

Dt. Literaturgeschichte: Aufklärung

Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise

NATHAN DER WEISE

Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen von Gotthold Ephraim LESSING, erschienen 1779; Uraufführung: Berlin, 14. 4. 1783, Theater in der Behrensstraße. – Die aufklärerische Intention des Dramas ist eng mit Lessings Tätigkeit als Bibliothekar verknüpft. Die von ihm herausgegebenen *Wolfenbütteler Fragmente* – umfangreiche Partien aus einem sehr undogmatischen, religionskritischen Werk von Samuel REIMARUS (1694–1768) – verwickelten ihn in eine scharfe Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Orthodoxie, besonders mit dem Hamburger Pastor Melchior GOEZE (vgl. *Anti-Goeze*, 1778/79). Ein Kabinettsbefehl untersagte Lessing schließlich die Publikation weiterer Teile des Reimarus-Nachlasses. Statt sich entmutigen zu lassen, wechselt Lessing daraufhin den Kampfplatz: »Ich muß versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater, wenigstens noch ungestört wird predigen lassen.« Gewillt, »den Theologen einen ärgern Possen zu spielen als noch mit zehn Fragmenten«, machte er sich unverzüglich an die Niederschrift des *Nathan*. Gleichwohl ist das Stück nicht nur eine »Frucht der Polemik«, sondern zugleich der Lektüre: Fasziniert von BOCCACCIO'S *Decamerone*, genauer von der dritten Novelle des ersten Buchs um die Geschichte des Juden Melchisedech und die alte Wanderfabel von den drei Ringen, hatte Lessing bereits früher einmal in einem ersten Entwurf den *Nathan* konzipiert.

Lessing verwendet in seinem Stück den fünffüßigen Jambus, womit sich »der Blankvers über den Dom Carlos und die Iphigenie bis zum Wallenstein als Vers des deutschen Dramas durchgesetzt« hat (G. Rohrmoser). Seiner Struktur nach ist das Werk ein »analytisches Drama« im Stil der Tragödien z. B. des SOPHOKLES (vgl. *König Odispus*); anfangs unbekannte bzw. verschwiegene, dem Drama vorausliegende Tatbestände werden im Lauf der Handlung aufgedeckt. Ort des Geschehens ist die Stadt der Weltreligionen, Jerusalem, zur Zeit der Kreuzzüge: Christentum, Judentum und Islam treffen hier unmittelbar aufeinander. Nathan, ein reicher Jude, ist gerade von einer weiten Geschäftsreise zurückgekehrt und erfährt, daß Recha, seine Tochter, eben erst durch einen jungen Tempelherrn vor dem Feuertod gerettet worden ist. Recha und ihre Gesellschafterin, die Christin Daja, sehen darin füglich ein Wunder. Denn der Tempelherr, der einem christlichen Ritterorden angehört, war nach einem Gefecht wohl in Gefangenschaft geraten und sollte auf Befehl des Sultans Saladin, eines Muselmanns, auch in der üblichen Weise umgebracht werden: Da fühlte sich der Sultan beim Anblick des jungen Mannes plötzlich an seinen toten Bruder Assam erinnert und hob in einem unerwarteten Gnadenakt das Todesurteil auf. Dem erfahrenen, klug argumentierenden Nathan gelingt, was Recha und Daja bisher mißlungen ist: den widerspenstigen Tempelherrn in ein vorurteilsfreies Gespräch zu ziehen und ihn, als Dank für die mutige Tat, zu einem Besuch bei Recha zu bewegen. Inzwischen nimmt Nathan die Gelegenheit wahr, die Kraft aufklärerischer Weisheit zu demonstrieren. Der Sultan, der sich gerade in einer finanziell mißlichen Lage befindet, will auf Rat seiner Schwester Sittah die vielgepriesene Freigebigkeit, vor allem aber die Vernunft des Juden testen und stellt die heikle Frage nach der wahren Religion. Die Szene, genau in der Mitte des Dramas gelegen, enthält gleichsam modellhaft die Idee aufgeklärter Humanität, um die sich das ganze Drama bewegt. Nathan verfällt auf den rettenden Einfall, den Sultan »mit einem Märchen ... abzuspeisen«, eben der berühmten Ringparabel: Ein Königshaus im Osten besaß einen Ring, der die Eigenschaft hatte, seinen Träger »vor Gott und Menschen angenehm zu machen«. Diesen Ring übertrug viele Generationen hindurch der jeweils regierende König bei seinem Tod dem

