

Das Virginia-Motiv in Lessings *Emilia Galotti*. Anmerkungen zum Strukturwandel der Öffentlichkeit

Klaus-Detlef Müller, Kiel, Bundesrepublik Deutschland

Der politische Gehalt von Lessings *Emilia Galotti* ergibt sich aus dem Spannungsfeld von privatem und öffentlichem Handeln im höfischen Bereich und aus der Orientierung auf eine sich ausbildende öffentliche Meinung. Diese Momente bestimmen die Struktur des Dramas.

1

Lessings *Emilia Galotti* ist durch eine eigenartige Traditionswahl bestimmt. Das Trauerspiel wird als eine »modernisierte«, als eine »bürgerliche« Virginia angekündigt,¹ aber vom ersten Entwurf bis zur Fertigstellung erklärt Lessing nachdrücklich, daß er auf die politischen Konsequenzen des römischen Stoffes bewußt verzichte. Nun mag zwar »das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug und fähig genug sey[n], die ganze Seele zu erschüttern«,² doch fragt es sich, ob ein solcher Tragödienentwurf noch als eine Bearbeitung des Virginia-Stoffes gelten kann. Die zeitgenössischen Muster, die Lessing kannte und mit denen er sich auseinandergesetzt hat, die Virginia-Tragödien Montiano y Luyandos, Henry Crisps und Johann Samuel Patzkes, sind eindeutig politisch-republikanische Dramen. Lessing hingegen ist sich bewußt, daß er auf den »Umsturz der gesamten Staatsverfassung« verzichtet und daß er »alles Staatsinteresse« hintanstellt:³ er realisiert also die Dimension des Stoffes, die er in seiner Darstellung negiert. Man könnte darin eine Konsequenz der Überlegung sehen, daß »ein Staat ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen ist« und daß »Fürsten und Helden« nur dann tragische Wirkungen (Mitleid) erzielen können, wenn sie als Menschen dargestellt werden.⁴ Es fragt sich aber, ob die Darstellungsgrundsätze des bürgerlichen Trauerspiels (»eine bürgerliche Virginia«) tatsächlich einen völligen Verzicht auf die politischen Dimensionen des Stoffes beinhalten. Die Zeitgenossen haben ja, wie die frühe Rezeption bezeugt,

Lessings antihöfische Tendenz verstanden und gewürdigt, und auch die neueste Forschung hat immer wieder aktuelle gesellschaftliche Muster und Vorstellungen als strukturbestimmend und verbindlich nachweisen können. So hat, um nur einige der wichtigsten Positionen zu bezeichnen, Bengt Algot Sørensen ein patriarchalisch bestimmtes Familienkonzept aufgezeigt,⁵ hat Helmuth Kiesel die Argumentationsfiguren der zeitgenössischen Hofkritik verdeutlicht,⁶ hat Joachim Schmitt-Sasse zeigen können, daß die im Drama wirksamen »Vorstellungskomplexe« aus den sozialen Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts ableitbar sind⁷ und hat Jochen Schulte-Sasse nachgewiesen, daß die Bedeutungskomplexe in der literarischen Struktur mit dem ursprünglichen kommunikativen System der Zeit der Entstehung vermittelt sind.⁸ Im Sinne einer Weiterführung dieser Erkenntnisse soll im folgenden gezeigt werden, daß auch der von Reinhart Koselleck und Jürgen Habermas beschriebene »Strukturwandel der Öffentlichkeit«⁹ die Struktur und die Handlungsführung der Tragödie bestimmt,¹⁰ bevor noch einmal nach der Bedeutung des Virginia-Motivs zu fragen ist.

2

Für die Struktur der Tragödie ist es von entscheidender Bedeutung, daß der Prinz von Guastalla seine Herrscherpflichten verletzt, indem er seine politische Macht zur Durchsetzung privater Interessen mißbraucht. Für die feudale Herrschaftsform gab es eine solche Trennung von Privatem und Öffentlichem ursprünglich nicht: der Herrscher war – nach Habermas' Beschreibung – öffentliche Person, deren gesamte Existenz die in ihr verkörperte Ordnung repräsentierte und als Herrschaft realisierte.

