

**Subjektkonstitution als spezifisches
Merkmal des deutschen bürgerlichen
Trauerspiels**

—

Ein Beitrag zur Gattungsdefinition

Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen
Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Milena Fehr

aus Braunschweig

Göttingen 2021

Danksagung:

Mein herzlicher Dank gilt Frau apl. Prof. Dr. Anke Detken und Herrn Prof. Dr. Dr. h.c. Heinrich Detering für die engagierte Betreuung meiner Arbeit. Dabei denke ich vor allem an die ständige Erreichbarkeit, die zahlreichen, korrigierenden und dabei oft richtungsweisenden Hinweise, die Offenheit und den wertschätzenden Umgang in den Gesprächen.

Darüber hinaus bedanke ich mich bei allen Teilnehmer*innen des Forschungskolloquiums von Frau Detken in dem Zeitraum vom Wintersemester 2015/16 bis zum Wintersemester 2020/21. Der kollegial-freundliche Umgang in diesem Rahmen untereinander sowie die zahlreichen konstruktiven Hinweise waren eine wichtige Säule meiner Arbeit an meiner Dissertation in dieser Zeit.

In den aktuellen, speziellen Zeiten der Corona-Pandemie bedanke ich mich außerdem bei den Mitarbeiter*innen und Bibliothekar*innen der Göttinger Staats- und Universitätsbibliothek – insbesondere der Bibliothek des Seminars für deutsche Philologie – sowie der Braunschweiger Universitätsbibliothek, die mir bei der Beschaffung von Literatur oft in sehr engagierter und bei der Bereitstellung in flexibler Weise behilflich waren.

Ich danke Isa, Kira, Laura, Miriam, Nina, Günter, Karl, Konrad und Lothar für die Korrekturtätigkeit und Konrad für die Beantwortung aller meiner organisatorischen Fragen.

Außerdem danke ich meinem Mann Karl für 101 inhaltliches Abendgespräch, 1001 Lockdown-Kinderbetreuungs-Fahrradtour und sämtliche andere Formen der Unterstützung. Schließlich danke ich meinem Sohn Benit Frederik für die fortwährende Erinnerung daran, wie frau mit beiden Beinen auf dem Boden der Tatsachen steht. Ihm widme ich dieses Buch!

Inhalt

| | |
|--|-----------|
| Inhalt..... | 3 |
| Einleitung..... | 5 |
| I Theoretische Vorüberlegungen zur Analyse..... | 7 |
| 1. Ein Forschungsbericht zum deutschen bürgerlichen Trauerspiel..... | 7 |
| 2. Die Begrifflichkeiten: ‚Individuum‘ und ‚Subjekt‘..... | 19 |
| 3. Zum Analysecorpus..... | 26 |
| II Analyse..... | 29 |
| 1. Der Beginn der neuen Gattung: G. E. Lessings <i>Miss Sara Sampson</i> | 29 |
| 1.1 Marwood als die „neue Medea“..... | 32 |
| 1.2 „[M]ehr unglücklich, als lasterhaft“ – Mellefont und die Frage nach der Grenze des menschlich Machbaren..... | 44 |
| 1.3 Sir William Sampson und sein ‚tyrannisierendes‘ Verzeihen..... | 55 |
| 1.4 Die neue Identität in der Absolutheit des Verzeihens – Das Schicksal der Sara Sampson..... | 72 |
| 1.4.1 Flucht als Ausbruch aus einer typisierten sozialen Position..... | 72 |
| 1.4.2 Die Suche nach einer neuen Rolle..... | 76 |
| 1.4.3 Saras Identitätssuche als epochentypisches Problem..... | 78 |
| 1.4.4 Kein Platz in dieser Welt – Unterordnung und Jenseitsbezug..... | 81 |
| 1.4.5 Saras selbstbewusste Identität im Sterben..... | 83 |
| 1.5 Zwischenfazit..... | 85 |
| 2. Der „Kulminationspunkt“ der Gattung: G. E. Lessings <i>Emilia Galotti</i> | 89 |
| 2.1 Abgrenzung durch Streit – die Eheleute Galotti..... | 92 |
| 2.1.1 Figurenmerkmal ‚Mutter‘ und ‚Vater‘..... | 92 |
| 2.1.2 Die Schwellensituation – Meinungen zu Hochzeit und Bräutigam..... | 98 |
| 2.1.3 Selbstbewusstsein gegenüber dem Hof..... | 102 |
| 2.1.4 Die Selbstreflexion..... | 109 |
| 2.2 Abgrenzung durch Manipulation – Odoardo und Orsina..... | 115 |
| 2.3 Abgrenzung durch (Un-)Aufrichtigkeit – Hettore Gonzaga und Odoardo Galotti..... | 127 |
| 2.3.1 Landesvater und Hausvater..... | 127 |
| 2.3.2 Annäherungsversuche und Ablehnung..... | 134 |
| 2.3.3 Die Inkompatibilität der Wertewelten..... | 137 |
| 2.3.4 Zuspitzung auf das tragische Finale..... | 141 |
| 2.3.5 Die Intrige an Odoardo..... | 145 |
| 2.3.6 Odoardos ‚kleiner Fehler‘..... | 148 |
| 2.3.7 Die Auswirkungen für beide Figuren und den Gesamtdramenkontext..... | 151 |

| | |
|--|-----|
| 2.4 Kulmination der Identitätsentwicklung in der Hauptfigur – Emilia Galotti | 154 |
| 2.4.1 Das ‚Herauskristallisieren‘ ihres persönlichen Konflikts | 155 |
| 2.4.2 Emilias Figurenteile | 159 |
| 2.4.3 Die Auswirkungen für das tragische Finale | 170 |
| 2.4.4 Das Skandalon der Tochtertötung | 174 |
| 2.5 Zwischenfazit | 178 |
| 3. Ein „Seelendrama“ und doch ein bürgerliches Trauerspiel?: J. W. Goethes <i>Stella</i> | 181 |
| 3.1 Die Exposition – Exposition einer Dreieckskonstellation? | 186 |
| 3.2 Der Aspekt der Verstellung | 198 |
| 3.3 Distinktion durch Herkunft und Haltung innerhalb der Dramenhandlung | 204 |
| 3.4 Das Wertesystem | 216 |
| 3.5 Die Lösungsmöglichkeiten der Dreieckskonstellation | 225 |
| 3.6 Zwischenfazit | 237 |
| 4. Ein Trauerspiel der Bürgerlichen und dennoch kein bürgerliches Trauerspiel?: F. Schillers <i>Kabale und Liebe</i> | 240 |
| 4.1 „Das Geweb ist satanisch fein“ – ‚Die‘ Kabale des Dramas | 244 |
| 4.2 „Ich hab mich satt gefressen, und immer ein gutes Hemd auf dem Leib gehabt“ – Die Familie Miller | 251 |
| 4.2.1 „[U]nd damit basta! – Ich heiße Miller“ – Die strukturellen Probleme des Zunftbürgertums | 251 |
| 4.2.2 „[U]nd der silberne Mond ist am End nur der Kuppler“ – Der Generationenkonflikt ... | 255 |
| 4.3 „Warum hast du mir das getan?“ – Die Bedeutung der umgebenden Figuren für das tragische Ende der beiden Protagonisten | 261 |
| 4.3.1 Die „infame Kupplerin“ – Frau Miller | 261 |
| 4.3.2 Die kontrastive Anlage der Vaterfiguren..... | 263 |
| 4.3.3 „[F]ordre diese Seelen von diesem“ – Die Bedeutung Wurms für das tragische Ende.. | 269 |
| 4.3.4 „Ist hier niemand, der um einen trostlosen Vater weinte?“ – Die Väter innerhalb des tragischen Finales | 271 |
| 4.4 „Das hab ich nicht verdient“ – Der Scheideweg der Lady Milford | 275 |
| 4.5 „Ich fürchte nichts – nichts – als die Grenzen deiner Liebe“ – Ferdinand und Luise und die Liebe | 280 |
| 4.6 Zwischenfazit | 292 |
| Fazit | 297 |
| Literaturverzeichnis | 302 |
| Curriculum Vitae | 325 |
| Eidesstattliche Erklärung | 327 |

Einleitung

„Bürgerliches Trauerspiel – eine literarische Gattung?“¹

Das Interesse an der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels ist groß, hat sie doch auf Grund ihrer inhaltlich bedeutsamen Auseinandersetzungen, wegen der kanonischen Einordnung vieler ihrer Texte, bereits in der Schulbildung, im literaturwissenschaftlichen Studium und erst recht in der germanistischen Forschung eine entscheidende Position inne. Auch die Bedeutung für die literarische Epoche der Aufklärung und die wirkungspoetische Selbstreflexion der Dramen und ihrer möglichen Gattungszuweisung durch prominente Autoren (z. B. Lessing, Mendelssohn, Nicolai) hat ihren Beitrag zu dem Stellenwert dieser Gattung geleistet. So ist es nicht verwunderlich, dass die literaturwissenschaftliche Forschung immer wieder um die Definition der Gattung bemüht ist:

Das bürgerliche Trauerspiel ist ein „Trauerspiel mit nicht-heroischem Personal [...] seit der Mitte des 18. Jhs.“² „Das bürgerliche Drama ist das erste, welches aus bewußtem Klassengegensatz erwachsen ist; das erste, dessen Ziel es war, der Gefühls- und Denkweise einer um Freiheit und Macht kämpfenden Klasse, ihrer Beziehung zu den anderen Klassen, Ausdruck zu geben“³. Im bürgerlichen Trauerspiel werden „Gemeinsinn, Rechtschaffenheit, Fleiß bei politischer Bevormundung“⁴ vor allem in Abgrenzung zu „erotische[r] Leichtfertigkeit, Verführung zur Wollust, buhlerische[m] Wesen im Betragen, kavaliermäßige[r] Libertinage, Verspottung weiblicher Unschuld sowie Geringschätzung ehelicher Treue“⁵ als „literarischer Ausdruck einer ethisch begründeten Selbstaufwertung des Bürgertums“⁶ dargestellt.

Alle diese Definitionsversuche sind auf Merkmale aufgebaut, die sich aufgrund inhaltlicher Aspekte ergeben, die schwerpunktmäßig den Konflikt betrachten, die Intention der Texte erarbeiten, dabei auch vielfach die Frage nach der Schuld an dem tragischen Ende, der Katastrophe, der Dramen thematisieren. Sie machen die Definition der Gattung schwer greifbar,

¹ Karl Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. 6. Aufl. Stuttgart 2006, S. 1.

² Karl Eibl: Art. Bürgerliches Trauerspiel. In: Harald Fricke / Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bde. Bd. 1 (A – G). 3. Aufl. Berlin / New York 1997. S. 285-287, S. 285.

³ Georg Lukács: Schriften zur Literatursoziologie. Neuwied (u.a.) 1961, S. 277.

⁴ Wolfgang Martens: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften. Stuttgart 1971, S. 340.

⁵ Martens: Botschaft der Tugend, S. 359.

⁶ Wilfried Barner / Gunter Grimm / Helmuth Kiesel / Martin Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung. 5. Aufl. München 1987, S. 166. (Hier wird diese Sichtweise problematisiert.)

da sie mit dem Begriff ‚Bürger‘⁷ oder – davon abgeleitet – ‚bürgerliche Werte‘ als Grundlage arbeiten. Beide Begrifflichkeiten bringen ihrerseits definitorische Probleme mit sich und sind in der Entstehungsphase des bürgerlichen Trauerspiels ihrerseits erst im Entstehen. Entscheidende Einflüsse zu dieser Entwicklung kommen dabei aus dem Bereich der Literatur der Zeit – vor allem der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels. Eine Gattungsdefinition auf dieser Basis steht daher immer in der Gefahr, zyklisch zu argumentieren.

Gleichzeitig führen alle diese Definitionen bei der Analyse der Dramen unter inhaltlichen und dabei stark auf wissenschaftliche Kriterien aus Nachbardisziplinen der Literaturwissenschaft (etwa der Philosophie, Soziologie oder Geschichtswissenschaft) schnell weg von der innerliterarischen Auseinandersetzung mit den handelnden Figuren, ihrer Merkmalskomposition⁸ und möglichen Entwicklung im dramatischen Text.

Das Merkmal der Subjektkonstituierung setzt genau an dieser Stelle der Analyse der Figurenkonzeption in intensiver Textanalyse an. Dabei kann analysiert werden, ob eine einzelne Dramenfigur als ein Typ, oder zumindest innerhalb einer Typisierung, exponiert wird und inwiefern sie innerhalb dieser verharrt, oder an welcher Stelle, durch welches konflikthafte Erleben innerhalb der Dramenkonstellation sie sich aus dieser herauslöst und einen individuellen Weg weitergeht. Des Weiteren können ihre Selbstaussagen daraufhin untersucht werden, inwiefern die Figur ihre Entwicklung selbst reflektiert und sich dadurch vom Individuum weiter zum Subjekt entwickelt.

Der Umstand, dass Individualisierung eng mit einem bürgerlichen Milieu und bürgerlichen Werten zusammenhängt⁹, ist ein Indiz für eine mögliche Verwendbarkeit dieses Kriteriums im Zusammenhang des bürgerlichen Trauerspiels. Gleichzeitig kann in der Annahme einer Subjektwerdung als gattungsspezifisches Merkmal des bürgerlichen Trauerspiels ein in der literaturwissenschaftlichen Forschung bereits vielfach im Zusammenhang des Bildungsromans dargelegtes Prinzip – diesem jedoch zwei Jahrzehnte vorausgreifend – aufgenommen werden. Eine solche Figurenentwicklung, die bereits für den Bildungsroman als gattungsspezifisch gilt,

⁷ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird hier wie im Folgenden das generische Maskulin als generalisierte Bezeichnung aller Geschlechter verwendet.

⁸ vgl.: Manfred Pfister: *Das Drama*. 11. Aufl. München 2001, S. 221ff.

⁹ vgl.: Marianne Willems: *Individualität. Ein bürgerliches Orientierungsmuster. Zur Epochencharakteristik von Empfindsamkeit und Sturm und Drang*. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Tübingen 2006. S. 171-200, S. 172ff sowie Carsten Zelle: *Mündigkeit und Selbstgefühl. Versuch über das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts*. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Tübingen 2006. S. 115- 134, S. 117ff.

überprüfe ich im Rahmen dieser Arbeit auf die Tauglichkeit als Kriterium für die Gattungsdefinition des bürgerlichen Trauerspiels hin.

I Theoretische Vorüberlegungen zur Analyse

1. Ein Forschungsbericht zum deutschen bürgerlichen Trauerspiel

Zeitlich wird das Auftreten des bürgerlichen Trauerspiels lediglich durch das *tempus ante quod non* Mitte des 18. Jahrhunderts festgelegt. Nach hinten bleibt die Gattung¹⁰ zeitlich normalerweise unbegrenzt. Der Reallexikonartikel verweist darauf, dass eine Entwicklung vom bürgerlichen Trauerspiel über das Rührstück „bis zu den sentimentalischen Familien- und Nachbarschaftsserien des Fernsehens“¹¹ nahtlos verlaufe. Dieser Umstand erschwert die Aufstellung eines Corpus.

Die Unterschiedlichkeit unter den Dramen, die zu dieser Gattung gezählt werden können, wird dabei durch den nicht eng umrissenen Begriff des Bürgerlichen – auch im Zusammenhang der bürgerlichen Werte – so groß, dass sie Guthke zu der Frage führt, ob überhaupt von einer kontinuierlich entwickelten kohärenten Gattung ausgegangen werden könne¹². Er entscheidet sich für einen Mittelweg, indem er zwar eine Gattungsdefinition versucht, dabei jedoch mehr prototypen- als kriterienorientiert vorgeht. So weist er in seiner Monographie zum bürgerlichen Trauerspiel früh darauf hin, dass sich „eigentlich nur vier Dramen im kollektiven Gedächtnis der Gebildeten erhalten haben: >Miss Sara Sampson< (1755), >Emilia Galotti< (1772), >Kabale und Liebe< (1784) und >Maria Magdalena< (1844)“¹³. Dass das ‚kollektive Gedächtnis‘ keine belastbare Kategorie definitorischer Arbeit ist, ist dabei auch innerhalb seiner Argumentation unwidersprochen. Seine Bemühungen um die Gattung münden schließlich in einer Auflistung aller Dramen, die seinen Überlegungen zu Folge bürgerliche Trauerspiele sind¹⁴.

¹⁰ Eine Gattung wird dabei den Klassifizierungen Stempels (Wolf-Dieter Stempel: *Pour une description des genres littéraires*. In: *Actele celui de-al XII-lea congres international de lingvistică si filologie romanică*. Bukarest 1968. Bd. 2. Bukarest 1970/71. S. 565-570, S. 565) und Jauß' (Hans-Robert Jauß: *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*. In: Ders. (Hg.): *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Heidelberg 1968ff. Bd. I (1973). S. 107-138, S. 110) nach als ein durch die „kommunikative Funktion“ (Klaus Hempfer: *Gattungstheorie*. München 1973, S. 90) einer durch die „morphologischen und syntaktischen Konventionen“ (Hempfer: *Gattungstheorie*, S. 90) einer Einheit begrenztes Corpus verstanden.

¹¹ Eibl: *Art. Bürgerliches Trauerspiel*, S. 287.

¹² vgl.: Guthke: *Bürgerliches Trauerspiel*, S. 4.

¹³ Guthke: *Bürgerliches Trauerspiel*, S. 1.

¹⁴ vgl.: Guthke: *Bürgerliches Trauerspiel*, S. 77ff.

Definitionsansätze, die um eine kriterienorientierte Einordnung bemüht sind, finden sich hingegen in einem Dilemma:

Zunächst in allgemeinste Form wird das bürgerliche Trauerspiel als Gegensatz zur heroischen Tragödie¹⁵ und damit verbunden über den Wegfall der Ständeklausel definiert. Außerdem seien charakteristisch die versungebundene Prosasprache¹⁶, der gehäuft auftretende Verstoß gegen die Regeln der klassischen Poetik (besonders der Einheit von Raum und Zeit) und der private Aktionsrahmen des Bühnengeschehens im Kontrast zu den Haupt- und Staatsaktionen des heroischen Trauerspiels¹⁷.

Im Reallexikon-Artikel wird das Auftreten des bürgerlichen Trauerspiels durch die erste explizite begriffliche Nennung definiert. Diese wird für das Jahr 1733 als ‚tragédie bourgeoise‘ in Frankreich angenommen¹⁸. Die erste explizite Thematisierung auf Deutsch findet sich in Gottscheds *Critischer Dichtkunst* 1751¹⁹. Bereits in der knappen Darstellung dieses Lexikon-Artikels wird auf die begriffsgeschichtliche Problematik verwiesen, die an die des Begriffs ‚bürgerlich‘ generell anschließe²⁰. So dürfte mindestens ein Grund dafür, dass die „Gattung besonders schwer greifbar [ist,] in dem außerliterarischen Kriterium >bürgerlich<“ liegen, „das für die Gattung (wie man sie herkömmlich auffasst) konstitutiv ist“²¹. Dabei liegt das Problem zunächst darin, dass eine Definition, nach der ein bürgerliches Trauerspiel dann vorliege, wenn Bürger auf der Bühne stehen und ihre Probleme ausagieren, nicht stimmen kann, da „viele ‚bürgerliche‘ Stücke in klein- und landadligem Milieu spielen“²². Im ständischen Sinne kann der Begriff des Bürgerlichen demnach nicht gattungskonstitutiv sein.

Im Lexikon der Aufklärung wird auf knappem Raum definiert, dass der Bürger in seiner Doppelgestaltigkeit als Stadt- oder Staatsbürger als Gegenbegriff zum Untertan abhängig ist von der geltenden Staatsordnung. Der erste Aspekt des Stadtbürgers zielt auf das Dasein des Bürgers im dritten Stand der Ständegesellschaft ab, der sich als Funktionselite der bestehenden Staaten im 18. Jahrhundert zum Ende des Jahrhunderts hin mehr und mehr seiner Bedeutung bewusst und gleichzeitig den Feindseligkeiten der Gewinnsucht ausgesetzt wird²³. Dieser ist

¹⁵ vgl.: Guthke: Bürgerliches Trauerspiel, S. 2.

¹⁶ vgl.: Peter-André Alt: Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung. Tübingen / Basel 1994, S. 152.

¹⁷ vgl.: Eibl: Art. Bürgerliches Trauerspiel, S. 285.

¹⁸ vgl.: Eibl: Art. Bürgerliches Trauerspiel, S. 285.

¹⁹ vgl.: Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst. 4. vermehrte Aufl. Leipzig 1751. (Reprint 5. Aufl. Darmstadt 1962).

²⁰ vgl. z. B.: Eibl: Art. Bürgerliches Trauerspiel, S. 285.

²¹ Guthke: Bürgerliches Trauerspiel, S. 4. (Anmerkung im Original)

²² Eibl: Art. Bürgerliches Trauerspiel, S. 285. Siehe hierzu auch: Karl Eibl: Gotthold Ephraim Lessing – Miß Sara Sampson – Ein bürgerliches Trauerspiel. Frankfurt am Main 1971, S. 139.

²³ vgl. z. B.: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems: Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert (Vorwort). In: Dies. (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006. S. IX-XL, S. XI f.

durch die oft anzutreffende Ansiedlung des Dramenkonflikts im niedrigen Adel als Definitionsgrundlage bereits ausgeschlossen worden. Der zweite Aspekt des Staatsbürgers verweist auf den Status eines kosmopolitischen Universalbürgertums²⁴, der dem Menschen „nicht natürlich [...], sondern Mittel zur Befriedigung menschlichen Glücksstrebens“²⁵ ist. Dieser Bürger als Protagonist eines Dramas dieses als prädestiniert für das Ausagieren eines „>unausgleichbaren Gegensatz[es]<²⁶ gleichberechtigter Kräfte²⁷ im Subjekt“²⁸ erscheinen ließe. Dies weist bereits auf die Annahme der Verhandlung bürgerlicher Werte als Grundlage für eine Gattungsdefinition hin, die noch darzustellen ist.

Die Problematik der Zuordbarkeit eines Dramas zu einer Gattung über den Begriff des Bürgers wird in diesem Zusammenhang allerdings dadurch noch verstärkt, dass die Gesellschaft der Zeit, in der die Gattung bürgerliches Trauerspiel auftritt und in der sie hauptsächlich festzumachen ist, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in der Zeit um 1800, gesellschaftlich starken Wandlungen unterworfen ist. Das Bürgertum als gesellschaftliche Einheit konstituiert sich in der Zeit gravierend neu. Auf Grund der starken Wechselwirkungen von Literatur²⁹, ihrer außerliterarischen Reflexion und der Konstituierung eines Selbstbewusstseins einer denkenden Elite³⁰, im Sinne einer „ethisch begründeten Selbstaufwertung des Bürgertums“³¹, geschieht dies unter maßgeblicher Mitwirkung der

²⁴ vgl.: Hans-Edwin Friedrich: >Nur der wahre Weltbürger kann ein guter Staatsbürger sein< - Zur Reflexion des Bürgerbegriffs im Werk Christoph Martin Wielands. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006. S. 149-168.

²⁵ Manfred Riedel: Bürgerlichkeit und Humanität. In: Rudolf Vierhaus (Hg.): Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung. Heidelberg 1981. S. 13-34, S. 23.

²⁶ >Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz.<: Johann Wolfgang von Goethe zu Kanzler Müller am 6. VI. 1824. In: Ernst Grumach / Renate Grumach / Friedrich v. Müller (Hg.): Unterhaltungen mit Goethe. Weimar 1956, S. 118.

²⁷ Ähnlich nimmt auch Peter Szondi an, die Tragödie müsse vom Gegensatz zweier Notwendigkeiten ausgehen, sich von der ‚Einheit der Gegensätze‘ aus – wie er mit Hegel formuliert – ‚dialektisch‘ entfalten. Siehe: Peter Szondi: Versuch über das Tragische. Frankfurt am Main 1964, S. 15 und 111.

²⁸ Hans Hiebel: Missverstehen und Sprachlosigkeit im bürgerlichen Trauerspiel. Zum historischen Wandel dramatischer Motivationsformen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 27. Berlin 1983. S. 124-153, S. 126.

²⁹ vgl.: Peter Uwe Hohendahl: Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewusstsein. Zur Soziologie des empfindsamen Romans am Beispiel von „La Vie de Marianne“, „Clarissa“, „Fräulein von Sternheim“ und „Werther“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 16. Stuttgart 1972. 176-207, S.176 sowie Horst Steinmetz: Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing. Ein historischer Überblick. Stuttgart 1987, S. 2f. Siehe hierzu auch: Elise Dosenheimer: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim. Darmstadt 1974, S. 9ff.

³⁰ vgl.: Klaus Manger: Dichter und Schriftsteller als Werteproduzenten um 1800. In: Hans-Werner Hahn / Dieter Hein (Hg.): Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption. Köln 2005. S. 31-50, S. 31ff sowie Frank Möller: Das Theater als Vermittlungsinstanz bürgerlicher Werte um 1800. In: Hans-Werner Hahn / Dieter Hein (Hg.): Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption. Köln 2005. S. 193-210, S. 194ff.

³¹ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung. S. 166.

Gattung bürgerliches Trauerspiel³² als der prägenden literarischen „Modegattung“³³ der Zeit. Damit ergibt sich ein definitorischer Ringschluss, wenn das bürgerliche Trauerspiel durch die Bürgerlichkeit seiner Protagonisten definiert werden sollte, diese sich aber unter maßgeblicher Mitwirkung der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels erst konstituiert.

Oft wird bei der Definitionsarbeit darauf ausgewichen, ein bürgerliches Trauerspiel liege vor, wenn „die gesellschaftliche Moral einer ganzen sozialen Gruppe, [...] des Bürgertums“³⁴, verhandelt werde, was daran anknüpft, dass der Mensch als Bürger im Sinne des Universalbürgers derjenige ist, der die Moralmaßstäbe entwirft, die mit seiner natürlichen Anlage im zwischenmenschlichen Erleben in Widerstreit treten und zu tragischen Auseinandersetzungen führen können.

Das benannte Problem des Figurenrepertoires entsteht bei diesem Definitionsansatz nicht. Allerdings werden dabei „Werte verschiedener Herkunft [...] zur Selbstbeschreibung [des Bürgertums, M. F.] zusammengefügt“³⁵, die keineswegs ein homogenes Ganzes darstellen oder auch nur ihrerseits klar umrissen werden. So lassen sich „Gemeinsinn, Rechtschaffenheit, Fleiß bei politischer Bevormundung“³⁶ vor allem in Abgrenzung zu „erotische[r] Leichtfertigkeit, Verführung zur Wollust, buhlerische[m] Wesen im Betragen, kavaliermäßige[r] Libertinage, Verspottung weiblicher Unschuld sowie Geringschätzung ehelicher Treue“³⁷ als „das Ergebnis der gesellschaftlichen Bemühungen der moralischen Wochenschriften“³⁸ feststellen. Gleichzeitig wird allerdings darauf verwiesen³⁹, dass die Liste der Eigenschaften zur Negativabgrenzung wie auch zahlreiche positiv angesehene Tugenden literarischen Darstellungen entstammen, die die moralischen Überlegungen der Zeit maßgeblich beeinflussen. Viele davon entstammen dem Kontext der Dramen, die potenziell als bürgerliche Trauerspiele zu betrachten sind.

³² vgl.: Elena Vogg: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. Perspektiven des >bürgerlichen Trauerspiels< von 1755 bis 1800. In: Helmut Koopmann (Hg.): Bürgerlichkeit im Umbruch – Studien zum deutschsprachigen Drama. 1750.-1800. Tübingen 1993. S. 53-92, S. 54.

³³ Dieter Liewerscheidt: Die Macht der Bühne. Zur dramaturgischen Unentschiedenheit von Schillers >Kabale und Liebe<. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Berlin 2014. S. 176-188, S. 178.

³⁴ Joachim Krueger: Zur Frühgeschichte der Theorie des bürgerlichen Trauerspiels. In: Gustav Erdmann / Alfons Eichstaedt (Hg.): Worte und Werte. Berlin 1961, S. 181. Siehe zu diesem Zusammenhang im nationalen Vergleich auch: Richard Daunicht: Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Berlin 1962, S. 2f.

³⁵ Ewald Frie: Adel und bürgerliche Werte. In: Hans-Werner Hahn / Dieter Hein (Hg.): Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption. Köln 2005. S. 393-414, S. 411.

³⁶ Martens: Botschaft der Tugend, S. 340.

³⁷ Martens: Botschaft der Tugend, S. 359.

³⁸ Martens: Botschaft der Tugend, S. 340.

³⁹ vgl.: Martens: Botschaft der Tugend, S. 359.

Im historischen Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland werden die Begriffe „Bürger, Staatsbürger, Bürgertum“⁴⁰, die in einem gleichnamigen Kapitel behandelt werden, chronologisch geordnet. Diese Darstellung ist vom Ende des 17. Jahrhunderts an bereits bei der Kapiteleinteilung den Einflüssen verschiedener (im weiteren Sinne) Literaten bei der Prägung der bürgerlichen Werte⁴¹ nach strukturiert.

In anderen Lexika wird die Entstehung der Bedeutung der Literatur herausgestellt, indem auf Literatur – besonders bezogen auf die Definition im Sinne des bürgerlichen Milieus – als „Medium der Gebildeten“⁴² in dieser Zeit verwiesen wird. In aller Kürze wird auch im Lexikon der Aufklärung bereits das Verhältnis gegenseitiger Bedingtheit von Literatur und der Wertewelt des Bürgertums dargestellt. In ausführlicheren Darstellungen⁴³ wird diese auch in ihrer geografischen und historischen Entwicklung aufgezeigt.

Bereits in diesem Überblick wird augenscheinlich, dass die Annahme der Verhandlung von bürgerlichen Werten in einem Drama als Grundlage für eine Zuordnung zur Gattung des bürgerlichen Trauerspiels die Gefahr eines zyklischen Argumentation tendenziell noch markanter⁴⁴ in sich birgt, als dies im Zusammenhang des Begriffs ‚Bürger‘ selbst der Fall ist.

Dennoch hat diese Grundannahme den rein quantitativ größten Anklang in der Forschungsliteratur gefunden. Für diese lässt sich innerhalb der vorliegenden Ansätze eine grundlegende Dreiteilung vornehmen:

„Traditionell politische Interpretationen“⁴⁵, basierend auf der Theorie Mehrings⁴⁶, lesen Dramen wie „das Trauerspiel *Emilia Galotti* als Klassenkonflikt zwischen Adel und Bourgeoisie“⁴⁷. So setzt sich etwa Rilla mit der Abbildung eines realhistorischen Konfliktpotenzials zwischen den Ständen im Drama *Emilia Galotti* auseinander⁴⁸.

⁴⁰ Manfred Riedel: Art. Bürger, Staatsbürger, Bürgertum. In: Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. 8 Bde. Bd. 1 (A-D). Stuttgart 1972, S. 672ff.

⁴¹ vgl.: Riedel: Art. Bürger, Staatsbürger, Bürgertum, S. 681ff.

⁴² Michael Maurer: Bürger / Bürgertum. In: Lexikon der Aufklärung – Deutschland und Europa. Werner Schneiders. München 1995, S. 72.

⁴³ vgl. z. B.: Friedrich / Jannidis / Willems: Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert, S. XVIIIff.

⁴⁴ vgl.: Hans-Werner Hahn / Dieter Hein: Bürgerliche Werte um 1800. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption. Köln 2005. S. 9-27, S. 15ff.

⁴⁵ Brigitte Prutti: Das Bild des Weiblichen und die Phantasie des Künstlers. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 110. Berlin 1991. S. 481-505, S. 483.

⁴⁶ vgl.: Franz Mehring: Die Lessing-Legende. 2. Aufl. Stuttgart 1906 (Reprint: Frankfurt am Main 1972), S. 338ff.

⁴⁷ Prutti: Bild des Weiblichen, S. 483.

⁴⁸ vgl.: Paul Rilla: Lessing und sein Zeitalter. München 1973, S. 262ff, 272ff und 284ff.

Zahlreiche literatursoziologische Betrachtungsweisen knüpfen an die Annahme vom „bewußte[n] Klassengegensatz“⁴⁹ der Gattung an, entwickeln ihn dabei allerdings auch weiter und widersprechen in zum Teil zentralen inhaltlichen Punkten. „[S]o vertritt Szondi die Auffassung, dass dieser Klassengegensatz nicht unmittelbar in den Dramen ausgetragen wird, sondern in poetologische Innovationen übersetzt wird“⁵⁰. Er stellt in seiner Abhandlung zur „Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert“⁵¹ die Frage der Definition des bürgerlichen Trauerspiels zunächst kritisch dar. Er stellt die Nützlichkeit der von Lukács aufgestellten These vom bewussten Klassengegensatz als Grundlage der Konflikte des bürgerlichen Trauerspiels⁵² in Frage⁵³. Indirekt weist er auf die Frage der Definierbarkeit der Dramengattung durch die Untertitel hin⁵⁴. Auch Saßes Thematisierung des familialen Problemfeldes⁵⁵ sowie Jacobs speziellere Auseinandersetzung mit der Position des Hausvaters⁵⁶ stehen in dieser Tradition.

Kahl-Pantis leitet aus dem Umstand, dass die Auseinandersetzung mit Gesellschaftlichem im bürgerlichen Trauerspiel ausgeklammert bleibe, eine Fokussierung auf die Träger der dargestellten Handlung, die Figuren der Dramen, ab⁵⁷. Diese stünden sich in den Dramen nicht in deutlicher Opposition, in klaren Protagonist-Antagonist-Verhältnissen gegenüber⁵⁸, sondern seien in psychologischer Tiefe gezeichnet⁵⁹. Sie weist die Fixierung auf die Empfindsamkeit als wesentliches Gattungsmerkmal deutlich zurück, auch wenn sie den deutschen Einfluss nicht verhehlen kann und will⁶⁰. Außerdem weist sie darauf hin, dass die Schuld, im Sinne des kleinen Fehlers, bei Lessing außerhalb moralischer Kriterien stehe und in einer Betrachtung aus diesem Blickwinkel zum Irrtum werde⁶¹. Dies legt Rückschlüsse auf die Wirkungspoetik nahe und zeigt, dass diese vielleicht sogar in Teilen revidiert werden müsste, um Lessing gerecht zu werden.

⁴⁹ Lukács: Literatursoziologie, S. 277.

⁵⁰ Franziska Schlößer: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama. Darmstadt 2003, S. 12.

⁵¹ Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1973.

⁵² vgl.: Lukács: Literatursoziologie, S. 277ff.

⁵³ vgl.: Szondi: Theorie des bürgerlichen Trauerspiels, S.17f.

⁵⁴ vgl.: Szondi: Theorie des bürgerlichen Trauerspiels, S.20ff.

⁵⁵ vgl.: Günter Saße: Die aufgeklärte Familie. Untersuchung zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung. Tübingen 1988.

⁵⁶ vgl.: Jürgen Jacobs: Die Nöte des Hausvaters. Zum Bild der Familie im bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. In: Wirkendes Wort. Bd. 34. Trier 1984. S. 343-357.

⁵⁷ vgl.: Brigitte Kahl-Pantis: Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1977, S. 15.

⁵⁸ vgl.: Kahl-Pantis: Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels, S. 31.

⁵⁹ vgl.: Kahl-Pantis: Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels, S. 32.

⁶⁰ vgl.: Kahl-Pantis: Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels, S. 169f.

⁶¹ vgl.: Kahl-Pantis: Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels, S. 185.

Mönch erwähnt auch diesen Ansatz in ihrem Forschungsüberblick⁶², in dessen Zusammenhang sie vor allem eine Höhenkamm- und Lessingfixierung innerhalb der Forschung darstellt⁶³. Ausgehend von der Leitfrage, ob das deutsche bürgerliche Trauerspiel der Mitleidspoetik Lessings folge⁶⁴, betrachtet sie die Frage nach den Textelementen, die „die Bestimmung einer eigenständigen dramatischen Gattung des >bürgerlichen Trauerspiels< innerhalb des 18. Jahrhunderts“⁶⁵ erlauben. Dieser Frage geht sie in einer umfangreichen Analyse der in Einzelfiguren repräsentierten Typen⁶⁶ in Textbeispielen der Dramenlandschaft des 18. Jahrhunderts nach.

Schlößer schließt hingegen direkt an den Ansatz der Ständethematik an. Sie verweist auf das sichtbare Interesse des 18. Jahrhunderts, eine bis dato gesellschaftliche „Randgruppe“⁶⁷, die das Bürgertum im Vergleich zum Adel an dieser Stelle darstellen soll, auf die Bühnen zu holen und „tragikfähig“⁶⁸ zu machen. In ihrer Gesamtdarstellung wird dabei allerdings ein Bogen gespannt, mit dem gezeigt werden soll, dass das Bürgertum zunächst als der schwächere gesellschaftliche Stand gegenüber dem Adel aufgewertet werden sollte, um später als übermächtig gegenüber dem Kleinbürger, Arbeiter, Proletarier demontiert zu werden⁶⁹. Sie skizziert die Rahmenbedingungen und die Charakteristika des bürgerlichen Trauerspiels anhand des Figurenrepertoires, bei dem sie den gemischten Helden und dessen Problem der (geringen) Fallhöhe aufzeigt. Außerdem erwähnt sie die Sujethaftigkeit von Familie⁷⁰ als gattungsspezifisches Merkmal. Die Dramen spielten in der Sphäre der Privatheit und seien auf die Mitleidspoetik und die Einheitenlehre des Aristoteles aufgebaut⁷¹. Darüber hinaus seien Kausalität und Wahrscheinlichkeitsanspruch wichtige Kriterien der Gattung⁷². Sie erwähnt die Kanonfrage als Problem der Gattung, die sich im Wesentlichen auf vier (*Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*, *Kabale und Liebe* und *Maria Magdalena*) Höhenkammwerke beruft, obwohl eine doch beachtliche Vielzahl an „Trivialdramen“⁷³ existiere, die ebenfalls als bürgerliche Trauerspiele klassifiziert werden könnten und vielleicht müssten⁷⁴. In ihrer historischen

⁶² vgl.: Cornelia Mönch: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Topologie. Tübingen 1993, S. 5.

⁶³ vgl.: Mönch: Abschrecken oder Mitleiden, S. 2

⁶⁴ vgl.: Mönch: Abschrecken oder Mitleiden, S. 6

⁶⁵ Mönch: Abschrecken oder Mitleiden, S. 6.

⁶⁶ vgl.: Mönch: Abschrecken oder Mitleiden, S. 60ff.

⁶⁷ Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 7.

⁶⁸ Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 7.

⁶⁹ vgl.: Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 64ff.

⁷⁰ vgl.: Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 8.

⁷¹ vgl.: Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 29f.

⁷² vgl.: Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 32f.

⁷³ Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 13.

⁷⁴ vgl.: Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 13.

Betrachtung der Dramentradition beschreibt Schlößer ebenfalls den Vorbildcharakter englischer und vor allem französischer Dramen einer ähnlichen Sujet- und Milieuzugehörigkeit und teilt die Phase des deutschen bürgerlichen Trauerspiels wiederum in zwei Zeitabschnitte ein⁷⁵. Zunächst stehe das „bürgerliche Empfindsamkeitsethos“⁷⁶ im Mittelpunkt der Dramen. Im Sturm und Drang, allerdings schon bei *Emilia Galotti* begonnen, öffne sich der enge Familienkreis und der Kontrast beziehungsweise die Auseinandersetzung zwischen Bürgertum und Adel werde zum Thema.

Dieser literatursoziologischen Interpretationsweise stehen Ansätze der innerliterarischen Betrachtung entgegen. In dieser Weise setzt sich etwa Daunicht mit der Gattung auseinander, wenn er „die Wandlung der Gedankengänge in der Periode der frühen deutschen Aufklärung im Hinblick auf die Entstehung des modernen bürgerlichen Trauerspiels“⁷⁷ darstellt. Er stellt für die Zeit vor dem bürgerlichen Trauerspiel eine Vormachtstellung der französischen Werte und Sichtweisen in der deutschen Dramentheorie fest und konstatiert, dass ein einziger deutscher Gelehrter, dem er immerhin das Verdienst zuweist, Literatur und Theater verbunden zu haben, Johann Christoph Gottsched, die Diskussion um die deutschen Dramen dominiert habe⁷⁸. Wenn er besonders darauf verweist, dass bürgerliche Trauerspiele auf Grund ihrer fehlenden Regelkonformität nicht aufgeführt werden durften⁷⁹, stellt er das Revolutionäre der Dramen – allerdings mehr im formalen Bereich – heraus. Die Auseinandersetzung mit dem Regeldiktat nimmt auch Steinmetz auf⁸⁰ und steht damit ebenfalls in der Tradition innerliterarischer Thematisierungen der Gattung.

Für die Forschungsliteratur zum bürgerlichen Trauerspiel kann festgehalten werden, dass die Definierbarkeit der Gattung weitverbreitet als Problem aufgefasst wird. Daher werden häufig charakteristische Merkmale der Dramen, die als repräsentativ für die Gattung erscheinen, aufgelistet. Dabei wird die Darstellung von Konflikten in „privater Sphäre“⁸¹ als wichtiges Kriterium genannt. Diese Konflikte seien „Produkt der dichterischen Erfindung und stützten sich nicht auf mythologische und historische Quellen“⁸². Sie seien typischerweise in

⁷⁵ vgl.: Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 44f.

⁷⁶ Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 44.

⁷⁷ Daunicht: Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels, S. 2.

⁷⁸ vgl.: Daunicht: Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels, S. 140f.

⁷⁹ vgl.: Daunicht: Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels, S. 213.

⁸⁰ vgl.: Steinmetz: Das deutsche Drama, S. 70ff.

⁸¹ Alt: Tragödie der Aufklärung, S. 155. Siehe hierzu auch: Michael Hofmann: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung. München 2003, S. 51, Steinmetz: Das deutsche Drama, S. 63, Peter Weber: Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. Entstehung und Funktion von Lessings ‚Miß Sara Sampson‘. 2. Aufl. Berlin 1976, S. 20 sowie Alois Wierlacher: Das bürgerliche Drama. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert. München 1968, S. 74.

⁸² Alt: Tragödie der Aufklärung, S. 152.

unpräntiöser Prosasprache dargeboten und müssten der „Beschaffenheit der Handlung“⁸³ nach in der Lage sein, die Leidenschaften des Publikums zu wecken. Wirkungspoetisch sei damit die Abkehr von der Bewunderung hin zur Gefühlserregung des Mitleids⁸⁴ der entscheidende Gesichtspunkt für die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels auch und gerade in der Abgrenzung vom heroischen Trauerspiel⁸⁵. Diese Abkehr sei mit einem „nichtständischen Charakter“⁸⁶ des Inhalts verbunden, was einer oft in der sozialkritischen Lesart vertretenen Annahme der Klassenkontrastierung entgegensteht⁸⁷. Dabei sei auch die Äußerung einer Lebensauffassung⁸⁸, „eine[r] menschliche[n] Haltung“⁸⁹, das „Ethos“⁹⁰ und die Darbietung einer spezifischen „Verhaltensweise in begrenztem sozialen Kreis“⁹¹ entscheidend, was die Richtung hin zu der Frage nach bürgerlichen Werten aufzeigt. Mit Blick auf die neu entstandene Poetik des Mitleids stellt sich die Frage, ob die „soziale Fallhöhe“⁹² oder die Darstellung „natürlicher Menschenwürde“⁹³ entscheidend sei, um das größtmögliche Identifikationspotential⁹⁴ als Grundlage für die Erregung des Mitleids zu erzielen. In jedem Fall sei diese mit der „positiven Darstellung menschlicher Tugend und Tugenden“⁹⁵ verbunden.

Janz führt diese Debatte, ohne weiteren Verweis auf die diesbezügliche Forschung, im Rahmen einer *Kabale-und-Liebe*-Interpretation auf vier Kategorien zu, die er als für das bürgerliche Trauerspiel konstitutiv annimmt: „die soziale Konstellation der dramatis personae, die Familie als Schauplatz des Geschehens, Empfindsamkeit und bürgerliche Moralität“⁹⁶. Diese aufnehmend kommentiert Schön: „Freilich sind diese vier Momente vielleicht weniger wichtig als ein fünftes: Die Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“⁹⁷. Dieser Aspekt zielt auf eben das ab, worauf sich auch der Analyseansatz der Subjektkonstitution richtet. Er lenkt Aufmerksamkeit auf die Frage, inwiefern die Figuren

⁸³ Alt: Tragödie der Aufklärung, S. 161.

⁸⁴ vgl.: Wierlacher: Das bürgerliche Drama, S. 36.

⁸⁵ vgl.: Wierlacher: Das bürgerliche Drama, S. 75.

⁸⁶ Wierlacher: Das bürgerliche Drama, S. 41.

⁸⁷ vgl. z. B.: Rilla: Lessing und sein Zeitalter, S. 262 u. 275.

⁸⁸ vgl.: Wolfgang Schaer: Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. Grundlagen und Bedrohung im Spiegel der dramatischen Literatur. Bonn 1963, S. 27.

⁸⁹ Dagmar Walach: Der aufrechte Bürger, seine Welt und sein Theater. Zum bürgerlichen Trauerspiel im 18. Jahrhundert. München 1980, S. 81.

⁹⁰ Eibl: Lessing – Miß Sara Sampson, S. 139.

⁹¹ Schaer: Gesellschaft im bürgerlichen Drama, S. 7.

⁹² Wierlacher: Das bürgerliche Drama, S. 34.

⁹³ Wierlacher: Das bürgerliche Drama, S. 34.

⁹⁴ vgl.: Wierlacher: Das bürgerliche Drama, S. 83.

⁹⁵ Horst Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung. 3. Aufl. Stuttgart 1978, S. 48.

⁹⁶ Rolf-Peter Janz: [Friedrich von] Schillers 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Vol. 20. Berlin 1976. S. 208-228, S. 210f.

⁹⁷ Erich Schön: Schillers *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel. Schiller und Otto von Gemmingens *Der deutsche Hausvater*. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006, S. 377-403, S. 378.

innerhalb von Typisierungen oder als Individuen, mit deutlich höherem identifikatorischem Potenzial für den einzelnen Rezipienten, agieren. Die Annahme der Ablösung des exemplarischen durch das ‚identifikatorische Wirkprinzip‘ ist damit eine grundlegende für die Analyse der vorliegenden Arbeit, im Rahmen derer die auf Janz und Schön zurückgehenden Kategorien folglich eine entscheidende Bedeutung haben.

Auch auf den Aspekt möglicher Individualität von Dramenfiguren, auf den diese Ansätze zuführen, ist im Zusammenhang des bürgerlichen Trauerspiels selbst bereits verwiesen worden. So stellt Steinmetz fest, dass in Abgrenzung zur heroischen Tragödie, die der Duldung und Passivität der Figuren verschrieben sei⁹⁸, die Darstellung von Individualität und Subjektivität der Figuren innerhalb der wenigen Jahre der Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels stark zunehme⁹⁹. Damit einher gehe das Hinterfragen aller Lebensbereiche, das auch vor der heilen Familienordnung als „unkritisierbare Wertwelt“¹⁰⁰ nicht Halt mache. Steinmetz stellt fest, dass die Figuren keineswegs in eine heile Familienwelt eingebettet seien, sondern nahezu in polemische Gegnerschaft zu diesem Lebenskonzept träten¹⁰¹. Lediglich in *Nathan der Weise*¹⁰², wo die natürliche Verwandtschaft ein Stück weit außer Kraft gesetzt wird, trete die Familienidee positiv hervor¹⁰³. Dabei sei schon in den Lessingdramen eine Absage an die Weltabgewandtheit festzustellen, die – bereits auf dem Höhepunkt der Gattung – eine Auflösung der gängigen Konzepte des bürgerlichen Trauerspiels bedeute¹⁰⁴. Am Ende der Sturm-und-Drang-Zeit gehe die Gesellschaftskritik dann in eine Kulturkritik über und finde damit ihr vorläufiges Ende¹⁰⁵. Die Dramen appellierten insgesamt stärker an die rationale als an die emotionale Kraft der Zuschauer¹⁰⁶. Die dargestellte Annahme eines „>unausgleichbaren Gegensatz[es]<“¹⁰⁷ gleichberechtigter Kräfte im Subjekt¹⁰⁸ schließt an diese Überlegungen zur Individualität der Figuren unmittelbar an¹⁰⁹.

⁹⁸ vgl.: Steinmetz: Das deutsche Drama, S. 93.

⁹⁹ vgl.: Steinmetz: Das deutsche Drama, S. 91.

¹⁰⁰ Steinmetz: Das deutsche Drama, S. 95.

¹⁰¹ vgl.: Steinmetz: Das deutsche Drama, S. 121.

¹⁰² vgl.: Gotthold Ephraim Lessing: *Nathan der Weise*. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. In: ders.: *Sämtliche Schriften in 23 Bänden*. Hg. von Karl Lachmann. Bd. 3. 3. Aufl. red. von Franz Muncker. Berlin 1919. S. 1-177.

¹⁰³ vgl.: Steinmetz: Das deutsche Drama, S. 122.

¹⁰⁴ vgl.: Steinmetz: Das deutsche Drama, S. 15.

¹⁰⁵ vgl.: Steinmetz: Das deutsche Drama, S. 15.

¹⁰⁶ vgl.: Steinmetz: Das deutsche Drama, S. 123.

¹⁰⁷ >Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz.<: Goethe zu Kanzler Müller: *Unterhaltungen mit Goethe*, S. 118.

¹⁰⁸ Hiebel: *Missverstehen*, S. 126.

¹⁰⁹ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird die inhaltliche Voraussetzung des Individuums für das Subjekt angenommen. Eine Begriffsabgrenzung beider Gedankenkomplexe erfolgt im folgenden Teilkapitel.

Auch Pikulik weist die Bedeutung der Empfindungen bei der Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels nach und schaut dabei ins Seelenleben der handelnden Figuren. Er geht von einer von der sächsischen Typenkomödie über das rührende Lustspiel bis hin zum bürgerlichen Trauerspiel immer stärker werdenden Bedeutung innerer, psychischer Konflikte aus¹¹⁰. Damit hingen die Wandlung der Bedeutung der Familie vom bloßen Milieu der Handlung zum Thema des Dramas¹¹¹ sowie die Wandlung der Vorstellung von Liebe zusammen. War Liebe noch im rührenden Lustspiel eine Frage der Verehrung eines sittlichen Wertes, werden im bürgerlichen Trauerspiel die Sinnlichkeit und Affekthaftigkeit von Liebe betont¹¹². Das Verbergen von Gefühlen wird in diesem Zusammenhang zum Laster, die Darstellung, das Zugeben derselben zur Tugend¹¹³.

Die Bedeutung der Familie wird mit Blick auf die zunehmende Individualität des Figurenrepertoires des bürgerlichen Trauerspiels als „einer der Hauptschauplätze des Kampfes um das Individuum“¹¹⁴ beschrieben. Daher verwundert es auch mit Blick auf den Aspekt der Individualität kaum, dass der familiäre Rahmen als Charakteristikum des bürgerlichen Trauerspiels immer wieder genannt wird¹¹⁵. Die Familie als Ort und Aspekt der sozialen Einbindung des sich individualisierenden Menschen, der als Bürger, anders als als Adliger geringeren genealogischen Zwängen ausgesetzt ist, wird zum konfliktbehafteten Gegenaspekt der Individualisierung.

Ter-Nedden geht zumindest für Lessings Dramen von einer Umkehrung von Mythos und Motivation aus. Lessing interessiere nicht so sehr die Handlung als vielmehr ihre psychologische Motivation im inneren Seelenleben der Figuren¹¹⁶. Der Aspekt möglicher Individualität der Figuren wird damit von einem anderen Blickwinkel aus betrachtet und erhält auch dabei eine zentrale Bedeutung für die Drameninterpretation. In diesem Zusammenhang schließt er sich dem Ansatz an, das >Bürgerliche< am bürgerlichen Trauerspiel sei nicht ständisch, sondern im Sinne von >individuell< zu verstehen¹¹⁷. Dabei weist er allerdings auch darauf hin, dass das gängige Verständnis vom Aufstieg des Bürgertums ein historisches

¹¹⁰ vgl.: Lothar Pikulik: Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit. Köln 1966, S. 19.

¹¹¹ vgl.: Pikulik: Bürgerliches Trauerspiel, S. 11.

¹¹² vgl.: Pikulik: Bürgerliches Trauerspiel, S. 28.

¹¹³ vgl.: Pikulik: Bürgerliches Trauerspiel, S. 61.

¹¹⁴ Pascal Nicklas: The School of Affliction. Gewalt und Empfindsamkeit in Samuel Richardsons ‚Clarissa‘. Hildesheim 1996, S. 133.

¹¹⁵ vgl. z. B.: Schaer: Gesellschaft im bürgerlichen Drama, S. 89ff, Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 8f, 12 und 30 sowie zur Gegenprobe auch Walach: Der aufrechte Bürger, S. 82.

¹¹⁶ vgl.: Gisbert Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart 1986, S. 3ff.

¹¹⁷ vgl.: Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 5.

Zerrbild sei, dass man vielmehr von der Vereinzelung innerhalb einer sozialen Schicht auszugehen habe als von deren kollektivem Aufstieg. Die Vereinzelung der >Bürger< und deren damit verbundener Eintritt in eine neue Dimension von Individualität¹¹⁸ finde nicht ihre Repräsentanz in einer neuen Dramenform, die als die Begründung des modernen Dramas gelten könne, sondern wechselwirke vielmehr mit dieser¹¹⁹. So ist die soziale Vereinzelung direktes Produkt und gleichzeitig unmittelbare Voraussetzung für die individuelle Betrachtung der Figuren beziehungsweise die Betrachtung der Individualität der auch in den Dramen dargestellten Figuren.

Auf diese literaturwissenschaftlichen Einzelbetrachtungen aufbauend und ausgehend von den vier Kategorien von Janz¹²⁰ und der fünften, von Schön¹²¹ hinzugefügten, könnte der Aspekt Individualität als ein Aspekt der Figurenentwicklung auf dem Weg zum Subjekt genutzt werden. Diese Annahme steht insgesamt nicht im Kontrast zu den Ansätzen, die die Gattung über die Begrifflichkeiten ‚Bürger‘ und ‚bürgerliche Werte‘ definieren. Vielmehr steht die Betrachtung der Individualität der Figuren im engen Zusammenhang mit den dargestellten Entwicklungen innerhalb des bürgerlichen Standes der Zeit¹²² hin zu „einer ersten Version eine[r] Subjektkultur“¹²³. Diese legt im Zuge des aufkommenden Individualitätsgefühls auch eine individuelle Betrachtung „für die in ihrer Autonomie zunehmend isolierten Einzelnen“¹²⁴ nahe.

Für diese Annahme der Figurenentwicklung analysiere ich die Begriffe ‚Individuum‘ und ‚Subjekt‘ im Folgenden und betrachte ihre bisherige literaturwissenschaftliche Verwendung im Rahmen von Textanalysen. Von dieser Untersuchung ausgehend, sollen die Begriffe trennscharf voneinander abgegrenzt und auf einer Skala verortet werden, mit der sich die Autonomie einer Figur darstellen lässt, um ihre Einsatzmöglichkeit als Diskrepanzkriterium zur Definition der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels zu betrachten. Im Rahmen der darauffolgenden Analysearbeit sollen die Figuren der bearbeiteten Dramen dann während des Dramengeschehens fortwährend beziehungsweise an markanten Stellen immer wieder auf dieser Skala verortet werden. So lässt sich anhand von dieser eine mögliche Entwicklung der Figuren aufzeigen. Im Falle der Tauglichkeit des Kriteriums der Subjektconstitution, die dabei

¹¹⁸ vgl.: Willems: Individualität, S. 172ff.

¹¹⁹ vgl.: Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 4f.

¹²⁰ vgl.: Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 210f.

¹²¹ vgl.: Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

¹²² vgl.: Hahn / Hein: Bürgerliche Werte, S. 21ff.

¹²³ Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist 2006, S. 97.

¹²⁴ Jürgen Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München 1972, S. 38.

zu prüfen ist, ließe sich, von dieser Verortung der Figuren ausgehend, eine Einordnung der Dramen in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels oder aber außerhalb von dieser vornehmen.

2. Die Begrifflichkeiten: ‚Individuum‘ und ‚Subjekt‘

Sprachlich gehen die Begriffe ‚Individuum‘ und ‚Subjekt‘ auf lateinische Ursprünge zurück. Der Begriff des Individuums leitet sich von der Neutrumform des lateinischen Adjektivs ‚individuus‘ ab, das „ungeteilt, unzertrennt [,] [...] ungetrennt, unzertrennlich“¹²⁵ bedeutet. ‚Subjekt‘ geht auf das lateinische Verb ‚subicere‘ zurück, dessen deutsche Übersetzung „unter [...] etw. werfen“¹²⁶ ist. Dabei ist bereits etymologisch die Doppelgestalt der Bedeutung „bald als *Zugrundeliegendes*, bald als *Unterworfenes*, als Grundlage der Erkenntnis oder als manipulierte, verdinglichte Einheit“¹²⁷ (Hervorhebungen im Original) sichtbar.

Beide Begriffe kommen damit aus der römischen Antike. Auch die inhaltlichen Ideen dazu entstehen, wenn auch nicht in direktem Zusammenhang mit der Begriffsbildung¹²⁸, bereits in der römisch-griechischen Antike und gehen auf Platon zurück. Dessen Grundidee folgend, ist das Individuum als Träger der Ideen, die „unveränderlich, [...] das Immer-Seiende, [...] ewige“¹²⁹ sind, in der „Realität des Allgemeinen“¹³⁰ als Gegensatz zu einem Kollektiv zu verstehen. Innerhalb dieses Kollektivs würde das Individuum durch die äußeren Parameter seiner Existenz, wie etwa seiner Geschlechts¹³¹- und Generationenzugehörigkeit, seines Standes¹³² oder seiner Religiosität nach, einer gewissen Typisierung unterworfen, von dem es sich durch seine ureigenen Züge und Eigenschaften abgrenzt.

¹²⁵ Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 8. Aufl. (Nachdruck nach der Auflage von Heinrich Georges). Bd. 2. Darmstadt 1985, Sp. 202f.

¹²⁶ Georges: Lateinisch-deutsches Handwörterbuch, Sp. 2851.

¹²⁷ Peter Zima: Theorie des Subjekts. Tübingen 2000, S. XI.

¹²⁸ Obwohl sprachgeschichtlich gelenkte, historische Betrachtungen des Subjektbegriffs der Antike auf Grund des Fehlens eines entsprechenden sprachlichen Zeichens für den Vorstellungskomplex des *Individuums* die Vorstellung von einer modernen Ich-Identität schlicht absprechen (vgl.: Brigitte Kible: Art. Subjekt. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. 13 Bde. Bd. 10 (St – T). Basel 1998, Sp. 373-400, Sp. 374f.), gehen Ansätze dieses Gedankenkomplexes bereits auf diese Zeit zurück. Allerdings verwendet die griechisch-römische Antike den lateinischen Begriff *individuum* (~ das Unteilbare) und die mögliche griechische Entsprechung *ἄτομος* (*átomos* (altgriech.)) tatsächlich nicht für die Bezeichnung eines Menschen.

¹²⁹ Gottfried Martin: Platons Ideenlehre. Berlin 1973, S. 42.

¹³⁰ Martin: Platons Ideenlehre, S. 226.

¹³¹ Abweichend von neueren Erkenntnissen des Genderdiskurses gehe ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit – dem Entstehungszeitraum der analysierten Dramen entsprechend – von einer binären Geschlechterkonstruktion aus.

¹³² Die Standeszugehörigkeit ist dabei auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit von Bedeutung, obwohl diese nicht als primäres Zuordnungskriterium eines Dramas in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels genutzt wird

Der Begriffskomplex ist über viele Jahrhunderte immer weiter thematisiert worden. Etwa 150 Jahre vor der Entstehungszeit der im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Dramen entsteht durch Descartes die entscheidende Perspektive für die Definition des Subjekts:

Dieser eröffnet in seiner Betrachtung des menschlichen Ichs „durch einen Gegensatz zur >res extensa<, der Natur im Ganzen“¹³³, eine neue Perspektive, die der denkenden und die Umwelt bedenkenden Instanz. Er fasst diese zusammen in der Aussage „Je pense, donc je suis“¹³⁴ – ‚Ich denke, also bin ich‘. Das grammatikalische Subjekt des Satzes, ‚Je‘, meint das Ich, das damit als denkende, reflektierende Instanz benannt ist. Die Selbstreflexion, die das Subjekt entstehen lässt, ist in dem Satz selbst nicht enthalten. Sie findet auf einer Metaebene statt. Der denkende Sprecher beziehungsweise Schreiber dieses Satzes erkennt, beschreibt und reflektiert sich selbst als denkend¹³⁵. Das Subjekt ist sich damit seiner selbst und seiner Einzigartigkeit bewusst.

Für die Abgrenzung der Begriffe ‚Subjekt‘ und ‚Individuum‘ bedeutet dies: Der Begriff ‚Subjekt‘ ist als Gegensatz zum Objekt zu verstehen und impliziert daher individuelle Sinneswahrnehmungen und übergreifende Erkenntnis. Das ‚Individuum‘ hingegen ist als Gegenstück zum Kollektiv zu verstehen und, anders als bei einer typisierten Figur, ist die Einzigartigkeit des Einzelnen gegenüber der Summe aller betont. Das Subjekt ist sich seiner Einzigartigkeit bewusst, was für das Individuum nicht zwingend der Fall sein muss¹³⁶. Das Subjekt setzt das Individuum voraus, nicht aber andersherum.

Die Betrachtung des Begriffskomplexes von ‚Individuum‘ und ‚Subjekt‘ ist in dem Bereich angesiedelt, den man heute mit ‚Philosophie‘ benennen würde. Allerdings wird „the role of individuality in literary creation“¹³⁷ wie auch die Wechselwirkung mit der dem Bereich der Ästhetik¹³⁸, im Speziellen der Literatur¹³⁹, früh – und damit noch teilweise zeitgenössisch zu dem zu analysierenden Corpus – betont.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung wird die Entwicklung von literarischen Figuren im Zusammenhang mit den Kategorien von ‚Individuum‘ und ‚Subjekt‘ normalerweise dem

(vgl. Kapitel I 1). Dass auch im Rahmen der Betrachtung der Subjektconstitution im bürgerlichen Trauerspiel die Standeszugehörigkeit als Analyse Kriterium von Bedeutung ist, zeigt eine inhaltliche Verbindung beider Analyseansätze auf und unterstreicht dabei zugleich auch die Tauglichkeit des Analyseansatzes der Subjektconstitution für die Gattungsbeschreibung.

¹³³ Christian Link: Subjektivität und Wahrheit. Die Grundlegung der neuzeitlichen Metaphysik durch Descartes. Stuttgart 1978, S. 147.

¹³⁴ René Descartes: Philosophische Schriften in einem Band – Discours de la methode (dt./franz.). Hamburg, 1996, S. 54. Bekannt nach dem nachträglich latinisierten Satz ‚Cogito, ergo sum‘.

¹³⁵ vgl.: Zelle: Mündigkeit und Selbstgefühl, S. 117.

¹³⁶ vgl.: Zima: Theorie des Subjekts, S. 9, 15 u. 20f.

¹³⁷ Martin Swales: The German Bildungsroman from Wieland to Hesse. Princeton 1978, S. 9.

¹³⁸ vgl.: Hartmut Scheible: Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Hamburg 1988, S. 98ff.

¹³⁹ vgl.: Scheible: Wahrheit und Subjekt, S. 171ff.

Bildungsroman, als einer „bestimmte[n], historisch in der Goethezeit entstandene[n] Gattung“¹⁴⁰ zugeschrieben. Dieser Umstand verwundert kaum, da die

Prämisse des Bildungsromans [...] die Idee der Bildsamkeit des Individuums [ist]: dessen Fähigkeit, sich während der Jugendzeit und Adoleszenz in Auseinandersetzung mit den Anforderungen der Umwelt zur personalen Identität, zum Bewußtsein der Konsistenz und Kontinuität des Ichs zu entwickeln. Daraus ergibt sich als zentrale Thematik der Romanart die erfolgreiche Suche eines jugendlichen Protagonisten nach existenzsichernden Orientierungsmustern, nach Bestimmung seines gesellschaftlichen Standortes¹⁴¹.

Der Bildungsroman entsteht im späten 18. Jahrhundert neben den Textgattungen der „Inszenierung des Selbst“¹⁴² (Autobiographie, Tagebuch und Briefwechsel¹⁴³) als zentrale Textart, die „auf die Möglichkeiten des sich entfaltenden Individuums, auf seine soziale Bindung“¹⁴⁴ und seine gesellschaftliche Position abhebt. Die Entstehungszeit des Bildungsromans ist „zeitgeschichtlich bedingt [...] [und] ohne den Hintergrund der Französischen Revolution nicht denkbar“¹⁴⁵. In ihr vollzieht sich die „Ablösung des Bildungsbegriffs von seinen religiösen Ursprüngen und seine Verselbstständigung durch die Verbindung mit dem Individualitäts- und dem Entwicklungsbegriff“¹⁴⁶ setzt ein.

Seiner thematischen Grundausrichtung nach stellt der Bildungsroman eine Untergattung des Entwicklungsromans dar, „wie er [der Protagonist, M. F.] in glücklicher Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt in Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift“¹⁴⁷. Dieser thematischen Grundlage und Selbstreflexionsanlage folgend, ist der Bildungsroman prädestiniert, die auch „historisch irreversible Geburt des freien Subjekts“¹⁴⁸ darzustellen. So entsteht eine Diskrepanz des modernen Subjekts zu der diese Entwicklung nicht vollziehenden Gesellschaft, die es umgibt¹⁴⁹. Mit dieser Subjektwerdung ist

¹⁴⁰ Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder, S. 14.

¹⁴¹ Gerhart Mayer: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart 1992, S. 19.

¹⁴² Richard van Dülmen: Die Entdeckung des Individuums – 1500-1800. Frankfurt am Main 1997, S. 85.

¹⁴³ vgl.: Dülmen: Entdeckung des Individuums, S. 85ff, 97ff u. 105ff.

¹⁴⁴ Eckhardt Meyer-Krentler: Freundschaft im 18. Jahrhundert. In: Wolfram Mauser / Barbara Becker-Cantarino (Hg.): Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert. Tübingen 1991. S. 1-22, S. 14.

¹⁴⁵ Rolf Selbmann: Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart 1984, S. 63.

¹⁴⁶ Selbmann: Bildungsroman, S. 2.

¹⁴⁷ Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. 15. Aufl. Göttingen 1970, S. 272.

¹⁴⁸ Eun Ju Suh: Der Bildungsroman als literarisches Opfer. Frankfurt am Main 2011, S. 5.

¹⁴⁹ vgl.: z.B. Thorsten Valk: Der junge Goethe. Epoche – Werk – Wirkung. München 2012, S. 198.

auch eine „Identitätssuche voller Unwägbarkeiten, die gelingen oder scheitern kann“¹⁵⁰, verbunden. Diese wird ebenfalls zum Thema des Bildungsromans.

Die Betrachtung von Individualität und Subjektivität im Bildungsroman geschieht literaturwissenschaftlich unverbunden mit der Tatsache, dass auch die „dramatische Person“ im 18. Jahrhundert beginnend und „bis ins beginnende 20. Jahrhundert eine ‚zunehmende Differenzierung und Individualisierung‘¹⁵¹“¹⁵² erfahren hat. Mit Blick auf Einzelwerke werden in der Forschungsliteratur allerdings Aspekte von ‚Rollenhaftigkeit‘ und auf der anderen Seite von Individualität dargestellt. Für *Miss Sara Sampson* wurden etwa neben einer umfangreichen Thematisierung der „Rollenhaftigkeit [...] insbesondere im Zusammenhang der Marwood“¹⁵³ bereits Hinweise auf die Subjektivität der Wahrnehmung im Drama und der Darstellung der Figuren¹⁵⁴ gegeben, die als Voraussetzung und Hinweis auf eine Individualisierung des Figurenrepertoires angesehen werden können. Auch für *Emilia Galotti*¹⁵⁵, *Kabale und Liebe*¹⁵⁶, *Nathan der Weise*¹⁵⁷ und *Stella*¹⁵⁸ gibt es derartige Interpretationsansätze¹⁵⁹. Selbst allgemeine Hinweise auf Figurenentwicklungen, die als allgemeinere Grundlage für die Analyse einer

¹⁵⁰ Zima: Theorie des Subjekts, S. XII.

¹⁵¹ Elke Platz-Waury: Drama und Theater. Eine Einführung. 5. Aufl. Tübingen 1999, S. 77.

¹⁵² Danijela Kapusta: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München 2011, S. 15.

¹⁵³ Georg-Michael Schulz: Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen. Tübingen 1988, S. 180. Siehe auch: Wilfried Barner: Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas. München 1973, S. 35ff sowie Winfried Woesler: Lessings >Miss Sara Sampson< und Senecas >Medea<. In: Lessing yearbook. Vol. 10. Göttingen 1978. S. 75-93, S. 75ff.

¹⁵⁴ vgl.: Volker Nölle: Subjektivität und Wirklichkeit in Lessings dramatischem und theologischem Werk. Berlin 1977, S. 28ff, Winfried Nolting: Die Dialektik der Empfindung. Lessings Trauerspiele „Miß Sara Sampson“ und „Emilia Galotti“. Stuttgart 1986, S. 174ff u. 193, Inge Stephan: Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. In: Lessing yearbook. Vol. 17. München 1986. S. 1-20, S. 2ff.

¹⁵⁵ vgl.: Anna Marx: Das Begehren der Unschuld. Zum Topos der Verführung im bürgerlichen Trauerspiel und (Brief-)Roman des späten 18. Jahrhunderts. Freiburg 1999, S. 90ff, Nölle: Subjektivität und Wirklichkeit, S. 146ff, Prutti: Bild des Weiblichen, S. 484ff, Hannelore Scholz: Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Zur ästhetischen Reflexion und poetischen Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller. Weinheim 1992, S. 54ff, Stephan: Frauenbild und Tugendbegriff, S. 2ff, Lydia Tang: >Ich sehe Sie [...] so, [...] auch wenn ich Sie nicht so sehe.<. Die Inszenierung der Einbildungskraft in *Emilia Galotti*. In Lessing yearbook. Bd. 42. Detroit 2015. S. 151-172, S. 151ff.

¹⁵⁶ vgl.: Hiebel: Missverstehen, S. 126f, Christiaan Hart Nibbing: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main 1981, S. 62, Nikola Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“. Schillers *Kabale und Liebe* als Text der Gewalt. Würzburg 2001, S. 24, Gert Sautermeister: Aufklärung und Körpersprache. [Friedrich von] Schillers Drama auf dem Theater heute. In: Karl Richter / Walter Müller-Seidel / Jörg Schönert (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Festschrift für Walter Müller-Seidel. Stuttgart 1983, S. 618-640, S. 621f.

¹⁵⁷ vgl.: Alexander Košenina: Augenbühne versus Hörbuch. Was leisten die Sinne für Lessings Theater? In: Alexander Košenina / Stefanie Stockhorst (Hg.): Lessing und die Sinne. Hannover 2016. S. 213-231, S. 225.

¹⁵⁸ vgl.: Andreas Anglet: Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe. Köln 1991, S. 140ff.

¹⁵⁹ Teilweise wird in den Forschungsansätzen dabei auch bereits von Individuen und Subjekten gesprochen, ohne dass dabei allerdings eine eingeordnete Gegenüberstellung der Termini auch in Abgrenzung zum „Typ“ (Pfister: Das Drama, S. 245.) vorgenommen würde.

möglichen speziellen Figurenentwicklung zum Subjekt gelten können, gibt es im Zusammenhang dieser Dramen bereits¹⁶⁰.

Die Annahme einer Figurenentwicklung im Zusammenhang des Begriffskomplexes von ‚Individuum‘ und ‚Subjekt‘ als gattungsdefinitiv für das bürgerliche Trauerspiel kann dabei Anleihen an die definitorischen Arbeiten im Umkreis des Bildungsromans vornehmen und sich auf die grundlegende Bedeutungsdimension der Begriffe selbst stützen. Abweichend von dem skizzierten Ablauf der Figurenentwicklung im Bildungsroman zeigt sich im bürgerlichen Trauerspiel ein singuläres Ereignis oder ein Konglomerat von Ereignissen, das sich zumeist an einer besonderen Stelle im Leben der Figuren des Dramas zeigt, nicht aber eine lineare Ereignisabfolge, an dem sich eine Änderung der Figuren untersuchen lässt. Dabei ist zu untersuchen, inwiefern sich eine Figur durch das Erlebte aus dem heraus, als das sie exponiert wurde, im Sinne des bereits beschriebenen Gegensatzes zum Kollektiv individualisiert. Darüber hinaus ist zu prüfen, ob sich die Figur einer solchen eigenen Entwicklung an irgendeiner Stelle des Dramas bewusst wird, sodass in der dargestellten Bedeutungsdimension des Gegensatzes zum Objekt von einem Subjekt im Sinne cartescher Selbsterkenntnis gesprochen werden kann. Eine solche Entwicklung ist von einer bloßen Verhaltensänderung als Reaktion auf das Erlebte bei gleichzeitiger Beibehaltung der Merkmalskomposition der Figur deutlich zu unterscheiden. Für diese Figurenentwicklung ergibt sich also eine Skala, anhand derer der Grad der Entwicklung einer Figur aufgezeigt werden kann. Diese Skala lässt sich zwischen dem Erreichen des Status‘ des Individuums und des Subjekts aufmachen, wobei sich beide durch den Grad der Selbsteinsicht der Figur in ihre eigene Entwicklung unterscheiden.

Es stellt sich allerdings die Frage nach dem Ausgangspunkt einer solchen möglichen Entwicklung, also einer Klassifizierung dessen, als das beziehungsweise in dem eine Figur exponiert wurde, die eine solche Entwicklung potentiell durchläuft. Konkret stellt sich also die Frage, ob die Figuren in irgendeiner Form der Typisierung exponiert sind, die ihrer späteren Form der Individualität in dem beschriebenen Gegensatzpaar gegenübersteht.

Auf Pfister zurückgehend, wird in heutigen Klassifikationen „[d]er Begriff DRAMATISCHE FIGUR“¹⁶¹ (Hervorhebungen im Original) in drei möglichen praktischen Ausgestaltungen dargestellt. Das Individuum wird dabei im Zusammenhang von Drama und Theater als Figur

¹⁶⁰ vgl.: Andreas Amwald: *Symbol und Metamorphose in Goethes <<Stella>>*. Stuttgart 1971, S. 8ff, Christoph Lorey: *Lessings Familienbild im Wechselbereich von Gesellschaft und Individuum*. Bonn 1992, S. 165, Henry Schmidt: *Goethe's Stella: From „Ein Schauspiel für Liebende“ to „Ein Trauerspiel“*. In: William McDonald / Winder McConnel (Hg.): *Fide et amore – A Festschrift for Hugo Bekker*. Göttingen 1990. S. 317-328, S. 317.

¹⁶¹ Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 76.

definiert, die mit der „Intention, das Einmalige und Unwiederholbare hervorzukehren“¹⁶², konzipiert sei. Dies sei „nur greifbar in einer Fülle charakterisierender Details, die die Figur mehrdimensional auf vielen Ebenen – Aussehen, Sprache, Verhalten, Biographie usw. – individualisiert, über ihre soziale, psychologische und ideologische Typik hinaus spezifiziert“¹⁶³. Im Gegensatz zum Typ ist die individualisierte Figur „in verschiedenen Situationen [zu] erfahren, die immer wieder neue Seiten ihres Ich enthüllen“¹⁶⁴. Damit „entsteht vor unseren Augen die Illusion einer komplexen Gestalt, in der sich Gutes und Schlechtes mischt, die wandlungsfähig ist und eine Vergangenheit besitzt“¹⁶⁵. Diese Individualität sei als Gegensatz zu einer Typisierung von Figuren zu verstehen, die vom Individuum abstrahiere, „um ein überindividuelles Allgemeines repräsentieren zu können“¹⁶⁶ und Merkmale der Figuren dabei auf typische reduziere. Die „Gattung der Charakterportraits [...] [hat] dem Dramatiker ein Repertoire auch soziologisch definierter Typen – der Landjunker, der Gelehrte, der Höfling usw. – zur Verfügung gestellt“¹⁶⁷. Dabei ist der Typ jedoch „meist komplexer konzipiert und hat einen größeren Merkmalsatz von Eigenschaften“¹⁶⁸ als die Personifikation, die „eindimensional [ist] und [...] die Verkörperung einer einzigen abstrakten religiösen oder moralischen Idee“¹⁶⁹ darstellt. Auch der Typ ist damit nicht im Sinne einer Eindimensionalität der Darstellungsweise zu verstehen.

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu analysierenden Figuren werden nicht eindimensional exponiert und sind nicht einmal als Typen im eigentlichen Sinne zu verstehen. Dennoch weisen sie bei ihrer Exposition oft typisierende Merkmale auf, werden in Anlehnung an Typenschemata typisiert dargestellt, was in der Forschung auch bereits thematisiert ist¹⁷⁰. Asmuth spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von dem „Wort *Typus*“¹⁷¹ (Hervorhebung im Original), das er als den „[s]emantisch und theoriegeschichtlich verwirrende[n] [...] Zusammenhang“ mit den Begriffen ‚Charakter‘ und ‚Figur‘ vorstellt, indem er eine

¹⁶² Pfister: Das Drama, S. 245.

¹⁶³ Pfister: Das Drama, S. 245.

¹⁶⁴ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

¹⁶⁵ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

¹⁶⁶ Pfister: Das Drama, S. 245.

¹⁶⁷ Pfister: Das Drama, S. 245.

¹⁶⁸ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 79.

¹⁶⁹ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 78.

¹⁷⁰ vgl. z. B.: Amwald: Symbol und Metamorphose, S. 39, Barner: Produktive Rezeption, S. 35ff, Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 4. Aufl. Stuttgart 2016, S. 346ff, Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 213f, Roßbach: "Das Geweb ist satanisch fein", S. 15ff, Teruaki Takahashi: >Identitätskrise< und die diskursive Formierung der bürgerlichen Subjektivität In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006, S. 323-342, S. 334f.

¹⁷¹ Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. 8. Aufl. Stuttgart 2016, S. 91.

Gegenüberstellung des Typischen und des Individuellen vornimmt¹⁷². Da der Begriff ‚Typ‘ bei Pfister in trennscharfer Abgrenzung vorliegt, soll dieser im Folgenden zur Kontrastierung mit einer individuellen Figurenanlage verwendet werden.

Von diesem pfisterschen Typisierungsbegriff zur Kategorisierung der Figuren während ihrer Exposition ausgehend, lässt sich nun eine dreigliedrige Skala darstellen, mit Hilfe derer die potenziellen Figurenentwicklungen der Dramen analysierbar sind:

Ich betrachte zunächst, ob und wenn ja inwiefern eine Figur im Rahmen einer Typisierung oder zumindest in Anlehnung an eine solche exponiert wird. Kann eine solche Zuschreibung festgestellt werden, ist zweitens zu prüfen, ob diese Figur durch das innerhalb des Dramas Erlebte eine Entwicklung aus diesem typisierten Bereich heraus zum Individuum durchläuft und somit eine in dieser Bewegung spezifizierte dynamische Figurenkonzeption¹⁷³ vorliegt. Durch die Verortung der Figuren auf dieser Skala wird das Prinzip der Subjektconstitution zu einem literaturwissenschaftlichen Analyseinstrument.¹⁷⁴

Bei der Analyse dieser Teilentwicklung aus der Typisierung heraus zu einem möglichen Individuum sind die Aspekte der Religiosität, der Geschlechts-, Standes- und Generationenzugehörigkeit entscheidende Faktoren zur Betrachtung der Typisierung einer Figur in den sie umgebenden Gesellschaftszusammenhängen. Diese Kategorien bezeichnen „die soziale Konstellation der dramatis personae, die Familie als Schauplatz des Geschehens, Empfindsamkeit und bürgerliche Moralität“¹⁷⁵. Sie bilden auf der inhaltlichen Ebene das Raster, nach dem die Figuren analysiert werden, ohne dass sie während der Analyse als solche weiterhin erwähnt werden, da sie den grundlegend auf die Gattungsdefinition ausgerichteten Argumentationsgang lediglich stützen sollten, bei einer fortwährenden expliziten Erwähnung aber davon ablenken würden. Die Frage nach der „Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“¹⁷⁶ stellt den entscheidenden Aspekt für eine mögliche Herauslösung der Figur aus ihrer Typisierung im Sinne einer Individualisierung dar. Entscheidende Hinweise für diesen ersten Teil einer möglichen Figurenentwicklung können die

¹⁷² vgl.: Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 91.

¹⁷³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

¹⁷⁴ Dieses Instrumentarium ist für die Analyse sämtlicher literarischer Figuren auch jenseits des Gattungszusammenhangs des bürgerlichen Trauerspiels anwendbar. Es dient der Analyse einer sich dynamisch entwickelnden Figurenkonstellation, die über die Möglichkeiten deskriptiver Darlegung statischer Figurenkonstellationen hinausgeht. Indem das konflikthafte Erleben literarischer Figuren häufig gerade in der anhand dieser Skala darstellbaren Entwicklung entsteht, kann eine Figurenanalyse unter diesem Aspekt in Relation zu den umgebenden Figuren und Gesellschaftsnormen Beiträge zur Erarbeitung eines in literarischen Texten dargestellten Konflikts leisten.

¹⁷⁵ Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 210f.

¹⁷⁶ Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

Regiebemerkungen geben¹⁷⁷. Sie sind vor allem deshalb von Bedeutung, weil sie geballt und gerade im 18. Jahrhundert vorrangig bei Abweichungen einer Figur von dem erwarteten Rollenverhalten eines exponierten Typs auftreten¹⁷⁸.

Drittens ist zu betrachten, inwiefern eine, auf diese Weise beschriebene, mögliche Entwicklung zum Individuum von der Figur selbst wahrgenommen und reflektiert wird, so dass von einer Subjektwerdung dieser Figur gesprochen werden kann. Dabei gilt es schließlich auch zu fragen, inwiefern diesem Subjekt die Einordnung in die es umgebende Symbolordnung¹⁷⁹ gelingt und in welchem Kontext ein möglicher Erfolg oder Misserfolg im Drama steht, so dass eine wechselseitige Abhängigkeit der Wahrnehmung dieses möglichen Subjekts und der es umgebenden Weltordnung feststellbar ist.

Der Gedankenkomplex der Subjektwerdung insgesamt mag zunächst allgemeingültig und universell verwendet erscheinen. Folgt man den dargestellten Aspekten jedoch exakt, zeigt sich an dieser Stelle, dass mit der dargestellten dreigliedrigen Skala der Figurenentwicklung von einer exponierten Typisierung über den Status des Individuums durch Selbstreflexion bis zum Subjekt ein so enges Konzept entworfen ist, dass eine solche Entwicklung tatsächlich ein literarisches Diskrepanzkriterium des bürgerlichen Trauerspiels dargestellt. Dieses bildet nun die Grundlage der Analyse sowie darauf aufbauend der gattungsdefinitorischen Tätigkeit der vorliegenden Arbeit: So stellt der Umstand, dass mindestens einer Figur des Figurenrepertoires eines Dramas eine vollständige, auf diese Weise definierte Subjektwerdung innerhalb der Dramenhandlung gelingt, ein markantes und letztlich entscheidendes Kriterium zur Einordnung des Dramas in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels dar. Auf diese Weise kann ein auf die innerliterarische, figurenzentrierte Analyse gestützter Beitrag zur gattungsdefinitorischen Arbeit am bürgerlichen Trauerspiel geleistet werden.

3. Zum Analysecorpus

Die zu analysierenden Dramen wurden dem Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts¹⁸⁰ und Guthkes¹⁸¹ Liste der deutschen bürgerlichen Trauerspiele folgend ausgewählt. Damit wird eine zeitliche Einschränkung vorgenommen, die notwendig ist, da sonst die verschiedenen

¹⁷⁷ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 35ff.

¹⁷⁸ vgl.: Anke Detken: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2009, S. 31.

¹⁷⁹ vgl.: Zima: Theorie des Subjekts, S. 57.

¹⁸⁰ vgl.: Heide Hollmer / Albert Meier (Hg.): Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts. München 2001.

¹⁸¹ vgl.: Guthke: Bürgerliches Trauerspiel, S. 77ff.

Hintergründe und Wirkweisen der Dramen den Rahmen einer systematischen Überlegung zum bürgerlichen Trauerspiel überschreiten würden. Es handelt sich bei dieser Einschränkung nicht nur um die Zeitspanne der aktiven Selbstbetrachtung der Gattung durch ihre Autoren, sondern auch um die Zeit, die die größte Aufmerksamkeit in der germanistische Forschung bei der Betrachtung des deutschen bürgerlichen Trauerspiels erhält, sondern auch – damit zusammenhängend – um die Zeit der größten quantitativen Häufung der in Frage kommenden Werke. Eine Betrachtung der Ausläufer des deutschen bürgerlichen Trauerspiels bis ins 20. Jahrhundert hinein¹⁸² – unter dann nötiger Berücksichtigung stark differierender soziokultureller Umfelder der Trauerspiele – würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit ebenfalls übersteigen.

Es wurden, entsprechend der Grundbedeutung des Wortes ‚Trauerspiel‘, ausschließlich Dramen mit im weitesten Sinne tragischem Gehalt in Betracht gezogen, da die Bearbeitung aller möglicher Wirkeffekte einen direkten Vergleich unmöglich machen würde und daher unergiebig wäre¹⁸³. In dem Falle, in dem ein tragisches Ende eines Stückes nicht mit dem Tod mindestens eines Protagonisten verbunden oder aus anderen Gründen nicht unmittelbar erkennbar ist, erfolgt eine explizite Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit des Trauerspiels.

Um einen gattungsdefinitiven Anspruch aus der Analyse der vorgestellten Dramen ableiten zu können, ergibt sich folgende Stückauswahl: Zunächst soll das skizzierte Analyseprinzip anhand von zwei Dramen, die inmitten des zu definierenden Gattungscorpus stehen, dargestellt werden, um die Anwendung beispielhaft deutlich werden zu lassen und dessen Tauglichkeit für die gattungsdefinitive Arbeit nachzuweisen. Dabei werden *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti* als prototypische Vertreter der Gattung ausgewählt, die in nahezu jedem Zusammenhang als typische Vertreter genannt werden, nach allen Definitionen als bürgerliche Trauerspiele einzustufen sind, bei denen auch der Analyseansatz der vorliegenden Arbeit einen Beitrag zu dieser Einordnung leistet. Sie werden als erster Vertreter der Gattung und als deren vieldiskutierter „Kulminationspunkt“¹⁸⁴ in der vorliegenden Arbeit vorgestellt.

¹⁸² vgl.: Schlößer: Bürgerliches Trauerspiel, S. 14f.

¹⁸³ Ebenfalls aus diesem Grund ausgespart werden Stücke, deren Handlungs- und Betrachtungswesen in einem primär religiös, jenseitsgeprägten Themenfeld angesiedelt sind, da die Ausweitung der Betrachtung der Figuren unter dem Aspekt der Ewigkeit beziehungsweise Unsterblichkeit den Rahmen der vorliegenden Arbeit übersteigen würde.

¹⁸⁴ Peter Müller: Glanz und Elend des deutschen >bürgerlichen Trauerspiels<. Zur Stellung der >Emilia Galotti< in der zeitgenössischen deutschen Dramatik. In: Helmut Brandt / Manfred Beyer (Hg.): Ansichten der deutschen Klassik. Berlin 1981. S. 9-44, S. 21.

Nach der Analyse dieser Dramen erfolgt die Darstellung von zwei Dramen, die in je ihrer Art den Rand des Gattungscorpus markieren. So ist *Stella* ein Drama, das zwar oft im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Trauerspiel erwähnt wird, jedoch gemeinhin nicht zum Corpus gezählt wird und sich auch im Untertitel selbst nicht direkt in diese Tradition einordnet. *Kabale und Liebe* hingegen ordnet sich im Untertitel selbst in die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels ein, wird in der Forschungsliteratur oft, wenn auch nicht unproblematisiert, als solches thematisiert und soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf dessen Einordnung in diese Gattung hin betrachtet werden. Mit dieser Analysearbeit an diesen beiden ‚Grenzgängern‘ der Gattung soll eine rand- und trennscharfe Definition der Gattung und Abgrenzung des Corpus erreicht werden und die Tauglichkeit des definatorischen Ansatzes für strittige Randfragen der Gattungszuordnung unter Beweis gestellt werden, in deren Zusammenhang definatorische Arbeit am meisten notwendig ist.

II Analyse

1. Der Beginn der neuen Gattung: G. E. Lessings *Miss Sara Sampson*

Das Drama gilt als das „erste vollendete bürgerliche Trauerspiel in deutscher Sprache“¹⁸⁵. Es wird – vielfach auch problematisiert – aber in nahezu jeder Betrachtung als Initialzündung des deutschen bürgerlichen Trauerspiels¹⁸⁶ und „Prototyp der Gattung“¹⁸⁷ aufgeführt, das als „ein literarhistorischer Einschnitt zu verzeichnen sei“¹⁸⁸.

Zur Analyse des Dramas ist in der Forschungsliteratur der literatursoziologische Deutungsansatz vorherrschend. Die „in dem Stück propagierte Menschlichkeit [wird dabei] mit dem soziologischen Begriff des Bürgerlichen in Zusammenhang“¹⁸⁹ gebracht. Der Aspekt der Bürgerlichkeit wird hier mit Verweis auf die Zugehörigkeit der Figuren zum niedrigen Adel als Hinweis auf die Verlegung des Stoffes in den Rahmen eines „Familienkonfliktes“¹⁹⁰ mehr denn als Zugehörigkeitsbeschreibung zu einer gesellschaftlichen Schicht beschrieben. Dadurch werde die „Privatsphäre“¹⁹¹ aufgewertet. Das Stück wird in diesem Zusammenhang über seine Abgrenzung von der „klassischen Tragödie“¹⁹² definiert. Der „Abschied vom heroischen Stoff“ gehe dabei einher mit dem „Abschied von dem stoischen Ideal der Affektüberwindung“¹⁹³. Das Ringen um die Gewichtung der „objektive[n] Gültigkeit [...] bürgerlicher Moralmaßstäbe“¹⁹⁴ und der Empfindsamkeit der handelnden Figuren wird zum Zentrum der Auseinandersetzung

¹⁸⁵ Gert Mattenklott: Drama – Gottsched bis Lessing. In: Ralph-Rainer Wuthenow / Horst Glaser (Hg.): Zwischen Absolutismus und Aufklärung. Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. Hamburg 1986. S. 277-298, S. 288.

¹⁸⁶ vgl. z.B.: Wilfried Barner: *Zu viel Thränen – nur Keime von Thränen. Über Miß Sara Sampson und Emilia Galotti* beim zeitgenössischen Publikum. In: Das weinende Saeculum. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster. Hrsg. v. d. Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert. Heidelberg 1983. S. 89-114, S. 89, Yeun-Soo Choi: Frauenbild und Familienstruktur in Lessings Dramen. Gießen 2001, S. 101, Manfred Durzak: Zu Gotthold Ephraim Lessing. Poesie im bürgerlichen Zeitalter. Stuttgart 1984, S. 31, Edward Dvoretzky: The enigma of Emilia Galotti. Hühner 1963, S. 13, Eibl: Art. Bürgerliches Trauerspiel, S. 286, Ursula Friess: Buhlerin und Zauberin. Eine Untersuchung zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. München 1970, S. 31, Roland Purkl: Gestik und Mimik in Lessings bürgerlichen Trauerspielen *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti*, phil. Diss. Heidelberg 1979, S. 7, Hinrich Seeba: Die Liebe zur Sache. Öffentliches und privates Interesse in Lessings Dramen. Tübingen 1973, S. 45, Gisbert Ter-Nedden: Der fremde Lessing. Eine Revision des dramatischen Werks. Hg. von Robert Vellusig. Göttingen 2016, S. 117.

¹⁸⁷ Fick: Lessing-Handbuch, S. 123.

¹⁸⁸ Jutta Greis: Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1991, S. 52.

¹⁸⁹ Fick: Lessing-Handbuch, S. 124f.

¹⁹⁰ Fick: Lessing-Handbuch, S. 124.

¹⁹¹ Fick: Lessing-Handbuch, S. 124.

¹⁹² Fick: Lessing-Handbuch, S. 124.

¹⁹³ Fick: Lessing-Handbuch, S. 124.

¹⁹⁴ Fick: Lessing-Handbuch, S. 124.

mit dem Drama¹⁹⁵. An diesen Bewertungsgegensatz knüpfen auch die geistesgeschichtlichen Betrachtungen dieses Stückes an¹⁹⁶. Hier ist vor allem die Annahme des Dramas als „Dokument der Säkularisierung“¹⁹⁷ und die nicht als „Tragödie der Leidenschaften, sondern [...] des Irrtums“¹⁹⁸ von entscheidender Bedeutung. Mit Blick auf die Figurenkonstellation werden im Drama vor allem die Vater-Tochter-Beziehung¹⁹⁹ und der Aspekt der Verführung²⁰⁰ betrachtet.

Im Zentrum des Dramas stehen vier erwachsene Hauptfiguren und die minderjährige Tochter der Marwood. Der Konflikt der fünf Hauptfiguren entsteht, da Sara und Mellefont sich verliebt haben und Sara mit Mellefont aus dem väterlichen Haus Sir Williams geflohen ist. Mellefont hat allerdings weiter Kontakt und eine Beziehung zu seiner Tochter Arabella, ähnlich wie auch Marwood, die ehemalige Geliebte Mellefonts und Mutter der gemeinsamen Tochter, zu Mellefont. Im Ausagieren dieses Konflikts reagieren die Figuren auf die Einflüsse ihrer Umwelt, werden auf äußerst diffizile und differenzierte Weise kontrastiert oder durch einander ergänzt und durchlaufen dabei vielschichtige innere Wandlungen.

Ich prüfe also zunächst, inwiefern die Figuren innerhalb von Typisierungen, die vom Individuum abstrahiert, „um ein überindividuelles Allgemeines repräsentieren zu können“²⁰¹,

¹⁹⁵ vgl. z. B.: Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 172ff, Fick: Lessing-Handbuch, S. 125, Wolfram Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland. Würzburg 2000, S. 187ff, Hartmut Reinhardt: Märtyrerinnen des Empfindens. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006. S. 343-375, S. 347ff, Stephan: Frauenbild und Tugendbegriff, S. 5ff.

¹⁹⁶ vgl. z. B.: Stefanie Arend: Glückseligkeit, Empfindsamkeit und Selbsterhaltung. Lessings *Miß Sara Sampson* und das Konzept der Eudaimonie. In: Lessing Yearbook. Vol. 62. Göttingen 2015. S. 65-86, S. 65ff, Eibl: Miß Sara Sampson, S. 135ff, Fick: Lessing-Handbuch, S. 127, Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 183, Jürgen Schröder: Gotthold Ephraim Lessing. Sprache und Drama. München 1972, S. 162.

¹⁹⁷ Fick: Lessing-Handbuch, S. 126.

¹⁹⁸ Fick: Lessing-Handbuch, S. 126.

¹⁹⁹ vgl. z. B.: Simone Fiedel: Familie und Vertrauen in Lessings Dramen. *Emilia Galotti, Nathan der Weise und Miß Sara Sampson*. Saarbrücken 2008, S. 25ff, Ursula Hassel: Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002, S. 37ff, Marx: Begehren der Unschuld, S. 73ff, Edward McInnes: ‚Verlorene Töchter‘. Reticence and Ambiguity in German Domestic Drama in the Late Eighteenth Century. In: David Jackson (Hg.): Taboos in German Literature. Oxford 1996. S. 27-42, S. 30ff, Peter Neumann: Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977, S. 9ff, Claudia Nitschke: Der öffentliche Vater. Konzepte paternaler Souveränität in der deutschen Literatur 1755-1921. Berlin / Boston 2012, S. 41ff, Ingrid Walsøe-Engel: Fathers and Daughters. Patterns of Seduction in Tragedies by Gryphius, Lessing, Hebbel and Kroetz. Rochester 1993, S. 59ff.

²⁰⁰ vgl. z. B.: Ursula Friess: „Verführung ist die wahre Gewalt“. Zur Politisierung eines dramatischen Motivs in Lessings bürgerlichen Trauerspielen. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. Vol. 6. Würzburg / München 1971. S. 102-130, S. 102ff, Marx: Begehren der Unschuld, S. 11ff, Wolfram Mauser: Lessings „Miß Sara Sampson“. Bürgerliches Trauerspiel als Ausdruck innerbürgerlichen Konflikts. In: Lessing Yearbook. Bd. 7. Göttingen 1975. S. 7-27, S. 8ff, Rolf Nolle: Das Motiv der Verführung. Verführer und „Verführte“ als dramatische Entwürfe moralischer Wertordnung in Trauerspielen von Gryphius, Lohenstein und Lessing. Stuttgart 1976, S. 223ff, Peter Pütz: Die Leistung der Form. Lessings Drama. Frankfurt am Main 1986, S. 121ff, Hans Rempel: Tragödie und Komödie im dramatischen Schaffen Lessings. Darmstadt 1935, S. 39ff, Saße: Aufgeklärte Familie, S. 147ff, Gerhard Scheit: Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper. Frankfurt am Main 1995, S. 74, Stephan: Frauenbild und Tugendbegriff, S. 8.

²⁰¹ Pfister: Das Drama, S. 245.

exponiert werden. Im Folgenden soll an der skizzierten markanten Stelle in ihrem Leben eine mögliche Entwicklung der Individualisierung aus eben dieser Typisierung heraus analysiert werden. Als Voraussetzungen einer solchen muss untersucht werden, ob bei dem Erleben der Figuren das „Einmalige und Unwiederholbare“²⁰² betont wird, die Figuren „in verschiedenen Situationen [...] immer wieder neue Seiten ihres Ich enthüllen“²⁰³ und dabei die „Illusion einer komplexen Gestalt entsteht, in der sich Gutes und Schlechtes mischt, die wandlungsfähig ist und eine Vergangenheit besitzt“²⁰⁴. „[D]ie soziale Konstellation der dramatis personae, die Familie als Schauplatz des Geschehens, Empfindsamkeit und bürgerliche Moralität“²⁰⁵ sind dabei mit Blick auf die Frage zu betrachten, ob „[d]ie Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“²⁰⁶ zu verzeichnen ist. Diese Frage steht im engen Zusammenhang mit der, ob die Figuren innerhalb einer Typisierung verbleiben oder als Individuen, mit deutlich höherem identifikatorischen Potenzial, agieren. Für die Merkmale der Figuren in diesem Zusammenhang ist die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz (vgl. Kapitel I 2) von entscheidender Bedeutung. Ist eine solche Figurenentwicklung der Individualisierung bei mindestens einer der Figuren des Dramas festzustellen, ist weiterhin zu betrachten, inwiefern sie sich durch Selbstreflexion zum Subjekt weiterentwickelt (vgl. Kapitel I 2) und inwiefern eine Einordnung des Subjekts in die es umgebende Symbolordnung gelingt.

Dafür werden im Folgenden die Hauptfiguren des Dramas einzeln betrachtet, indem Auftreten und Dialogverhalten an einzelnen Stellen analysiert werden, an denen eine typisierte Exponierung oder aber eine Entwicklung der Figuren exemplarisch deutlich wird. Mit einer möglichen Subjektwerdung im Drama würde dies die erste Figurenentwicklung dieser Art in der deutschen Literaturgeschichte vorführen und der definatorische Ansatz der Subjektwerdung würde einen Beitrag zur Einordnung des Dramas in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels leisten.

²⁰² Pfister: *Das Drama*, S. 245.

²⁰³ Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

²⁰⁴ Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

²⁰⁵ Janz: *'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel*, S. 210f.

²⁰⁶ Schön: *Kabale und Liebe: (K)ein bürgerliches Trauerspiel*, S. 378.

1.1 Marwood als die „neue Medea“²⁰⁷

Marwood erwähnt das Personenverzeichnis an vierter Stelle, als letzte der vier erwachsenen Hauptfiguren. Sie wird als „Mellefont's alte Geliebte“ (Miß Sara Sampson, Personenverzeichnis, S. 266) eingeführt. Damit ist mit Blick auf ihre späteren Behauptungen, sie sei es noch immer, da Mellefont ihr zwischenzeitig immer für andere untreu sei, aber immer wieder zu ihr zurückkehre, deutlich, dass der ideale Autor des Dramas²⁰⁸ ihrer Betrachtung nicht Recht gibt. Die Verlässlichkeit ihrer Aussagen ist bereits dadurch in Frage gestellt beziehungsweise untergraben und die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz wird zum ersten Mal deutlich.

Bereits vor Marwoods erstem Auftritt warnt der Diener Norton, ein Gespräch Mellefont's mit Marwood mache „das Unglück Ihrer [Mellefont's, M. F.] armen Miß [...] vollkommen“ (Miß Sara Sampson, I, 9, S. 281). Der Dramenverlauf gibt ihm Recht und weist ihm damit an dieser Stelle eine hohe Bedeutung zu. Bereits vor ihrem ersten Auftritt im Drama wird Marwood somit als ‚gefährlich‘ implizit fremdkommentiert²⁰⁹.

Bei ihrem ersten Auftritt tritt sie dann „*im Neglischee*“²¹⁰ (Miß Sara Sampson, II, 1, S. 281) auf, was den Eindruck von mit den weiblichen Reizen spielender, leicht verruchter Extravaganz erweckt. Sie zeigt sich als sehr emotionsbezogene²¹¹ Frau. Ihre Verletzttheit durch Mellefont wird bereits in diesem ersten Auftritt deutlich, wenn sie ihn als „Verräter“ (Miß Sara Sampson, II, 1, S. 281) und „Untreuen“ (Miß Sara Sampson, II, 1, S. 282) bezeichnet und ihm in Abwesenheit vorwirft, sie nach dem Überdrüssigwerden an ihren „Reizen“ (Miß Sara Sampson, II, 1, S. 282) verlassen zu haben. Damit wird eine Typisierung im Sinne der „verlassenen, verratenen und gedemütigten Frau“²¹² angelegt.

²⁰⁷ Gotthold Ephraim Lessing: Miß Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: ders.: Sämtliche Schriften in 23 Bänden. Hg. von Karl Lachmann. Bd. 2. 3. Aufl. red. von Franz Muncker. Berlin 1919. S. 265-352, S. 295. (Im Folgenden jenseits der Überschriften im Fließtext unter Angabe von Kurztitel, Aufzug, Auftritt und Seitenzahl zitiert)

²⁰⁸ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21.

²⁰⁹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

²¹⁰ Die Dramenzitate werden zur besseren Lesbarkeit wie folgt wiedergegeben: Die Figurenbezeichnung steht im Majuskeln, Regiebemerkungen werden kursiv und Figurenrede in recte wiedergegeben.

²¹¹ Emotionalität dient im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht im Sinne seiner Opposition aus objektiven Tatsachen und der subjektiven Wahrnehmung einer Figur als eine Beschreibung für irrationale Verhaltensweisen. Vielmehr soll dabei „ein komplexes Zusammenspiel kognitiver und emotionaler Faktoren“ (Simone Winko: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin 2003, S. 15) begriffen werden, das in der Emotionalitätsforschung für die „Verarbeitung von sensorischen Reizen“ (Luc Ciompi: Affektlogik. Die Untrennbarkeit von Fühlen und Denken. In: Jutta Fedrowitz / Dirk Matejovski / Gert Kaiser (Hg.): Neuroworlds. Gehirn, Geist, Kultur. Frankfurt am Main / New York 1994, S. 117-130, S. 119f.) angenommen wird.

²¹² Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

Auch die Absicht, Mellefont zurückzugewinnen und ihre Tochter als Fürsprecherin zum Wecken von Emotionen bei dem Vater zu nutzen, worauf sie die „meiste Hofnung“ (Miß Sara Sampson, II, 1, S. 282) setzt, wird an dieser Stelle artikuliert. Allerdings wird sie im Gegensatz zu der vorausgegangenen Warnung Nortons nicht gänzlich negativ dargestellt. Sie zeigt sich vielmehr neben beziehungsweise bei ihrer starken Emotionalität auch als klug und weitsichtig, was die zeitliche Perspektive menschlicher Beziehungen anbelangt und verbittet sich Komplimente ihrer Bediensteten, die ihr unverdient erscheinen und ihr „alle Schmeicheley verdächtig“ (Miß Sara Sampson, II, 1, S. 283) erscheinen lassen.

Auch bei dem trotz der Warnung Nortons stattfindenden Zusammentreffen zwischen ihr und Mellefont erscheint sie durchaus nicht einseitig negativ. Vielmehr wirft sie Mellefont in der Aussage so glaubhaft und nachvollziehbar wie eloquent seine Unstetheit vor und charakterisiert sich dabei gleichzeitig als so nachgiebige und nachsichtige Person, dass der ideale Autor an dieser Stelle dem Rezipienten nahelegt, ihrer Einschätzung zu folgen:

MARWOOD (*vertraulich*) [...] Sie reiben sich selbst auf. Kannst du mir nachsagen, kleiner Flattergeist, daß ich jemals eifersüchtig gewesen wäre, wenn stärkere Reize, als die meinigen, dich mir auf eine Zeitlang abspänstig machten? Ich gönnte dir ja allezeit diese Veränderung, bei der ich immer mehr gewann, als verlor. Du kehrtest mit neuem Feuer, mit neuer Innbrunst in meine Arme zurück [...]. (Miß Sara Sampson, II, 3, S. 285).

Inhaltlich wird die Einschätzung des Unsteten bei Mellefont untermauert, indem er sich in der unmittelbaren Folge dieser Szene zwei Mal umentscheidet. Zunächst entscheidet er sich für Marwood (vgl. Miß Sara Sampson, II, 4, S. 290f), dann wieder gegen sie (vgl. Miß Sara Sampson, II, 6, S. 293). Außerdem stellt er später tatsächlich selbst in einem Monolog das Unstete seiner fehlenden Heiratswilligkeit mit der selbstartikulierten Angst „vor dem Augenblicke, der sie auf ewig, vor dem Angesichte der Welt, zu der [s]einigen machen wird“ (Miß Sara Sampson, IV, 2, S. 318), unter Beweis.

Dennoch spielt sie bereits vom ersten Auftritt an ein berechnendes Spiel, mit dem sie Mellefont zur Rückkehr zu ihr und der gemeinsamen Tochter bewegen will. Ihr Spiel, das zuvor mit ihrer Bediensteten als solches abgesprochen wurde (vgl. Miß Sara Sampson, II, 1, S. 282), soll die Bewegung Mellefonts zu Sara hin als in ein bekanntes Muster passender Abweg darstellen. Ihre Aussagen, die die Leichtigkeit der Situation, über die sie vorgibt, „scherzen“ (Miß Sara Sampson, II, 3, S. 284) zu wollen, darstellen sollen, werden von ausdrucksstarken Gesten unterstützt. So ist in den Regiebemerkungen angewiesen, dass sie ihm „mit offenen Armen lächelnd entgegen rennt“ (Miß Sara Sampson, II, 3, S. 283), sich „vertraulich“ (Miß Sara Sampson, II, 3, S. 285) zeigt, ihn zurückhält (vgl. Miß Sara Sampson, II, 3, S. 288) und ihn

umarmt (vgl. Miß Sara Sampson, II, 4, S. 290). Auch die starke Emotionalität, mit der sie Mellefont überredet und – auch unter Zuhilfenahme der gemeinsamen Tochter – geradezu emotional erpresst, zu ihr zurückzukehren, wird von den Anweisungen der Regiebemerkungen (z. B. „*nachdem sie tief Atem holt*“ (Miß Sara Sampson, II, 5, S. 291)) unterstützt und negativ dargestellt. Diese negative Anlage gipfelt in der Art, wie sie in Raserei gerät, sich sogar selbst mit Medea vergleicht (vgl. Miß Sara Sampson, II, 7, S. 295) und dann auch den Mord an ihrer Tochter, die sie „[d]urch langsame Martern“ (Miß Sara Sampson, II, 7, S. 295) sterben sehen will, ankündigt. All dies entschuldigt sie mit dem Schmerz ihres Verlassen-Seins. Auch dabei erscheint ihr Verhalten durchaus nachvollziehbar und Mitleid erregend (vgl. Miß Sara Sampson, II, 7, S. 294ff), wobei mit Blick auf die später deutlich thematisierte Verstellungskunst (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 5, S. 324) nie ganz klar ist, wie echt sie bei der Äußerung von Gefühlen ist.

So passt sie insgesamt nicht in ein Tugend-Laster-Schema, sondern wird „von zwei Seiten aus beleuchtet“²¹³. Auch wenn die Figur damit nicht eindimensional dargestellt ist, entsteht auch der Eindruck einer „komplexen Gestalt“²¹⁴ nicht. Vielmehr sind es zwei Facetten, die zunächst gleichberechtigt in ihrer Figur angelegt sind: die der fallengelassenen Geliebten, als die sie durchaus Sympathien trägt und Mitleid erregt, und die der diabolisch Bösen, die Mellefont in die Enge treibt, indem sie ihn zu manipulieren und sogar zu erpressen versucht und dazu ihre gemeinsame minderjährige Tochter benutzt.

Das erste Figurenmerkmal Marwoods, der nachvollziehbaren, fallengelassenen Geliebten²¹⁵, ist Spiegelfläche beziehungsweise eine mögliche Zukunftsperspektive für Sara, die sie mit aller Macht von sich fernzuhalten versucht. Das zweite Figurenmerkmal, das des diabolisch Bösen, stellt zunächst den Gegenpol zur tugendhaften Sara dar.

In einer Vermischung beider Figurenmerkmale spricht sie beim ersten Zusammentreffen mit Sara deren Ängste aus, die Liebe zu Mellefont „nicht in ihrem Vaterlande genießen“ (Miß Sara Sampson, III, 5, S. 310) zu können. Damit wird sie zu einer Art inneren Stimme Saras, wobei gleichzeitig der diabolische Teil (in der Gehässigkeit und Planhaftigkeit der Aussage zum Auseinanderbringen der beiden) und das Einfühlungsvermögen, in Form der Menschenkenntnis der Marwood, deutlich werden. Letzteres versucht sie noch einmal besonders listig und tückisch

²¹³ Purkl: Gestik und Mimik, S. 121.

²¹⁴ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

²¹⁵ vgl.: Helga Kraft: Töchter, die keine Mütter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen. Hildegard von Bingen, Mechthild von Magdeburg, Grimmelshausens Courage, Lessings Marwood in *Miss Sara Sampson*. In: Helga Kraft / Elke Liebs (Hg.): Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart / Weimar 1993. S. 35-52, S. 49ff.

einzusetzen, als sie Zeugin des brieflichen Verzeihensangebots von Sir William wird. Hier versucht sie, den Argwohn einer List zu streuen (vgl. Miß Sara Sampson, III, 5, S. 310ff), scheitert aber an der Überzeugung und der Euphorie von Sara und Mellefont. Die Listigkeit erscheint hierbei zwar deutlich negativ, aber auch nachvollziehbar, indem sie das Miterleben der Freude des neuen Paares als eine außerordentliche Härte selbst verbalisiert: „Was für Zwang muß ich mir anthun!“ (Miß Sara Sampson, III, 5, S. 312)

Sie wird wider Willen Zeuge dieser positiven Nachrichten, nachdem sie den Aufenthaltsort des frisch verliebten und gemeinsam geflohenen Paares dem Vater Saras, Sir William, verraten hat. Sie hoffte dabei, der Unwille des Vaters werde das junge Paar auseinanderbringen. Stattdessen verhilft sie genau diesem Paar zur Aussöhnung mit dem Vater und stellt damit deren gemeinsame Zukunft auf ein Fundament der sozialen Einbindung in der Herkunftsumgebung, die eine Flucht ins Ausland unnötig macht (vgl. Miß Sara Sampson, III, 5, S. 311f). Mit dieser Verzeihensbereitschaft des Vaters hat sie bei ihren der Szene vorausgegangenen Handlungen nicht gerechnet. So wird sie in einem Zusammentreffen mit Sara, das sie Mellefont abgerungen hat, bevor sie abreisen und den beiden das Feld überlassen wollte, Zeugin der ungewollten, sogar konträr zu ihren Erwartungen verlaufenden Folgen ihrer Handlungen.

Die Diskrepanz zwischen dem von ihr antizipierten Verhalten Sir Williams und seinem tatsächlichen Verhalten zeigt zum ersten Mal im Drama eine Divergenz der Werte der Figuren des Figurenrepertoires auf. Die taktierende Planung, mit der sie auf das Auseinanderbringen von Sara und Mellefont zielt, die Unbedingtheit der Emotionalität, mit der sie Mellefont zurückzugewinnen versucht, die Festigkeit, mit der sie von den Rached Gedanken Sir Williams ausgeht, aber auch schon die bereits erwähnte weibliche Extravaganz, mit der sie auftritt, ordnen sie in typisiert als ‚Buhlerin‘ in die Sphäre der Galanterie²¹⁶ ein. In dieser ist sie „mit dem Laster“ (Miß Sara Sampson, I, 7, S. 279) wohl ähnlich vertraut, wie Mellefont es nach eigenen Angaben im Gegensatz zu Sara auch ist (vgl. Miß Sara Sampson, I, 7, S. 279).

Diese Sphäre ist nicht eins zu eins gleichzusetzen mit dem adligen Milieu (vgl. Kapitel I 1). Sie bezeichnet, getarnt als Lady Solms, ihre eigene Herkunft als „aus einem guten Geschlechte“ (Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 330). Es gibt im Drama keine Bestätigung der Angaben, die sie

²¹⁶ Siehe für eine Begriffsdefinition der Galanterie: Ruth Florack: Galanteriekritik in deutschen moralischen Wochenschriften. In: Raymond Heitz (Hg.): Gallophilie und Gallophobie in der Literatur und den Medien in Deutschland und in Italien im 18. Jahrhundert. Heidelberg 2011. S. 207-223, S. 209ff. Für einen Überblick der Forschungsansichten und Begriffsverwendungen zur Galanterie siehe: Burckhard Meyer-Sickendiek: Zärtlichkeit. Höfische Galanterie als Ursprung der bürgerlichen Empfindsamkeit. Paderborn 2016, S. 31f., sowie für eine Interpretation der *Carte de tendre* Florian Gelzer: Konversation, Galanterie und Abenteuer. Tübingen 2007, S. 60ff.

an dieser Stelle macht, allerdings auch keinerlei Hinweise auf eine Falschaussage ihrerseits. Dass mit ihrem ‚guten Geschlechte‘ ein Adelstitel verbunden ist, ist anzunehmen. Indem dies aber nicht weiter ausgeführt wird, erhält die Figur eine punktuelle Vergangenheitsdarstellung²¹⁷. Der soziale Fall in ihrem Vorleben und die mit ihrer sozialen Herkunft verbundenen Umgangsformen stehen im Vordergrund. Diese von den Umgangsformen der Galanterie geprägte Sphäre stellt eine deutliche Gegenwelt zur moralisch festen und integren Welt der Sampsons dar.

In dem bereits erwähnten Vieraugengespräch mit Sara (vgl. *Miß Sara Sampson*, IV, 8, S. 327ff) stehen sich diese beiden Welten klar gegenüber. Dabei wird deutlich, dass hier zwei Weiblichkeitsprinzipien einander gegenüberstehen und kontrastiert werden. Sara, die sich der Tugendhaftigkeit verschreibt, und Marwood, die verschlagen, listig und verrucht auftritt, konkurrieren dabei bei weitem nicht nur um Mellefont, dem (mit oder ohne zeitliche Verzögerung) gemeinsamen Geliebten. Vielmehr konkurrieren sie um das ‚richtige‘ Weiblichkeitsprinzip. Der Aspekt des (strukturellen) Geschlechts in konkurrierender Gleichheit mit Sara hat für ihre kontrastive Darstellung in Abgrenzung zu Sara und dieser andersherum ebenso eine Bedeutung wie die unterschiedlichen Lebensphasen, in denen sich die beiden Konkurrentinnen als ungebundene junge Frau und als, wenn auch unverheiratete, Mutter befinden. Der Kern dieser konkurrierenden Weiblichkeitsprinzipien bezieht sich auf die jeweiligen Moralsysteme beider Figuren, die zwischen Rachsucht und Verzeihensbereitschaft weit auseinanderliegen und dem Dramenhorizont nach²¹⁸ in dieser Frühphase des bürgerlichen Trauerspiels stark von der Religiosität der jeweiligen Figur geprägt sind. Dieses Verhältnis wird ausführlich im Zusammenhang mit ihrem zeitlich ausgedehnten Sterben auf der Bühne thematisiert (vgl. Kapitel II 1.4.4).

In dem Gespräch der beiden Frauenfiguren geht es dabei zunächst um Mellefont. Marwood, getarnt als Lady Solms, gewinnt dabei das Vertrauen Saras, die „die fesselnden Künste einer Buhlerin so wenig versteht“ (*Miß Sara Sampson*, III, 1, S. 299), indem sie sich zunächst ziert, ihr in der Haltung kritischer Distanz über Mellefonts Vorleben zu berichten (vgl. *Miß Sara Sampson*, IV, 8, S. 327f). Sie spricht von weiblicher Solidarität, wenn ein Mann „nicht rechtschaffen genug“ (*Miß Sara Sampson*, IV, 8, S. 328) handle. Mellefont wirft sie auch hier direkt Unstetigkeit und moralische Unzuverlässigkeit vor (vgl. *Miß Sara Sampson*, IV, 8, S.

²¹⁷ vgl.: Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

²¹⁸ In Bezug auf die Moralität besonders der Marwood wird die im Rahmen der theoretischen Vorüberlegungen aufgestellte Hypothese des Dramenhorizontes als die Dramenfiguren umgebende Weltordnung besonders deutlich. Die Prägung dieser vor allem Werteweltordnung wird bei der Betrachtung von Saras Sterben von besonderer Relevanz (vgl. Kapitel II 1.4.4).

328). Durch die Wiederholung dieses Vorwurfs und dadurch, dass Mellefont wegen Erbangelegenheiten, die zwar realistisch erscheinen und doch vorgeschoben anmuten (vgl. Miß Sara Sampson, I, 7, S. 277ff), vor der Ehe mit Sara zurückschreckt und sich selbst später als bindungsunwillig darstellt (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 2, S. 318f), erscheint diese Zuschreibung glaubhaft. Sie bleiben allerdings eine ausschnitthafte, einseitige Betrachtung der Person Mellefonts. Da sie die Angemessenheit der absoluten Tugendhaftigkeit diskutieren, bleibt es schon in dieser ersten Gesprächshälfte nicht bei der einseitigen Aufteilung in tugendhafte Sara und verruchte Marwood. Gerade Saras Einordnung als Tugendhafte wird durch den Vorwurf, sie nehme es mit der Tugend nicht so genau, wenn Mitleid im Spiel sei (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 329) – ein anderer sehr positiv besetzter Wesenszug, die Mitleidsfähigkeit – nicht in Frage gestellt, aber doch zumindest thematisiert und problematisiert.

In der zweiten Hälfte des Gesprächs wird die Geschichte Marwoods erzählt. Marwood leitet diese ein, indem sie zu den negativen Einschätzungen Saras zu Marwood inkognito anmerkt, dass sie diese gar nicht kenne, und auf die Erwiderung, sie kenne die Beschreibungen, erwidert sie wiederum, dass sie bedenken müsse, dass „Mellefont in seiner eigenen Sache nichts anders, als ein sehr ungültiger Zeuge seyn könne“ (Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 329). Die Relativität von Äußerungen, aber auch von Realitätswahrnehmungen auch auf der Figurenebene ist damit angesprochen. Sie wird zu einem wichtigen Prinzip der Darstellung des vorliegenden Dramas insgesamt. So müsste zu Gunsten von subjektiver Wahrnehmung die Objektivität von Geschehenem im Folgenden aufgehoben sein. Die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz wird erneut bedeutsam. Die nun folgenden Darstellungen der Marwood – unter falschem Namen, aber letztlich – über sich selbst dürfen ebenfalls nicht als wahr eingestuft werden. Die gegenseitige Abhängigkeit der Wahrnehmung von Geschehenem und der dies wahrnehmenden Instanz (vgl. Kapitel I 2) erhält in diesem Zusammenhang eine markante handlungsweisende und zugleich figurencharakterisierende Bedeutung. Dies ist besonders deutlich, da die Marwood zuvor als listig, falsch, übertrieben emotional und, bis in diesen Moment hinein, der Verstellung äußerst affin dargestellt wurde. Während ihrer Erzählungen von ihrer Geschichte denkt der Rezipient möglicherweise an mehreren Stellen an leichte Übertreibungen und Einseitigkeit, doch lässt der ideale Autor keinen grundsätzlichen Zweifel an der Richtigkeit ihrer Darstellung. Durch die Problematik der Subjektivität von Sprachaussagen auf der einen Seite und dem Vertrauen in die Sprachaussagen Marwoods auf der anderen Seite zeigt sich der lessingsche Text hier einmal mehr als Produkt

eines „eingeschränkten Sprachoptimismus“²¹⁹ und die einseitige Zuordnung der Marwood zur Lasterhaftigkeit wird in Frage gestellt – zumindest aber problematisiert.

Die Figur der Marwood enthüllt also im Sinne der Individuumsdarstellung von Figuren (vgl. Kapitel I 2) „in verschiedenen Situationen [...] immer wieder neue Seiten ihres Ich“²²⁰, „die Illusion einer komplexen Gestalt [entsteht], in der sich Gutes und Schlechtes mischt“²²¹ und die Figur „eine Vergangenheit besitzt“²²². Allerdings betritt sie mit eben diesen Merkmalen zumindest in Ansätzen ausgestattet bereits die Bühne und es bleibt die Frage, inwiefern die Figur auch eine Wandlung durchlebt, inwiefern eine dynamische Figurenkonzeption²²³ dargestellt wird.

Mellefont wird in Abwesenheit automatisch zumindest die interessengeleitete Glättung des Erlebten, wenn nicht gar die Falschaussage nachgewiesen. Dies wird am Ende der Erzählungen besonders deutlich, als Marwood Sara von der gemeinsamen Tochter der beiden erzählt, von der Sara bis dahin offenbar nichts gewusst hat (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 38 S. 332f).

Besonders deutlich wird diese Identifikation mit der marwoodschen Variante der gemeinsamen Geschichte durch die positiven Erwiderungen Saras, die zwar immer unter dem Vorzeichen stehen, dass sie die Marwood nach wie vor negativ einschätzt, aber immerfort einräumen muss, dass dies ein positiver Aspekt an dieser sei. In einem Fall steigert sich die positive Erwiderung zu der Erwähnung des Affektes des Bedauerns („oder ich [Sara, M. F.] möchte sie [Marwood, M. F.] am Ende betrauern müssen“ (Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 331). Diese tritt zwar in der doppelten Relativierung der Modalverben auf, wirkt aber dennoch wie eine Anweisung an den Rezipienten, eben dieses an dieser Stelle zu tun. Marwood erscheint über weite Teile dieser Szene also erstaunlich positiv und erhält dabei beachtlich viel Raum, ihre Sichtweise – in Verkleidung, aber dennoch – nachvollziehbar darzustellen.

Interessant ist dabei vor allem die Doppelbödigkeit des Dargestellten, die durch die Verstellung der Marwood als Lady Solms entsteht. Die Frage nach der Subjektivität des Dargestellten im Sinne der gegenseitigen Abhängigkeit von Dargestelltem und darstellender Figur (vgl. Kapitel I 2) erhält in diesem Zusammenhang durch den Perspektivwechsel der Verstellung eine besonders prekäre Dimension. Ihrer Verstellung wegen erhält Marwood gleichsam wie in Abwesenheit, in Saras Annahme der Abwesenheit, eine Fürsprecherin, durch deren Aussagen

²¹⁹ Helmut Göbel: Bild und Sprache bei Lessing. München 1971, S. 28.

²²⁰ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

²²¹ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

²²² Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

²²³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

nicht nur Sara, sondern auch das Publikum ihre Geschichte aus einem ganz anderen Blickwinkel erfährt. Dabei werden so nachvollziehbare Situationen geschildert, dass nicht nur Marwood in einem viel positiveren Licht erscheint, sondern auch zeitweilig regelgerecht in Vergessenheit geraten kann, dass es sich eigentlich ja um Selbstdarstellungen einer auf der anderen Seite durchaus intriganten Marwood handelt. Die wechselwirkende Abhängigkeit von Dargestelltem und der darstellenden Sprechinstanz tritt somit durch die zusätzliche Ebene des Perspektivwechsels bezeichnenderweise mehr in den Hintergrund, als dies bei der Darstellung durch Marwood ‚selbst‘ je sein könnte. Die Illusion der Fürsprecherin ist für die Zeit ihres Auftretens bis zur Enttarnung auf Figurenebene²²⁴ ungebrochen. Auch der Aspekt der Figurenfremdcharakteristik erhält hierbei eine neue Ebene. Indem der negativen expliziten Fremdkommentierung durch Sampsons Diener Norton zu Beginn des Dramas (vgl. Miß Sara Sampson, I, 9, S. 280f) hier implizit eine positive Fremd- oder aber Eigenkommentierung²²⁵ entgegengestellt wird, wird die Frage der Glaubhaftigkeit und mit dieser auch die der Subjektivität von Charakteristiken zwar indirekt, dabei aber deutlich problematisiert und die Beantwortbarkeit letztlich ironisiert.

Dennoch ergibt sich im Rahmen des „eingeschränkten Sprachoptimismus“²²⁶ des Dramenhorizonts eine eindeutige Antwort. Durch die Einbettung der Szene in eine Thematisierung der Verstellung vor und nach ihrem eigentlichen Geschehen bleibt die Perfektion, mit der Marwood die Verstellung durchführt und die Mimik als Indikator für die Verstellung einsetzen kann²²⁷, deutlich negativ besetzt und sehr aussagekräftig für die fehlende Echtheit und Wahrhaftigkeit ihrer Figur. Dennoch bleibt der sachliche Kern ihrer Aussagen in Verkleidung der Lady Solms über ihre Vergangenheit glaubhaft. Es ist also gerade die Gleichzeitigkeit von moralischer Unzulänglichkeit und sachlicher Glaubhaftigkeit, die das Bemerkenswerte ihrer Merkmalskomposition ausmacht. Anders gesagt, ist gerade das Bemerkenswerte der an dieser Stelle im Drama kulminierten Figurendarstellung die Bereitschaft des idealen Autors und die Forderung an den idealen Rezipienten²²⁸, die inhaltliche Glaubhaftigkeit einer Person anzuerkennen, deren fehlende moralische Integrität gerade immer weiter in den Vordergrund rückt. Dies steht deutlich vor dem Hintergrund der standesgemäßen Einordnung der Figur, die in diesem Fall als Adlige auftritt und im Zusammenhang mit der evozierten Typisierung als Buhlerin in der Sphäre der Galanterie. Durch das Übertreten der

²²⁴ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21.

²²⁵ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

²²⁶ Göbel: Bild und Sprache, S. 28.

²²⁷ vgl.: Purkl: Gestik und Mimik, S. 74.

²²⁸ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21.

Standesgrenzen und in der beschriebenen Verbindung damit auch der Sphärenzugehörigkeit wird gerade dieser Zusammenhang allerdings ad absurdum geführt und die moralische Integrität der Figur als Einzelne tritt in den Vordergrund.

So endet die Identifikation mit dem Nachvollziehbaren und das Positive der Figur zum Ende der Szene abrupt, als Marwood in einer sehr emotionalen Szene (Sara liegt Marwood, bis dahin als Lady Solms, zu Füßen) ihre Verstellung auflöst. Bezeichnenderweise gibt es auch hier keinerlei Hinweise auf der Figurenebene, dass die Richtigkeit ihrer Darstellung angezweifelt wird, auch wenn das Negativum der Verstellung von da an derartig das Bild das Marwood dominiert, dass von Identifikation, Nachempfinden, Mitleiden und Bedauern bis zum Schluss des Dramas keine Rede mehr ist. Von hier an wird nur noch das Rachsüchtige der Figur weitergeführt. Erst zeitverzögert erfährt man im Drama durch einen Brief, dass sie die Ohnmacht, mit der Sara auf die Enthüllung reagiert, nutzt, um deren Arznei gegen Gift zu tauschen. Gerade durch das Ausnutzen einer Schwäche und das indirekte Verabreichen des Gifts durch die zur Hilfe eilende Dienerin erscheint Marwood niederträchtig. Allerdings wählt sie die offene Variante des Umgangs und bekennt sich in ihrem Brief zu ihrer Tat. Mit dem Hinweis darauf, dass Mellefont diesen gegen sie verwenden könne, thematisiert sie auch selbst, sie wolle „keine von den gemeinen Mörderinnen seyn“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 349), die sich nicht zu erkennen geben. Dabei wird zunächst scheinbar ein moralisches Paradoxon aufgestellt. Keine gemeine Mörderin, sondern eine aufrichtige? Das erscheint allein deshalb paradox, da bereits der Begriff Mord Heimtücke als ein Merkmal beinhaltet. Doch auch im Fall des nachträglichen, unvermittelten Geständnisses per Brief gibt es innerhalb des Dramenhorizonts keine Hinweise auf Falschheit und Eigennutz, etwa durch die Angst davor, ohnehin verdächtigt zu werden und der Tat ohne Geständnis überführt zu werden. Das Geständnis und dessen Begründung, immerhin aufrichtig dabei sein zu wollen, müssen als die wahren Beweggründe angenommen werden. Dies ist vor allem deshalb bemerkenswert, da auf diese Weise eine gewisse Basis moralischen Bewusstseins auf alle Figuren des Figurenrepertoires angewendet wird, auch wenn die Marwood im Folgenden dem moralischen Zugriff immer mehr entrückt.

In dem Brief gesteht sie neben dem Mord an Sara, ihre Tochter als Geisel genommen zu haben und über den Ärmelkanal nach Frankreich fliehen zu wollen. Die Geiselnahme der Tochter und der Mord an der Nebenbuhlerin weisen auf die antike Medeafigur²²⁹ hin. Metaphorisch wird dies unterstrichen durch den Verweis darauf, dass sie beabsichtigt, über das Meer zu flüchten,

²²⁹ vgl.: Barner: Produktive Rezeption, S. 35ff.

was auch Medea tut²³⁰. Dass die Tochter nur als Geisel genommen ist, nicht ermordet wird und darüber hinaus bei gelingender Flucht unversehrt in Dover zurückgelassen werden soll, nimmt der Medeageschichte allerdings einiges der Schärfe, für die sie ansonsten bekannt ist. Dadurch wird Marwood zwar immer weiter in ihrer Typisierung gesteigert, allerdings nicht bis zur Bestialität. Die Menschlichkeit bleibt erhalten.

Dass sie zum Ende des Dramas immer weiter zur Medeafigur wird, ist als eine Reaktion auf ihre Umwelt und eine Verkettung von Faktoren dargestellt, auf die sie, zusammen mit ihren eigenen Empfindungen und ihrer Merkmalskomposition betrachtet, nicht anders als ebenso reagieren kann. Gerade durch diese genaue, abwägende Art der Betrachtung bleibt sie allerdings nicht typenhaft die Böse, sondern kann nachvollziehbarer und kompetenter für ihr Verhalten und ihre Taten verurteilt werden. Gleichzeitig wird sie mit der räumlichen Entfernung durch ihre symbolträchtige Flucht ins libertäre Frankreich auch gleichsam topologisch²³¹ dem Schlusstableau ferngehalten, in dem die Moralität des Dramas *Miss Sara Sampson* als Basis des angestrebten Weltbildes konstituiert wird. Dem moralischen Zugriff einer Besserungsbestrebung auch im Sinne dramentheoretischer Wirkungsästhetik bleibt sie auf diese Weise entzogen.