Lieblingssohn, bis er auf einen Herrscher kam, der seinen drei Söhnen mit gleicher Liebe zugetan war. Unfähig, sich für einen von ihnen zu entscheiden, läßt er nach dem Muster des echten Rings zwei weitere, vollkommen ähnliche anfertigen und übergibt sie allesamt vor dem Tod seinen Söhnen. Deren Streit um den echten Ring schlichtet ein kluger Richter, indem er einzig praktisches Handeln zum Maßstab für die Echtheit des Rings erhebt: »Es eifre jeder seiner unbestochnen / Von Vorurteilen freien Liebe nach! / Es strebe von euch jeder um die Wette, / Die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag / Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmut, / Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun, / Mit innigster

Ergebenheit in Gott / Zu Hilf!« Der Sultan, der mit wachsendem Erstaunen in dieser Geschichte ein Gleichnis für die drei Religionen und ihren Wahrheitsgehalt erkennt, ist auf eine existentielle Weise betroffen. Sein Gebot, den Absolutheitsanspruch irgendeiner der Religionen in theoretischer Argumentation zu begründen, ist müßig: Religion, in welcher Gestalt sie auch immer auftritt, muß sich durch praktische Humanität ausweisen. Enthusiastisch trägt der Sultan dem weisen Juden seine Freundschaft an. Inzwischen ist der Tempelherr in leidenschaftlicher Liebe zu Recha entbrannt und begehrt sie zur Frau. Nathan, der in dem stürmischen Werber einen nahen Verwandten Rechas vermutet, provoziert durch seine reservierte Haltung dessen Zorn. Angestachelt durch Daja, die ihm verrät, daß Recha keineswegs die leibliche Tochter Nathans, vielmehr ein christlich getauftes Waisenkind ist, sucht der Tempelherr Rat beim Patriarchen in Jerusalem, einem korrumpierten Vertreter der Christenheit. Der will den Juden in eine Intrige verstricken, schickt aber als Spion zufällig einen frommen einfältigen Klosterbruder aus, just den, der vor achtzehn Jahren Nathan ein elternloses Kind, eben Recha, anvertraut hat. Dank einiger Hinweise des Klosterbruders erkennt Nathan jetzt im Tempelherrn Rechas Bruder; für Saladin und Sittah ist es nun ein leichtes, im Tempelherrn zugleich ihren Neffen, den Sohn ihres Bruders Assam, zu entdecken. Nathan aber, der an dieser leiblichen Verwandtschaft nicht teilhat, wird von Recha und dem Tempelherrn als Vater im Sinne höherer Geistes- und Seelenverwandtschaft anerkannt. In vielfältigen Umarmungen löst sich die lang aufgestaute Spannung.

Im Umarmungsfest des letzten Auftritts nimmt der utopische Charakter des Dramas sinnfällige Gestalt an. Indem Lessing Menschen verschiedenen Glaubens als Mitglieder einer einzigen Familie enthüllt, zeichnet er der Menschheit den Weg in eine paradiesische Vollendung vor, die aus der Erfahrung schrankenloser Solidarität hervorgeht. Das Erreichen dieses Ziels macht er freilich von unpolitischer Individualethik abhängig: »Wie aus einer guten Tat ... doch so viel andre gute Taten fließen!« Auf diesem idealistischen Glauben ist der innere Vorgang des Dramas erbaut: Eine einzige gute Tat Nathans, die zeitlich noch vor Beginn des Dramas liegt, wird im Drama zur Bedingung des guten Endes. Nathan war einst Zeuge eines Verbrechens, das Christen an Juden verübt hatten. Dieses Verbrechen, dem auch seine Frau und sieben Söhne zum Opfer fielen, ist Ausdruck der auf einem Absolutheitsanspruch basierenden Machtpolitik aller bestehenden Weltreligionen; ihre Inhumanität darf im Drama als Metapher für die entfremdete Geschichte insgesamt gelten. Auf die Exzesse dieser Entfremdung antwortet Nathan nun nicht mit einem Vergeltungsschlag, wie es zunächst, im Affekt leidenschaftlicher Empörung, seine Absicht war. Vielmehr erfolgt, mitten im Unheil, der dialektische Umschlag, der für Lessings progressives Geschichtsdenken typisch ist: Nathan meistert seine Leidenschaft durch die

Vernunft und nimmt an seiner Kinder Statt die elternlose, christlich getaufte Recha auf, die er vorbildlich erzieht. Damit hat er zum einen die Vernunft in ihr Herrschaftsrecht eingesetzt, den Absolutheitsanspruch aller Religionen relativiert und zum andern ihren Wahrheitsgehalt als weltumfassende, tatkräftige Solidarität bestimmt.

