



Emilia Galotti

Von Gotthold Ephraim Lessing

Premiere Samstag, 05.09.2026 / 19:30 Uhr
im Großen Haus

Dauer ca. 2 Stunde, keine Pause

Die nächsten Vorstellungen 12.09. / 13.09. / 26.09. / 27.09. / 01.10. / 02.10. ...

Dramaturgische Einführung 30 Minuten vor Vorstellungsbeginn.

// BESETZUNG

Emilia Galotti Julia-Mareen Korte

Odoardo Galotti Alexander Wilß

Claudia Galotti Nicole Kersten

Hettore Gonzaga, Prinz von Guastalla Felix Witzlau

Marinelli, Kammerherr des Prinzen David Lukowczyk

Graf Appiani Gregor Wesgerber

Gräfin Orsina Claudia Sutter

Regie Alexander Vaassen / **Bühne** Anna Arman / **Kostüme & Musik** Wynonna Nixel / **Körperarbeit** Nadia Kevan / **Textcoaching** Michael Steindl / **Dramaturgie** Eva Veiders / **Theatervermittlung** Markus Wegner / **Regieassistenz** Angelina Klassen & Hannah Wolfhagen / **Soufflage** Hermann Holstein / **Inspizienz** Robert Häselbarth / **Technischer Leiter** Klaus Herrmann / **Bühnenmeister** Sven Belzer / **Programmierung Bühne** Pascal Franke & Philipp Neiteler / **Beleuchtungsmeister & Einrichtung Licht** Marcus Krömer / **Programmierung Licht** Viviane Wiegers / **Betreuung Licht** Alexandra Heller & Viviane Wiegers / **Ton** Sarah Fuhr & Till Petry / **Leitung Dekorationswerkstätten** Jens Reimann / **Requisite** Sona Ahmadnia & Annette Seidel-Rohlf / **Leitung Kostümabteilung** Claudia Schinke / **Maske** Ulla Bohnbeck & Henriette Masmeier

// Inhalt

Lessing entfaltet in seinem bürgerlichen Trauspiel eine gleichermaßen adelskritische wie tragische Handlung, in deren Zentrum die junge Bürgerliche Emilia Galotti steht. Noch am Morgen ihres Hochzeitstags scheint Emilias Weg klar vorgezeichnet. Ein passender Ehemann ist gefunden und die gesellschaftliche Stellung der Galottis gesichert: Emilia heiratet den Grafen Appiani. Allerdings wähnt sich zeitgleich der leichtlebige Prinz von Guastalla unsterblich in das Mädchen verliebt. Er will die Hochzeit mit allen Mitteln und der Unterstützung seines Kammerherren Marinelli verhindern – was nach einem vorgetäuschten Überfall auf die Hochzeitskutsche des Brautpaares für Appiani tödlich endet. Emilia indessen wird bei dieser Gelegenheit auf das Lustschloss des Prinzen gebracht. Die ahnungsvolle Mutter Claudia, der zutiefst beunruhigte Vater Odoardo und die unlängst abservierte Geliebte des Prinzen, Gräfin Orsina, folgen bald dorthin nach. Als Orsina die Zusammenhänge begreift, spitzt sich die Situation zu: Sie verrät dem bis zur Raserei um die Unschuld seiner Tochter besorgten Vater die mutmaßlich Verantwortlichen und die amourösen Absichten des Prinzen – eine folgenschwere Entscheidung. Innerhalb eines Tages ist Emilias Welt vollständig zerstört, während andere über ihr Schicksal entscheiden.

1 Gotthold Ephraim Lessing

// Lebenslauf

Gotthold Ephraim Lessing wurde am 22. Januar 1729 in Kamenz in der Oberlausitz geboren.

Sein Vater Johann Gottfried Lessing war Pastor primarius an der dortigen Hauptkirche, der auch kirchliche Schriften verfasste. Seine Mutter Justine Salome, geborene Feller, war die Tochter des Amtsvorgängers ihres Mannes. Bereits früh wurde Lessing von seinem ehrgeizigen Vater durch Privatunterricht vorbereitet auf Schule und Studium. Von 1737 bis 1741 war er dann Schüler der Kamenzer Lateinschule. Danach besuchte er bis 1746 die Fürstenschule St. Afra in Meißen. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten schriftstellerischen Anfänge. Aufgrund seiner guten Leistungen konnte er 1746 die Meißener Eliteschule vorzeitig beenden. Sein in diesem Zeitraum fertig gestelltes Lustspiel "Der junge Gelehrte" wurde 1748 mit viel Erfolg von der Neuberischen Theatergruppe aufgeführt. Nach dem Schulabschluss begann er ein Theologiestudium an der Universität in Leipzig. Doch seine Vorliebe galt dem Theater. Aus dieser Zeit stammen die ersten veröffentlichten Gedichte in der Zeitschrift "Naturforscher" und in den "Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüths", die von Christlob Mylius, einem Verwandten, herausgegeben wurde.

Lessing wurde von seinem Vater nach Hause gerufen, da er befürchtete, sein Studium zu vernachlässigen. 1748 fing er an, Medizin zu studieren. Im gleichen Jahr eilte er nach Berlin, um seinen Gläubigern aus dem Weg zu gehen. Dort arbeitete er als freier Schriftsteller - wohl der wirklich erste freiberufliche. Er betätigte sich zusammen mit Mylius als Herausgeber der Zeitschrift "Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", die er als "Theatralische Bibliothek" ab 1754 allein fortsetzte. Neben Übersetzungen, Rezensionen wissenschaftlicher und literarischer Arbeiten und Gedichten erstellte er in dieser Berliner Zeit die beiden Typenkomödien "Der Freygeist" und "Die Juden" (1749). Besonders als Rezensent machte er sich einen Namen, indem er den Gegner in das Streitgespräch mit einbezog und polemisierte. Ab dem Jahr 1751 war er Redakteur bei der "Berlinischen Privilegirten Zeitung". Das Jahr darauf beendete er in Wittenberg sein Studium als Magister der Philosophie. Schon im November 1752 befand er sich wieder in Berlin, übersetzte Schriften von Friedrich II und Voltaire und setzte seine "Theatralische Bibliothek" in loser Folge fort. Dies erwies sich als ehrgeiziges Projekt, in dem die kritische Universalgeschichte des Theaters erscheinen sollte. Sie blieb unvollendet. In den Jahren zwischen 1753 und 1755 erschienen seine gesammelten Arbeiten in der sechsteiligen Reihe "Schriften". 1754 lernte er in Berlin Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai kennen. Im Frühjahr 1755 entstand das bürgerliche Trauerspiel "Miß Sara Sampson". Es setzte in Deutschland neue Maßstäbe gegenüber der von Christoph Gottsched vorgegebenen Gattungsgrenze, indem die Tragödie im bürgerlichen Milieu spielt. Sie stellt nicht mehr hohe öffentliche Staatsangelegenheiten aus Adelskreisen dar, sondern die persönlichen Probleme von Privatleuten. Das war das Unerhörte, die Abwendung vom französischen Klassizismus, hin zum nationalbürgerlichen Theater. Damit hatte Lessing beim Theaterpublikum viel Erfolg. Er entwickelte im Briefverkehr mit Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai eine Theorie über die moralische Wirkung der leidenschaftlichen Erregung.