Auch der Prinz in der *Emilia Galotti* wäre durch sein Amt zu einem jederzeit vor der Öffentlichkeit legitimierbaren Handeln verpflichtet. Er wird kritisierbar, indem er diesem Anspruch nicht genügt: daraus bezieht das Drama im Horizont der sich ausbildenden kritischen Öffentlichkeit, des Raisonnements der Bürger, einen großen Teil seiner politischen Schlagkraft. Die Figur des Herrschers stand im Zentrum der ersten Rezeption.

Aber der Prinz wird nicht allein als ein schlechter Herrscher und als eigennütziger Despot gezeigt, sondern zugleich als ein Mensch, der sein Verhalten auch als unterdrückte Rebellion gegen seinen Stand und die ihm auferlegten Pflichten reflektiert und damit die bürgerlichen Normen ex negativo bestätigt. Er ist nämlich seinem Amt nicht zuletzt deshalb nicht gewach-

sen, weil er sich mindestens partiell die Lebensform eines bürgerlichen Privatmannes wünscht und diesem Verlangen auf eine verhängnisvolle Weise nachgibt.

Schon in seinem Auftrittsmonolog distanziert er sich von den »traurigen Geschäften« des Herrschers, um die er sich zu Unrecht und aus Unwissenheit beneidet fühlt (129)¹¹. Aber es ist charakteristisch, wie er dem Anspruch nachkommt: durch einen Akt völliger Willkür, die Bevorzugung einer Bittstellerin, deren Name ihn an seine neueste Leidenschaft erinnert. Schon in seinen ersten Sätzen zeigt sich damit die Vermischung von Herrscherpflicht und privatem Interesse. Dieser emotionsbestimmten Handlungsweise entspricht in genauer Korrespondenz die Rota-Szene am Ende des 1. Aktes. Die Verurteilung zum Tode, deren Bestätigung hier verlangt wird, ist ein Grenzfall herrscherlicher Macht, deren Träger in die göttliche Ordnung eingreift und damit höchste Verantwortung auf sich nimmt. Der Prinz ist weit davon entfernt, diese Situation auch nur zu realisieren. Er ist bei der Verfolgung rein persönlicher Interessen in höchster Eile und deshalb zum mechanischen Vollzug bereit. Rotas Entsetzen über diese seelenlose Hast charakterisiert das Verhalten als einen Akt der Inhumanität. Er ist, ebenso wie die willkürliche Entscheidung über die Bittschrift, durch des Prinzen Leidenschaft für Emilia begründet: beides dient umgekehrt der Exposition dieser Leidenschaft und zugleich ihrer Pervertierung durch den Stand des Herrschers. Der Prinz ist durch die Liebe nicht – wie er meint – geläutert, sondern korrumpiert.

Andererseits wird aber deutlich, daß er auch unter den Zwängen leidet, die ihm sein Amt auferlegt. So ist er zu einer Heirat aus politisch-dynastischen Gründen gezwungen, die er mit einem auf kennzeichnende Weise privaten Argument kritisiert: »Mein Herz wird das Opfer eines elenden Staatsinteresses.« (136). Auf der gleichen Ebene liegt die Klage über die Einsamkeit der Macht: »Ein Fürst hat keinen Freund! kann keinen Freund haben!« (139). Marinelli weist zu Recht auf den wirklichen Grund dieser Einsamkeit hin: die menschliche Gleichheit, Voraussetzung jeder authentischen zwischenmenschlichen Beziehung, wird immer wieder durch die Distanz des Herrschaftsverhältnisses aufgehoben, wie es sich ja auch in seinem Falle bestätigen wird. Zugleich sind alle diese Klagen auch ambivalent, denn das Selbstmitleid angesichts der politisch notwendigen Heirat ist ja hier der Vorwand, um sich der Mätresse (Orsina) zu entziehen, »der es einkömmt, (ihn) in gutem Ernste zu lieben« (136), und die »Freundschaft« Marinellis sucht er nur, um ihn zu engagierterem Handeln zu veranlassen, wobei es schon für sich spricht, daß

er den intriganten Funktionär zum Freunde begehrt. Immerhin ist es aber auch dann noch bemerkenswert, daß die bürgerlichen Normen des Herzens und der Freundschaft auch in der höfischen Welt zu positiven Werten aufsteigen können.¹²