Sowohl von der Vernunft wie von praktischer Ethik läßt sich denn auch Nathan, seiner ersten schweren Erfahrung gemäß, während des ganzen Dramas leiten. So setzt er Daja und Recha gleich im ersten Akt mit der Logik unbestechlicher Argumentation auseinander, »wieviel andächtig schwärmen leichter als gut handeln ist« – und befreit die beiden von der selbstgenügsamen Exaltation, in die sie sich nach der Rettungstat des Tempelherrn verirrt haben. So durchbricht er im zweiten Akt durch die Energie vorurteilsfreien Denkens die kühle Reserve des Tempelherrn, verwandelt im dritten Akt durch die erfinderische Verkleidung seiner vernünftigen Einsichten (Ringparabel) die nonchalance, distanziert unverbindliche Haltung des Sultans, erzieht im vierten und fünften Akt den Tempelherrn von der Blindheit des Affekts zur Selbstkritik und zur Helle der Vernunft. Nathans vielberufene Toleranz hat demnach einen aktiven, kämpferischen Einschlag. Sie bewährt sich darin, daß er die verschiedenen Religionen, ihre geschichtlich bedingten Individualitäten gelten läßt und sie zugleich an ein ethisches, allgemeinverbindliches Engagement knüpft. Nicht nur in der erzieherischen Überzeugungskraft seiner vernünftigen Argumentation manifestiert sich dieses Engagement, sondern auch im praktischen Umgang mit Geld. Ein dem antisemitischen Vorurteil widersprechender Zug Nathans zeigt sich in seiner prinzipiellen Abneigung zu borgen, auf Zins zu leihen und dadurch Ärmere in Abhängigkeit von sich zu halten. Statt dessen schenkt er sein Geld her, um die Beschenkten in Freiheit zu setzen. Die utopische Idealität solchen Handelns akzentuiert Lessing dadurch, daß er als Gegenbild dazu die Praxis in der entfremdeten Gesichtswelt zeigt: die auf Festigung des Besitzes und auf Potenzierung der Macht zielende christliche Kirche, die statt Freiheit Herrschaft zu errichten versucht und zu diesem Zweck eine autoritäre Scheinlogik bemüht (der Patriarch), die, entgegen dem Willen der Aufklärer, den Menschen gerade an die Unmündigkeit versklavt. Aber im Drama vereinigen sich schließlich die von Nathan entbundenen idealen Kräfte weniger Einzelner zu einem guten Ende jenseits der Faktizität der Historie: Zwischen fundierter Utopie und illusionärer Märchenwelt, zwischen dem vorbildlichen Gebrauch der Vernunft und des Reichtums einerseits und dem naiven Glauben an die weltbewegende Macht der guten unpolitischen Tat des einzelnen andererseits bewegt sich Lessings Drama.

Sowohl von der Entstehungszeit wie vom Gehalt her weist der Nathan auf Lessings Schrift über *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (1777). Nathans Handeln auf ein gutes Ende hin ist eine poetische Umsetzung des Lessingschen Theodizee-Begriffs:

Dt. Literaturgeschichte: Aufklärung

Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise

Erziehung des Menschengeschlechts ereignet sich als »Ausbildung geoffenbarter Wahrheiten in Vernunftwahrheiten«; diese allein können jene »Zeit der Vollendung« herbeiführen, wo der Mensch »das Gute tun wird, weil es das Gute ist«. Indem das Drama seine Vernunftwahrheiten vorzugsweise in Gestalt subtiler Definitionen, logischer Argumentation, aufklärerischer Reflexion und scharfsinniger Folgerungen entfaltet, bildet es einen abstrakten, theoretischen Grundzug aus, der das kritische Bewußtsein des Lesers aktiviert, dafür aber sich der bühnenwirksamen Darstellung entzieht. Damit hat Lessing selbst gerechnet. Eine Aufführung zu seinen Lebzeiten kam nicht zustande, und erst 1801, in der gekürzten Bearbeitung F. SCHILLERS, fand das Drama auf der Bühne gedämpften Beifall. Im 19. Jh. stieg es zum Teil zur Schullektüre des liberalen Bildungsbürgertums auf, galt jedoch auch, wie der Lessingsche Toleranzgedanke insgesamt, als Anschlag auf das Christentum und zog bereits früh antisemitische Ausfälle auf sich (E. Dühring, J. Nadler, A. Bartels). Während des Dritten Reiches wurde der *Nathan* totgeschwiegen, um nach 1945 als »zeitgemäß supranationales Wiedergutmachungsstück« (H. Göbel) vor allem in den fünfziger Jahren eine Renaissance auf den deutschsprachigen Bühnen zu erleben. Lessing selbst schien an der Theaterwirksamkeit seines Stücks von jeher Zweifel gehabt zu haben; an seinen Bruder Karl schreibt er am 18. 4. 1779: »Es kann wohl sein, daß mein »Nathan« im Ganzen wenig Wirkung tun würde, wenn er auf das Theater käme . . . Genug, wenn er sich mit Interesse nur lieset, und unter tausend Lesern nur einer daraus an der Evidenz und Allgemeinheit seiner Religion zweifeln lernt.« G.Sa.-KLL

AUSGABEN: Bln. 1779. – Stg. 1887 (in SS, Hg. K. Lachmann u. F. Muncker, 23 Bde., 1886–1924, 3; Nachdr. Bln. 1968; rev.). – Bln. 1925 (in *Werke*, Hg. J. Petersen u. W. v. Olshausen, 30 Bde., 1925–1935, 2; Einl. W. Oehlke; Nachdr. Hildesheim 1970). – Stg. 1947 u. ö. (RUB). – Reinbek 1962 u. ö. (zus. m. *Emilia Galotti* u. *Minna von Barnhelm*; Essay u. Bibliogr. A. Elschenbroich; RKL). – Ffm./Bln. 1966, Hg. P. Demetz [m. Materialien u. Bibliogr.]. – Ffm. 1967 (in *Werke*, Hg. K. Wölfel, 3 Bde., 1). – Bln./Weimar 1968 (in *GW*, Hg. P. Rilla, 10 Bde., 2). – Mchn. 1971 (in *Werke*, Hg. H. G. Göpfert, 8 Bde., 1970–1978, 2; Komm. G. Hillen). – Mchn. 1982 (in *Werke*, Hg. ders., 3 Bde., 1).

BEARBEITUNG: F. Schiller (Urauff.: Weimar, 28. 11. 1801, Hoftheater).

LITERATUR: F. L. Fehling, *Epilogue to »Nathan«* (in GQ, 18, 1945, S. 149–153). – H. Meyer-Benfey, »Nathan der Weise« (in H. M.-B., *L. und Hamburg*, Hbg. 1946, S. 42–51). – S. Atkins, *The Parable of the Rings in L.'s »Nathan«* (in GR, 26, 1951, S. 259–267). – J. A. Bizet, *La sagesse de Nathan* (in EG, 10, 1955, S. 269–275). – H. Politzer, *L.s Parabel von den drei Ringen* (in GQ, 31, 1958,

Dt. Literaturgeschichte: Aufklärung

Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise

<u>Gattungsform:</u>	
<u>Inspiration für das Werk:</u>	
<u>Struktur des Werks:</u>	
<u>Schauplatz:</u>	
<u>Nathan:</u>	
<u>Recha:</u>	
<u>Daja:</u>	
<u>Tempelherr:</u>	
<u>Sultan:</u>	
<u>Ringparabel:</u>	
<u>Glauben + Religionen:</u>	
<u>Aufklärerischer Charakter:</u>	