Für Lessing kam der Tragödie die Funktion zu, Mitleid zu erregen. Und für ihn war ein mitleidsfähiger Mensch der beste, der alle "gesellschaftlichen Tugenden" in sich vereinigt. Auch in der Komödie vollzog er die Annäherung zur bürgerlichen Dimension wie das Beispiel von "Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück" (1767) zeigt. Er wandte sich gegen das Verlächen in Gottsched'scher Manier. Im August 1756 stoppte der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges eine mehrjährige Bildungsreise des reichen Kaufmanns Christian Gottfried Winkler durch ganz Europa, auf die ihn Lessing begleiten sollte. Er zog wieder nach Leipzig und befreundete sich mit dem preußischen Major und Dichter Ewald von Kleist an. Im Mai 1758 begab sich Lessing wieder nach Berlin, wo er an den "Briefen die Neueste Litteratur betreffend" (1759 - 1765) mitarbeitete. Das viel beachtete Werk wurde bei Friedrich Nicolai verlegt. Völlig überraschend für seine Freunde in Berlin nahm er 1760 eine Stelle als Regimentssekretär beim preußischen General Tauentzien in Breslau an.

Noch kurz zuvor entstand das Trauerspiel "Philotas" (1759), in dem Lessing die Unmenschlichkeit des Krieges und den blinden Heldenmut aburteilt. Die Zeit in Breslau dauerte bis 1765, in der er in seiner festen Anstellung keine Geldsorgen hatte und sich seiner Spielleidenschaft hingeben konnte. Zeit genug zum Schreiben blieb ihm dennoch. So entstanden Milieustudien zur "Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück", worin seine Erfahrungen mit dem Militärmilieu und der preußischen Polizei so real zur Darstellung kamen, dass sich die Zensur rührte. Lessing kam zurück nach Berlin und nahm seine schriftstellerische Arbeit wieder auf. 1766 erschien die ästhetische Abhandlung "Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie", ein umfangreicheres Werk, das besonders von jüngeren Leuten begeistert aufgenommen wurde. Seine Pläne, Bibliothekar an der königlichen Bibliothek in Berlin zu werden, erfüllten sich nicht. Lessing widmete sich engagiert der Mitarbeit als Berater und Dramaturg an dem neu gegründeten Nationaltheater in Hamburg.

Doch schon weniger als ein Jahr später, 1769, musste das ehrgeizige Projekt eingestellt werden wegen mangelnder Publikumsinteressen. Lessing nahm im September die Stelle als Bibliothekar an der berühmten herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel an. In den ersten Jahren dieser Wolfenbütteler Zeit war er schriftstellerisch wenig tätig. 1771 erschien das Trauerspiel "Emilia Galotti", in dem Lessing den Missbrauch fürstlicher Gewalt und die bürgerliche Ohnmacht kritisiert. Von 1774 bis 1778 veröffentlichte er radikal deistische und bibelkritische Schriftstücke aus dem Nachlass von Hermann Samuel Reimarus. Diese Herausgebertätigkeit handelte ihm besonders die Kritik des Hamburger Hauptpastors Johann Melchior Goeze ein. Es folgte ein ausgedehnter Streitschriftenverkehr zwischen Lessing und Goeze. Die vernunftorientierten Verteidigungsschriften des Bibliothekars wie zum Beispiel "Über den Beweis des Geistes und der Kraft (1777) oder "Anti-Goeze 1 - 11" (1778) beweisen ein hohes Maß an Sprachschärfe, Ausdruckskraft und Polemik. Sie fordern ganz im aufklärerischen Sinne, dass sich selbst die Religion den Kriterien der Vernunft zu unterziehen habe. Auf einer Reise nach Wien und Italien begleitete er 1775 bis 1776 den Prinzen Leopold von Braunschweig.

Nach der Rückkehr heiratete er die Hamburger Kaufmannswitwe Eva König, mit der er seit 1771 verlobt war. Doch sie starb schon 1777 nach der Geburt des Sohnes, der ebenso verstarb. Das Angebot, an das Mannheimer Nationaltheater zu kommen, lehnte Lessing ab, die schlechten Erfahrungen in

Hamburg waren noch nicht vergessen. In seinen letzten Jahren in Wolfenbüttel wandte er sich theologischen Fragen zu. Da der Streit mit Pastor Goeze von oben beendet wurde, setzte Lessing den Streit auf anderer Ebene fort. In dieser Weise ist sein einziges Versdrama "Nathan der Weise" (1799) zu sehen. Durch das moral- und geschichtsphilosophische Stück kam der Blankvers als klassischer deutscher Dramenvers zu bedeutender Geltung. Im „Nathan“ fordert Lessing auf zu Toleranz und Menschlichkeit. 1780 erschien die theologisch-geschichtsphilosophische Schrift "Die Erziehung des Menschengeschlechtes". Sie ist als thematische Fortführung des "Nathan" zu betrachten. Auch auf dem Gebiet des Epigramms und besonders der Fabelkunst war Lessing in bedeutender Weise tätig.

Geschichte

Lessing bemühte sich stets, der Fabel ihre originäre Schärfe im Sinne von Äsop wiederzugeben. Neben Lessing Theaterstücken und anderen Stücken entstanden zahlreiche literaturkritische und gattungstheoretische Werke wie zum Beispiel der "17. Literaturbrief" (1759), der "Briefwechsel über das Trauerspiel" (1756 - 1757) oder die posthum veröffentlichte "Hamburger Dramaturgie".

Gotthold Ephraim Lessing verstarb am 15. Februar 1781 in Braunschweig.

Quelle: <https://whoswho.de/bio/gotthold-ephrain-lessing.html>

// Biografische Aspekte. Ein Leben zwischen künstlerischem Anspruch und der ökonomischen Lebenswirklichkeit

Der Lessing-Biograf Hugh Barr Nisbet hat sich die Mühe gemacht, einmal alle Betätigungsfelder Lessings aufzuzählen, wie das folgende Zitat eindrücklich beweist:

„Lessing war Dichter und Dramatiker, Literaturtheoretiker, Kritiker, Historiker der Literatur, Kunst und Religion, klassischer und mediävistischer Philologe, Paläograph, Bibliothekar und Archivar, Philosoph und Ästhetiker, gut informierter Amateur in Theologie und Patristik, Übersetzer aus mehreren Sprachen und außerordentlich produktiv als Rezensent und Herausgeber. Zu den Literaturgattungen, in denen er sich auszeichnete, gehören die Ode, das Lied, das Lehrgedicht, die Verserzählung, das Epigramm, die Fabel, der Aphorismus, die Komödie und Tragödie, das Parabelstück, Dialog, Satire und Polemik; die einzigen seinerseits gängigen Gattungen, in denen er sich auffälligerweise nicht versuchte, waren der Roman und das Versepos.“

Quelle: Hugh Barr Nisbet: Lessing – Eine Biographie. München: C.H. Beck, 2008

// Wahrheitssucher

Ein Wahrheitssucher wurde Lessing gern genannt, ein Wahrheitssucher allerdings, der seine Aussagen nie als dogmatisch begriff, sondern der eine gewisse Skepsis gegenüber allem bewahrte. Hannah Arendt erhielt am 28.

September 1959 den Lessing-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg. In ihrer Rede sprach sie auch über Lessing:

„Was Lessing betrifft, so hat ihn das gefreut, was die Philosophen seit eh und je [...] so bekümmert hat, nämlich daß die Wahrheit, sobald sie geäußert wird, sich sofort in eine Meinung unter Meinungen verwandelt, bestritten wird, umformuliert, Gegenstand des Gesprächs ist wie andere Gegenstände auch. Nicht nur die Einsicht, daß es die eine Wahrheit innerhalb der Menschenwelt nicht geben kann, sondern die Freude, daß es sie nicht gibt und das unendliche Gespräch zwischen den Menschen nie aufhören werde, solange es Menschen überhaupt gibt, kennzeichnet die Größe Lessings.“

Quelle: Hannah Arendt: Rede am 28. September 1959 bei der Entgegennahme des Lessing-Preises der Freien und Hansestadt Hamburg. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1999

2 Voraussetzungen und Quellen

// Mitleiden

Es beruhet aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst, oder für eines von den Unsrigen, zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. [...]

Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgendeine Schwachheit zugezogen: seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne.

Diese Möglichkeit finde ich alsdenn, und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen; kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen eben ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen: und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

Quelle: Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie [1767], Leipzig 1972

// Frauenbild

An dieser Stelle sei kurz auf die bereits gestellte Frage nach der *Intention des Autors* eingegangen, die ja nicht nur von Kollegiaten, Schülern und Studenten immer dann gestellt wird, wenn sich die Deutungskontroversen nicht zu einer befriedigenden Synthese zusammenbinden lassen. Auch von Teilen der Forschung wird hier die Lösung erwartet, z.B. wenn es um die Wichtigkeit der weiblichen Heldin oder Nicht-Heldin, um ihren aktiven bzw. passiveren Anteil am Verlauf der Handlung, insbesondere an der Schlußszene geht, zugespitzt, um die Frage:

Ist es einer solchen Frau wie der Emilia zuzutrauen, einen so tief moralischen Mann – wie ihren Vater Odoardo Galotti – dahin zu bringen, sie zu töten, um damit die patriarchale bürgerliche Moral zu zementieren? Von den oben zitierten Autoren der Sekundärliteratur wird zur eigenen Urteilsfindung ein und derselbe Brief Lessings an seinen Bruder Karl vom 10.2.1772 angeführt, dessen Auslegung jedoch recht unterschiedlich ausfällt:

“Was du von dem Charakter der Emilia sagst, hat viel Wahres. Aber so ganz recht kann ich Dir doch nicht geben, aus folgenden Ursachen:

1. Weil das Stück Emilia heißt, ist es darum mein Vorsatz gewesen, Emilien zu dem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht. Die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht aufs Theater kamen.

2. Die jungfräulichen Heroinnen und Philosophinnen sind gar nicht nach meinem Geschmacke. Wenn Aristoteles von der Güte der Sitten handelt, so schließt er die Weiber und Sklaven ausdrücklich davon aus. Ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höheren Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam.
3. Am Ende wird denn auch freilich der Charakter der Emilia interessanter, und sie selbst thätiger – Nur käme das ein wenig zu spät, wenn es wahr wäre, daß sie schon einen kleinen Begriff von sich erweckt hätte. – Doch so sey auch mit dem allem, wie es wolle; wenn das Stück nur im ganzen Wirkung hervorbringt.“

[...] Wie paßt das zur Aussage des Damentexts, wie z.B.

Odoardo:

„Ich habe es immer gesagt: Das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstücke machen. Aber sie vergriff sich im Tone, sie nahm ihn zu fein. [...] (V,7)

Oder zu philosophischen Einsichten aus dem Munde der Orsina:

„Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? Ein Frauenzimmer, das denkt, ist ebenso ekel, wie ein Mann, der sich schminket. [...]“ (IV,3)

Hier stehen m.E. verschiedene Aussagen Lessings neben – wenn nicht gegeneinander, die ein wichtiges Zeugnis für die Widersprüchlichkeit der Zeit und Denkweise Lessings abgeben, dem heutigen Literaturunterricht und seinem Bemühen um Deutung aber zumindest nebeneinander zur Verfügung gestellt werden müssen: das eine gilt ebenso wie das andere, und es ist von keiner „Instanz“ her entscheidbar, welche „Stelle“ uns (endgültig) Lessings Frauenbild erhellen könnte.

Quelle: Maria Kublitz: Maskierungen des weiblichen Sprechens – eine feministische Lesart der „Emilia Galotti“. In: Diskussion Deutsch. 1989;20:4-18.

// Machtkampf, pattgesetzt

Vielleicht ist Italien als Spielort der Emilia Galotti eine Anlehnung an die Virginia-Legende, sicher ist aber, dass Lessing vermeiden wollte, einen direkten Zusammenhang zwischen seinem Drama und der gegenwärtigen Situation im deutschen Staat herzustellen, um eventuelle Zensur zu umgehen. Zumal Lessing zum Zeitpunkt der Premiere als Bibliothekar der herzoglichen Büchersammlung Angestellter des regierenden Herzogs Karl I. von Braunschweig-Lüneburg war. Mit der Verlegung nach Italien sollte nicht explizit auf dort herrschende Missstände aufmerksam gemacht werden – vermutlich hätte die Geschichte überall seinen Lauf nehmen können.

Der „Prinz“ – Lessing gebraucht das Wort im Sinne von ‚Fürst‘ – ist eben als solcher eindeutig bestimmt. Es ist einer der zahlreichen Gebieter von kleinen Fürstentümern, die die politische Wirklichkeit zu Lessings Zeit dominierten. Es wird in einem real existierenden winzigen Herzogtum in Oberitalien angesiedelt.

Das wirkliche Guastalla, eine Residenzstadt von 2000 – 4000 Seelen mit nur wenig umliegenden Gebieten, auf die sich die Herrschaft erstreckte, hatte seine Bedeutung vor allem als Teil eines politischen Plurals. Es gehörte zu den Höfen und Festungen, die sich vom Kaiser oder von anderen, mächtigen Städten für Bündnisse gewinnen ließen, meist gegen das bedrohliche, reiche Milano. (Seine lokale Bedeutung für die Sicherung des fruchtbaren Landes gegen die Fluten des Po blieb im Drama außer Betracht). Lessings „Prinz“ gehört einem Geschlecht an, das dort wirklich vom 16. Jahrhundert an regiert hatte und Mitte des 18. Jahrhunderts ausgestorben war, einer Nebenlinie der berühmten Gonzaga, die in Mantua und weiteren Stadtgebieten (darunter Sabbioneta) herrschten. Die Guasallischen Gonzaga galten als ziviler und weniger „brutal“ als die mächtigen Vetter in Mantua; sie werden bis heute (oder heute wieder) von „ihrer“ Stadt hoch verehrt. Lessing erteilt seinem Helden einen Vornamen (Hettore), der gut italienisch klingt, doch in dieser Familie nicht vorgekommen war, die italienische Form von Hektor, dem Helden des alten Troja, von dem die ganze Tradition von Homer bis auf Lessings Zeiten nur Positives zu berichten wußte. Mit diesen halb realen, halb fiktiven Festlegungen war das Spielgeschehen hinreichend bestimmt und genügend allgemein und vage gehalten. Die gegenwärtige Obrigkeit wurde nicht mit der Nase darauf gestoßen, daß sie selbst gemeint sein könnte, und das Publikum konnte sich seinen Teil denken. Lessings gebildete Zeitgenossen waren es gewohnt, ihre Verhältnisse in fremden Ländern, auch in weit exotischeren als Italien, gezeichnet zu finden. Die leisen Anklänge an die Renaissance und die Verwendung eines Familiennamens, den es nicht mehr gab, ließen kaum an vergangene Zeiten denken. Dazu waren die dargestellten Zustände, die Form der Konflikte und ihre Austragung, die Denk- und Sprechweise viel zu gegenwärtig. Lessing stellt ein Exemplar des Herrschers auf die Bühne, wie dieser damals prinzipiell, seiner gesellschaftlichen Funktion nach beschaffen war, wie er in Italien ebenso vorkam wie in Deutschland. Viele Leser und Zuschauer aus den verschiedensten Fürstentümern des Reiches (nicht einmal die Stadtstaaten ausgenommen) reagierten auf die Darstellung so, als sei ihnen dieser Typ aus ihren eigenen spezifischen Erfahrungen bestens bekannt.