In diesem Sinne ist Appiani als ein Gegenbild gezeichnet: er kann es sich leisten, nur der Stimme seines Herzens zu folgen. Marinelli, für den die höfischen Normen noch unbedingt gelten, nennt ihn voller Verachtung einen »Empfindsamen« (137). Er verwendet also das positive Selbstverständnis einer Kultur der Innerlichkeit als Beschimpfung und macht damit die Differenz der Wertordnungen deutlich. Eben diese Orientierung an der Empfindsamkeit versetzt Appiani ja in die Lage, sich in ein privates Dasein zurückzuziehen, sich über die gesellschaftliche Verachtung einer Mesalliance hinwegzusetzen und Emilia zu heiraten, während der Prinz sie nur als Mätresse begehren darf. Hier erweisen sich die Normen der bürgerlichen Tugend als ein unüberwindliches Hindernis für den Prinzen, denn im Unterschied zu Marinellis höfischen Wertvorstellungen ist es für Emilia durchaus keine Ehre, die Geliebte des Prinzen zu sein. Insofern ist, wo beide das gleiche Glück begehren, Appiani handlungsfähiger und unabhängiger als der Prinz, der hier erfahren muß, daß er bei aller Gewalt unfrei ist, und zwar um so mehr, je selbstbewußter die bürgerliche Partei auftritt. Das erklärt zugleich auch das Werben des Prinzen um Odoardo, den er durchaus ernsthaft zum Vater und Freund begehrt (220). Er ist also in seinem Bewußtsein deutlich zwischen seinen öffentlichen Pflichten und seinen privaten Leidenschaften gespalten, wobei – zumindest im dargestellten Zusammenhang – das Private subjektiv durchaus den höheren Wert darstellt.

Der 1. Akt spielt im Kabinett des Prinzen, d.h. in seinem Arbeitsraum, dem Bereich der Ausübung von Herrschaft. Aber dieser Raum wird zweideutig, indem er zum Schauplatz privater Leidenschaftsausübungen wird. Die beiden Episoden am Anfang und Schluß des Aktes (Unterzeichnung der Bittschrift und Bereitschaft, das Todesurteil zu unterschreiben) sind die einzigen Formen der Herrschaftsausübung, und sie verklammern die Entfaltung des Privaten im öffentlichen Raum, indem sie verdeutlichen, wie dessen genuiner Anspruch durch Willkür und Gleichgültigkeit verletzt wird.

Diese Ambivalenz gilt auch für das Kunstgespräch mit Conti (I/4): Der Prinz erscheint als Mäzen, aber er erfüllt seine Mäzenatenrolle, indem er seine Geliebte malen läßt. Er macht also die ihm zugestandenen Affären publik, indem er das Bildnis Orsinas für die Galerie bestimmt. Zugleich wird

aber der Maler halb unfreiwillig zum Kuppler, denn das Bild Emilias, das er als eine Studie der weiblichen Schönheit, also als ästhetisches Produkt, verstanden wissen will (133f.), liefert dem Prinzen die Geliebte gleichsam als Gegenstand aus, wie denn in dem ganzen Gespräch in einem signifikanten Doppelsinn von »Gegenständen« die Rede ist: der Maler meint den Gegenstand seiner Kunst, der Prinz die Gegenstände seiner Leidenschaft, in dem weiteren Doppelsinn von Ziel und verdinglichtem Objekt. Das ist insofern bedeutsam, als der Prinz, von Contis Meisterwerk (dem Porträt Emilias) angeregt, alsbald den Wunsch äußert, auch das schönere »Original« von seinen Erzeugern, den Eltern »kaufen« zu wollen: dem Maler hat er für das Porträt jeden beliebigen Preis zugestanden. Diese Metaphorik nimmt er in einem gegen das Bild gerichteten Monolog wieder auf:

So viel er will! – 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 kauft ich dich, Zauberin, von dir selbst! (135)

In dieser Verdinglichung der Geliebten zum Besitz und zur Ware äußert sich eine standesspezifische Form der Menschenverachtung noch in der Liebe, die für das Folgende bestimmend wird.