Dt. Literaturgeschichte: Aufklärung

Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti

EMILIA GALOTTI

Trauerspiel in fünf Aufzügen von Gotthold Ephraim LESSING, begonnen 1757, vollendet 1771/72, Uraufführung: Braunschweig, 13. 3. 1772. – Das in Prosa geschriebene Stück nimmt ein häufig gestaltetes Dramenmotiv auf, das auf den antiken Historiker Livius zurückgeht: Die junge, unschuldige Römerin Virginia wird von ihrem Vater Virginius getötet, weil er sie nur so vor den Nachstellungen des Decemvirn Appius Claudius bewahren kann. Ihr Tod ist der Anlaß zu einem Volksaufstand. Hiervon abweichend skizziert Lessing in einer frühen brieflichen Äußerung (an NICOLAI vom 21. 1. 1758) den Plan seines Stückes zunächst so: »Er – der junge Tragikus [d. h. Lessing selbst] – hat nämlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug, und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte.« Diese »unpolitische« Konzeption hat Lessing später jedoch teilweise aufgegeben: Emilia Galotti wurde eines der ersten politischen Dramen der neueren deutschen Literatur, das die folgende Generation der Stürmer und Dränger beeinflusste, vor allem den jungen SCHILLER und, wenn auch distanzierter, den jungen GOETHE; in dessen Werther liest der Held vor seinem Selbstmord dieses Schauspiel.

Der lebenswürdig-gewissenlose Hettore Gonzaga, Prinz von Guastalla – einem zeitgenössischen italienischen Duodezfürstentum –, ist seiner Geliebten, der Gräfin Orsina, in dem Augenblick überdrüssig geworden, als er Emilia Galotti kennengelernt hat. Er muß jedoch erfahren, daß ihre Hochzeit mit dem Grafen Appiani unmittelbar be-

vorsteht. Ein Versuch, die Heirat aufzuschieben, mißlingt: Graf Appiani lehnt den Auftrag, sogleich als Gesandter ins Ausland zu gehen, ab. Mit unausgesprochener Billigung des Prinzen hat dessen Kammerherr Marinelli inzwischen jedoch schon einen heimtückischen Anschlag vorbereitet: Seine maskierten Bediensteten überfallen das Paar auf dem Wege zur Trauung; Appiani wird im Kampf tödlich verwundet, Emilia und ihre Mutter Claudia werden in das nahe prinzipliche Lustschloß Dosalo gebracht. Der Prinz, der sie dort bereits ungeduldig erwartet, hofft, den Überfall als die Tat von Wege-lagerern hinstellen zu können. Emilia erschrickt, als sie den Prinzen widersieht, der sie bereits am Morgen in der Kirche angesprochen und ihr seine leidenschaftliche Liebe bekannt hat, aber abgewiesen worden ist; ihre Mutter durchschaut bald den wahren Zusammenhang. Kurz darauf treffen die Gräfin Orsina und Emilias rechtschaffen-strenger Vater Odoardo im Schloß ein. Die empörte Orsina verurteilt Odoardo von Appianis Tod und der Gefahr, die seiner Tochter droht, und händigt dem Waffenlosen ihren eigenen Dolch aus, mit dem er Appiani und sie rächen und den Prinzen niederstecken soll. Er verzichtet darauf, aber an seinem unbeugsamen bürgerlichen Ehrgefühl scheitern auch alle Überredungskünste Marinellis und des Prinzen. Seinem Wunsch, Emilia in ein Kloster zu schicken, begegnet der Prinz mit der selbstherrlichen Anordnung, sie zunächst dem Gewaltsam seines Kanzlers Grimaldi anzuvertrauen, bis der Überfall völlig aufgeklärt sei. Emilia, die den Prinzen zwar verabscheut, aber dennoch seiner Verführung zu erliegen fürchtet, beschwört Odoardo, ihr den Dolch zu überlassen, um sich zu töten. »Ge-

walt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts. 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, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten. . . . Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.« Der zunächst zögernde Vater entschließt sich erst, als sie ihm das Beispiel des römischen Virginius vorhält, und ersticht sie. Der entsetzte Prinz erkennt seine Schuld, schiebt aber alle Verantwortung auf Marinelli: »Geh, dich auf ewig zu verbergen! – Ist es, zum Unglücke so mancher, nicht genug, daß Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?«

