



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kodierungen des Weiblichen bei
Lessing und Wagner“

Verfasserin

Silvija Herceg

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin / Betreuer:

A 332
Deutsche Philologie
Univ.-Doz. Mag. Dr. Irmgard Egger

Danksagung

Ich danke meiner Betreuerin Frau Univ.–Doz. Mag. Dr. Irmgard Egger für ihre professionelle Leitung und Korrekturhinweise, die zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben.

Mein Dank geht auch meiner Deutsch- und Englischlehrerin Frau Melita Kiš, die zum produktiven Lektorat dieser Arbeit beigetragen hat.

Meinen Freunden aus der Kroatischen Katholischen Mission danke ich für ihre Hilfe und Unterstützung während meines Aufenthalts in Wien.

Radnju posvećujem mojim dragim roditeljima

Inhaltsverzeichnis

1. Vorbereitung	1
2. Heinrich Leopold Wagner: <i>Die Kindermörderin</i> (1776)	3
2.1 Evchen Humbrecht	4
2.1.1 Evchen und von Gröningseck	5
2.1.2 Vater – Tochter – Beziehung	11
2.1.3 Evchens Melancholie	13
2.1.4 Evchen als Kindermörderin	15
2.2 Frau Humbrecht	18
3. Theorieplateau	22
3.1 Anthropologie	22
3.2 Empfindsamkeit	25
3.3 Frauenbild	28
4. <i>Die Kindermörderin</i> – Überarbeitungen	31
4.1 Karl Gotthelf Lessing (1777).....	31
4.2 Heinrich Leopold Wagner (1779)	33
5. Gotthold Ephraim Lessing: <i>Miss Sara Sampson</i> (1755)	37
5.1 Sara Sampson	38
5.1.1 Die empfindsame Frau	40
5.1.2 Vater – Tochter – Beziehung	44
5.1.3 Der Traum und die Sterbeszene	47
5.2 Marwood	51
5.2.1 Die lasterhafte Frau	52
5.2.2 Marwood – Mellefont – Beziehung	58
5.2.3 Marwood als Mutter	61
5.2.4 Lady Solmes als Marwoods alter-ego	63
6. Gotthold Ephraim Lessing: <i>Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie</i> (1766)	66
7. Gotthold Ephraim Lessing: <i>Emilia Galotti</i> (1772)	69
7.1 Emilia Galotti	70
7.1.1 Emilias Porträt	71
7.1.2 Emilia unter drei Männern	76
7.1.3 Emilias Todesszene	81

7.2 Gräfin Orsina	85
7.2.1 Orsinas Porträt	85
7.2.2 Orsina als Meduse	87
7.2.3 Orsinas Gefühle und Intelligenz	89
7.3 Claudia Galotti	92
8. Zusammenfassung	94
9. Conclusion	95
10. Literaturverzeichnis	97
10.1 Primärliteratur	97
10.2 Sekunderliteratur	97
11. CV	100

1. Vorbereitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Kodierungen der weiblichen Figuren in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Es wird gezeigt wie die Frauen in H. L. Wagners *Die Kindermörderin*, G. E. Lessings *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti* ästhetisiert sind. In diesen drei Trauerspielen kommen nicht die realen, wahren Frauen vor, sondern die bildhaften Konstrukte von Frauen. Diese literarischen Frauenbilder befinden sich ständig zwischen dem Körper und der Seele. In dieser Zeit entwickeln sich Anthropologie und Empfindsamkeit. Anthropologie ist eine neue Wissenschaft, die sich auf den menschlichen Körper und seine Seele fokussiert. Die Empfindsamkeit als neue literarische Richtung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bringt die Befreiung der Seele durch die Seele. Danach beginnt Sturm und Drang Periode, die die Befreiung des Körpers durch den Körper darstellt. Alle drei genannten Dramen enthalten diese Charakteristiken.

Die Kindermörderin kommt in allen drei Fassungen vor. Die erste und radikalste Fassung hat Wagner geschrieben. Karl Lessing hat daraus eine gemäßigte Überarbeitung geschrieben und danach hat Wagner selbst eine milde Überarbeitung gemacht. In alle drei Fassungen ist Evchen Humbrecht die Protagonistin. Schon der Titel selbst zeigt ihre bedeutendste Charakterzüge. Sie ist die Kindermörderin, die durch den Körper dargestellt ist. Evchen wird vergewaltigt und als Folge davon ist sie schwanger. Ihr Körper ändert sich, aber auch ihre Seele. Evchens Melancholie resultiert am Ende der Erstfassung in Verzweiflung und Kindesmord. Evchens Mutter spielt nur eine Nebenrolle im Leben ihrer Tochter. Frau Humbrecht ist als kokette Frau und törichte Mutter dargestellt. Sie ist kein positives Vorbild für ihre Tochter und stirbt im vorletzten Akt des Dramas. Viel wichtiger ist Evchens Beziehung zu ihrem Vater.

Im Unterschied zu Evchen ist Lessings *Miss Sara Sampson* durch ihre Seele dargestellt. Ihre Tränen durch das ganze Drama zeigen ihren seelischen Zustand. Sie ist eine empfindsame Frau, die oft in Ohnmacht fällt. Saras Traum am Anfang des Trauerspiels und ihre Sterbeszene am Ende sind verbunden. In den letzten Momenten ihres Lebens kommt die starke Reduzierung auf Gestik und ihr Sterben wird auf der Bühne gezeigt. Die zweite Frau im Drama ist Marwood. Sie ist Saras Gegenspielerin, die Saras Tod verursacht hat. Beide Frauen sind in denselben

Mann verliebt, der Marwood verlassen hat und nun Sara liebt. Saras Mutter ist gestorben und ihre Beziehung zum Vater spielt eine wichtige Rolle. Ihre traurige Geschichte erfährt der Leser aus dem Text des Dramas. Im Unterschied zu Sara wird Emilias Körper als Bild präsentiert. Diese Medialität zwischen Sara und Emilia, zwischen Text und Bild erklärt Lessing in seinem theoretischen Text *Laokoon*.

Als Körper- und Medientheoretiker zeigt er die Gegenständigkeit von Text und Bild, von Poesie und Malerei, was nicht nur bei Sara, sondern auch bei Emilia evident ist. In *Emilia Galotti* hat Lessing das Bild in den Text inkorporiert und auf diese Weise dem Bild eine Funktion gegeben. Emilias Körper spielt überhaupt keine Rolle, da sie nur als Bild gezeigt ist. Emilias Porträt und das Porträt der Gräfin Orsina sind die bedeutendsten Elemente in diesem Trauerspiel. Während Emilias Porträt ein Modell der weiblichen Schönheit präsentiert, wirkt Orsinas Porträt schöner als die Gräfin selbst. Die Bilder sind wichtiger als die realen Frauen. Emilias Mutter ist auch hier eine Figur am Rande des Dramas, die im letzten Akt nicht präsent ist. Auch hier spielt Vater-Tochter-Beziehung eine wichtige Rolle, sowie im Leben, als auch im Evchens Tod. Im Bezug auf Saras Tod hat Lessing Emilias Todesszene gemildert dargestellt.

Im bürgerlichen Trauerspiele des 18. Jahrhunderts sind junge Frauen Objekte männlicher Sinnlichkeit. Im Wagners Trauerspiel verkörpert Evchen beide typische Polen der Weiblichkeitsbilder. Zuerst wird sie als Maria, als Heilige gezeigt und endet als Eva, als Hure mit dem unehelichen Kind. In *Miss Sara Sampson* steht Sara für einen Engel und Marwood für eine Furie. In *Emilia Galotti* wiederholt Lessing zwei entgegengesetzte Frauenbilder. Emilia ist auch ein Engel und Orsina wird mit der Meduse verglichen. Auf diese Weise sind Sara und Marwood, Emilia und Orsina zwei ergänzende Phantasien über Frauenbilder. Einerseits stehen vor uns empfindsame, passive Heiligen, andererseits autonome, sexuell aktive Mätressen. Weil Sara und Emilia tugendhafte Weiblichkeit darstellen, verkörpern Marwood und Orsina ein lasterhaftes Bild des Weiblichen.

2. Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin* (1776)

Die literarische Verarbeitung des Kindsmordes reicht vom Sturm und Drang bis zu heute. Wagners *Die Kindermörderin* ist ein Familiendrama des Sturm und Drangs, das 1776 anonym in Leipzig erschienen ist. Diesem Werk liegt der Kindsmordprozess zugrunde, der 1775 in Straßburg stattgefunden hat.¹ Die Hauptperson des Trauerspiels ist Evchen Humbrecht. Sie ist die achtzehnjährige Tochter des Metzgers Martin Humbrecht und seiner Frau. Nach Luserke gibt Wagner bezeichnenderweise seiner weiblichen Hauptfigur den Namen Evchen. Mit diesem Diminutiv erinnert er an die Stamm-Mutter der Menschheit, die nach christlicher Auffassung die Sünde in die Welt brachte.² Schon mit dem Titel des Dramas wird Evchen auf den grausamen Tatbestand ihres kriminellen Delikts reduziert. Aber Wagners Stück wirbt um Verständnis für eine betrogene Frau.

In Wagners radikalster Fassung handelt es sich um eine naive Bürgerstochter, die der Verführung eines Offiziers verfällt, obwohl sie sich in jener bestimmten Nacht unter der Aufsicht ihrer Mutter befindet. Der klassische Fall des Leidens bestätigt sich an Evchen. Im ganzen Trauerspiel wird sie durch ihren Körper dargestellt. Ihre Seele spricht durch den Körper und durch die Zeichen des Körpers. Sie ist verführt, vergewaltigt und später auch schwanger. Ihr weiblicher Körper ist ihr größter Feind. Ihre Gefühle oszillieren zwischen Zärtlichkeit und Grausamkeit, Sentimentalität und Brutalität. Evchen ist am Anfang ein naives Mädchen, das sich nach der Verführung, durch ihre Melancholie, zur pathetischen Heroine erhebt. Ihre Mutter ist auch eine unerfahrene Frau, die mehr an sich selbst als an ihre Tochter denkt. Der Körper und das Aussehen spielen für Frau Humbrecht auch eine wichtige Rolle.

¹ Kastner, Klaus: Der Kindsmord. Historische, rechtliche und literarische Aspekte. In: Weber, Hermann (Hg.): Reale und fiktive Kriminalfälle als Gegenstand der Literatur. Berlin: BWV 2003, S. 1-35, hier: S. 2.

² Luserke, Matthias: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. In: Nägele, Rainer (Hg.): Dramen des Sturm und Drang. Interpretationen. Erw. Ausg. Stuttgart: Reclam 1997. S. 161-194, hier: S. 191.