Bis zum Auftritt Marinellis ist des Prinzen Leidenschaft für Emilia noch sein Geheimnis, denn Contis Ahnung ist ohne Belang, da er nur eine Randfigur der höfischen Szene ist. Auch hatte der Prinz sich seine Liebe selbst noch kaum einzugestehen gewagt (140). Durch Marinellis Mitwisserschaft wird sie zu einer öffentlichen Angelegenheit. Die Nachricht von Emilias Heirat versetzt den Prinzen in einen Zustand kindischer Raserei: er gebärdet sich in jeder Hinsicht als das Gegenteil eines Herrschers, wobei die Bühne gleichsam ironisch die repräsentative Öffentlichkeit tatsächlich herstellt.

Marinelli ist politischer Berater des Prinzen, er begegnet ihm in seinem Arbeitszimmer, und er handelt als Politiker, indem er den Herrscher an seine Macht erinnert:

(Ich würde) mir sagen, daß ich nicht vergebens sein wolle, was ich bin – Herr! (140)

Nicht zufällig greift er die Metaphorik wieder auf, die der Prinz in seinem Monolog (I/5) selbst schon verwendet hatte:

Waren, die man aus der ersten Hand nicht haben kann, kauft man aus der

zweiten: – und solche Waren nicht selten aus der zweiten um so viel wohlfeiler. (...) Freilich, auch um so viel schlechter – (140)

Durch Marinellis Mitwisserschaft und Komplizenschaft rückt die scheinbar private Leidenschaft in den Bereich der Politik: er erinnert den Prinzen daran, daß seine Macht es ihm erlaubt, seine Untertanen nach Belieben in Situationen zu bringen, in denen er die Freiheit des Handelns wiedergewinnt. Freilich wird damit ein Bereich verletzt, den – wie Kiesel bemerkt hat,¹³ auch Macchiavelli als Theoretiker einer von moralischen Rücksichten freien Machtausübung unangetastet wissen wollte: ein Herrscher, schreibt er im 17. Kapitel seines *Principe*, könne sich vor dem Haß seiner Beherrschten bewahren, »wenn er sich nur enthält, seiner Untertanen Vermögen und Weiber zu berühren«. Marinelli kennt solche Rücksichten nicht, und hier setzt das Verhängnis ein. Indem der Prinz die Macht an Marinelli delegiert und ihm ausdrücklich völlig freie Hand läßt, ergibt sich eine tödliche Spaltung. Denn die Freiheit des Privatmannes, die er auf diese Weise gegenüber Emilia gewinnt, steht auf dem Hintergrund einer so perfekten und skrupellosen Machtausübung, wie er sie selbst in seiner Schwäche und Labilität gar nicht zu realisieren vermöchte, seine Interessen liegen nun bedingungslos in den Händen eines Technikers absolutistischer Politik. Die Klagen über die Vorzüge des Privatmannes und die Frustrationen des Herrschers erweisen sich mithin objektiv als Heuchelei, weil er durchaus willens ist, die Möglichkeiten der Gewalt für seine Interessen auszuschöpfen. Der Anblick der bürgerlichen Lebensweise bewirkt nur eine Bewußtseinsänderung in der Form eines gesteigerten Anspruchs, keineswegs aber eine wirkliche Problematisierung der Selbstentfremdung in der Herrscherrolle. Insoweit weist das in der Liebeszerstreuung bedenkenlos gewährte Todesurteil symbolisch auf die zwar nicht ausdrücklich zugestandenen, faktisch aber in Kauf genommenen Todesurteile gegen Appiani und Emilia hin:¹⁴ auch die Distanzierung von ihnen ist objektiv Heuchelei. Die beiläufige ebenso wie die delegierte Ausübung der Herrschaft liefert die Untertanen praktisch der Rechtlosigkeit aus – beides ist hier durch private Gelüste motiviert. Die an Marinelli übertragene Macht löst sich aus dem Bezug herrscherlicher Verantwortung und verdinglicht sich dadurch zu reiner Kausalität, die ihre Opfer blind vernichtet, ohne daß der Prinz ans Ziel seiner Wünsche kommt.