Quelle: Gerhard Bauer: G.E. Lessing – „Emilia Galotti“. München: Wilhelm Fink, 1987

// Historische Vorgängerin Emilias: Verginia

Der römische Geschichtsschreiber Livius berichtet über die Legende der Plebejerin Verginia, die von ihrem Vater ermordet wurde. Grund war die Behauptung des römischen Decemvirs Appius Claudius, Verginia sei in Wirklichkeit die Tochter einer Sklavin. Die Decemviri war eine Kommission aus zehn Männern, die die Aufgabe hatten, mündlich überlieferte Gesetzestexte in Schriftform zu bringen. Wäre der Behauptung Glauben geschenkt worden, hätte Verginia nicht nur ihre Ehre, sondern vielmehr auch ihre Bürgerrechte verloren, so dass der Vater nur den Tod seiner Tochter als Ausweg sah. Der Fall hatte den Sturz der Decemviri und im Zuge dessen die Wiedereinführung der Republik zur Folge. Verginia verkörperte lange das Ideal der sitzamen Frau. Zahlreichen Autoren diente die Legende der Verginia als Vorlage für Dramen und auch Lessing beschäftigte sich ausführlich damit.

In einem Brief an Friedrich Nicolai schrieb Lessing:

„Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Verginia, der er den Titel Emilia Galotti gegeben. Er hat nemlich 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 ihrer 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. [...]“

Lessing wollte mit Emilia Galotti eine moderne, bürgerliche Verginia schaffen, dabei aber eine politische Dimension zu Gunsten des Privaten vermeiden. Indem er auf den Staatsstreich verzichtete, richtete er die volle Konzentration auf das Schicksal der Figuren, ganz im Sinne seines 14. Briefes der Hamburgischen Dramaturgie.

„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.“

(Projekt Gutenberg: Gotthold Ephraim Lessing – Hamburgische Dramaturgie, 14. Brief, 176/ Römische Geschichte Kapitel 44 – 48 (in Auszügen) von Titus Livius: Römische Geschichte übersetzt von Konrad Heusinger, Bd. 1. Braunschweig, Vieweg, 1821)

Dem Appius Claudius gab die Liebe zu einer Jungfrau vom bürgerlichen Stande den Entschluß, sie zu entehren. Ihr Vater Lucius Virginius stand bei dem Heere im Algidus als einer der Hauptleute vom höhern Range; zu Hause und im Felde ein musterhafter Mann. Ebenso war seine Frau erzogen, und so erzogen sie auch ihre Kinder. Die Tochter hatte er dem gewesenen Tribun, Lucius Icilius, verlobt, einem unternehmenden Manne und um die Partei der Bürgerlichen von bewährtem Verdienste. Als Appius, der vor Liebe glühend dies erwachsene, außerordentlich schöne, Mädchen durch Geschenke und Versprechungen zu verführen suchte, jeden Zugang durch Keuschheit versperrt sah, so entschloß er sich zu einer grausamen, alles niedertretenden Gewaltthat. Seinem Schützlinge, Marcus Claudius, gab er den Auftrag, sich des Mädchens als seiner Sklavin zu versichern und nicht nachzugeben, wenn man bis zur Entscheidung ihrer Freiheit Aufschub fordere: da die Abwesenheit des Vaters, wie er hoffte, seine Ungerechtigkeit begünstigte. Als das Mädchen auf den Markt kam – denn dort standen unter den Krambuden auch Schulstuben – legte der Kuppler des Decemvirs, indem er sie als seine Sklavin anredete, da sie eine Tochter seiner Sklavin sei, Hand an sie, und befahl ihr, ihm zu folgen; im Weigerungsfalle werde er sie mit Gewalt fortführen. Während das Mädchen vor Schrecken starrte, entstand auf das Geschrei ihrer Amme, welche nach Hülfe rief, ein Auflauf. Ihres Vaters Virginius, ihres Bräutigams Icilius beliebter Name wurde laut genannt. Alle, die sie kannten, machte das Wohlwollen für

jene, und den Haufen der Unwille zu Freunden des Mädchens. Schon war sie vor Gewalt sicher, als der Kläger anfang: „Das zusammengelaufene Volk sei hier ganz unnöthig. Er verfare nach Recht, nicht mit Gewalt.“ – Er forderte das Mädchen vor Gericht. Da selbst die, welche sich ihrer annahmen, ihr riethen, mitzugehen, so kam man vor des Appius Richterstuhl. Der Kläger sagte seine dem Richter, als Erfinder des Stücks, bekannte Rolle auf. „Diese in seinem Hause geborene, ihm gestohlene und dem Virginius ins Haus gebrachte Sklavin, sei diesem als Kind untergeschoben. [...]“

Quelle: Hugh Barr Nisbet: Lessing – Eine Biographie. München: C.H. Beck, 2008

3 Diskussion

// Die Fähigkeit zu trauern

Der Literaturwissenschaftler Joseph Vogl beschreibt im Gespräch mit Alexander Kluge die Funktion des (Helden-)Todes im bürgerlichen Trauerspiel im Gegensatz zum tragischen Heldentod der Antike.

Furcht und Mitleid zu erzeugen, ist das Projekt des bürgerlichen Trauerspiels

Vogl: Das Trauerspiel ist die Versammlung maskierter Menschen als Bürger, maskierter Menschen auf einer Bühne, um nicht Affekte, sondern bestimmte Gefühle, im wesentlichen Furcht und Mitleid hervorzurufen. Das Trauerspiel ist eine komplizierte Intrige mit schlechtem Ausgang, in der das Publikum, die vor der Bühne sitzenden Zuschauer, Partei ergreifen, ja mehr noch, selbst Partei sind im Spiel, und zwar auf eine komplexe Art: eben durch Furcht und Mitleid, und das heißt durch Mitleid mit den Helden auf der Bühne und durch Furcht um sich selbst. Der Zuschauer ist also unmittelbar Beteiligter. Jeder, der im Zuschauerraum sitzt, weiß, mein Schicksal wird auf der Bühne verhandelt, und jeder Schauspieler weiß, dass er nur dann gut spielt, wenn er so spielt, dass tatsächlich auch ich in seiner Maske auf der Bühne stehen könnte. In dieser wechselseitigen Verschränkung von Bühne und Zuschauerraum entfaltet das Trauerspiel seine höchste Macht.

Kluge: In Deutschland ist das bei Lessing so.

Vogl: Bei Lessing beispielsweise.

Kluge: Er führt das ein gegen Voltaire, gegen den Franzosen.

Vogl: Gegen die klassizistische Tragödie in Frankreich und vor allem die große Politik der Tragödie. Die Tragödien Corneilles und Racines zeichnen sich ja nicht zuletzt dadurch aus, dass es darin eigentlich keine privaten Empfindungen gibt, sondern nur öffentliche Affekte; also sind einzelne Affekte tatsächlich politische Geschosse, sie haben eine gewisse Kurve über die Bühne hinweg, sie sind Ballistik, es gibt eine Ballistik der Affekte, wenn man so will, und in der Hinsicht ist die Tragödie eigentlich immer auch eine bestimmte Art des Kriegstheaters, eine bestimmte Art der großen Politik. Sie ist im Grunde eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln, so wie der Krieg eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln ist. Und das ändert sich ganz entscheidend mit dem bürgerlichen Trauerspiel, mit seiner Programmatik und vor allem auch mit seiner politischen Dimension. Ganz wesentlich ist, dass die Größe der Tragödie, die die Figuren über Kontinente, Erdreiche, Länder hinweg laufen lässt, plötzlich zusammenschnürt auf einen Raum, auf den Familienraum, auf die Kleinfamilie, auf das Wohnzimmer, das es damals noch nicht gibt, aber

auf irgendetwas Salonartiges, in dem gehegte Affekte, nämlich Gefühle zur Inszenierung kommen.