2.1 Evchen Humbrecht

Evchen ist ein naives, unschuldiges und hilfloses Mädchen. Für Dandoush ist sie das Modell jeder verführten und vergewaltigten Frau. Im Moment ihrer Verführung ist sie passiv und dem Rausch des Gefühls verfallen. Erst als ihr die Schwere des Vorgefallenen bewusst wird, wird sie aktiv. In der Krise ist sie nicht verwirrt, sondern beweist die Kontrolle und Vernunft über sich selbst im weiteren Verlauf der Dramenhandlung. Sie verliert ihre Besonnenheit, erst als sich erste Anzeichen ihrer Schwangerschaft deuten und sie die Hoffnung aufgibt, dass v. Gröningseck sie heiratet. Evchen ist das schwache, überwältigte Mädchen in einer vom männlichen Geschlecht dominierten Gesellschaft. Sie verliebt sich und gibt sich ihrer Leidenschaft hin. Damit verstößt sie gegen die durch Erziehung geprägte Tugendvorstellung. Evchen erreicht ihren konkreten Höhepunkt mit dem Mord des eigenen Kindes.³

Der Körper beginnt zu sprechen. Mimik und Gestik begleiten und ergänzen nicht mehr die Rede, sondern ersetzen sie. Evchen ist durch ihre Gefühle verwirrt und völlig erschöpft. Die Verführung und die Schwangerschaft haben sie aus der Fassung gebracht. Tage und Nächte beschäftigt sie sich nur mit ihrer tragischen Lage. Sie seufzt, weint, ist nachdenkend und bedeckt oft das Gesicht. Sie fällt oft in die Knie, als ob sie um Gnade und Vergebung bitten würde. In den Regieanweisungen wird es deutlich gezeigt:

(unschuldig) (KM, 10), (ganz bestürzt) (KM, 15), (richtet sich auf, bedeckt aber das Gesicht mit dem Schnupftuch) (KM, 17), (die Thränen abtrockend) (KM, 18), (Evchen schlägt erröthend die Augen nieder, verneigt sich [...]) (KM, 27), (mit gezwungenem Lächeln) (KM, 28), (mit einem tiefen Seufzer) (KM, 28), (erschrocken) (KM, 29), (kehrt das Gesicht ängstlich von der Thüre weg, und verbirgt mit den Händen) (KM, 29), (aufspringend) (KM, 30), (ihrem Vater [...] plötzlich zu Füßen fallend) (KM, 30), (verstummt und läßt den Kopf zur Erde sinken) (KM, 30), (sich im Abgehn vor die Brust schlagend) (KM, 31), (gerührt) (KM, 46), (schüchtern) (KM, 46, 48), (fällt ihr [Mutter] um den Hals) (KM, 47), (verwirrt) (KM, 48, 73), (Evchen fällt ihm [Vater] weinend um den Hals, und küßt ihn) (KM, 49), (tiefseufzend) (KM, 49), (nachdenkend) (KM, 53), (aufs Herz deutend) (KM, 54), (weinend) (KM, 55), (sinkt in die Kniee, und fällt zur Erden [...]) (KM, 77), (stutzt, denkt eine kleine

³ Dandoush, Nagla El-: Leidenschaft und Vernunft im Dramen des Sturm und Drang. Dramatische als soziale Rollen. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 161.

Weile bey sich selbst nach) (KM, 77), (*stokt, [...] (KM, 78), [...] fällt [...] mit dem Gesicht aufs Kopfküssen*) (KM, 80), (*[...] fällt mit dem Gesicht wieder aufs Bett*) (KM, 81)⁴

Evchen ist die Tochter, die Verführte, die Geliebte und die Kindermörderin. Dandoush hält, dass sie ihrer Natur nach leidenschaftlich veranlagt ist. Sie trägt an sich eine mäßige Mischung aus Leidenschaft und Vernunft. Evchen besitzt eine enorme Sensibilität und ist der Erziehung nach gefügig. Ein normales, gesundes Gefühl zur eigenen Leidenschaft und die natürliche Liebesempfindung werden bei ihr insbesondere verstümmelt. Da die Tochter fromm und züchtig ist, kann es sich bei ihr nicht um Freizügigkeit handeln. Es handelt sich eher um eine Schwäche des Moments, die aus einer unterdrückten Leidenschaft resultiert. Aus der mustergültigen Tochter wird eine Gefallene. Der Zusammenbruch besteht in ihrer Verführung und als Folge davon den Kindsmord. Aus Evchen wäre wahrscheinlich keine Kindermörderin geworden, dürfte sie ihren geliebten v. Gröningseck heiraten.⁵

2.1.1 Evchen und von Gröningseck

Evchen stellt die Naivität und Unerfahrenheit des bürgerlichen Mädchens dar. Nach Dandoush kann sie ihre Liebe zu v. Gröningseck nicht von vornherein definieren und auch ihre Schwäche nicht einschätzen. Sie ist passiv, empfangend und verfällt seiner Verführung. An der Figur Evchens zeichnet sich der echte Leidensweg des Schwächeren ab. Die einzige Leidenschaft, die sie sich irgendwann erlaubt, führt ihr Verhängnis herbei. Evchen nimmt an, dass sie nicht die erste ist, die v. Gröningseck verführt hat.⁶ Sie ist nur noch ein Name an seiner langen Liste von verführten Frauen. Das Bürgermädchen ist für ihn ein junger Frauenkörper, den ihm zur Verfügung steht. Deswegen drängt er auf einen Kuss, ohne wirklich auf die Erlaubnis zu warten.

v. Gröningseck: [...] Ein Mäulchen, Kleine! das ist Ballrecht: (*zieht Evchen*

⁴ Wagner, Heinrich Leopold: Die Kindermörderin. Ein Trauerspiel. Im Anhang: Auszüge aus der Bearbeitung von K. G. Lessing (1777) und der Umarbeitung von H. L. Wagner (1779) sowie Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hg. von Jörg-Ulrich Fechner. Stuttgart: Reclam 1997. Zitate aus dem Drama werden im folgenden Text mit der Sigle (KM) und Seitenzahl nachgewiesen.

⁵ Dandoush 2004, S. 176-177.

⁶ Dandoush 2004, S. 124.

die Maske auch ab) sey doch nicht so kleinstädtisch; ein Mäulchen! sag ich: (*küßt sie; [...]*) (S. 5.)

- v. Gröningseck: Muß ich sie küssen – guckst scheel Evchen? – noch einmal, dem Evchen zum Possen! – so! aller guter Ding sind drey. – (*geht auf Evchen los, bietet ihr die Hand, sieht ihr starr in die Augen, sachte zur Tochter*) Das war Strafe für dein unzeitiges Pfui! (*Evchen lacht, schlägt ein.*) (S. 7.)
- v. Gröningseck: [...] sollst auch ein Mäulchen haben! – (*küßt sie.*) (KM, 12.)

Auf dem Ball entschuldigt die Mutter Evchens Tanzen. Obwohl sie Tanzstunden besuchte, gab es für sie keine Möglichkeit zu zeigen, was sie eigentlich gelernt hat. Wegen ihrer strengen Erziehung hat sie keine praktische Erfahrung wenn es um Tanzen geht. Sie ist in dieser Nacht zum ersten Mal auf dem Ball und benimmt sich ganz einfach und natürlich. Dandoush hält, dass gerade ihr natürliches Verhalten v. Gröningsecks magisch anzieht, da er in seinen Kreisen eher mit den verstellten Püppchen der Gesellschaft verkehrt. Er fühlt sich versucht durch ihre Andersartigkeit, Naivität, Einfachheit, aber auch Würde.⁷ Er betrachtet ihren Körper in seiner Bewegung und ist begeistert davon. Evchen muss dem Leutnant versprechen, dass sie nur mit ihm Einzelpaartänze tanzt, wenn sie wieder auf den Ball gehen.

- v. Gröningseck: [...] sie tanzt nur zu gut, macht ihre Figuren, Wendungen, Stellungen mit *zu* viel grace, *zu* reizend, *zu* einnehmend – ich kanns ohne heimlich eifersüchtig zu werden, nicht mit ansehen. (KM, 14.)

Dandoush betont, dass Evchen v. Gröningsecks Hinterlist und seinem Charme verfällt, weil sie leichtgläubig und ohne Erfahrung ist. Die Natürlichkeit ihrer Schönheit reizt ihn. Im Unterschied zu den adligen Frauen ist sie ein Modell der Frau, das ihm unbekannt ist. Er verführt Evchen ziemlich leicht angesichts ihrer Unerfahrenheit und eines vermutlichen Mangels an Leidenschaft.⁸ Die Leutnants Reaktion während der Verführung ist zweideutig: einerseits betrachtet er Evchen die ganze Zeit, wie ein Wolf, der Hunger hat; andererseits sieht er sie ganz nett und hübsch an. Er kommentiert auch ihre Größe und ihren Körperbau. Auch ihr Haar spielt eine wichtige Rolle für v. Gröningseck. Er beschreibt wie das Haar in diesem Moment aussieht, aber er sagt nicht welcher Farbe es ist.

- v. Gröningseck: [...] So, ma chere, das ist recht, das ist schön, sehr schön!

⁷ Dandoush 2004, S. 129.

⁸ Dandoush 2004, S. 127.

[...] siehst so recht appetitlich aus! so dünn und leicht angezogen! – bist auf mein Ehr recht hübsch gewachsen, so schlank! alles so markirt! (KM, 9.)

- v. Gröningseck: Wie göttlich schön dir das derangirte Haar läßt, mein Liebchen! kann mich nicht satt an dir sehn: – die Zöpfe so flott! (*küßt sie und führt sie, den Arm um ihren Leib geschlungen, dem Tisch zu, setzen sich nebeneinander.*) (KM, 9-10.)

Luserke betont, dass es hier gerade um den fixierten Blick des Mannes geht, der unbeweglich den begehrten Frauenkörper anstarrt. Von diesem Blick geht die Bedrohung für die Frau aus. Evchen droht mit ihrem Blick zunächst dem Offizier, doch versucht dieser, sie mit unbewegtem Blick zu bannen. Kurz vor der Vergewaltigungsszene trifft der Blick den Leib und entfesselt grenzloses Entsetzen bei der Frau. Evchen versucht sich zu schützen. V. Gröningseck küsst ihr die Hand und sieht ihr wieder starr in die Augen. Evchen hat psychisch längst kapituliert, körperlich ergreift sie aber die Flucht. Sie versucht sich gegen die Zudringlichkeit v. Gröningsecks zu wehren, sie sträubt sich, reisst sich von ihm los, flieht in die Kammer, ruft nach der Mutter, erkennt, sie ist verloren.⁹ Sie kann sich selbst nicht helfen.

v. Gröningseck: [...] (*sieht ihr starr unter die Augen.*) [...]

