

I Biographische und zeitgeschichtliche Einflüsse

1 Biographischer Zusammenhang

Ich

Die Ehre hat mich nie gesucht ;/ Sie hätte mich auch nicht gefunden.

Wählt man, in zugezählten Stunden, / Ein prächtig Feierkleid zur Flucht?

Auch Schätze hab ich nie begehrt. / Was hilft es sie auf kurzen Wegen

Für Diebe mehr als sich zu hegen, / Wo man das Wenige verzehrt?

Wie lange währts, so bin ich hin, / Und einer Nachwelt unter Füßen.

Was braucht sie wen sie tritt zu wissen? / Weiß ich nur, wer ich bin.

(Gotthold Ephraim Lessing: Werke. 8 Bde. Bd.1 Gedichte. Fabel. Lustspiele. München (Hanser) 1970, S. 127)

Dies scheinen Altersverse zu sein, in denen ein Ich schonungslos Inventur macht. Sie spiegeln ein Selbstbild scheinbarer Bescheidenheit und Resignation, überschattet von Todesgewissheit: *Wie lange währts, so bin ich hin*. Doch Lessing hat das Gedicht als frischgebackener Magister zu Wittenberg, kaum 23-jährig, geschrieben und an einen Freund gesandt. Ein mittelloses, mittelmäßiges Dasein zu fristen und dann früh zu sterben - ein seltsames Bild der eigenen Existenz, das der junge Mann so gelassen-melancholisch und beinahe fatalistisch zeichnet. Doch wer so sehr die Selbstgenügsamkeit und Unbedeutendheit seines Daseins betont, sehnt insgeheim nichts inständiger herbei als Anerkennung und eine gesicherte Existenz, zumal er offenbar sehr wohl am Ruhm der „Nachwelt“ interessiert ist. Gerade diese Bezeichnung - aus dem Bereich der Rezeption künstlerischer Werke - verrät des Dichters wahres Anliegen. Und auch die lakonisch-pointierte Aussage der verkürzten Schlusszeile, die gleichsam als trotzig-verzweifelte Selbstvergewisserung gegen die gleichgültige, schnöde Mitwelt gesetzt ist („Weiß ich nur, wer ich bin“), verrät den Hunger nach Anerkennung und die Risikobereitschaft eines jungen Dichters, der sich als freier Schriftsteller gegen bürgerliche Sicherheit und Anerkennung, gegen Wohlstand und soziale Eingliederung („Feierkleid“ und „Schätze“) entscheidet, um ein „Leben auf Abruf“ zu führen (Altenhofer, S. 161).

Lessing stammte aus einer evangelischen Pastorenfamilie. Als drittes von zwölf Kindern wurde er 1729 in Kamenz (Sachsen) geboren. Mit zwölf Jahren ging er als Stipendiat an die Fürstenschule in Meißen. Sein Herkunft und seine Mittellosigkeit bestimmten ihn zum Theologiestudium, das er 1746 in Leipzig aufnahm. Doch nach wenigen Monaten hielt er

sich mehr in der Welt der Literaten und Schauspieler auf als in den Hörsälen. Die Neubersche Schauspieltruppe führte ein Lustspiel des Neunzehnjährigen auf: *Der junge Gelehrte*. Um die Eltern zu beruhigen, wechselte Lessing zum Medizinstudium, floh ein Vierteljahr später aber vor seinen Gläubigern nach Wittenberg und unterbrach das Studium. Er zog in die preußische Hauptstadt und wurde Redakteur der „Berlinischen privilegierten Zeitung“. Damit begann das Wagnis einer Existenz, die ganz vom Schriftstellerischen abhing. Zugleich war es der Einstieg in ein Leben, das von zahllosen Orts- und Berufswechseln, von Aufschwüngen und Enttäuschungen, von Herausforderungen und Konflikten geprägt war.

Im Frühjahr 1752 erwarb Lessing in Wittenberg den akademischen Titel eines Magisters der Freien Künste und kehrte anschließend als Redakteur nach Berlin zurück, wo er die Bekanntschaft Voltaires machte - und sich bald mit ihm überwarf, was ihm den Groll und die Abneigung Friedrichs II. einhandelte. Er lernte den rührigen Verleger Friedrich Nicolai, den Kopf der Berliner Aufklärung, kennen und schätzen, ebenso den gleichaltrigen Philosophen Moses Mendelssohn und den Odendichter Karl Wilhelm Ramler. 1755 siedelte Lessing wieder nach Leipzig über, wo er sich mit Ewald von Kleist anfreundete. Er verließ die Stadt bereits im Mai wieder, um einen Patriziersohn auf einer mehrjährigen Bildungsreise durch Europa zu begleiten. Der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges erzwang das vorzeitige Ende der Reise und die Rückkehr nach Berlin.

