

Hans Peter Herrmann: Klassisches Theater mit Patina und Tiefendimensionen

Lessing, »Emilia Galotti«, 1771, 1772

EMILIA GALOTTI: Der Eindruck war zwiespältig, als ich LESSINGS *TRAUERSPIEL* vor Wochen wieder las um diesen Essay vorzubereiten. Der Werktitel auf der Vorschlagsliste des Oldenbourg Verlages hatte mich an lebhaft Diskussionen aus Hauptseminar und Vorlesung Mitte der 80er-Jahre erinnert; um Geschlechterrollen und repressive Sexualmoral war es damals gegangen, auch um die Auseinandersetzung mit einer deutschen Untertanentradition, die keinen Aufstand gegen Obrigkeiten kannte. Von ähnlichen Erfahrungen berichteten seinerzeit befreundete Gymnasiallehrer/innen und, über die Jahre hinweg, Studierende aus ihren Examensvorbereitungen. Das hatte mein Bild dieses Dramas geprägt. Und nun?

Ein langsamer, etwas mühsamer Dramenbeginn mit einem sympathischen Kleinfürsten, gebildet und sensibel, aber menschlich seinem Amt nicht gewachsen; gerade in den ersten Szenen recht spitzfindig gedrechselte Reden; vor allem aber: Theater! Ein abgefeymter Intrigant, der sehr nach Bühnenschurke riecht; Mordbuben und zwielichtige Diener, die ein ehrbares Haus unterminieren (II, 3); dunkle Vorahnungen und im passenden Moment ein Schuss hinter der Bühne (II, 8 und 9; III, 1); eine schöne Gräfin mit Spitzeln in der Stadt (IV, 6), mit Gift und Dolch – sie allerdings auch ein Unikum in der deutschen Literatur: die Figur einer denkenden Frau und ›Philosophin‹; ein Elternpaar, das streckenweise aus der Komödientradition in diese Tragödie geraten zu sein scheint; eine Schlussentenz, die einen verantwortungslosen Lüstling in einen Freundschaft suchenden Menschen verwandelt ...

Das alles schien mir beim Wiederlesen ein bisschen viel an inhaltlichen und stilistischen Brüchen. Hatte ich mich von der Erinnerung an die Diskussionsfreude und Problemorientiertheit vor 15 Jahren dazu hinreißen lassen, einen wenig konsistenten Theaterschinken zum Schulklassiker zu erklären?

Im Fortgang der Lektüre stellten sich dann allerdings auch andere Eindrücke ein: Spannung angesichts der geschickt in die Gespräche eingestreuten Expositions-Momente; Faszination durch eine immer wieder überraschend unmittelbare, schlackenlose, direkte Sprache (LESSING: der erste große Autor, der ›unsere‹ heutige Sprache schrieb, und das mit einer Frische, als lebte er noch nahe an ihrer Quelle); schließlich das Gefühl wachsender Bedrohlichkeit in einem Konflikt zwischen Hof und Bürgerhaus, der immer vielschichtiger wird, je tiefer der Text in ihn hineingerät.¹

Der Gegensatz durchzieht den gesamten Text. Er strukturiert das Personenverzeichnis und den Beginn der Tragödie: Gegen die hierarchischen Regeln des klassischen Dramas wird hier erst eine (stadtpatriziale) Familie, dann der fürstliche Hof vorgestellt; in umgekehrter Reihenfolge verfährt die Exposition, die die Kontrahenten auf die beiden ersten Akte verteilt. In der Mitte des II. Aktes kommt es zur ersten Begegnung, an seinem Ende zur Konfrontation im bürgerlichen Haus, am Beginn des III. zum Mord im Zwischenreich des fürstlichen Parks. Damit ist der Familienverband gesprengt (auf dem Weg zur Hochzeit, in dem kritischen Moment, da die Tochter vom Haus des Vaters in das des Ehemanns überwechseln sollte); nun sehen sich seine Mitglieder als Einzelne auf dem fremden Gebiet des fürstlichen ›Lustschlosses‹ mit den Repräsentanten des Hofes konfrontiert. Dann dringt dieser Gegensatz in den Dialog ein: In V, 2 gewinnt das Streitgespräch zwischen Prinz und Odoardo, Liebhaber und Vater, um die Zukunft Emilias eine unheimliche Doppelbödigkeit. Das ›Haus des Kanzlers Grimaldi‹ ist dem einen ein ehrenwerter, geschützter Ort, dem andern eine Höhle des Lasters. Im höflichen Dialog zweier erwachsener Männer gibt es keine Verständigung über den wahren Charakter der Dinge, die Perspektiven schließen einander aus. Der Prinz versteht nicht die Widerstände des Vaters (LESSING tut viel, damit wir dem Prinzen das glauben); dem Vater ist jeglicher Boden zu argumentieren weggezogen angesichts einer höfischen Welt, in der seine Moralvorstellungen nicht existieren. Hier stoßen zwei unterschiedliche Macht-, Denk- und Sprachsysteme aufeinander, für die Ehrbarkeit, Liebe und Weiblichkeit jeweils ganz Unterschiedliches bedeuten. Odoardos Versuch mit offenen Worten seine Tochter und sich aus dem Konfliktbereich zu retten, scheitert an dieser Widersprüchlichkeit. Daraufhin bleiben selbst ihm nur noch die Mittel der verhassten Gegenseite, List und Dolch, um den Konflikt zu seinem Ende zu bringen.