Evchen: Ums Himmelswillen sehn sie mich nicht so an; ich kanns nicht ausstehn.

v. Gröningseck: Warum denn nicht, Närrchen? (*küßt ihr mit vieler Hitze die Hand, und sieht ihr bey jedem Kuß wieder starr in die Augen.*)

Evchen: Darum! – ich will nicht. – (*Er will sie umarmen und küssen, sie sträubt sich, reißt sich los, und läuft der Kammer zu.*) Mutter! Mutter ich bin verlohren. –

v. Gröningseck (*ihr nacheilend.*): Du sollst mir doch nicht entlaufen! (KM, 16)

Evchen erkennt, dass sie und ihre Mutter betrogen worden sind. Die naive Bürgerstochter und ihre ebenso naive Mutter werden zusammen ohne es zu wissen in ein Bordell geführt. Der Offizier v. Gröningseck nutzt die Gelegenheit aus und wird mit Evchen intim. Dandoush erklärt, dass sie sich aber selbst nicht freispricht, sondern hält sich wegen ihres Fehltritts für eine Hure. In diesem Moment erkennt sie ihre Schwäche und macht sich Tadel. Obwohl ihre Liebe an sich nicht fehlerhaft ist, muss sie sich vorhalten, unter falschen Umständen der Versuchung des Offiziers nachgeben zu haben. Ein Mädchen, das verführt wird,

⁹ Luserke 1997, S. 161-194, hier: S. 176-177.

gilt in den Augen der Gesellschaft als Hure. Evchen beschuldigt sich selber ihrer Unreinheit. Mit Schuld belastet flieht sie als schwangere Frau aus dem Elternhaus. Monatelang wartet sie darauf, dass v. Gröningseck sie heiratet, wie er versprochen hat. In ihrer Verzweiflung wird sie zur Kindermörderin.¹⁰

Evchen (*stürzt wieder aus dem Nebenzimmer heraus, auf ihre Mutter hin.*) – Mutter! Rabenmutter! schlaf, – schlaf ewig! – deine Tochter ist zur Hure gemacht. – (*fällt schluchzend ihrer Mutter auf die Brust; [...] (KM, 17.)*)

Evchen besitzt einen natürlichen Ausgleich zwischen Leidenschaft und Vernunft. Nach Dandoush scheint sie sich der Konsequenzen ihrer Tat bewusst zu sein. V. Gröningseck meint, dass Evchen zu viel Romane gelesen hat und wirft ihr damit vor, leidenschaftlich und unrealistisch zu sein. Sie hat versucht, sich vor Offizieren zu schützen, merkt aber, dass es ihr nicht gelungen ist. Romane lesen ist nicht dasselbe wie mit dem Leben vertraut zu sein. Sie hat keine Wahl, als sich auf den Offizier zu verlassen, da sie auf ihn angewiesen ist. In dem kritischen Moment schwankt Evchen zwischen Leidenschaft und Vernunft. Sie und v. Gröningseck sind beide in ihrer Erregung außer Gleichgewicht.¹¹ Der Leutnant ist bewundert, in welchem Ton Evchen nach der Verführung spricht. Hier spricht sie nicht mit ihrem Körper, sondern mit den Worten. V. Gröningseck ist bezaubert und vergleicht Evchen kurz nach der Vergewaltigung mit einem Engel.

Evchen (*küßt ihn, reißt sich aber, sobald er sie wieder geküßt, gleich los.*)
Hör weiter! so sey dieser Kuß der Trauring, den wir einander auf die Eh geben. – Aber von nun an, bis der Pfarrer sein Amen! gesagt, [...] unterstehn sie sich nicht, mir nur den Finger zu küssen; – sonst halt ich sie für einen Meineidigen, der mich als eine Gefallene ansieht, der er keine Ehrerbietung mehr schuldig ist, der er mitspielen kann, wie er will [...]
v. Gröningseck: Ich bewundre sie, Evchen! – in diesem Ton –
Evchen: Spricht beleidigte Tugend: – muß so sprechen [...]
v. Gröningseck (*will auf sie loß.*): Engelskind! –
Evchen (*tritt zurück.*): Schimpfst du mich, Verräther? – kannst du Engel sagen, ohne an die Gefallene zu denken? gefallen durch dich! (KM, 18.)

Nach Dandoush sieht v. Gröningseck in Evchen am Anfang nur einen billigen Gegenstand der Lust, was mit der Mentalität seines Standes zusammenhängt. Er fängt an anders zu denken, als er die wahre Natur Evchens

¹⁰ Dandoush 2004, S. 123-124.

¹¹ Dandoush 2004, S. 130.

erkennt und seine Liebe zu ihr wächst. Er ist dem Rat von v. Hasenpoth gefolgt, obwohl sein Frauenbild dem seines Kameraden nicht gleicht. V. Hasenpoth versucht ihn davon zu überzeugen, dass Evchen nicht anders ist als andere Frauen. Nachdem v. Gröningseck seinen Zweck erreicht hat, sollte er sie vergessen. Seine Leidenschaft hat er erfüllt. Der Leutnant lehnt diese Beschuldigung Evchens, das sie sich verstellt, vehement ab, da er den Unterschied zwischen Evchen und anderen Frauen sehr wohl erkennt. Er entdeckt, dass er ihre Reinheit beschmutzt hat, und bereut es, ihr dieses Leid angetan zu haben.¹²

v. Gröningseck: Wenns eins von den Alltagsgeschöpfen wäre, die, wenn wir sie nicht zu unserm Spielwerk brauchten, zu gar nichts nütze sind, ja! – Aber *das* ist sie nicht: du hättest sie sehn, hören sollen; in dem Augenblick, dem kritischen Augenblick, der unmittelbar auf den Genuß folgt, in dem uns die größte Schönheit aneckelt – da hättest du sie sehn sollen: – wie groß in ihrer Schwäche! – wie ganz Tugend, auch nachdem *ich* sie mit dem Laster bekannt gemacht hatte! (KM, 34.)

Nach der körperlichen Vergewaltigung in erstem Akt treffen sich Evchen und v. Gröningseck wieder im vierten Akt. Dieses Mal kommt der Leutnant um Mitternacht in ihr Schlafzimmer. Sie ist überrascht und weiss nicht was er will. Sie erlebt die Vergewaltigung noch einmal psychisch und zweifelt an der Absicht v. Gröningsecks ihr gegenüber. Als verführte und schwangere Frau leidet sie unter der Schwere des Ereignisses, aber er betrachtet sie noch immer als ein tugendhaftes Mädchen. Die Erinnerung an die Vergewaltigung ist für Evchen sehr schmerzhaft. Alles was passiert ist, hat sie sowohl körperlich, als auch seelisch verletzt. Sie schämt sich nicht nur, weil sie verführt und schwanger ist, sondern auch, weil sie ihrer Leidenschaft nachgelassen hat. Das Kind in ihrem Leib erlebt sie als ein trauriges Andenken ihres Fehlers.

v. Gröningseck: [...] Liebste, Theuerste! [...]

Evchen (*bebt zurück.*) [...] was wollen sie? [...]

v. Gröningseck: Die reinste, tugendhafteste, die je ein Mann gehabt hat.

Ihnen ihre Ruhe wieder zu geben [...]

Evchen: Er [der Augenblick] ist mir tief genug in die Seele gebrennt, sie brauchen mich nicht noch selbst daran zu erinnern; (KM, 50.)

Der Leutnant verspricht Evchen, dass er seinen Fehler korrigieren will. Nach seiner Rückkehr möchte v. Gröningseck um ihre Hand bitten. Sie ist

¹² Dandoush 2004, S. 143.

unsicher und glaubt es ihm nicht ganz. Er reagiert wie ein verliebter Mann und möchte seine Liebe ausdrücken. V. Gröningseck lässt sich von seiner Leidenschaft zu Evchen leiten. Er nimmt ihre Hand und will diese küssen. Sie merkt, dass sie wieder in die Gefahrenzone gerät. Sie hat Angst vor einer neuen Vergewaltigung. Die Situation beginnt wieder mit einem Kuss. Obwohl es ein Handkuss ist, fürchtet sich Evchen, dass es sicher weiter führen will. Sie weiss, dass sie ihre jetzige Lage solch einer Fehleinschätzung zu verdanken hat. Sie kann nicht zweimal denselben Fehler begehen. Sie nimmt sich zusammen und hofft, sich auf v. Gröningsecks Liebe verlassen zu können.

v. Gröningseck: Göttliches Mädchen! (*ergreift ihre Hand, und führt sie dem Mund zu.*)

Evchen (*zieht sie schnell zurück.*) [...]

v. Gröningseck: [...] ich muß den Schwur meiner ewigen Treue mit einem Handkuß versiegeln. (*will ihre Hand mit Gewalt küssen, sie stößt ihn von sich.*)

Evchen: Nein, Herr Lieutenant! [...] ein Handkuß ist nichts, das weiß ich, und dennoch kann er zu allem führen. (KM, 51.)

Dandoush bemerkt, dass Evchens ausgeglichenes Wesen Leidenschaft und Vernunft vereint. Gewissen und Herz können sich in ihrem Umstand nicht vertragen. Bevor v. Gröningseck geht, kommt von ihrer Seite noch eine Liebesgeste. Obwohl sie ihm vorhin verboten hatte, ihr nur die Hand zu küssen, gibt sie ihm jetzt einen Kuss auf die Reise mit. Trotz aller Abwägungen, die ihr Angst machen, siegt hier ihr Herz über ihren Kopf.¹³ Damit öffnet Evchen selbst eine mögliche Verführung oder auch eine Liebesbeziehung für den Leutnant. Nach Luserke gilt v. Gröningsecks Bemächtigungsphantasie ausschließlich dem jungen begehrten Frauenkörper Evchens. Als er das Zimmer verlässt, öffnet Evchen nochmals die Tür, ruft den Geliebten. Offen bleibt, ob sich der Liebhaber dabei jenseits oder diesseits von Evchens Schlafzimmertür befindet.¹⁴

v. Gröningseck: [...] Nur ruhig, mein Liebchen! (*drückt Evchen die Hand, und geht ab; Evchen öffnet halb die Thüre, steckt den Kopf hinaus und ruft mit gedämpfter Stimme.*)

Evchen: Gröningseck! noch eins! (*er kommt zurück, sie küßt ihn mit den Worten*) Den kann ich ihnen morgen nicht auf die Reis geben! (*und riegelt die Thür schnell hinter ihm zu.*) (KM, 54.)

¹³ Dandoush 2004, S. 134.

¹⁴ Luserke 1997, S. 161-194, hier: S. 175.