Gegensatz zwischen antiker Tragödie und Trauerspiel / Emilia Galotti, Lady Diana und der unverdiente Tod

Vogl: Der Tod des tragischen Helden ist einer, der dort, wo er einmal stattgefunden hat, eine schreckliche Konsequenz reklamiert und nicht das Inkonsequente eines Unfalltodes hat. Das heißt also, in der Tragödie kann, muss der Tod dem Tod noch zugeschrieben werden, es werden Zuschreibungsfragen aufgeworfen.

Kluge: Und heute – nehmen sie etwa den Unfalltod von Lady Diana – gilt eher das Gegenteil?

Vogl: Das scheint mir heute eher das Gegenteil dazu zu sein, und schon das bürgerliche Trauerspiel, glaube ich – das spielt auch im Zusammenhang mit Lady Diana eine gewisse Rolle –, kann mit dem verdienten Tod oder mit der Zuschreibung des Todes und mit der Vollendung der Tragödie durch die Annahme eines Schuldzusammenhangs nicht mehr viel anfangen. Es ist der unverdiente Tod, es ist der zufällige oder völlig inkonsequente Tod, der eine spezielle, moralische Frage freisetzt, die sozusagen wie ein Dunst den Augenblick des Sterbens selbst umhüllt. Um ein Beispiel zu nennen: Emilia Galotti etwa stirbt in Lessings Drama völlig unverdient, sie will sich selbst töten, weil sie der Nachstellung eines Hofschranzen ausgesetzt ist, und sie wird dann schließlich von ihrem Vater getötet. Das ist eigentlich untragisch, hier gibt es keine tragische Schuld. Dieser Tod ist in jeder Hinsicht unverdient und hat seine Logik einzig und allein in der Veredelung eines moralischen Satzes, der dort erscheint: Unbestechlichkeit in schwieriger Lage. Ich glaube, vor dieser Perspektive ließe sich auch der unverdiente Tod Dianas, dieser Unfalltod lesen. Auch hier wird nachträglich ein moralischer Satz oder Sinn eingefädelt, der eine Konfliktlage inszeniert und einen sittlichen Mehrwert hervorbringt: auf der einen Seite die Real- und Heiratspolitik, die das englische Königshaus betreibt, und auf der anderen Seite Diana als Attraktion einer mitfühlenden Gemeinschaft, die weit über die Grenzen Englands hinausgeht und sozusagen eine universale Mitmenschlichkeit meint. Dieser moralische Einsatz wurde im unverdienten Tod Dianas mobilisiert und hat dann schließlich dramatischen Charakter gewonnen, Nachhall eines eher bürgerlichen Trauerspiels. Das ist eine ganz andere Geschichte als der Tod des tragischen Helden, der immer in letzter Konsequenz, wenn auch ungewollt schuldig wird.

Quelle: Alexander Kluge und Joseph Vogl: Soll und Haben Fernsehgespräche. Zürich: diaphanes, 2009

// Über Emilias Tod

Warum muss Emilia sterben? Aus heutiger Perspektive ist Emilias Tod eine unverständliche Wendung der Geschichte und auch die Zeitgenossen

Lessings waren mit den Entwicklungen des Stückes nicht per se einverstanden. Zweifel und Ungewißheiten dieser Art umranken die endlos erörterte Frage, was denn Emilias tragischer Fehler oder ihre tragische Schuld eigentlich sei, wodurch ihr Tod vielleicht verständlicher werden würde. Nach ihren eigenen Worten zu urteilen, erregte die unziemliche Annäherung des Prinzen in der Kirche bei ihr das Gefühl einer Mitschuld, und später hält sie sich für schuldig, weil sie, wie sie fürchtet, ihrem eigenen Geschlechtstrieb nicht widerstehen könne: „Ich stehe für nicht. Ich bin für nichts gut.“ Nun gibt es in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, von Clarissa bis Gretchen, viele junge Frauen, die nach der Verführung oder Entehrung sterben, aber es gibt da keine, die bloß deswegen sterben, weil sie sexuell anfällig sind. Und wenn es auch sein mag, daß Emilia darüber erschrocken ist, daß sie Triebe spürt, die ihre religiöse Erziehung konsequent unterdrückt hat, so muß eben diese religiöse Erziehung ihr doch auch vermittelt haben, daß Selbstmord und Kindesmord Todsünden seien. Eine Versuchung empfinden ist nicht dasselbe wie ihr nachgeben, und jede Schuld, der sie sich bewußt ist, kann allenfalls hypothetisch sein und folglich völlig unangemessen an ihr Schicksal. Goethe und andere haben behauptet, Emilia sei insgeheim in den Prinzen verliebt, doch deutet alles eher auf das Gegenteil. Emilias früherer Bericht über das Benehmen des Prinzen in der Kirche läßt nicht an sexuelle Erregung denken, sondern nur an Furcht und Hilflosigkeit, was der Prinz dann auch selbst bestätigt: „Stumm und niedergeschlagen und zitternd stand sie da; wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurtheil höret.“ Auch ist auf Grund von Emilias kurzem, aber liebevollen Gespräch mit Appiani der Schluß nicht gerechtfertigt, daß ihre Beziehung zu ihm konventionell und nicht eigentlich eine Gefühlsbindung sei. Die Schwierigkeit aller derartigen Hypothesen liegt darin, daß wir zu wenig über Emilias seelische Verfassung wissen, als daß sie sich bestätigen ließen, und anders als der Prinz und Odoardo hält sie keine Monologe, die uns Auskunft geben könnten. Dasselbe ist der Behauptung entgegenzuhalten, daß sie ihre Schuld oder Schwäche bloß vorgibt, um ihren Vater zu veranlassen, sie zu töten, denn damit wird lediglich die ursprüngliche Frage durch eine neue ersetzt: was sie denn dazu bewege, sterben zu wollen, wenn sie jene Schwäche eben nicht empfände. Auch psychoanalytische Interpretationen haben bisher nicht weitergeführt: einen Konflikt zwischen Emilias Über-Ich und dem Es festzustellen heißt nur, ihre Freudschen Etiketten versehen, ohne anzugeben, wie sie sich auswirken; und zu behaupten, Odoardos Beziehung zu seiner Tochter sei Inzest und Emilia wähle den Tod, um der Mutterrolle zu entgehen, macht die übrigen Gestalten und den größten Teil der Handlung überflüssig.

Die größte Schwierigkeit, auf die man auf der Suche nach einem Schuld-und-Sühne-Schema bei Emilia stößt, ist durch Emilias fast durchgehende Passivität bedingt, bis die dann in den Schlußszenen plötzlich Willenskraft entwickelt und ihren Vater veranlaßt, sie zu töten; und bei diesem Todeswunsch geht es ihr ihren eigenen Worten zufolge um die Bewahrung ihrer Tugend statt um die Sühne für den Verlust ihrer Tugend – womit sie ihre grundsätzliche Unschuld betont.