Der Gegensatz zwischen beiden Welten zeigt sich auch im unterschiedlichen Sprachverständnis. Aufseiten der Familie dominieren Verständigungsbedürfnisse und Verständigungsmöglichkeiten in einer leicht sentimentalisierten Sprache, bis hin zur Verständigung ohne Worte oder mit ganz wenigen Worten wie in V, 7. Zwar propagiert die Mutter in Ehefragen taktisches Verschweigen, aber bestätigt gerade darin die Regel: Odoardo, Appiani und Emilia praktizieren das Postulat durchgehender Offenheit und Unverstelltheit. Ganz anders der Hof. Verstellung und Taktieren sind dort Prinzip, bis hin zum Extrem von Marinellis gekanntem verbalen Täuschenspielertrick, der die Worte der Mutter über Appianis Tod wörtlich zitiert und durch den Kontext ins Gegenteil verkehrt: Sprache als Instrument der Täuschung statt als Mittel der Verständigung.

Der Gegensatz ließe sich noch an anderen Punkten und auf weiteren

Ebenen durch das Drama verfolgen. Er zeigt eine historische Konstellation, die LESSINGS Drama erstmalig in dieser dramatischen Schärfe artikulierte: Das langsame Erwachen bildungsbürgerlichen Selbstbewusstseins als Träger einer besonderen Kultur, die sich von der höfisch-feudalen Welt absetzte, mit einer eigenen Moral, eigener Sprache, eigenen (vor allem familialen) Sozialisationsformen und später auch mit eigenen politischen Machtansprüchen. Schiller griff das Thema in *KABALE UND LIEBE* wieder auf und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein sollte es ein Grundmuster der deutschen Literatur bleiben. Zugleich kündigte sich schon bei LESSING im Gegensatz Familie – Hof ein umfassenderer Gegensatz an, der Gegensatz von Innenwelt gegen Außenwelt, von Moral und Gefühl gegen Politik und Geschäfte, von eigentlichem Leben gegen uneigentliches Leben, also eine der Grundkonstellationen unserer bürgerlichen Kultur vom 18. Jahrhundert bis heute. – Und hinter dieser historisch situierbaren Konstellation verweist die Sprachproblematik des Stücks mit ihrer Zuspitzung in V, 5 auf ein allgemeines Problem der Verständigung, wenn Diskurse aus unterschiedlichen Kulturen und Sozialordnungen aufeinander stoßen.

Wahrnehmbare *Dichte* gewinnt LESSINGS Tragödie auch an anderen Stellen. Auch heute noch kann sich Verwunderung und Klärungsbedarf an der Frage entzünden, ob Odoardo nicht hätte den Prinzen erdolchen sollen, statt seine eigene Tochter umzubringen, und welche Gründe es waren, die LESSING diesen Schluss vermeiden ließen. Dazu wäre auch die seltsam labile Situation der bürgerlichen Familie zu betrachten. Von Anfang an wird ihr Bestand nicht nur von ›oben‹, von der politischen Macht, sondern auch von ›unten‹, vom niedrigen Verbrechen bedroht; ihren Kernbestand scheint ein fast libidinöser Männerbund zwischen Vater und Schwiegersohn auszumachen, in dem die Frauen nicht vorkommen und dessen Glücksvorstellungen in der Gesellschaftsferne eines Landgutes (Odoardo) und in der Abgeschlossenheit der piemontesischen väterlichen Täler (II, 4) (Appiani) gipfeln.