Für Luserke ist es evident, dass der Verlust der Tabakdose in der Szene der Vergewaltigung für die Deflorationsmetapher steht. Die Flucht in die Kammer nebenan erweist sich für Evchen als Falle, aus der es kein Entrinnen mehr gibt. Die Kammer ist hier Ort der Körpermacht und Sprachlosigkeit. Evchen wird später freilich sagen, dass sie verführt war und macht sich damit die Sprachregelung des Mannes zu Eigen. Sollte der Verführer ihr wieder vortreten, wolle sie ihn mit einem Brotmesser töten. Evchen zeigt damit die Distanz, die sie sich als geschändete Frau sprachlich zum Körper des Mannes erarbeiten kann. Der Tod des Kindes am Ende bedeutet für Evchen eigentlich Tod des Mannes. Ihr Tötungswunsch realisiert sich im Kindesmord.¹⁵

2.1.2 Vater – Tochter – Beziehung

Vater Humbrecht kritisiert heftig, dass seine Frau und Tochter auf einem Ball gewesen sind. Die Tochter fürchtet sich vor ihrem Vater, aber noch mehr liebt sie ihn und schonen will. Meister Humbrecht ist der redliche, aber strenge Vater. Er hält seine Tochter vom Ausgehen zu harmlosen Anlässen ab. Deswegen bleibt Evchen ohne echte Erfahrung im Leben und für Versuchungen anfällig. Sie weiss sich in banalen Situationen, wie in der Ballnacht, nicht zu helfen. Sie ist eine naive Bürgerstochter, die sich gegenüber einer Verführung nicht schützen kann. Evchens Rolle als Liebende kollidiert mit ihrer Rolle als beschützte Tochter. Ihre Krise und ihre Symptome ärgern ihren Vater noch mehr. Sie fürchtet sich vor den väterlichen Worten ebenso wie vor seiner Liebe. Für Evchen bekommen die Worte des Vaters den Wert einer physischen Bedrohung. Sie bangt vor der Liebe ihres Vaters als vor seinem Zorn, da sie sich selber nicht verzeihen kann.

Evchen: [...] jedes Wort von ihm wird mir ein Dolchstich seyn! (KM, 29.)
(*ihm nachsehend.*): Armer Mann! guter, unglücklicher Vater! –
(*tiefseufzend.*) [...] Sein Zorn ist mir fürchterlich, aber, Gott, weiß es,
seine Liebe noch mehr! (KM, 49.)

Dandoush bemerkt, dass es an keiner Stelle des Stücks vorkommt, dass der Vater tatsächlich mit seiner Tochter kommuniziert. Das bürgerliche Mädchen

¹⁵ Luserke 1997, S. 161-194, hier: S. 178.

errötet vor dem Kuss ihres Vaters, weil sie sich dessen nicht mehr würdig fühlt und dabei an von Gröningseck denkt. Eine übertriebene Leidenschaft des Vaters und seine Berührung rufen ihr Erlebnis mit dem Offizier in Erinnerung. Humbrecht hält seine Tochter für Verdorben, da sie vor seinem Kuss errötet, und macht den Ball daran schuldig.¹⁶ Er benimmt sich, als ob ihm das größere Unrecht geschieht. Hier zeigt sich Vaters Eifersucht, seine mögliche inzestuöse Liebe und Gewalt. Evchen ist solches Benehmen verhasst. Sie wird als Objekt des Vaters Besitz dargestellt. Er selbst betrachtet sie als Tochter, aber auch als Frau.

Humbrecht: [...] komm her, daß ich dich küße dafür – Was! du wirst roth, wenn dich dein Vater küßt! – sollst du wohl schon so verdorben – doch, ich vergaß, daß die Mamsell auf dem Ball war; (KM, 30.)

Dandoush betont, dass es zu spät ist, um Evchen zu retten, als ihr Vater und die anderen sie finden. Der Vater ist immer noch grob in seiner Ausdrucksweise trotz des kritischen Umstandes. Er freut sich über das Kind und weiss nicht, dass seine Tochter es in ihrer Verzweiflung ermordet hat.¹⁷ Vater Humbrechts Reaktion wird doppeldeutig betrachtet. Als er Evchens totes Kind sieht, will er, dass es auch als seines gilt. In dieser Situation kommt wieder seine inzestuöse Liebe vor. Eine andere Möglichkeit ist, dass er jetzt seine Tochter beschützen möchte. Obwohl Evchens Kind ein uneheliches Kind ist, wird Humbrecht es annehmen. Er selbst ist unsicher, ob er ein Vater oder ein Großvater sein soll. Er könnte seine Liebe für Evchen auf das Kind übertragen.

Humbrecht [...]: Da! was ist da? ein Kind! ha! wies lächelt! – *dein* Kind, Evchen? soll auch *meins* seyn! *Mein* Bastert, ganz allein *mein*, wer sagt, daß er *dein* ist, liebs Evchen! dem will ich das Genick herumdrehn. (KM, 81.)

Nach Dandoush ist Humbrecht bereit, eher seine eigene Tochter als Hure zu betrachten, als ihren Tod zu akzeptieren. Er hat nicht gelernt, mit den Gefühlen gegenüber seiner Tochter umzugehen. Doch am Ende ändert der Vater seine Rolle. Er kennt nur Extreme: entweder er schimpft seine Tochter aus oder er fleht sie an. Seine strenge Erziehung war der Grund dafür, dass die unerfahrene Tochter bei der ersten Auslösung von Empfindungen und Leidenschaft durch einen Mann

¹⁶ Dandoush 2004, S. 140.

¹⁷ Dandoush 2004, S. 145.

sich diesem auch hingibt.¹⁸ Am Anfang des Dramas ist er, wie Saras Vater, ganz unbarmherzig, aber am Ende ganz zärtlich. Er wiederholt dreimal, dass Evchen seine Tochter ist. Obwohl er sie Hure nennt, ist Meister Humbrecht auch wie Sir William am Ende bereit, seiner Tochter alles zu vergeben. Er kniet vor ihr nieder, als er um Evchens Verzeihung bittet.

Humbrecht: Wo? wo ist sie, mein Evchen? – meine Tochter, meine einige Tochter? [...] Ha! bist du da, Hure, bist da? [...] Hängst den Kopf wieder? hasts nicht Ursach, Evchen, 's ist dir alles verziehn, alles! [...] (*kniet nieder vor seiner Tochter.*) Liebs, guts Evchen! (KM, 80-81.)

2.1.3 Evchens Melancholie

Gequält vom schlechten Gewissen, das ihre natürliche Offenheit verhindert, zieht Evchen sich im eigenen Hause zurück und neigt zur Verslossenheit. Sie ist sehr schuldbewusst und ihre innerliche Qual lässt ihr keine Ruhe. Verwirrung, Zweifel, Ungewissheit und Pessimismus bewegen Evchen. Sie ist für ihre Verhältnisse sehr gefasst, welches das ursprüngliche Gleichgewicht von Leidenschaft und Vernunft bei ihr betont. Die Bürgerstochter flieht jetzt in die eigene Welt und fängt an, zu phantasieren. Sie spielt nicht mehr Klavier, sondern liest Youngs Nachtgedanken. Das ist jetzt ihr Lieblingsbuch, was in diesem Moment nicht die beste Lektüre für Evchen ist. Dieses Buch selbst wirkt melancholisch und verstärkt ihr Schuldgefühl, das sie schon in eine bedrückte Lage gebracht hat.

Evchen: [...] so hat der Ungestüm [...] sehr viel dazu beygetragen, meine Melancholie oder Kopfhängerey [...] zu vermehren. [...] laß sie mich ein Weilchen in meiner Träumerey so hinschlendern, (KM, 47.)

Evchen ist sich unsicher und neigt zur Melancholie, was damals als weibliche Krankheit verstanden wurde. V. Gröningseck sieht in Evchens Melancholie und in seinem Vertrauen in ihre Tugend die wahre Tragik. Sie soll ihre melancholischen Gedanken absagen und versprechen, ruhig zu warten, bis er zurückkommt. Auch v. Hasenpoth merkt, dass Evchens Melancholie physische Ursachen hat, nämlich dass sie schwanger ist. Dieses Erkenntnis machen Evchens

¹⁸ Dandoush 2004, S. 172-173.

Eltern erst sehr spät. Der Vater regt sich über Evchens hängenden Kopf auf, die Mutter auch. Mit der Position ihres Kopfes, zeigt sie körperlich ihre Melancholie. Alle Personen im Trauerspiel sehen Evchens Melancholie ein. Dadurch erkennen sie leicht, dass durch ihren Körper auch ihre Seele leidet. Nicht nur ihre Worte, sondern auch ihre Gestik und Mimik beweist ihr Zustand, wie schon in den Regieanweisungen erwähnt.

Magister: [...] Beständig sitzt sie in ihrem Zimmer, die Melancholie frißt sie noch auf (KM, 36-37.)

v. Gröningseck: [...] Ums Himmelswillen, Evchen! entsagen sie doch allen diesen melancholischen Träumereyen, (KM, 53.)

v. Hasenpoth: [...] soviel ich muthmaße hat ihre Melancholie physische Ursachen zum Grund. (KM, 44.)

Fr. Humbrecht: [...] Wenn sie sich nur nicht ins Wasser gestürzt hat! – sie war ein paar Wochen her wieder so melancholisch (KM, 65.)

Die Mutter versucht ein Gespräch mit Evchen zu führen. Sie merkt, dass Evchen trübsinnig wird, kann sie aber diese nicht aufklären. Frau Humbrecht beschwert sich über die traurige Stimmung der Tochter, die kein Ende nimmt. Sie hat Mitleid mit ihr, aber versteht nicht recht, was passiert ist. Sie merkt intuitiv, dass es der Tochter nicht gut geht, kann aber nichts feststellen. Aus ihrer Lage kann die Mutter ihre Tochter nur auffordern, diese Laune abzulegen.¹⁹ Obwohl ganz naiv und unerfahren, merkt die Tochter, dass es zwischen Mann und Frau keine Gleichberechtigung gibt. Ein Mann ist privilegierter als Frau und muss keine physischen Folgen eines Fehltritts erleiden. Als Frau sieht sie keinen Ausweg aus ihrer Situation. Wenn sie ein Mann wäre, könnte sie nicht schwanger werden, also ihr Fehltritt wäre nicht körperlich sichtbar. Als Mann hätte sie die Möglichkeit nach Amerika zu fliehen und dort für die Freiheit zu kämpfen.

Evchen (*seufzend.*) [...]

Fr. Humbrecht: Schon wieder ein Seufzer! – hast du mir nicht so eben versprochen, das ewige Geächz und Gekrächz zu unterlassen? bist mir ein rechter Mann von Parole!