1760 trat Lessing in Breslau überraschend in den Dienst des Generals Friedrich Bogislav von Tauentzien. Er nahm am geselligen Leben der preußischen Offiziere teil, trank und spielte mit ihnen. Für das Glücksspiel und die Lotterie hatte er lebenslang eine Vorliebe - Ausdruck seiner Risikobereitschaft oder des Wunsches, der steten Unsicherheit seiner ökonomischen Existenz zu entrinnen?

Ende 1764 quittierte Lessing den Dienst und kehrte nach Berlin zurück, wo sich seine Hoffnung, die Leitung der königlichen Bibliothek zu übernehmen, bald zerschlug; der König hatte seinen Groll nicht vergessen und favorisierte französische Schriftsteller und Gelehrte. In diesen Jahren der Mittellosigkeit und Ungewissheit reifte der Plan zum großen Lustspiel *Minna von Barnhelm* (1767). Im selben Jahr wurde Lessing Dramaturg am neu errichteten Nationaltheater in Hamburg. Aus dieser Arbeit entstand die *Hamburgische Dramaturgie*., eine Sammlung von Theaterkritiken und Schriften zur Theorie des Dramas. Bald geriet das glücklos geführte Theaterunternehmen in finanzielle Schwierigkeiten. Die Spannungen zwischen der Leitung, Lessing und den Schauspielern häuften sich; nach einem Jahr bereits musste das Theater schließen.

Lessings anschließender Versuch, einen eigenen Verlag aufzubauen, scheiterte und kostete ihn all seine Ersparnisse. 1770 nahm er daher das schlecht dotierte Angebot des Herzogs von Braunschweig an, Leiter der Wolfenbütteler Bibliothek zu werden, wo sich der leidenschaftliche Bücherliebhaber in die kostbaren Schätze der Sammlung versenkte - und bald den geistigen Austausch in Gespräch oder literarischer Fehde vermisste.

Seine Pläne, in Wien oder Mannheim als Bühnenautor oder Dramaturg zu arbeiten, zerschlugen sich. Lessing verließ Wolfenbüttel nur noch zu gelegentlichen Reisen, darunter eine längere 1775 nach Italien als Begleiter des Prinzen Leopold von Braunschweig. 1776 wurde ihm der Hofrattitel verliehen. Im selben Jahr, nun endlich nach einer Gehaltserhöhung in gesicherten Verhältnissen, heiratete er nach fünfjähriger Verlobungszeit Eva König, die Witwe eines Bekannten. Doch die Verbindung stand unter einem unglücklichen Stern: Bald nach der Geburt eines Sohnes starben Mutter und Kind. „Ich freue mich, dass mir viel dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen; und bin ganz leicht“, schrieb, mühsam seinen Kummer verbergend, einem Freund: „Ich muss ein einziges Jahr, das ich mit einer vernünftigen Frau gelebt habe, teuer bezahlen.“ (Brief XXXXX)

Lessing starb drei Jahre nach seiner Frau am 15. Februar 1781 an den Folgen eines Schlaganfalls und wurde in Braunschweig begraben. Sein Lebensende war überschattet von einer erbitterten Fehde mit dem Hamburger Hauptpastor Goeze; aus diesem Streit erwuchs sein bedeutendstes Schauspiel: *Nathan der Weise* (1779).

TEXTKASTEN

„Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: ‚Wähle!‘ Ich fiel ihm mit Demut in seine Linke und sagte: ‚Vater gib! Die reine Wahrheit ist ja doch nur für Dich allein!‘“

(aus: Eine Duplik [gegen Goeze]. Theologiekritische Schriften III)

Dieses berühmte Zitat aus Lessings Spätzeit enthält in nuce bedeutsame Züge seines Charakters und seines geistigen Zuschnitts. Das Ringen um Erkenntnis, das Streben nach Wahrheit war für ihn ein Prozess stetigen Annäherns. Sein Anliegen war es nicht, dogmatisch gültige Antworten zu verkünden, sondern sich suchend und forschend an das Wahre und Rechte heranzutasten, immer um die Vorläufigkeit der gefundenen Antworten und Einsichten wissend. Diese Neigung zum Suchen und Umherstreifen spiegelte sich in Lessings fortwährendem biographischen und literarischen Unterwegssein, dem Wunsch, aus Verfestigungen auszubrechen und in der Fremde, in Bibliotheken, an Theatern, unter

Freunden und Feinden neue Eindrücke und Erfahrungen zu sammeln, vielerlei literarische Muster auszuprobieren (Fabel, Lehrgedicht, Lustspiel, bürgerliches Trauerspiel, weltanschauliches Schauspiel), als wahrer Polyhistor durch die Philosophie, Theologie und Literaturgeschichte zu wandern und in Traktaten und Pamphleten zu geistigem Disput und literarischer Fehde herauszufordern.