Bei der vorliegenden Darstellung der Marwood handelt es sich jedoch nicht um eine Figurenentwicklung im Sinne einer dynamischen Figurenkonzeption²³². Da die Medeatypisierung bereits vom ersten Auftreten der Marwood an angelegt und sogar explizit thematisiert ist (vgl. *Miß Sara Sampson*, II, 7, S. 295), findet keine echte Entwicklung statt. Eine Individuum- und Subjektwerdungsbewegung, wie sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit als Gattungskonstante angenommen wird, ist damit ebenfalls auszuschließen. In Abgrenzung zum Bildungsroman wird in der dramatischen Darstellung der Figur an dieser Stelle deutlich, dass sie eben nicht „in Auseinandersetzung mit den Anforderungen der Umwelt zur personalen Identität, zum Bewußtsein der Konsistenz und Kontinuität des Ichs“²³³ gelangen, sondern höchstens kurzzeitig zu Einblicken in ebendiese kommen kann, von denen sie durch ihre äußeren Lebensumstände jedoch wieder weggeführt wird.

Für die Figur der Marwood mag gelten, was Barner allen Figuren des Dramas um einer Einordnung oder auch Kritik des Dramas willen vorwirft, allerdings nicht als Manko des

²³⁰ vgl.: Klaus Joerden: Art. Medea. In: Walter Jens (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. 20 Bde. Bd. 5 (Ea-Fz). München 1995. S. 324-325.

²³¹ vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 327ff.

²³² vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 241ff.

²³³ Gerhart Mayer: *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart 1992, S. 19.

Dramas, sondern zur zielgerichteten Figurendarstellung: Die Figur zeigt deutlich und für eine explizit negativ besetzte Figur erstaunlich nachvollziehbar „Gefühle, ohne sie durch ihre Individualität glaubhaft machen zu können“²³⁴. Sie erlangt, anders als andere Figuren im Drama (vgl. Kapitel II 1.3 und 1.4), diese Individualität im Drama nicht als Endpunkt einer Figurenentwicklung. Vielmehr handelt es sich bei der Darstellung ihrer Figur um ein Hin-und-her-Schwanken zwischen zwei Polen, das sich schließlich sogar in Richtung der Typisierung der Figur als Angehörige des Geschlechts „der ‚rasenden Weiber‘“²³⁵ entwickelt. Es wird also das Gegenteil der im Rahmen der vorliegenden Arbeit dargelegten Bewegung dargestellt. Dennoch ist über weite Strecken des Dramas das Hin-und-her-Schwanken die vorherrschende Erscheinungsform der Marwood. Der Inszenierung derselben dient dabei vor allem die Verstellung als „der eigentliche Charakterzug“²³⁶, der der Marwood auch als solcher ständig bewusst ist. Für den Rezipienten wird durch diese Unstetheit die Schwierigkeit unterstützt, Wahrheit und Lüge auseinanderzuhalten.

Obwohl die Marwood die im Rahmen der vorliegenden Arbeit angelegten Kriterien der Individualisierung nicht erfüllt, zeigt sie dennoch Ansätze der Aspekte, die für die Weiterentwicklung zum Subjekt nötig wären. So ist sie sich beispielsweise der typisierten Anlehnung ihrer Handlung an die Medeafigur bewusst und artikuliert dies auch (vgl. Miß Sara Sampson, II, 7, S. 295), was auf eine zur Selbstreflexion nötige Selbstdistanz hindeutet. Darüber hinaus ist sie es, die im Drama auf inkongruente Figurenmerkmale hinweist, wenn sie etwa ihre Geschichte mit Mellefont in knappster Form metaphorisch darstellt als, sie habe sein Herz ohne seine Hand angenommen (vgl. Miß Sara Sampson, II, 7, S. 295). Und in noch entscheidenderen Situationen sagt sie nicht etwa ‚Ich bin die neue Medea‘, sondern ‚Sich in mir eine neue Medea‘ (Miß Sara Sampson, II, 7, S. 295), und nicht ‚Ich bin Marwood‘, sondern ‚Erkennen Sie, Miß, in mir die Marwood‘ (Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 336). Beide Aussagen thematisieren die Aspektualität ihrer Figurenmerkmale sowie die Bedingtheit derselben durch die Perspektive des Rezipienten mit. Zumindest die Reaktion Saras auf den zweiten Satz (‚Erkennen Sie [...] in mir die Marwood‘ (Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 336)) hebt den Aspekt der Abhängigkeit vom Betrachter noch stärker hervor. Die gegenseitige Abhängigkeit von Dargestelltem und der Rezeption desselben wird erneut deutlich.

²³⁴ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 178.

²³⁵ Dieter Borchmeyer: Schwankung des Herzens und Liebe im Triangel. Goethe und die Erotik der Empfindsamkeit. In: Walter Hinderer (Hg.): Codierung von Liebe in der Kunstperiode. Würzburg 1997. S. 63-83, S. 68.

²³⁶ Detken: Im Nebenraum des Textes, S. 152.

So erkennt Sara nicht nur Marwood selbst, sondern im gleichen Atemzug, nach einem Gedankenstrich noch im selben Satz, auch sofort „die mörderische Retterinn, deren Dolche [sie = Marwood, M. F.] [...] ein warnender Traum Preis gab“ (Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 336). Dieses Erkennen und die damit einhergehende Fremdcharakterisierung Marwoods ist zwar zunächst einmal aussagekräftiger für die Charakterisierung der Sprechenden und letztlich laut denkenden Sara (vgl. Kapitel II 1.4.4). Dennoch wird an dieser Stelle deutlich, dass Marwood im Drama schon vor der bereits angeführten ersten Warnung Nortons im Rahmen eines Traums von Sara erwähnt wurde – zumindest der mörderische Teil ihrer Figurenanlage, vor dem sich Sara fürchtet. Die Reaktion Marwoods nach dem Abgang Saras spiegelt zunächst ihre Verwunderung über die Reaktion Saras wider („Was will die Schwärmerinn?“ (Miß Sara Sampson, IV, 9, S. 336)). Diese Verwunderung wird aber bereits im nächsten Satz („O daß sie wahr redte“ (Miß Sara Sampson, IV, 9, S. 336)) von der Einsicht in die Zusammenhänge des nach Erleben der Ereignisse des Dramas nicht mehr allzu schwer zu deutenden Traums abgelöst. Hierbei folgt sie der Wahrnehmung Saras und erkennt erneut die Einteilung der Merkmalskomposition ihrer Figur in Teilbereiche an. Sie folgt Sara allerdings nicht nur, indem sie ihren Traum als sinnvoll beziehungsweise in ihrem Sinne zielführend, ausdeutbar annimmt, sondern nimmt ihn sogar als Appell für die Zukunft, folglich als wegweisend für den weiteren Verlauf der dramatischen Handlung an. Ein Bogen, der sich von ihrer ersten Erwähnung bis zum tragischen Finale des Dramas spannt, wird deutlich. Dieser Bogen betont die negative Seite der Marwood und unterstreicht das Fehlen einer (positiven) Wandlung, einer Entwicklung ihrer Figur im Drama. Das „exemplarische“ wird trotz der anfänglichen Anlage ihrer Figur – durchaus im Zusammenhang nachvollziehbaren Gekränkt-Seins – nicht „durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“²³⁷ abgelöst.

Da somit die notwendige Voraussetzung für die Subjektwerdung der Marwood, die Individualisierung, im Drama fehlt, kann an dieser Stelle trotz der deutlichen Anzeichen der Selbstreflexion nicht von einer Subjektwerdung der Marwood im definierten Sinne (vgl. Kapitel I 2) gesprochen werden. Vielmehr handelt es sich bei den oben erwähnten Selbsteinsichten der Figur um einen erstaunlich (selbst-)reflektierten Umgang der Figur mit ihrer Situation.

²³⁷ Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

1.2 „[M]ehr unglücklich, als lasterhaft“²³⁸ – Mellefont und die Frage nach der Grenze des menschlich Machbaren

Im Personenverzeichnis ist Mellefont, wie sonst nur der erste der Liste, William Sampson, ohne jegliche weitere Attribution aufgeführt. Er steht als dritter in der Reihenfolge nach Sara. Dass er ihr Geliebter ist, erwähnt das Personenverzeichnis nicht und so bleibt auch zunächst unerkannt, dass mit ihm die ‚Gegenseite‘ zu Sir William beginnt. Bereits im ersten Auftritt wird er dann allerdings im Rahmen einer expliziten Fremdcharakterisierung²³⁹ deutlich negativ als einer der „böse[n] Leute“ (Miß Sara Sampson, I, 1, S. 267) und „verfluchte[r] Verführer“ (Miß Sara Sampson, I, 1, S. 268) von Sir William und dessen Diener explizit fremdkommentiert, sodass die Antipoden deutlich sind.

Bei seinem ersten Auftritt sitzt er „*unangekleidet in einem Lehnstuhl*“ (Miß Sara Sampson, I, 3, S. 270). Das Bild ist längst nicht so ausdrucksstark wie die Charakterisierung der Marwood an der äquivalenten Stelle über das Negligé, zumal die Tageszeit tatsächlich früh am Morgen ist, sodass Mellefont nicht mitten am Tag unbeleidet und müßig im Lehnstuhl sitzt. Dennoch ist auch hier die Kleidung Teil eines wenig akkuraten Habitus, der sich im Folgenden zeigt. Mellefont bemitleidet sich selbst um die Schlaflosigkeit der Nacht und gönnt dieses Glück, wie überhaupt das Glückliche in der Gegenwart seines Unglücks, einem anderen nicht. Der launische und herablassende Umgang mit seinem Diener komplettiert diesen Eindruck. Kombiniert wird beides, wenn Mellefont das Mitleid dann auch von seinem Diener einfordert, der aber mit Andeutung auf Sara weiß, „wo das Mitleid hingehört“ (Miß Sara Sampson, I, 3, S. 270).

Diese ist vor Dramenbeginn mit ihm aus dem Haus ihres Vaters geflohen. Nun wartet sie auf die Hochzeit mit Mellefont, die dieser mit Verweis auf die Erbschaft eines Vetters hinauszögert, für die er auf einen Vergleich wartet, weil er auf diese angewiesen sei, da sein väterliches Vermögen für einen angemessenen Lebensstandard der beiden nicht reiche. Diese Erklärung ist so gestaltet, dass sie gerade noch so glaubwürdig ist, Mellefont nicht sofort als meineidig und pflichtvergessen einzuordnen, dabei gleichzeitig aber so fragwürdig, dass der Eindruck einer ‚windigen‘ Figur, der durch die Einschätzung des Dieners der Sampsons bereits in der Exposition aufgerufen wurde, sich erhärtet. Die schwärmerischen Liebesbekundungen Mellefonts (vgl. Miß Sara Sampson, I, 7, S. 273ff), die Erzählungen Marwoods von deren gemeinsamer Geschichte (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 327ff) und vor allem die

²³⁸ Miß Sara Sampson, V, 10, S. 352.

²³⁹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

Selbstreflexionen Mellefont's zur Ehe und seinem Bindungsverhalten (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 2, S. 318f) bekräftigen diesen Eindruck im Verlauf des Dramas. So entstehen durch sein flatterhaft-libertinistisches Verhalten²⁴⁰ für seine Figur Anknüpfungspunkte an eine Typisierung in Richtung des wankelmütigen Liebhabers. Dass er Vater ist, bleibt innerhalb seiner Figurenexposition zunächst unerwähnt. Dass er eigentlich auch eine Vaterrolle ausfüllen müsste, macht einen signifikanten Teil seiner sich immer weiter entfaltenden Konfliktlage aus.

Durch eine Rückschau im Gespräch mit dem Diener wird klar, dass Mellefont in der zwielichtigen „Gesellschaft von Spielern und Landstreichern [...] ein Vermögen durch[gebracht hat und] [...] Umgang mit allen Arten von Weibsbildern, besonders der bösen Marwood“ (Miß Sara Sampson, I, 3, S. 271) hatte. In impliziten Fremdkommentierungen wird Mellefont also mehrfach in seiner Vorgeschichte als zwielichtig dargestellt. Dass diese für den Rezipienten so deutlich herausgestellt wird und er diese in seiner Figurenrede nicht leugnet, sondern immer wieder eine Abgrenzung durch Entwicklung oder eine Einordnung sucht, macht die Komplexität seiner Figurendarstellung aus.

So verweist er darauf, dass die Verführung der „lasterhafte[n] Weibsbilder“ (Miß Sara Sampson, I, 3, S.271), mit denen er zuvor zu tun gehabt hatte, und besonders der „bösen Marwood“ (Miß Sara Sampson, I, 3, S.271) nicht so schlimm gewesen seien wie das Stürzen von Saras „Unschuld in ein unabsehliches Unglück“ (Miß Sara Sampson, I, 3, S.271). Er selbst betont das „Einmalige und Unwiederholbare“²⁴¹ seines Erlebens mit Sara für sein Leben. Diese seine Einschätzungen stellen grobe Vereinfachungen dar und die Äußerung derselben zeigt den durchschaubaren Eigennutz des Sich-reinwaschen-Wollens oder der moralischen Selbstjustierung im Hintergrund. Dennoch ist die Einschätzung, moralisch verwerfliches Verhalten gegenüber ebenfalls moralisch Verwerflichen sei längst nicht so schlimm wie gegenüber moralisch Integren, von entscheidender Bedeutung für seine Charakterisierung im Drama.

Ähnlich verhält es sich mit seinem Monolog, in dem er über seine Bindungsunfähigkeit beziehungsweise -unlust, über den Sinn der Ehe und seine Aversion gegen den „Augenblicke, der sie auf ewig, vor dem Angesichte der Welt, zu der meinigen machen wird“ (Miß Sara Sampson, IV, 2, S. 318), räsoniert. Inhaltlich wird im Drama mit diesem bereits deutlich, dass Marwood mit ihrem Gleichnis Recht hat, mit dem sie Sara später (sichtlich auch mit Eigeninteresse) warnt. Sie fordert sie auf, sich lieber damit zu begnügen, den Vogel „sehr nahe

²⁴⁰ vgl.: Takahashi: >Identitätskrise<, S. 334.

²⁴¹ Pfister: Das Drama, S. 245.

an Ihrer [Saras, M. F.] Schlinge gesehen zu haben“ und „ihn [nicht] vollends hinein“ (Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 334) zu locken, auf eine Eheschließung also zu verzichten. Die vormalige Ahnung des Rezipienten, ob die Aspekte der Erbschaft, die Mellefont nicht verlieren kann und will, nicht zumindest auch vorgeschoben sind, erhält in diesem Zusammenhang eine Begründung.

Neben der inhaltlichen Relevanz ist jedoch auch die Art seiner Reflexion von Bedeutung. Diese zeigt ihn zugleich inhaltlich als moralisch deutlich weniger gefestigt, weniger verlässlich und im gesellschaftlichen Sinne weniger aufrichtig. Gleichzeitig spricht er allerdings erstaunlich aufrichtig, ehrlich und reflektiert über sich selbst und die Notwendigkeiten sowie Vorzüge und Nachteile des sich Bindens im Allgemeinen. Dass er so ausführlich und reflektiert über diese seine Einschätzungen sprechen darf, zeigt, dass er nicht einseitig und nicht als moralischer Außenseiter im Drama dargestellt werden soll. Punktuell erhält Mellefont an dieser Stelle als Voraussetzung einer Individuumsdarstellung von Figuren (vgl. Kapitel I 2) „eine Vergangenheit“²⁴² und „die Illusion einer komplexen Gestalt, in der sich Gutes und Schlechtes mischt“²⁴³. Es bleibt allerdings die Frage, inwiefern sich diese punktuelle Darstellung die Gesamtanlage der Figur repräsentiert, „in verschiedenen Situationen [...] immer wieder neue Seiten ihres Ich“²⁴⁴ dargestellt werden und vor allen Dingen, ob sie eine Wandlung von der exponierten Typisierung innerhalb der Dramenhandlung durchlebt.

Die Selbstaussage, ihm sei „die Gabe der Verstellung“ (Miß Sara Sampson, I, 5, S. 272) abhandengekommen, stellt den wohl diffizilsten Interpretationshinweis seiner selbst über seine eigene Figur dar. Durch diese Selbstaussage gibt er zunächst zu, die Gabe der Verstellung beherrscht zu haben. Das selbstkritisch klingende sowie das fast Wehmütige der Verlustklage lassen diese Aussage zunächst verlässlich klingen. Der Rezipient ist geneigt, der Aussage Mellefonts zu folgen, da sie zunächst zu stimmen scheint: Mellefont hat sich geändert, er beherrscht die Gabe der Verstellung nicht mehr. Ein Aufrichtiger sagt über sich die Wahrheit. Wenn er sich allerdings nicht geändert hätte, die Gabe der Verstellung noch immer beherrschen würde, wäre die Aussage auf paradoxe Weise immer noch ‚richtig‘, im Sinne von in sich stimmig, da in diesem Fall ein eben immer noch Sich-Verstellender über sich die Unwahrheit sagt. Die Frage nach der gegenseitigen Abhängigkeit der Figur und der sie umgebender Weltordnung (vgl. Kapitel I 2) wird dabei nur scheinbar ad absurdum geführt. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass es genau diese Aporie ist, die die Rezipienten und die

²⁴² Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

²⁴³ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

²⁴⁴ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

diskursaustragende Gemeinschaft ertragen müssen, um das Entstehen von Subjekten zu ermöglichen. Nur wenn der Rezipient eine solche Selbstaussage ernstnimmt und sich auf die Suche nach der objektiven Wahrheit, aber auch der subjektiven Wahrheit einer in sich veränderlichen Subjektinstanz begibt, kann sich ein Subjekt in der Literatur entwickeln. Es entsteht dann genau in dem Erkennen der Diskrepanz von objektiver Wahrheit und subjektiver Wahrheit eine in sich in steter Abgrenzung zur objektiven Wahrheit veränderliche Subjektinstanz im literarischen Zusammenhang. Das Hin- und Herschwanken Mellefonts ermöglicht ihm hier noch nicht die Entwicklung zu einem eigenständigen Subjekt, wohl aber stellt eben diese Bewegung die Basis für die Möglichkeit von Subjektwerdung (auch der anderen Figuren) im Drama dar.

Wenn Takahashi eine solche Figurenänderung bei Mellefont sieht, der mit den Frauen „libertinistisch [umgegangen ist], bis er Sara verführt“²⁴⁵, nimmt er Mellefonts Aussage als objektive Wahrheit an und blendet dabei den Aspekt der Subjektivität der Figurenrede aus, auf die im Drama durch Marwoods Hinweis (vgl. Kapitel II 1.1) direkt eingegangen wird. Zwar wird diese seine moralische Einsicht im Drama überzeugend dargestellt und erhält viel Raum für die Darstellung derselben, dennoch gibt es auch zahlreiche Hinweise im Drama, die an einer eindeutigen inneren Veränderung der Figur zweifeln lassen. Dabei ist die Einschätzung Takahashis, dass Mellefont auf Grund seines Schwankens zwischen „alten libertinistischen Gewohnheit und seinem neu erwachsenen >Gewissen<“²⁴⁶ schwach wirkt, sicherlich richtig. Allein der Umstand dieses Schwankens macht jedoch deutlich, dass die Veränderung, die Takahashi annimmt, eben nicht so linear ist, wie es zunächst scheinen mag. Das Schwanken könnte ebenso gut bis zum Ende des Dramas Mellefonts Figurenmerkmal bleiben, was im Folgenden weiter betrachtet wird. Es stellt sich die Frage, ob das Erleben Mellefonts mit Sara tatsächlich so einmalig und unwiederholbar²⁴⁷ ist und seine Figurenkonzeption damit eine dynamische²⁴⁸, wie er es selbst darstellt.

Aufgenommen wird dieses moralische Schwanken auch in dem Umgang Mellefonts mit Sara beziehungsweise der Abgrenzung beider Figuren. So sind seine Reaktionen im folgenden Auftritt (vgl. Miß Sara Sampson, I, 6 / I, 7, S. 273ff) auf Saras Ängste äußerst zweifelhaft. Deren Bericht ihres Alptrahms schlägt er als sinnlos in den Wind. Dabei ist er nicht grob oder abwertend, vielmehr wird der Moralitäts- und Wesensunterschied beider deutlich. Der

²⁴⁵ Takahashi: >Identitätskrise<, S. 334.

²⁴⁶ Takahashi: >Identitätskrise<, S. 335.

²⁴⁷ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 245.

²⁴⁸ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

Unterschied wird durch Mellefont's anscheinend sorglosen Umgang mit ehelosem Zusammenleben (vgl. Miß Sara Sampson, I, 7, S. 273) und dem Auswandern nach Frankreich (vgl. Miß Sara Sampson, I, 7, S. 278), den Sara so überhaupt nicht teilt, unterstrichen.

Auf der anderen Seite gehen Sara und Mellefont in einem Überbietungsgestus der Komplimente miteinander um, der sich in fast verniedlichender Weise als unsicher charakterisieren lässt (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 1, S. 315ff). So spricht vieles dafür, dass „er ebenso wie Sara eine echte und tiefe Liebe empfindet“²⁴⁹, und dennoch ist er zu sehr in seiner alten Gewohnheit verfangen, um gänzlich auf Saras Aufrichtigkeit einzuschwenken, was für eine gemeinsame Zukunft der beiden nötig wäre.

Deutlich unterstrichen wird dieser Werteunterschied zwischen Sara und Mellefont durch die besondere Charakterisierung Mellefont's bei seinem Zusammentreffen mit Marwood. Bereits das Aufeinandertreffen beider ist in diesem Zusammenhang markant:

MELLEFONT (*der mit einer wilden Stellung herein tritt*) Ha! Marwood –
 MARWOOD (*die ihm mit offenen Armen lächelnd entgegen rennt*) Ach Mellefont –
 MELLEFONT (*bey Seite*) Die Mörderinn, was für ein Blick!
 MARWOOD Ich muß Sie umarmen, treuloser, lieber Flüchtling!
 (Miß Sara Sampson, II, 3, S. 283)

Die Haltung der Marwood zeigt dabei deutlich die Intention, Mellefont's Beziehung zu Sara als Teil einer seriellen Untreue darzustellen, um die Zugehörigkeit zu ihr zu unterstreichen und ihn zu einer baldigen Rückkehr zu ihr zu bewegen. Gleichzeitig zeigt sich eine Verstellung in ihren positiv dargestellten Annahmen, da der Rezipient aus dem Dialog mit ihrem Kammermädchen weiß, dass sie selbst so selbstverständlich überzeugt, wie sie es darstellt, von der Bedeutungslosigkeit der Beziehung Mellefont's zu Sara nicht ist. Mellefont teilt diese Sprache der Verstellung. Er nimmt sie bei ihrem ersten Zusammentreffen zwar negativ wahr, nimmt seine Negativzuschreibung ihrer Figur als ‚Mörderin‘ allerdings nur im Beiseitesprechen, nicht im direkten Dialog, vor. Er will zwar den Entschluss zu Aufrichtigkeit als endgültige Ablösung von dem alten Leben und dem Neubeginn mit Sara gesehen wissen (vgl. Miß Sara Sampson, II, 3, S. 284f). Doch er lässt sich umstimmen, zu Marwood und Arabella zurückzukehren. Die verbalen wie körperlichen Umarmungen der ehemaligen Geliebten (vgl. Miß Sara Sampson, II, 3, S.285ff), deren Fußfall und auch das in den Regiebemerkungen festgehaltene Schmeicheln der Tochter (vgl. Miß Sara Sampson, II, 4, S. 289ff) sind dabei entscheidend. Auch der

²⁴⁹ Fiedel: Familie und Vertrauen, S. 36.

Vorwurf, Sara von dort entführt zu haben, wo sie hingehört (vgl. Miß Sara Sampson, II, 4, S. 290f), leistet allerdings seinen Beitrag zur Meinungsänderung Mellefont's.

Seine Vaterschaft charakterisiert ihn in derselben Weise ambivalent, wie seine Figurenkomposition abgesehen von dieser verläuft. So zeigt ihn seine Bestätigung, „für Arabellen sorgen“ zu wollen, da er „Verbindlichkeiten gegen sie“ (Miß Sara Sampson, IV, 4, S. 323) habe, in gewisser Weise positiv. Er zeigt in Ansätzen das Bestreben, eine Vaterrolle²⁵⁰ ausführen zu wollen. Andererseits wird der Eindruck fehlender Aufrichtigkeit gefestigt, da er die Existenz der Tochter gegenüber Sara zuvor verschwiegen hat (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 332f).

So schwankt er in der Szene der Konfrontation mit seiner Tochter zwischen der Option, zu dem Familienverbund (mit ihr und Marwood) zurückzukehren, und der, bei Sara zu bleiben. Die Regieanmerkungen unterstreichen die Unsicherheit seiner Haltung. So sprechen Gesten wie das Bei-Seite-Sprechen (vgl. Miß Sara Sampson, II, 3, S. 285) und die Haltung gegenüber Marwood („*der mit einer wilden Stellung herein tritt*“ (Miß Sara Sampson, II, 3, S. 283), aber auch der „*hitzige*“ Tonfall der Gespräche (Miß Sara Sampson, II, 6, S. 293) gegen eine emotionale Festigkeit seinerseits.

In dieser Szene wird die Unausweichlichkeit seines Schicksals besonders deutlich. Mellefont wirkt nicht diabolisch. Im Vordergrund steht nicht der Abfall Mellefont's vom Aufrichtigen. Vielmehr erscheint er „zumindest im Vergleich mit Sara und Marwood“²⁵¹ „bläß“²⁵², ist unfähig, mit den Widersprüchen seines Lebens fertigzuwerden, „schwach, unentschlossen, wankelmütig, haltlos“, dabei allerdings auch „unaufrichtig und rücksichtslos“²⁵³. Sein Verweis darauf, dass er schon ein Meineidiger sei, macht vor allem die Ausweglosigkeit seiner Lage, in der er nur unterliegen kann, deutlich. So kann er, der sich in der Vergangenheit selbst in diese Situation gebracht hat, nur jeweils mindestens eine Frau verlassen und somit enttäuschen. Der deutliche Vergleich, den er zwischen Sara und Marwood anstellt, mit dem er Marwood als „wollüstige, eigennützig, schändliche Buhlerin“ (Miß Sara Sampson, II, 7, S. 294) abqualifiziert, wirkt in diesem Zusammenhang wie ein verzweifelter Versuch, sich reinzuwaschen und sich auf die moralisch richtige Seite der ‚Besseren‘ zu stellen. Die

²⁵⁰ Wobei die Figur Arabellas als seine Tochter sich vor allem in ihrer Funktion als Tochtergeneration im Vergleich zu seiner Generation zeigt. Die Bedeutungsebene erhält in der Folge als Enkelgeneration für Sir William während des tragischen Finales des Dramas eine Bedeutung (vgl.: Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 81).

²⁵¹ Detken: Im Nebenraum des Textes, 146.

²⁵² Jutta Golawski-Baumgart: Lessing und Riccoboni. Schauspielkunst und Rollenkonzeption im Trauerspiel „Miß Sara Sampson“. In: Sprache und Literatur. Jg. 26. Bd. 75/76. Paderborn [u. a.] 1995. S. 184 – 204, S. 202.

²⁵³ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 188.

Figurenkonstellation zeichnet im Gegensatz dazu, wie bereits erwähnt (vgl. Kapitel II 1.1), auch die Marwood nicht gänzlich schlecht und ordnet ihr obendrein eine Tochter bei, für die Mellefont Verbindlichkeiten hat (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 4, S. 323). So erscheint Mellefont im Gegensatz zu Sir William (vgl. Kapitel II 1.3) unfähig, sich konsequent zu entscheiden (vgl. Miß Sara Sampson, I, 7, S. 273ff und IV, 1, S. 315ff).

Dass Sir William ihn in seine Verzeihung gegenüber der geliebten Tochter mit einschließt (vgl. Miß Sara Sampson, III, 3, S. 308), steht in deutlichem Kontrast zu dessen Weltsicht und der von diesem erwarteten Reaktion. Die Träne der Rührung, die Mellefont auf den Verzeihensbrief Sir Williams weint (vgl. Miß Sara Sampson, III, 5, S. 311), steht als Symbol der direkten Gefühlsäußerung, die vor aller Verstellung gefeit ist²⁵⁴ und die Unmittelbarkeit der Gefühlsäußerung zeigt. Durch diese Überwältigung wird das Ausmaß des Unterschieds beider Wertesysteme unterstrichen. Die Figur des Mellefont stellt damit zunächst den Bewertungsrahmen für die relative Einschätzung der Eigenschaft Sir Williams dar. Gleichzeitig erscheint er charakterisiert durch den Generationenunterschied zu Sir William wie auch durch einen Moralitätsunterschied zwischen beiden Figuren, die Mellefont auf die Seite des unaufrichtigen Auftretens stellt. Innerhalb des tragischen Finales des Dramas wird die Eigenschaft der Verzeihensbereitschaft jedoch zu einer im Rahmen des gesamten Dramenhorizonts herausragenden und stückentscheidenden Eigenschaft (vgl. Kapitel II 1.3).

So knüpft der Umgang Mellefonts mit Marwood in deren Abschiedsszene an Sir Williams Verhalten an. Er versucht erneut, wie schon beim ersten Zusammentreffen mit Marwood, seine Entscheidung für Aufrichtigkeit als endgültig und das Erlebte als ebenso außergewöhnlich in seinem Leben wie in dem der Sampsons (vgl. Kapitel II 1.3 und 1.4) zu inszenieren. Auf diese Weise versucht er sich gegen Marwoods Interpretation seiner Handlungen als Teil seiner Wechselhaftigkeit abzuschirmen. Anders als beim ersten Mal allerdings nicht durch den Inhalt, sondern durch die Haltung seiner Rede. So versucht er Distanz zu erzeugen mit kühl und geschäftig artikulierten Aussagen wie, er „sehe es sehr gern, [...] daß Ihre [Marwoods, M. F.] Unbäßlichkeit ohne Folgen gewesen ist“ (Miß Sara Sampson, IV, 4, S. 322). Hierbei stehen die beiden Figuren in vertauschter Relation. Beim ersten Zusammentreffen ist es Marwood, die freundlich, bis hin zum Schmeicheln auf vergangene Gemeinsamkeit verweist und die Aufgebrachtheit Mellefonts zu ignorieren oder zu überspielen versucht. Marwood ist hier zwar

²⁵⁴ vgl.: Renate Möhrmann: Die Theaterträne. Die süße Lust des Weinens. Zur emotionalen Modellierung der Zuschauer. In: Dies. (Hg.): „So muß ich weinen bitterlich“: Zur Kulturgeschichte der Träne. Stuttgart 2015. S. 211-232, S. 211ff. Siehe zur Bedeutung der Träne an dieser Stelle auch: Detken: Im Nebenraum des Textes, S. 149.

nicht aufgebracht, will aber von den Anknüpfungen an vergangene Gemeinsamkeiten ähnlich wenig wissen wie von der Absicht Mellefont's, mit Marwood brechen zu wollen „wie Leute von Vernunft“ (Miß Sara Sampson, IV, 4, S. 323).

Auch dabei erscheint Mellefont äußerst ambivalent. Er knüpft mit seinen Äußerungen zum einen an die Tugendhaftigkeit der Sampsons an. Seine Sprache wird an keiner Stelle gänzlich als falsch und hintertrieben entlarvt. Zum anderen hat der Vorschlag, sich vernünftig trennen zu wollen, aus der deutlich besseren Position Mellefont's heraus den deutlich schalen Beigeschmack des unangebracht Gönnerhaften und Herablassenden. Auch wird in dieser Szene bereits deutlich, dass er Marwoods falsches Spiel nur teilweise durchschaut. So erkennt er ihre Komplimente zwar als solche, erkennt die Planhaftigkeit ihres Versuches, sein Vertrauen zu gewinnen und ihn in Sicherheit zu wiegen, jedoch nicht. Diese Charakterisierung grenzt Mellefont zwar zum einen erneut von Marwoods weiblicher Raffinesse ab, lässt ihn statt böse und schurkenhaft eher blass und stellenweise ihr gegenüber naiv aussehen. Der Aspekt des Herablassenden zeigt zum anderen aber auch, wie sehr Mellefont und Marwood einem übereinstimmenden Weltbild entsprechend denken und agieren.

Die Naivität, mit der er auf Marwoods Freundlichkeiten hereinfällt, wird zum Schluss des Stückes direkt thematisiert. Sara nimmt hier die Schuld der „Unvorsichtigkeit“ auf sich und der Diener Norton kontert mit der Frage: „Warum soll Mellefont niemals unrecht haben?“ (Miß Sara Sampson, V, 2, S. 339). Dieser Frage folgend, kann man seine Bedeutung im gesamten letzten Akt betrachten. Er selbst betrachtet sich und handelt nach der Frage, was seine Bedeutung im Spannungsfeld zwischen Sara und Marwood und was in der Schlussfolgerung daraus sein Schuldanteil an Saras Tod ist. Er verflucht Marwood als Gestus des Schulterschlusses mit Sara und will ihre Schmerzen ebenfalls im Gestus der Solidarität mitleiden (vgl. Miß Sara Sampson, V, 4, S. 342). Auf der anderen Seite oder gerade eben wegen dieses Gefühls sieht er sich, „mehr [...] als Marwood“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 350), als Saras Mörder. Er übernimmt Verantwortung als Verkünder schlechter Nachrichten, indem er den Brief Marwoods verliest, und tritt dabei gleichzeitig als Anwalt der Wahrheit im Gestus der Aufrichtigkeit auf, denn er rechtfertigt das Vorlesen gegen den Willen der Sterbenden damit, dass diese unmöglich mit einer falschen Vermutung aus der Welt scheiden dürfe (vgl. Miß Sara Sampson, V, 10, S. 349). Mit seiner Zusammenfassung, sie sei verloren (vgl. Miß Sara Sampson, V, 5, S. 344), zeigt er sich dabei als nichtgläubiger Diesseitsgewandter, der von der bereits aufs Jenseits blickenden und sich auf diese Weise gläubig zeigenden Sara korrigiert wird. Mellefont's (fehlende) Religiosität wird nur am Rande thematisiert, steht allerdings im Zusammenhang mit seinem Versuch, sich der Moralität der Sampsons anzuschließen, die mit

christlichen Werten assoziiert ist (vgl. Kapitel II 1.3 und 1.4). Allerdings steht sie auch im Zusammenhang mit einer distanziert urteilenden Skepsis zu dem sich ihm zeigenden Geschehen, die sich durch seine Figurendarstellung im Rahmen der vorliegenden Arbeit als bedeutsamer Aspekt seiner Figur zeigen wird, durch den er zumindest nicht einseitig ab-, wenn nicht gar aufgewertet wird.

In Saras Sterbeszene zeigen sich dann alle Aspekte der Merkmalskomposition Mellefont's noch einmal gebündelt, die für einen Fassettenreichtum und gleichzeitig und in Kombination mit diesem für seine Unstetheit stehen. Mit beiden Aspekten wird er in dieser Szene von Sir William Sampson als männliche Gegenfigur abgegrenzt, die allerdings in einer anderen Lebensphase angesiedelt ist, sodass sein Alter und Geschlecht indirekt zum Tragen kommen. Beide Grundeigenschaften, der Fassettenreichtum und das Unstete, stellen sich so dar und unterstützen dabei zugleich, wie Sara ihn als „Mensch, aber kein Ungeheuer“ (Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 335), also menschlich fehlbar und unsicher, aber nicht böse, beschreibt.

Noch deutlicher werden das Schwankende und die Ambivalenz seiner Figur nach dem Tod seiner Geliebten während der Reflexion über denselben und bei der Motivierung und Vorbereitung seines eigenen Todes. Hier wirbt er zunächst darum, Sir Williams Rache zu erfahren, die er für eine angemessene Reaktion auf den Tod der Tochter hält. Bis zu deren endgültigem Ende hält er mit William einhellig den letzten Wunsch Saras nach Versöhnung der beiden ein. Direkt nach ihrem Tod gehen die Einschätzungen der beiden Männer allerdings deutlich auseinander. Während Sir William als Vertreter der älteren Generation, in einem christlichen Weltbild gefestigt und an Tugendmaßstäbe gebunden, weiterhin dem Wunsch der Tochter nachkommen will, erwartet Mellefont nun dessen Rache. Zunächst erscheint Mellefont dabei als Kontrastfolie für den erhabenen Sir William, und seine Erwartung der Rache sieht nach niedrigem Unverständnis der Erhabenheit Sir Williams aus. Für eine bloße Kontrastfolie argumentiert er jedoch in der Folge zu nachvollziehbar und umsichtig, wenn er konstatiert, Sara habe „mehr, als die menschliche Natur vermag“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S.351), verlangt. Die Frage nach den Grenzen des menschlich Machbaren, des Vertretbaren, den Grenzen der Toleranz und Vergebung wird gestellt. Diese Frage stellt sich allgemeingültig und gilt dabei gleichzeitig natürlich auch weiterhin für seine ganz spezielle Situation. In dieser bedeutet diese Frage den Hinweis auf die Größe seiner Schuld für den Tod Saras, für die er sich keine Verzeihung vorstellen kann, schon erst recht nicht von dem sie über alles liebenden Vater. Diese Verzeihensbereitschaft ist für Mellefont unvorstellbar, sodass er innerhalb des Dramenhorizonts als der moralisch Unterlegene dargestellt wird. Durch die Eingängigkeit seiner Argumentation wird allerdings die Sinnhaftigkeit seiner Position unterstrichen und er

wird über den Dramenhorizont hinaus Träger einer für Lessing typischen²⁵⁵, die extremen Ausprägungen von Tugendhaftigkeit und Aufrichtigkeit kritisch betrachtenden Instanz. Somit wird er gleichzeitig auch Garant einer Position, die richtungsweisend ist für die Entwicklung der Reaktionen auf tragische Entwicklungen in den folgenden Dramen, die in den weiteren Kapiteln der vorliegenden Arbeit analysiert werden.

Dennoch, könnte man zunächst denken, bei genauem Hinsehen aber genau deshalb, überlebt er gerade in dieser Position nicht. Über den direkten Grund seines Suizids ist bereits einiges geschrieben worden. Kalisch sieht eine endgültige Entscheidung gegen das ewig Schwankende für „Bewusstseinskontrolle und Realitätsprüfung“²⁵⁶ und gleichzeitig einen Verzweiflungsakt über den Verlust der empfindsamen Partnerin in dem Entschluss, als Sühne für den Schuldanteil an Saras Tod gegen das „moralische Verdikt gegen den ‚Selbstmord‘“²⁵⁷ zu sterben. Mauser hingegen geht von einer Einsicht Mellefont in die Notwendigkeit von Bindungsfähigkeit als Grundlage von Partner- und Vaterschaft und die davon herrührende Unfähigkeit, mit seiner Schuld weiterzuleben, aus²⁵⁸.

Beiden Interpretationsansätzen ist der wichtige Aspekt gemein, dass Mellefont mit seiner Schuld, die er am Tod Saras empfindet, nicht weiterleben kann und sich daher selbst ersticht (vgl. Miß Sara Sampson, V, 10, S. 351). Hinzugefügt sei der mindestens ebenso wichtige Teilaspekt, dass er im Angesicht des Vaters, dem er die einzige Tochter geraubt hat, mit seiner Schuld nicht leben kann. Damit vollzieht er gedanklich kurz vor seinem Tod die von Sara geforderte familienähnliche Zusammenführung, indem er sich unter die richtenden Augen Sir Williams begibt. Da er die mit dem richtenden Blick zugleich verbundene Verzeihung allerdings nicht annehmen kann, muss er sterben. Ähnlich wie Marwood (vgl. Kapitel II 1.1) ist ihm dabei in Abgrenzung zu den Helden des Bildungsromans keine fortdauernde, erst recht keine lineare Entwicklung zu zuschreiben, da er „die Idee der Bildsamkeit des Individuums“²⁵⁹ nicht erfüllen kann.

Mellefont entwickelt sich folglich bis zum Schluss nicht kontinuierlich in irgendeine Richtung. Er schwankt und wirkt gerade in Abgrenzung zu den Sampsons wankelmütig und teilweise

²⁵⁵ Die kritische Distanz des idealen Autors zum (übertrieben) tugendhaften Geschehen der Dramenhandlung wird in *Emilia Galotti* noch deutlicher (vgl. Kapitel II 2.4.4).

²⁵⁶ Eleonore Kalisch: Von der Ökonomie der Leidenschaft zur Leidenschaft der Ökonomie. Adam Smith und die Ad-spectatores-Kultur im 18. Jahrhundert. Berlin 2006, S. 193.

²⁵⁷ Andreas Bähr: Zur Einführung. Selbsttötung und (Geschichts-)Wissenschaft. In: Andreas Bähr / Hans Medick (Hg.): Sterben von eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis. Köln / Weimar / Wien 2005. S. 1-19, S. 12.

²⁵⁸ vgl.: Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 190.

²⁵⁹ Gerhart Mayer: Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart 1992, S. 19.

bläss²⁶⁰. Er versucht sich der Geisteshaltung der Sampsons anzugleichen oder zumindest anzunähern, kennt aber ein Leben in anderen Milieus und Moralitätszusammenhängen und muss sich daher mit andern Problemlagen auch in Form der daraus entstandenen Ansprüche – der ehemaligen Geliebten und der Tochter – befassen. So schwankt er zwischen den Welten Saras und Marwoods und passt sich auch in der Kommunikation mit diesen immer wieder deren jeweiliger Denk- und Kommunikationsweise an. In genau diesem Schwanken erscheint er typisiert. Eine dynamische Figurenkonzeption²⁶¹ liegt nicht vor.

Durch sein Schwanken zwischen den exponierten Typisierungen in flatterhaft-libertinistischem Verhalten und dem angestrebten durch Tugendhaftigkeit gekennzeichneten Standpunkt des jungen Liebhabers ist ihm eine Entwicklung zum Individuum folglich verstellt. Durch die Blässe²⁶² und sein fortwährendes Suchen bedingt, fehlt ihm auch die Selbstreflexion, die ihn zum Subjekt werden lassen könnte. Durch die punktuelle identifikatorische Nachvollziehbarkeit seiner Argumentation wird allerdings auch deutlich, dass er nicht als bloße Projektionsfolie der Tugendhaftigkeit und Selbstreflexionsfähigkeit der Sampsons im Drama auftritt. Die Gesamtanlage seiner Figur kann diese nach der dargestellten Analyse seiner Handlungsweisen allerdings nicht repräsentieren. Auch für die Rezeption seiner Figur findet die „Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“²⁶³ nicht statt. Vielmehr wird ein Suchender gezeigt, der ernsthaft um eine Individualität und deren Einordnung ringt, an dieser aber auf Grund seiner Figurenanlage und der Gegebenheiten seines Umfelds scheitert. Gleichzeitig wird er jedoch durch seine Kenntnis beider Milieus, dem der Aufrichtigkeit der Sampsons und der Verschlagenheit, repräsentiert durch die Frauen, mit denen er sich vor Sara umgeben hat – im Drama gezeigt durch die Figur der Marwood – zum potenziellen Träger einer aufrichtig reflektierten, dabei allerdings tugendkritischen Meinung. Im Dramenkontext wird dies nur in Ansätzen durch seine Frage nach den Grenzen von Verzeihensbereitschaft (vgl. Miß Sara Sampson, V, 10, S. 351) skizziert. Im Kontext der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels stellt diese Thematisierung jedoch eine Art Basis für eine Figurenkonzeption dar, die für die Analyse im Rahmen der vorliegenden Arbeit von entscheidender Bedeutung ist (vgl. Kapitel II 1.3, 1.4 und II 2).

²⁶⁰ vgl.: Detken: Im Nebenraum des Textes, S. 146.

²⁶¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

²⁶² vgl.: Golawski-Baumgart: Lessing und Riccoboni, S. 202.

²⁶³ Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

1.3 Sir William Sampson und sein ‚tyrannisierendes‘²⁶⁴ Verzeihen

Sir William tritt als erster im Personenverzeichnis auf, was üblicherweise mit der Kategorie der ersten Rolle innerhalb des Rollenfachsystems zusammenfällt. Diese erste Rolle²⁶⁵ ist in seiner Besetzung eng verbunden mit dem Typ des Haus- und Familienvaters. Dieser Typ kann sowohl in „polternder Strenge“²⁶⁶ als auch als „zärtliche[r] Vater“ (Miß Sara Sampson, III, 3, S. 305ff) inszeniert sein. Diese Doppelgestalt ergibt sich aus der üblichen Vorstellung des 18. Jahrhunderts vom Vater als „Erzieher zur Vernunft [...] [,] verantwortlich für das Geraten der Kinder“²⁶⁷. Die Bedeutung dieser Verantwortung wurde bereits im Zusammenhang mit Mellefont (vgl. Kapitel II 1.2) erwähnt. Sie ist als Basis für die sich ihm stellende, in ihrer Bedeutung ebenfalls bereits erwähnten (vgl. Kapitel II 1.2), Frage nach dem Verzeihen Dreh- und Angelpunkt seiner Eigen- und Fremdre reflexionen im Drama.

Sir William Sampson und Miss Sara Sampson sind die einzigen beiden Figuren, die bereits im Personenverzeichnis mit Bezeichnungen versehen sind, die auf ihre gesellschaftliche Stellung hinweisen. Beide Titel sind dabei in der englischen Bezeichnung belassen und nicht eingedeutscht. Durch das Belassen der Bezeichnungen im englischen Namenssystem muss keine Einordnung in das deutsche Standessystem erfolgen, was den Fokus des Dramas von einem möglichen sozialkritischen Aspekt auf den privaten Konflikt verschiebt.

Darüber hinaus sind sie die einzigen beiden Figuren, die mit Vor- und Nachnamen vorgestellt werden. Sampson ist dabei weder ein sprechender noch ein historisch bedeutungsvoller Name. So liegt die Einschätzung nahe, dass die Erwähnung des Nachnamens primär zur Identifikation der familiären Vater-Tochter-Beziehung dient. Die enge Bindung der beiden und die eben gerade nicht individualisierte, wenn auch deutlich vom gesellschaftlichen Umfeld abweichende ‚Gruppenidentität‘ der beiden in ihrer „Schrumpffamilie“²⁶⁸, wird deutlich. Gerade diese kleinste gesellschaftliche Einheit, die Familie, die hier auch noch auf einen Teil reduziert ist, stellt die Basis der Auseinandersetzung um die Haus- und Familienvater-Rolle Sir Williams in die Tradition des Pater familias²⁶⁹ aus antik-römischer Tradition dar, aus dessen Anlage und Bedeutung sich der literarische Typ des Familienvaters des 18. Jahrhunderts entwickelt hat²⁷⁰.

²⁶⁴ vgl. Miß Sara Sampson, IV, 1, S. 317.

²⁶⁵ vgl.: Rischbieter: Art.: Rollenfach, Sp. 1081f.

²⁶⁶ Rose Götte: Die Tochter im Familiendrama des 18. Jahrhunderts, phil. Diss. Bonn 1964, S. 125.

²⁶⁷ Barbara Drinck: Vatertheorien. Geschichte und Perspektive. Opladen 2005, S. 49.

²⁶⁸ Renate Möhrmann: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: Renate Möhrmann / Barbara Mrytz (Hg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart / Weimar 1996. S. 71-91, S. 75.

²⁶⁹ vgl.: Gottfried Schieman: Art. pater familias. In: Hubert Cancik (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Bd. 9. Stuttgart 2012, Sp. 394f.

²⁷⁰ vgl.: Drinck: Vatertheorien, S. 43ff.

Diese Typisierung bildet die Grundlage der Individualisierung der Figur, was im Folgenden, wie auch mit Blick auf Sara im folgenden Teilkapitel (vgl. Kapitel II 1.4), erläutert wird.

Von Anfang an tritt Sir William ausschließlich seinem Aufgabenbereich als Vater verschrieben auf. Seine Fassungslosigkeit über den Aufenthaltsort seiner Tochter („Hier meine Tochter?“ (Miß Sara Sampson, I, 1, S. 267)) zeigt von Anfang an die Sorge eines liebenden Vaters. Die Ellipse des rhetorischen Fragesatzes macht dabei im ersten Satz eine erregte Stimmung deutlich, die auf Grund seiner emotionalen Involvierung in die Situation seiner Tochter verständlich erscheint. Die Einzigartigkeit und Bedeutsamkeit der Situation in seinem Leben und für sein Leben ist von Beginn an deutlich. In den folgenden Sätzen wird sein Zorn gegen den Ver- beziehungsweise Entführer seiner Tochter deutlich. Auch wenn sie eigentlich von seinem Diener artikuliert werden, spiegelt dieser auch die Meinung seines Herrn wider:

SIR WILLIAM: Hier meine Tochter? Hier in diesem elenden Wirtshause?

WAITWELL: Ohne Zweifel hat Mellefont mit Fleiß das allerelendeste im ganzen Städtchen zu seinem Aufenthalte gewählt. Böse Leute suchen immer das Dunkle, weil sie böse Leute sind. Aber was hilft es ihnen, wenn sie sich auch vor der ganzen Welt verbergen könnten? Das Gewissen ist doch mehr als die ganze uns verklagende Welt. (Miß Sara Sampson, I, 1, S. 267).

Die Strenge, die im Sinne des ‚polternden Alten‘ für einen Familienvater üblich ist²⁷¹, ist von Dramenbeginn an gebrochen. Es ist sehr viel mehr der ‚zärtliche Vater‘ (Miß Sara Sampson, III, 3, S. 305ff), der hier inszeniert zu werden beginnt. Die Tochter ist durch die Flucht vor Dramenbeginn nicht in seinem Haus und somit sowohl praktisch als auch sinnbildlich nicht in seiner Gewalt. Vielmehr ist er in der Position, seine Tochter in der Ferne zu suchen. Die charakteristische Konstellation der Familiendramen des 18. Jahrhundert, in denen die Väter die Töchter ‚mit polternder Strenge vor einem elenden Schicksal zu bewahren trachten‘²⁷², ist von Beginn an nicht erfüllt. Die Tochter befindet sich in diesem Fall schon im ‚allerelendeste[n] Wirtshaus] im ganzen Städtchen‘ (Miß Sara Sampson, I, 1, S. 267) als metaphorischem Ort für ihre aktuelle gesellschaftliche Lage, die für ihren Vater ebenfalls gilt. Auch und gerade hier zeigt der Vater die Strenge nicht, will vielmehr sogar weinen, was als absolute und unverstellte Gefühlsäußerung zu verstehen ist²⁷³. Gerade diese abweichende Typisierung prägt den Tonfall des Konflikts des Dramas von dessen Exposition an.

²⁷¹ vgl.: Drinck: Vatertheorien, S. 46ff.

²⁷² Götte: Tochter im Familiendrama, S. 125.

²⁷³ vgl.: Renate Möhrmann: Die Theaterträne. Die süße Lust des Weinens. Zur emotionalen Modellierung der Zuschauer. In: Dies. (Hg.): „So muß ich weinen bitterlich“: Zur Kulturgeschichte der Träne. Stuttgart 2015. S. 211-232, S. 211ff.

Ob Sir William vor Beginn der Dramenhandlung eben dieser tugendstrenge Vater war und schon eine Entwicklung aus einer Typisierung heraus vollzogen hat, lässt sich nicht eindeutig beantworten. In jedem Fall handelt er bereits von seinem ersten Auftritt an innerhalb einer Typisierung als zärtlicher Vater. Auf der einen Seite beschwichtigt der Diener Waitwell Sara, die sich vor dem Zorn ihres Vaters fürchtet, dieser sei „noch immer der zärtliche Vater“ (Miß Sara Sampson, III, 3, S. 305ff), der er dementsprechend auch vorher gewesen sein muss. Es ist die Einschätzung eines scheinbar unbeteiligten Beobachters. Jedoch spricht dieser an anderer Stelle auch die Meinung seines Herren, Sir William, aus (vgl. Miß Sara Sampson, I, 1, S. 267). So ist es also offenbar auch zumindest ein Teil der Selbstwahrnehmung Sir Williams, dass er schon immer und schon vorher ein zärtlicher Vater war. Auf der anderen Seite macht sich Sir William Vorwürfe, an der Flucht seiner Tochter selbst eine Mitschuld zu tragen. Dabei erscheint die Annahme einer vormaligen Tugendstrenge in der Tat begründet, da die Flucht der Tochter mit Mellefont nicht nötig gewesen wäre, wenn der Vater nicht eine Gegenposition bezogen und dabei ein strenges Regiment walten lassen hätte. Zumindest müsste dies im Raum gestanden haben, sodass die Tochter ihrem Vater von ihrer Liebschaft vor der Flucht gar nichts erzählt hat (vgl. Miß Sara Sampson, III, 1, S. 299f). Dieser Beweis kann allerdings nur als sehr indirekter angesehen werden, da alle diese Annahmen zur Vorgeschichte des Dramas gehören und innerhalb der Dramenhandlung nur vage Hinweise darauf gegeben werden. Sie sind nicht als Vergangenheitsdarstellungen der Figuren²⁷⁴ aufzufassen. Noch dazu ist dabei fraglich, ob die Einschätzung Sir Williams durch seine Tochter, die der Entscheidung zur Flucht mit Mellefont zu Grunde liegt, den realen Gegebenheiten entspricht oder vielmehr eine unbegründete, subjektiv empfundene Angst vor dessen (möglicher) Strenge darstellt. So ist auch die Selbsteinschätzung Sir Williams relativ, da er, wenn er so zärtlich, wie ihn auf der anderen Seite sein Diener beschreibt, auch schon vor dem fraglichen Zeitraum war, eine einmalige Strenge seiner Tochter gegenüber möglicherweise selbst überbewertet und übertrieben selbstkritisch argumentiert. Die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz (vgl. Kapitel I 2) wird hier besonders figurencharakteristisch und handlungsweisend deutlich.

Ein ähnliches Problem der Subjektivität besteht, was Saras explizite Kommentierung ihrer Erziehung durch ihren Vater angeht. In diesem Zusammenhang gibt sie, deren Mutter im Wochenbett gestorben ist, an, verliebt zu sein in die Vorstellung, einen Vater zu haben, der sie „noch nie nach einer Mutter seufzen lassen“ (Miß Sara Sampson, IV, 1, S. 317) hat, und

²⁷⁴ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

fürchtet, eine Mutter könnte sie mit Liebe tyrannisiert haben (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 1, S. 317). Beide Figuren erhalten dadurch als Basis einer Figurenkonzeption als Individuum eine zumindest punktuelle Vergangenheitsdarstellung²⁷⁵.

Die Angaben hierzu sind allerdings nicht nur ebenso indirekt wie das Argument der möglicherweise notwendigen Flucht, sondern durch die Abgrenzung zu einer möglichen mütterlichen Erziehung, die Sara wohlbemerkt nie kennengelernt hat, auch noch relativ zu sehen. Obendrein kann die klischeetypische Charakterisierung einer mütterlichen Erziehung, die dem oben genannten Schema der Zuordnung von Frauen zu den Merkmalen der Schwäche und des Gefühls zu folgen scheint, als externe Attribution der Teile auch beziehungsweise eher ihrer väterlichen Erziehung aufgefasst werden. Diese tendiert in die Richtung einer zu starken, fast tyrannisierenden Eltern-, in diesem Fall Vaterliebe, was Sara als Begriffskomplex selbst aufbringt (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 1, S. 317.) Beim Lesen des Dramas erscheint dem Rezipienten die Vater-Tochter-Bindung der Sampsons dabei nicht immer als positiv – vor allem für die Tochter. Vielmehr erscheint sie stellenweise auch problematisch eng, wie noch zu zeigen ist. Indem auch mit dieser Problematik umgegangen werden muss, „entsteht [...] die Illusion einer komplexen Gestalt, in der sich Gutes und Schlechtes mischt“²⁷⁶.

In jedem Fall wird Sir William durch die Figurenreden des Dieners und Saras explizit und durch die Mellefontes implizit (vgl. Kapitel II 1.2) durchweg positiv fremdkommentiert²⁷⁷. Im Drama betreffen ihn nur handlungsanweisende Regiebemerkungen („*Sie gehen beide auf verschiedenen Seiten ab*“ (Miß Sara Sampson III, 1, S. 300), „*Sie gehen auf verschiedenen Seiten ab*“ (Miß Sara Sampson III, 7, S. 315), „*Sie gehen ab, und das Theater fällt zu*“ (Miß Sara Sampson V, 11, S. 352)). Sie beinhalten keinerlei Merkmalszuweisungen abseits der Figurenrede, sodass auch dadurch keine Diskrepanz zwischen Rede und Verhalten und auch keine Brechung dieses Bildes entsteht.

Durch die Flucht, die vor Beginn der Dramenhandlung geschehen ist, ist der Bruch der engen, bereits im Personenverzeichnis markierten Bindung von Vater und Tochter, zunächst vollzogen. Allerdings sieht Weber zu Recht zwischen beiden Sampsons die Ergänzung einer „vorbildliche[n] Kindesmoral [...] in der ebenso altruistischen Elternmoral“²⁷⁸, wobei, wie wiederum Barner feststellt, „die Tugendhaftigkeit der Personen der Tiefe ihrer familiären

²⁷⁵ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

²⁷⁶ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

²⁷⁷ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

²⁷⁸ Weber: Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels, S. 197.

Bindung“²⁷⁹ entspricht. Dieses gegenseitige Erwidern tugendhafter Vorstellungen und Handlungsmaximen führt im Drama zu einem andauernden Ringen um eine Möglichkeit und dann den Grad einer möglichen Wiederannäherung beider. So führt die tugendhafte Grundeinstellung des Vaters zu einer großen, im Drama auch noch fortschreitenden, Vergebungsbereitschaft, die zur Grundlage seines Handelns wird.

Auf Seiten der Tochter wird diese Bereitschaft von einem Sich-Sträuben gegen eben diese erwidert, was zu einem Hinauszögern des Prozesses über die gesamte Dramenhandlung hinweg bis zu Saras Tod führt. Sicherlich ist dabei richtig, dass die Tugendhaftigkeit der beiden Sampsons durch ihre Art, miteinander umzugehen, unterstrichen wird und andersherum die Tugendhaftigkeit der Figuren die Echtheit der Gefühle in ihrer innerfamiliären Beziehung beglaubigt. Dies geschieht in ständiger Abgrenzung zu der Mutter-Tochter- beziehungsweise Vater-Tochter-Beziehung auf der Seite von Marwood, Mellefont und der gemeinsamen Tochter (vgl. Kapitel II 1.1 und 1.2) und verdeutlicht so in Abgrenzung die bereits erwähnte besondere ‚Gruppenidentität‘ der ‚Schrumpffamilie‘ Sampson.

Grund für die während der Dramenhandlung weiter fortschreitende Verzeihensbereitschaft William Sampsons ist dabei nicht etwa ein egoistisches Interesse²⁸⁰, Sara als „Stütze [s]eines Alters“ (Miß Sara Sampson, I, 1, S. 268) an sich zu binden, wie seine Äußerungen im ersten Auftritt Glauben machen könnten. Vielmehr entwickelt er sich gerade von dieser Position zu Beginn des Dramas weg, denn es stellt sich ihm die problematische Frage, wie er mit dem Vertrauensverlust seitens seiner Tochter durch deren Flucht und dem unsteten Partner an ihrer Seite umzugehen habe, wenn er gleichzeitig ein zärtlicher Vater seiner Tochter gegenüber bleiben und kein strafender werden will. Die Notwendigkeit der Veränderung der Figur liegt damit in der Änderung der Randbedingungen in einer sich ändernden Figurenkonstellation.

Letzteres kann er nur leisten, wenn er ihr ihre Flucht und den damit einhergehenden Vertrauensverlust verzeiht. Indem er ihr dies in einem Brief anbietet, entwickelt er sich immer weiter zum Garanten und Vertreter eines wahrhaft aufgeklärten Menschseins²⁸¹, das sich auf eine andere Form der Tugendhaftigkeit als auf eine rigorose stützt. Diese Tugendhaftigkeit besteht vielmehr in einem fortschreitenden Altruismus, der William Sampson dazu führt, immer mehr das in den Vordergrund zu stellen, was nicht nur für Sara, sondern für die Gesamtsituation des ihn umgebenden sozialen Umfelds das Beste ist. In der Darstellung dieser Bewegung wird bereits deutlich, dass er sich von seiner Typisierung, innerhalb derer er exponiert wird,

²⁷⁹ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 175.

²⁸⁰ vgl.: Takahashi: >Identitätskrise<, S. 338.

²⁸¹ vgl.: Takahashi: >Identitätskrise<, S. 338.

entfernen muss. Um der zärtliche Vater seiner Tochter bleiben zu können, muss er von seinen Grundsätzen der Tugendhaftigkeit abweichen. Die erwähnte Notwendigkeit der Veränderung der Figur zeigt sich damit im Zusammenhang der Moralität am deutlichsten.

Allerdings zeigen sich Sir William in seiner neugewonnen Verzeihensbereitschaft zunächst ungeahnte Hürden, denn Sara zeigt sich in seiner Abwesenheit nicht in der Lage, diese anzunehmen. Sie nimmt den Brief des Dieners Waitwell nur nach der Anwendung einer List an, mit der er ihr vorgaukelt, der Brief des Vaters sei im deutlichen Gegensatz zu dessen tatsächlichen Inhalt „nur allzu hart“ (Miß Sara Sampson, III, 3, S. 305). Die Szene mutet paradox an, da Waitwell ihr neun Wortwechsel lang (vgl. Miß Sara Sampson, III, 3, S. 302ff) die Vergebung des Vaters nahebringen und die Annahme derselben nahelegen will und nur eine einzige Einlassung braucht, ihr vorzugaukeln, der Brief sei doch nicht verzeihend, sondern „vielleicht nur allzu hart“ (Miß Sara Sampson, III, 3, S. 305). Allein durch diese groteske Einfachheit der gelingenden List wird deutlich, wie sehnlich Sara eigentlich das Verzeihen ihres Vaters wünscht.

Das „moralische[] Schauturnen“²⁸², in das sich die Sampsons begeben, sich gegenseitig überbieten und dabei den Bezug zur realen Situation zunehmend verlieren²⁸³, zeigt die Schwierigkeit der Figuren, sich in der neuen Situation, in der sie sich befinden, nach den gewohnten moralischen Normen zurechtzufinden. Diese Schwierigkeit ergibt sich vor allem dadurch, dass sich beide nicht im Klaren darüber sind, dass sie mit der Einschätzung ihrer aktuellen Situation und der Bewertung der Ereignisse auf der Suche nach einer neuen Werteordnung sind – oder es sein müssten.

Dabei nimmt die Verzeihensbereitschaft des Vaters der Tochter den Ankläger im Außen, die Projektionsfläche ihres eigenen schlechten Gewissens und ihrer eigenen Gewissensbisse. Damit gerät sie in eine Orientierungslosigkeit. Für sie entsteht ein Wertevakuum durch den Wegfall der väterlichen Strenge, die sie in ihrer kindlichen Erziehung, wie bereits erwähnt, zumindest erfahren zu haben glaubt. Diese Wandlungsbetrachtung der Figur reicht damit bis in die Vorgeschichte des Dramas zurück. Damit wird Sir William als dynamische Figur²⁸⁴ exponiert.

²⁸² Gerhard Fricke: Bemerkungen zu Lessings >Freigeist< und >Miß Sara Sampson<. In: Festschrift für Josef Quint. Hugo Moser (Hg.). Bonn 1964. S. 83-120, S. 117.

²⁸³ vgl.: Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 172f.

(Hier nur für die Figur der Sara dargelegt, lässt sich das Prinzip des moralischen Schauturnens nach Fricke auf den Überbietungsgestus beider Sampsons ausweiten und gilt damit für beide Figuren.)

²⁸⁴ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

Diese Unfähigkeit Saras, mit der neuen Situation umzugehen, zeichnet Sir William in Abgrenzung zu Sara als besonders fortschrittlichen, menschenzugewandten, verzeihenden Vater und Menschen aus. Gleichzeitig fällt ihre Unfähigkeit, mit der Situation umzugehen, auf ihn und seine Erziehung (im Endergebnis negativ) zurück, da er sie mit der Tugendstrenge oder in dem Glauben derselben erzogen und ihr die Möglichkeit verstellt oder zumindest erschwert hat, lebensstauglich, um des eigenen Überlebens willen, von dieser abzuweichen, wie er es selbst tut.

Er selbst gibt sich in seinem verzeihenden Brief, in dem er lediglich über die Abwesenheit der Tochter klagt, eine Mitschuld an Flucht und am Vergehen seiner Tochter (vgl. Miß Sara Sampson, III, 1, S. 308). Er „habe selbst den größten Fehler bey diesem Unglücke begangen“ (Miß Sara Sampson, III, 1, S. 299), da er Mellefont zu nah an seine Tochter habe herankommen lassen, dann aber mit väterlicher Strenge eine Bindung untersagt habe. Damit habe er seine Tochter ohne die entsprechende Lebenserfahrung heimlich und ohne einen lebenserfahrenen Ansprechpartner in ihrem Vater diesem „gefährlichen Mann“ (Miß Sara Sampson, III, 1, S. 299) in die Arme getrieben.

Seine Einschätzung zu Mellefont revidiert er während der Dramenhandlung schleichend. Während die Einsicht in das, auch um des eigenen Wohls willen, notwendige Verzeihen der Tochter gegenüber bereits vor Beginn der Dramenhandlung geschehen sein muss, da der Vater bereits im ersten Auftritt Tränen um seine Tochter weint, verflucht er Mellefont als Urheber des Übels, in das zunächst seine Tochter und in der Folge auch er selbst geraten ist. Bereits vor dem ersten Wiedersehen zwischen Vater und Tochter nach Saras Flucht schließt Sir William Mellefont in seine Verzeihung mit ein. Dafür, dass diese Ausweitung im vorausseilenden Gehorsam der Tochter gegenüber geschieht, gibt es im Text keine Anzeichen. Im Gegenteil verhält sich Sara auch im Prozess des Verzeihens und dessen Annehmen derartig devot ihrem Vater gegenüber, dass man von derlei Gedanken bei Sir William nicht ausgehen kann. Seine Aussage, Mellefont werde der größte Zorn treffen, wenn er ihn von seiner Tochter abspalten könne, da dies aber nicht geht, sei er gegen seinen Unwillen gesichert (vgl. Miß Sara Sampson, III, 1, S. 299), ist für den hinter dem schleichenden Prozess des Verzeihens stehenden Gedankengang vielmehr von entscheidender Bedeutung. Der Anpassungsprozess auch seiner Tugendmaßstäbe an die sich ihm stellende Situation wird hiermit deutlich, seine dynamische Figurenkonzeption²⁸⁵ zeigt sich deutlich und er individualisiert sich in diesem Zusammenhang

²⁸⁵ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

fortlaufend von der Typisierung, die für ihn im Rahmen der Exposition seiner Figur aufgezeigt wurde.

Durch diesen Gedankengang ist außerdem von einer echten Einsicht in die Notwendigkeit, auch den Partner der Tochter bei sich aufzunehmen, auszugehen. Nur so ist auch die Einheit der Familie ernsthaft und langfristig zu sichern. Ganz zum Schluss, während des Sterbens der Tochter, sieht Sir William, dass Mellefont „dich [Sara, M. F.] aufrichtig liebet“ (Miß Sara Sampson, V, 9, S. 347f) und gönnt sie ihm. Hier rückt er auch *expressis verbis* von dem Eigennutz seiner früheren Liebe ab (vgl. Miß Sara Sampson, V, 9, S. 347).

Doch auch und gerade an dieser Stelle wird deutlich, dass diese Änderung der Einschätzung Mellefont's nicht primär aus einer veränderten Einschätzung von dessen Person, sondern vielmehr durch eine veränderte Einschätzung der Beziehung und der Eigenbestimmung der Tochter entsteht. Er nimmt Mellefont an, weil er diesen eben nicht „von dem Geliebten [s]einer Tochter trennen“ (Miß Sara Sampson, III, 2, S. 299) kann. Damit zeigt Sir William auch Einsicht in die Notwendigkeit, dass seine Tochter in die nächste Generation übertritt und an der Seite eines männlichen Partners zu leben beginnt – wenn dies auch gerade im Moment ihres Todes geschieht. Diese Wandlung der Figur in ihrer dynamischen Anlage²⁸⁶ ist zwar eine eher versteckte, aber dennoch die bedeutsamste für den Fortgang des Dramas (vgl. Kapitel II 1.4.3).

Dass William Sampson seine Tochter allein großziehen musste und diese seine einzige Tochter und dabei überhaupt das einzige Kind ihres Vaters ist, ist in der Dramenkonzeption kein Zufall. Die Konstellation dieser ‚Schrumpffamilie‘ wird im Drama durch den frühen Tod der Mutter im Wochenbett biologisch begründet (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 1, S. 316), doch ist damit eine nicht zu übersehende intime Enge zwischen Vater und Tochter geschaffen.

Damit steht das Generationenschema, das das Figureschema gliedert und in dem eigentlich Marwood und Sara um einen Geliebten, Mellefont konkurrieren und bei dem Sir William als einziger Vertreter der älteren Generation hinzutritt, noch einmal anders da, als es zunächst erschien. So bilden William und Sara Sampson unverkennbar die eigentliche Einheit, während Mellefont aus einer anderen ‚Welt‘ beziehungsweise eben einem anderen Milieu mit anderem Wertesystem dazustößt. Durch den fehlenden Willen, Sara nach der gemeinsamen Flucht auch zu heiraten, gerät er mit der (Werte-)Welt der Sampsons allerdings schnell wieder in Konflikt. Das daraus resultierende Zurückgeworfen-Sein auf die Beziehung zum Vater, also zur Herkunftsfamilie, kann auch als eine Rückkehr in den Status der Begleiterin des Vaters, der ja

²⁸⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

denselben Wertekosmos und dieselbe Lebensphilosophie teilt, verstanden werden. Dieser verzeiht ihr nun den Fehltritt ihrer Flucht und will sogar den in seiner Welt und seinem Wertekosmos Schuldigen, Mellefont, als Schwiegersohn annehmen und ihm verzeihen. Damit hebt er die Konkurrenzsituation der beiden Männer auf und würde der Tochter ein Zusammensein mit beiden Männern – in den vorgesehenen Typisierungen als liebevoll begleitender Vater, junger Ehemann und junge Ehefrau – ermöglichen, wenn sich Mellefont nicht in der Zwischenzeit als unwillig und unfähig für eine solche Konstellation – wie auch schon für die Ehe insgesamt – herausgestellt hätte.

Davon weiß Sir William nichts und scheint es auch nicht zu ahnen, da er nur in Teilen reflektiert, dass sein Verhalten von seiner speziellen Weltsicht abhängt und diese in anderen Teilen absolut setzt. So bildet er immer weiter sein Bild von der von ihm angestrebten Familienkonstellation heraus, ohne dabei zu realisieren, dass Mellefont nicht Träger dieser Hoffnung ist und sein kann. Sein letzter Ausspruch über Mellefont nach dessen Suizid, er sei „mehr unglücklich, als lasterhaft“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 352) gewesen, erscheint dann aber gleichzeitig als eine Art resümierende Merkmalszuschreibung des Gesamtdramas über ihn und repräsentiert dabei die Meinung auch des impliziten Autors über die Figur Mellefont. Ob er bis zum Schluss einer Täuschung aufsitzt oder eher so weit von den Alltagshandlungen Mellefont abstrahiert und nur noch das allgemeine und grundlegend Menschliche sieht, das er zum Schluss Mellefont als wahrhaft liebend ansieht und ihm seine Tochter gönnen kann, lässt sich mit letzter Sicherheit im Drama nicht klären. Die Aussage und Platzierung beziehungsweise Bedeutung des erwähnten letzten Satzes geben allerdings eine Tendenz in letztere Richtung, was sowohl die Figur des Mellefont (vgl. Kapitel II 1.2) als auch die Urteilskompetenz Sir Williams aufwertet.

In jedem Fall führt die angebotene Verzeihung ihres Vaters für Sara nicht zu der Übernahme der von Sir William angenommenen Möglichkeit. Vielmehr stellt sich der jungen Frau eine Situation, in der deutlich wird, dass sie bei und zusammen mit beiden Männern keine echte (Lebens-)Perspektive hat. Mellefont verweigert ihr die Ehe, und es ist nach dem, was er in seinem Monolog zu seiner Bindungsfähigkeit und -philosophie sagt, fraglich, ob er sich jemals darauf einlassen würde. In jedem Fall ist es aber auch nach Saras Moralvorstellungen und in ihrem Wertesystem nicht möglich, noch länger gemeinsam mit Mellefont zusammenzuleben, ohne ihre ohnehin unrühmliche gemeinsame Flucht und ihr weiteres Zusammensein durch eine Eheschließung nachträglich zu legitimieren. Somit ist sie automatisch auf ihren Vater zurückgeworfen, der mit seinem Verzeihensangebot genau diese Notwendigkeit aufnimmt. Mindestens neben, wenn nicht sogar vor dem schlechten Gewissen dem Vater gegenüber ist

dieses Zurückgefallen-Sein als wichtiger Grund für die Wiederaufnahme des Vater-Tochter-Verhältnisses im Drama auszumachen.

Zunächst einmal klingt das nach einer positiven Nachricht für Sara, die in einer schwierigen Lage wieder Schutz bei ihrem Vater bekommt, und damit nach einem positiv zu bewertenden Handeln Sir Williams. Doch diese wehrt sich nicht völlig ohne Grund gegen das Verzeihensangebot ihres Vaters. Dieser will mit seinem Angebot seine Tochter freigeben und dabei dennoch nicht ganz verlieren – so wie es für das Erwachsenwerden und die Familienneugründung der jungen Generation normalerweise üblich und das Normale ist. Dennoch denkt er dabei für die junge Generation einen Schritt zu weit. Dass er bereit und in der Lage ist, diesen Schritt zu gehen, zu dem die anderen Figuren nicht in der Lage sind, ist erneut Zeichen und an dieser Stelle auch Produkt seiner dynamischen Figurenkonzeption²⁸⁷, die an dieser Stelle einen deutlichen Schritt in Richtung einer Individualisierung ermöglicht. In Abgrenzung zu der linear dargestellten Form der Entwicklung über einen längeren Zeitraum, wie sie im Bildungsroman zu lesen ist (vgl. Kapitel I 2), lässt sich seine Entwicklung von einem konkreten Ereignis ausgehend feststellen. Eine signifikante Prozesshaftigkeit findet sich, wie dargestellt, jedoch auch in seiner Entwicklung, die damit eine deutliche Nähe zu denen der Bildungsromane aufweist. Die Aufteilung dieser Entwicklungsprozesse auf die Vertreter zweier Generationen ist ebenfalls ein deutliches Diskrepanzkriterium zu den dortigen Figurenkonstellationen.

Dass seine Tochter die von ihm angebotene Verzeihung nicht annehmen kann, weil sie einen immer wiederkehrenden versteckten Vorwurf ihres Vaters befürchtet, stellt die Frage, wie berechtigt ihre Furcht vor dem möglicherweise wiederkehrenden Vorwurf des Vaters ist. Man könnte zunächst einmal davon ausgehen, dass der verzeihende Vater nur die Maske ist, hinter der sich der eigentlich tugendstrenge Sir William versteckt, um seine Tochter, die „Stütze [s]eines Alters“ (Miß Sara Sampson, I, 1, S. 268), wiederzugewinnen. Doch ist bereits dargelegt worden, dass die typisierende Vorstellung des tugendstrengen Vaters eher ein Topos des strengen Familienvaters ist, der vorrangig in Saras Argumentation vorkommt, die nicht ohne Weiteres als Tatsache angenommen werden kann. Zudem hebt er im Verlauf der Dramenhandlung den Standesunterschied zwischen sich und seinem Diener in einem deklarativen Sprachakt²⁸⁸ auf und verweist darauf, dass es im Jenseits Standesunterschiede ohnehin nicht gebe (vgl. Miß Sara Sampson, III, 7, S. 315). So ergibt sich ein Bild, das einen

²⁸⁷ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

²⁸⁸ vgl.: John Searle: Ausdruck und Bedeutung. Untersuchung zur Sprechakttheorie. Frankfurt am Main 1982. S. 46ff.

sehr nächstenliebenden, menschenzugewandten Mann zeichnet und eine womöglich nur temporäre und womöglich eher taktische Verstellung Sir Williams nicht nahelegt. Darin findet die Furcht der Tochter also keine stichhaltige Erklärung.

So ist vielmehr davon auszugehen, dass ihre Vorstellung, „er würde [sie] [...] nie ansehen können, ohne [sie] [...] heimlich anzuklagen“ (Miß Sara Sampson, III,3, S. 304), Zeichen einer Projektion ihrer eigenen Selbstvorwürfe, vielleicht sogar dem Wunsch nach einem Ankläger im Außen als Schutz vor sich selbst und als Garant ihrer vertrauten Werteordnung geschuldet. Zu dieser hat ihr Vater sie erzogen und aus dieser kann sie, anders als er, offenbar in ihrer Lebenslage nicht heraus. Sie übertrifft den Vater an Tugendhaftigkeit²⁸⁹ und befreit sich zunächst aus dem Dunstkreis einer übermächtigen, sie gleichsam tyrannisierend (vgl. Miß Sara Sampson, III, 7, S. 314) zärtlichen Vaterliebe, indem sie ihre eigene Position vertritt. Diese grenzt sie als solche scharf von der ihres Vaters ab, wobei eine seltsame Bewegung entsteht: Sir William will seiner Tochter verzeihen, muss jedoch mit ihrer Weigerung kämpfen. Er bietet also einen Status an, der für sie – zumindest scheinbar – der bessere ist, muss aber gegen ihren Widerstand ankämpfen. Sie wehrt sich gegen das Verzeihen ihres Vaters, weil sie die Vorstellung, so tief in dessen Schuld zu stehen, nicht erträgt (vgl. Miß Sara Sampson, III, 3, S. 306). „Der Gedanke an eine mögliche Verzeihung des Vaters irritiert sie in [...] [ihrem, M. F.] mühsam errungenen neuen Rollenverständnis“²⁹⁰ und das, obwohl oder gerade weil sie erst kurz vor Beginn der Dramenhandlung durch ihre Flucht eine konsequente „Verschiebung des Koordinatensystems von den Forderungen der Öffentlichkeit weg hin zu den Forderungen des eigenen Ich“²⁹¹ durchgeführt hat.

Dies passt nur dann zusammen, wenn man davon ausgeht, dass Sir William für die ‚neue‘ Sara eigentlich nicht einen Schritt zu weit, sondern an dieser Stelle gerade einen Schritt zu kurz denkt. Indem er ihr Nachsicht gegenüber ihrem Fehler anbietet, zementiert er die Einschätzung ihrer Handlung als Fehler. Wollte er sie in den Erwachsenenstatus ‚freigeben‘ statt sie in den inferioren Tochterstatus zurückzudrängen, müsste er eine Zentrierung auch seines neuen Weltbildes auf ihre Werte und auf ihr neu entstehendes Individuum vornehmen. Die Flucht aus dem Haus des Vaters, wenn vielleicht auch nicht in der Art ihrer Durchführung, aber doch im

²⁸⁹ vgl.: Isabelle Wentzlaff-Mauderer: Wenn statt des Mundes Augen reden. Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in *Miss Sara Sampson* (1755), *Düval und Charmille* (1778), *Kabale und Liebe* (1784) und *Penthesilea* (1808). München 2001, S. 53f.

²⁹⁰ Karl Eibl: Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Bd. 21. Berlin 1977, S. 138-191, S. 164.

²⁹¹ Purkl: *Gestik und Mimik*, S. 130.

Prinzip und vor allem sinnbildlich erschiene dann als notwendiger Schritt auf dem Weg zu einem erwachsenen Leben.

Sara hat sich gegen eine absolute konfliktbedingte Loslösung vom Vater entschieden und ist in ihrer Entwicklung nicht so weit, dass sie den Vater ihrerseits von der Notwendigkeit einer neuen Weltsicht, in der ihre Flucht kein Fehler, sondern ein notwendiger Schritt auf dem Weg zum Erwachsensein ist, überzeugen oder diese auch nur ihm gegenüber artikulieren könnte. So gibt sich Sir William zwar eine Mitschuld an der Flucht seiner Tochter, da er Mellefont zunächst zu nah an seine Tochter herangelassen und dann aber mit väterlicher Strenge eine Beziehung verwehrt habe (vgl. *Miß Sara Sampson*, III, 1, S. 299), doch das Problem der Notwendigkeit einer Ablösung vom Vater, um ein erwachsenes Zurückkehren zu ermöglichen, erfasst er dabei nicht. Im Drama wird dieses wichtige, allgemein-menschliche Thema²⁹² mit der Flucht Saras und der innerhalb der Dramenhandlung viel thematisierten emotionalen Rückkehr zum Vater an markanter Stelle aufgenommen – doch verbleibt es im Status des Fehlers.

In ihrem Ringen um eine mögliche Annahme seines Verzeihensangebotes wird allerdings der Wunsch nach einem äußeren Aggressor indirekt artikuliert (vgl. Kapitel II 1.4.2), sodass auch deutlich wird, dass die Nachsicht Sir Williams für Sara keine gute Nachricht in einer schwierigen Lage ist. Vielmehr wird dabei ganz besonders augenscheinlich, dass sie auch bei ihrem Vater keine Perspektive sieht und dass er mit seinem Angebot zu vergeben vielmehr ein Festhalten der Tochter in einem inferioren Kinderstatus darstellt, in den sie nicht mehr passt und zu dem sie nicht mehr zurückkehren kann.

Die fehlende Einsicht, dass Saras Flucht keinen Fehler mehr darstellen muss, oder aber die fehlende Bereitschaft zur Akzeptanz ebendieses Umstands führt zu Sir Williams Haltung der Vergebung, von dem angestoßen sich Sara und William in gegenseitige moralische Überbietung begeben. Diese hält auch während weiter Teile von Saras Sterben an. In eben diesen moralischen Überlegungen bleibt für Sara auch im metaphorischen Sinne jenseits der konkreten Vergiftung durch ihre Kontrahentin kein Platz, um im Diesseits zu überleben. Immer stärker wird dafür auf ihr jenseitiges Seelenheil fokussiert. So ist Saras Tod zwar formal im Drama die Folge der Vergiftung Marwoods, erscheint aber einem Suizid nahe (vgl. Kapitel II

²⁹² Dass diese Bewegung des Auszugs und der Rückkehr an der Schwelle zum Erwachsenwerden ein zentrales Motiv der Menschheit ist, zeigt sich bereits in biblischen Geschichten, wie beispielsweise dem Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lukasevangelium (15, 11–32 EU)), zeigt sich aber auch später in Grimms Märchenwelt im Märchen von Hänsel und Gretel (Jacob und Wilhelm Grimm: Hänsel und Gretel. In: Die allerschönsten Märchen der Brüder Grimm. München 2004 (nach der Gesamtausgabe der Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. 7. Auflage von 1857). S. 4-19.) und selbst in der Paradiesvertreibungsgeschichte (Gen, 1. Mose 3) lassen sich Anknüpfungspunkte finden.

1.4.4), da sie nicht aus der für sie gefährlichen Situation flieht und da die Sampsons die umfangreichen Begründungen liefern, weshalb für Sara keine Position innerhalb ihres (alten) familiären und gesellschaftlichen Umfelds bleibt. Eben diese und letztlich auch Saras Tod sind die Folge des Festhaltens beider an Saras Flucht als Fehler.

Die Mitschuld Sir Williams an dem Tod seiner Tochter erschöpft sich also nicht in den üblichen und teilweise auch von ihm selbst benannten Aspekten, er habe sie so tugendhaft und streng erzogen, dass sie nur heimlich mit ihrem Liebhaber zusammenkommen konnte. Gleichzeitig habe er sie dabei zu einer selbst so tugendstrengen Person gemacht, dass sie ihn bei seinem angebotenen Verzeihen meine, an Tugendhaftigkeit übertreffen und eben dieses ablehnen zu müssen. Stattdessen kommt hinzu, dass er zwar bereit ist, ihr ihren Fehler zu vergeben und im Drama auch glaubhaft uneigennützig dabei erscheint, sie aber genau damit – unbeabsichtigt – in dem alten und für ihre Entwicklung zur erwachsenen Frau zu engen Weltbild gefangen hält, das sie mit ihrer Flucht bereits vor Dramenbeginn im Begriff war zu überwinden. Sie würde in die inferiore Position der Tochter zurückkehren, die es für sie an der Schwelle zum Erwachsenwerden und nach dem Kennenlernen der ‚erwachsenen‘ Liebe, der zu Mellefont, eigentlich nicht mehr gibt.

In der fortlaufenden reuigen Thematisierung ihres ‚Fehltritts‘ durch beide Sampsons im Drama erscheint Sara immer wieder inferior. Andererseits zeigt sie fortwährend eine sehr reflektierte Auseinandersetzung mit ihrem ‚kleinen Fehler‘, der „kaum die Glaubwürdigkeit ihrer Tugend“²⁹³ berührt, im Zusammenhang mit ihrer Position und ihrer selbst. So zeigen sich beide Sampsons im Verlauf des Dramas immer wieder bestrebt, die sich zeigende Konfliktlage im Sinne aller involvierten Figuren zu einem möglichst positiven Ende zu führen. Die Entwicklung der Figuren findet also unter stetigem Einbezug immer neu angewendeter Moralprinzipien statt. Auch als die Konfliktlage durch die Vergiftung Saras durch Marwood deutlich an Dramatik zunimmt, versuchen beide Sampsons, stets im Sinne christlicher Nächstenliebe, den Konflikt mit der Gegenpartei zu entschärfen, in allen Belangen Verzeihung zu üben beziehungsweise zumindest anzubieten: Beide denken eindeutig an Perspektiven möglichen friedlichen, versöhnlichen Zusammenlebens nach Saras Tod.

Dabei zeigt sich zunächst eine Stärke Saras, die in dem selbstbewussten Umgang mit der väterlichen „Liebe, als mit einem Erbtheile“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S.350) gipfelt, in dem sie die Aussöhnung beider Parteien im Drama anordnet. Mit dieser selbstsicheren Anordnung erscheint sie superior im Verhältnis zu ihrem Vater, der diese Anordnung lediglich ausführt.

²⁹³ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 171f.

Gleichzeitig erfolgt während ihrer Sterbeszene eine zunächst merkwürdig erscheinende Perspektivverschiebung. Beginnend mit dem letzten Auftritt von Sir William zu Beginn der drittletzten Szene (vgl. Miß Sara Sampson, V, 9, S. 346) bis hin zu seinem letzten Satz, der auch der letzte des Dramas ist (vgl. Miß Sara Sampson, V, 11, S. 352), wird dieser Sara gegenüber immer stärker in den Fokus der Darstellung gerückt. Zum einen ist es der äußeren Logik des Stückes nach der abnehmenden Kraft der sterbenden Sara geschuldet, dass deren Redeanteile geringer werden. Zum anderen ist es aber auch und vor allem die weitreichende und die Gesamtsituation überblickende Fähigkeit und Argumentation Sir Williams, die vor allem sein Monolog in die drittletzte Szene unter Beweis stellt (vgl. Miß Sara Sampson, V, 9, S. 347f), die diese schleichende Ablösung legitimiert. Gerade die auffällige Häufung von Fragen (13 Fragezeichen in seiner Figurenaussage) zeigt seine Unsicherheit in den großen, wichtigen Fragen des (zwischenmenschlichen Zusammen-)Lebens, die er hier allerdings sehr weitsichtig und weitblickend auf die Situation seiner Tochter und seiner Familiensituation zugeschnitten formuliert. Die Fragen sind dabei vielfach Selbstvorwürfe, die aber, da es keine echten Fehler sind, die er begangen hat, sondern vielmehr allgemeinmenschliche Verhaltensweisen, die viele in seiner Situation gezeigt hätten, fast wie Teilfragen einer Theodizee klingen. Indem er in dem fragenden Duktus bleibt und weder selbst Antworten liefert noch solche von anderswo zu erwarten scheint, bleibt er gleichzeitig in dem Status des fragenden Gläubigen, der den Besitz der Wahrheit und der Erkenntnis der höheren Macht, der Gottesinstanz überlässt.

Dabei erfährt die oben dargelegte Perspektivverschiebung auf Sir William im Schluss des Dramas eine doppelte Brechung. So ist es zwar Sir William, dessen Redeanteil immer größer wird und der die problemumspannenden Fragen stellt, aber es ist Sara, die die Antwort gibt. Diese fällt kurz, knapp und destruktiv aus: „Bester Vater, alle Hülfe würde vergebens seyn. Auch die unschätzbare würde vergebens sein, die Sie mit Ihrem Leben für mich erkaufen wollten“ (Miß Sara Sampson, V, 9, S. 348).

Dies ist ihre ebenso negative wie zutreffende Analyse ihrer eigenen Situation und dabei gleichzeitig auch Antwort auf die vielen tiefgründigen Fragen ihres Vaters. So ist es der Lebende, der die komplizierten Fragen stellt, und die Sterbende, die seine Fragen sieht, überblickt und beantwortet – allerdings destruktiv – und die mit eben dieser Antwort nicht im Diesseits bleiben und einen Platz finden kann. Mit der Szene V, 9 ist im Drama die Vergangenheitsbewältigung zwischen Vater und Tochter abgeschlossen. Es ist Sara, die mit ihrer kurzen Zusammenfassung diese abschließt und als einzige eine Antwort findet. Allerdings eben auch die Antwort, die mit dem irdischen Weiterleben am wenigsten vereinbar ist. Es ist

die Antwort, die eben so deutlich und knapp nur eine Sterbende finden kann, die die komplizierten Zwischentöne und Abstufungen des Problems nicht mehr lösen kann – und auch nicht mehr muss. Das Leben in neu gewonnener Individualität zeigt sich im Diesseits nicht vereinbar mit einfachen, kurzen Antworten, sondern mit komplizierten, unbeantwortbaren Fragen.

So ist es Sir William, der in der großzügigen Geste, mit der er Mellefont – der mit seinem Suizid das von William angestrebte „Happy End“²⁹⁴ durchkreuzt – tatsächlich verzeihen und dann vor allem dessen Tochter Arabella zu sich nehmen will (Miß Sara Sampson, V, 11, S. 352). In eben dieser Komplexität der sich für ihn damit stellenden Situation zeigt er sich als überlebender Garant der Befolgung der Moralprinzipien der Sampsons im Diesseits.

So nehmen Vater und Tochter zum Ende des Dramas einen Wechsel vor: Der Vater überlebt die Tochter; die Tochter gibt sterbend dem Vater kluge, richtungsweisende Vorgaben. Auch die Orientierung der hin- und hergerissenen Tochter hin zu der Wertewelt des Vaters wird folglich immer deutlicher. Diese untermalt auch ihre letzte sterbende Äußerung, die mit „Mellefont – mein Vater – “ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 350) zwar noch beide Männer erwähnt, aber ihrem Vater das letzte Wort widmet, und wird mit den entsprechenden Reaktionen der Männer nach ihrem Tod komplettiert.

Da nun Mellefont sich zunächst dafür entscheidet, Saras Versöhnungsgesuch nicht zu folgen und sich dann auch noch das Leben nimmt, bleibt im Figurenrepertoire nur Sir William als Träger dieser Moral lebend zum Ende des Dramas übrig. Er hat sich, wie in Abgrenzung zu Mellefont deutlich wird, für die Befolgung der Anweisung seiner Tochter aktiv entschieden und sein eigenes Überleben auch durch eigenes Überlegen herbeigeführt. Richtungsweisend vorgegeben hat es allerdings der Verzeihenswille seiner Tochter.

So wird sogar trotz der fehlenden Kooperation – was das diesseitige Überleben angeht – der Gegenseite im Schlusssatz des Dramas auch nach dem Tod der beiden Hauptakteure des Konflikts die Beendigung desselben angekündigt. Er zeigt, irdisches Leben hochschätzend, einen positiv-gestaltenden Blick der Überlebenden auf das Diesseits bei weiterhin deutlicher Verankerung im christlichen Glauben. Diese Wendung, die sich in dem Widerstehen der Versuchung, „das dritte hier erkaltende Herz“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 351) zu werden, zeigt, vervollständigt sein Erhabenheitsbild. Diese Anlage wird durch seinen Gedanken, Sara und Mellefont in ein gemeinsames Grab bestatten zu wollen, und die konstruktiven Gedanken

²⁹⁴ Kalisch: Ökonomie der Leidenschaft, S. 194.

mit Blick auf die Rettung und Aufnahme Arabellas in seinem Abgang und damit über das Drama hinausreichend verfolgt.

Gleichzeitig steht er für die Aussöhnung beider Seiten ein. Damit sichert er auch die Verwischung der Grenzen zwischen zwei (moralischen) Lagern, was auch den Blick zurück auf den Einzelnen, auf die Individualität der einzelnen Figur freigibt. Auf diese Weise wird Sir William letztlich zum Garanten für das Prinzip der Individualisierung im Drama generell. Auch speziell auf seine Person bezogen wird in eben dieser seiner letzten Äußerung im Drama deutlich, dass er selbst eine Wandlung vollzogen haben muss, indem er neue Werte erworben hat. Diese stellen das Individuum, den einzelnen Menschen in den Mittelpunkt seines Denkens. Indem er diese verinnerlicht hat und auch in Handlung umzusetzen gedenkt, führen sie seine Figur zum wahrhaft aufgeklärten Menschsein²⁹⁵ und letztlich zur absoluten und friedentiftenden Vergebungsbereitschaft.

Allerdings unterstreicht die Kraft und die Überzeugtheit, mit der Sir William unbeirrt seinen Weg des Verzeihens geht, nicht nur seine Erhabenheit. Sie entrücken ihn auch dem irdischen Geschehen, parallelisieren ihn nicht erst durch die Hoffnung Saras nun auch auf Verzeihen des jenseitigen Vaters (vgl. Miß Sara Sampson, V, 8, S. 346) mit eben diesem. Dem Horizont des Dramas folgend, sollten Handlungen und Meinungen aber im konstruktiven Diskurs und nicht in diesem entrückt aufgestellt und verfolgt werden, was diese Gottesparallelisierung auch problematisch erscheinen lässt.

In diesem Licht erscheint Sir William zwar bis zum Schlusssatz, in dessen Zentrum er wie in seinen (und des Dramas) allerersten Satz seine Tochter stellt, altruistisch und in positivem Sinne emotional. Dennoch ist er auch bis zum Schluss starker, meinungsfester Garant seiner Weltordnung, die positiv für andere wirkt, diese in ihrer Entwicklung und Entfaltung allerdings auch einengt. Er denkt auch in diesem Zusammenhang einen Schritt zu weit für den Entwicklungsstand der folgenden Generation. So ist er durch seine fortschrittliche Sicht seiner und ihrer Situation und die daraus resultierenden Schritte auf seine Tochter zu Wegbereiter einer neuen Weltsicht und Werteordnung und trägt doch durch das Fehlen des letzten konsequenten Schrittes seinen Teil zum Scheitern des Weges seiner Tochter ins Erwachsenenleben bei (vgl. Kapitel II 1.4.3). Nach ihrem Tod ist er es jedoch auch, der sich „mit seiner Anordnung, dass ein gemeinsames Grab seine Tochter und ihren Geliebten umschließen solle, deutlich über das kirchliche Verdammungsurteil des Selbstmordes“²⁹⁶

²⁹⁵ vgl.: Takahashi: >Identitätskrise<, S. 338.

²⁹⁶ Monika Fick: Lessing und La Volupté. In: Alexander Košenina / Stefanie Stockhorst (Hg.): Lessing und die Sinne. Hannover 2016. S. 123-139, S. 139.

hinwegsetzt und posthum in seinem individualisierten Weltbild der Tochter das maximal Mögliche an Positivem zu Teil werden lässt.

Die Entwicklung von Sir William selbst zum Individuum ist damit bereits in zahlreichen Zusammenhängen festgestellt worden. Spätestens mit seiner Selbsteinschätzung „[i]ch bin Vater, Mellefont, und bin es zu sehr, als daß...“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 351) wird er zum Subjekt, da er sich spätestens an dieser Stelle der besonderen Weise seines Vaterseins und dessen Auswirkungen bewusst ist. Dies ist die Begründung dafür, warum er eben nicht so handelt, wie Mellefont es von ihm erwartet hätte und wie es auch die Typisierung als Haus- und Familienvater, mit der er exponiert wurde, nahelegen würde. Dass er an dieser Stelle schließlich doch auch Mellefont in seine Verzeihung einschließt, zeigt, dass er die Zusammengehörigkeit der beiden und damit den erwachsenen Status seiner Tochter nun schließlich doch posthum anerkennt. In der Außergewöhnlichkeit dieser Auseinandersetzung wird für die Rezeption seiner Figur die „Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“²⁹⁷ dargestellt. Diese Entwicklung ist, wie bereits erwähnt, zwar nicht so linear, wie dies im Bildungsroman der Fall ist, aber dennoch als prozesshaft dargestellt. Auch von einem singulären Ereignis ausgehend, ist hier eine Entwicklung festzustellen, die ein Endergebnis innerhalb der Dramenhandlung bei der Figur Sir Williams ist, das von Dauer ist. Durch sein Erreichen dieses Ergebnisses ist Sir William innerhalb der Figurenkonstellation Garant des neuen Weltbilds, das er als solches artikuliert und entworfen hat, über den Tod der beiden jungen Protagonisten hinaus.

Deutlich wird sein Subjektsein dadurch, dass er sich dabei seiner selbst in Abgrenzung von anderen Handlungsoptionen eines tugendstrengen, strafenden Vaters, aber auch eines im Anblick des verstorbenen einzigen Kindes zum Rächer gewordenen liebenden Vaters gewahr wird. Eine explizite Reflexion über diese Abgrenzung bleibt an dieser Stelle im Gegensatz zum gesamten bisherigen Verlauf des Dramas aus, in dem sämtliche Haltungen und sich daraus ergebende Handlungen vor allem auf der Seite der Sampsons in zahlreichen Mono- und Dialogen erwogen werden. Dieser Unterschied macht deutlich, dass die Selbstreflexion, die Sir William zum Subjekt macht, mindestens an der Grenze, vielleicht sogar ein Stück jenseits dessen liegt, was er mit und in seinem Weltbild erfassen kann. Im Sinne der doppelten Abhängigkeit des Subjekts im Sinne von ‚subicere‘ als Unterliegendes unter seine Sinneseindrücke und als Grundlage der Wahrnehmung seiner Umgebung ist die fehlende explizite Selbstreflexion logische Konsequenz der Komplexität der Situation beziehungsweise

²⁹⁷ Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

des Vorgangs – zumal zu Beginn der Subjektivierungsbewegung in der deutschsprachigen Literatur, in der es dafür also noch keine Vorlagen gab. Obwohl diese deutliche Selbstreflexion bei Sir William fehlt, ist die bewusste Abgrenzung von einer Typisierung bereits der deutlich markierte Beginn einer Subjektwerdung einer Figur. Durch die Ansiedlung dieser an der Grenze dessen, was die betreffende Figur in ihrem Weltbild erfassen kann, wird die Neuheit dieses Gedankens der Subjektwerdung im Drama gleichsam mitinszeniert, was den Stellenwert des Stückes in der Literaturgeschichte als erstes deutsches bürgerliches Trauerspiel unterstreicht. Somit wird deutlich, wie eng verknüpft die Subjektwerdung einer Figur mit der gattungstheoretischen Einordnung des gesamten Dramas ist und welche präzisen Aussagen durch eine detaillierte Analyse der Figurenentwicklung mit Blick auf diese Korrelation möglich ist.

1.4 Die neue Identität in der Absolutheit des Verzeihens – Das Schicksal der Sara Sampson

1.4.1 Flucht als Ausbruch aus einer typisierten sozialen Position

Im Personenverzeichnis wird Sara als „Miß Sara. Dessen Tochter“ (Miß Sara Sampson, S. 266), eingeführt. Für die Bezeichnung ‚Miß‘ gilt das Gleiche wie für die Bezeichnung ‚Sir‘ bei ihrem Vater (vgl. Kapitel II 1.3). Sie wird dabei im englischen Benennungssystem belassen. Die fehlende Übertragung der Bezeichnungen ‚Sir‘ und ‚Miß‘ in das deutsche Betitelungssystem stellt also eine Besonderheit dar und erfüllt den Zweck, dem Drama eine ungewollte gesellschaftspolitische Dimension zu nehmen und die Thematik auf das Private zu fokussieren.

Saras Vorstellung als ‚Miß Sara, dessen Tochter‘ spart den Nachnamen aus. Lediglich durch die Nennung des Nachnamens beim Vater kann auf ihren rückgeschlossen werden. Diese Ellipse unterstreicht den bereits im Blick auf Sir William genannten Aspekt: Die kleinste soziale Einheit der ‚Schrumpffamilie‘ wird mit der Erwähnung des Nachnamens betont.

Durch die fehlende Nachnamennennung bei Sara wird neben der Betonung der Einheit auch gleichzeitig ihre soziale Abhängigkeit vom Vater akzentuiert. Die Pater-familias-Rolle²⁹⁸ Sir Williams wird einmal mehr hervorgehoben. Dabei wird eine deutliche Abhängigkeit vom Vater aufgezeigt und damit einhergehend eine Übereinstimmung mit der Wertewelt ihres Vaters nahegelegt. Die auf diese Weise angedeutete Einheit verdeutlicht auch die Nähe „zum Typus

²⁹⁸ vgl.: Schieman: Art. pater familias, Sp. 394f.

des zärtlich-empfindsamen Mädchens²⁹⁹. Vor dem Hintergrund eben dieser Folie sind nun die Geschehnisse und vor allem ihre Verhaltensweisen im Drama zu betrachten.

Die aufgerufene Typisierung ihrer Figur ist dabei bereits vor Beginn des Dramas nicht mehr gänzlich intakt, sondern durch die Flucht bereits ein Stück weit aufgehoben. Ihre Individualisierung von dieser Typisierung hat bereits begonnen. So wird bereits im ersten Auftritt des Dramas, in dem sich Saras Vater und dessen Diener über die Tugendhaftigkeit und, daraus folgend, die Schuldlosigkeit der Tochter gänzlich einig sind, zwar Mellefont als Ver- und Entführer der Tochter geschmäht, doch wird Sara nicht als reines Opfer und damit als einfaches Objekt einer Handlung Mellefont's dargestellt. Vielmehr wird auch über sie gesagt, dass sie „so leicht aufgehört hat“ (Miß Sara Sampson, I, 1, S. 268), tugendhaft zu sein, indem sie ihren Vater „heimlich verlassen hat“ (Miß Sara Sampson, I, 1, S. 268). Diese Zuweisung einer Teilschuld, einer Mitschuld und damit einer Verantwortlichkeit für das eigene Handeln, ist versteckt in zwei Nebensätzen und tritt auch sonst in den Hintergrund gegenüber den deutlichen Anschuldigungen an Mellefont. Eben diese Hierarchie entspricht der Wahrnehmung und der Bewertung der beiden sprechenden Figuren, deren hier geäußerte Meinungen stellvertretend auch für die Bewertung Mellefont's und Saras im Gesamtdrama durch den impliziten Autor aufzufassen sind.

Die Indirektheit der Schuldzuweisung wird auch in der zweiten Einführung Saras durch Thematisierung ihrer Person im Drama aufgenommen – beide finden vor dem ersten Auftreten der Figur statt. Hier wird durch den Diener Mellefont's nur gänzlich indirekt, ohne Nennung des Namens, und dennoch vollkommen unzweideutig darauf verwiesen, dass Sara mehr als dem selbstmitleidigen Mellefont Mitleid gebühre. Sie wird hier also zugleich in der inferioren wie auch in der moralisch integrieren Position gezeigt. Durch das Implizite der Kommentierung wird dabei allerdings die abgrenzende Schärfe aus der Gegenüberstellung von Mellefont und Sara genommen und auf diese Weise eine Aufteilung in die beiden ‚Lager‘ von Tugend und Laster vermieden.

Die bereits vor Einsetzen der Dramenhandlung begonnene Ablösung von der für sie als Hintergrundfolie anzunehmenden Typisierung stellt eine augenscheinliche Besonderheit im Drama dar. So ist bereits vor Beginn des Dramas eine Verrückung des Wertekoordinatensystems von der Gesellschaft auf das eigene Ich durch Saras Flucht geschehen. Die Dramenhandlung setzt also nach dem eigentlich größten Ereignis im bisherigen Leben der Titelheldin ein. Als Grundlage für eine mögliche Individualisierung wird bereits

²⁹⁹ Borchmeyer: Schwankung des Herzens, S. 68.

deutlich, dass die Figur „eine Vergangenheit besitzt“³⁰⁰. Obwohl das Ereignis der Flucht nicht Teil der Dramenhandlung selbst ist, steht es durch die Reflexion desselben im Zentrum des Dramas. Diese Reflexion erstreckt sich zusammen mit der Einordnung und dem Ausloten der Möglichkeiten, mit dem Erlebten weiterzuleben, über die gesamte Dramenhandlung und lässt deutlich werden, dass sich die Haupt- und Titelfigur des Dramas an einer markanten Stelle in ihrem Leben befindet.

Saras Flucht vor Beginn der Dramenhandlung ist dabei nach Gesamtanlage und Bewertung der Exposition des danach einsetzenden Dramas die aktive – wenn auch wohl nicht gänzlich rationale – Entscheidung Saras selbst. Diese von ihr aktiv gewählte Flucht ist zunächst einmal eine Entscheidung deutlich für Mellefont und gegen ihren Vater, deutlich für einen neuen Lebensabschnitt in einer erwachsenen Position und gegen den alten im Status des Kindes im Haus ihres Vaters. Aber es ist dabei gleichzeitig auch der Verstoß gegen eine gesellschaftliche Norm, gegen einen Verhaltenskodex, der in der bürgerlichen Welt ihrer Erziehung gilt. Es ist die „Verschiebung des Koordinatensystems von den Forderungen der Öffentlichkeit weg hin zu den Forderungen des eigenen Ich“³⁰¹. Diese wichtige Verschiebung geschieht für Sara an der Schwelle zu einem neuen Lebensabschnitt und an der Schwelle zu zumindest der Möglichkeit eines selbstbestimmten, selbstbewusst entscheidenden Daseins.

Allerdings bleibt es innerhalb der Dramenhandlung für Sara tragischer Weise bei der Möglichkeit, der sozusagen am Horizont aufschimmernden Idee von eben diesem selbstbestimmten und selbstbewusst entscheidenden Denken und Handeln, denn für sie ist eben dieser Schritt der Flucht, der die Möglichkeit erst entstehen lässt, gleichzeitig der Beginn ihres Untergangs. Dieser Zusammenhang ist auch zwingend, da die sie umgebende Welt für eben diese Neuerung noch keinen Ausweg und keine Optionen bereithält, was noch erläutert werden wird.

So wird eindrucksvoll vorgeführt, was eine Vielzahl junger, weiblicher Dramenheldinnen in der Zeit als Problem hat³⁰²: Der Wandel von der (tugendhaften) Tochter zur (tugendhaften) Ehefrau misslingt. Der Mord ihrer Rivalin ist die metaphorische Umsetzung ihrer Misere: Sie

³⁰⁰ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

³⁰¹ Purkl: Gestik und Mimik, S. 130.

³⁰² vgl. u. a.: Luise Millerin in Schillers *Kabale und Liebe* (vgl. Kapitel II 4.), Emilia Galotti in Lessings gleichnamige Drama (vgl. Kapitel II 2.), Sophia in Weißes *Die Flucht* (Christian Felix Weiß: Die Flucht. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig 1780), Louise in Gottlob Ludwig Hempels *Karl und Louise* (Gottlob Ludwig Hempel: Karl und Louise. Oder: Nur einen Monat zu spät. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig 1785), Emilie Fermont in Hilschers gleichnamigem Drama (Christian Gottlob Hilscher: Emilie Fermont. Oder: Die traurigen Wirkungen der Liebe ohne Tugend. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig 1775).

fällt ihrer direkten Konkurrentin in einer Beziehung, dabei zugleich in einer für sie neuen Welt, zum Opfer, auf die sie sich an der Schwelle zu einem neuen Lebensabschnitt eingelassen hat und meinte einlassen zu können, in der sie sich aber nicht auskennt. Ihr Alter beziehungsweise ihre Lebenssituation und im engen Zusammenhang damit auch ihr strukturelles Geschlecht haben hierbei eine große Bedeutung. Sara gerät das erste Mal in ihrem noch jungen Leben durch ihre Flucht mit Mellefont, einem Vertreter einer Schicht und Denkweise, die ihrer Erziehung gänzlich widerspricht, in Schwierigkeiten. So betritt sie das erste Mal die Bühne mit der Artikulation ihres Problems, mit Mellefont geflohen zu sein, aber nicht mit ihm verheiratet zu sein und folglich ihrer Vorstellung von keuschem Leben bis zur Eheschließung zumindest dem äußeren Anschein nach³⁰³ nicht zu entsprechen. Gleichzeitig ist damit in diesem Zusammenhang auch die Angst der jungen Frau vor wirtschaftlicher Not bei fehlender finanzieller Absicherung durch eine Heirat verbunden.

Mellefont gibt hier zunächst an, ihre Ängste nicht verstehen zu können, da es sich ja nur um einen Aufschub aus organisatorischen Gründen handle. Später zeigt er in seinem Monolog über die Ehe (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 2, S. 318f) jedoch, dass Saras Sorge begründet und eine dauerhaft berechtigte Sorge ist. Er ist also weder der verlässliche Partner, den die aus dem sicheren Hort des Vaterhauses geflohene Sara bräuchte, noch ist er folgerichtig, was die Einschätzung der Situation beider angeht, ihr gegenüber ehrlich. Somit ist Sara mit ihrer Flucht und dem dafür gegebenen Vorschussvertrauen Mellefont gegenüber einem doppelten kommunikativen Missverständnis³⁰⁴ aufgesessen, das sie in ihrer Weltanschauung in eine existenzbedrohliche Lage bringt.

Die Lage ist dabei nicht etwa deshalb existenzbedrohlich, da sie durch die illegitime Flucht im gesellschaftlichen Ansehen gefallen ist. Im Drama wird die öffentliche Meinung nicht als Maßstab angeführt; sie wird sogar an keiner Stelle erwähnt³⁰⁵. Vielmehr ist es ihre eigene moralische Überzeugung, die ihre Flucht auch nicht einmal als ehrenrührig, sondern – sehr privat gedacht – als undankbar ihrem Vater gegenüber missbilligt. Somit wird im Drama auch

³⁰³ Es gibt im Drama zwar Hinweise auf sexuelle Handlungen zwischen Mellefont und Sara, allerdings keine direkten Aussagen über solche.

³⁰⁴ Sie verknüpft die gemeinsame Flucht mit einem Heiratsversprechen, das für Mellefont alles andere als zwingend ist, und sie geht weiterhin von der Aufrichtigkeit von Mellefont's Begründungen aus, weshalb die Hochzeit verschoben wird, die sich als Ausreden herausstellen. Daher hält sie an der Vorstellung von Mellefont als Partner fest.

³⁰⁵ Dies unterscheidet *Miss Sara Sampson* von zahlreichen Dramen des 18. Jahrhundert – am bekanntesten in der Gretchentragödie in Goethes *Faust* (vgl.: Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Erster Theil. In: *Werke*. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bde. Bd. 14. Weimar 1887-1919 (Reprint: München 1987). S. 1-287, S. 128ff) – in denen der enorme moralische Druck, der auf jungen Frauen lastete, durch die Angst vor dem Fallen in der öffentlichen Meinung gezeigt wird.

nicht die Flucht selbst, sondern die Reflexion über diese, die Verortung derselben in den Zusammenhang von Saras Leben thematisiert. Es geht um das Verzeihen durch ihren Vater, das er ihr anbietet, das sie aber nicht annehmen will beziehungsweise kann. Somit muss konsequenter Weise davon ausgegangen werden, dass es eigentlich nicht um die Annahme des Verzeihens ihres Vaters, sondern um den Prozess ihres Selbstverzeihens geht. Dieser steht – wie bereits mit Blick auf ihren Vater erwähnt (vgl. Kapitel II 1.3) – im Zentrum des Dramas.

1.4.2 Die Suche nach einer neuen Rolle

Saras Selbstverzeihen kann nicht gelingen, da es keine Bezugsnorm dafür gibt. Gemäß der oben bereits erwähnten Annahme, dass ihre Flucht vor Dramenbeginn eine Zentrierung des Wertekoordinatensystems auf die Belange ihres eigenen Ichs darstellt, müsste sie – zunächst einmal nachvollziehbar erscheinend – das Verzeihensangebot ihres Vaters annehmen, um ohne Gewissensbisse und Selbstvorwürfe befreit weiterleben zu können. Doch stellt sich dann unmittelbar die Frage, in welcher Rolle sie weiterleben sollte. Als Geliebte ihres Fluchtgefährten zu leben, der sich in ihren Augen und in ihrer moralischen Welt als untauglich herauszustellen begonnen hat, würde für sie eine Zukunftsperspektive bedeuten, die sie in der Figur der Marwood gezeigt bekommt, in der sie sich imaginär spiegelt (vgl. Kapitel II 1.1) und von der sie sich um jeden Preis abzusetzen versucht. Die Rückkehr zu ihrem Vater ist ihr verstellt, da sie als erwachsene Frau, nach dem Entdecken des Gefühls der geschlechtlichen Liebe, in die alte, keusche Tochterrolle nicht zurückkann. Die Annahme einer, wenn auch versteckten, väterlichen Vorwurfshaltung (vgl. Miß Sara Sampson, III, 3, S. 304) ist dabei gleichzusetzen mit dem Wunsch nach einem äußerlichen Aggressor, der die eigenen Schuldvorwürfe symbolisiert und gleichzeitig für sie selbst als Projektionsfläche von diesen ablenkt. So hält sie den Zorn des Vaters als abstandschaftende Barriere, fast künstlich wirkend, aufrecht, um der Versuchung der Rückkehr in eine nicht mehr vorhandene, nur scheinbare Lösung ihres Problems zu widerstehen.

Gleichzeitig wird allerdings deutlich, dass die Flucht mit Mellefont zwar einen unvermittelten Wechsel von der Position des Kindes in die der Erwachsenen und somit ein abruptes Beenden der Kindheit darstellt, dass dieses allerdings irgendwann ohnehin notwendig ist. Die Konzeption der Figur erscheint damit so oder so als dynamisch³⁰⁶. Sie muss auf Grund ihrer Lebenssituation ihre innere und oder oder ihre äußere Position ändern. Die Flucht kann folglich

³⁰⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

kein Fehler sein. Sowohl dem Selbst- als auch dem Fremdvorwurf bezogen auf Saras Schuld fehlen somit die Grundlage (vgl. Kapitel II 1.3).

Auch dem Verzeihensangebot Sir Williams fehlt damit die Grundlage, sodass die entstandene Kluft zwischen Sara und Sir William zwar nicht moralisch verwerflich, allerdings auch nicht durch den beiden in ihrem Moralsystem so vertrauten Akt von Verzeihen und Reue wieder zu schließen wäre. Diese Vorstellung ist für beide Sampsons unmöglich. Verzeihen und Rollensuche bedingen sich also gegenseitig. Die Bewegung beider ist zyklisch, das erstrebte Ziel der Reflexion müsste gleichzeitig die Basis derselben sein. So muss die Reflexion ihrer Anlage entsprechend misslingen. Deutlich wird dabei fortwährend, wie markant die damit verhandelte Stelle im Leben beider Sampsons ist. Damit wird allerdings nicht etwa die dynamische Figurenkonzeption³⁰⁷ beider Sampsons in Frage gestellt, sondern vielmehr der gesellschaftliche Druck besonders auf die junge Frau deutlich.

Die Frage nach ihrem möglichen Platz in der Gesellschaft ist dabei eine, die über das Problem der Wiederannäherung an den Vater hinausweist. So sind die nicht enden wollenden Diskussionen um die Positionierung zwischen Vater und Geliebtem ein Ringen der jungen Frau um eine Position in der Gesellschaft. Dabei wird eindrucksvoll vorgeführt, wie der Übergang von dem Status der tugendhaften Tochter in den der tugendhaften Ehefrau misslingt. Sara muss den sicheren Hort ihres Elternhauses verlassen, um einem Mann, der sie als Geliebter interessiert, der aber den Vorstellungen ihres Vaters und dabei letztlich auch ihren eigenen nicht entspricht, näherzukommen beziehungsweise nahe zu sein. Als sie feststellt, dass dieser sie zwar als Geliebter interessiert hat, sich als Ehemann aber nicht eignet, gibt es für sie keine Möglichkeit, mit dieser Situation umzugehen. Sie verharrt wie auch der Vater in der Entweder-oder-Logik zwischen Moralität und Lasterhaftigkeit. Das Leben mit Mellefont als Ehefrau erscheint dabei zunächst als tugendhaftes, da es einer nachträglichen Legitimierung der gemeinsamen Flucht entspricht. In der Anlage der Figur Mellefonts zeigt sich dann allerdings, dass ein Leben mit ihm nicht möglich ist und wenn auch dennoch, immer auf der Kippe zur Lasterhaftigkeit stünde, da er die Stabilität einer ehelichen Verbindung nicht verinnerlicht hat und folglich nicht garantieren kann. Auch eine Rückkehr zum Vater steht ihr ihrer eigenen Moralität nach nicht offen. Hier würde unaufgelöst die Lasterhaftigkeit der Flucht an ihr haften bleiben. Sie beschreibt den immerwährenden versteckten Vorwurf ihres Vaters als Problem und hat dabei zumindest auch und zumindest unterbewusst die eigenen Selbstvorwürfe als auch für die Zukunft unlösbares Problem. Dabei wäre, wie oben bereits dargestellt, gar nicht der Fehler

³⁰⁷ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

als Fehler, sondern sogar die Notwendigkeit der Flucht das Problem, das ihr die Rückkehr verstellt.

Dieser Aspekt zeigt dabei gleichzeitig ein gesamtgesellschaftliches Problem der Zeit³⁰⁸. Sara nimmt ihr Fehlverhalten als Grund an, der ihr die Rückkehr zu ihrem Vater verstellt. Diese Annahme entsteht auf Grund ihrer in der Unsicherheit der Situation automatisch gewählten Zugehörigkeit zu ihrem alten Ich, das in der Moralität und dem auf das Zentrum der Gesellschaft zentrierten Wertekoordinatensystem ihres Vaters verankert ist. Hier ist sie, ähnlich wie ihr Vater selbst, eben auch nicht fähig, eine andere gesellschaftliche Position als die an der Seite ihres Vaters oder an der Seite des mit ihr geflohenen Geliebten zu denken. Die Möglichkeiten zeitlich begrenzter Rückkehr zu ihrem Vater, bis sich ein anderer potenzieller Partner einstellt, eines Lebens im Kloster oder auch zunächst oder dauerhaft allein zu leben, werden im Drama nicht thematisiert. Gerade letztere Möglichkeit ist sicher in der sozialen Realität der Entstehungszeit des Dramas ungewöhnlich, jedoch nicht unmöglich und durch die Figur der Marwood, wenn auch teilweise und gegen Dramenende immer mehr negativ dargestellt, im Dramenhorizont durchaus vorhanden.

Beide Sampsons verharren in ihren Dialogen in der Entweder-oder-Logik zwischen Mellefont und Sir William. Indem Sir William um die Möglichkeit ringt, seiner Tochter ein Sowohl-als-Auch beider Bindungen zu ermöglichen, erkennt er immerhin die Notwendigkeit, die Tochter in die nächste Lebensphase freizugeben. Indem er darin scheitert, wird die Unmöglichkeit des unbeschadeten Übertritts von der einen in die andere Lebensphase für eine junge Frau deutlich. Das Verharren Saras in ihrer Entweder-oder-Logik ist unter psychologischen Gesichtspunkten als fehlende Einsicht in eben die Notwendigkeit dieses Übertritts oder aber als Verdrängen derselben auf Grund des Wissens oder der Ahnung von der Schwere beziehungsweise Unmöglichkeit desselben zu verstehen.

1.4.3 Saras Identitätssuche als epochentypisches Problem

Unter sozialen beziehungsweise sozialhistorischen Gesichtspunkten kann man das Verweilen beider Sampsons in der Entweder-oder-Logik zusätzlich als fehlende Fähigkeit interpretieren, mit den Neuerungen umzugehen, die die Entdeckung der Liebesheirat gesellschaftlich mit sich bringt. Die Idee der Liebesheirat, die in dieser Zeit vor allem im bürgerlichen Milieu

³⁰⁸ vgl.: Götte: Tochter im Familiendrama, S. 125.

aufkommt³⁰⁹, schwingt in der sehr liberalen Betrachtung der beiden Liebenden im Lessingdrama als mögliche zukünftige Eheleute bereits mit, obwohl diese dem bürgerlichen Milieu nicht zuzuordnen sind. Diese stellt einen deutlichen Beitrag zu der Möglichkeit der Individualisierung dar, indem sie eigenen Empfindungen folgend, eine entscheidende Weichenstellung im Leben vornimmt.

Doch wie für alle jungen Frauen stellt es auch für Sara ein großes Risiko dar, nicht mehr die von ihren Eltern verabredeten Ehen eingehen zu sollen, sondern sich selbst einen Partner aussuchen zu dürfen, aber eben auch zu sollen. Das Risiko ist dabei für die junge Frau, die als „Tochter das schwächste Glied der Familie“³¹⁰ ist, immer größer als für den jungen Mann, da dieser auch nach dem Misslingen einer Liaison, Partnerschaft oder gar Ehe immer die besseren Chancen auf eine Neuverheiratung hat als die nun mutmaßlich nicht mehr jungfräuliche junge Frau³¹¹. Das strukturelle Geschlecht der Dramenfigur ist hier von entscheidender Bedeutung. Das Festhalten beider Sampsons an diesem Teil der alten Werteordnung bei gleichzeitiger Annahme eines Teils der neuen Wertordnung, dem Zugeständnis Sir Williams an seine Tochter, eine selbstgewählte Liaison eingehen zu dürfen, zeigt dabei zugleich den inneren Zwist der Sampsons mit ihrer neuen Situation und den Grund des Scheiterns in dieser Situation. Dieses Scheitern führt Saras Figur schließlich zum Tod³¹². Der Tod der Figur ist dabei allerdings kein Zeichen eines Scheiterns ihrer Figurenentwicklung oder eines nur vorübergehenden Entwicklungsergebnisses. Vielmehr zeigt sich eine gelingende Figurenentwicklung, deren Trägerin allerdings als solche keinen Platz in der sie umgebenden Gesellschaft finden kann.

Gerade, dass Mellefont kein Schurke, sondern „blaß“³¹³ und „mehr unglücklich, als lasterhaft“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 352) ist, weist das Problem von dem Vorwurf an eine spezielle Figur weg auf eine allgemeinere Ebene. So wird das Problem der Sampsons und im Besonderen Saras als das Problem einer gesamten jungen Generation von Frauen dargestellt, deren Wandel von einer tugendhaften Tochter zur tugendhaften Ehefrau misslingt. Da ihre Problemlage also eine zeitspezifische ist, wird auch das nach ihr benannte Drama zu einem vorbildhaften für die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels³¹⁴.

³⁰⁹ vgl.: Günter Saße: Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996.

³¹⁰ Götte: Tochter im Familiendrama, S. 7.

³¹¹ vgl.: Anke Bernau: Mythos Jungfrau. Die Kulturgeschichte weiblicher Unschuld. Berlin 2007, S. 55ff.

³¹² Auch wenn sie formal von Marwood ermordet wird, rückt ihr Tod durch ihr Verharren in der Situation in die Nähe eines Suizids (vgl. Kapitel II 1.3).

³¹³ Golawski-Baumgart: Lessing und Riccoboni, S. 202.

³¹⁴ vgl. z.B.: Barner: *Zu viel Thränen*, S. 89, Choi: Frauenbild und Familienstruktur, S. 101, Durzak: Poesie im bürgerlichen Zeitalter, S. 31, Dvoretzky: Enigma of Emilia Galotti, S. 13, Friess: Buhlerin und Zauberin, S. 31, Purkl: Gestik und Mimik, S. 7 sowie Eibl: Art. Bürgerliches Trauerspiel, S. 286, Seeba: Liebe zur Sache, S. 45, Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 117.

Bei Sara hat bereits ihr vorausdeutender Traum (vgl. Miß Sara Sampson, I, 7, S. 274f) gezeigt, dass „eine Vereinigung des neuen und des alten Ich für sie nicht möglich ist“³¹⁵. Das alte Ich ist dabei als das vor der Flucht und folglich dem jugendlichen Ich zugeordnet zu verstehen. Das neue Ich ist demnach das nach der Flucht und somit das erwachsene. Dabei wird bereits deutlich, dass keine kohärente, sondern vielmehr eine brüchige Identität durch das Erwachsenwerden entstanden ist, die bis in die Todesszene hinein nicht zusammenzubringen ist. Gleichzeitig bedeutet dies aber auch, sozialhistorisch gesehen, dass das alte Ich vor der Individualisierung mit dem neuen nach derselben nicht zusammenpasst. So zeigt sich auch, dass die gesellschaftlichen Bedingungen, eine auf die Weise Saras individualisierte Figur aufzunehmen, nicht gegeben sind, da ein mögliches neu entstandenes Individuum keinen Platz in der es umgebenden Gesellschaft finden kann, ohne sich von den charakteristischen Teilen seiner alten Existenz zu trennen.

Das Drama aber folgt dieser wichtigen Verschiebung der Perspektive der Titelfigur von der Zentrierung auf die Gesellschaft auf die einzelne Figur. So stellt es nicht nur Saras Probleme in den Mittelpunkt, sondern folgt auch beim Aufdecken der Einzelaspekte der Problemlage ihrer Sichtweise und ihrem Kenntnisstand (z. B. bei der Traumdeutung (vgl. Miß Sara Sampson, I, 7, S. 274f und IV, 9, S. 336)). Die gegenseitige Bedingtheit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz (vgl. Kapitel I 2) erhält figurencharakterisierende und handlungsweisende Relevanz. Auch Saras Status als Haupt- und Titelfigur, die nach anderen Interpretationen durchaus auch hinter dem Gewicht und der Bedeutung ihres Vaters zurücktreten kann³¹⁶, wird auf diese Weise erst vollständig legitimiert.

Die Problematik Saras und in der Folge auch des Gesamttextes entspannt sich nun – vorrangig aufgemacht an der Frage der möglichen Rückkehr zum Vater und der damit verbundenen Identitätssuche – um die Frage des neuen Verhaltenskodex im Allgemeinen. Dieser wird im Drama primär und scharf abgegrenzt von dem von Mellefont und Marwood, wobei Mellefont bis zum Schluss als eine Art Pendler zwischen den ‚Welten‘ auftritt und immer wieder auch in die tugendhafte (Gedanken-)Welt der Sampsons vordringt. Gerade wegen dieser scheinbaren zeitweiligen Nähe ist dabei der Konflikt mit Mellefont für Sara der deutlich bedeutsamere als der Konkurrenzkampf mit Marwood. Diese allerdings wird auf der übergeordneten Ebene insofern bedeutsam, als es sich hier, wie schon zwischen Mellefont und Sir Willam erwähnt

³¹⁵ Fiedel: Familie und Vertrauen, S. 27.

³¹⁶ vgl. z. B.: Fiedel: Familie und Vertrauen, S. 336ff.

(vgl. Kapitel II 1.3), um die Frage der ‚richtigen‘ Frauenrolle handelt und die in diesem Zusammenhang entstehende Konkurrenzsituation schließlich ihre todbringende ist.

1.4.4 Kein Platz in dieser Welt – Unterordnung und Jenseitsbezug

Doch tritt Sara von dieser ins Politische tendierenden Argumentation, die auf eine allgemeinere, sozialhistorische Ebene hebbar ist, immer wieder in eine viel privatere, fast intime Argumentation zurück. Sie ist auf die eigene Situation fixiert und will diese scheinbar von den Einflüssen anderer, sie umgebender Figuren, loslösen. Diese Fixierung lässt sich nur teilweise mit der oben erwähnten fehlenden Bereitschaft erklären, die Neuartigkeit der Situation durch ihr Erwachsenwerden, das sich in der Flucht widerspiegelt, gestaltend anzunehmen. Vielmehr wird dabei auch deutlich, wie sich das Drama in ihrer Figur von der Tradition des Märtyrerdramas³¹⁷ abgrenzt. Sie erleidet duldsam, die „tausend feurige[n] Stiche“ (Miß Sara Sampson, V, 1, S. 338), die sie nur gerade so eben als diese beschreibt, in keiner Weise aber beklagt oder erst recht nicht dabei von ihrer beherrschten Artikulation abweicht. Sie entschuldigt sich sogar dafür, Mellefont wegen der „dunkle[n] Aussicht in ehrfurchtsvolle Schatten“ (Miß Sara Sampson, V, 4, S. 342) ihr schmerzverzerrtes Gesicht voller Zurückhaltung zu verbergen. Sie erleidet zurückhaltend eine Kette scheinbar notwendiger Abläufe, die eben keine „dramaturgisch wirksam eingesetzten Zufälle“³¹⁸ sind, sondern in einer enggeführten Dramaturgie unabwendbar scheinen. Auch in diesem Zusammenhang wird die Initiation der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels in Annäherung an die und gleichzeitig in Abgrenzung von der Märtyrertradition deutlich. Auch mit Blick auf die Figur der Sara zeigt sich bereits an dieser Stelle deutlich die Ablösung „des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkprinzip“³¹⁹ in der Individualität des Erlebens dieser Schmerzsituation. Inwiefern das Drama als „Dokument der Säkularisierung“³²⁰ auch die Hochschätzung irdischen Lebens³²¹ als Wert darstellt, wird mit Blick auf die Figur der Sara später gezeigt (vgl. Kapitel II 1.4.5).

³¹⁷ vgl.: Reinhardt: Märtyrerinnen des Empfindens, S. 347ff.

³¹⁸ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 178.

³¹⁹ Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

³²⁰ Fick: Lessing-Handbuch, S. 126.

³²¹ Diese als gemeinsame Bewertungsgrundlage teilt das bürgerliche Trauerspiel mit dem Bildungsroman (vgl.: Dilthey: *Erlebnis und Dichtung*, S. 176f.)