Evchen: O wenn ich ein Mann wäre!

Fr. Humbrecht: Was wärs?

Evchen: Noch heute macht ich mich auf den Weg nach Amerika, und hälft für die Freyheit streiten. (KM, 46.)

¹⁹ Dandoush 2004, S. 140.

In der Kirche spricht Evchens Körper wieder und zeigt ihre innerliche Unruhe und Angst. Denn ihre Zukunft als uneheliche Mutter und künftige Kindermörderin ist nicht mehr ungewiss, sondern gewiss schwarz. Sie kann nicht verheimlichen wie sie sich in diesem Moment fühlt. Ihre Reaktion ist überraschend, als ob sie aus ihrer Melancholie aufgewacht ist. Ihre Körpersprache drückt die tiefsten Gefühle aus und kodiert sie als Frau dieser Zeit. Zuerst wird sie feuerrot, dann blass, und schlägt die Augen nieder. Obwohl sie sitzend bleibt, fällt sie am Ende in Ohnmacht. Als Mann wäre sie damals nicht in Ohnmacht gefallen. Die Ohnmacht könnte Evchens baldigen Tod symbolisieren.

Magister: Ja! – von ungefähr sah ich ihr in der Predigt, [...] etwas steif in die Augen. Da wurde sie feuerroth, gleich drauf wieder bleich, wie ein Tuch, schlug die Augen nieder, blieb die ganze Predigt durch so unbeweglich sitzen, und fiel endlich, da die Ordonnanz von den Kindermörderinnen verlesen wurde, gar in Ohnmacht. (KM, 58.)

Das bürgerliche Mädchen ist auf dem Höhepunkt ihrer Verzweiflung. Dandoush hält, dass es nichts mehr auf der Welt gibt, dass ihr helfen könnte ihr Vertrauen auf Gott und die Welt, vor allem aber ihr Vertrauen v. Gröningseck gegenüber, wiederherzustellen. Evchen hat ihren Glauben völlig aufgegeben und überlässt sich vollkommen der Melancholie. Ihr seelischer Kummer ist größer, als dass ihr der Glaube Trost geben kann. Der Druck, der auf ihr lastet, ist zu groß, als dass die Religion sie aus dieser Krisensituation retten könnte. Sie sucht eine konkrete Stütze. Diese wäre v. Groningsecks Handeln. Evchen ist schon zu sehr zerstört und konfus, als dass ein Ausgleich zwischen ihren Empfindungen und ihren Erkenntnissen noch herzustellen sei. Sie fühlt sich als Gefallene und von aller Welt verlassen.²⁰ Als schwangere Frau unter schweren Belastungen verlässt sie heimlich das Elternhaus.

2.1.4 Evchen als Kindermörderin

Evchens Schuldgefühl ist zu schwer in ihr verankert, als dass sie sich noch verteidigen könnte. Sie verurteilt sich selbst und kann sich den Vorfall nicht verzeihen. Das Bürgermädchen hält sich für eine Hure, aus der bald eine

²⁰ Dandoush 2004, S. 144-145.

Kindermörderin wird. Kurz bevor sie das eigene Kind tötet, definiert sie sich selbst. Eigentlich wiederholt sie, was Frau Marthan über Humbrechts Tochter gesagt hat. Endlich hat sie die Möglichkeit über ihre ungeheuere Tat zu beichten. Ganz erschöpft drückt sie sich jetzt nicht mehr körperlich, sondern ganz klar in Worten aus. Sie erklärt ihre ganze Lage, beschuldigt sich und möchte, dass alles bald zu Ende geht, auch wenn es für sie tragisch sein könnte. Sie hat ihre ganze traurige Geschichte in wenigen Worten zusammengefasst.

Evchen: Ja, ja! *Ich – Ich! ich* bin die Muttermörderinn, die keinen guten Blutstropfen in sich hat, die sich im Bordel herumwälzte, die von einem Ehrenschänder sich hintergehn ließ, die hier ein säugendes Kind hat, [...] *ich* bin des Humbrechts eigne Tochter; [...] *ich*, die Eve (KM, 77-78.)

Die bürgerliche Tochter ist innerlich und äußerlich am Ende ihrer Kräfte. Dandoush betont, dass sie nicht mehr Leidenschaft empfinden kann und die Vernunft kann ihr nichts mehr bringen. Evchen ist ein Opfer, das nicht über ihr eigenes Schicksal bestimmen kann. Ihr Leiden möchte sie nicht auf ihr Kind übertragen sehen, da die Voraussetzungen des Leidens beim Kind größer sind als bei ihr. Evchen entscheidet sich für die Anwendung von Gewalt, anstatt dass ihr Kind ehrlos aufwächst.²¹ Sie kann ihrem Kind kein gutes Leben anbieten, weil sie selbst fast nichts zum Essen hat. Ihr Körper stellt keine Milch her und sie kann das Kind nicht stillen. Die Verhältnisse zwischen Melancholie und Wahnsinn werden immer stärker, bis sie ihren Höhepunkt im Kindsmord erreichen.

Aus Verzweiflung ermordet Evchen das eigene Kind. Dandoush bemerkt, dass nachdem sie alle Hoffnung aufgegeben hat, dass der Vater des Kindes es anerkennt und aufnimmt, denkt sie an das Schicksal ihres Kindes. Ihre eigene Schande steht nicht mehr im Mittelpunkt, sondern die mögliche Zukunft des Kindes. Weil sie keine Hoffnung für es sieht, sich allein stehend und verraten fühlt, tötet sie das Kind. Dieser Akt bedeutet das totale Versagen ihrer Mutterrolle. Nicht nur der äußerliche Druck lastet auf ihr, sondern auch der innerliche. Die Verurteilung ihrer selbst trägt zu ihrem Verhängnis mit bei. Sie wird unvernünftig, ihre Gefühle stumpfen ab und sie verliert die Sinne. Evchen erfährt doppeltes Leid. Sie kann weder normal leidenschaftlich, noch normal vernünftig handeln.²²

²¹ Dandoush 2004, S. 195-197.

²² Dandoush 2004, S. 194.

Evchen: [...] Mein armes bischen Verstand hat, glaub ich, vollends den Herzstoß bekommen! [...] (zum Kind) Schreyst? schreyst immer? laß *mich* schreyn, *ich* bin die Hure, die Muttermörderinn; *du* bist noch nichts! – ein kleiner Bastert, sonst gar nichts; – (mit verbißner Wuth.) – sollst auch nie werden, was *ich* bin, nie ausstehn, was *ich* ausstehn muß – (nimmt eine Stecknadel, und drückt sie dem Kind in Schlaf, das Kind schreyt ärger, es gleichsam zu überschreyn singt sie erst sehr laut, hernach immer schwächer.) (KM, 79-80.)

Nach Dandoush verabschiedet sich der Vater zum letzten Mal und bewältigt die Wahrheit nicht. V. Gröningseck kann nicht glauben, dass das tugendhafte, zarte Evchen zu Mord fähig ist. Keiner von ihnen hat gemerkt, dass Evchen an das Ende ihrer Kräfte getrieben wurde. Ihre Leidenschaft und ihre Vernunft wurden über Gebühr belastet. Sie musste ständig gewissen Erwartungen entgegenkommen. Ihre seelische Zerrissenheit übertrifft sogar ihre körperliche. Ein schlechtes Gewissen beherrscht ihre Liebe und Leidenschaft. Zwischen den Wünschen ihres Vaters und den Geduldforderungen v. Gröningsecks ist es unvermeidlich, dass Evchen letztendlich zusammenbricht. Sie ist nicht mehr fähig, vernünftig zu handeln und tötet das eigene Kind. Das Gefühl der Leidenschaft fühlt sie nur einmal und sie geht daran kaputt.²³

Evchen: [...] o was alles noch mehr! brachte mich in Verzweiflung – ich wollte mir aus der Welt helfen, und hatte nicht Entschlossenheit genug selbst Hand an mich zu legen; jetzt mags der – Henker thun! – Mein Kind ist todt, todt durch mich [...]
v. Gröningseck: Wie! Evchen, sanftes Evchen! sie hätten mit eigner Hand ihr Kind – mein Kind – nicht möglich! (KM, 83.)

Obwohl v. Gröningseck sie auch nach der Tötung des Kindes heiraten will, möchte sie das nicht mehr trotz oder wegen seiner Unschuld. Die Tötung des Kindes ist ganz allein ihre Schuld. Nach Luserke tötet sie im Kind das Bild des Mannes, des Vergewaltigers und wendet jetzt den Tötungswunsch gegen ihren eigenen Körper. Aber hier gilt die Aggression nicht mehr dem eigenen Körper, sondern dem Produkt der Lust als dem stellvertretenden Objekt der männlichen Aggressoren. Der Affekt, die Angst vor dem Vergewaltiger und dem Vater des Kindes, die Angst vor dem eigenen Vater, die Vorstellung, den Tod der Mutter verursacht zu haben, all dies entwickelt bei Evchen einen Schuld- und

²³ Dandoush 2004, S. 146-147.

Gewaltzusammenhang. Dieses Gefühl ist in den Sexualitätsdiskurs eingeschrieben und für die schwangere Frau lässt keinen Ausweg mehr zu. Evchen will keine Gnade.²⁴

Evchen: Gnade für mich! Gröningseck! wo denken sie hin? – soll ich zehntausend Tode sterben! – lieber heute als morgen. [...]
Sagt ich nicht, Gröningseck! mein Schicksal wäre mit Blut geschrieben?
(KM, 84-85.)

Der Widerstreit ihrer Empfindungen geht endlich über ihre Kräfte. Hier endet Evchens Weg zwischen Liebe und Leid. Im letzten Akt geht Evchen physisch und psychisch zu Grunde. Es kommt zu einer Selbstzerstörung der bürgerlichen Tochter. Sie ist außer sich, nutzt Gewalt und Brutalität und tötet ihr Kind. Evchens Wahnsinn ist ein Ausdruck von Affekten, Leidenschaften, Melancholie und Verzweiflung. Sie ist immer als Opfer gekennzeichnet, auch wenn sie ihr Kind tötet. Dandoush hält, dass sie den Preis ihrer Leidenschaft mehrmals zahlen muss: mit dem Verlust ihres Geliebten und möglichen Partners, mit dem Verlust der Ruhe ihrer Seele, mit dem Verlust ihrer Familie, mit dem Verlust ihrer Ehre und auch mit dem Verlust ihres Kindes.²⁵ Am Ende des Dramas erfährt der Zuschauer nicht, ob Evchen gerettet werden kann.