Zur Theorie gesellte sich die Praxis: Lessing schrieb nicht nur über Literatur, Philosophie und Theologie, sondern er fertigte auch vollendete Theaterstücke an und versuchte seine Ansichten über das Theater als Dramaturg in Hamburg tatkräftig auf die Bühne zu bringen. Ein Letztes verrät das Zitat: Wenn endgültige Wahrheiten im Gewand dogmatisch-theologischer Aussagen sich für den nach Erkenntnis Strebenden verbieten, so signalisiert die Aussage, auch wenn sie sich bescheiden („mit Demut“) gibt, den stolzen Anspruch auf Mündigkeit, die Bereitschaft, Wagnisse einzugehen, und das Recht auf den eigenen Irrtum. Die Wahrheit ist aus solcher Sicht kein unpersönlicher, abstrakter Besitz, sondern Ergebnis eines ‚Willensbildungsprozesses‘, an dessen Ende freilich ethisches Wollen und praktisches Handeln stehen. Der Aufklärer Lessing war kein Mensch des unversöhnlichen Theoretisierens und bloßen Polemisiertens; er wollte vielmehr die gewonnenen Einsichten in sozial verantwortliches Tun umsetzen; daher auch der lehrhafte Zug in seinem literarischen Werk. Lessing hat wie kein anderer deutscher Dichter des 18. Jahrhunderts das politische, literarische und philosophisch-religiöse Terrain seiner Epoche sondiert - Kärnerarbeit, von der die nachfolgenden Generationen profitierten. Sein theoretisches und literarisches Schaffen war durchdrungen von der Kampfansage an geistige Unfreiheit und Borniertheit. Emanzipation, Toleranz, Humanität waren seine Parolen, Widerstand gegen Unrecht und Unterdrückung, wie er es in seinem Trauerspiel *Emilia Galotti* demonstrierte, in dem der absolutistische Fürst als Verbrecher entlarvt wird, der Menschenraub begeht und Willkür statt Recht gelten lässt.

In seinem Schauspiel *Nathan der Weise* gestaltete Lessing den utopischen Gedanken einer Menschheitsverbrüderung über alle rassischen, nationalen und religiösen Schranken hinweg im Reiche der Toleranz und Humanität. Um einen Dialog über Religion und Theologie anzuregen, veröffentlichte Lessing 1774 und 1777 die *Fragmente* des Hamburger Orientalisten Hermann Samuel Reimarus (1694 – 1768), der die Offenbarungslehre verwarf und die Evangelien aufgrund ihrer widersprüchlichen Aussagen für Pfaffenbetrug hielt - Thesen, denen Lessing sich nicht anschloss, die er aber gelten ließ und als Waffe gegen die Orthodoxie – die strenge kirchliche Lehrmeinung - richtete. In dem erbitterten Streit mit dem Hamburger Hauptpastor Goeze bekannte er sich zur kritischen Hinterfragung aller Wahrheiten - auch der

angeblich endgültigen der Religion.

Wie sehr Lessings literarische Arbeit integraler Bestandteil seines gesamten Schaffens war, zeigt die nach dem Verbot einer weiteren Auseinandersetzung mit Goeze vorgenommene Verlagerung des Konflikts ins Dichterische: „Ich muss versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater wenigstens, noch ungestört wird predigen lassen“, schrieb er im September 1778 an Elise Reimarus. Die Frucht dieses strategischen Wechsels war dann das Schauspiel *Nathan der Weise*. In der Gestalt des intriganten Patriarchen wird dort die Orthodoxie gebrandmarkt und in ihrer Engstirnigkeit und Inhumanität entlarvt. Wahre Menschlichkeit, so die Botschaft des Stücks, äußert sich nicht in der Enge eines selbstgerechten religiösen Vollzugs, sondern in einem humanen, von Toleranz und Nächstenliebe geprägten Leben. Tätige Nächstenliebe wird dann zum Gebot aller Konfessionen und Religionen.

In seiner prophetisch-philosophischen Vermächtnisschrift *Die Erziehung des Menschengeschlechts* ging Lessing noch weiter und bezeichnete das Christentum als ein historisch notwendiges Durchgangsstadium der Menschheit auf dem Weg zur Vollkommenheit, da der Mensch im Lichte der Vernunft und der Humanität „das Gute tun wird, weil es das Gute ist“.