Tatsächlich kann der Prinz ja nicht als Privatmann handeln. Nach dem Gespräch mit Marinelli entschließt er sich, Emilia in der Kirche aufzusuchen:

Geschmachtet, geseufzet hab' ich lange genug, – länger als ich gesollt hätte:

aber nichts getan! und über die zärtliche Untätigkeit bei einem Haar' alles verloren! (141)

Er gibt also die empfindsame Pose auf und nimmt ohne Rücksicht auf die eingefädelte Intrige seine Sache selbst in die Hand – mit den bekannten Folgen. Aber auch hier unterliegt er einem Irrtum, denn eine private Begegnung mit Emilia ist nicht möglich: auch die Nachstellungen in der Kirche geschehen unter den Augen einer Öffentlichkeit, der er sich als Herrscher nicht entziehen kann. Orsinas »Kundschafter« registrieren den Vorfall (185). Und auch Emilia ist nicht frei in ihrem Handeln: sie kann dem Landesherrn nicht die Verachtung bezeugen, die seinem Verhalten gebührt, und sie kann auch nicht fliehen, ohne »die Vorbeigehenden zu aufmerksam« zu machen (152). Sie ist Gefangene der mit der Person des Prinzen vorgegebenen Öffentlichkeit. In der Residenz ist sie ihm so ausgeliefert wie in der Kirche und später im Lustschloß.

Für den weiteren Handlungsverlauf ist der Schauplatz des »Lustschlosses« von entscheidender Bedeutung: es handelt sich hier um den privaten Lebensraum einer öffentlichen Person, der schon eine gewisse Anpassung der höfischen Welt an die Lebensideale des Bürgertums, gewissermaßen einen Strukturwandel des Höfischen bezeugt, das die Repräsentation in den Innenraum verlegt und die strukturell zugehörige Öffentlichkeit ausschließt.¹⁵ Der Prinz ist hier, indem er Marinellis ihm verborgene Handlungsweise abermals blind legitimiert, unbesehen alle Verantwortung ausdrücklich auf sich nimmt (163), Marionette seiner eigenen Macht, niemals ganz auf der Höhe der Situation, die er immer erst nachträglich realisiert. Wenn er Emilia hier der »unumschränktesten Gewalt« über sich versichert (169), so bedeutet das objektiv, da er absolutistischer Herrscher bleibt, eine Metapher für ihre totale Ohnmacht und Ausgeliefertheit. Das hängt unmittelbar mit dem Ort des Geschehens zusammen, denn durch den Ausschluß der Öffentlichkeit ist der Prinz auf dem Lustschloß in besonderer Weise allmächtig – die Vorgänge sind zunächst einmal dem Raisonement der öffentlichen Meinung entzogen. Claudia hat zwar, wie es ausdrücklich heißt, »alles, was in dieser einsamen Gegend von Menschen ist, um (sich) versammelt« (170), aber Marinelli kann ohne weiteres dafür sorgen, daß diese »neugierigen Begleiter« entfernt werden (170f.). Daher braucht er von ihrem Schreien auch nichts zu befürchten.

Claudias Erkenntnis muß folgenlos bleiben, so lautstark sie auch formuliert wird und so beleidigend der Vorwurf der Kuppelei gegen Marinelli auch sein mag. Der fühlt sich immerhin bemüßigt, Claudia an den Ort ihres

Wutausbruchs zu erinnern:

MARINELLI: Sie schwärmen, gute Frau. – Aber mäßigen Sie wenigstens Ihr wildes Geschrei, und bedenken Sie, wo Sie sind.

CLAUDIA: Wo ich bin? Bedenken, wo ich bin? – Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen geraubet, in wessen Walde sie brüllet? (173)

Der Ort des Schreiens ist der Ort der Erkenntnis, den Claudia ohne Rücksicht auf die Etikette zum Privatraum macht. Nur ist ihre Erkenntnis folgenlos, sie artikuliert sich nur für Verbrecher und Opfer.