Diese Position der Passivität³²² und vor allem der ständigen Unterordnung und Ergebenheit unter andere, aber auch unter ihr in ihren Augen unausweichliches Schicksal ist dabei ein markantes Merkmal ihrer Figur im Gesamtdrama. Bereits bei ihrem ersten Auftritt zeigt sie sich als selbstkritisch (vgl. Miß Sara Sampson, I, 7, S. 276) und demütig dem „Himmel“ (Miß Sara Sampson, I, 7, S. 274) gegenüber. Darüber hinaus beweist sie in expliziten Äußerungen gleichzeitig die absolute, pflichtbewusste Ergebenheit dem als zumindest möglichen, zukünftigen Ehemann angenommenen Mellefont (vgl. Miß Sara Sampson, III, 2, S. 300f) und ihrem Vater gegenüber (vgl. Miß Sara Sampson, III, 3, S. 302ff). Bei letzterem beweist sie sogar bereits früh den Wunsch der Reduktion der Bedeutung ihrer selbst, indem sie hoffe, „daß es ihm leicht geworden ist, eine Tochter aufzugeben, die ihre Tugend so leicht aufgeben“ (Miß Sara Sampson, III, 3, S.302) konnte. Auch gegenüber der als Lady Solms getarnten Marwood tritt sie unterwürfig und bescheiden auf (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 327ff). Deren intrigantem Herantreten gegenüber zeigt sie sich als naiv (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 7, S. 326f), was sie als passive und gleichzeitig untergebene Tugendhafte deutlich herausstellt. Auch die Doppelmoral aus eigenen Selbstvorwürfen und großzügigem Verzeihen anderen gegenüber verstärkt diese passive Unterwürfigkeit. Die Selbstvorwürfe fallen dabei unterstützend zusammen mit der bereits erwähnten Unterordnung unter andere Figuren und treffen vor allem auf die Interaktion mit ihrem Vater und Mellefont zu. Besonders markant ist hierbei noch in der Phase, in der das Drama bereits auf sein tragisches Ende zusteuert, die absolute Schuldübernahme für das ungünstig verlaufene und für sie in die Katastrophe mündende Zusammentreffen mit Marwood (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 327ff). Diese Schuldübernahme wird auch von dem Diener Norton als von der Norm deutlich abweichende Einschätzung kommentiert (vgl. Miß Sara Sampson, V, 2, S. 339). So beschreiben insgesamt explizite und implizite Fremdcharakterisierungen³²³ Sara als äußerst tugendhaft und unschuldig (vgl. z.B. Miß Sara Sampson, I, 7, S. 279 und III, 1, S. 299f) bis hin zur Stilisierung zur „Heilige[n]“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 351). Handlungsanweisend sind dabei aber Gesten der Unsicherheit und emotionalen Unruhe wie „*sie setzt sich*“ (Miß Sara Sampson, I, 7, S. 273), „*die sich umsieht*“ (Miß Sara Sampson, III, 3, S. 302). Auch ein zögerndes und immer wieder unterbrochenes Lesen des Briefes ihres Vaters (vgl. Miß Sara Sampson, III, 3, S. 308) unterstützt den Eindruck des ständigen Bemühens um Moralität und Aufrichtigkeit in einer für sie ausweglosen Lage. Ihre Unsicherheit zeigt ihre markanteste Ausprägung in ihrem, ebenfalls

³²² vgl.: Jürgen Wertheimer: Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt am Main 1986, S. 192.

³²³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

in den Regiebemerkungen festgehaltenen, Erschrecken und zitternden Rückzug nach dem Erkennen der Marwood (vgl. Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 336).

Im Angesicht ihres Todes schlägt diese dann allerdings in die Entschlossenheit, Frieden und Verzeihung zu stiften, um, was als deutliches, auch handlungsweisendes Zeichen der dynamischen Figurenkonzeption³²⁴ zu sehen ist. Sie zerreißt hier Marwoods Brief, der Anlass zu Verfolgung und Vergeltung bieten könnte (vgl. Miß Sara Sampson, V, 10, S. 349). Damit ist an dieser Stelle zwar nicht Verzeihensbereitschaft, sondern das Bemhtsein um eine Befriedung des Konflikts handlungsmotivierend, und dennoch ist die Bereitschaft, auch ihrer Mörderin zu verzeihen, notwendige Voraussetzung für diese Handlung. Ihre selbstbewusste Anordnung der Aussöhnung nach ihrem Tod (vgl. Kapitel II 1.3) ist die markante Folge eben dieser Entwicklung innerhalb ihrer Figur. Hier wird auch deutlich, dass nicht nur ein zeitweiliges Gelingen der Figurenentwicklung im Rahmen der dynamischen Figurenkonzeption³²⁵ erreicht ist, sondern ein über den Tod hinaus gültiges neues Lebensprinzip entworfen ist, für dessen Ausleben die Figur in der sie umgebenden Gesellschaft nur keinen Platz findet.

1.4.5 Saras selbstbewusste Identität im Sterben

Die Krisensituation in Saras Leben beginnt lange, bevor sie weiß, dass sie sterben wird. Bereits mit dem Kennenlernen Mellefonts und der krisenhaften Frage, ob sie mit diesem gehen oder im väterlichen Haus bleiben soll, beginnt ihr erwachsenes, eigenständiges und individuelles Denken. Die Flucht und somit auch eine mögliche Darstellung der Beweggründe liegen vor dem Beginn der Dramenhandlung. Ein Stück weit individualisiert von dem Typ des „zärtlich-empfindsamen Mädchens“³²⁶ wird Sara damit bereits exponiert. Die weiteren Schritte ihrer Individualisierungsbewegung im Drama sind dargestellt worden. Die Reflexion über eben diese Individualisierungsbewegung und die Einordnung als Grundlage für ihr folgendes Leben machen dann allerdings einen großen Teil des Drameninhalts aus. Der letzte Teil dieser fortwährenden Reflexion findet während ihres langsamen Sterbens dann im Angesicht des Todes statt. In dieser Zeit wird sie immer selbstbewusster, um ganz zum Schluss ihres Lebens den oben benannten Wechsel in der Relation zu ihrem Vater zu vollziehen. In ihrer allerletzten Äußerung, an deren Ende ihr Tod steht, beschreibt sie sich selbst in Abgrenzung zu ihrem Vater

³²⁴ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

³²⁵ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

³²⁶ Borchmeyer: Schwankung des Herzens, S. 68.

als „schwache Tugend, die allzu vielen Prüfungen vielleicht unterliegen würde“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 350). Mit dieser auf den Kern ihrer inneren Überlegungen zielenden Selbstreflexion erkennt sie sich in ihrer neu gewonnenen Individualität selbst und vollzieht somit durch Selbstreflexion den Schritt weiter vom Individuum zum Subjekt.

Die notwendige Einordnung des an dieser Stelle neu entstandenen Subjekts in die umgebende Symbolordnung kann auf Grund der nur noch extrem kurzen Verweildauer desselben im Diesseits, also in eben dieser Welt, nicht mehr leibhaftig geschehen. Sie wird im Drama vielmehr als eine posthume durch ihre Stellvertreterin Arabella und deren geplante Annahme in die neue bürgerliche Werteordnung Sir Williams in Aussicht gestellt und ist damit sehr wohl Teil des Dramenhorizonts. Diese Wertewelt Sir Williams hat im Angesicht des Todes der Tochter den letzten Schritt zur Liberalisierung und Fokussierung auf das Subjekt genommen. So kann Sir William den letzten Wunsch seiner Tochter erfüllen und für die Aussöhnung aller an dem Konflikt, der zu dem Tod seiner Tochter geführt hat, beteiligten Figuren sorgen. Arabella wird damit das Kind, das Sara nicht mehr ist und nicht mehr sein kann, da sie mit der Flucht die quasi heilige Linie zwischen Vater und Tochter überschritten hat³²⁷. Dieser Übertritt markiert den Schritt zum Erwachsenwerden. Arabella ist „ein Vermächtnis [s]einer Tochter“ (Miß Sara Sampson, V, 11, S. 352), weil sie ihm testamentarisch durch seine Tochter anvertraut ist. Aber sie ist es auch im übertragenen Sinne. So ist sie die Vertreterin der nächsten Generation, für deren Zeit des Erwachsenwerdens die krisenhaften Erlebnisse und Erkenntnisse des bei Sara durchlebten Prozesses am Übergang, im Zeitraum des Erwachsenwerdens, im positiven Sinne genutzt werden können. Sie wird in eben der umgebenden Symbolordnung leben, die durch die krisenhafte Erfahrung der Frauengeneration vor ihr, die im Drama durch Sara vertreten wird, geprägt und liberalisiert wurde. Genau dadurch, dass Arabella ein Leben in diesem, innerhalb der Dramenhandlung geprägten, Umfeld in Aussicht steht, geschieht die oben erwähnte posthume und stellvertretende Einordnung Saras durch Arabella in die Symbolordnung dieser Umgebung.

Sowohl der erste als auch der letzte Schritt in dem Prozess von Saras Subjektwerdung werden also in je unterschiedlicher Weise aus der Dramenhandlung ausgelagert, indem der eine vor Dramenbeginn steht und der andere in Stellvertretung nach dem Ende des Dramas in der Zukunft geschehen wird. Damit wird deutlich, wie facettenreich, langwierig und die Grenzen der den aristotelischen Einheiten verpflichteten Gattung des Dramas überschreitend dieser

³²⁷ vgl.: Dennis Jonnes: *Solche Väter*. The Sentimental Family Paradigm in Lessing's Drama. In: Lessing Yearbook. Vol. 12. Detroit / München 1980. S. 157-174, S. 164.

Prozess der Subjektwerdung ist. Gleichzeitig wird allerdings auch deutlich, dass dieser Prozess mehr eine Frage des Reflektierens als der tatsächlichen Handlung ist. Dieses Reflektieren wiederum geschieht ohne Einschränkung und in voller Länge innerhalb der Dramenhandlung. Die Entwicklung der Figur ist damit in ihrer Prozesshaftigkeit und in ihrer Länge, wenn sie auch von einem singulären Ereignis ausgeht, dennoch eng angelehnt an die Entwicklungen der Bildungsromanhelden. Auch die Schwellensituation im Leben am Übergang zum Erwachsenenalter ist hierfür ein deutlicher Hinweis.

Mit der letzten Selbstreflexion wird Saras Subjektwerdung endgültig markiert. So proklamiert sie selbstbewusst: „Noch liebe ich Sie, Mellefont“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 349). Außerdem vergibt sie sich indirekt ihren Fehltritt, sich auf Mellefont eingelassen zu haben, selbst, wenn sie feststellt „wenn Sie lieben ein Verbrechen ist, wie schuldig werde ich in jener Welt erscheinen“ (Miß Sara Sampson, V, 10, S. 349). Die Ausweglosigkeit ihrer Entscheidungssituation wird zugleich beschrieben und die Schuldigkeit ihrer Flucht relativiert. Die bereits vor Dramenbeginn begonnene und durch die fortdauernde Selbstreflexion im Drama weitergeführte Perspektivverschiebung vom Zentrum der Gesellschaft auf ihr eigenes Ich ist durch diesen Schritt erst vollständig und konsequent zu Ende geführt. Durch eben diese Perspektivverschiebung, die in der deutschsprachigen Literatur zum ersten Mal in dieser Weise auftritt und als solche gleichzeitig markant in einem Drama analysiert wird, wird *Miss Sara Sampson* auch das erste deutsche Drama, das die Subjektconstitution einer Figur überhaupt darstellt. Auch die Anpassung des Wertekodexes des Textes an den einer (in diesem Fall der Haupt- und Titel-)Figur ist dabei ein Novum. Somit lässt sich die vielfach vertretene These, dieses Drama sei das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel, auch aus der Perspektive der Subjektconstitution heraus untermauern.

1.5 Zwischenfazit

Es hat herausgestellt werden können, dass die Darstellung der vier erwachsenen Hauptfiguren sich der Subjektwerdung in je sehr unterschiedlicher Weise nähert. Arabella sei dabei ausgeklammert, da diese mehr zur Darstellung des Merkmalskomplexes der anderen Figuren als als eigenständige Merkmalsdarstellung angelegt ist und zum Schluss eine mehr metaphorische als reale Bedeutung im Figurenrepertoire und für die Zukunft jenseits des Handlungsverlaufes des Stücks hat.

Die Figur Marwood erscheint zwischen nachvollziehbarer, bemitleidenswürdiger, verlassener Geliebter und diabolisch-böser Intrigantin angelegt. Gegen Ende erscheint sie zunehmend in dem Bereich des letzteren – schließlich als Mörderin. Die Verstellung ist dabei nicht nur Teil ihrer Merkmalskomposition, sondern erschwert auch, die Einzelmerkmale zu differenzieren, auseinanderzuhalten und gerecht zu beurteilen. Bereits während der Exposition der Figur ist eine mögliche Typenzuordnung der Figur eher uneindeutig. Die Eindeutigkeit einer Typisierung erscheint von Dramenbeginn an durchkreuzt. Bei ihr findet keine echte Entwicklung statt, vielmehr schwankt sie zwischen zwei Polen. Spricht man von einer Entwicklung, dann eher sogar von der zu einer Typisierung, dem Medeehaften hin, das sich zum Ende des Dramas hin, spätestens mit der Entführung ihrer eigenen Tochter, immer mehr durchsetzt. Sie weist durch ihre Selbstreflexion und ihre Hinweise auf Inkongruenzen ihrer Figurenanlage und der Anlage anderer Figuren Merkmale der Weiterentwicklung zum Subjekt auf, auch wenn sie die notwendige Grundlage der Individualisierung nicht erfüllt. Sie wird damit nicht selbst zum Subjekt, bietet durch die bei ihr vorhandenen Merkmale aber eine Grundlage für die Rezeption der Subjektconstitution anderer.

Auch Mellefont bleibt das ganze Drama hindurch schwankend und wankelmütig zwischen echter Veränderung und einem Übertritt in das tugendhafte Weltbild Saras auf der einen Seite und Rückfall in sein altes Verhaltensmuster der Galanterie auf der anderen Seite. Dieses Schwanken wird bis in seinen an das heroische Trauerspiel angelehnten Tod aufrechterhalten. Selbst in seinem Tod schwankt er noch zwischen dem konsequenten Richten seiner eigenen Schuld im Suizid und der Annahme des Verzeihens Sir Williams, für die er sich sterbend noch entschließt. Er schwankt dabei nicht nur zwischen zwei Welten, sondern auch zwischen den Typisierungen, die in den jeweiligen Weltbildern für ihn vorgesehen wären. Dabei steht die des flatterhaften Libertins auf der einen und die des tugendhaften und treuen Partners im Zusammenspiel in einem Fall auch mit dem Versuch irgendeiner Form von Vaterrolle auf der anderen Seite. Durch das Schwanken zwischen zwei Typisierungen wird er an keiner Stelle zum Individuum. Außerdem fehlt ihm durch die Blässe³²⁸, die ihn zumindest gegenüber Sara und Marwood kennzeichnet, zusätzlich eine Ebene der Reflexion, die ihn zum Subjekt werden lassen könnte. Er ist jedoch nicht als reiner Vergleichspunkt für die Abgrenzung des Subjektwerdungsprozess anderer und damit als Kontrastfolie für deren Tugend zu verstehen, sondern als ernsthaft Suchender, der an der Ich-Werdung auf Grund seiner eigenen Disposition und der ihn umgebenden Einflüsse scheitert.

³²⁸ vgl.: Golawski-Baumgart: Lessing und Riccoboni, S. 202.

Sir William hingegen ist zum Schluss des Dramas eindeutig ein Individuum, das sich ohne jedes gesellschaftsnormative Pflichtgefühl auf die individuelle Situation der Tochter einstellt. Die Frage, ob Sir William eine Entwicklung vom tugendstrengen zum liebevoll-annehmenden Vater bereits vor Dramenbeginn durchgemacht hat, ist nicht eindeutig zu beantworten, da eine Beschreibung seines Wesens vor Saras Flucht nur durch subjektive, möglicherweise subjektiv-verzerrte Beschreibungen in der Figurenrede vorliegt. In jedem Fall ist der tugendstrenge Haus- und Familienvater ebenso Kontrastfolie seines Handelns wie der liebende, zum Rächer gewordene Vater. Das Verzeihen wird zu seinem entscheidenden Figurenmerkmal. Dieses Verzeihen wird Grundlage eines zähen Ringens mit seiner Tochter im Überbietungsgestus der Moralität, das auch ein Ringen um die Positionierung seiner Tochter ist, der sich in der sie umgebenden Gesellschaft mit der von ihr verfolgten Wertewelt kein Platz bietet. In das Verzeihen bezieht er nicht nur die eigene Tochter, sondern auch deren Partner mit ein. Er zeigt ein Verständnis der Notwendigkeit für die Tochter, in die Erwachseneneneration überzutreten, und wird zugleich zu einem Problem für seine Tochter, die mit eben diesem Mann zusammen nicht nach den Maßstäben leben kann, die sie für richtig hält, die er ihr in der Erziehung vermittelt hat. Bei der Selbstreflexion, die auch Sir William ganz zum Schluss des Dramas zum Subjekt werden lässt, wird deutlich, dass diese an der Grenze dessen liegt, was er in seinem Weltbild erfassen kann, was die Komplexität des Subjektwerdungsvorgangs unterstreicht.

Bei Sara ist die Typisierung als „zärtlich-empfindsame[s] Mädchen[]“³²⁹, die für ihre Figur evoziert wird, bereits vor Beginn des Dramas durch ihre Flucht ein brüchiges Bild. Der Prozess ihrer Individualisierung aus dieser Typisierung heraus, die sie – anders als ihr Vater seine – vor Dramenbeginn eindeutig ausgefüllt haben muss, wird dann im Dramenverlauf eng an den Prozess des Selbstverzeihens und der damit verbundenen Suche nach einer neuen gesellschaftlichen Position dargestellt. Als Möglichkeiten werden dabei lediglich die Alternative an der Seite Mellefont's, die für sie aus Gründen der Diskrepanz zwischen ihrer und seiner Moralauffassung nicht in Frage kommt, und die Alternative der Rückkehr zu ihrem Vater für sie indirekt aufgezeigt. Bei letzterer hält sie dabei die Erwartung des Vorwurfs ihres Vaters als künstliche Distanz aufrecht.

Sie ist gleichzusetzen mit dem Wunsch nach einem äußeren Aggressor, der ihr eigenes schlechtes Gewissen ins Außen verlagern würde. Das Verharren in dieser Entweder-oder-Logik zwischen Vater und Geliebtem ist dabei gleichzusetzen mit einer fehlenden Einsicht in die Notwendigkeit eines Schrittes ins Erwachsenenleben, das einem Ehemann und dem Vater

³²⁹ Borchmeyer: Schwankung des Herzens, S. 68.

zugleich einen Platz bereithielte. Durch die Notwendigkeit einer äußeren und inneren Änderung der Figur an der Grenzsituation im Leben am Übertritt in das Erwachsenenleben wird allerdings eine dynamische Figurenkonzeption³³⁰ deutlich, die den Entwicklungsprozess als solchen unterstreicht.

Das Drama folgt insgesamt Saras Blick. Sie durchlebt im Zusammenhang ihres Sterbens einen Individualisierungsprozess; das „exemplarische“ Wirkprinzip wird in der intendierten Rezeptionshaltung sehr deutlich von dem „identifikatorischen“³³¹ abgelöst. Sie beschreibt ganz zum Schluss ihres Lebens den Prozess ihrer Individualisierung selbst und entwickelt sich damit weiter zum Subjekt. Dass sie als solches in der sie umgebenden Welt ihren Platz nicht mehr findet, stellt das zentrale Problem des neu entstandenen Subjekts dar. Es ist die Problematik der Haupt- und Titelfigur mit der Lebensphase, die ihr einen Statuswechsel abverlangt. Dieser Wechsel konfrontiert sie mit einer Problematik innerhalb ihres Weltbilds, die ihrem Wertekodex nach nicht zu lösen ist. Die Tragödie des Todes der Haupt- und Titelfigur tritt zwar durch den Mord Marwoods äußerlich motiviert, dennoch aber der Dramenlogik folgend auch unausweichlich ein. Die Tragik des Scheiterns des neuentstandenen Subjekts bei der Einordnung in die umgebende Symbolordnung bleibt dabei zwar bestehen, die moralische Katastrophe wird durch die absolute Verzeihensbereitschaft Sir Williams im Drama aber umgangen. Die Unmöglichkeit der auf die dargestellte Weise individualisierten Sara, in der sie umgebenden Gesellschaft weiterzuleben, stellt dabei eine soziale Anklage dar und das Gelingen der Figurenentwicklung als solche nicht in Frage.

So besteht durch die Analyse der Subjektconstitution die Möglichkeit, von den einzelnen Figuren und der Personenkonstellation her textintern die Gattungszugehörigkeit zu beurteilen. So steht das erstmals auftretende Problem des neuentstandenen Subjekts bei der Einordnung in die es umgebende Symbolordnung in enger Verbindung mit der Neubegründung der literarischen Gattung des deutschen bürgerlichen Trauerspiels, die eine solche Subjektwerdung zum ersten Mal vollständig inszeniert und dessen Tragik sich in ebendiesem Scheitern der Hauptfigur zeigt. Dass *Miss Sara Sampson* als Beginn und Ausgangspunkt der neuen Gattung, des bürgerlichen Trauerspiels, zu sehen ist, ist damit auch aus der Sicht der Subjektwerdung zu unterstreichen.

³³⁰ vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 241 ff.

³³¹ Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

2. Der „Kulminationspunkt“³³² der Gattung: G. E. Lessings *Emilia Galotti*

Die Forschungsliteratur hat nahezu jedes Wort des bekannten Lessingdramas ausführlich betrachtet. Dabei erscheint, obwohl der „Grundriss des Werks klar und einfach“³³³ ist, nahezu jede aufgemachte Opposition problematisch. So steht der politische Deutungsansatz vor dem Problem, dass die Annahme einer Gegenüberstellung von Adel und Bürgertum³³⁴ bereits an der fehlenden Klarheit der Zuordnung der scheinbar Bürgerlichen zum Bürgertum scheitert. Zahlreiche Interpretationen weichen in der Folge dessen auf die Kontrastierung von bürgerlichen und höfischen Werten aus. Damit zeigt sich innerhalb der Forschungsansätze zu *Emilia Galotti* die bereits dargestellte Problemlage der Interpretation der Gattung bürgerliches Trauerspiel gleichsam mustergültig auf (vgl. Kapitel I 1). Den Interpretationen zur Werteweltkontrastierung³³⁵ stellt sich ebenfalls die bereits dargestellte Problematik der schwer abgrenzbaren Interpretation durch die nicht trennscharf bestimmbare Analysegrundlage (vgl. Kapitel I 1), sodass eine Fülle interpretatorischer Ansatzpunkte in diesem Bereich entsteht³³⁶. Der Annahme einer Opposition der „Interaktionsmuster“³³⁷ ergeht es ähnlich, wenn hier auch eine engere Analyse am Text möglich ist³³⁸. Auch die der politischen Deutungsrichtung verwandte der Literatursoziologie, die die „Taten der Figuren an einem Ideal politischen, gesellschaftsverändernden Handelns“³³⁹ misst, steht vor demselben Problem³⁴⁰. Hier stellt Eibl

³³² Müller: Glanz und Elend, S. 21.

³³³ Fick: Lessing-Handbuch, S. 347.

³³⁴ vgl.: Mehring: Lessing-Legende, S. 338ff sowie Rilla: Lessing und sein Zeitalter, S. 262ff und 275ff.

³³⁵ vgl.: Peter-André Alt: Aufklärung. 2. Aufl. Stuttgart / Weimar 2001, S. 222ff, Jochen Schulte-Sasse: Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext: zum Beispiel Lessings "Emilia Galotti". Paderborn 1975, S. 53ff, Judith Frömmer: Vom politischen Körper zur Körperpolitik. Männliche Rede und weibliche Keuschheit in Lessings *Emilia Galotti*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 79, Bd. 1. Stuttgart 2005, S. 176ff, Raimund Neuß: Tugend und Toleranz. Die Krise der Gattung Märtyrerdrama im 18. Jahrhundert, phil. Diss. (Köln 1988). Bonn 1989, S. 193ff, Simonetta Sanna: Lessings >Emilia Galotti<. Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik. Tübingen 1988, S. 27ff; zur Darstellung politischer Deutungsansätze siehe: Reinhart Meyer: „Hamburgische Dramaturgie“ und „Emilia Galotti“. Studie zu einer Methodik des wissenschaftlichen Zitierens entwickelt am Problem des Verhältnisses von Dramentheorie und Trauerspielpraxis bei Lessing. Wiesbaden 1973, S. 243-249 sowie Martin Stern: Kein ‚Dolchstoß ins Herz des Absolutismus‘. Überlegungen zum bürgerlichen Trauerspiel anhand von Lessings >Emilia Galotti< und Schillers >Kabale und Liebe<. In: Roland Krebs (Hg.): Theatre, nation & société en Allemagne au XVIIe siècle. Nancy 1990. S. 91-106.

³³⁶ vgl.: Fick: Lessing-Handbuch, S. 347ff.

³³⁷ Fick: Lessing-Handbuch, S. 350.

³³⁸ vgl. z. B.: Frömmer: Vom politischen Körper zur Körperpolitik, S. 173, Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 216 u. 371, Wilfried Wilms: Im Griff des Politischen. Konfliktfähigkeit und Vaterwerdung in *Emilia Galotti*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 76. Stuttgart 2002, S. 50-73, S. 57ff, Wolfgang Wittkowski: Bürgerfreiheit oder -feigheit. Die Metapher des „langen Weges“ als Schlüssel zum Koordinatensystem in Lessings politischem Trauerspiel *Emilia Galotti*. In: Lessing yearbook. Vol. 17. Göttingen 1885. S. 65-87, S. 69ff.

³³⁹ Fick: Lessing-Handbuch, S. 351.

³⁴⁰ vgl.: Brita Hempel: Sara. Emilia, Luise. Das empfindsame Patriarchat im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. Heidelberg 2006, S. 68ff, Saße: Aufgeklärte Familie, S. 174ff, Wittkowski: Bürgerfreiheit oder -feigheit, S. 69ff.

markant die Blickwinkeländerung der Opposition von Prinz und Untertan beziehungsweise Adel und Bürgertum auf die Opposition von Hof und Familie dar und nimmt grundlegend als „Problem, das verhandelt wird, [...] nicht die politische und gesellschaftliche Emanzipation, sondern die Identitätsfindung bzw. Identitätskrise angesichts sozialer Verschiebungen und Umbrüche“³⁴¹ an. Damit ist bereits das Blickfeld in Richtung einer möglichen Individualität in der Figurendarstellung geöffnet. Ein weiterer Aspekt dieser Sichtweise findet sich im Rahmen der geistesgeschichtlich-philosophischen Betrachtungsweise, die „*Emilia Galotti* als Drama sittlicher Autonomie“³⁴² betrachtet und dabei die Bedeutung des menschlichen Selbstbewusstseins³⁴³, des Christentums³⁴⁴ wie auch der moralischen Einordnung Odoardos³⁴⁵ und Emilias³⁴⁶ vornimmt. Mit Blick auf das Innenleben der dargestellten Figuren sind schließlich auch psychoanalytische Interpretationsansätze entstanden³⁴⁷. Nicht angestellt wurde bisher allerdings eine drameninterne Betrachtung der Figuren und einer möglichen Wandlung ihrer Anlage durch das im Drama Erlebte. So ist mit Blick auf die Forschung auffällig, dass der Umstand, dass die Haupt- und Titelfigur in nur sechs von 43 Auftritten auf der Bühne steht, nicht problematisiert wird, und dass die deutliche Wandlung innerhalb ihrer Figur während ihres ausgedehnten Fernbleibens von der Bühne zwischen den Auftritt III, 5 und V, 7 keine echte Erklärung findet³⁴⁸.

³⁴¹ Fick: Lessing-Handbuch, S. 351.

³⁴² Fick: Lessing-Handbuch, S. 353.

³⁴³ vgl.: Dilthey: Erlebnis und Dichtung, S. 37.

³⁴⁴ vgl.: Thomas Dreßler: Dramaturgie der Menschheit. Lessing. Stuttgart / Weimar 1996, S. 340ff u. 359ff, Alois Wierlacher: Das Haus der Freude oder Warum stirbt Emilia Galotti. In: Lessing Yearbook. Bd. 5. Göttingen 1973. S. 147-162, S. 148.

³⁴⁵ vgl.: Wierlacher: Haus der Freude, S. 117 u. 276.

³⁴⁶ vgl.: Dilthey: Erlebnis und Dichtung, S. 50f, Dreßler: Dramaturgie der Menschheit, S. 259ff.

³⁴⁷ vgl.: Kristina Bonn: Vom Schönen. Schönheitskonzeptionen bei Lessing, Goethe und Schiller. Bielefeld 2008, S. 44ff, Albert Reh: *Emilia Galotti*, „großes Exempel der dramatischen Algebra“ oder „Algebra der Ambivalenz“? In: Lessing yearbook. Vol. 17. München 1986. S. 45-64, S. 45ff, Prutti: Bild des Weiblichen, S. 484ff.

³⁴⁸ Die Annahme, sie übernehme passiv sein Wertesystem (vgl. u. a.: Marx: Begehren der Unschuld, S.289, Wolfram Mauser: >Ich stehe für nichts<. Zur Uraufführung von G. E. Lessings *Emilia Galotti* am Hoftheater zu Braunschweig. In: Gerd Biegel (Hg.): Lessing in Braunschweig und Wolfenbüttel. S. 111-123, S. 121, Heide Volkening: Charakter und Tugend. Über Lessings *Emilia Galotti*, die *Hamburgische Dramaturgie* und êthos bei Aristoteles. In: Mariacarla Gadebusch Bondio / Andrea Bettels (Hg.): Im Korsett der Tugend. Moral und Geschlecht im kulturhistorischen Kontext. Hildesheim 2013. S. 237-261, S. 253 Karin Wurst: Familiäre Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘. Die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings Dramatischem Werk. Amsterdam 1988, S. 129; Fick stellt die Positionierung Emilias an dieser Stelle differenziert dar (Fick: Lessing-Handbuch, S. 352ff). Mauser verweist auf das „differenzierte[] Verhältnis individualpsychologischer Zusammenhänge“ (Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 197), das sich an dieser Stelle zeige.), greift dabei zu kurz (vgl.: Gertrud Nummer-Winkler: Zur Einführung: Die These von zwei Moralien. In: Dies. (Hg.): Weibliche Moral. Die Kontroverse um eine geschlechterspezifische Ethik. Frankfurt am Main 1991. S. 9-30, S. 9ff). Es ist ihr Entdecken des „so jugendliche[n], so warme[n] Blut[es]“ (*Emilia Galotti*, V, 7, S. 448f), das ihre Fokussierung auf die moralische, tugendhafte Lebensweise, die ihr Vater repräsentiert hat, zunächst vorantreibt, schließlich bedingt (vgl. Kapitel II 2.4.3 und 2.4.4).

Durch die der vorliegenden Arbeit zu Grunde liegende Annahme der Figurenentwicklung durch Individualisierung und Subjektwerdung kann diese Lücke gefüllt und die Wandlung erklärt werden. Zugleich kann das Drama in diesem Zusammenhang für die Gattungsdefinition nutzbar gemacht werden. Nach *Miss Sara Sampson* als prototypisches erstes Drama der Gattung ist die Analyse von *Emilia Galotti* gewinnbringend für die Betrachtung der Ausdifferenzierung der gewonnenen Aspekte der Figurenentwicklung.

Dabei sind sowohl die Aspekte der Religiosität, der Geschlechts-, der Generationen- und der Ständezugehörigkeit als auch Moralität als Diskrepanz- und Selbstbestätigungskriterium von potenzieller Individualität erneut entscheidende Aspekte der Analyse der Figurenentwicklungen. Die Moralität erhält dabei in *Emilia Galotti* eine Sonderstellung, da sie gleichsam ad absurdum geführt wird, wenn sie das Leben, dem sie zuvor zu Freiheit und Individualität verholfen hat, auch gleich wieder kostet, indem das Drama eine Art Lösung des Konflikts in der ‚maximalen Katastrophe‘ vorstellt.

Auch hierbei ist zunächst die Frage nach einer möglichen Typisierung der Figuren bei ihrer Exposition, die vom Individuum abstrahiert, „um ein überindividuelles Allgemeines repräsentieren zu können“³⁴⁹, zu thematisieren. Für eine mögliche Figurenentwicklung innerhalb des Dramengeschehens in Richtung einer potenziellen Individualität sind diese nach der Nachweisbarkeit von Elementen in der Merkmalskomposition der Figuren, die die Grundlage einer möglichen Individualisierung sein können, entscheidende Analyseaspekte. Dabei muss erneut betrachtet werden, ob bei dem Erleben der Figuren das „Einmalige und Unwiederholbare“³⁵⁰ betont wird, die Figuren „in verschiedenen Situationen [...] immer wieder neue Seiten ihres Ich enthüllen“³⁵¹ und dabei die „Illusion einer komplexen Gestalt, in der sich Gutes und Schlechtes mischt, die wandlungsfähig ist und eine Vergangenheit besitzt“³⁵², entsteht. „[D]ie soziale Konstellation der dramatis personae, die Familie als Schauplatz des Geschehens, Empfindsamkeit und bürgerliche Moralität“³⁵³ sind dabei mit Blick auf die Frage zu betrachten, ob „[d]ie Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“³⁵⁴ zu verzeichnen ist. Bei Feststellen einer solchen Figurenentwicklung der Individualisierung bei mindestens einer der Figuren des Dramas ist weiterhin zu betrachten,

³⁴⁹ Pfister: *Das Drama*, S. 245.

³⁵⁰ Pfister: *Das Drama*, S. 245.

³⁵¹ Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

³⁵² Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

³⁵³ Janz: *'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel*, S. 210f.

³⁵⁴ Schön: *Kabale und Liebe: (K)ein bürgerliches Trauerspiel*, S. 378.

inwiefern sie sich durch Selbstreflexion zum Subjekt weiterentwickelt (vgl. Kapitel I 2) und inwiefern eine Einordnung des Subjekts in die es umgebene Symbolordnung gelingt.

Dafür werden im Folgenden die übrigen Hauptfiguren des Dramas je in Abgrenzung zu Odoardo betrachtet, der nach der Konfrontation mit allen übrigen Hauptfiguren während des tragischen Finales auf seine Tochter trifft. Dafür werden die Merkmalskomposition der Figuren und das Dialogverhalten an einzelnen Stellen, an denen eine typisierte Exponierung oder aber eine Entwicklung der Figuren exemplarisch deutlich wird, analysiert. Mit dem Nachweis einer möglichen Subjektwerdung im Drama würde eine Figurenentwicklung dieser Art in dem Drama vorgeführt, das auf Grund der Komplexität seiner Anlage als „Kulminationspunkt“³⁵⁵ der Gattung beschrieben wird, und es würde ein literaturinterner Beitrag zur Einordnung des Dramas in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels geleistet.

2.1 Abgrenzung durch Streit – die Eheleute Galotti

2.1.1 Figurenmerkmal ‚Mutter‘ und ‚Vater‘

Odoardo und Claudia Galotti werden zwar mit einer geschweiften Klammer verbunden als „Aeltern der Emilia“³⁵⁶ im Personenverzeichnis beschrieben, von ihrem ersten Auftritt im zweiten Aufzug des Dramas an allerdings als zwei entgegengesetzte Pole dargestellt. In der Forschungsliteratur werden in der Hauptsache das abgrenzende Streitverhalten der Eheleute Galotti³⁵⁷, das divergierende Verhältnis zum Hof³⁵⁸ und die verschiedenen Bedeutungen für die Tochter³⁵⁹ dargestellt.

Der Umgang, in dem Claudia als erstes auf der Bühne gezeigt wird, ist der mit dem Diener Pirro. Er ist nur kurz, bevor Odoardo hinzutritt, doch zeigt er die häusliche Einheit, die Claudia mit ihm bildet. Odoardo kommt von außen hinzu. Im Umgang mit Pirro wird sie als Vorgesetzte

³⁵⁵ Müller: Glanz und Elend, S. 21.

³⁵⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: ders.: Sämtliche Schriften in 23 Bänden. Hg. von Karl Lachmann. Bd. 2. 3. Aufl. red. von Franz Muncker. Berlin 1919. S. 377-450, S. 378. Im Folgenden jenseits der Überschriften im Fließtext unter Angabe von Kurztitel, Aufzug, Auftritt und Seitenzahl zitiert)

³⁵⁷ vgl.: Erika Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1 (Von der Antike bis zur deutschen Klassik). 2. Aufl. Marburg / Tübingen 1999, S. 301, Wierlacher: Haus der Freude, S. 156.

³⁵⁸ vgl. z. B.: Götte: Tochter im Familiendrama, S. 125, sowie Hans-Peter Klemme: Nach dem Vorhang. ‚Emilia Galotti‘ und Lessings Dramaturgie der kritischen Reflexion. Revonnah 2000, S. 155. Für eine Auseinandersetzung mit dieser Zuweisung siehe: Marx: Begehren der Unschuld, S. 288.

³⁵⁹ vgl.: Marx: Begehren der Unschuld, S. 295, Neumann: Der Preis der Mündigkeit, S. 49, Lothar Pikulik: >Sonst ist alles besser an euch als an uns<. Über Odoardos Lobrede auf die Frau in *Emilia Galotti*. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006. S. 303-322, S. 314.

des Bediensteten, entsprechend einer Typisierung als Hausherrin³⁶⁰ skizziert, die „im häuslichen Leben“³⁶¹ dominiert. Der Teilbereich ihrer Typisierung als Ehefrau kommt sofort durch den Auftritt Odoardos hinzu und wird ausgestaltet, bevor der Umgang mit dem Diener weiter ausdifferenziert wird. Der Teilbereich ihres Typs als Mutter kommt später durch den Auftritt Emilias hinzu.

Der Umgang mit Pirro wird als selbstsicher, geschäftig und bestimmt dargestellt, wenn sie ihn anweist, im Vorzimmer „alle Besuche auf heute zu verbitten“ (Emilia Galotti, II, 2, S. 394). Sie erscheint dabei gefestigt in ihrer Rolle. So positiv diese selbstbewusste Selbstständigkeit im Umgang mit dem Diener sie in ihrer Frauenrolle zeichnen könnte, so problematisch zeigt sich der bereits erwähnte Auftrag ihrerseits, im Vorzimmer alle Besuche abzusagen, da sie Pirro auf diese Weise unwissend ermöglicht, ein strategisches Gespräch mit dem hinzutretenden Angelo zu führen. Dabei ist die Figur Pirros nicht nur handlungsmotivierend in diesem Gespräch zu verstehen, in dem er die für die Intrige notwendigen Informationen weitergibt, sondern er ist der Intrigant, der mit der Gegenseite paktiert, während er als enger Vertrauter zum Hause der Galottis Zugang hat. Darin zeigt sich, wie wenig Einblick die Galottis in die Vorgänge am Hof haben, wie wenig sie Träger vieler Informationen und in der Lage sind, in diesem Umfeld kontrolliert zu bestehen. In letzter Konsequenz erscheint die Wahl der städtischen Hofnähe als Aufenthaltsort durch Claudia als problematisch.

So selbstbewusst und souverän sie dabei in ihrem Umfeld, dem ihr als Hausherrin zugeordneten häuslichen Wirkbereich, agieren kann, so defizitär wird sie in ihrem Handeln und ihrer Einschätzung in größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen gezeichnet. So zeigt die Art, wie Claudia im Folgenden positiv über das Zusammentreffen Emilias und des Prinzen und dessen Bewunderung und Begehren ihrer Tochter erzählt, Claudia tatsächlich mit dem Figurenmerkmal der Naivität, das ihr viele Interpreten als Hauptmerkmal zuweisen³⁶². Es wird deutlich, dass ihr das Interesse des Prinzen für Emilia schmeichelt. Dass die negative Darstellung ihrer Figur durch Odoardos als „eitle, thörichte Mutter“ (Emilia Galotti, II, 4, S.398) nicht vollständig zutreffend und als intendierte Lesermeinung erscheint, ergibt sich lediglich in der Zusammenschau mit der Figur Odoardos selbst. Dessen negative Einschätzungen des Prinzen als begehrliehen „Wollüstling“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 398) erscheint als übertrieben aggressive Geste der eigenen Abgrenzung und der Abwertung der

³⁶⁰ in Anlehnung an die römische Matrona (vgl.: Marie-Luise Deißmann-Merten: Art. Matrona. In: Hubert Cancik (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Bd. 7. Stuttgart 2012. Sp. 1030f.)

³⁶¹ Gerhard Bauer: Gotthold Ephraim Lessing *Emilia Galotti*. München 1987, S. 32.

³⁶² vgl. z. B.: Götte: Tochter im Familiendrama, S. 125, sowie Klemme: Nach dem Vorhang, S. 155. Für eine Auseinandersetzung mit dieser Zuweisung siehe: Marx: Begehren der Unschuld, S. 288.

Gegenseite. Außerdem ist auch seine Bewertung egoistisch motiviert, wenn er sagt, diese Vorstellung sei die Stelle, an der er „am tödlichsten zu verwunden“ (Emilia Galotti, II, 4, S.398) sei. So wird aufgezeigt, dass sein Umgang mit dem Hof auch nicht der richtige sein kann, und so wird auch seine Einschätzung der Claudia abgemildert. Durch den Habitus des Beschützen-Wollens der Tochter, aber auch durch den indirekt geäußerten Besitzanspruch wird die Rolle des Hausvaters³⁶³ an dieser Stelle deutlich als Folie aufgerufen.

Dabei werden die Eheleute konträr, aber gleichzeitig als einander komplettierende Gegenstücke exponiert. Sie changieren im Umgang mit dem jeweils anderen zwischen der gegenseitigen Akzeptanz der Wirkweise und des Aufgabenbereichs des jeweils anderen im Eheleben und in der Erziehung der Tochter und dem kontroversen Ringen um die richtige Ansicht und die richtigen Handlungen³⁶⁴. Für die Figur der Claudia wird durch die Abgrenzung ihrer Kompetenz im Wirkungsbereich des Inneren von ihrer Unzulänglichkeit im Äußeren die Zugehörigkeit zum Häuslichen und Inneren deutlich. Odoardo ist im Außen der sichtbar handlungsfähigere. Doch erkennt er die Gefahr, die darin liegt, möglicherweise nicht trennscharf. Auch er schätzt die Handlungsmotivation des Prinzen nicht richtig ein, wenn er aus seinem Grundmisstrauen heraus eine Grundabneigung gegen diese Annäherung hat und der darin liegenden Gefahr aus anderen Gründen, aber dennoch richtig begegnet.

Genau diese anderen Gründe zeigen dann eine weitere Schwäche seiner Figur. So sieht er nach der Einschätzung Claudias die Annäherung des Prinzen an Emilia als Beleidigungsversuch seiner selbst. Claudia sieht in seinem Kommentar, die Darstellung von der Annäherung des Prinzen an seine Tochter träfen ihn da, „am tödlichsten zu verwunden“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 398), neben der Sorge um Emilia auch den zweifellos vorhandenen Aspekt des Empfindens des Vorgefallenen als Beleidigung seiner Person. Dies zeigt ihn in seiner Typisierung als Hausvater im Sinne seiner Schutzfunktion gefährdet.

³⁶³ in Anlehnung an den römischen Pater familias (vgl.: Schieman: Art. pater familias, Sp. 394f.) Bereits die Rahmenbedingungen, die sich Odoardo stellen, weichen allerdings von denen eines römischen Pater familias ab. So steht Odoardo lediglich einer Kleinfamilie mit einem einzigen Bedienten voran (vgl.: Choi: Frauenbild und Familienstruktur, S. 98ff). Weder die Größe (Mit einer römischen Adelsfamilie, für die die Begriffe Matrona und Pater familias verwendet werden, wird eine größere Hausgemeinschaft (familia), die auch Tiere, Sklaven und Bedienstete umfasst, bezeichnet.) noch die Standesabgrenzung einer römischen Adelsfamilie stimmen allerdings mit denen der italienischen Renaissance, in der die Handlung des *Emilia-Galotti*-Dramas gelegt ist, noch mit denen der Lessingzeit in Deutschland überein (vgl.: Gabriele Haug-Moritz: Art. Ständestaat. In: Friedrich Jaeger (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit. 16 Bde. Bd. 12 (Silber – Subsidien) Stuttgart / Weimar 2010. Sp. 906-911, Sp. 906ff.).

³⁶⁴ Für die Analyse des Streitgesprächs um die topologischen Aufenthaltsorte der Tochter siehe: Eckhard Hauenherm: Pragmalinguistische Aspekte des dramatischen Dialogs. Dialoganalytische Untersuchungen zu Gottscheds *Sterbender Cato*, Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Die Räuber*. Frankfurt am Main (u. a.) 2002, S. 170ff.

So liegt er in seiner Einschätzung des Prinzen falsch, wie der wissende Leser aus I, 6 bereits sieht, wo der Prinz tatsächlich, sei es augenblicklich oder überzeitlich, emotionales Interesse an Emilia zeigt und in nicht abschätzigem Ton von Odoardos Lebensweise spricht. Beide beschreiben also die Begegnung in der Kirche nicht richtig³⁶⁵. Odoardo mit einer Fehleinschätzung durch übertriebenen Argwohn, wie Claudia andersherum durch Naivität (vgl. Kapitel II 2.1.3) zeigen eine Unzulänglichkeit im Umgang mit dem Hof. Diese Unzulänglichkeit wäre in seinem Fall insofern noch schlimmer als bei Claudia, als ein Wirken im gesellschaftlichen Außenbereich, außerhalb der Familie, zu den Aufgaben des klassischen Pater familias gehört³⁶⁶, der bei ihm als Folie immer wieder aufgerufen wird. So werden seine argwöhnisch-misanthropen Einschätzungen der höfischen, aus seiner Sicht durchweg lasterhaften ‚Gegenseite‘ und der Argwohn allen Menschen gegenüber, mit dem er auch seine Tochter und seine Frau jederzeit potenziell einen moralischen Fehler begehen sieht, geradezu sprichwörtlich mit der Aussage „[e]iner [ein Schritt, M. F.] ist genug zu einem Fehltritt“ (Emilia Galotti, II, 2, S. 394). Daran wiederum direkt festmachen lässt sich eine Typisierung als tugendstrenger³⁶⁷ Haus- und Familienvater.

Dieser wird in seiner Vormachtstellung von Anfang an untergraben. Bereits bei der Auswahl des Aufenthaltsortes von Ehefrau und Tochter hat sich im Fall der Galottis aber offenbar Claudia durchgesetzt (vgl. Emilia Galotti, II, 4, S. 397), auch wenn Odoardo seine Zustimmung gegeben hat. So hat er im Zusammenhang mit dem Aufenthaltsbestimmungsrecht über die Tochter, das typischerweise beim Hausvater liegt, bereits eine Schwächung erfahren. Die Auswahl des städtischen Aufenthaltsortes für die Tochter stellt dann den Beginn einer Bewegung dar, bei der Odoardos Position immer weiter destabilisiert wird. Das Aufenthaltsbestimmungsrecht des Hausvaters wird später von Marinelli im Zusammenhang mit dessen zweiter Intrige, dem „höllischen Gaukelspiel[]“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 448), mit dem er unter Vorschützen eines gerichtlichen Verhörs über Emilias Aufenthaltsort bestimmen möchte, noch einmal aufgenommen. Ein weiteres Mal aufgenommen wird das Konzept des Hausvaters in Abgrenzung zu den Höfischen bei seinem letzten Zusammentreffen mit Claudia im Drama im Zusammenhang mit dem gemeinsamen, bestätigenden Aufdecken der Intrige, also des Auftragsmords an Appiani. Hier tritt der Aspekt der richtenden, der familieninternen moral-juristischen Instanz zu Tage, wenn sie seiner Anklage vorausgehend proklamiert, sie und ihre Tochter, seien an allem unschuldig (vgl. Kapitel II 2.1.4) und hofft, vom „väterlichen

³⁶⁵ vgl.: Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 351f, Klemme: Nach dem Vorhang, S. 155f.

³⁶⁶ vgl.: Schiemann: Art. pater familias, Sp. 394f.

³⁶⁷ vgl.: Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 202ff.

Tribunal“³⁶⁸ freigesprochen zu werden. Noch während des tragischen Finales (vgl. Emilia Galotti, V, 7, S. 447ff) beziehungsweise dessen Nachbetrachtung in Szene V, 8 wird ein letztes Mal auf dieses Konzept rekurriert – hier sogar auf der Ebene einer tatsächlichen Gerichtsbarkeit (vgl. Kapitel II 2.3.7).

Claudia verweist eine Unzulänglichkeit im öffentlichen Agitationsbereich lediglich auf ihren Bereich, das Innere, zurück. Bei Odoardo stellt eine Unzulänglichkeit in diesem Bereich eine fehlende Kompetenz in seinem Bereich dar, wegen der er den Beginn der „Zerstörung der Familie durch despotische Übergriffe aus dem übermächtigen politischen in den ungesicherten familiären Bereich“³⁶⁹ nicht verhindern kann. Dies ist bereits ein Angriff auf seinen fest vorgegebenen, typisierten Aufgabenbereich, die er bei der Exposition seiner Figur vollständig ausfüllt. Dies stellt die Basis für eine spätere Individualisierung seiner Figur dar (vgl. Kapitel II 2.3.6 sowie 2.4.3).

Ihren Funktionsbereich als Mutter führt Claudia – an einigen Stellen im Drama sichtbar – mit Fürsorglichkeit aus. Sie stellt als Mutter einen beruhigenden Pol und eine ältere beziehungsweise erwachsene Beraterin für ihre Tochter dar³⁷⁰. Bereits durch das Zuhören der Erzählungen ihrer Tochter über das in der Kirche mit dem Prinzen Erlebte ermöglicht sie eine Artikulation der Emotionen der Tochter und erfüllt damit bereits die Aufgabe der Beraterin.

Auch sie zeigt sich allerdings als Beraterin als unzulänglich. So äußert sie mit „du entgehst heute mit eins allen Nachstellungen“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 401) eine zu naive Einschätzung der Lage ihrer Tochter. Dabei geht sie nicht „vertrauend auf bestehende gesellschaftliche Vereinbarungen“³⁷¹ von der Folgenlosigkeit der Begegnung in der Kirche aus. Vielmehr ist die Einschätzung deutlich gezeichnet Ausdruck des Werte- und Moralsystems der Galottis, des nicht-höfischen Bereichs. Die Vorstellung, dass man einer verheirateten Frau nicht nachstellt, steht im direkten Widerspruch zu dem geäußerten Vorschlag Marinellis, aus zweiter Hand zu kaufen, was man aus erster nicht bekomme (vgl. Emilia Galotti, I, 6, S.390). Außerdem steht sie im Dramenkontext im deutlichen Kontrast zu der geplanten Intrige, die dazu führen wird, dass Emilia gar nicht erst heiraten kann und folglich auf diesem Weg auch keinen Nachstellungen entgehen kann. Mit einer solchen Intrige rechnet Claudia, die einem ganz anderen Wertesystem verpflichtet ist, an dieser Stelle nicht. Ihre Äußerung der Sorge, es könne etwas passiert sein, ist nicht Ausdruck einer derartigen konkreten Überlegung. Vielmehr wird

³⁶⁸ Marx: Begehren der Unschuld, S. 300.

³⁶⁹ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 208.

³⁷⁰ vgl.: Nadine Willamowski: Die bürgerliche Familie – ein Trauerspiel? Münster 2015, S. 154.

³⁷¹ Klemme: Nach dem Vorhang, S. 155.

ihr als weiblichem Naturwesen³⁷² durch die Bestätigung ihrer intuitiven Ahnung im Dramenverlauf eine positive Stellung zugebilligt. Durch die fehlende Einsicht in die Möglichkeit einer solchen Intrige wird an dieser Stelle, an der ihre Rollenzuweisung als Hausherrin den öffentlichen Wirkbereich tangiert, erneut ihre fehlende Kompetenz in der Einschätzung der Zusammenhänge des höfischen Lebens deutlich. Sie kann ihrer Tochter hier nicht kompetent raten. Indem ihre Mutterfunktion durch das Zusammentreffen ihrer Tochter mit dem Prinzen in diesen öffentlichen Bereich hineinreicht, ist die oben aufgerufene Bereichszuordnung in der Aufteilung zwischen äußerem und innerem Lebensbereich nicht mehr so deutlich einzuhalten. Die Bereiche der nach außen erlebten Inkompetenz und der nach innen erlebten Kompetenz verzahnen sich weiter, wenn sie die Intrige entdeckt. Durch die bis dahin bereits begonnene und an diesem Punkt deutlich vollzogene Änderung ihrer Einschätzung des Hofes sind hier die Weichen für eine Figurenänderung gestellt.

Durch den Eingriff in ihren Wirkbereich des Inneren durch den erlebten Konflikt wird deutlich, dass es sich bei dem erlebten Konflikt und der nötigen Reaktion auf denselben um ein elementares Einwirken auf die Merkmalskomposition ihrer Figur handelt, da diese maßgeblich durch ihr Figurenmerkmal der Hausherrin geprägt ist. Die Wesensänderung, die sie im Drama zeigt, die erst bei der Betrachtung des letzten, für ihre Entwicklung wichtigen Aspekts, der Einschätzung des Hofes, umfassend dargestellt werden kann, kann nicht lediglich als eine Verschiebung eben dieser Einschätzung als Reaktion auf das Erlebte angesehen werden. Vielmehr ist sie als tatsächliche Merkmalsänderung der Figur einzuschätzen, was noch zu zeigen sein wird. Die Anlage ihrer Figur als dynamische³⁷³ wird dabei deutlich. So führt die enge Konfrontation mit der höfischen Welt für Claudia zu einer Wandlung innerhalb der Typisierung als Hausherrin und Mutter, für Odoardo zu einer Konfrontation mit seiner Typisierung als Hausvater, wobei noch zu erläutern sein wird, inwiefern auch er hier als dynamische Figur³⁷⁴ anzusehen ist und ob er eine Wandlung durchläuft (vgl. Kapitel II 2.3.1).

Das bereits erwähnte Changieren der Eheleute zwischen gegenseitiger Anerkennung in der jeweiligen Rolle und streitender Abgrenzung bleibt auch bestehen, wenn Claudia sich in dem letzten Gespräch der Galottis (vgl. Emilia Galotti, IV, 8, S. 437f) scheinbar in eine kleinlaute, Odoardo unterstellte Position zurückbegibt. Sie unterwirft sich dem „Beschützer“ und „Retter“ (Emilia Galotti, IV, 8, S.437) bereits im Auftreten scheinbar überdeutlich. Sie kommt seinen Anschuldigungen in ihrer gesprächseröffnenden Präteritio zuvor: „Was soll ich dir sagen, wenn

³⁷² vgl.: Neuß: Tugend und Toleranz, S. 194f.

³⁷³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

³⁷⁴ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

du noch nichts weißt? – Was soll ich dir sagen, wenn du schon alles weißt?“ (Emilia Galotti, IV, 8, S.437). In ihrer ihm vorgebrachten Vorwegnahme des Urteils „Aber wir sind unschuldig [...] in allem unschuldig“ (Emilia Galotti, IV, 8, S. 437) erkennt sie zunächst den Aspekt der (moralischen und juristischen) Schuld als Aspekt des Vorgefallenen und Odoardo als Hausvater als „präsumptiver Herrscher“³⁷⁵ an. In Odoardos Miene, „der sich bey Erblickung seiner Gemahlin zu fassen gesucht“ (Emilia Galotti, IV, 8, S. 437), ist die Wut, der Claudia zuvorkommt, abzulesen. Sie gibt in der Folge scheinbar unterwürfig zu, was Odoardo fragt.

Auf die emotionale Erregung Odoardos in der Folge seiner Erkenntnis der Sachzusammenhänge reagiert sie allerdings wiederum selbstbewusst und mahnt ihn zur Ruhe, da er sie auch dazu gemahnt habe (vgl. Emilia Galotti, IV, 8, S. 437). Den Rest des Gesprächs führen die Eheleute über das Wohl der Tochter. Erneut zeigt sich Claudia dabei insofern als kompetent, als sie eine gute Kennerin ihrer Tochter³⁷⁶ ist, wenn sie diese mit dem Oxymoron als „Furchtsamste und Entschlossenste“ (Emilia Galotti, IV, 8, S. 437) ihres Geschlechts beschreibt (vgl. Kapitel II 2.4.1). Ihre Aussage, sie trenne sich „ungern von dem Kinde“ (Emilia Galotti, IV, 8, S. 438), verweist nicht nur auf den Teilaspekt ihrer Typisierung als treusorgende Mutter, sondern zeigt sie in diesem Fall in ihrer letzten wie in ihrer ersten Aussage im Drama gleichsam prophetisch, erneut in der Position der intuitiv Ahnenden. Wenn Odoardo nämlich sagt, der Vater bleibe ja in ihrer Nähe, der im tragischen Finale des Dramas aber der Initiator ihres Todes werden wird, zeigt sich die mütterliche Sorge in besonderer Weise als berechtigt.

2.1.2 Die Schwellensituation – Meinungen zu Hochzeit und Bräutigam

Die Familie Galotti befindet sich, der grundsätzlichen Exposition des Dramas nach, vor dem Mord an Appiani im dritten Akt an der bereits für die Familie Sampson aufgezeigten (vgl. Kapitel II 1.4.3) Schnittstelle im Leben. Auch die Familie Galotti wird in der Situation kurz vor der – in diesem Fall sogar am Tag der – geplanten Hochzeit der Tochter vorgestellt³⁷⁷. Das

³⁷⁵ Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 88.

³⁷⁶ vgl.: Pikulik: >Sonst ist alles besser an euch<, S. 314.

³⁷⁷ Neben dem Umstand, dass Claudia, im Gegensatz zu Saras Mutter, das Wochenbett ihres Kindes überlebt hat, die Figurenkonstellation der Familie also um eine Mutterfigur gegenüber *Miss Sara Sampson* erweitert ist, unterscheidet sich auch die Konfliktlage nicht erst durch den Mord an Appiani. Auch die Grundkonstellation der einvernehmlichen Liebe zwischen Sara und Mellefont mit der der Dramenhandlung vorausgegangenen Flucht unterscheidet sich deutlich von der Konfliktlage im Drama *Emilia Galotti*. Lediglich die Grundkonstellation der Exposition an der benannten Schwellensituation der Tochter im Umfeld der Hochzeit, am Übergang zwischen dem einen und dem anderen gesellschaftlichen Status, ist hier Vergleichspunkt.

„Einmalige und Unwiederholbare“³⁷⁸ ihres Erlebens wird damit herausgestellt und erhält die Chance, bedeutsam für eine mögliche Individualisierung der Figuren zu werden.

Der bevorstehende Übertritt der Tochter in eine neue gesellschaftliche Position führt auch die Eltern in eine Auseinandersetzung mit ihrer Typisierung, die nur zunächst unberührt scheint. Auf diese Weise ist deutlich, dass sich auch beide Elternfiguren an dem Punkt eines markanten Einschnitts in ihrem Leben befinden. Dies zeigt sich bereits, wenn sie sich in ihrem ersten Dialog zu der bevorstehenden Hochzeit ihrer Tochter positionieren (vgl. Emilia Galotti, II, 4, S. 396f) und erst recht nach Appianis Tod. Letzteres wird im Folgenden dargestellt.

Allerdings werden diese bevorstehende markante Änderung und die damit verbundenen emotionalen Hürden für die beteiligten Figuren im Drama weitestgehend ausgespart. So bleibt nicht nur das Kennenlernen der Verlobten unerwähnt – lediglich zur Verteidigung der Wahl ihres Aufenthaltsortes mit ihrer Tochter in der Stadt erwähnt Claudia, dass Emilia und Appiani sich bei Hofe kennengelernt haben – auch die Gefühle aller Beteiligten werden lediglich in knappen und schemenhaften Andeutungen erwähnt. Appiani äußert neben dem offensichtlichen Unbehagen bei der Frage, ob er seine bevorstehende Hochzeit dem Prinzen melden solle (vgl. Emilia Galotti, II, 8, S. 405), diffus und in Andeutungen die Sorge, es könne bei seiner Hochzeit noch etwas dazwischenkommen (vgl. Emilia Galotti, II, 8, S. 405). Emilias eigene Gefühle zu Appiani bleiben bei einem von Distanz der beiden Verlobten geprägten Zusammentreffen verborgen. Appiani erhält weder eine Vergangenheit noch die Möglichkeit, sich in verschiedenen Situationen mit verschiedenen ‚Seiten seines Ichs‘ zu zeigen (vgl. Kapitel I 2). Seiner Figur fehlen bereits die Voraussetzungen für eine Darstellung als Individuum.

Die positiven Gefühle des verlobten Paares kommen eher im Zusammenhang mit der Hochzeit an sich und dem für sie damit einhergehenden Statuswechsel im Drama zur Sprache (vgl. Emilia Galotti, II, 7, S. 402ff). Dabei ist die Naivität, mit der Claudia hier davon ausgeht, Emilia entgehe „heute mit eins allen Nachstellungen“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 401), nicht nur Zeichen von deren Unbedarftheit bis hin zur Unfähigkeit im Umgang mit den Höfischen (vgl. Kapitel II 2.1.3). Auch eine Oberflächlichkeit, die durch die fehlende Auseinandersetzung mit möglichen Problemen oder Schwierigkeiten bei dem besagten Statuswechsel werden in dieser Aussage aufgezeigt.

Die Eheleute Galotti sind die einzigen, die in einem vergleichsweise kurzen Dialog ihre Gefühle zu der bevorstehenden Hochzeit ansatzweise thematisieren:

³⁷⁸ Pfister: Das Drama, S. 245.

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 Thälern sich selbst zu leben.

CLAUDIA: Das Herz bricht mir, wenn ich hieran gedenke. – So ganz sollen wir sie verlieren, diese einzige geliebte Tochter?

ODOARDO: Was nennst du, sie verlieren? Sie in den Armen der Liebe zu wissen? Vermenge dein Vergnügen an ihr, nicht mit ihrem Glücke. – Du möchtest meinen alten Argwohn erneuern: – daß es mehr das Geräusch und die Zerstreung der Welt, mehr die Nähe des Hofes war, als die Nothwendigkeit, unserer Tochter eine anständige Erziehung zu geben, was dich bewog, hier in der Stadt mit ihr zu bleiben; – fern von einem Manne und Vater, der euch so herzlich liebet.

CLAUDIA: Wie ungerecht, Odoardo! Aber lass mich heute nur ein Einziges für diese Stadt, für diese Nähe des Hofes sprechen, die deiner strengen Tugend so verhaßt sind. – Hier, nur hier konnte die Liebe zusammen bringen, was füreinander geschaffen war. Hier nur konnte der Graf Emilien finden; und fand sie.

ODOARDO: Das räum' ich ein. Aber, gute Claudia, hattest du darum Recht, weil dir der Ausgang Recht giebt? – Gut, daß es mit dieser Stadterziehung so abgelaufen! – Nun haben sie sich gefunden, die füreinander bestimmt waren: nun laß sie ziehen, wohin Unschuld und Ruhe sie rufen. (Emilia Galotti, II, 4, S. 396f).

Während Claudia Trauer äußert, eine zunächst räumliche, diese allerdings auch metaphorisch für die innere Entfernung ihrer Tochter durch deren Hochzeit zu erfahren (vgl. Emilia Galotti, II, 4, S. 396), äußert Odoardo Zufriedenheit, sie „in den Armen der Liebe zu wissen“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 396). Den Beigeschmack von Egoismus haben beide Standpunkte, da auch Odoardo sich sehr angetan äußert, Appiani endlich seinen „Schwiegersohn nennen zu dürfen“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 396). So kommt auch bei dem Gespräch über den Aufenthalt Emilias in der Stadt und in der Umgebung des Hofes vor allem die gegenseitige Behauptung des eigenen Standpunktes zur Geltung³⁷⁹. Während Odoardo den Hof und dessen unmittelbare Umgebung als Ort des Lasters und der moralischen Verfehlung ansieht, verteidigt Claudia ihren Aufenthalt in der Stadt mit der gemeinsamen Tochter durch die Bildungsmöglichkeiten und den Erfolg, Appiani dort kennengelernt zu haben, was Odoardo als Erfolg einräumt. Anders als in der Dreier- beziehungsweise Viererkonstellation mit Emilia und gegebenenfalls Appiani kommt es zwischen den Eheleuten Galotti immerhin zu einer Reflexion über zumindest die äußeren Veränderungen, die durch die Hochzeit der Tochter anstehen. Auch das Zusammenfinden der beiden Verlobten wird in Ansätzen thematisiert. In beiden Fällen ist aber, bei allem Bedacht auf die zweifelsohne auch vorhandenen Gemeinsamkeiten bei den Meinungen der Galottis, die

³⁷⁹ vgl.: Wierlacher: Haus der Freude, S. 156.

Anlage eines Konflikts der Weltanschauungen an diesem wichtigen Punkt im Leben der Galottis deutlich zu erkennen.

Ebenfalls als Abgrenzung der Eheleute erscheint Claudias Einschätzung im nachfolgenden Monolog, die Odoardo als Mann „der rauhen Tugend“ (Emilia Galotti, II, 5, S.398), dem alles verdächtig scheine, als zutreffend. Da der Rezipient die positiven Fremdcharakterisierungen³⁸⁰ Appianis und Odoardos durch den Prinzen im ersten Akt kennt, kann er bewerten, dass die Einschätzung Claudias, dass der Prinz sich nicht Emilia anzunähern versucht, weil er Odoardo hasst, richtig ist (vgl. Emilia Galotti, II, 5, S.398). Die Einschätzung des Rezipienten ergibt sich damit bereits bevor der Prinz weiß, dass diese in Beziehung zueinander und zu Emilia stehen (vgl. Emilia Galotti, I, 6, S.387). Durch die bereits zitierte zu naive Einschätzung Claudias, dass Emilia mit ihrer Hochzeit automatisch den höfischen Avancen entgehen würde, wird die Einschätzung der „rauen Tugend“ (Emilia Galotti, II, 5, S. 398) auch relativiert. Die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz (vgl. Kapitel I 2) wird dabei bereits zum ersten Mal im Drama relevant für die Charakterisierung der Figuren.

Die Grundproblemlage ist folglich bereits vor dem Tod Appianis exponiert und eine genuin apolitische Konfliktlage. Die Wahl Appianis als Bräutigam für Emilia übertüncht diesen Konflikt zwischen den unterschiedlichen Interessen. Er ist dabei eben kein ‚Kompromissbräutigam‘, wie vor allem Claudia verschiedentlich unterstellt wurde³⁸¹, da dieser Begriff Abstriche von den eigentlichen Hoffnungen der einzelnen Parteien suggeriert. Appiani passt hingegen sowohl optimal zu den Aufstiegsambitionen, die Claudia für ihre Tochter trotz aller kritischen Distanz gegenüber dem Hof zweifelsohne hat, als auch zu den Tugendansprüchen und der gesuchten Hofferne des Vaters. Der Begriff ist dennoch aussagekräftig, denn er deutet auf einen anderen, für die Interpretation wichtigen Aspekt hin: Appiani ist die beste Wahl für alle Beteiligten in der Situation, in der die „Beziehung zwischen [...] [ihnen] nicht ungefährdet“³⁸² ist. Der Aspekt des Kompromisses bezieht sich also auf das Belastetsein der Übergangssituation im Leben der Galottis an sich (vgl. Kapitel II 2.4.1).

Dadurch, dass Emilia und Appiani sich am Hof kennengelernt und offenbar Gefallen aneinander gefunden haben, wird der Aspekt der Liebesheirat zusätzlich bedeutsam. Es wird durch die positive Thematisierung der „Arme[] der Liebe“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 396) deutlich, dass auch das Interesse Emilias von entscheidender Bedeutung für die Wahl des Bräutigams ist. Dieser Umstand ist insofern hier besonders bemerkenswert, als gerade ihr

³⁸⁰ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

³⁸¹ Eine Richtigstellung unternimmt Klemme: Klemme: Nach dem Vorhang, S. 157.

³⁸² Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas, S. 301.

Interesse dasjenige ist, das nach dem ‚Wegfall‘ des ‚Kompromissbräutigams‘ mit dem Entdecken ihres „so jugendliche[n], so warme[n] Blut[es]“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 448f) zum entscheidenden Thema wird, das während des tragischen Finales des Dramas zu ihrem Tod führen wird (vgl. Kapitel II 2.4.3).

2.1.3 Selbstbewusstsein gegenüber dem Hof

Der beschriebene Grundkonflikt des Dramas wird allerdings nur am Rand thematisiert, da während der Darstellung des Konflikts der Verlobte, der in dem eigentlich differenziert zu betrachtenden Konflikt alle Interessen befriedigt und diesen damit verdeckt (vgl. Kapitel II 2.1.2), ermordet wird. Grund und Ursache dieses Mordes, die im höfischen Milieu zu finden sind, sowie die sich daraus ergebenden Verwicklungen auch für die Galottis stellen diesen Grundkonflikt dabei scheinbar (vgl. Kapitel II 2.3.1) in den Schatten. Die folgenden Einschätzungen des Hofes durch die Galottis sind jedoch immer vor diesem als Grundlage zu betrachten.

Die Einschätzung des Hofes, teilweise repräsentiert durch den Prinzen als pars pro toto, durch die Galottis wird im Drama in einem Dreischritt dargestellt. Der ersten Darstellung geht eine selbstverteidigende Retrospektive voraus. So ist die allererste Erwähnung des Hofes eine indirekte durch die Hofnähe des Aufenthaltsortes der Tochter in der Stadt im Streitgespräch mit Claudia. Claudia verteidigt hier ihren Standpunkt, dass die Hofnähe gut für die Erziehung ihrer Tochter gewesen sei, da sie nur in dieser Nähe den Wunschbräutigam Appiani kennen lernen konnte. Für den Rezipienten ist zunächst nicht klar, ob dem Vorwurf Odoardos zu folgen ist, dass dieses Kennenlernen mehr einem Glück als Geschick zu verdanken sei und Claudia ihre Tochter ansonsten eher aus vergnügungs- und geltungssüchtigem Eigennutz in die Stadt gebracht habe oder ob dieser Vorwurf mehr als Selbstaussage des tugendstrengen Sprechers einzuschätzen ist.

So ist Odoardo bereits vor seinem ersten Auftritt vom Prinzen als „alter Murrkopf“ (Emilia Galotti, I, 5, S. 385) explizit fremdkommentiert worden, wodurch seine Tugendstrenge und gleichzeitig seine mürrische, misanthrope³⁸³ Grundstimmung charakterisiert werden. Dies scheint in der Aussage des Prinzen vor allem deshalb glaubhaft, weil dieser nicht durchgängig beziehungsweise nicht eigentlich negativ von Odoardo spricht, sondern diesen auch indirekt für seine Lebensweise bewundert (vgl. Emilia Galotti, I, 6, S. 387). Unterstrichen wird diese

³⁸³ Für deren Bedeutung für das tragische Finale siehe: Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 376.

Charakterisierung paradoxerweise gerade durch den Umstand, dass Odoardo eben diese Positivsicht seiner Figur durch den Prinzen nicht sehen und annehmen kann. Er geht vielmehr in Übertragung seiner Emotionen auf die der Gegenseite davon aus, dass der Prinz ihn hasse (vgl. Emilia Galotti, II, 4, S. 397). Die sozialkritische Lesart folgt dieser Negativeinschätzung des Prinzen durch Odoardo und übernimmt das „Diktum vom begehrliehen Wollüstling“³⁸⁴. Der auf das Gespräch der Eheleute Galotti folgende Monolog Claudias (vgl. Emilia Galotti, II, 5, S.398) hingegen stellt dem Rezipienten „frei, Odoardos Ablehnung des höfischen Lebens für gerechtfertigt oder übertrieben zu halten“³⁸⁵. Die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz wird an dieser Stelle für die Figurencharakteristik insofern besonders bedeutsam, als deutlich wird, dass die Figurencharakteristik im erzählerlosen Kommunikationsschema des Dramas³⁸⁶ von der Wahrnehmung durch die anderen Figuren maßgeblich abhängt. Diese Figuren gewinnen allerdings ihrerseits ihre Standpunkte durch ihre Wahrnehmung.

Eindeutig und von Anfang an wird Odoardo allerdings als tugendstrenger Einzelgänger in seinem Umfeld dargestellt. Seine Abneigung dem Laster gegenüber und der für ihn in diesem Zusammenhang stehenden höfischen und sogar insgesamt städtischen Welt wird von Anfang an deutlich. Der seinem ersten Auftritt bereits vorausgegangen expliziten Fremdkommentierung entspricht er. Die Tugendhaftigkeit zeigt ihn in den meisten Zusammenhängen als in seinem Umfeld starke Figur.

Die Ungeduld, mit der er während seines ersten Auftritts auf die Rückkehr seiner Tochter wartet („Sie bleibt mir zu lang‘ aus –“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 396)), und die Unmöglichkeit für ihn, etwas an der Situation zu ändern, zeigen erste Ansätze von Ohnmacht auch in seinem Umfeld. Bezeichnenderweise wird diese Ohnmacht von Anfang an – auch wenn er dies an dieser Stelle noch nicht weiß – durch das Höfische, durch die politische Macht des Landesvaters in das Private³⁸⁷ der Galottis hineingebracht, wo sie die Macht des Hausvaters einschränkt³⁸⁸. Diese Beschränkung geht letztlich so weit, dass er seine Familie gegen das Außen nicht mehr schützen kann, es sei denn die „schützende, liebevolle väterliche Umarmung der Tochter [...] [wird, M. F.] zugleich auch die tödliche“³⁸⁹ des Schlusstableaus des Dramas.

³⁸⁴ Prutti: Bild des Weiblichen, S. 484.

³⁸⁵ Hauenherm: Pragmalinguistische Aspekte, S. 177.

³⁸⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21.

³⁸⁷ Die Sphäre bürgerlicher Privatheit konstituiert sich als Gedankenkomplex in dieser Zeit. Sie soll hier im Sinne der „Sphäre der patriarchalen Kleinfamilie“ (Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. 6. Aufl. Berlin 1974, S. 61) verstanden werden.

³⁸⁸ vgl.: Marx: Begehren der Unschuld, S. 271ff.

³⁸⁹ Saße: Aufgeklärte Familie, S. 215.

Auch wenn der Vorwurf der „eitle[n], thörichte[n] Mutter“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 398) – wie bereits erwähnt (vgl. Kapitel II 2.1.1) – nicht gänzlich auf Claudia passt und in vielerlei Weise abgemildert wird, zeigt ihre erste direkte Darstellung des höfischen Umgangs sie nicht nur im bereits dargestellten Figurenmerkmal der Naivität, sondern auch in Eitelkeit. Als pars pro toto für höfisches Leben spricht sie über das Zusammentreffen zwischen Emilia und dem Prinzen äußerst positiv und ist von der Bewunderung und dem Begehren, das der Prinz ihrer Wahrnehmung nach für ihre Tochter gezeigt hat, angetan und geschmeichelt (vgl. Emilia Galotti, II, 4, S. 397f). Damit wird bis zu dieser Stelle, unterstützt von dem Kontrollverhalten und den Anklagen Odoardos, eine Typisierung als „eitle, thörichte Mutter“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 398) nicht nur assoziiert, sondern noch recht mustergültig bedient.

Für ihre Figur wird dabei an dieser Stelle nicht nur das Merkmal der nicht-höfischen Bürgerlichen oder Landadligen³⁹⁰ dargestellt (vgl. Kapitel I 1), indem sie dem höfischen Gebaren mit Naivität gegenübersteht. Auch ihre beiden Teile der exponierten Typisierung der Ehefrau und der Mutter sind hier unmittelbar tangiert, da nicht nur ihre Tochter Objekt des Interesses des Hierarchiehöchsten des Hofes und des Landes wird, sondern sie auch eine Abmilderung der Feindschaft zwischen dem Prinzen und ihrem Mann in dieser Annäherung sieht. Dass der durch die von ihr beschriebene Annäherung beginnende Vorgang sie unmittelbar angeht, wird also an dieser Stelle bereits deutlich.

So geschieht die nächste Erwähnung und Einschätzung des Hofes durch Claudia im Drama ihrer Tochter gegenüber im Zusammenhang mit deren Erzählung ihrer Erlebnisse mit dem Prinzen in der Kirche. Ihre Kommentierung in diesem Auftritt ist noch einmal zweigeteilt. Zunächst nimmt sie eine eindeutige Schuldzuweisung der Geschehnisse in der Kirche vor. Im gleichen Atemzug, in dem sie ihre Tochter als positive mütterliche Figur der Schuld freispricht, weist sie dem Prinzen hingegen mit der Aussage „[n]ein, so weit durfte er nicht wagen, dir zu folgen“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 401) die Schuld zu. Spätestens mit dieser Einsicht beginnt deutlich eine Abkehr ihrerseits von der Positivsicht des Prinzen. Die dynamische Figurenkonzeption³⁹¹ wird von hier an deutlich und dabei auch handlungsweisend. Sie zeigt eine Einschätzung des Prinzen nach dem Moralsystem der Nicht-Höfischen. Gleichzeitig ist in der Aussage des ‚Nicht-Dürfens‘ aufkeimendes Selbstbewusstsein gegenüber dem Prinzen zu

³⁹⁰ vgl. z. B.: Fick: Lessing-Handbuch, S. 347ff, Rempel: Tragödie und Komödie, S. 35ff, Joachim Schmitt-Sasse: Das Opfer der Tugend. Zu Lessings „Emilia Galotti“ und einer Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jhd. Bonn 1983, S. 80f und Stefanie Stockhorst: Einführung in das Werk Gotthold Ephraim Lessings. Darmstadt 2011, S. 107; vergleiche zur Einordnung in den Zusammenhang der tragédie classique auch Meyer-Sickendiek: Zärtlichkeit, S. 274f.

³⁹¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

erkennen, der ansonsten als Landesherr sehr viel eher befugt ist zu entscheiden, was jemand darf oder nicht. Mit dieser neuerlichen Positionierung Claudias ist nicht nur „die Illusion einer komplexen Gestalt, in der sich Gutes und Schlechtes mischt“³⁹², erreicht, es beginnt durch ihre Bewertungsänderung des Hofes auch ein Wandlungsprozess innerhalb ihrer Figur. Ihre Figurenzeichnung erscheint dabei so komplex, dass für die Rezeption ihrer Figur in jedem Fall das exemplarische durch das identifikatorische Wirkprinzip abgelöst ist.

So distanziert sich Claudia im Folgenden moralisch von der rechtlichen Kompetenz des Landesherrn, wenn sie zum Schluss des Dialogs zwischen Mutter und Tochter den Prinzen – auch, aber nicht nur als pars pro toto für die höfische Welt – explizit kommentiert³⁹³. Hier steht sie keineswegs naiv einer ihr verschlossen bleibenden höfischen Welt gegenüber. Vielmehr schätzt ihre Aussage nicht nur den Prinzen äußerst kompetent, scharfsinnig und treffsicher als galant ein, sondern nimmt auch eine treffliche Beschreibung der Galanterie der Zeit³⁹⁴ insgesamt vor, die sie durchaus auch als positiv zu sehende Trägerin eines „Mutterinstinkt[s]“³⁹⁵ und Kennerin einer Welt, „in der Ehe und Liebe voneinander geschieden sind“³⁹⁶, ausweist:

CLAUDIA [...] Der Prinz ist galant. Du bist die unbedeutende Sprache der Galanterie zu wenig gewohnt. Eine Höflichkeit wird in ihr zur Empfindung; eine Schmeicheley zur Betheuerung; ein Einfall zum Wunsche; ein Wunsch zum Vorsatze. Nichts klingt in dieser Sprache wie Alles: und Alles ist in ihr so viel als Nichts (Emilia Galotti, II, 6, S. 402).

Sie zeigt hier nicht nur generell gute Menschenkenntnis, sondern macht an dieser Stelle auch deutlich, dass sie als erste den Unterschied der Wertewelten erkannt hat³⁹⁷ und dass sie weiß, dass Emilia und der Prinz nicht derselben Wertewelt zuzurechnen sind. Mit der „unbedeutenden Sprache“ und der „Schmeicheley“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 402) enthält die Aussage auch erste pejorative Elemente, die eine Distanzierung von dem Verhalten des Hofes anklingen lassen.

An dieser Stelle zeichnet sich bereits eine Linie ab: Die zunächst positiven, sich geschmeichelt fühlenden Darstellungen der Zuwendung und Freundlichkeit des Prinzen Emilia gegenüber, die sie ihrem Ehemann freudig erzählt, werden von dem bereits erwähnten Selbstbewusstsein gegenüber dem Hof abgelöst. Dieses geht wiederum mit einer distanzierten Betrachtung des

³⁹² Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

³⁹³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

³⁹⁴ vgl.: Florack: Galanteriekritik, S. 209ff. Für einen Überblick der Forschungsansichten und Begriffsverwendungen zur Galanterie siehe: Meyer-Sickendiek: Zärtlichkeit, S. 30f.

³⁹⁵ Fiedel: Familie und Vertrauen, S. 56.

³⁹⁶ Saße: Aufgeklärte Familie, S. 181.

³⁹⁷ vgl.: Saße: Aufgeklärte Familie, S. 178f.

Prinzen mit ersten pejorativen Elementen der Beschreibung an dieser Stelle einher, an die spätere Vorwürfe Claudias dem Hof gegenüber anknüpfen können:

CLAUDIA: Es ist klar! – Ist es nicht? – Heute im Tempel! vor den Augen des Allerreinesten! in der nähern Gegenwart des Ewigen! – begann das Bubenstück; da brach es aus! (*gegen den Marinelli.*) Ha, Mörder! feiger, elender Mörder! Nicht tapfer genug, mit eigener Hand zu morden: aber nichtswürdig genug, zu Befriedigung eines fremden Kitzels zu morden! – morden zu lassen! Abschaum aller Mörder! – Was ehrliche Mörder sind, werden dich unter sich nicht dulden! (Emilia Galotti, III, 7/8, S. 421).

So ist auch der scheinbare Widerspruch zwischen der oben beschriebenen Naivität in der Betrachtung des Hofes und der sich hier zeigenden Treffsicherheit und Kompetenz in der Einschätzung durch ein langsames Weiter-Kombinieren der sich ihr zeigenden Fakten und ihr gewährten Einblicke zu erklären. Der bereits erwähnte Umstand (vgl. Kapitel II 2.1.1), dass ihre sie unmittelbar betreffenden Teilbereiche ihrer Typisierung als Ehefrau und Mutter durch die Erlebnisse Emilias bei Hofe tangiert werden, ist als Hauptgrund für die Annahme, dass es sich hierbei nicht um eine bloße veränderte Reaktionsweise auf neue äußere Einflüsse, sondern den Beginn einer Figurenänderung handelt.

Odoardo hingegen betritt nach seiner expliziten und impliziten Kommentierung als tugendstrenger Hofkritiker die Bühne bis weit in den vierten Akt hinein (IV, 6) nicht mehr. So bleibt diese Darstellung, der bereits beschriebenen Typisierung (vgl. Kapitel II 2.1.1) streng folgend, lange das in Abwesenheit vorherrschende Bild Odoardos für den Rezipienten.

Indem Claudias Position als ratende Mutter durch das erwähnte Berühren ihrer Aufgabenbereiche durch die höfischen Machenschaften in Gefahr gerät, beginnt mit der Änderung ihrer Einschätzungen auch eine Figurenänderung. Diese erreicht im Zusammenhang mit ihrem Aufdecken der Intrige ihren Höhepunkt.

Zuvor sei jedoch erwähnt, dass Claudia an einer weiteren Stelle im Drama mit den Gepflogenheiten des höfischen Lebens indirekt in Kontakt kommt, an der sich auch zwei für ihre Figur wichtige Wesenszüge besonders deutlich festmachen lassen, die ihre Entwicklung bei aller dargelegten Notwendigkeit überhaupt erst möglich machen, indem sie ihr einen gangbaren Weg dafür eröffnen. So kommen im Zusammentreffen beide bereits erwähnten Aspekte, die Naivität – eher im positiven Sinne einer Arglosigkeit – und die gute Beobachtungsgabe in den Dialogen mit Appiani zum Tragen. Hier bekräftigt Claudia zunächst Emilias Beobachtung der Niedergeschlagenheit (vgl. Emilia Galotti, II, 7, S. 402) als Stimmung des Grafen Appiani. Die Ernsthaftigkeit des Grafen wird in den Regiebemerkungen als

„tiefsinnig, mit vor sich hingeschlagenen Augen“ (Emilia Galotti, II, 7, S. 402) beschrieben, zeigt sich aber auch in der Aussage „Perlen bedeuten Thränen“ (Emilia Galotti, II, 8, S. 404), die er noch einmal wiederholt. Claudia liegt, wie zuvor Emilia, mit ihrer Beobachtung richtig. Sie argwöhnt Reue des Grafen in der Entscheidung, Emilia heiraten zu wollen. Dieser bekräftigt geradezu ins Gegenteil, indem er Ängste zeigt, bei der Hochzeit könne noch etwas dazwischenkommen. Die mögliche Pflicht, seine Hochzeit zu melden, erscheint dann als greifbarer Grund der Verstimmtheit des Grafen. Claudia beschreibt ihr Unbehagen und reagiert mit ungläubigem Staunen, als der Graf von einem Melden seiner Hochzeitsabsicht beim Prinzen spricht. Mit diesem ungläubigen Staunen zeigt sie erneut eine gewisse Naivität beziehungsweise ein Unwissen über die am Hofe nötigen Wege, Zusammenhänge, Kommunikationsweisen und Gepflogenheiten. Gleichzeitig mit der Aufgeschlossenheit, in diesem Punkt Neues zu erfahren, zeigt sie an dieser Stelle auch eine Nähe zur Emotionalität, wenn sie direkt artikuliert, unruhig zu sein (vgl. Emilia Galotti, II, 8, S. 404f). Appiani zeigt ebenfalls Unruhe, kann diesen Gemütszustand allerdings nicht benennen oder gar beschreiben. Sie zeigt hier in Abgrenzung zu Appiani also erste Ansätze einer selbstreflexiven Emotionalität.

Diese selbstreflexive Emotionalität wird noch einmal betont, wenn Appiani – der Dramaturgie der Szenerie geschuldet, aber dennoch bezeichnenderweise – gerade mit ihr, die später als erste die Intrige, die zum Mord an Appiani führt, aufdecken wird, den gerade ausgetragenen Streit mit Marinelli nachbespricht. Claudia zeigt sich, den Regiebemerkungen folgend, „eiligst und besorgt“ (Emilia Galotti, II, 11, S. 409), als gute Beobachterin und gut in der Kombination, wenn sie einen heftigen Wortwechsel und das erhitzte Gesicht Appianis so zusammenkombiniert, dass sie erfahren möchte, was geschehen war. Sie reagiert mit der bereits erwähnten stutzigen Offenheit, Neues zu erfahren, wenn Appiani lediglich positiv zusammenfasst, man habe ihn eines Ganges zum Prinzen entledigt (vgl. Emilia Galotti, II, 11, S. 409) und auf sein Abwiegeln mit der direkten Frage, ob sie ganz ruhig sein könne (vgl. Emilia Galotti, II, 11, S. 409), reagiert. Sie zeigt sich damit der emotionalen Seite zugetan und zugehörig. Gleichzeitig durchdringt sie die Zusammenhänge außerhalb des Häuslichen nicht vollständig, ist diesem Bereich in ihrer Funktion als Hausherrin nicht zugehörig und akzeptiert diese Zuordnung. Gleichzeitig zeigt sie eine Aufgeschlossenheit, auch trotz dieser Zuständigkeiten, was man ihr an Einblick in das Innere des anderen und der zwischenmenschlichen Zusammenhänge zugesteht, auch erfahren zu wollen, ohne dabei zu sehr zu drängen.

Appianis Abwiegeln, ihr die Zusammenhänge nicht erzählen zu wollen, entspricht dann dem Gefälle zwischen Mann und Frau im öffentlichen Bereich, zugleich aber auch der Diskrepanz

beider Figuren zwischen Emotionalität und Rationalität³⁹⁸. Appiani steht hier sehr viel mehr auf Seiten Odoardos für eine Tugendstrenge, die die negativen Aspekte des Zusammentreffens mit Marinelli mit sich ausmacht und gleichsam euphemistisch nur den positiven Teil Claudia erzählt. Diese steht dabei nicht nur für die emotionalere Art der Verarbeitung, sondern auch für die weibliche Art der Kommunikation, die sich über das Erlebte austauscht³⁹⁹, wie sie sie in ihrer Rolle als Beraterin in der Kommunikation mit Emilia bereits gezeigt hat.

Eben diese selbstreflexive Emotionalität ist für Claudia nötig, um ihre Reaktion auf ihr Aufdecken der Intrige erklären und ihre Entwicklung bis zu dem Höhepunkt ihrer Figurenentwicklung aufzeigen zu können. So reagiert sie, wie bereits dargestellt, selbstständig und selbstbewusst, wenn sie im dritten Akt das Lustschloss betritt und sich ihr durch die sich zeigenden Fakten und ihre eigenen daraus abgeleiteten Kombinationen die Zusammenhänge der Intrige erschließen. Ihre Äußerungen und Anklagen entspringen ihrem Wertesystem, das von Odoardo angestoßen ist; sie wird dabei jedoch nicht zu seinem Sprachrohr. Sie zeigt sich dabei erneut als scharfsinnig in der Beobachtung und sowohl schnell als auch tiefsinnig in der Kombination des Beobachteten. Schließlich und zugleich am deutlichsten zu beobachten zeigt sie sich entschlossen, rücksichtslos und direkt in der Artikulation ihrer reagierenden Anklage, wenn sie das „Bubenstück“ (Emilia Galotti, III, 8, S. 421) der Höfischen durchschaut.

Die besondere Bedeutung und Stellung der Figur wird in dieser Szene dadurch hervorgehoben, dass sie die erste ist, die die Zusammenhänge der Intrige auf der Bühne benennt. Nicht deutlich wird allerdings, ob das bereits dargestellte Ausagieren der eigenen Erkenntnis der Intrige in der Öffentlichkeit und als Anklage an den Hof im Sinne einer „selbstbewusste[n] Respektlosigkeit gegen die >Großen<“⁴⁰⁰ positiv zu werten ist. So könnte es auch dem Punkt im Drama geschuldet sein, an dem sie die Intrige aufdeckt, dass sie hier noch offen anklagt, während später nur noch Bitterkeit neben strategischem Weiterdenken und -handeln angezeigt ist (vgl. Kapitel II 2.1.4).

Allerdings spricht sie so selbstsicher und auf hierarchische Unterschiede rücksichtslos aus, was sich ihr in diesem Moment an Zusammenhängen zeigt. Zum einen zeigt dies, dass die Wahrheit, die sich ihr offenbart, in diesem Moment für sie über den Hierarchien der sie umgebenden Personen steht. Dies bedeutet an sich schon eine Weiterentwicklung des bereits skizzierten

³⁹⁸ vgl.: Neuß: Tugend und Toleranz, S. 195f.

³⁹⁹ vgl.: Margret Hansen: Lebensgeschichtliches Erzählen über Frauenfreundschaften. Bedingungen, Formen und Funktionen kommunikativer Muster. In: Eva Labouvie (Hg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009. S. 59-77, S. 62ff.

⁴⁰⁰ Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 347.

Schemas von einem Sich-geschmeichelt-Fühlen durch das Interesse eines höherstehenden Prinzen für ihre Tochter über die langsam wachsende kritische Distanz zum höfischen System, angeregt durch die Einlassungen Odoardos, bis hin zur vollständigen Distanzierung und selbstbewussten Anklage. Zum anderen wird auch das Selbstbewusstsein gegenüber Höherstehenden und als Frau an sich an dieser Stelle deutlich. In ihrer Aussage gipfelt der zunächst deutliche Gestus des Ich-Sagens in der metaphorischen beziehungsweise allegorischen letzten rhetorischen Frage: „Wo ich bin? Bedenken, wo ich bin? – Was kümmert es die Löwinn, der man die Jungen geraubt, in wessen Walde sie brüllet?“ (Emilia Galotti, III, 8, S. 421)

Dabei entfernt sie sich nicht nur, wie bereits erwähnt, von den hierarchischen Strukturen der Ständegesellschaft, sondern gleichzeitig von gesellschaftlich akzeptierten Verhaltensmaßstäben, wenn sie auf ihr „wildes Geschrey“ (Emilia Galotti, III, 8, S. 421) nicht verzichten will. Als Ausdruck ihrer äußersten Emotionalität konstituiert sie für sich bewusst keine neuen beziehungsweise unterwirft sich bewusst keinen neuen. Dies ist ein deutliches Zeichen einer dynamischen Figurenkonzeption⁴⁰¹.

Anders als Claudia deckt Odoardo die Intrige, den Auftragsmord an Appiani, nicht selbst auf, sondern bekommt sie gleichsam voranalysiert – einmal durch Orsina und einmal lässt er sie sich von Claudia vorexerzieren. In beiden Fällen reagiert er entsprechend seiner bereits dargestellten Typisierung (vgl. Kapitel II 2.1.1). Dass er die Zusammenhänge der Intrige erfährt, führt bei ihm nicht zu einer Wesensänderung der Figur. Im Gegenteil bestätigen die Vorgänge ihn in seinen Vorbehalten, die er der (Lasterhaftigkeit der) höfischen Welt gegenüber hat. Dabei ist er durchaus deckungsgleich mit dem Horizont des Dramas und der Meinung des idealen Autors⁴⁰², wird also nicht als tugendstrenge Sondermeinung gezeigt (vgl. Kapitel II 2.2).

2.1.4 Die Selbstreflexion

Anhand des Dargestellten zeigt sich, dass Odoardo in Abwesenheit seiner Gattin beziehungsweise in Abgrenzung zu dieser bis zu diesem Zeitpunkt keine Entwicklung aus der anfangs skizzierten Typisierung heraus zu einem Individuum durchlebt hat. Da er seinen Standpunkt des tugendstrengen Hofkritikers durch die Geschehnisse nicht revidieren muss,

⁴⁰¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁴⁰² vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21.

sondern darin eher bestärkt wird, ändert er sich auch als Figur in diesem Zusammenhang nicht. Eine mögliche Weiterentwicklung zum Subjekt durch Selbstreflexion ist damit ebenfalls ausgeschlossen. Eine mögliche Änderung der Figur in Bezug auf andere Gesichtspunkte und im Zusammentreffen mit anderen Figuren des Dramas wird in den folgenden Kapiteln (vgl. Kapitel II 2.2 bis 2.4) betrachtet.

Nun stellt sich die Frage, ob das dargestellte selbstständige und individuelle Denken Claudias (vgl. Kapitel II 2.1.2 und 2.1.3) eine Ebene der Selbstreflexion aufweist, die sie auf dem Höhepunkt ihrer Figurenentwicklung nicht nur als Individuum, sondern auch als Subjekt ausweisen würde. Mit der bereits erwähnten reflexiven Emotionalität des Zusammentreffens mit Appiani zeigt Claudia bereits die notwendige Voraussetzung dafür, die auch für ihre Individualisierung bereits von großer Bedeutung war. Darüber hinaus ist die Abstufung, die sie zwischen feigen und ehrlichen Mördern vornimmt, nicht nur eine ironische Übertreibung, um Marinelli so stark wie möglich zu diskreditieren. Vielmehr weist Claudia hier die erste Stufe der Abstraktion von dem gerade Erlebten auf. Dass sie die Neuaufstellung ihrer individualisierten Position selbst metaphorisch und allegorisch kommentiert, führt diese Abstraktionsbewegung weiter und macht den Ansatz einer Subjektwerdung durch Selbstreflexion der eigenen Identität deutlich. Allerdings findet diese Selbstreflexion auf allgemeinerer Ebene statt. Sie reflektiert sich nicht *expressis verbis* selbst, sondern für alle Mütter eine allegorische Umschreibung des von ihr gerade erlebten Gefühlszustandes durch die „Löwinn, der man die Jungen geraubet“ (Emilia Galotti, III, 8, S. 421), der ein wichtiger Aspekt ihrer neugewonnenen Selbsteinschätzung ist.

So wird durch die metaphorische Verallgemeinerung der Selbstreflexion ihrer gerade abgeschlossenen Individualisierungsbewegung sowie durch das Fehlen von Verhaltensmaßstäben deutlich, dass Claudia hier nicht nur für sich, sondern auch insgesamt für eine Figur, die aus ihrer Typisierung heraustritt, Neuland betritt. Dass sie auch für sich selbst keine gesellschaftstauglichen Verhaltensmaßstäbe konstituieren will, zeigt nicht nur das Ausmaß ihrer gesellschaftlichen Rebellion, sondern auch, dass an ihrer Figur die zarten Ansätze einer Subjektwerdung viel eher als die Entwicklung eines reifen Subjekts vorgeführt werden. Entsprechend ihrer Zuordnung zur emotionalen Seite ist in Claudias Fall besonders stark die Sinnlichkeit die „Grundlage des Individuums“, die aber als solches „höchst schwankend“⁴⁰³ und wenig verlässlich ist. Dieses Schwanken erschwert die Greifbarkeit und damit die Möglichkeit der Selbstreflexion der neugewonnenen Individualität. So bleibt es in ihrem Fall

⁴⁰³ Carsten Rohde: *Doppelte Vernunft. Lessing und die reflexive Moderne*. Hannover 2013, S. 55.

neben der deutlichen Individualisierung aus der Typisierung heraus bei den Ansätzen von Subjektwerdung durch Selbstreflexion jenseits der Figurenebene.

Wie ernst ihre Individualisierung und die leisen Ansätze der Subjektwerdung im Drama zu nehmen sind, zeigt allerdings, dass die Betrachtung ihrer Figur an dieser Stelle auf dem Höhepunkt ihrer Figurenentwicklung im Drama gerade nicht beendet ist. So ist bei den weiteren Auftritten Claudias nicht etwa von der Rücknahme ihrer Figurenentwicklung in Teilen und schon gar nicht einer Degradierung ihrer Figur zum Objekt⁴⁰⁴ auszugehen. Vielmehr dient die weitere Betrachtung der nun selbstbewussten Hausherrin und Mutter der Einordnung des auf diese Weise entstandenen Individuums in die sie umgebende gesellschaftliche Ordnung und verdeutlicht in besonderem Maße die Bedeutung ihrer Entwicklung bis zu diesem Punkt.

Sie ist also nach dem sich in dem metaphorischen und allegorischen Ausspruch ausdrückenden Höhepunkt ihrer Subjektwerdung auf die Emotionalität und Privatheit ihrer Mutterfunktion zurückgeworden, indem sie ihr Kind hört, und beendet die Auseinandersetzung mit Marinelli. Dies scheint nur zunächst ein Rückschritt hinter die gewonnene Stärke, Individualität und Subjektwerdung in der Auseinandersetzung mit Marinelli zu sein. Vielmehr ist diese Mutterliebe gerade Teil ihrer Funktion innerhalb der Familie, die sie nun selbstbewusster und selbstsicherer jenseits der Typisierung der „eitle[n], thörichte[n] Mutter“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 398) ausfüllt und die sie sogar maßgeblich mit zu ihrer Individualisierung geführt hat. Diese Mutterliebe wird auch – viel mehr als ein Rückfall in alte Muster der Hochachtung gegenüber Höherstehenden – im Folgenden (vgl. Emilia Galotti, III, 8, S. 421) als Grund ihrer Mäßigung vom Prinzen erkannt. Dies zeigt die Wahrnehmung einer speziellen Mutterfunktion auch durch das Gegenüber, durch einen guten Beobachter (vgl. Kapitel II 2.1.3) im Zwischenmenschlichen, und damit in einer gesellschaftlichen Öffentlichkeit.

Die gleiche Art der Ausgestaltung der Hausherrin, unter die auch der Aspekt der Mutterfunktion fällt, zeigt sich auch im letzten Auftritt Claudias in der Szene IV, 8. Dass auch in dieser Szene nur ein scheinbares Zurücktreten in die alte Unterwürfigkeit gezeigt wird, ist bereits erwähnt worden. Sie gibt kleinlaut die Zusammenhänge der Ereignisse der Intrige zu, dies mutet unterworfen an, da es für Odoardo mit Schuldeingeständnissen ihrerseits verbunden ist, mit ihrem Gang mit der Tochter in Stadt und Hofnähe ursächlich für diese Geschehnisse verantwortlich zu sein (vgl. Kapitel II 2.1.2). Sein „Landsentimentalismus“ oder „Rousseauismus“, der vor allem durch anachreontische und pastorale Dichtung verbreitet

⁴⁰⁴ vgl.: Willamowski: Bürgerliche Familie, S. 158.

wurde“⁴⁰⁵, zeigt gleichzeitig eine gewisse Weltflucht. Letzteres führt zu einer nicht durchgängigen Positivsicht der Position Odoardos durch den idealen Autor und birgt in diesem Zusammenhang die Möglichkeit einer partiellen Positivsicht der Figur der Claudia.

Diese zeigt durch ihre selbstbewusste Mahnung an den Gatten zur Ruhe nicht nur erneut eine selbstbewusste Ausgestaltung ihrer Hausherrinnenrolle, vielmehr übernimmt sie bei genauerem Hinsehen die strenge Bewertung ihrer Taten durch ihren Mann nicht. Nicht etwa, weil sie weiterhin von dem Hofleben überzeugt ist, sondern weil sie sich weiterhin als unschuldig an den Geschehnissen sieht, gibt sie ihre Schuld Odoardo gegenüber nur dem gegenüber und nur, weil er es so hören will, zu. Ihre Aussage, sie seien „[u]nschuldig, in allem unschuldig“ (Emilia Galotti, IV, 8, S. 437), ist dabei kein Betteln um Schuldweispruch vor dem Tribunal des Haus- und Familienvaters. Auch ist es nicht Zeichen eines Zurückgeblieben-Seins hinter den größeren Zusammenhängen, die Odoardo in seine Schuldzuweisung einbeziehen kann, wenn er indirekt argumentiert, dass er natürlich wisse, dass Claudia nicht schuldig im juristischen Sinne geworden ist, aber die Voraussetzungen für das Schuldigwerden der anderen geschaffen hat. Im Gegenteil ist es Claudia, die an dieser Stelle bereits einen Schritt weiterblickt als ihr Mann. Dieser ist in seiner Typisierung als wütender Tugendrigorist noch gefangen und auf ihrer Stufe der Individualisierung noch nicht angekommen (vgl. Kapitel II 2.3.6 sowie 2.4.3). So sind ihre wortkargen Zugeständnisse dessen, was geschehen ist, (vgl. Kapitel IV, 8, S. 437) nicht als Sich-Kleinmachen gegenüber tugendhafter Größe⁴⁰⁶, sondern vielmehr als höhere humanistische Einsicht in die Lebbarkeit von Tugendmaßstäben und die fehlende Lebbarkeit von Tugendrigorismus zu verstehen. Diese Einsicht könnte eine lebbare Perspektive für die Tochter darstellen (vgl. Kapitel II 2.4.4).

So ist auch der Umstand, dass Claudia beim tragischen Finale des Dramas nicht anwesend ist, weder einer kleinlauten Unterwerfung unter den Willen Odoardos geschuldet noch dem Umstand, dass sie „als Matrone [...] keine fünf Akte wert“⁴⁰⁷ sei. Sie hätte vielmehr während des tragischen Finales dem Tugendrigorismus Odoardos (vgl. Kapitel II 2.4.4) Einhaltung gebieten und Emilias Tod verhindern können. Auch ist es nicht der Umstand, dass die Mutter im bürgerlichen Trauerspiel nicht mit dem entsprechenden philosophischen Kontext und Weitblick ausgestattet werde, um einem tragischen Finale beiwohnen zu können⁴⁰⁸. Vielmehr ist es die

⁴⁰⁵ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 210.

⁴⁰⁶ vgl.: Pikulik: >Sonst ist alles besser an euch <, S. 313f.

⁴⁰⁷ Möhrmann: Vergessene Mütter, S. 90.

⁴⁰⁸ vgl.: Möhrmann: Vergessene Mütter, S. 90.

kluge, weitblickende Einsicht, dass sie gegen die Meinung Odoardos an dieser Stelle auf Grund der gesellschaftlichen Strukturen nicht mehr opponieren kann.

So ist der Umstand, dass sie zusammen mit Orsina vor Beginn des tragischen Finales von Odoardo von der Bühne – nicht verwiesen, sondern eher – ‚wegorganisiert‘ wird, für den Aspekt des Weiblichen vielmehr Zeichen, dass zwei Weiblichkeitskonzepte, die einander zuvor implizit gegenüber gestellt wurden⁴⁰⁹, weichen müssen, bevor das tragische Finale beginnt. Claudia verbleibt damit bis zu ihrem endgültigen Abtritt von der Bühne unangetastet in ihrer exponierten Typisierung und im gesellschaftlichen Status als Mutter, da auch die biologische Grundlage der Zuordnung, ihre Mutterschaft, mit dem physischen Überleben Emilias bis an diese Stelle gewährleistet ist.

Der scheinbare Rückschritt, der im Gegenteil eine Festigung der Individualisierungsbewegung Claudias durch eine Einfügung in die sie umgebenden gesellschaftlichen Strukturen bedeutet, wird der selbstbewusst alleinstehenden und durchgängig extrovertierten Orsina gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung ist auch für die Verortung Emilias in der Gesellschaft beziehungsweise die möglichen Zukunftsoptionen Emilias von Bedeutung. Der Umstand, dass beide Frauen als dem Emotionalen zugeordnete Figuren vor Beginn des im tragischen Finale gezeigten Denkkosmos‘ die Bühne verlassen müssen, zeigt auch, dass Emilia nun in den heroisch-männlichen Diskurs über Moral und Gesellschaftsentwurf eintritt und eintreten muss⁴¹⁰, wodurch ihr weibliches Problem ein „>rein menschliches<“⁴¹¹ wird. Die dabei entstehende Problematik ihrer fehlenden Zukunftsperspektive wird noch erörtert (vgl. Kapitel II 2.4.4).

Dass Orsina gebeten wird, Claudia zur Stadt zu begleiten, Orsina also als grammatikalisches Subjekt, Claudia gleichsam als Objekt die Bühne verlässt, führt unweigerlich zu einer Hierarchisierung zwischen beiden Figuren. Diese ergibt sich allerdings im Denkkosmos Odoardos⁴¹² und ist nicht zu verwechseln mit der Einschätzung des idealen Autors und der damit einhergehenden Bewertung der Figurenentwicklungen im Horizont des Dramas.

Die scheinbare Rücknahme der Stärke und der Individualisierung Claudias in ihrer letzten Aussage Marinelli gegenüber sowie das dargestellte Verhalten Odoardo gegenüber in ihrem

⁴⁰⁹ vgl.: Pikulik: >Sonst ist alles besser an euch <, S. 315.

⁴¹⁰ vgl.: Bauer: Lessing *Emilia Galotti*, S. 67.

⁴¹¹ Fick: Lessing-Handbuch, S. 364.

⁴¹² vgl.: Hauenherm: Pragmalinguistische Aspekte, S. 177ff, Li Mingning: Emilia Galotti. Mündigkeit der Wahrnehmung. In: Literaturstraße (Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur). Bd. 16. Würzburg 2016. S. 219-234, S. 230f, Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 117, Willamowski: Bürgerliche Familie, S. 154.

letzten Auftritt stellen nur eine scheinbare Rückkehr in alte Muster dar, bei denen sie reuevoll auf die Typisierung der „eitle[n], thörichte[n] Mutter“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 398) zurückgeworfen wäre. Vielmehr macht ihr Verhalten deutlich, dass Claudia ihre Entdeckungen an der Stelle schonungslos eingesetzt hat, an der sie es konnte, und der daraus resultierenden Wut sehr emotionsbezogenen Raum gegeben hat. Ihren Raum innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges akzeptiert sie allerdings im Sinne „der stillen Opposition gegen das jähzornige Patriarchat bzw. die desinteressierte Willkür“⁴¹³ und füllt diesen nun mit ihren neu gewonnenen Verschiebungen innerhalb des bereits bekannten Agitationsraums und der partiell neugewonnenen Aktionsfläche als neuentstandenes Individuum. Die dynamische Figurenkonzeption⁴¹⁴ wird erneut deutlich. Dabei weiß sie sehr wohl um die gesellschaftlichen Strukturen, die ihr Grenzen aufzeigen. Das Akzeptieren dieser Grenzen bestärkt eher die Entwicklung einer Figur, die nicht versucht, Grenzen zu überschreiten, die sie nicht überschreiten kann und ohne die es für sie auch keinen adäquaten Lebensrahmen geben würde.

Dass sie keine Möglichkeit hat, innerhalb der sie umgebenden gesellschaftlichen Ordnung weitere Schritte der Selbstbehauptung zu gehen und beispielsweise Marinelli weitergehend und auch den Prinzen direkt anzuklagen oder auch im Dialog mit Odoardo offensiver und leitender aufzutreten, ist kein Einwand gegen ihre Figurenentwicklung, sondern zunächst ein Hinweis auf und in zweiter Linie eine Kritik an den vorherrschenden gesellschaftlichen Strukturen. Diese lassen ihr als vernünftig und abgewogen denkendem Individuum den entsprechenden Raum dafür nicht. Diese Kritik wird umso schärfer, da ihre Tochter den Tugendrigorismus ihres Vaters und den eigenen hätte überleben können, wenn ihre Mutter eine Möglichkeit gesehen hätte, ihren frühen Abtritt von der Bühne zu verhindern und dem tragischen Finale – das keines hätte werden müssen – beizuwohnen. Ihre Einsichten in die Lebbarkeit mit eigener Fehlbarkeit sehr viel eher als mit Tugendrigorismus hätten eine Lebensperspektive für die Tochter eröffnen können.

So zeigt Claudia zusammengefasst in ihren allgemeinen, als metaphorisch oder gar allegorisch aufzufassenden Aussagen, dass sie ihre Situation in einer Verallgemeinerung begreift. Damit hat sie selbst die Voraussetzungen dazu, als Subjekt denken und agieren zu können. Dass sie ihre Situation nicht direkt, sondern nur in metaphorischer Umschreibung, kommentiert, zeigt, dass ihre gesellschaftliche Umgebung ihr die Artikulation ihrer Gedanken individuell auf sich

⁴¹³ Stefan Schröder: Tödliche Ratio. Zur Konfiguration in Lessings *Emilia Galotti*. In: Karl Konrad Polheim (Hg.): Die dramatische Konfiguration. Paderborn 1997. S. 33-56, S. 39.

⁴¹⁴ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

selbst bezogen nicht erlaubt. So zeigt sie deutlich die Entwicklung zum Individuum und verbleibt, bis zu ihrem letzten Abtritt von der Bühne, auf der Schwelle zum Subjekt.

2.2 Abgrenzung durch Manipulation – Odoardo und Orsina

Orsina betritt als letzte Figur weit nach der eigentlichen Exposition im vierten Akt die Bühne. Bereits vor ihrem ersten Auftritt ‚betreten‘ ein Brief von ihr und ihr Gemälde die Bühne und sie ist weit vor ihrem ersten Auftritt in den Dialogen anderer Figuren präsent. So wird Orsina von dem Maler Conti implizit als stolz, im gleichzeitigen Sinne von dominant und eitel, beschrieben, wenn er auf ihre „Miene“ (Emilia Galotti, I, 4, S.382) bei ihrer Eigeneinschätzung des Gemäldes, aber auch auf den Umstand verweist, dass sie „seit drey Monathen gerade Einmal sich entschließen“ (Emilia Galotti, I, 2, S. 381) konnte, Modell zu sitzen. Die Typisierung als „verlassene[], verratene und gedemütigte Frau“⁴¹⁵ wird hier versucht in die Richtung der eitlen, auf Äußerlichkeit und eigene Darstellung fokussierten Mätresse⁴¹⁶ festzulegen. Das Typenhafte ihrer Figur wird dabei durch die Austauschbarkeit der Orsina (im Leben des Prinzen) durch den Austausch der Portraits der beiden Frauen unterstrichen.

Die Einschätzung einer wie Conti am sonstigen Dramengeschehen unbeteiligten Figur ist im Normalfall sehr bedeutsam für eine Figurenbeschreibung, da sie von einer Gefühlsleitung wie beim Prinzen unberührt sein könnte. In diesem Fall ist sie es aber nicht einmal bei dieser Nebenfigur. Dieser geht nicht nur mit seiner Kunst „nach Brodt“ (Emilia Galotti, I, 2, S. 380), sondern ist auch mit den kommentierenden Aussagen deutlich auf den Verkauf seiner Werke – und folglich in Erklärungsnot bei der Dauer der Anfertigung – und auf die Gunst des Prinzen aus (vgl. Emilia Galotti, I, 2, S. 380f). Damit wird auch und gerade in dieser im Gesamtkontext des Dramas verhältnismäßig losgelösten Szenengruppe die Problematik der Darstellung aller Figuren im Drama besonders deutlich: Alle Figuren werden – wie immer im Drama – hauptsächlich durch die Figurenrede anderer Figuren charakterisiert. Im Drama *Emilia Galotti* ist „eine deutliche Ausweitung der [...] Regiebemerkungen“⁴¹⁷, mit denen der Autor eine Figurencharakteristik jenseits der Meinung anderer Figuren vornehmen kann, gegenüber vorherigen Dramen, beispielweise noch *Miss Sara Sampson*, vor allem im Bereich des „Nichtaussprechbare[n]“⁴¹⁸ äußerster Emotionalität, festzustellen. Allerdings sind diese in der Lessingzeit an Bedeutung und Umfang noch nicht so weit gediehen, dass sie zu der

⁴¹⁵ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

⁴¹⁶ vgl.: Caroline Hanken: Vom König geküsst. Das Leben der großen Mätressen. Berlin 1996, S. 162ff.

⁴¹⁷ Purkl: Gestik und Mimik, S. 131.

⁴¹⁸ Detken: Im Nebenraum des Textes, S. 146.

Charakteristik von Figuren ausreichen würden, wenn sie auch teilweise wichtige Hilfsmittel dafür sind. Die Figuren aber, die alle ihr Eigeninteresse bei der Charakterisierung der anderen Figuren haben und auch durch ihre Figurenmerkmale bei der Betrachtung anderer Figuren in jedem Fall beeinflusst werden, sind keine verlässlichen Instanzen für die Beschreibung anderer Figuren.

Mit Blick auf die Orsina-Figur ist dieser für das Drama insgesamt geltende Umstand insofern von Bedeutung, als sie sehr umfangreich explizit fremdkommentiert⁴¹⁹ wird, sodass der Eindruck der oben beschriebenen Typisierung entsteht. Sie betritt dann aber bereits ausdrucksstark und von diesem individualisiert die Bühne, was an ihren Aussagen im Sinne einer impliziten Eigenkommentierung festzumachen ist. Die gegenseitige Bedingtheit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz erhält damit nicht nur figurencharakterisierende Bedeutung, andersherum wird durch ihre Figurencharakteristik sogar der Aspekt dieser Bedingtheit im Drama selbst zum Thema.

In ihrem ausdrucksstarken Auftreten lässt sie von Anfang an nicht nur unmissverständlich deutlich werden, dass sie von den Gepflogenheiten und dem Gebaren bei Hof nichts hält, sondern auch, indem sie Marinelli explizit als „Gehirnchen“ (Emilia Galotti, IV, 3, S. 426) und „nachplauderndes Hofmännchen“ (Emilia Galotti, IV, 3, S. 427) bezeichnet, ihre Antipathie gegen die Einzelpersonen selbst. Bei ihren Aussagen handelt es sich jedoch nicht um plumpe Beleidigungen aus gekränktem Stolz, aus dem sie jedoch keinen Hehl macht. Vielmehr sind sie zielgenaue Produkte scharfsinniger Beobachtungen, mit denen sie etwa Marinelli als willfährigen Günstling des Prinzen ausmacht. So wird Orsina zur Anklägerin der Hofwelt. Diese hat sie „in ihrer sozialen Existenz vernichtet [...], weil sie nicht in der Funktion einer Mätresse aufgehen wollte“⁴²⁰, weil sie keine lediglich auf das Äußere bedachten Mätresse⁴²¹ war, sondern „als eigene Person geliebt werden“⁴²² und sogar dem, der sie lieben sollte „zum Trotze, auch denken“ (Emilia Galotti, IV, 3, S. 428) wollte. Die Probleme ihrer Figur jenseits des benannten Mätressentyps mit ihrer Umwelt sind bereits von Beginn an aufgezeigt und eine „schärfere sozialkritische Tendenz“⁴²³ ihrer Figur, gegenüber etwa der Marwood, festgemacht. Sie ist als eine „komplexe Gestalt, ein Individuum mit starken Empfindungen und hohem Bewusstsein“⁴²⁴, die die Grenzen ihrer Typisierung von Beginn an überschreitet. In dieser

⁴¹⁹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

⁴²⁰ Saße: Aufgeklärte Familie, S. 188.

⁴²¹ vgl.: Hanken: Vom König geküsst, S. 162ff.

⁴²² Saße: Aufgeklärte Familie, S. 188.

⁴²³ Friess: Buhlerin und Zauberin, S. 63.

⁴²⁴ Sanna: Lessings >Emilia Galotti<, S. 24.

„komplexen Gestalt“ mischt sich, wie bei den anderen bereits dargestellten Figuren (vgl. Kapitel II 2.1), „Gutes und Schlechtes“⁴²⁵ als Grundvoraussetzung für eine mögliche Individualisierung der Figur. Eine „Vergangenheit besitzt“⁴²⁶ die Figur jenseits der Erwähnung der Tatsache, dass sie in eben dieser Zeit die Mätresse des Prinzen war, allerdings nicht. Diese Verengung ihrer Figur zeigt sich nicht nur in der Vergangenheitsdarstellung, sondern auch bei den Agitationsräumen, die sie innerhalb der Dramenhandlung erhält. Auch hier beschränkt sich ihre Figurendarstellung auf diese Attribution. Die Möglichkeit, „in verschiedenen Situationen [...] immer wieder neue Seiten ihres Ich [zu] enthüllen“⁴²⁷, erhält sie nicht.

Sie reagiert in der Zusammenkunft mit Marinelli auf die Abweisungen des Prinzen und den scheinbar galanten⁴²⁸ und dabei für sie gleichzeitig durchschaubar berechnenden Umgang Marinellis mit ihr in deutlichen Gefühlsschwankungen abwechselnd anklagend, böse, gereizt und ironisch, zum Teil fast hysterisch belustigt von dem höfischen Gebaren und dessen Widersprüchlichkeit. Die Gefühle werden dabei, wie im gesamten Drama, unmittelbar zum Ausdruck gebracht⁴²⁹. Sie zeigt „heftige Affekte“⁴³⁰ und mäßigt sich dann wieder. Da die Figur der Orsina für den Zuschauer noch nicht einzuordnen ist, da sie nur durch die Vorabfremdcharakterisierung durch Conti und den Prinzen eingeführt ist, wird der „Weg von starken Emotionen und Wut hin zu sanfteren Affekten [...] nicht der Figurenrede anvertraut, sondern in den Regiebemerkungen erprobt“⁴³¹. In der Reaktion auf die Nachricht, der Prinz habe ihren Brief nicht gelesen, wird in einem Dreischritt die Abnahme der energischen Emotionen in den Regiebemerkungen markiert: „ORSINA (*heftig*) Nicht gelesen? – (*Minder heftig*) Nicht gelesen? – (*Wehmüthig, und eine Träne aus dem Auge wischend*) Nicht einmal gelesen?“ (Emilia Galotti, IV, 3, S. 427).

Auch die Entwicklung vom Stolz zur Schwermut wird durch die Regiebemerkungen deutlich:

⁴²⁵ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁴²⁶ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁴²⁷ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁴²⁸ Bei der hier gezeigten Geste handelt es sich nur insofern um eine galante, als mit ‚galant‘ eine „an den Hof angepasste[] Verhaltensweisen und Fähigkeiten“ (S. 464f) bezeichnet ist, der hier allerdings der „auf Empfindungen und sinnlicher Erfahrung beruhende [...] Geschmack“ (S. 467) fehlt. Siehe: Dirk Niefanger: Galanterie – Grundzüge eines ästhetischen Konzepts um 1700. In: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit. Hartmut Laufhütte (Hg.). Wiesbaden 2000, S. 459-472. Siehe für eine Begriffsdefinition der Galanterie, wie bereits dargestellt: Florack: Galanteriekritik, S. 209ff. Für einen Überblick der Forschungsansichten und Begriffsverwendungen zur Galanterie siehe, wie ebenfalls bereits dargestellt: Meyer-Sickendiek: Zärtlichkeit, S. 30f sowie für eine Interpretation der *Carte de tendre*: Gelzer: Konversation, S. 60ff.

⁴²⁹ vgl.: Purkl: Gestik und Mimik, S. 133.

⁴³⁰ Purkl: Gestik und Mimik, S. 152.

⁴³¹ Detken: Im Nebenraum des Textes, S. 150.

ORSINA (*stolz*) Verachtung? – Wer denkt daran? – Wem brauchen Sie das zu sagen? – Sie sind ein unverschämter Tröster, Marinelli! – Verachtung! Verachtung! Mich verachtet man auch! Mich! – (*gelinder, bis zum Tone der Schwermut*) Freylich liebt er mich nicht mehr. Das ist ausgemacht. Und an die Stelle der Liebe trat in seiner Seele etwas anders. Das ist natürlich. Aber warum denn eben Verachtung? (Emilia Galotti, IV, 3, S. 427).

Diese erreichen an dieser Stelle markant eine Form begrenzter Objektivität innerhalb der Figurencharakteristik, anstatt die Darstellung gänzlich der Subjektivität der Darstellung durch eine Figur (als Eigen- oder Fremdkommentar⁴³²) zu überlassen.

So wird in dem Gefühls- und Selbstbezogenen ihres Auftretens deutlich, dass sie eine neue Frauenrolle für sich definieren muss und definiert, die sowohl Anknüpfungspunkte für die Vorwürfe der Egozentrik und des Exaltierten aus der Conti-Episode (vgl. Emilia Galotti I, 2 und 4, S. 380ff) bietet, als auch deutlich macht, dass sie als willensstarke Sympathieträgerin im Aufbäumen gegen die Obrigkeit agiert. Die Notwendigkeit, einen neuen Frauentyp zu definieren, ergibt sich dabei aus dem Umstand, dass auch sie an einer markanten Stelle in ihrem Leben steht. Indem sie ihren Mätressenstatus verloren hat, muss sie einen neuen gesellschaftlichen Status für sich finden. Dafür musste sie möglicherweise vor Beginn des Dramas einen Typ verlassen, so sie den assoziierten überhaupt jemals ausgefüllt hat, oder muss sich gänzlich individuell in ihrer neuen gesellschaftlichen Situation zurechtfinden. Dass dieser Übergang nicht moralisch integer konfliktfrei gelöst werden kann, stellt eine Anklage an das politische System dar. Gleichzeitig bleibt diese Konfliktlage allerdings auch ihre ganz eigene Problemstellung an ihrer Schnittstelle im Leben.

Auch in den Handlungen, die sich als Symbolhandlungen verstehen lassen, wird die Suche nach einem neuen Status auch und gerade als Frau deutlich. So lässt sich das Ablehnen des Wegegeleits Marinellis, das er nicht nur anbietet, sondern auch mit leichtem Zwang auszuüben versucht, zugleich als uneitler Verzicht auf eine höfisch-galante⁴³³ Geste und als Durchschauen des Versuchs verstehen, sie auf diese Weise loszuwerden und damit auch von einem Zweiergespräch mit Odoardo fernzuhalten. Es handelt sich dabei um eine Form der Gleichzeitigkeit von wörtlichem Verständnis ihrer Aussagen und der ironischen Brechung derselben, die die intendierte Wirkung ins Gegenteil verkehrt. Interessant ist dabei, dass der Rezipient zunächst automatisch die ironische Brechung und damit das Gegenteil des eigentlich Gesagten versteht und erst im Rückblick auf einer höheren semantischen Ebene zu der

⁴³² vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

⁴³³ vgl.: Florack: Galanteriekritik, S. 209ff sowie für einen Überblick über die Behandlung galanter Verhaltensweisen in der Literatur siehe: Conrad Wiedemann: Der galante Stil – 1680-1730. Tübingen 1969. S. 28ff.

Bedeutungsvariante des eigentlich Gesagten⁴³⁴ zurückkehren kann. So wird der Wortwechsel automatisch zunächst in seiner nicht wörtlichen Bedeutungsdimension als Diskussion darüber verstanden, wer den anderen von der Szene entfernen und dadurch die Deutungshoheit über das Geschehene Odoardo gegenüber behalten kann:

MARINELLI: Aber, gnädige Gräfinn, – kann ich vorher die Ehre haben, Sie nach ihrem Wagen zu begleiten?

ORSINA: Nicht doch, nicht doch.

MARINELLI (*sie bey der Hand nicht unsanft ergreifend*). Erlauben Sie, daß ich meine Schuldigkeit beobachte. –

ORSINA: Nur gemacht! – Ich erlasse Sie derer, mein Herr. – Daß doch immer Ihres gleichen Höflichkeit zur Schuldigkeit machen; um was eigentlich ihre Schuldigkeit wäre, als Nebensache betreiben zu dürfen! – Diesen würdigen Mann je eher je lieber zu melden, das ist Ihre Schuldigkeit. (Emilia Galotti, IV, 6, S.433)

Dass dies auf einer zweiten Ebene dazu führt, dass genau das verhandelt wird, was inhaltlich gesagt wird, ergibt sich im Zusammenhang mit der geschlechtsspezifischen Rolle vor allem der Orsina. Indem sie hier ebenbürtig mit Marinelli diskutiert, sich von den höfischen Verstrickungen nicht einschüchtern lässt, sondern ihnen in gleicher Manier begegnet, und am Ende sogar die Auseinandersetzung mit Marinelli gewinnt und länger und allein mit Odoardo auf der Bühne bleibt, definiert sie eine neue weibliche Rolle für sich. Diese neue selbstbewusste Positionierung spiegelt sich metaphorisch auch in dem Ausschlagen einer galanten Geste wie dem Angebot eines Wegegeleits zum Wagen – dem eigentlich im Dialog Verhandelten.

Mit dem Zusammenspiel der Gefühlsbetontheit und deren Wechselhaftigkeit erreicht sie zum Ende ihres Dialogs mit Marinelli sogar den Auftritt des Prinzen als Unterstützung für Marinelli („Ich muss ihm zu Hülfe kommen“ (Emilia Galotti, IV, 4, S.429)). Dies ist nicht nur als deutliches Zeichen ihrer Stärke und Überlegenheit im Dialog zu bewerten, sie zeigen auch die Eigentümlichkeit ihres Wesens und des daraus resultierenden Auftretens.

So lässt sich festhalten, dass sie sich gleichzeitig von dem Kreis der Höfischen abgrenzt und immer wieder deutlich macht, dass sie die Gepflogenheiten kennt und die Umgangsweisen mitmachen kann. Die Wechselhaftigkeit ihrer Stimmungen und die generell starke Gefühlsbetontheit ihres Auftritts zusammen führen auch dazu, dass es schwerfällt, die teilweise sehr tiefgründigen und wahrhaftigen Selbstoffenbarungen in ihren Selbstaussagen von dem oberflächlichen Mitspielen und Bedienen der Hofallüren zu trennen. Gleichzeitig führt genau

⁴³⁴ Siehe zur Eigentlichkeit in Gesprächsrhetorik: Joachim Knappe: Eigentlichkeit als Rhetorik-Frame. In: Claudia Brinker-von der Heyde / Andreas Gradt / Nina Kalwa (Hg.): Eigentlichkeit: Zum Verhältnis von Sprache, Sprechen und Welt. Berlin 2015. S. 51-84, S. 51ff.

diese Doppelstrangigkeit in der Strategie ihres Auftretens zu einer Gleichzeitigkeit von Erfüllen der Vorabcharakterisierung ihrer Figur durch den Prinzen und Conti in der bereits erwähnten Szene (vgl. Emilia Galotti I, 2 – I, 4, S. 380ff) und zum Durchbrechen eben dieser. Orsina wird so als starke Frau und zugleich als tragische Figur insgesamt eher „zur utopischen Möglichkeit, zur neuen Projektion in die Zukunft, innerhalb eines Raumes, der sie isoliert und zu besiegen droht“⁴³⁵ als zum Hauptmoment desselben und somit zur utopischen Perspektive für die Titelfigur (vgl. Kapitel II 2.4).

So wird bereits im ersten Teil ihres Auftritts, also während der Zusammenkunft mit Marinelli, deutlich, dass Orsina entgegen sämtlicher Vorabcharakterisierungen vom Typ der eitlen Mätresse abweicht und teilweise individualisiert und durch ihre Selbstreflexion auch mit der Anlage zum Subjekt die Bühne bereits betritt.

Im zweiten Teil ihres Auftritts, in der Zusammenkunft mit Odoardo, ist vor allem eine Änderung bei dessen Figur deutlich. Dabei ist im Folgenden zu untersuchen, ob er sich durch ihre Informationen in der Einschätzung seiner aktuellen Situation verändert, also lediglich eine Wesensänderung zeigt, oder ob er dabei eine Figurenänderung vollzieht.

Ihre bereits beschriebene Kenntnis der Abläufe am Hof, die sie für den selbstbewussten Umgang mit Marinelli nutzt und auch dringend braucht, zeigt in Abgrenzung deutlich, wie wenig Odoardo – und erst recht Emilia (vgl. Kapitel II 2.4) – mit den Gegebenheiten des Hofes vertraut ist. Orsina jedoch betont bereits in ihrer ersten Aussage Odoardo gegenüber als Selbstdefinition, dass sie nicht Teil des Hauses ist (vgl. Emilia Galotti, IV, 6, S.432), und betont den bereits erwähnten Abgrenzungsgestus vom Hof. Sie stellt von Anfang an eine Nähe zu Odoardo her, der ebenfalls als Privatperson im Lustschloss seines Landesherrn steht. Über die stark emotionale Ansprache, die zu ihrem deutlich emotionalen Auftreten bereits vor Odoardos Dazutreten passt, vertieft sie das Anbahnen einer Schicksalsgemeinschaft. Sie spricht ihn mit „unglücklicher Mann“ und „[g]uter, lieber Vater“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 434) stark emotional an und gibt – in Regieanweisung explizit mit ‚Mitleid‘⁴³⁶ benannt (vgl. Emilia Galotti, IV, 7, S. 435) – auch die intendierte Rezeptionshaltung des Rezipienten gegenüber Odoardo vor.

In der Folge fängt sie ihn in geschickter rhetorischer Raffinesse regelrecht ein, wenn sie in Andeutungen über seine Tochter, seine einzige Tochter, und darüber, dass sie auch gern seine Tochter wäre, spricht (vgl. Emilia Galotti, IV, 7, S. 434). Auch ihre zum Teil sehr konkreten,

⁴³⁵ Sanna: Lessings >Emilia Galotti<, S. 24.

⁴³⁶ Zur Entwicklung der Mitleidspoetik siehe: Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. In: ders.: Sämtliche Schriften in 23 Bänden. Hg. von Karl Lachmann. Bd. 9. 3. Aufl. red. von Franz Muncker. Berlin 1919. S. 178-406, S. 248ff.

zum Teil sehr generellen Überlegungen über (ihr) gemeinsames Leid (vgl. Emilia Galotti, IV, 7, S. 436) tragen dazu bei. Auch sentenzhaft vorgetragene, weltkluge Äußerungen wie „wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verlieret, der hat keinen zu verlieren“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 434) tragen zur Aufwertung der Figur in der Sichtweise Odoardos wie im Gesamtdramenzusammenhang bei⁴³⁷.

Bei ihrem Umgang mit Odoardo scheinen in deutlicher Unterscheidung der rhetorischen Strategien des Überredens und des Überzeugens⁴³⁸ ihre rhetorische Kompetenz und die Stichhaltig- und zum Teil Sentenzhaftigkeit ihrer Argumentation nicht im Sinne eines manipulierenden Überredens angewandt zu sein. Vielmehr überzeugt sie ihn im Sinne echter Einsicht sehr schnell von ihrer Sicht und von der Notwendigkeit, seine Vorurteile, im Einklang mit dem, was er zuvor von Marinelli über sie gehört hat, fallenzulassen und sie nicht mehr als „Wahnwitzige“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 434) zu betrachten. Odoardo nimmt den aufgezeigten Schritt stellvertretend auch für den Rezipienten vor; seine Reaktion ist als Rezeptionsanweisung auch für den Umgang mit der Figur Orsinas zu verstehen. Sie erscheint dabei als identifikatorisch nachvollziehbare Figur, für deren Rezeption das exemplarische Wirkprinzip ebenfalls durch das identifikatorische abgelöst⁴³⁹ ist.