Lebenslang hat Lessing über Gattungen und Formen der Dichtung reflektiert und polemisiert. So wenig wie er im Religiösen angeblich gesicherte Heilswahrheiten anerkannte, so wenig stand das Resultat seiner Untersuchungen fest; es musste durch eine „ganz eigentümliche Kombination der Gedanken“ und bisweilen einen „kühnen Sprung in eine andere Gattung“ ermittelt werden, wie Friedrich Schlegel anerkennend schrieb, der offenbar in der Lessing eigentümlichen Art der Verbindung von Poesie und Reflexion seine eigene romantische Programmatik vorbereitet sah.

Auffällig war auch die Bandbreite seines literarischen Schaffens von Fabeln über die Typenkomödie *Der junge Gelehrte* (uraufgeführt 1748, gedruckt 1754), in welcher der Gelehrtendünkel verspottet wird, das erste bürgerliche Trauerspiel *Miß Sara Sampson* (1755), in dem der Zuschauer beim Anblick eines ‚gefallenen‘ Mädchens aus dem Landadel zum mitfühlenden und mitleidenden Betrachter wird, bis hin zum ersten deutschen Charakterlustspiel *Minna von Barnhelm* (1767) mit dem Kontrast von Liebe, Gefühl und absolut gesetzter Ehre und dem Trauerspiel um Ehre und Moral: *Emilia Galotti* (1772); und schließlich als Höhepunkt und Abschluss das Ideendrama *Nathan der Weise* (1779), dessen Humanitätsideal (und Blankvers!) die deutsche Klassik vorbereitete.

Lessing hat wie kaum ein anderer Dramatiker seine ästhetischen Mittel berechnet. Seine

Trauer- und Lustspiele folgen seinen genau kalkulierten dramaturgischen Maximen - und sind trotz allem lebensnahe, vollendete Meisterwerke, die auch nach bald 250 Jahren frappierend modern wirken. Programm und Werk, theoretische Aussage und künstlerische Gestaltung ergänzen einander und bilden eine Einheit. Wie sehr der Autor jedoch dem eigenen Talent misstraute und mit dem Stoff und dessen Gestaltung gerungen hat, verrät er in einem unter dem Datum des 19. April 1768 gedruckten Abschnitt aus der *Hamburgischen Dramaturgie*:

„Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt. Ich muss alles durch Druckwerke und Röhren aus mir hervorpresen.“

2 Lessings Quellen und deren Umformung

In der vorletzten Szene fordert Emilia ihren Vater auf, sie zu töten, indem sie ihn auf die junge Römerin Virginia anspielt, die der eigene Vater um ihrer Freiheit willen ermordet: „Ehedem gab es einen Vater...“ (V,7) Diese Virginia-Legende hat der römische Historiker Titus Livius (59 v.Chr. -17 n.Chr.) in seiner Schrift „Ab urbe condita“ überliefert; sie gehört zu den Gründungsmythen der römischen Republik und spielt zur Zeit der Ständekämpfe zwischen den Patriziern (Adel) und den Plebejern (Volk), die politische Mitbestimmung fordern (Zitate Dane, S. 26-34).

Appius Claudius, einen der Dezemvirn (adelige Zehn-Männer-Herrschaft), „packte das Verlangen, Virginia, ein Mädchen aus dem Volk zu schänden“. Virginia war die Tochter des angesehenen Truppenführers Virginius und Verlobte des früheren Volkstribunen Lucius Icilius. „Aus Begierde wie von Sinnen“, versuchte Claudius das Mädchen zunächst mit Geschenken und Versprechungen zu betören. Doch er hatte keinen Erfolg. Da entschloss er sich zu einer hinterhältigen Intrige: Er ließ Marcus Claudius, einen seiner Gefolgsleute, behaupten, Virginia wäre seine Sklavin und damit sein Eigentum. Erregung, Aufruhr, ein Richter wurde mit Billigung beider Seiten (Marcus Claudius und Virginia) als Schiedsrichter angerufen – ausgerechnet der Decemvir Appius Claudius, der genau dies geplant hatte. Natürlich entschied er zugunsten des Klägers Marcus Claudius, seines Klienten. Das Volk empörte sich gegen das Urteil, der Fall wurde vertagt. Inzwischen war Virginias Vater aus dem Heerlager herbeigeeilt und suchte die Bürger davon zu überzeugen, für ihn und seine Tochter einzutreten, da er im Kampf für ihre Sicherheit sein Leben einsetze. Doch Appius Claudius ließ sich auf keine Diskussionen ein, erklärte als Richter das Mädchen Virginia zur Sklavin des Klägers. Das anwesende Volk begehrte, starr vor Entsetzen, nicht auf.