Dabei zeigt es sich, daß der Prinz seiner Sache gar nicht so sicher ist. Er fürchtet die »Welt«, d.h. die öffentliche Meinung, der seine Beteiligung an dem Verbrechen möglicherweise nicht verborgen bleibt:

Nun gut, nun gut. Sein [Appianis] Tod war Zufall, bloßer Zufall. Sie [Marinelli] versichern es; und ich, ich glaub' es. – Aber wer mehr? Wer wird es mehr glauben? Auch der Vater? Auch die Mutter? Auch Emilia? – Auch diese Welt? (...) Topf! auch ich erschrecke vor einem kleinen Verbrechen nicht. Nur, guter Freund, muß es ein kleines stilles Verbrechen, ein kleines heilsames Verbrechen sein. Und sehen Sie, unseres da, wäre nun gerade weder stille noch heilsam. Es hätte den Weg zwar gereinigt, aber zugleich gesperrt. Jedermann würde es uns auf den Kopf zusagen, – und leider hätten wir es gar nicht einmal begangen! (175f.)

Damit kündigt sich die zensierende Kraft der öffentlichen Meinung wenigstens an, wenn auch die Macht noch ausreicht, um das Verbrechen zu decken – nicht jedoch, um seine Früchte ungestört zu genießen: der doppelte Zynismus in des Prinzen Argumentation ist zu beachten. Die öffentliche Meinung muß aber erst einmal geweckt werden, und das scheint durch den Schauplatz des Lustschlosses vermieden zu sein. Während aber Claudias Erkenntnis privat und folgenlos bleiben mußte, kann Orsina als Insider der höfischen Szene einen Schritt weiter gehen. Auch sie erkennt die Zusammenhänge, weil sie mittelbar betroffen ist: sie ist aus der konventionellen Rolle der Mätresse ausgebrochen, indem sie den Prinzen aufrichtig liebt: in dieser Liebe wird sie unaussprechlich beleidigt. Sie ist ein Opfer der repräsentativen Öffentlichkeit des Hofes: als Mätresse hatte sie eine geliehene Ehre, deren Verlust sie in der Mißachtung der Hofschranzen als Reflex der Mißachtung des Liebhabers spürt. Da sie aber die natürliche Ehre der Unschuld und des guten Rufes preisgegeben hat, wird sie nun zum Opfer ihrer Liebe. Das macht sie hellichtig. Dabei gründet sich ihre Einsicht vor allem auf die Beobachtung ihrer »Kundschafter«, die die Szene vor der Kirche registriert haben, d.h. die Öffentlichkeit, in der der Prinz angesichts seines Standes notgedrungen han-

deln muß, erweist sich als Schutz des Bürgers kraft der Macht der öffentlichen Meinung. Mit der kann Orsina immerhin drohen, wenn auch um den Preis der eigenen Gefährdung:

MARINELLI: Gräfin, Sie würden sich um den Hals reden –

ORSINA: Wenn ich das [»Der Prinz ist ein Mörder!«] mehrern sagte? – Desto besser, desto besser! – Morgen will ich es auf dem Markte ausrufen. – Und wer mir widerspricht – wer mir widerspricht, der war des Mörders Spießgeselle. (185)

Hier wird zugleich die Differenz zum Virginia-Stoff in besonderer Weise deutlich: das Forum, der Markt, ist vom Schauplatz des Geschehens weit entfernt. Ein Strukturwandel der Öffentlichkeit kündigt sich in verschiedener Weise also zwar an, aber die absolutistischen Machtstrukturen sind doch noch so intakt, daß dem Bürger lediglich die Haltung der Tugend bleibt, die angesichts der zynischen Unmoral des Hofes nur in Resignation und Selbsterstörung wenigstens die Selbstachtung bewahren kann, um im Ausblick auf den göttlichen Richter einen schwachen Trost zu finden.