Dieser Schritt ist der einzige Aspekt der Figurenentwicklung Odoardos, der schon vor den im fünften Akt bereits alle auf das tragische Finale hinwirkenden Prozessen festzustellen ist und ihre dynamische Figurenkonzeption⁴⁴⁰ bereits an dieser Stelle deutlich werden lässt. In deutlicher metaphorischer Anlehnung an eine Eltern-Kind-Verbindung („Liebes Kind“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 436)) geht⁴⁴¹ er nach der Abkehr von der Fremdcharakterisierung Orsinas durch Marinelli auf Orsina ein. Deutlich durch die Einschätzung, „so spricht keine Wahnwitzige“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 434), markiert, lässt er seine Negativhaltung gegenüber Orsina fallen. Angesprochen ist er hierbei durch seine emotionale Seite als treusorgender,

⁴³⁷ Deutlich wird in der Sentenzhaftigkeit eben dieser Aussagen in dezenter Bezugnahme auf die Theodizee auch eine Form von Religiosität in ihrem Denken, das allerdings weder zur Charakterisierung ihrer Figur von entscheidender Bedeutung noch ein Aspekt der Abgrenzung von der Figur Odoardos ist.

⁴³⁸ Die Doppelbedeutung des lateinischen >persuadere< umfasst mit unterschiedlichen grammatischen Konstruktionen kombiniert (persuadere + AcI – überzeugen, dass...; persuadere, ut... - überreden, dass...) das Bedeutungsspektrum eines Überredens, in dem die Einsicht der Gegenüber nicht inbegriffen ist, und des Überzeugens, in dem die Einsicht in das Verhandelte und damit eine Einschätzungsänderung inbegriffen ist. Siehe: Hans Rubenbauer / Johan Hofmann: Lateinische Grammatik. 12. Aufl. (Nachdruck der 10. Aufl. neub. v. Rolf Heine) Bamberg 1995, S. 277.

⁴³⁹ vgl.: Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

⁴⁴⁰ vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 241ff.

⁴⁴¹ Die intime Rolle zwischen Vater und gedachter Tochter stellt an dieser Stelle das Pendant zu der Aufwertung der Mutter-Tochter-Beziehung in der „fortschreitenden Emotionalisierung und Intimisierung der Familie im Verlauf des Jahrhunderts“ (vgl.: Marx: *Begehren der Unschuld*, S. 286) unter Änderung der Vorzeichen des Geschlechts dar. Dieser Aspekt wird während des tragischen Finales zwischen Emilia und Odoardo wieder aufgenommen.

erziehender Vater im Sinne der „doppelte[n] Kodierung von Väterlichkeit als Machtpraxis im Zeichen der Befreiung und Unterdrückung“⁴⁴². Auf dieser emotionalen Seite erreicht Orsina ihn, wenn sie seine Tochter als „unglückliche“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 434) bezeichnet. Durch diese Abkehr von den Voreinschätzungen lässt er sich, für ihn als großen Schritt, mit einer der ‚Gegenseite‘ zugehörigen Figur ein und löst ein deutliches Feindschema auf. Dabei lässt er nicht seine Einteilung in Tugend und Laster fallen, muss aber zumindest partiell von der Einteilung in tugendhafte und nicht-tugendhafte Menschen ablassen, wenn er Einschätzungen, die Orsina zu den Machenschaften des Hofes im Allgemeinen und zum Ablauf des Mordes an Appiani im Speziellen ‚zusammenbuchstabiert‘ (vgl. Emilia Galotti, IV, 7, S. 435), als annehmbar aufnimmt. Die Darstellung der Entstehung der Bindung zwischen Orsina und Odoardo ist dabei deutliches Zeichen der „erstaunliche[n] Genauigkeit“⁴⁴³, die das Drama bei der Zeichnung von zwischenmenschlichen Beziehungen walten lässt.

Ihre stichhaltige Argumentation ermöglicht Orsina dann auch, die Interpretationshoheit Odoardo gegenüber über die Geschehnisse der höfischen Intrige gegen Appiani und in letzter Konsequenz Emilia zu erhalten. Orsina ist nach Claudia die zweite, die auf der Bühne ihre Einsicht in die Geschehnisse der Intrige artikuliert. Sie tut dies deutlich differenzierter, was an ihrer bereits erwähnten tieferen Einsicht in die höfischen Abläufe und auch die Intentionen bei der Intrige liegt. Den Vorwurf, Claudia sei in ihrer Einsicht beschränkt⁴⁴⁴, sollte man somit hierdurch nicht bestätigt sehen⁴⁴⁵, da die differierenden Grade an Einsicht in die höfische Welt nicht nur Claudia, sondern alle drei Galottis von Orsina trennen.

Für die Interpretation der Beziehung zwischen Orsina und Odoardo und deren Bedeutung für das Dramengeschehen ist Orsinas Darstellung des Mordgeschehens an Appiani gegenüber Odoardo entscheidend. Dabei erzählt sie zunächst knapp und kann dann noch einmal in Langform „buchstabieren“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 435), was passiert ist und was die Intentionen dabei sind. Hier wird der bereits erwähnte Unterschied der beiden im Einblick in das Hofgeschehen deutlich, den Orsina als ihren entscheidenden Vorteil in die von ihr

⁴⁴² Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 38.

⁴⁴³ Durzak: Poesie im bürgerlichen Zeitalter, S. 49.

⁴⁴⁴ Siehe hierzu z. B.: Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 349ff sowie Pikulik: >Sonst ist alles besser an euch <, S. 314f.

⁴⁴⁵ Die Annahme, dass „aus Claudia [...] die Stimme der Natur, Vernunft und Elternliebe, aus Orsina hingegen die Stimme der verletzten Eigenliebe und Rache“ (Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 216) spricht, erscheint tendenziös. Die Grundannahme, dass Orsina Züge einer „>kalkulierende[n]< femme fatale“ (vgl.: Möhrmann: Vergessene Mütter, S. 77) trägt, mag stimmen, jedoch ohne dass dies negativ wirkt, da sie – wie bereits dargestellt – authentisch und selbst überzeugt gegen das Intrigante des Hofes auftritt. Außerdem lässt sich der Begriff in seiner großen auch diachron sehr variablen Bedeutungsspanne (vgl.: Hans-Joachim Schickedanz: Femme fatale: ein Mythos wird entblättert. Dortmund 1983, S. 7ff) hier kaum in hinreichend großer Aspektzahl überschauen und auf die Figur anwenden.

angebahnte Schicksalsgemeinschaft mit Odoardo einbringt. Bereits dabei und dann im Anschluss fortgeführt, wird Gift in doppelter Weise, im metaphorischen Sinne und als Mordinstrument (vgl. Emilia Galotti, IV, 7, S. 436) thematisiert. So ist die Unterstellung, Emilia sei schon Mätresse und damit schlimmer als tot, metaphorisch der „Tropfen Gift“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 435), der alles ins Rollen bringt. Auch als Mordwaffe erhält das Gift allerdings Symbolkraft, da es in Anknüpfung an die Weiblichkeitsrolle als typische (Selbst-)Mordwaffe der Frau besprochen wird. Im Gegensatz dazu wird der Dolch als typisch männlich aufgefasst, was auch auf den Symbolcharakter der Mordwaffe für die gemeinsam intendierte Mordtat am Prinzen referiert (vgl. Kapitel II 2.4.2). Vor allem aber wird Odoardos entscheidender Vorteil in der männlich entschiedenen Tat und der Gelegenheit dazu angesprochen, den er mit in die Schicksalsgemeinschaft einbringt:

ORSINA Stecken Sie bey Seite! geschwind bey Seite! – Mir wird die Gelegenheit versagt, Gebrauch davon zu machen. Ihnen wird sie nicht fehlen, diese Gelegenheit: und Sie werden sie ergreifen, die erste, die beste, – wenn Sie ein Mann sind. – Ich, ich bin nur ein Weib: aber so kam ich her! fest entschlossen! – Wir, Alter, wir können uns alles vertrauen. Denn wir sind beide beleidiget; von dem nehmlichen Verführer beleidiget. (Emilia Galotti, IV, 7, S. 436).

Hier wird der Unterschied im (strukturellen) Geschlecht beider Figuren explizit thematisiert. Die Auseinandersetzung mit einem Generationenunterschied wird hier mit „Alter“ und in den Formulierungen „[I]iebes Kind“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 436) und „[g]uter, lieber Vater“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 434) implizit ausgedrückt. Mit dem Anstiften zu einem Mord am Prinzen verführt Orsina Odoardo jedoch nicht, die Tochter „zugunsten ihrer eigenen Rache“⁴⁴⁶ zu vergessen. Vielmehr besteht in ihrem Weltbild, das mit Odoardos nicht deckungsgleich ist (vgl. Kapitel II 2.4.3), ein beiderseitiges Interesse an der gemeinsam geplanten Aktion, bei der Orsina in der Tat eine „politische Aktion“⁴⁴⁷, eine Staatsaktion, will, anders als Odoardo, der eigentlich als Garant der „privaten Sphäre“⁴⁴⁸ des bürgerlichen Trauerspiels fungiert. Damit handelt es sich in Hinblick auf die verschiedenen Weltbilder doch auch um eine Form des Überredens seitens Orsinas (vgl. Kapitel II 2.4.2), die Chance, die sich ihm bietet, zu ergreifen. Der Verweis auf seine Männlichkeit ist dabei deutlichstes Merkmal des ‚Einfangens‘, der Überredung an Stelle von Überzeugung.

Deutlich wird, dass er mit Orsina, hier als weiterdenkender, reflektierter Figur, einen Schulterchluss eingeht und er diese, auch nachdem er erfahren hat, dass sie eine ehemalige

⁴⁴⁶ Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 371.

⁴⁴⁷ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 213.

⁴⁴⁸ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 213.

Mätresse ist, also seinen Moralmaßstäben nach nicht tugendhaft lebt und gelebt hat, nicht moralisch und emotional fallenlässt. Es wird deutlich, dass er sein Gegenüber dafür differenzierter betrachten muss und nicht bei einer oberflächlichen Einteilung der Figuren in Tugendhafte und Lasterhafte bleiben kann. So erhält sie in *Emilia Galotti* wie Marwood in *Miss Sara Sampson* eine Bedeutung, weil sie „für den Sinnzusammenhang der Werke von Wichtigkeit sind“⁴⁴⁹, denn genau in dieser Denkschemenauflösung, die zunächst zur Aufweichung und letztlich zur Auflösung der Typenschemata führt, besteht Orsinas große Bedeutung im Drama. Um in der Zusammenkunft mit Odoardo eine mögliche Figurenänderung der Orsina zu sehen – etwa im Zulassen quasi-familiärer Nähe, die für die Figur Odoardos von Bedeutung ist – fehlen Informationen zum Vorleben der Figur. Sie kann nicht als Teil der thematischen Auseinandersetzung des Dramas angesehen werden. Das bereits dargestellte fehlende Vorleben Orsinas und die Aspektualität ihrer Figurendarstellung ist folglich auch Grundlage für die fehlende Beurteilbarkeit einer Wandlung der Figur (vgl. Kapitel I 2). Eine Figurenentwicklung innerhalb der Dramenhandlung kann für Orsina nicht festgestellt werden, auch wenn die Figur sichtbar dynamisch⁴⁵⁰ angelegt ist. In Anbetracht ihres hohen Grades an Reflektiertheit erscheint dies zunächst erstaunlich, ist allerdings dramenkompositorisch dadurch bedingt, da sie in diesem Status bereits die Bühne betritt. Der Individualisierungsprozess dorthin ist also nicht Teil des Bühnengeschehens. Umso markanter wird durch eben diesen Grad der Reflektiertheit, den sie in ihren Äußerungen und Argumentationen zeigt, ihre wichtige Katalysatorfunktion für die Subjektwerdung der anderen Figuren deutlich.

Die durch ihre Argumentationsstärke entstandene Selbstzuordnung Odoardos zu ihrer Seite und tendenziell gegen die Seite Claudias bleibt im nächsten Akt bestehen. Hier ‚organisiert‘ er Orsina und Claudia von der Bühne ‚weg‘ (vgl. Kapitel II 2.1.4) und verbindet sich durch seine Versicherung, sich bei Orsina zu melden (vgl. *Emilia Galotti*, IV, 8, S. 438), über das Dramenende hinaus imaginär mit dieser.

Dass das Auftreten Claudias hier nicht so von Passivität gekennzeichnet zu sehen ist, wie es zunächst scheint, ist bereits dargelegt worden (vgl. Kapitel II 2.1.4). Die Einschätzung durch Odoardo fällt hier nicht zusammen mit dem Horizont des Dramas beziehungsweise mit der Einschätzung des idealen Autors⁴⁵¹. Vielmehr ist er bis zu diesem Punkt höchstens ein Stück von seinen Einschätzungen in tugendhaft und lasterhaft abgewichen, indem er sich mit Orsina

⁴⁴⁹ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

⁴⁵⁰ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁴⁵¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21.

verbündet. Von dem tugendstrengen „Murrkopf“ (Emilia Galotti, I, 5, S. 385), dem Tugendrigoristen, hat er sich noch wenig entfernt. Das starre Denkschema der Typenhaftigkeit ist allerdings bereits aufgeweicht.

Gerade diese Aufweichung bringt jedoch die Beweglichkeit in seiner Figur, die in doppelter Weise die Grundlage für das tragische Finale des Dramas darstellt, zum Ausdruck. Eine dynamische Figurenkonzeption⁴⁵² beginnt auch bei ihm deutlich zu werden. Als Folge steht am Ende des Zweiergesprächs zwischen Odoardo und Orsina in bester Absicht beider ein deutlicher Schulterschluss. An dieser Stelle bereits in Aggression gegen den Prinzen vereint, werden stark emotionale und metaphorische Anleihen an die Eltern-Kind-Verbindung („Liebes Kind“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 436)) vorgenommen und auf diese Weise an den bereits thematisierten Beginn der Unterhaltung anknüpft. Beide, einander zuvor fremden, Figuren vertrauen sich gegenseitig, direkt oder indirekt ihre Mordpläne am Prinzen an und zeigen damit ihre Überzeugung, dass der jeweils andere ohne Falschheit agiert hat und weiter agieren will. So stellt Odoardo Orsina in expliziter Fremdkommentierung seiner Frau in der folgenden Szene als „Freundinn“ und „Wohlthäterinn“ (Emilia Galotti, IV, 8, S. 438) vor, wobei sich letzteres nicht nur auf die Übergabe des Dolches, sondern auch und wahrscheinlich noch viel mehr auf die bereits erwähnten wertvollen Informationen über die Zusammenhänge der Intrige am Hof bezieht.

Die Annahme, Orsina habe zusammen mit Claudia als zwei Weiblichkeitsprinzipien vor Ende des Dramas „ihre Existenzberechtigung“⁴⁵³ verloren, ist zwar insofern richtig, als beide Frauenfiguren vom tragischen Finale zwischen Vater und Tochter ausgeschlossen werden. Allerdings wird Orsina von Odoardo angesprochen und gebeten, Claudia zu begleiten. Dadurch erscheint sie als Vertraute Odoardos, während Claudia tatsächlich eher als Objekt weggeleitet wird⁴⁵⁴. Die „Aufspaltung des Frauenbilds“⁴⁵⁵ zwischen beiden Frauenfiguren wird dabei besonders deutlich.

Bezeichnender und für das Schicksal Emilias vorausdeutender Weise bleibt auch ihr damit jedoch kein Platz auf der Bühne, sodass auch für sie keine Zukunftsperspektive für das Finden eines Platzes in der Gesellschaft aufgezeigt werden kann. In der Zusammensicht dieser

⁴⁵² vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

⁴⁵³ Möhrmann: Vergessene Mütter, S. 90.

⁴⁵⁴ Unweigerlich konkurrieren die beiden Frauenfiguren in diesem Moment um das ‚richtige‘ Weiblichkeitsprinzip, das entscheidend für die Interpretation aller drei weiblichen Figuren – vor allem der Emilia – ist. Diese Frage werde ich allerdings erst zum Ende des Gesamtkapitels zu klären versuchen (vgl. Kapitel II 2.4.3 und 2.4.4).

⁴⁵⁵ Martha Kaarsberg-Wallach: Emilia und ihre Schwestern. Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopferte Tochter. In: Helga Kraft (Hg.): Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart / Weimar 1993. S. 53-72, S. 53.

Perspektivlosigkeit der Figur der Orsina mit der bereits dargestellten der Claudia (vgl. Kapitel II 2.1.4) ist bereits auf metaphorischer Ebene die Grundlage für das tragische Ende Emilias vorgegeben.

Zwar bleibt Orsina kein Platz auf der Bühne bis zum tragischen Ende. Sie soll allerdings, so wird ihr bei ihrem Abgang versichert, von Odoardo hören (vgl. Emilia Galotti, IV, 8, S. 438), was nicht nur eine Versicherung des Tat- und Mordwillens Odoardos, sondern auch die über die eigentliche Dramenhandlung hinausweisende Versicherung des emotionalen Bundes der beiden ist und sie nachhaltig innerhalb des Figurenrepertoires aufwertet.

Für Odoardo zeigt diese Versicherung allerdings seine maximale Verunsicherung innerhalb seiner Typisierung als Familienvater auf. Er wird von Orsina als Verbündeter für eine Tat in der politischen Öffentlichkeit reklamiert. Ihre Darstellung der Mordtat an Appiani, ihre Charakterisierung des Hofes und ihre folgende Einschätzung seiner und ihrer Möglichkeiten im Geschlechtervergleich legen einen politischen Mord am Prinzen für ihn nahe. Er scheint die einzige Möglichkeit für Odoardo zu sein, die Zudringlichkeiten des Prinzen seiner Tochter gegenüber und allgemein den Zugriff des Landesvaters auf die private Sphäre seines familiären Raumes zu verhindern. Dieser Mord scheint auch der einzige Ausweg, seine eigene Stellung als Hausvater, als Oberhaupt seiner Familie, zu verteidigen. Gleichzeitig büßt er die Privatheit seiner Familie a priori ein, wenn er eine Tat in der politischen Öffentlichkeit begeht, und gibt damit auch seine Stellung als Garant dieser Privatheit auf. Hiermit ist sein Dilemma beschrieben: Ein Stück seiner Rollenidentität muss er mit oder ohne die Tat, zu der ihn das Zusammentreffen mit Orsina bewegt hat, in jedem Fall aufgeben. Diesen Schritt muss er, durch die äußeren Ereignisse gezwungen, ohne die Perspektive einer neuen Rollenidentität gehen.

Auf den Nährboden dieses Identitätsvakuums, das durch die argumentative Auseinandersetzung mit Orsina entstanden ist, fällt Emilias Argumentation im fünften Akt des Dramas und hat, trotz der Ungeheuerlichkeit ihrer Forderung, mit dieser tatsächlich von Beginn der Szene an Erfolgchancen (vgl. Kapitel II 2.4.4) und am Ende Erfolg (vgl. Emilia Galotti, V, 7, S. 449). So ist es nicht verwunderlich, dass im letzten Akt des Dramas deutliche Figurenänderungen Odoardos festzustellen sind, die an dieser Stelle angelegt sind. Die Auswirkungen dessen sind noch darzustellen (vgl. Kapitel II 2.4.3).

2.3 Abgrenzung durch (Un-)Aufrichtigkeit – Hettore Gonzaga und Odoardo Galotti

2.3.1 Landesvater und Hausvater

Der Prinz wird im Personenverzeichnis, anders als die Gattungskonvention der Dramen vor der Lessingzeit es nahelegen würde⁴⁵⁶, als Ranghöchster des Figurenrepertoires des Dramas im Personenverzeichnis nicht an erster Stelle genannt. Die Privatisierung des Konflikts wird konsequent in den Fokus genommen und die Reihenfolge der Figuren im Personenverzeichnis entspricht ihrer Bedeutung für den im Drama behandelten Konflikt, nicht ihrem gesellschaftlichen Rang. Der Prinz Hettore Gonzaga steht an vierter Stelle nach den drei Galottis; an erster Stelle der Figuren, die dem Höfischen zuzuordnen sind. In der Forschungsliteratur findet seine Figur vor allem im Zusammenhang politischer, im Sinne von systemkritischer, Deutungsansätze Beachtung⁴⁵⁷.

Der Prinz wird als „Hettore Gonzaga. Prinz von Guastalla“ (Emilia Galotti, Personenverzeichnis, S. 378), eingeführt. Sein voller Name, Vor- und Zuname, fungiert entsprechend der Einführung Emilias als „Emilia Galotti.“ (Emilia Galotti, Personenverzeichnis, S. 378) als Benennung. Die Amtsbezeichnung, die bei Emilia ersatzlos fehlt, ist lediglich beigefügte Apposition. Das Personenverzeichnis ist allerdings bezeichnenderweise der einzige Ort, an dem dieser Name benutzt wird. In der Figurenrede des Dramas wird er ausschließlich als „Prinz“ (z. B. Emilia Galotti, I, 2, S. 380), „der Prinz“ (z. B. Emilia Galotti, II, 6, S. 400), „mein Prinz“ (z. B. Emilia Galotti, I, 4, S. 382) oder auch „Gnädiger Herr“ (z. B. Emilia Galotti, I, 4, S. 382) bezeichnet, wenn seine Bezeichnung nicht durch „ihn [...] ihn selbst“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 400) sogar vollständig vermieden wird. Gerade in der Szene, in der Emilia ihrer Mutter gegenüber zunächst nur in der besagten Andeutung von dem Prinzen von Guastalla sprechen kann, fällt deutlich auf, dass auch nach der Auflösung des „ihn selbst“ in „[d]en Prinzen“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 400) nur von ‚der Prinz‘ ohne Nennung seines Namens gesprochen wird. Auch bei der Darstellung der Abläufe am Hof (vgl. Emilia Galotti, I, 1, S. 379ff) und bei dem Auftritt Orsinas (vgl. Emilia Galotti, IV) wird die beständige Ansprache als ‚der Prinz‘ deutlich. Selbst in der Figurenbezeichnung im Dramentext wird er lediglich als „DER PRINZ“ (ab Emilia Galotti, I, 1, S.379ff) bezeichnet. Sein auf die Individualität seiner Figur angelegter Name wird nur ein einziges Mal – im Personenverzeichnis – genannt. Nimmt man die Figurenbezeichnung wie eine Regiebemerkung als Leserlenkung bei der Lektürerezeption, wird die Diskrepanz zwischen der im

⁴⁵⁶ vgl.: Rischbieter: Art.: Rollenfach, Sp. 1081f.

⁴⁵⁷ Diese Bedeutung der Figur für das Drama und die Forschung fasst Fick trefflich zusammen: Fick: Lessing-Handbuch, S. 366.

Personenverzeichnis suggerierten primären Privatheit⁴⁵⁸ der Figur und dem in der Figurenrede deutlich wahrnehmbaren Primat der gesellschaftlichen Funktion als Amtsträger im Sinne eines „auktoriale[n] semantische[n] ,Mehrwert[s]“⁴⁵⁹ hier besonders deutlich.

Bereits durch diese Diskrepanz zwischen der Benennung im Personenverzeichnis und der durchgängigen Benennung im Dramentext wird das Problem, das sich für den Prinzen, aber auch für das Gesamtdrama zwischen der Privatheit der Figur und seiner gesellschaftlichen Funktion als Amtsträger stellt, erkennbar. Aus diesem Problem heraus entstehen in ständiger Wechselwirkung sein Rollenkonflikt und der Gesamtkonflikt des Dramas. So beginnt der Dramentext mit einem kurzen Monolog des Prinzen, der, „nach guter Manier absolutistischer Herrschaft“⁴⁶⁰ – das erste (wie auch schließlich das letzte) Wort im Drama hat: „*an einem Arbeitstische voller Briefschaften und Papiere, deren einige er durchläuft. Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften! – Die traurigen Geschäfte; und man beneidet uns noch!*“ (Emilia Galotti, I, 1, S. 379)

Nach seiner Figurenbezeichnung beginnt das Drama also mit einer Regiebemerkung, die ihn in einer Art topologischem Raum⁴⁶¹ beschreibt und mit der Illusion der Privatheit der Figur bereits in der ersten Zeile des Dramas bricht. Auch in seiner folgenden ersten Äußerung wird seine Funktion als Landesherr und Amtsträger aufgegriffen, die für ihn negative Seite dargestellt und sein Unbehagen geäußert. So ist der Beginn der Aussage, die Klagen, gleichzeitig auch auf ihn zu beziehen, der sich über seine Situation beklagt. Dabei erscheint seine Klage durchaus nachvollziehbar und der im Zusammenhang mit seinen Klagen formulierte Anspruch, allen, die sich an ihn wenden, helfen zu wollen (vgl. Emilia Galotti, I, 1, S. 379), sympathisch. Nicht nur, weil die Ernsthaftigkeit dieses Anspruchs in Frage steht, sondern auch, weil seine Beschwerde auf hohem Niveau stattfindet, wird gleichzeitig aber auch die Typisierung des selbstgerechten,

⁴⁵⁸ Der Begriff dieser Privatheit im 18. Jahrhundert lässt sich durch die nachträglichen Konstruktion eines privaten Bereichs in Opposition zu der öffentlich-amtlichen Sphäre in Anlehnung an das lateinische Adjektiv ‚publicus‘ durch den Diskurs des 20. Jahrhunderts erfassen (vgl.: Andreas Gestrich: Art. Privatheit. In: Friedrich Jaeger (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 10 (Physiologie - Religiöses Epos). Darmstadt 2009. Sp. 366-372, Sp. 366ff). Die Aufklärung und ihre literarische Selbstreflexion greift dabei selbst massiv ein in den Prozess der Verschiebung der Grenze, „die der absolutistische Staat so sorgsam zwischen dem moralischen Innenraum und der Politik zu ziehen versucht hat[]“ (Reinhart Koselleck: Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. 14. Aufl. München 2018, S. 41.). Vergleiche hierzu auch: Klaus Peter: Stadien der Aufklärung – Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel. Wiesbaden 1980, S. 5.

⁴⁵⁹ Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 81.

⁴⁶⁰ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 206.

⁴⁶¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 327ff.

willkürlichen und larmoyanten Duodez-Fürsten und der „Vorstellungskomplex“⁴⁶² des Herrschens als „eine bemitleidenswerte Last“⁴⁶³ aufgerufen.

„Meisterlich verdichtet Lessing gleich eingangs auf knappem Raum charakteristische Vorgänge höfischen Lebens“⁴⁶⁴, wenn im gleichen Monolog durch den Umgang mit den Bittsteller(inne)n, der durch eine oberflächliche Einschätzung der Gunst über die Namen beeinflusst erscheint, Sprunghaftigkeit und Willkür als problematisches Figurenmerkmal des Prinzen dargestellt werden. In einem quasi-privaten⁴⁶⁵ Bereich des Prinzen hat dieser sich in Emilia Galotti verliebt. In einem ‚beruflichen‘, die Amtsgeschäfte betreffenden Bereich richtet hingegen Emilia Bruneschi ein Gesuch an ihn. In der Doppelung des Vornamens und seiner Reaktion auf diese („Viel gefordert; sehr viel. – Doch sie heißt Emilia. Gewährt!“ (Emilia Galotti, I, 1, S. 379) wird die Problematik der fehlenden Trennung von Privatem und Amt deutlich. Auch bei Amtsgeschäften lässt er sich von Emotionen leiten⁴⁶⁶.

Bereits vor einer expliziten Abgrenzung wird indirekt durch die Merkmalsdarstellung der Figur eine Differenz dargestellt zu dem, wie Odoardo im folgenden Aufzug dargestellt wird. So ist Odoardo von Anfang an der Wankelmütigkeit und Larmoyanz des Prinzen als tugendstrenger Moralist entgegengesetzt. Außerdem steht der Selbstgefälligkeit und Eigenliebe des Prinzen die bereits skizzierte (vgl. Kapitel II 2.1.1) Sorge Odoardos um seine Familie gegenüber. Die ebenfalls bereits erwähnte (vgl. Kapitel II 2.1.1) Hitzigkeit in der Wesenszeichnung Odoardos zeigt ihn – zwar anders gelagert, aber graduell durchaus vergleichbar – als emotionale Figur, ähnlich der Impulsivität des Prinzen.

Für Odoardo ist bereits gezeigt worden, wie sehr die im Drama dargestellte Situation, bereits durch die Schwellensituation der Hochzeit im Leben seiner Tochter, erst recht durch das Zusammentreffen mit dem Prinzen in seiner privaten, familiären Sphäre eine Extremsituation auch in Odoardos Leben darstellt (vgl. Kapitel II 2.1.3). Um die beiden Figuren in ihrem Zusammentreffen voneinander abgrenzen zu können, muss nun auch die Frage thematisiert werden, inwiefern das Zusammentreffen mit der Familie Galotti eine besondere Situation im Leben des Prinzen darstellt. Konkret heißt das, ob das im Drama gezeigte Verhalten des Prinzen

⁴⁶² Schmitt-Sasse: Opfer der Tugend, S. 46.

⁴⁶³ Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 186.

⁴⁶⁴ Müller: Glanz und Elend, S. 25.

⁴⁶⁵ Inwiefern auch in Bezug auf sein Zusammentreffen und seinen Umgang mit Emilia Aspekte seines Amtes und der damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Position von Bedeutung sind, wird später genauer betrachtet (vgl. Kapitel II 2.3.3).

⁴⁶⁶ vgl.: Fiedel: Familie und Vertrauen, S. 48.

eine Ausnahmesituation auf Grund der besonderen Gefühle für Emilia darstellt oder sich diese Situation jedes Mal – zumindest potenziell – wiederholt, wenn er eine neue Frau begehrt.

In ersterem Fall ist dies nicht nur für die moralische Bewertung des Verhaltens selbst aussagekräftig, sondern birgt auch die Möglichkeit einer tatsächlichen Figurenänderung des Prinzen. Im anderen sind nicht nur die moralischen Beteuerungen des Prinzen eher als Lippenbekenntnisse zu verstehen, sondern auch die Möglichkeit einer Änderung des Prinzen ist unwahrscheinlich⁴⁶⁷. Die, auch in der Forschungsliteratur bereits thematisierte Frage⁴⁶⁸ nach der Aufrichtigkeit seiner Gefühle und seiner Aussagen stellt sich folglich direkt. Die Bewertung seiner im Drama gezeigten Moralität hängt entscheidend von der Frage ab, ob das Drama den Prinzen in einer moralischen Ausnahmesituation zeigt oder ob er, wie im Drama dargestellt, reagiert, wann immer er sich in eine neue Frau verliebt hat. Dabei stellt sich für seine Figur die Frage nach der dynamischen Figurenkonzeption⁴⁶⁹. Im ersteren Fall wäre vieles durch den Ausnahmefall, wenn nicht zu entschuldigen, so doch zu erklären, was im zweiten deutlich lasterhaft erschiene. Seine moralische Integrität ist entscheidendes Diskrepanzkriterium für die abgrenzende Darstellung zu Odoardo, jedoch grundsätzlich von der Frage nach dem Erreichen eines Subjektstatus zu unterscheiden. Die mit seiner Moralität eng zusammenhängende Frage nach der Relation von öffentlicher Amtsausführung und privater Gefühlslage ist entscheidend für die Relation beider als Landesvater versus Familienvater, was wiederum deutlich macht, dass die Art einer möglichen Figurendynamik beider Figuren sich auf Grund ihrer Moralität deutlich unterscheiden kann. Daher wird der Frage, ob die Begegnung des Prinzen mit Emilia und seine daraus resultierenden Gefühle für ihn eine spezielle Situation in seinem Leben darstellen, an dieser Stelle nachgegangen und auch im Folgenden immer wieder Raum gegeben.

Die bereits dargestellten Verfehlungen des Prinzen, die auch zu der bereits erwähnten Vermischung von Privatem und Amtsbezogenem des Prinzen führen, können als Hinweis gewertet werden, dass sich hier ein wiederholtes Handlungsmuster zeigt. Diese Interpretation⁴⁷⁰ kann auch auf Fremdkommentierungen gestützt werden, die vor allem in den bereits analysierten (vgl. Kapitel II 2.2) wortgewaltigen Anschuldigungen Orsinas kulminieren. Diese entlarvt nicht nur das hierarchische Denken des „nachplaudernde[n] Hofmännchen[s]“ (Emilia Galotti, IV, 3, S. 427), sondern entwirft auch die Phantasie, alle verlassenen Geliebten des

⁴⁶⁷ Beide Facetten sind von Anfang an in den Aussagen des Prinzen angelegt. Siehe: Paul Michael Lützel: *Geschichte in der Literatur – Studien zu Werken von Lessing bis Hebbel*. München 1987, S. 16f.

⁴⁶⁸ vgl. z. B.: Stockhorst: *Das Werk Lessings*, S. 49f.

⁴⁶⁹ vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 241ff.

⁴⁷⁰ vgl. z. B.: Fiedel: *Familie und Vertrauen*, S. 48, Prutti: *Bild des Weiblichen*, S. 500f sowie Ter-Nedden: *Lessings Trauerspiele*, S. 187ff.

Prinzen wie ein „Heer der Verlassenen“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 436) hinter sich zu scharen. Obwohl Orsina nicht einseitig als eifersüchtige ehemalige Geliebte⁴⁷¹, sondern durchaus in der Nähe einer allgemeinen Moralinstanz verortet wird, bleibt sie allerdings dennoch befangen und ihr Bild, das eine unüberschaubare Anzahl an ehemaligen Geliebten suggeriert und damit die Austauschbarkeit der auch aktuellen Gefühle zu Emilia nahelegt, ist als Argument für die Unaufrichtigkeit des Prinzen nicht grenzenlos belastbar.

Darüber hinaus kann sich diese Argumentation auf Selbstaussagen des Prinzen wie etwa die ‚Stellungnahme‘ zu seiner neuen Liebschaft Marinelli gegenüber stützen. So kommt im ersten Auftritt Marinellis (vgl. Emilia Galotti, I, 6, S.385) die Sprache schnell auf Orsina. Der Prinz reagiert mit betontem Desinteresse wie bereits auf ihren Brief (vgl. Emilia Galotti, I, 1, S. 380). Erst später wird deutlich, dass und andeutungsweise weshalb er nicht gut auf diese zu sprechen ist. Er beschuldigt sie, seinem Verstand „den ersten Stoß gegeben“ (Emilia Galotti, I, 6, S.387) zu haben. Damit begründet er seine Abkehr von ihr, die Marinelli mit dem selbstmitleidigen Verweis auf seine bevorstehende Hochzeit aus Staatsinteresse nicht versteht beziehungsweise nicht als Argument hinnehmen kann. In diesem Zusammenhang gibt der Prinz dann zu, dass eine neue Geliebte ein beziehungsweise der Grund für die Trennung von Orsina sei und eilt einem angenommenen Vorwurf mit der Frage voraus, ob Marinelli ihm daraus „ein Verbrechen machen“ (Emilia Galotti, I, 6, S. 386) wolle. Der Typ des larmoyanten, selbstgerechten Duodez-Fürsten wird hier erneut aufgerufen und für die im Drama dargestellte Konfliktsituation bedeutsam gemacht.

Der anklagend vorweggenommene Vorwurf kann jedoch auch als Hinweis darauf interpretiert werden, dass nicht nur eine Geliebte neben einer Gemahlin, sondern auch der Wechsel einer Geliebten normal und Emilia hier eine unter vielen ist. Mit der Austauschbarkeit der Geliebten wird auch eine Wiederholbarkeit der Situation, in der der Prinz sich gerade befindet, wahrscheinlicher. Im Folgenden der Szene wird allerdings so viel Außergewöhnliches zu seiner Liebe zu Emilia gesagt, dass der Vorwurf auch in diese Richtung interpretiert werden kann, dass man ihm kein „Verbrechen machen“ (Emilia Galotti, I, 6, S. 386) kann, sich in diese für ihn nun außergewöhnliche Frau verliebt zu haben. Die erste Lesart würde ihn auf Grund von

⁴⁷¹ Die Grundannahme, dass Orsina Züge einer „>kalkulierende[n]< femme fatale“ (vgl.: Möhrmann: Vergessene Mütter, S. 77) trägt, mag stimmen, jedoch ohne dass dies negativ wirkt, da sie – wie bereits dargestellt – für die gute, wahre Sache gegen das Intrigante des Hofes auftritt. Außerdem lässt sich der Begriff in seiner großen auch diachron äußerst variablen Bedeutungsspanne (vgl.: Schickedanz: Femme fatale, S. 7ff) hier kaum in hinreichend großer Aspektzahl überschauen und auf die Figur anwenden.

dessen Tugendanspruch deutlich von Odoardo separieren, die zweite Lesart könnte ihn durch dessen ebenfalls vorhandene Emotionalität ihm durchaus näherbringen.

Für die Frage nach der Aufrichtigkeit der Gefühle des Prinzen muss sein Vorgehen in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Dieses zeigt sich vor allem im Umgang mit Marinelli, sodass zunächst das Verhältnis beider analysiert werden muss, um dessen Bedeutung für den Umgang des Prinzen mit der sich ihm stellenden Konfliktsituation aufzeigen zu können.

Der Prinz und Marinelli changieren im Umgang untereinander zwischen dem Aufrechterhalten des gesellschaftlich vorgegebenen hierarchischen Unterschieds zwischen beiden und dem Durchbrechen beziehungsweise Aufweichen desselben. So weisen beispielsweise gleich die erste Entschuldigung Marinellis, so spät erschienen zu sein (vgl. Emilia Galotti, I, 6, S. 385), und etwa das schroffe Anweisen des Prinzen, nicht so „verschworen“ (Emilia Galotti, I, 6, S. 386) mit ihm zu sprechen, deutlich auf den hierarchischen Unterschied hin. Diese Aufforderung kann allerdings auch bereits als ein Aufheben – zumindest in Teilen – der hierarchischen Abstufung interpretiert werden. Im Folgenden macht er diese Hierarchie noch einmal besonders deutlich, wenn er Marinelli zurechtweist, er stelle die Fragen, nicht Marinelli (vgl. Emilia Galotti, I, 6, S. 386ff), und hebt sie zum Schluss der Szene explizit wieder auf, wenn er angibt, auf den Gebrauch seiner „Gewalt“ (Emilia Galotti, I, 6, S. 390) verzichten zu wollen. In der Beziehung beider zeigt sich ein disparates Bild mit Blick auf die Macht- und Hierarchiefrage. Diese ist den Wünschen „eines durchaus schwankenden, von widerstreitenden Impulsen gelenkten jungen Mannes“⁴⁷² unterworfen. Dies kann auf ein Sich-Finden-Müssen der beiden in einer Ausnahmesituation ebenso wie auf ein bewährtes Muster des Lavierens, auf welche Weise man für seine egoistischen Belange am meisten erwirken kann, hindeuten.

Diese Doppelbödigkeit in der Beziehung beider ist im Drama vor allem daher von entscheidender Bedeutung, da im Rahmen des dargestellten Lavierens zwischen hierarchischer und freundschaftlicher Beziehung, zwischen profitieren und moralisch aufrichtig sein wollen seitens des Prinzen die Mordtat an Appiani im dritten Akt ihre Begründung findet. Während Marinellis absichtsvolles Handeln entgegen seiner eigenen Aussage dem Prinzen gegenüber für den Rezipienten deutlich zu Tage tritt (vgl. Emilia Galotti, III, 2, S. 412ff)⁴⁷³, hängt die Schuldzuweisung an den Prinzen von der Frage des Hintergrunds eben dieses Lavierens ab.

⁴⁷² Anke-Marie Lohmeier: Ein ‚Ding von einer Tragödie‘. Über Lessings *Emilia Galotti*. In: Helmut Berthold (Hg.): Lessing im Kontext des europäischen Theaters. Wolfenbüttel 2012. S. 89-107, S. 103f.

⁴⁷³ vgl. hierzu auch: Sanna: Lessings >Emilia Galotti<, S. 2.

Damit erhält auch die Figur des Prinzen den Raum im Drama, „in verschiedenen Situationen [...] immer wieder neue Seiten [sein]es Ich [zu] enthüllen“⁴⁷⁴. Auch dabei entsteht „die Illusion einer komplexen Gestalt“⁴⁷⁵, wobei in diesem Fall das Schlechte nicht zu übersehen ist, das Gute hingegen detektiert werden muss⁴⁷⁶. Auch die Vergangenheitsdarstellung der Figur des Prinzen erschöpft sich in dem Rückschluss darauf, dass er Orsina zuvor als Mätresse an seinem Hof hatte⁴⁷⁷. So ist nun die Frage, ob seine Figur wandlungsfähig ist, mit der bereits dargestellten Frage eng verbunden, ob die im Drama dargestellte Situation ein außergewöhnliches Erleben mit der „Intention, das Einmalige und Unwiederholbare hervorzukehren“⁴⁷⁸, darstellt oder potenziell jederzeit wiederholbar ist. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob er bis zum tragischen Finale des Dramas eine Figurenentwicklung von der Typisierung, in der es exponiert wurde, durchlebt (vgl. Kapitel II 2.3.7)⁴⁷⁹.

Für die Darstellung seiner Figur dabei entscheidend ist im Zusammenhang seines Lavierens der nicht zu vernachlässigende opportunistische Teil der Haltung des Prinzen bereits angesprochen. So ist das „*nachgebend*“ (Emilia Galotti, IV, 1, S. 423) in den Regiebemerkungen primär als Reaktion auf die Einsicht, dass Marinelli ihm beim Erreichen seines Ziels, Emilia näherzukommen, nützlich sein kann, und nur sekundär als tatsächliches inhaltliches Nachgeben zu verstehen. Er zeigt sich also zunächst betroffen, kann aber „der Versuchung nicht widerstehen, den Gewinn [...] anzunehmen“⁴⁸⁰. Auch sein Bedacht-Sein auf eine nach außen sichtbare Integrität seiner Person stellt sich als nicht primär auf seine Außenwirkung als Person bezogen, sondern als strategische Frage für seine Möglichkeit, sich Emilia weiter anzunähern, heraus. Auch die vom Prinzen geäußerte (Selbst-)Einschätzung erscheint im besten Fall als ein Glauben-Wollen mehr als ein Glauben, im schlechteren Fall als ein Glauben-Müssen, damit er weiter die Dienste Marinellis nutzen und dabei gleichzeitig vor sich und anderen unschuldig erscheinen kann: „Nun gut, nun gut. Sein Tod war Zufall, bloßer Zufall. Sie versichern es; und ich, ich glaub‘ es“ (Emilia Galotti, IV, 1, S.423).

Dass es sich um eine direkte Lüge Marinellis handelt, weiß der Rezipient aus Marinellis Bangen um „die Gewissheit“ (Emilia Galotti, III, 2, S. 414) der Todesnachricht von Appiani. Dass er

⁴⁷⁴ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁴⁷⁵ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁴⁷⁶ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁴⁷⁷ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁴⁷⁸ Pfister: Das Drama, S. 245.

⁴⁷⁹ Am Beispiel seiner Figur zeigt sich vor dem Hintergrund der dargestellten moralischen Verfehlungen besonders deutlich, dass die Frage nach dem Erreichen eines Subjektstatus unabhängig von der Frage nach moralischer Integrität zu betrachten ist.

⁴⁸⁰ Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 203.

dem Prinzen diese Lüge erzählt beziehungsweise erzählen muss, ist zugleich Zeichen einer moralischen Restintegrität des Prinzen, der einen Mord, wenn er um seine Geplantheit wüsste, nicht dulden würde, und dessen Feigheit, sich zugleich der Vorzüge des Mordes gern zu bedienen, diesen aber andererseits bei direkter Konfrontation nicht zu dulden.

Dass er später explizit sagt, er erschrecke „vor einem kleinen Verbrechen nicht“ (Emilia Galotti, IV, 1, S. 423f), ist erneut nicht nur eine moralische Annäherung an Marinellis Standpunkt. In Kombination mit der Aussage, es müsse aber „ein kleines stilles Verbrechen, ein kleines heilsames Verbrechen seyn“ (Emilia Galotti, IV, 1, S. 424), stellt sie auch erneut eine Offenbarung seiner opportunistischen Haltung dar, die die Moralität seiner Figurenzeichnung zusätzlich schmälert. Dieser Opportunismus steht in deutlicher, scharfer Abgrenzung zu der rigorosen und zunächst unumstößlichen Tugendhaftigkeit Odoardos, die sich, wie bereits dargestellt (vgl. Kapitel II 2.1.1), in der Sentenzhaftigkeit seiner Aussagen vorrangig zeigt.

In diesem Punkt wird der Unterschied zwischen Odoardo und dem Prinzen besonders deutlich. So fehlen Odoardo nicht nur die Möglichkeiten, die dem Prinzen durch dessen Stellung als Landesvater in der Hofhierarchie geboten sind, sondern auch jegliches moralisches Verständnis für dessen Lavieren und das doppelbödige Spiel im Umgang mit Marinelli.

2.3.2 Annäherungsversuche und Ablehnung

Im Dialog mit Marinelli äußert sich der Prinz positiv über Appiani, ohne zu wissen, dass es sich um den Verlobten seiner Angebeteten handelt. Die positive explizite Fremdkommentierung Appianis (vgl. Emilia Galotti I, 6, S. 387), in deutlicher Abgrenzung zu der Meinung Marinellis, ergibt sich dabei sowohl aus positivem Denken über dessen Vorhaben und Interessen als auch aus der offenbar geteilten Abneigung den „ersten Häuser[n]“ (Emilia Galotti I, 6, S. 388) sowie Ton und Umgang am Hof gegenüber. So erscheint die Vorliebe für Emilia als eine Art der Wesensannäherung realistisch, bevor die eigentliche Schwärmerei beginnt, was ein wichtiger Aspekt der Figurencharakteristik des Prinzen ist. Auch hier könnte allerdings eine Selbstgerechtigkeit in der Bewunderung für und Annäherung an die Tugendhaftigkeit und die aufrichtige Lebensweise anderer gesehen werden.

Die Positivbeschreibung Appianis charakterisiert auch die Wertewelt Odoardos, der es selber kaum erwarten kann, „diesen würdigen Mann [s]einen Sohn zu nennen“ (Emilia Galotti, II, 4, S. 396), als positiv. Odoardo selbst wird vom Prinzen allerdings explizit fremdkommentiert als „alter Murrkopf“ (Emilia Galotti, I, 5, S. 385), wodurch seine Tugendstrenge und gleichzeitig

seine bereit erwähnte (vgl. Kapitel II 2.1) mürrisch-misanthropen Grundstimmung charakterisiert werden. Durch die vorherige Positivcharakterisierung der Wertewelt erscheint diese Aussage des Prinzen glaubhaft. In Wechselwirkung mit der impliziten Fremdkommentierung Odoardos durch Claudia (vgl. Kapitel II 2.1.2) ist diese Aussage als starkes Indiz zu werten, dass Odoardo tatsächlich zumindest Züge eines fast lebensfeindlichen Tugendrigoristen aufweist. Unterstrichen wird diese Charakterisierung paradoxerweise gerade durch den Umstand, dass Odoardo eben diese Positivsicht seiner Figur durch den Prinzen nicht sehen und annehmen kann. Er geht vielmehr in Übertragung seiner Emotionen auf die der Gegenseite davon aus, dass der Prinz ihn hasse (vgl. Emilia Galotti, II, 4, S. 397). Die sozialkritische Lesart folgt dieser Negativeinschätzung des Prinzen durch Odoardo⁴⁸¹. Dieser Lesart folgend, stünde der Prinz, selbst vergnügungssüchtiger Lüstling, an dieser Stelle der Moralität Odoardos negativ gegenüber, weil er die Kehrseite der für ihn an Appiani so positiv sichtbaren Hof- und Hierarchieferne nicht sehen will. Claudias Monolog (vgl. Emilia Galotti, II, 5, S.398) hingegen stellt dem Rezipienten frei, „Odoardos Ablehnung des höfischen Lebens für gerechtfertigt oder übertrieben zu halten“⁴⁸². Deutlich sichtbar und als Moment der Interpretation bedeutsam bleibt in jedem Fall die bereits mit Blick auf Orsina beschriebene gegenseitige Abhängigkeit der Figurenurteile, die das vorliegende Drama insbesondere zu Tage fördert und als für die Gattung Drama an sich als spezifisch ausweist (vgl. Kapitel II 2.2).

Odoardo wird eindeutig und von Anfang an als moralisch integrierter bis tugendstrenger Einzelgänger in seinem Umfeld dargestellt. Seine Abneigung dem Laster gegenüber und der für ihn in diesem Zusammenhang stehenden höfischen und sogar insgesamt städtischen Welt wird von Anfang an deutlich. Der seinem ersten Auftritt bereits vorausgegangen expliziten Fremdkommentierung entspricht er folglich. Die Tugendhaftigkeit zeigt ihn in den meisten Zusammenhängen als in seinem Umfeld starke Figur. Seine Ungeduld und die Unmöglichkeit für ihn, etwas an der Situation zu ändern, zeigen erste Ansätze von Ohnmacht auch in seinem Umfeld. Bezeichnenderweise wird diese Ohnmacht von Anfang an – auch wenn er dies an dieser Stelle noch nicht weiß – durch das Höfische, durch die politische Macht des Landesvaters in das Private der Galottis hineingebracht, wo sie die Macht des Hausvaters einschränkt⁴⁸³. Diese Beschränkung geht letztlich so weit, dass er seine Familie gegen das Außen nicht mehr schützen kann.

⁴⁸¹ vgl.: Prutti: Bild des Weiblichen, S. 484.

⁴⁸² Hauenherm: Pragmalinguistische Aspekte, S. 177.

⁴⁸³ vgl. z. B.: Marx: Begehren der Unschuld, S. 271.

So ist es auch seine Funktion als Hausvater, in der er (noch unwissend, aber) bereits vor seinem ersten Auftritt im Drama in Macht und Autorität vom Landesvater Hettore Gonzaga angegriffen ist. Durch das moralische Fehlverhalten des Landesvaters wird, wie bereits dargestellt (vgl. Kapitel II 2.1.1 und 2.3.1), die Freiheit des moralisch integren Untertanen eingeschränkt und die eigene Autorität des Hausvaters in dessen Wirkungsbereich untergraben. Das Drama wird zur „Parabel der Hilflosigkeit der Untertanen und der Folgenlosigkeit fürstlicher Vergehen im 18. Jahrhundert“⁴⁸⁴. Inwiefern diese auch mit einer Figurenentwicklung Odoardos einhergeht, ist später zu zeigen.

Dass der Prinz Marinelli in dessen optimistischer Interpretation, Emilia und Odoardo würden sich von der Aufmerksamkeit des Landesherrn geschmeichelt fühlen (vgl. Emilia Galotti, V, 1, S. 438f), zurückweist, entspricht scheinbar ihrer sozialen Stellung, dass der Prinz seinen Bediensteten maßregelt. Doch zeigt sich deutlich, dass der Prinz ihn an diesen Stellen nicht auf der Basis seiner höheren sozialen Stellung, sondern auf der Basis besserer Beobachtungen und Kombinationen zurückweist. Betrachtet man dies im Zusammenhang mit den im ersten Auftritt artikulierten differierenden Einschätzungen der beiden über die „ersten Häuser“ (Emilia Galotti, I, 6, S. 388) und die Absichten Emilias und Appianis, aufs Land zu ziehen, so ergeben sich Hinweise darauf, dass der Prinz zu diesen besseren Beobachtungen und Kombinationen auf Grund seiner Sympathie für die Lebensweise und -welt der anderen Seite kommt. Die dargestellte gute Beobachtungsgabe des Prinzen im Zwischenmenschlichen und dem Ringen um das richtige Ausfüllen seines Amtes (vgl. Emilia Galotti, I, 1, S. 379f) zeigen, dass es sich nicht ausschließlich um ein selbstgefälliges Bewundern handeln kann. Auch das ebenfalls bereits dargestellte Ringen um die Freundschaft zu Marinelli (vgl. Emilia Galotti, III, 1, S. 409ff und III, 3, S. 414f) zeigt, dass auch ein unreflektiertes Anschließen an die aufrichtige Lebensweise anderer als Erklärung nicht ausreichend ist, auch wenn dieser Aspekt weiter mitschwingt. Auch für die Rezeption seiner Figur ist in der Darstellung dieser Komplexität der Figurendarstellung das „exemplarische durch das identifikatorische Wirkprinzip abgelöst“⁴⁸⁵, da die Argumentation des Prinzen hier besonders menschlich nachvollziehbar ist.

Während Marinelli also in den Gepflogenheiten des Hofes vollkommen aufgeht, diese annimmt und gutheißt, sieht der Prinz diese betont kritisch. Auch wenn er sich auf Grund der großen Annehmlichkeiten, die diese höfische Welt ihm bietet, nicht aus dieser lossagt, stellt er doch paradoxerweise als höchster Repräsentant dieser Welt eine Art ‚Mittelposition‘⁴⁸⁶ zwischen den

⁴⁸⁴ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

⁴⁸⁵ Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

⁴⁸⁶ vgl.: Frömmer: Vom politischen Körper zur Körperpolitik, S. 176ff.

beiden Moralsystemen und Verhaltenskodizes dar. Dabei ist er nicht nur der gesellschaftlichen Ordnung nach, sondern auch mit seinen Handlungsweisen deutlich der höfischen Welt zuzuordnen, zeigt dabei allerdings auch eine taktisch zu nutzende Einsicht in die Gedankenstruktur der anderen Seite.

Unterstrichen wird dies von der hohen Anerkennung, die er für Odoardo im letzten Akt zu haben vorgibt. Man könnte von bewusstem Schmeicheln des „liebe[n], rechtschaffne[n] Galotti“ (Emilia Galotti, V, 5, S. 442) ausgehen, doch grenzt er erneut die Bescheidenheit Odoardos etwa von dem Verhalten anderer ab, denen er „diese stolze Bescheidenheit“ (Emilia Galotti, V, 5, S. 442) wünschte. Gerade in Kombination mit dem versteckten Vorwurf des Stolzes und der positiven Einschätzungen der Vorhaben Appianis und Emilias im ersten Akt (vgl. Emilia Galotti, I, 6, S. 387f) erscheint sie vielmehr als glaubhaft.

Dass Odoardo diese scheinbare Zuneigung nicht erwidert, stellt nicht etwa die tragische Einseitigkeit positiver Gefühle dar. Auch erschöpft sich die Interpretation dieser Sachlage nicht in der Annahme eines mehr oder weniger versteckten Hinweises auf Odoardos Tugendstrenge, der sicherlich dabei vorhanden ist. Vielmehr ist es Odoardos Wissen um die Inkompatibilität der Wertesysteme und das kommunikative Umgehen beider Figuren miteinander, die ihn auf Distanz zum Prinzen gehen lässt. Diese Inkompatibilität erschöpft sich dabei nicht in einem absichtslosen Missverstehen zweier Seiten. Vielmehr stellt sie die Möglichkeit für den Prinzen dar, eine ganz deutliche und unüberwindbare Hierarchie in der Kommunikation subversiv aufzubauen, die ihm eine für ihn entscheidende Machtposition sichert – was im Folgenden gezeigt werden soll.

2.3.3 Die Inkompatibilität der Wertewelten

Bereits das im Drama nur berichtete erste Zusammentreffen des Prinzen mit Emilia während der „Andacht“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 399) in der Kirche am Morgen desselben Tages ist keineswegs von der Souveränität geprägt, die seiner Stellung entsprechend und auch der gerade skizzierten Bedrohung für die Familie Galotti, die in dieser Annäherung steckt, gemäß zu erwarten wäre. Auch vor dem von ihm indirekt mitgeplanten und auf jeden Fall im Vorfeld erwünschten Zusammentreffen mit Emilia auf Sabionetta fühlt er sich nicht in der Lage, seine ansonsten gut ausgeprägte Fähigkeit „zu gefallen, zu überreden“ (Emilia Galotti, III, 3, S. 414) gewinnbringend einzusetzen. Dies zeigt die Außergewöhnlichkeit der Lage für ihn zumindest in der aktuellen Situation.

Auch dass er sich zunächst von Marinelli vertreten lässt und erst später, wenn er sich „mehr gesammelt“ (Emilia Galotti, III, 3, S. 415) habe, hinzutreten will, spricht für einen emotionalisierten Zustand. Auch dabei kann selbstverständlich davon ausgegangen werden, dass sich solche Situationen auch in anderen Fällen der Verliebtheit des Prinzen wiederholen. Allerdings stellt er in seinem dazwischenliegenden Monolog selbstkritisch seinen missglückten Annäherungsversuch an Emilia in der Kirche dar. Dabei wird nicht nur die Inkompatibilität der (kommunikativen) Verhaltenskodizes der beiden deutlich, sondern auch die Unzufriedenheit des Prinzen mit den Unzulänglichkeiten seines eigenen höfischen Verhaltens- und Moralsystems.

Die Inkompatibilität der Auftritts- und Verhaltensweisen wird im dann folgenden Auftritt, in dem der Prinz zu Emilia und Marinelli hinzutritt, besonders deutlich. Sie gipfelt in dem Fußfall Emilias, die sich in ihrer Sprachlosigkeit primär der Nonverbalität bedienen muss⁴⁸⁷. Dieser wird von einem „äußerst beschämt[en]“ (Emilia Galotti, III, 5, S. 417) Aufheben durch den Prinzen erwidert. Insgesamt wird dabei deutlich, dass das Verhalten des Prinzen, das Claudia als „galant“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 402) bezeichnet hat, bei Emilia nicht den gewünschten Effekt des Sich-geschmeichelt-Fühlens erzielt, sondern vielmehr Angst auslöst und die verunsicherte Suche nach der Wiederherstellung des für sie natürlichen hierarchischen Unterschieds zwischen beiden bewirkt, die ihr Verhaltens- und Moralsystem prägt. Damit ist es „nicht möglich, von einer klaren Konfrontation von adlig-lasterhafter und bürgerlich-tugendhafter Welt“⁴⁸⁸ zu sprechen. „Vielmehr geht der Konflikt des Stückes aus dem für das absolutistische System fundamentalen Antagonismus zwischen politischer Unmoral und privater Moral hervor“⁴⁸⁹ (vgl. Kapitel I 1).

Achtung dem jeweils anderen gegenüber wird dabei also nicht nur anders ausgedrückt, sondern ist auch mit divergierender Zielrichtung eingesetzt, da sich beide Figuren eine unterschiedliche Figurenkonstellation als Ziel ihrer Begegnung wünschen. So soll Emilia dem Willen des Prinzen nach seine Geliebte – durch die Parallelanlage mit Orsina steht zu vermuten: im Rahmen eines Mätressenverhältnisses – werden. Daher schmeichelt er ihr und suggeriert ihr eine ihm fast ebenbürtige Stellung, die er ihr für den Augenblick auch verschafft. Da er ihren Bestrebungen nach aber ihr Landesherr bleiben und in ihrem Leben eine möglichst geringe

⁴⁸⁷ vgl.: Rohde: Doppelte Vernunft, S. 50.

⁴⁸⁸ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 207.

⁴⁸⁹ Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 207.

Bedeutung haben soll, ist die eigentlich erwiesene Ehre für sie keine⁴⁹⁰. Er weiß um diese unterschiedlichen Zielsetzungen der beiden in ihrem Aufeinandertreffen. So versucht er ihrem „stummen Vorwurf“ (Emilia Galotti, III, 5, S.417) einiges an Schärfe zu nehmen, indem er mit dem Hinweis darauf, er sei durch „die sprachlose Bestürzung, mit der Sie es anhörten“ (Emilia Galotti, III, 5, S. 417) genug bestraft, zugleich sich selbst als verletzlichen Menschen darstellt und an ihren Pflichterfüllungswillen dem Landesherrn gegenüber appelliert. Durch das Aufeinanderstoßen ihrer beiden Weltanschauungen, aber auch schlicht ihrer divergierenden Interessenlagen in diesem Augenblick, wird deutlich, dass sein Schmeicheln ihr gegenüber gerade zielgenau seine Interessen verfolgt. Paradoxerweise ist gerade das vermeintliche soziale Höherstellen Emilias durch den Prinzen eine Demonstration seiner absoluten Macht ihr gegenüber.

Indem also die Inkongruenz der Verhaltens- und Wertesysteme vom Prinzen ausgenutzt wird, auch wenn nicht ganz klar wird, in welchem Grad der Bewusstheit, zeigt sie sich als Möglichkeit seiner Machtdemonstration. Dies ist ein entscheidender Aspekt der Abgrenzung von der Figur Odoardo, der zunächst in dessen Abwesenheit, aber durch die divergierenden Expositionen beider Figuren deutlich wird, dann auch im direkten Zusammentreffen beider, wie noch zu zeigen ist (vgl. Kapitel II 2.3.5 und 2.3.6).

Gleichzeitig und für die Betrachtung des Prinzen im Zusammenhang der Subjektwerdung von entscheidender Bedeutung wird an dieser Stelle aber auch deutlich, wie verfangen er in eben diesen kommunikativen Umgangsweisen und Verhaltensregeln ist. Er ist dabei nicht im eigentlichen Sinne „Opfer“ der Systemstruktur des aufgeklärten Absolutismus⁴⁹¹, denn er bedient sich ihrer aktiv und bereitwillig, wenn sie ihm nützen. Wie bereits bei dem Ringen um die Einschätzung seines Verhältnisses zu Marinelli wird aber auch hier deutlich, dass das Vorherrschen dieser Strukturen in seiner Lebensumgebung eine solche Verlockung für ihn darstellt, sie sich zu Nutze zu machen, dass sie einer Figurenänderung seinerseits im Weg stehen. Es gibt im Drama zwar keinen Hinweis darauf, dass die Aussage, „[f]olgen Sie uns“ (Emilia Galotti, III, 5, S. 417), als seine Änderung von einem skrupellosen Frauen-Eroberer hin zu einem tugendhaft-rechtschaffenden Frauen-Gesellschafter, der sich eventuell später auf andere Weise ihnen annähert, zu verstehen sei. Vielmehr erscheint die Annahme Marinellis,

⁴⁹⁰ vgl.: Helmut Henne: Vom Eigentlichen und Uneigentlichen. In: Claudia Brinker-von der Heyde / Andreas Gradt / Nina Kalwa (Hg.): *Eigentlichkeit: Zum Verhältnis von Sprache, Sprechen und Welt*. Berlin 2015. S. 17-26, S. 18f.

⁴⁹¹ Teruaki Takahashi: Antagonismus zwischen bürgerlichem Ideal und höfischer Realität. Problematik des bürgerlichen Bewusstseins in Lessings „Emilia Galotti“. In: Klaus Garber / Teruaki Takahashi (Hg.): „Sei mir, Dichter, willkommen!“. *Studien zur deutschen Literatur von Lessing bis Jünger*. Köln 1995. S. 17-28, S. 28.

„[f]olgen Sie uns, – das mag heißen: folgen Sie uns nicht“ (Emilia Galotti, III, 5, S. 418), als korrekte Interpretation dessen, was der Prinz erreichen wollte. Die Kommunikationsmechanismen der Galanterie wirken so gut, dass deutlich wird, dass der Prinz, selbst wenn er eine solche Veränderung anstreben würde, hohe Hürden in seinem Umfeld zu nehmen hätte, was den „Hof [...] als Bastion gegen die moralische Erneuerung der Gesellschaft abgestempelt“⁴⁹² hat. Eine dynamische Figurenkonzeption⁴⁹³ steht damit mit Blick auf seine Figur in Frage.

Das skizzierte Verhältnis zwischen ihm und Marinelli (vgl. Kapitel II 2.3.1) ist charakteristische und ausschlaggebende Grundlage dafür. So stehen dem Prinzen die Mittel dieser Verhaltensmechanismen zur Fraueneroberung nicht nur zur Verfügung, seine Äußerungen werden darüber hinaus immer als uneigentliches Sprechen und im Sinne der am Hof kodierten Verhaltensweisen interpretiert⁴⁹⁴. So müsste ein junger Mensch wie er in der Individualisierung schon sehr weit sein, um der Aufrichtigkeit wegen Verzicht auf eben diese, sich in dem ihn umgebenden Verhaltenskodex gleichsam von selbst ergebenden Annehmlichkeiten zu üben.

Damit kommt seine Klage, dass er in einer schwierigeren Lage als andere Menschen sei (vgl. Emilia Galotti, I, 1 S. 379 sowie I, 6, S. 386) in einem anderen Zusammenhang, als er es selbst meinte, zum Tragen. Sein Loslösen von einer mit vielen Annehmlichkeiten verbundenen Typisierung als larmoyanter Duodezfürst ist gerade auf Grund seines privilegierten Status‘ paradoxerweise schwieriger als die anderer Figuren. Die Frage nach einer dynamischen Figurenkonzeption⁴⁹⁵ wird hier zur entscheidenden der Abgrenzung beider Figuren mit Blick auf eine mögliche Subjektwerdung. Die höheren Hemmschwellen für den Prinzen stehen seiner Individualisierung und möglichen Subjektwerdung entgegen. Dies zeigt sich, wie bereits dargestellt, besonders an seiner Einschätzung von Odoardo (vgl. Kapitel II 2.3.2). Darüber hinaus stellt dieser Umstand auch ein deutliches Unterscheidungsmerkmal zu Odoardo dar, da dieser von seinem Status, seiner Situation im Leben und im Drama Erlebten im Gegenteil in Richtung einer Subjektwerdung bewegt wird, was im Folgenden gezeigt werden wird.

⁴⁹² Helmuth Kiesel: >Bei Hof, bei Höll<. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979, S. 232.

⁴⁹³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

⁴⁹⁴ vgl.: Knappe: Eigentlichkeit, S. 51ff.

⁴⁹⁵ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

2.3.4 Zuspitzung auf das tragische Finale

Während der Prinz in seinen letzten Auftritten vor Emilias Tod immer weniger charakterisiert wird und sein Innen- und Seelenleben eine immer geringere Bedeutung hat, wird Odoardo vor seinem ersten Auftritt im fünften Akt intensiv in dem seinen Auftritt vorbereitenden und inhaltlich zum Thema habenden Dialog zwischen Marinelli und dem Prinzen explizit und implizit fremdkommentiert. Wie bereits beschrieben (vgl. Kapitel II 2.3.2), bleibt unklar, ob Marinelli zu Anfang des Dialogs tatsächlich davon ausgeht, Odoardo könne so dankbar und untertänig dem Prinzen gegenüberzutreten, oder ob diese Aussage des Gesellschafters dazu dient, seinem Herrn zu schmeicheln. Im ersten Fall wäre die Annahme, dass Odoardo „unterthänigst“ (Emilia Galotti, V, 1, S. 439) wäre und für den Schutz danken werde, eine grobe Fehleinschätzung der moralischen Position Odoardos durch Marinelli. Über diese Einschätzung der Einstellung zum Prinzen hinaus, die der Prinz zusammenfassend als „zahn“ (Emilia Galotti, V, 1, S. 439) bezeichnet, charakterisiert Marinelli Odoardo indirekt über seinen Gang, der die Unruhe und Zerrissenheit Odoardos zeigt. Zum Schluss dieses Dialogs spricht Marinelli in Anlehnung an gewöhnliche Schemata der Eroberung einer Frau in kriegsmetaphorischer Darstellung von dem nun bevorstehenden Zusammentreffen mit Odoardo, um den Prinzen zu ermutigen. Damit wird noch einmal mehr deutlich, wie sehr sich auch Odoardo, wie zuvor Claudia – obwohl diese diesen Zustand metaphorisch umdreht – in der Höhle des Löwen befindet. Wenn er an dieser Stelle das Lustschloss des Prinzen, einen für ihn unbekanntes Raum, betritt, beherrscht auch er deren Sprache und Intrigengehabe nicht (vgl. Emilia Galotti, II, 6, S. 402), obwohl seine Aufgabe als Familienvater eigentlich die der so wichtigen Verknüpfung von Innenwelt und Außenwelt der Familie wäre⁴⁹⁶.

Odoardo selbst bestätigt die implizite Fremdkommentierung Marinellis, die er in seiner Abwesenheit nicht gehört hat, wenn er den Umstand, dass noch niemand da ist und ihn erwartet, als Wink des Schicksals sieht, sich emotional noch abkühlen zu sollen. Marinelli und der Prinz haben sich absichtlich zurückgezogen, um sich, die Kriegsmetaphorik indirekt wiederaufnehmend, einen strategischen Vorteil im Gespräch mit diesem zu verschaffen. So sehr, wie dieses Vorgehen auf der einen Seite deutlich macht, dass sie ihn als ‚Gegner‘ ernst nehmen, so zeigt es auf der anderen Seite rein räumlich die Verschlagenheit und Hinterhältigkeit der sich Verbergenden gegenüber dem offenen Operieren, auch Operieren-Müssen, Odoardos.

⁴⁹⁶ vgl.: Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 100.

Er beschreibt sich selbst implizit als zu emotional und zu aufbrausend, wenn er „noch kälter werden“ (Emilia Galotti, V, 2, S. 439) will, bevor er auf den Prinzen trifft. Dieses Merkmal verdeutlicht, dass sein tugendstrenges Auftreten nicht Zeichen des kühl-rationalen und selbstbeherrschten Aufklärungsdenkens⁴⁹⁷ ist, sondern sich als Tugendstrenge gerade in Reaktion auf eigene und fremde Emotion zeigt. Seine Emotionalität empfindet er dabei selbst nicht als positiv, findet sie vielmehr einem jüngeren Alter angemessen (vgl. Emilia Galotti, V, 2, S. 439). Sein Gefühlsgeleitetsein eint ihn an dieser Stelle mit dem Prinzen⁴⁹⁸, seinem größten Feindbild⁴⁹⁹. So verwundert es nicht, dass er sich selbst lieber gemäßigter, kühl und rational sehen würde. Dieses Merkmal würde er (auch) als strategischen Vorteil sehen, was die Einschätzung, es sei sein Glück, dass er noch Zeit habe sich abzukühlen, deutlich macht. In der Aussage, er habe es sich oft gesagt, verdeutlicht er, dass dies durchaus ein Problem ist, das sich ihm in seinem Leben wiederholt stellt. Er erfüllt damit keineswegs eine so in sich verschlossene Figurenzeichnung in nicht dynamischer Figurenkonzeption⁵⁰⁰, wie es die Höfischen (vgl. z. B. Emilia Galotti, I, 4, S. 383 und I, 5, S. 385) und auch seine Frau (vgl. Emilia Galotti, II, 5, S. 398) wahrnehmen. Die fehlende Geschlossenheit seiner Figur, die dynamische Figurenkonzeption⁵⁰¹, bietet dabei zugleich Anknüpfungspunkte für Figurenmerkmale jenseits der für ihn angelegten Typisierung und Möglichkeiten für eine Wandlung seiner Figur im Sinne einer Individualisierung. Die Selbstreflexion, die zu einer möglichen Weiterentwicklung zum Subjekt notwendig ist, zeigt er mit seinen Selbsteinschätzungen bereits an dieser Stelle.

Im Folgenden rekurriert er auf das eingegangene Bündnis mit Orsina, hier unter dem Aspekt der Verführung. Dieses Motiv wird im tragischen Finale wiederaufgenommen (vgl. Emilia Galotti, V, 7, S. 448). An dieser Stelle klassifiziert er Orsina dann doch als „für Eifersucht Wahnwitzige[]“ (Emilia Galotti, V, 2, S. 439f) deutlich ab und grenzt seine „gekränkte Tugend“ von der „Rache des Lasters“ (Emilia Galotti, V, 2, S. 440) ab – auch hiermit zeigt er Ansätze einer für die Subjektwerdung nötigen Selbstreflexion. Er grenzt sich dabei nicht nur von Orsina ab, sondern besinnt sich deutlich auf sein Anliegen. Mit der Aussage „jene allein hab[e er] [...] zu retten“ (Emilia Galotti, V, 2, S. S. 440) definiert er seine eigene Problemlage und befindet sich damit mitten in der Auseinandersetzung um seine individuelle Wesensdefinition. Er beschreibt mit dieser Aussage gleichzeitig die im Drama dargestellte Angelegenheit als reine Privatsache. Indem er sich als Figur bewusst auf die Angelegenheit seiner Familie reduziert,

⁴⁹⁷ vgl.: Carsten Zelle: Art. Aufklärung. In: Harald Fricke / Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bde. Bd. 1 (A-G). Berlin 1997. S. 160-165, S. 160f.

⁴⁹⁸ vgl.: Fiedel: Familie und Vertrauen, S. 62.

⁴⁹⁹ vgl.: Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 174.

⁵⁰⁰ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

⁵⁰¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

steckt er auch den Horizont innerhalb dieses Rahmens ab. Das Ringen der Figur um ihre Individualität und die Definition des bürgerlichen Trauerspiels als Gattung der Privatheit⁵⁰² gehen auch mit Blick auf seine Figur an dieser Stelle Hand in Hand. An dieser Stelle besteht auch für die Rezeption der Figur Odoardos bereits kein Zweifel mehr an der Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkprinzip⁵⁰³, da auch er hier äußerst menschlich nachvollziehbar argumentiert.

Dabei grenzt Odoardo seine eigenen Belange nicht nur von der ‚großen, politischen Bühne‘ ab⁵⁰⁴, sondern auch von einem Konflikt, der sehr viel mehr den Prinzen betreffen würde⁵⁰⁵, den Orsina in ihrem Bacchantinnen-Traum (vgl. Emilia Galotti, IV, 7, S. 436f) skizziert. „Weinen konnt‘ ich nie“ (Emilia Galotti, V, 2, S. 440) als Selbstaussage im Umfeld des Todes seines Appianis, der beinahe sein Schwiegersohn geworden wäre, dem er sich verbunden fühlte, zeigt an dieser Stelle wiederum eine harte, gefühlsverschlossene Seite Odoardos. Diese zeigt im Zusammenhang mit der emotionalisierten Unruhe, die er sich zuvor selbst zugeschrieben hat, ein Hin-und-hergerissen-Sein zwischen einer Härte negativen, weichen Gefühlen gegenüber und einem Hingerissen-Sein von negativen, harten Gefühlen wie Wut und Argwohn. Diese Zerrissenheit der Figurenzeichnung macht die dynamische Figurenkonzeption⁵⁰⁶ sehr deutlich und erscheint eher als Zeichen eines sich noch suchenden Menschen als einer in sich geschlossenen und gefestigten Figurenzeichnung. Die Typisierung als Hausvater behält er durch die eindeutige Sorge um die Familienmitglieder bei, von seiner eigenen Tugendstrenge ist er sowohl in der Einschätzung von Menschen – in diesem Fall von Orsina – als auch durch seine eigene Emotionalität bereits abgewichen.

Er sondert sämtliche seinen Konflikt tangierende Phänomene von seinem eigenen Konflikt ab und ruft sich selbst dazu zurück, was er seiner Meinung nach übernehmen kann: dafür zu sorgen, dass der „Mörder die Frucht seines Verbrechen nicht genießt“ (Emilia Galotti, V, 2, S. 440). Mit dem Mörder ist dabei explizit der Prinz gemeint, der mittelbar den Mord an Appiani zu verantworten hat. Dessen Erfolg wäre, Emilia – im Mätressenverhältnis – zu haben (vgl. Kapitel II 2.2). In einer wortgewaltigen Aussage skizziert er das Hin- und Herschwanken zwischen der Erinnerung an die Lüste und den Ekel und greift dabei zum Schluss zu der Skizze eines Traums:

⁵⁰² vgl.: Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 210f.

⁵⁰³ vgl.: Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

⁵⁰⁴ vgl.: Stern: Kein ‚Dolchstoß‘, S. 97f.

⁵⁰⁵ vgl.: Müller: Glanz und Elend, S. 22ff.

⁵⁰⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

ODOARDO: [...] Dieß martere ihn mehr, als das Verbrechen! Wenn nun bald ihn Sättigung und Eckel von Lüsten zu Lüsten treiben; so vergälte die Erinnerung, diese eine Lust nicht gebüßet zu haben, ihm den Genuss aller! In jedem Traume führe der blutige Bräutigam ihm die Braut vor das Bette; und wann er dennoch den wollüstigen Arm nach ihr ausstreckt: so höre er plötzlich das Hohngelächter der Hölle, und erwache! (Emilia Galotti, V, 2, S. 440).

Diese emotionale Darstellung zeigt zusammen mit der Anleihe an das Unterbewusste die Bedeutung des Zusammenhangs für den Sprecher und die angenommene Bedeutung für das Gegenüber. Nicht deutlich artikuliert wird, auf welchem Weg er an dieser Stelle dafür zu sorgen gedenkt, dass der Prinz den Erfolg seines Verbrechens nicht genießen kann. Mit der Skizze des Traums, den der Prinz träumen soll, zusammen mit dem Sich-Lossagen von der Verabredung mit Orsina, den Dolch im Sinne eines ‚Tyrannenmordes‘ zu gebrauchen, ist nicht davon auszugehen, dass er den Dolch weiterhin gegen den Prinzen richten will. Damit wäre bis an diese Stelle die Hochschätzung irdischen Lebens in seiner Bewertung ungebrochen aufrechterhalten, da ein Tötungsplan am Prinzen eine klassische Rache- und Befreiungsaktion darstellt, bei der der Tod weiterhin als Negativum angesehen wird, das man der Gegenseite aus Selbstbehauptungsgründen zufügt. Das Wortgewaltige und Emotionale der Aussage zusammen mit der Blut- und Höllenmetaphorik erscheint in einer späteren Willensaussage, Emilia in ein Kloster zu geben (vgl. Emilia Galotti, V, 5, S. 442), allerdings auch etwas zu schwach bedient. Vielmehr scheint er an dieser Stelle erstmals an die Tötung seiner Tochter zu denken. Die Nähe der Überlegung „jene allein hab[e er] [...] zu retten“ (Emilia Galotti, V, 2, S. 440) zu der, dass sich der Sache Appianis ein anderer, sprich Gott, annehmen werde, den Ordoardo verantwortlich macht⁵⁰⁷, stellt eine gewisse Nähe zur jenseitigen Gerechtigkeit auch bereits für Emilias Angelegenheit her. ‚Retten‘ könnte an dieser Stelle bereits ‚ins Jenseits überantworten‘ bedeuten.

Auch hier wäre die Maxime der gemeinsamen Hochschätzung irdischen Lebens weiterhin uneingeschränkt gültig. Die Einschätzung eines möglichen Mätressenstatus als „schlimmer als tot“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 435) relativiert diese Maxime nicht; sie stellt vielmehr die Unzumutbarkeit dessen, was der Prinz von Emilia verlangen könnte, dar, indem dies mit ‚sogar schlimmer als tot‘, dem absolut Schlimmen, bewertet wird. Die Positivsicht auf das irdische Leben im Sinne einer Diesseitsorientierung bleibt damit allerdings bestehen. Dass diese ersten Ideen der Tochtertötung auf diese Weise in Andeutungen versteckt bleiben, findet seine Entsprechung im übernächsten Monolog, in dem er selbst sich fragt, ob er „das Herz“ (Emilia

⁵⁰⁷ vgl.: Paul Hernadi: Die tragische Schuld der Emilia Galotti. In: 275 Jahre Theater in Braunschweig. Geschichte und Wirkung. Braunschweig 1965. S. 100-104, S. 104.

Galotti, V, 6, S. 446) hat, sich überhaupt selbst zu sagen, was er vorhat, die Ungeheuerlichkeit seines Vorhabens aussprechen zu können. Dass die Suche nach einem individuellen Standpunkt genau in dieser existenziellen Situation beginnt, verwundert nicht.

2.3.5 Die Intrige an Odoardo

Mit dem Auftritt Marinellis gerät Odoardo in die Mühlen des höfisch-intriganten Verhaltens. Mit „[w]o bleiben Sie, mein Herr?“ (Emilia Galotti, V, 3, S. 440) wird Odoardo der Malus der Verspätung zugeschoben, der Marinelli durch sein dabei auch noch moralisch verwerfliches Verhalten des im Hintergrund Operierens zusteht. Diese Spielart wird im folgenden Dialog weitergeführt. Hier wird auch deutlich, wie wenig Odoardo in der taktierenden Kommunikationsweise des Hofes zu Hause ist, indem er sich den „Vorwand“ (Emilia Galotti, V, 4, S. 441), wie er es später selbst bezeichnet, unter dem Emilias Aufenthaltsort vom Hof bestimmt werden soll, nicht sagen lässt. So verpasst er die Chance, sich besser auf das Gespräch mit dem Prinzen vorbereiten zu können, bevor er Marinelli gehen lässt. Im folgenden Gespräch mit dem Prinzen und Marinelli wird durch sein unüberlegtes Reden und die daraus resultierende Preisgabe der Information, dass er Emilia in ein Kloster bringen will, und die Emotionalität seiner Reaktion, auf die zweite Intrige, die er dort hört, ebenfalls deutlich, wie untaktisch er operiert.

So sehr, wie ihn das unterlegen zeigt, so aufrichtig und authentisch zeigt es ihn auf der anderen Seite. Auch erkennt er auf der anderen Seite sofort, dass es sich um eine Intrige handelt und er zeigt damit die erste Stufe der Erkenntnis, um den Machenschaften des Hofes nicht wehrlos ausgeliefert zu sein. So kühl und rational, wie er sich selbst als Tugendhelden wünschen würde, ist er dabei allerdings auch hier nicht. Auch hier wird seine Gemütsverfassung fortlaufend zum Thema gemacht, während die des Prinzen nicht mehr thematisiert wird und die Merkmalskomplexität seiner Figurenzeichnung aus den vergangenen Auftritten hinter dem rein taktisch operierenden Vorgehen seiner selbst und Marinellis Odoardo gegenüber verschwindet. Die vormals gemischte Figurenzeichnung zwischen Aufrichtigkeits- und Annehmlichkeitssuche unterliegt mit Zuspitzung des erlebten Konflikts mehr und mehr letzterem.

Odoardo charakterisiert somit im Folgenden trefflich mit deutlichen, auch ausfallenden Bemerkungen, vielen Frage- und Ausrufungszeichen und Parenthesen sowohl den Hof als auch erneut sich selbst: „Wie? – Nimmermehr! – Mir vorschreiben, wo sie hin soll? – Mir sie

vorenthalten? – Wer will das? Wer darf das? Der hier alles darf, was er will?“ (Emilia Galotti, V, 4, S. 441)

Auch in diesem folgenden Monolog zwischen den beiden Dialogen mit den Höfischen wird seine Emotionalität also aufgenommen (vgl. Kapitel II 2.1.1 und 2.3.2). Er individualisiert sich dabei eben durch diese Emotionalität weiter⁵⁰⁸. Dabei wird auch deutlich, dass die Individualisierung eines Tugendrigoristen schwer möglich ist, da das Handeln nach Tugendmaßstäben in gewisser Weise immer normiert ist. Gerade seine Emotionalität kann ihn zu etwas Individuellem machen⁵⁰⁹. Es zeigt sich ebenfalls, weshalb seine Individualisierungsbewegung nach der seiner Frau stattfinden muss. Während sie von Anfang an dem Bereich der Emotionalität zugeordnet war, war er zunächst dem Bereich des Rationalen zugeschrieben und setzt sich erst an dieser Stelle mit seinen emotionalen Figurenmerkmalen auseinander.

Während Odoardo an dieser entscheidenden Stelle die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Merkmalen seiner Figur als Aufgabe annimmt, tritt der Prinz einen ganz entscheidenden Schritt zurück in den Egoismus seines alten Rollenbildes. So macht er sich, indem er auf Marinellis „höllische[s] Gaukelspiel[]“ (Emilia Galotti, V, 7, S.448) einsteigt, die aus seiner Sicht negativen Gepflogenheiten des Hofes, von denen er sich im Zusammentreffen mit Odoardo und dessen Tugendmaßstäben deutlich distanzieren könnte, in Form von Marinellis untertäniger Unterstützung erneut zu Nutze.

Interessant für die Frage seiner Figurenentwicklung ist während des folgenden Dreiergesprächs die Frage, inwiefern der Prinz davon ausgeht, dass Odoardo ihm glaubt. Dass Odoardo selbst es nicht tut, steht schnell außer Frage. Er hat zu viel Lebenserfahrung und Einblick in die höfische Welt, als dass er die Intrigenhaftigkeit des Vorgehens nicht bemerken würde. Seine höhnischen und ironischen Aussagen wie „O wie fein die Gerechtigkeit ist! Vortrefflich!“ (Emilia Galotti, V, 5, S. 445), die Charakterisierung in einer seiner Aussagen in den Regiebemerkungen als „*bitter*[]“ (Emilia Galotti, V, 5, S. 444) und sein wütendes Aufschäumen, wenn er nach seinem Dolch greifen will (vgl. Emilia Galotti, V, 5, S. 445), sind Anzeichen eines umfassenden Verständnisses des ‚Spiels‘, das Marinelli hier treibt. Auch die Andeutungen von Wahnsinn beziehungsweise Schizophrenie in seinem Verhalten, wenn er „wild umher“-blickt (Emilia Galotti, V, 6, S. 446) und nach dem Ursprung seines eigenen

⁵⁰⁸ Für den Zusammenhang beider Aspekte siehe: Rohde: Doppelte Vernunft, S. 55.

⁵⁰⁹ vgl.: Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 42ff.

Gelächters sucht, weist in Anlehnung an Orsinas Ausspruch⁵¹⁰ auf seine Rolle in dem „höllischen Gaukelspiel[]“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 448) hin. Damit wird auch bereits deutlich, dass die Gründe (Sicherungsverwahrung und potentielle Verführung) dem Horizont des Dramas nach eben nicht zu schwach sind für einen Tyrannenmord⁵¹¹, sondern Odoardo sich aus anderen Gründen gegen diesen und für die Tötung seiner Tochter entscheidet, was noch zu zeigen sein wird.

Er ist in dieser Situation dem diabolischen Spiel des Prinzen auf das Äußerste ausgeliefert und in seiner Typisierung als Hausvater und der in dieser normalerweise auszufüllenden Machtposition maximal in die Enge getrieben. Genau in dieser Situation bezieht er sich dann zurück auf Orsina, die er in Anspielung an die griechische Mythologie als die „gute Sibylle“ (Emilia Galotti, V, 5, S. 445) als gut, weissagend und verführend⁵¹² bezeichnet. Auf diese Weise hebt er das moralische Fallenlassen dieser Figur wieder auf und zeigt sich selbst noch ein Stück mehr als unsichere und suchende Figur. Er charakterisiert sich erneut selbst, in diesem Fall in der Ich-Form, als „ich alter Geck“ (Emilia Galotti, V, 5, S. 445). In dem vorbereitenden Monolog spricht er allerdings als Zeichen der Selbstdistanzierung auch in der dritten Person von sich (vgl. Emilia Galotti, V, 4, S. 442), was in dem nachbehandelnden Monolog seinerseits, nur teilweise ironisch übertrieben, mit dem bereits benannten Anzeichen des Wahns („blickt wild umher“ (Emilia Galotti, V, 6, S. 446)) und Spaltung in Persönlichkeitsteile („Wer lacht da? – Bey Gott, ich glaub‘, ich war es selbst“ (Emilia Galotti, V, 6, S. 446)) – durchaus im heutigen Sinne von Dissoziationen⁵¹³ – weitergeführt wird. Auch dies erscheint durch die Extremsituation, in der er sich befindet, begründet.

Auf die dauerhaft irritierende Kindstötung des „andauernden Skandals[s]“⁵¹⁴ des tragischen Finales steuert Odoardo – so die Rezeptionsintention des Dramas – durch sein Festhalten an Tugendmaßstäben, das aus den Aussagen des Prinzen „nur Teufelei heraushört“⁵¹⁵ und überall „Laster und Verfall“⁵¹⁶ wittern, weiter zu. Die Hochschätzung irdischen Lebens bleibt auch dabei bestehen. Ihre Relativierung innerhalb seiner Tugendmaßstäbe gegenüber einem keuschen Ehe- und Sexualitätsverdikt zeigt sich als todbringendes Element seiner Entwicklung.

⁵¹⁰ „[W]er über gewisse Dinge den Verstand nicht verlieret, der hat keinen zu verlieren“. (Emilia Galotti, IV, 7, S. 434)

⁵¹¹ vgl.: Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 366.

⁵¹² vgl.: Jürgen Beyer: Art. Sibyllen. In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 12. Berlin 2007; Sp. 625–630.

⁵¹³ vgl.: Willibald Pschyrembel: Klinisches Wörterbuch. 267. Auflage. Berlin 2011, S. 478.

⁵¹⁴ Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 311.

⁵¹⁵ Fick: Lessing-Handbuch, S. 366.

⁵¹⁶ Fiedel: Familie und Vertrauen, S. 53, siehe auch Hernadi: Tragische Schuld, S. 104.

Nicht klar wird allerdings, ob der Prinz sich wiederum dessen bewusst ist. Anders als bei seiner ersten Aussage, die die Lage, bei der deutlich ist, dass er selbst den Inhalt seiner Aussage nicht für wahr hält, ist im Verlauf des Gesprächs nicht klar, ob er tatsächlich glaubt, Odoardo müsse beruhigt sein, wenn seine Tochter nicht in den Kerker, sondern in das Haus der Grimaldis kommt (vgl. Emilia Galotti, V, 5, S. 445). Glaubte er dies, zeigt diese Annahme ihn als ignorant und unwissend, was die moralische Werte- und Lebensauffassung seines Gegenübers anbelangt. Glaubte er es selbst nicht, treibt er tatsächlich ein diabolisch-böses Spiel mit Odoardo, der als Untergebener seinen Machenschaften nahezu hilflos ausgeliefert ist, sodass er, in beiderseitigem Wissen um die fehlende Echtheit der Aussagen beider, eine solche Szene spielen kann. In diesem Zusammenhang wird noch einmal in besonderem Maße die Bedeutung der Relativität der Figurenaussagen im Horizont der Wahrnehmung der jeweils anderen Figur wie auch ihrer Aussagen deutlich (vgl. Kapitel II 2.2). In diesem Zusammenhang steht von diesem Punkt der Figurenentwicklung Odoardos an auch das Problem seiner fehlenden Möglichkeit der Einordnung in die ihn umgebende Symbolordnung. Da diese von den kommunikativen Aussagen seiner Gegenüber maßgeblich gestaltet wird und diese wiederum auf die Relativität seiner Äußerungen aufgebaut sind, wird das bereits durch Orsina geprägte Prinzip der Relativität von Figurencharakteristik im Zusammenhang mit der Figurenentwicklung so diffizil, dass es auf der Figurenebene des Dramas kaum noch zu bewältigen ist.

2.3.6 Odoardos ‚kleiner Fehler‘

Das Ende des Aufeinandertreffens der beiden erscheint dabei als gigantische Kompromisskonklusion, bei der durch eine deutliche Ironie auf dramatenkonzeptorischer Ebene eine signifikante Kritik am gesellschaftspolitischen System vorgenommen wird. Dass Odoardo „in tiefen Gedanken gestanden“ (Emilia Galotti, V, 5, S. 446) hat, liegt daran – so der Horizont des wissenden Lesers – dass er gemerkt hat, dass er die Intrige der beiden Höfischen nicht anders abwehren kann, als dass er seine Tochter ersticht. So ändert er seine Strategie von dem Versuch, die Verwahrung seiner Tochter abzuwenden, auf den Versuch, sie noch einmal zu sprechen. Sein Zugeständnis stellt vom eigentlich Gesagten her eine Wende ins genaue Gegenteil zu dem dar, wofür er zuvor eingestanden hat:

ODOARDO: [...] Ich lasse mir ja alles gefallen; ich finde ja alles ganz vortrefflich. Das Haus eines Kanzlers ist natürlicherweise eine Freystatt der Tugend. O, gnädiger Herr, bringen Sie ja meine Tochter dahin; nirgends anders als dahin. – Aber sprechen wollt' ich sie doch gerne vorher. [...]

DER PRINZ: So kommen Sie denn –

ODOARDO: O, die Tochter kann auch wohl zu dem Vater kommen. – Hier, unter vier Augen, bin ich gleich mit ihr fertig. Senden Sie mir sie nur, gnädiger Herr.

DER PRINZ: Auch das! – O Galotti, wenn Sie mein Freund, mein Führer, mein Vater seyn wollten. (Emilia Galotti, V, 5, S. 446).

Odoardos Umschwenken ist so ohne Begründung, wie sie artikuliert wird, nicht glaubhaft. Sie kann jedoch auch nicht im eigentlichen Sinne ironisch gemeint sein oder artikuliert werden. Es wird dem Verständnis des Prinzen im Zwischenmenschlichen nicht gerecht, wenn man Odoardo hier einen wenig indirekten Vorwurf in sarkastischem Ton sprechen lässt und der Prinz mit erfreuter Zustimmung darauf reagiert. In den Dialogen mit Marinelli, in denen beide ihre Beziehung zueinander ausagieren, beweist er viel tiefergehendes Verständnis in Zwischenmenschliches insgesamt und die Zwischentöne des Gesagten im Speziellen (vgl. Emilia Galotti, III, 1, S. 409ff und IV, 1, S. 421ff). So kann die Zustimmung des Prinzen „[s]o kommen Sie denn“ (Emilia Galotti, V, 5, S.446) und das bereitwillige Eingehen auch auf die nächste Bitte Odoardos, die Tochter möge lieber zu ihm kommen, mit „[a]uch das!“ nur als freudiges Darauf-Eingehen verstanden werden. Freudig deshalb, weil er zwar selbst nicht glaubt, was Odoardo gesagt hat, so aber vor sich und anderen sein Gesicht in dieser Sache wahren und die Vorstellung eines Gelingens seines Werbens um Emilia vor Augen behalten kann.

Der Prinz entscheidet sich damit erneut gegen ein tatsächliches Eingehen auf die Seite Odoardos, aber auch gegen eine offene Konfrontation und ein Eingehen auf die Seite Marinellis. Vielmehr bleibt er auf der Ebene der bereits mehrfach angesprochenen höfischen Kommunikations- und Umgangsform einem Sowohl-als-Auch verhaftet, das sich einer klaren Herausbildung neuer Merkmalskompositionen der Figur in den Weg stellt. Seine Figurenkonzeption ist also bis an diese Stelle merklich nicht dynamisch⁵¹⁷. Die Intensivierung der bereits beschriebenen Annäherung im Abgang beschreibt diese Zwitterstellung in seiner Positionierung genau: „O Galotti, wenn Sie mein Freund, mein Führer, mein Vater seyn wollten!“ (Emilia Galotti, V, 5, S. 446). Obwohl er an mehreren Stellen im Auftritt die Möglichkeit gehabt hätte, sich durch Abgrenzung in der Argumentation klar auf der einen oder anderen Seite zu positionieren, nutzt er weiter die Annehmlichkeiten der höfischen Kommunikationsweise, die dazu führen, dass er zu Odoardo nicht passt. Der im Abgang formulierte Wunsch bleibt durch sein eigenes Handeln verschuldet im Konjunktiv Irrealis. Gleichzeitig schmückt er sich aber vor sich selbst und anderen mit dem Wunsch nach der Nähe zu einem solch tugendhaft-beständigen Menschen, der pro forma nur seinerseits – also ohne

⁵¹⁷ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

moralisches Verschulden des Prinzen – eine Verbindung verweigert. Gerade die Selbstgerechtigkeit, die den Typ des larmoyanten Duodez-Fürsten, aus dem er sich herausentwickeln müsste, inhaltlich ausmacht, verhindert auf der strukturellen Ebene das Verlassen der Typisierung durch den Prinzen.

Dass Odoardo diese Kompromisskonklusion zum Ende dieses Auftritts stillschweigend zulässt und sie sogar zuvor mit seinem Scheinzugeständnis eingefädelt hat, stellt seine Hamartia⁵¹⁸ im Drama dar, die maßgeblich dazu beiträgt, die Katastrophe herbeizuführen (vgl. Kapitel II 2.4.4). So ist – in der Forschungsliteratur unbeachtet – nicht nur die Tugendstrenge selbst Odoardos Fehler⁵¹⁹, indem er Emilia mit dieser von der Welt fernhält⁵²⁰, tugendstrenge erzieht und später nur einen Ausweg in ihrem Tod sieht (vgl. Emilia Galotti, V, 7, S. 448f). Vielmehr ist sein Mitspielen im ‚höllischen Gaukelspiel‘ an dieser einen Stelle, er wolle nur kurz mit Emilia sprechen und ihr den Tod Appianis schonend beibringen, ein moralischer Fehler auch und gerade seinem tugendstrengen Moralsystem nach: Er lügt. Er reift an dieser Stelle insofern persönlich, als er selbst für sich merkt, dass er von seinen Tugendmaßstäben abweichen muss, das ‚höllische Gaukelspiel‘ ein Stück weit mitmachen muss, um die Freiheit für sich und seine Familie zu behalten, die er für richtig hält. Diesen kleinen Fehler zu begehen ist die einzige Möglichkeit, sich in dem ‚höllischen Gaukelspiel‘ – positiv betrachtet – zu behaupten. Negativ betrachtet ist es auch die einzige Möglichkeit, Emilia in den Tod zu führen. Die Negativbeurteilung ergibt sich in der vom tragischen Finale distanzierter Meinung des idealen Autors⁵²¹, die der Hochschätzung irdischen Lebens als Bewertungsgrundlage verschrieben bleibt und diese auch keine Relativierung gegenüber anderen Werten unterwirft. Der Umstand, dass Odoardo von dem Typ des reinen Tugendhelden hier deutlich sichtbar abweicht, ermöglicht erst die Tragödie des Dramas. Seine Figurenkonzeption erscheint hier deutlich markiert und markant handlungsweisend als dynamische⁵²². Würde er innerhalb seiner Typisierung als reiner Tugendheld verbleiben, wäre rein dramaturgisch das tragische Finale im Sinne des Sterbens von Emilia ausgeschlossen. So ist also nicht nur die übertriebene Tugendhaftigkeit, sondern auch das Abweichen an einer Stelle als Produkt einer Figurenänderung mitschuldig am tragischen Ende Emilias. Die Ausweglosigkeit im

⁵¹⁸ vgl.: Aristoteles: Poetik. In: ders.: Werke in deutscher Übersetzung. Hrsg. von Hellmut Flashar. Bd. 5. Darmstadt 2008, Kapitel 8.

⁵¹⁹ vgl.: Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas, S. 301f, Hernadi: Tragische Schuld, S. 104, Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 202ff.

⁵²⁰ vgl. z. B.: Fiedel: Familie und Vertrauen, S. 50 sowie Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 377.

⁵²¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21.

⁵²² vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

gesellschaftspolitischen System für Odoardo wird damit ebenso gesteigert wie die Lückenlosigkeit der moralischen „Algebra“⁵²³ des Lessingdramas.

Odoardo ist sich des Entstehens dieser Mitschuld bereits vor Beginn des Dialogs mit Emilia, der zu ihrem Tod führen wird (vgl. Emilia Galotti, V, 7, S. 447ff), bewusst, wenn er in seinem letzten Monolog gar nicht auszusprechen wagt, was er „für sie thun“ (Emilia Galotti, V, 6, S. 446) will. Er ist sich der Ungeheuerlichkeit der Tochtertötung, die er spätestens hier gedanklich anvisiert – wie dargestellt, sind möglicherweise bereits vorher Gedanken in diese Richtung festzustellen (vgl. Emilia Galotti, V, 2, S. 439f) – durchaus bewusst. Zum Ende seines Monologs spricht er diesbezüglich, „gegen den Himmel“ (Emilia Galotti, V, 6, S. 447) blickend, eine überirdische Instanz an und wirft eine Art Theodizee⁵²⁴ für den konkreten Fall seiner Tochter auf, wenn er fast vorwurfsvoll auf ihre Unschuld an ihrer aktuellen Situation verweist und sich fragt, inwiefern er selbst zur Lösung dieser Problemsituation gebraucht werde⁵²⁵.

2.3.7 Die Auswirkungen für beide Figuren und den Gesamtdramenkontext

Diese moralischen Fragen stellen für Odoardo die Brücke zu dem Zusammentreffen mit seiner Tochter dar. Sie sind die Grundlage der Auseinandersetzung, die er mit ihr und in Bezug auf sie während des tragischen Finales führt (vgl. Kapitel II 2.4.4). Der Prinz hingegen wählt erneut den gegensätzlichen Weg.

Dass der Prinz diesen Kompromiss ohne Gesichtsverlust wählen kann, ist eine deutliche Anklage gegen das gesellschaftspolitische System, das ihn umgibt und ihm dies ermöglicht. Dass er die Möglichkeit annimmt, zeigt deutlich, dass er die Möglichkeit einer Entwicklung heraus aus den Annehmlichkeiten des Sowohl-als-Auch der höfischen Kommunikation, die sich ihm innerhalb seiner Typisierung als larmoyanter Duodez-Fürsten anbieten, hin zu einem eigenständigen Individuum ausschlägt. Dass er diese Möglichkeit nicht nur passiv vorbeiziehen lässt, indem er auf Odoardos Wunsch, seine Tochter noch einmal zu sprechen, ohne weitere inhaltliche Auseinandersetzung eingeht, sondern die neue Scheineinheit der beiden im Abgang mit überhöhend emotionaler Geste aktiv vergrößert, zeigt, dass er nicht passives Opfer bleibt, sondern die Annehmlichkeiten seiner Position aktiv nutzt. Er ist damit als Figur nicht Opfer eines ihn umgebenden Kommunikations-, aber auch gesellschaftspolitischen Systems – was sich an dieser Stelle gegenseitig bedingt – das ihm durch seine Annehmlichkeiten hohe Hürden

⁵²³ Reh: dramatische Algebra, S. 45-64.

⁵²⁴ vgl.: Barner / Grimm / Kiesel / Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, S. 215.

⁵²⁵ vgl.: Hernadi: Tragische Schuld, S. 104.

bei der Herauentwicklung entgeggestellt. Vielmehr bedingen und stützen sich seine Haltung eben diesen Annehmlichkeiten gegenüber und das sich darauf stützende System gegenseitig. Die gegenseitige Abhängigkeit der Einzelperson, des Kommunikations- und Verhaltenskodexes sowie des gesellschaftspolitischen Systems wird deutlich.

Der letzte Auftritt des Prinzen im letzten Auftritt des Dramas, in dem das tragische Finale schon reflektierend betrachtet wird, zeigt dann noch einmal alle Möglichkeiten auf, durch das Miterleben dieser, spätestens an dieser Stelle tatsächlich außergewöhnlichen Begebenheit im Leben des Prinzen hervorgerufen, eine Entwicklung zu vollziehen. Hier wird tatsächlich etwas „Einmalige[s] und Unwiederholbare[s]“⁵²⁶ im Leben des Prinzen dargestellt. So ist das dauerhaft irritierende⁵²⁷ Sterben der jungen Frau durch die Hand ihres Vaters in moralischer Einheit mit demselben bereits Gegenstand einer hohen moralischen Auseinandersetzung, mit der der Prinz nicht täglich konfrontiert ist. Die Kombination dieses Miterlebens mit dem Vorwurf des Vaters an den Prinzen, mit seinen „Lüsten“ (Emilia Galotti, V, 2, S. 440) zu ihrem Tod geführt zu haben⁵²⁸, markiert den Grad der Involvierung des Prinzen. An dieser Stelle während des tragischen Finales dominiert deutlich die Lesart, die von der Außergewöhnlichkeit des Erlebten ausgeht: Damit, dass seine ‚Gegenpartei‘ bis zur Selbst- beziehungsweise Tochtertötung gehen würde, hatte er, seiner Wertewelt folgend, die ebenfalls der Hochschätzung irdischen Lebens verpflichtet ist – wenn auch aus anderen Gründen – nicht gerechnet.

So betrachtet er Emilias toten Körper in der Folge auch „mit Entsetzen und Verzweiflung“ (Emilia Galotti, V, 8, S. 450). Diese Affekte können nicht als Ausdruck der bloßen Trauer um ein ihm verloren gegangenes Lustobjekt verstanden werden. Vielmehr sind sie Ausdruck einer Stufe äußerster Emotionalisierung und damit „Ausdruck wie auch Katalysator der Individualität“⁵²⁹.

Allerdings kehrt der Prinz auch von dieser Stelle, an der er erneut die Chance gehabt hätte, sich aus den Verwicklungen der Annehmlichkeiten seines höfischen Systems herauszulösen, in die gewohnten Bahnen zurück. Er wirft Marinelli das Blutbad als dessen Schuld vor⁵³⁰. Möglicherweise entlässt er ihn mit den Worten „[g]eh! sag ich“ (Emilia Galotti, V, 8, S. 450). Vielleicht darf er am nächsten Tag dem Prinzen schon wieder unter die Augen treten. Auch

⁵²⁶ Pfister: Das Drama, S. 245.

⁵²⁷ vgl.: Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 311.

⁵²⁸ vgl.: Marx: Begehren der Unschuld, S. 327.

⁵²⁹ Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 42.

⁵³⁰ vgl.: Hernadi: Tragische Schuld, S. 104.

wenn er tatsächlich entlassen ist, steht dies jedoch nur bedingt für einen Neuanfang, da der nächste Angestellte das gleiche Spiel perpetuieren kann⁵³¹.

Den letzten Satz im Drama hat „nach guter Manier absolutistischer Herrschaft“⁵³² wie den ersten des Dramas der Prinz. Mit dieser Aussage bedauert er sich erneut selbst: „Gott! Gott! – Ist es, zum Unglücke so mancher, nicht genug, daß Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen“ (Emilia Galotti, V, 8, S. 450).

Er verweist zu Recht auf die Menschlichkeit von Fürsten und die Verstellungen bei Hofe. Nur das „[M]üssen“ (Emilia Galotti, V, 8, S. 450) sieht er falsch. Er müsste sich nicht verstellen. Er tut es, weil es ihm selbst Vorteile bringt. Er bedient sich des am Hof vorherrschenden Systems und führt es weiter. Seine letzte Aussage im Drama entspricht Inhalt und Tenor nach der ersten. Er steht am Schluss des Dramas am selben Punkt wie zu Anfang. Seine Figur ist damit nicht dynamisch⁵³³ angelegt. Das Außergewöhnliche und das Normale des Erlebten haben zu jeder Zeit im Drama parallel existiert. Das Außergewöhnliche am Erlebten hätte ihm zahlreiche Möglichkeiten eröffnet, sich aus dem skizzierten Typ des larmoyanten Duodez-Fürsten des 18. Jahrhunderts heraus zu einem eigenständigen Individuum zu entwickeln. All diese Möglichkeiten hat er jeweils eine Zeit verfolgt, dann aber zu Gunsten der Annehmlichkeiten seiner Position verstreichen lassen und zum Teil sogar aktiv abgewehrt. Das Alltägliche am Erlebten hat ihn nach einer gewissen Wegschleife jeweils in etwa an den Ausgangspunkt zurückkehren lassen. So verbleibt die Inszenierung seiner Figur typisiert als larmoyanter Duodez-Fürst, der die Annehmlichkeiten der höfischen Strukturen jeder Zeit zum Neugewinnen einer Mätresse nutzen kann.

Von genau dieser Figurenkonzeption wird Odoardo abgegrenzt, indem schon die Typenzugehörigkeiten beider verschieden exponiert werden. Das Zusammenwirken von öffentlichem und privatem Interesse bei beiden Figuren und schließlich vor allem die moralische Einordnung beider Figuren divergieren deutlich. Mit dieser Moralität zusammenhängend ist für die Einordnung eines möglichen entstandenen Subjekts in die es umgebende Symbolordnung der deutlich divergierende kommunikative Umgang von entscheidender Bedeutung. Die Abgrenzung von der Figur des Prinzen ist für die Figur Odoardos wichtig, da diese bis direkt an das entscheidende Zusammentreffen mit seiner Tochter (vgl. Kapitel II 2.4.3) andauert. Er steht gefasst bis zu seinem letzten Abgang und verweist mit einer Replik auf die Richterfunktion des Prinzen in diesem Zusammenhang („Ich gehe, und

⁵³¹ vgl.: Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 203.

⁵³² Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 206.

⁵³³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

erwarte Sie, als Richter.“ (Emilia Galotti, V, 8 S. 450)) auf politische Missstände und auf eine jenseitige Gerechtigkeit („Und dann dort – erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!“ (Emilia Galotti, V, 8, S. 450)) und weicht damit von dem privaten Zuschnitt seiner Problemlage ab. Gleichzeitig ist er jedoch nicht nur in dem Verlust seiner Tochter und seiner Rolle bei deren Tod emotional äußerst erregt (vgl. Kapitel II 2.4.3), sondern auch in der Definierbarkeit seiner eigenen Figur betroffen, hat er doch durch den Tod seiner einzigen Tochter auch seinen gesellschaftlichen Status als Vater verloren. Im Gegensatz zum Prinzen muss sich er sich in seiner Figurenanlage gleichsam verändern und so werden die Unterschiede mit Blick auf das Dynamische der Figurenkonzeption⁵³⁴ zum entscheidenden Abgrenzungsmerkmal von Odoardo und dem Prinzen. Dass der Prinz nicht nur Abgrenzungsfolie für Odoardos Figurenänderung, sondern auch handlungsweisender Urheber dafür ist, stellt die Grundlage der politischen Anklage in diesem Zusammenhang dar. Odoardo erkennt diese selbst und formuliert dabei seine Selbsteinschätzung in dieser neuen, wenn auch nicht definierbaren gesellschaftlichen Einordnung in der benannten politischen Anklage implizit mit – und äußerst sarkastisch.

Die Selbstreflexion, die zu einer Weiterentwicklung vom Individuum zum Subjekt nötig wäre, weist wiederum der Prinz – wie dargestellt – an einigen Stellen auf. Abgesehen davon, dass er die Entwicklung zum Individuum jedoch schon nicht vollzieht, die als Grundlage der Subjektwerdung nötig wäre, bleiben auch seine Selbstreflexionen dem Weltanschauungssystem verhaftet und diesem immanent, mit dem er sich auch seine Individualisierung verstellt. So wird im Drama *Emilia Galotti* an der Figur des Prinzen vorgeführt, wie eine Individualisierung an vielen Stellen hätte gelingen können und an einer Stelle beinahe gelungen wäre, aber letztlich doch verfehlt wird.

2.4 Kulmination der Identitätsentwicklung in der Hauptfigur – Emilia Galotti

Nun stellt sich die bereits zu Beginn des Kapitels formulierte Frage, wie die Hauptfigur des Dramas, Emilia selbst, nach beziehungsweise während langer Abwesenheit von der Bühne zu der Gelassenheit kommt, mit der sie ihrem Vater, nach dessen Konfrontation mit dem Prinzen entgegentritt. Zur Bearbeitung dieser Frage ist für ihre Figur, stärker noch als für alle übrigen des Dramas eine drameninterne, merkmalskomplexe Betrachtung der Anlage der Figuren, einer

⁵³⁴ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

eventuell exponierten Typisierung und einer möglichen Wandlung ihrer Anlage durch das im Drama Erlebte notwendig.

2.4.1 Das ‚Herauskristallisieren‘ ihres persönlichen Konflikts

Wie Orsina ist Emilia lange vor ihrem ersten Auftritt schon im ersten Aufzug des Dramas präsent. Ihr ‚langsames‘, ‚stückweises‘ Auftreten ist dabei noch schleichender als das der Orsina. Zunächst bringt nur die Übereinstimmung der Vornamen einer der Dramenhandlung ansonsten fremden Frau die Zustimmung des Prinzen zu deren Petition. Ihr Vorname tritt gewissermaßen zuerst auf. Die genealogische Einordnung ihrer Figur über den Nachnamen folgt schnell hinterher, aber sie folgt: „Emilia? (*Indem er noch eine von den Bittschriften aufschlägt, und nach dem unterschriebenen Namen sieht.*) Eine Emilia? – Aber eine Emilia Bruneschi – nicht Galotti. Nicht Emilia Galotti!“ (Emilia Galotti, I, 1, S. 379)

Zunächst ist es lediglich ihr Vorname, der sie charakterisiert. Dies ist nicht, wie es im Zusammenhang der Subjektwerdung möglicherweise im positiven Sinne scheinen mag, eine sofortige Individualisierung, sondern viel mehr eine Degradierung zum Objekt einer fremden Begierde. Als „das andere Stück“ (Emilia Galotti, I, 4, S. 382), ein anderes weibliches Portrait, ‚betritt‘ ihr Abbild dann im vierten Auftritt die Bühne. Die Austauschbarkeit (‚andere‘) wie auch die Objekthaftigkeit (‚Stück‘) wird dabei besonders deutlich (vgl. Kapitel II 2.2). Der Prinz zeigt sich als „kunstliebend und ein Erotiker“⁵³⁵, der als „Betrachter [des Bildes, M. F.] sein Begehren projizieren“⁵³⁶ kann. Die Kunsthaftigkeit der Portraits wird in dem Dialog thematisiert, doch die Grenzen zwischen dem Kunstobjekt und dem darin Dargestellten verschwimmen immer wieder. Das Drama beginnt somit mit der Thematisierung der Projektion des Echten in die Kunst – oder andersherum. Wenn etwa Conti mahnt, „[a]ber hier haben wir seine Tochter“ (Emilia Galotti, I, 4, S.383) – nicht etwa ihr Abbild – zählt er Emilia, nicht nur ihr Abbild, fast schon in den Besitz des Prinzen, wenn dieser das Gemälde kauft. Durch die fließenden Grenzen zwischen Wirklichkeit und Kunst, zwischen objektiv Sichtbarem und subjektiver Einbildung wird das „Primat der Vorstellung“⁵³⁷ vor einer scheinbaren Objektivität eingeführt. Dieses Prinzip ist nicht nur für die Subjektwerdung insgesamt (vgl. Kapitel I 2) von

⁵³⁵ Stern: Kein ‚Dolchstoß‘, S. 96.

⁵³⁶ Marx: Begehren der Unschuld, S. 95.

⁵³⁷ Monika Fick: Verworrene Perzeptionen. Lessings *Emilia Galotti*. In: Markus Fauser (Hg.): Gotthold Ephraim Lessing. Neue Wege der Forschung. S. 75- 94, S. 82.

Bedeutung, sondern hat eine besondere Bedeutung für die Figur der Emilia, wie noch zu zeigen sein wird.

Die erste explizite Charakterisierung⁵³⁸ der Emilia spricht in diesem Zusammenhang ebenfalls Conti aus, wenn er sie als „Engel“ (Emilia Galotti, I, 4, S. 383) bezeichnet. Von ihrer ersten Erwähnung an wird Emilia also mit den Attributen eines Engels in Verbindung gebracht, was neben überirdischer Schönheit vor allem (Sitten-)Reinheit assoziieren lässt. Allerdings können auch Entrückung von weltlichem Geschehen, Naivität, Unnahbarkeit und Religiosität und Gottesfurcht assoziiert werden. Auch hier wird ein Typ eingeführt. Der Typ eines „zärtlich-empfindsamen Mädchens“⁵³⁹, der sich gleichzeitig durch Sittenreinheit und Naivität auszeichnet. Vom reinen Objektcharakter wird die Betrachtung Emilias, wenn auch in stark typisierter Weise, auf die Merkmale ihrer Figur gelenkt. Projektionsfläche fremder Vorstellungen bleibt sie dabei.

In der Erwiderung des Prinzen auf Contis erste Charakterisierung wird Emilia in diesem Auftritt in ihre Familienkonstellation eingefügt. Der Prinz hat sie „mit ihrer Mutter in einer Veggia“ (Emilia Galotti, I, 4 S. 383) gesehen, ihr Vater ist „stolz und rau; sonst bieder und gut!“ (Emilia Galotti, I, 4 S. 383) Hierbei handelt es sich um eine implizite Fremdkommentierung, die Emilia als junge Frau zeichnet, die fest in den Banden ihrer Familie steckt, mit der Mutter reist und über den Vater öffentlich definiert wird. Erneut wird die Lesart bekräftigt, die Emilia als weiblichen Typ sieht.

Emilia selber tritt erst im sechsten Auftritt des zweiten Aufzugs auf. Sie wird durch die Regieanweisungen als „in einer ängstlichen Verwirrung“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 398) befindlich, beschrieben. Durch ihre Äußerungen bestätigt sie diesen Eindruck und stellt sich selbst implizit als ängstlich dar, indem sie beruhigt feststellt, bei der Mutter sei sie endlich „in Sicherheit“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 398). Erneut erfüllt sie eine Typisierung eines „zärtlich-empfindsamen Mädchens“⁵⁴⁰, innerhalb derer sie durch Contis Fremdcharakterisierung zuvor exponiert worden ist. Im weiteren Verlauf des Auftritts spricht sie offen mit ihrer Mutter, scheint ehrlich über ihre Gefühle und ihr Betragen in der Kirche bei der Begegnung mit dem Prinzen Hettore Gonzaga zu berichten. Außerdem zeigt sie ein durchaus recht hohes Reflexionsvermögen. Es wird an dieser Stelle besonders deutlich, dass im Text zwei Prinzipien einander entgegelaufen: Im Inhalt ihrer Aussage charakterisiert sie sich selbst als „albernes, furchsames Ding“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 402), als nervenschwach und anfällig für äußere

⁵³⁸ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

⁵³⁹ Borchmeyer: Schwankung des Herzens, S. 68.

⁵⁴⁰ Borchmeyer: Schwankung des Herzens, S. 68.

Einflüsse, die Form ihrer Aussage zeigt jedoch eine hohe Reflexionsfähigkeit, die eher einer selbstbewussten, eigenständigen Erwachsenen zuzuschreiben ist. Dass es sich für die junge Emilia bei der im Drama dargestellten Handlung um eine markante Stelle in ihrem Leben handelt, die „das Einmalige und Unwiederholbare“⁵⁴¹ hervorhebt, steht mit diesem ersten Auftritt bereits fest. Auch die Rezeption ihrer Figur geschieht vom ersten Auftritt an dem identifikatorischen Wirkprinzip⁵⁴² nach, da sie äußerst menschlich nachvollziehbar agiert und ihre Situation sprachlich darstellt.

Die Zweiteilung des Merkmalskomplexes ihrer Figur in den ängstlichen und den standhaften Teil lässt sich bisweilen allerdings auch inhaltsimmanent feststellen. So ist sie im Dialog mit der Mutter (vgl. Emilia Galotti, II, 6, S. 398) insofern biografisch eingebettet, als Emilia als junge Frau durch die bevorstehende Hochzeit mit Appiani ohnehin, durch das Zusammentreffen mit dem Prinzen in der Kirche, aber besonders durch die geplante Hochzeit an einer Grenze im Leben steht, an der sie den Rat ihrer Mutter neu einordnen muss.

Die Art, wie Emilia während des Dialogs mit ihrer Mutter bei der Einschätzung der gerade erlebten Szenen mit dem Prinzen zwischen den beiden Extremen der Zuschreibung ihrer Mutter schwankt, zeigt nicht nur deutlich, wie diffizil die konkrete Situation des Erlebten für sie ist. Vielmehr wird auch deutlich, wie schwer die Positionierung zwischen diesen verschiedenen Positionen an der Schnittstelle zwischen Kindheit und Erwachsensein insgesamt für sie ist (vgl. Kapitel II 1.4.3). Schon die Einschätzung der Tochter durch die Mutter als „Furchtsamste und Entschlossenste“ (Emilia Galotti, IV, 8, S. 437) stellt trotz oder gerade in ihrer Paradoxie eine deutliche Wegmarke im Leben der Familie Galotti dar. Bei der Einordnung nicht nur der erlebten Szene, sondern auch der Positionierung zum Ratschlag ihrer Mutter geht es für sie um nichts Geringeres als um den Übergang von dem gesellschaftlichen Status der tugendhaften Tochter zu dem der tugendhaften Ehefrau.

Genau für diese Stelle im Leben der jungen Frau, im Umfeld der Braut- beziehungsweise Bräutigamwerbung, wird das „Vakuum an Umgangsformen“⁵⁴³ zur Gefahr. Fehlen die gesellschaftlich anerkannten Richtlinien, die eine Sicherheit für die Annäherung an das andere Geschlecht bieten, wird diese Situation zur dauernden Gefahr, die gesellschaftliche Anerkennung zu verlieren. So schwebt eine junge Frau, die zu viel Nähe eines Brautwerbers ohne eben diese Umgangsformen zulässt, in der Gefahr, ihren tugendhaften Ruf auf Grund von

⁵⁴¹ Pfister: Das Drama, S. 245.

⁵⁴² vgl.: Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

⁵⁴³ Marx: *Begehren der Unschuld*, S. 285.

zu großer Freizügigkeit zu verlieren. Diejenige, die zu wenig Nähe zulässt⁵⁴⁴, läuft Gefahr, den Übertritt vom einen zum anderen gesellschaftlichen Status mangels Partner gar nicht zu bewerkstelligen. Die Einflüsse der neuaufgekommenen Idee der Liebesheirat auf diese Problematik sind evident und wurden bereits dargestellt (vgl. Kapitel II 1.4.3).

Für Emilia scheint die sich daraus ergebende Gefahr zunächst gebannt zu sein. Indem sowohl der tugendstrenge Vater als auch die, bei aller Reflexionsfähigkeit (vgl. Kapitel II 2.1.4), dennoch aufstiegsinteressierte Mutter mit Appiani als zukünftigem Schwiegersohn zufrieden sind (vgl. Kapitel II 2.1.2), entsteht kein Streit unter den Eheleuten. Auch Emilia kennt Appiani zwar offenbar wenig, scheint mit ihm aber durchaus zufrieden zu sein (vgl. Emilia Galotti, II, 7, S.402ff). So erscheint Appiani als Garant⁵⁴⁵ aller Interessen innerhalb der Familie Galotti. Die oben beschriebene Gefahr an dieser weichenstellenden Stelle im Leben hat Emilia damit im Einverständnis mit ihren Eltern bereits vor Dramenbeginn gebannt.

Ihre Mutter verweist zu Recht darauf, dass diese Bräutigamauswahl, die alle Interessen der Familie Galotti befriedigen kann, nur in der Stadt und der Hofnähe, die sie für die Erziehung ihrer Tochter gewählt hat, zu Stande kommen konnte (vgl. Emilia Galotti, II, 4, S. 397). Gleichzeitig stellt sich durch Emilias Erlebnisse in der Stadt die Wahl Appianis als Bräutigam nicht in dem Maße als einzige Option dar, wie alle Beteiligten der Familie Galotti es gerne hätten. Vielmehr ist aus ihrer späteren Begründung ihres Wunsches, sterben zu wollen, zu lesen, dass sie bereits vor Dramenbeginn mit in ihr aufkeimenden amourösen, erotischen oder sexuellen Gefühlen in Verbindung bringt, was sie selbst in eher noch unspezifischer Ahnung als ihr „so jugendliches, so warmes Blut“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 448f) umschreibt. So beschreibt sie die Erlebnisse im „Haus der Grimaldi [...] unter den Augen [ihr]er [Emilias, M. F.] Mutter“ als Erlebnisse in einem „Haus der Freude“, in dem „sich so mancher Tumult in [ihr]er Seele“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 449) zeigte. Der Beginn des sich ihr im Drama stellenden Konflikts liegt also bereits vor Einsetzen der Dramenhandlung, indem ihre geschlossene Wertewelt und ihr gefestigter Wille durch äußere Einflüsse ins Wanken geraten. Durch die Fokussierung auf den gewählten Bräutigam, der den Ansprüchen aller Beteiligten genügen konnte, wurde der Konflikt zunächst „besänftig[t]“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 449).

⁵⁴⁴ vgl.: Marx: Begehren der Unschuld, S. 109 sowie Pia Schmid: Verfolgte Unschuld und ohnmächtiges Weib. In: Ines Lindner: Blickwechsel – Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989. S. 415-428, S. 421.

⁵⁴⁵ Klemme weist bei der Analyse der Figur der Claudia darauf hin, dass Appiani nicht als Kompromissbräutigam zu verstehen sei, sondern das wahre Interesse der Mutter treffe (Klemme: Nach dem Vorhang, S. 157.). Dies zielt vor allem auf die moralische Einordnung der Mutterfigur. Einem Kompromiss im Sinne des Interessensausgleichs innerhalb der Familie Galotti ist damit nicht ausgeschlossen.

Mit den Erlebnissen in der Kirche am Morgen ihrer Hochzeit, die im Drama nur in ihrer Figurenrede dargestellt werden, werden die Erfahrungen der Vergangenheit konkretisiert, indem sie auf eine Figur zugespitzt werden. Es eröffnet sich ihr eine Gefühlswelt, deren Erleben sie nicht rückgängig machen kann. Sie zeigt sich in der Reaktion als „Furchtsamste“ (Emilia Galotti, IV, 8, S. 437) ihres Geschlechts. Sie kann das Neuerlebte nicht einordnen, nicht kompetent reagieren und versucht an dem Alten festzuhalten. Die Zudringlichkeit des Prinzen zeigt neben dem inneren zunächst einen äußeren Konflikt auf, der sie durch seine sozial deutlich höhere Stellung in eine konkrete Zwangslage bringt, hinter dem die innere in ihren Darstellungen ihrer Mutter gegenüber (vgl. Emilia Galotti, II, 6, S. 399ff) zunächst verborgen bleibt. Dieser wird jedoch während des tragischen Finales im Dialog mit ihrem Vater zum entscheidenden Argument und Handlungsmotivator. Eine Individualisierung von der Typisierung als „zärtlich-empfindsame[s] Mädchen[]“⁵⁴⁶ hat, wie sich rückwirkend während des tragischen Finales erschließen lässt, an diesem Punkt bereits begonnen.

Ihre Zwangslage gegenüber der Übergriffigkeit des Prinzen wird nach dem Tod Appianis deutlich, weil sie dadurch der gesellschaftlichen und emotionalen Schutzbastion beraubt ist. Es ergibt sich eine Unsicherheit dem Prinzen als in ihre Wertewelt von außen Eindringenden und dabei gesellschaftlich signifikant über ihr Stehenden gegenüber. Diese gipfelt, nachdem sie „*unentschlossen [...] die Hände ringend*“ (Emilia Galotti, III, 5, S. 417) vor ihm gestanden hat, in ihrem Fußfall vor ihm (vgl. Emilia Galotti, III, 5, S. 417). Auch bei ihr, andersherum als mit Blick auf den Prinzen bereits dargestellt (vgl. Kapitel II 2.3.3), ist paradoxerweise gerade diese absolute Unterwerfung der Versuch einer Selbstbehauptung in ihrer Freiheit als Reaktion auf die Demonstration seiner absoluten Macht ihr gegenüber. So tritt er durch das vermeintliche soziale Höherstellen, das sie aber in den Status seiner Geliebten, der konzeptorischen Parallelisierung mit Orsina nach vermutlich im Rahmen eines Mätressenstatus, bringen soll, den sie ablehnt, in eine superiore Position. In ebendieser inneren Haltung „*sie aufhebend*“ (Emilia Galotti, III, 5, S. 417) führt der Prinz sie in galanter Geste in Nebengemächer und damit von der Bühne ab. Es ist Emilias letzter Auftritt bis zum tragischen Finales des Dramas.

2.4.2 Emilias Figurenteile

Wenn Emilia zum tragische Finale des Dramas das nächste Mal die Bühne betritt und im Auftritt V, 7 zum ersten Mal im Drama ihrem Vater begegnet, trifft dieser auf eine junge Frau,

⁵⁴⁶ Borchmeyer: Schwankung des Herzens, S. 68.

die so ruhig und entschlossen ist, wie es zu ihren vorherigen Auftritten nicht passt. Die Frage, wie es zu dieser Gemütslage kommt, ist in der Forschungsliteratur vieldiskutiert⁵⁴⁷. Es scheint schwer erklärlich, wie Emilia nach den verzweifelten, von Scham besetzten⁵⁴⁸ und alles andere als souveränen vergangenen beiden Auftritten ihrer Mutter und dem Prinzen gegenüber nun zu so viel Souveränität, innerer Klarheit und Seelenruhe gekommen sein soll, mit der sie nun ihrem Vater so gegenübertritt, dass der „sich wohl vor [ih]r schämen“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 447) muss. Emilia selbst begründet ihre Ruhe: „Warum nicht, mein Vater? – Entweder ist nichts verloren: oder alles. Ruhig seyn können, und ruhig seyn müssen: kömmt es nicht auf eines?“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 447). Diese Aussage weist in der Tat eine beachtliche Seelenruhe und Klarheit aus.

Es geht in dem nun folgenden Dialog zwischen Vater und Tochter zunächst um die Zusammenhänge des Mordes an Appiani, in der Folge auch um die sich daran anschließende Anordnung der Höfischen, Emilia in Gewahrsam zu nehmen. Es werden damit erneut die bereits den Dialog mit ihrer Mutter dominierenden (vgl. Emilia Galotti, II, 6, S. 399ff), den äußeren Konflikt betreffenden Aspekte thematisiert. In diesem Zusammenhang erwidert sie mehrfach Äußerungen der Selbstbehauptung, die sich nur als Produkt ihrer beginnenden beziehungsweise bereits begonnen habenden (vgl. Kapitel II 2.4.1) Individualisierungsbewegung verstehen lassen:

EMILIA: [...] Aber was nennen Sie ruhig seyn? Die Hände in den Schooß legen? Leiden, was man nicht sollte? Dulden, was man nicht dürfte?

ODOARDO: Ha! wenn du so denkest! – Laß dich umarmen, meine Tochter! [...] Denke nur: unter dem Vorwande einer gerichtlichen Untersuchung, – o des höllischen Gaukelspieles! – reißt er dich aus unseren Armen, und bringt dich zur Grimaldi.

EMILIA: Reißt mich? bringt mich? – Will mich reißen; will mich bringen: will! will! – – Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater! (Emilia Galotti, V, 7, S. 448)

Allerdings führt die begonnen habende Individualisierung auch dazu, dass, wie bereits dargestellt, die Selbstbehauptung gegenüber sich von außen stellenden Problemen nur ein Aspekt dessen ist, was die junge Frau zu leisten hat. Der sich dahinter verbergende innere Konflikt ist der in ihrem Weltbild deutlich gravierendere. So gibt ihre spätere Argumentation

⁵⁴⁷ vgl. z. B.: Kathrin Messerschmidt: Warum muss Emilia Galotti sterben? Der Kampf um die oberen und unteren Seelenkräfte in Lessings Trauerspiel. In: Eva Jaeggi / Hilde Kronberg-Gödde / Günter Gödde (Hg.): Zwischen den Zeilen. Literarische Werke psychologisch betrachtet. Gießen 2004. S. 281-293, S. 281ff, Sanna: Lessings >Emilia Galotti<, S. 22, Schmitt-Sasse: Opfer der Tugend, S. 145ff.

⁵⁴⁸ vgl.: Schmitt-Sasse: Opfer der Tugend, S. 144. Zur Rolle der Scham an dieser Stelle siehe: Christina von Braun: Schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte. Frankfurt 1989, S. 129.

vor, nicht primär die bevorstehenden Zudringlichkeiten des Prinzen zu fürchten, sondern ihre eigene Reaktion darauf:

ODOARDO: [...] Besinne dich. – Auch du hast nur Ein Leben zu verlieren.

EMILIA: Und nur Eine Unschuld!

ODOARDO: Die über alle Gewalt erhaben ist. –

EMILIA: Aber nicht über alle Verführung. (Emilia Galotti, V, 7, S. 448).

Es ist also eine Vermischung dieser beiden Konfliktlagen, die sie dazu bewegt, von ihrem Vater den Dolch, zum dem der, „das Herz [des Prinzen, M. F.] zu durchstoßen“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 448), schon gegriffen hatte, zum Suizid zu fordern. Differenziert betrachtet wird diese Vermischung mit deutlicher Fokussierung auf die innere Konfliktsituation erst, wenn sie ihren Vater von der Notwendigkeit ihres Willens, aus dem Leben zu scheiden, überzeugen will.

So ist die Frage, weshalb Emilia sterben will, auch nur erklärlich, wenn man ihre Argumentation von hinten her betrachtet und glaubt, dass sie, wie dargestellt (vgl. Kapitel II 2.4.1), ihre eigene Erreg- und Verführbarkeit zu erleben begonnen hat. Die Annahme⁵⁴⁹, Emilia habe Odoardos Wertesystem übernommen, sei als passive Marionette zwischen ihren Eltern hin- und hergetrieben auf die Seite ihres Vaters eingeschwenkt und stehe nun in der Tradition von dessen Tugendrigorismus, ohne „dabei die Chance zu bekommen, Subjekt zu werden“⁵⁵⁰, greift dabei deutlich zu kurz. Die ungläubige Reaktion des Vaters erschiene in dem Übertreffen seiner Tugend zu schwach bedient. Es ist die Neuartigkeit ihres Erlebens in dem Gewährwerden ihrer eigenen Erotik und Sexualität, das sie antreibt, ihren Weg in den Tod zu suchen, wobei sie in ihrer Entschlossenheit wiederum ihren Vater überrascht.