2.2 Frau Humbrecht

Frau Humbrecht ist als eine naive, unwissende und törichte Mutter dargestellt. Sie ist nicht nur leichtgläubig, sondern auch dumm. Dazu ist sie vom militärischen Rang beeindruckt, mit dem sie selber kokettiert. Frau Humbrecht ist eine komische Figur, die im Drama lächerlich gemacht wird. Nach Dandoush ist sie keine gespaltene Figur. Sie ist töricht, weil sie sich intuitiv einfach gegenüber ihrem Mann und ihrer Tochter verhält. Sie muss sich im Hause den Moralvorstellungen ihres Mannes fügen, während sie sich außer Haus als kokette Frau aufführt. Da ihr diese Rolle zu Hause fehlt, nutzt sie die Gelegenheit, wenn immer sie die Möglichkeit dazu hat. In ihrem Wechsel zwischen Leidenschaft und

²⁴ Luserke 1997, S. 161-194, hier: S. 187, 190-191.

²⁵ Dandoush 2004, S. 131.

Vernunft erreicht sie nicht ihre Rolle als Mutter.²⁶ Durch ihre Gestik und Mimik wird sie als eine unerfahrene, kindliche und völlig unreife Frau dargestellt.

In den Regieanweisungen wird es deutlich gezeigt.

(die Maske vom Gesicht ziehend) (KM, 5), *(verneigt sich)* (KM, 5), *(halb böse)* (KM, 7), *(hält das Glas an die Nase)* (KM, 13), *(trinkt wieder fort)* (KM, 14), *(gähmend)* (KM, 15), *(wickelt sich los)* (KM, 48), *(kommt geloffen)* (KM, 59), *(rümpft die Nase, und zuckt die Achseln)* (KM, 59), *(setzt die Hand in die Seiten)* (KM, 60), *(reißt sich los)* (KM, 60), *(stampft mit dem Fuß)* (KM, 61), *(kommt geloffen, rauft sich die Haare)* (KM, 64), *([...] ringt die Hände und weint)* (KM, 66), *(im flehentlichen Ton)* (KM, 66), *(betroffen)* (KM, 68), *(schlägt die Hand über dem Kopf zusammen, will reden, verstummt, und geht ab)* (KM, 69).

Möhrmann betont, dass Frau Humbrecht nicht nur pflichtvergessen, unterwürfig, schlampig und dumm ist, sondern weist sie auch sexuelles Interesse auf. Nicht nur um Evchens willen akzeptiert sie die Einladung des Leutnants v. Gröningseck zum gemeinsamen Ballbesuch, sondern auch um das eigene Vergnügen. Die Eingangsszene, die in einem Bordell spielt, ist deutlich als eine Art des Dreiecks angelegt. Evchen und Frau Humbrecht profitieren beide von ihrem männlichen Begleiter auf unterschiedliche Weise. Frau Humbrecht kokettiert mit dem Leutnant, der erst sie küsst und dann ihrer Tochter schöne Augen macht, um sich sogleich wieder der Mutter zuzuwenden. Die sexuelle Energie dieser Mutter muss abgestraft werden. Deshalb gestaltet sie Wagner so extrem negativ.²⁷

Fr. Humbrecht: Na, Herr Leutnant, wie seh denn *ich* aus? gelt! zum Spektakel –

v. Gröningseck (*ohne sie anzusehn.*): Superb, superb! das Neglische steht ihnen recht gut.

Fr. Humbrecht: Ja, das sagt er so [...] wenn nur ein Spiegel da wäre! (KM, 9.)

Nach Dandoush macht v. Gröningseck Anspielungen sexueller Art, die die Tochter schüchtern hinnimmt und auf die die Mutter selbstgefällig reagiert. Frau Humbrecht kokettiert und lässt sich von dem Offizier küssen, wenn auch aus Spaß. Sie zeigt sich geneigt, seine Schmeicheleien hinzunehmen. Die Mutter

²⁶ Dandoush 2004, S. 176.

²⁷ Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart: Metzler 1996. S. 71-91, hier: S. 85.

genießt das Flirten. V. Gröningseck macht sie auf ihre Sinnlichkeit aufmerksam und spricht damit ihren weiblichen Instinkt an. Die Ganze Stimmung überträgt sich auf die Tochter. Mit der Berührung der Frau Humbrecht, die das Flirten genießt, kann v. Gröningseck seinen Willen durchsetzen. Die Mutter ist empfänglich für seine zärtlichen Gesten und kann ihm kaum widersprechen. Sie weigert sich zwar, von ihrer Brautnacht zu erzählen, lässt aber obszönes Gerede zu und lässt sich überdies überreden, mit einem fremden Mann in ein nichtöffentliches Haus zu gehen.²⁸

Fr. Humbrecht: [...] ich muß den Domino ein wenig ausziehen, es wird mir so warm ums Herz. (KM, 7.)
(*sich mittlerweile betrachtend.*) Du hast fast recht, Eve, ich hätte den Domino wieder umwerfen sollen – jetzt seh ichs erst, bey der Lampe hab ichs nicht so bemerkt – mein Mantlett ist fast gar zu schmutzig. (KM, 10.)

Frau Humbrecht möchte, wie jede Frau, vor einem Mann gut aussehen. Sie ist mit ihrer Kleidung beschäftigt, besonders mit ihrem Maskenanzug. Luserke erklärt, dass der Körper der Mutter, die zwar diskursiv abgelenkt, letztlich aber nur durch die massive Maßnahme der Narkotisierung ausgeschaltet werden kann. Die Ohnmacht der Mutter deutet Evchen als deren Tod und nimmt damit ihren eigenen psychischen Tod vorweg. V. Gröningseck setzt sich über die körperliche Abwehr mit Gewalt hinweg. Das Ende der Sprache bringt den Tod an Seele und Körper hervor. Für v. Gröningseck ist die verführte Frau eine Hure. In Körpersprache ist er derjenige, der sich der Verfügungsgewalt über jeden Frauenkörper anmaßt.²⁹

Fr. Humbrecht (*geht zu ihm [v. Gröningseck] und spielt ihm an der Epaulette*) [...]
v. Gröningseck: Eine vortreffliche Haushälterinn, bey meiner Treu! (*läßt Evchens Hand gehen, packt ihre Mutter um den Leib, und stellt sie zwischen seine Beine*) très bonne ménagère! – sind sie denn nicht müde geworden auf dem Ball, mein Weibchen? [...]
Fr. Humbrecht (*lacht; sich recht auszulachen bückt sie sich vorwärts an des Lieutenants Brust, das Gesicht von Evchen abgekehrt: Er spielt ihr am Halsband, sie drückt ihm die Hand, und küßt sie.*) (KM, 10.)

²⁸ Dandoush 2004, S. 126-128.

²⁹ Luserke 1997, S. 161-194, hier: S. 176.

In der Verführungsszene trinkt Frau Humbrecht den Punsch voller Gier ohne zu wissen, dass drinnen eigentlich ein Schlafmittel ist. Die bürgerliche Mutter lässt sich durch den Stand des Liebhabers blenden und vertraut jeder plumpen Schmeichelei. V. Gröningseck nützt die Unerfahrenheit der Mutter, gibt ihr das Schlafmittel um ihre Tochter vergewaltigen zu können. Die Mutter ist betäubt und schläft während der Vergewaltigung ihrer Tochter. Später erinnert sie sich überhaupt nicht, was im Bordell passiert ist. Sie weiss auch nicht, dass ihre Tabaksdose im Bordell gestohlen wurde bis sie wiedergebracht wird. Sie hat nicht nur ihre Tabaksdose verloren, sondern auch ihre Tochter, die von v. Gröningseck gestohlen und nur teilweise zurückgegeben wurde. Frau Humbrechts Verantwortung als Mutter wurde im Bordell verloren.

Fr. Humbrecht (*stößt das Glas von sich*.): Kein Tropfen mehr. [...] Ich kann die Augen nicht mehr aufhal – – (*fällt schlafend dem Lieutenant an die Brust*.) [...]
v. Gröningseck: [...] Der Punsch hats gethan [...]
Evchen (*schüttelt sie wieder*.) Mutter! – Mutter! – sie liegt in Ohnmacht, glaub ich, [...] (KM, 15.)

Evchen gibt ihrer Mutter Schuld an der Vergewaltigung, die stattfindet, während die Mutter schläft. Frau Humbrecht wird in ihrer Dummheit und Verblendung als eine schlechte und törichte Mutter dargestellt, die für die Verfehlung der Tochter verantwortlich ist. Nach Dandoush scheint die Nachricht über Evchens Fall den Eltern unglaublich. Der Unterschied zwischen dem Bild, das sie von ihrer Tochter haben, und der Wahrheit ist zu groß. Evchen kann ihre Leidenschaft der Mutter nicht beichten, weil sie mit ihr keine enge Beziehung hat. Frau Humbrecht kann nicht glauben, dass ihre Tochter dazu fähig war, mit einem fremden Mann intim zu werden. Die Mutter erklärt die Unschuld ihrer Tochter, weil sie Evchen am meisten zu kennen glaubt.³⁰

Evchens Vater beschuldigt seine Frau auch eine schlechte Mutter zu sein. Er behandelt sie schlecht und fährt sie grob an. Am meistens nennt er sie nur „Frau“ (S. 48, 49, 60, 62, 68.) und später auch „Bestie“, als er erfährt, was wirklich auf dem Ball passiert ist. Dandoush hält, dass Frau Humbrecht so unerfahren wie ihre Tochter ist. Die Mutter erfährt sehr spät, dass sie in einem Bordell war und einen Schlaftrunk bekommen hat. Meister Humbrecht ist außer

³⁰ Dandoush 2004, S. 141-142.

sich vor Wut. Er ist überzeugt, dass seine leichtsinnige Frau an allem schuldig ist. Sie wurde genauso wie ihre Tochter betrogen, weil ihr ebenfalls jede Erfahrung im Umgang mit dem Leben fehlt. Der Vater sieht nicht ein, dass seine streng religiöse, predigende Erziehung seine Tochter nicht vor einem Fehltritt schützen kann.³¹

Humbrecht (*lacht ihr unter die Nase.*): O! du bist ein Muster von einer guten Frau (KM, 19.)

Humbrecht: [...] Bestie! den Hals dreh ich dir um [...] der verfluchte Ball! – Bestie, vermaledeyte Bestie! hast deine Tochter zur Hure gemacht!

Fr. Humbrecht (*schluchzend.*): Ich! der allmächtige Gott weiß, daß ich so unschuldig bin, als das Kind in Mutterleib. (KM, 69.)