3

Odoardo erscheint in den quälenden Monologen und in der Auseinandersetzung mit Emilia im 5. Akt als ratloser Untertan. Er erwägt alle Möglichkeiten, sich des von Orsina aufgedrängten Dolches zu bedienen, und verwirft sie, er erkennt aber zugleich, daß die Vorgänge nicht das »alltägliche Possenspiel« (200) eines heimlichen Einverständnisses der Tochter mit dem Prinzen sind, und er hat sich schließlich schon mit der einzig realistischen Lösung, Resignation und Flucht, abgefunden. Erst Emilias Hinweis auf die Tat des Virginius bestimmt ihn zum Handeln:

Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den 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! (203)¹⁶

Lessing begnügt sich also nicht damit, die Virginia-Handlung einfach unter den veränderten Umständen des 18. Jahrhunderts zu reproduzieren, sondern er setzt die Wiederholung ausdrücklich in eine Beziehung zu ihrem Urbild, d.h. er weckt im Zuschauer die Erinnerung an das republikanische Muster. Wäre es ihm nur um die tragische Erschütterung durch den Tochtermord gegangen, wie es der Brief an Nicolai suggeriert, dann wäre die explizite

Erwähnung des Virginia-Motivs im Drama selbst überflüssig gewesen, denn die Handlung spricht ja in ihrer Motivierung für sich. Das Motiv-Zitat hat indessen zur Folge, daß die *Emilia Galotti* mehr ist als eine moderne Fassung der *Virginia*, nämlich die Wiederaufnahme des Themas unter veränderten Umständen. Durch das explizite Zitat des Vorbildes wird die moderne Virginia nicht mit der antiken identisch, sondern gerade als eine veränderte Version kenntlich. Die Veränderung ist nun aber durch die Umstände bedingt, unter denen Virginius bzw. Odoardo handeln: die Tat des Virginius war nur unter den Bedingungen der republikanischen Öffentlichkeit des früh-römischen Staates möglich. Sie folgte auf den Mißbrauch einer angemessenen Gewalt, die in einem falschen Gerichtsurteil das Mädchen seinem Verführer öffentlich zugesprochen hatte, und der Akt der Verzweiflung wurde zum Fanal für den Aufstand und die Wiederherstellung der republikanischen Ordnung. Die Tat Odoardos hingegen geschieht unter vier Augen, in einem sorgfältig von der Öffentlichkeit abgeschirmten Raum des fürstlichen Lustschlosses. Sie geht der Gerichtsverhandlung voraus, die unter den gegebenen Umständen, der Identität des Verbrechers mit dem Gerichtsherrn, ohnehin schon jenseits des Rechts angesiedelt wäre und im Dialog Marinellis mit dem Prinzen (V, 5) nicht zufällig als eine Farce, als Komödie unter Komplizen behandelt wird. Angesichts des Fehlens einer Öffentlichkeit, die reagieren könnte, ist der Tochttermord eine folgenlose Verzweiflungstat. Denn auch die Verstoßung Marinellis ist, wie alle ostentativen, für ein Publikum bestimmten Handlungen des Prinzen, nur eine nichtssagende und nichts bedeutende Gebärde. Mit gutem Grund muß die Tat deshalb dem zaudernden und bereits resignierenden Odoardo abgezwungen werden, während Virginius verzweifelt zum Handeln entschlossen ist und im Tochttermord die einzige verbliebene Möglichkeit nutzt.

Deutlich ist also die Tragödie eines Bürgertums, das sich nur in der Selbstvernichtung selbst bewahren kann, das also seinen Wert verinnerlichen muß, um ihn behaupten zu können, und dem folgerichtig nur der Ausblick auf die göttliche Gerechtigkeit als Selbstbeschwichtigung bleibt.

4

Aber das ist nur die immanente Lösung. Denn indem die Vorgänge in dieser Weise auf das Theater gelangen, werden sie auf andere Weise öffentlich. Und im Hinblick auf das Publikum hat die Anspielung auf das Virginia-Motiv

eine andere, wie mir scheint, seine eigentliche Bedeutung. Denn der Zuschauer kann ja realisieren, daß unter den gegebenen Umständen in einem Duodez-Fürstentum ein Vorgang folgenlos bleiben muß, der in der Antike zum Aufstand des Volkes gegen den Machtmißbrauch geführt hat. So gesehen leistet das Drama einen Akt der Aufklärung über die Wirklichkeit, die es zur Anschauung bringt und in der die Zeitgenossen, wie genügend Zeugnisse belegen, die des 18. Jahrhunderts wiedererkannten. Dabei ergab es sich folgerichtig, daß die »bürgerliche Virginia« nur eine »von allem Staatsinteresse befreiete Virginia« sein konnte. Daß aber im gleichen Moment deutlich werden konnte, warum das so ist, ist Lessings besondere Leistung.