Hier ist auch die Antwort auf die Frage zu suchen, wovor Emilia sich so fürchtet, dass ihr der Suizid als die bessere Alternative erscheint:

EMILIA: [...] Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch.

ODOARDO: Kind, es ist keine Haarnadel.

EMILIA: So werde die Haarnadel zum Dolche! – Gleichviel.

ODOARDO: Was? Dahin wäre es gekommen? Nicht doch; nicht doch! Besinne dich. – Auch du hast nur Ein Leben zu verlieren.

EMILIA: Und nur Eine Unschuld!

ODOARDO: Die über alle Gewalt erhaben ist. –

⁵⁴⁹ vgl. z. B.: Marx: Begehren der Unschuld, S.289, Volkening: Charakter und Tugend, S. 253, Wurst: Familiäre Liebe, S. 129; Fick stellt die Positionierung Emilias an dieser Stelle differenziert dar (Fick: Lessing-Handbuch, S. 352ff). Mauser verweist auf das „differenzierte[] Verhältnis individualpsychologischer Zusammenhänge“ (Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 197), das sich an dieser Stelle zeige.

⁵⁵⁰ Messerschmidt: Warum muss Emilia Galotti sterben?, S. 282f.

EMILIA: Aber nicht über alle Verführung. [...] Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele (Emilia Galotti, V, 7, S. 448f).

Es ist also weder der Tod noch die Vergewaltigung, vor denen sie sich primär fürchtet. Ihr eigenes ‚junges, warmes Blut‘ und der ‚Tumult ihrer Seele‘ machen ihr Angst. Sie hat ihre eigenen libidinösen, erotischen oder auch sexuellen Gefühle am Scheideweg zwischen Kindheit und Erwachsenenalter kennengelernt und fürchtet sich nun vor der Unkontrollierbarkeit dieser Empfindungen durch ihre moralgeprägte Verstandeskontrolle. Die Hochschätzung irdischen Lebens bleibt als gemeinsame Bewertungsgrundlage bestehen; die Höherbewertung möglichen Übels, das aus der Erfahrung eigener erotischer Empfindungen entstehen könnte, erhöht gerade vor dem Hintergrund dieser Hochschätzung die entstehende Dramatik für die Hauptfigur.

Wie ist Emilia nun aber zu der neuen, gefestigten Einschätzung und Einordnung ihres, sie zunächst – auch verständlicherweise – verstörenden Erlebens während ihrer Abwesenheit von der Bühne (zwischen Auftritt III, 8 und V, 7) gekommen? Die Ruhe Emilias in diesem Auftritt widerspricht dabei scheinbar „Emilias charakteristischer Unsicherheit“⁵⁵¹. Emilia muss also lange vor diesem Finale die Entschlüsse gefasst haben, die sie dann wortgewaltig ihrem Vater als äußeres Gegenüber präsentiert. Ihre Individualisierungsbewegung hat in Ansätzen bereits vor dem Dramengeschehen begonnen und hat sich durch die Erlebnisse mit dem Prinzen weiterentwickelt. Doch wäre in der Annahme einer linearen Weiterführung dieser Entwicklung in Abwesenheit der Figur vom Bühnengeschehen die ruhige, gefestigte Haltung zu ihrer aktuellen Situation und der reflektierten Einordnung derselben zu Beginn des tragischen Finales zu schwach begründet. Vielmehr ist bei der Frage nach dieser Haltung der Hauptfigur zu beachten, dass die Geschehnisse auf der Bühne in ihrer Abwesenheit dramatenkonzeptorisch als die Darstellung ihrer Wahrnehmung der Ereignisse auf der Bühne, als eine Art Introspektion in die Perspektive der Haupt- und Titelfigur, zu verstehen sind.

Die in Abwesenheit Emilias auf der Bühne stattfindenden Dialoge zeigen die Abhängigkeiten und die höfischen Ränke, die zu der Entscheidung Emilias führen, die ahnt, „[d]aß alles verloren ist“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 447), und damit in Abwesenheit eine Ahnung vom ganzen

⁵⁵¹ Joachim Schmitt-Sasse: Das Opfer der Tugend – Zu Lessings „Emilia Galotti“ und einer Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jhd. Bonn 1983, S. 91.

Bühnengeschehen hat. Sie bleibt damit im Sinne einer Wahrnehmungsinstanz indirekt anwesend, auch wenn sie die Bühne verlassen hat.

Diese Annahme unterstreicht die Daseinsberechtigung Emilias als Titelfigur des Dramas, obwohl sie in nur sechs von 43 Auftritten auf der Bühne ist. Darüber hinaus nimmt dieses Prinzip im Schlussteil des Dramas (ab dem 4. Aufzug) das Prinzip der indirekten Anwesenheit Emilias über ihren Namen und das von ihr angefertigte Bild am Anfang des Dramas auf anderer Ebene wieder auf. Dies lässt den Titel *Emilia Galotti* für das Drama insofern noch passender werden, als man es mit der konsequent subjektiven und individuellen Geschichte einer erwachsen werdenden jungen Frau zu tun hat, wie sie ansonsten im Genre des Entwicklungsromans (*Anton Reiser*, *Wilhelm Meister*), junge Männer betreffend, bekannt ist (vgl. Kapitel I 2). Auch deren Titelgebungen funktionieren nach demselben Vorname-Nachname-Prinzip⁵⁵². Dieses Namensgebungsprinzip steht im direkten Gegensatz zu der bereits beschriebenen auffälligen Bezeichnung Hettore Gonzagas ausschließlich über seine Amtsbezeichnung. Bereits durch den divergenten Umgang mit den Namen der Figuren im Drama wird eine Differenz der Voraussetzungen der Subjektwerdung beider Figuren deutlich.

Diesem Prinzip der indirekten Anwesenheit zufolge funktionierte die Dramenwirkung der Rührung⁵⁵³ auch in den Auftritten, in denen die Figur, mit der sich der Zuschauer identifiziert, sich nicht auf der Bühne befindet, nur eben indirekt präsent ist. Wenn beispielsweise Claudia Galotti anklagt, es seien keine unbekanntes Räuber für den Tod Appianis verantwortlich, sondern „Mörder waren es; erkaufte Mörder“ (III, 8, S. 338), muss der Zuschauer nicht nur die Abscheu gegen die höfische Intrigenwirtschaft mitempfunden, sondern auch die Bedeutung für Emilia und ihr weiteres Leben mitdenken und mitempfunden. Diese gerät durch ihre Erlebnisse während der Dramenhandlung wider Willen in den Kontakt mit höfischer Ränke, die sie nicht beherrschen kann. Dadurch entsteht der bereits dargestellte Zusammenhang, dass die in Abwesenheit Emilias auf der Bühne stattfindenden Dialoge die Abhängigkeiten innerhalb der höfischen Intrige zeigen, die zu der Entscheidung Emilias führen, die ahnt, „[d]aß alles verloren ist“ (*Emilia Galotti*, V, 7, S. 447), wenn sie die Bühne erneut betritt. Die Reaktionen und in diesem Zusammenhang stattfindenden Figurendarstellungen und -änderungen anderer Figuren betreffen allesamt auch ihr Schicksal. Da die Problemstellungen der anderen Figuren

⁵⁵² Zwar funktioniert die Titelgebung anderer lessingscher Dramen (*Miss Sara Samson*, *Minna von Barnhelm*, *Nathan der Weise*) in ähnlicher Weise, doch ist ‚*Emilia Galotti*‘ der einzige Titel, der ohne Adelsprädikat oder charakterisierendem Beinamen wirklich ausschließlich aus Vorname und Nachname der Hauptfigur besteht.

⁵⁵³ vgl.: Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 248ff.

Teilproblemstellungen ihres großen Problems sind, sind auch die Entwicklungen als Teilentwicklungen ihrer Entwicklung zu verstehen.

Im Einzelnen bedeutet dies, dass das weibliche Selbstbewusstsein und die Klugheit der Orsina, mit der die höfischen Machenschaften durchschaut werden, ebenfalls Teil der Figurenzeichnung Emilias sind. Bereits mit Blick auf Orsina hat sich gezeigt, dass diese Figur ein Subjektdasein im Drama darstellt, die Entwicklung dorthin allerdings bereits vor Dramenbeginn vollzogen hat. Damit erhält sie die Funktion im Drama, einen solchen Status im Horizont des Dramas sichtbar werden zu lassen und für die anderen Figuren als möglich aufzuzeigen. Folglich ist es nicht allzu fernliegend, ihre Entwicklung zu dem mündigen und selbstbewussten Status ihres ersten Auftritts nicht nur als exemplarisch für, sondern auch als Teilanlage in Emilia zu sehen. Auch wenn Orsinas kluges Durchschauen der Abläufe am Hof auf Einblicken aus ihrer Zeit am Hof als Mätresse des Prinzen beruht, steht Emilia diesem Durchschauen in ihrer Abwesenheit von der Bühne zwischen Auftritt III, 4 und V, 7 in keiner Weise nach. Dies zeigt sich in ihren Aussagen während des tragischen Finales und ist Teil ihres vielbeschriebenen Wandlungsprozesses⁵⁵⁴. Besonders naheliegend ist diese Annahme dadurch, dass beide Frauen bereits vor ihrem jeweils ersten Auftritt durch die Austauschbarkeitsdebatte anhand ihrer beiden Portraits parallelisiert wurden (vgl. Kapitel II 2.2). Somit scheint Emilia bereits durch ihr Nachdenken darüber, wie es ihr als Nachfolgerin Orsinas ergehen könnte, diese Phase mental zu durchlaufen und zum Ende des Dramas auf einem ähnlichen Reflexionsniveau mit einem ähnlichen Selbstbewusstsein wie Orsina anzukommen, was mit Blick auf das tragische Finale noch zu zeigen sein wird (vgl. Kapitel II 2.4.3). Emilias Entwicklung zu eben diesem Status, der bei ihr selbst jenseits der Bühne, nicht sichtbar auf dieser stattfindet, wird also in diesem Punkt durch Orsinas Aussagen auf der Bühne repräsentiert.

Dass Orsina vor dem tragischen Finale des Dramas die Bühne verlässt und nicht wieder auftritt, kann dabei als Zeichen gewertet werden, dass ihre selbstbewusste und gegenüber dem Hof überlegene Klugheit, die auf ihren Erfahrungen als Mätresse beruht, für Emilia, die sich festen moralischen Ansprüchen – auch was die Sexualmoral anbelangt – verschreibt, doch keine Lebensperspektive darstellt. Es ist bereits ein wichtiger Aspekt angesprochen, der Emilia in den Tod führen wird, was noch zu zeigen ist. Allerdings ist Orsinas Standpunkt durch die Prägungen, die sie, wie bereits dargestellt (vgl. Kapitel II 2.2), im Gespräch mit Odoardo

⁵⁵⁴ Mauser verweist darauf, dass „Emilia an diesem Punkt einen Bewußtseinsstand erreicht hat, der über den der anderen Protagonisten des Stückes hinausgeht.“ (Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 197). Siehe hierzu auch: Volkening: Charakter und Tugend, S. 253; Fick: Lessing-Handbuch, S. 352ff.

hinterlässt, auch im Gespräch zwischen Vater und Tochter während des tragischen Finales präsent.

Auch in dem bereits dargestellten (vgl. Kapitel II 2.3) Ringen des Prinzen um seine Verortung zwischen eigenen Begierden und Moralität ist einiges der Problemlage Emilias in Abwesenheit repräsentiert. Die Diskrepanz, die sich beim Prinzen zeigt, wenn er bei explizit formulierter Bewunderung des moralischen Verhaltens und der Werteinstanz Odoardos und Appianis gleichzeitig aber einen dekadenten, pflichtvergessenen und selbstsüchtigen Lebenswandel zeigt, erscheint zunächst nur als politischer Aspekt des Dramas. Wenn Emilia andersherum im Umgang mit der höfischen Welt und deren Verhalten zwischen Festigkeit und Erschütterung schwankt, dann ist dies eine Reaktion auf die Konfrontation wider Willen mit eben dieser durch das Verhalten des Prinzen. Wie bereits dargestellt (vgl. Kapitel II 2.3), geht das Ringen um ein mögliches Loslösen aus der höfischen Intrigenwelt beim Prinzen aber über die bloße Feststellung dieser Divergenz hinaus und eine Subjektwerdung ist über weite Strecken des Dramas eine realistische Möglichkeit. Somit ist auch die Bedeutung dieses Ringens als Teilbereich der Problematik Emilias weiter zu fassen als als die politische Dimension der Diskrepanz im Verhalten beider.

Der anhand des Prinzen ausgetragene Teilbereich des Problems Emilias ist in der Annahme oder Distanzierung der angestammten Wertewelt zu sehen. Dem Prinzen sind die Annehmlichkeiten des höfischen Lebens für die Befriedigung seiner egoistischen Gelüste ebenso nützlich wie sie für seine Subjektwerdung hinderlich sind (vgl. Kapitel II 2.3.7). Daher ist er in diesen Zusammenhängen so gebunden. Emilia ist ihrerseits in ihrem auf Moralität und Wertemaßstäben basierenden Weltbild, das ihr mit seinen Heilsversprechen bei moralischem Denken und Handeln in ihrem Leben den nötigen Halt gibt, verhaftet. Auch für sie stellt dieses Verhaftet-Sein neben der Funktion des Halt-Gebens einen Widerpart im Individualisierungsprozess dar.

Darüber hinaus haben sie den gleichen Grund, weshalb sie nicht als tugendhafte Subjekte leben können: Sie haben „so jugendliches, so warmes Blut“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 448f). Sie gehen unterschiedlich mit diesem Umstand um. Der Prinz begibt sich genau auf Grund dieser Disposition in die Annehmlichkeiten des höfischen Lebens zurück, obwohl er durch die Konfrontation mit der Wertewelt der Galottis durchaus eine Alternative kennengelernt hat und die Möglichkeit, als mündiges Subjekt zu leben, für ihn bestanden hätte. Emilia hingegen erkennt ihre Disposition und hält gleichzeitig an ihren Moralmaßstäben fest. Es bleiben ihre

Moralmaßstäbe, nicht aber ihr „kindliches Weltbild“⁵⁵⁵. Gerade indem diese in ihrer neuen Lebenssituation nicht immer noch, sondern erneut für gültig befunden werden, entsteht ihr Dilemma. Auf diese Weise bleibt ihr in der sie umgebenden Situation keine Möglichkeit des diesseitigen Überlebens und sie stirbt in eben diesem moralischen Dilemma (vgl. Kapitel II 2.4.3). Dennoch zeigt sich ein Stück gemeinsamer Figurendarstellung in der Emotionalität, gegebenenfalls der Libido, in der Aussage zu ihrem ‚so jugendlichen, so warmen Blut‘, die die beiden so ungleichen Vertreter der jungen Generation hier partiell eint. Das Ringen um die Verortung neben der tugendstrengen Rationalität Odoardos – die diesen allerdings auch nicht durchgängig charakterisiert, wie ebenfalls noch zu zeigen ist – das an der Figur des Prinzen im Drama vorgeführt wird, ist ein ebenfalls ausgelagerter Teil der Entwicklung Emilias. Diese Gemeinsamkeit ist auch eine Erklärungsmöglichkeit auf die Frage, warum sich Emilia von dem Prinzen angezogen fühlt, auch wenn sie diesen kaum kennt und er indirekt der Mörder ihres Bräutigams war⁵⁵⁶.

Prekärerweise ist der letzte Wunsch des Prinzen vor dem tragischen Finale ebenfalls ein Punkt der Gemeinsamkeit mit Emilia: „wenn Sie [...] mein Vater seyn wollten“ (Emilia Galotti, V, 5, S. 446). Auch für Emilia stellt sich – in Abgrenzung zu Sir William, der „lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt seyn“ (Miß Sara Sampson I, 1, S. 268) möchte – die Frage, inwiefern ihr Vater bis zum Schluss als eine väterliche Figur auftreten kann oder in der Kindstötung zum Schluss sämtliche Züge väterlicher Zuneigung verliert⁵⁵⁷ (vgl. Kapitel II 2.4.4). In jedem Fall gerät sein gesellschaftlicher Status als Familienvater in Gefahr, da die biologische Grundlage, seine Vaterschaft, nach dem Tod seiner Tochter auch unabhängig vom Skandalon der Tochtertötung nicht mehr vorliegt. Der besondere Aspekt ist genau bei dieser Frage, dass Emilia die väterliche Zuneigung aktiv einfordert. Ihre provokative These „[a]ber alles solche Thaten sind von ehedem! Solcher Väter giebt es keinen mehr!“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 449) zielt in die gleiche Richtung wie die Bedingung, die Orsina für den Mord am Prinzen gestellt hatte („wenn Sie ein Mann sind“ (Emilia Galotti, IV, 7, S. 436)): Sie sollen ihn zur Tat reizen.

Der an der Figur Claudias gezeigte Teilkonflikt Emilias besteht in der anfänglichen Naivität gegenüber dem Hof im Sinne von Unwissenheit, was die dortigen Abläufe, Gepflogenheiten und letztlich auch Intrigenbereitschaft und Amoralität angeht. Im Zuge der an der Familie Galotti/Appiani verübten Intrige wird ebenfalls für Claudia deutlich vorgeführt, dass sie mit

⁵⁵⁵ Bonn: Vom Schönen, S. 85.

⁵⁵⁶ vgl.: Fick: Verworrene Perzeptionen, S. 84.

⁵⁵⁷ vgl.: Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 311f.

klarem Verstand und selbstständigem Denken die Zusammenhänge der Intrige durchschaut, und erkennt, wie intrigant der Hof agiert. Das mutige Eintreten für ihre familiäre Angelegenheit durch deutliches und direktes Aussprechen des geschehenen Unrechts ohne Rücksicht auf Standesunterschiede und Hierarchien als mündiges, sich selbst erkennendes und beschreibendes Individuum ist dabei wichtig als Teilaspekt der Entwicklung Emilias. Auch sie durchlebt – durch die Annäherungsversuche des Prinzen begonnen und durch die Geschehnisse der Intrige, die Appiani das Leben kostete, weitergeführt – eine Entwicklung zur eigenständigen Moralinstanz, die sich in realer, auf eigenem Erleben und Ermessen beruhender Opposition zum Hofleben findet. Der Umstand, dass Claudia, wie bereits beschrieben (vgl. Kapitel II 2.1.4) nur scheinbar kapituliert, wenn sie kleinlaut auf die Fragen Odoardos, die den Gang der Intrige und die Motivationen hierzu zusammenbuchstabieren, und dabei eigentlich eine sinnvolle Einordnung ihrer selbst auf der Schwelle zum Subjekt in die sie umgebende Ordnung vollzieht, ist auch für Emilia bedeutsam. Ihr steht nämlich kein Weg zurück in den vertrauten Status des „zärtlich-empfindsamen Mädchens“⁵⁵⁸ offen. Sie hat nicht nur die Zuneigung des Prinzen und die Vereitelung ihrer Heiratspläne kurz vor der geplanten Hochzeit, sondern auch die Konfliktlage des fortschreitenden Entdeckens ihrer eigenen Gefühlswelt erlebt, die sich besonders in dem expliziten Erwähnen des eigenen „so jugendliche[n], so warme[n] Blut[es]“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 448f) zeigt. Die Rückkehr in die Position der Tochter steht ihr nicht frei⁵⁵⁹. Die Fragen, welche Wesensaspekte sie bei einem neuen Bräutigam erneut suchen will⁵⁶⁰ und ob sie aus moralischen Gründen überhaupt einen neuen suchen will und nicht ihrem verstorbenen Verlobten über dessen Tod hinweg treu bleiben will, stünden ihr bevor, wenn sie zunächst die akute moralische Bedrohung durch das Werben des Prinzen abgewehrt hätte. Damit wird noch einmal deutlich, nicht nur wie markant die Stelle in ihrem Leben ist, an der sie sich befindet, sondern auch wie eindringlich die Gefahr auf sie wirkt, die sich für ihre Figur daraus ergibt. So stellt diese Wiedereinordnung der Mutter auf der Schwelle zum Subjekt in die sie umgebende diesseitige Weltordnung zwar keine Teilentwicklung ihrer Tochter dar, weist jedoch auf ein Problem voraus, das sich dieser während des tragischen Finales stellen wird (vgl. Kapitel II 2.4.3).

⁵⁵⁸ Borchmeyer: Schwankung des Herzens, S. 68.

⁵⁵⁹ vgl.: Friedrich Kittler: Erziehung ist Offenbarung. Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 21. Stuttgart 1977. S. 111-137, S. 117.

⁵⁶⁰ Zum Problem der rationalen Liebeshe für die Frau im ausgehenden 18. Jahrhundert siehe: Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main 2003, S. 146f sowie Katja Deinhardt / Jutta Frindte: Ehe, Familie und Geschlecht. In: Hans-Werner Hahn / Dieter Hein (Hg.): Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption. Köln 2005. S. 253-272.

Odoardo hat sich, wie im Laufe dieses Kapitel dargestellt werden konnte (vgl. Kapitel II 2.1 – 2.3), an den Subjektwerdungs- beziehungsweise Subjektseinsaspekten aller anderer Figuren ‚abgearbeitet‘, sich in Anlehnung an und in Opposition zu den anderen Figuren bereits weit von seiner Typisierung individualisiert, wenn er Emilia an dieser Stelle gegenübertritt. Sein inneres Reifen durch das dargestellte komplexe Geschehen aus Annäherung an und Abgrenzung von den moralischen Standpunkten der übrigen Figuren ist stellvertretend auch für ihre Positionierung im Interessensfeld ihrer Umgebung zu sehen.

Die Perspektive der Titelheldin, ihre subjektive Wahrnehmung oder Ahnung der Geschehnisse, bleibt also auf der Bühne präsent, auch wenn diese selbst lange nicht anwesend ist. Tritt sie zum Schluss des Dramas wieder auf, sind ihre Gemütsverfassung und ihr Handeln so verwunderlich wie für Odoardo für den Rezipienten in diesem Zusammenhang nicht, obwohl sie lange nicht mehr selbst zu sehen war. Indem sie alles ahnt, ist es für den idealen Zuschauer, als hätte sie alles Bühnengeschehen in der Zwischenzeit beobachtet. In den Auftritten, in denen Emilia mit Namen, im Bild oder als Figur ‚selbst‘ auf der Bühne steht⁵⁶¹, sind die entsprechenden Figurenanteile dann doppelt ‚zu sehen‘. Das in ihrer Abwesenheit auf der Bühne Dargestellte entspricht dabei ihrer Wahrnehmung.

Das Ehrverständnis der Titelheldin, das sie zu ihrem Suizidwillen bringt, wird also nicht nur durch die (‚Beobachtung‘ der) Geschehnisse auf der Bühne in ihrer Abwesenheit geprägt. Andersherum ist es auch ihr Ehrverständnis, das die Geschehnisse der Bühne auswählt, indem es den Tathergang selektiert und bewertet. Auch hier wird die These von der Subjektivität der Dramendarstellung bestärkt. Mit dieser gegenseitigen Abhängigkeit ist die starre Opposition zwischen Dramenkomposition und eigener Entwicklung der Protagonistin aufgehoben: Beides geht ineinander über und die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz (vgl. Kapitel I 2) erreicht ihren Höhepunkt⁵⁶². Mit der Verdichtung

⁵⁶¹ Tang sieht hier bereits darin „[d]as spannungsreiche Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Schauspiel“ (Tang: Inszenierung der Einbildungskraft, S. 151.) beginnen.

⁵⁶² Man könnte, im Rückblick die Dramenhandlung vom Schluss her betrachtend, so weit gehen zu sagen, es sei nicht das tatsächliche Geschehen, das Emilia in ihrer Abwesenheit nicht mitbekommen, aber geahnt hat, sondern eine Vision, ein Albtraum der Protagonistin, der dem Zuschauer in ihrer Abwesenheit auf der Bühne präsentiert wird. Davon ausgehend, könnte man weiter fragen, ob es tatsächlich die Annäherung des Prinzen in der Messe gegeben hat oder ob nur eine wie auch immer geartete Begegnung durch ein überhöhtes Tugendideal Emilias von dieser als solche empfunden worden ist. Damit gerät das gesamte Dramengeschehen in den Verdacht, eine sich mehr und mehr aufbauende Introspektion in die Figur Emilias zu sein. Dass, „gerade weil Hettore Gonzaga (...) kein Tyrann ist“ (Joachim Schmitt-Sasse: Das Opfer der Tugend – Zu Lessings „Emilia Galotti“ und einer Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jhd. Bonn 1983, S. 32.), die soziale Anklage von seiner Person weg auf eine Systemkritik gelenkt wird, fällt ohnehin auf. Mit dieser introspektiven Interpretation büßt aber das ganze Drama deutlich an politischer Sprengkraft ein und gewinnt eine verstärkt psychologische Lesart hinzu, wenn nicht der Prinz einen objektiv verwerflichen Abgriff auf die Tugendhaftigkeit und Jugend der Bürgerstochter verübt hat, sondern Emilia auf Grund ihrer eigenen Erziehung das Verhalten von Menschen ihrer Umwelt ‚überinterpretiert‘. Jedoch ist auch die Feststellung eines ‚Überinterpretierens‘ an dieser Stelle nicht

aller dieser dramenkompositorischen Anlagen in dem argumentativen Ringen um den folgenschwersten Schritt im Drama (vgl. Kapitel II 2.4.3) erreicht auch die Lückenlosigkeit der Konzeption des Dramas im Sinne der moralischen „Algebra“⁵⁶³ des Stückes einen ‚Kulminationspunkt‘ innerhalb der Gattung.

Für die Figur Emilias wiederum wird deutlich, dass sie nicht passiv das Wertesystem ihres Vaters übernommen hat. Es ist vielmehr seine Entwicklung, die als Teilentwicklung ihrer Individualisierungsbewegung zu sehen ist. Diese ist beeinflusst von den Geschehnissen im Verlauf des Dramas. Der hierbei dargestellte Wertemaßstab⁵⁶⁴ ist handlungstreibend während des tragischen Finales, während dessen eine Art ‚Staffelstabübergabe‘ zwischen den Generationen dargestellt wird (vgl. Kapitel II 2.4.3). Für Emilia bedeutet diese allerdings, dass sie weder willenlos noch zufällig auf die tugendrigorose Seite ihres Vaters getrieben wird. Sie entscheidet sich aktiv.

Das Problem der jungen Frau stellt sich in drastischer Zuspitzung und dennoch erneut an der Schwelle zum Erwachsenenalter. Erneut entsteht auch ihr Problem im Umfeld eines möglichen Übertritts vom Status der tugendhaften Tochter in den der tugendhaften Ehefrau, der ihr allerdings in doppelter Weise, durch den Wegfall ihres Bräutigams und durch die juristische wie auch von ihrer Seite moralische Problematik in der Nachfolgesituation, verstellt ist. Durch die Annahme der Figurenanteile Emilias wird rückblickend auch für ihre Figur deutlich, dass auch diese „in verschiedenen Situationen [...] immer wieder neue Seiten ihres Ich enthüllen“⁵⁶⁵ kann, sodass die „Illusion einer komplexen Gestalt [entsteht], in der sich Gutes und Schlechtes mischt, die eine Vergangenheit besitzt“⁵⁶⁶. Auch das „Einmalige und Unwiederholbare“⁵⁶⁷ ihres Schicksals ist unverkennbar. Dass sie eine innere Wandlung durchlebt haben und dafür den

mehr so einfach, da die Objektivität des Dargestellten ins Wanken gerät. Dieser Lesart zufolge ist die Objektivität des dargestellten Bühnengeschehens nicht mehr gegeben. Die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz (vgl. Kapitel I 2) erreicht damit auch dramenkonzeptorisch ihren Höhepunkt.

Diese Interpretation des Bühnengeschehens als Introspektion in das Innenleben Emilias auf Emilias Tod rückbezogen, wird nicht nur die Flucht durch ein Umentscheiden Emilias umgedeutet, sondern auch der Tod. Emilia scheint sich tatsächlich, auch wenn sie sich vorher der Ereignisse in ihrer Abwesenheit, beziehungsweise ihrer Alpträumvisionen, bewusst ist, erst im Verlauf des Auftritts, an deren Ende sie stirbt, dazu zu entschließen, dass es keinen anderen Ausweg aus der Situation für sie gibt als den Tod. Diese Sinneswandlung tritt durch einen Argumentaustausch ein, der einer philosophischen Auseinandersetzung über das Menschenbild der beiden ähnelt, poetologisch gesehen über das „individualistische Menschenbild“ (Ulrike Horstenkamp-Starke: „Daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwut!“ – Autorität und Familie im deutschen Drama. Frankfurt am Main 1995, S. 48.) der Aufklärung. Die Flucht ändert sich von einer real gedachten Flucht in eine Flucht aus dem Leben.

⁵⁶³ Reh: dramatische Algebra, S. 45-64.

⁵⁶⁴ vgl.: Mauser: >Ich stehe für nichts<, S. 121.

⁵⁶⁵ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁵⁶⁶ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁵⁶⁷ Pfister: Das Drama, S. 245.

Bereich ihrer Typisierung des „zärtlich-empfindsamen Mädchens“⁵⁶⁸ verlassen haben muss, um den Standpunkt ihrer eigenen Werteinstanz zu erreichen, ist bereits deutlich geworden. Die dafür notwendigen Schritte sowie die Frage nach einer möglichen Weiterentwicklung zum Subjekt lassen sich am tragischen Finale des Dramas festmachen, das im Folgenden zu analysieren ist (vgl. Kapitel II 2.4.3 und 2.4.4).

2.4.3 Die Auswirkungen für das tragische Finale

Im Zentrum der Erkenntnisse des tragischen Finales steht das bereits erwähnte Eingeständnis Emilias: „Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes. [...] Ich stehe für nichts“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 448f). Von dieser Erkenntnis geht der weitere Gang der Handlung aus.

So verlangt diese Erkenntnis nach der Einordnung eines mindestens amourösen, gegebenenfalls auch erotischen Gefühls in den Wertekosmos, den beide Figuren teilen. Odoardo hat sich diesen über die Dramenhandlung hinweg erarbeitet beziehungsweise von dem bereits der tugendhaften Lebensweise verschriebenen Standpunkt seiner Exposition her gefestigt. Dies geschieht, wie erwähnt auch stellvertretend für seine Tochter, im Zusammentreffen mit den anderen Figuren des Dramas in Annäherung an und Abgrenzung von deren Standpunkten. Von dieser Feststellung vor dem Wertekosmos der beiden Figuren geht im Folgenden eine Argumentationskette aus, die letztlich zu Emilias Tod führt. Damit wird an dieser Stelle, obwohl bisher der Gang der Dramenhandlung dem moralischen Standpunkt beider Recht gegeben hat, die Frage nach „falschen Vollkommenheiten“⁵⁶⁹ der Tugendvorstellungen beider deutlich.

Allerdings ist bei genauerem Hinsehen der Verweis auf ihre eigene Libido gar keine Selbstcharakterisierung, sondern ein Verweis auf gesellschaftliche Zustände. Emilia begeht im Drama keinen Fehler, abgesehen von dem Verheimlichen des in der Kirche Erlebten ihrem Vater und ihrem Bräutigam gegenüber, die allerdings auch keine Kompetenz und keine realistische Möglichkeit gehabt hätten, auf Grund dieses Wissens irgendetwas am Gang der Handlung zu ändern, sodass fraglich ist, ob es sich mit diesem Verheimlichen überhaupt um einen Fehler handelt.

⁵⁶⁸ Borchmeyer: Schwankung des Herzens, S. 68.

⁵⁶⁹ Karl Eibl: Moral als Disposition. In: Markus Fauser (Hg.): Gotthold Ephraim Lessing. Neue Wege der Forschung. S. 58-74, S. 61.

Tochter- beziehungsweise Selbsttötung, die beide „die heroische Vernichtung der sinnlichen Existenz“⁵⁷⁰ darstellten, werden im Verlauf der Dramenhandlung als die einzigen Möglichkeiten der jungen Frau, den gesellschaftlichen Zwängen und dem moralischen Dilemma zu entkommen, aufgezeigt. So rückte Emilias Schicksal insgesamt in die Nähe einer heroischen Tragödie⁵⁷¹. Haltbar ist das Trauerspiel der Mitleidspoetik⁵⁷² nur in der Kombination zweier Erklärungen: Emilia ist insofern nicht fähig, in der Gesellschaft zu leben, als sie viel zu ängstlich vor einem „möglichen künftigen Verschulden“⁵⁷³ ist, das sie in der Zukunft tatsächlich zu einer Sünderin machen könnte. Damit stellt sich die viel thematisierte Frage nach den Gefühlen, die Emilia an dieser Stelle für den Prinzen zu haben beginnen könnte⁵⁷⁴. Vor allem bedeutsam wird an dieser Stelle allerdings ihr fehlendes Vermögen, mit einer wie auch immer gearteten Gefühlsregung ihrerseits umzugehen. Es ist erneut das „Vakuum an Umgangsformen“⁵⁷⁵ im weitesten Sinne, das die junge Frau an der Schwelle zu ihrer neuen Individualität, am Scheideweg zwischen Kindheit und Erwachsenenalter, in die Enge treibt.

Geht man von einer Selbstständigkeit im Denken der Tochter aus, wirft dies an dieser Stelle auch ein anderes Licht auf das bereits thematisierte (vgl. Kapitel II 2.1.4) Fernbleiben der Mutterfigur von der Bühne im letzten Aufzug und die fehlende Möglichkeit der Mutter, mit ihrem Konzept und ihrer Lebensphilosophie der Tochter zu einer Perspektive im Leben verhelfen zu können. Entgegen der gängigen Interpretation kann man vor dem Hintergrund dieser selbstständigen Entscheidung Emilias nicht mehr von einem dramatenkonzeptionellen Verdrängen der Mutter, die „als Matrone [...] keine fünf Akte wert“⁵⁷⁶ ist, von der Bühne sprechen. Auch ist es folglich nicht der Wegfall des kontinuierlichen Widerstreits der väterlichen und der mütterlichen Position in der Werteerziehung und des daraus resultierenden

⁵⁷⁰ Fick: Verworrene Perzeptionen, S. 86.

⁵⁷¹ vgl.: Bernd Witte: Vom Martyrium zur Selbsttötung. Sterbeszenen im barocken und im bürgerlichen Trauerspiel. In: Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur. Bd. 23. Amsterdam 1994. S. 409-430, S. 414ff.

⁵⁷² vgl.: Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 248ff.

⁵⁷³ Neuß: Tugend und Toleranz, S. 197.

⁵⁷⁴ Zur Thematik der Grenzverschiebung zwischen Entführung und Verführung Emilias durch den Anschlag auf ihre Hochzeitskutsche siehe: Frömmer: Vom politischen Körper zur Körperpolitik, S. 176ff.

Zur Frage nach Emilias Gefühl der Liebe zum Prinzen siehe u. a.: Klaus Peter: Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel. Wiesbaden 1980, S. 27f sowie Fick: Verworrene Perzeptionen, S. 84.

Zur Frage des diesen Gefühlen entgegenstehenden Tugendbegriffs siehe: Christopher Wild: Der theatralische Schleier des Hymens. Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 74. Bd. 1. Stuttgart 2000. S. 189-220, S. 191ff sowie Qing Wang: „Ich will nichts wissen!“. Tabus und ihre Literarisierung um 1800: Lessing, Kleist und Goethe. Würzburg 2016, S. 94ff.

⁵⁷⁵ Marx: Begehren der Unschuld, S. 285.

⁵⁷⁶ Möhrmann: Vergessene Mütter, S. 90.

für Emilia gewohnten Gleichgewichts, der Emilia in den Tod führt. Vielmehr folgt das Drama seiner Titelheldin in ihrer Wahrnehmung. Diese nimmt zu Beginn der Dramenhandlung bis etwa zu deren Mitte (bis Auftritt III, 8) noch in etwa gleichberechtigt die Positionen ihres Vaters und ihrer Mutter wahr und handelt, zerrissen zwischen den beiden, mal nach der einen, mal nach der anderen. In der zweiten Hälfte des Dramas nimmt sie immer stärker die Position ihres Vaters wahr, sucht seinen Rat, handelt nach seinen Prinzipien, gerade weil sie mehr und mehr auch ihre werden.

Diese allmähliche Übernahme muss in diesem Fall aber anders gedacht werden als als passive Übernahme⁵⁷⁷. Odoardos Position der bürgerlichen Tugendvorstellungen wirkt also nicht auf Emilia ein und sie kann sich auf Grund ihrer Jugendlichkeit, Unbedarftheit und Orientierungslosigkeit in den Wertesystemen der Umwelt einer passiven Übernahme nicht erwehren. Vielmehr sucht sie umgekehrt aktiv mehr die Auseinandersetzung mit den Werten des Vaters in dem Moment, in dem sie erkennt, dass diese eine haltversprechende Lösung für ihre in den Entwicklungen aller Figuren gezeigten, imaginierten Erfahrungen bieten.

So steht Emilia, als „subjektivistische[r] Mensch[]“⁵⁷⁸ im Mittelpunkt dieses entscheidenden Auftritts⁵⁷⁹. Ihre Absicht steht demnach schon von Anfang des Auftritts an fest. Mit der Aufforderung, „[l]assen Sie uns fliehen, mein Vater“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 447), meint sie zunächst vermutlich noch eine reale Flucht innerhalb diesseitiger Grenzen. Im Weltbild ihrer festen christlichen Wertvorstellungen ändert sich jedoch nur wenig, wenn sie zum Schluss des Auftritts auf eine Flucht ins Jenseits umschwenkt, da sie in ihrem christlichen Weltbild dieses Jenseits als Gegenüber des diesseitigen Lebens durchgängig mitdenkt.

Von Anfang des Auftritts an ist sie die Trägerin der Ehrvorstellung, die für den Gang der Handlung entscheidend ist, und der Vater derjenige, der „sich wohl vor [ih]r schämen“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 447) muss. Der Standpunkt für ein solches Ehrverständnis ist bereits zuvor entwickelt worden, und so geht es bereits mit dem ersten Wortwechsel des Auftritts um die Selbst- und Fremdeinschätzung in diesem Punkt. Es geht im Dialog von Vater und Tochter von Anfang an nicht ausschließlich um die Einschätzung des Geschehenen. Vielmehr ist die Frage nach der inneren Ruhe der Tochter auch eine nach dem Wesen derselben. Die Wortgewalt ihrer rhetorischen Fragen zeigt ebenso deutlich einen inneren Standpunkt wie die selbstbewusste

⁵⁷⁷ vgl.: Wurst: Familiäre Liebe, S. 129.

⁵⁷⁸ Guthke: Bürgerliches Trauerspiel, S. 87.

⁵⁷⁹ Mit dieser Thematik beschäftigt sich Sanna in Ansätzen (vgl.: Sanna: Lessings >Emilia Galotti<, S. 9ff.). Unter der Überschrift „Vom Typ zum Individuum“, vergleicht sie allerdings vorrangig politische und private Interessenssphären. Die Möglichkeit einer Figurenentwicklung wird dabei lediglich gestreift (vgl.: Sanna: Lessings >Emilia Galotti<, S. 19f.)

Behauptung des eigenen Willens gegenüber den Höfischen: „Aber was nennen Sie ruhig seyn? Die Hände in den Schooß legen? Leiden, was man nicht sollte? Dulden, was man nicht dürfte?“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 448). Spätestens die bereits zitierte sentenzhafte Aussage, „[d]ieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 448), ist nicht nur eine Charakterisierung des Gegenübers, sondern ex negativo auch eine Selbstcharakterisierung. Die weiteren Handlungsanweisungen Emilias unterstreichen, dass sie e contrario die Annahme formuliert, dass ihr neben dieser irdischen Existenz⁵⁸⁰ ein auf Grund ihrer untadeligen Lebensweise positiver Ausblick auf das Jenseits bevorsteht. Während der Jenseitsbezug an dieser Stelle nicht mit einer Abwertung des irdischen Lebens einhergeht, bleibt dessen Hochschätzung als grundlegende Wertungsmaxime bestehen. Es wird allerdings eine Blickwinkelveränderung vorgenommen. Indem eine Einschätzung jenseitiger Belohnungsmechanismen, christlicher Erlösungslehre⁵⁸¹ folgend, beschrieben werden, wird der Beurteilungsrahmen wie bereits zuvor bei dem Aus-dem-Leben-Scheiden als geringeres Übel gegenüber der eigenen Verführbarkeit in Richtung des Jenseits geöffnet und damit verschoben. Spätestens durch diese Aussage, mit der sich Emilia selbst als eben nicht Lasterhafte implizit selbstkommentiert⁵⁸², zeigt sie sich als Subjekt, das seine eigene Lebensweise, Position, Vergangenheit und die Zukunftsoptionen reflektieren kann.

Diese Aussage stellt zugleich den Höhe- wie auch den Wendepunkt ihrer im Drama gezeigten Entwicklung dar. Die Anlage ihrer Figur ist damit in höchstem und auch in subtilstem Maße dynamisch⁵⁸³. So, wie sie paradoxerweise in dem Moment des Beginns ihrer Individualität im Dialog mit ihrer Mutter die einzige möglicherweise als Fehler zu klassifizierende Handlung ausführt, die ihre Mitschuld an ihrem physischen Untergang später ausmachen wird, so leitet sie gerade mit dieser Aussage, die an dieser Stelle das Erreichen der höchsten Bewusstseinsstufe für sie markiert, ihren Tod ein. Vor dem benannten Hintergrund der Hochschätzung irdischen Lebens erscheint dies nicht unproblematisch.

Es ist allerdings bezeichnenderweise nicht diese Aussage, die ihren Vater zum Ausführen des Tötungsakts bewegt. Vielmehr ist es die Einreihung seiner möglichen Tat in einer Reihe literarischer ‚Exempla‘⁵⁸⁴, die sie ihm – literarisch gebildet – vorhält. In der Verletzung seines

⁵⁸⁰ Die Annahme Wehrlis, man könne aus dieser Aussage bereits ableiten, dass den Tugendhaften ausschließlich der Tod bleibe (vgl.: Beatrice Wehrl: Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Dramen. Tübingen 1983, S. 140.), ist der Figurenrede an dieser Stelle nicht zu entnehmen.

⁵⁸¹ vgl.: Harald Wagner: Art. Satisfaktionstheorien. In: Walter Kasper (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. 11 Bde. 3. Aufl. Bd. 9 Freiburg 2009, S. 82f.

⁵⁸² vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

⁵⁸³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

⁵⁸⁴ vgl.: Jane Chaplin: Livy's exemplary history. Oxford 2000.

väterlichen Stolzes durch die Aussage, „[a]ber alles solche Thaten sind von ehemdem! Solcher Väter giebt es keinen mehr!“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 449), ist nur ein Teil der Erklärung seines Handelns zu sehen. Vielmehr liefert Emilia ihm durch ihre Exempla-Zitation auch Vorbilder für die ungeheuerliche Tat, die dadurch ein Stück ihrer Unmöglichkeit verliert. An dieser Stelle wird deutlich, dass Odoardo sich während dieser moralischen Auseinandersetzung in einer Extremsituation seines Lebens von der Souveränität, die die Typisierung als tugendstrengen Familienvater mit sich bringt, nicht leiten lassen kann und sich von dem für ihn exponierten Typenschema entfernt. Nun könnte durch die Zitation der Exempla der Eindruck entstehen, diese Entwicklung würde statt auf Individualität auf ein neues Typenschema zielen. Die zitierten Exempla sind allerdings keine Typenschemata, sondern ebenfalls Figuren in Extremsituationen. Odoardo sucht also in seiner Extremsituation keine neue Typisierung, in die er sich flüchten kann. Vielmehr sucht er nach einem Vorbild, von dem geleitet er in der Ausführung seiner Tat individualisiert von sämtlichen Typenschemata handeln kann.

2.4.4 Das Skandalon der Tochtertötung

Emilia Galotti stirbt durch den Dolch, mit dem sie ihr Vater „durchsticht“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 370). Mit der Anspielung an zwei literarische Vorbilder, an Augustinus⁵⁸⁵ und Livius⁵⁸⁶, reizt Emilia ihren Vater dazu, sie umzubringen, sodass „Elemente sowohl einer Tötung durch den Vater Odoardo als auch solche der Selbsttötung Emilias“⁵⁸⁷ im tragischen Finale des Dramas vorhanden sind. Die Todesursache stimmt also mit der Frau des literarischen Vorbilds, der Verginia bei Livius, überein, mit der sie die Tötung durch ihren Vater provoziert. Nur hat Emilia diese Tat eingefordert. Sie „führt ihren Tod selbst herbei, indem sie den Vater anfleht, sie zu töten“⁵⁸⁸. Dadurch entstehen die Elemente des Suizids⁵⁸⁹.

Dem Vater, dessen Moralinstanz an eben dieser Stelle von der der Tochter abgelöst wird, bleibt zum Ende des Auftritts nach dem intensiven Dialog mit seiner Tochter nur noch, das auszuführen, wozu die Tochter ihn mit ihrer Argumentation führt. Dabei weiß er genau, dass er seine eigene Tochter tötet und sich „selbst in das Gefängnis“ (Emilia Galotti, V, 8, S. 450)

⁵⁸⁵ vgl.: Aurelius Augustinus: Vom Gottesstaat. Hrsg. von Carl Andresen. München 1977, I, 26, 45f.

⁵⁸⁶ vgl.: Titus Livius: Ab urbe condita. Robert Ogilvie (Hg.). Oxford 1974, III, 44-49, S. 205ff.

⁵⁸⁷ Wilfried Barner: Goethe und Lessing. Eine schwierige Konstellation. Göttingen 2001, S. 26.

⁵⁸⁸ Stephan: Frauenbild und Tugendbegriff, S. 9f.

⁵⁸⁹ Zur systematischen Betrachtung des Suizids siehe: Bähr: Selbsttötung, S. 1-19, S. 6ff sowie zur Einordnung der Tötung Emilias in die Reihe ihrer literarischen Exempla: Andreas Bähr: Die tödliche Verletzung weiblicher Ehre. *Emilia Galotti* im Kontext der aufklärerischen Problematisierung von Selbsttötung. In: Andreas Bähr / Hans Medick (Hg.): Sterben von eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis. Köln / Weimar / Wien 2005. S. 65- 88, S. 67ff.

liefert. Auch in diesem Umgang entscheidet er folglich individualisiert. Sämtliche Typisierungen hat er verlassen müssen, um eine solch außergewöhnliche Tat vollbringen zu können. Schließlich ist er durch den Tod seiner Tochter selbst mit seiner gesellschaftlichen Position konfrontiert, da ihm nun die biologische Grundlage der Einordnung als Familienvater, seine Vaterschaft, fehlt. Die Existenzialität seiner Entscheidungssituation ist mehr als deutlich. Seine Selbsteinschätzung „[d]och, meine Tochter, doch“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 449) ist durch ‚ich bin ein solcher‘ zu ergänzen, was er in seiner simultanen Handlung „*indem er sie durchsticht*“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 449) manifestiert ist. Er drückt damit, ähnlich wie seine Frau in deren Selbsteinschätzung als Löwin (vgl. Kapitel II 2.1.3), eine Einsicht in seine Individualisierung auf allgemeiner Ebene aus. Auch bei ihm zeigt der Umstand, dass er folglich auf der Schwelle zum Subjekt stehen bleibt, die Größe des Schrittes an, den dies für ihn bedeutet.

Doch bleibt es die Tochter – bis zum Schluss die aktiv Handelnde – die mit der letzten sentenzhaften Behauptung, der Vater habe eine „Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblätter“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 449), der Tat einen höheren Sinn verleiht. Die Freiheit des sich selbst in der Extremsituation des eigenen Seins reflektierenden Subjekts ist dabei bis zur Schmerzgrenze dessen ausgereizt, was für den intendierten Rezipienten im Zusammenhang der bereits erwähnten Dramenwirkung der Rührung (vgl. Kapitel II 2.4.2) erträglich ist. Das Skandalon der Tochtertötung bleibt eine verstörende Lösung des Konflikts in der zwischenmenschlich ‚maximalen Katastrophe‘.

Durch den Kontrast zu der gänzlich passiven, namentlich nicht einmal erwähnten Virginia⁵⁹⁰, wird Emilias aktives Auftreten betont und ihre Individualität erneut unterstrichen. Gleichzeitig rückt sie dadurch näher an eine weitere weibliche Figur der klassischen Antike, die sich nach tatsächlich erlittener Vergewaltigung selbst tötet und die ebenfalls als vorbildhaft für das Drama gilt⁵⁹¹: Lucretia. Alle drei Frauen sterben durch eine Stichwaffe (Dolch, Messer, Schwert) einen typisch männlichen Tod. Während Virginia und Lucretia im Kontext kriegerischer Auseinandersetzungen sterben und ihr Tod durch das Schwert eher als erweitertes Schlachtfeld interpretiert werden kann, ist der Konflikt bei Emilia in die private Sphäre verlegt, wenn sie auch nicht „von allem Staatsinteresse befreiet[]“⁵⁹² wird⁵⁹³. Sie stirbt in einem tatsächlich

⁵⁹⁰ vgl.: Livius: Ab urbe condita, S. 205ff.

⁵⁹¹ Vergleiche etwa: Neuß: Tugend und Toleranz, S. 226ff.

⁵⁹² Gotthold Ephraim Lessing: Brief an Karl Lessing vom 01.03.1772. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Wilfried Barner (u. a.) (Hg.). Bd. 11/2. Hg. v. Helmuth Kiesel. Frankfurt am Main 1988, S. 362.

⁵⁹³ vgl.: Reh: dramatische Algebra, S. 50.

verhältnismäßig intimen Dialog mit ihrem Vater. In diesem Zusammenhang kommt neben der Bedeutung des männlichen Kampfinstrumentes die zweite Bedeutung des Dolches zum Tragen: das phallische Symbol.

Viele Deutungen der intimen Schlusszene von Vater und Tochter sehen in dem Akt des ‚Durchstechens‘ einen „Hauch von Inzest über die Rampe“⁵⁹⁴ wehen. Auch hier ist die Literarizität des rezipierten Geschehens von entscheidender Bedeutung, denn nur durch das Wissen um dieselbe kann sich für den Rezipienten die zweite, metaphorische Ebene eröffnen, die die Ausdeutung des Auftritts V, 7 als Inzestanspielung möglich macht. Die bereits dargestellte Verschmelzung der Perspektive von Drama und seiner Titelfigur greift gleichsam in das Dramengeschehen selbst ein. So ist die Inzestthese auch mit der Annahme einer Aufwertung des Subjekts der Haupt- und Titelfigur im Drama nicht von der Hand zu weisen, jedoch muss auch diese in diesem Zusammenhang neu betrachtet werden.

Die Grundannahme, dass es sich bei dem ‚Durchstechen‘ der ganzen Frau als totum pro parte für die Jungfräulichkeit handle, die als Zeichen des sittsamen Lebens einer unverheirateten Frau des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Bedeutung trägt, ist auch in diesem Rahmen noch sehr plausibel. Sie wird unterstützt durch das Deflorationsymbol in Emilias moralischer Legitimation der Handlung ihres Vaters, er habe eine „Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 449). Doch hat die Rose eine über die Handlungsebene hinausreichende symbolische Bedeutung. Sie ist als literarisches Symbol „in der Regel auf die Frau unter dem Aspekt ihres Sexualverhaltens bezogen“⁵⁹⁵. Dabei ist die unversehrte Blüte durchaus im organischen Sinne mit der weiblichen Jungfräulichkeit assoziiert, wohingegen die Dornen für die darunter verborgene ungehemmte Sexualität der Frau stehen⁵⁹⁶. Wenn nun der Vater diese bricht, so ist er es, der im übertragenen Sinne ihre unberührte, keusche Schönheit, aber auch ihre ungehemmte Sexualität vernichtet.

Der Sturm, vor deren Entblätterung die junge Frau sich fürchtet, wird gemeinhin als das Verhalten eines männlichen Werbers von den Avancen bis zur sexuellen Vereinigung, das ihr Stück für Stück ihre unbefleckte Ehre, aber vielleicht auch ihre sexuelle Lust nehme, sie derer entblättere, oder gar als die Gewalt eines Vergewaltigers gesehen⁵⁹⁷. Der Vater, der die Tochter nicht an einen solchen Freier verlieren möchte, kann somit auf die moralische Verwerflichkeit des Prinzen schauen und die Tochter nicht an diesen verlieren wollen. Er kann aber auch in

⁵⁹⁴ Neumann: Der Preis der Mündigkeit, S. 49.

⁵⁹⁵ Neuß: Tugend und Toleranz, S. 194.

⁵⁹⁶ vgl.: Neuß: Tugend und Toleranz, S. 194.

⁵⁹⁷ vgl.: Neuß: Tugend und Toleranz, S. 194.

narzisstischer Liebe mit der Loslösung der eigenen Tochter aus der engen väterlichen Bindung generell nicht umgehen⁵⁹⁸. Die Inzestthese erscheint in der Forschungsliteratur⁵⁹⁹ dabei vor allem deshalb so brisant, da die Fragen, ob ein realer Inzest auf der Textebene metaphorisch umschrieben wird oder ein nicht stattfinden dürfender auf der Figurenebene metaphorisch umschrieben wird und ob es sich dabei um eine real-organische oder eine platonische Vereinigung handeln würde, nicht behandelt werden.

Beide Abgrenzungsfragen, wie auch die Frage, ob die Annahme einer dieser Varianten überhaupt plausibel ist, erübrigen sich, wenn man genau betrachtet, was durch das Erstechen der Tochter passiert: Die junge Frau scheidet in einem Moment aus dem Leben, indem sie den Status des noch nicht erwachsenen, noch nicht sexualisierten Menschen noch nicht verlassen hat. Sie bleibt Tochter. Im Sinne der uneigentlichen Sprache⁶⁰⁰ wird ganz unabhängig von der dargestellten direkten Inzestfrage in der Umarmung von Vater und Tochter in deren Streben eine narzisstische Vereinigung beider gezeigt, die psychologisch gesehen automatisch inzestuöse Züge trägt. Das Deflorationsymbol thematisiert an dieser Stelle das bereits beschriebene (vgl. Kapitel II 1.4.3) soziokulturelle Problem des Übergangs der jungen Frau in den Status der sexualisierten Frau. Der Umstand, dass sie nicht als Ehefrau und Mutter, sondern im gesellschaftlich problematischen Status der Mätresse in diesen eintreten würde, erschwert das damit verbundene Problem des Loslassens in ihrer Herkunftsfamilie auf einer gleichsam metonymischen Ebene.

Das tragische Finale des Dramas erhält in diesem Zusammenhang eine zusätzliche verstörende Ebene, die das Skandalöse der Tochtertötung noch unterstreicht. Die Einbettung in einen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang verleiht dem Skandalon der Tat noch mehr Gewicht, da es nicht nur die Singularität eines solchen Ereignisses potentiell aufhebt, sondern auch die Ausweglosigkeit der Situation vor der Tötung für beide beteiligten Figuren deutlich werden lässt. Es ist „ein erschreckend systematischer Prozeß der Empfindung“⁶⁰¹, der dabei auf ihren Tod zuführt. An dieser Stelle wird noch einmal deutlich, warum das Drama eine detailgenaue Darstellung aller Figuren in verschiedenen Abstufungen der Subjektwerdung für die Darstellung des Gesamtkonfliktes benötigt.

⁵⁹⁸ vgl.: Marx: Begehren der Unschuld, S. 295.

⁵⁹⁹ vgl. z. B.: Neumann: Der Preis der Mündigkeit, S. 49.

⁶⁰⁰ vgl.: Claudia Brinker-von der Heyde / Andreas Gradt / Nina Kalwa: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Eigentlichkeit: Zum Verhältnis von Sprache, Sprechen und Welt. Berlin 2015. S. 1-13, S. 6f.

⁶⁰¹ Nolting: Dialektik der Empfindung, S. 217.

Jedoch muss diese Annahme einer inzestuösen Vereinigung von Vater und Tochter durch den Dolch mit Blick auf die Subjektkonstitution der Emilia noch einen Schritt weiter gedacht werden: Nicht primär Odoardo „durchsticht“ (Emilia Galotti, V, 7, S. 449) lieber, sondern Emilia lässt sich lieber durchstechen, als dass sie – in ihren Augen – sündhaft weiterlebt. Es ist Emilia, die die Tat motiviert. Der Vater ist nur der Ausführende derselben. Emilia aber fürchtet sich nicht vor männlichen Zudringlichkeiten, sondern vor sich selbst und davor, dass dem Himmel „sündigen wollen, auch sündigen“ (Emilia Galotti, II, 6, S. 399) ist. Der Sturm ist letztlich also Emilias eigener Gefühlssturm, das Gewahrwerden ihrer selbst als erwachsene, empfindsame und für sexuelle Reize empfängliche Frau. Was sie hier wie ein Sturm überrollt, ist eben die Subjektwerdung selbst. So erkennt sie in ihrem eigenen Dasein als Gefühls- und Empfindungswesen ihr urindividuelles Inneres und andersherum erfährt sie gerade in diesem individuellen Erleben die unmittelbare Gefühlserfahrung. Die zyklische Anlage der Individualisierung und möglichen Subjektwerdung ist in einem Satz verdichtet und es verwundert nicht, dass die junge Protagonistin von dem darin artikulierten Erlebten überfordert ist. In der Folge dieser Überforderung scheidet sie aus dem Leben. Ihr Sterben ist eine unmittelbare, aktiv gewählte Folge dieser Überforderung. In genau dieser aktiven Wahl ist allerdings auch direkt begründet, dass es sich nicht um ein Scheitern der Subjektwerdung in dem zeitlich unmittelbar folgenden aus dem Leben Scheiden, sondern um ein Weiterwirken über das irdische Leben hinaus handelt.

2.5 Zwischenfazit

Auch mit Blick auf das Drama *Emilia Galotti* konnte herausgestellt werden, dass die Darstellung der fünf Hauptfiguren sich der Subjektwerdung in je unterschiedlicher Weise nähert. So betritt Orsina als „verlassene[], verratene[] und gedemütigte[] Frau“⁶⁰² typisiert die Bühne. Die klischeehafte Zuspitzung auf einen Typ der eitlen, auf Äußerlichkeiten bedachten Mätresse, der in der Figurenrede klischeetypisch für sie aufgerufen wird, erfüllt sie dabei von Anfang an nicht. Sie erhält im weiteren Verlauf nicht genügend Facetten des Auftretens, um eine mögliche (weitere) Wandlung innerhalb ihrer Figurenkonzeption augenscheinlich werden zu lassen, sodass davon auszugehen ist, dass diese nicht Thema des Dramas ist. Ihr couragiertes, reflektiertes Auftreten gegenüber den Repräsentanten des Hofes ist allerdings wichtiger Bestandteil der impliziten Kommentierung der Haupt- und Titelfigur, ausgelagert in ihrem Erleben. Auch der selbstreflektierte Umgang mit ihrer Situation bildet einen Teil der Basis für

⁶⁰² Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

die Individualisierungsbewegungen der übrigen Figuren, sodass Individualisierung und Subjektwerdung auch und gerade durch ihre Figur zur Themenstellung des Dramas insgesamt wird. So ist sie vor allem für die Figurenentwicklung Odoardos durch dessen Zusammentreffen mit ihr bedeutungsvoll.

Anhand der Figur des Prinzen wird im Drama vorgeführt, wie ein Bemühen um eine Figurenwandlung an der eigenen ‚Bequemlichkeit‘ der Figur innerhalb der Annehmlichkeiten der sie umgebenden Systems scheitert. So zeigt der Prinz angesichts einer auch für ihn ungewöhnlichen und eindringlichen Situation in seinem Leben mehrfach Bemühungen, sich aus seiner Typisierung als larmoyanter Duodez-Fürst zu lösen und ein davon individualisiertes Leben zu führen. Auch zeigt er an vielen Stellen eine Ebene der Selbstreflexion, die sogar eine Weiterentwicklung seiner Figur zum Subjekt ermöglichen würde. Allerdings fällt er auf Grund der zahlreichen Annehmlichkeiten, die ihm die für ihn exponierte Typisierung als larmoyanter Duodez-Fürst bringt, immer wieder in alte Verhaltensmuster und seine alte Wesensart zurück. So stellt auch seine letzte Sprachäußerung im Drama, die die letzte des Dramas überhaupt ist, eine Rückbindung an die erste Äußerung des Dramas her, der sie vom Tenor her gleicht. Eine echte Entwicklung innerhalb seiner Figur ist nicht festzustellen. Seine Figurenkonzeption ist nicht dynamisch⁶⁰³ angelegt. Als markante Vorausdeutung dieses Umstands kann die Figurenbezeichnung verstanden werden: Er ist eben von Anfang bis zum Ende des Dramas „DER PRINZ“ (Emilia Galotti, I, 1ff, S. 379ff) in dessen Amtsbezeichnung und nicht „Hettore Gonzaga“ (Emilia Galotti, Personenverzeichnis, S. 378) als Individuum. Allerdings wird auch und gerade durch seine fortwährenden Versuche und sein andauerndes Scheitern beim Austritt aus einer Typisierung hin zum Individuum dieser Schritt zum maßgeblichen Thema des Dramas. Auch wird er durch die Abgrenzung im moralischen Bereich und den direkten Umgang im Dialog für Odoardo nicht nur handlungsmotivierend für das tragische Finale, sondern auch zum entscheidenden Faktor für dessen Figurenentwicklung.

Hierfür erhält auch Claudia eine entscheidende Bedeutung. Allerdings erschöpft sich auch ihre Bedeutung nicht in der Kontrastfolie der „eitle[n], thörichte[n] Mutter“ (Emilia Galotti, II, 4, S.398) für die Tugendhaftigkeit Odoardos und dessen Bestätigung in seiner Sicht des Hofes. Vielmehr ist durch ihr Verhalten eine differenzierte Betrachtung des Hofes durch die Galottis überhaupt erst möglich. Diese Erkenntnisse artikuliert sie im Drama zuerst und setzt dabei nicht nur klug die beobachteten Teilstücke der gesamten höfischen Machenschaften zusammen, sondern artikuliert diese auch noch selbstbewusst-anklagend gegenüber den Höfischen. In

⁶⁰³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

diesem Aspekt ihrer Figurenkonzeption ist sie ebenso bedeutsam für die Figurenkonzeption ihrer Tochter wie in dem Umstand, dass sie sich in der Folge scheinbar kleinlaut Odoardos Werteordnung wieder unterordnet, wenn sie mit ihm zusammen den Tathergang der Intrige bespricht. Auch diese ihre Einsicht in die Begrenztheit der Möglichkeiten, als neuentstandenes Individuum auf der Schwelle zum Subjekt in der sie umgebenden Symbolordnung zu bestehen, ist bezeichnend für das Schicksal der Haupt- und Titelfigur des Dramas. Ebenso aussagekräftig ist ihr endgültiger Abtritt von der Bühne vor Beginn des tragischen Finales. Dieser zementiert ihre Unmöglichkeit der Einwirkung auf das Schicksal ihrer Tochter ebenso wie die fehlende Perspektive der Tochter, im Status als Individuum oder gar Subjekt im gesellschaftlichen Status der Ehefrau, Hausherrin und Mutter weiterzuleben.

Odoardos Merkmalskomposition unterscheidet sich von denen der anderen. Die im Drama dargestellten faktischen Ereignisse stehen zunächst nicht im Widerspruch zu den Einstellungen, die Odoardos Typisierung mit sich bringt. Daher ist er in seiner Meinung wie auch in seiner Typenzuordnung durch die von den anderen Figuren abgrenzende Darstellung im Drama zunächst immer gefestigter. In Konflikt mit dieser Typenzugehörigkeit gerät er prekärerweise gerade im Zusammentreffen mit dem Prinzen, von dessen Figur er am deutlichsten abgegrenzt wird. In der Konfrontation mit dessen auf die private Sphäre der Galottis übergriffigem Verhalten stellt sich für Odoardo die Frage, wie er die seiner Typenexposition entsprechende Souveränität behaupten und seine Tochter aus dieser heraus beschützen kann. Von diesem Punkt im Drama an zeigt sich eine dynamische Anlage⁶⁰⁴ in seiner Figurenkonzeption. Nur eine Lüge und damit ein markanter Verstoß gegen sein eigenes Werte- und Moralsystem kann seine eigene Souveränität und die moralische Unversehrtheit seiner Tochter, seinem Weltbild folgend, schützen. In diesem Zusammenhang entsteht der erste Gedanke an die Tötung seiner Tochter im direkten Zusammenhang mit der Formulierung der Unmöglichkeit ebendieser Tat. In eben dieser Haltung tritt er seiner Tochter im tragischen Finale entgegen. Damit ist ein erster Schritt in Richtung einer Individualisierung von der Typisierung des tugendstrengen, dabei aber liebenden Vaters gegangen, den er, konfrontiert mit der Extremsituation der aus seiner Sicht moralisch notwendigen Tochtertötung, innerhalb des tragischen Finales vollzieht.

Das Auftreten der Tochter während des tragischen Finales zeichnet sich durch eine hohe Souveränität und Festigkeit aus, die ihrer Figurenexposition als „zärtlich-empfindsame[s] Mädchen[]“⁶⁰⁵ nicht entspricht und durch ihr vorheriges Betragen zunächst nicht erklärlich

⁶⁰⁴ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁶⁰⁵ Borchmeyer: Schwankung des Herzens, S. 68.

scheint. Eine Erklärung findet sich allerdings in der Annahme einer Entwicklung jenseits der Bühne, die auf der Bühne in Form einer Teilkonfliktarstellung der Haupt- und Titelfigur in das Erleben der übrigen Figuren des Dramas dargestellt ist. Diese Annahme ist in zahlreichen Kompositionssträngen des Dramas angelegt und damit gut begründbar. Sie führt dazu, dass sich Entsprechungen sämtlicher Figurenentwicklungen des Dramas auch bei der Hauptfigur finden lassen. Sie durchläuft in Kumulation dessen eine äußerst komplexe innere Wandlung zum Individuum und durch die Selbstreflexion des tragischen Finales weiter zum Subjekt. Dabei erscheint ihre Figurenkonzeption hochgradig und auf allen Ebenen als dynamische⁶⁰⁶. Die moralischen Überlegungen, die Vater und Tochter während dessen anstellen, fordern auch dem Vater das Äußerste, das innerhalb seiner Figurenkonzeption möglich ist, ab und stellen auch ihn deutlich neben jede Typisierung. Da diese moralischen Überlegungen Vater und Tochter zur Einvernehmlichkeit über die Tochtertötung Odoardos und Odoardo schließlich zum Ausführen desselben bringen, zeigt das Drama die Lösung eines zwischenmenschlichen Konflikts in der maximalen Katastrophe vor dem Hintergrund der gemeinsamen Bewertungsgrundlage der Hochschätzung irdischen Lebens. In der Komplexität der Konfliktsanlage und Figurenkonzeption zeigt sich die Lückenlosigkeit der moralischen „Algebra“⁶⁰⁷ des Lessingdramas, die zu dessen Status als ‚Kulminationspunkt‘ der Gattung führt und aus der Sicht der Subjektwerdung – zuvorderst der der Haupt- und Titelfigur – bestätigt werden kann.

3. Ein „Seelendrama“⁶⁰⁸ und doch ein bürgerliches Trauerspiel?: J. W. Goethes *Stella*

Das Drama stellt sich mit dem Untertitel⁶⁰⁹ nicht in die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels⁶¹⁰ und kommt auch in den meisten Definitionen als Beispiel nicht vor. Es wird allerdings durchaus im Zusammenhang des bürgerlichen Trauerspiels genannt⁶¹¹ und legt von

⁶⁰⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁶⁰⁷ Reh: dramatische Algebra, S. 45-64.

⁶⁰⁸ Valk: Der junge Goethe, S. 155.

⁶⁰⁹ Die erste Dramenversion heißt im Untertitel „Schauspiel[] für Liebende“ (Johann Wolfgang Goethe: *Stella*. Ein Trauerspiel. In: Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bde. Bd. 11. Weimar 1887-1919 (Reprint: München 1987), S. 125-196 sowie S- 415-416, S. 415), die zweite Fassung „Ein Trauerspiel“ (*Stella*, S. 125). (Jenseits der Kapitelüberschriften im Folgenden unter Angabe von Kurztitel, Aufzug, Auftritt und Seitenzahl im Fließtext zitiert, wobei sich die Seitenzahlen 415 und 416 auf die Angabe des ersten Schlusses im Lesartenapparat der Ausgabe beziehen.)

⁶¹⁰ Die Notwendigkeit einer kritisch distanzierten Betrachtung der Selbstkategorisierung von Dramen durch den Autor im Untertitel der Werke legt Guthke dar: vgl.: Guthke: Bürgerliches Trauerspiel, S. 3.

⁶¹¹ vgl. z. B.: Jochen Bertheau: *Der Geist der Freude. Studien zu den Vorlagen, zur Textgestaltung und zu den Konzeptionen der Jugendwerke des „anderen“ Goethe*. Frankfurt am Main 2012, S. 242, Béatrice Dumiche:

seiner Konstellation her eine Betrachtung in diesem Zusammenhang nahe. So ringt Fernando um ein Zusammenleben mit der einen oder der anderen Frau, möglichst ohne dabei eine der Frauen zu verletzen oder seine eigenen Gefühle und die beider Frauen verleugnen zu müssen. Das Dilemma seiner Entscheidungsfindung liegt dabei in seinen in der Vergangenheit getroffenen Entscheidungen begründet und zeigt eine Unausweichlichkeit von einer Verletzung von Gefühlen und beziehungsweise oder Moralmassstäben zumindest an einer Stelle der Figurenkonstellation auf. Es zeigt sich ein zeitlich verschobenes Ausagieren der Dilemma-Situation gegenüber dem Auftreten, aber auch gegenüber der Ausgestaltung der bereits analysierten Dramen (vgl. Kapitel II 1 und 2). Der thematische Schwerpunkt des Dramas, wenn auch zeitlich versetzt ausagiert, ist durchaus typisch für die Konstellation eines bürgerlichen Trauerspiels. Somit wird im Folgenden untersucht, ob der Gesichtspunkt der Subjektkonstitution einen Beitrag zur Verordnung des Dramas innerhalb oder außerhalb der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels leisten kann. Dieser Frage nachzugehen ist vor allem daher interessant, da sich durch den Vergleich der beiden Fassungen, in der eine die „realistische [...] Utopie“⁶¹² der *Ménage-à-trois* und die andere den Suizid zwei der drei Protagonisten als Lösung erringt, eine mögliche Lösung des Konfliktes mit diesseitiger Überlebensmöglichkeit der Figuren und ohne vergleichen lässt. Eine Betrachtung der Frage, inwiefern welche der beiden Fassungen als Trauerspiels zu betrachten ist, ist dabei nötig. Darüber hinaus ist die Frage, ob der Aspekt der Subjektwerdung einen Beitrag zur Einordnung oder auch Nicht-Einordnung des Dramas, das sonst nicht zur Gattung gerechnet, aber durchaus in ihrem Umfeld genannt wird, leistet, wichtig für die trennscharfe Abgrenzung des Gattungscorpus.

Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes. Die Sprachwerdung der Frau als dichterische Herausforderung. Würzburg 2002, S. 217, Greis: *Drama Liebe*, S. 144ff, Heinz Hillmann: Goethes *Stella*. Probleme einer Liebesutopie im 18. Jahrhundert. In: *Utopie und Krise. Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft (Beiheft 1)*. Zagreb 1993. S. 3-19, S. 9, Scheit: *Dramaturgie der Geschlechter*, S. 108 und Georg-Micheal Schulz: Goethes „Stella“. Wirrnisse der Liebe und Gottes Gerechtigkeit. In: *Germanistisch-romanistische Monatsschrift*. Bd. 29. Heidelberg 1979. S. 416-442, S. 424f.

⁶¹² Hillmann: Goethes *Stella*, S. 4.

Die Forschungsliteratur zum *Stella*-Drama betrachtet verstärkt die exponierte Dreieckskonstellation mit ihren literarischen⁶¹³ und realen⁶¹⁴ Anleihen. Auch die Merkmale und Gemütszustände der Hauptfiguren⁶¹⁵ sind bereits vielfach thematisiert worden. Die Bedeutung der Postmeisterin und die ökonomische Situation der Protagonisten findet nur randständig Beachtung⁶¹⁶. Beides ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch bedeutsam, um das soziale Gefälle innerhalb des Figurenrepertoires darstellen zu können, das entscheidenden Einfluss auf deren mögliche Individualisierung und potenzielle Subjektwerdung nimmt.

⁶¹³ vgl.: Amwald: *Symbol und Metamorphose*, S. 5ff, Rudolf Bach: *Leben mit Goethe*. München 1960, S. 28, Sandro Barbera: *Guarigioni, rinascite e metamorfosi. Studi su Goethe, Schopenhauer e Nietzsche*. Florenz 2010, S. 16ff, Dieter Borchmeyer: *Goethe. Der Zeitbürger*. München 1999, S. 53ff sowie 63, Theo Buck: *Goethes theatralische Sendung. Vom „Urgötze“ zu „Faust II“*. Köln / Weimar / Wien 2015, S. 61, Eduard Castle: *Stella. Ein Schauspiel für Liebende*. In: *Jahrbuch des Wiener Goethevereins*. Bd. 69. Wien 1969. S. 125-146, S. 135, Heinrich Detering: *Die aufgeklärte Unvernunft. Stella, Goeze, Lessing und das Drama der Liebe*. In: Hans Krah / Claus-Michael Ort (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien: Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Festschrift für Marianne Wünsch. Kiel 2002. S. 35-52, S. 37, Egon Freitag: *„Wenn man kein Liebchen erwartet, gibt’s keine Nacht mehr“*. Goethe und die Liebe. Warendorf 2015, S. 96, Michael Gamper: *Das Opfer vermeiden: Verhandlungen über Freundschaft, Liebe und Ehe in Texten von Gellert, Lessing und Goethe*. In: Ferdinand van Ingen / Christian Juraneck (Hg.): *Ars et amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur*. Amsterdam 1998. S. 551-583, S. 573, Bernd Hamacher: *Frauegestalten in Goethes Werk. Stella, Iphigenie, Makarie und andere*. In: Ortsvereinigung Hamburg der Goethegesellschaft in Weimar e.V. (Hg.): *Goethe und die Frauen*. Döbel 2010. S. 32-60, S. 43, Josef Mattausch: *Untersuchungen zur Wortstellung in der Prosa des jungen Goethe*. Berlin 1965, S. 180, Joseph Meessen: *Clavigo and Stella in Goethe’s personal and dramatic development*. In: Ders. (Hg.): *Goethe bicentennial studies*. Indiana 1950. S. 153-206, S. 191ff, Lothar Pikulik: *Stella. Ein Schauspiel für Liebende*. In: Walter Hinderer (Hg.): *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1980. S. 89-103, S. 91, Ulrike Vedder: *„Alles um die Liebe und nun auch den Tod“*. Liebendes Sprechen und tödliches Schweigen in *Stella* von Goethe und *Wir töten Stella* von Marlen Haushofer. In: Marianne Henn und Britta Hufeisen (Hg.): *Frauen: Mitsprechen, Mitschreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*. Stuttgart 1997. S. 128-147, S. 133, Wang: *„Ich will nichts wissen!“*, S. 166f und 172.

⁶¹⁴ vgl.: Bertheau: *Geist der Freude*, S. 233ff, Borchmeyer: *Goethe*, S. 60, Buck: *Goethes theatralische Sendung*, S. 65, Castle: *Stella*, S. 136ff, Hildegard Emmel: *Weltanklage und Bild der Welt in der Dichtung Goethes*. 2. Aufl. Bern 1979, S. 39, Meessen: *Clavigo and Stella*, S. 191, Hartmut Reinhardt: *Die große und die kleine Welt. Vom Schäferspiel zur kritischen Analyse der Moderne: Goethes dramatisches Werk*. Würzburg 2008, S. 74f.

⁶¹⁵ vgl.: Amwald: *Symbol und Metamorphose*, S. 39, Anglet: *Der „ewige“ Augenblick*, S. 136ff, Bach: *Leben mit Goethe*, S. 28ff, Bertheau: *Geist der Freude*, S. 243f, Borchmeyer: *Goethe*, S. 48ff, Castle: *Stella*, S. 139ff, Dumiche: *Weiblichkeit*, S. 221ff, Susan Gustafson: *Goethe’s families of the hearts*. New York 2016, S. 49f, Hillmann: *Goethes Stella*, S. 6ff, Carola Hilmes: *Halb große, halb kleine Menschen. Aporien bürgerlicher Männlichkeit in Clavigo und Stella*. In: Barbara Hindinger / Martin Langner (Hg.): *„Ich bin ein Mann! Wer ist es mehr?“ – Männlichkeitskonzepte in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 2011, S. 135-154, S. 148ff, Joseph Kiermeier-Debre: *Goethes Frauen. 44 Portraits aus Leben und Dichtung*. München 2011, S. 120, Helmar Kloss: *Die Leiden des jungen Goethe*. Berlin 2013, S. 403, Helga Kraft: *Idylle mit kleinen Fehlern. Zwei Frauen brauch ich, ach, in meinem Haus*. In: Helga Kraft / Elke Liebs: *Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Stuttgart / Weimar 1993. S. 73-89, S. 87f, Matthias Luserke: *Der junge Goethe. >Ich weiß nicht, warum ich Narr so viel schreibe<*. Göttingen 1999, S. 145f, Peter Pfaff: *Das Abenteuer des erotischen Herzens. ‚Stella‘*. In: Wilhelm Große (Hg.): *Zum jungen Goethe*. Stuttgart 1982. S. 157-163, S. 159ff, Pikulik: *Stella*, S. 90ff, Reinhardt: *Die große und die kleine Welt*, S. 75, Gertrud Reitz: *Die Gestalt des Mittlers in Goethes Dichtung*. Frankfurt am Main 1932, S. 52, Scheit: *Dramaturgie der Geschlechter*, S. 108f, Schulz: *Goethes „Stella“*, S. 419ff, Valk: *Der junge Goethe*, S. 154ff.

⁶¹⁶ vgl. z. B.: Katja Mellmann: *Güte – Liebe – Gottheit. Ein Beitrag zur Präzisierung des ‚utopischen‘ Gehalts von Goethes Stella*. In: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte*. Hamburg 2001. S. 103-147, S. 121, Scheit: *Dramaturgie der Geschlechter*, S. 110, Valk: *Der junge Goethe*, S. 156.

Mit Blick auf die Protagonisten findet das für Goethes Spätwerk charakteristische Motiv der Entsagung⁶¹⁷ wie auch die Besonderheit des Frauenbundes beider weiblicher Protagonistinnen, sei es in erotischer Interpretation⁶¹⁸ oder als Schwesternbund⁶¹⁹, vielfache Erwähnung. Diese sind mit Blick auf die Figurenkonzeption, in einer Typisierung exponiert oder, durch Verbindung verschiedener Typisierungen, bereits teilweise individualisiert, von Bedeutung – auch und gerade als Basis für eine mögliche Figurenentwicklung. Auch das kommunikative Verhalten der Figuren als Basis der Konfliktlösung findet in der Forschungsliteratur Beachtung⁶²⁰. Diese ist in der vorliegenden Arbeit als Grundlage einer Figurenentwicklung im Rahmen der divergierenden Lösungsstrategie beider Fassungen ebenfalls von Bedeutung.

Die Forschung zu Goethes *Stella* betrachtet vielfach vor allem den Vergleich beider Fassungen mit Blick auf den Realismus ihrer Konfliktlösung⁶²¹. Die Bedeutung entweder der Merkmale der Figuren oder deren kommunikatives Verhalten für den negativen beziehungsweise positiven Schluss je einer Dramenversion wurde dabei bereits betrachtet⁶²². Eine Analyse der

⁶¹⁷ vgl.: Reitz: Die Gestalt des Mittlers, S. 53; für die Bedeutung der Liebesreligion siehe: Valk: Der junge Goethe, S. 162. Siehe zur biografischen Einordnung auch: Thorsten Citzmann: Goethes Wahlverwandtschaften als Jahresmärchen. Ein Dialog zwischen Aufklärung und Romantik. Köln 2006, S. 62. Zum Motiv der Entsagung bei Goethe siehe auch: Arthur Henkel: Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman. 2. Aufl. Tübingen 1964, S. 10ff.

⁶¹⁸ vgl.: Gustafson: Goethe's families of the hearts, S. 45 und 63f.

⁶¹⁹ vgl.: Borchmeyer: Goethe, S. 63f, Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 35ff, Luserke: Der junge Goethe, S. 146, Schulz: Goethes „Stella“, S. 423.

⁶²⁰ vgl.: Barbera: Guarigioni, S. 19 und 36, Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 46ff, Gamper: Opfer vermeiden, S. 573.

⁶²¹ Neben den zahlreichen aspektuellen und beiläufigen Fassungsvergleichen (So erwähnt Bach etwa, die erste Version sei lebensgläubiger (Bach: Leben mit Goethe, S. 33), Reinhardt stellt die Rücknahme der „jugendliche[n] Kühnheit“ im Fassungsvergleich heraus (Reinhardt: Die große und die kleine Welt, S. 77), Weber stellt nüchtern fest, die tragische Variante sei die akzeptablere und zweifellos die trivialere (Heinz-Dieter Weber: Stella oder die Negativität des Happy End. In: Ders. (Hg.): Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. Stuttgart 1978. S. 142-167, S. 154)) stellt Bertheau einen expliziten Fassungsvergleich auf, der sich neben dem Inhalt und den Umständen der Erscheinungsjahre vor allem mit Rezeptions- und Editionsfragen beschäftigt. Indem er darauf verweist, dass auch der Dialog Fernandos mit seinem Verwalter im 3. Akt in der zweiten Fassung verändert ist und dies analysiert, leistet er einen wichtigen, in der Forschungsliteratur sonst ausgeblendeten Beitrag. Indem er die vergleichende Analyse beider Dramenenden ausspart, bleiben allerdings wichtige Aspekte einer umfassenden Interpretation unerwähnt. Dabei wird nicht nur die Provokation (vgl.: Bertheau: Geist der Freude, S. 235f, Citzmann: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 65, Hamacher: Frauengestalten in Goethes Werk, S. 43, und Wang: „Ich will nichts wissen!“, S. 198f.), sondern auch der utopische Charakter der positiven Lösungsstrategie des Dramenkonflikts in der ersten Fassung immer wieder betont (vgl.: Amwald: Symbol und Metamorphose, S. 10, Anglet: Der „ewige“ Augenblick, S. 143, Buck: Goethes theatralische Sendung, S. 62, Citzmann: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 66, Hillmann: Goethes *Stella*, S. 4ff, Hilmes: Halb große, halb kleine Menschen, S.151, Mellmann: Güte – Liebe – Gottheit, S. 104 und 146f, Pikulik: Stella, S. 98 Valk: Der junge Goethe, S. 162). Der Schluss der zweiten Fassung erscheint vielen als realistischer (vgl.: Hilmes: Halb große, halb kleine Menschen, S.152, Kraft: Idylle mit kleinen Fehlern, S. 88, Mellmann: Güte – Liebe – Gottheit, S. 109f, Reitz: Die Gestalt des Mittlers, S. 53), wobei auch hier bereits auf das Unvermittelte des Doppelsuizids zweier Protagonisten hingewiesen und dieser als „*deus ex machina*“-Lösung (Hilmes: Halb große, halb kleine Menschen, S. 151. (Kursivisierung im Original)) bezeichnet wurde. Schmidt verweist in seinem Fassungsvergleich auf das Unrealistische des „*fairytale endings*“ (Schmidt: Goethe's *Stella*, S. 318) der ersten Version in Abgrenzung zu der unrealistisch-pessimistischen Konfliktlösung in Goethes Werther.

⁶²² vgl.: Gamper: Opfer vermeiden, S. 573.

gegenseitigen Bedingtheit beider Aspekte für die Figurenkonstellation und der Gesamtkonstellation des Dramas steht bisher aus.

Auch hierbei ist zunächst die Frage nach einer möglichen Typisierung der Figuren bei ihrer Exposition, die vom Individuum abstrahiert, „um ein überindividuelles Allgemeines repräsentieren zu können“⁶²³ zu thematisieren. Für eine mögliche Figurenentwicklung innerhalb des Dramengeschehens in Richtung einer potenziellen Individualität sind die nach der Nachweisbarkeit von Merkmalen der Figuren, die die Grundlage einer möglichen Individualisierung sein können, entscheidende Analyseaspekte. In diesem Zusammenhang soll auch in diesem Kapitel betrachtet werden, ob bei dem Erleben der Figuren das „Einmalige und Unwiederholbare“⁶²⁴ betont wird, die Figuren „in verschiedenen Situationen [...] immer wieder neue Seiten ihres Ich enthüllen“⁶²⁵ und dabei die „Illusion einer komplexen Gestalt, in der sich Gutes und Schlechtes mischt, die wandlungsfähig ist und eine Vergangenheit besitzt“⁶²⁶, entsteht. „[D]ie soziale Konstellation der dramatis personae, die Familie als Schauplatz des Geschehens, Empfindsamkeit und bürgerliche Moralität“⁶²⁷ sind dabei mit Blick auf die Frage zu betrachten, ob „[d]ie Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“⁶²⁸ zu verzeichnen ist. Bei Feststellen einer solchen Figurenentwicklung der Individualisierung bei mindestens einer der Figuren des Dramas ist weiterhin zu betrachten, inwiefern sie sich durch Selbstreflexion zum Subjekt weiterentwickelt (vgl. Kapitel I 2) und inwiefern eine Einordnung des Subjekts in die es umgebene Symbolordnung gelingt.

Dafür soll die exponierte Dreieckskonstellation des Dramas im Folgenden mit Blick auf das intensive emotionale Erleben der drei Hauptfiguren betrachtet werden, indem Auftreten und Dialogverhalten der Figuren an einzelnen Stellen, an denen eine typisierte Exposition oder aber eine Entwicklung der Figuren exemplarisch deutlich wird, analysiert werden. Mit einer möglichen Subjektwerdung im Drama würde der Ansatz der vorliegenden Arbeit einen Beitrag zur Einordnung eines Dramas, das oft im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Trauerspiel genannt, allerdings nicht als solches definiert wird, in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels leisten. Dieser Umstand wäre wichtig für eine trennscharfe Bestimmung des zur Gattung zu zählenden Corpus auch und gerade am Rande des Gattungsbegriffs.

⁶²³ Pfister: *Das Drama*, S. 245.

⁶²⁴ Pfister: *Das Drama*, S. 245.

⁶²⁵ Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

⁶²⁶ Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

⁶²⁷ Janz: *'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel*, S. 210f.

⁶²⁸ Schön: *Kabale und Liebe: (K)ein bürgerliches Trauerspiel*, S. 378.

3.1 Die Exposition – Exposition einer Dreieckskonstellation?

Zunächst werden im Drama augenscheinlich zwei Beziehungen exponiert. Indem das Vorleben beider weiblicher Protagonistinnen durch Berichte und Nacherzählungen in der Figurenrede dargestellt wird, wird implizit auch je eine Beziehung Fernandos mit der jeweiligen Frau kommentiert. Die Betrachtung in der Forschungsliteratur reicht von der Abwertung des „[b]igamistische[n] Sujets [...] [als] flach-frivoler, dem Sinnlichen verhafteter Empirismus“⁶²⁹ bis hin zu der Darstellung der Gefühlsintensität des „‘ewige[n]‘ Augenblick[s]“⁶³⁰ im Sinne einer „Liebes-Religion [...] im erotisch wie religiös strikten Sinne des Wortes“⁶³¹, bei der auch die Verbindung der beiden Frauen nicht unbeachtet bleiben darf⁶³².

So berichtet die Postmeisterin im Dialog mit der als Madame Sommer agierenden Cäcilie sehr abgewogen Details, die sie selbst über Stella weiß, die sie auch ab und zu trifft, Einzelheiten, die sie beobachten kann, und stellt Gerüchte, die man sich in Stellas Umfeld über diese erzählt (vgl. Stella, I, S. 135), als solche dar. Stella erzeugt demnach durch ihre Abweichung von der gesellschaftlichen Norm ein Sensationsinteresse – dem, von dem „alle Mäuler [...] voll“ (Stella, I, S. 135) waren, nach zu urteilen. Dies ergibt sich durch die Gegebenheiten ihres Lebens, mit ihrem Geliebten von ihrer Familie geflohen und folglich eine soziale wie auch materielle Sicherheit aufgegeben zu haben, Gerüchten zufolge unverheiratet mit Fernando zusammengelebt zu haben, ebenfalls ohne Trauschein ein Kind mit diesem gehabt und dieses verloren zu haben (vgl. Stella, I, S. 134f). Die Außergewöhnlichkeit Stellas wird in diesem Zusammenhang des Geredes allerdings nicht als „das Einmalige und Unwiederholbare“⁶³³ ihres Schicksals im Sinne der Individualität ihrer Figur herausgestellt. Vielmehr setzt die Sensationslust der dargestellten sozialen Instanz der „Mäuler“ (Stella, I, S. 135) eine Typisierung des individuell Erlebten gleichsam voraus, um das Wahrgenommene im gesellschaftlichen Zusammenhang erzähl- und darstellbar zu machen. Die Typisierung ihrer Figur wird auf diese Weise betont.

Für Stella wird in der Darstellung der Postmeisterin zunächst eine Typisierung als junge Geliebte aufgerufen, indem sie mit Fernando geflohen ist und dafür ihre Familie und „[d]as Vermögen, die Güter“ (Stella, IV, S. 176) hinter sich gelassen hat. Allerdings wird der Topos der jungen Liebe auch bei ihr durch die lange Zeit, die sie mit Fernando zusammengelebt hat,

⁶²⁹ Amwald: Symbol und Metamorphose, S. 5ff und S. 11.

⁶³⁰ Anglet: Der „ewige“ Augenblick, S. 136.

⁶³¹ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 37.

⁶³² vgl.: Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 37 und 48.

⁶³³ Pfister: Das Drama, S. 245.

unterlaufen. Auch der Umstand, dass „[s]ie [...] ein Kind“ (Stella, I, S. 134) hatte, wenn dies auch früh verstorben ist, entfernt sie von einer Typisierung als junge Geliebte.

Von dieser Instanz der „Mäuler“ (Stella, I, S. 135) unterschieden wird das Interesse der Familie der Postmeisterin selbst. Deren Interesse an Stellas Außergewöhnlichkeit ist auffällig von Anfang an auch durch ihre innere persönliche Haltung der Duldsamkeit⁶³⁴ und Freundlichkeit begründet, die sie selbst nach ihrer Geschichte Kindern und jugendlichen Mädchen entgegenbringt (vgl. Stella, I, S. 133). Auch das Ertragen ihres Schicksals und das Zelebrieren der Liebe zu und der Trauer um ihren Geliebten, der sie verlassen hat (vgl. Stella, I, S. 134), tragen dazu bei.

Die Flucht mit ihrem Geliebten ist Ausgangspunkt ihres Schicksals. Die Beziehung wird in der Figurenrede der Postmeisterin in Abwägung zwischen den „curiose[n] Principia“ (Stella, I, S. 135) des „flatterhaft[en]“⁶³⁵ Fernandos und der Seligkeit dessen, „wie sie sich liebten“ (Stella, I, S. 135) dargestellt. Auch durch die Darstellung der Gefühlsintensität der Beziehung in Kombination mit der Unzuverlässigkeit Fernandos wird Stellas Typisierung als junge Geliebte betont und um den Aspekt des Verlassen-Seins erweitert.

Die Darstellung einer Vergangenheit der Figur⁶³⁶ ist dabei die Grundlage einer möglichen zukünftigen Individualisierung Stellas, ohne an dieser Stelle bereits eine Individualität zu garantieren. Dabei wird deutlich, dass das in der Figurenrede dargestellte Vorleben, obwohl dieses deutlich als solches gekennzeichnet von Gerüchtedarstellungen ergänzt wird, im Horizont des Dramas⁶³⁷ nicht in Zweifel gezogen wird. Selbst an dem, wovon „alle Mäuler [...] voll“ (Stella, I, S. 135) sind, wird inhaltlich nicht gezweifelt. Die Typisierung der Figur wird im Dramenzusammenhang ebenfalls nicht relativiert. Anders als im Drama *Emilia Galotti*, das durch die fortwährende Relativierung der Figurendarstellung in der Figurenrede der anderen Figuren zum Drama über das Drama wird (vgl. Kapitel II 2.2), wird hier der inhaltliche Kern der Gerüchteberichterstattung nicht angezweifelt. Die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz (vgl. Kapitel I 2) wird damit in anderer Weise als bisher gehabt (vgl. Kapitel II 1 und 2) dargestellt. Gerade indem das Gerede der „Mäuler“

⁶³⁴ vgl.: Barbera: Guarigioni, S. 15ff.

⁶³⁵ Reinhardt: Die große und die kleine Welt, S. 76.

⁶³⁶ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁶³⁷ Im Drama wird deutlich, dass mit einem Wirklichkeitsausschnitt gearbeitet wird, der konstitutiv für die verhandelten Verhaltensoptionen, aber auch die moralischen Grundsätze ist. Inhaltlich besteht eine Nähe zu dem pfisterschen Begriff der Wertinstanz des idealen Autors (vgl.: Pfister: Das Drama 1, S. 21). Für die Betrachtung des *Stella*-Dramas wird dieser Begriff allerdings zusätzlich benötigt und deutlich von der Instanz des idealen Autors unterschieden, da der Horizont des Dramas eher über die Begrenzung der verhandelbaren Optionen als über die Wertung derselben den Drameninhalt bestimmt.

(Stella, I, S. 135) inhaltlich nicht in Frage gestellt wird, wird der Aspekt der Wahrnehmung und Darstellung selbst in den Fokus gerückt. So stellen die Erzählungen der Postmeisterin von Stellas Vorleben in der Form der Wiedergabe des Geredes der Leute die Typisierung der Figur auch und gerade in der Einzigartigkeit ihres Schicksals in den Vordergrund.

Darüber hinaus ergibt sich dadurch, dass Stellas Vorleben von der Postmeisterin als Gerede der Ortsumgebung dargestellt wird, die Möglichkeit, nicht nur das Erlebte an der Figur, sondern auch die soziale Integration beziehungsweise deren Fehlen an Stella zu bedauern. Der mitleidige Umgang der Postmeisterin ist dabei nicht nur Rezeptionsanweisung für Madame Sommer, alias Cäcilie, die neben dem Umstand, dass sie Mitleid empfindet (vgl. Stella, I, S. 135), auch die Parallelen zu ihrem eigenen Schicksal erkennt (vgl. Stella, I, S. 135) und geradezu mustergültig die Wirkweise der Affektenlehre⁶³⁸ erfüllt, sondern gleichzeitig auch Vorbild für die intendierte Rezeptionshaltung des idealen Rezipienten⁶³⁹. Der kommunikative Aspekt der Darstellung des Vorlebens von Stella im Dialog mit Cäcilie stellt dies besonders heraus. Gleichzeitig wird das Mitleid der Postmeisterin zum Distinktionsmerkmal von der Sensationslust der Stella ansonsten umgebenden Leute. Diese Diskrepanz zwischen ihr und dem Rest der Umgebung ist vor allem deshalb im Drama von entscheidender Bedeutung, weil sie später wiederum zur Kontrastfolie für die Selbstreflexivität der Hauptfiguren des Dramas wird (vgl. Kapitel II 3.2).

Die Postmeisterin erzählt die Geschichte Stellas und Fernandos ohne Fernandos Namen, sodass Cäcilie ihre eigene Involvierung nicht erkennt und sodass die inhaltlichen Zusammenhänge der Geschichte gegenüber den beteiligten Figuren im Vordergrund stehen können. Auch ermöglicht diese anonyme Erzählweise die Würdigung von Stellas Schicksal durch Cäcilie, ohne dass diese durch das Wissen, dass es sich um die Geliebte ihres Ehemannes handelt, selbst direkt involviert wäre.

Darüber hinaus ist der Postmeisterin auch nicht bewusst, wem sie die Geschichte erzählt, was durch die falsche Identität, unter der Cäcilie im Posthaus verkehrt, unterstrichen wird (vgl. Kapitel II 3.2). Die Postmeisterin erkennt Madame Sommer trotz ihrer Tarnung durch das „Mährchen“ (Stella, I, S. 136)⁶⁴⁰ von ihrer bürgerlichen Herkunft sofort als „von gutem Stande, aber ohne Vermögen“ (Stella, I, S. 141). Dieser Umstand lässt dabei ebenso die gute

⁶³⁸ vgl.: Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 248ff.

⁶³⁹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21.

⁶⁴⁰ Mit dem Begriff des ‚Märchens‘ wird im Drama, nicht im Sinne einer literarisch korrekten Gattungsbezeichnung der Umstand bezeichnet, dass sich Mutter und Tochter auf die Erzählung einer erfundenen Geschichte zum Verdecken ihrer wahren Biografie geeinigt haben.

Beobachtungsgabe der Postmeisterin wie die Aussichtslosigkeit des Tarnungsunterfangens der Madame Sommer deutlich werden. Die Zuschreibung ist eine Typisierung, die Cäcilie für sich ablehnt, der sie aber dennoch so merklich entspricht, dass die gute Menschenkenntnis der Postmeisterin sie enttarnt. Durch ihren, nicht gelungenen Versuch, ihrer Typisierung zu entgehen, wird anhand der Figur der Cäcilie eine Einordnung von Figuren in Typenzuschreibungen auf dramenkonzeptorischer Ebene mitthematisiert: Das Entgehen einer Typenzuschreibung erscheint bis zu diesem Zeitpunkt im Drama unausweichlich.

Cäcilie erzählt ihre Vergangenheit zunächst in Andeutungen im Gespräch mit ihrer Tochter (vgl. Stella, I, S. 130f) und, begleitet von einem fortschreitenden gegenseitigen Erkennen der Eheleute, gegenüber ihrer Tochter (vgl. Stella, II, S. 153f) und Fernando gegenüber selbst (vgl. Stella, III, S. 165ff). Die Parallelen zu Stellas Schicksal erkennt sie selbst bereits zuvor während der dargestellten Berichte der Postmeisterin (vgl. Stella, I, S. 135). Zu der Typisierung als Frau „von gutem Stande, aber ohne Vermögen“ (Stella, I, S. 141) kommen dabei die Aspekte der verlassenen Ehefrau und dabei auch allein-verantwortlichen Mutter hinzu. In ihrer Darstellung erscheint ihr Schicksal nicht primär von der Tragik eines Einzelereignisses dominiert. Vielmehr ist es ein sachlich, nüchtern beschriebener Familienalltag, der das Paar Cäcilie und Fernando stückweise getrennt hat. Diese Entwicklung mündet, ihrer Erzählung nach, in dem Verlassen-Werden durch ihren Mann, sodass sekundär eine gewisse Enttäuschung durch ihn, der für ein Alltagsleben nicht stet genug erscheint, festzustellen ist (vgl. Stella, III, S. 162 und 167). Diese implizite Kommentierung Fernandos ist dabei ihrerseits sehr wohl an einem singulären Ereignis, dem Verlassen-Werden, festzumachen. Dieses Ereignis bot allerdings, so die Exposition ihrer Figur im Drama, keinen Anlass zur Individualisierung ihrer Figur. Sie erscheint innerhalb einer Typisierung als verlassene Ehefrau und allein-verantwortliche Mutter mit allen, auch ökonomischen Nachteilen, im emotionalen Erleben und gesellschaftlichen Ansehen ihrer Figur. Allerdings betrachtet sie die Vergangenheit ihrer Ehe mit einer erwachsenen und reifen Reflexionsfähigkeit⁶⁴¹, die Produkt ihrer persönlichen Erlebnisse vor Einsetzen der Dramenhandlung ist. Die Voraussetzungen der Selbstreflexion, die notwendig für eine Weiterentwicklung eines Individuums zum Subjekt sind, erfüllt sie dabei bereits zu Dramenbeginn, ohne dass die notwendige Individualität dazu bereits vorhanden wäre. Mit demselben reflektierten Blick erkennt sie das Auseinanderentwickeln des Ehepaares⁶⁴². Die im

⁶⁴¹ vgl.: Bach: *Leben mit Goethe*, S. 28, Pikulik: *Stella*, S. 94f, Schulz: *Goethes „Stella“*, S. 427.

⁶⁴² An dieser Stelle thematisiert das bürgerliche Trauerspiel bereits die Entfremdung von Liebesgefühlen. Ein Aspekt, der in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts eine große Rolle spielt (Siehe hierzu etwa: Friedhilde Schneider: *Selbst-Entfremdung – die Formen der Verzweiflung in Georg Büchners Werk*. Freiburg 1993.)

Drama exponierte Figur der Stella hat somit, ebenso wie Cäcilie, eine Vergangenheit⁶⁴³ Die Betrübnis ihrer Vergangenheitsdarstellung resultiert bezeichnenderweise vorrangig aus dem ersten Aspekt der Darstellung, der allgemeingültig das Auseinanderleben der Ehepartner darstellt. Das „Einmalige und Unwiederholbare“⁶⁴⁴ tritt dadurch in den Hintergrund, die Typisierung ihrer Figur wird betont.

Ihre eigene Erzählung stellt sie folglich nicht als Objekt des Verlassen-Werdens im Gefühl der Wut auf den sie verlassenden Partner dar. Erneut erhält der Aspekt der gegenseitigen Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz dabei nicht auf der inhaltlichen, aber auf der Ebene der Bewertung des Erlebten eine signifikante Bedeutung. Dabei wird, gerade weil sie Fernando so freimütig von seiner Schuld freispricht und erklärbar macht, weshalb er sie verlassen hat, eine Rezeptionshaltung des Mitleids⁶⁴⁵ ihr gegenüber hervorgerufen. Dieses Mitleid führt dabei zunächst dennoch zu einer indirekten Schuldzuweisung an Fernando. Im weiteren Verlauf des Dramas wird diese Anklage allerdings, gerade weil auch Fernando kein Schurke ist, auf das umgebende gesellschaftliche System weiterverwiesen⁶⁴⁶. Es ist der Umgang der Männer mit Frauen insgesamt, der in den Fokus der Kritik gerät (vgl. Stella, II, S. 148f).

Diese Entwicklung über einen längeren Zeitraum, die die Tragik ihres Schicksals ausmacht, stellt von Beginn des Dramas an eine Parallele zum „Typ der verlassenen, verratenen und gedemütigten“⁶⁴⁷ Geliebten her. Der Umgang mit einer fast erwachsenen Tochter und der Umstand, dass sie mit Fernando verheiratet ist, stellen allerdings gleichzeitig Anknüpfungen an den Typ der Hausherrin und Mutter dar. Durch die Kombination beider Typen wird bereits deutlich, dass sie jeden einzeln nicht so darstellt, wie es einzeln der Fall wäre. Gerade den Typ der Hausherrin kann sie nicht in dem Sinne ausfüllen, wie es die gesellschaftliche und auch ihre eigene Erwartung nahelegen würden, indem sie sich um die häuslichen, die inneren Angelegenheiten ihrer Familie kümmert. Vielmehr zeigt sich in der sorgenvollen Betrachtung ihrer Ernährung während der zurückliegenden Reise, „[w]ir haben immer mehr bezahlt als verzehrt; und in unseren Umständen!“ die fortwährend pessimistische Sorge, auch für ihre eigene ökonomische Situation und für die ihres Kindes verantwortlich zu sein. Von dieser müsste sie für eine erwartungsgemäße Erfüllung des Hausherrin-Typs durch die

⁶⁴³ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁶⁴⁴ Pfister: Das Drama, S. 245.

⁶⁴⁵ Zur Entwicklung der Mitleidspoetik vgl.: Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 248ff.

⁶⁴⁶ Schmitt-Sasse legt diesen Zusammenhang für die Figur Hettore Gonzagas in *Emilia Galotti* dar: Schmitt-Sasse: Opfer der Tugend, S. 32.

⁶⁴⁷ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

Aufgabenteilung von Mann und Frau frei sein. Die Zuweisung zu einer Typisierung ist folglich von Dramenbeginn an gebrochen, auch wenn deutliche Anleihen an die beiden erwähnten deutlich sind. Die Figur ist durch die Erzählung der Geschehnisse und ihre Reisesituation innerhalb der Topologie des Dramas bereits von Beginn an dynamisch⁶⁴⁸ angelegt.

Indem beide Frauenfiguren von Beginn des Dramas an Leidtragende in der Vergangenheit, im Zusammenhang des Übergangs ins Erwachsenenalter bei der Partner- beziehungsweise Beziehungswahl getroffenen Entscheidungen sind, wird die Diskrepanz zwischen dem Entstehen der Idee von individueller Entfaltung in sentimentaler Liebe und der Enge der bürgerlichen Kleinfamilie⁶⁴⁹ in den Blick genommen (vgl. Kapitel II 3.3). Alle Hauptfiguren sind – nicht explizit thematisiert, doch aber durch Benennung und Thematisierung ihres Vorlebens erkennbar – Adlige und das Dramengeschehen ist „in einem gesellschaftlichen Niemandsland“⁶⁵⁰ situiert. Beide Aspekte schützen zunächst, der äußeren Anlage des Dramas nach, gegen den Vorwurf der Verletzung bürgerlicher Werte und schaffen „die notwendigen Voraussetzungen für ein privates Seelendrama“⁶⁵¹. Die Intimität eines hier bezeichneten ‚Seelendramas‘, des selbstbenannten „Schauspiels für Liebende“ (Stella, V, S. 415) widerspricht jedoch nicht der Verlegung des Konfliktrahmens in den privaten Bereich „der *dramatis personae*“, die im Zusammenhang mit der „Familie als Schauplatz des Geschehens, Empfindsamkeit und bürgerliche Moralität“⁶⁵², steht, was wiederum charakteristisch für das bürgerliche Trauerspiel ist (vgl. Kapitel II 2.2). Auch hier sind die Figuren oft im niedrigen Adel angesiedelt (vgl. Kapitel I 1, II 1 und II 2). Welche Werte durch die Lösungen beider *Stella*- Fassungen verhandelt, erfüllt oder verletzt werden, wird noch untersucht (vgl. Kapitel II 3.4). Indem beide Frauenfiguren auf je ihre Weise in der innerhalb der Dramenhandlung dargestellten Konfliktsituation mit den Folgen ihrer Entscheidung, sich auf Fernando einzulassen, ringen, werden die Folgen ihrer Art des Übertritts von einem gesellschaftlichen Status⁶⁵³ in den anderen dargestellt. Die exponierte Konfliktsituation des Dramas *Stella* zeigt das Problem dieses Übertritts in zeitlich verschobenem Ausagieren.

⁶⁴⁸ vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 241ff.

⁶⁴⁹ vgl.: Weber: *Negativität des Happy End*, S. 154, Scheit: *Dramaturgie der Geschlechter*, S. 110.

⁶⁵⁰ Valk: *Der junge Goethe*, S. 155.

⁶⁵¹ Valk: *Der junge Goethe*, S. 155.

⁶⁵² Janz: *'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel*, S. 210f.

⁶⁵³ Auf Grund des zeitlich verschobenen Ausagierens sind die gesellschaftlichen Status dabei weiter zu fassen. Es handelt sich eher um die Status der tugendhaften unverheirateten Jungfrau, als den der Tochter, da der Aspekt der Herkunftsfamilie im Drama weitgehend unerwähnt bleibt, obwohl diese faktisch sicher zusammenfallen. Außerdem ist der Status der tugendhaften Ehefrau hier noch einmal anders beleuchtet. Der Umstand, dass *Stella* und Fernando nie verheiratet waren, wird im Drama zwar thematisiert, stellt allerdings nicht das entscheidende Merkmal des Zusammenlebens für die Hauptfiguren selbst dar.

So divergent beide Frauenfiguren angelegt sind, ist ein Vergleich beider unausweichlich, da sie im Drama implizit fortwährend um eine abgrenzende Positionierung im emotionalen wie auch im gesellschaftlichen Umfeld ringen. Vor allem die jeweilige Bewertung ihrer Beziehung zu Fernando ist dabei von Bedeutung. Cäcilies Beziehung zu Fernando erscheint dabei zunächst durch die gesellschaftliche Legitimität des ehelichen Zusammenlebens geprägt. Allerdings ist diese Beziehung keine einzig durch die Zwänge sozialer Konzession zusammengehaltene Vernunftsehe, sondern sehr wohl auf der Basis innigen Gefühls begründet. So zeigt Fernando in seinem Dialog mit dem Verwalter seine emotionale Verbundenheit mit ihr deutlich:

VERWALTER: [...] Ich erinnere mich noch an alles genau: wie wir Cäcilien so liebenswürdig fanden, uns ihr aufdrangen, unsere jugendliche Freiheit nicht geschwind genug loswerden konnten.

FERNANDO: Es war doch eine schöne, glückliche Zeit! (Stella, III, S. 161)

Auch sie zeigt durch ihre Darstellung früherer gemeinsamer Reisen mit Fernando deutlich die Emotionalität der anfänglichen Liebesbeziehung beider zu Beginn einer „[i]mmerhin [...] achtjährige[n] Ehe“⁶⁵⁴:

[W]ie ganz anders war's damals, da dein [Lucies, M. F.] Vater noch mit mir reis'te: da wir die schönste Zeit unsers Lebens in freier Welt genossen; die ersten Jahre unserer Ehe! Damals hatte alles den Reiz der Neuheit für mich. Und in seinem Arm vor so tausend Gegenständen vorüberzueilen; da jede Kleinigkeit mir interessant ward, durch seinen Geist, durch seine Liebe!
– (Stella, I, S. 130).

Sie zeigt sich dadurch auch insgesamt als durchaus emotionale Frau, die sich auf Fernando, wenn auch durch die Ehe gesellschaftlich legitimiert, so doch vollkommen eingelassen hat. Auch sie ist verlassen worden und hat dabei ökonomisch, an gesellschaftlichem Ansehen wie aber auch emotional stark verloren.

Stellas Beziehung zu Fernando wird vor allem beim ersten Aufeinandertreffen der beiden als äußerst gefühlvoll dargestellt. So ist die Wortwahl in dem Dialog ebenso überschwänglich wie die Gesten, „die körperliche Zuneigung bekunden“⁶⁵⁵:

FERNANDO: Stella! Meine Stella! (*An ihrem Halse.*) Gott im Himmel, du gibst mir meine Thränen wieder!

STELLA: O du Einziger!

FERNANDO: Stella! Laß mich wieder deinen lieben Athem trinken, deinen Athem, gegen den mir alles Himmelsluft leer, unerquicklich war! – –

⁶⁵⁴ Peter Pfaff: Das Glückmotiv im Jugendwerk Goethes. Heidelberg 1965, S. 61.

⁶⁵⁵ Detken: Im Nebenraum des Textes, S. 272.

STELLA: Lieber! – –

FERNANDO: Hauche in diesen ausgetrockneten, verstürzten, zerstörten Busen wieder neue Liebe, neue Lebenswonne aus der Fülle deines Herzens! – (*Er hängt an ihrem Munde.*) (Stella, III, S. 155f)

Es wird ein „ewige[r] Augenblick“⁶⁵⁶ gestaltet. Stella wird dabei als junge Geliebte, als „verlassene[], verratene[] und gedemütigte[] Frau“⁶⁵⁷ typisiert. Dennoch handelt es sich bei ihrer Beziehung nicht um eine flüchtige Liebschaft ohne Bestand im Alltag und Verpflichtung füreinander. Immerhin hat auch dieses Paar fünf Jahre zusammengelebt, gemeinsam ein zurückgezogenes Leben auf einem Gut gestaltet (vgl. Stella, I, S. 134f) und ein gemeinsames Kind gehabt, auch wenn dies direkt nach der Geburt gestorben ist (vgl. Stella, I, S. 134f sowie II, S. 151). Auch Stella war demnach Mutter, erscheint durch fehlende Pflege- wie auch Erziehungsarbeit allerdings nicht in dieser gesellschaftlichen Position gefestigt. Auch eine Merkmalszuschreibung innerhalb einer Typisierung als Hausherrin ist ihr damit seiner Grundlage, dem Teilaspekt der Mutter nach, verstellt. Allerdings wird sie als Förderin junger Mädchen charakterisiert. Eine Typisierung als Hausherrin kann auch in diesem Zusammenhang nicht geltend gemacht werden. Dennoch sorgt sie, nicht für eigene, aber dennoch für Kinder und ordnet ein Anwesen, in dem sie zurückgezogen lebt. Auch sie erhält neben der Typisierung als Liebhaberin einen Aspekt der Pflegenden und Umsorgenden, der eher der Figurencharakterisierung der Mütterdarstellerinnen entspricht. Sie ist in dieser Spannung ihres Vorlebens als Figur deutlich dynamisch angelegt⁶⁵⁸, wenn sie auch bis zu diesem Zeitpunkt nicht individualisiert, sondern lediglich zwischen zwei Typisierungen exponiert erscheint.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die beiden Beziehungen Fernandos wie auch die beiden Frauenfiguren, mit denen er diese eingegangen ist, zwar typisiert angelegt sind und immer wieder Anleihen an Typenschemata festzustellen sind, durch Verbindungen verschiedener Typenschemata und Abweichungen von ebendiesen, eine feste Zuweisung im Sinne einer speziellen Typisierung allerdings unterlaufen wird. Die Grenzen einer hierarchisierenden Klassifizierung beider Beziehungen etwa in die gesellschaftlich legitimierte langdauernde und verbindliche Vernunft Ehe und die emotional gebundene vorübergehende und flüchtige Liebschaft, verschwimmen. Auch die abgrenzende Typisierung beider Frauenfiguren ist dabei nicht so trennscharf, wie man vermuten könnte.

⁶⁵⁶ Anglet: Der „ewige“ Augenblick.

⁶⁵⁷ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

⁶⁵⁸ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

Fernandos Vorgeschichte wird im Drama nicht gesondert betrachtet, sondern ergibt sich durch Übertragung der Darstellung des jeweiligen männlichen Parts aus den Darstellungen der Vorgeschichten der beiden Frauen. Er ist die bis dahin noch nicht explizit kommentierte personelle Konstante beider dargestellter Beziehungen, ohne dass dieser Umstand der Dramenhandlung bis zu diesem Zeitpunkt bekannt wäre. Damit sind zunächst zwei heterosexuell-geschlechtliche Beziehungen exponiert, die Fernando in „sukzessive[r] Monogamie“⁶⁵⁹ gelebt hat. Die motivische Ähnlichkeit ist Madame Sommer bereits deutlich, die personelle Übereinstimmung der männlichen Figur beider Beziehungen in der Figur Fernandos ist auf der Figurenebene bis zu diesem Punkt der Handlung unbekannt (vgl. Stella, I, S. 135f).

Seiner Figur fehlt mangels eigener Vergangenheitsdarstellung ein entscheidender Aspekt der Darstellung einer individualisierten Figur⁶⁶⁰ während der Exposition. Seine typisierte Anlage wird betont. Allerdings ist auch seine Typisierung signifikant durchkreuzt. Er ist bereits in zwei Familien Vater (gewesen). In seiner bereits bis zu diesem Punkt des Dramas deutlichen Hin- und Hergerissenheit zwischen zwei Frauen und der Emotionalität, in der die Beziehungen, die er eingegangen ist, jeweils dargestellt werden, erscheint er jedoch eher durch flatterhaft-libertinistisches Verhalten⁶⁶¹ und eine Typisierung in Richtung des wankelmütigen Liebhabers gekennzeichnet, denn durch Verhaltensaspekte des Vaterseins. Eine Typisierung in Richtung des Hausvaters kann er durch die Entscheidungen seines Vorlebens nicht ausfüllen.

Seine Wechsel- und Sprunghaftigkeit, die implizit in der Darstellung seiner Figur im Vorleben beider Frauen deutlich wird, erscheint im Zusammenhang der Zuordnung in den Bereich der erwähnten Typisierung. Im Sinne von Tugend- und Moralitätsprinzipien bleiben sie unerklärlich. Durch seine Selbstaussagen in seinem Monolog im ersten Akt (vgl. Stella, I, S. 137f) und die Fremdcharakterisierungen, die sich explizit und implizit⁶⁶² in den Darstellungen beider Frauen ergibt, lassen sich allerdings bereits Aspekte der Nachvollziehbarkeit seiner Handlungsweisen und der Empathie als Rezeptionshaltung feststellen. So entsteht eine gewisse als Paradoxon angelegte Nachvollziehbarkeit des Unerklärlichen als Prinzip seiner Handlungsweise. Diese wird im Verlauf des Dramas verstärkt, was bei einer Analyse der nachvollziehbaren Darstellung aufrichtiger und tiefer Gefühle, unterstützt von einer „aus dem Innersten fließende[n] Gefühls- und Ausdruckssprache“⁶⁶³, als Ausdruck des Anspruchs „auf

⁶⁵⁹ Hillmann: Goethes *Stella*, S. 3.

⁶⁶⁰ vgl.: Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

⁶⁶¹ vgl.: Takahashi: >Identitätskrise<, S. 334.

⁶⁶² vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 252.

⁶⁶³ Mattausch: *Wortstellung*, S. 180.

personale Liebesbeziehung“⁶⁶⁴ sichtbar wird, was den Aspekt des „Seelendramas“⁶⁶⁵ hervortreten lässt.

Der erste Schritt in diese Richtung ist bereits zum Ende des ersten Aktes und damit formal zur Exposition gehörig feststellbar. So hat für das unerkannte Zusammentreffen mit seiner Tochter die Interpretation seiner Figur einen besonderen Stellenwert. Dies findet bereits am Ende des ersten Aktes und damit formal noch innerhalb der Exposition statt. Sie tritt hier selbstbewusst und schlagfertig, dabei auch etwas frech⁶⁶⁶ und „unbekümmert[]“⁶⁶⁷ auf und bringt in dieser Haltung Fernando die Entbehrlichkeit des männlichen Geschlechts nahe. Ohne zu wissen, dass es sich um seine leibliche Tochter handelt, werden ihm in ihrer unaufgeregten Negativaussage über den Verlust ihres Vaters und dessen Bedeutung für ihr Leben die Parallelen zu seinem Leben deutlich (vgl. Stella, I, S. 142f). Indem sie ihm auch die Möglichkeit von Entbehrung generell gepaart mit Mut und Selbstvertrauen vorführt, zeigt sie ihm weitere Wirrnisse seines Lebens auf. Von ihren Aussagen angeregt, will er formulieren, ebenfalls oft von den Hoffnungen seines Lebens enttäuscht worden zu sein, erkennt sich durch ihre Ausführungen aber so sehr als Schuldiger des Leidens der von ihm zurückgelassenen Familie, dass er diesen Satz nicht offen ausspricht. In seiner Aussage, die durch sechs Gedankenstriche innerhalb von drei Zeilen, zwei Satzabbrüche und zwei frei assoziierte Einzelwörter gekennzeichnet ist, zeigt sich deutlich seine Sprachunfähigkeit in Folge deutlicher selbstreflexiver Umstrukturierungsprozesse des eigenen Gedankengebildes: „O, mein Kind, wie glücklich! – – Ich bin auch in der Welt gar viel, gar oft von meinen Hoffnungen – Freuden – Es ist doch immer – Und – “ (Stella, I, S. 143).

Er erkennt sich in einem spannungsreichen Feld zugleich in einer Reihe mit dem sich in Lucie zeigenden Opfer und als deren Schuldiger in dieser Weltanschauung. Er wird zugleich als Schwankender und als Reflektierender vorgestellt und typisiert. In dieser Spannung zeigt sich seine Figur deutlich als dynamisch angelegt⁶⁶⁸. Seine Figur erfüllt an dieser Stelle des Dramas nicht den Anspruch einer „komplexen Gestalt“⁶⁶⁹. Doch beginnt durch das Doppelte in der Darstellung sich „Gutes und Schlechtes“⁶⁷⁰, Nachvollziehbares und Weniger-Nachvollziehbares zu mischen⁶⁷¹ und eine gewisse Wandlungsfähigkeit wird sichtbar. Es setzt

⁶⁶⁴ Weber: Negativität des Happy End, S. 154.

⁶⁶⁵ Valk: Der junge Goethe, S. 155.

⁶⁶⁶ vgl.: Kraft: Idylle mit kleinen Fehlern, S. 87.

⁶⁶⁷ Dumeche: Weiblichkeit, S. 229.

⁶⁶⁸ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

⁶⁶⁹ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁶⁷⁰ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁶⁷¹ In Anlehnung an die Aspekte des Guten und des Schlechten siehe: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

also bereits an dieser Stelle ein erster Selbstreflexionsprozess ein, der eine Wandlung im Selbstbild Fernandos darstellt. Eine erste Reflexionsbewegung gibt es im Drama also bereits, bevor die Exposition gänzlich abgeschlossen ist, wie im Folgenden zu zeigen ist. Andersherum formuliert bedeutet dies, dass Schwanken und Reflektieren bereits zur Exposition des Dramas gehören, womit das Drama als eines über diese und deren kommunikative Verarbeitung exponiert wird. Dieser Aspekt ist für seine Figurenzeichnung bis zum Schluss des Dramas entscheidend (vgl. Kapitel II 3.5)

Am Ende des ersten Aktes könnte nun durch die Exposition die Rezeptionserwartung entstehen, dass Cäcilie als ältere, die früher mit Fernando liiert war und eine Tochter mit ihm zusammen hat, als die moralisch eher Fernando Zugehörige eingeführt wäre. Die Rückkehr in die Zweisamkeit mit ihr könnte aus gesellschaftskonformistischer Sicht einer Wiederherstellung der alten Ordnung gleichkommen. Die Liaison mit der jüngeren Stella, mit der er jahrelang unverheiratet zusammengelebt hat, könnte als die illegitimere aufgefasst werden. Die beschriebene Abgrenzung und gleichzeitige Parallelgestaltung der Frauenfiguren durch das Aufzeigen von Typenschemata und deren Durchkreuzen führt dazu, dass auch die Beziehungen, die die Frauen jeweils mit Fernando verbinden, im Horizont des Dramas anders gewichtet werden, als dies zunächst zu vermuten wäre. So lässt sich keine Hierarchisierung feststellen⁶⁷². Beide Frauenfiguren sind von Beginn des Dramas an auffällig parallel gestaltet. Gerade die typisierte Anlage aller drei Protagonisten, auch wenn und gerade weil die Typenschemata immer wieder durchkreuzt und auch untereinander innerhalb einer Figur verbunden werden, lässt die – gleichsam algebraisch⁶⁷³ angelegte – Konfliktsituation so einmalig werden, ohne dabei von der Exposition an individualisierte Probleme darzustellen. Das Drama hält die somit exponierte Parallelität in beiden Fassungen über einen erstaunlich langen Zeitraum bis in den Dramenschluss hinein aufrecht. Die Einzigartigkeit dieser Komposition macht dabei die Stärke der Dramenexposition aus; bis zu diesem Punkt allerdings nicht die Individualität der exponierten Figuren.

Vollkommen durchkreuzt wird eine Interpretationserwartung, die von der Lösung des exponierten Konflikts in der Entscheidung Fernandos für eine der beiden Frauen als eine Art Rückkehr zu einer alten Ordnung sucht, im Zusammentreffen der beiden Frauenfiguren. So mündet die Darstellung der Vorgeschichte beider Frauen über wenige Umwege, lediglich über die Vermittlung durch die Postmeisterin, in das Zusammentreffen der beiden Protagonistinnen.

⁶⁷² vgl.: Hillmann: Goethes *Stella*, S. 6.

⁶⁷³ Siehe für die Annahme einer ‚algebraisch‘ zusammengesetzten Dramenkonfliktsituation: Reh: dramatische Algebra, S. 45-64.

Bereits bei der Darstellung des Vorlebens Stellas durch die Postmeisterin gegenüber Madame Sommer stellt diese bezeichnenderweise zuerst eine gefühlsmäßige Verbindung zu Stella her, ohne diese je getroffen zu haben, indem sie bemerkt, „[m]ein Herz bewegt sich nach ihr“ (Stella, I, S. 135), bevor sie die Parallelität beider Schicksale in Worte fasst (vgl. Stella, I, S. 135). Da das Zusammentreffen inhaltlich unabhängig von der Erkenntnis der personellen Gleichheit ihrer Beziehungen geschieht, ist das Zusammentreffen nicht eigentlich Produkt der Dramenhandlung im inhaltlichen Sinne, sondern weist seinerseits expositorische Elemente auf, auch wenn es im zweiten Akt des Dramas (vgl. Stella, II, S. 145ff) und damit formal nach der Exposition stattfindet.

So erkennt Cäcilie bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Stella in deren Darstellung der Unmittelbarkeit ihres Gefühls gegenüber Fernando („Und so ward das Mädchen vom Kopf bis zu den Sohlen ganz Herz, ganz Gefühl“ (Stella, II, S. 148)) eine Schicksalsgemeinschaft, die sie in weiblicher Solidarität zusammenfasst: „Wir glauben den Männern! In den Augenblicken der Leidenschaft betriegen sie sich selbst, warum sollten Wir nicht betrogen werden?“ (Stella, II, S.149).

Aus diesem stillen Erdulden im Gestus des vernünftigen Entsagens⁶⁷⁴ entsteht eine kraftvolle Wendung in die Zukunft, wenn auch Stella ihre Schicksalsgemeinschaft mit Cäcilie erkennt und vorschlägt: „Madame! Da fährt mir ein Gedanke durch den Kopf – Wir wollen einander das sein, was sie uns hätten werden sollen! Wir wollen beisammenbleiben! – Ihre Hand! – Von diesem Augenblick an, lass‘ ich Sie nicht!“ (Stella, II, S. 149).

In der Erkenntnis der Parallelität ihrer Schicksale schließen sich beide Frauen in einem „>Schwester<-Bund“⁶⁷⁵ zusammen, dessen Gefühlsintensität in der zeitgenössischen Rezeption „der erotischen“ mindestens gleicht⁶⁷⁶, wenn nicht sogar „der erotischen Liebe übergeordnet“⁶⁷⁷ ist. Auch hier zeigt sich in der Innigkeit der Darstellung der Aspekt des „Seelendramas“⁶⁷⁸ in der Dramenkonzeption. Die festgestellten Gemeinsamkeiten des Vorlebens beider Figuren bildet die Grundlage für das Frauenbündnis, „schon bevor sie wissen, dass sie denselben Mann lieben“⁶⁷⁹. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Frauenfiguren ergeben sich dabei

⁶⁷⁴ vgl.: Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 47.

⁶⁷⁵ Borchmeyer: Goethe, S. 64.

⁶⁷⁶ Etwa Gustafson sieht hier zwei Frauen in einer „gleichgeschlechtlichen Partnerschaft“ (Gustafson: Goethe’s families of the hearts, S. 45 und 63f) auf der Bühne dargestellt. Die Frage, ob die, oft als „>Schwester<-Bund“ bezeichnete (Borchmeyer: Goethe, S. 64.), Verbindung beider Frauen homoerotische Züge aufweist, ist für die Interpretation des Stella-Dramas im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht relevant und wird daher nicht weiter thematisiert.

⁶⁷⁷ Borchmeyer: Goethe, S. 64.

⁶⁷⁸ Valk: Der junge Goethe, S. 155.

⁶⁷⁹ Detken: Im Nebenraum des Textes, S. 288.

durch Anleihen bei den und wiederum Abgrenzungen von den dargestellten Typenschemata. Nur so wird die gefühlte Nähe plastische Realität und das darauf aufgebaute Bündnis nachvollziehbar für den Rezipienten. Durch die Aussage, sie wollten einander sein, was ihre Männer ihnen nicht sein konnten (vgl. Stella, II, S. 149), ist von einem hohen Grad an Seelenverwandtschaft und einer großen Enge zwischen beiden auszugehen. In dieser engen Verbindung ist nicht nur die Basis für die spätere Konfliktlösung beider Fassungen gelegt, sondern auch der hohe Grad an Lösungsbereitschaft begründet, die für das kommunikative Verhalten der Figuren im Schlussteil des Dramas so maßgeblich ist (vgl. Kapitel II 3.5).

Auf diese Weise ist eine dritte Beziehung innerhalb der Dramenhandlung entstanden, die den Konflikt der Unmöglichkeit der „binären Lösungsversuche“⁶⁸⁰ im Diesseits noch verschärft. Da das Bündnis durch reife Überlegung innerhalb der Dramenkonstellation entstanden ist, weist es zwar expositorische Elemente auf, ist aber gleichzeitig auch kommunikativ handelndes Produkt der Dramenhandlung. Diese dritte Verbindung, die nun entstanden ist, spannt ein Dreieck innerhalb der Figurenkonstellation auf. Dabei kann bis zu dieser Stelle nur geahnt werden, dass das, „was sie [ihre Männer, M. F.] ihnen hätten werden sollen“ (Stella, II, S. 149), ein einziger Mann beiden schuldig blieb. Mit Blick auf das tragische Finale des Dramas wird jedoch von dieser Stelle an die Möglichkeit der Lösung des bis an diese Stelle abgeschlossenen exponierten Konflikts in der Dreiecksbeziehung aufgezeigt. Auf Grund der eigentlich vorherrschenden gesellschaftlichen Unmöglichkeit einer Dreiecksbeziehung ist dies innerhalb des Dramenhorizonts zunächst keine Option der Konfliktlösung. Damit wird auf der Figurenebene zwar ein Dreieck in der Beziehungsthematik dargestellt, das aber keine Dreieckskonstellation exponiert. Erst die Anagnorisis-Szenen lassen diesen Umstand zum Gegenstand der Figurenebene⁶⁸¹ werden und auf diese Weise eine Dreieckskonstellation entstehen. Erst das Ringen um eine Lösung lässt kommunikativ eine Dreiecksbeziehung auftreten.

3.2 Der Aspekt der Verstellung

Das Motiv der Verstellung hat eine markante Stelle im Drama inne. Cäcilie tritt im Posthaus, am Ort des Dramengeschehens, mit einer falschen Identität, als die bürgerliche Madame Sommer (vgl. Stella, Personenverzeichnis, S. 126), auf. Als „Mährchen“ (Stella, I, S. 136) erzählt sie, ihr Mann sei als Kaufmann auf dem Weg nach Amerika ums Leben gekommen. Da

⁶⁸⁰ Valk: Der junge Goethe, S. 158.

⁶⁸¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21

Cäcilie mit dieser Identität die Bühne betritt und mit dieser bis weit in die Dramenhandlung hinein handelt (vgl. Stella, I-III, S. 127ff), stellt die Analyse ihrer Verstellung eine Verbindung zwischen den anhand der Exposition analysierten Aspekten und den sich in der Handlung darstellenden Figurenmerkmalen sowie deren möglicher Veränderungen dar. Der Umstand, dass Cäcilie unter falscher Identität im Posthaus agiert, und genauso die Betrachtung dieses Umstands im Drama sind von entscheidender Bedeutung für die Einschätzung ihrer Figur und der sie umgebenden Figuren.

Cäcilie handelt nicht nur über weite Teile des Dramengeschehens hinweg (bis zum dritten Aufzug, S. 168) unter falschem Namen, sie wird auch in der Figurenbezeichnung mit „MADAME SOMMER“ (Stella, I, S. 127ff) bezeichnet. Selbst als sich beide Ehepartner im Verborgenen, für sich, schon erkannt haben, bleibt die Figurenbezeichnung erhalten. Erst als das gegenseitige Erkennen ausgesprochen wird, ändert sie sich. Die klassifizierende Benennung des Dramas folgt somit der Figur und deren Tarnung. Dies stellt einen wichtigen Aspekt wechselseitiger Bedingtheit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz dar (vgl. Kapitel I 2).