Frau Humbrecht erfüllt nicht ihre Rolle in der Mutter-Tochter-Beziehung. Nach Dandoush ist die Mutter mehr mit sich selbst beschäftigt als mit ihrer Tochter. Sie liebt Evchen, aber amüsiert sich auf deren Kosten ohne es zu wissen. Ihre eigene Naivität und Unerfahrenheit überträgt sie auf ihre Tochter. Die Mutter kann nicht Evchens Bedürfnisse erkennen oder sie noch viel weniger vor Gefahren beschützen. Die leichte Beeindruckbarkeit der Mutter durch das Ballleben und die Offiziersgesellschaft führt dem tragischen Ende der Tochter herbei. Die Mutter ist eigentlich ihrer Rolle nicht gewachsen.³² Auch wie Emilias Mutter spielt Frau Humbrecht eigentlich eine Nebenrolle, sowie als Mutter, als auch als Frau. Unter der seelischen Bedrängnis begeht sie den Selbstmord.

3. Theorieplateau

3.1 Anthropologie

In der Mitte des 18. Jahrhunderts wird die Lehre vom ganzen Menschen unter dem Titel die Anthropologie gefasst. Es ist die Wissenschaft vom ganzen Menschen, wo der Körper und die Seele zusammen eine untrennbare Einheit bilden. Nach Košenina verbindet diese neue Disziplin Seelenlehre, Ethik und philosophische Metaphysik mit dem medizinischen Wissen vom Körper und seinen Teilen. Schon in der ersten Jahrhundertshälfte sind der Begriff und die

³¹ Dandoush 2004, S. 142.

³² Dandoush 2004, S. 174.

Grundlagen der bezeichneten Lehre geläufig, auch wenn eine eigenständige Disziplin noch nicht existiert. Die alten Anthropologen distanzieren sich von den beiden prominenten metaphysischen Hypothesen im Zusammenhang von *res cognitae* und *res extensa*. Die neuen Anthropologen lehnen die Annahme einer göttlichen Einwirkung ab. Sie berufen sich allein auf den wechselseitigen Einfluss natürlicher Ursachen. Dieses System erhebt die psychophysische Wechselwirkung, den gegenseitigen Einfluss zwischen dem Körper und der Seele zum Programm.³³

Marx erklärt, dass die anthropologischen Wissenschaften die äußeren anatomischen Merkmale in ein kausales Verhältnis zum Inneren des Menschen setzen wollen. In der Anthropologie wird die körperliche sowie geistige Seite des Menschen zusammengedacht. Es wird von rein physischen Erklärungen abgekommen und sich hin zu ganzheitlichem Denken gewendet. Alles, was über das scheinbar offensichtliche Geschlecht des Körpers (*sex*) ausgesagt wird, ist immer schon eine Aussage über das dargestellte Geschlecht (*gender*). Die Geschlechterdifferenz wird nicht natürlich anhand biologischer Tatsachen aus dem Körper heraus-, sondern kulturell mittels geschlechtsspezifischer Zeichen hineingelesen. Indem das sozial Konstruierte im biologisch Entdeckten verschwindet, muss die Korrespondenz von sozialem und biologischem Geschlecht als natürliches und vernünftiges Arrangement der Geschlechter erscheinen.³⁴

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Interesse an der Körpersprache groß. Barta erklärt, dass neue Körperlehren ergründeten, wie sich Charakter und Seele auf den festen und beweglichen Teilen des Gesichts, auf dem Körper, seiner Gestik und seine Bewegungsabläufe abbildeten. Die ausdifferenzierte Körpersprache des Adels korrelierte nicht, oder nur zum Teil, mit den alltäglichen Bedürfnissen des Bürgers. Der Bürger ging von der Gleichheit aller Körper aus, die sich nach ihren inneren Eigenschaften ausdrückten. Die Eigenschaften der Seele sollten durch den Körper repräsentiert werden, was manipulativ verändert werden konnte. Der Bürger gewann zwei

³³ Košenina, Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1995, S. 9-11.

³⁴ Marx, Anna: Das Begehren der Unschuld. Zum Topos der Verführung im bürgerlichen Trauerspiel und (Brief-)Roman des späten 18. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau: Rombach 1999, S. 52-54.

Identitäten: eine innere, personale Identität und eine soziale, durch den Körper vermittelte. Der Adel dagegen besaß ideologisch seine Eigenschaften als ererbtes Gut, die er durch das Blut erworben hatte. Erst in der Aufklärung wurde die Vererbungslehre entmythisiert. Der Bürger erkannte, dass durch Erziehung jede Körpersprache aneignbar und formbar war.³⁵

Marx betont, dass das Erkenntnisziel der Anthropologie nicht mehr das Verhältnis des Menschen zu Gott ist, sondern zu seiner Natur. Die biologische Differenz und das Konstrukt der Komplementarität setzen beiderseitigen Mangel voraus und schaffen auch eine gegenseitige Abhängigkeit. Das komplementäre Geschlechtermodell ist asymmetrisch, als der Mann die Norm darstellt, auf deren Grundlage die Frau die Position der Sondernatur einnehmen muss. Im Gegensatz zum Mann erscheint sie von Natur aus als sensibel, emotional und schwach. Wünsche, Neigungen, Bedürfnisse und Gefühle werden gleichermaßen minderwertig. Der Diskurs der Empfindsamkeit verstand es, aus der physischen Not eine psychische Tugend zu machen. Als Konsequenz des Gegensatzes zwischen Gefühl und Vernunft werden moralische Entscheidungen als emotional definiert.³⁶

Košenina betont, dass während der Körpersprache ein starkes Bindeglied zwischen der dichterischen Gestaltung und der Theateraufführung ist, besitzt die Seelensprache des Körpers ihre eigene Rhetorik. Das Drama wird zu einem vollgültigen Kunstwerk erst dann, wenn das geschriebene und gesprochene Wort um die sichtbare und aus dem Text rekonstruierbare Sprache des Körpers ergänzt wird. Die Körpersprache ist die zweite, meist vernachlässigte Sprache des Menschen. Lessing unterscheidet sich von Autoren der Epoche durch die Präzision und Graduierung in der körpersprachlichen Leidenschaftsdarstellung. In *Miss Sara Sampson* machte sich Lessing bis ins Detail kundig, welche unwillkürlichen Körperreaktionen sich in welcher Reihenfolge und aus welchen Gründen einstellen. Die beiden Spielarten körpersprachlicher Darstellung, die unwillkürlich-psychologisch wirkende und die absichtlich hervorgebrachte, finden

³⁵ Barta, Ilsebill: Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Barta, Ilsebill u.a. (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin: Reimler 1987. S. 84-106, hier: S. 85-86.

³⁶ Marx 1999, S. 56-57.

sich in *Emilia Galotti* besonders deutlich separiert.³⁷

Nach Košenina beschäftigt sich Lessing besonders mit den Symptomen des Zorns. Er führt die Symptome nicht um ihrer selbst Willen an, sondern nutzt sie für das anthropologisch fundierte Argument von der Selbstinduktion des Schauspielers. Er beruft sich auf die Wirkung des Körpers auf die Seele. Die körperliche Nachahmung der stehenden Gebärden wirkt auf die Seele, die ihrerseits die Veränderungen der Mimik hervorbringt, die nur mittelbar in unserer Willkür steht. Der physiognomische Blick kann getrübt sein, wenn die Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwimmt. Für den Zuschauer scheint der Zorn in Marwoods Gesicht real zu sein, obgleich er weiss, dass er nur in Bezug auf die fiktive Figur, nicht für die Darstellerin, wirklich ist. Sara weiss auch um die psychische Selbstinduktion ihrer Mitspielerin, die die darzustellende Figur natürlich erscheinen lässt.³⁸

3.2 Empfindsamkeit

Die Empfindsamkeit ist die literarische Richtung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die das Gefühl in den Mittelpunkt stellt. Die Empfindsamkeit taucht als Phänomen zuerst in England auf, wo Richardsons Romane als der Anfang dieser Bewegung gelten. Mit den Übersetzungen seiner Romane ins Deutsche erlebt Deutschland in den späten sechziger Jahren und zu Beginn der siebziger Jahre eine Welle der Empfindsamkeit. Elemente der Empfindsamkeit sind: Zufriedenheit, Leidenschaft, Enthusiasmus, Schwärmerei, Melancholie, Hypochondrie, Mitleid und Tugend. Als Diskurs der Empfindsamkeit weinen die Figuren, fallen in Ohnmacht und zittern in Wagners Drama und in zwei Lessings Trauerspiele. Die Reflexion des Fühlens wird als zentralen Aspekt der Empfindsamkeit erkannt.

Nach Marx reflektieren die Diskurse der Empfindsamkeit rational darüber, welche Affekte natürlich sind und wie diese affektive Natur zum Ausdruck kommen sollte. Nur die Gefühle, die als prinzipiell beherrschbar gelten, werden in den Kanon der moralisch gerechtfertigten Emotionen aufgenommen und zum unabdingbaren Kennzeichen von Menschlichkeit stilisiert. Die weibliche

³⁷ Košenina 1995, S. 185-187.

³⁸ Košenina 1995, S. 86-88.

Keuschheit wird nicht mehr durch religiöse Wertekategorien definiert, sondern durch natürliche. Liebe und Begehren stehen nicht nur in einem Verhältnis des Gegensatzes, sondern sie ergänzen sich auch gegenseitig. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erregt das Motiv der Unschuld, mit den zahlreichen Kindsmörderinnen, eine immer größere Aufmerksamkeit. Der empfindsame Tugenddiskurs öffnet die Möglichkeit öffentlich und ungehindert über das sexuelle Begehren und über dessen unkontrollierbaren Effekte für die neue gesellschaftliche Ordnung zu sprechen.³⁹

Für Wegmann soll die Übereinstimmung in Empfindung und Gefühl die Verständigung sichern und zu verbindlichen Formen sozialer Ordnung führen. Es ist fast unmöglich eine völlig verlustfreie Verbalisierung der Empfindungen und Gefühle auszudrücken. Zärtliche Kommunikation als Austausch einer positiven menschlichen Natur ist zugleich ein integraler Teil der eigenen empfindsamen Interaktion. Zärtlich-empfindsamer Umgang ist wesentlich auf Konfliktvermeidung ausgelegt. Sie kennt auch keinen Egoismus und keine Übervorteilung. Die Empfindsamkeit und Zärtlichkeit sollen nicht nur das Ichbewusstsein steigern und in Individualität einüben, sondern auch die Intensivierung von Sozialität leisten. Individualisierungs- und Sozialitätsgebot fallen nur deshalb nicht auseinander, weil die verwendete Schreibweise psychologische Individualität nur stark typisiert darstellen kann.⁴⁰

Mark erklärt, dass die Position des weiblichen Geschlechtscharakters Sympathie und Anerkennung bekommt, innerhalb des Diskurses der Empfindsamkeit, nur als ein von Natur aus rezeptives Wesen ohne sexuelles Begehren. Diese Zuschreibung verursacht die Dramenheldin zum wehrlosen Opfer. Sie darf ihre eigenen Interessen, Wünsche und Bedürfnisse nicht direkt im eigenen Namen zum Ausdruck bringen, sondern nur unter dem Vorwand der Tugend. Der Körper soll eigentlich für die Seele sprechen. Aber das Weibliche muss immer noch als Projektionsfläche für patriarchale Wünsche herhalten. Das Repertoire dieser Projektionen umfasst sowohl die behütende Mutter als auch die verführerische femme fatale. Das Idealbild der machtvollen Frau ist kein Produkt einer mütterlich-autonomen Ordnung, sondern eines der väterlichen

³⁹ Marx 1999, S. 15-17.