Der Vater verlangte eine letzte Unterredung mit der Amme seiner Tochter in deren Gegenwart. Dies wurde ihm erlaubt, er trat mit den beiden zur Seite, entriss einem Fleischer das Messer und rief: „Mit dem einzigen Mittel, dessen ich mächtig bin, rette ich dich, meine Tochter, in die Freiheit.“ Dann stieß er ihr das Messer tief in die Brust und rief, zur Richterstuhl gewandt: „Dich, Appius, und dein Haupt verfluche ich, bei diesem Blute!“ Virginius konnte im dem Schutz der Menge fliehen. Unter den Plebejern aber erhob sich ein großer Tumult, der sich zu einem Volksaufstand ausweitete, in dessen Gefolge die Dezemviren entmachtet wurden. Appius Claudius wurde ins Gefängnis geworfen, wo er seinem Leben ein Ende setzte. Die Rechte der Plebejer (z.B. auf Einsetzung von Volkstribunen) wurden wiederhergestellt.

Was hat Lessing übernommen, was hat er geändert? Vor allem hat er Ort und Zeit getauscht: Aus dem Rom der Frühzeit der Entwicklung zur Republik wird ein kleiner norditalienischer Stadtstaat zur Zeit der Spätrenaissance (frühe Neuzeit), aus dem grausamen, unnahbaren römischen Tyrann und Dezemvir Appius Claudius der egoistisch-selbstverliebte Prinz Hettore Gonzaga von Guastalla, ein absoluter Herrscher in seinem Zwergstaat. (Die Familie Gonzaga existierte tatsächlich. Sie herrschte fast drei Jahrhunderte von 1328 bis 1708 in Mantua, zu der 1539 die kleine Grafschaft Guastalla bei Modena fiel. Francesco II. schenkte sie seinem Sohn Fernando und erhob sie zum Herzogtum. Im 17. Jahrhundert führte ein Herzog von Guastalla einen Prozess um den Besitz von Sabionetta. (vgl. im Drama I,4, S.9) Die Herzöge, als Förderer von Wissenschaft und Kunst gerühmt, waren offenbar heißblütige Männer, die diverse Verbrechen aus Sinnlichkeit verübten. Einen Herzog Hettore gab es allerdings nicht.) Die beiden jungen Frauen, Virginia und Emilia, kommen aus angesehenem bürgerlichem Haus und haben einen untadeligen Ruf. Beide sind verlobt mit ehrenwerten Männern. Während Virginias Bräutigam aus dem Volk stammt, ist Appiani als Graf aristokratischer Herkunft, bekennt sich aber zu den moralischen Werten des Bürgertums. Virginia wie Emilia werden jeweils von adeligen Herrschern begehrt, die zur Befriedigung ihrer sexuellen Begierden ihre Machtstellung missbrauchen, indem sie eine widerrechtliche Intrige inszenieren. Während der römische Dezemvir sein Vorhaben in aller Öffentlichkeit ausführt, bevorzugt Lessings Prinz die Verschwiegenheit, das geheime Vorgehen. Er schreckt nicht einmal vor einem „kleinen Verbrechen“ zurück, solange es im Verborgenen geschieht. Im Kammerherrn Marinelli hat er einen Komplizen wie der Dezemvir in seinem Klienten Marcus Claudius. Der Name des Höflings klingt fast so wie der des italienischen Staatsphilosophen Machiavelli (1469-1527), in dessen Schrift *il principe* der Fürst nach dem Grundsatz, ‚Der Zweck heiligt die Mittel‘, so ziemlich alle Machenschaften benutzen darf, um an der Macht

zu bleiben und Ruhe und Ordnung zu sichern. ‚Machiavellismus‘ ist Synonym für eine Machtpolitik ohne Moral, letztlich für Willkür und Tyrannei.

Zwar töten beide Väter ihre Töchter, doch nach Livius geschieht das allein durch den Willen des Vaters, nicht auf Weisung der Tochter wie bei Lessing. Außerdem geht es Virginias Vater vor allem um deren Freiheit, denn im Fall ihrer Niederlage vor Gericht droht seiner Tochter die Sklaverei, während Emilia ihre bürgerliche Tugend und Ehre bewahren will. Der auffälligste Unterschied: Bei Livius ist der Vorfall in einen größeren politischen Rahmen gestellt. Die Intrige findet als öffentlich inszenierter Prozess statt, an dem das Volk teilnimmt. Am Ende ist das Volk angesichts des gesetzlosen Handelns des Mächtigen und der mutigen, radikalen Tat eines vorbildlichen Mannes aus seinen Reihen bereit zur Erhebung gegen das Unrecht, zum Sturz des Dezemvirn und zur Bestrafung seines Komplizen.

Prinz Hettore hingegen bleibt, ein wenig ramponiert, unangefochtener Herrscher in seinem Staat, das Volk ist allenfalls in den Befürchtungen des um seinen guten Ruf besorgten Prinzen von (untergeordneter) Bedeutung.