Eine Differenz zwischen dem von der Figur Dargestellten und dem im Drama Darzustellenden findet sich, wie bereits erwähnt (vgl. Kapitel II 3.1), nicht. Wie bereits die Darstellung der Vorleben beider weiblicher Protagonistinnen wird auch die Richtigkeit der Anagnorisis-Szenen (vgl. Stella, II, S. 152ff und III, S. 164ff) im Dramenkontext nicht in Zweifel gezogen.

Deutlich wird durch die explizite Fremdkommentierung der Postmeisterin, die Cäcilie ohne Einschränkungen, ohne Unsicherheit und nach kurzem Kennenlernen richtig als „von gutem Stande, aber ohne Vermögen“ (Stella, I, S. 141) beschreibt, aber auch, dass sie ihre Verstellung nicht besonders glaubhaft ausfüllen kann. Ihr Gesicht wird insofern gewahrt, als ihr niemand ihre Tarnung auf den Kopf zusagt, erfolgreich im Sinne einer gelungenen Täuschung ist sie jedoch nicht. Eine Begründung für die treffsichere Enttarnung gibt die Postmeisterin nicht an; so fehlt im Drama auch insgesamt eine Angabe, inwiefern Cäcilie den Habitus der von ihr gewählten Identität nicht in dem Umfang ausfüllt, dass diese glaubwürdig erschiene. Diese wäre für die Thematisierung der Typisierung der Figur im Drama wichtig. Gerade die fehlende Erwähnung der Erkenntnisgründe lassen in dem Impliziten der Thematisierung von Standeszugehörigkeit und damit verbundener Typenzuweisung deren Bedeutung für die Denkstrukturen der Figuren hervortreten.

Indirekt kann durch die Figurenrede Cäcilies selbst auf eine Begründung rückgeschlossen werden. So lässt sich keinerlei Wechsel in Sprachduktus und dargestelltem Habitus vor und

nach dem Wechsel in der Sprecherbezeichnung feststellen (vgl. Stella, III, S. 168ff). Dies ist wenig erstaunlich, da sie sich in einem privaten, intimen Dialog mit Fernando befindet, als sie durch seine Anagnorisis enttarnt wird. Allerdings finden sich solche Wechsel im Drama generell nicht. So zeigt sie Sorge um die Sorgfalt der Umsetzung des „Mährchen[s]“ (Stella, I, S. 136), das hinter ihrer Verstellung steht: „MADAME SOMMER: Lucie, ein Wort! (*Die Postmeisterin entfernt sich.*) Daß du nichts verräthst! nicht unseren Stand, nicht unser Schicksal. Begegne ihr ehrerbietig“ (Stella, I, S. 136).

Hinterher zeigt sie allerdings keine Verstellung, wenn sie im Dialog mit der Postmeisterin Stellas Schicksal thematisiert und bemitleidet (vgl. Stella, I, S. 135f). Auch hier ist ihre Figur authentisch dargestellt. Damit ist auch der Aspekt der Verstellung ein Produkt kommunikativer Handlung zwischen Mutter und Tochter. Ihre begrenzte Wirkweise dabei ist ebenfalls im kommunikativen Handeln mit der Postmeisterin zu sehen.

Für Cäcilie heißt dies, dass sie trotz aller Selbstreflexion nicht über genügend Selbstdistanz verfügt, einen anderen Habitus einzunehmen, als diesen ihren, der sie in ihrer Tarnung verrät. Die Gleichheit der habituellen Darstellung vor und nach dem Identitätswechsel ist nicht etwa durch regelpoetische Sprachvorgaben⁶⁸² begründet, denn die Figuren des Dramas werden sehr wohl durch ihren jeweils spezifischen Sprachgestus und Habitus charakterisiert⁶⁸³. Vielmehr handelt die Figur für den im Drama dargestellten Konflikt privat und ist dennoch für eine Figur des sie umgebenden Dramenkontexts als Zugehörige eines Standes erkennbar. Damit wird die Privatheit der im Drama dargestellten „soziale[n] Konstellation der dramatis personae“⁶⁸⁴ auch und gerade an dieser Stelle als gattungskonstitutiv für das bürgerliche Trauerspiel deutlich. Gleichzeitig werden aber auch Definitionsversuche der Gattung als das Sujet der Verhandlung bürgerlicher Werte (vgl. Kapitel I 1) gleichsam in einer Figur ad absurdum geführt. Die Frage nach einer Entwicklung der hier als ‚Grenzgängerin‘ einer ansonsten geltend gemachten Typisierung wird umso bedeutender für die Komposition des Gesamtdramas. Da Individualisierung und Privatheit sowie die Verhandlung der entsprechenden Werte eng mit einander zusammenhängen, verwundert es auch mit Blick auf den Analyseansatz der

⁶⁸² vgl.: Alt: Tragödie der Aufklärung, S. 152.

⁶⁸³ So wird Lucies altkluge Charakteranlage durch die Diskrepanz ihres jungen Alters und ihrer den Erwachsenen angepassten Sprache angelegt. Auch unterscheidet sich die Postmeisterin in der rationalen Nüchternheit ihrer Sprache und der teilweise gebrauchten derben Sprache im Umgang mit ihren Bediensteten von dem Zeugnis „der Empfindsamkeit“ (Valk: Der junge Goethe, S. 162.), das die Hauptfiguren des Dramas charakterisiert. Schließlich wird auch zwischen der „aufgeklärte[n] Unvernunft“ (Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 49.) in der Lösungsfindung des Konflikts vor allem durch Cäcilie und der Absolutheit des Gefühls vor allem bei Stella ein deutlicher Unterschied im Sprachgestus deutlich (vgl. Stella, IV, S. 173ff).

⁶⁸⁴ Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 210f.

vorliegenden Arbeit besonders wenig, dass *Stella* oft im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Trauerspiel thematisiert wird⁶⁸⁵.

Folgerichtig wird auch der Umstand der Verstellung gar nicht primär im Zusammenhang mit moralischer Wertung präsentiert. Für das Drama eröffnet dieser Umstand vielmehr konzeptorische Möglichkeiten, die Figuren zunächst zu charakterisieren, die Verbindungen mit Fernando und die beiderseitigen Beweggründe jeweils darzustellen. Auch treffen die Frauen zunächst aufeinander und verbinden sich in dem bereits erwähnten „>Schwester<-Bund“⁶⁸⁶, bevor sie um das Verhältnis wissen, was sie durch ihr Vorleben verbindet. Die Frauen haben sich unter dem maßgeblichen Beweggrund getroffen, „einander das sein [zu wollen], was sie [ihre Männer, M. F.] [ihren] [...] hätten werden sollen“ (Stella, II, S. 149). Durch die dramatische Komposition der Verstellung haben sie später die Möglichkeit, sich an dieses nun in anderer Weise passende Versprechen zu erinnern. Den daraus entstandenen Bund erneuern sie nun unter geänderten Vorzeichen und mit neuer Identität und machen ihn für die Lösung des sich ihnen stellenden Konflikts nutzbar. Die Bedeutung eben dieser Anwendung ist der Schlüssel zur späteren Konfliktlösung (vgl. Kapitel II 3.5). Das konsequente Befolgen eben dieses Versprechens rettet in der ersten *Stella*-Fassung (vgl. Stella, V, S. 415f) gegenüber der zweiten zwei Leben (vgl. Stella, V, S. 191ff). Prekärer Weise stellt damit ausgerechnet eine Täuschung die Weichen für die emotionale Verbindung, die das kommunikative Ausagieren verschiedener Lösungsmöglichkeiten des Dramenkonflikts möglich werden lässt.

Motivisch knüpft *Stella* mit dem Aspekt der Verstellung an die Verstellung der Marwood gegenüber Sara in *Miss Sara Sampson* an⁶⁸⁷ (vgl. Kapitel II 1.1). Für die Figur der Cäcilie wird auf motivischer Ebene erneut der Aspekt der „verlassenen, verratenen und gedemütigten Frau“⁶⁸⁸ betont, der einen typisierten Aspekt ihrer Figur zu Beginn des Dramas ausmacht (vgl. Kapitel II 3.1). Doch differieren die Beweggründe, die zu der Verstellung führen, und die Nutzung und Ausgestaltung der Möglichkeiten, die sich durch diese ergeben, stark. Dass Cäcilies Verstellung in deutlicher Abgrenzung zu ihrem literarischen Vorbild nicht negativ gesehen wird, ist in der Differenz beider Beweggründe zu sehen. So zeugt die Verstellung Cäcilies in beiden *Stella*- Fassungen von ihrer Unsicherheit mit ihrer eigentlichen Identität, von dem Gefühl gesellschaftlicher Exklusion durch ihren sozialen und ökonomischen Stand und der

⁶⁸⁵ vgl. z. B.: Bertheau: Geist der Freude, S. 242, Dumiche: Weiblichkeit, S. 217, Hillmann: Goethes *Stella*, S. 9ff, Scheit: Dramaturgie der Geschlechter, S. 108 und Schulz: Goethes „Stella“, S. 424f.

⁶⁸⁶ Borchmeyer: Goethe, S. 64.

⁶⁸⁷ Auf innerliterarische Bezüge zwischen beiden Stücken verweisen auch: Gamper: Opfer vermeiden, S. 563ff, Meessen: *Clavigo* and *Stella*, S. 191, Vedder: „Alles um die Liebe und nun auch den Tod“, S. 133.

⁶⁸⁸ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

rein positiv zu betrachtenden Absicht, dennoch ihr Leben in dieser Lage für sich und ihr Kind zu gestalten. Auch die Aspekte der treusorgenden Mutter und sozial gefallenen Adligen sind typisierte Aspekte ihrer Figurenzeichnung zu Beginn des Dramas, die sich im Dramenverlauf durch die Konfrontation mit der Konfliktsituation einer Dreieckskonstellations verändern, was die Möglichkeit einer Individualisierung mit sich bringt (vgl. Kapitel II 3.5).

Cäcilie fehlen insgesamt die Falschheit, der Egoismus und letztlich die Mordabsicht, die Marwood charakterisieren. Vielmehr zeigt ihre Verstellung ihre Opferposition in der Konstellation mit Fernando und dessen Weggang ebenso deutlich auf wie ihren Willen, in dieser möglichst positiv zu bestehen. Gerade durch die Parallelisierung mit Marwood, die sich durch die Anleihen bei der Gestaltung der Verstellung ergibt, dabei aber auch die Abgrenzung beider Figuren deutlich werden lässt, wird eine Positivdarstellung Cäcilies auch und gerade in ihrer Verstellung deutlich.

Mit deren Aussage „[e]rkennen Sie, Miß, in mir die Marwood“ (Miß Sara Sampson, IV, 8, S. 336) wird in *Miss Sara Sampson* die Anagnorisis eingeleitet (vgl. Kapitel II 1.1), was eine deutlich negative Konnotation in dieser wiederum literarischen Anleihe nicht nur ihrer Figur an sich, sondern auch der Verstellung und der damit assoziierten Hinterhältigkeit bewirkt. Diese Hinterhältigkeit ergibt sich aus den selbstsüchtigen Motiven, die die Marwood zu ihrer Verstellung bringen, der Umstand nämlich, dass sie die Verstellung für sich nutzen will, um sich positiver darzustellen, als sie sonst gesehen würde, für ihre Sache zu werben und Sara durch deren nicht nur körperlichen, sondern auch im übertragenen Sinne vollzogenen Fußfall zu demütigen. Schließlich nutzt sie das durch ihre Verstellung und die durch diese erst mögliche Konversation gewonnene Vertrauen, um Sara das Gift unterzumischen, an dem sie stirbt (vgl. Miß Sara Sampson, V, 10, S. 350).

In *Miss Sara Sampson* liegen Hass und (fast unmenschliche) Verzeihensbereitschaft eng beieinander. Die Schnittstelle, an der ‚seitenübergreifende‘ Sympathie in Hass und letztlich Mord umschlägt, ist auch hier die Verstellung. Ein relatives ‚Happy End‘ in der Versöhnung über zwei Leichen kann durch diese Affektkombination immerhin am Ende des Dramas hoffnungs- und sinnstiftend wirken. Für den Schluss der zweiten Fassung bietet die motivische Anleihe an *Miss Sara Sampson* damit eine zusätzliche Ebene für die Interpretation des Giftsuzids der Stella: Die Schuldfrage dieses Suizids wird durch die Anleihe an das Lessingdrama thematisiert. Cäcilie ist durch ihr Auftreten, ihren (Wieder)-Eintritt in das Leben der anderen beiden Protagonisten und dies auch und gerade in ihrer Verstellung Teil des Konflikts, der zum Tod der beiden anderen Protagonisten führt. Es ist in ihrem Fall allerdings

eine Form der existenziellen Schuld⁶⁸⁹, die in der Anlage der Figur, in deren Auftreten im Leben der anderen begründet liegt und in der Komposition des Dramas schicksalhaft gezeigt wird⁶⁹⁰. Durch diese existenzielle Schuld stört sie mit ihrem bloßen Auftreten⁶⁹¹. Gleichzeitig zeigt gerade sie sich jedoch signifikant als Lösende des dargestellten Konflikts in ihrem kommunikativen Handeln, das in der Intensität des kommunikativen Erlebens die „Seelendrama“⁶⁹²-Anlage widerspiegelt und zugleich die Situationen schafft, in der die Figuren „neue Seiten ihres Ichs“⁶⁹³ enthüllen und potenziell zu Individuen werden können (vgl. Kapitel I 2).

Cäcilie nutzt den Vorteil, den ihr die Verstellung bringt, dabei allerdings selbst nicht hinterhältig und egoistisch für sich, sondern zum möglichst größten Nutzen für alle. Dies ist das Hauptmerkmal des positiven Erscheinens Cäcilies auch und gerade in Abgrenzung zu Marwood. Die Sympathie und das Verschwestern mit Stella wird nicht ausgenutzt und die Einheit gebrochen, sondern sie stellt die Brücke zur friedlichen, einvernehmlichen Lösung der ersten Fassung dar, die potenziell „sogar von Dauer sein“⁶⁹⁴ könnte. Damit wird durch den Aspekt der Verstellung gleichsam metaphorisch deutlich, wie die Figuren des Dramas von Beginn an zum Positiven streben und Lösungen suchen und dass der Lösungsgedanke auch dramenkompositorisch angelegt ist. Dass der utopische Gehalt dieser positiven Gestaltung immer wieder betont wird⁶⁹⁵, währenddessen auf geradezu utopisch negative Konfliktgestaltung in den beiden bereits analysierten Dramen (*Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti* und *Kabale und Liebe*) nicht verwiesen wird, ist mehr aussagekräftiges Zeichen des Forschungsdiskurses als der Dramenkompositionen.

Dass vielen Interpreten die Lösung der ersten Fassung als „*deus ex machina*“⁶⁹⁶-Lösung erscheint, lässt sich zu großen Teilen durch die erwähnte an Unglaubwürdigkeit grenzende Dramenkonzeption begründen. Dieser Konzeption nach halten sich zufällig die beiden Frauen,

⁶⁸⁹ vgl.: Bertheau: Geist der Freude, S. 245.

⁶⁹⁰ Auch das den Konflikt maßgeblich mitverursachende Verhalten Fernandos knüpft an die Charakteranlage Mellefont's an, der von sich selbst sagt, „mehr, als Marwood“ (*Miss Sara Sampson* V, 10, S. 350) Saras Mörder zu sein.

⁶⁹¹ Durch diesen Aspekt der existenziellen Schuld wird auch deutlich, warum der Schluss der zweiten Fassung als „*deus ex machina*“ (Hilmes: Halb große, halb kleine Menschen, S. 151; Kursivierung im Original) empfunden wird.

⁶⁹² Valk: Der junge Goethe, S. 155.

⁶⁹³ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁶⁹⁴ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 49.

⁶⁹⁵ vgl. z.B.: Mellmann: Güte – Liebe – Gottheit, S. 104ff, Anglet: Der „ewige“ Augenblick, S. 143, Hillmann: Goethes *Stella*, S. 4, Buck: Goethes theatralische Sendung, S. 63, Citzmann: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 66.

⁶⁹⁶ Hilmes: Halb große, halb kleine Menschen, S. 151 (Kursivierung im Original). Siehe hierzu auch: Amwald: Symbol und Metamorphose, S. 5ff, S. 9, Pikulik: Stella, S. 98.

mit denen Fernando in je einer Art von Beziehung verbunden ist, im gleichen Posthaus auf. Sie erzählen sich unter anderen Vorzeichen, teilweise indirekt durch die Postmeisterin vermittelt, teilweise explizit, ihre jeweilige Lebensgeschichte, erkennen ihre Schicksalsparallelität, gehen einen gemeinsamen Bund ein und brauchen diesen für die Dramenlösung nur noch zu reaktivieren, um das „*Happy End*“⁶⁹⁷ einer ausgesprochen aussichtslosen Konfliktsituation herbeizuführen. Eine solche Konfliktsituation ist sicherlich in der Realität nicht gerade wahrscheinlich. Mit der Darstellung eben dieser Kette, die zum ‚Happy End‘ führt, wird allerdings bereits deutlich, dass es sich in keinem Fall um eine Deus-ex-machina-Lösung handeln kann. Vielmehr werden alle Teile des Dramas dafür zusammengesetzt. Alles scheint von Anfang an darauf hinzuarbeiten. Wie bereits durch die Merkmale beider beteiligter Figuren dargestellt (vgl. Kapitel II 3.1), geschieht die Herbeiführung des „>Schwester<-Bund[es]“⁶⁹⁸ keinesfalls zufällig und willkürlich. Dass die Grundlage des positiven Ausgangs der Konfliktsituation für alle beteiligten Figuren unter maßgeblichem Mitwirken ausgerechnet der – normalerweise moralisch zu verurteilenden – Verstellung Cäcilies zustande kommt, weist Teile einer ins Paradoxe reichende Dramenanlage auf. Dieses Paradoxon ist allerdings eingebettet in die dynamische, mehrdimensionale Figurenkonzeption⁶⁹⁹ der drei Hauptfiguren und die sorgfältige Ausarbeitung eines Wertesystems, die eine ausdifferenzierte Grundlage für die kommunikativ ausgehandelten Lösungsüberlegungen vor dem ‚tragischen‘ Finale beider Fassungen darstellen. Diese sollen im Folgenden analysiert werden.

3.3 Distinktion durch Herkunft und Haltung innerhalb der Dramenhandlung

Neben ihrer Exposition in der Konstellation der dargestellten drei Beziehungen werden die drei Hauptfiguren des Dramas als bemerkenswert starke Einzelfiguren dargestellt. Besondere Merkmale sind dabei ihre Geschlechtlichkeit, ihre religiöse Ausrichtung und ihre Standeszugehörigkeit. Diese Aspekte sollen mit Blick auf die drei Figuren vor allem deshalb im Folgenden analysiert werden, da das erarbeitete Prinzip der Anleihen an Typenschemata, die gleichzeitig immer wieder durchkreuzt werden, aus der Exposition bei diesen Aspekten wiederaufgenommen und zu einer wichtigen Grundlage für eine mögliche Figurenentwicklung im Sinne von Individualisierung und Subjektwerdung wird. Dabei werden das Prinzip und

⁶⁹⁷ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 48. Siehe auch: Weber: Negativität des Happy End, S. 156.

⁶⁹⁸ Borchmeyer: Goethe, S. 64.

⁶⁹⁹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241f u. 243f.

somit auch die Merkmalskompositionen der Figuren so abgewandelt, dass sich entscheidende Merkmale der Figuren für ihren Beitrag zur Lösung des Dramenkonflikts ergeben.

Stella kann, obwohl sie durch die Flucht mit Fernando ein Vermögen aufgegeben hat (vgl. *Stella*, IV, S. 176), ihr Leben ohne Arbeit gestalten, tritt als Förderin junger Mädchen auf und widmet sich dem Andenken an den Geliebten, der sie verlassen hat, und dem Gedenken der verstorbenen Tochter (vgl. *Stella*, I, S. 135 und II, S. 150). Die zurückhaltend positive Erinnerung, die sie ohne Reue, Hass oder Verbitterung dem Geliebten widmet, wird nicht nur ein Beispiel des für Goethes Spätwerk so charakteristischen Motivs der Entsagung⁷⁰⁰, sondern auch als „reine[] Demut einer adligen Natur“⁷⁰¹ gesehen. Im Horizont des Dramas ist dieser Aspekt nur von peripherer Bedeutung. Es ist der Einzelfall – nicht im individualisierten, sondern vielmehr im sensationsinteressierten Sinne (vgl. Kapitel II 3.1) – von Stellas Schicksal, der durch die Figurenrede der anderen Figuren thematisiert wird, ohne dass die Standeszuordnung explizites Distinktions- oder Diskrepanzkriterium der Figurendarstellung wäre (vgl. Kapitel I 1). Für den Einzelfall wird dieser Aspekt allerdings mit Blick auf ihre Art der Erinnerungskultur einer weltentrückten Verehrung in Form einer Liebesreligion bedeutsam, was in der Innigkeit der Darstellung ebenfalls den Aspekt des „Seelendramas“⁷⁰² in der Dramenkonzeption von *Stella* betont.

Bei Stella entsteht dabei eine Form der „Liebes-Religion“⁷⁰³ in Form einer „passione [...] liberata dagli elementi distruttivi“⁷⁰⁴ (dt.: Passion [...] ohne destruktive Elemente), die eine starke Privatisierung der Religiosität bedeutete, insofern als die religiöse Verehrung einen privat Bekannten, in diesem Fall ihren Geliebten, in den Mittelpunkt stellt. Das intime Gefühl der Liebe zu einer abwesenden Figur wird mehr zu einem Merkmal der Figur Stellas als zu einem der Beziehung beider in Abwesenheit Fernandos.

Die Liebe in anderer, mütterlich liebender Form, die das Andenken an ihre verstorbene Tochter in Ehren hält, macht im Drama die Thematik eines Totenkultes auf, der mit der dargestellten Form der Liebesreligion über das beide verbindende Gefühl der absoluten Liebe als Beweggrund für beides korreliert. Durch den Umstand, dass sie sich bereits ein Grab neben dem ihrer Tochter hat anlegen lassen (vgl. *Stella*, I, S. 135), entsteht nicht nur eine düstere, bis ins morbide gehende Stimmung im Drama, sondern es wird auch deutlich, wie sehr der

⁷⁰⁰ vgl.: Henkel: *Entsagung*, S. 10ff.

⁷⁰¹ Bach: *Leben mit Goethe*, S. 28.

⁷⁰² Valk: *Der junge Goethe*, S. 155.

⁷⁰³ Detering: *Aufgeklärte Unvernunft*, S. 37. Siehe hierzu auch: Pfaff: *Abenteuer des erotischen Herzens*, S. 160 und Schulz: *Goethes „Stella“*, S. 434.

⁷⁰⁴ Barbera: *Guarigioni*, S. 38.

Totenkult Teil ihrer Figur ist. So wird über die zelebrierte Nähe zu der verstorbenen Tochter die eigene Endlichkeit besonders drängend und zusammen mit der beschriebenen Liebesreligion, die einen abwesenden Geliebten verehrt, die Entrücktheit ihrer Figur von der Welt besonders deutlich.

Durch das jährliche Begehen des Tages, an dem Fernando Stella verlassen hat, „als einen Karfreitag des Herzens“⁷⁰⁵ stellt Stella die Verbindung von Liebesreligion und Totenkult besonders deutlich her. Durch diese Verbindung wird eine Figurendarstellung Stellas erzeugt, die sie eindeutig als duldsame Trägerin ihres Schicksals zeigt. Es wird eine Typisierung in Richtung der devot und demütig Liebenden und ohne Rachedgedanken Verlassenen aufgerufen, der an ihre literarischen Vorbilder der Liebesreligion⁷⁰⁶ anknüpft und die Typisierung der „verlassenen, verratenen und gedemütigten Frau“⁷⁰⁷ spezifiziert. Diese Typisierung wird bereits während der Erzählungen ihres Vorlebens durch die Postmeisterin dargestellt und durch ihr mehr kommunikativ als faktisch handelndes Verhalten während der Dramenhandlung immer wieder aufgerufen. So zeigt sie im Zusammentreffen mit Cäcilie eine gefühlsabsolutistische und körperlich orientierte Wahrnehmung ihrer Zusammentreffen mit Fernando:

STELLA: Ein Jahrtausend von Tränen und Schmerzen vermöchte die Seligkeit nicht aufwiegen der ersten Blicke, des Zitterns, Stammelns, des Nahens, Weichens – des Vergessens sein selbst – dem ersten flüchtigen, feurigen Kuß und die erste ruhigathmende Umarmung – Madame! Sie versinken, meine Theure! Wo sind Sie?

MADAME SOMMER: Männer! Männer!

STELLA: Sie machen uns glücklich und elend! Mit welchen Ahnungen von Seligkeit erfüllen sie unser Herz! Welche neuen, unbekanntem Gefühle und Hoffnungen schwellen unsere Seele, wenn ihre stürmende Leidenschaft sich jedem unserer Nerven mittheilt. (Stella, II, S. 148)

Auch beim Auftritt Fernandos fällt sie ihm, den Regiebemerkungen folgend, mit den Worten um den Hals: „Du bist da! Ich will nichts fühlen, nichts hören, nichts wissen, als daß du da bist!“ (Stella, III, S. 155). Sie teilt seine Augenblicksfixierung und erneuert die Absolutheit ihres Gefühls zu ihm. Im folgenden Dialog antwortet sie auf seine gefühlsabsolutistischen Beschreibungen ihrer Liebe und ihrer Zusammentreffen, die ihren gegenüber Cäcilie ähneln mit vier charakterisierenden Beschreibungen seiner Figur. Die Reihung von „O du Einziger!“, „Lieber! – –“, „Bester!“ und „Schwärmer!“ (Stella, III, S. 155f) bildet die Überleitung von einer zu Anfang selbst gefühlsabsolut zugetanen Haltung zu einer distanzierten Einschätzung

⁷⁰⁵ Pfaff: Abenteuer des erotischen Herzens, S. 160.

⁷⁰⁶ vgl.: Castle: Stella, S. 135, Luserke: Der junge Goethe, S. 144, Reinhardt: Märtyrerinnen des Empfindens, S. 352f.

⁷⁰⁷ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

der Gefühlsabsolution Fernandos. So kann sie im weiteren Verlauf des Dialogs nicht nur ihre treu ergebene, in liebevollem Andenken bewahrende Haltung ihm gegenüber in seiner Abwesenheit zugestehen („Du irrst nicht“ (Stella, III, S. 157)), sondern auch ihn als Vertreter des männlichen Geschlechts, dem man „den Kummer nicht anrechnet, den ihr uns verursacht!“ (Stella, III, S. 158) kritisch betrachten und speziell für seine Figur wahrnehmen, dass er „gescheidter [...] nicht geworden“ (Stella, III, S. 157) ist. Sie zeigt eine kritische Distanz zu ihrem Geliebten und weist damit eine eigene Bewertungsinstanz auf. Die kritische Distanz ist das Produkt einer reflektierten Einschätzung des Gegenübers und ihrer selbst in Relation zu diesem. Sie ist demütig dem Leben gegenüber und durchaus auch in der Liebe, dabei allerdings nicht devot. Damit ist bereits eine erste Entwicklung von den Erwartungen dargestellt, die mit dem Aufrufen der aufgezeigten Typisierung ihrer Figur entstehen.

Die beiden Aspekte ihrer Figur, das Demütige, ohne Falschheit und ohne Egoismen, wie auch die eigenständige Bewertungsinstanz, sind die entscheidenden für ihren Beitrag zur Lösung des Dramenkonflikts in beiden Fassungen (vgl. Kapitel II 3.5). Für Cäcilie und Stella ist damit bereits an dieser Stelle das identifikatorische Wirkprinzip⁷⁰⁸ das für die Rezeption ihrer Figuren ausschlaggebende. Für Fernando ergibt sich eine solche Abweichung vom exemplarischen Wirkprinzip bis zu diesem Zeitpunkt lediglich in Ansätzen in der Konfrontation mit seiner Tochter, innerhalb derer sich Anknüpfungspunkte für eine Identifikation bieten. Abgesehen davon bleibt er bis zu diesem Zeitpunkt im Drama in seiner Typisierung als Schwankender eher exemplarisch innerhalb einer Typisierung durch flatterhaft-libertinistisches Verhalten⁷⁰⁹ zu betrachten. Inwiefern ein Wandel von dieser Exemplarizität zum identifikatorischen Wirkprinzip bei Fernando festzustellen ist, muss im Folgenden analysiert werden.

Für Cäcilies Verhalten fehlt in der Forschungsliteratur der Begründungszusammenhang eines standestypischen Verhaltens weitgehend. Sie tritt durch ihre Verstellung als Madame Sommer (vgl. Kapitel II 3.2) als Grenzgängerin zwischen den Ständen auf. Auch sie ist adlig, hat ihr Vermögen allerdings verloren (vgl. Stella, I, S. 142) und muss sich daher um ihren Lebensunterhalt und den ihrer Tochter sorgen. Fernando geht hier zum Teil in einsichtiger Klugheit, zum Teil in sich selbst die Dinge positiv zurechtlegender Weltsicht davon aus, dass beide „Muth und Charakter genug [hätten,] so etwas zu unternehmen“ (Stella, III, S. 161). Cäcilie selbst ist die Typisierung als verarmte Adlige derart unangenehm, dass sie lieber das „Mährchen“ (Stella, I, S. 136) der verwitweten Kaufmannsfrau, einer bürgerlichen Herkunft

⁷⁰⁸ vgl.: Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

⁷⁰⁹ vgl.: Takahashi: >Identitätskrise<, S. 334.

also, erzählt. Gerade durch diese Verstellung wird durch das Übertreten der Standesgrenzen ein möglicher Unterschied zum Thema im Drama.

Dabei werden jedoch zunächst keine Verhaltensschemata und folglich auch keine Verhaltensunterschiede thematisiert. Für Cäcilie ist der bereits erwähnte ökonomische Abstieg zunächst ausschlaggebend. So ist bereits der erste Auftritt zusammen mit ihrer Tochter geprägt von der Thematisierung von Finanzen und finanzieller Not. Das Thema wird dabei so sehr bis ins Detail vertieft, dass es auch um die Höhe des Trinkgeldes für den Postillion und die Frage geht, ob es klug sei, im Wirtshaus etwas zum Essen zu bestellen (vgl. Stella, I, S. 128). Dieser Aspekt steht am ehesten im Drama im Zusammenhang mit faktischem Handeln. Auch hier zeigt sich die Bedeutung des Themas allerdings in der Kommunikation zwischen Mutter und Tochter.

Der Aspekt des Verlassen-Seins von ihrem Ehemann steht damit, ganz anders als bei Stella, im direkten Zusammenhang mit finanzieller Not und um Alltäglichkeiten kreisenden Gedanken. Es ist allerdings nicht so, dass die Sorge um Alltägliches den Blick auf die Gefühlsebene verstellt. So ist Madame Sommer sehr klar, dass „[s]eit dem Augenblick, da [sie] [...] gewiß ward, er habe [sie] [...] verlassen, alle Freude [ihr]es Lebens dahin“ (Stella, I, S. 131) ist. Ihr ist bewusst, wie sie durch den Verlust ihres Partners auch emotional getroffen ist. Ein inhaltlicher Zusammenhang besteht also; eine unbewusste Vermischung beider Aspekte findet aber nicht statt.

Auch hier ist die bereits beschriebene (vgl. Kapitel II 3.1) gespaltene Typenzuweisung markant für Cäcilies Figurendarstellung. Deutlich wird sie als tugendhafte, treusorgende Ehefrau und Mutter typisiert, was als Hintergrundfolie des Gesagten erscheint. Gerade der Umstand, dass sie diesen Typ nicht im eigentlichen Sinne ausfüllen kann, zeigt die Problemlage ihrer Figur auf: Indem sie die Aufgaben des Hausvaters nach dem Weggang Fernandos mitübernehmen muss, ist ihr angestammter Zuständigkeitsbereich für sie nicht mehr klar definiert. Ihren normdefinierten Aufgabenbereich des Inneren⁷¹⁰, also des häuslichen Bereichs der Familie, muss sie teilweise verlassen und für die Reisenotwendigkeiten (vgl. Stella, I, S. 128f) und möglicherweise auch für den Lebensunterhalt ihrer Restfamilie sorgen. So kümmert sie sich im Umgang mit ihrer Tochter einerseits um deren Erziehung, wenn sie sie ermahnt: „Begegne ihr [Stella, M. F.] ehrerbietig“ (Stella, I, S. 136). Andererseits sorgt sie sich um die finanziellen Belange, wenn sie ihre Tochter zurechtweist, sie habe viel Trinkgeld gegeben (vgl. Stella, I, S. 129).

⁷¹⁰ vgl.: Deißmann-Merten: Art. Matrona, Sp. 1030f.

Seit der Exposition tritt diese Typisierung kombiniert mit dem Typ der hier verlassenen Geliebten bei ihrer Figur auf. In Kombination mit Mutterschaft ist allerdings auch dieser von Anfang an ‚gebrochen‘. Dabei entsteht für sie nicht nur ein Vakuum an Verhaltensmaßstäben für den Umgang in dem ihr nicht angestammten Bereich, sondern auch eine Überforderung durch die Doppelung der Aufgabenbereiche in Kombination mit der alleinigen Verantwortlichkeit und der emotionalen Verletztheit. Der Rollenkonflikt, der sich an ihrer Figur zeigt, ist dabei im direkten Zusammenhang mit dem Verlassensein zu sehen. Der Umstand, dass eine trennscharfe Typenzuordnung bei ihr nicht möglich ist, erscheint auch und besonders in diesem Zusammenhang nicht als Privilegium der individuellen Freiheit, sondern als Ausdruck der Desorientierung in schwieriger Lage. Ihre Unzulänglichkeit wie auch ihre spezifische Stärke erscheinen im direkten Zusammenhang möglicher Typenzuordnung. Der evozierte Versuch eine Typenzuordnung, die auf Grund des ‚Durchkreuzens‘ derselben allerdings misslingt, ist somit mit der inhaltlichen Ebene des Dramas verbunden und wird sogar handlungsmotivierend für die Konfliktlösungsmöglichkeiten des Dramas (vgl. Kapitel II 3.5).

Im Dialog mit Fernando zeigt sich ein mit diesem Dilemma ihrer Typisierung eng verbundener Aspekt: Sie tritt in Zurückhaltung auf und dankt Gott für ihre Stärke im ersten Moment des Aufeinandertreffens (vgl. *Stella*, III, S. 164). Im Folgenden ziert sie sich, ihre Geschichte, die „Erinnerung der ersten, glücklichen Tage“ (*Stella*, III, S. 164f) ihres Lebens, zu erzählen, die ihr „tödliche Schmerzen“ (*Stella*, III, S. 165) verursachen. Dazu aufgefordert stellt sie dann doch einerseits sachlich, andererseits aber auch mit Verständnis ihrem Ehemann gegenüber ihr Schicksal dar (vgl. *Stella*, III, S. 167f), indem sie mit gewahrter Distanz an die positiven Seiten früherer Zusammengehörigkeitsgefühle und positiver Gefühle füreinander erinnert. Es ist erneut die Typisierung der „verlassenen, verratenen und gedemütigten Frau“⁷¹¹ in Kombination mit Lebenserfahrung, die sie charakterisiert. Diese Kombination kommt dadurch zu Stande, dass der Konflikt, der am Übergang zum Erwachsenenalter entstanden ist, im *Stella*-Drama in zeitlicher Verschiebung ausagiert wird, die sie charakterisiert. Die ebenfalls distanzierte Darstellung des Endes ihrer Beziehung hebt ihre Betrachtung auf eine allgemeinere Ebene der Betrachtung von Beziehungen zwischen Mann und Frau. Dabei zeigt sie – prekärer Weise unbekannter Maßen im Dialog mit diesem selbst – gleichzeitig die für den Hausherrinnenstatus typische Verbindung aus alltagstauglichem Pragmatismus in der Beziehung und einer innigen Gefühlsverbundenheit mit dem Ehemann. Sie stellt eine Art Gegensatz zu Stellas Liebesreligion dar. Zugespitzt findet sich diese Verbindung in ihrer Verzeihensbereitschaft

⁷¹¹ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

Fernando gegenüber, die in der „Einsicht in seine mangelnde Souveränität“⁷¹² begründet liegt. Auch diese Merkmalskombination in ihrer Figur ist entscheidend für ihre Bedeutung für die Lösung des Dramenkonflikts (vgl. Kapitel II 3.5).

In den Sprachäußerungen ihrer Figur ist die Möglichkeit der Selbstbetrachtung und -einschätzung trotz materieller Not von Beginn des Dramas an möglich. Eine Abgrenzung durch diesen Aspekt ergibt sich gegenüber der Postmeisterin, die von sich selbst sagt, sie habe vor lauter Arbeit „wenig Zeit [um ihren verstorbenen Mann, M. F.] zu weinen“ (Stella, I, S. 132). Auch dies ist eine Form der Selbsteinschätzung. Auch sie hat also eine gewisse Distanz zu sich selbst und ihrer Lebensweise und -situation. Sie benennt nicht nur direkt, dass sie keine Zeit zum Trauern habe, sondern erwähnt auch tatsächlich keine weiteren Emotionen im Zusammenhang mit ihrem verstorbenen Mann. Dabei erfüllt sie zugleich, was sie ausgesagt hat. So kann sie ihre Lebensweise und -situation zwar reflektieren, bleibt dabei aber auf der faktischen Ebene. Der Zugang zu ihren Gefühlen fehlt.

Sie erwähnt ihren Mann allerdings abgesehen von der Benennung der Tatsache, dass er vor drei Monaten gestorben sei und sie zuvor keine drei Jahre gemeinsam gehabt hätten (vgl. Stella, I, S. 132), ein weiteres Mal an der Stelle, an der sie Stella charakterisiert. Hier stellt sie in Abgrenzung zu den „Mäuler[n]“ (Stella, I, S. 135), die von Gerüchten voll waren, zusammen mit ihrem Mann eine Zwischenposition in Bezug auf Stella dar. Beide sind ihr deutlich zugetan. Er erscheint dabei als empfindsame Figur⁷¹³, der nicht aufhören konnte, positiv über die Bindung Stellas und Fernandos zu sprechen (vgl. Stella, I, S. 135). Beide sind deutlich von der Figur Stellas abgegrenzt, auf der anderen Seite aber nicht der Position der „Mäuler“ (Stella, I, S. 135) um sie herum zuzuordnen. Die Postmeisterin hat auf diese Weise neben ihrer Funktion der Darstellung des Geschehenen die einer ersten Abgrenzungsfolie, einer Art Zwischeninstanz zwischen den Protagonisten und der Position der „Mäuler“ (Stella, I, S. 135) in der räumlichen Umgebung der drei Protagonisten, die nicht auftreten, wenig erwähnt und noch weniger charakterisiert sind. Diese können allenfalls einer plakativen Gegenüberstellung zu der Reflexionsfähigkeit der Protagonisten dienen. Die Postmeisterin ist hier deutlich mehr charakterisiert und kann einer solchen Gegenüberstellung eher dienen.

Der Umstand, dass Cäcilie sich ihrer Gefühle – auch bereits als Madame Sommer – durchaus bewusst und damit einen Schritt weiter als die Postmeisterin ist, liegt somit nicht unerheblich

⁷¹² Anglet: Der „ewige“ Augenblick, S. 142.

⁷¹³ Indem er zu der Beziehung beider positiv steht, rückt auch er in die Nähe „einer empfindsamen Männlichkeit“ (Hilmes: Halb große, halb kleine Menschen, S. 148), als deren Repräsentant Fernando auftritt (vgl.: Hilmes: Halb große, halb kleine Menschen, S. 148).

in dem Umfang dessen begründet, was beide zum Bestreiten ihres Lebensunterhaltes tun müssen. Anders als Stella muss auch Cäcilie sich um ihren Lebensunterhalt sorgen. Hier ist allerdings eher von einer stetigen Verringerung ihres Vermögens (vgl. Stella, I, S. 142) die Rede als von – zumindest täglicher – Arbeit. Selbst wenn Cäcilie also der einen oder anderen Arbeit nachgehen müsste, bleibt ihr hierbei mehr Zeit als der täglich arbeitenden Postmeisterin. Möglichkeit zur Selbstreflexion und tägliche Arbeit stehen einander direkt gegenüber.

Die Abgrenzung Cäcilies von der Postmeisterin ist dabei auch insofern von entscheidender Bedeutung, als sich dadurch eine Skala ergibt, die auch der Abgrenzung von Cäcilie und Stella dienlich ist. Die Extrempunkte der Gegenüberstellung zwischen arbeitender und nicht arbeitender Bevölkerung liegen einander dabei auch topologisch⁷¹⁴ in „dem mit Geschäftigkeit erfüllten Posthaus“⁷¹⁵ und der auffälligen Stille von Stellas Landgut gegenüber. Das Posthaus hat ebenso wie die Postmeisterin handlungsmotivierende und kontrastierende Funktion im Drama. Durch ihr jeweils bereits dargestelltes Vorleben (vgl. Kapitel II 3.1) inhaltlich begründet, treten die Figuren aus ihren jeweiligen topologischen Räumen in das Posthaus ein. Die Entwicklungsschritte, die sie vom Eintritt in die Betriebsamkeit des Posthauses an durchleben, werden durch die Geschehnisse innerhalb der Dreierkonstellation angeregt. Individualisierung und Selbstreflexion erscheinen zu einem signifikanten Anteil als Privileg der nicht-arbeitenden Schicht, die den damit verbundenen Emotionen allerdings auch in besonderem Maße ausgesetzt ist⁷¹⁶. So ist die Aussage der Postmeisterin, sie habe gar keine Zeit zu trauern (vgl. Stella, I, S. 132), nicht nur im sarkastischen, im sozial anklagenden Wortsinn, sondern auch im eigentlichen Sinne als Aussage zur Sinnhaftigkeit des eigenen Tuns und Lebens im Sinne auch von Überleben zu verstehen. Allen drei Protagonisten fehlt ein solcher Halt im Außen durch die fehlende Notwendigkeit von Arbeit zum Lebensunterhalt.

Im Zusammenhang der Notwendigkeit von Arbeit wird auch die Möglichkeit der Frau thematisiert, sich ökonomisch eigenständig zu behaupten. Mit Blick auf die Postmeisterin wird in diesem Zusammenhang ihre Möglichkeit der Selbstbehauptung gegenüber Bediensteten thematisiert. Hier wird vor allem das Fehlen derselben als einziger Grund für die Figur benannt, noch einmal zu heiraten (vgl. Stella, I, S. 127). Auch der Aspekt der Weiblichkeit wird im Zusammenhang mit ökonomischen Notwendigkeiten thematisiert. Auch Stellas geschlechtlicher Aspekt ihrer Figur zeigt sich in ihrer Position als Förderin junger Mädchen, in der sie eben gerade in der Abwesenheit ökonomischer Zwänge auftreten kann.

⁷¹⁴ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 327ff.

⁷¹⁵ Schulz: Goethes „Stella“, S. 425.

⁷¹⁶ vgl.: Scheit: Dramaturgie der Geschlechter, S. 110.

Besonders beachtenswert im Zusammenhang zwischen der Notwendigkeit von Arbeit und Möglichkeit von Selbstreflexion ist Cäcilies Tochter Lucie. Diese repräsentiert allein auf Grund ihres Auftritts zusammen mit ihrer Mutter in der Funktion der Tochter eine neue Generation. Sie tritt mit ihrer Selbstcharakterisierung, sie sei „nicht bange“ (Stella, I, S. 142), selbstbewusst auf, ohne Sorge bei dem Gedanken, für sich selbst sorgen zu müssen. Aus ihrer Idee, für sich selbst sorgen zu können, statt vorhandenen Besitz möglichst lange zurückzuhalten, um davon leben zu können, lässt sich auch ihre Motivation erklären, das eine oder andere Geld auszugeben, das die Mutter lieber sparen möchte (vgl. Stella, I, S. 128f), was ihre Souveränität zumindest in dem Moment steigen lässt. Auf diese Weise steht eine andere Vorstellung von der eigenen Weiblichkeit auf der Bühne, als dies bei ihrer Mutter der Fall ist. Sie sagt selbst über sich, sich nicht primär verlassen zu fühlen. Ihrer Mutter, die ihrer Aussage nach daran „vor Kummer stirbt“ (Stella, I, S. 142), schreibt sie dieses Gefühl des Verlassenseins deutlich zu. Sie kennt und repräsentiert eine andere Form der auch ökonomischen Abhängigkeit vom Mann und muss sich auch dadurch verlassenener fühlen, dass sie nun ökonomisch deutlich schlechter gestellt ist als vor dem Weggang ihres Mannes. Diese ist selbstverständlich auch verlassen und in ihrer Gefühlswelt verletzt, was hauptsächlich thematisiert wird. So zementieren ihre Selbstaussagen gegenüber ihrem bis dahin unerkannt leiblichen Vater nicht nur ihre Figurenmerkmale und die ihrer Mutter durch diese Zuschreibung ein großes Stück weit. Ihre Zuschreibungen wirken darüber hinaus handlungsweisend für das Dramengeschehen, da sie sich auf Fernandos Bindungsversuche mit je einer Frau direkt auswirken (vgl. Kapitel II 3.5).

Lucie wird sowohl von ihrer Mutter als auch von der Postmeisterin abgegrenzt. Zumindest den Arbeitswillen und die Selbstverständlichkeit in der Betrachtung von Arbeit teilt sie dabei mit der Postmeisterin. Die durchaus aber auch emotionale Selbstreflektiertheit in Verbindung mit dem bisherigen Fehlen der Notwendigkeit von Arbeit teilt sie wiederum mit ihrer Mutter. Als Vertreterin der nächsten Generation steht sie alles in allem für einen bedenkenlosen Umgang einer Frau mit Selbstständigkeit und Arbeit. Durchaus im Sinne des Dramenhorizontes fragt Kraft: „Gehört ihr die Zukunft?“⁷¹⁷ Diese Frage bleibt im Drama ungeklärt und Lucies (mögliche) Figurenentwicklung nur angedeutet.

Für die Figur Fernandos stellt sich grundlegend die Frage, wodurch sein bereits für das Vorleben dargestelltes Entscheiden zunächst für eine, dann für eine andere Frau und das dann im Drama dargestellte Schwanken zwischen zwei Frauen zu erklären ist. Ist es Zeichen eines amoralischen, pflichtvergessenen, egoistischen Verhaltens, das impulsiv auf augenblickliche

⁷¹⁷ Kraft: Idylle mit kleinen Fehlern, S. 88.

Gefühlslagen zu erklären ist? Oder ist er andersherum ein treusorgender Partner, der über Jahre hinweg mit je einer Frau in „sukzessive[r] Monogamie“⁷¹⁸ gelebt hat, der sich in jungen Jahren in nachvollziehbarem Gefühlsleben und auf der Suche nach sich selbst zwei Mal verliebt hat und auf der Suche nach einem für alle tragbaren Ausgang aus dieser Situation ist?

In diesem Zusammenhang ist in der Forschungsliteratur bereits verschiedentlich darauf hingewiesen worden⁷¹⁹, dass der Versuch einer gesellschaftlichen Einordnung von Beginn der Dramenhandlung an ähnlich ins Leere laufen muss wie der bereits erwähnte Versuch einer Hierarchisierung seiner beiden Beziehungen (vgl. Kapitel II 3.1). Dennoch werden auch für ihn verschiedene Typen bereits durch die Darstellung der Vorgeschichte innerhalb der Exposition aufgerufen und durch sein Verhalten im weiteren Dramenverlauf entsprechend bedient oder durchkreuzt. Für seine Figur wird, indem verschiedene Typenschemata aufgerufen und durchkreuzt werden, zunächst ein eher exemplarisches Wirkprinzip⁷²⁰ bemüht. Inwiefern dies durch punktuell identifikatorische Aspekte durchkreuzt und im Verlauf des Dramas von einem identifikatorischen Wirkprinzip abgelöst wird, wird später betrachtet (vgl. Kapitel II 3.5).

So ist mit Blick auf seine Standeszugehörigkeit der Aspekt, dass er Cäcilie als Adliger verlassen konnte, weil er sich nicht an die Moralmaßstäbe der bürgerlichen Kleinfamilie halten musste⁷²¹, ebenfalls eine zwar realhistorisch mögliche Unterscheidung, nicht aber ein Argument, das im Dramenhorizont von Bedeutung ist (vgl. Kapitel I 1). Dramenimmanent geht es viel mehr um sein Gewissen, wie auch das Zugehörigkeitsgefühl zu seiner ersten Familie, was einer reuelosen Entfaltung der Liebe mit Stella entgegensteht. Es ist also auch hier ein privater Grund der inneren Zerrissenheit, was der grundsätzlichen Anlage von bürgerlichen Trauerspielen als Agitationsrahmen privater Konflikte „als Schauplatz des Geschehens“⁷²² entspricht (vgl. Kapitel I 1).

In engem Zusammenhang mit dem Standesaspekt steht der Aspekt seiner Männlichkeit. Der Umstand, dass er es war, der beide Frauen verlassen hat, und nicht umgekehrt, wird im Drama maßgeblich auf seine Männlichkeit zurückgeführt. So wollen die Frauen einander sein, was ihnen ihre Männer nicht sein konnten (vgl. Stella, II, S. 149), nachdem sie ausgiebig, speziell aber auch allgemein dargestellt haben, wie Zusammenkommen und Zusammenleben von Frau und Mann allgemein funktioniert (vgl. Stella, III, S. 166ff). Dabei verweist Cäcilie mit ihrer

⁷¹⁸ Hillmann: Goethes *Stella*, S. 3.

⁷¹⁹ vgl.: Hillmann: Goethes *Stella*, S. 10f, Mellmann: Güte – Liebe – Gottheit, S. 112, Valk: Der junge Goethe, S. 154f.

⁷²⁰ vgl.: Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

⁷²¹ vgl.: Kraft: *Idylle mit kleinen Fehlern*, S. 86.

⁷²² Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 210f.

Anklage deutlich über die Einzelfigur Fernandos hinaus auf das Verhalten der Männer und die Rollenzuschreibung in der Ehe insgesamt (vgl. Stella, III, S. 166ff) (vgl. Kapitel II 3.1). Schließlich spricht Stella sogar in der intimen Zweierkonstellation des Wiedersehens mit Fernando davon, dass man „euch so lieb haben kann“ (Stella, III, S. 158), für das, was „ihr uns“ (Stella, III, S. 158) antut – nicht zuletzt auch, um die Schuld ideell ein Stück von ihrem Geliebten zu nehmen. Es ist darüber hinaus aber auch wichtiger Bestandteil der Dramenaussage, dass die geschlechterspezifischen Aspekte des Zusammentreffens exemplarisch zu verstehen sind. Im Zusammenhang mit der Geschlechtsthematik erscheint Fernando am stärksten typisiert.

Durch den Aspekt seiner Religiosität wird das Private der Bedingtheit seines Handelns noch deutlicher. Die Aussage, er habe „curiose Principia“ (Stella, I, S. 135) und sei nie in die Kirche gegangen (vgl. Stella, I, S. 135), stellt ihn abseits der rituell-christlichen Gemeinschaft. Schnell wird auch dies als Aussage uneigentlichen Sprechens⁷²³ verstanden. Gleichsam automatisch wird unterstellt, die Gerüchte der Umgebung gingen davon aus, Fernando habe gar keine Prinzipien im christlich-moralischen Sinne. Durch seinen Umgang mit beiden Frauen wird im Drama allerdings deutlich, dass er sehr wohl nach moralischen Maßstäben denkt und handelt, Verantwortung wahrnimmt, vielerlei zu verbinden versucht. Damit hat er auch im christlichen Sinne nicht gar keine Prinzipien, sondern eben andere als die christliche Sonntagsgemeinde. Dies entspricht dem eigentlich Gesagten der „curiose[n] Principia“ (Stella, I, S. 135).

Auch hier muss er sich also in Folge einer fehlenden Zuordnung zu einer Typisierung mit seinen Moralmassstäben in verstärktem Maß selbst auseinandersetzen. Auch dieser Austritt aus einer gesellschaftlichen Gruppe oder fehlende Eintritt in eine solche liegt bereits vor Dramenbeginn. Die umfangreiche Auseinandersetzung mit seinen Moralmassstäben und die damit verbundene Figurenänderung beginnen jedoch erst innerhalb des Dramengeschehens im Zusammentreffen mit seiner Tochter (vgl. Kapitel II 3.1). Sie zeigt sich weiterhin im Dialog mit dem Verwalter im dritten Akt: „Soll ich dir alles sagen? Du verdienst’s, alter Mitschuldiger meiner Thorheiten“ (Stella, III, S. 160).

Hier wird zugleich deutlich, wie überlegt er mit dem Anvertrauen der als gewichtig eingestuften Informationen umgeht und wie selbstkritisch er seinen verschuldeten Anteil an dem, was er herausgefunden hat, negativ darstellt. Mit dieser Einschätzung, die sich im Folgenden bei seiner Figur fortsetzt, beginnt die exemplarische durch die identifikatorische Wirkweise⁷²⁴ für die

⁷²³ vgl.: Brinker-von der Heyde / Gradt / Kalwa: Einleitung *Eigentlichkeit*, S. 6f.

⁷²⁴ vgl.: Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

Rezeption seiner Figur abgelöst zu werden. In der Relativierung seiner eigenen Handlungen in seiner Selbstbetrachtung steckt auch das Potenzial der Einfühlung des Rezipienten in eine zunächst widersprüchlich und gleichsam als Getriebener handelnde Figur. Das Einfühlungspotenzial, das zuvor nur punktuell bei dem Zusammentreffen mit seiner Tochter gegeben war, wird im Folgenden zum grundlegenden Rezeptionsprinzip für seine Figur.

So ist auch seine Darstellung dessen, was er bei der Suche nach Cäcilie und Lucie erfahren hat und wie er es erfahren hat, im Folgenden in derselben kritischen Haltung dargestellt:

FERNANDO: Ich habe sie nicht gefunden. Ich traute mich selbst nicht in die Stadt; allein aus sichern Nachrichten weiß ich, daß sie sich einem Kaufmann, einem falschen Freunde vertraut hat, der ihr die Capitalien, die ich ihr zurückließ, unter dem Versprechen größerer Procente ablockte und sie darum betrog. Unter dem Vorwande, sich auf's Land zu begeben, hat sie sich aus der Gegend entfernt und verloren und bringt wahrscheinlicher Weise durch eigene und ihrer Tochter Handarbeit ein kümmerliches Leben durch. Du weißt, sie hatte Muth und Charakter genug, so etwas zu unternehmen. (Stella, III, S. 160f)

Diese Einschätzung zeigt ein abgewogenes und dabei selbstkritisches Bild seiner eigenen schuldhaften Involvierung in die missliche Lage Cäcilies. Die Darstellung des Erzählten erneut in Form einer Gerüchtedarstellung ist auch hier nicht als Relativierung zu verstehen, sondern betont in der Darstellung des Umstandes, dass Fernando selbst sich nicht näher an Cäcilie herangetraut hat, dessen Schuldeingeständnis und gleichzeitig den Umstand, dass er noch keine gefestigte Haltung zu der Konstellation gefunden hat⁷²⁵, die auf seinen Entscheidungen der Vergangenheit beruht. Das Prozesshafte seiner Figurenentwicklung wird betont. Im Folgenden lässt er dann zugleich deutlich werden, wie ungern er über seine Verschuldungen in der Vergangenheit spricht und dass er sie nicht vergessen kann: „FERNANDO: Ja wer die alten Zeiten vergessen könnte! [...] Es war doch eine schöne, glückliche Zeit. [...] Verschone mich mit dieser Lebensgeschichte“ (Stella, III, S. 161f).

Auch in dem Dialog mit Cäcilie weist er dem Mann in der dargestellten Verbindung die Schuld an dem negativen Ausgang zu („Der Schuldige“ (Stella, III, S. 167)). Er weiß an dieser Stelle noch nicht sicher, ahnt allerdings bereits, dass es sich um seine Geschichte und bei dem ‚Schuldigen‘ um ihn handelt. Dieser Prozess, dass er dies zunehmend ahnt, gipfelt in der

⁷²⁵ Damit wird eine Zwangslage dargestellt, die an die Mellefontes anknüpft. Auf den Vorbildcharakter von *Miss Sara Sampson* für *Stella* wird verschiedentlich verwiesen (vgl.: Barbera: Guarigioni, S. 16ff, Borchmeyer: Goethe, S. 53 sowie 57, Castle: Stella, S. 135, Gerhard Kaiser: Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang – 1730-1785. Gütersloh 1966, S. 87, Gamper: Opfer vermeiden, S. 563). Auch wenn die zeitliche Verlagerung in dem Fall des *Stella*-Dramas noch weiter in die Zukunft reicht, wird bereits durch diese Parallelanlage deutlich, dass eine solche Verschiebung der Konfliktlage von den Ursachen zu den unausweichlichen Auswirkungen kein Argument gegen eine Zurechnung des Dramas zur Gattung des bürgerlichen Trauerspiels ist.

Anagnorisis, die er „zu ihren Füßen“ mit „Ich bin's“ (Stella, III, S. 168) verbalisiert. Die in der Regiebemerkung festgehaltene physische Relation der beiden Figuren entspricht der von ihm durch sein Schuldeingeständnis empfundenen Hierarchisierung. Eine Lösung für das entstandene Problem gibt es damit allerdings nicht, wodurch das Prozesshafte seiner Reflexionsbewegung betont wird. Inhaltlich ergibt sich eine Lösung daher nicht, da der gefasste Entschluss, nun zu Cäcilie zurückzukehren, im Angesicht von Stella sofort ins Wanken gerät: „FERNANDO: (*vor sich*). Ich Elender! Sie verlassen? (*Laut.*) Laß mich, Stella! [...] (*vor sich*) Sie wird mir das Herz zerreißen!“ (Stella, IV, S. 174)

Die Diskrepanz aus Laut-Ausgesprochenem und Beiseite-Gesprochenem zeigt ihn nicht etwa unaufrichtig, sondern vielmehr um eine abgewogene Entscheidung ringend und als Schwankenden. Dieses Schwanken ist unmittelbares Produkt der dargestellten Hierarchielosigkeit der Beziehungen (vgl. Kapitel II 3.1) und wird zum immanenten Bestandteil der Dramenhandlung (vgl. Kapitel II 3.4).

Seine Auseinandersetzung mit der Frage, für welche der beiden Frauen er sich im Folgenden entscheiden soll, agiert er im Dramenschluss auf Cäcilies Initiative hin kommunizierend aus (vgl. Stella, V, S. 186ff). Sie hängt unmittelbar mit der Frage nach seiner Individualisierung und Subjektwerdung zusammen. Diese Frage ist auch die Auseinandersetzung mit der grundsätzlichen Frage nach seiner Moralität. Damit zusammen hängt die Frage nach dem Wertesystem, das den, ebenfalls kommunizierend ausagierten, Möglichkeiten der Konfliktlösung im Drama zu Grunde liegt. Es wird deutlich, dass das Schwanken Fernandos zwischen zwei Handlungsoptionen und seine Zerrissenheit zwischen zwei Typenschemata direkt auf die moralischen Grundlagen der Lösungsstrategien führt, die im Folgenden zu analysieren sind.

3.4 Das Wertesystem

Als unausgesprochene Prämisse liegt allen Handlungen und Einschätzungen der Figuren zu Grunde, dass Tod und Sterben als Negativum beurteilt werden⁷²⁶. Diese steht im Gegensatz zu der Annahme des heroischen Trauerspiels, die Erlösung aus dem diesseitigen Leben als Positivum anzusehen, und stellt eine Gemeinsamkeit mit den bisher analysierten Dramen (*Miss Sara Samson* und *Emilia Galotti*) dar.

⁷²⁶ Diese Prämisse teilt das Drama wie das bürgerliche Trauerspiel grundsätzlich mit dem Bildungsroman (vgl.: Dilthey: Erlebnis und Dichtung, S. 176f.

Vor diesem Grundwert zeigt sich im Drama die komplexe Konfliktsituation, die zum Teil schon exponiert, zum Teil durch die weitere Handlung der Figuren komponiert wird. Das skizzierte Dreieck, das sich zwischen den drei Figuren entwickelt, wird durch die Dialoge der Figuren immer mehr zu einer Dreieckskonstellation. Zunächst ist es dabei nur Fernando, der zwischen zwei Frauen schwankt. So versinkt er im Dialog mit Stella, anknüpfend an die „Lebenswonne“ (Stella, III, S. 156) der Zeit der ersten Liebe, in der Absolutheit des Augenblicks und will mit ihr in eine Zweisamkeit zurückfinden (vgl. Stella, III, S. 158). Ebenso gibt er sich mit Cäcilie in der Erinnerung an frühere Gemeinsamkeit Absolutheitsphantasien hin, will eher sein „Leben zerreißen“ (Stella, III, S. 169) lassen, als seine Frau wieder zu verlassen, und will mit ihr fliehen (vgl. Stella, III, S. 170). In zunächst überraschender Naivität scheint er dabei nicht hinterhältig und wortbrüchig, sondern tatsächlich zu verdrängen, dass beides – so zumindest die normative Prämisse der gesellschaftlichen Umstände, in denen er lebt – nicht geht.

So erscheint Fernandos Verhalten einerseits unredlich, da er sich der jeweils anderen Frau unerklärt davonstehlen will. Andererseits und paradoxerweise ist es aber auch sehr redlich und dabei gefühlsabsolutistisch⁷²⁷, da er zu beiden Versprechen, die er in der Vergangenheit gegeben hat, voll und ganz stehen und die Verantwortung für die Schicksale beider Frauen (in einem Fall in Verbindung mit einer gemeinsamen Tochter) übernehmen möchte. Dies ist zu diesem Zeitpunkt in seinem Leben innerhalb der, von bürgerlichen Werten maßgeblich geprägten, Gesellschaftsordnung nicht mehr möglich. Selbstverständlich verweist ein versteckter Vorwurf zurück in seine Vergangenheit, in der er so gehandelt hat, dass eben diese Misere entstanden ist, doch auch dabei erscheint er mehr von seiner Vergangenheit und deren „Verwirrung“ (Stella, III, S. 170) heimgesucht, die er bereits kennt. Er ist zunächst einmal von dem Widerspruch aus Gefühl und Verantwortung getrieben.

Dazu treten im „Szenenarrangement der ersten vier Aufzüge“⁷²⁸ immer nur zwei Figuren, also die beiden Frauen nur im Wechsel, auf. Darin kann die kompositorische Spiegelung eines „Zwang[s] zu einer <paarigen> Lösung“⁷²⁹ gesehen werden, da alles andere „sich mit dem bürgerlichen Wertesystem nicht vereinbaren“⁷³⁰ lässt. Deutlich wird in jedem Fall erneut, dass die Auseinandersetzung mit bürgerlichen Werten im Drama eine große Bedeutung hat⁷³¹. So wird in dem parallelen Auftreten beider Frauenfiguren der Wunsch aller, den ‚Normalfall‘ einer

⁷²⁷ vgl.: Scheit: Dramaturgie der Geschlechter, S. 108, Anglet: Der „ewige“ Augenblick, S. 139ff, Pfaff: Abenteuer des erotischen Herzens, S. 159ff, Hilmes: Halb große, halb kleine Menschen, S. 148.

⁷²⁸ Valk: Der junge Goethe, S. 158.

⁷²⁹ Valk: Der junge Goethe, S. 158.

⁷³⁰ Valk: Der junge Goethe, S. 158.

⁷³¹ Die Frage, inwiefern bürgerliche Werte im Drama verhandelt werden, ist eine in der Forschungsliteratur verbreitete Grundlage zur Definition der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels (vgl. Kapitel I 1).

‚paarigen Lösung‘ herbeizuführen, deutlich. Mehr als das moralische Verpflichtetsein bürgerlichen Werten gegenüber wird jedoch die Ausweglosigkeit der Gefühlslage vor allem Fernandos deutlich. Sein schicksalhaftes Problem besteht gerade in der bereits dargestellten (vgl. Kapitel II 3.1) fehlenden Hierarchisierung beider Beziehungen mit Blick auf beide Aspekte, der emotionalen Tiefe der Verbindung und dem Pflicht- und Verantwortungsgefühl, das ihn bei beiden Frauen halten könnte. Diese fehlende Hierarchisierung stellt bei der Interpretation auch für den Rezipienten eine Herausforderung dar⁷³². Das identifikatorische Wirkprinzip⁷³³ ist endgültig zur grundlegenden Rezeptionsweise für alle drei Figuren geworden.

Fernando ist also zunächst der einzige, der sich in einer Konfliktsituation befindet. Auch das geschlossene Frauenbündnis stellt für beide Protagonistinnen zunächst keinen Widerspruch zu dem Willen des gemeinsamen Lebens mit Fernando dar. Die weibliche Unterstützung ist ein Ersatz für die in der Beziehung mit ihrem ‚jeweiligen‘ Mann enttäuschten Beziehungs- und Gefühlsaspekte, vornehmlich für den Aspekt der Treue. In einer Aneinanderreihung anagnostischer Elemente in den Dialogen erkennt zunächst Cäcilie Fernando auf dem Bild, das Stella von ihrem Geliebten hat. Unmittelbar darauf fällt Lucie auf, dass sie mit eben diesem Mann gegessen hat (vgl. Stella, II, S. 152). Später erkennt Cäcilie den leibhaftigen Fernando und schließlich erblickt dieser zunächst den „Schatten der Gestalt [s]einer Frau!“ (Stella, III, S. 163), um schließlich zu merken: „Gott, es ist meine Frau“ (Stella, III, S. 164). In dieser Reihung eröffnet sich allen Beteiligten dann die Konfliktsituation des Dramas.

Diese Konfliktsituation unter der Maßgabe der dargestellten Grundannahme der Positivsicht auf irdisches Leben und damit der Vermeidung von Tod und Sterben, aber auch (psychischem) Leiden lösen zu wollen, führt zu dem kommunikativen Durchspielen von „nicht weniger als sieben“⁷³⁴ Varianten der Konfliktlösung. Dabei wird zunächst einmal deutlich, dass sich Fernandos Verhaltensmuster von dem der Frauen unterscheidet. Dies ist vor allem durch seine zunächst angenommene Position in der Mitte der Dreierkette, in der er sich ursprünglich zwischen beiden Frauen entscheiden muss, begründet. Er agiert zunächst deutlich weniger großmütig als beide Frauen, die, in unterschiedlichem Grad an Freiwilligkeit, ihren jeweiligen Verzicht selbst anbieten (vgl. Stella, III, 168ff und V, S. 180 und 186). „Die Frauen, Cäcilie mehr als Stella, haben die Notwendigkeit entschieden schneller verinnerlicht als der galante

⁷³² vgl.: Hillmann: Goethes *Stella*, S. 6, Weber: Negativität des Happy End, S. 155f.

⁷³³ vgl.: Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

⁷³⁴ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 46.

und treulose Mann, der inmitten einer komplexen Empfindungslage steht“⁷³⁵. Fernando hingegen schwankt weiterhin zwischen Absolutheitsphantasien mit Cäcilie (vgl. Stella, III, S. 170f) oder mit Stella (vgl. Stella, III, S. 155ff).

Es ist Cäcilie, die, die Gemütsverfassung ihres Gatten richtig einschätzend, nach dessen Aufwallung über die Ohnmacht Stellas nach Fernandos Liebes- und Fluchtplangeständnis (vgl. Stella V, S. 180f) zu Fernando kommt, um die Konfliktlage zu besprechen. Cäcilie, „die, aus Liebe, selbst ihre Liebe hinzugeben vermag“ (Stella V, S. 187), übertrifft an dieser Stelle die der anderen beiden deutlich an Großherzigkeit, wenn sie vorträgt, Fernando verlassen zu wollen. Dabei sind sowohl ihr großzügiger Verzicht auf eine Beziehung mit Fernando als auch die innere Festigkeit, mit der sie ihren Entschluss, ihn zu verlassen, vorbringt (vgl. Stella, V, S. 186), eine äußerst positive Figurendarstellung.

Er lehnt mit dem Hinweis, sie betrüge sich selbst, wenn sie mit „kalte[m] Sinn“ (Stella, V, S. 187) den Konflikt zu lösen versuche, ihren Vorschlag ab und will erneut lieber Stella zurücklassen. Bereits aus den vorausgegangenen Aufzügen (vgl. Stella, III, S. 155ff und IV, S. 173ff) ist sein Verhalten bekannt, die Beziehung zu der jeweils anwesenden Frau absolut zu setzen. „Seine Bewegungen zeigen immer wieder, dass er versucht, dieser Situation zu entfliehen“⁷³⁶. Erneut wird dadurch also der unstete Teil seiner Figurenkomposition angesprochen, der Typ wankelmütigen Liebhabers aufgerufen und sein Wertemaßstab scheint gegenüber der Großherzigkeit Cäcilies deutlich abzufallen.

Die rhetorische Frage, „[w]er betrügt sich?“ (Stella, V, S. 188), mit der Cäcilie seinen Vorwurf beantwortet, zielt in die richtige Richtung: Auch er betrügt sich, wenn seine Alternative nur ein Hin- und Herschwanken ist und er letztlich nur zu der Alternative kommt, Stella verlassen zu wollen, obwohl er noch kurz zuvor Cäcilie verlassen wollte. Dennoch hat auch er mit seinem Vorwurf Recht: Auch Cäcilies Vorschlag ist einer, der im Wertehorizont des Dramas nicht tragbar wäre. Auch der Vorschlag des großherzigen, verstandesgesteuerten Verzichts auf etwas, was mit dem Verstand nicht zu ergründen ist, ist keine Lösung des Konflikts im eigentlichen Sinne. Es würde zwar kein Blut vergossen, der Verlust auf ihrer Seite wäre jedoch unzumutbar groß. Eine Lösung der eigentlichen Problemlage ist ihr Vorschlag nicht.

Es ist in der Forschungsliteratur bereits darauf hingewiesen worden, dass die Annahme, Fernando wolle eben einfach alles haben⁷³⁷, im Sinne von beide Frauen besitzen, unzureichend

⁷³⁵ Kiermeier-Debre: Goethes Frauen, S. 120.

⁷³⁶ Detken: Im Nebenraum des Textes, S. 287.

⁷³⁷ Hierfür spricht sich vor allem Anglet aus (vgl.: Anglet: Der „ewige“ Augenblick, S. 143). Aber schon Castle macht der Figur Fernandos den Vorwurf des ‚klassischen‘ Bigamisten (vgl.: Castle: Stella, S. 135.). Auch Kraft

sei⁷³⁸. Der Wert des Eigennutzes und des Besitzstrebens ist es also nicht, der Fernando in seinem Handeln antreibt. Vielmehr spricht er in seiner Entscheidungsunfähigkeit genau das aus, was im Dramenhorizont richtig ist: Es gibt keine Lösung. Nicht nur die fehlende Hierarchisierbarkeit beider Beziehungen wird bis zu diesem Punkt aufrechterhalten. Auch die Deckungsgleichheit des Dramenhorizonts mit den Figurenaussagen bleibt bis zu diesem Punkt im Drama geltendes Prinzip. Dieses Prinzip gilt für alle drei Hauptfiguren, die teilweise schon bis zu den Überlegungen zur Lösung des Dreieckskonflikts, aber vor allem durch eben diese einen signifikanten Prozess innerer Reifung durchlaufen, was im folgenden Teilkapitel zu zeigen ist (vgl. Kapitel II 3.5).

Nachdem die Figuren bereits sechs Lösungsmöglichkeiten des entstandenen Konflikts innerhalb der sie umgebenden gesellschaftlichen und moralischen Normen „redend durchgespielt“⁷³⁹ haben, stehen sie vor einer ‚Patt-Situation‘, in der sich die Figuren vor der

sieht ihn auf der Suche nach der Befriedigung der klassischen Männerphantasie, eine Frau zur Versorgung und eine für die Erotik zu haben (vgl.: Kraft: Idylle mit kleinen Fehlern, S. 88), deren Realisierung Luserke im Dramenende sieht (vgl.: Luserke: Der junge Goethe, S. 148). Citzmann schließlich sieht „kein symmetrisches Gleichgewicht“ (Citzmann: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 67) in der ersten Fassung verwirklicht. Dye verweist darauf, dass *Stella* als „*Schauspiel für Liebende*“ nicht den Anspruch einer allgemeingültigen Lösung hat, sondern eine individuelle Lösung für diese drei Figuren zeigt (vgl.: Ellis Dye: Love and Death in Goethe „One and Double“. Rochester 2004, S. 102ff).

⁷³⁸ So geht Amwald davon aus, Goethe würde aus Gründen der Blasphemievermeidung nie eine bigamistische Ehe in den Mittelpunkt eines Dramas stellen (vgl.: Amwald: Symbol und Metamorphose, S. 5ff, S. 15). Bertheau wirft Fernando zwar ein „unumschränkte[s] Ausnutzen seiner individuellen Freiheit“ (Bertheau: Geist der Freude, S. 243) vor, verortet diese Bestrebungen allerdings im Rahmen existenzieller Schuld, die er auf den Themenkomplex der Erbsünde bezieht (vgl.: Bertheau: Geist der Freude, S. 245). Dumiche stellt die weiblich aktiv handelnde Seite der Konfliktlösung gegen einen möglichen Vorwurf der einseitigen Konfliktlösung im Sinne Fernandos (vgl.: Dumiche: Weiblichkeit, S. 244ff). Freitag leitet den legitimen Ausweg der Dreierkonstellation aus der Konfliktlage aus der Grausamkeit des Werther-Endes ab (vgl.: Freitag: Goethe und die Liebe, S. 96), die Friedrich ebenso wie die Konfliktlage des *Stella*-Dramas in der Aporie des gleichzeitigen Anspruchs ewig und menschlich zu lieben, sieht (vgl.: Hans-Edwin Friedrich: „Ewig lieben“, zugleich aber „menschlich lieben“? Zur Reflexion der empfindsamen Liebeskonzeption von Gellert und Klopstock zu Goethe und Jacobi. In: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Hamburg 2001. S. 148-189, S. 172). Pikulik sieht die Begeisterung Fernandos für beide Frauen in seltsamer Weise durch beide Frauen als der männlichen Natur entsprechend entschuldigt (vgl.: Pikulik: Stella, S. 94). Pfaff wirft Fernando zwar vor, andere für sein Glück betrogen zu haben, sieht jedoch auch, dass Fernando durch seine aufrechten Gewissensbisse keinen Trost in keiner Konstellation findet (vgl.: Pfaff: Abenteuer des erotischen Herzens, S. 162). So wird das Drama auch zu einer Darstellung eines „Kampfes des Gefangenen um Freiheit“ (Emmel: Weltanklage, S. 38). Watanabe verweist direkt darauf, dass die Frauen im Drama versuchten einen Ausweg aus der durch patriarchale Willkür und Schwärmerei hervorgerufenen Situation zu finden (vgl.: Tomoya Watanabe: Die Verhaltensweise der Frauen im Spiegel der klassischen Tragödie. Goethes ‚Stella‘ und Chikamatsus ‚Liebesdoppelmord in Amijima‘. In: Eijiro Iwasaki (Hg.): Begegnung mit dem „Fremden“. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. München 1991. S. 307-316, S. 315). Detering und Gustafson verweisen schließlich direkt darauf, dass die Annahme einer bigamistischen Beziehung Fernandos zu Dramenschluss der ersten Fassung zu kurz greife, da sie die Bindung beider Frauenfiguren vernachlässige (vgl.: Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 48f und Gustafson: Goethe's families of the hearts, S. 63).

⁷³⁹ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 46.

Detering teilt diese in drei Reflexionsmodi ein und führt aus:

„1. *Reflexionsmodus von Handlungsalternativen*: Unterschiedliche Sprecher artikulieren einen jeweils für den einzig möglich gehaltenen, vom Text hingegen als relativ vorgeführten Handlungsentwurf.

Gleichniserzählung befinden. In der Anstrengung, eine Lösung für den unlösbaren Konflikt zu suchen, erhält ihr Ich die Situation, in der es neue Seiten enthüllen muss⁷⁴⁰. Es entsteht die Illusion einer komplexen Gestalt⁷⁴¹, die zu maßgeblichen Schritten bereit ist, um unzumutbares Leid von jeder der drei involvierten Figuren abzuwenden. Die Figuren scheitern bis dahin mit ihrer Lösungssuche im Kommunizieren, da es für aussichtslose Situationen keinen Ausweg durch Kommunikation gibt. Dieses Prinzip wird unmittelbar handlungsmotivierend für den weiteren Verlauf des Dramas. Gleichzeitig wird es jedoch auch zum wichtigen Merkmal der Figuren. Sie erscheinen in dem Willen, eine Lösung zu finden und dafür weit von dem abzuweichen, was sie kennen und was sie ausmacht, mehr und mehr dynamisch zumindest angelegt⁷⁴². Indem diese deckungsgleich mit dem darzustellenden Gesamthorizont des Dramas dargestellt werden, wird die Redlichkeit aller drei Figuren betont. Das identifikatorische Wirkprinzip⁷⁴³ der Handlungen der Figuren steht mit dem Eintritt der Figuren in das zähe Ringen des tragischen Finales deutlich im Vordergrund.

Auch zeigt sich das Einmalige und Unwiederholbare ihres Erlebens (vgl. Kapitel I 2), das im Rahmen der Exposition der Figuren so signifikant zurückgedrängt wurde, an dieser Stelle markant und existenziell. Da kein Zweifel an dem Gehalt ihrer Aussagen besteht, ist auch die Aufrichtigkeit ihrer Lösungssuche (vgl. Kapitel II 3.5), entsprechend ihrer jeweiligen

Möglichkeit a: Cezilie und ihre Tochter Luzie reisen heimlich ab, entsagen und lassen Stella und [Fernando] (Änderung M.F.) zu neuem Eheglück allein.

Möglichkeit b: Fernando geht mit Cezilie und Luzie fort, Stella bleibt allein zurück.

Möglichkeit c: Stella will sterben (das wird hier nur angedeutet; vom tatsächlichen selbstmörderischen Schluss der zweiten Fassung unterscheidet sich diese Option durch den Wunsch, an Cezilies Hals in schwesterlicher Verbundenheit zu sterben).

Möglichkeit d: Fernando will sterben (der Selbstmord wird nur durch das Eintreten Cezilies verhindert).

2. *Reflexionsmodus von Handlungsalternativen:* Eine einzelne Sprecherin wiegt explizit unterschiedliche Pläne gegeneinander ab. Dabei handelt es sich natürlich um eben diejenigen, die das Prinzip des >>sollte das nicht zu lösen sein?<< formuliert hat.

Möglichkeit a: Cezilie verlässt Fernando (eine Variante der Option 1a – mit dem Unterschied, dass sie, die Kommunikationsfreudige, im brieflich-empfindsamen Austausch mit ihm bleiben will).

Möglichkeit b: Cezilie bleibt mit Fernando zusammen, weil es Stella gut tun wird, im Bewusstsein der guten Tat einsam zu bleiben (eine Variante von Option 1b – mit dem Unterschied, dass Cezilie, die Kommunikationsfreudige, die Möglichkeit offen erwähnt, nicht als heimliche Intrige plant).

3. *Reflexionsmodus von Handlungsalternativen:* Cezilie und Fernando finden für sich und für die beiden anderen Beteiligten eine ganz andere, im konventionellen Rollen- und Verhaltensinventar nicht vorgesehene Lösung. Cezilie eröffnet das Gespräch mit einem sich selbst reflektierenden lauten Nachdenken: >>Wenn ich aber nun wieder so denke: warum soll sie [Stella] [Einfügung Detering] denn eingemauert sein?...<< Die so beginnende Wechselrede über das, was nun geschehen könnte und sollte, gipfelt in der Erzählung einer Legende, die hier eingeleitet wird wie ein Märchen, also markant als Fiktion kenntlich gemacht wird: >>Es war einmal...< Nein, nicht die Kinder nur speist man mit Märchen ab, sondern auch, hier wie bei Lessing, Erwachsene, die nicht weiterwissen. Wie eine Parabel hört sich an und liest sich hier die Geschichte des Grafen von Gleichen, und ausgerechnet das >Märchen< fällt die endliche Entscheidung darüber, was nun Wirklichkeit werden soll.“ (Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 47.)

⁷⁴⁰ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁷⁴¹ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁷⁴² vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁷⁴³ vgl.: Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

Möglichkeiten der Entwicklungen ihrer Figuren bis zu diesem Zeitpunkt im Drama, nicht anzuzweifeln. Besonders deutlich lässt sich die Darstellung der Figuren und deren mögliche Wandelung an dieser Stelle in der ‚Patt-Situation‘ feststellen. Hier zeigt sich die Hierarchisierung in ihrem Wertesystem besonders deutlich. Die Lösung ihres Konflikts vor dem Hintergrund der Prämisse der Negativbeurteilung von Tod und Sterben verlangt ihnen ein moralisches Höchstmaß ab. Das Maß ihrer moralischen Integrität zeigt sich an der Stelle am deutlichsten, an der evident wird, wie fassungslos sie vor der entstehenden ‚Patt-Situation‘ stehen.

So ist Stella bis an diesen Punkt vor allem geprägt durch die Phase der Verliebtheit, die vor dem Einsetzen der Dramenhandlung liegt, die des treuen, aufopferungsvollen Wartens und Erinnerns und die während der Dramenhandlung beginnende Phase des Wiedersehens und der Wiederannäherung mit Fernando. Gezeichnet wird sie dabei in der dargestellten (vgl. Kapitel II 3.1) Doppelung aus der Treue und Schicksalsergebenheit ihres Liebens, Wartens und Wiederaufnehmens und der bis dahin schon entwickelten (vgl. Kapitel II 3.3) klugen und dabei durchaus distanzierten Einschätzung Fernandos als Liebes- und Dialogpartner. Letztere steht dem naiv anmutenden Leben in einem absolut gesetzten Augenblick, das Fernando repräsentiert, gegenüber. Die Aufrichtigkeit, mit der sie einen möglichen Weggang Cäcilies betrauert, steht sinnbildlich der Reaktion Fernandos entgegen. Dieser strebt, entsprechend des Prinzips vom ‚ewigen Augenblick‘, mitten aus einer Situation der absoluten Liebe mit Stella bei der Nachricht von Cäcilies Abreise in die Beziehung mit Cäcilie zurück. Auch in der Intensität dieses Erlebens zeigt sich der Aspekt des „Seelendramas“⁷⁴⁴ des *Stella*-Dramas.

Fernando hat sich in seinem Schwanken bis zu diesem Zeitpunkt des Dramas demnach nicht verändert. Er schwankt zwischen zwei Frauen, zwischen zwei Polen, ohne dass dabei ein Verstetigungsprinzip festzustellen wäre, dass es ihn weiter zu anderen Frauen zöge, was ‚Flatterhaftigkeit‘ im eigentlichen Sinne bedeuten würde. Er schwankt zwischen eben diesen beiden Frauen. Den jugendlichen Leichtsinn, der ihn den Vorgeschichtserzählungen zu Folge (vgl. *Stella*, III, S. 161f) von seiner Familieneinheit mit Cäcilie weg und zu Stella zog, hat er bereits vor Dramenbeginn abgelegt. Es ist nicht weitere Abenteuerlust, die ihn auch von Stella aufbrechen lässt, sondern ein neu entstandenes Verantwortungsbewusstsein. Dieses entsteht allerdings erst in einem Moment, in dem er bereits für zwei Klein- beziehungsweise Splitterfamilien Verantwortung trägt. Im unerkannten Treffen mit seiner Tochter erkennt er diese schuldhafte Verstrickung besonders deutlich. Im erneuten Zusammentreffen mit Stella

⁷⁴⁴ Valk: *Der junge Goethe*, S. 155.

benennt er selbstreflexiv seine Schuld, seine Ausweglosigkeit und charakterisiert sein Verhalten und seine Wesensanlagen (vgl. Stella, III, S. 171). Schließlich ist selbst die Abwehr Fernandos gegen den Vorschlag Cäcilies, mit ihrer Tochter abreisen zu wollen, wie bereits erwähnt, weniger als Wunsch, alles zu bekommen, denn als Verzicht auf eine einfache Lösung zu Lasten einer der beiden Frauen, die er liebt und für die er Verantwortung trägt, zu sehen. Für seine Figur kann also eine deutliche Entwicklung vor beziehungsweise zu Beginn der Dramenhandlung festgestellt werden. Innerhalb der Dramenhandlung sind bis zu diesem Zeitpunkt durch die Selbstreflexivität seiner Aussagen und das jeweilige Reagieren auf die Geschehnisse des Dramas alle Voraussetzungen für eine mögliche weitere Veränderung im Sinne der Subjektwerdung zu sehen, diese selbst allerdings noch nicht.

Cäcilie hingegen hat nicht nur vor Beginn des Dramas eine Wandlung erlebt. Während ihres Vorlebens hat sie sich aus der gesellschaftlich vorgegebenen Rolle der Ehefrau hin zu einer Alleinverantwortlichen für sich und ihre Tochter entwickeln müssen. Innerhalb der Dramenhandlung hat sie bereits bis zu diesem Zeitpunkt den distanziert und vernünftig denkenden Habitus, den ihr diese Wendung bereits abverlangt hat, auf die Geschehnisse des Dramas angewendet. Der Entschluss, gehen zu wollen, und mit ihrer Tochter den Nahbereich Fernandos zu verlassen, ist keine Koketterie. Er ist ein ernst gemeinter Vorschlag zur Lösung des Konflikts mit möglichst geringen Verlusten auf allen Seiten. So will Cäcilie, bewegt von dem Schicksal Stellas und im Angesicht der Zwangslage Fernandos, auf eine Beziehung mit diesem verzichten, obwohl es für sie die schlechtere Lebensperspektive darstellt, da sie sich für eher fähig hält, mit Fernandos Verlust zu leben, als Stella, da sie eine „Tochter – – und einen Freund“ (Stella V, S. 187) an Fernando hat. Sie wird als stärkste Figur innerhalb der Dreierkonstellation dargestellt. Auch sie weist ein hohes Maß an Selbstreflexivität auf und kann darüber hinaus die Merkmale der beiden anderen Hauptfiguren trefflich einschätzen, was Fernando nur in Ansätzen gelingt. Was sie schließlich am deutlichsten von Fernando unterscheidet, ist ihre Fähigkeit, kühle Schlüsse aus ihren Einschätzungen zu ziehen und diese in klare Entschlüsse umzusetzen, auch wenn ihr Verstandes gelenker Vorschlag dann, wie bereits dargestellt, im Dramenhorizont auch kein tragbarer ist. Dieses Verhalten ist nicht als „Gegenmodell zum Liebesverlangen“ der beiden anderen Hauptfiguren zu sehen, sondern als dessen „lebensweltlicher Ermöglichungsgrund“⁷⁴⁵. Sie weist bereits bis zu diesem Zeitpunkt des Dramas eine Figurenentwicklung auf, die – zumindest in der ersten Fassung des *Stella*-Dramas – Grundlage für einen weiteren Schritt wird (vgl. Kapitel II 3.5).

⁷⁴⁵ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 49.

Stella reagiert gänzlich anders auf die sich ihr stellende Konfliktkonstellation. Wie bereits dargestellt, zeigt auch sie Einblick in die Wesensmerkmale Fernandos und Reflexionsfähigkeit über seine und ihre Möglichkeiten und Grenzen. Ihre Emotionalität, mit der auch sie bei dem Wiedersehen mit ihm in die Absolutheit des Augenblickes⁷⁴⁶ zurückkehrt, lässt sie allerdings unfähig für die Suche nach einer konstruktiven Lösung werden. Sie vertritt mehr als alle anderen den Wert der Absolutheit der Liebe, in der sie sich ähnlich verliert wie Fernando in der Absolutheit des Augenblicks. So verwundert nicht, dass sie das Bewusstsein verliert, als Fernando sie verlassen will. Dieser Entschluss Fernandos ist längst nicht in dem Maße sicher vorgetragen und in individueller Reife und Entwicklung begründet wie Cäcilies Absicht zu gehen. Vielmehr ist es der verzweifelte Versuch, in einer nicht lösbaren Situation überhaupt eine Entscheidung zu treffen. Dramenkonzeptorisch erscheint die Ohnmacht Stellas logisch. Sie ist im tatsächlichen Wortsinn ihrer Situation nicht mächtig. Es erscheint folglich logisch, dass sie dem – in beiden Fassungen auf je ihre Art – lösungsbringenden Dialog, in dem die sieben Lösungsoptionen durchgespielt werden, dramenkonzeptorisch ferngehalten wird. Sie ist zu konstruktiver Lösungsentwicklung in diesem Zusammenhang nicht fähig. Eine Entwicklung hat auch sie bis zu diesem Zeitpunkt lediglich vor Beginn der Dramenhandlung durchlebt. Innerhalb der Dramenhandlung wendet auch sie die Erkenntnisse dieser Entwicklung bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich an. Mit der dynamischen Anlage⁷⁴⁷ ihrer Figur und ihrer Reflexionsfähigkeit sind allerdings auch für ihre Figur die Grundlagen möglicher Weiterentwicklungen gelegt.

Die drei Figuren sind damit je ein Teilbereich eines Ganzen, das die möglichen Reaktionen auf Krisensituationen darstellt. Das abwägende Überlegen Cäcilies, die Absolutheit der Gefühlsreaktion Stellas und das Schwanken Fernandos erscheinen als Teilbereich eines Kompositionsprinzips. So sind nicht wie in *Emilias Galotti* alle anderen Figuren Teil, was folglich ein Doppelungsprinzip der Hauptfigur bedeutet (vgl. Kapitel II 2.4.2), sondern alle drei Hauptfiguren des Dramas decken einen Teil des Begründungszusammenhangs des Textes sowohl für dessen Problemstellung als auch für die Lösung derselben ab. Sie sind, sowohl was die Dramenkonzeption betrifft, als auch was den Grundkonflikt und seine mögliche Lösung anbelangt, aufeinander bezogen. Alle Lösungsansätze sind an der Suche nach einer Konfliktlösung mit möglichst geringer Schädigung aller beteiligter Figuren ausgerichtet und der gemeinsamen Bewertungsgrundlage der Hochschätzung des diesseitigen Lebens unterworfen. Es gibt, in der Exposition bereits angelegt (vgl. Kapitel II 3.1)) und das Drama

⁷⁴⁶ vgl.: Anglet: Der „ewige“ Augenblick, S. 142.

⁷⁴⁷ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

hindurch als Prinzip aufrechterhalten, keinen Grund, an ihren jeweiligen kommunikativ geäußerten Positionen zu zweifeln. Gleichzeitig sind die Aussagen aller Figuren Teil der Dramengesamtaussage und deckungsgleich mit dem Dramenhorizont. Von eben diesen Figurenreaktionen aller drei Hauptfiguren hängt an dieser Stelle des Dramas entscheidend ab, auf welches Ende die kommunikativ ausagierte Dramenhandlung zusteuert. Dies zeigt sich markant in dem Umstand, dass nur so wenig Änderungen zwischen der ersten und der zweiten Version zu einem „*Happy End*“⁷⁴⁸ und damit zu einer gänzlich anderen Dramenaussage führen. Diese direkte Abhängigkeit der Dramenhandlung von den kommunikativen Figurenreaktionen zeigt nicht nur eine deutliche Korrelation mit der gegenseitigen Bedingtheit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz im Drama deutlich auf (vgl. Kapitel I 2). Vielmehr entsteht ein Kompositionsprinzip der Figurenreaktionen als Teile eines eigenen Ganzen, zu dem sie aufeinander bezogen werden.

3.5 Die Lösungsmöglichkeiten der Dreieckskonstellation

Cäcilie betritt für den zur Lösung des Konflikts entscheidenden Dialog die Szene und artikuliert direkt den Wunsch, „mit dir [Fernando, M. F.] reden“ (Stella, V, S. 187) zu können. Die kommunikative Lösungsstrategie wird also auf der Figurenebene⁷⁴⁹ mitthematisiert. Sie ist fest entschlossen, Fernando verlassen zu wollen. Dies ist weder Koketterie noch verletzten Gefühlen geschuldet. Sie will Fernando verlassen, um ihn für Stella freizugeben, die sie kennen und schätzen gelernt hat. Somit ist es von Beginn an ihr Verdienst, dass über eine mögliche Konfliktlösung überhaupt gesprochen und letztlich die Lösung des entstandenen Konflikts mit abwägender Emotionalität⁷⁵⁰ kommunikativ erarbeitet wird.

Es ist aber auch maßgeblich Fernandos Zurückweisen ihres Vorschlages, dass frühzeitig eine Konfliktlösung des geringeren Widerstands gewählt wird. Dass er dann wiederum Stella verlassen will (vgl. Stella, V, S. 188), spricht einerseits für die Flüchtigkeit seiner Aussage und damit gegen deren Belastbarkeit für eine Lösungsmöglichkeit des Konflikts, da es das Hin- und Hergeworfen-Sein der vorherigen Aufzüge perpetuiert. Andererseits führt die fehlende Hierarchisierbarkeit der beiden vorgestellten Beziehungen (vgl. Kapitel II 3.1) dazu, dass die

⁷⁴⁸ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 48. Siehe auch z.B.: Weber: Negativität des Happy End, S. 156.

⁷⁴⁹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21.

⁷⁵⁰ Diese Art der Emotionalität ist entscheidend für die Einschätzung des Dramas als Stück des Sturm und Drang, nicht als Opposition zur, sondern als konsequente Weiterführung der Aufklärung (vgl.: Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 45.). Dies steht im direkten Zusammenhang mit dem bereits erwähnten „komplexe[n] Zusammenspiel kognitiver und emotionaler Faktoren“ (Winko: Kodierte Gefühle, S. 15), das in der Emotionalitätsforschung als Grundlage von Entscheidungsprozessen angenommen wird.

Figuren ihren Konflikt nicht durch eine Entscheidung zwischen gesellschaftlich-moralischer Verpflichtung und „Tugendempfindsamkeit“⁷⁵¹ lösen können. Vielmehr ist er innerhalb letzterer zu lösen, was die Ursache der Entstehung des ‚Knotens‘ ist. Es ist die letzte und markanteste Form, in der sich der Aspekt des „Seelendramas“⁷⁵² im *Stella*-Drama zeigt.

Diesen zu lösen übernimmt sehr viel mehr Cäcilie als Fernando die Verantwortung. Mit Blick auf seine Figur wird durch seine nonverbale Artikulation deutlich, dass ihm, auch und gerade bei der Zurückweisung der Vorschläge, bei denen Cäcilie auf seine Hand verzichten will, die mittlere Position in einem Interessenskonflikt zweier Beziehungen, die potenzielle Entscheidungsposition, nicht recht ist. So fährt er laut Regiebemerkung „*auf und geht wild auf und ab*“ (Stella V, S. 188), als er aus dem erneut absoluten Augenblicksglück mit Cäcilie durch ihre Erinnerung, „[u]nd Stella?“ (Stella V, S. 188), herausgerissen wird. Auch hier ist der Grund allerdings nicht primär Bequemlichkeit und Unwillen zur Verantwortung. Vielmehr ist es seine tatsächliche Unfähigkeit, den Konflikt zu lösen. Diese liegt in seiner Typisierung des Schwankens in der Konfliktlösungskonzeption (vgl. Kapitel II 3.4) begründet.

Cäcilie weist seinen Vorschlag, dass nun sie beide ohne Stella fliehen sollen, nicht mit dem Hinweis auf eine Unstetheit zurück, sondern mit sachlichen Argumenten, weshalb es keine tragbare Alternative darstelle (vgl. Stella, V, S. 188f), Stella allein zurückzulassen. So werden insgesamt „sieben Handlungsalternativen [...] redend durchgespielt“⁷⁵³. Dabei ergeben sich gleichsam im kommunikativen Erleben der Figuren durch die gedankliche ‚Bearbeitung‘ je eines Lösungsvorschlags „verschiedene Situationen“⁷⁵⁴, in denen die beiden beteiligten Figuren, Fernando und Cäcilie, an der Schwelle zu einer nun möglichen Individualisierung, „immer wieder neue Seiten ihres Ich enthüllen“⁷⁵⁵.

Dass die ersten sechs unter Abwägung aller Vor- und Nachteile für untragbar befunden werden, erzeugt die bereits erwähnte ‚Patt-Situation‘ und ruft die siebte, eigentlich unmögliche, auf den Plan. So unterbreitet Cäcilie mit ihrer Erzählung vom frommen Bigamisten (vgl. Stella V, S. 189f), auch wenn sie dies nicht direkt ausspricht, implizit den Vorschlag, dass alle drei zu dritt zusammenleben könnten. Das absolute Schwanken Fernandos findet damit seine Entsprechung in der, vielfach als utopisch bezeichneten, Lösung des Konflikts in einer Dreiecksbeziehung (vgl. Kapitel II 3.3). Hier bekommt, auch wenn Cäcilie den Vorschlag unterbreitet, letztlich er

⁷⁵¹ Borchmeyer: Goethe, S. 62.

⁷⁵² Valk: Der junge Goethe, S. 155.

⁷⁵³ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 46.

⁷⁵⁴ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁷⁵⁵ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

Recht, der auf der Unlösbarkeit des Konflikts gleichsam beharrt hat, was sich in seinem perpetuierten Schwanken ausdrückt.

Die Einordnung dieser Lösung ist bereits formuliert: Es handelt sich um das Paradoxon einer „realistische[n] [...] Utopie“⁷⁵⁶, die „sogar von Dauer sein“⁷⁵⁷ könnte, die ihren utopischen Charakter dabei aber nicht einbüßt. An dieser Stelle wird sichtbar, wie der Aspekt des Seelendramas in den des bürgerlichen Trauerspiels übergeht. Die Intensität des Erlebens des „Seelendramas“⁷⁵⁸ mündet direkt in der realistischen Lösungsanlage. Es werden an dieser Stelle nicht nur grundlegende Werte verhandelt, sondern auch die Figurenänderungen angelegt, die für eine Einordnung des Dramas in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels sprechen.

Der Umstand, dass Cäcilie mit ihrer Gleichniserzählung Rückhalt in der Reihe literarischer Exempla sucht, spricht für ein Wissen um die Außergewöhnlichkeit des Vorschlages und damit eine Selbstreflexion der Figuren über die Existenzialität der eigenen Situation. Da eine Lösung des Konflikts im Leben gesucht wird, wird im Drama eine höhere Ebene der Erkenntnis erreicht, bei der der bereits beschriebene höchste Wertmaßstab der Humanität (vgl. Kapitel II 3.4) über moralischen Prinzipien steht (andersherum als bei dem dauerhaft irritierenden⁷⁵⁹ Ende von *Emilia Galotti* (vgl. Kapitel II 2.4.4). Das Existenzielle der erlebten Ausnahmesituation in ihrem Leben ergibt sich, wie bereits dargestellt (vgl. Kapitel II 3.1), als verschobenes Ausagieren einer Konfliktsituation, die von der Frage der Partnerwahl an der entscheidenden Schnittstelle im Leben am Übergang zum Erwachsenenleben (vgl. Kapitel II 1.4.3) ausgeht. Das aus dieser Situation entstandene, sich nun in existenzieller Weise stellende Konfliktpotenzial verlangt den drei Protagonisten in Cäcilies Vorschlag ab, ihre eigene Wertekonformität und somit in jedem Fall auch die eigenen Typenschemata gänzlich zu verlassen. Es „wird ein neuer Typus der Familie gestiftet, der die Wankelmütigkeit des Helden aus den bürgerlichen Trauerspielen gewissermaßen integriert“⁷⁶⁰.

Der Umstand, dass Cäcilie diesen Vorschlag unterbreitet, verdeutlicht, dass sie sich „wandlungsfähig“⁷⁶¹ zeigt und von sämtlichen Typisierungen, die für sie aufgerufen wurden, individualisiert hat. Weder würde zu einer gekränkten verlassenen Geliebten ein solch großzügiger Vorschlag passen, noch passt dieser moralisch gänzlich neu wertende Vorschlag zu dem Wertesystem, das sie als Hausherrin vertreten würde. Vielmehr ist es ihre ganz

⁷⁵⁶ Hillmann: Goethes *Stella*, S. 4.

⁷⁵⁷ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 49.

⁷⁵⁸ Valk: Der junge Goethe, S. 155.

⁷⁵⁹ vgl.: Ter-Nedden: Der fremde Lessing, S. 311.

⁷⁶⁰ Scheit: Dramaturgie der Geschlechter, S. 108.

⁷⁶¹ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

individuelle Einsicht in die Unzulänglichkeit ihres Gatten, in seiner Situation eine Entscheidung zu treffen, die sie dazu bringt, das Heft des Handelns zu übernehmen. Der Grund für diesen außergewöhnlichen Lösungsvorschlag ist ein Zusammenspiel aus ihrer Einsicht in die fehlende Hierarchisierbarkeit beider Beziehungen Fernandos, die humanistische Ansicht, dass das übermäßige Leid je einer Figur unzumutbar ist, und das Hinzuziehen des Aspekts des geschlossenen Frauenbundes, was alles zusammen für sie eine schlüssige Lösungsmöglichkeit eröffnet. Indem sie sich, durch die Wahl des literarischen Exempels deutlich markiert, der Außergewöhnlichkeit ihrer Situation bewusst ist, ist von einer Selbstreflexivität auszugehen, die die Subjektwerdung einer der drei Hauptfiguren an dieser Stelle bereits deutlich zeigt.

In der ersten Version des Dramas folgen die anderen beiden Hauptfiguren Cäcilie in die Unmöglichkeit ihres durch die Erzählung des Gleichen-Gleichnisses dargestellten Vorschlags. Cäcilie wird in Fernandos Reaktion auf ihren Vorschlag als Engel beschrieben und in ihrer Seelenreinheit und erlösenden Funktion zunächst scheinbar überhöht: „FERNANDO: Gott im Himmel, der du uns Engel sendest in der Noth, schenk uns die Kraft, diese gewaltige Erscheinungen zu ertragen! – Mein Weib! – (*Er fällt wieder zusammen.*)“ (Stella V, S. 415).

Bei genauerer Betrachtung ist der überhöhende Anteil an dieser Aussage allerdings geringer, als es zunächst scheint. Betrachtet man, wie großzügig ihr Vorschlag ist, wie viel rettendes Potenzial in ihm steckt und wie weit abzuweichen von jeder Norm sie damit bereit ist, rückt seine Wortwahl immer näher an eine realistische Beschreibung ihres Auftretens in diesem Moment. Seine Reaktion, sich in diesem Moment an eine höhere, göttliche Instanz zu wenden, ist dabei ebenso bezeichnend wie der Wunsch, von ebendieser genügend Kraft zu erhalten, das zu ertragen, was Cäcilies Vorschlag ihm zumutet. Die Hinwendung zeigt ihn an dieser Stelle endgültig in einer Form der Religiosität und dabei als einen Menschen, der sehr wohl Werte und Prinzipien hat, nur eben „curiose“ (Stella, I, S. 135) (vgl. Kapitel II 3.3 und 3.4). Erst an dieser Stelle wird mit Blick auf seine Figur „das Einmalige und Unwiederholbare“⁷⁶² herausgestellt und in der Singularität seines Erlebens ergibt sich an dieser Stelle seine Form von Individualität.

Die Bitte um die Kraft stellt Cäcilies Schritt in Relation noch einmal größer dar und verdeutlicht zugleich, dass auch sein Schritt in der ersten Fassung, Cäcilie auf diesem Weg zu folgen, nicht zu unterschätzen ist. Durch seine dynamische Figurenanlage⁷⁶³ und seine Reflexionsfähigkeit kann er an dieser Stelle einen entscheidenden Schritt vollziehen: Seine Entwicklung aus einer

⁷⁶² Pfister: Das Drama, S. 245.

⁷⁶³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

Typisierung als wankelmütiger Liebhaber heraus hin zu einer Entschlossenheit, seiner Frau in ein ganz neues, gänzlich anderes und weit von jeglicher gesellschaftlichen Norm entfernt liegendes Leben zu folgen, ist in der Situation der Gleichnisrezeption begründet und in seiner Reaktion auf ebendiese sichtbar.

Stella hingegen, die nicht Teil der kommunikativen Erarbeitung war, reagiert auf den Vorschlag, der ihr unterbreitet wird. Den Aspekt der Staunenden und der Zurückhaltungsvollen hat ihre Figurenzeichnung nicht verloren, was sie in ihrem letzten Auftritt verbal wie auch gestisch zeigt: „STELLA: (*ihr [Cäcilie, M. F.] um den Hals fallend*). Gott! Gott! [...] Ich faß es nicht! [...] (*an seinem Hals*) Ich darf? –“ (Stella, V, S. 415).

Jedoch hat auch sie die individuelle Entscheidung getroffen, sich durch ihre ebenfalls dynamische Figurenanlage⁷⁶⁴ „wandlungsfähig“⁷⁶⁵ gezeigt, sich auf den äußerst außergewöhnlichen Vorschlag einzulassen, der ihr unterbreitet wurde. Auch geht sie mit dieser, die sie in ihren letzten Aussagen im Drama verbalisiert, aus allen Typisierungen, die zuvor für sie aufgerufen wurden, heraus und den entscheidenden Schritt zu Individualität: „STELLA (*an ihrem Hals*). O du! – [...] (*seine Hand fassend, an ihm hangend*) Ich bin dein!“ (Stella, V, S. 416)

Die Möglichkeit, sogar eine Subjektwerdung bei ihr anzunehmen, besteht auf Grund der zuvor artikulierten Aussagen des Erstaunens („Ich faß es nicht!“ (Stella, V, S. 415)), die eine indirekte Selbstreflexion ihres außergewöhnlichen Schrittes beinhalten. Die Außergewöhnlichkeit der Situation, in der ihre Individualität entsteht, wird allerdings auch hier (vgl. Kapitel II 2.1.4) durch die Kürze und Emotionalität ihrer Einordnung unterstrichen, die die Einordnung ihrer Individualität durch Selbstreflexion auf der Schwelle zum Subjekt verbleiben lässt. Auch diese Entwicklung ist nicht unvorbereitet, sondern sehr wohl in der Figurenexposition (vgl. Kapitel II 3.1) angelegt und in dem bereits dargestellten kommunikativen Reflektieren und Erarbeiten sämtlicher anderer Möglichkeiten der Konfliktlösung vorbereitet.

Dass ebenso die inhaltlich gegenteilige Reaktion möglich ist, zeigt der Umstand, dass mit seiner Reaktion auf Cäcilies Gleichniserzählung die Änderung zwischen beiden Fassungen beginnt. Dass Cäcilie den Vorschlag auch in der zweiten Fassung unterbreitet, stellt, wie bereits dargestellt, eine Subjektwerdung auch für die zweite Version des Dramas sicher. In der zweiten Fassung folgen ihr die beiden anderen Protagonisten allerdings nicht in diesem Vorschlag. Es ist bereits Fernandos deutlich weniger enthusiastische Reaktion auf ihren Vorschlag, die eine

⁷⁶⁴ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁷⁶⁵ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

Wendung des Dramengeschehens eher in die Richtung eines negativen Endes einleitet: „Gott im Himmel! Welch ein Strahl von Hoffnung dringt herein!“ (Stella, V, S. 191). In dieser Version erscheint ihm eine grundlegende Wandlung innerhalb seiner Figur auch trotz deren dynamischer Anlage⁷⁶⁶ also verstellt.

Allerdings ist es nicht Fernando, der die entscheidende Handlung der Divergenz beider Fassungen vollzieht. Vielmehr ist es Stellas Suizid, der ein Eingehen auf Cäcilies Vorschlag nicht mehr möglich macht. Die kompositorische Unmöglichkeit für die zweite Fassung, auf diesen Vorschlag einzugehen, ist in der unausgesprochenen Höher-Einordnung der moralischen Werte der sie umgebenden Gesellschaftsordnung als der gemeinsamen Bewertungsgrundlage der Hochschätzung irdischen Lebens begründet. Diese Andersgewichtung gegenüber der ersten Fassung betont den gesellschaftskonformen Teil einer Figur wie der Stella. Dies mag mit Blick auf ihr zurückgezogenes Leben auf ihrem Gut, das sie sozial ein großes Stück weit isoliert, zunächst erstaunlich wirken, ist in der typisierten Anlage ihrer Figur auch und gerade in der Außergewöhnlichkeit ihres Lebensstils (vgl. Kapitel II 3.1) aber durchaus begründet.

Ihre Perspektive zu „sterben“ (Stella, IV, S. 181) ist in der zweiten Version ohne eine Möglichkeit der Korrektur in die Tat umgesetzt. Sie reagiert nicht direkt auf Cäcilies Vorschlag, da sie diesen jeweils gar nicht selbst hört. Die implizit geltend gemachte kompositorische Unmöglichkeit, auf Cäcilies Vorschlag einzugehen, ist jedoch bereits dargestellt worden. Stella geht diesen Schritt voran. Fernando folgt ihr, von der Fassungslosigkeit dessen, was er sieht und zu signifikanten Teilen mit verschuldet hat, bewegt. Die beiden gehen parallel, auch zeitlich fast parallel, und dennoch deutlich getrennt aus dem Leben. Es fehlt nicht nur auch bei Stella eine reflektierende Begründung ihres Schrittes, auch eine Absprache oder letzte Aussprache mit Fernando fehlt. Indem beide den Schritt in den Tod als ziellose Resignation ohne Reflexion gehen, gehen sie ihn auch nicht um einer Vereinigung am dritten Ort⁷⁶⁷ wegen, sondern eben allein. Der Liebeskult der Exposition wird in dieser Version motivisch mit dem ebenfalls während der Exposition dargestellten Totenkult verbunden: „Alles um Liebe, und so nun auch den Tod“ (Stella V, S. 193).

Auch dieser Schritt, so plötzlich er eintritt, ist folglich in der Dramenkonzeption nicht unvorbereitet. Er ist sehr wohl in der Komposition ihrer Figur mit angelegt, fordert allerdings eine figürliche Entwicklung von der Passivität der duldsam Wartenden und Fernando

⁷⁶⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

⁷⁶⁷ vgl.: Hans Peter Herrmann: Musikmeister Miller, die Emanzipation der Töchter und der dritte Ort der Liebenden. Schillers bürgerliches Trauerspiel im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Berlin 1984. S. 223-247.

distanziert Beschreibenden hin zu einer aktiven Gestalterin der Situation. Diese Reaktion auf die sich ihr stellende Konfliktsituation ist für sie in der zweiten Version die näher liegende als eine Entwicklung, wie sie für eine *Ménage-à-trois* nötig wäre, bei der sie weit aus der gesellschaftlichen Lebensnorm heraustreten müsste. Ein Einstellen auf die sich ihr stellende Lebenssituation ist ihrerseits bereits im Drama gezeigt worden, ein weiterer Schritt weg von den gesellschaftlichen Lebensnormen scheint jedoch unmöglich. Auch hier greifen die Anlage von *Stella* als „Seelendrama“⁷⁶⁸ und die Zuweisung des Dramas zur Gattung des bürgerlichen Trauerspiels ineinander. Die Intensität des Gefühlserlebens und das moralische Ringen um eine Lösung des Konflikts bedingen sich gegenseitig. Auch in dieser Fassung geht genau mit diesem Ineinandergreifen die Möglichkeit einer Entwicklung der Figuren zum Subjekt einher, die – mit Blick auf den Definitionsansatz der Subjektwerdung – für eine Einordnung des Dramas als bürgerliches Trauerspiel spricht.

Auch Stellas und Fernandos Tod als Dramenschluss der zweiten Fassung erscheinen damit nicht als feiger Rückzug vor einer ihnen zu komplex gewordenen Konfliktlösung oder gar als eine Hingabe an gefühlsschwärmende Weltvergessenheit. Es ist die „Diskrepanz zwischen der Forderung nach persönlicher Liebesentfaltung“⁷⁶⁹, die mit fortschreitender Individualisierung und Selbstreflexion bei den Figuren entsteht, und der „Intimität der bürgerlichen Kleinfamilie“⁷⁷⁰, an der das diesseitige Leben der Figuren in der zweiten *Stella*-Version scheitert. Auch sie scheitern dabei, wenn auch zeitlich verschoben, an den Folgen ihrer Entscheidungen an der ‚Schwelle zum Erwachsenenleben‘ (vgl. Kapitel II 1.4.3 und 2.1.2), die sie in dieser Diskrepanz fällen mussten. Sie resignieren vor einer ausweglosen Lage. In der nachvollziehbaren Anlage dessen ist das identifikatorische Wirkprinzip⁷⁷¹ für die Rezeption beider Figuren zu einem Höhepunkt gekommen.

Es ist die Absolutheit des Schwankens, die Fernandos Schritt begründet. So ist seine absolute Liebe im Augenblick⁷⁷², die sich hier erneut in seiner Aussage ausdrückt, mit einem absoluten Schwanken zwischen zwei nicht hierarchisierbaren Alternativen verbunden, das nicht aufzulösen ist: „Nein, Cäcilie! Mein Weib, nein! – Du bist mein – ich bleibe dein“ (Stella V, S. 188). Sein Schritt zum Suizid wird zwar motivisch im Hin- und Herschwanken der Vorgeschichte und des Dramengeschehens angelegt. Allerdings bleibt bis zu seinem Abgang mit der Pistole in der Hand (vgl. Stella V, S. 194) unerwähnt, dass er von der zuvor so

⁷⁶⁸ Valk: *Der junge Goethe*, S. 155.

⁷⁶⁹ Scheit: *Dramaturgie der Geschlechter*, S. 110.

⁷⁷⁰ Scheit: *Dramaturgie der Geschlechter*, S. 110.

⁷⁷¹ vgl.: Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

⁷⁷² vgl.: Anglet: *Der „ewige“ Augenblick*, S. 139ff.

feststehenden Negativbeurteilung von Tod und Sterben als gemeinsamer Bewertungsgrundlage des Dramas ablässt beziehungsweise unausgesprochen andere Übel noch höher bewertet. Bis zum Dramenschluss bleibt unthematisiert, warum er das tut. An dieser Stelle ist „Schweigen [...] gleichbedeutend [...] mit dem Sterben“⁷⁷³, denn nicht nur Liebe, sondern auch Leben wird im Drama durch die Möglichkeiten der Sprache begrenzt⁷⁷⁴. Die Unfähigkeit, den Konflikt dieser existenziellen Situation redend zu lösen, ist als Zeichen der Unfähigkeit beider an dieser Stelle sterbender Protagonisten, in der sie umgebenden Symbolordnung⁷⁷⁵ zu bestehen, zu verstehen. Eine Individualisierung und Subjektwerdung Fernandos und Stellas bleiben trotz deren dynamischer Figurenanlage⁷⁷⁶ in der zweiten Version des Dramas also aus.

Da die Bewertungsgrundlage der Hochschätzung irdischen Lebens im Dramenhorizont insgesamt bestehen bleibt, ist der Tod Stellas und Fernandos durch Suizid zum Schluss des Dramas Grund genug für die Annahme eines Trauerspiels. Die bereits dargestellte Figurenentwicklung der Cäcilie stellt allerdings, indem sie die Subjektwerdung mindestens einer Figur abbildet, das entscheidende Kriterium, das für die Einordnung der Dramenversion als bürgerliches Trauerspiel spricht. Für die zweite *Stella*-Fassung ist der gattungsdefinitive Beitrag des Gesichtspunkts der Subjektconstitution für die Zuordnung zum bürgerlichen Trauerspiel somit geklärt.

Für die erste Version konnten bereits die Subjektwerdungen aller drei Protagonisten nachgewiesen werden. Hier stellt sich allerdings nun die Frage: Kann aber bei der ersten Version von einem bürgerlichen Trauerspiel gesprochen werden, wenn die Figuren sich in einem „*Happy End*“⁷⁷⁷ zu einer Dreierkonstellation zusammenschließen? Kann ein Drama mit einem positiven Ende ein Trauerspiel sein? Dazu stellt sich vor allem die Frage, was ein positives Ende ausmacht, beziehungsweise, was neben dem Tod ein negatives Ende ausmachen kann, oder auch, was neben einem negativen Ende ein Trauerspiel ausmacht.

Eine Tragödie, die „[b]is ins 19. Jahrhundert“ mit dem Begriff ‚Trauerspiel‘ „nebeneinander und mit gleicher Bedeutung in Gebrauch“ war, ist ein „[d]ramatischer Text, dessen Handlung den Untergang eines Helden vorführt“⁷⁷⁸. Der Tod eines oder mehrerer Dramenhelden ist folglich zwar ein möglicher und naheliegender Tragödienschluss, allerdings nicht die einzige

⁷⁷³ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 50.

⁷⁷⁴ vgl.: Vedder: „Alles um die Liebe und nun auch den Tod“, S. 135.

⁷⁷⁵ vgl.: Zima: Theorie des Subjekts, S. 57.

⁷⁷⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁷⁷⁷ Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 48. Siehe auch z.B.: Weber: Negativität des Happy End, S. 156.

⁷⁷⁸ Heinz Schlaffer: Art. Tragödie. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bde. Bd. 3. (P-Z). Berlin / New York 2003. S. 669-674, S. 669.

Möglichkeit, den Untergang eines Helden dramatisch darzustellen. Für die zweite Fassung des *Stella*-Dramas ist die Zuordnung in die Kategorie der Trauerspiele eindeutig. Inwiefern auch die erste Version des Dramas den Untergang eines oder mehrerer Helden darstellt, wird im Folgenden dargestellt.

Es ist Fernandos Reaktion auf Cäcilies Vorschlag, der die Wende zum positiven, im Diesseits überlebenden Ende der Dramenfassung markiert. Wie bereits dargestellt, ist es keine Überhöhung der Bedeutung seiner Frau in dieser Konfliktlösung. Es ist eine durchaus sehr realistische Einschätzung dessen, was in diesem Moment passiert, wenn er von einer göttlichen Lösung des Konflikts spricht und seine Frau als Engel beschreibt: „Gott im Himmel, der du uns Engel sendest in der Not, schenk uns die Kraft, diese gewaltige Erscheinungen zu ertragen! – Mein Weib! (*Er fällt wieder zusammen.*)“ (Stella V, S. 415)

Allerdings erwähnt er gleichzeitig die Höhe der Anforderung und die daraus entstandene Bürde. Diese besteht jedoch nicht in der fehlenden ‚Kraft‘ der Protagonisten, die diese im Folgenden aufbringen, wie er es an dieser Stelle befürchtet. Vielmehr ergibt sich eine mögliche Belastung der Figuren an anderer Stelle, die nur indirekt in dem nun folgenden kurzen Schlussteil dieser Dramenversion deutlich wird.

So fällt Stella Cäcilie bei ihrem Auftritt zum dramatischsten Punkt dieser Fassung, die Bühne betretend, um den Hals. Sie hat mitbekommen, was Cäcilie für einen Vorschlag unterbreitet hat. Mit „Gott! Gott“ (Stella V, S. 415) drückt sie, wie zuvor Fernando, die Unglaublichkeit des Vorschlags ebenso aus, wie ihr Hilfesuch an eine höhere, göttliche Instanz. Ihre nächste Aussage „[i]ch faß es nicht!“ (Stella V, S. 415) drückt explizit aus, was ihre kurzen Aussagen in diesem letzten Auftritt im Drama, die vier Ausrufungszeichen und vier Gedankenstriche als Zeichen von Abbrüchen in einer Gedankenäußerung untermalen: einen hohen Grad an emotionaler Aufwallung in einer gänzlich neuen Situation. So wird nur in Andeutungen dargestellt, wie sie von der anfänglichen Unsicherheit während weniger Äußerungen und in der äußerst kurzen Zeit des dramatischen Finales zu der Klarheit kommt, mit der sie in ihrer letzten Aussage, „[i]ch bin dein!“ (Stella V, S. 416), die ihr vorgeschlagene Situation annimmt, ihren Teil zum Gelingen der neuen Konstellation beiträgt und dafür bereit ist, sämtliche gesellschaftlichen Normen hinter sich zu lassen. Entsprechend ihrer Rolle innerhalb des Kompositionsprinzips möglicher Reaktionsweisen auf die Konfliktsituation (vgl. Kapitel II 3.4) spricht sie die emotionale Einschätzung der ganzen Situation aus: „Ich faß es nicht!“ (Stella V, S. 415). Sie formuliert gleichzeitig eine Art Rezeptionsanweisung. Es ist nicht nur ihre Individualisierung, die durch die Unglaublichkeit dessen, was in der Figurenkonstellation

passiert, deutlich wird. Auch andersherum wird die Unglaublichkeit durch die Notwendigkeit ihrer Individualisierung betont. Das Ausagieren eines „>unausgleichbaren Gegensatz[es]<⁷⁷⁹ gleichberechtigter Kräfte im Subjekt“⁷⁸⁰, der unausgleichliche ‚Gegensatz zweier Notwendigkeiten‘⁷⁸¹, wird damit auch in diesem Drama in maximalem Ausmaß dargestellt und für die Einordnung des Dramas im literarischen Bereich des Tragischen, das auf ebendiesem Gegensatz beruht, bedeutsam. Auch und gerade mit Blick auf die Subjektwerdung lässt sich die Frage des tragischen Gehalts der ersten *Stella*-Fassung damit bejahen.

So geht mit der Unglaublichkeit der von den Figuren geforderten Konstellation das Heraustreten aus sämtlichen Typisierungen einher, die in der Exposition des Dramas für ihre Figur angelegt sind (vgl. Kapitel II 3.1). Gleichzeitig ist auch ein Heraustreten aus sämtlichen gesellschaftskonformen Verhaltens- und Bewertungskodizes dafür nötig. Auch Fernando geht auf den Vorschlag ein. Beruhigt von seinen Reaktionen der emotionalen Aufwühlung, in denen er gerade noch „in der Bewegung zu fliehen“ (Stella, V, S. 415) aufgesprungen war, umarmt er nun laut Regiebemerkungen beide Frauen und spricht sich gleichsam selbstvergewissernd vor: „Mein! Mein!“ (Stella, V, S. 416). Es fehlen in diesem letzten Auftritt des Dramas reflektierende Monologteile oder argumentative Dialoge zwischen den Figuren, um das Innenleben der Figuren und dessen argumentative Reflexion rezipierbar zu machen. Indem diese nicht Teil der Dramendarstellung sind, wird der Schwerpunkt auf das emotionale Erleben gelegt. Auch hier greifen die Anlage von *Stella* als „Seelendrama“⁷⁸² und die Zuweisung des Dramas zur Gattung des bürgerlichen Trauerspiels ineinander.

Deutlich wird auch in diesem Zusammenhang, dass die Konfliktlösung hauptsächlich das Verdienst von Cäcilies kommunikativem Handeln ist, die die weitreichendste Individualisierungs- und Subjektwerdungsentwicklung durchlebt hat. Sie behält das letzte Wort im Drama und fasst das Unglaubliche zusammen: „Wir sind dein!“ (Stella V, S. 416).

Durch kommunikatives Handeln und unter Zuhilfenahme eines literarischen Vorbildes sind nicht nur die beiden exponierten Beziehungen Fernandos, sondern auch der während der Dramenhandlung geschlossene Frauenbund in einer Hausgemeinschaft und Dreiecksbeziehung vereinigt. Das kommunikative Handeln der Figuren, allen voran Cäcilies, ist insofern zielführend, als der Doppelsuizid ausbleibt. Für ihre „radikal individualistische Lösung“⁷⁸³ und

⁷⁷⁹ >Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz.<: Goethe zu Kanzler Müller: Unterhaltungen mit Goethe, S. 118.

⁷⁸⁰ Hiebel: Missverstehen, S. 126.

⁷⁸¹ vgl.: Szondi: Versuch über das Tragische, S. 15 und 111.

⁷⁸² Valk: Der junge Goethe, S. 155.

⁷⁸³ Hamacher: Frauengestalten in Goethes Werk, S. 43.

damit für die einzige Möglichkeit ihres diesseitigen Überlebens treten die Protagonisten allerdings aus der gesellschaftlichen Ordnung heraus. Sie betonen die Unglaublichkeit dessen, was sie erleben, in ihren Figurenaussagen. Dabei ist das Ausmaß der Unglaublichkeit, das sie jeweils artikulieren, gerade umso größer, je höher ihr Anteil an ebendieser gewählten Lösung des Konflikts ist. Der Grad der Einsicht in das Ausmaß der Unglaublichkeit ist gleichzusetzen mit dem Grad der Selbst- und Fremdrelexion, den die neu entstandenen Individuen erreicht haben – dem Umfang also, in dem sie als Subjektinstanz zu sehen sind. Dieser Grad ist damit in diesem Zusammenhang auch der Gradmesser dessen, wie weit sich die jeweilige Figur von der gesellschaftlichen Normalität entfernt hat.

Innerhalb der Gesellschaftsordnung gibt es auch in diesem Drama, auch in dieser Fassung, keinen diesseitigen Lebensraum für die neu entstandenen Subjekte innerhalb der herrschenden gesellschaftlichen Ordnung. Sie wählen in dieser Fassung das diesseitige Überleben, den diesseitigen Lebensraum – zu dem Preis des gemeinschaftlichen Heraustretens aus der gesellschaftlichen Werteordnung. Ihr fehlendes Reflektieren dieser Wahl, ihre fehlende Reflexion über die verschiedenen Gewichtungen der Maßstäbe bürgerlicher Gesellschaftsmoral und der Hochschätzung diesseitigen Lebens gegeneinander ist auch hier eine Unfähigkeit, das Konfliktpotenzial dieser existenziellen Situation redend zu lösen. Eine Lösung des Konflikts ist folglich durch Vorschlag von und Zustimmung zu einer Dreierbeziehung nicht etwa umgangen⁷⁸⁴. Es zeigt sich vielmehr, dass das Ringen um die richtige Lösung der Konstellation nichts anderes ist als der Versuch einer Hierarchisierung der beiden Grundaspekte der bürgerlichen Moralität⁷⁸⁵ und der Hochschätzung irdischen Lebens. Indem diese Moralität indirekt verhandelt wird, zeigt sich das Drama erneut in seiner Affinität zum bürgerlichen Trauerspiel.

Eine Hierarchisierung ist mit der Wahl der Dreierbeziehung eindeutig zu Gunsten des letzteren, der Hochschätzung irdischen Lebens, vorgenommen. Die Kommunikationsfähigkeit auch der kommunikationsfähigsten Figur, der Cäcilie, endet in dem Moment, in dem der äußerst unkonventionelle Weg eingeschlagen und das diesseitige Leben aller Beteiligten gerettet ist. Die Konfliktlösungsfähigkeit bis an diese Stelle ist beeindruckend und doch ist auch das

⁷⁸⁴ vgl.: Detering: Aufgeklärte Unvernunft, S. 48f.

⁷⁸⁵ Teil beziehungsweise Repräsentanten dieser Wertewelt sind die drei Protagonisten in jedem Fall unabhängig von ihrer merklich adligen Herkunft, die ja auch für das Figurenrepertoire in *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti* vorliegt. Durch die Situierung des Dramengeschehens „in einem gesellschaftlichen Niemandsland“ (Valk: Der junge Goethe, S. 155) ist deren Bedeutung gegenüber der Situierung der anderen beiden Dramen sogar zurückgedrängt.

argumentative Verstummen an dieser Stelle Zeichen der Unfähigkeit aller drei Protagonisten, in der sie umgebenden Gesellschaftsordnung zu bestehen.

Unabhängig davon, welchem gesellschaftlichen Milieu die Figuren angehören und dessen Werte folglich zum Gegenstand des Dramas werden, eine *Ménage-à-trois* ist in allen gesellschaftlichen Schichten moralisch gänzlich undenkbar. Der Schritt der Protagonisten in eine solche stellt also ein Heraustreten aus sämtlichen gesellschaftlichen Normen und ein Verlassen der eigenen, zuvor etablierten Grundwerte dar. Damit ist dieser Schritt in jedem Fall mit Blick auf die sie umgebende Gesellschaftsordnung ein moralischer ‚Suizid‘ sowie mit Blick auf ihre Moralordnung ein gesellschaftlicher ‚Suizid‘.

Da diese umgebende Gesellschaftsordnung maßgeblich durch die Position wie auch die Werte des Bürgertums geprägt ist, steht ein solcher ‚moralischer Suizid‘ beziehungsweise ‚gesellschaftlicher Suizid‘ im direkten Zusammenhang mit dem Einfluss bürgerlicher Werte⁷⁸⁶. In diesem Sinne liegt trotz des Überlebens aller dreier Protagonisten die Darstellung eines wenn auch speziellen ‚Untergangs‘ aller drei Figuren vor: der moralische Untergang im Sinne der sie umgebenden Gesellschaftsordnung. Dieser ‚Untergang‘ ist ein bewusst gewählter, ein Produkt äußerster Individualität und deren selbstkritischer Reflexion. Eine Wiedereinordnung in die umgebende Symbolordnung ist allerdings auch den hier dargestellten neuentstandenen Individuen verwehrt. Sie verbleiben im Status der „realistische[n] [...] Utopie“⁷⁸⁷, da sie ihre Entscheidung zwar auf Grund einer Selbstreflexion gewinnen, sich in dieser allerdings nicht in die sie umgebende Gesellschaftsordnung einordnen können. Sie erleben sie äußerst emotional und individuell. Die absolute Individualität erscheint allerdings losgelöst von sämtlichen gesellschaftlichen Einordnungen und folglich auch losgelöst von sämtlicher bürgerlicher Moralität. Der Preis, den die Figuren für ihr diesseitiges Leben im bürgerlichen Sinne hier zahlen müssen, ist hoch. Die Tragik dieses ‚Untergangs‘ übertrifft die der Auslöschung der physischen Existenz der Figuren in der zweiten Version im Sinne der bürgerlichen Wertordnung eher, als dass er sie unterbietet.

Damit greift die Einschätzung des Dramas als ‚Trauerspiel‘ mit dem Aspekt des ihn begleitenden Attributs ‚bürgerlich‘ ineinander, was das Drama zu einem besonders interessanten Fall für die gattungsdefinitive Analyse der vorliegenden Arbeit macht. Der bereits eingangs dargestellte (vgl. Kapitel I 1) Zusammenhang zwischen der literarisch

⁷⁸⁶ Dieser Zusammenhang stellt sich dabei unabhängig von der Frage, welchem gesellschaftlichen Milieu die Figuren selbst angehören (vgl. Kapitel II 3.3). Die besonderen Zusammenhänge dieser Situierung des Dramengeschehens sind bereits dargestellt worden (vgl. S. 189f, S. 209 und S. 212).

⁷⁸⁷ Hillmann: Goethes *Stella*, S. 4.

maßgeblich mitgeprägten Entstehung bürgerlicher Wertekodices und dem literaturinternen Aspekt der Subjektkonstitution zeigt sich hier in besonders markanter Ausprägung. So ist die erste Version des *Stella*-Dramas kein Trauerspiel im allgemeinen Sinne, aber im Sinne der bürgerlichen Wertordnung. Da diese den gesellschaftlichen Moraldiskurs der Zeit, wie dargestellt, insgesamt prägt, begehen sie einen ‚gesellschaftlichen Suizid‘, wenn sie sich jenseits dieser Ordnung stellen – unabhängig davon, in welchem sozialen Milieu die Figurenkonstellation zu verorten ist. Damit ist das Drama kein Trauerspiel im allgemeinen Sinne, dennoch aber ein bürgerliches Trauerspiel – in der Zusammenschau beider Begriffe. So wird das Drama zu einem wichtigen für die trennscharfe Abgrenzung des Corpus, die mit der vorgestellten detaillierten Betrachtungsweise des innerliterarischen Analyserepertoires erarbeitet werden kann. Es lässt sich im Zusammenhang der Subjektkonstitution durch die definitorische Kombination beider Begriffe, Substantiv und begleitendem Adjektiv der Gattungsbezeichnung, als ein – gewissermaßen ‚auf die Spitze getriebenes‘ – bürgerliches Trauerspiel verstehen.