Schlecht paßt dazu (und auch zu ihrem anscheinend über jeden Tadel erhabenen Verhalten vom Anfang des Stückes an) allerdings, daß sie im selben Atemzug bekennt, daß möglicherweise sündige Triebe ihr nicht fremd seien. Dieses Bekenntnis hat lediglich den Zweck, ihre Lage um etwas Richardsonsches Pathos zu bereichern – das jedoch dadurch auch wieder

erheblich gemindert wird, daß die Zuschauer wissen, daß Emilia kein gefallenes Mädchen ist, sondern nur möglicherweise eins werden könne. So oder so bleibt eine unaufhebbare Unstimmigkeit zwischen der furchtsamen und anscheinend unschuldigen Emilia der vier ersten Akte und der entschlossenen und potentiell schuldigen Emilia der Schlußszenen. [...] Wenn Emilia also keine erkennbare Schuld hat, die schwerwiegend genug wäre, ihren Todeswunsch gerechtfertigt erscheinen zu lassen, auf welche andere Weise hat Lessing dann die Katastrophe motiviert? Wider Erwarten spricht Emilia nicht, was doch völlig verständlich gewesen wäre, von ihrem Schmerz über die Ermordung ihres Bräutigams als einen Grund für ihren Todeswunsch – vermutlich weil das im Widerspruch zu ihren Worten über ihre sexuelle Anfälligkeit stehen würde, die Lessing ihr in den Mund legt, um ihrem Vater ein Motiv für die Verteidigung ihrer Tugend zu liefern. Auch scheint sie nicht verzweifelt zu sein: ihr fester Entschluß, die gebildeten Anspielungen und komplizierten, ja kasuistischen Argumente, die sie benutzt, um ihren Vater zu veranlassen, sie zu töten, deuten auf eine Person, der es durchaus nicht an Selbstbeherrschung fehlt. Doch kommt es hier zu einem eigenartigen Widerspruch: einerseits beruft sie sich auf den Präzedenzfall der Märtyrerinnen, die sich (Augustin zufolge) ertränkten, um ihre Tugend zu bewahren. (Es ist allerdings nachgewiesen worden, daß dieser Verweis ungenau ist, da die betreffenden Frauen nicht, wie Emilia meint, heiliggesprochen wurden und Augustin sich auch nicht in bestimmter Weise über die äußert, weil er nicht entscheiden konnte, ob göttliche Gnade sie geleitet habe oder nicht. Denn freiwilliges Märtyrertum hatte die frühe Kirche ausdrücklich verboten, und ohnehin trifft der Präzedenzfall nicht auf Emilia zu, weil sie auf ihre Schwäche statt auf ihren religiösen Glauben als Grund für ihren Todeswunsch verweist.) Andererseits aber sieht sie keinen Widerspruch darin, sich auf einen heidnischen Präzedenzfall zu berufen (den der römischen Verginia und ihres Vaters), um Odoardo zu einer Tat zu veranlassen, die die christliche Theologie unter keinen Umständen rechtfertigen würde; auch zögert sie nicht, diese Verweise mit der höhnischen Bemerkung zu verbinden, ihr Vater wolle, daß eine Hure aus ihr würde (das Wort wird nicht ausgesprochen, ist aber unmissverständlich gemeint). Manche Kritiker haben trotzdem die Auffassung vertreten, daß ihr Tod als moralischer Triumph zu sehen ist, als Verteidigung nicht so sehr ihrer Keuschheit, als ihrer moralischen Autonomie, ob nun im Sinne stoischen Heldentums oder einer Vorwegnahme deutschen Idealismus. Es ist jedoch bekannt, daß Lessing stoische Helden konsequent ablehnte und den Selbstmord als Indiz mangelnden Glaubens an die Vorsehung missbilligte, und Emilias Sterben aus Furcht vor der Verführung mit der Erfüllung des kategorischen Imperativs zu vereinbaren würde einigen Scharfsinn erfordern.

Daß Emilia vielfache, sogar sich wechselseitig ausschließende Gründe für ihren Todeswunsch angibt, und darunter einige (wie die Analogie mit den christlichen Märtyrerinnen), die Lessing selbst kaum ernst genommen hätte, weist eindeutig darauf hin, daß er bei ihrer Motivation und der ihres Vaters ein ungutes Gefühl hatte. Kein Wunder, daß die Schlußszenen, die auf die lebendige und im allgemeinen überzeugende Handlung folgen, die Regisseure schon seit langem zur Verzweiflung bringen: mit den Worten eines frühen Kritikers (der damit die Hamburgische Dramaturgie gegen Lessing selbst zitiert) stirbt Emilia „am fünften Akt“. Man kann daraus nur mit vielen von Lessings Zeitgenossen schließen, daß es ihm nicht gelungen ist, den Tod der Virginia völlig überzeugend zu modernisieren, nachdem er die Vorgeschichte

der politischen Unterdrückung ausgeschieden hatte, die Virginias Vater zu seiner verzweifelte(n) (wenn auch im römischen Recht legitimen) Tat und seine Mitbürger zum Aufstand trieb. Tatsächlich ist fraglich, ob Odoardos Tat – selbst im völligen Einverständnis mit seiner Tochter – sich jemals als gerechtfertigt darstellen lassen könne, sei es im christlichen oder im säkularen menschenrechtlichen Kontext: wie moralisch der Zweck auch sein mag, kann er eine so eklatant unmoralische Tat wie die Ermordung einer Tochter nicht rechtfertigen.

Quelle: Hugh Barr Nisbet: Lessing – Eine Biographie. München: C.H. Beck, 2008

// Femizide auf den Bühnen und der männliche Blick

Don't make Femicide sexy again!

Den Sündenbock als Opfer, um die Gemeinschaft zusammenzuschweißen, hat der Philosoph René Girard beschrieben. Aber welche Rolle der Frauenmord spielt, bei der Befestigung des Patriarchats auf der Theaterbühne? Eine Analyse.

von Jorinde Minna Markert

25. Oktober 2021. "Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord. So schön, als man ihn nur verlangen tun kann", spricht das Schlusswort von "Woyzeck" ein selten feingeistiger Polizist in Betrachtung der toten Marie. Im Duktus des kanonischen Kunstkenners bewundert er, was vor ihm liegt: ein Mord, der die ikonografische Checkliste abhakt. Die Getötete: jung, weiblich gelesen. Die Lippen: rot. Der Tatort: das Ufer eines Gewässers. Die Art der Tötung: Messerstiche. Das Motiv: Eifersucht, Promiskuität.

Als Konsumentin einer Kultur, die *Where the wild roses grow*, *Laura Palmer*, *Ophelia* und *Schneewittchen* hervorgebracht hat, wundert man sich kaum über die Behauptung eines "schönen Mordes". Wenn kanonische Kunstwerke nicht dermaßen unverblümt ihrem nekrophil-ästhetischen Fetisch ausleben würden, würde man sich und den "Woyzeck"-Beamten vielleicht fragen: Moment mal, es ist also nicht jeder Mord per se unschön? Aha, und was wäre dann bitte ein hässlicher Mord?!

Edgar Allen Poes Leichenschmaus

Edgar Allen Poe hat eine ganze Theorie zu der Verwertbarkeit der "toten Frau" verfasst. Er proklamiert in "Die Philosophie der Komposition" der Tod einer schönen Frau sei ohne Zweifel das poetischste Thema der Welt. Denn in diesem Motiv würden sich Melancholie und Schönheit verbinden – das erzeuge die größte poetische Spannung. Am geeignetsten dazu, diese Spannung in Kunst zu verwerten, sei der Liebhaber und Betrachter der "schönen Toten". Anders gesagt: Das weibliche Subjekt stirbt, damit der Kunstproduzent seine Emotionen anzapfen kann.

Der Vorstellung, dass am besten über die Sterblichkeit des weiblich gelesenen Individuums ihr cis-männlicher Betrachter berichten kann – nicht etwa sie selbst – liegen binäre Konzepte von Muse und Kunstproduzent, Subjekt und Objekt, aktiver, geistesorientierter Männlichkeit und passiver, rein verkörperlichter Weiblichkeit zu Grunde. Behauptet wird eine Grammatik des Blicks, in dem der Einbahn-Akt des Blickens ein Subjekt und ein Objekt konstituieren muss – Ich sehe Dich. Dieser Satz ist die Grundformel des Male Gaze, des männlichen Blicks, der sich als universell ausgibt. In dieser Formel bleiben die mannigfach kanonisch reproduzierten "schönen Toten", von Poeten wie Poe zum Motiv erklärt, das "Du", das ewig Andere, das Betrachtete.