Während Virginias Tod unmittelbar gesühnt wird, unterwirft sich Odoardo der richterlichen Gewalt des Prinzen und hofft auf dessen Bestrafung durch das göttliche Gericht. Das entsprach Lessings Absicht, den Virginia-Stoff ins Unpolitisch-Private des Bürgerlichen Trauerspiels zu verlagern.

Nach Elisabeth Frenzel gehört der Virginia-Stoff zu den beliebtesten aus der römischen Geschichte, der „vor allem den Bedingungen der klassizistischen Tragödie entgegenkomme“ (Monika Fick, S. 380). Zum zentralen Motiv der Freiheit tritt nun das der weiblichen Ehre und Keuschheit hinzu. Zunehmend dominiert dieser Aspekt, die Verteidigung ihrer Reinheit und Jungfräulichkeit durch die tugendhafte junge Frau, das Geschehen, während das Politische in den Hintergrund gedrängt wird. Appius erscheint als gewissenloser Herrscher, der seine Leidenschaften nicht zu zügeln vermag, als Tyrann und warnendes Beispiel für Unrecht und Willkür.

1754 lernte Lessing die zeitgenössische Virginia-Tragödie des Spaniers Montiano y Luyando kennen, die ihm freilich zu sehr dem Muster des französischen Klassizismus folgte. Schon ein Jahr vorher hatte Lessing mit der Übersetzung eines Virginia-Stücks des Engländers Henry Samuel Crisp begonnen. Schließlich entwarf er im Jahr 1756 den Plan zu einer Tragödie mit dem Titel *Das befreyte Rom*, der auf dem nahe verwandten Lucretia-Stoff basierte. (Die edle Lucretia wurde nach Livius von Sextus Tarquinius entehrt, verübte Selbstmord und führte dadurch den Sturz des Königtums in Rom herbei.) Offenbar schwebte Lessing anfangs ein pathetisches Römerstück in Anlehnung an die Berichte des Livius vor.

3 Entstehungsgeschichte

Im Jahr 1757 hatte Lessing zusammen mit seinen Mitarbeitern Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn einen literarischen Preis für ein besonders gelungenes deutsches Trauerspiel ausgeschrieben. Da ihn die Aufgabe selbst ungemein reizte, - allerdings nicht mehr als Haupt- und Staatsaktion mit Heldin und Volkserhebung, sondern als private Tragödie einer jungen Frau, die ihre Ehre höher stellt als ihr Leben -, begann er mit einem eigenen Stück. Den Freunden wollte er dies freilich zunächst nicht eingestehen. So teilte er Nicolai am 25. November 1757 vom Fortgang der Arbeit in der Rolle eines Anonymus mit: „Die Tragödie, an der ein junger Mensch hier noch arbeitet; sollen Sie in drei Wochen haben.“ (dies und die folgenden Zitate nach Dane, G.E. Lessing, S.43) Eine reichlich optimistische Annahme, wenn man bedenkt, dass das Werk unter dem Titel *Emilia Galotti* erst eineinhalb Jahrzehnte später uraufgeführt wurde.

Im Januar 1758 nannte Lessing Nicolai Einzelheiten zum Stoff des neuen Trauerspiels, das „mein junger Tragikus“, wie der angeblich unbekanntes Verfasser jetzt hieß, beinahe vollendet habe. Allerdings arbeite jener, verriet Lessing augenzwinkernd, im selben Schneckentempo wie er: „Er macht alle Tage sieben Zeilen.“

Erstmals teilte Lessing nun auch den Titel des Stücks mit („Emilia Galotti“), den Stoff, dem die Handlung entnommen sei („eine bürgerliche Virginia“), sowie den unpolitisch-privaten Charakter des Trauerspiels. Dabei gab er sich überzeugt, dass „das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug, und fähig genug sey, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte“.

Danach war lange nichts mehr über das Stück zu hören. Erst dreizehn Jahre später, er war inzwischen von Hamburg nach Wolfenbüttel übersiedelt, gab Lessing wieder Auskunft über die liegen gebliebene Arbeit. Seinem Verleger Christian Friedrich Voß berichtete er am 24. Dezember 1771, dass er das Werk der Herzogin zu Ehren ihres Geburtstags am 13. März des kommenden Jahres von der Theatertruppe Karl Theophil Döbbelins aufführen lassen wolle. Die Herzogin habe ihn, „so oft sie mich noch gesehen, um eine neue Tragödie gequält“.

Die Arbeit schien ihm nun rasch von der Hand zu gehen, denn an Silvester schrieb er seinem Bruder Karl: „Mit meiner Tragödie geht es ziemlich gut, und künftige Woche will ich Dir die ersten drey Acte übersenden.“

Doch keinen Monat später, am 25. Januar 1772, klagte er seinem Verleger: „Je näher ich gegen das Ende komme, je unzufriedener bin ich selbst damit.“ Ob er damit seine

Schwierigkeiten mit dem letzten Akt des Trauerspiels meinte?