Verwunderung und Nachdenklichkeit kann auch die Rolle Odoardos erzeugen: ein in den Augen von Frau, Tochter, Schwiegersohn und Umwelt dominanter Vater, der doch die Rolle als Führer und Beschützer, die das patriarchalische Familienkonzept ihm zuweist, höchst unvollkommen ausfüllt, dessen Prinzipien von der Mutter unterlaufen werden und dessen Moralvorstellungen die Tochter um Beihilfe zum Selbstmord bitten lassen.

Ich möchte noch auf eine andere Szene hinweisen, in der LESSINGS Text auch bei meiner Neulektüre Tiefendimension gewann und die Irritationen auslösen sollte. Es ist die Szene II, 6, in der Emilia ihrer Mutter von der Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche berichtet. Emilias Reaktion auf die bloß verbale ›Anmache‹ durch einen Mann stößt bei Jugendlichen heute in

der Regel erst einmal auf Unverständnis – eine Reaktion, hinter der sich allerdings oft auch Abwehr verbirgt und die, wenn es gut läuft, bearbeitet werden kann durch sorgfältiges Sicheinlassen auf das Material der Szene und auf die historischen Bedingungen, die das Drama teils ausspricht, teils andeutet. Dazu einige Beobachtungen.

Erstaunlich sind Ausmaß und Tiefe der psychotischen Verstörtheit, in die die Begegnung Emilia versetzt hat. Aufgelöst, mit herabgesetzter Realitätswahrnehmung stürzt sie ins Zimmer, und als sie sich endlich so weit gefasst hat, dass sie berichten kann, was geschehen ist, erscheint der Prinz in ihrer Wahrnehmung als ein anonymes, gespenstisches **etwas** und (dreimaliges) **Es**, dessen Auftauchen an diesem Ort, dessen körperliche Nähe und dessen Worte die junge Frau so aufgewühlt haben, dass ihr nur noch die panische Flucht blieb. Wir erfahren später (III, 3), dass sie auch nach außen den Eindruck fassungsloser Angst hinterlassen hat.

Es lohnt, die Szene und Emilias Bericht sorgfältig zu lesen, auf ihren Ablauf und ihre Sprache zu achten und zum Beispiel wahrzunehmen, wie Emilias Rede ausgespannt ist zwischen – einerseits – einem klaren Bewusstsein darüber, was mit ihr geschieht (**sündigen wollen [ist] auch sündigen** oder **Verführung ist die wahre Gewalt** – die Überich-Postulate des Vaters und der Religion sind in voller Geltung präsent) und – andererseits – ihrem ohnmächtigen Ausgeliefertsein an ihr Begehren. Es ist ein Zwiespalt, der sie in dieser Szene **nur** um ihre Fassung bringt, aus dem sie aber am Ende des Stückes, als der Ernstfall eintritt, ihr eigenes Ich nur durch den bewussten Akt seiner Vernichtung rettet. Der viel zitierte Vergleich mit dem Vorbild, Livius' Legende vom Tod der Virginia, endet hier: Emilia erbittet den Tod nicht, um ihre Freiheit und ihre gesellschaftliche Tugend, sondern um ihre moralische Selbstidentität zu bewahren, Zentralwert des Deutschen Idealismus im 18. Jahrhundert. Es gehört zu den vielen Widersprüchen dieses Dramas, dass sie sich damit zugleich dem abstrakten Tugendgebot des Vaters und der zeitgenössischen Definition des Weiblichen als handlungsunfähig ausliefert.

Wir aufgeklärte Kinder der Psychoanalyse wissen, was geschieht, wenn ein Mensch mit verdrängten eigenen Wünschen konfrontiert wird und uneingeständenes Begehren das Ich überschwemmt. Und wir können für ein genaueres Verständnis freudsche oder postfreudianische Theorien zur weiblichen Sozialisation heranziehen. Das Erstaunliche an dieser Szenenfolge ist, dass sie bereits 1771/72 geschrieben wurde. Es darf ausführlich darüber nachgedacht und diskutiert werden, woher LESSING das psychologische Wissen – oder die dramaturgischen Antriebe – zu dieser Frauenfigur nahm.

Eine Lektüre, die aus der Beschäftigung mit LESSINGS Tragödie Gewinn

ziehen will, sollte versuchen, den Abstand von über 200 Jahren mitzudenken und zugleich zu überbrücken. Das sorgfältige, geduldige Lesen des Textes, das das eigene, heutige Wissen nicht unterdrückt, aber auch nicht vor-schnell dem Text überstülpt, ist ein erster Schritt zu diesem Ziel.