Der doppelte Tod der Frau

Die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen sieht den Tod der "schönen Frau" bereits weit vor ihrem Ableben eintreten – ab dem Moment, wo sie zur verkörperten Passivität gemacht wird. In ihrer Publikation "Die schöne Leiche – Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne" sammelt und versammelt Bronfen die "hübschen Toten" und diagnostiziert ihren "doppelten Tod" – da sie schon vorm biologischen Sterben eine Verdinglichung erfahren. Die "schöne Frau" ist leblos, bevor sie stirbt: "Ihre Hinrichtung ist letztendlich nur die Erfüllung der von Beginn an gesetzten Zeichen ihres Verhängnisses. Es zeigt sich: In dieser Art von Texten ist die Darstellung des weiblichen Todes auch in dem Sinne ein Pleonasmus, als er, ob erduldet oder gesucht, nur eine verdeutlichende Potenzierung ihres eigentlichen bzw. von Anfang an zugewiesenen Zustandes ist, oder anders gesagt, der Tod erweist sich als ihre Apotheose." Und weiter: "Dieser symbolische Tod vor dem Tode äußert sich nicht zuletzt auch darin, dass in Texten des 19. Jahrhunderts die Dinghaftigkeit von Frauen betont thematisiert wird, wobei auch hier die Grenze, ob darin eine Kritik an dem herrschenden Zustand oder eine Apologie dieses Zustandes bewirkt wird, nicht eindeutig zu ziehen ist."

Der "tragische" Täter

Im bürgerlichen Trauerspiel schließen die Apologetik des Täters und die große Gesellschaftsanklage sogar Kompliz:innenschaft. Dramen wie "Maria Magdalena", "Emilia Galotti" und "Kabale und Liebe" servieren die tragischen Konsequenzen der Repressionen und Willkür des Adels gegenüber dem gemeinen Bürger:innentum und der geltenden Moral. Die "schöne Frau" als Totalverkörperung von passiver Unschuld ist hier der Gegenstand, anhand dessen sich im Kontrast die Verkommenheit der Machthabenden besonders gut demonstrieren lässt.

Weinend über die "hübsche Leiche" gebeugt, kann der männliche Akteur seine Weltanklage proklamieren. Selbst wenn er die Tötung zu verantworten hat, erlaubt das Framing die Interpretation seiner selbst als Opfer tragischer Umstände. Er ist nicht Angeklagter sondern Ankläger der Schlechtigkeit, die *ihn dazu gebracht hat, es zu tun*. Femizidiale Plots enden mit den Tränen des Täters, der Sympathieträger und Identifikationsfigur bleiben soll. Schließlich hat er *es* aus Liebe und Leidenschaft getan ... oder nicht?

"Allzu oft werden Femizide als spontan interpretiert, als sogenanntes Verbrechen aus Leidenschaft. Meine Forschung hat das Gegenteil gezeigt: In der Mehrzahl der Fälle wurde mit erheblichem Aufwand reflektiert, geplant und entschlossen gehandelt", resümiert Kriminologin Jane Monckton Smith im Interview mit dem Spiegel und zeigt damit auf, dass dieses Entlastungs-Narrativ keineswegs mit Schiller & Co. gestorben ist.

Dabei stehen die staatlich subventionierten Kulturstätten in nichts der Bild-Zeitung darin nach, den Mythos des "Dramas aus Leidenschaft" weiter zu verwerten. Ein:e Zuschauer:in des Sommertheaters "Kabale und Liebe" in Kiel beobachtet und beschreibt in einer Leser:innenkritik hier im nachtkritik-Forum: "Was in Schillers' Stück und auch in der aktuellen Inszenierung geschieht, ist eine Romantisierung dieser Gewalttaten. Ja, es ist eine Tragödie, aber vor allem für Ferdinand – den Mörder. Ein Mann, der seine "Geliebte" aus Eifersucht tötet, weil sie nicht seinem Bild von Reinheit und Keuschheit entspricht. Ein Mann, der bereit ist alles zu opfern, damit "seine Luise" niemandem außer ihm selbst gehört. Das ist keine Liebe. Das ist keine Romantik. Ferdinand ist nicht Opfer tragischer Umstände, sondern kaltblütiger Täter."

Parfümierte Gewalt

Die Ästhetisierung misogynen Gewalt macht sich nicht nur am wortwörtlichen Gegenstand des schönen, toten, weiblich gelesenen Körpers fest – eine Ästhetisierung, ja Verkitschung, ja Versüßung bis zum Würgereiz erfolgt auch, indem unsexy strukturelle Bedingungen mit großen Emotionen parfümiert werden. Man liest in den Programmheften nichts von Katalen und toxischer Männlichkeit, von Othellos gekränktem Narzissmus oder von Don Josés piefigstem Erzkonseratismus, der Carmen das Leben kostet. Stattdessen erzählt die Semperoper Dresden mit viel Einfühlungsvermögen für den Täter in ihrem "Carmen"-Programmheft folgende flauschige Geschichte: "Carmens Freiheitsdrang und ihre Lust auf Leben und Liebe sind zu viel für den Soldaten aus Nordspanien." – "Während Escamillo in der Stierkampfarena ein Tier zu Tode bringt, tötet José die Frau, die er liebt." Und auch die Oper Frankfurt sieht eine gewisse Logik darin, dass eine dermaßen lebendige Frau es nicht lange bleiben kann: "Carmen stellt Josés Leben auf den Kopf, sie tanzt, singt und setzt sich über viele Widrigkeiten hinweg, bis sie erstochen am Boden liegt."

Impliziert wird eine Opfertypologie statt einer Tätertypologie – es trifft gerade diese Frau, weil sie besonderes Provokationspotential bietet. Für ein "typisches Opfer" gibt es in der kriminologischen Forschung keinen Beleg – die Muster finden sich bei den Tätern.

Kitschige Programmheftprosa über die "lebenshungrige" Carmen und Schlagzeilen wie "Drama aus Leidenschaft" und "wenn Liebe gefährlich wird" haben bei aller Blödsinn real juristische Auswirkungen. Im Fall einer im Affekt verübten Tat werden weniger "niedere Beweggründe" geltend gemacht – was die Schwere der Tat und Strafe mindert. Das Narrativ der "Tat aus Liebe" und der "Tat aus Leidenschaft" schützt de facto Gewalttäter, die sich bei vollem Geistesbewusstsein für die Auslöschung eines Individuums entschieden haben.

Aber so will man Ferdinand, Don José und Co. nicht sehen. Das ist nicht die Story, die eine täterzentrierte Gesellschaft konsumieren will – das ist kein schöner Mord.

"Wieso ist sie bei ihm geblieben?"

Es ist bemerkenswert wie wenig Komplexität bei der endlosen Reproduktion von Bildern der Gewalt gegen weiblich gelesene Personen vermittelt wird. Ein wichtigen und meist unsichtbaren Aspekt abusiver Beziehungen beschreibt der Podcast des Bayrischen Rundfunks Femizide - Und wieso die Popkultur Komplizin ist. "Wieso ist sie bei ihm geblieben?" – diese implizit vorwurfsvolle Frage wird hier entlarvt. Denn sie geht einher mit der Darstellung der von Gewalt Betroffenen als apathisch, gelähmt und unfähig, sich aus der Situation zu befreien.