ANMERKUNGEN

1. Briefe an Karl Lessing vom 1.3.1772, in *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*. Karl Lachmann und Franz Muncker (Hg.) (im folgenden: LM), Bd. 18, (Leipzig 1907), S. 22 (ähnlich an den Herzog von Braunschweig Anfang März 1772 (LM Bd.18, S. 23) sowie an Friedrich Nicolai am 21.1.1758 (LM Bd. 17, (Leipzig 1904), S. 133).
2. Brief an Nicolai am 21.1.1758 (a.a.O., s. Anm. 1)
3. Briefe an Nicolai am 21.1.1758 und an Karl Lessing am 1.3.1772 (a.a.O., s. Anm. 1)
4. »Hamburgische Dramaturgie«, 14. Stück, in *Gotthold Ephraim Lessing, Werke*. Herbert G. Göpfert (Hg.), (München 1971), Bd. 4, S. 294.
5. Bengt Algot Sørensen, *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. (München 1984).
6. Helmuth Kiesel, »Bei Hof, bei Höll«. *Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller*. (Tübingen 1979), S. 221–233; ders. in Wilfried Barner, Gunter Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer, *Lessing, Epoche – Werk – Wirkung*. (München 1981), S. 194–213.
7. Joachim Schmitt-Sasse, *Das Opfer der Tugend. Zu Lessings »Emilia Galotti« und einer Literaturgeschichte der »Vorstellungskomplexe« im 18. Jhd.* (Bonn 1983).
8. Jochen Schulte-Sasse, *Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings »Emilia Galotti«*. (Paderborn 1975).
9. Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. (Frankfurt/M. 1973); Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. (Neuwied/Berlin 1971).
10. Ich beziehe mich auf einen Hinweis in meinem Aufsatz »Das Erbe der Komödie im bürgerlichen Trauerspiel. Lessings »Emilia Galotti« und die commedia dell'arte«, in *DVjs* 46 (1972) S. 28–60; hier: S.56ff., den Hinrich C. Seeba (*Die Liebe zur Sache. Öffentliches und privates Interesse in Lessings Dramen*. (Tübingen 1973), hier: S. 97) ohne weitere Nachweise bestätigt hat. Meine Überlegungen berühren

sich mit Erkenntnissen Schulte-Sasses (a. a. O., s. Anm. 8), und in Rolf Grimminger, *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 3, *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*. (München 1980), S. 466ff., und mit den Ausführungen Kiesel in der neuesten Auflage des *Lessing-Arbeitsbuches* (s. Anm. 6). Alle bisherigen Deutungen erfassen nur Teilaspekte des Materials und des Problems.

11. Seitenangaben im Text beziehen sich auf *Gotthold Ephraim Lessing, Werke*. Herbert G. Göpfert (Hg). Bd. 2. (München 1971).
12. Zur Bedeutung des Herzens im Kommunikationssystem des 18. Jahrhunderts vgl. besonders Schulte-Sasse (s. Anm. 8).
13. Kiesel in *Lessing-Arbeitsbuch* (s. Anm. 6), S. 199.
14. In tragischer Ironie reagiert Emilia auf die Nachstellungen des Prinzen in der Kirche »wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil höret« (166). Der Handlungsverlauf bestätigt diese Sichtweise des Prinzen.
15. Volker Nölle (*Subjektivität und Wirklichkeit in Lessings dramatischem und theologischem Werk*. (Berlin 1977)) bezeichnet das Lustschloß als »monumentale Manifestation pervertierter Herrschaft«, als »schrillen Kontrapunkt zur bürgerlichen Privatsphäre« (S. 108f.). Das ist zugleich richtig und einseitig, weil damit der Anspruch auf Privatheit in seiner partiellen Legitimität unbeachtet bleibt.
16. Das zweifach so nachdrücklich betonte »ehedem« ist seiner Handlungsfunktion nach zwar Rhetorik der Überredung, der Sache nach aber auch ein Hinweis auf das Unzeitgemäße einer scheinbaren Reproduktion der Tat des Virginius, also ein Moment tragischer Ironie.