Lässt sich LESSINGS *EMILIA GALOTTI*, derart gelesen, nun unter die Schulklassiker einreihen? Die Antwort verlangt eine kurze Verständigung über die Bedeutung des Begriffs.

Literarische Klassiker, auch Schulklassiker, treten nicht als Einzelwerke auf, sondern immer im Verbund mit anderen Texten; sie bilden einen Bestand an älteren und jüngeren Werken, den eine Generation für wichtig hält und ihren Kindern als so genannten Kanon anbietet. Nicht nur, aber auch mithilfe dieses Kanons können wir uns mit uns selbst, untereinander und mit der nächsten Generation verständigen über wichtige Themen der Gegenwart, über Chancen und Gefahren einer Gestaltung der Zukunft (der individuellen wie der gemeinschaftlichen) und über die Bedeutung unserer Traditionen für beide Aufgaben. An Texten des Kanons können wir Grundmuster unserer Kultur erfahren und benennen, denn sie bündeln in jeweils unterschiedlicher Weise Themen, Widersprüchlichkeiten und Leitbilder und zeigen darin deren Herkunft, Konstanz und Veränderbarkeit. Solche Grundmuster finden sich nicht nur in literarischen Werken, sondern ebenso gut in solchen der bildenden Kunst, der Musik und der Architektur und auch in Zeugnissen der Alltagskultur. Die Literatur nimmt in diesem Ensemble nicht die Sonderrolle ein, die traditionelle Bildungsvorstellungen ihr gern zuschreiben, aber auch nicht die marginale Position, in die sie heute oft gedrängt wird.

Der Kanon muss beweglich gehalten und immer wieder überprüft werden, wobei die Literaturwissenschaft die Werke auf ihre grundsätzliche Eignung, die Schulpraxis sie auf ihre konkrete Vermittelbarkeit befragt; zwischen beiden kann und soll es durchaus Divergenzen geben. Insofern gehört, wie ich meine, auch LESSINGS *EMILIA GALOTTI* zu den Schulklassikern, zumal dann, wenn bei der Besprechung andere Texte aus der Reihe bürgerlicher Literatur bis heute vergleichend herangezogen werden können. LESSINGS bürgerliches Trauerspiel bietet gute Möglichkeiten, heute wichtige Probleme in ihrer historischen Entwicklung zu begreifen; Probleme der Triebmodellierung und Subjektbildung, der Familienstruktur und der Geschlechterrollen; Probleme des Gegensatzes zwischen ›wahrem‹, selbst bestimmten Leben und der Welt der Politik und des Geschäfts (einschließlich der Frage nach Herkunft und Berechtigung dieses Gegensatzes); Probleme interkultureller Verständigung.

Ob es gelingt, Schüler und Schülerinnen an dieses Drama heranzuführen, mit ihnen eines oder mehrere solcher Probleme anzusprechen und

ihnen eine Erfahrung von der historischen Tiefendimension unserer Kultur zu vermitteln, das hängt von vielen, auch zufälligen Begegnungen ab. Gerade zu Lese-Erfahrungen ist der Weg heute oft mühevoll, und der Schulalltag tut in der Regel alles andere, als ihn zu erleichtern. Solche Schwierigkeiten sollten der Aufnahme eines Werkes in die Reihe der Schulklassiker keinen Abbruch tun; der Kanon muss reichhaltiger sein als jeweils abgerufen werden kann. Welcher Text aus diesem Reservoir sich konkret zur Lektüre und Auseinandersetzung eignet, ist eine Frage verantwortlicher praktischer pädagogischer Entscheidung.

Anmerkung und Literaturangaben

- ¹ Dem Essay-Charakter dieses Aufsatzes entsprechend nenne ich nur vier ergänzende Titel aus der sehr umfangreichen Forschungsliteratur:
- Hans Henning: Lessings *EMILIA GALOTTI* in der zeitgenössischen Rezeption, Leipzig 1981 (Werk und Wirkung 2) [kann durch (nicht sehr perfekten) Faksimile-Druck einiges an Zeitkolorit vermitteln].
- Gerhard Bauer: Gotthold Ephraim Lessing: *EMILIA GALOTTI*, München 1987 (UTB 1433; Text und Geschichte 21).
- Karlheinz Fingerhut: Kanon und kultursoziologisches Orientierungswissen im Literaturunterricht. Mit einem Blick auf Deutungen der *EMILIA GALOTTI*. In: Diskussion Deutsch 26 (1995), S. 86–96.
- Brigitte Prutti: Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen *EMILIA GALOTTI* und *MINNA VON BARNHELM*, Würzburg 1996 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 175).