Dabei wissen Frauen, die in gewalttätigen Beziehungen (über-)leben, genau um die Gefahr, die der gefühlte Kontrollverlust des Täters durch die Beendigung der Beziehung für sie und möglicherweise andere Bezugspersonen wie die eigenen Kinder bedeutet (Intimizide werden auch an "Ersatzopfern" ausagiert). Die Phase unmittelbar nach der Trennung ist die gefährlichste – hier kommt es am häufigsten zur Tötung. Die von Gewalt Betroffene rettet sich mit jeder Minute, die sie es in der Beziehung aushält. Das ist permanente Schwerstarbeit.

"Woyzeck" neu gelesen

Die Inszenierung "Woyzeck Interrupted" am Deutschen Theater Berlin leistet hier ihren Beitrag zur Sichtbarmachung der vernachlässigten Perspektive von Betroffenen wie Marie. Neben der realen Gefahr für Leib und Seele zeigt sie noch einen Grund dafür, "warum sie bei ihm geblieben ist": ökonomischer Zwang.

Sadri und Amir Reza Koohestani arbeiten in ihrer Neufassung des Büchner-Stoffs mit Tondokumenten, die von realen Gewaltverbrechen der Gegenwart berichten. Dass der Stoff, der sonst gerne mit den Stückzitat "Jeder Mensch ist ein Abgrund" übertitelt wird, hier mit anderen sexistischen Gewalttaten eingereiht und als Femizid benannt wird, ist eine neue Rahmung. Mit dem Begriff "Femizid" wird der sexistische, patriarchale Kontext hergestellt. Das ist ein ganz anderes Framing als "der Abgrund", der zu Assoziationen von Naturgeschaffenem und Ewig-Steinernem einlädt, gewaltiger Tiefe, peitschendem Wind an rauen Klippen – don't make femicide great again! Und auch dass dieser Abgrund – der eigentlich ganz im Gegenteil etwas unfassbar Flaches, Piefigmiefiges ist – in jedem Mensch lauern soll, ist im Kontext intimpartnerschaftlicher Gewalt eine unbrauchbare Aussage. Möglicherweise ist jeder Mensch ein Abgrund, eine Grube, ein Baggersee – das liefert aber keine Erklärung für die Ursachen sexistischer Gewalt, sondern lenkt sogar von ihnen ab. "Wir sind doch alle ein Abgrund" – nein, sind wird nicht. Diese Gewalt ist gegendert.

Gefangen im Lockdown

Was genau wird in "Woyzeck interrupted" denn unterbrochen? Zunächst mal die globalisierte Weltgeschwindigkeit – Dramatikerin Mahin Sadri und der Regisseur Amir Reza Koohestani versetzen den Stoff in den Lockdown und ins Metatheater: Marie ist hier Hospitantin und lernt den Schauspieler Franz bei Proben zu "Woyzeck" kennen. Die beiden werden ein Paar und Marie zieht schnell in Franz' steriler Bude ein, will sich nach einigen Monate aber wieder trennen – dann wird der erste Lockdown verhängt und versetzt die unglückliche Zweck-WG umso mehr in den Zustand der Zwangsintimität. Marie findet keine Wohnung und sich stattdessen in strangen Pärchen-Reenactments wieder: Netflixend mit Franz auf der Couch oder zum gegenseitigen Haareschneiden in der Küche.

Die scheinbar relaxten Szenen stehen unter Hochspannung. Es wird klar, dass in der Beziehung Übergriffe stattgefunden haben. In einem Videocall mit einer Vertrauten äußert Marie mit gesenkter Stimme und Franz im Nebenzimmer, dass sie Angst vor ihrem Ex-Partner hat. Lorena Handschin verdeutlicht mit ihrer Darstellung der Marie, wie die Bedrohte als Bewältigungsstrategie die Gefahr durch den Ex-Partner immer wieder für sich herabspielt – es scheint erträglicher, sich selbst Paranoia zu unterstellen als dem Partner Gewalttätigkeit.

Mit "Woyzeck interrupted" soll nicht nur einen Einzelfall, sondern auch ein Muster aufgezeigt werden, informiert der Programmtext – "nicht um es zu reproduzieren, sondern um es zu unterbrechen."

Alternative Enden

Man kann von einer Theaterproduktion nicht erwarten, eine Antwort auf die Frage zu finden, wie femizidiale Muster effektiv zu unterbrechen sind. Dramaturgisch schafft der Abend die Unterbrechung indem er dem Ende – Franz schubst Marie von der Dachterrasse – noch ein zweites, alternatives Ende anfügt. In diesem zweiten Ende verweigert Marie die Zigarette, mit der Franz sie aufs Dach zitieren will. Während sie in Version eins ängstlich und widerstrebend in die fatale Zigarette einwilligt, verneint sie in Version zwei mit fester Stimme, packt ihre Taschen und geht. Die Botschaft, die sich daraus ableiten ließe, schiebt wieder ihr die Verantwortung zu: Sie hätte halt nicht mit aufs Dach gehen sollen. Sie hätte halt mal selbstbewusst Nein sagen müssen.

Allerdings hört man in Version zwei einige lange Sekunden nachdem Marie das Haus verlässt ein Geräusch: Knall. Der Haustürknall, der die Beziehung besiegelt oder ist es ein Schuss, den Franz auf Marie abfeuert?

Der Knall eines Schusses würde uns sicher mit keinem Happy End entlassen, aber den Tatsachen gerechter werden – dass es bei der Frage nach den Ursachen des Femizids vollkommen egal ist, wie selbstbewusst und bestimmt Marie eine Zigarette abgelehnt hat – der Täter trägt die Verantwortung für die Tat, nicht die Betroffene. Und Kanonkunst, die sexistische Gewalt erotisch und romantisch framed, kann sich gerne mitverantwortlich fühlen.

Unterbrecht Eure Narrative!

Eine tatsächliche Interruption der Gefährdungssituation muss juristisch passieren, während das Theater seine Kompliz:innenschaft mit sexistischer Gewalt aufkündigen kann, indem es seine Narrative interrupted. Das beginnt zum Beispiel bei der Benennung von Femiziden als das, was sie sind – keinesfalls geframed als tragische "Liebesdramen", die zur Identifikation mit dem ach so gewaltig liebenden Täter einladen. An Liebe stirbt man nicht, man stirbt am Patriarchat. Statt der Fassaden-Modernisierung eines Stoffs, der mit digitalen Gadgets und Gegenwartspop beglitzert wird, braucht das historische Gerüst einen Abriss. Nicht nur aus politischen Gründen. Die "Ich sehe Dich"-Konstellation, in der ein Kunstproduzent sich im Akt des Schöpfens seine Anwesenheit beweist, während die schöne Muse stumm posierend ihren apotheotischen, zweiten Tod erwartet, ist auch ästhetisch kaum reizvoller als der Moder in einer jahrhundertlang nicht gelüfteten Kulturstätte.

In der Grammatik des Female Gaze heißt das: Ich sehe Dich Mich sehen. Du siehst Mich Dich sehen. "Woyzeck interrupted" macht einen Anfang, indem es Maries Sicht sichtbar macht. Hoffentlich folgen "Emilia – Stalking interrupted", "Kabale und toxische Männlichkeit" und "Fräulein Julie glücklich am Comer See – hasst Männer immer noch".

Und ach ja, Edgar Allen, in der griechischen Antike war die Muse kein Motiv, sondern Urheberin der Kunst – der Dichter war lediglich ihr Sprachrohr, ihr Medium, ihr Laptop. Dass man sie zum stummen Modell gemacht hat war irgendwie ein kunsthistorischer Irrtum, der sich jetzt lange genug gehalten hat. Und das ist doch für einen Dichter unbestreitbar das poetischste Motiv der Welt: Der leere Platz, von dem die Muse sich erhoben hat.

Quelle: <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/ich-sehe-dich-mich-sehen-ueber-femizide-auf-den-buehnen-und-die-ueberfaellige-abkehr-vom-maennlichen-blick>