3.6 Zwischenfazit

Die Exposition des Dramas stellt zwei Beziehungen eines Mannes dar, die nicht-hierarchisierbar in vergleichbarer Gefühlsintensität und mit ähnlichen Verpflichtungen nebeneinanderstehen. So kann das konflikthafte Erleben der Dramenhandlung als verschobenes Ausagieren der dargestellten Probleme gelten. Diese ergeben sich aus den Entscheidungen an der Schnittstelle beim Übertritt ins Erwachsenenleben der Protagonisten, die bereits mit Blick auf Sara Sampson und Emilia Galotti dargestellt wurden (vgl. Kapitel II 1.4.3 und 2.1.2).

Die kompositorischen Besonderheiten der Exposition führen dazu, dass eine äußerst enge Abhängigkeit von wahrnehmender Instanz und Wahrgenommenem nachgewiesen werden konnte. Außerdem konnte eine markante Verbindung der Kontrastfolie der zukünftigen Individualisierungsbewegungen der Protagonisten in der Figur der Postmeisterin und das Verhältnis der ökonomischen und der emotionalen Situation der Figuren in ihrer Bedeutung für eine Figurenentwicklung dargestellt werden.

Dadurch, aber auch darüber hinaus, entsteht eine äußerst komplexe Typisierung der Figuren, die sich besonders dadurch auszeichnet, dass verschiedene Typenschemata aufgerufen und durchkreuzt werden. In der daraus resultierenden fehlenden Festigkeit der gesellschaftlichen

Position der Figuren selbst zeigt sich ihr je eigenes Dilemma offenkundig und das zeitlich versetzte Ausagieren der Konfliktschnittstelle im Leben wird deutlich.

Die Einzigartigkeit ihrer Figurenexposition erscheint mit Blick auf die Figuren und die Konfliktlage des Dramas als Aspekt des sozialen Gefallenseins und der speziellen Problemlage – nicht als Zeichen individueller Freiheit. So geht mit der Einzigartigkeit der Protagonisten in ihrer Problemlage nicht nur eine soziale Exklusion, sondern auch ein beständiges Konfrontiertsein mit der eigenen Situation und den eigenen Gefühlen einher. Daraus ergibt sich ein zähes Ringen um eine mögliche Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Stellung für jede der Figuren einzeln, die mit dem Ringen um eine mögliche Lösung des sich stellenden Konflikts einhergeht. Bereits innerhalb der an Typisierungen angelehnten Exposition für die Frauenfiguren, spätestens aber in eben diesem Ringen um eine Lösungsmöglichkeit der Konfliktsituation, agieren und artikulieren die Figuren derartig menschlich nachvollziehbar, dass für die Rezeption aller drei Hauptfiguren das „exemplarische[] durch das identifikatorische Wirkprinzip“⁷⁸⁸ abgelöst ist. Die Anlage des Dramas als „Seelendrama“⁷⁸⁹ und dessen Klassifizierung als bürgerliches Trauerspiel greifen ineinander: Sie bedingen sich gegenseitig.

Mit Blick auf das dargestellte Ringen um eine Lösungsmöglichkeit der Konfliktsituation konnte zunächst festgestellt werden, dass die Nähe beider Fassungen des *Stella*-Dramas die Bedeutung der kommunikativen Lösungsstrategie der Figuren für ein positives oder aber negatives Ende unterstreicht. Die zweite Fassung stellt dieses Ringen eher als Bürde dar. Für diese Fassung konnte nur eine Subjektwerdung, die der Cäcilie, nachgewiesen werden. Diese Subjektwerdung erscheint als Produkt eines erwachsenen, weiterentwickelten Denkens, das in der zeitlichen Verzögerung der Auseinandersetzung mit den dargestellten Problemen, die aus den Entscheidungen an der benannten Schnittstelle im Leben, am Übertritt in das Erwachsenenleben, entstanden sind, zur Anwendung kommen kann. Sie ist darüber hinaus an der ökonomisch wie emotional prekären Lage gereift, wobei sie dabei dennoch gesellschaftlich und ökonomisch in Abgrenzung zur Postmeisterin so gestellt ist, dass genügend Raum zur Reflexion bleibt. Mit ihrem Vorschlag der *Ménage-à-trois* ist sie bereit, den Schritt aus der Gesellschaft herauszutreten und den entstandenen Konflikt mit allen nachvollziehbaren Interessen auf allen Seiten zu einem positiven Ende zu führen. Da eine Subjektwerdung zur Einordnung des Dramas in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels ausreicht, ist durch die Loslösung ihrer Figur von sämtlichen Typisierungen die Einordnung des Dramas in den

⁷⁸⁸ Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

⁷⁸⁹ Valk: *Der junge Goethe*, S. 155.

Gattungszusammenhang bereits nachgewiesen. Dass die übrigen Figuren ihr in diesem Schritt nicht folgen, ist für die Einordnung nicht mehr relevant. Der Umstand, dass Stella und Fernando, statt Cäcilies Lösungsmöglichkeit zu folgen, den Suizid wählen, stellt, bei gleichzeitigem Bestehenbleiben der Grundprämisse der Hochschätzung irdischen Lebens, vielmehr andersherum die Basis für eine problemfreie Einordnung dieses Dramas überhaupt als Trauerspiel dar.

Bei dieser Einordnung stellt sich bei der Betrachtung der ersten Dramenfassung zunächst ein Problem: die Frage nach dem tragischen Gehalt dieser Dramenfassung, die mit einem ‚Happy End‘ der Dreierverbindung aller drei Protagonisten endet. In der Kombination der beiden Begriffe ‚bürgerlich‘ und ‚Trauerspiel‘ stellt sich allerdings dennoch eine Tragik dar, da den Figuren nur eine Vereinigung um den Preis des Austritts aus der sie umgebenden Gesellschaftsordnung und dabei auch der bürgerlichen Wertegemeinschaft, als derer Teil sie trotz ihrer adligen Herkunft – wie auch die Protagonisten der Dramen *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti* – dargestellt werden, gelingt.

Indem die anderen beiden Figuren Cäcilie in dieser Fassung des Dramas in den Status des sich selbst reflektierenden Subjekts folgen und dabei ihrerseits aus sämtlichen Typisierungen, die im Zusammenhang mit ihren Figuren angeklungen sind, heraustreten, erhält das Drama ein Schlusstableau mit drei Subjekten als Kombination sämtlicher kompositorisch wie auch argumentativ angelegter Stränge des Dramas. Der Umstand, dass die Figuren argumentativ um diese Lösung äußerst zäh ringen müssen, zeigt die Schwere der zu treffenden Entscheidung. Das zähe Ringen zwischen zwei Beziehungen verschiebt sich in Richtung einer Hierarchisierung der Aspekte einer gesellschaftlichen Wertennorm, der emotionalen Unversehrtheit aller drei Protagonisten und der Hochschätzung irdischen Lebens. Eine Entscheidung wird dabei durch die Lösung der Konfliktlage in der Dreiecksbeziehung nicht etwa umgangen, sondern vielmehr bewusst zu Gunsten des letzteren Aspekts, der Hochschätzung irdischen Lebens, entschieden. Zur Lösung des Konflikts in der Dreierbeziehung müssen die drei Protagonisten die durch bürgerliche Werte geprägte Gesellschaftsnorm verlassen und begehen eine Art moralischen ‚Suizid‘. Durch die Kombination der Einzelbegriffe >bürgerlich< und >Trauerspiel< wird deutlich, dass *Stella* kein Trauerspiel im allgemeinen Sinne, aber im Sinne der bürgerlichen Werteordnung ist. Das Drama erscheint als eine Art ‚auf die Spitze getriebenes‘ bürgerliches Trauerspiel. Gerade durch die Spitzfindigkeit der Begriffsbetrachtung ergibt sich an dieser Stelle ein entscheidender Beitrag zur trennscharfen Randbetrachtung des Corpus, zu dem Goethes ‚Seelendrama‘ auf diese Weise zu rechnen ist.

4. Ein Trauerspiel der Bürgerlichen und dennoch kein bürgerliches Trauerspiel?: F. Schillers *Kabale und Liebe*

Das, die Handlungs-, Motiv- und Figurenkomposition betreffend, vielschichtige Drama ist in der Forschung vielbeachtet. Es wird immer wieder auf „zeitgenössische literarische Traditionen und Einflüsse“⁷⁹⁰ auf das Drama verwiesen. Ebenfalls eine große Bedeutung haben die Relation der Generationen⁷⁹¹ und die Ständerelation⁷⁹² zwischen der adlig-höfischen Seite und der Seite des städtischen Zunftbürgertums⁷⁹³. Dabei stellt Roßbach fest, dass Luise durch die verschiedenen Aspekte der Figurenkonstellation im Drama „im Fadenkreuz der Gewalt“⁷⁹⁴ steht und auch Sautermeister stellt „Luises Verstummen“⁷⁹⁵ als Produkt des Umstands heraus, dass sich „[g]egen Luise [alles, M. F.] schwört [...]“: die Hofkabale der Ständegesellschaft, ihre eigenen Schwüre, die zärtliche Despotie ihres Vaters und schließlich auch der Geliebte⁷⁹⁶. In dem Zusammenhang ihrer Schwüre stellt er die These eines „halben Meineid[s]“⁷⁹⁷ auf, der die Moralität „des Bürgertums in einen unbewußten Widerspruch [...] versetzt“⁷⁹⁸. Dieser wird im folgenden Kapitel zum Ende der Analyse entscheidende Bedeutung zukommen. Schließlich wird auch die Liebesbeziehung der beiden jungen Protagonisten mit ihrer Idealisierung des Gefühls der Liebe bis hin zu einer Stilisierung zu einem gottähnlichen Liebeskult⁷⁹⁹

⁷⁹⁰ Matthias Luserke-Jaqui: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2005, S. 75.

⁷⁹¹ vgl.: Ilse Applebaum-Graham: Passions and Possessions in Schiller's *Kabale und Liebe*. In: German Life and Letters. A Quarterly Review. Vol. 6. Oxford 1953. S. 12- 20, S. 14, Hans-Dietrich Dahnke / Lutz Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel. „Kabale und Liebe“. In: Hans-Dietrich Dahnke (Hg.): Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen. Leipzig 1982. S. 64-88, S. 68f, Henry Garland: Schiller, the dramatic writer – a study of style in the plays. Oxford 1969, S. 72f, Hans-Jürgen Schings: Luise Millerin, die Aufklärung und das Gräßliche. In: Peter-André Alt / Hans-Jürgen Schings (Hg.): >Kabale und Liebe<. Ein Drama der Aufklärung? Tübingen 1999. S. 23-36, S. 29ff.

⁷⁹² vgl.: Peter-André Alt: Herz, Schrift und Eid. Repräsentationsfiguren bürgerlicher Identität in Schillers >Kabale und Liebe<. In: Peter-André Alt / Hans-Jürgen Schings: >Kabale und Liebe<. Ein Drama der Aufklärung? Tübingen 1999. S. 5-19, S. 5ff, Peter-André Alt: Schiller. Leben – Werk – Zeit. 2. Aufl. München 2004, S. 365ff, Applebaum-Graham: Passions and Possessions, S. 14, Dieter Borchmeyer: Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition. München 1973, S. 26, Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 66, Garland: Schiller, S. 72f und 80, Rainer Gruenter: Despotismus und Empfindsamkeit. Zu Schillers >Kabale und Liebe<. In: Jahrbuch des Freien Deutsch Hochstifts. Göttingen 1981. S. 207-227, S. 215ff.

⁷⁹³ vgl.: Alt: Herz, Schrift und Eid, S. 5ff, Applebaum-Graham: Passions and Possessions, S. 14, Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 66, Garland: Schiller, S. 72f und 80.

⁷⁹⁴ Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 14.

⁷⁹⁵ Sautermeister: Aufklärung und Körpersprache, S. 628.

⁷⁹⁶ Sautermeister: Aufklärung und Körpersprache, S. 631.

⁷⁹⁷ Sautermeister: Aufklärung und Körpersprache, S. 630.

⁷⁹⁸ Sautermeister: Aufklärung und Körpersprache, S. 630.

⁷⁹⁹ Vgl.: Heinz Burger: Dasein heißt eine Rolle spielen. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. München 1963, S. 208f, Wilhelm Grenzmann: Der junge Schiller. Paderborn 1964, S. 56, Karl Guthke: Schillers Dramen – Idealismus und Skepsis. Tübingen 2009, S. 95ff, Peter Michelsen: Ordnung und Eigensinn. Über Schillers >Kabale und Liebe<. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. Göttingen 1984. S. 198-222, S. 203ff, Klaus-Hinrich Roth: „Ein deutscher Jüngling dieser Art ...“ – Bemerkungen zur Rezeption von Schillers Dramenfigur Ferdinand. In: Wilhelm Gössmann / Klaus-Hinrich Roth (Hg.): Poetisierung – Politisierung. Deutschlandbilder in der Literatur bis 1848. Paderborn 1994. S. 271-289, S. 279ff, Günter Saße: Liebe als

thematisiert. Dabei ist „[d]ie Störung der Liebesbeziehung [...] in *Kabale und Liebe* [...] in der unterschiedlichen Anlage der Protagonisten vorgezeichnet“⁸⁰⁰. Wentzlaff-Mauderer geht in diesem Zusammenhang umfangreich auf die sich daraus „fast zwangsläufig“⁸⁰¹ ergebenden „Schwierigkeiten bei der Kommunikation“⁸⁰² ein.

In den Zusammenhang der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels stellt sich das Drama mit seinem Untertitel selbst⁸⁰³. Auch und gerade in diesem Zusammenhang wird häufig auf die Titeländerung des Dramas, das Schiller zunächst mit *Luise Millerin* betitelt hatte, verwiesen⁸⁰⁴. Dieser Aspekt wird nicht nur in Bezug auf die Figurenkonstellation erwähnt, in deren Zusammenhang das Argument für eine deutliche Aufwertung der Luise als eigentlicher Protagonistin des Dramas stark gemacht wird. Auch mit Blick auf den Aspekt des bürgerlichen Trauerspiels wird dieses Argument oft verwendet, um motivische Anleihen des Dramas an andere bürgerliche Trauerspiele, in deren Zentrum eine weibliche Bürgerliche steht, zu verdeutlichen⁸⁰⁵.

In der Forschungsliteratur finden sich zahlreiche unkommentierte oder selbstverständliche Nennungen des Dramas als ‚bürgerliches Trauerspiel‘⁸⁰⁶. Guthke führt das Drama als eins von

Macht. *Kabale und Liebe*. In: Ders. (Hg.): Schiller. Werkinterpretationen. Heidelberg 2005. S. 35-55, S. 35ff, Hans Schulte: Schillers *Kabale und Liebe*. Versuch einer Wiederherstellung. In: Germanisch-romanische Monatsschrift. Vol. 50, Bd. 1. Heidelberg 2000. S. 77-102, S. 85, Lesley Sharpe: Friedrich Schiller – drama, thought, and politics. Cambridge 1991, S. 48.

⁸⁰⁰ Wentzlaff-Mauderer: Wenn statt des Mundes Augen reden, S. 136.

⁸⁰¹ Wentzlaff-Mauderer: Wenn statt des Mundes Augen reden, S. 136.

⁸⁰² Wentzlaff-Mauderer: Wenn statt des Mundes Augen reden, S. 136.

⁸⁰³ Die Notwendigkeit einer kritisch distanzierten Betrachtung der Selbstkategorisierung von Dramen durch den Autor im Untertitel der Werke legt Guthke dar: vgl.: Guthke: Bürgerliches Trauerspiel, S. 3.

⁸⁰⁴ vgl.: Urs Allemann: rasend – verliebt – getäuscht. Berlin 2011, S. 66, Wolfgang Binder: Schiller – *Kabale und Liebe*. In: Benno von Wiese (Hg.): Das deutsche Drama. Bd. 1. Düsseldorf 1958, S. 250, Garland: Schiller, S. 73, Grenzmann: Der junge Schiller, S. 54, Karl Guthke: *Kabale und Liebe*. In: Walter Hinderer (Hg.): Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1979. S. 58-86, S. 59, Robin Harrison: Fall and redemption of man in Schiller's *Kabale und Liebe*. In: German life and letters. Vol. 35. Oxford 1981, S. 5-13, S. 11, Luserke-Jaqui: Schiller-Handbuch, S. 67, Sharpe: Friedrich Schiller, S. 46, Rüdiger Zymner: Friedrich Schiller – Dramen. Berlin 2002, S. 46.

⁸⁰⁵ Alt nennt hier vor allem *Emilia Galotti* als vorbildhaft (vgl.: Alt: Herz, Schrift und Eid, S. 5), weist aber auch andere Einflüsse nach (vgl.: Alt: Schiller, S. 354), zu weiteren Vergleichen und Einordnungen siehe auch: Allemann: rasend – verliebt – getäuscht, S. 65ff, Binder: *Kabale und Liebe*, S. 251. Siehe hierzu auch: Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 66, Edward Dvoretzky: Lessing in Schiller's „Kabale und Liebe“. In: Modern Philology. Vol. 63. No. 4. Chicago 1966. S. 311-318, S. 312ff, Andreas Englhart: Einführung in das Werk Friedrich Schillers. Darmstadt 2010, S. 79, Guthke: *Kabale und Liebe*, S. 59, Guthke: Schillers Dramen, S. 97, Hiebel: Missverstehen, S. 124, Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 210, David Pugh: Schiller's early dramas – a critical history. Rochester 2000, S. 167, Christian Rochow: Das bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart 1999, S. 168, Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 28f, Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378ff, Inge Stephan: „So ist die Tugend ein Gespenst“ – Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel. Bei Lessing und Schiller. In: Lessing-Yearbook. Vol. 17. Göttingen 1985. S. 1-20, S. 11f, Zymner: Friedrich Schiller, S. 16f.

⁸⁰⁶ vgl. z. B.: Englhart: Friedrich Schiller, S. 78, Gruenter: Despotismus und Empfindsamkeit, S. 207, Kiesel: >Bei Hof, bei Höll<, S. 237, Schulte: Schillers *Kabale und Liebe*, S. 78.

vieren in seiner Prototypendefinition auf⁸⁰⁷. So kam es in der Forschung insgesamt zu der Feststellung, die bis heute die Grundlage der Betrachtung bildet: „Allgemein ist *Kabale und Liebe* als Paradigma der Gattung >bürgerliches Trauerspiel< anerkannt“⁸⁰⁸.

Diese Feststellung ist zwar die Grundlage des Umgangs mit dem Drama, allerdings keineswegs unangetastet oder unwidersprochen. So gibt es durchaus bereits die Problematisierung der Zugehörigkeit des Dramas zur Gattung des bürgerlichen Trauerspiels. Bei dieser steht auf der einen Seite die Annahme, Schillers Versuch an der damals neuen und beliebten Gattung des bürgerlichen Trauerspiels⁸⁰⁹, habe sich als „Irrweg“⁸¹⁰ gezeigt und das Drama, mehr ein Märtyrerdrama⁸¹¹, entspreche „nur äußerlich [...] dem, was man vom bürgerlichen Trauerspiel erwarte“⁸¹². Auf der anderen Seite gibt es die Einschätzung, Schiller habe auf diesem Gebiet weit über das hinaus gezielt und gereicht, was vorherrschte – „als Zeichen von Modernität“⁸¹³ –, und die Gattung mit *Kabale und Liebe* ihren „höchsten künstlerischen Ausdruck“⁸¹⁴ erreicht. Da er die Erwartungen, die die Untertitelgebung an sein Drama richtet, zweifelsohne „in bestimmter Hinsicht befriedigt und sogar übertrifft“⁸¹⁵, steckt gerade in diesem Übertreffen die Möglichkeit einer Abweichung von der Gattungsnorm. Denn:

Schillers großer Wurf im Genre des bürgerlichen Trauerspiels wird in seiner inneren Stimmigkeit gerade durch jene Passagen und Figuren am stärksten belastet, die der Wirkungsintention am intensivsten verpflichtet sind und mehr auf ‚hohe Tragödie‘ zielen.⁸¹⁶

In diesem Zusammenhang stehen auch die Ansätze, die darauf hinweisen, dass die Grundkonstellation in *Kabale und Liebe* etwa durch das „sich auch hier fortsetzende[] ‚anthroposophische[] Interesse“⁸¹⁷ Schillers doch weit von der Gattungsdefinition des bürgerlichen Trauerspiels abweiche und „neue Versuchsbedingungen“⁸¹⁸ konstruiere. Hier müssen die verschiedenen Definitionsmöglichkeiten des bürgerlichen Trauerspiels als Drama der Aufhebung der Ständeklausel zu Grunde gelegt werden. Diese Aufhebung hat je nach Definition zur Folge, dass Bürger auf der Bühne stehen, dass ein Klassenkampf inszeniert wird,

⁸⁰⁷ vgl.: Guthke: Bürgerliches Trauerspiel, S. 1.

⁸⁰⁸ Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 209.

⁸⁰⁹ vgl.: Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 65f, Liewerscheidt: Macht der Bühne, S. 178, Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 377, Monika Ritzer: Schillers dramatischer Stil. In: Helmut Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart 1998. S. 240-269, S. 246.

⁸¹⁰ Rochow: Das bürgerliche Trauerspiel, S. 150.

⁸¹¹ vgl. z. B.: Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 47.

⁸¹² Michelsen: Ordnung und Eigensinn, S. 218.

⁸¹³ Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 97.

⁸¹⁴ Heinar Kipphardt: Schreibe die Wahrheit. Essays, Briefe, Entwürfe. Bd. 1. Hamburg 1989, S. 116.

⁸¹⁵ Binder: *Kabale und Liebe*, S. 250.

⁸¹⁶ Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 86.

⁸¹⁷ Zymner: Friedrich Schiller, S. 48.

⁸¹⁸ Zymner: Friedrich Schiller, S. 48.

dass eine bürgerliche Moralität beziehungsweise bürgerliche Werte verhandelt werden oder dass die Privatheit der Familie inszeniert wird (vgl. Kapitel I 1). Bei letzterem stellt sich für *Kabale und Liebe* die Frage, ob „die Bindung der Tragödie an die kleinfamiliale Intimsphäre“⁸¹⁹ bei dem Drama als charakteristisches Merkmal vorliegt und sinnvolles Diskrepanzkriterium sein kann. Koopmann verweist darauf, dass Schillers *Kabale und Liebe* als Familiendrama die Unmöglichkeit der Verwirklichung der familiären Werte zum Thema habe und die Zerstörung der Familie als Weltende schlechthin inszeniere⁸²⁰. Er verweist auf die Problematik, das Drama auf dieser Grundlage in den alles andere als festgelegten Bereich⁸²¹ des bürgerlichen Trauerspiels einzuordnen.

Damit zeigt sich, von der Forschungsliteratur zu *Kabale und Liebe* ausgehend, die Problemlage der Betrachtung des Dramas im Rahmen der vorliegenden Arbeit unter umgekehrten Voraussetzungen gegenüber den bereits betrachteten drei Dramen. Selbstverständlich muss zunächst eine mögliche Typisierung der Figuren bei ihrer Exposition, die vom Individuum abstrahiert, „um ein überindividuelles Allgemeines repräsentieren zu können“⁸²², betrachtet werden. Nicht so sehr diese als vielmehr im Folgenden eine mögliche Figurenentwicklung innerhalb des Dramengeschehens in Richtung einer potenziellen Individualität steht allerdings in Frage. Die Nachweisbarkeit von Elementen in der Figurencharakteristik, die die Grundlage einer möglichen Individualisierung sein können, sind entscheidende Analyseaspekte. In diesem Zusammenhang wird auch in diesem Kapitel betrachtet, ob bei dem Erleben der Figuren das „Einmalige und Unwiederholbare“⁸²³ betont wird, die Figuren „in verschiedenen Situationen [...] immer wieder neue Seiten ihres Ich enthüllen“⁸²⁴ und dabei die „Illusion einer komplexen Gestalt, in der sich Gutes und Schlechtes mischt, die wandlungsfähig ist und eine Vergangenheit besitzt“⁸²⁵, entsteht. „[D]ie soziale Konstellation der dramatis personae, die Familie als Schauplatz des Geschehens, Empfindsamkeit und bürgerliche Moralität“⁸²⁶ sind dabei mit Blick auf die Frage zu betrachten, ob „[d]ie Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“⁸²⁷ zu verzeichnen ist. Die bereits dargestellten, in der Forschungsliteratur thematisierten Aspekte der Generationenrelation, der Ständeproblematik

⁸¹⁹ Borchmeyer: *Tragödie und Öffentlichkeit*, S. 26.

⁸²⁰ vgl.: Helmut Koopmann: *>Kabale und Liebe< als Drama der Aufklärung*. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Verlorene Klassik. Ein Symposium*. Tübingen 1986. S. 286-308, S. 288f.

⁸²¹ vgl.: Koopmann: *>Kabale und Liebe<*, S. 286f.

⁸²² Pfister: *Das Drama*, S. 245.

⁸²³ Pfister: *Das Drama*, S. 245.

⁸²⁴ Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

⁸²⁵ Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

⁸²⁶ Janz: *'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel*, S. 210f.

⁸²⁷ Schön: *Kabale und Liebe: (K)ein bürgerliches Trauerspiel*, S. 378.

sowie der Stilisierung des Gefühls der Liebe zwischen Ferdinand und Luise zu einem gottähnlichen Kult werden dabei als konkrete Ausformungen der genannten Aspekte von Janz funktional für die Darstellung der Figuren im Zusammenhang der Analysefrage betrachtet. Dafür werden Auftreten und Dialogverhalten der handelnden Figuren an einzelnen Stellen analysiert, an denen eine typisierte Exponierung oder aber eine Entwicklung der Figuren exemplarisch deutlich wird. Dies geschieht im Verlauf der Intrige des Dramas, die in der Hauptsache zu dem Trauerspiel der Bürgerlichen führt. Mit einer möglichen Individualisierung mindestens einer der Figuren des Dramas ist weiterhin zu betrachten, inwiefern sie sich gegebenenfalls durch Selbstreflexion zum Subjekt weiterentwickelt (vgl. Kapitel I 2) und inwiefern eine Einordnung des Subjekts in die es umgebene Symbolordnung gelingt. Mit der Beantwortung der Frage nach der Entwicklung mindestens einer der Figuren des Dramas von einer exponierten Typisierung zu einem individualisierten Standpunkt und dessen reflektierter Selbstwahrnehmung als Nachweis eines Subjekts ließe sich ein innerliterarischer und dabei drameninterner Beitrag zur Beantwortung der Frage formulieren, ob das Drama auch unter seinen „neue[n] Versuchsbedingungen“⁸²⁸ als bürgerliches Trauerspiel zu klassifizieren ist. Eine solche ist entscheidend für eine trennscharfe Bestimmung des zur Gattung zu zählenden Corpus auch und gerade am Rande des Gattungsbegriffs.

4.1 „Das Geweb ist satanisch fein“⁸²⁹ – ‚Die‘ Kabale des Dramas

Anhand der Vorgehensweisen im Rahmen der im Drama dargestellten Kabale lassen sich Merkmale der Figuren darstellen, die auf eine mögliche Typisierung schließen lassen. Mit Blick auf entsprechende Figurenmerkmale sollen die relevanten Teile des Gangs der Intrige daher im Folgenden in Teilen analysiert werden.

Die Kabale geht im Drama von dem höfischen Teil des Figurenrepertoires aus. Da die Wirkmechanismen der Intrige in diesem Fall in die häusliche Sphäre der bürgerlichen Familie Miller hineinwirken und dabei auf gänzlich andere Hierarchien, zwischenmenschliche Bindungen und Denkweisen stoßen, wird eine Milieudifferenz, die sich in diesem Fall ständisch darstellt, bereits an dieser Stelle deutlich, was noch genauer betrachtet werden wird (vgl. Kapitel II 4.2.1).

⁸²⁸ Zymner: Friedrich Schiller, S. 48.

⁸²⁹ Friedrich Schiller: Kabale und Liebe. In: Heinz Burger / Walter Höllerer (Hg.): Schillers Werke Nationalausgabe. 43 Bde. Julius Petersen / Hermann Schneider (Hg.). Bd. 5. Weimar 1957. S. 2-107, III, 1, S. 50. (Jenseits der Kapitelüberschriften im Folgenden unter Angabe von Kurztitel, Aufzug, Auftritt und Seitenzahl im Fließtext zitiert).

Dabei ist die Kabale des Stückes genau genommen nicht eine, sondern ein Geflecht aus Intrigen. Bereits die Figurenbenennung im Personenverzeichnis „Präsident von Walter, am Hof eines deutschen Fürsten“ (Kabale und Liebe, Personenverzeichnis, S. 3) ist Produkt intriganten Vorgehens. Wie sich später im Drama herausstellt, hat er diese Position erst „durch Hinwegräumung [s]eines Vorgängers“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 20) erhalten. Die Falschheit wird damit bereits vor Einsetzen der Dramenhandlung und so auch vor Beginn und Bedeutsamwerden der Beziehung zwischen Ferdinand und Luise dargestellt. Es wird deutlich, dass die dargestellte Intrige auf der einen und die Liebe auf der anderen Seite nur bedingt miteinander verbunden sind.

Im Folgenden wird auf der höfischen Seite eine deutlich intrigante Denk- und Handlungsstruktur aufgezeigt, die die beteiligten Figuren nicht nur an sich, sondern auch funktional für die Dramenhandlung charakterisiert. Das Dramengeschehen wird so als *pars pro toto* für die Eigenarten des Hofes charakterisiert.

So ist die Idee Wurms, Ferdinand einen Brief zuzuspielen, von dem er glauben soll, Luise habe ihn einem anderen als Liebesbrief geschrieben, um ihn eifersüchtig werden zu lassen (vgl. Kabale und Liebe, III, 1, S. 48f), eingebettet in ein Geflecht der Dramenhandlung bereits vorausgegangener Lügen und Intrigen. So sind die Interessen des Präsidenten, seinen Sohn in eine höhere Position zu bringen (vgl. Kabale und Liebe, I, 7, S. 20f), Teil eines höfischen Ränkespiels, bei dem viele Fäden gezogen und wenig Skrupel gezeigt werden. Der Plan, Luise durch einen Eid an die Bekräftigung des Inhalts des Briefes zu binden und dies zu können, da ein Eid „[n]ichts bei uns, gnädiger Herr. Bei dieser Menschenart alles“ (Kabale und Liebe, III, 1, S. 50) bedeute, bezeugt eine hohe Menschenkenntnis, die er auf Grund seiner Herkunft aus dem bürgerlichen Milieu (vgl. Kabale und Liebe, I, 5, S. 17) hat und durch seinen Umgang im adligen Milieu in diesem für sein eigenes Fortkommen und jenseits des Zugriffs von Moralität gewinnbringend für sich einsetzt.

Die „brutal sich äußernde Immoralität“⁸³⁰ im Umgang mit der Familie Miller wird bereits bei der Verabredung der Intrige deutlich:

WURM: [...] Wir setzen also in aller Stille den Musikus fest – Die Not um so dringender zu machen, könnte man auch die Mutter mitnehmen, – sprechen von peinlicher Anklage, von Schafott, von ewiger Festung, und machen den Brief der Tochter zur einzigen Bedingnis seiner Befreiung. (Kabale und Liebe, III, 1, S. 50).

⁸³⁰ Kiesel: >Bei Hof, bei Höll<, S. 238.

Viel unterschwelliger, dabei aber ebenfalls deutlich ist die Skrupellosigkeit gegenüber Ferdinand. Auf die Aussage: „Machen Sie ihm das Mädchen verdächtig – – Wahrscheinlich oder nicht. Ein Gran Hefe reicht hin, die ganze Masse in eine zerstörerische Gärung zu jagen.“ (Kabale und Liebe, III, 1, S. 49) ist die einzige Frage des Präsidenten „[a]ber woher diesen Gran nehmen?“ (Kabale und Liebe, III, 1, S. 49). Skrupel den Interessen und Gefühlen seines Sohnes gegenüber oder gar kapitale Angst um diesen hat er trotz der, gleichsam prophetischen, Wortwahl seines Sekretärs nicht.

Dessen hoher Grad an Menschenkenntnis zeigt sich auch in zwei besonders augenscheinlich treffenden Figurencharakterisierungen Ferdinands und Luises: Obwohl Wurm durch die Szenenkomposition des Dramas nicht von den bereits vor dem Beginn des Wirkens der Intrige von Ferdinand geäußerten Zweifeln an der Echtheit von Luises Liebe wissen kann (vgl. Kabale und Liebe, III, 4, S. 58), zeigt er sich ebenso treffsicher mit der Vermutung, Ferdinand sei „in der Eifersucht schrecklich, wie in der Liebe“ (Kabale und Liebe, III, 1, S. 48f). Im kommunikativen Zusammenhang ohne Vorbehalte geäußert, zeigt Wurm dabei allerdings zugleich auch seine Skrupellosigkeit im zwischenmenschlichen Umgang. Die Typisierung zeigt deutlich in Richtung der Figur des intriganten Widersachers einer Liebesbeziehung⁸³¹ – in diesem Fall der zwischen Ferdinand und Luise.

Doch auch der Präsident, der durch die Versicherung, dass der „Roman von seiten des Mädchens unterhöhlt“ (Kabale und Liebe, III, 1, S. 48) werde, schnell beruhigt ist, scheint durch diese Beruhigung selbst im Angesicht einer äußerst skrupellosen Vorgehensweise gegen Fremde, aber auch gegen seinen eigenen Sohn vor sich selbst bestehen zu können. Die Absicht, das Dramengeschehen zu einem Drama der Bürgerlichen werden zu lassen, ist hier also bereits formuliert.

Darüber hinaus wird im Drama im Zusammenhang mit Ferdinands Zukunft bereits Intriganz dargestellt, bevor es konkret um Luise und seine emotionale Bindung zu ihr geht. So erwähnt der Präsident gegenüber seinem Sohn, er habe der Lady Milford, mit der er seinen Sohn verheiraten möchte, in dessen „Namen eine Karte geschickt“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 22). Alle diese deutlichen Zeichen der Korruptiertheit und Intriganz des Präsidenten sind Zeichen des Interesses, den eigenen Sohn, dessen eigene Anliegen ihn dabei wenig interessieren, in eine höhere Stellung am Hofe zu bringen, indem er mit Lady Milford, der ehemaligen Mätresse des Fürsten, verheiratet werden soll. Auch die Figur des Präsidenten erfüllt damit Merkmale des

⁸³¹ vgl.: Grenzmann: Der junge Schiller, S. 56 und Liewerscheidt: Macht der Bühne, S. 178f. Auch Engharts Überblicksdarstellung verweist auf die „eher typenhaft übertriebenen Charaktere“ (Enghart: Friedrich Schiller, S. 83.)

„in der kühlen Vorausberechnung aller Widerstände“⁸³² intriganten Widersachers einer Liebesbeziehung⁸³³ – ebenfalls der zwischen seinem Sohn und Luise.

In diesem Zusammenhang wirkt die Intriganz der Höfischen dann allerdings immer konkreter, da auch Wurm, der „Haussekretär des Präsidenten“ (Kabale und Liebe, Personenverzeichnis, S. 3), ein Interesse an dem Scheitern einer Verbindung zwischen Ferdinand und Luise hat. So erhofft er sich in diesem Zusammenhang nicht nur, durch ein gelingendes Verhindern im Ansehen seines Vorgesetzten zu steigen. Er hat sich darüber hinaus in Luise verliebt und will diese selbst heiraten (vgl. Kabale und Liebe, I, 2, S. 9ff und III, 1, S. 50). Innerhalb der Dramenhandlung wird dieser Zusammenhang nicht weiter betrachtet. Sein, sie quälender, Umgang mit ihr (vgl. Kabale und Liebe, III, 6, S. 63ff) und die von ihm artikulierten Heiratsabsichten (vgl. Kabale und Liebe, III, 6, S. 65), bleiben im latenten Widerspruch nebeneinander bestehen und unterstreichen seine skrupellose Figurenzeichnung, indem dies für ihn offenbar keinen Widerspruch darstellt. Die eigenen Absichten in Bezug auf Luise unterstreichen jedoch seine Typisierung als intriganter – und an dieser Stelle auch rücksichtslos-egoistischer – Widersacher einer Liebesbeziehung.

Die bereits skizzierte Hauptintrige des Dramas ist nun tatsächlich so „satanisch fein“ (Kabale und Liebe, III, 1, S. 50), dass sie wirkt, und dabei gleichzeitig gar nicht feinsinnig ausgeführt, so dass sie das Zugeständnis des Präsidenten, Ferdinand „soll[e] geschont werden“ (Kabale und Liebe, I, 5, S. 18), schließlich verfehlt. Innerhalb der dargestellten Intrige wird auch die Generationenabgrenzung zum Aspekt der abgrenzenden Typisierung zwischen Vater und Sohn von Walter.

So zeigt sich bereits bei deren erstem Zusammentreffen im Drama, dass nicht nur ein deutlicher Interessenunterschied zwischen beiden besteht, sondern auch verschiedene Wertesysteme und Kommunikationsweisen bemüht werden. Vater und Sohn reden in Szene I, 7 nicht wirklich miteinander, sondern mindestens aneinander vorbei, wenn nicht gar gegeneinander. In der Aussage Ferdinands „Sie haben befohlen, gnädiger Herr Vater – “ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 20) liegt der Verweis auf eine patriarchal dominierte Vater-Sohn-Beziehung, die innerhalb der dargestellten Macht des Vaters sowohl das Fürsorgliche als auch das skrupellos Mächtige vereint. Das Merkmal der väterlichen Autorität und Dominanz nimmt eine weitere Typisierung

⁸³² Grenzmann: Der junge Schiller, S. 51.

⁸³³ Er gehört noch „zu jenen Figuren des frühen Schiller, die wie der Prototyp Franz Moor als reine Bösewichter durchaus in dem Wissen agieren, sich im Gegensatz zur moralischen Weltordnung zu befinden“ (Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 73).

in Richtung des mächtigen Patriarchen voll „überlegene[r] Weltklugheit“⁸³⁴ vor. Damit werden auch die zunächst scheinbaren Brüche zwischen ‚befehlen‘, ‚gnädig‘ und ‚Herr Vater‘ in einem Konzept vereint⁸³⁵. Hieran lässt sich eine zumindest potenziell dynamische Figurenkonzeption⁸³⁶ festmachen. Deutlich wird dabei in der Figur des Präsidenten ein Schwanken zwischen dem Wissen darum, dass sein Sohn nicht sonderlich einverstanden sein kann mit dem, was er ‚für ihn‘ getan hat, und dem erstaunten Sich-erst-Gewahrwerden dieser Tatsache. Wenn er entrüstet feststellt, dass er Ferdinand „[z]wingen muß, [...] [s]ein Glück zu erkennen“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 21), scheint er tatsächlich überzeugt von dem zu sein, was er tut. Allerdings weiß er, bevor er seinem Sohn an dieser Stelle begegnet, durch das Gespräch mit Wurm in I, 5, dass Ferdinand ein „ernsthaftes Attachement“ (Kabale und Liebe, I, 5, S. 15) hat. Mit seinen Aussagen – er beobachte „die offene rasche Jugend nicht mehr“ und sehe einen „seltsame[n] Gram“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 20) auf seinem Gesicht – verheimlicht er, was er weiß, und versucht seinem Sohn stattdessen glauben zu machen, dass er an Beobachtungen festmache, dass dieser sich verändert habe. Die Vorgabe dieses Nichtwissens stellt dabei – deutlich dezenter als die folgenden – die erste Intrige dar, die im direkten Zusammenhang mit Ferdinand und Luise steht. Das Merkmal der Intriganz steht in engem Zusammenhang mit dem der väterlichen Autorität.

Im Verlauf der Szene wird der Ton zwischen beiden rauer und die Generationenkonfrontation deutlicher. Dies geschieht zunächst schon, wenn der Präsident mit einem gewissen Stolz darauf verweist, den Vorgänger für seinen Sohn ‚hinweggeräumt‘ zu haben (vgl. Kabale und Liebe, I, 7, S. 20). Ferdinand tritt entsetzt zurück, will mit alledem nichts zu tun haben und bezeichnet seinen Vater im Folgenden als „abscheulichen Vater“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 21). Während Ferdinand dabei das „Einmalige und Unwiederholbare“⁸³⁷ seines Erlebens im Zusammenhang mit seiner Liebe zu Luise zu behaupten versucht und dabei eine Form seiner eigenen Individualität sucht, ist der Präsident fortwährend bemüht, diese Erlebnisse in sein Weltbild der Intriganz und des gesellschaftlichen Emporstrebens einzuordnen. Er betont im Gegensatz zu Ferdinand die Wiederholbarkeit des Erlebten und steht letztlich der Selbstbehauptung Ferdinands als Individuum entgegen.

Die Respektlosigkeit im Umgang mit seinem Vater, der in der Tat durch Intriganz in seine Position gekommen ist, lässt für die Figur Ferdinands einen gewissen Enthusiasmus und eine

⁸³⁴ Grenzmann: Der junge Schiller, S. 51.

⁸³⁵ vgl.: Bengt Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama des 18. Jahrhunderts. München 1984, S. 34.

⁸³⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁸³⁷ Pfister: Das Drama, S. 245.

Authentizität der Gefühlsäußerung deutlich werden. Er trägt „Züge des Gefühlsmenschen, der ausschließlich dem Diktat der Emotionen folgen möchte“⁸³⁸. Er verlacht seinen Vater und zeigt immer deutlicher, dass er von den Positionierungs- und folglich auch den Heiratsplänen seines Vaters nichts wissen will, was eine Direktheit im Umgang mit seinem Vater zeigt. Der Präsident bezeichnet Ferdinands Verhalten als eine „Frechheit“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 22) und fragt „[w]o in aller Welt“ sein Sohn „das Maul her“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 23) nehme. Dabei wird zum einen um die Hierarchisierung zweier Figuren im Umgang gerungen, die stellvertretend auch um eine Hierarchisierung der Generationen in ihrer Altersstufenverteilung ringen. Es geht um die Frage, inwiefern der junge Sohn seine Heiratsangelegenheiten selbst mitbestimmen kann. Innerhalb dieser Auseinandersetzung wird Ferdinand durch die dargestellten Merkmale des Enthusiasmus, der Authentizität und der Direktheit im Umgang als Vertreter einer neuen Generation gezeigt, die nach eben diesen Verhaltensmaßstäben strebt⁸³⁹. Für Vater und Sohn ist in dieser Auseinandersetzung die Bedeutung der markanten Stelle im Leben des Sohnes am Übertritt in das Erwachsenenalter durch die Heiratsproblematik bezeichnet.

Zunächst wird dabei noch unmittelbar deutlich, wie sehr Ferdinand von seinem Vater abhängig ist, wenn er darauf verweist, dass der Vater ihn mit seinen Heiratsplänen „ganz zu zerschmettern“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 23) drohe, und der Präsident selbst auf seine Macht verweist, wenn er postuliert: „Wenn ich auftrete, zittert ein Herzogtum“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 24). Die Typisierung seiner Figur als mächtiger Patriarch⁸⁴⁰ wird um den Aspekt des machtbehauptenden Potentaten auch auf politischer Ebene erweitert.

Allerdings lässt Ferdinand zum Schluss der Szene auch seine Position deutlich werden, wenn er von dem „verdammten Adel[], [...] Militär [...] und Volk[]“ (Kabale und Liebe, I, 7, S.24) spricht und sich selbst als „ein teutscher Jüngling“ (Kabale und Liebe, I, 7, S.24) typisiert und dabei gleichzeitig aufwertet. Hier sind erste Ansätze zu sehen, sich eine Position gegenüber dem Vater zu erarbeiten. Das Merkmal des Opponierens und des abgrenzenden Gestus werden bei einem späteren Zusammentreffen seines Vaters mit der Familie Miller noch ausgeprägter.

Hier schlagen Ferdinands Versuche, eine gewisse Macht zu demonstrieren, gegenüber seinem Vater zunächst fehl, was etwa die Befehlsgewalt gegenüber den auf Befehl des Vaters auftretenden Gerichtsdienern anbelangt (vgl. Kabale und Liebe, II, 7, S. 45f)). Dies gibt auch Luises, bis an diese Stelle des Dramas bereits bedeutsam gewordenen (vgl. Kapitel II 4.5),

⁸³⁸ Alt: Herz, Schrift und Eid, S. 14.

⁸³⁹ vgl.: Burger: Dasein heißt eine Rolle spielen, S. 209.

⁸⁴⁰ vgl.: Grenzmann: Der junge Schiller, S. 51f.

Befürchtungen der Unmöglichkeit der Selbstbehauptung der jungen Liebenden zunächst Recht. Die Macht des Präsidenten wird an dieser Stelle für die Millers existenzbedrohlich, da sie in den Kerker gebracht werden sollen. Ferdinand, der sich moralische Integrität wie auch Emotionalität, die in diesem Fall in enger Verbundenheit mit der Familie Miller stehen, zu Leitlinien hat werden lassen, kann der Familie zunächst keinen Schutz gewähren. Damit scheint er in der typisierten Abgrenzung der Aufrichtigkeit des jungen, liebenden Enthusiasten von dem intriganten Patriarchen aufgebauten Hierarchisierung zunächst zu unterliegen. In seiner letzten Äußerung des Auftritts kann er allerdings durchaus mit dem Wissen, „wie man Präsident wird“ (Kabale und Liebe, II, 7, S. 46)) und einer möglichen Handlungsweise, dies „der Residenz“ (Kabale und Liebe, II, 7, S. 46) zu erzählen, seinen Vater in die Enge treiben. Damit verhindert er eine Verhaftung der Millers zunächst (vgl. Kabale und Liebe, II, 7, S. 46). Dies zeigt, dass der Kampf so aussichtslos nicht unbedingt werden müsste, wenn Luise sich auf ihn einließe (vgl. Kapitel II 4.5).

So kann und muss auch im Zusammenhang mit der nun folgenden zentralen Intrige des Dramas von einem deutlichen Generationenkonflikt Ferdinands mit seinem Vater gesprochen werden. Dabei weicht der Präsident nicht von seinen Positionen ab, ist auf einen Konflikt konzentriert, den er ausschließlich mit Blick auf sein gesellschaftliches Fortkommen und seine Machtposition am Hof, aber auch gegenüber Ferdinand betrachtet. Er enthüllt dabei weder verschiedene ‚Seiten seines Ichs‘, sodass sich auch nicht ‚Gutes und Schlechtes‘ in seiner Merkmalskomposition mischt, noch zeigt er sich wandlungsfähig (vgl. Kapitel I 2).

Ferdinand setzt sich jedoch nicht nur von seinem Vater und dessen Plänen und Positionen ab. Er ringt vielmehr auch um eine Position außerhalb des höfischen Zirkels, der ihm als zu intrigant und hierarchiegläubig erscheint. Dies kommt vor allem im Zusammenhang mit dem Aspekt zum Tragen, der für ihn primär wichtig wird: im Zusammenhang mit dem Gefühl der Liebe. Dieses entwickelt er Luise gegenüber, aber auch, wie später zu zeigen sein wird (vgl. Kapitel II 4.5), als Gefühl an sich⁸⁴¹. Hier ist er nicht bereit, die Interessen des Gefühls der Liebe höfischen Interessen und Ränkespielen unterzuordnen oder gar zu opfern. Somit entsteht an dieser Stelle der Hauptkonflikt mit seinem Vater und der gesamten ihn umgebenden höfischen Welt. Seine Typisierung als junger, liebender und dabei authentischer Enthusiast⁸⁴² steht in engem Zusammenhang mit der des sich abgrenzenden Sohns. Auch das Potenzial seines Scheiterns als junger, liebender Enthusiast liegt in diesem bereits zu Dramenbeginn

⁸⁴¹ vgl.: Grenzmann: Der junge Schiller, S. 56, Herrmann: Musikmeister Miller, S. 239f.

⁸⁴² vgl.: Liewerscheidt: Die Macht der Bühne, S. 181f.

vollzogenen Loslösung von der „Kindespflicht“⁸⁴³, dem Heraustreten aus der sozialen Position des „gehorsamen Sohn[es]“ (Kabale und Liebe, I, 5, S. 17). Er steht, konfrontiert mit der Aufgabe einer gelingenden Suche nach einer Partnerin, am Übertritt in gesellschaftlichen Status des Ehemanns und potenziell seinerseits Vaters. In dieser Aufgabe liegt auch für ihn ein hohes Risiko durch das darin verborgene Potenzial zu scheitern verbunden mit der fehlenden Möglichkeit begründet, in die soziale Position des „gehorsamen Sohn[es]“ (Kabale und Liebe, I, 5, S.17) zurückzukehren.

4.2 „Ich hab mich satt gefressen, und immer ein gutes Hemd auf dem Leib gehabt“⁸⁴⁴ –

Die Familie Miller

4.2.1 „[U]nd damit basta! – Ich heiße Miller“⁸⁴⁵ – Die strukturellen Probleme des Zunftbürgertums

Für die Familie Miller ist die Einordnung in die ständische Gesellschaft, in der sie inszeniert wird, für die Darstellung ihrer Merkmalskomposition von entscheidender Bedeutung. So beginnt auf der anderen Seite des Figurenrepertoires die Auflistung im Personenverzeichnis mit „Miller, Stadtmusikant, oder wie man sie an einigen Orten nennt, Kunstpfeifer“ (Kabale und Liebe, Personenverzeichnis, S. 3). Deutlich wird hier eine doppelte Einordnung des Herrn Miller in die Gilde, der er angehört, was auf eine besondere Sorgfalt des Autors in diesem Zusammenhang und damit eine Bedeutsamkeit des Aspekts verweist. Miller ist also anders als etwa Sir William Sampson oder Odoardo Galotti präzise in die ständische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts eingeordnet und zwar in das ständische Zunftbürgertum⁸⁴⁶. Die beiden folgenden Millers werden als „Dessen Frau“ (Kabale und Liebe, Personenverzeichnis, S. 3) ohne weitere Angabe von Vor- oder Nachname – in der Figurenbezeichnung im Damentext heißt sie dann auch nur „Frau“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 5ff) – und „Louise, dessen Tochter“ (Kabale und Liebe, Personenverzeichnis, S. 3) ohne Benennung des Nachnamens oder weiterer Attribute eingeführt. Die Zuordnung zu Ehemann beziehungsweise Vater und damit die Einordnung in die patriarchale Gesellschaftsordnung sind augenscheinlich.

Bereits im ersten Auftritt des Dramas findet sich dann die Exposition der häuslichen Sphäre der Familie Miller. Der Ranghöchste, Präsident von Walter, ist zwar der erste des

⁸⁴³ Schings: Luise Millerin, S. 29.

⁸⁴⁴ Kabale und Liebe, I, 1, S. 7.

⁸⁴⁵ Kabale und Liebe, I, 1, S. 7.

⁸⁴⁶ vgl.: Herrmann: Musikmeister Miller, S. 226.

Personenverzeichnisses, Miller jedoch der als erster Sprechende und Handelnde des Dramas. Charakterisiert in der sprachlichen Agitation selbst, eine Vergangenheitsdarstellung⁸⁴⁷ erhalten sie, wie auch sämtliche andere Figuren des Dramas, nicht. Die Darstellung des Ehepaars Miller beginnt bereits vor der ersten Sprachäußerung des Dramas durch die Regieanweisungen: „Miller steht eben vom Sessel auf, und stellt sein Violonzell auf die Seite. An einem Tisch sitzt Frau Millerin noch im Nachtgewand, und trinkt ihren Kaffee“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 5). Der Unterschied der Eheleute wird bereits an dieser Stelle deutlich: Miller, der aufsteht und „schnell auf- und abgehend“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 5), im Folgenden deutliche Worte findet, zeigt eine Entschiedenheit der Handlung und, indem er sein Instrument zur Seite stellt, eine Verbundenheit zu dem, womit er Geld verdient. Seine Frau hingegen ist – extra erwähnt – ‚noch‘ im Nachtgewand, was eine Nachlässigkeit darstellt, und trinkt Kaffee, was, später im Drama als solches auch explizit beschrieben (vgl. Kabale und Liebe, I, 1, S. 7), als Luxusgut eine gewisse Dekadenz symbolisiert. Die Darstellung Millers über das Instrument seines Broterwerbs und seiner Frau über das Nachtgewand und das Luxusgut entspricht „Väterliche[r] Tätigkeit gegen mütterliche[m] Müßiggang als Initialbild zur Steuerung der Rezeptionshaltung“⁸⁴⁸. Eine Problemlage, die Grundlage eines Dramas der Bürgerlichen werden kann, ist bereits ohne Konfrontation mit der höfisch-adligen Sphäre exponiert.

Miller wird im Folgenden noch einmal durch seine Handlung „schnell auf- und abgehend“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 5) dargestellt und exponiert mit seiner und der insgesamt ersten Äußerung des Dramas das Konfliktpotenzial desselben: „Einmal für allemal. Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und – kurz und gut, ich biete dem Junker aus.“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 5)

Nicht nur handlungsweisend wird das Problem exponiert. Mit einer hohen Präzision der Formulierung und Scharfsinn der Beobachtungen benennt er darüber hinaus treffsicher sowohl die Lage seiner Tochter als auch die Auswirkungen auf seine häusliche Sphäre und sagt die Reaktion des Präsidenten voraus. Miller ist als Familienvater exponiert. Im letzten Satz der Aussage wird schlussfolgernd deutlich seine Idee des selbstbewussten und aktiven Handlungsparts formuliert. Es zeigt sich an dieser Stelle bereits der Problemkomplex auf, der sich zwischen den Aspekten der ‚Tochter‘, des ‚Barons‘, seines eigenen Hauses und dem des Präsidenten ergibt. Vater Miller wird durch seinen Selbstanspruch, die Tochter verteidigen zu

⁸⁴⁷ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁸⁴⁸ Möhrmann: Vergessene Mütter, S. 83.

können, durch das Merkmal der väterlichen Autorität implizit selbstkommentiert⁸⁴⁹ und in Richtung des Hausvaters⁸⁵⁰ typisiert. Allerdings erscheint seine hausväterliche Souveränität bereits vor Beginn des Dramas deutlich eingeschränkt, wenn nicht gar beschädigt. Der Versuch, eben diese zu behaupten, ist daher eher als ein verzweifelter denn als ein zielführender zu sehen. Das „Einmalige und Unwiederholbare“⁸⁵¹, das er in dem Erleben der heiratsfähigen Lebenssituation seiner Tochter hat, stellt eine Ausnahmesituation auch in seinem Leben dar. Nicht nur die Erfahrungen seiner Tochter erlebt er indirekt mit, sondern auch seine eigene Typisierung ist dadurch in Frage gestellt. Eine dynamische Figurenanlage⁸⁵² ist zu sehen. Die Möglichkeit einer Individualisierung von dieser Typisierung besteht damit für seine Figur.

An seiner Aussage in diesem Zusammenhang wird eine Gewichtung dieser Aspekte noch nicht deutlich, die im Folgenden aber für die Positionierung seiner Figur innerhalb dieser Konfliktexposition durch die moralische Position Millers zwischen Egoismus und Altruismus wichtig werden wird (vgl. Kapitel II 4.3.2 und 4.3.4). Deutlich wird bereits in der zweiten Äußerung eine Konfrontation mit seiner Frau. Diese sieht, durch ihre Aussage „Du hast ihn nicht in dein Haus geschwätzt – hast ihm deine Tochter nicht nachgeworfen“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 5) deutlich markiert, kein Problem in dieser Konstellation. Auch für sie wird das „Einmalige und Unwiederholbare“⁸⁵³ der Situation allerdings aus ihrem, von dem ihres Mannes gänzlich divergierenden Blickwinkel deutlich. Auch für ihre Figur besteht, angeregt durch die sich stellende Konfliktsituation, grundsätzlich die Möglichkeit einer Individualisierung von der Typisierung, innerhalb derer sie exponiert wird.

In dieser Kommunikation beider Millers zeigt sich, von diesem Unterschied in der Betrachtung und Bewertung der Situation ausgehend, eine differierende Positionierung, da sie den Stolz, den ihr Mann mit seinem Zunftbürgertum verbindet, nicht teilt⁸⁵⁴. Sie, wie sich im Folgenden zeigt, hat keine negative Assoziation bei der Vorstellung, dass der Baron Ferdinand von Walter ein Auge auf ihre Tochter geworfen hat. Sie zeigt eine Form christlicher Frömmigkeit in Aussagen wie „Gott behüt uns in Gnaden“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 6) und eine Unterwürfigkeit in Aussagen wie „Sei artig, Miller“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 7). Beide Aussagen stellen sie in einem naiven, nicht situationsangemessenen Habitus dar. In solchen

⁸⁴⁹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

⁸⁵⁰ vgl.: Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit, S. 34ff. Diese Typisierung nimmt im Wesentlichen auch Liewerscheidt vor, wenn er eine Mehrdimensionalität in Millers Figurenanlage beschreibt (vgl.: Liewerscheidt: Macht der Bühne, S. 180f).

⁸⁵¹ Pfister: Das Drama, S. 245.

⁸⁵² vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁸⁵³ Pfister: Das Drama, S. 245.

⁸⁵⁴ vgl.: Garland: Schiller, S. 83.

Aussagen und Positionierungen wird ein großes Vertrauen in die Richtigkeit dessen, was um ihre Kernfamilie herum geschieht, zum Ausdruck gebracht. Sie ist „in ihrer geschwätzigsten Aufstiegsorientiertheit“⁸⁵⁵ typisiert. Eine Typisierung in Richtung der Hausherrin (anders als dies bei Claudia Galotti der Fall ist; vgl. Kapitel II 2.1.1) erfährt sie von Anfang des Dramas an nicht. Sie zeigt weder die dafür notwendige Souveränität zumindest im häuslichen Bereich des Familienlebens noch überhaupt die Seriosität. Das Fehlen dieser beiden Eigenschaften in der Figurenzeichnung stellt auch die Problematik im Hinblick auf ihre Mutterfunktion dar.

Die Aufforderung, „[s]ei artig, Miller“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 7), könnte zunächst noch als Ausdruck einer realistischen Einschätzung der eigenen Möglichkeiten gewertet werden. Im zweiten Teil der Aussage („Wie manchen schönen Groschen haben uns nur die Präsenter –“) (Kabale und Liebe, I, 1, S. 7) zeigt sie jedoch ihr eigenes und ein moralisch nicht unbedingt positiv zu bewertendes Interesse an einer Verbindung ihrer Tochter zum Hof. Die anschuldigende Bezeichnung Millers seiner Frau gegenüber als „infame Kupplerin“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 7) erscheint damit berechtigt und Frau Miller in Richtung einer aufstiegsinteressierten, gegenüber Höherstehenden unterwürfigen Frauenfigur exponiert.

Millers Leben hingegen lief zuvor in geordneten Bahnen: „Ich hab mich satt gefressen, und immer ein gutes Hemd auf dem Leib gehabt, eh so ein vertrackter Tausendsasa in meine Stube geschmeckt hat“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 7). Dabei wird in seiner Weltsicht die Zugehörigkeit zu einer „historisch rückständige[n] Gruppe“⁸⁵⁶ in seinem Stolz auf seine Zunftzugehörigkeit deutlich, mit dem er sich „gegen einen historischen Prozeß“⁸⁵⁷ stemmt, der „in der sozialen Umbruchsituation der Zeit“⁸⁵⁸ und der „Krise seines Berufsstandes“⁸⁵⁹ „bald gnadenlos über ihn hinweggehen wird“⁸⁶⁰. Hier liegt bereits in einer einzelnen Figur das Potenzial für ein Drama der Bürgerlichen begründet.

Es zeigt sich, dass die Beziehung zwischen Ferdinand und Luise nicht nur die Pläne des Präsidenten von Walter, der seinen Sohn wie dargestellt verheiraten möchte, sondern auch die der Seite der Millers, bei denen sich Vater Miller einen „wackern ehrbaren Schwiegersohn“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 7) wünscht, durchkreuzt. Er kann sein Haus nicht vor der Liebe Ferdinands, nicht vor der Macht des Präsidenten und im übertragenen Sinne nicht „vor dem

⁸⁵⁵ Liewerscheidt: Die Macht der Bühne, S. 180.

⁸⁵⁶ Herrmann: Musikmeister Miller, S. 229.

⁸⁵⁷ Herrmann: Musikmeister Miller, S. 226.

⁸⁵⁸ Herrmann: Musikmeister Miller, S. 235.

⁸⁵⁹ Luserke-Jaqui: Schiller-Handbuch, S. 71.

⁸⁶⁰ Herrmann: Musikmeister Miller, S. 226; auf die Problematik der standesmäßigen Einordnung der Figuren des bürgerlichen Trauerspiels insgesamt habe ich bereits verwiesen (vgl. Kapitel I 1).

staatlichen Eingriff⁸⁶¹ schützen, der in diesem historischen Prozess zu einem Beschleuniger, nicht zu dem eigentlichen Auslöser seiner Ohnmacht wird. Die Typisierung als Hausvater wird erneut bedient und in Richtung einer konfliktbeschleunigenden Aufwertung einer Egozentrierung vertieft.

4.2.2 „[U]nd der silberne Mond ist am End nur der Kuppler“⁸⁶² – Der Generationenkonflikt

Auch die Millers stellen Ansprüche an ihr Kind und projizieren Interessen auf dieses – die finanziellen und die Aufstiegsinteressen der Mutter ebenso wie die zunftgenealogischen des Vaters. Diese sind nicht mit verwerflichen Mitteln umzusetzen versucht worden oder gar umgesetzt, wie dies auf Ferdinands Seite der Fall ist. Sie erscheinen zunächst deutlich neutraler, dennoch auch hier problematisch. Die „Doppelheit des Patriarchalismus“⁸⁶³ aus Fürsorge und dominierender Machtposition zeigen sich auch in der Derbheit des Hausvaters Miller im Umgang mit seiner Frau, der sich auch im Folgenden immer wieder zeigt⁸⁶⁴. Auch im Zusammenhang mit seiner Tochter formuliert er zwar, dass er ihr „durchaus eine gewisse individuelle Entscheidungsfreiheit einräumt“⁸⁶⁵, lässt aber gleichzeitig deutlich werden, dass er einen gewissen Rahmen dabei vorgibt (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 2, S. 9f). Erneut ist es die markante Stelle im Leben der Tochter am Übertritt in einen neuen gesellschaftlichen Status, die die gesamte Familie vor ein Problem stellt.

Luise erscheint, zunächst implizit kommentiert, eher passiv, in ihrem Leben und ihrer Wahl durch die Interessen und Belange der Eltern definiert und erfährt damit eine gewisse Typisierung in Richtung der braven Bürgertochter⁸⁶⁶. Ihre Figurenexposition wird im Dialog mit Ferdinand komplettiert (vgl. Kapitel II 4.5). Implizit wird durch die Thematisierung ihrer Liebe zu Ferdinand auch bereits ihre Exposition im Typ der jungen Liebhaberin deutlich. Ihre Vervollständigung erfährt diese Exposition im ersten Dialog mit Ferdinand (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 4, S. 13ff).

Luise wird, als dritte der Millers, ähnlich wie Ferdinand, im Dialog mit ihrem Vater eingeführt – allerdings hier um die Mutterfigur erweitert (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 3, S. 11ff). Sie kommt

⁸⁶¹ Herrmann: Musikmeister Miller, S. 226.

⁸⁶² *Kabale und Liebe*, I, 1, S. 6.

⁸⁶³ Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit, S. 34.

⁸⁶⁴ So bezeichnet er seine Frau etwa gegenüber Wurm als „alberne Gans“ (*Kabale und Liebe*, I, 2, S. 9), droht ihr an, sie werde „das Violonzello am Hirnkasten“ (*Kabale und Liebe*, I, 2, S. 9) spüren und fordert sie auf: „Friß aus, was du einbrocktest“ (*Kabale und Liebe*, II, 4, S. 39), als Ferdinand das Haus der Millers betritt.

⁸⁶⁵ Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 68.

⁸⁶⁶ vgl.: Liewerscheidt: Die Macht der Bühne, S. 182ff.

dabei, „*ein Buch in der Hand*“ zu den Vorigen auf der Bühne hinzu, „*legt das Buch nieder, geht zu Millern und drückt ihm die Hand*“ (Kabale und Liebe, I, 3, S. 11). Dieser reagiert „*warm*“: „*Brav, meine Luise*“ (Kabale und Liebe, I, 3, S. 11). Eine Typisierung in Richtung der braven Bürgertochter wird unterstrichen. Indem Miller offenbar von einer Lektüre der Bibel ausgeht und ihr Denken an den Schöpfer (vgl. Kabale und Liebe, I, 3, S. 11) lobt, dessen Aufmerksamkeit und Wohlwollen ihr durch diesen Dienst an ihm sicher sei, wird die offensichtliche Frömmigkeit der Millers durch die Logik einer „Tauschökonomie“⁸⁶⁷ gekennzeichnet. Dieser Ansatz ist „moralisch bedenklich[]“⁸⁶⁸ und untergräbt die Moralität, die mit einer Gottesfürchtigkeit in Verbindung gebracht werden könnte. Die Frage der Wertemaßstäbe, deren Träger die Millers sein könnten, gerät weiterhin in Frage, was auch das Fundament des Stolzes, der mit ihrem Zunftbürgertum verbunden sein könnte, tangiert.

Darüber hinaus ist nicht gesichert, ob Luise an dieser Stelle tatsächlich in der Bibel gelesen hat. An zahlreichen Stellen im Drama wird auf die Lektüre der „prächtigen Bücher“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 6) durch Luise verwiesen, was sie als Leserin von anderer, auch weltlicher Literatur inszeniert. Diese wird auch an einigen Stellen als Problem deutlich – häufig im Zusammenhang mit Luisens Sprachstil und Sprachäußerungen (vgl. z. B. Kabale und Liebe, IV, 7, S. 76ff). Dies verweist implizit darauf, dass Luisens Horizont durch diese Lektüre über den ihrer Eltern hinausgeht.

Durch die damit wahrscheinliche Fehlinterpretation Millers, der seine Tochter bei der Bibellektüre vermutet, wird, durch weltliche Literatur metaphorisch ins Haus der Millers getragen, der fehlende Zugriff des Vaters auf den Horizont und die Wertewelt seiner Tochter deutlich. Mit seiner traurigen Feststellung er „dachte, [s]eine Luise hätte den Namen [Ferdinand, M. F.] in der Kirche gelassen“ (Kabale und Liebe, I, 3, S. 11), zeigt er, dass er in dem neuen Horizont seiner Tochter kaum Zugriffsmöglichkeiten auf die Interpretation von Verhaltensmaßstäben und Gedankenstrukturen hat. Die Machtposition des Hausvaters zum Schutz seiner Kleinfamilie ist von Dramenbeginn an in Gefahr⁸⁶⁹. Entsprechend dem Gedanken, dass nur schützen kann, „wer Macht hat“⁸⁷⁰, wird die Gefahr der Schutzlosigkeit für Luise als Folge ebendieses Problems mit ihrer Position innerhalb des sie umgebenden Sozialgefüges exponiert. Das Gefahrenpotenzial der bereits mehrfach thematisierten

⁸⁶⁷ Martina Schönenborn: Tugend und Autonomie. Die literarische Modellierung der Tochterfigur im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, phil. Diss. (Bochum 2002). Göttingen 2004, S. 228.

⁸⁶⁸ Alt: Schiller, S. 362.

⁸⁶⁹ vgl.: Dvoretzky: Lessing in „Kabale und Liebe“, S. 312.

⁸⁷⁰ Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit, S. 34.

Schnittstelle im Leben am Übertritt in das Erwachsenenalter wird in dieser Darstellung der Position der Protagonistin in ihrem sozialen Umfeld besonders deutlich.

Es wird deutlich, wie angreifbar die häuslich-familiäre Ordnung der Millers für die Intrigen der höfischen Seite ist, die sie in zweiter Instanz nach der Beziehung zwischen Ferdinand und Luise zu spüren bekommen werden. Darüber hinaus wird deutlich, dass Miller auch zu der Sphäre der absoluten Emotionalität, die Welt der Liebe, die Luise durch Ferdinand kennengelernt hat, in die auch dieser zuvor als Vertreter der neuen Generation neu eingetreten ist, keinen Zugang hat. Luise zeigt mit der Angabe, dass sie „vergaß, daß es noch außer ihm Menschen gibt [...] – Er war nicht da? Walter?“ (Kabale und Liebe, I, 3, S. 11) eine Affinität zu „der metaphorischen Sprache einer enthusiastischen Liebe“⁸⁷¹ und damit zu der Sphäre der Absolutheit des Gefühls⁸⁷². Damit wird auch im Hause der Millers, ganz anders als zwischen den Walters und dennoch in gewisser Weise symmetrisch, ein Generationenkontrast, hier nur mit dem Potenzial zum Generationenkonflikt, deutlich. Die Frage, die sich in erster Linie für Luise, in direkter Folge allerdings auch für die gesamte Familie Miller stellt, ist, ob Luise nun aus der für sie exponierten Position der braven Bürgertochter hinaustreten und in eine Position der gefühlsabsolut Liebenden eintreten will und kann.

Der dargestellte Generationenkonflikt, in der Hauptsache zwischen Miller und seiner Tochter bestehend, legt dennoch das Potenzial einer existenziellen Gefährdung der gesellschaftlichen Daseinsberechtigung beider Figuren offen. So ist die Stellung Millers als Hausvater durch seine fehlende Möglichkeit gefährdet, seine häusliche Sphäre gegen Einwirkungen von außen zu schützen. Mit ebendiesen ist die häusliche Sphäre der Familie Miller durch die in partieller Eigenständigkeit gewählten Wege der Tochter konfrontiert. Auch diese steht durch die Unsicherheiten, die die neue Situation ihrer Liebe bringt (vgl. Kapitel II 4.5), am Rand der ihr zuvor zugeschriebenen sozialen Position der braven Bürgertochter vor einem existenziellen Problem. Die Typisierungen beider Figuren stehen durch diese Konfliktlage somit von Beginn der Dramenhandlung an in Frage. Eine dynamische Figurenanlage⁸⁷³ wird aufgezeigt. Gleichzeitig werden die Typisierungen aber in ihrer Bedeutung für die Figuren wie für die Gesamtkonfliktlage des Dramas unterstrichen.

⁸⁷¹ Joachim Müller: Von Schiller bis Heine. Halle an der Saale 1972, S. 114.

⁸⁷² vgl.: Allemann: rasend – verliebt – getäuscht, S. 73.

⁸⁷³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

Für eine mögliche Entwicklung beider Elternfiguren ist nun der Umgang mit dieser Gefährdungssituation innerhalb der Dramenhandlung von entscheidender Bedeutung. Diese soll im Folgenden analysiert werden.

In der Darstellung der gesellschaftlichen Situation seiner Tochter jenseits der Grenzen seiner häuslichen Sphäre erweist sich Miller als kompetenter Beobachter. Er formuliert sein Bild von dem gesellschaftlichen Ansehen der Frau „[v]olkstümlich derb“⁸⁷⁴: „Das Mädels ist schön – schlank – führt seinen netten Fuß. Unterm Dach mags aussehen, wies will. Darüber kuckt man bei euch Weibsleuten weg, wens nur der liebe Gott parterre nicht hat fehlen lassen“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 6).

Luises Passivität und Reduktion auf die Millers Meinung nach gesellschaftlich relevanten Aspekte der Schönheit und der Sexualität der Frau sind damit in einem nur wenig impliziten Fremdkommentar⁸⁷⁵ deutlich festgeschrieben. Neben der Beschreibungscompetenz des Beobachters wird jedoch erneut dessen Machtlosigkeit deutlich, seiner Tochter zu helfen, in diesen gesellschaftlichen Strukturen, seinen moralischen Vorstellungen entsprechend, bestehen zu können. Die Bedeutung der Schwellensituation im Leben tritt erneut zu Tage, denn für die Figur der Luise ist die Brisanz der Bedrohungslage, in der sie sich durch die Infragestellung ihrer angestammten Position innerhalb des sie umgebenden sozialen Gefüges befindet, unterstrichen.

Das dargestellte Bürgertum erhält in dieser Derbheit des Umgangs „kleinbürgerliche[] Züge“⁸⁷⁶, die sich auch in den Versuchen zeigen, die fremdwortgeprägte „affektierte Hofsprache“⁸⁷⁷ zu imitieren, die die Sprecher jedoch nicht wirklich beherrschen („disguschüren“ (Kabale und Liebe, I, 1, S. 7), „Bläsier“ (Kabale und Liebe, I, 2, S. 8)). Auf diesen Horizontunterschied verweist auch immer wieder die neue Welt, die die Lektüretätigkeit der Tochter in Millers Haus bringt (vgl. Kabale und Liebe, I, 1, S. 6). Besonders deutlich werden die Unterschiede in den Haltungen der Figuren gegeneinander, wenn im Zusammentreffen mit Wurm, also einem Vertreter des Hofes, Frau Miller „*dumm-vornehm*“ lächelt und von den Regiebemerkungen als „[b]äurisch-stolz“ charakterisiert wird, Wurm „*falsche Augen*“ macht und Herr Miller „*voll Zorn seine Frau vor den Hintern stoßend*“: „Weib!“ (Kabale und Liebe,

⁸⁷⁴ Allemann: rasend – verliebt – getäuscht, S. 73.

⁸⁷⁵ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

⁸⁷⁶ Alt: Herz, Schrift und Eid, S. 5 sowie Alt: Schiller, S. 354. Siehe hierzu auch: Guthke: Kabale und Liebe, S. 62f, Herrmann: Musikmeister Miller, S. 223.

⁸⁷⁷ Bruce Duncan: >An Worte läßt sich trefflich glauben<. Die Sprache der Luise Millerin. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen 1982. S. 26-32, S. 26.

I, 2, S. 8) ausruft. Erneut ist ein möglicher zunftbürgerlicher Stolz der Familie Miller an dessen Fundament in Frage gestellt. Auch die bereits dargestellte Problematik, dass Frau Miller eine mögliche Typisierung in Richtung einer Hausherrinnenfigur weder vom Aspekt der Souveränität noch von dem der Seriosität her ausfüllt (vgl. Kapitel II 2.1.1), steht in diesem Zusammenhang und weist auf die daraus entstehende Gefahr für die Familie Miller hin.

Luises Mutter, mit Blick auf die Symmetrie, deutlich eine zusätzliche Figur gegenüber der Konstellation der Familie von Walter, hat dabei weiterhin die Position der amoralischen, aufstiegsinteressierten, hierarchiegläubigen Gegenposition zu den Selbstbehauptungsversuchen Millers. Allerdings hat sie in diesem Auftritt auch nur noch wenige Sprachäußerungen zu tätigen. Lediglich die Mutter-Tochter-Beziehung wird deutlich, wenn Luise die Mutter mit Bezugnahme auf ihre mütterliche Fürsorgefunktion, in deren Zuordnung zur häuslichen Sphäre fragt, ob „er“ (Kabale und Liebe, I, 3, S. 11), also Ferdinand, in ihrer Abwesenheit dagewesen sei. Zum Schluss des Auftritts zeigt sie in ihrem Verhalten neben einer erneuten Hierarchiegläubigkeit eine Fixierung auf das Äußere:

FRAU (*fährt in die Höhe*) Luise! Der Major! Er springt über die Planke. Wo verberg ich mich doch?

LUISE (*fängt an zu zittern*) Bleib Sie doch, Mutter.

FRAU Mein Gott! Wie seh ich aus? Ich muss mich ja schämen. Ich darf mich nicht vor Seiner Gnaden so sehen lassen (*Ab*) (Kabale und Liebe, I, 3, S. 13).

In genau dieser Position verbleibt Frau Miller, wenn sie das nächste Mal in der Szene II, 4 das Problem, das sich für die Familie Miller nun stellt, herunterzuspielen versucht. Wenn sie in dem Moment, in dem dies nicht mehr funktioniert, zum Schluss der Szene ebenfalls wenig zielführend für die Lösung des Konflikts „*heulend durchs Zimmer*“ (Kabale und Liebe, II, 4, S. 38) läuft, zeigt sie metaphorisch ihre Ohnmacht. Diese zeigt sie symptomatisch allerdings auch für ihren Mann, der sich in bereits dargestellter Weise und Umfang in Selbstbehauptungsversuchen gegen eben diese drohende Ohnmacht zu stellen versucht.

In ihrem nächsten Auftritt (vgl. Kabale und Liebe, II, 5-7, S. 39ff)), was bereits ihr letztes Auftreten im Drama ist, zeigt sie sich zunächst noch als ohnmächtige, aber durchaus treusorgende und beschützende Mutter, wenn sie sich „*jammernd auf Luisen*“ (Kabale und Liebe, II, 5, S. 40) wirft. Indem sie auch jammernd fragt, ob sie selbst „diesen Fluch“ (Kabale und Liebe, II, 5, S. 40) verdiene, wird sie allerdings auch hier egoistisch dargestellt. Gegenüber dem Präsidenten in der folgenden Szene zeigt sie sich erneut hierarchiegläubig in etwas

dümmlichem Stolz, wenn sie „Ach ja! die Mutter“ auf die Frage „Sie die Mutter?“ (Kabale und Liebe, II, 6, S. 42) antwortet.

Ihre Einschätzung des nicht taktischen Verhaltens ihres Mannes „Hilf Herr und Heiland! – Jetzt bricht der Alte los – über unserem Kopf wird das Wetter zusammenschlagen“ (Kabale und Liebe, II, 6, S. 43) zeigt eine zumindest begrenzte Einsicht in die höfischen Zusammenhänge und Verhaltenskodizes, deren furchtsame Voraussicht sich im folgenden Auftritt bestätigt. Dass sie sich im Folgenden stumm, ohne weitere Äußerung dem Präsidenten zu Füßen wirft (vgl. Kabale und Liebe, II, 7, S. 45), ist neben dem konkreten Anlass auch als metaphorischer Höhepunkt ihrer Unterwerfung zu verstehen. Diese Symbolik bleibt bestehen, auch wenn der Fußfall an dieser Stelle eine konkrete Bedeutung in ihrem Flehen, von der Inhaftierung abzusehen, hat, die ihr und ihrem Mann an dieser Stelle unmittelbar bevorsteht. Durch eine Intervention Ferdinands, die noch genauer zu betrachten ist (vgl. Kapitel II 4.5), wird diese Inhaftierung an dieser Stelle verhindert, geschieht allerdings später jenseits der Bühne „in aller Stille“ (Kabale und Liebe, III, 1, S. 49) aus fadenscheinigen Gründen im Rahmen der Intrige.

Mit diesem Aspekt der Unterwürfigkeit wird die Funktionalität des dargestellten Milieus als moralische Werteanstanz insgesamt unterlaufen. Die Typisierung beider Elternfiguren entspricht insgesamt von Anfang des Dramas an nicht der des mächtigen Hausvaters und der kompetenten Hausherrin, in deren intaktes Refugium äußere Macht eindringt. Vielmehr ist die „geschwätzige[] Aufstiegsorientiertheit“⁸⁷⁸ der Frau Miller bereits ebenso ihre Figurenexposition wie die Machtlosigkeit Millers bei seinem Selbstbehauptungsversuch als Hausvater.

Diese kleinbürgerlichen Züge, die sie als deutlich Unterlegene im sozialen und gesellschaftlichen Gefüge zeigen, werden allerdings wiederum dadurch unterlaufen, dass die Familie Miller, wie auch Ferdinand, sein Vater und dessen Sekretär, ein hohes Maß an Fremd- und Eigenreflexion zeigt und dabei viele treffsichere Beschreibungen äußert⁸⁷⁹. Dieser Umstand ist über den expliziten Fremdkommentar⁸⁸⁰, der dadurch vorgenommen wird, generell der Grund für das Bestehen der Lösungsmöglichkeit der Kommunikation als Ansatz der Konfliktlösung im Drama.

⁸⁷⁸ Liewerscheidt: Die Macht der Bühne, S. 180.

⁸⁷⁹ In I, 1 und II, 4 beschreiben sie die gesellschaftlichen Zusammenhänge bei Hof und ihre Auswirkung auf ihre Familie ihrer jeweiligen Perspektive entsprechend treffgenau. Auch Millers Einschätzungen des zwischenmenschlichen Lebens insgesamt in Szene V, 1 sind durchaus nicht durch einen beschränkten Horizont oder dogmatische Argumentationen geprägt.

⁸⁸⁰ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 252.

Eine Art des Umgangs, die als Aspekt von Moralität gewertet werden kann, wird im direkten und nicht taktierenden Verhalten beider Millers gegenüber den Höfischen deutlich. So sagt Miller Wurm deutlich: „[A]ber Sie mißrat ich meiner Tochter, Herr Sekretarius“ (Kabale und Liebe, I, 2, S. 10). Diese übertrifft in der angreifenden Haltung dem Präsidenten gegenüber (vgl. Kabale und Liebe, II, 6, S. 43ff), die ursächlich für die spätere Inhaftierung wird, durchaus dem offenen Umgang etwa eines Odoardo mit dem Prinzen (vgl. Kapitel II 2.3.5). Auch die Geschwätzigkeit der Frau Miller, die die Intrige von höfischer Seite erst beginnen lassen kann, und die aufbrausende Direktheit des Herrn Miller, die diese emotional anfacht, gehört allerdings in diesen Bereich des nicht taktischen, offenen Umgangs und ordnet sie wiederum in die dargestellten kleinbürgerlichen Zusammenhänge ein.

Damit wird insgesamt deutlich, dass die Wertewelt und die kommunikativen Umgangsformen der Millers weder im Umgang untereinander gemeinschaftstiftend und wertschätzend funktionieren noch im Umgang mit dem Hof den Millers eine zufriedenstellende auch moralische Position bringen. So kann nicht davon gesprochen werden, dass ein intrigantes höfisches System einem intakten moralischen Verhaltenskodex der Millers gegenübergestellt wird. Vielmehr werden zwei Wertewelten gezeigt, die, was Funktionalität und Moralität anbelangt, in unterschiedlicher Weise mit sich und dem jeweils anderen ringen und als jeweils dysfunktional dargestellt werden, was mit Blick auf das tragische Ende des Dramas im Folgenden weiter ausgeführt wird.

4.3 „Warum hast du mir das getan?“⁸⁸¹ – Die Bedeutung der umgebenden Figuren für das tragische Ende der beiden Protagonisten

4.3.1 Die „infame Kupplerin“⁸⁸² – Frau Miller

Die Inhaftierung der Millers fällt bei der Figur der Frau Miller zusammen mit dem endgültigen Abtreten von der Bühne. Ab dem dritten Akt, der unmittelbar nach der Abführung beginnt, betritt sie die Bühne nicht mehr. Rein faktisch wird später im Drama nicht erwähnt, ob sie im Kerker so zu Schaden gekommen oder gar gestorben ist, so dass sie auch nicht mehr auftreten kann. Der Vorwurf, „[o]hne alle Begründung“⁸⁸³ sei die Figur dem Dichter „einfach aus dem Blick“⁸⁸⁴ geraten, ist dieser Komposition bereits gemacht worden. Auffällig ist tatsächlich, dass

⁸⁸¹ Kabale und Liebe, V, 8, S. 105.

⁸⁸² Kabale und Liebe, I, 1, S. 7.

⁸⁸³ Möhrmann: Vergessene Mütter, S. 82.

⁸⁸⁴ Möhrmann: Vergessene Mütter, S. 82.

durch unbegründetes Ausbleiben der Mutterfigur⁸⁸⁵ die für das bürgerliche Trauerspiel so markante „Schrumpffamilie“⁸⁸⁶ aus Vater und Kind gleichsam nachträglich ohne biologische Begründung entsteht. Eine „Asymmetrie der Herzen“⁸⁸⁷ ist unterstrichen, die bereits durch das „Initialbild zur Steuerung der Rezipientenhaltung“⁸⁸⁸ bei der ersten Darstellung der Figuren (vgl. Kapitel II 4.2) angelegt worden ist.

Das Ausbleiben der Mutterfigur ist innerhalb der Figurenrede nicht thematisiert. Keinesfalls allerdings ist sie innerhalb der Dramenkonstellation unbegründet. So ist mit dem Ausbleiben der „töricht aufstiegsfreudigen Mutter“⁸⁸⁹ auf der Bühne deutlich, dass die moralische Grundlage ihrer „geschwätzigten Aufstiegsorientiertheit“⁸⁹⁰ mit der Annahme eines Mindestmaßes an moralischer Integrität auch auf Seiten der Höfischen durch die Inhaftierung beider Millers entfallen ist.

Frau Miller hat nicht die Möglichkeit bekommen, „in verschiedenen Situationen [...] immer wieder neue Seiten ihres Ich [zu] enthüllen“⁸⁹¹. Ihre Konfliktlage bleibt auf die Bräutigamsuche ihrer Tochter im heiratsfähigen Alter beschränkt. Allerdings ist in der einseitigen Aufstiegsorientiertheit ihrer Ansichten auch kein Anlass zu sehen, dass ihre Figur über andere Seiten verfügt. Die Figur ist in eben dieser Einseitigkeit vollständig exponiert. Ihre Figurenkomposition erscheint nicht als dynamische⁸⁹².

Mit ihrem vorzeitigen Fernbleiben von der Bühne hat auch die Position, für die sie steht, im Drama ausgedient. Damit wird schon anhand ihrer Figur deutlich, dass das Tugend-Laster-Schema des Dramas nicht „nach Bürgertum und Adel getrennt [...], sondern [beides, M. F.] in beiden Ständen zu finden“⁸⁹³ ist. Der Umstand, dass sie den weiteren Dialogen über eigene Zukunftsperspektiven und deren moralische Grundlage zwischen Vater und Tochter Miller (vgl. *Kabale und Liebe*, V, 1, S. 85ff) nicht beiwohnt, ist dramatenkompositorisch dadurch bedingt, da sie in der auch moralischen Auseinandersetzung schlicht keinen Platz mehr hat. Indem sie als mögliche moralische Wertinstanz aus dem Blickfeld der beiden anderen Millers

⁸⁸⁵ In *Emilia Galotti* findet sich innerhalb der Figurenrede eine Begründung des Fernbleibens der Mutterfigur von der Bühne (vgl. Kapitel II 2.1.4); in *Miss Sara Sampson* findet sich eine biologische Begründung durch den Tod der Mutter im Wochenbett (vgl. Kapitel II 1.3).

⁸⁸⁶ Möhrmann: *Vergessene Mütter*, S. 75.

⁸⁸⁷ Möhrmann: *Vergessene Mütter*, S. 75.

⁸⁸⁸ Möhrmann: *Vergessene Mütter*, S. 83.

⁸⁸⁹ Guthke: *Kabale und Liebe*, S. 63.

⁸⁹⁰ Liewerscheidt: *Die Macht der Bühne*, S. 180.

⁸⁹¹ Platz-Waury: *Drama und Theater*, S. 81.

⁸⁹² vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 241ff.

⁸⁹³ Dietrich Jöns: *Das Problem der Macht in [Friedrich] Schillers Dramen von den "Räubern" bis zum "Wallenstein"*. In: Karl Otto Conrady (Hg.): *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Stuttgart 1977. S. 76-92, S. 81.

verschwindet, tritt sie auch von der Bühne des Dramengeschehens ab. Dramenkonzeption und Wahrnehmung der Figuren greifen ineinander; die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz (vgl. Kapitel I 2) erhält eine besondere, handlungsmotivierende wie auch dramenkonzeptorische Bedeutung.

Deutlich wird mit dem Ausbleiben ihrer Figur als ausgedientem Prinzip, dass sie in ihrer Typisierung der aufstiegsinteressierten, sich anbietenden und zu redseligen Mutterfigur verbleibt, als Kontrapunkt zu dem Standpunkt ihres Mannes inszeniert wird und bis zum Ende ihrer Auftritte keine Entwicklung von eben diesem weg vollzogen hat. Ihre exponierte Typisierung durch ihre Mutterfunktion bleibt ohnehin unangetastet, da bis zu ihrem endgültigen Abtritt von der Bühne die Tochter am Leben ist.

4.3.2 Die kontrastive Anlage der Vaterfiguren

Beide Vaterfiguren des Dramas haben ihren jeweils letzten Auftritt innerhalb der Dramenhandlung in der letzten Szene des Dramas. Es gilt zu prüfen, inwiefern deren, wiederum im Kontrast angelegten, Merkmale der Figuren bis zu diesem letzten Auftritt einer Wandlung unterworfen sind.

Der Standpunkt Millers steht dabei nicht erst durch seine Inhaftierung, sondern bereits zuvor im deutlichen Kontrast zu der Wertewelt des Präsidenten. Diese Kontrastierung ist für die Interpretation der Funktion der Väter – vor allem die der kontrastiven Abgrenzung Millers – für das tragische Ende ihrer Kinder von Bedeutung. So sind die beiden Väter der Verliebten, sosehr sie das gleiche Ziel haben, eine Beziehung ihrer Kinder nicht zustande kommen zu lassen, vom ersten Zusammentreffen an Antipoden, indem sie unterschiedliche Handlungsweisen und Wertmaßstäbe haben. Bereits bevor sie sich persönlich kennen, dienen sie einander als Feindbild. Eine gemeinsame zielführende Kommunikation ist dabei unmöglich (vgl. *Kabale und Liebe*, II, 6, S. 42ff). Vielmehr ist diese von Anfang an von einer weiteren Intrige des Präsidenten geprägt, bei der dieser vorgibt, nicht um die wahre Bedeutung, die Luise für Ferdinand hat, zu wissen. Stattdessen qualifiziert er sie bewusst so ab, dass er von einer hierarchischen, asymmetrischen Beziehung ausgeht, wobei er spätestens mit der Frage, „[a]ber er bezahlte Sie doch jederzeit bar?“ (*Kabale und Liebe*, II, 6, S. 42), deutlich werden lässt, dass er wider besseren Wissens von einem bezahlten Prostituiertenverhältnis ausgeht. Er zeigt eine „ignorante Mißachtung ihrer Persönlichkeit“⁸⁹⁴ und verhöhnt die Ehre des Hauses Miller

⁸⁹⁴ Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 70.

derartig, dass eine Kommunikation mit dem Ziel einer möglichen Kooperation unmöglich wird. Miller reagiert, „wenn er dem Präsidenten entschlossen die Tür weist“, zum Schutz der „moralische[n] Integrität seiner Tochter“⁸⁹⁵ in dem Gestus der Behauptung seiner Machtposition als Hausvater. Dass dabei die höfische Intrige erst so richtig beginnt, zeigt die geradezu ironische Ausweglosigkeit dieses Unterfangens.

Bereits zuvor ist eindeutig (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 5, S. 16ff), dass der Präsident der Familie Miller von Anfang an intrigant entgegentritt und ihnen nie Respekt entgegenbringt, sondern von Anfang an nur auf Machtdemonstration ausgerichtet ist. Mit Beendigung des zweiten Aktes sind die Seiten damit eindeutig festgelegt (vgl. *Kabale und Liebe*, II, 6, S. 43ff). Der Präsident erfüllt auch innerhalb dieser Abgrenzung die Typisierung als intriganter Widersacher einer Liebesbeziehung.

Während des Gangs der Hauptintrige des Dramas, nachdem also der Plan gefasst ist, Ferdinand einen erpressten Liebesbrief Luises an einen anderen zuzuspielen, treffen beide Väter in unterschiedlicher Konstellation auf ihre Kinder. Vater und Sohn von Walter führen noch zwei Dialoge. Das erste Zusammentreffen in Auftritt IV, 5 stellt ein gemäß des Auftretens des Präsidenten unechtes, taktierendes Zusammentreffen von seiner Seite aus dar. Auf Grund des gegenseitigen Zugeständnisses der Richtigkeit der vorausgegangenen Einschätzung von Luise erhält es geradezu groteske Züge. Seitens des Präsidenten ist dieses Zugeständnis allerdings nicht ernst gemeint. Ferdinand, von der geglaubten Untreue seiner Geliebten getroffen, tritt hier in der Bewegung auf, seine Fehleinschätzung zugestehend, zu seinem Vater reuig zurückkehren zu wollen. Der Präsident hält es an dieser Stelle nun für klug, seinem Sohn die Geliebte zuzugestehen, da er davon ausgeht, Ferdinand werde auf Grund der angenommenen Untreue in Kürze ohnehin Abstand von dieser nehmen und das Zugeständnis dem Vater als positiv anrechnen. Die Kommunikation beider ist also asymmetrisch auf Grund der unterschiedlichen Grade an Echtheit, mit denen sie einander gegenüber treten.

Auch in den Regiebemerkungen lässt sich eine direkte Kontrastierung von Vater und Sohn feststellen. Während Ferdinand „erschüttert auf“-springt und „fürchterlich aus dem Zimmer“ stürzt, „heuchelt“ der Präsident „eine schuldlose Miene“ (*Kabale und Liebe*, IV, 5, S. 72). Wenn Ferdinand hier mit der Antwort „Das fehlte noch“ auf das Zugeständnis „Sie sei dein!“ „fürchterlich aus dem Zimmer stürzt“ (*Kabale und Liebe*, IV, 5, S. 72), ist anzunehmen, dass er bereits an dieser Stelle die Tötung Luises, gepaart mit dem eigenen Suizid, geplant hat.

⁸⁹⁵ Alt: Herz, Schrift und Eid, S. 8.

Der Generationenkonflikt wird in einen anderen Zusammenhang gestellt. Im letzten Wortwechsel wird eine Umkehrung der Hierarchie zwischen beiden Figuren, aber auch zwischen beiden Wertesystemen deutlich:

FERDINAND: (*stürzt fürchterlich aus dem Zimmer*). Das fehlte noch! – Leben Sie wohl, mein Vater! (*Ab*)

PRÄSIDENT (*ihm nachgehend*). Bleib! Bleib! Wohin stürmst du? (*Ab*). (Kabale und Liebe, IV, S. 72)

Indem Ferdinand von diesem Moment an den eigenen Tod nicht mehr ausschließt, kehren sich die Machtverhältnisse um. Er hat damit eine große Machtmöglichkeit gegen die vorher herrschende Übermacht seines Vaters in der Hand. Die dynamische Anlage⁸⁹⁶ seiner Figur wird damit handlungsweisend deutlich.

Bis an diese Stelle hat sich der Präsident von der Typisierung des Autorität behaupten wollenden Patriarchen in keiner Weise entfernt. Auch die dargestellte Typisierung des Widersachers einer Liebesbeziehung (vgl. Kapitel II 4.1) wird in unveränderter Weise bedient. Der gesellschaftliche Status beider Vaterfiguren des Dramas ist bis zu diesem Zeitpunkt ohnehin unangetastet, da das jeweilige Kind bis zu diesem Zeitpunkt am Leben und biologischer Garant für die Vaterschaft als Grundlage dieser Einordnung ist.

Durch die deutliche Kontrastierung der Vaterfiguren von Beginn des Dramas an wird eine positive Einwirkung Millers auf die Konfliktkonstellation nahegelegt. Durch die dargestellten Merkmale des Hausvaters in der häuslichen Sphäre, die ihn als ebenso wenig mächtig wie taktisch charakterisierten, sind allerdings auch Hinweise auf mögliche für das weitere Schicksal seiner Tochter destruktive Verhaltensweisen seiner Figur gegeben.

So tritt er im letzten Dialog mit seiner Tochter tatsächlich als ambivalente Figur auf. Er handelt nicht intrigant. Vater und Tochter begegnen einander offen. Die Intervention Millers ist gut gemeint. Miller ist bei seiner Intervention nicht oder zumindest nicht gänzlich negativ gezeichnet. Schließlich versucht er, seine Tochter vor dem Suizid zu bewahren. Dennoch ist es eine Form von „bedrängende[r] Gewalt“⁸⁹⁷, wenn er „seine Tochter mit dem ganzen Gewicht kirchlicher Dogmatik“⁸⁹⁸ auf sämtliche Negative hinweist, die für sie „vor des Allwissenden Thron“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 88) erwachsen könnten.

⁸⁹⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

⁸⁹⁷ Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 51.

⁸⁹⁸ Allemann: rasend – verliebt – getäuscht, S. 76.

Luise interpretiert diese als deutlichen Hinweis auf ihren durch Lektüre und ihre in der Liebe gewonnene Erfahrung verschobenen Horizont so, dass es für sie und ihr Vorhaben passend erscheint. So fragt sie etwa, ob „Lieben denn Frevel“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 87) sei, sucht ein „liebliches Wort“ für den „dritte[n] Ort“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 86) und möchte „eigenmächtig Hand an [s]ich legen“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 86) lieber „[e]ine Gesellschaft räumen, wo [sie] [...] nicht wohlgelitten“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 86) ist, nennen. Es sind markante Versuche der jungen Luise, einen Ausweg aus einer verzweifelten Situation zu finden, in der sie im Diesseits ohnehin schon nicht mehr bestehen kann (vgl. Kapitel II 4.5) und deren Ausweg ins Jenseits ihr durch das Suizidverbot ihres Glaubens ebenfalls eigentlich verstellt ist. So versucht sie sich am Umdefinieren in letzterem Zusammenhang, das gleichzeitig ein verzweifelter Versuch der Selbstbehauptung in ihrer aussichtslosen Lage ist. Das Drama der Bürgerlichen erscheint in extremster und aussichtslosester Ausprägung.

Der bereits beschriebene Generationenkontrast auch innerhalb der Familie Miller tritt an dieser Stelle in den Vordergrund und erscheint handlungsweisend im Drama. Schließlich weiß Miller keine andere Möglichkeit, als darauf zu verweisen, was es für „das Vaterherz“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 88) bedeutet, wenn sie sich das Leben nimmt, und damit auch ein „Besitzverhältnis“⁸⁹⁹ zu charakterisieren. Die Typisierung Millers im Rahmen des ohnmächtig erscheinenden und dennoch auf seine Position verweisenden Hausvaters wird an dieser Stelle besonders deutlich.

Schließlich tritt auch der Aspekt seines, auch ökonomischen, Vorteils hinzu⁹⁰⁰. So ist auch sein Anteil „egoistischer Zärtlichkeit“⁹⁰¹ dabei unverkennbar und es wird „subtil und trickreich“⁹⁰² angewendeter weiterer Druck auf ihre Seele dargestellt, was sie mit der Feststellung, dass „Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwut“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 88), treffend feststellt. So vermischt sich bei Miller ganz besonders eng, besonders subtil und auch handlungsweisend für das Gesamtdrama ‚Gutes mit Schlechtem‘ in seiner Figurendarstellung. Luise steht mit dem Zusammentreffen mit ihrem Vater in V, 1 endgültig „im Fadenkreuz der Gewalt“⁹⁰³. An ihrer Figur kristallisiert sich das Drama der Bürgerlichen heraus.

Markant ist in diesem Zusammenhang, dass die Versuche des Umdefinierens, in denen sie ihren einzigen, wenn auch schon mit dem Auslösen ihrer irdischen Existenz bezahlten Ausweg aus

⁸⁹⁹ Stephan: „So ist die Tugend ein Gespenst“, S. 12.

⁹⁰⁰ vgl.: Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 57.

⁹⁰¹ Matthijs Jolles: Dichtkunst und Lebenskunst. Studien zum Problem der Sprache bei Friedrich Schiller. Bonn 1980, S. 49.

⁹⁰² Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 57.

⁹⁰³ Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 14.

ihrer Lage sieht, als kommunikative Akte innerhalb der Figurenrede dargestellt werden („Nenn er es nicht so“ (Kabale und Liebe, V, I, S. 86). Diese Kommunikation erhält im Gesamtzusammenhang des Dramas vor allem deshalb besondere Bedeutung, weil Luise mit ihrer Suizidbereitschaft die gemeinsame Bewertungsgrundlage, die dem bürgerlichen Trauerspiel zu Grunde liegt, der Negativbeurteilung von Tod und Sterben beziehungsweise der Hochschätzung von irdischem Leben, verlassen würde⁹⁰⁴.

Das Umdefinieren von zuvor gesetzten Maßstäben der Welt ihrer Herkunftsfamilie, das sie mit direkten deklarativen Aufforderungen wie „[n]enn Er es nicht so“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 86) versucht, wäre als eine Figurenänderung Luises durch Wegbewegen von der Wertewelt ihrer Herkunftsfamilie und einer Typisierung als braver Bürgerstochter zu verstehen. Damit würde sie sich von der für ihre Figur exponierten Typisierung individualisieren. Mit einer Individualisierung ihrer Figur wäre die Grundlage für einen Beitrag zur Einordnung von *Kabale und Liebe* in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels nach dem innerliterarischen, drameninternen Analysekriterium der vorliegenden Arbeit gelegt. Gleichzeitig würde es sie jedoch außerhalb der Bewertungsgrundlage des bürgerlichen Trauerspiels stellen. Die Analyse Kriterien der vorliegenden Arbeit stünden vor einem unauflösbaren Widerspruch.

Allerdings scheitert Luise in dem Versuch eines solchen Umdefinierens. Dies ist nicht etwa zufällig und dabei günstig für die Analyse innerhalb der vorliegenden Arbeit, sondern symptomatisch für den Begriffskomplex von Individuum und Subjekt. Indem die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels an der gleichen Stelle an seine Grenze geführt wird wie der Begriffskomplex von Individuum und Subjekt, zeigt sich auch an dieser Stelle die wechselseitige Verbindung des Gedankenkomplexes mit der literarischen Gattung (vgl. Kapitel I 1 und 2). So wäre ein selbstbewusstes Proklamieren der eigenen Individualität bei gleichzeitiger Abwertung des Diesseits als Ort der einzigen Lebbarkeit einer solchen Individualität im Rahmen zumindest eines weltlich orientierten Dramas wie *Kabale und Liebe* nicht denkbar. Die „religiöse Unbedingtheit“⁹⁰⁵ dieses gedanklichen Konstrukts ist überhaupt nur denkbar, wenn von einem bruchlos weitergeführten Leben dieser kurz vor dem Tod, gleichsam mit Eintritt in den Tod, entstandenen Individualität im Jenseits ausgegangen würde. Derartige Überlegungen würden das Drama allerdings automatisch zu einem genuin theologischen werden lassen. In dieser Tradition steht *Kabale und Liebe* in keinem Aspekt und eine solche Wandlung wäre bereits bis zu dieser Stelle des Dramas ausgeschlossen.

⁹⁰⁴ Siehe hierzu auch: Pugh: Schiller's early dramas, S. 166f.

⁹⁰⁵ Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. 8. Aufl. Hamburg 1973, S. 187.

So kehrt Luise mit dem Zugeständnis „Vater, es sei!“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 88) unter dem Einfluss des bereits beschriebenen Gewaltpotenzials des Vaters in die väterliche Werteordnung zurück. Eine mögliche Dynamik in ihrer Figurenanlage wird nicht ausgestaltet. Im Folgenden gibt sie an, den Schritt zurück in den väterlichen Wirkkreis mit dem Entsagen von Ferdinand vollziehen zu wollen, wenn sie mit ihm gemeinsam einen Flucht- und folgenden Lebensplan entwirft (vgl. Kabale und Liebe, V, 1, S. 88f)). Obwohl auch dies eine Flucht aus der ihr bekannten Welt ist, scheint ihr diese „[r]euig[e] [...] [Rückkehr, M. F.] in den Schoß des Vaters“⁹⁰⁶ plausibler als die bereits zuvor abgewiesenen Fluchtgedanken Ferdinands (vgl. Kabale und Liebe, III, 4, S. 56ff). Sie drängt mit dieser im Drama formulierten Perspektive in die Position innerhalb des sie umgebenden sozialen Gefüges zurück, die sie in ihrem Leben zuvor im Status der Tochter hatte. Diese ist allerdings durch das Erlebte für sie bereits unmöglich geworden⁹⁰⁷.

In diesen Flucht- und Lebensplanungen wird die Stellung Millers als Hausvater für seine Familie noch einmal deutlich. Von dieser Typisierung hat er sich bis an diese Stelle nicht wegentwickelt. Seine Figurenkonzeption zeigt sich bis an diese Stelle nicht als dynamische⁹⁰⁸. Innerhalb dieser hat er durch das Erlebte allerdings Prioritäten setzen müssen. So hat die Mutter keine Position innerhalb der Fluchtplanung von Vater und Tochter. Der Vateraspekt seiner sozialen Funktion hat Vorrang vor derjenigen als Ehemann. Auch wird in dem Vorhaben, „betteln[d]“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 89) durch die Lande ziehen zu wollen, deutlich, dass die emotionale Verbindung Priorität vor der ökonomischen Verantwortlichkeit hat. Selbst die sofort folgende Idee, mit den Möglichkeiten seiner beruflichen Gilde für sich und seine Tochter, auch wenn es bettelnd ist, aber dennoch eine Form von Unterhalt verdienen zu wollen, zeigt auch hier noch sein Verantwortungsgefühl. Er hat sich also innerhalb seiner Typisierung deutlich positioniert, wie er später zusammenfasst: „MILLER: (*warm*) Habe sonst keins mehr, Baron – wünsch mir auch keins mehr. Das Mädcl ist just so recht, mein ganzes Vaterherz einzustecken“ (Kabale und Liebe, V, 4, S. 94). Hier hat er deutlich seine Priorität gesetzt. Von dem Figurenmerkmal der patriarchalen Vaterliebe und seiner durch diese definierten gesellschaftlichen Position ist er nicht abgewichen.

⁹⁰⁶ Friedrich Kittler: Dichter, Mutter, Kind. München 1991, S. 54.

⁹⁰⁷ In diesem Punkt ähnelt ihr Schicksal dem Saras und Emilias (vgl. Kapitel II 1.4 und 2.4).

⁹⁰⁸ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

4.3.3 „[F]ordre diese Seelen von diesem“⁹⁰⁹ – Die Bedeutung Wurms für das tragische Ende

Eine Betrachtung der Figur Wurms ist für die Betrachtung einer möglichen Figurenentwicklung des Präsidenten von Bedeutung, da er diesem im Figureschema als Berater eng zugeordnet ist, auch während des tragischen Finales an dessen Seite steht. Er trifft bei seinem nächsten Auftritt auf Luise und setzt diese unter Druck, den verabredeten Brief zu schreiben und zu unterschreiben. Luise charakterisiert mit Aussagen wie, „[d]as ist tyrannisch“ (Kabale und Liebe, III, 6, S. 63), Wurms Verhalten treffend. Wurm nimmt hier erstmals die superiore Position ein und versucht in diesem Zusammenhang seiner Machtposition zugleich, Luise dazu zu bringen, ihn als Bräutigam auszuwählen. Es wirkt geradezu grotesk, wenn er aus ihrer Erniedrigung heraus, „*im Begriff ihre Hand zu küssen*“ (Kabale und Liebe, III, 6, S. 65), versucht, diese Situation zu einer Art Heiratsantrag werden zu lassen. Nach Selbstcharakterisierungen, die ihre Erniedrigung beschreiben („Ich bin eine Bettlerin“ (Kabale und Liebe, III, 6, S. 65)), wechselt sie in eine „*groß und schrecklich*“ (Kabale und Liebe, III, 6, S. 65) vorgetragene Selbstbehauptung in der Begründung ihrer Absage, dass sie ihn „in der Brautnacht erdrossel[n], und [s]ich dann mit Wollust aufs Rad flechten“ (Kabale und Liebe, III, 6, S. 65) lassen würde. Auch hier, ähnlich wie bei Ferdinand, entsteht ihre relative Macht, die punktuelle Umkehrung der Machtstruktur zwischen beiden durch das Nicht-mehr-Zurückschrecken Luises vorm eigenen Tod. Die Hochschätzung irdischen Lebens ist nicht genuin abgelöst. Vielmehr ist in abwägender Einschätzung aller möglichen Übel dieses nicht mehr ausgeschlossen, die Hochschätzung irdischen Lebens also nicht mehr die absolut gesetzte und vor allem einzige Maxime des Handelns. Das Ausmaß des anderen Übels, durch die Machenschaften höfischer Intriganz in die persönliche Enge getrieben zu werden, wird sehr viel mehr unterstrichen, als das Skandalon der Relativierung eben dieser Hochschätzung dargestellt. Die grundlegende Maxime des Dramas bleibt die Hochschätzung irdischen Lebens. Es ist auch hier eine Perspektivänderung der Figur, die handlungsweisendes Moment des Dramas wird. Indem Luises Macht durch ihre Perspektivänderung tatsächlich wächst, erhält auch an dieser Stelle die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz eine entscheidende Bedeutung für den Gang der Dramenhandlung.

Wurm führt seinen Plan hier genauso skrupellos aus, wie es die Planung mit seinem Vorgesetzten (vgl. Kabale und Liebe, III, 1, S. 49ff) vorsah. Von seiner Typisierung als intriganter Widersacher einer Liebesbeziehung hat er sich dabei nicht entfernt. Bei den beiden Aspekten der Intriganz und des Egoismus wird vielmehr der Aspekt der Skrupellosigkeit

⁹⁰⁹ Kabale und Liebe, V, 8, S. 106.

weiterhin verstärkt. Die Figur hat nicht in verschiedenen Situationen immer neue Seiten des Ichs gezeigt⁹¹⁰, sondern ist in der selbstgefälligen, eigennützigen Anwendung seines Wissens über das Bürgertum im adligen Milieu verblieben. In seiner Figur mischt sich dabei nicht Gutes mit Schlechtem (vgl. Kapitel I 2) und lässt dadurch keine merkmalskomplexe Figurendarstellung entstehen. Er bleibt intrigant und dabei skrupellos. Seine Figurenanlage zeigt sich an keiner Stelle als dynamische⁹¹¹. Er durchläuft nicht nur keine Wandlung, sondern sogar die Möglichkeit einer Wandlungsfähigkeit ist an keiner Stelle angelegt. Er verbleibt in einer Typisierung. Lediglich durch die gute Menschenkenntnis und das damit einhergehende Reflexionsvermögen unterscheidet sich die Anlage seiner Figur von einer rein aufstiegsorientierten Figurendarstellung im höfischen Milieu, die eine Typisierung als schmeichelnder Höfling vollkommen unreflektiert erfüllt⁹¹².

Wurm betritt die Bühne von dem Konfrontationsdialog mit Luise an bis zum letzten Auftritt des Dramas nicht mehr. Ähnlich verhält es sich bei der Figur des Präsidenten, der nur noch einmal in dem dargestellten Dialog mit seinem Sohn auf der Bühne zu sehen ist. Diese Konzeption ist charakteristisch für das Drama. So müssen beide die Bühne auch gar nicht mehr betreten, da sie die anderen Figuren entsprechend ihrer Intrige ‚tanzen‘ lassen und ‚tanzen‘ lassen können, entsprechend der gesellschaftlichen Strukturen und auch der Merkmalskompositionen der übrigen Figuren, die sie, wie dargestellt, für sich zielführend durchschaut haben.

Die Machtverhältnisse verschieben sich mehrfach. Mit Blick auf das tragische Finale des Dramas ist dies eine relative Freiheit. Indem Vater Walter und Wurm in ihren Berechnungen mit der Reaktion Ferdinands, Luise zu töten und selbst einen Suizid zu begehen, nicht gerechnet haben, verfehlt Vater Walter sein mit dem Intrigengeflecht verfolgtes Ziel, Ferdinand mit einer für diesen aus seiner Sicht aussichtsreichen Partie zu verheiraten. In diesem Changieren der Machtverhältnisse zeigt sich die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrgenommenem und wahrnehmender Instanz, hier im Sinne der wertenden Instanz in besonderer Weise im Zusammenhang mit der Bewertung des Dramengeschehens durch den idealen Autor⁹¹³. Indem die Darstellung des tragischen Finales des Dramas das Unglaubliche des Schicksals beider junger Liebender und damit die Hochschätzung irdischen Lebens betont (vgl. Kapitel II 4.3.4), zeigt sich in diesem Changieren der Machtverhältnisse vor verschiedenen

⁹¹⁰ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁹¹¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁹¹² Die Abgrenzung in diese Richtung ist für Wurm durch die Figur des Hofmarschalls von Kalb im Drama dargestellt (vgl. z. B.: Kabale und Liebe, I, 6, S. 18ff).

⁹¹³ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 21.

Bewertungsgrundlagen die Einschätzung des Dargestellten in seiner Relativität zu den Bewertungsmaßstäben.

Für Wurm selbst ist das „Einmalige und Unwiederholbare“⁹¹⁴ des Erlebens folglich ausgeschlossen. Er hat mit der markanten Stelle im Leben der anderen Figuren am Übertritt beider Kinder in einen anderen gesellschaftlichen Status nichts zu tun. Die im Drama eigentlich angelegte eigene Heiratsabsicht verleiht lediglich der Darstellung des Egoismus und des Eigeninteresses Wurms bei seiner Intriganz größeres Gewicht. Sie bleibt nicht nur unmotiviert, sondern auch mit der weiteren Handlung unverbunden und während des tragischen Finales unerwähnt. Dass er zum Schluss des Dramas angibt, vor Gericht die Wahrheit über ihre Intrigen sagen zu wollen (vgl. *Kabale und Liebe*, V, 8, S. 106f), ist nicht Zeichen einer moralischen Besserung oder einer Wandlung seiner Figur. Es ist lediglich Zeichen der von ihm angenommenen Aussichtslosigkeit jedweder Verheimlichungsversuche und des Racheinteresses, dem Präsidenten von Walter, der ihn allein der Schuld bezichtigen will, auf diese Weise immerhin auch zu schaden. Seine Funktion erschöpft sich dabei in der Markierung der Intriganz des Hofes gerade jenseits der persönlichen Involvierung, wie sie der Präsident als Vater einer der beiden sterbenden Protagonisten verkörpert – was im folgenden Teilkapitel dargestellt wird.

4.3.4 „Ist hier niemand, der um einen trostlosen Vater weinte?“⁹¹⁵ – Die Väter innerhalb des tragischen Finales

Im letzten, wiederum gemeinsamen Auftritt beider Vaterfiguren, im letzten Auftritt des Dramas, beginnt der Präsident mit ihm charakterisierenden Aussagen, bei der er sich primär selbst leidtut, wenn er Ferdinand im Anblick der bereits gestorbenen Luise anklagend fragt: „Warum hast du mir das getan?“ (*Kabale und Liebe*, V, 8, S. 105). Auch erwartet er primär Mitleid mit sich selbst, wenn er im Folgenden die umstehenden Figuren fragt: „Ist hier niemand, der um einen trostlosen Vater weinte?“ (*Kabale und Liebe*, V, 8, S. 105). Im letzten Teil des Auftritts verweisen der Präsident und Wurm dann gegenseitig aufeinander, wenn sie sich untereinander die Schuld am Geschehenen zuweisen und auch, wenn sie ihre persönliche Strafe erwarten und darum ringen, wem welche Strafe zustehen wird (vgl. *Kabale und Liebe*, V, 8, S. 106f). Deutlich wird dabei, dass, anders als in *Emilia Galotti*, wo die Beantwortung der Frage, inwiefern der Prinz selbst betroffen ist oder nur eine weitere Episode mit Frauen in seinem

⁹¹⁴ Pfister: *Das Drama*, S. 245.

⁹¹⁵ *Kabale und Liebe*, V, 8, S. 105.

Leben erlebt hat, diffizil zu klären war (vgl. Kapitel II 2.3), hier kein Zweifel an der eigenen Involvierung des Präsidenten besteht. Auch er sieht seinen Sohn, dem seiner eigenen Aussage zufolge seine ganzen Anstrengungen galten (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 7, S. 20), sterben (vgl. *Kabale und Liebe*, V, 8, S. 107). Diese eigene Involvierung hatte er selbst in seinen Plänen nicht vorgesehen. Die gefühlte und gedachte Machtposition des Präsidenten ist begrenzt durch seine Fehleinschätzung der Verhaltensmöglichkeiten seines Sohnes⁹¹⁶. So ist an dieser Stelle auch sein gesellschaftlicher Status tangiert.

Der Präsident will sich zum Schluss des Dramas der irdischen Gerichtsbarkeit übergeben: „Jetzt eurer Gefangener“ (*Kabale und Liebe*, V, 8, S. 107). Allerdings erscheint hier ähnlich deutlich wie seine eigene Involvierung seine Uneinsichtigkeit markiert. So hat er noch kurz zuvor Wurm die Schuld uneingeschränkt zugewiesen (vgl. *Kabale und Liebe*, V, 8, S. 106). An dieser Stelle fällt er zwar „in der schrecklichsten Qual“ (*Kabale und Liebe*, V, 8, S. 107) vor Ferdinand nieder. Er scheint bewegt, seinen Sohn sterben zu sehen. ‚Immerhin‘ – möchte man sagen, denn es zeigt sich damit keine Figur, bei der sich Gutes und Schlechtes (vgl. Kapitel I 2) mischt. Es zeigt sich eine komplexe Situation, mehr als eine komplexe Gestalt, die der Dramenkomposition mehr als der Figur als eine komplexe zeichnet. Dies zeigt sich allein darin, wie schnell er in der Folge zu beschwichtigen ist, wenn Ferdinand ihm sterbend seine Hand reicht und er daraufhin schnell aufsteht und verkündet: „Er vergab mir!“ (*Kabale und Liebe*, V, 8, S. 107). So ist an dieser Stelle von umfassender Reue nicht auszugehen. Seine Figur erscheint bis zum Schluss nicht als dynamische⁹¹⁷. Er hat, so könnte man sagen, mit Ansage nichts dazugelernt; hatte er doch bereits zu Beginn des Dramas vorhergesagt, dass sein „fünfzigjähriger Kopf zu zäh für das Lernen ist!“ (*Kabale und Liebe*, I, 7, S. 21). Von seiner Typisierung als autoritärer Patriarch hat sich der Präsident somit nicht entfernt. Wenn er in den letzten Aussagen das Fürsorgliche stärker betont, ist dies eher eine Schwerpunktsetzung innerhalb der erwähnten Typisierung mit hoher Situationsbedingtheit, nicht einer Figurenänderung in Sinne einer Individualisierung geschuldet. Dieses Ausbleiben ist in seiner Starrheit der Verhaltenszugehörigkeit durch den Entzug der Grundlage seines gesellschaftlichen Status noch einmal mehr markiert. So verbleibt der Patriarch in der Typisierung als solcher, auch ohne die Zuordnungsgrundlage der Vaterschaft. Auch von einer Typisierung als intriganter Widersacher einer Liebensbeziehung hat sich wie Wurm auch der Präsident sogar jenseits des Todes beider Protagonisten der Liebensbeziehung nicht entfernt. Deutlich ist auf daher auch bei dem

⁹¹⁶ vgl.: Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 84.

⁹¹⁷ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

Präsidenten keine Entwicklung innerhalb der Dramenhandlung – geschweige denn deren Reflexion – festzustellen.

So deutlich, wie das Ausbleiben einer Individualisierung bei beiden Figuren und damit auch die Möglichkeit, sich in einer solchen selbst zu reflektieren, wird, so markant ist auf der anderen Seite ihre Reflexionsfähigkeit und die Richtigkeit von Selbst- und Fremdeinschätzungen beider Figuren im Drama. Dadurch bleibt die Darstellung der Figuren nicht eindimensional, auch wenn die Illusion einer „komplexen Gestalt“⁹¹⁸ dabei nicht entsteht. Die dargestellte Anlage seiner Skrupel könnte die Figur des Präsidenten in die Richtung einer Figurenentwicklung weisen. Dass eine solche Wandlung jedoch auch bei ihm nicht geschieht, verwundert nicht, da er selbst *expressis verbis* seine Wandlungsfähigkeit bereits zu Dramenbeginn ausgeschlossen hat (Ein „fünfzigjähriger Kopf [ist] zu zäh für das Lernen“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 21).

Durch das hohe Maß richtiger Selbst- und Fremdeinschätzungen vieler, fast aller Figuren, wie bereits für die Millers dargestellt (vgl. Kapitel II 4.2) und für Ferdinand und Luise noch zu zeigen sein wird (vgl. Kapitel II 4.5), zeigt sich eine für das Drama charakteristische Form der Figurenkommunikation. So ist die Präsenz von Selbst- und Fremdcharakteristik als notwendige Voraussetzung, nicht aber als hinreichende Bedingung der Subjektwerdung, wenn Individualisierung zuvor ausbleibt, im Drama erhöht. Eine Affinität des Dramas zu den für das bürgerliche Trauerspiel charakteristischen Wirkweisen wird augenscheinlich, ohne dass der Aspekt der Subjektwerdung zwingend einen Betrag zur Einordnung des Dramas in die Gattung leisten muss, wenn sich im Folgenden nicht bei anderen Figuren des Dramas Subjektwerdungsprozesse zeigen lassen.

Für Miller ist der letzte Auftritt, der bereits nach dem Tod seiner Tochter stattfindet, nicht mehr mit einer Frage der Positionierung verbunden. Seine Positionierung gegenüber der Tochter ist bereits mit den gemeinsam ersonnenen Fluchtplänen abgeschlossen. An das hier artikulierte Verbundenheitsgefühl mit seiner Tochter anschließend, verwundert es nicht, dass er „*in der fürchterlichsten Angst*“ (Kabale und Liebe, V, 8, S. 105) das Zimmer betritt, in dem kurz zuvor seine Tochter gestorben ist. Seine grausame Vermutung, seine Tochter könnte tot sein, die er in „Gift – Gift, schreit man, sei hier genommen worden“ (Kabale und Liebe, V, 8, S. 105) äußert, findet er bestätigt.

In seiner letzten Aussage greift er in seinem Horizont erneut zu Recht Ferdinand an, den er als „Giftmischer“ (Kabale und Liebe, V, 8, S. 107) bezeichnet, er solle sein „verfluchtes Gold“

⁹¹⁸ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

(Kabale und Liebe, V, 8, S. 107) behalten und fragt geradezu zynisch⁹¹⁹, ob er ihm „[s]ein Kind damit abkaufen?“ (Kabale und Liebe, V, 8, S. 107) wollte. Die argumentative Auseinandersetzung mit Ferdinand zeigt eine theoretische Möglichkeit der Wandlung der Figur, anders als beim Präsidenten. Allerdings wird in seiner drastisch formulierten Ablehnung der Handlungsweisen Ferdinands auch bereits deutlich, dass Ferdinand als Kommunikationspartner ihn zu einer solchen in der praktischen Umsetzung kaum bringen wird. Und so wartet er weder eine Antwort noch Ferdinands Tod ab, wenn er „aus dem Zimmer“ (Kabale und Liebe, V, 8, S. 107) stürzt.

Die heftige Erregung, die die Regieanweisungen seiner Reaktion damit zuschreiben, ist deutliches Zeichen der Ausnahmesituation in seinem Leben, die mit dem Tod der einzigen Tochter nun drastisch markiert ist. Neben der Schwellensituation im Leben seiner Tochter ist nun auch ihr Scheitern in den sie umgebenden gesellschaftlichen Zusammenhängen als einmaliges und unwiederholbares Erlebnis (vgl. Kapitel I 2) für die Figur markiert. So ist dieses Verhalten für ihn dramenkompositorisch dadurch bedingt, denn er hat alles gesehen, was er sehen muss. Sein Kind ist tot und alles andere ist für ihn nicht mehr relevant. An einem Verständnis für Ferdinand ist er nicht interessiert. Es ist nicht möglich, da er in keine weiterführende Kommunikation mit ihm eintritt, und in diese Kommunikation tritt er nicht ein, weil er sich seiner Gedankenwelt nicht nähern will. Seine Figurenkomposition erscheint an dieser Stelle im höchsten Maße als nicht dynamische⁹²⁰. Die Kommunikation, in diesem Fall deutlich als gewählte Nicht-Kommunikation markiert, ist erneut handlungsweisend nicht nur für die Lösung des Dramenkonflikts, sondern auch für die Positionierung der Figur Millers innerhalb dieser.

So schließt sich an dieser Stelle ein Kreis, innerhalb dessen Millers Weltbild geschlossen und funktional und für ihn richtig und lebbar bleibt. Der große Einschnitt dabei ist selbstverständlich der Tod seiner Tochter, der deutlich aufzeigt, wie beschränkt seine Machtmittel sind. Auf Grund dieser Beschränkung konnte er sie eben nicht vor dem Eingriff einer fremden Macht in seine häusliche Sphäre beschützen. Er verbleibt jedoch nicht in der Situation, sinkt zwar an der Leiche seiner Tochter zusammen, löst sich allerdings aus der Situation, verlässt die Leiche seiner Tochter und „stürzt“ in einem Gestus der Selbstbehauptung „aus dem Zimmer“ (Kabale und Liebe, V, 8, S. 107). So gelingt ihm auch innerhalb seines Rahmens die Behauptung seiner partiellen Machtposition, deren Beschränktheit, wie dargestellt, in tragischer Weise markiert

⁹¹⁹ vgl.: Applebaum-Graham: Passions and Possessions, S. 14.

⁹²⁰ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

ist. Seine Figurenkomposition zeigt damit die Notwendigkeit der nicht dynamischen⁹²¹ Beibehaltung der Merkmalskomplexe zur Selbstbehauptung der Figur in ihrem sozialen und gesellschaftlichen Umfeld. Diese steht im Zusammenhang mit dem von Beginn des Dramas an wegweisenden Versuch der Selbstbehauptung seiner Figur innerhalb des ihn umgebenden Sozialgefüges (vgl. Kapitel II 4.2.1).

In diesem Zusammenhang hat er bis zu seinem letzten Abgang von der Bühne die Typisierung als Hausvaters nicht verlassen, auch wenn die biologische Grundlage dieser Zuordnung, seine Vaterschaft, seit dem Tod seines einzigen Kindes fehlt. Auch seine Einschätzungen sind äußerst treffende Selbst- und Fremdeinschätzungen. Neben der Darstellung der möglichen Gefahrenlage seiner Familie (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 1, S. 6ff), der treffsicheren Beschreibung der Höfischen (vgl. *Kabale und Liebe*, II, 6, S. 42ff) und lebensweltlicher Grundsätze im Allgemeinen (vgl. *Kabale und Liebe*, V, 1, S. 86ff) ist seine letzte Frage („Giftmischer! Behalt dein verfluchtes Gold! – Wolltest du mir mein Kind damit abkaufen?“ (*Kabale und Liebe*, V, 8, S. 107) noch einmal eine pointierte Darstellung einer treffenden Beobachtung und deren reflektierter Einordnung. Die Reflexion seiner eigenen Entwicklung, als Bedingung einer möglichen Subjektwerdung im definierten Sinne (vgl. Kapitel I 2) fehlt, muss allerdings auch bei ihm mangels einer ebensolchen Entwicklung als Grundlage dieser Reflexionsbewegung ausbleiben.

4.4 „Das hab ich nicht verdient“⁹²² – Der Scheideweg der Lady Milford

Der geringe Umfang an Auftritten, die Lady Milford im Drama hat, sowie ihre Position innerhalb der Figurenkonstellation des Dramas siedelt die Figur eher außerhalb des Kreises der Hauptfiguren an. Die Darstellung einer Wandlung der Figur im Sinne einer Individualisierung im Drama erscheint daher zunächst unwahrscheinlich. Allerdings wird innerhalb ihrer Auftritte ein markanter Wandel, der sich in ihrer Abkehr vom Hof zeigt, inszeniert. Es gilt im Folgenden zu prüfen, wie dieser Wandel unter dem Gesichtspunkt der Subjektconstitution zu sehen und zu bewerten ist.

Lady Milford wird im Personenverzeichnis als „Favoritin des Fürsten“ (*Kabale und Liebe*, Personenverzeichnis, S. 2) eingeführt. Das Mätressenwesen der Zeit ist damit zugleich implizit erwähnt und eine deutliche Standes- und Funktionsbezeichnung umgangen⁹²³. So kann

⁹²¹ vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 241ff.

⁹²² *Kabale und Liebe*, II, 3, S. 32.

⁹²³ Vergleiche hierzu: Hanken: *Vom König geküsst*, S. 162ff.

zunächst eine Typisierung der Figur in Richtung der vergnügungssüchtigen Repräsentantin amoralischen höfischen Lebens erwartet werden. In der Fremdcharakterisierung durch Ferdinand als „privilegierte Buhlerin“ (Kabale und Liebe, I, 7, S. 22) wird diese Erwartung untermauert.

Bereits in ihrem ersten Auftritt äußert sie ihrer Kammerfrau gegenüber treffgenaue Beobachtungen des Hofes, grenzt sich von dessen Intriganz ab und bedauert sich selbst in ihrer Position als ‚Favoritin‘ des Fürsten, die „dem großen und reichen Mann auf dem Bettelstabe begegnet“ (Kabale und Liebe, II, 1, S. 26). Sie hat also bereits vor Dramenbeginn Reflexionen über sich und ihre Umwelt angestellt und wurde einer Typisierung als eitle, oberflächliche, extravagante Mätresse entweder nie gerecht oder hat sich bereits vor Einsetzen der Dramenhandlung von dieser entfernt. Die Merkmale der kritischen Selbstreflexion und der distanzierten Reflexion über den Hof sind von Anfang an angelegt. Sie ist zum einen in der Tradition des Mätressenwesens verankert⁹²⁴, knüpft zum anderen aber an die bereits ein Stück weit davon gelöste Position der Orsina in *Emilia Galotti* (vgl. Kapitel II 2.2) an. Anders als in *Emilia Galotti* tritt der Fürst, dessen Mätresse sie ist, in *Kabale und Liebe* nicht selbst auf. Es wird nicht eindeutig dargestellt, dass er ihrer überdrüssig geworden und sie in dem zeitlichen Umfeld der Dramenhandlung gegen eine andere Mätresse tauschen möchte, wenn auch in dem Umgang des Präsidenten mit der Brautwerbung für seinen Sohn (vgl. Kabale und Liebe, I, 7, S. 22f) und dem Wissen um die Gepflogenheiten des Mätressenwesens eindeutig ist, dass dies irgendwann passieren wird. Sie ist innerhalb des Dramengeschehens vielmehr selbst diejenige, die die amoralischen Verhaltensweisen des Hofes ablehnt. In diesem selbstbewussten Behauptungsgestus entspricht sie von Dramenbeginn an auch einer Typisierung im Sinne der „verlassenen, verratenen und gedemütigten Frau“⁹²⁵ nicht vollständig, tritt vielmehr teilindividualisiert von beiden möglichen Typisierungen bereits auf die Bühne. Ihre Figurenanlage ist damit von Dramenbeginn an eine dynamische⁹²⁶.

Innerhalb der Dramenhandlung finden drei weitere Zusammentreffen ihrer Figur mit anderen in Dialogen statt. Das folgende Zusammentreffen mit dem Kammerdiener, der ihr ein Geschenk des Fürsten überbringt und in diesem Zusammenhang Informationen über die menschenverachtenden Praktiken des Fürsten, das Geld zu beschaffen, von dem ihre Geschenke

⁹²⁴ Am Beispiel Madame de Pompadours, Mätresse des französischen Königs Ludwig XV., lässt sich historisch nachvollziehen, wie selbst eine einflussreiche Mätresse im französischen Zentralstaat, die auch nach Beendigung ihrer Intimbeziehung zum König einen gewissen Einfluss behielt (vgl.: Hanken: Vom König geküsst, S. 48), „mangels eines eigenen Apparates“ in hohem Maße von „der Gunst des Herrschers“ (Eva Kathrin Dade: Madame de Pompadour – Die Mätresse und die Diplomatie. Köln 2010, S. 17) abhängig war.

⁹²⁵ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

⁹²⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

finanziert werden, dient, neben der erneuten Darstellung der Korruptiertheit des Hofes, der Informationsübermittlung. In diesem Zusammenhang wird ihre Figur über ihre Positionierung zu dem Gehörten charakterisiert. Ihre Handlungen, wenn sie etwa „mit Entsetzen in den Sofa“ (Kabale und Liebe, II, 2, S. 29) fällt oder „heftig bewegt“ (Kabale und Liebe, II, 2, S. 29) aufsteht, charakterisieren sie dabei ebenso als moralisch integer, wie ihre in Abgrenzung formulierten Verurteilungen des Gehörten als „[a]bscheulich“ und „[f]ürchterlich“ (Kabale und Liebe, II, 2, S. 29). Gleichzeitig wird ihre Erkenntnis der besonderen Verwerflichkeit des Hofes in ihrer Aussage „schrecklich gehen mir die Augen auf“ (Kabale und Liebe, II, 2, S. 29) ebenso mitinszeniert wie ihr Selbstvorwurf in den Fragen „[u]nd ich hörte nichts? Und ich merkte nichts?“ (Kabale und Liebe, II, 2, S. 29). Der Aspekt ihrer Moralität wird betont.

