheit zurückfällt"⁷⁸.

Aufklärung trage also in ihrer Tendenz, absolute Autonomie der Vernunft zu fordern, die Regression, die Romantik bereits in sich.

Deutlich wird, dass im uneingeschränkten Walten der Ratio die Grenze der Humanität zwangsläufig überschritten werden muss.. Tatsächlich jedoch gibt es nicht genügend Belege für die Annahme, dass ein vernünftiges Handeln der Galottis innerhalb ihres rigoristischen Moralsystems den Tod Emilias herbeiführt. Ratlosigkeit und Wut stehen besonders bei Odoardo unübersehbar im Vordergrund, charakterisieren ihn als handlungsunfähig. Er selbst weiß nie sofort, wie er entsprechend seiner Moral logisch zu handeln hat. So legt Gräfin Orsina, seine blinden Affekte ausnutzend, ihm die Ausführung einer Gewalttat nahe. Das beste Beispiel für die Unfähigkeit Odoardos und Emilias, ihren Verstand selbständig und in konstruktiver Weise zu gebrauchen, findet sich unmittelbar vor der Bluttat: "Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten besten Stahl in das Herz senkte. – ihr zum zweiten das Leben gab. Aber alle solche Taten sind von ehedem! Solcher Väter gibt es keinen mehr!"⁷⁹.

Abermals erweist sich Odoardo als ratlos und handlungsunfähig. Hier hilft ihm nun seine Tochter, jedoch keinesfalls durch rationales Argumentieren, vielmehr konstruiert sie aus ihrer Situation heraus eine Typologie zur Virginia-Sage, sucht also in der Vergangenheit nach einem Handlungsmodell, das sie unreflektiert übernimmt. Gerade dieses Denken in Typologien, die Tendenz, sich am überlieferten, Bewährten zu orientieren und aktuelle, konkrete Problemsituationen nicht gesondert zu durchdenken, unterstreicht die Unmündigkeit der Galottis. Erst jetzt sticht Odoardo zu, da einstmals schon einmal ein Vater durch die Tötung seiner Tochter deren Unschuld und Ehre rettete, nimmt er an, dass er auf gleiche Weise auch seinem Moralgesetz entsprechen und mit reinem Gewissen vor den Höchsten Richter treten kann. Legt man also den Maßstab der Vernunft am Handeln der Galottis an, so ist festzustellen, dass dieses Handeln ebenso irrsinnig ist, wie das Dogma von der Unschuld selbst, die Tötung Emilias also keineswegs auf den Gebrauch der Vernunft zurückzuführen ist, der, weil er ebenso rigoristisch ist, wie die zugrundeliegende Moral, in Irrationalität umschlägt. Gerade mangelnde Verstandesfähigkeit und Sturheit seitens der Galottis führen zur Katastrophe.

Der hohe moralische Anspruch Odoardos und Emilias, einen sittlichen Lebenswandel zu führen, der sich von dem des Höfischen abhebt, scheitert letztendlich an der mangelnden rationalen Durchdringung ihres Sittengesetzes, an der fehlenden Einsicht, dass ethische Normen nicht bereits dann zu Humanität führen, wenn sie in jedem Falle unbedingt erfüllt werden. Weil Odoardo die Fragwürdigkeit seiner Moral spürt und um ihr Bestehen in der Gesellschaft bangen muss, flieht er aufs Land, ins vermeintliche Idyll. Bereits hier ist der Anspruch wahrer Sittlichkeit, nämlich stände- bzw. klassenübergreifend zu menschlichem Verhalten zu führen, also der Menschheit, nicht sich selbst zu dienen, verfehlt. Odoardos Sittengesetz äußert sich also zunächst nur in der Verweigerung des ausschweifenden städtischen Lebens, deren Sinnbild die Unschuld Emilias darstellt. Wird Emilia ihre Unschuld genommen, so bedeutet dies nicht nur das einmalige Übertreten einer moralischen Forderung, sondern gleichzeitig das vollkommene Scheitern Odoardos. Speziell er, der nie zögerte, die Stadt und den Hof wegen ihrer Lasterhaftigkeit zu verurteilen, wäre der Lächerlichkeit preisgegeben. Anstatt die Schmach hinzunehmen und selbstkritisch sein Sittengesetz und das entsprechende Handeln zu durchdenken, um so vielleicht tatsächlich zu höherer Erkenntnis und entsprechend aufgeklärtem, d.h. z.B. tolerantem Denken zu gelangen, ersticht er seine Tochter und übergibt sich zunächst dem weltlichen, dann dem himmlischen Gericht, das er in seinem Selbstverständnis nicht fürchtet.

*

Empfindsamkeit, Moral und Vernunft bestimmen den Handlungsablauf von Lessings Drama *Emilia Galotti*, weil diese jedoch nicht in ein Verhältnis zueinander treten können, sich nicht ergänzen, endet das Werk mit einem Unglück. Bestehende Verhältnisse bleiben bestehen, werden durch das Verhalten der Protagonisten bestätigt, dies gilt für die Vertreter der höfischen Sphäre ebenso wie für die Bürger. Eine Beziehung zwischen Hettore und Emilia, die die Kluft von öffentlich-politischem und privat-bürgerlichem Bereich auf sittlicher Ebene hätte schließen können, wie dies zumindest zeitweise z.B. in Schillers *Kabale und Liebe* oder Hebbels *Agnes Bernauer* geschieht, kommt, abgesehen davon, dass Emilia bereits an den Grafen Appiani "vergeben" war, durch die rigoristische Moral Odoardos und der blinden Leidenschaft des Prinzen, der Emilia letztlich doch nur als Objekt seines Triebes betrachtet, nicht zustande⁸⁰. Die Ursachen für das Unglück liegen also weniger in den politischen Verhältnissen des Absolutismus, als in den charakterlichen Mängeln der Protagonisten, die alle entscheidungsfähige Individuen sind. Letztere bestätigen die moralische Intention Lessings, der nicht der

⁷⁸ Ebd., S. 38.