Sein Bruder Karl lobte nach der Lektüre der ersten drei Akte den „Ton“, der das Trauerspiel nicht „erniedrigt, sondern nur so herunterstimmt, daß es ganz natürlich wirkt“, wodurch es „leichter Eingang in unsere Empfindungen“ erhalte (Brief vom 3. Februar 1772). Lessing wird es gern gelesen haben, denn das Mitleiden, die Empathie und Identifikation Zuschauers mit den Figuren entsprach seinem dramaturgischen Verständnis. Weniger gern vernahm er gewiss die Kritik an seiner Emilia, die Karl zu „fromm und gehorsam“ erschien („zu kleiner Verstand“). Am 10. Februar 1772 antwortete Lessing seinem Bruder ausführlich. Er verteidigte Emilias „Frömmigkeit und Gehorsam“ und sicherte Karl zu, dass am Ende des Stücks „der Charakter der Emilia interessanter, und sie selbst thätiger“ werde. Einen Tag vor der Premiere, nachdem er endlich den Schluss erhalten hatte, zeigte sich Karl mit der Handlung und der Entfaltung von Emilias Charakter sichtlich zufrieden. Jetzt werde Emilias Überzeugung, dass die „Tugend der Keuschheit“ die „höchste Tugend“ sei, als das wesentliche Motiv für ihr Todesverlangen deutlich; und so habe sie „blos durch ihre fast blinde Anhänglichkeit an die katholische Religion werden können“ (Brief vom 12. März 1772).

Lessing plagten aber vor der Premiere nicht nur künstlerische Sorgen. Er musste auch bangen, wie der Fürst das Stück aufnehmen würde. Seit gut zwei Jahren war er im Sold Herzog Karls zu Braunschweig und Lüneburg, und zwar als mäßig bezahlter Bibliothekar an der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel, während der Hof seit 1753 nach Braunschweig verlegt war. Die Hofhaltung war prächtig und aufwändig, der Herzog galt als Verschwender, förderte die Künste, unterhielt mit 70000 Talern jährlich ein Theater und erwartete von seinem Bibliothekar, einem weithin gerühmten Dramatiker, dem er gerade einmal 600 Taler Jahresgehalt gewährte, dass er hin und wieder ein Stück für den Hof schrieb. Diesem Wunsch kam Lessing mit seinem Trauerspiel *Emilia Galotti* entgegen, das er für den Geburtstag der Herzogin versprochen hatte. Jedoch konnte ihm nicht ganz wohl bei der Sache sein, denn auch wenn er die Handlung nach Italien verlegt hatte und der Stoff aus der Antike stammte, so würde spätestens mit dem Auftritt der Gräfin Orsina jedem Besucher der Premiere klar sein, dass mit ihr die beliebte Marchesa Branconi, die Mätresse des Thronfolgers gemeint war (vgl. Monika Fick, S. 379). Lessings Biograph Dieter Hildebrandt meint daher: „Ein gemütlicher Abend kann diese Uraufführung am Braunschweiger Hoftheater kaum gewesen sein. [...] Man stelle sich den Aufschrei der Schauspielerin mitten hinein in die Geburtstagsstimmung des Hofes vor: ‚Der Prinz ist ein Mörder!‘“ (Hildebrandt, S. 354)

Überdies konnten der selbstverliebte, rücksichtslos seine Interessen verfolgende Prinz Hettore

und sein Kammerherr, der amoralisch-durchtriebene Intrigant Marinelli, der Hofgesellschaft nicht eben als Zierden aristokratischer Lebensform erscheinen.

Überlieferte Reaktionen aus dem Umfeld des Fürsten auf den Theaterabend zeigen, dass die Hofgesellschaft in der Tat nicht eben amüsiert war: „Emilia Galotti bringt mich auf den Gedanken, unser Lessing breche es gar zu grün ab. Wer am Hofe lebt und vom Hofe abhängt, der muß sich weniger delicate themata wählen.“ (zit. nach Hildebrandt, S. 354)

Und Lessing? Er hatte sich auf mehrfache Weise im Hinblick auf einen möglichen Skandal abgesichert. Zunächst suchte er die Aufführung zu verhindern oder doch zu verzögern, indem er Döbbelin den Schluss des Trauerspiels vorenthielt, bis dieser mit der Anfertigung eines eigenen Dramenschlusses drohte. Wenige Tage vor der Premiere hatte Lessing zudem in einem devoten Brief dem Herzog das Stück zur Begutachtung vorgelegt, um die Aufführungs- und Druckerlaubnis zu erhalten – allerdings ohne den angeblich noch nicht fertigen fünften Akt, den er jedoch kurz zuvor seinem Bruder Karl geschickt hatte. In seinem Begleitschreiben nannte der Dichter den Geburtstag der Herzogin einen wenig schicklichen Termin, „an einem so erfreulichen Tage eben ein Trauerspiel aufzuführen“, und erklärte seine Bereitschaft, auf Änderungswünsche einzugehen oder gleich „unter einem leicht zu findenden Vorwande die Aufführung dieses neuen Stückes zu hintertreiben“. Der Antwortbrief des Herzog ist nicht überliefert, Lessings Bruder Karl hat jedoch seine Kernbotschaft mitgeteilt: den Entschluss, „daß es [die Aufführung] gar füglich geschehen könne“.