Im nächsten Auftritt, gegenüber Ferdinand, der, indem sie hier ihr Vorleben referiert, eher expositorische Züge erhält, zeigt sie ihre hohe Reflexionsfähigkeit und die nun mehr und mehr erklärbare Abneigung gegenüber dem Hof erneut. Ihre „plötzliche Unmittelbarkeit, mit der sie Ferdinand begegnet, entwaffnet diesen“⁹²⁷ in seiner vormalig ablehnenden Haltung ihr gegenüber und gibt damit auch Rezeptionsanweisungen für den Rezipienten, diese Rezeptionshandlung Ferdinands nachzuvollziehen.

Ihre selbstbewusste Feststellung „[d]as hab[e] [sie] [...] nicht verdient“ (Kabale und Liebe, II, 3, S. 32) ist ebenso korrekt im Zusammenhang der Anschuldigungen Ferdinands wie bezogen auf ihre Selbstdarstellung: „[I]ch habe Kerker gesprengt – habe Todesurteile zerrissen, und manche entsetzliche Ewigkeit auf Galeeren verkürzt“ (Kabale und Liebe, II, 3, S. 35). Diese positive Selbstdarstellung zeigt sie zugleich tatsächlich als moralisch integre Figur innerhalb der höfischen Amoralität und die Form ihrer Darstellung ihre dabei im höfischen Umfeld notwendigerweise fehlende Bescheidenheit. Die Reflexionsfähigkeit, die sie hier zeigt, ist exponiertes Figurenmerkmal, nicht aber Produkt einer Figurenentwicklung innerhalb der Dramenhandlung.

Dabei schwankt sie insgesamt im Kommunikationsverhalten zwischen einer Überlegenheit, die sie, sich selbst charakterisierend, von ihrer Herkunft als englische Adlige „aus des unglücklichen Thomas Norfolks Geschlechte“ (Kabale und Liebe, II, 3, S. 33) ableitet, wenn sie etwa „mit Sanftmut und Hoheit“ (Kabale und Liebe, II, 3, S. 33) spricht, und einer Unterlegenheit als gefallene Adlige, die „[k]rank – ohne Namen – ohne Schutz und Vermögen“ (Kabale und Liebe, II, 3, S. 31f) als Kind aus England „nach Hamburg“ (Kabale und Liebe, II, 3, S. 31) gekommen sei. Der bis zu diesem Punkt in dieser Weise schwankend exponierten

⁹²⁷ Burger: Dasein heißt eine Rolle spielen, S. 209.

Figur bietet sich nun ein hohes Potenzial für eine Figurenentwicklung im weiteren Verlauf des Dramas. Der Dialog mit Luise ist der einzige, der sich der Figur im Drama für eine solche Entwicklung noch bietet. Inwiefern im Rahmen desselben eine solche Entwicklung stattfindet, soll im Folgenden analysiert werden.

Im Zusammentreffen mit Luise versucht sie sich sichtbar auf den Aspekt der Überlegenheitsdemonstration zu verlegen, wenn sie Luise etwa hinterrücks im „*gegenüber stehenden Spiegel*“ (Kabale und Liebe, IV, 7, S. 74) beobachtet, sie plakativ abwertend als „die arme Geigerstochter“ bezeichnet und ihr den „Trotzkopf“ (Kabale und Liebe, IV, 7, S. 74) ihres Vaters zuspricht. Dass damit zu großen Teilen die eigene Verletztheit kaschiert wird, ist bereits aus den vorausgegangenen Auftritten bekannt und so verlässt Lady Milford in diesem Auftritt ihre Position als Sympathieträgerin nicht gänzlich. So erscheint ein solcher Umgang mit Luise als sozial tiefer stehende Figur und als Konkurrentin um den Mann, von dessen Heirat sie sich eine Erlösung von allem vorausgegangenen Leid verspricht, nachvollziehbar im Zusammenhang mit den Erlebnissen ihrer dargestellten Figurenbiografie. In diesem Zusammenhang zeigt sie allerdings auch, dass ihre für sich selbst proklamierte Moralität nicht so weit geht, wie sie es tun müsste, um eine moralische Instanz des Dramas sein zu können. Ihre Aussage, „Seligkeit zerstören ist auch Seligkeit“ (Kabale und Liebe, IV, 7, S. 78), weist zwar erneut auf nachvollziehbare Verletztheit hin und steht dennoch jenseits der Moralität, die zuvor für sie hätte angenommen werden können. Es sind nicht „verschiedene Situationen“, in denen sie „immer wieder neue Seiten ihres Ich enthüllt“⁹²⁸; es ist aber zumindest eine für sie gänzlich neue Situation in der Kommunikation mit Luise, der sie sich hier stellt. Auch mischt sich in ihrer Anlage „Gutes und Schlechtes“⁹²⁹, sodass sich an dieser Stelle kurzzeitig die „Illusion einer komplexen Gestalt“⁹³⁰ einstellt. Die Figur erscheint damit erneut deutlich dynamisch⁹³¹ angelegt. Die Grundlage und damit die Möglichkeit einer Individualisierung der Figur ist auf diese Weise gegeben.

Luises Reaktion auf dieses herablassende Verhalten der Lady Milford ist von großer Festigkeit bestimmt. So lehnt sie das großzügige und dabei als deutliche Untermauerung ihres Unterschieds im sozialen Stand dargebotene Angebot der Anstellung als Kammerfrau ab. In der folgenden Argumentation verkehrt sich in Luises Standfestigkeit der Entsagung unter Verweis auf den möglichen Verlust ihrer „bürgerlichen Unschuld“ (Kabale und Liebe, IV, 7,

⁹²⁸ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁹²⁹ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁹³⁰ Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁹³¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

S. 76) die Hierarchie geradezu. Auch spricht sie Lady Milfort direkt auf deren Unglücklichsein an, das sie im Zusammensein mit dieser wahrzunehmen glaubt (vgl. *Kabale und Liebe*, IV, 7, S. 77). Dabei wird in diesem Dialog – „fast einzigartig in dem Drama – ein tatsächliches Gespräch“⁹³² dargestellt, das mit einem Eingehen der Figuren auf die Argumente der jeweils anderen einhergeht. Schließlich muss Lady Milford zugestehen: „Unerträglich, daß sie mir das sagt! Unerträglicher, daß sie recht hat!“ (*Kabale und Liebe*, IV, 7, S. 76).

Auch ihre Reflexionsfähigkeit zeigt sich dabei ohne innere Wandlung. Es ist vielmehr der Umstand, dass sie sich aller Möglichkeiten bedient hat, um Luise und Ferdinand zu entzweien und Ferdinand als den von ihr als solchen ausgemachten Heilsbringer zu gewinnen. Auch der letzte Schritt, Luise mit allen „*Brillanten*“ (*Kabale und Liebe*, IV, 7, S. 78), die sie besitzt, eine Entsagung von Ferdinand gleichsam abkaufen zu wollen, gehört zu derselben Strategie. Die Merkmalskomposition der Figur hat sich damit bis zu diesem Punkt nicht verändert.

In einem angeschlossenen Reflexionsmonolog nimmt sie für sich selbst das Vorbild von Luisens Entsagungskraft als Grund für ihren folgenden Umschwung vom Warten auf den Geliebten als „Rettung aus dem Sumpfe des Hoflebens“⁹³³ hin zu der nun folgenden Entscheidung, den Hof zu verlassen. Das „Einmalige und Unwiederholbare“⁹³⁴ des Erlebten als Voraussetzung für eine mögliche Individualisierung von einer Typisierung wird durch den deutlichen Einschnitt, der sich dadurch auch in ihrem Leben ergibt, betont. Sie vollzieht einen deutlichen Schritt im Drama, indem sie Konsequenzen aus dem im Drama über das ihr ohnehin Bekannte hinaus erfahrene Unrecht am Hof zieht. Der Schritt vom Hof weg ist auch für sie mit einem gesellschaftlichen Statuswechsel verbunden. Dass dieser ihr in ihrem denkenden Habitus nicht ohne Ehrverlust gelingen kann, stellt die gesellschaftliche Anklage, die über ihre Figur formuliert wird, dar. Der Umstand, dass sie durch ihren Weggang vom Hof auf Privilegien verzichtet, zeigt, dass die soziale Anklage im Drama nicht nur von der unterlegenen Schicht der Zunftbürgerlichen her formuliert ist. Mit ihrer Figur strebt auch eine im Standessystem Höherstehende, durch die Amoralität des Hofes begründet, soziale Veränderungen an.

In ihrer Figur waren zuvor beide Merkmalskomplexe angelegt: Die bis zum Hochmut gehende Großmut (vgl. *Kabale und Liebe*, IV, 8, S. 80), der sie sich nun gänzlich verschreiben will, wenn sie im folgenden Auftritt ihren Rückzug vom Hof auch tatsächlich verkündet, und das Buhlen um die Gunst Ferdinands. Das Buhlen ist ihr nicht geglückt, so könnte man abschätzig sagen, und daher verlegt sie sich nun stärker auf ihre andere Seite. Eine tatsächliche

⁹³² Duncan: >An Worte läßt sich trefflich glauben<, S. 27.

⁹³³ Grenzmann: *Der junge Schiller*, S. 60.

⁹³⁴ Pfister: *Das Drama*, S. 245.

Figurenänderung ihrerseits liegt folglich nicht vor, da beide Seiten bereits zuvor in der Anlage der Figur gezeigt waren, und dennoch wird in ihrem Reflexionsmonolog auch eine durch Luises Standpunkt angestoßene Veränderung der Perspektive dargestellt. Sie zeichnet eine dynamische⁹³⁵ Figurenkonzeption aus. So zeigt sie eine Entwicklungsfähigkeit in ihren Handlungsweisen, die das Figurenmerkmal der Flexibilität auch und gerade in Anknüpfung an ihre erzählten Fluchterfahrungen aus der Kindheit betont. Eine Änderung der Merkmalskomposition ihrer Figur liegt damit allerdings nicht vor. Moralisch ist ihr auch dieser Schritt durchaus anzurechnen. Allerdings ist der Standpunkt der kritisch-distanzierten Betrachterin des Hofes in ihrer Figurenexposition bereits angelegt. Sie zieht mit diesem Schritt lediglich konsequente Schlüsse aus ihren Einsichten, Erfahrungen und Bewertungen. Damit liegt zwar eine Verhaltensänderung bei ihr vor, nicht aber eine Wandlung innerhalb der Anlage der Figur. Durch ihre innerhalb der Dramenhandlung getroffene Entscheidung erscheint sie zwar als dynamische Figur⁹³⁶, ob sich daraus jedoch eine Figurenänderung nach dem endgültigen Abgang der Figur ergibt, ist nicht Thema des Dramas. Der sich möglicherweise anschließende „Versuch einer Ich-Autonomie [...] spielt sich nicht mehr auf der Bühne dieses Dramas ab“⁹³⁷. Eine Wandlung von einem, zwar in Anlehnung an zwei Typisierungen, selbst aber nur vage typisierten Ausgangspunkt ihrer Figur zu einem individualisierten und dabei selbstreflektierten Endpunkt ist damit nicht Bestandteil der Dramenhandlung von *Kabale und Liebe*. Dennoch nähert sich das Drama gerade in der Differenziertheit der dargestellten Unterscheidung zwischen der durchlebten Verhaltensänderung und einer möglichen Änderung in der Anlage der Figur dem Thema der Individualisierung und Subjektwerdung am engsten.

4.5 „Ich fürchte nichts – nichts – als die Grenzen deiner Liebe“⁹³⁸ – Ferdinand und Luise und die Liebe

Im Rahmen der vorliegenden Analyse ist nun für alle Hauptfiguren des Dramas, abgesehen von den beiden jungen Liebenden, festgestellt worden, dass sie zwar mehr oder weniger stark typisiert im Drama exponiert werden, allerdings keine Entwicklung von dieser durchleben, sich höchstens Situationen anpassen und innerhalb dieser Schwerpunkte setzen. Damit ist für den Betrag des Aspekts der Subjektconstitution zur gattungsdefinitiven Debatte im das Drama *Kabale und Liebe* die Frage entscheidend, ob Luise oder Ferdinand im Rahmen der von ihnen

⁹³⁵ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁹³⁶ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁹³⁷ Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 89.

⁹³⁸ *Kabale und Liebe*, I, 4, 14.

erlebten Liebe eine Entwicklung von den Typisierungen weg durchlaufen, in deren Rahmen sie, wie bereits dargestellt (vgl. Kapitel II 4.1 und 4.2), exponiert sind.

Die Liebe zwischen Ferdinand und Luise wird im Drama bezeichnenderweise zunächst über ihre problematische Auswirkung für die Familie Miller dargestellt (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 1-3, S. 5ff)). Es wird deutlich, welche gesellschaftlichen Schranken sich ihnen entgegenstellen. Diese gehen sowohl von der höfischen Hierarchisierung als auch von dem Selbstverständnis der Millers, das sich in den ersten drei Auftritten zeigt (vgl. Kapitel II 4.2), aus. Auch im ersten Zusammentreffen Ferdinands und Luisens ist nur noch von den negativen Aspekten, die ihnen aus ihrer Liebe erwachsen, die Rede. Vor allem Luise beschreibt dies für sich, revidiert ihren offenbar vormals von Liebe und einer aufkommenden Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft geprägten Standpunkt zu Ferdinand bereits vor dem ersten Zusammentreffen und reagiert in dem Moment, in dem sie ihn erwartet, mit einem Zittern (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 3, S. 13). Außerdem ist sie offenbar blass, was Ferdinand als erstes ihr gegenüber bemerkt (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 4, S. 13). Die auf starke Emotionalisierung hindeutende Reaktion zeigt die Außergewöhnlichkeit der Situation und legt das „Einmalige und Unwiederholbare“⁹³⁹ des Erlebens für sie nahe.

Auf seine Frage, mehr in „der Textsorte Verhör“⁹⁴⁰ als des „Gesprächs unter Liebenden“⁹⁴¹ artikuliert, hin beteuert sie, sie liebe ihn noch, leidet aber mit, „[d]aß du doch wüßtest, wie schön sich in dieser Sprache das bürgerliche Mädchen sich ausnimmt“ (*Kabale und Liebe*, I, 4, S. 14), direkt zu der Ständeproblematik über. Diese gibt sie als Trennendes an, so wie sie es offenbar empfindet, und spricht dabei markant „nicht von sich als einem Individuum, sondern von dem ‚bürgerlichen Mädchen‘“⁹⁴². So ist Luise nach ihren Auftritten mit ihren Eltern auch an dieser Stelle (vgl. auch Kapitel II 4.2) deutlich in Richtung der braven, im Sinne von treu ergebenen Bürgerstochter typisiert.

Ihre Problemlage ist deutlich. Auch – an dieser Stelle noch scheinbar unbemerkt – ihre Entscheidung, die sie über das gesamte Drama in die eine oder andere Richtung wendet, da sie durch hinzutretende Informationen in verschiedene Zusammenhänge tritt, ist im Kern an dieser Stelle bereits getroffen: Sie will entsagen. Ihre Figurenanlage erscheint damit nicht als dynamische⁹⁴³. Deutlich markiert steht dieser Entschluss vor dem ersten Zusammentreffen mit

⁹³⁹ Pfister: *Das Drama*, S. 245.

⁹⁴⁰ Claudia Pilling: *Linguistische Poetik und literaturwissenschaftliche Linguistik*. In: Susanne Beckmann / Franz Hundsnurscher (Hg.): *Sprachspiel und Bedeutung*. Tübingen 2000. S. 439-449, S. 444.

⁹⁴¹ Pilling: *Linguistische*, S. 444.

⁹⁴² Saße: *Liebe als Macht*, S. 44.

⁹⁴³ vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 241ff.

Ferdinand. Ein dafür nötiger Reifungsprozess ist bereits vor Beginn des Dramas abgeschlossen und steht in engem Zusammenhang mit der Typisierung als brave Bürgertochter, innerhalb derer sie exponiert ist.

Sie schwankt, was diese Entscheidung nun für sie bedeutet. So nimmt sie zum einen seine Hand, schüttelt aber gleichzeitig den Kopf (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 4, S. 14) und versucht, Ferdinand ihre Sicht mitzuteilen und ihn gegebenenfalls von der Richtigkeit ihrer Annahmen zu überzeugen:

LUISE: Du willst mich einschläfern, Ferdinand – willst meine Augen von diesem Abgrund hinweglocken, in den ich ganz gewiß stürzen muß. Ich seh in die Zukunft – die Stimme des Ruhms – deine Entwürfe – dein Vater – mein Nichts. (*Erschrickt, und läßt plötzlich seine Hand fahren*) Ferdinand! ein Dolch über dir und mir! – Man trennt uns! (*Kabale und Liebe*, I, 4, S. 14).

Die Frage nach dieser Bedeutung, bei der sie schwankt, ist wichtig für eine mögliche Entwicklung sowohl ihrer als auch seiner Figur. Hier ergäben sich Anknüpfungspunkt für eine Annahme einer dynamischen Figurenkonzeption⁹⁴⁴ und einer möglichen Figurenentwicklung. Da für beide mit der Perspektive einer gemeinsamen Zukunft als Liebespaar eine Neupositionierung innerhalb des sie umgebenden gesellschaftlichen Schemas verbunden wäre, stehen sie mit dem einseitig von Luise gefassten Entschluss der Entsagung vor dem Problem einer Umorientierung, was diese Positionierung anbelangt, und vor einen Widerspruch zu der Typisierung, innerhalb derer sie exponiert wurden.

Luises Sorgen werden von Ferdinands Seite jedoch weder ernst genommen⁹⁴⁵ noch erwidert. Die Entschlusskraft, die sie bereits aufgebracht hat, nimmt er nicht wahr und versucht stattdessen in der Folge immer wieder, sie von diesem Gedanken der Entsagung abzubringen („Wer kann [...] die Töne eines Akkords auseinander reißen“ (*Kabale und Liebe*, I, 4, S. 14). Er wird auch in der Konstellation mit Luise als junger, sorglos liebender Enthusiast exponiert (vgl. auch Kapitel II 4.1). Er beharrt Luise gegenüber auf seiner Meinung, dass ihre Liebe im Sinne einer Liebesbeziehung lebbar wäre, um genau in dieser Typisierung, in deren Richtung er exponiert ist, verbleiben zu können. Eine mögliche Typisierung als „gehorsame[r] Sohn“ (*Kabale und Liebe*, I, 5, S. 17) hat er ohnehin, wenn er sie jemals signifikant erfüllt hat, bereits zu Beginn der Dramenhandlung verlassen (vgl. Kapitel II 4.1). Überdies kann er diese auf Grund der Intriganz seines Vaters nicht moralisch integer akzeptieren beziehungsweise

⁹⁴⁴ vgl.: Pfister: *Das Drama*, S. 241 ff.

⁹⁴⁵ vgl.: Dahnke / Vogel: *Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel*, S. 77, Guthke: *Kabale und Liebe*, S. 75, Michelsen: *Ordnung und Eigensinn*, S. 210 (Michelsen verwendet den Begriff des Subjekts in diesem Zusammenhang in der Gegenüberstellung zum Objektcharakter eines Menschen und damit abweichend von der Begriffsnutzung der vorliegenden Arbeit), Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 43.

ausfüllen. Es zeigt sich erneut, wie eng die Suche nach eigener Individualität und möglicher Subjektwerdung mit Aspekten der Moralität und Wertekosmen zusammenhängt, ohne selbst Teil des Diskurses um bürgerliche Moralität zu sein. Daraus folgend wird auch deutlich, weshalb sich im Fadenkreuz des Intrigengeflechts des Dramas ein Trauerspiel der Bürgerlichen ergibt.

Dass er ihre Sorgen nicht ernst nimmt, ist deutlich, zumal Luises Befürchtungen nicht von der Hand zu weisen sind. Allerdings gibt es bis an diese Stelle auch keinen Grund, an der Aufrichtigkeit dieser Gefühlsäußerungen und der Lebbarkeit ebendieser zu zweifeln – zumindest seinem Weltbild und seinen Moralmaßstäben nach. Versteckter wird in der zitierten Aussage (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 4, S. 14) aber auch ihr fehlendes Vertrauen zu Ferdinand deutlich. In der Assoziationskette „Ich seh in die Zukunft – die Stimme des Ruhms – deine Entwürfe“ (*Kabale und Liebe*, I, 4, S. 14) wird sie nicht nur als klug weiterdenkend, sondern auch als misstrauisch charakterisiert. Sie traut Ferdinand trotz aller seiner Liebesschwüre nicht zu, den Versuchungen der Möglichkeiten von Ansehen und Aufstieg, die sich ihm bieten, dauerhaft für sie zu entsagen.

Damit ist auch ihr Problem mit der Liebesbeziehung als Problem mit der Typisierung, in deren Richtung ihre Figur exponiert wurde, aufgezeigt. Anders als Ferdinand, dem eine mögliche Positionierung als „gehorsame[r] Sohn“ (*Kabale und Liebe*, I, 5, S. 17) seinem Vater gegenüber bereits vor Dramenbeginn aus moralischen Gründen verstellt war, würde Luise ihre Position als brave Bürgertochter durch ein Einlassen auf eine Liebesbeziehung mit Ferdinand verlieren. Eine Position als ehrenhafte Hausherrin, die innerhalb ihres Weltbildes durch die Bindung mit einem Mann anzustreben wäre, erreicht sie durch die standesübergreifende Liebesbeziehung mit Ferdinand nicht, wenn diese nicht durch eine Ehe legitimiert würde. Zu dieser gibt es im Drama zwar Andeutungen (vgl. *Kabale und Liebe*, I, 2, S. 9 und I, 5, S. 16), allerdings keinerlei direkte oder gar konkrete Vorstellungen seitens Ferdinands. Die markante Stelle im Leben am Übertritt zum Erwachsenenleben wird auch in diesem Drama bedeutsam (vgl. Kapitel II 1.4.3 und 2.4.2). So kann sie sich auf seine Treue ihrem Weltbild nach auch nicht verlassen. Das Risiko, das sie einzugehen hätte, ist hoch. Daher kämpft sie argumentativ Ferdinand gegenüber um ihre Möglichkeit eines Verbleibs innerhalb des für sie exponierten gesellschaftlichen Bereichs der Bürgertochter.

Vielfach wurde beschrieben, dass Ferdinand in Aussagen wie „Ich fürchte nichts – nichts – als die Grenzen deiner Liebe“ (*Kabale und Liebe*, I, 4, S. 14) eine Ignoranz gegenüber ihren

Befürchtungen, ihrer Gefühlslage und ihrer gesamten Welt zeige⁹⁴⁶. Auf der anderen Seite wird hier aber auch deutlich, dass auch Luise andersherum seiner Gefühlswelt unverständlich gegenübersteht. Es ist für sie als Außenstehende des Hofgeschehens schwer, die absoluten Gefühlsbezeugungen Ferdinands von den Verhaltensweisen der Galanterie⁹⁴⁷ zu unterscheiden. Sie hat Angst, Opfer ebendieser zu werden, was in ihrem Denken ein großes Problem für sie darstellen würde. Entschuld- und verstehbar ist dieses Misstrauen damit, dennoch ist es ein Verhalten Ferdinand gegenüber, das das von Dramenbeginn an bestehende Misstrauen von diesem Moment des Dramas an auch handlungsweisend zu etwas Trennendem zwischen beiden Liebenden werden lässt.

„Man trennt uns!“ (Kabale und Liebe, I, 4, S. 14), eine unpersönlich formulierte Aussage ihrerseits, zeigt zugleich kluge Einsicht in die Wirkmechanismen der Intrigen und der Hierarchien des Hofes und Resignation, was die eigene Kraft- und Willensleistung sowie die antizipierte Einflussmöglichkeit und den -willen Ferdinands anbelangt. Dabei wirkt bereits von ihrem ersten Treffen an noch ein weiterer Mechanismus trennend zwischen beiden Liebenden: Ferdinand schwärmt von der „Handschrift des Himmels in Luisens Augen“ (Kabale und Liebe, I, 4, S. 14) und Luise postuliert, dass Ferdinand für sie „geschaffen [sei], [ih]r zur Freude vom Vater des Liebenden“ (Kabale und Liebe, I, 3, S. 12). Damit ist in beiden Fällen die Liebe zu dem Gefühl der Liebe – mehr als zu dem Gegenüber⁹⁴⁸ – bezeichnet. Wie sie sich „über die Liebe und in ihrem Bereich äußern, das kennzeichnet nicht in erster Linie ihr empirisches Wesen, sondern die Stelle, die sie in der metaphysischen Ordnung der Welt repräsentieren“⁹⁴⁹. Beide sind dabei stärker mit dem Gefühl der Liebe an sich als mit dem jeweils anderen beschäftigt. Für den einen bedeutet es die Daseinsberechtigung innerhalb der neugefundenen Position des enthusiastischen Liebhabers, innerhalb derer er exponiert ist, für die andere die Bedrohung ihrer gesellschaftlichen Position als brave Bürgertochter. In dieser, so

⁹⁴⁶ vgl.: Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 77, Guthke: Kabale und Liebe, S. 75, Michelsen: Ordnung und Eigensinn, S. 210 (Wie bereits dargestellt verwendet Michelsen den Begriff des Subjekts in diesem Zusammenhang in bloßer Gegenüberstellung zum Objektcharakter eines Menschen und damit abweichend von der Begriffsnutzung der vorliegenden Arbeit), Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 43.

⁹⁴⁷ „Schon das Signalwort ‚Galanterie‘ weist voraus auf das in fratzenhafter Verzerrung gezeichnete, höfische Anti-Bild empfindsamer Liebe“ (Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 41). Siehe für eine Begriffsdefinition der Galanterie, wie bereits dargestellt: Florack: Galanteriekritik, S. 209ff. Für einen Überblick der Forschungsansichten und Begriffsverwendungen zur Galanterie siehe, wie ebenfalls bereits erwähnt: Meyer-Sickendiek: Zärtlichkeit, S. 30f, sowie für eine Interpretation der *Carte de tendre*: Gelzer: Konversation, S. 60ff. Für das Drama *Kabale und Liebe* siehe hierzu auch: Nibbing: Rhetorik des Schweigens, S. 63.

⁹⁴⁸ vgl.: Michelsen: Ordnung und Eigensinn, S. 203ff sowie 210, Saße: Liebe als Macht, S. 36f, Schulte: Schillers *Kabale und Liebe*, S. 85.

⁹⁴⁹ Binder: *Kabale und Liebe*, S. 253f.

nachvollziehbar wie dennoch letztlich egoistischen Beschäftigung beider, verliert jeder von beiden mehr und mehr den Blick für den jeweils anderen⁹⁵⁰.

Es wird im folgenden Dramenverlauf nicht nur deutlich, dass Ferdinand blind für Luises Welt ist, sondern, wie bereits erwähnt (vgl. Kapitel II 4.1 und 4.2), ist Luise es ebenfalls für seine. So übernimmt sie letztlich keine Verantwortung dafür, was sie auch in sein „junges friedliches Herz geworfen“ (Kabale und Liebe, I, 4, S. 15) hat, indem sie seine Gefühle offenbar vor Beginn der Dramenhandlung erwidert hat. Dass beide in der dargestellten Weise verhaftet in ihren Denkstrukturen sind, als nicht dynamische Figurenkompositionen⁹⁵¹ erscheinen, sich zwischen beiden Auftritten nicht gewandelt haben und Luise wie von ihr beschrieben verbunden mit ihrem Elternhaus, vor allem dem Vater, ist, stellt die an dieser Stelle vollständig exponierte Basis für die Angreifbarkeit beider für die Intrige dar. Dies zeigt sich besonders am Ende der Szene, wenn Luise vorgibt: „Meine Pflicht heißt mich bleiben und dulden“ (Kabale und Liebe, III, 4, S. 58). Ferdinand mutmaßt daraufhin: „Schlange, du lügst. Dich fesselt was anders hier“ (Kabale und Liebe, III, 4, S. 58). Es wird deutlich, dass die Liebe mit der „lediglich beschleunigenden, keineswegs verursachenden Intrige“⁹⁵², mit der sie im Titel so eng verwoben scheint und an der sie im Drama zu scheitern scheint, nur mittelbar verbunden ist. Das Potenzial zum Scheitern der Beziehung steckt zu einem großen Teil „in der unterschiedlichen Anlage der Protagonisten, die fast zwangsläufig zu Schwierigkeiten bei der Kommunikation führt“⁹⁵³, selbst. So ist Luise, „dem Vater – den Vätern – gehorchend, der Welt der Vaterordnung zugehörig; Ferdinand allein, pochend auf seinen Eigensinn, als Empörer von ihr ausgeschlossen“⁹⁵⁴. Beide beharren in der dargestellten Weise auf einem Verbleib innerhalb des gesellschaftlichen Bereichs, in dem sie ihrer Typisierung nach exponiert wurden.

Was Ferdinand und Luise „in ihrer Liebe wollen, ist im Grunde genommen Selbstbestimmung“⁹⁵⁵. Der Aspekt der Selbstbestimmung hängt eng mit dem der Individualisierung zusammen, ist aber nicht gleichbedeutend. Luise sucht, von der Einzigartigkeit des Erlebten überwältigt, in ihrer Selbstbestimmung gerade die Rückkehr in die Typisierung der braven Bürgertochter, in der sie exponiert ist. Dass Ferdinand sich bereits vor beziehungsweise zu Dramenbeginn von einer Typisierung im Bereich des ‚gehorsamen Sohns‘

⁹⁵⁰ Dabei muss immer wieder berücksichtigt werden, dass sie diese Selbstbeschäftigung unter massiven Anfeindungen von ‚außen‘, dabei gleichzeitig aber aus ihrer nächsten Umgebung vornehmen. Der vorgestellte ‚Egoismus‘ ist in der Extremsituation, in der sich beide über die gesamte Dramenhandlung hin befinden, also relativ zu betrachten.

⁹⁵¹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁹⁵² Liewerscheidt: Die Macht der Bühne, S. 176.

⁹⁵³ Wentzlaff-Mauderer: Wenn statt des Mundes Augen reden, S. 136.

⁹⁵⁴ Michelsen: Ordnung und Eigensinn, S. 221.

⁹⁵⁵ Koopmann: >Kabale und Liebe<, S. 299.

losgesagt hat und in diese nicht zurückkann, stellt das Konfliktpotenzial dar. Er kämpft seinerseits um den Verbleib innerhalb der Typisierung als junger, liebender Enthusiast, die für ihn der einzig sinnstiftende Lebenszusammenhang nach Verlassen der Typisierung als „gehorsame[r] Sohn“ (Kabale und Liebe, I, 5, S. 17) ist. Dazu benötigt er allerdings die soziale Einheit, die die Liebesbeziehung mit Luise für ihn darstellt und die diese ihm im Begriff ist zu verwehren. Der Interessenskonflikt ist markant und für beide Figuren mit Blick auf ihre Daseinsberechtigung existenziell am Übertritt in einen anderen gesellschaftlichen Status – der an dieser Stelle erneut beiden Figuren an der bereits thematisierten Schnittstelle im Leben (vgl. Kapitel II 1.4.3 und 2.4.1) – misslingt.

Auch in der Merkmalskomposition der beiden jungen Liebenden mischt sich damit letztlich Gutes mit Schlechtem⁹⁵⁶. Ein Aspekt der Anlage einer komplexen Gestalt als Grundlage für eine mögliche Individualisierung ist damit bei beiden Figuren gegeben. Bis zu diesem Zeitpunkt stellen sich die Figurenkonzeptionen jedoch nicht als dynamische⁹⁵⁷ dar und es stellt sich die Frage, ob eine Figurenentwicklung im Sinne der Individualisierung von den exponierten Typisierungen stattfindet, was im Folgenden zu analysieren ist.

Dass Ferdinand und Luise bis zu ihrem nächsten Zusammentreffen keine Entwicklung durchlebt haben, zeigt sich erneut in ihren ersten Aussagen beziehungsweise im Handeln. So wirft sich Luise „*laut schreiend um den Hals*“ (Kabale und Liebe, V, 2, S. 89) des Vaters, als Ferdinand auftritt, was parallel zu dem Zittern bei ihrem ersten Zusammentreffen (vgl. Kabale und Liebe, I, 3, S. 13) ist. Auch Ferdinand ist mit seiner folgenden Annahme, „[d]ein Bekenntnis ist schrecklich, aber schnell und gewiß“ (Kabale und Liebe, V, 2, S. 89), nicht nur bei seiner zuvor durch die Intrige gewonnenen Meinung, sie habe ihn betrogen, geblieben. Vielmehr bleibt er auch bei seiner Vorgehensweise, schnell, ohne rückversichernde Kommunikation mit dem Gegenüber von dessen Verhalten und knappen Äußerungen auf dessen Gesinnung und vormalige Handlungen zu schließen. Luise benennt diese dezidiert als Teil des Problems (vgl. Kabale und Liebe, V, 7, S. 102). Diese Vorgehensweise ist von Anfang des Dramas an bei seiner Figur exponiert und darüber hinaus im Folgenden ursächlich für die folgende Katastrophe mit verantwortlich.

Der häufig vorgebrachte Vorwurf⁹⁵⁸, Ferdinand müsste merken, dass Luise den Brief nicht in dem Sinne geschrieben haben kann, wie er es denkt, und dass ihre Gesinnung keine andere ist

⁹⁵⁶ vgl.: Platz-Waury: Drama und Theater, S. 81.

⁹⁵⁷ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁹⁵⁸ vgl.: Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 77, Guthke: Kabale und Liebe, S. 75, Michelsen: Ordnung und Eigensinn, S. 210 (Wie bereits dargestellt, weicht Michelsens Verwendung des

als zuvor, wenn er offen für eine Betrachtung ihrer Lage wäre, lässt sich schwerlich halten. Er fragt gleich vierfach die wortgleiche Frage: „Schriebst du diesen Brief?“ (Kabale und Liebe, V, 2, S. 91 und 92). Es zeigt sich ein hohes Maß an Ungläubigkeit seinerseits. Die Konfrontation mit dem Brief stellt eine absolut neue Situation dar, in der sie allerdings ebenfalls keine neue Seite ihres Ichs zeigen. Schließlich glaubt er ihrer direkten Bestätigung: „Ich schrieb ihn“ (Kabale und Liebe, V, 2, S. 92). Mehr kann er in seinem Horizont und seiner Wertewelt nach nicht tun, um eine Entzweiung mit Luise bis hin zu einer Konfrontation zu vermeiden. Dies ist – nachvollziehbar, wie dargestellt – und dennoch unmittelbar handlungsweisend und die Katastrophe bedingend, die markanteste Stelle der Nicht-Kommunikation im Drama. Es wird ein großes Bemühen um eine Kommunikation und die Annahme eines großen Potenzials in dieser zur Konfliktlösung deutlich. Gleichzeitig wird das Scheitern der Kommunikation als konstruktives Lösungsmittel im Zusammenspiel mit den umgebenden Zwängen deutlich. Die Zwänge stellen dabei die von beiden Figuren als zwingend wahrgenommenen Bedingungen für den Verbleib innerhalb der exponierten gesellschaftlichen Platzierung der jeweiligen Figur dar.

So passen auch beide Verhaltensweisen Ferdinands, sowohl das rasend Eifersüchtige als auch der ungläubig gut meinende Liebende in ihm, zu der für ihn exponierten Typisierung als junger, liebender Enthusiast. Innerhalb dieser will er bleiben. Nach dem Austreten aus der „Kindespflicht“⁹⁵⁹ ist dies die einzige sinnerfüllende Perspektive, die er in den ihn umgebenden Gesellschaftsstrukturen hat. Auch für seine Figurenanlage wird also deutlich, dass die fehlende Dynamik in der Anlage seiner Figurenmerkmale sich aus der subjektiven Notwendigkeit des Verbleibs innerhalb einer Typisierung ergibt.

Auch er bedient sich in diesem Zusammenhang des Eides als letztem Mittel. Es ist der Versuch, die Möglichkeiten der Kommunikation auf eine höhere Ebene zu heben, indem dem gesprochenen Wort durch die Eidaussage mehr Gewicht verliehen wird. Sie tut dies, wenn sie antwortet: „Ich schrieb ihn“ (Kabale und Liebe, V, 2, S. 92). Diese Aussage ist zwar faktisch richtig, aber dennoch weiß sie sehr gut, dass sie ihm damit ihre Schuld bestätigt. Die Konzeption der Szene lässt zu, dass sie faktisch richtig antwortet und dabei dennoch keine richtige Angabe macht. Indem Ferdinand nicht nach der Wahrheit des im Brief Geschriebenen fragt, sondern ob sie ihn geschrieben hat, kann sie ihre Autorschaft des Briefes bestätigen, ohne zu lügen. Sie weiß allerdings sehr wohl, dass dies nicht das ist, was Ferdinand wissen will. Indem sie den

Begriffs des Subjekts in diesem Zusammenhang in bloßer Gegenüberstellung zum Objektcharakter eines Menschen von der Begriffsnutzung der vorliegenden Arbeit ab), Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 43.

⁹⁵⁹ Schings: Luise Millerin, S. 29.

Nebensatz ‚aber unter Zwang und unter Vorspiegelung falscher Tatsachen‘ verschweigt, entscheidet sie sich nicht nur gegen eine gemeinsame Klärung des Konflikts mit ihrem Geliebten. Indem auch vorsätzliches Weglassen von zum Verständnis notwendigen Informationen eine Form der Lüge darstellt, leistet sie an dieser Stelle vielmehr auch einen ‚halben Meineid‘⁹⁶⁰: Sie schwört wahrheitsgemäß, den Brief geschrieben zu haben, verschweigt jedoch die wahren Umstände. Die Aussage ‚Ja, aber unter Zwang‘ wäre die vollständig wahrheitsgemäße Antwort auf seine Frage. Auch zu dieser Entscheidung wird sie jedoch gedrängt, da ihr ihr Vater in der Aufforderung ‚noch das einzige Ja, und alles ist überwunden‘ (Kabale und Liebe, V, 2, S. 91) die Prioritätensetzung gleichsam abnimmt.

Dass beide an der großen Bedeutung ihres jeweiligen gesprochenen Wortes festhalten, jedoch auf dieser Basis keine gemeinsame sinnstiftende und zielführende Kommunikation möglich ist, ist in erster Linie ein markantes Scheitern von Kommunikation als Lösungsmittel. Allerdings steht dieses Scheitern in direktem Zusammenhang mit der Figurenbeziehung. So ist es Luise lieber, Ferdinand gegenüber eine Form des Meineids zu leisten, als den Eid gegenüber Wurm zu brechen, den Vater und ihre Wiederannäherung an diesen zu gefährden. Das Vertrauen innerhalb der Beziehung und die Kommunikation zwischen beiden Liebenden beeinflussen ihr jeweiliges Gelingen also gegenseitig.

Das Leisten eines ‚halben Meineid[s]‘⁹⁶¹ stellt einen Bruch innerhalb der Logik ihres Horizonts, nämlich innerhalb ihrer Moralität dar. Es ist erneut die soziale Position der braven Bürgertochter, die sie an den zuerst geschworenen Eid bindet und sie dem Drängen des Vaters in Ferdinands Beisein nachgeben lässt. Allerdings wird deutlich, dass nicht wirklich die Bindung an einen Eid als solches, die sie durch ihren bürgerlichen Wertehorizont empfindet, ausschlaggebend für den weiteren Gang der Handlung ist. Sie stellt vielmehr den einen Eid höher als den anderen. Gegenüber Ferdinand lügt sie, gerade weil sie behauptet, einen anderen Eid nicht brechen zu können. Es wird deutlich, dass sie aus Angst um ihren Vater, vor der Schrecklichkeit des Hofes und aus Angst um ihre väterliche Bindung handelt und nicht aus moralischem Bindungsempfinden an einen Eid. Luise wird damit nicht zu ‚einer Märtyrerin des bürgerlichen Gewissens‘⁹⁶². Zwischenmenschliche Verbindung als Garant für ihre angestammte gesellschaftliche Position, nicht aber bürgerliche Moralität wird im Drama handlungsweisend⁹⁶³. Luise wird an der Stelle möglicher Selbstbehauptung ihres individuellen

⁹⁶⁰ Sautermeister: Aufklärung und Körpersprache, S. 630.

⁹⁶¹ Sautermeister: Aufklärung und Körpersprache, S. 630.

⁹⁶² Alt: Herz, Schrift und Eid, S. 12.

⁹⁶³ Selbstverständlich könnte an dieser Stelle argumentiert werden, die zwischenmenschliche Bindung der Tochter an den Vater beruhe sowohl in ihrer emotionalen Verbundenheit als auch in ihrer treuen Pflichterfüllung auf

moralischen Bewusstseins mit ihrer familiären Bindung konfrontiert, weil deutlich wird, dass „Individualität, wie Schiller sie hier denkt, [...] über den Rahmen der Familie hinauswachsen“⁹⁶⁴ müsste. Diese zu verlassen ist Luise nicht bereit und in der Lage.

Es ist festzustellen, dass die Handlungsweisen beider junger Liebender nachvollziehbar und aus ihrem Horizont begründbar sind. Beide hängen dabei mehr an ihrem Gedankenbild als an einer Figur. Gleichzeitig wird deutlich, dass keine Perspektivänderung bei einer der beiden Figuren und damit auch keine Figurenentwicklung feststellbar ist. Beide bleiben in ihrer Figurentypisierung verhaftet und erscheinen nicht dynamisch⁹⁶⁵. Sie gehen einen möglichen Schritt in Richtung Individualität nicht. Gleichzeitig reflektieren sie aber beständig und zeigen dabei, wie bereits erwähnt, ein hohes Maß an Selbst- und Fremdcharakterisierungs-kompetenz. Das kommunikative Verhalten der Figuren kommt in diesem Zusammenhang zu seiner deutlichsten Wirksamkeit. Dabei reflektieren sie in großen gesellschaftlichen Zusammenhängen, da sie auch selbst in den durch ihre Typisierungen vorgegebenen gesellschaftlichen Zusammenhängen verbleiben.

Indem Luise für sich selbst proklamiert, dass die Schranken dieser Unterschiede im Tod verschwinden und dass „der Tod [...] alle Eide auf[hebt]“ (Kabale und Liebe, V, 7, S. 104) und sterbend Ferdinand dann doch die Wahrheit erzählt, findet eine scheinbare Wiederannäherung beider statt. Allerdings gehen beide nicht in einen gemeinsamen Suizid, sondern Luise wird von ihm getötet. „Ferdinand spricht sich zwar schuldig, einen Mord begangen zu haben, doch die selbstkritische Einsicht in den Absolutismus der Liebe, die er zum >Bund der Herzen< schwärmerisch stilisiert, hat Schiller seinem Helden verwehrt“⁹⁶⁶. In der gottähnlichen Stilisierung des Gefühls der Liebe, in der sich beide Figuren hier treffen, entfernen sich die Figuren von dem gemeinsamen Bewertungsgrundsatz der Hochschätzung irdischen Lebens, der für das Drama insgesamt allerdings bestehen bleibt. In der Divergenz der Bewertung der Figuren und der Bewertung im Gesamthorizont des Dramas liegt die Tragik des Dramenfinals. Entscheidend für seine Bewertungsänderung ist nicht nur die als enttäuschte angenommene konkrete Liebe zu Luise, sondern auch die Problematik der Neuplatzierung in der ihn

bürgerlichen Werten und einer bürgerlichen Moralität. Es wird allerdings an keiner Stelle deutlich, dass Luise eine solche moralische Grundlage über eine intuitive Übernahme im Rahmen ihrer Sozialisation als aktive Trägerin übernommen hat. Die Moralität, derer sie vorgibt Trägerin zu sein, indem sie sich auf die Eidleistung fokussiert, stellt sich als Gegensatzpaar mit der Emotionalität der familiären Bindung dar.

⁹⁶⁴ Herrmann: Musikmeister Miller, S. 246.

⁹⁶⁵ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁹⁶⁶ Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 220.

umgebenden Gesellschaft⁹⁶⁷, da seine zuvor eingegangene Platzierung an seiner Liebe und deren Verwirklichung hängt und nun für ihn unmöglich geworden ist⁹⁶⁸.

Luise kann sich sterbend der seinerseits angenommenen Schuld vor ihm entledigen, indem sie von der eidgebundenen Erpressung durch Wurm und den Präsidenten von Walter erzählt. Dabei wird noch einmal deutlich, wie wichtig das kommunikative Verhalten und das gesprochene Wort zwischen beiden sind. Sie erwähnt nur einmal „[i]ch sterbe unschuldig“ (Kabale und Liebe, V, 7, S. 104) und Ferdinand ist sofort bereit, sein gesamtes angenommenes Bild von dem, was passiert ist, zu revidieren, was er im Folgenden auch tut. Das gesprochene Wort wird für beide Einzelfiguren und für die Bindung beider aufgewertet. Auch die Bindungskraft der zwischen beiden entstandenen Beziehung erscheint in einem anderen Licht.

Dass Ferdinand ihr sofort glaubt, zeigt die Stärke der Bindung zwischen beiden Figuren. Allerdings wendet Ferdinand seine Gedanken sofort wieder von Luise ab, wenn er zunächst sich selbst im Zentrum sieht und seine „Mannheit“ (Kabale und Liebe, V, 7, S. 104) wieder spürt, und kurze Zeit darauf seine Gedanken auf die Rache wider den „Mörder und Mördervater“ (Kabale und Liebe, V, 7, S. 104), also seinen Vater, richtet. Er „[w]ill hinaus“ (Kabale und Liebe, V, 7, S. 104), bevor sie ihre letzten Worte sagt, ohne die Zweisamkeit der letzten Augenblicke erleben zu wollen. Er kehrt allerdings nach deren letzten Worten noch einmal zu der Sterbenden zurück und gibt die Absichtserklärung ab, ihren letzten Willen, seinen Vater zu schonen, zu achten (vgl. Kabale und Liebe, V, 7, S. 104), beschäftigt sich dann allerdings wiederum mit den Möglichkeiten seines weiteren Vorgehens (vgl. Kabale und Liebe, V, 7, S. 104f).

Auf diese Weise lenkt er die Aufmerksamkeit von ihr, von der Einzelperson, ab auf die moralischen Zusammenhänge, ihren Tod bei den ursächlich Schuldigen zu rächen. Dies ist erneut kein verwerflicher – im Gegenteil, gesellschaftlich gesehen, – ein aktiver Aspekt seiner Moralität. Allerdings blickt er auch dabei auf das dargestellte Prinzip der Liebe, mehr zum Gefühl der Liebe als zu einer Person. So zeigt sich auch, dass sie zwar scheinbar im Sterben vereint sind, da ihre Wissensunterschiede aufgehoben sind, allerdings doch vereinzelt, da die Unterschiede in der Anlage beider Figuren hierbei derartig aufgezeigt werden, dass dies durch die Aufhebung der Wissensunterschiede nicht mehr in die ursprüngliche Bindung zurückgeführt werden kann.

⁹⁶⁷ vgl.: Herrmann: Musikmeister Miller, S. 240.

⁹⁶⁸ vgl.: Grenzmann: Der junge Schiller, S. 56.

Nach dem Erleben dessen, was die Intrige des Präsidenten und Wurms ihnen zufügte, dass das „Elend [beider, M. F.] [...] so hoch gestiegen [ist], daß selbst Aufrichtigkeit es nicht mehr vergrößern kann“ (Kabale und Liebe, IV, 7, S. 76f) ist eine Rückkehr in zuvor gelebte gesellschaftliche Position unmöglich. Im Drama wird dies faktisch wie metaphorisch durch das bereits genommene Gift (vgl. Kabale und Liebe, V, 7, S. 100) deutlich. Auf Grund der dargestellten nicht dynamischen Figurenanlagen⁹⁶⁹ und Merkmalskompositionen ist jedoch auch an dieser Stelle eine Wandlung der Figuren ebenfalls unmöglich. Ferdinand und Luise sterben somit nicht, wie die Protagonisten der vorherigen Dramen, bei dem scheiternden Versuch der Wiedereinordnung des neu entstandenen Individuums in die es umgebende Gesellschaftsordnung. Sie scheitern vielmehr an der fehlenden Loslösung aus der zuvor für sie definierten gesellschaftlichen Platzierung. Ihr Lösungsansatz der Kommunikation scheitert an ihrer eigenen Prioritätensetzung, die an dem Verbleib in der für sie exponierten gesellschaftlichen Platzierung orientiert ist. Diese führt auch zu der im Drama faktisch den Tod begründenden Gabe des Gifts. Dass sie keinerlei Zukunftsperspektive haben, zeigt sich darin, dass Luises Idee, mit ihrem Vater bettelnd durch die Lande ziehen zu wollen, nicht wirklich eine „köstlich schmecken[de]“ (Kabale und Liebe, V, 1, S. 89) Perspektive ist, und für Ferdinand wird überhaupt keine jenseits einer Beziehung mit Luise aufgezeigt. Der Weg zu der Gefühlswelt des jeweils anderen ist ihnen auf Grund ihrer eigenen Prioritätensetzung verstellt. So scheitern sie auch sterbend an der fehlenden Loslösung aus ihrer eigenen Wertewelt innerhalb der für sie jeweils exponierten Typisierung auf dem Weg zum Individuum.

Mit der fehlenden Entwicklung zum Individuum und Subjekt bei Ferdinand und Luise ist nach der bereits negativ ausgegangenen Analyse einer möglichen Entwicklung bei den anderen Figuren keine vollständige Subjektwerdung im Sinne der dargestellten dreigliedrigen Skala (vgl. Kapitel I 2) bei mindestens einer Figur dieses Dramas zu verzeichnen. Die vorgelegte Analyse leistet damit einen Beitrag zu der Forschungsannahme, die die Gattungszuordnung des Dramas *Kabale und Liebe* zum bürgerlichen Trauerspiel in Frage stellt⁹⁷⁰.

Durch das Scheitern der Protagonisten auf dem Weg zur Individualität geht das Drama vielmehr einen anderen Weg bei der Problematisierung dieses Aspekts als die Dramen, die in den vorherigen Kapiteln analysiert worden sind (vgl. Kapitel II 1, 2 und 3). Es zeigt sich viel Reflexion im Kommunikationsverhalten der Figuren, viel zutreffende Selbst- und

⁹⁶⁹ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241ff.

⁹⁷⁰ vgl.: Binder: *Kabale und Liebe*, S. 250, Dahnke / Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel, S. 65f, Liewerscheidt: Macht der Bühne, S. 178, Michelsen: Ordnung und Eigensinn, S. 218, Ritzer: Schillers dramatischer Stil, S. 246, Rochow: Das bürgerliche Trauerspiel, S. 150, Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 47, Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 377.

Fremdcharakterisierung – allerdings ohne Individuen. Die dargestellte Perspektivänderung der Lady Milford thematisiert die Möglichkeiten einer Figurenentwicklung – allerdings auch hier ohne eine innerhalb der Dramenhandlung dargestellte Individualisierung.

Im Drama insgesamt ergeben sich dabei allgemeingültige Reflexionen, die Zeichen „des exemplarischen“ an Stelle des „identifikatorische[n] Wirkungsprinzip[s]“⁹⁷¹ sind. Die Figuren werden „nicht [...] [zu] psychologisch differenzierte[n], einzigartige[n] Persönlichkeiten, sondern [wählen] vielmehr bestimmte, äußerst heterogene Rollenschemata“⁹⁷² und verbleiben dabei innerhalb typisierter Merkmalskompositionen. In puncto Individualität mag dies zunächst als ein Rückschritt hinter die Konstellationen der zuvor analysierten Dramen erscheinen. Gleichzeitig zeigen sie aber auch, dass dieses Drama mit Reflexionen auf die umgebende Gesellschaft einen Schritt über das hinausgeht, was die speziellen und persönlichen Reflexionen der vorausgegangenen Dramen leisten.

Wie dargestellt (vgl. Kapitel I), ist die hier verhandelte Form der Zwischenmenschlichkeit in Abgrenzung von bürgerlicher Moralität, Kommunikationsverhalten und Emotionalität in der Zeit insgesamt von der Literatur unter maßgeblichem Anteil der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels beeinflusst und beeinflusst umgekehrt diese. Das Drama zeigt sich mit seiner allgemeingültigen Reflexivität nicht als „Irrweg“⁹⁷³ der Gattung, sondern vielmehr als eine Weiterentwicklung derselben „als Zeichen von Modernität“⁹⁷⁴. *Kabale und Liebe* mit seinen allgemeinen Reflexionen leistet einen wichtigen Betrag für die Betrachtung der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels, ohne dabei zwingend selbst eines zu sein beziehungsweise je nach Analysekriterium als zur Gattung gehörig eingestuft zu werden.

4.6 Zwischenfazit

Bei der Analyse des Dramas *Kabale und Liebe* hat sich gezeigt, dass die Figurencharakteristika und -konstellationen sämtlicher Figuren Aspekte von Individualisierung und Subjektwerdung zum Thema werden lassen. Jedoch scheitern alle Figuren auf ihre je eigene Weise an der Loslösung aus den jeweiligen Typisierungen, innerhalb derer sie exponiert werden.

So wird Wurm typisiert als intriganter Widersacher einer Liebesbeziehung exponiert und verbleibt innerhalb dieser Typisierung bis zum Ende des Dramas. Von einer eindimensionalen

⁹⁷¹ Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

⁹⁷² Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 96.

⁹⁷³ Rochow: Das bürgerliche Trauerspiel, S. 150.

⁹⁷⁴ Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 97.

Typenfigur unterscheidet er sich lediglich durch seine Selbst- und Fremdrelexionsfähigkeit. Sein Eigeninteresse an dem, was im Drama als Konflikt dargestellt wird, ist durch die Erwähnung seiner Heiratsabsichten mit Luise in Ansätzen begründet und im weiteren Dramenverlauf nicht weiter aufgenommen. Er verkörpert stattdessen das unpersönliche, aufstiegsorientierte und in Hierarchien verhaftete Hofgebaren.

Der Präsident wird ebenfalls in die Richtung des intriganten Widersachers einer Liebesbeziehung typisiert exponiert. Diese Typisierung ist allerdings von Beginn an mit der Anlage seiner Figur als Patriarch kombiniert. Er weist, in gegenseitiger Ergänzung zu Wurm, ebenfalls eine Selbst- und Fremdrelexionsfähigkeit auf, die von beiden in ihrem amoralischen Sinne ‚gewinnbringend‘ genutzt wird. Er zeigt im Verlauf des Intrigengangs Ansätze von Skrupel. Durch die Situation seines Sohnes an der Schwelle zum Übertritt in das Erwachsenenleben wird das Außergewöhnliche des Erlebens für seine Figur bereits angelegt, die im Zusammenhang mit dem Tod seines Kindes eine besondere Brisanz erreicht. Allerdings reagiert er in beiden Zusammenhängen ähnlich wie Wurm mit seinem angestammten, aufstiegsorientierten, in Hierarchien verhafteten und machtbewussten Verhalten. Das Außergewöhnliche der Situation ringt ihm weder eine Verhaltens- noch eine Wesensänderung ab. Auch er verbleibt innerhalb der Typisierungen, innerhalb derer er exponiert wurde, selbst angesichts des Wegfalls der ursprünglichen Grundlage, seiner Vaterschaft, nach dem Tod seines Sohnes.

Frau Miller wird im Dialog mit ihrem Gatten im Rahmen einer Typisierung als aufstiegsinteressierte und hierarchiengläubige Frau exponiert. Accessoires der Extravaganz und nachgeahmte, nicht wirklich beherrschte, fremdwortgeprägte Hofsprache lassen von Anfang an fehlende Seriosität und auch fehlende Souveränität der Figur als Mutter deutlich werden. Eine Typisierung in Richtung der Hausherrin kann sie von Anfang an nicht erfüllen. Durch die Schwellensituation ihrer Tochter am Übertritt zum Erwachsenenleben stellt sich auch ihr eine einmalige Situation im Leben (vgl. Kapitel I 2) dar. Auch sie begegnet dieser allerdings mit ihrem gewöhnlichen Verhaltensrepertoire. Das Außergewöhnliche des Erlebens bewirkt auch bei ihr weder eine Verhaltens- noch eine Wesensänderung. Sie verbleibt innerhalb der Typisierungen, innerhalb derer sie exponiert wurde, bis zu ihrem letzten, vorzeitigen Abtritt von der Bühne, der deutlich vor dem tragischen Finale des Dramas liegt. Die biologische Grundlage der Typisierung, ihre Mutterschaft, ist bis zu diesem Zeitpunkt gegeben. Dass sie dem tragischen Finale des Dramas und damit dem Sterben ihrer Tochter durch die Dramenkonzeption ferngehalten wird, ist markantes Zeichen einer moralischen Gewichtung möglicher Wertinstanzen im Drama. Ihre Figur durchlebt nicht nur keinerlei Entwicklung von

der exponierten Typisierung, es ist auch keinerlei Entwicklungspotenzial angelegt, sodass eine Betrachtung ihrer Figur während des tragischen Finales dramatenkonzeptorisch irrelevant erscheint.

Als Gegenpol zu seiner Frau wird Herr Miller im Drama innerhalb einer Typisierung als Hausvater mit „polternder Strenge“⁹⁷⁵ exponiert, dem allerdings ebenfalls von Dramenbeginn an die Souveränität fehlt, im Außen für das Wohlergehen seiner Familie, speziell seiner Tochter, zu sorgen. Auch im Inneren kann er der Familie keine stabile Wertinstanz darstellen, da seine Moralinstanz als ehrlicher Zunftbürger gesellschaftlich keine stabile Position im Zusammenhang des ihn umgebenden gesellschaftlichen Wandels darstellt. Eine Typisierung als Haus- und Familienvater kann er ebenfalls von Beginn des Dramas an nicht erfüllen. Die Schwellensituation im Leben seiner Tochter lässt auch ihn eine Ausnahmesituation dieser fehlenden Souveränität erleben. Diese zeigt sich nicht nur im Zusammenhang mit dem Zugriff der höfischen Welt auf seine private durch die Liebe seiner Tochter zum adligen Präsidentensohn Ferdinand, sondern auch durch Luises emotionales Erleben insgesamt. Er stellt sich diesem Erleben in argumentativen Auseinandersetzungen mit seiner Tochter und in Ansätzen mit Ferdinand, wobei er sowohl sich selbst als auch seine Tochter zu verorten versucht. Allerdings reagiert auch er schließlich in seinen angestammten Verhaltensmustern. Er verurteilt den durch Ferdinand herbeigeführten Tod seiner Tochter, indem er diesen anklagt, und behauptet in der Bewegung des entgeisterten Verlassens der Szene im Anblick seiner toten Tochter das größtmögliche Maß an Souveränität innerhalb seiner Position als Hausvater. Die Typisierung, innerhalb derer er exponiert wurde, verlässt auch er nicht.

Lady Milford stellt eine Besonderheit innerhalb der Figurenkonstellation dar: Auch für sie können Typisierungen assoziiert werden, etwa die der „verlassenen, verratenen und gedemütigten Frau“⁹⁷⁶ und die der eitlen, extravaganten Mätresse. Von beiden Typisierungen in großen Teilen individualisiert, betritt sie allerdings bereits die Bühne. Sie zeigt durch den innerhalb der Dramenhandlung gefassten Beschluss, sich von der höfischen Welt zu lösen, eine deutliche Verhaltensänderung. Mit dieser Entscheidung zieht sie die entsprechenden Schlüsse aus Einblicken, die sie bereits vor Beginn in die Machenschaften des Hofes hatte, zugespitzt und deutlich dramatisiert durch innerhalb der Dramenhandlung erhaltene Informationen. Dadurch, dass es sich um eine Reaktion auf sich ihr neu darstellende Zusammenhänge handelt, zeigt sich eine situative Verhaltensänderung, bei der es sich nicht um eine Figurenänderung

⁹⁷⁵ Götte: Tochter im Familiendrama, S. 125.

⁹⁷⁶ Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung, S. 204.

handelt. Dafür, dass eine solche Verhaltensänderung, so moralisch positiv dargestellt sie sein mag, Grundlage auch einer Änderung in der Anlage der Figur sein wird, fehlen im Drama die Hinweise. Durch ihre innerhalb der Dramenhandlung getroffene Entscheidung erscheint sie zwar als dynamische Figur⁹⁷⁷, der sich möglicherweise anschließende „Versuch einer Ich-Autonomie [...] spielt sich nicht mehr auf der Bühne dieses Dramas ab“⁹⁷⁸. Eine Wandlung von einem, zwar in Anlehnung an zwei Typisierungen, selbst aber nur vage typisierten Ausgangspunkt ihrer Figur zu einem individualisierten und dabei selbstreflektierten Endpunkt ist somit nicht Thema des Dramas *Kabale und Liebe*. Dennoch nähert sich das Drama mit dieser Perspektivverschiebung ihrer Figur und dem folgenden wegweisenden Schritt, aus dem Hofleben auszuschneiden, dem Thema der Individualisierung und Subjektwerdung am stärksten an.

Das für Luise und Ferdinand dargestellte Erleben innerhalb der Dramenhandlung stellt eine deutliche Außergewöhnlichkeit im Leben beider Figuren dar. Beide sind nicht nur mit der Aufgabe des Übertritts in das Erwachsenenleben allgemein, sondern auch konkret mit dem Erleben einer besonderen, da gesellschaftlich nicht anerkannten, Liebe konfrontiert. Diese Situation birgt viel Potenzial, eine Figurenentwicklung von einer Typisierung zu einem Individuum oder gar einem Subjekt zu befördern. In der Tat konnte gezeigt werden, dass die Auseinandersetzungen beider Figuren mit dem Erlebten stark geprägt ist von einer Zuordnung zu Typisierungen. Luise wird im Drama innerhalb einer Typisierung als brave Bürgertochter exponiert, wenn auch die Konfrontation der bürgerlichen Familie mit der adligen Welt eine Problemsituation für alle beteiligten Figuren mit sich bringt. Bereits zu Beginn des Dramas wird ihre Liebe zu Ferdinand als problembehaftetes Erleben dargestellt. Sie ringt, von der Intrigenwelt des Hofes, der Angst vor Ferdinands möglicher Untreue verunsichert und besorgt um ihre ehrenhafte gesellschaftliche Position, von Beginn des Dramas an implizit und sehr bald auch explizit um eine Rückkehr in die ihr angestammte Typisierung der braven Bürgertochter. Dass diese ihr an der Schwelle zum Erwachsenenwerden eigentlich nicht offensteht, wird im Drama ebenso deutlich wie der Interessenskonflikt mit Ferdinand, der sich zu Beginn des Dramas bereits von einer Typisierung als treuergebener Sohn losgesagt hat und nun ebenfalls in seiner Typisierung, der als junger, liebender Enthusiast, bleiben möchte. Zu eben dieser braucht er jedoch Luise, die sich durch ihren Verbleib innerhalb ihrer Typisierung wiederum von ihm lossagen will. Jenseits von einer individualisierten Auseinandersetzung mit der spezifischen Besonderheit ihrer eigenen Beziehung und der jeweils anderen Figur agieren beide

⁹⁷⁷ vgl.: Pfister: Das Drama, S. 241 ff.

⁹⁷⁸ Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 89.

bis zu ihrem tragischen Ende das Prinzip der Liebe im Allgemeinen innerhalb des Bereichs der Typisierungen aus, innerhalb derer sie exponiert sind. Um diese wird zwar selbstreflektiert gerungen, doch bleibt eine Individualisierung auch bei ihren beiden Figuren schließlich aus.

Indem keine der Dramenfiguren eine vollständige Subjektwerdung durchlebt, leistet der der vorliegenden Analyse zu Grunde liegende Aspekt der Subjektwerdung einen Beitrag zur kritischen Distanzierung von der Einordnung des Dramas als bürgerliches Trauerspiel⁹⁷⁹. Zwar konnten „die soziale Konstellation der dramatis personae, die Familie als Schauplatz des Geschehens [und die] Empfindsamkeit“⁹⁸⁰ als typisch für das bürgerliche Trauerspiel im Drama *Kabale und Liebe* verhandelt nachgewiesen werden, der Aspekt der „bürgerliche[n] Moralität“⁹⁸¹ auf Grund des ‚halben Meineids der Luise und der fehlenden Souveränität der Elternfiguren als mögliche Moralinstanzen allerdings schon nicht mehr zweifelsfrei. Außerdem konnte gezeigt werden, dass durch die fehlende Individualisierung mindestens einer Figur „[d]ie Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“⁹⁸² nicht dargestellt wird.

Der Aspekt der Subjektwerdung leistet damit einen Beitrag zu der in der Forschung bereits geäußerten Annahme, dass *Kabale und Liebe* unter „neue[n] Versuchsbedingungen“⁹⁸³ nicht in den Kernbereich der Gattungsdefinition des bürgerlichen Trauerspiels zu zählen ist. Durch die dargestellten Thematisierungen von Aspekten der Subjektwerdung anhand der Figurendarstellung der einzelnen Figuren ist eine Nähe zum bürgerlichen Trauerspiel in jedem Fall gegeben. Dadurch kann davon ausgegangen werden, dass das Drama *Kabale und Liebe* das Ringen der Figuren um eine eigene Individualität zeigt, eine Loslösung von ihren Typisierungen auf Grund der sie umgebenden gesellschaftlichen Strukturen und, im Zusammenhang mit diesen, der eigenen Figurenmerkmale allerdings für sie nicht möglich wird. Indem das Drama diese zum Thema hat, ohne dass sie gelingend dargestellt würden, hat es auch die Bedingungen des bürgerlichen Trauerspiels zum Thema, ohne zwingend selbst eines zu sein. Gerade in dieser Doppelfunktion nimmt das Drama eine wichtige Stellung für eine trennscharfe Abgrenzung des Corpus und die Thematisierung der Gattung im wissenschaftlichen Diskurs ein.

⁹⁷⁹ vgl.: Binder: *Kabale und Liebe*, S. 250, Kipphardt: *Schreibt die Wahrheit*, S. 116, Michelsen: *Ordnung und Eigensinn*, S. 218, Rochow: *Das bürgerliche Trauerspiel*, S. 150, Roßbach: „Das Geweb ist satanisch fein“, S. 97.

⁹⁸⁰ Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 210f.

⁹⁸¹ Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel, S. 211.

⁹⁸² Schön: *Kabale und Liebe: (K)ein bürgerliches Trauerspiel*, S. 378.

⁹⁸³ Zymner: *Friedrich Schiller*, S. 48.

Fazit

Für die Analyse der vorliegenden Arbeit habe ich, anknüpfend an die literaturinternen Forschungsansätze der Gattungsbetrachtung des deutschen bürgerlichen Trauerspiels, Ansätze der Betrachtung des Bildungsromans aufgenommen und zu dem Konzept der Subjektwerdung ausgearbeitet. Dieses Konzept ließ sich in Form einer Skala zeigen, die die Darstellung einer Figurenentwicklung aus einem typisierten Bereich heraus, in dem eine Figur exponiert wird, durch das Erlebte innerhalb des Dramengeschehens zum Individuum und durch Selbstreflexion dieser Entwicklung weiter zu einer Subjektinstanz abbildet⁹⁸⁴. Dabei kann jeder Schritt einer Figur auf dieser Skala mit Blick auf eine Teilentwicklung der Subjektwerdung analysiert werden. Das vollständige Durchschreiten dieser Skala durch mindestens eine Figur wurde als gattungsspezifisches Merkmal des bürgerlichen Trauerspiels angenommen. Die Tauglichkeit dieses Merkmals für die Gattungsbeschreibung des bürgerlichen Trauerspiels galt es im Rahmen der Analyse ausgewählter Dramen zu überprüfen.

Wie bereits eingangs vermutet, ließ sich dabei im Rahmen der Analyse bestätigen, dass diese Annahme der literatursoziologischen Definition über den Aspekt der Verhandlung bürgerlicher Werte nicht widerspricht, das Herauskristallisieren bürgerlicher Werte auf der einen und Individualisierung und Subjektwerdung der Figuren auf der anderen Seite vielmehr gegenseitiger Beeinflussung unterliegen. Bei der Analysearbeit stellten sich darüber hinaus ausgehend von den Analyseaspekten der Religiosität, der Geschlechtlichkeit und der Generationen- und Standeszugehörigkeit der Dramenfiguren „die soziale Konstellation der dramatis personae, die Familie als Schauplatz des Geschehens, Empfindsamkeit und bürgerliche Moralität“⁹⁸⁵ als maßgebliche Parameter der Darstellung drameninterner Zusammenhänge heraus. Die Einschätzung von Schön bestätigend, zeigte sich allerdings die „Ablösung des exemplarischen durch das identifikatorische Wirkungsprinzip“⁹⁸⁶ als der entscheidende Parameter der gattungstheoretischen Betrachtung der Dramen, was unmittelbar

⁹⁸⁴ Didaktischer Ausblick: Die Verortung von Figuren auf dieser Skala kann grundsätzlich als Analyseinstrumentarium für die Figurenkonstellation und die sich daraus ableitenden Konfliktsituationen sämtlicher literarischer Texte dienen. Die Figurenkonstellation ist in sämtlichen literarischen Analysen der schulischen Werkbetrachtungen von entscheidender Bedeutung. Mit einer Verortung der Figuren auf der erarbeiteten Skala der Subjektwerdung kann auch in der gymnasialen Oberstufe deutlich herausgearbeitet werden, an welcher Stelle ihrer Entwicklung die Figuren stehen und wo beziehungsweise wie aus dieser Entwicklung ein konflikthafte Erleben für sie in Abgrenzung zu der sie umgebenden Welt, die diese Entwicklung nicht simultan vollzieht, entsteht. Ein solcher Zugang erhöht nicht nur Textverständnis und Einfühlungsmöglichkeit, sondern auch ein ursächliches Verständnis des dargestellten Konflikts, das über eine reine Deskription desselben hinausgeht.

⁹⁸⁵ Janz: 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel. S. 208-228, S. 210f.

⁹⁸⁶ Schön: *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel, S. 378.

auf den Aspekt der Subjektwerdung hinführt. Zur Einschätzung der Figuren in diesem Zusammenhang zeigten sich auch die Parameter Pfisters und Platz-Waurys als entscheidend für die Einordnung der Figuren innerhalb einer Typisierung. Die Abweichung von ebendieser im Rahmen einer Figurenentwicklung führt direkt zu der dargestellten Skala, die der Analyse der vorliegenden Arbeit zu Grunde liegt.

Bei der Anwendung dieser Skala der Subjektwerdung zeigte sich bei den exemplarisch analysierten Dramen eine deutlich typisierte Anlage der Figuren bei ihren jeweils ersten Auftritten. Diese sind in einigen Fällen bereits von Beginn der Dramenhandlung an signifikant durchkreuzt oder als Kumulation verschiedener Typisierungen angelegt. Sie erscheinen als Hintergrund der Handlungen der Figur, nicht aber als starre Festlegung. Die Möglichkeit einer Individualisierung von diesen Typisierungen ist folglich mit angelegt. Auch diese Anlage ist durch eine Verortung der Figuren auf der Skala der Subjektwerdung darstellbar. Der Umstand, dass die Anlage einer individualisierten Figur bei der Figurenexposition im Drama zumindest eine große Bedeutung hat, wenn sie auch nicht immer erfüllt wird, stellt die Basis der Voraussetzungen einer möglichen Individualisierung dar.

Gerade der Aspekt des „Einmalige[n] und Unwiederholbare[n]“⁹⁸⁷ zeigt sich dabei dramenkonzeptorisch als besonders markant. Dieser stellt sich in jedem der vier analysierten Dramen in unterschiedlicher Konstellation und aus unterschiedlichem Blickwinkel dar. In allen vier Fällen resultiert die Konfliktsituation jedoch aus Entscheidungen, die an einer markanten Stelle im Leben mindestens einer Figur zu treffen sind oder getroffen worden sind. Es handelt sich in allen vier Dramen um Entscheidungen bei der Partnerwahl am Übertritt in das Erwachsenenalter. Die Analysearbeit anhand der Verortung der Figuren auf der Skala der Subjektwerdung zeigt dabei auf, wie die Figuren in allen vier untersuchten Dramen an diesem Übertritt mit spezifischen Problemlagen konfrontiert werden und schließlich in je spezieller Weise scheitern.

Dabei stellte sich mit Blick auf die Einzelfiguren heraus, dass der Aspekt dieser Figurenentwicklung sowohl bei allen dargestellten Figuren in irgendeiner Weise verhandelt wird als auch dass dieser markant für die Gesamtanlage des Dramas ist. Auch und gerade ein dargestelltes Scheitern einer Figur auf diesem Weg und der Rückfall in einen typisierten Bereich der Figurendarstellung zeigen in diesem Zusammenhang die Bedeutung dieses Aspekts für die Darstellung der Figur. Auch die sie umgebenden Umstände, die eine Individualisierung erschweren und letztlich unmöglich machen, werden auf diese Weise inszeniert und dabei

⁹⁸⁷ Pfister: Das Drama, S. 245.

problematisiert. Die Regiebemerkungen zeigten sich dabei als entscheidende Hinweisgeber für die Abweichung der Figuren von dem rollenkonformen Verhalten ihrer Typisierungen. Eine Individualisierungsbewegung steht dabei in engem Zusammenhang mit der abwägenden Hierarchisierung individuellen emotionalen Erlebens und einer gesellschaftlichen Wertennorm. In der Abwägung beider im Zusammenhang einer Extremsituation im Leben der Figuren vollziehen sich die dargestellten Individualisierungen der Figuren. Der Zusammenhang der vorgestellten Analyse mit den Annahmen der bürgerlichen Werte als Distinktionsmerkmal des bürgerlichen Trauerspiels konnte somit dargestellt und der vorgestellte Analyseansatz an die in der Forschung bereits bestehenden rückgebunden werden.

Für *Miss Sara Sampson* konnte dabei zu Beginn der Gattungstradition eine äußerst divergierende Thematisierung der Individualisierung der vier Hauptfiguren, als erstem Schritt der Subjektwerdung, dargestellt werden. Beide Sampsons entwickeln sich angesichts der Extremsituation des nahenden Todes der Hauptfigur zu Individuen. Marwood und Mellefont scheitern in je unterschiedlicher Weise an einer Individualisierung. Auch dieses Scheitern ist als Auseinandersetzung mit einer solchen Möglichkeit zu verstehen.

Personell ähnlich gestaltet sich der erste Schritt der Figurenentwicklung in *Emilia Galotti*. Die Individualisierung der Haupt- und Titelfigur in ihrer Spiegelung im Scheitern der übrigen Figuren gestaltet sich in dramenkompositorisch komplexer Weise. Die daraus resultierende differenzierte Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex zeigt sich auch in der moralisch äußerst tiefgründigen Auseinandersetzung von Vater und Tochter innerhalb des tragischen Finales. Der Prinz tritt als augenscheinliches Beispiel des Scheiterns von Individualisierung durch die ihn umgebenden Gesellschaftszusammenhänge auf.

Auch in dem zeitlich versetzten Ausagieren des Konflikts im Zusammenhang der Partnerwahl am Übertritt in das Erwachsenenalter in Goethes *Stella* zeigt sich die Individualisierung mindestens einer Figur in beiden Fassungen. In der zweiten Fassung vollzieht mit Cäcilie nur eine Figur den Schritt der Individualisierung. Der Tod der beiden übrigen Protagonisten stellt vor dem Hintergrund der gemeinsamen Bewertungsgrundlage der Hochschätzung irdischen Lebens die Grundlage der Einordnung des Dramas als Trauerspiel sicher. In der ersten Fassung vollziehen alle drei Figuren den Schritt zur Individualisierung. Die Einordnung des Dramas als Trauerspiel scheint allerdings zunächst unmöglich, da ein negatives Ende als Grundvoraussetzung einer solchen Einordnung zunächst zu fehlen scheint. Im Sinne des Todes einer Figur fehlt dieses tatsächlich. In einer erweiterten Betrachtung der Annahme eines ‚tragischen Endes‘ stellt sich allerdings heraus, dass das Drama im weiteren Sinne dennoch ein

Trauerspiel ist. In der kombinierten Betrachtung der beiden Begriffe des ‚Bürgerlichen‘ und des ‚Trauerspiels‘ in der Gattungsbezeichnung des bürgerlichen Trauerspiels wird die Tragik auch dieses Dramenschlusses deutlich: So können die Figuren nur um den Preis des Heraustretens aus sämtlichen gesellschaftlichen Bewertungszusammenhängen, die maßgeblich durch die bürgerliche Wertennorm der Zeit definiert sind, ihre Individualisierung erreichen. Das Drama zeigt damit die Voraussetzung, in der begrifflichen Kombination beider Teile der Bezeichnung als ein ‚auf die Spitze getriebenes‘ bürgerliches Trauerspiel klassifiziert zu werden. Da eine vollständige Subjektwerdung bei mindestens einer Figur auch in dieser Dramenversion gegeben ist, leistet dieser Analyseaspekt einen Beitrag zur Einordnung des Dramas in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels. Die vorgestellte Betrachtung kann der bereits in der Forschungsliteratur dargestellten Affinität des Dramas zur Gattung des bürgerlichen Trauerspiels ein drameninternes, analytisches Fundament geben.

Andersherum erhält in *Kabale und Liebe* eine mögliche Individualisierung von den aufgerufenen Typisierungen in der Auseinandersetzung der beteiligten Figuren mit der sich ihnen stellenden Konfliktkonstellation signifikante Bedeutung. Sie wird auf diese Weise bedeutsam für die Merkmalskomposition der Einzelfiguren und für eine mögliche Lösung des Dramenkonflikts, misslingt aber schließlich bei jeder Figur auf je unterschiedliche Weise. So durchläuft keine Figur, unabhängig von dem hohen Grad der Selbstreflexivität der Figuren des Dramas, letztlich eine Individualisierung. Der vorgestellte, auf eine solche Figurenentwicklung aufgebaute, Analyseansatz leistet damit einen Beitrag zu der in der literaturwissenschaftlichen Forschung bereits dargelegten kritischen Infragestellung der Einordnung des Schiller-Dramas in diese Gattung. Diese kritische Distanzierung von der Einordnung des Dramas in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels durch den Aspekt der Subjektwerdung leistet gleichzeitig einen wichtigen Beitrag zu der trennscharfen Abgrenzung des Corpus des bürgerlichen Trauerspiels.

Die Selbstreflexion der Figuren als Zeichen der Weiterentwicklung vom Individuum zum Subjekt, der letzte Schritt also der aufgezeigten Skala der Figurenentwicklung, zeigte sich in allen analysierten Dramen bei jeweils mindestens einer Figur. Mit Ausnahme von *Kabale und Liebe*, bei dem die notwendige Voraussetzung der Individualisierung fehlt, ist sie als Reflexion des neuentstandenen Individuums in ebendieser neuen Position als Merkmal der Weiterentwicklung desselben zum Subjekt zu verstehen. Sie stellt den zweiten Teil der aufgezeigten Skala dar (vgl. Kapitel I 2), die damit in den vorgestellten Dramen, abgesehen von *Kabale und Liebe* je in mindestens einem Fall vollständig durchlaufen wird. Durch die fortwährende treffgenaue Selbst- und Fremdcharakterisierung der Figuren in *Kabale und Liebe* wird der Aspekt einer möglichen Subjektwerdung, der durch die notwendige Voraussetzung

der vormaligen Individualisierung verstellt ist, im Drama jedoch zu einem markanten Thema. Auf diese Weise wird die Nähe des Dramas zum bürgerlichen Trauerspiel deutlich, auch wenn das vorgestellte Analysekriterium einen Betrag zur Infragestellung der Einordnung des Dramas in diese Gattung leistet. Sowohl die Affinität des Dramas zur Gattung des bürgerlichen Trauerspiels als auch die Distanz desselben zu ebendieser ist somit mit dem Ansatz der Subjektwerdung erklärlich. Für die übrigen drei Dramen leistet die dargestellte Figurenentwicklung einen Beitrag zu der Einordnung der Dramen in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels.

Legt man diesen Ansatz zu Grunde, sind die Dramen *Emilia Galotti* und *Miss Sara Sampson* auch analysegestützt und innerliterarisch betrachtet in die Gattung einzuordnen. Da dies in der Forschungsliteratur unwidersprochen ist, stellt die vorliegende Analyse eine Bekräftigung dar. Für das *Stella*-Drama wird durch diesen Ansatz eine Einordnung in die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels nahegelegt. Dadurch wird die in der Forschungsliteratur bereits erwähnte Nähe zu der Gattung unterstrichen. Gleichzeitig dient der hier geleistete Beitrag zur Klassifizierung eines Dramas, das sonst zwar in dem Zusammenhang erwähnt, nicht aber explizit zu der Gattung gezählt wird, in die Gattung der trennscharfen Abgrenzung des Corpus des bürgerlichen Trauerspiels. Andersherum gilt dies ebenso für den Beitrag zur Infragestellung eben dieser Einordnung eines gemeinhin – wenn auch problematisiert – als bürgerliches Trauerspiel definierten Dramas wie *Kabale und Liebe*. Auch diese dient der trennscharfen Abgrenzung des Gattungscorpus.

So hat das vorgestellte Analyseinstrumentarium sowohl in dem in literaturwissenschaftlicher Forschung und im „kollektiven Gedächtnis der Gebildeten“⁹⁸⁸ gleichsam angestammten Bereich des bürgerlichen Trauerspiels als auch im Bereich strittiger Randfragen des Corpus seine Wirksamkeit gezeigt. Damit zeigt sich die Anwendbarkeit als gattungsspezifisches Merkmal zur Definition des bürgerlichen Trauerspiels. Auch eine Gesamtcorpusbestimmung kann durch die Analyse einer hinreichend großen Anzahl von Einzeldramen auf diese Weise erreicht werden.

⁹⁸⁸ Guthke: Bürgerliches Trauerspiel, S. 1.

Literaturverzeichnis

Ausgaben:

Aristoteles: Poetik. In: ders.: Werke in deutscher Übersetzung. Hrsg. von Hellmut Flashar. Bd. 5. Darmstadt 2008.

Augustinus, Aurelius: Vom Gottesstaat. Hrsg. von Carl Andresen. München 1977.

Descartes, René: Philosophische Schriften in einem Band – Discours de la methode (dt./franz.). Hamburg, 1996.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Erster Theil. In: Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bde. Bd. 14. Weimar 1887-1919 (Reprint: München 1987). S. 1-287.

Goethe, Johann Wolfgang: Stella. Ein Trauerspiel. In: Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bde. Bd. 11. Weimar 1887-1919 (Reprint: München 1987). S. 125-196 sowie S. 415-416.

Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. 4. vermehrte Aufl. Leipzig 1751. (Reprint 5. Aufl. Darmstadt 1962).

Grimm, Jacob und Wilhelm: Hänsel und Gretel. In: Die allerschönsten Märchen der Brüder Grimm. München 2004 (nach der Gesamtausgabe der Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. 7. Auflage von 1857). S. 4-19.

Grumach, Ernst / Renate Grumach / Friedrich v. Müller (Hg.): Unterhaltungen mit Goethe. Weimar 1956.

Hempel, Gottlob Ludwig: Karl und Louise. Oder: Nur einen Monat zu spät. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig 1785.

Hilscher, Christian Gottlob: Emilie Fermont. Oder: Die traurigen Wirkungen der Liebe ohne Tugend. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig 1775.

Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: ders.: Sämtliche Schriften in 23 Bänden. Hg. von Karl Lachmann. Bd. 2. 3. Aufl. red. von Franz Muncker. Berlin 1919. S. 377-450.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: ders.: Sämtliche Schriften in 23 Bänden. Hg. von Karl Lachmann. Bd. 9. 3. Aufl. red. von Franz Muncker. Berlin 1919. S. 178-406.

Lessing, Gotthold Ephraim: Miß Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: ders.: Sämtliche Schriften in 23 Bänden. Hg. von Karl Lachmann. Bd. 2. 3. Aufl. red. von Franz Muncker. Berlin 1919. S. 265-352.

Lessing, Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. In: ders.: Sämtliche Schriften in 23 Bänden. Hg. von Karl Lachmann. Bd. 3. 3. Aufl. red. von Franz Muncker. Berlin 1919. S. 1-177.

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Wilfried Barner (u. a.) (Hg.). Bd 11/2. Hg. v. Helmuth Kiesel. Frankfurt am Main 1988.

Livius, Titus: Ab urbe condita. Robert Ogilvie (Hg.). Oxford 1974.

Reichenbach, Benetict Anton: Neuster orbis pictus oder die sichtbare Welt in Bildern. 2 Bde. Leipzig 1845-1851. Bd. 2 (1851).

Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe. In: Heinz Burger / Walter Höllerer (Hg.): Schillers Werke Nationalausgabe. 43 Bde. Julius Petersen / Hermann Schneider (Hg.). Bd. 5. Weimar 1957. S. 2-107.

Weiß, Christian Felix: Die Flucht. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig 1780.

Nachschlagewerke:

Beyer, Jürgen: Art. Sibyllen. In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 12. Berlin 2007; Sp. 625–630.

Deißmann-Merten, Marie-Luise: Art. Matrona. In: Hubert Cancik (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Bd. 7. Stuttgart 2012. Sp. 1030f.

Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 8. Aufl. (Nachdruck nach der Auflage von Heinrich Georges). Bd. 2. Darmstadt 1985.

Gestrich, Andreas: Art. Privatheit. In: Friedrich Jaeger (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 10 (Physiologie - Religiöses Epos). Darmstadt 2009. Sp. 366-372.

- Haug-Moritz, Gabriele: Art. Ständestaat. In: Friedrich Jaeger (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit. 16 Bde. Bd. 12 (Silber – Subsidien) Stuttgart / Weimar 2010. Sp. 906-911.
- Hollmer, Heide / Albert Meier (Hg.): Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts. München 2001.
- Pschyrembel, Willibald: Klinisches Wörterbuch. 267. Auflage. Berlin 2017.
- Rubenbauer, Hans / Johan Hofmann: Lateinische Grammatik. 12. Aufl. (Nachdruck der 10. Aufl. Neub. v. Rolf Heine) Bamberg 1995.
- Schiemann, Gottfried: Art. pater familias. In: Hubert Cancik (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Bd. 9. Stuttgart 2012, Sp. 394f.

Forschungsliteratur:

- Alleman, Urs: rasend – verliebt – getäuscht. Berlin 2011.
- Alt, Peter-André: Aufklärung. 2. Aufl. Stuttgart / Weimar 2001.
- Alt, Peter-André: Herz, Schrift und Eid. Repräsentationsfiguren bürgerlicher Identität in Schillers >Kabale und Liebe<. In: Peter-André Alt / Hans-Jürgen Schings: >Kabale und Liebe<. Ein Drama der Aufklärung? Tübingen 1999. S. 5-19.
- Alt, Peter-André: Schiller. Leben – Werk – Zeit. 2. Aufl. München 2004.
- Alt, Peter-André: Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung. Tübingen / Basel 1994.
- Amwald, Andreas: Symbol und Metamorphose in Goethes <<Stella>>. Stuttgart 1971.
- Anglet, Andreas: Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe. Köln 1991.
- Applebaum-Graham, Ilse: Passions and Possessions in Schiller's *Kabale und Liebe*. In: German Life and Letters. A Quarterly Review. Vol. 6. Oxford 1953. S. 12- 20.
- Arend, Stefanie: Glückseligkeit, Empfindsamkeit und Selbsterhaltung. Lessings *Miß Sara Sampson* und das Konzept der Eudaimonie. In: Lessing Yearbook. Vol. 62. Göttingen 2015. S. 65-86.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 8. Aufl. Stuttgart 2016.
- Bach, Rudolf: Leben mit Goethe. München 1960.

- Bähr, Andreas: Die tödliche Verletzung weiblicher Ehre. *Emilia Galotti* im Kontext der aufklärerischen Problematisierung von Selbsttötung. In: Andreas Bähr / Hans Medick (Hg.): *Sterben von eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis*. Köln / Weimar / Wien 2005. S. 65- 88.
- Bähr, Andreas: Zur Einführung. Selbsttötung und (Geschichts-)Wissenschaft. In: Andreas Bähr / Hans Medick (Hg.): *Sterben von eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis*. Köln / Weimar / Wien 2005. S. 1-19.
- Barbera, Sandro: *Guarigioni, rinascite e metamorfosi. Studi su Goethe, Schopenhauer e Nietzsche*. Florenz 2010.
- Barner, Wilfried: *Goethe und Lessing. Eine schwierige Konstellation*. Göttingen 2001.
- Barner, Wilfried / Gunter Grimm / Helmuth Kiesel / Martin Kramer: *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. 5. Aufl. München 1987.
- Barner, Wilfried: *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas*. München 1973.
- Barner, Wilfried: *Zu viel Thränen – nur Keime von Thränen. Über Miß Sara Sampson und Emilia Galotti beim zeitgenössischen Publikum*. In: *Das weinende Saeculum. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster*. Hrsg. v. d. Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert. Heidelberg 1983. S. 89-114.
- Bernau, Anke: *Mythos Jungfrau. Die Kulturgeschichte weiblicher Unschuld*. Berlin 2007.
- Bertheau, Jochen: *Der Geist der Freude. Studien zu den Vorlagen, zur Textgestaltung und zu den Konzeptionen der Jugendwerke des „anderen“ Goethe*. Frankfurt am Main 2012.
- Binder, Wolfgang: *Schiller – Kabale und Liebe*. In: Benno von Wiese (Hg.): *Das deutsche Drama*. Bd. 1. Düsseldorf 1958.
- Bonn, Kristina: *Vom Schönen. Schönheitskonzeptionen bei Lessing, Goethe und Schiller*. Bielefeld 2008.
- Borchmeyer, Dieter: *Goethe. Der Zeitbürger*. München 1999.
- Borchmeyer, Dieter: *Schwankung des Herzens und Liebe im Triangel. Goethe und die Erotik der Empfindsamkeit*. In: Walter Hinderer (Hg.): *Codierung von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg 1997. S. 63-83.

- Borchmeyer, Dieter: Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition. München 1973.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main 2003.
- Braun, Christina von: Schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte. Frankfurt 1989.
- Brinker-von der Heyde, Claudia / Andreas Gradt / Nina Kalwa: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Eigentlichkeit: Zum Verhältnis von Sprache, Sprechen und Welt*. Berlin 2015. S. 1-13.
- Buck, Theo: Goethes theatralische Sendung. Vom „Urgötze“ zu „Faust II“. Köln / Weimar / Wien 2015.
- Burger, Heinz: *Dasein heißt eine Rolle spielen. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. München 1963.
- Castle, Eduard: Stella. Ein Schauspiel für Liebende. In: *Jahrbuch des Wiener Goethevereins*. Bd. 69. Wien 1969. S. 125-146.
- Choi, Yeun-Soo: *Frauenbild und Familienstruktur in Lessings Dramen*. Gießen 2001.
- Ciampi, Luc: Affektlogik. Die Untrennbarkeit von Fühlen und Denken. In: Jutta Fedrowitz / Dirk Matejovski / Gert Kaiser (Hg.): *Neuroworlds. Gehirn, Geist, Kultur*. Frankfurt am Main / New York 1994, S. 117-130.
- Citzmann, Thorsten: *Goethes Wahlverwandtschaften als Jahresmärchen. Ein Dialog zwischen Aufklärung und Romantik*. Köln 2006.
- Dade, Eva Kathrin: *Madame de Pompadour – Die Mätresse und die Diplomatie*. Köln 2010.
- Dahnke, Hans-Dietrich / Lutz Vogel: Die hohe Tragödie im bürgerlichen Trauerspiel. „Kabale und Liebe“. In: Hans-Dietrich Dahnke (Hg.): *Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen*. Leipzig 1982. S. 64-88.
- Daunicht, Richard: *Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland*. Berlin 1962.
- Deinhardt, Katja / Jutta Frindte: Ehe, Familie und Geschlecht. In: Hans-Werner Hahn / Dieter Hein (Hg.): *Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption*. Köln 2005. S. 253-272.

- Detering, Heinrich: Die aufgeklärte Unvernunft. *Stella*, Goeze, Lessing und das Drama der Liebe. In: Hans Krahl / Claus-Michael Ort (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien: Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Festschrift für Marianne Wünsch. Kiel 2002. S. 35-52.
- Detken, Anke: *Im Nebenraum des Textes. Regieerbemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2009.
- Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. 15. Aufl. Göttingen 1970.
- Dosenheimer, Elise: *Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim*. Darmstadt 1974.
- Dreßler, Thomas: *Dramaturgie der Menschheit. Lessing*. Stuttgart / Weimar 1996.
- Drinck, Barbara: *Vatertheorien. Geschichte und Perspektive*. Opladen 2005.
- Dülmen, Richard van: *Die Entdeckung des Individuums – 1500-1800*. Frankfurt am Main 1997.
- Dumiche, Béatrice: *Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes. Die Sprachwerdung der Frau als dichterische Herausforderung*. Würzburg 2002.
- Duncan, Bruce: >An Worte läßt sich trefflich glauben<. Die Sprache der Luise Millerin. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Tübingen 1982. S. 26-32.
- Durzak, Manfred: *Zu Gotthold Ephraim Lessing. Poesie im bürgerlichen Zeitalter*. Stuttgart 1984.
- Dvoretzky, Edward: *Lessing in Schiller's „Kabale und Liebe“*. In: *Modern Philology*. Vol. 63. No. 4. Chicago 1966. S. 311-318.
- Dvoretzky, Edward: *The enigma of Emilia Galotti*. Hjhoff 1963.
- Dye, Ellis: *Love and Death in Goethe „One and Double“*. Rochester 2004.
- Eibl, Karl: *Art. Bürgerliches Trauerspiel*. In: Harald Fricke / Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde. Bd. 1 (A – G). 3. Aufl. Berlin / New York 1997. S. 285-287.
- Eibl, Karl: *Gotthold Ephraim Lessing – Miß Sara Sampson – Ein bürgerliches Trauerspiel*. Frankfurt am Main 1971.

- Eibl, Karl: Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 21. Berlin 1977. S. 138-191.
- Eibl, Karl: Moral als Disposition. In: Markus Fauser (Hg.): Gotthold Ephraim Lessing. Neue Wege der Forschung. S. 58-74.
- Emmel, Hildegard: Weltanklage und Bild der Welt in der Dichtung Goethes. 2. Aufl. Bern 1979.
- Englhart, Andreas: Einführung in das Werk Friedrich Schillers. Darmstadt 2010.
- Fick, Monika: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 4. Aufl. Stuttgart 2016.
- Fick, Monika: Lessing und La Volupté. In: Alexander Košenina / Stefanie Stockhorst (Hg.): Lessing und die Sinne. Hannover 2016. S. 123-139.
- Fick, Monika: Verworrene Perzeptionen. Lessings *Emilia Galotti*. In: Markus Fauser (Hg.): Gotthold Ephraim Lessing. Neue Wege der Forschung. S. 75- 94.
- Fiedel, Simone: Familie und Vertrauen in Lessings Dramen. *Emilia Galotti, Nathan der Weise und Miß Sara Sampson*. Saarbrücken 2008.
- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1 (Von der Antike bis zur deutschen Klassik). 2. Aufl. Marburg / Tübingen 1999.
- Florack, Ruth: Galanteriekritik in deutschen moralischen Wochenschriften. In: Raymond Heitz (Hg.): Gallophilie und Gallophobie in der Literatur und den Medien in Deutschland und in Italien im 18. Jahrhundert. Heidelberg 2011. S. 207-223.
- Freitag, Egon: >Wenn man kein Liebchen erwartet, gibt's keine Nacht mehr<. Goethe und die Liebe. Warendorf 2015.
- Fricke, Gerhard: Bemerkungen zu Lessings >Freigeist< und >Miß Sara Sampson<. In: Festschrift für Josef Quint. Hugo Moser (Hg.). Bonn 1964. S. 83-120.
- Friedrich, Hans-Edwin: „Ewig lieben“, zugleich aber „menschlich lieben“? Zur Reflexion der empfindsamen Liebeskonzeption von Gellert und Klopstock zu Goethe und Jacobi. In: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Hamburg 2001. S. 148-189.

- Friedrich, Hans-Edwin / Fotis Jannidis / Marianne Willems: Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert (Vorwort). In: Dies. (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006. S. IX-XL.
- Friedrich, Hans-Edwin: >Nur der wahre Weltbürger kann ein guter Staatsbürger sein< - Zur Reflexion des Bürgerbegriffs im Werk Christoph Martin Wielands. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006. S. 149-168.
- Frie, Ewald: Adel und bürgerliche Werte. In: Hans-Werner Hahn / Dieter Hein (Hg.): Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption. Köln 2005. S. 393-414.
- Friess, Ursula: Buhlerin und Zauberin. Eine Untersuchung zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. München 1970.
- Friess, Ursula: “Verführung ist die wahre Gewalt”. Zur Politisierung eines dramatischen Motivs in Lessings bürgerlichen Trauerspielen. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. Vol. 6. Würzburg / München 1971. S. 102-130.
- Frömmer, Judith: Vom politischen Körper zur Körperpolitik. Männliche Rede und weibliche Keuschheit in Lessings *Emilia Galotti*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 79, Bd. 1. Stuttgart 2005.
- Gamper, Michael: Das Opfer vermeiden: Verhandlungen über Freundschaft, Liebe und Ehe in Texten von Gellert, Lessing und Goethe. In: Ferdinand van Ingen / Christian Juranek (Hg.): *Ars et amicitia*. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Amsterdam 1998. S. 551-583.
- Garland, Henry: Schiller, the dramatic writer – a study of style in the plays. Oxford 1969.
- Gelzer, Florian: Konversation, Galanterie und Abenteuer. Tübingen 2007.
- Göbel, Helmut: Bild und Sprache bei Lessing. München 1971.
- Götte, Rose: Die Tochter im Familiendrama des 18. Jahrhunderts, phil. Diss. Bonn 1964.
- Golawski-Baumgart, Jutta: Lessing und Riccoboni. Schauspielkunst und Rollenkonzeption im Trauerspiel „Miß Sara Sampson“. In: Sprache und Literatur. Jg. 26. Bd. 75/76. Paderborn [u. a.] 1995. S. 184 – 204.
- Greis, Jutta: Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1991.

- Grenzmann, Wilhelm: Der junge Schiller. Paderborn 1964.
- Gruenter, Rainer: Despotismus und Empfindsamkeit. Zu Schillers >Kabale und Liebe<. In: Jahrbuch des Freien Deutsch Hochstifts. Göttingen 1981. S. 207-227.
- Gustafson, Susan: Goethe's families of the hearts. New York 2016.
- Guthke, Karl: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. 6. Aufl. Stuttgart 2006.
- Guthke, Karl: Kabale und Liebe. In: Walter Hinderer (Hg.): Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1979. S. 58-86.
- Guthke, Karl: Schillers Dramen – Idealismus und Skepsis. Tübingen 2009.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. 6. Aufl. Berlin 1974.
- Hahn, Hans-Werner / Dieter Hein: Bürgerliche Werte um 1800. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption. Köln 2005. S. 9-27.
- Hamacher, Bernd: Frauengestalten in Goethes Werk. Stella, Iphigenie, Makarie und andere. In: Ortsvereinigung Hamburg der Goethegesellschaft in Weimar e.V. (Hg.): Goethe und die Frauen. Döbel 2010. S. 32-60.
- Hanken, Caroline: Vom König geküsst. Das Leben der großen Mätressen. Berlin 1996.
- Hansen, Margret: Lebensgeschichtliches Erzählen über Frauenfreundschaften. Bedingungen, Formen und Funktionen kommunikativer Muster. In: Eva Labouvie (Hg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009. S. 59-77.
- Harrison, Robin: Fall and redemption of man in Schiller's *Kabale und Liebe*. In: German life and letters. Vol. 35. Oxford 1981, S. 5-13.
- Hassel, Ursula: Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002.
- Hauenherm, Eckhard: Pragmalinguistische Aspekte des dramatischen Dialogs. Dialoganalytische Untersuchungen zu Gottscheds *Sterbender Cato*, Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Die Räuber*. Frankfurt am Main (u. a.) 2002.
- Hempel, Brita: Sara. Emilia, Luise. Das empfindsame Patriarchat im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. Heidelberg 2006.
- Hempfer, Klaus: Gattungstheorie. München 1973.

- Henkel, Arthur: *Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman*. 2. Aufl. Tübingen 1964.
- Henne, Helmut: Vom Eigentlichen und Uneigentlichen. In: Claudia Brinker-von der Heyde / Andreas Gradt / Nina Kalwa (Hg.): *Eigentlichkeit: Zum Verhältnis von Sprache, Sprechen und Welt*. Berlin 2015. S. 17-26.
- Hermann, Hans Peter: Musikmeister Miller, die Emanzipation der Töchter und der dritte Ort der Liebenden. Schillers bürgerliches Trauerspiel im 18. Jahrhundert. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Berlin 1984. S. 223-247.
- Hernadi, Paul: Die tragische Schuld der Emilia Galotti. In: *275 Jahre Theater in Braunschweig. Geschichte und Wirkung*. Braunschweig 1965. S. 100-104.
- Hiebel, Hans: Missverstehen und Sprachlosigkeit im bürgerlichen Trauerspiel. Zum historischen Wandel dramatischer Motivationsformen. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Bd. 27. Berlin 1983. S. 124-153.
- Hillmann, Heinz: Goethes *Stella*. Probleme einer Liebesutopie im 18. Jahrhundert. In: *Utopie und Krise. Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft (Beiheft 1)*. Zagreb 1993. S. 3-19.
- Hilmes, Carola: Halb große, halb kleine Menschen. Aporien bürgerlicher Männlichkeit in *Clavigo* und *Stella*. In: Barbara Hindinger / Martin Langner (Hg.): „Ich bin ein Mann! Wer ist es mehr?“ – Männlichkeitskonzepte in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 2011, S. 135-154.
- Hofmann, Michael: *Schiller. Epoche – Werk – Wirkung*. München 2003.
- Hohendahl, Peter Uwe: Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewusstsein. Zur Soziologie des empfindsamen Romans am Beispiel von „La Vie de Marianne“, „Clarissa“, „Fräulein von Sternheim“ und „Werther“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Bd. 16. Stuttgart 1972. S. 176-207.
- Horstenkamp-Starke, Ulrike: „Daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwut!“ – Autorität und Familie im deutschen Drama. Frankfurt am Main 1995.
- Jacobs, Jürgen: Die Nöte des Hausvaters. Zum Bild der Familie im bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. In: *Wirkendes Wort*. Bd. 34. Trier 1984. S. 343-357.
- Jacobs, Jürgen: *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München 1972.

- Janz, Rolf-Peter: [Friedrich von] Schillers 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Vol. 20. Berlin 1976. S. 208-228.
- Jauß, Hans-Robert: Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: Ders. (Hg.): Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. Heidelberg 1968ff. Bd. I (1973). S. 107-138.
- Jöns, Dietrich: Das Problem der Macht in [Friedrich] Schillers Dramen von den "Räubern" bis zum "Wallenstein". In: Karl Otto Conrady (Hg.): Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Stuttgart 1977. S. 76-92.
- Joerden, Klaus: Art. Medeia. In: Walter Jens (Hg.): Kindlers neues Literatur Lexikon. 20 Bde. Bd. 5 (Ea-Fz). München 1996. S. 324-325.
- Jolles, Matthijs: Dichtkunst und Lebenskunst. Studien zum Problem der Sprache bei Friedrich Schiller. Bonn 1980.
- Jonnes, Dennis: *Solche Väter*. The Sentimental Family Paradigm in Lessing's Drama. In: Lessing Yearbook. Vol. 12. Detroit / München 1980. S. 157-174.
- Kaarsberg-Wallach, Martha: Emilia und ihre Schwestern. Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter. In: Helga Kraft (Hg.): Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart / Weimar 1993. S. 53-72.
- Kahl-Pantis, Brigitte: Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1977.
- Kaiser, Gerhard: Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang – 1730-1785. Gütersloh 1966.
- Kalisch, Eleonore: Von der Ökonomie der Leidenschaft zur Leidenschaft der Ökonomie. Adam Smith und die Ad-spectatores-Kultur im 18. Jahrhundert. Berlin 2006.
- Kapusta, Danijela: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München 2011.
- Kible, Brigitte: Art. Subjekt. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. 13 Bde. Bd. 10 (St – T). Basel 1998, Sp. 373-400.
- Kiermeier-Debre, Joseph: Goethes Frauen. 44 Portraits aus Leben und Dichtung. München 2011.

- Kiesel, Helmuth: >Bei Hof, bei Höll<. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979.
- Kipphardt, Heinar: Schreibt die Wahrheit. Essays, Briefe, Entwürfe. Bd. 1. Hamburg 1989.
- Kittler, Friedrich: Dichter, Mutter, Kind. München 1991.
- Kittler, Friedrich: Erziehung ist Offenbarung. Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 21. Stuttgart 1977. S. 111-137.
- Klemme, Hans-Peter: Nach dem Vorhang. ‚Emilia Galotti‘ und Lessings Dramaturgie der kritischen Reflexion. Revonnah 2000.
- Kloss, Helmar: Die Leiden des jungen Goethe. Berlin 2013.
- Knape, Joachim: Eigentlichkeit als Rhetorik-Frame. In: Claudia Brinker-von der Heyde / Andreas Gradt / Nina Kalwa (Hg.): Eigentlichkeit: Zum Verhältnis von Sprache, Sprechen und Welt. Berlin 2015. S. 51-84.
- Koopmann, Helmut: >Kabale und Liebe< als Drama der Aufklärung. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): Verlorene Klassik. Ein Symposium. Tübingen 1986. S. 286-308.
- Košenina, Alexander: Augenbühne versus Hörbuch. Was leisten die Sinne für Lessings Theater? In: Alexander Košenina / Stefanie Stockhorst (Hg.): Lessing und die Sinne. Hannover 2016. S. 213-231.
- Kraft, Helga: Idylle mit kleinen Fehlern. Zwei Frauen brauch ich, ach, in meinem Haus. In: Helga Kraft / Elke Liebs: Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart / Weimar 1993. S. 73-89.
- Kraft, Helga: Töchter, die keine Mütter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen. Hildegard von Bingen, Mechthild von Magdeburg, Grimmelshausens Courage, Lessings Marwood in *Miss Sara Sampson*. In: Helga Kraft / Elke Liebs (Hg.): Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart / Weimar 1993. S. 35-52.
- Krueger, Joachim: Zur Frühgeschichte der Theorie des bürgerlichen Trauerspiels. In: Gustav Erdmann / Alfons Eichstaedt (Hg.): Worte und Werte. Berlin 1961.
- Liewerscheidt, Dieter: Die Macht der Bühne. Zur dramaturgischen Unentschiedenheit von Schillers >Kabale und Liebe<. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Berlin 2014. S. 176-188.

- Link, Christian: Subjektivität und Wahrheit. Die Grundlegung der neuzeitlichen Metaphysik durch Descartes. Stuttgart 1978.
- Lohmeier, Anke-Marie: Ein ‚Ding von einer Tragödie‘. Über Lessings *Emilia Galotti*. In: Helmut Berthold (Hg.): Lessing im Kontext des europäischen Theaters. Wolfenbüttel 2012. S. 89-107.
- Lorey, Christoph: Lessings Familienbild im Wechselbereich von Gesellschaft und Individuum. Bonn 1992.
- Lützel, Paul Michael: Geschichte in der Literatur – Studien zu Werken von Lessing bis Hebbel. München 1987.
- Lukács, Georg: Schriften zur Literatursoziologie. Neuwied (u.a.) 1961.
- Luserke-Jaqui, Matthias: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2005.
- Luserke, Matthias: Der junge Goethe. >Ich weiß nicht, warum ich Narr so viel schreibe<. Göttingen 1999.
- Manger, Klaus: Dichter und Schriftsteller als Werteproduzenten um 1800. In: Hans-Werner Hahn / Dieter Hein (Hg.): Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption. Köln 2005. S. 31-50.
- Martens, Wolfgang: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften. Stuttgart 1971.
- Martin, Gottfried: Platons Ideenlehre. Berlin 1973.
- Marx, Anna: Das Begehren der Unschuld. Zum Topos der Verführung im bürgerlichen Trauerspiel und (Brief-)Roman des späten 18. Jahrhunderts. Freiburg 1999.
- Mattausch, Josef: Untersuchungen zur Wortstellung in der Prosa des jungen Goethe. Berlin 1965.
- Mattenklott, Gert: Drama – Gottsched bis Lessing. In: Ralph-Rainer Wuthenow / Horst Glaser (Hg.): Zwischen Absolutismus und Aufklärung. Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. Hamburg 1986. S. 277-298.
- Maurer, Michael: Bürger / Bürgertum. In: Lexikon der Aufklärung – Deutschland und Europa. Werner Schneiders. München 1995.

- Mauser, Wolfram: >Ich stehe für nichts<. Zur Uraufführung von G. E. Lessings *Emilia Galotti* am Hoftheater zu Braunschweig. In: Gerd Biegel (Hg.): Lessing in Braunschweig und Wolfenbüttel. S. 111-123.
- Mauser, Wolfram: Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland. Würzburg 2000.
- Mauser, Wolfram: Lessings „Miß Sara Sampson“. Bürgerliches Trauerspiel als Ausdruck innerbürgerlichen Konflikts. In: Lessing Yearbook. Bd. 7. Göttingen 1975. S. 7-27.
- Mayer, Gerhart: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart 1992.
- McInnes, Edward: ‚Verlorene Töchter‘. Reticence and Ambiguity in German Domestic Drama in the Late Eighteenth Century. In: David Jackson (Hg.): Taboos in German Literature. Oxford 1996. S. 27-42.
- Meessen, Joseph: *Clavigo* and *Stella* in Goethe’s personal and dramatic development. In: Ders. (Hg.): Goethe bicentennial studies. Indiana 1950. S. 153-206.
- Mehring, Franz: Die Lessing-Legende. 2. Aufl. Stuttgart 1906 (Reprint: Frankfurt am Main 1972).
- Mellmann, Katja: Güte – Liebe – Gottheit. Ein Beitrag zur Präzisierung des ‚utopischen‘ Gehalts von Goethes *Stella*. In: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Hamburg 2001. S. 103-147.
- Messerschmidt, Kathrin: Warum muss Emilia Galotti sterben? Der Kampf um die oberen und unteren Seelenkräfte in Lessings Trauerspiel. In: Eva Jaeggi / Hilde Kronberg-Gödde / Günter Gödde (Hg.): Zwischen den Zeilen. Literarische Werke psychologisch betrachtet. Gießen 2004. S. 281-293.
- Meyer-Krentler, Eckhardt: Freundschaft im 18. Jahrhundert. In: Wolfram Mauser / Barbara Becker-Cantarino (Hg.): Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert. Tübingen 1991. S. 1-22.
- Meyer, Reinhart: „Hamburgische Dramaturgie“ und „Emilia Galotti“. Studie zu einer Methodik des wissenschaftlichen Zitierens entwickelt am Problem des Verhältnisses von Dramentheorie und Trauerspielpraxis bei Lessing. Wiesbaden 1973, S. 243-249.

- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Zärtlichkeit. Höfische Galanterie als Ursprung der bürgerlichen Empfindsamkeit. Paderborn 2016.
- Michelsen, Peter: Ordnung und Eigensinn. Über Schillers >Kabale und Liebe<. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. Göttingen 1984. S. 198-222.
- Mingning, Li: Emilia Galotti. Mündigkeit der Wahrnehmung. In: Literaturstraße (Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur). Bd. 16. Würzburg 2016. S. 219-234.
- Möhrmann, Renate: Die Theaterträne. Die süße Lust des Weinens. Zur emotionalen Modellierung der Zuschauer. In: Dies. (Hg.): „So muß ich weinen bitterlich“: Zur Kulturgeschichte der Träne. Stuttgart 2015. S. 211-232.
- Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: Renate Möhrmann / Barbara Mrytz (Hg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart / Weimar 1996. S. 71-91.
- Möller, Frank: Das Theater als Vermittlungsinstanz bürgerlicher Werte um 1800. In: Hans-Werner Hahn / Dieter Hein (Hg.): Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption. Köln 2005. S. 193-210.
- Mönch, Cornelia: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Topologie. Tübingen 1993.
- Müller, Peter: Glanz und Elend des deutschen >bürgerlichen Trauerspiels<. Zur Stellung der >Emilia Galotti< in der zeitgenössischen deutschen Dramatik. In: Helmut Brandt / Manfred Beyer (Hg.): Ansichten der deutschen Klassik. Berlin 1981. S. 9-44.
- Neumann, Peter: Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977.
- Neuß, Raimund: Tugend und Toleranz. Die Krise der Gattung Märtyrerdrama im 18. Jahrhundert, phil. Diss. (Köln 1988). Bonn 1989.
- Nibbing, Christiaan Hart: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main 1981.
- Nicklas, Pascal: The School of Affliction. Gewalt und Empfindsamkeit in Samuel Richardsons ‚Clarissa‘. Hildesheim 1996.
- Niefanger, Dirk: Galanterie – Grundzüge eines ästhetischen Konzepts um 1700. In: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit. Hartmut Laufhütte (Hg.). Wiesbaden 2000, S. 459-472.

- Nitschke, Claudia: Der öffentliche Vater. Konzepte paternaler Souveränität in der deutschen Literatur 1755-1921. Berlin / Boston 2012.
- Nölle, Volker: Subjektivität und Wirklichkeit in Lessings dramatischem und theologischem Werk. Berlin 1977.
- Nolle, Rolf: Das Motiv der Verführung. Verführer und „Verführte“ als dramatische Entwürfe moralischer Wertordnung in Trauerspielen von Gryphius, Lohenstein und Lessing. Stuttgart 1976.
- Nolting, Winfried: Die Dialektik der Empfindung. Lessings Trauerspiele „Miß Sara Sampson“ und „Emilia Galotti“. Stuttgart 1986.
- Nummer-Winkler, Gertrud: Zur Einführung: Die These von zwei Moralen. In: Dies. (Hg.): Weibliche Moral. Die Kontroverse um eine geschlechterspezifische Ethik. Frankfurt am Main 1991. S. 9-30.
- Peter, Klaus: Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel. Wiesbaden 1980.
- Pfaff, Peter: Das Abenteuer des erotischen Herzens. ‚Stella‘. In: Wilhelm Große (Hg.): Zum jungen Goethe. Stuttgart 1982. S. 157-163.
- Pfaff, Peter: Das Glückmotiv im Jugendwerk Goethes. Heidelberg 1965.
- Pfister, Manfred: Das Drama. 11. Aufl. München 2001.
- Pikulik, Lothar: Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit. Köln 1966.
- Pikulik, Lothar: >Sonst ist alles besser an euch als an uns<. Über Odoardos Lobrede auf die Frau in *Emilia Galotti*. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006. S. 303-322.
- Pikulik, Lothar: Stella. Ein Schauspiel für Liebende. In: Walter Hinderer (Hg.): Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1980. S. 89-103.
- Pilling, Claudia: Linguistische Poetik und literaturwissenschaftliche Linguistik. In: Susanne Beckmann / Franz Hundsnurscher (Hg.): Sprachspiel und Bedeutung. Tübingen 2000. S. 439-449.
- Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. 5. Aufl. Tübingen 1999.

- Prutti, Brigitte: Das Bild des Weiblichen und die Phantasie des Künstlers. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 110. Berlin 1991. S. 481-505.
- Pütz, Peter: Die Leistung der Form. Lessings Drama. Frankfurt am Main 1986.
- Pugh, David: Schiller's early dramas – a critical history. Rochester 2000.
- Purkl, Roland: Gestik und Mimik in Lessings bürgerlichen Trauerspielen *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti*, phil. Diss. Heidelberg 1979.
- Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist 2006.
- Reh, Albert: *Emilia Galotti*, „großes Exempel der dramatischen Algebra“ oder „Algebra der Ambivalenz“? In: Lessing yearbook. Vol. 17. München 1986. S. 45-64.
- Reinhardt, Hartmut: Die große und die kleine Welt. Vom Schäferspiel zu kritischen Analyse der Moderne: Goethes dramatisches Werk. Würzburg 2008.
- Reinhardt, Hartmut: Märtyrerinnen des Empfindens. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006. S. 343-375.
- Reitz, Gertrud: Die Gestalt des Mittlers in Goethes Dichtung. Frankfurt am Main 1932.
- Rempel, Hans: Tragödie und Komödie im dramatischen Schaffen Lessings. Darmstadt 1935.
- Riedel, Manfred: Art. Bürger, Staatsbürger, Bürgertum. In: Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. 8 Bde. Bd. 1 (A-D). Stuttgart 1972.
- Riedel, Manfred: Bürgerlichkeit und Humanität. In: Rudolf Vierhaus (Hg.): Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung. Heidelberg 1981. S. 13-34.
- Rilla, Paul: Lessing und sein Zeitalter. München 1973.
- Ritzer, Monika: Schillers dramatischer Stil. In: Helmut Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart 1998. S. 240-269.
- Rochow, Christian: Das bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart 1999.
- Rohde, Carsten: Doppelte Vernunft. Lessing und die reflexive Moderne. Hannover 2013.
- Roßbach, Nikola: „Das Geweb ist satanisch fein“. Schillers *Kabale und Liebe* als Text der Gewalt. Würzburg 2001.

- Roth, Klaus-Hinrich: „Ein deutscher Jüngling dieser Art ...“ – Bemerkungen zur Rezeption von Schillers Dramenfigur Ferdinand. In: Wilhelm Gössmann / Klaus-Hinrich Roth (Hg.): Poetisierung – Politisierung. Deutschlandbilder in der Literatur bis 1848. Paderborn 1994. S. 271-289.
- Sanna, Simonetta: Lessings >Emilia Galotti<. Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik. Tübingen 1988.
- Saße, Günter: Die aufgeklärte Familie. Untersuchung zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung. Tübingen 1988.
- Saße, Günter: Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996.
- Saße, Günter: Liebe als Macht. *Kabale und Liebe*. In: Ders. (Hg.): Schiller. Werkinterpretationen. Heidelberg 2005. S. 35-55.
- Sautermeister, Gert: Aufklärung und Körpersprache. [Friedrich von] Schillers Drama auf dem Theater heute. In: Karl Richter / Walter Müller-Seidel / Jörg Schönert (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Festschrift für Walter Müller-Seidel. Stuttgart 1983, S. 618-640.
- Schaer, Wolfgang: Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. Grundlagen und Bedrohung im Spiegel der dramatischen Literatur. Bonn 1963.
- Scheible, Hartmut: Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Hamburg 1988.
- Scheit, Gerhard: Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper. Frankfurt am Main 1995.
- Schickedanz, Hans-Joachim: *Femme fatale*: ein Mythos wird entblättert. Dortmund 1983.
- Schlaffer, Heinz: Art. Tragödie. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bde. Bd. 3. (P-Z). Berlin / New York 2003. S. 669-674.
- Schlings, Hans-Jürgen: Luise Millerin, die Aufklärung und das Gräßliche. In: Peter-André Alt / Hans-Jürgen Schings (Hg.): >Kabale und Liebe<. Ein Drama der Aufklärung? Tübingen 1999. S. 23-36.
- Schlößer, Franziska: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama. Darmstadt 2003.

- Schmid, Pia: Verfolgte Unschuld und ohnmächtiges Weib. In: Ines Lindner: Blickwechsel – Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989. S. 415-428.
- Schmidt, Henry: Goethe's *Stella*: From „Ein Schauspiel für Liebende“ to „Ein Trauerspiel“. In: William McDonald / Winder McConnel (Hg.): *Fide et amore – A Festschrift for Hugo Bekker*. Göttingen 1990. S. 317-328.
- Schmitt-Sasse, Joachim: Das Opfer der Tugend. Zu Lessings „*Emilia Galotti*“ und einer Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jhd. Bonn 1983.
- Schönenborn, Martina: Tugend und Autonomie. Die literarische Modellierung der Tochterfigur im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, phil. Diss. (Bochum 2002). Göttingen 2004.
- Schön, Erich: Schillers *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel. Schiller und Otto von Gemmingens *Der deutsche Hausvater*. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Tübingen 2006, S. 377-403.
- Schröder, Jürgen: Gotthold Ephraim Lessing. Sprache und Drama. München 1972.
- Schröder, Stefan: Tödliche Ratio. Zur Konfiguration in Lessings *Emilia Galotti*. In: Karl Konrad Polheim (Hg.): *Die dramatische Konfiguration*. Paderborn 1997. S. 33-56.
- Schulte, Hans: Schillers *Kabale und Liebe*. Versuch einer Wiederherstellung. In: Germanisch-romanische Monatsschrift. Vol. 50, Bd. 1. Heidelberg 2000. S. 77-102.
- Schulte-Sasse, Jochen: Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext: zum Beispiel Lessings "Emilia Galotti". Paderborn 1975.
- Schulz, Georg-Micheal: Goethes „*Stella*“. Wirrnisse der Liebe und Gottes Gerechtigkeit. In: Germanistisch-romanistische Monatsschrift. Bd. 29. Heidelberg 1979. S. 416-442.
- Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen. Tübingen 1988.
- Searle, John: Ausdruck und Bedeutung. Untersuchung zur Sprechakttheorie. Frankfurt am Main 1982.
- Seeba, Hinrich: Die Liebe zur Sache. Öffentliches und privates Interesse in Lessings Dramen. Tübingen 1973.
- Selbmann, Rolf: Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart 1984.

- Sharpe, Lesley: Friedrich Schiller – drama, thought, and politics. Cambridge 1991.
- Sørensen, Bengt: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama des 18. Jahrhunderts. München 1984.
- Steinmetz, Horst: Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing. Ein historischer Überblick. Stuttgart 1987.
- Steinmetz, Horst: Die Komödie der Aufklärung. 3. Aufl. Stuttgart 1978.
- Stempel, Wolf-Dieter: Pour une description des genres littéraires. In: Actele celui de-al XII-lea congres international de lingvistică si filologie romanică. Bukarest 1968. Bd. 2. Bukarest 1970/71. S. 565-570.
- Stephan, Inge: Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. In: Lessing yearbook. Vol. 17. München 1986. S. 1-20.
- Stephan, Inge: „So ist die Tugend ein Gespenst“ – Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel. Bei Lessing und Schiller. In: Lessing-Yearbook. Vol. 17. Göttingen 1985. S. 1-20.
- Stern, Martin: Kein ‚Dolchstoß ins Herz des Absolutismus‘. Überlegungen zum bürgerlichen Trauerspiel anhand von Lessings >Emilia Galotti< und Schillers >Kabale und Liebe<. In: Roland Krebs (Hg.): Theatre, nation & société en Allemagne au XVIIIe siècle. Nancy 1990. S. 91-106.
- Stockhorst, Stefanie: Einführung in das Werk Gotthold Ephraim Lessings. Darmstadt 2011.
- Suh, Eun Ju: Der Bildungsroman als literarisches Opfer. Frankfurt am Main 2011.
- Swales, Martin: The German Bildungsroman from Wieland to Hesse. Princeton 1978.
- Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1973.
- Szondi, Peter: Versuch über das Tragische. Frankfurt am Main 1964.
- Takahashi, Teruaki: Antagonismus zwischen bürgerlichem Ideal und höfischer Realität. Problematik des bürgerlichen Bewusstseins in Lessings „Emilia Galotti. In: Klaus Garber / Teruaki Takahashi (Hg.): „Sei mir, Dichter, willkommen!“. Studien zur deutschen Literatur von Lessing bis Jünger. Köln 1995. S. 17-28.

- Takahashi, Teruaki: >Identitätskrise< und die diskursive Formierung der bürgerlichen Subjektivität. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006, S. 323-342.
- Tang, Lydia: >Ich sehe Sie [...] so, [...] auch wenn ich Sie nicht so sehe.<. Die Inszenierung der Einbildungskraft in *Emilia Galotti*. In: Lessing yearbook. Bd. 42. Detroit 2015. S. 151-172.
- Ter-Nedden, Gisbert: Der fremde Lessing. Eine Revision des dramatischen Werks. Hg. von Robert Vellusig. Göttingen 2016.
- Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart 1986.
- Valk, Thorsten: Der junge Goethe. Epoche – Werk – Wirkung. München 2012.
- Vedder, Ulrike: „Alles um die Liebe und nun auch den Tod“. Liebendes Sprechen und tödliches Schweigen in *Stella* von Goethe und *Wir töten Stella* von Marlen Haushofer. In: Marianne Henn und Britta Hufeisen (Hg.): Frauen: Mitsprechen, Mitschreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung. Stuttgart 1997. S. 128-147.
- Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. Perspektiven des >bürgerlichen Trauerspiels< von 1755 bis 1800. In: Helmut Koopmann (Hg.): Bürgerlichkeit im Umbruch – Studien zum deutschsprachigen Drama. 1750.-1800. Tübingen 1993. S. 53- 92.
- Volkening, Heide: Charakter und Tugend. Über Lessings *Emilia Galotti*, die *Hamburgische Dramaturgie* und êthos bei Aristoteles. In: Mariacarla Gadebusch Bondio / Andrea Bettels (Hg.): Im Korsett der Tugend. Moral und Geschlecht im kulturhistorischen Kontext. Hildesheim 2013. S. 237-261.
- Wagner, Harald: Art. Satisfaktionstheorien. In: Walter Kasper (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. 11 Bde. 3. Aufl. Bd. 9 Freiburg 2009, S. 82 f.
- Walach, Dagmar: Der aufrechte Bürger, seine Welt und sein Theater. Zum bürgerlichen Trauerspiel im 18. Jahrhundert. München 1980.
- Walsøe-Engel, Ingrid: Fathers and Daughters. Patterns of Seduction in Tragedies by Gryphius, Lessing, Hebbel and Kroetz. Rochester 1993.

- Wang, Qing: „Ich will nichts wissen!“. Tabus und ihre Literarisierung um 1800: Lessing, Kleist und Goethe. Würzburg 2016.
- Watanabe, Tomoya: Die Verhaltensweise der Frauen im Spiegel der klassischen Tragödie. Goethes ‚Stella‘ und Chikamatsus ‚Liebesdoppelmord in Amijima‘. In: Eijiro Iwasaki (Hg.): Begegnung mit dem „Fremden“. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. München 1991. S. 307-316.
- Weber, Heinz-Dieter: Stella oder die Negativität des Happy End. In: Ders. (Hg.): Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. Stuttgart 1978. S. 142-167.
- Weber, Peter: Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. Entstehung und Funktion von Lessings ‚Miß Sara Sampson‘. 2. Aufl. Berlin 1976.
- Wehrli, Beatrice: Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Dramen. Tübingen 1983.
- Wentzlaff-Mauderer, Isabelle: Wenn statt des Mundes Augen reden. Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in *Miss Sara Sampson* (1755), *Duval und Charmille* (1778), *Kabale und Liebe* (1784) und *Penthesilea* (1808). München 2001.
- Wertheimer, Jürgen: Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt am Main 1986.
- Wiedemann, Conrad: Der galante Stil – 1680-1730. Tübingen 1969.
- Wierlacher, Alois: Das bürgerliche Drama. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert. München 1968.
- Wierlacher, Alois: Das Haus der Freude oder Warum stirbt Emilia Galotti. In: Lessing Yearbook. Bd. 5. Göttingen 1973. S. 147-162.
- Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. 8. Aufl. Hamburg 1973.
- Willamowski, Nadine: Die bürgerliche Familie – ein Trauerspiel? Münster 2015.
- Willems, Marianne: Individualität. Ein bürgerliches Orientierungsmuster. Zur Epochencharakteristik von Empfindsamkeit und Sturm und Drang. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006.

- Wilms, Wilfried: Im Griff des Politischen. Konfliktfähigkeit und Vaterwerdung in *Emilia Galotti*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 76. Stuttgart 2002, S. 50-73.
- Winko, Simone: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin 2003.
- Witte, Bernd: Vom Martyrium zur Selbsttötung. Sterbeszenen im barocken und im bürgerlichen Trauerspiel. In: Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur. Bd. 23. Amsterdam 1994. S. 409-430.
- Wittkowski, Wolfgang: Bürgerfreiheit oder -feigkeit. Die Metapher des „langen Weges“ als Schlüssel zum Koordinatensystem in Lessings politischem Trauerspiel *Emilia Galotti*. In: Lessing yearbook. Vol. 17. Göttingen 1885. S. 65-87.
- Woesler, Winfried: Lessings >Miss Sara Sampson< und Senecas >Medea<. In: Lessing yearbook. Vol. 10. Göttingen 1978. S. 75-93.
- Wurst, Karin: Familiäre Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘. Die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings Dramatischem Werk. Amsterdam 1988.
- Zelle, Carsten: Art. Aufklärung. In: Harald Fricke / Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bde. Bd. 1 (A-G). Berlin 1997. S. 160-165.
- Zelle, Carsten: Mündigkeit und Selbstgefühl. Versuch über das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Hans-Edwin Friedrich / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006. S. 115- 134.
- Zima, Peter: Theorie des Subjekts. Tübingen 2000.
- Zymner, Rüdiger: Friedrich Schiller – Dramen. Berlin 2002.

Milena Fehr, geb. Kube

geboren am 23.01.1989 in Braunschweig; verheiratet; ein Kind

Curriculum Vitae

- 1995-1999 Grundschule Bad Gandersheim
- 1999-2001 Orientierungsstufe Bad Gandersheim
- 2001-2007 Lessinggymnasium Braunschweig-Wenden
- 2007 Abitur am Lessinggymnasium Braunschweig-Wenden (Gesamtnote: 1,1)
- 2007-2008 Studium der Deutschen und Lateinischen Philologie (Studienziel: Lehramt)
an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel
- 2008-2010 Studium der Deutschen und Lateinischen Philologie (Studienziel: Lehramt)
an der Georg-August-Universität in Göttingen
- 2010 Bachelor of Arts in Deutscher und Lateinischer Philologie an der Georg-
August-Universität in Göttingen (Gesamtnote: 1,8);
Bachelorarbeit: Livius' Lucretia und Verginia als Vorbild für Lessings
Emilia Galotti (betreut von Dr. Paul Kahl und Prof. Dr. Peter Kuhlmann)
- 2010/11 Auslandsaufenthalte in Salamanca und Rom
- 2011-2013 Studium der Deutschen und Lateinischen Philologie (Studienziel: Lehramt)
an der Georg-August-Universität in Göttingen
- 2013 Master of Education in Deutscher und Lateinischer Philologie an der Georg-
August-Universität in Göttingen (Gesamtnote: 1,1);
Masterarbeit: Die Subjektkonstitution von Lessings Emilia Galotti (betreut
von apl. Prof. Dr. Anke Detken und Prof. Dr. Dr. h.c. Heinrich Detering)

- 2013-2015 Referendariat am Martino-Katharineum in Braunschweig (Gesamtnote: 1,2)
- 2015-2021 Promotionsstudium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Georg-August-Universität in Göttingen;
Thema der Dissertation: Subjektkonstitution als spezifisches Merkmal des deutschen bürgerlichen Trauerspiels – Ein Beitrag zur Gattungsdefinition (betreut von apl. Prof. Dr. Anke Detken und Prof. Dr. Dr. h.c. Heinrich Detering)
- seit 2021 Lehrstelle an der Sally-Perel-Gesamtschule Braunschweig

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die schriftliche wissenschaftliche Abhandlung (Dissertation) selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe und dass anderweitig keine entsprechende Promotion beantragt wurde und hierbei die eingereichte Dissertation oder Teile daraus vorgelegt worden sind.

Des Weiteren erkläre ich hiermit, dass diese digitale Fassung mit der schriftlichen wissenschaftlichen Abhandlung (Dissertation) übereinstimmt.

A handwritten signature in black ink, reading "Milena Jels". The signature is written in a cursive style with a horizontal line underlining the name.

(Braunschweig, 07.07.2022)