⁷⁹ Lessing, a.a.O., Bd. 1, S. 591.

⁸⁰ Herbert Marcuse dagegen ist der Meinung, dass bereits ständeübergreifende Sexualität bzw. Erotik in der klassischen und romantischen Literatur eine „Triebrevolte gegen das bestehende Rechtssystem“ darstelle, vgl. Marcuse, Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. 18. Aufl., Darmstadt. Neuwied 1982, S. 96.

absoluten Monarchie ein Ende machen möchte, sondern daran glaubt, dass auf ethischer Basis, durch Einsicht und Toleranz, die Kluft zwischen Öffentlich-politischer Sphäre und bürgerlich-moralischer Privatheit aufhören kann, ein Affront zu sein. Entsprechend hofft Falk in Lessings "Dialog für Freimaurer", daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die [...] nicht glaubten, daß alles notwendig gut und wahr sein müsse, was sie für gut und wahr erkennen, [...] daß es in jedem Staate Männer geben möchte, welche bürgerliche Hoheit nicht blendet und bürgerliche Geringfügigkeit nicht ekelt; in deren Gesellschaft der Hohe sich gern herabläßt, und der Geringe sich dreist erhebet"⁸¹.

Zu betonen ist, dass in einem so beschriebenen Staate der keine Widerrede dulden Befehl eines absolut herrschenden Monarchen undenkbar ist, die Wirkung des moralischen, aufklärerischen Apells Lessings letztlich im Sinne Kosellecks doch politisch sein, dass moralische Kritik zur politischen Krise führen kann⁸². Sehr nüchtern jedoch glaubt Lessing, dass die menschliche Gesellschaft nicht ohne "Klüfte und Scheidewauern" auskommen wird, wovon Falk seinen Dialogpartner Ernst in desillusionierender Weise überzeugt⁸³. Aus diesem Grunde muss Lessings moralischer Appell letztendlich abstrakt bleiben, ohne festes Programm auskommen. *Emilia Galotti* demonstriert wirkungsvoll, dass es zur Katastrophe führt, wenn Empfindsamkeit, Moral und Vernunft nicht zu einer Einheit werden, jedoch muss die Frage, wie eine solche Einheit konkret herbeizuführen ist, unbeantwortet bleiben. Die Antwort dieser Frage – und sie wäre, weltpolitisch gesehen, heute dringlicher denn je – kann auch die Vision von einer großen Familie, die religiöse, politische, ethische und völkische Schranken in sich überwindet, nicht erbringen.⁸⁴ Lessing will die Zukunft, die nach ihm sicher "die Zeit der Vollendung"⁸⁵ bringt, nicht beschleunigt wissen.

Матеріал надійшов до редакції 01.09. 2014 р.

Hillesgajin Юрген. Фатальні межі. Про суспільні проблеми в "міщанській трагедії" Г. Е. Лессінга "Емілія Галлоті".

У статті запропоновано оригінальне трактування зображення суспільства епохи Просвітництва в п'єсі "Емілія Галлоті" німецького класика Г. Е. Лессінга. На основі сучасних соціологічних та історичних досліджень розглянуто ідеалізацію високої моральності сім'ї Галлоті в якості визначальної риси бюргерства у період становлення його як повноправного суспільного прошарку. Піддано перегляду традиційні уявлення про Просвітництво як епоху панування раціонального і культу розуму. Розподіл на політичну або ж громадську і приватну сферу життя представників бюргерства створює передумови для зосередження на захисті особистісних цінностей морального татунку як способу самоідентифікації та самореалізації у суспільстві часів абсолютистської монархії.

Ключові слова: *суспільство епохи Просвітництва, ідеалізація, висока моральність, бюргерство, суспільний прошарок.*

Hillesheim Jürgen. Fatal Edges. On Social Issues in the "Bourgeois Tragedy" by G. E. Lessing "Emilia Galotti".

The article suggests the original representation of the Enlightenment society in the play "Emilia Galotti" by a German classic G. E. Lessing. On the basis of modern sociological and historical researches the idealization of high morality of the Galotti family as the determinant feature of the petty bourgeoisie in the period of its establishment as the fully legitimate social layer is envisaged. Traditional views on the Enlightenment as the epoch of the rational and intelligence cult reign are reconsidered. The division on the political or social and private life spheres of bourgeois representatives establishes prerequisites for the focus on the personal moral values as the means of self-identification and self-realization in the society of absolute monarchy.

Key words: *Enlightenment society of, idealization, high morality, petty bourgeoisie, social layer.*

⁸¹ Lessing, a.a.O., Bd. 3, S. 613.

⁸² Vgl. Koselleck, a.a.O., S. 1ff.

⁸³ Vgl. Lessing, a.a.O., Bd. 3, S. 608ff.

⁸⁴ Siehe das abschließende Idyll in Lessings *Nathan der Weise*.

⁸⁵ Lessing, a.a.O., Bd. 3, S. 656.