Die Handlung spielt zwischen dem frühen Morgen und dem Abend eines einzigen Tages, zunächst in der Residenz, dann in Emilias Elternhaus, schließlich im Lustschloß des Prinzen. Lessing versuchte, seine in der Hamburgischen Dramaturgie vorgetragenen Forderungen zur Erneuerung der deutschen Bühne mit einem Stück zu verwirklichen, das dem deutschen Theater die Intensität und den Ernst der Kunst SHAKESPEARES gewinnen sollte. Wenn auch,

als Kritik Lessings an der unpolitischen Haltung des deutschen Bürgertums gedeutet wurde. Auf das bürgerliche Publikum des 18. Jh.s schien diese Familientragödie zudem nur in begrenztem Maße mitleiderweckend gewirkt zu haben; übereinstimmend berichten Augenzeugen von durchaus erheiterten Theaterbesuchern, und auch F. SCHLEGELS eher kühleres Wort, wonach dieses Stück ein »großes Exempel dramatischer Algebra« darstelle, zeugt davon, daß Lessing seine in der Hamburgischen Dramaturgie selbst erhobenen Forderungen an das Trauerspiel mit seiner Emilia Galotti nicht einlösen konnte. Ein Umstand, der dem Autor sehr wohl bewußt war: »Daß er die Kritik nicht für ein neues, bes-

seres Stück genutzt hat, mag mit seinem erschütterten Glauben an die Möglichkeit des Mediums Theater, mit seiner Enttäuschung über die Entwicklung des Theaterwesens und mit seinen persönlichen Schwierigkeiten als Bibliothekar in Wolfenbüttel zusammenhängen« (W. Barner). H.H.H.-KLL

dem frühen Plan des Stückes entsprechend, auf die Machenschaften des Prinzen und seines Höflings kein »Umsturz der ganzen Staatsverfassung« folgt, so ist die Wendung gegen feudalistische Machtanmaßung und Willkür dennoch eindeutig. Die Liebesbeziehungen des Prinzen zu Orsina und Emilia werden von der tief eingewurzelten Vorstellung der Käuflichkeit und der Beherrschbarkeit durch Macht bestimmt; als die nahe Hochzeit Emilias keinen anderen Ausweg offenläßt, vertraut der Prinz sich der willfährigen, eiskalten »Vernichtungsstrategie« Marinellis ebenso unbedenklich an, wie er sich später seiner wieder entledigt – er ist der absolute Herrscher, dessen vorgegebene »Rolle« von seinen Handlungen nicht berührt wird. Diesem feudalistischen Prinzip steht das erwachende, in Emilia und ihrem Vater verkörperte Bürgertum gegenüber, das sich nicht länger beherrschen lassen will, den Gegensatz aber nicht revolutionär, sondern durch ein Selbstopfer aufhebt, ein Opfer, für das die sterbende Emilia das Bild der Rose findet, die gebrochen wird, »bevor der Sturm sie entblättert«.

Die Familie fällt, und dies ist der im Mittelpunkt stehende Vorwurf des Stückes, den Ränken des despotischen Herrschers zum Opfer, obgleich diese Familie, in Gestalt von Emilias Vater wie des Grafen Appiani, sich der Welt des Hofes schon weitgehend entzogen hat und ihre Utopie in einem unberührten Landleben sucht, jenseits aller höfischen Anerkennung, wie es in Minna von Barnhelm schließlich auch Major Tellheim erstrebte. Dennoch bleibt die Familie Galotti nicht ohne eigene Widersprüche. Odoardo repräsentiert ganz den herkömmlichen Patriarchen, der seinerseits seine Tochter in jenem Zustand der unmündigen Weltferne hält und ihr keine Möglichkeit läßt, die Versuche zu bestehen, in die sie gerät (»Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts«). Die Forschung hat darin teils ein unbewußtes Einverständnis mit den Verführungskünsten des Prinzen, teils eine Reaktion auf die anerzogene »biblische Ideologie der tödlichen Gefahren der sozialen Welt« (A. Wierlacher) gesehen. Umstritten von jeher war auch der Schluß des Dramas, der, anders als die antike Vorlage, jeder politischen Konsequenz zu entbehren scheint und daher teils als Vertröstung auf eine jenseitige Erlösung, aber auch

Dt. Literaturgeschichte: Aufklärung

Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti

<u>Gattungsform:</u>	
<u>Dramenmotiv:</u>	
<u>Späterer Einfluss auf:</u>	
<u>Schauplätze:</u>	
<u>Zeit:</u>	
<u>Figuren + ihr Stand:</u>	
<u>Problematik (Handlung):</u>	
<u>Bürgerliches Ehrgefühl (Odoardo):</u>	
<u>Rolle + Bedeutung des Adels:</u>	
<u>Rolle + Bedeutung des Bürgertums:</u>	
<u>Rezeption im 18. Jh.:</u>	