Die lapidare Antwort lässt vermuten, dass dem Herzog nicht recht wohl war mit dem Stück und der Aufführung. Aber die Vorbereitungen waren weit vorangeschritten, die Gäste geladen, Döbbelins Truppe probte, das Programm war gedruckt. Eine Absage hätte einen Hofskandal hervorgerufen und die politische Dimension des Trauerspiels betont. Immerhin zog der Erbprinz es vor, incognito an der Aufführung teilzunehmen. Der Applaus der Hofgesellschaft muss verhalten gewesen sein, während einige Bürger im Parterre (Freunde und Anhänger des Dichters) demonstrativ applaudierten. Johann Arnold Ebert, Professor am Carolinum zu Braunschweig und Lessing sehr gewogen, schrieb am Tag nach der Uraufführung dem Dichter, der die Premiere vorsichtshalber wegen starker Kopfschmerzen schwänzte und stattdessen im nahen Wolfenbüttel das Bett hütete:

„Nachdem der Vorhang niedergelassen war, wurde von mir und einigen Mitverschworenen dem glorreichen Verfasser zu Ehren geklatscht. Wenn er selbst zugegen gewesen wäre, so hätte ich, glaube ich, überlaut seinen mir unbeschreiblich süßen und wehrten Namen ausgeschrien.“ (Hellberg, S. 110)

Auch bei der zweiten Aufführung war Lessing nicht zugegen. „Kann nicht: weil ich krank

bin“, schrieb er Ebert am 16. März 1772 kurz und knapp und fügte hinzu: „Mag nicht: weil mir der Kopf davon noch warm ist, und es mir erst wieder fremd werden muß, wenn mir das Sehen etwas nützen soll.“ (Hildebrandt, S. 347) Offenbar wollte er Distanz halten – vielleicht weil ihm mulmig zumute war? Wie sehr Lessing das Trauerspiel und dessen Uraufführung in Anwesenheit der Hofgesellschaft aufs Gemüt geschlagen sein muss, verrät ein Brief, den der Dichter fünf Wochen später an seinen Bruder geschrieben hat. Er spricht von einer Schreibkrise, von „Zerrüttung“, also einer körperlichen und nervlichen Erschöpfung, deretwegen er sein Stück immer noch nicht habe sehen können:

„Du wirst es vielleicht errathen, warum ich Dir so lange Zeit nicht geschrieben. – Weil ich in eben so langer Zeit nichts arbeiten können. Fast bin ich wieder da, wo ich vor dem Jahre war; und wenn ich mich schlechterdings anstrengen muß, so kann es noch schlimmer werden. Diese meine Zerrüttung (Krankheit kann ichs freylich nicht nennen) ist denn auch Schuld, daß ich mein neues Stück noch nicht aufführen sehen, ob es gleich schon schon dreymal aufgeführt worden.“ (Dane, S. 92)

Vielleicht war die bewusste Betonung des unpolitischen Charakters des Trauerspiels auch eine Maßnahme Lessings, Schwierigkeiten zu entgehen. In dem Schreiben an den Herzog Karl fällt die aus vielen seiner Briefe bekannte Wendung, Emilia sei eine „von allem Staatsinteresse befreite“ Virginia. „Hat Lessing damit eine unpolitische und rein menschliche Deutung seines Stückes favorisiert?“ (Fick, S. 379)

Vier Jahre nach der Uraufführung der „Emilia Galotti“ verkaufte Herzog Karl 5700 Landeskinder, junge Männer, an die englische Krone, die sie als Soldaten in Amerika gegen die um ihre Unabhängigkeit und Freiheit kämpfenden Siedler einsetzte. 3000 von ihnen fielen, der Herzog kassierte fünf Millionen Taler. Mit einem Schlag war er seine Schulden los. *Emilia Galotti* – ein unpolitisches Stück? Wer die zynischen Reden der Mächtigen hört, ihre hinterhältigen Intrigen sieht und die Verlogenheit und das brutale Handeln aus niederen Motiven durchschaut, der wird die Anklage gegen Willkür und grenzenlose absolutistische Gewalt nicht überhören.