⁴⁰ Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1988, S. 46-49, 54.

Diskursivierung. In dem bürgerlichen Trauerspiel werden konstruierte Identitäten zur Darstellung gebracht, die den Anschein von unmittelbarer Natürlichkeit suggerieren.⁴¹

Stephan bemerkt, dass in der Frühaufklärung Tugend eine gesellschaftlich gefasste und durch Vernunft definierte Eigenschaft war. Diese Eigenschaft zielte auf Wissen und konnte ohne ein Mindestmaß an Bildung nicht auskommen. Tugend war keine spezifisch weibliche Eigenschaft. Sie war eine Eigenschaft, die den vernünftigen, aufgeklärten Menschen auszeichnete und wurde für Männer und Frauen gleichermaßen gefordert. Die Natur zwischen Männern und Frauen machte keinen Unterschied und beide Geschlechter seien zu Tugend und Weisheit gleichermaßen fähig. Später wird die Tugend zunehmend verengt zu einer moralischen Kategorie, die immer stärker identisch mit weiblicher Unschuld gedacht wird. In Lessings bürgerlichem Trauerspiel lässt sich diese Verengung des ursprünglich umfassenden aufklärerischen Tugendbegriffs von der weltklugen, weltgewandten Frau zur tugendhaften, bürgerlichen Tochter gut beobachten.⁴²

Košenina hält, dass für Lessing einige Gedanken über die Empfindungsmischung beim Weinen interessant werden. Die Tränen repräsentieren körperlich zwei gegensätzliche Affekte wie Freude und Schmerz. Lessings Meinung nach sind Lachen und Weinen aufs engste miteinander vermischt. Die Harmonie zwischen Körper und Seele bezieht Lessing ganz sicher nicht nur auf das Weinen. Empfindungen, Leidenschaften und seelische Prozesse drücken sich durch die Körper der Figuren aus. Sie werden von den Personen selbst mittels physiologischer Begriffe oder Metaphern beschrieben.⁴³ In *Miss Sara Sampson* äußert sich der neue Diskurs der Empfindsamkeit vor allem im Weinen der Hauptpersonen. Sara und Sir William haben wahre Tränenströme, die endlich selbst Mellefont nicht ungerührt lassen. Marwood hat keine echten Tränen, sondern nur gespielte.

Für Sauder ist ein wesentliches Element im Diskurs der Empfindsamkeit die Zähmung der Leidenschaften. Die herrschende Meinung über die Leidenschaften ist, dass es Seelenbewegungen von starker Intensität mit körperlichen

⁴¹ Marx 1999, S. 20-22.

⁴² Stephan, Inge: Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Köln; Wien [u.a.]: Böhlau 2004, S. 19-22.

⁴³ Košenina 1995, S. 3-4., 6.

Begleiterscheinungen sind, die eine Minderung oder Ausschaltung der Denk- und Urteilsfähigkeit bewirken. Leidenschaft wird als eine durch die Vernunft des Subjekts schwer oder gar nicht bezwingbare Neigung bestimmt. Die aufgeklärte Empfindsamkeit konnte den Leidenschaften und Affekten keinen Platz in ihrem System des Gleichgewichts von Herz und Kopf anweisen. Nur sanfte Leidenschaften wären in eine empfindsame Theorie zu integrieren. Die Kritik der Leidenschaften wendet sich gegen den Verlust von Wahl und Entscheidungsfreiheit.⁴⁴ Gerade deswegen geschieht es oft, dass Marwood nicht so ganz leicht zu urteilen ist, und da sie trotz ihrer lasterhaften Natur menschlich wirkt.

Sauder betont, dass das Mitleid als tragische Leidenschaft betrachtet wird. Für viele Autoren, wie Lessing, ist es auch das Fundament aufgeklärter Dramaturgie überhaupt. Das Mitleid wird in der Tradition christlicher Morallehre als gesellschaftsbezogene Empfindung untersucht. Mitleid entsteht aus der Furcht, dass den Mitleidenden in der Zukunft dasselbe Unglück treffen könnte. Wer Mitleid empfindet, vergleicht sich mit dem Betroffenen. Das Mitgefühl wird immer wieder mit dem Selbstgefühl korreliert, weil eine sympathetische Verbindung mit Menschen und Natur das Selbstgefühl zur Bedingung der Möglichkeit hat. Für Lessing ist der mitleidigste Mensch der beste Mensch. Die Absicht Lessings Trauerspiels ist es, Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit hervorzurufen. Die sympathetische Erweckung von Gefühlen und die Teilnahme an Freude und Trauer anderer sollen nicht undifferenziert geschehen.⁴⁵

3.3 Frauenbild

Unter Frauenbild versteht Stephan eine „Form männlicher Wunsch- und Ideologieproduktion, durch die die Frau in ganz spezifischer Weise definiert und vom Subjekt zum Objekt gemacht wird“.⁴⁶ Die Frau wird als Mutter und Hausfrau auf den engen Raum der Familie beschränkt und an den Herd verwiesen.

⁴⁴ Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Voraussetzungen und Elemente. Band I. Stuttgart: Metzler 1974, S. 133-137.

⁴⁵ Sauder 1974, S. 183-186.

⁴⁶ Stephan 2004, S. 14-15.

Sie wird vollständig der Herrschaft des Mannes unterstellt und allein auf sein Glück und sein Wohlbefinden untergeordnet. „Wagners Kindermörderin Eva Humbrecht, Lessings Sara Sampson und Emilia Galotti [...] büßen mit ihrem Körper dafür, Objekt standeswidriger männlicher Begierde geworden zu sein“, betont Egger.⁴⁷ Eva und Maria, Hexe und Heilige, törichte und kluge Jungfrauen, die gefährliche Fremde und das nette Ding von nebenan, bad girls und good girls, femme fatale und femme fragile, sind auch heute noch die Modelle für die häufigsten Frauentypen.

Nach Barta wird das tugendhafte und passive Auftreten der Frau in vielen Erziehungsschriften gefordert. Es ist die Voraussetzung für die freiwillige Unterwerfung der Frau unter die Autorität des Ehemannes. Gefordert war die totale Identifizierung mit dem Willen des Mannes unter Aufgabe des eigenen Ichs. Der Unterwerfungswille, die größere Liebesfähigkeit der Frau von Natur aus, werden ihr durch die Geschlechterpsychologie etikettiert. Rebellierte die Frau dagegen, so handelte sie gegen ihren Naturcharakter, gegen ihre als primäre Geschlechtsmerkmale festgeschriebenen Eigenschaften. Die Frau sollte liebend, sanft, bescheiden, sorgend, zärtlich, duldend und tugendhaft sein. Sie wird auf Mutterschaft als einzig nützlicher Tätigkeit für die Gesellschaft festgelegt. Die Frau ist das Weibchen, das in der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung für die Familienökonomie und Reproduktionsarbeit verantwortlich ist.⁴⁸

Die adeligen Frauen werden den tugendhaften bürgerlichen Heldinnen gegenübergestellt. Wosgien bemerkt, dass die kontrastiven Bilder, die unschuldige Frau als Wunschbild und die lasterhafte als Schreckbild, nicht der Realität entsprechen. Marwood und Orsina sind nicht nur lasterhaft, und Sara und Emilia nicht nur tugendhaft. Aber sie werden nicht mit Licht- und Schattenseiten vorgestellt, sondern entweder zur Heiligen erhöht oder zur Hure degradiert. Es wird in dieser Kodierung eine Eva-Maria-Antithese des Christentums erkannt, die dem Körper-Seele-Dualismus entspricht. Eva gilt als erste Sünderin, als Symbol der Verführbarkeit und der Verführung. Als positives Gegenbild zur sinnlichen und intellektuell neugierigen Eva stellt Maria die asexuelle, reine, passive Frau dar. Maria verkörpert das Sinnbild der Jungfräulichkeit und Trieblosigkeit. Eva-

⁴⁷ Egger, Irmgard: „Nur über ihre Leiche“. Zur Darstellung des weiblichen Körpers in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Sprachkunst XXXI/2000, 2. Halbband. S. 281-288, hier: S. 283.

⁴⁸ Barta 1987, S. 84-106, hier: S. 90-91.

Maria-Dualismus bildet die Grundstruktur für die etgegenesetzten Weiblichkeitsbilder in beiden Lessings Dramen. Sara und Emilia verkörpern für Mellefont und Gonzaga das Heil, während Marwood und Orsina das Böse präsentieren. Beide Männerfiguren wenden sich vom Eva-Typus dem Marien-Typus zu.⁴⁹

Kraft betont, dass die Prostituierte sich meist als Mätresse in der Literatur des 18. Jahrhunderts zeigt. Die Mätresse hängt meist mit Liebe und Treue an ihrem Geliebten und hofft auf eine Ehe mit ihm. Sie erwirbt sich durch ihre Kinderlosigkeit und die erotische Ware beträchtliche Macht. Die Mätressen werden von ihren Liebhabern schließlich durch eine Frau vom vorgeschriebenen selbstlosen kindlich-mütterlichen Typ ersetzt. In der Literatur ist die Mätresse meist kinderlos gezeigt. Hat sie Kinder, wie Marwood, wird sie als böse Mutter dargestellt, die ihre Kinder weggibt oder sie sogar töten würde. Töchter dürfen erotische Bedürfnisse und Machtansprüche nicht entwickeln. Eine Tochter, die den Fußstapfen ihrer Mutter folgt, darf keine Ansprüche haben. Eine Frau mit Ansprüchen kann nur eine mörderische Mutter sein. Deswegen muss man ihr die Tochter wegnehmen, sonst würde diese lernen, dass auch sie Ansprüche stellen kann. Die Mätresse stellt eine Gefahr für das Patriarchat dar, weil sie durch ihre Existenz das Ideal der traditionellen Mutter-Tochter-Nachfolge in Frage stellt.⁵⁰

Mythos-Diskurs ist eine rein ästhetische Konstruktion und Bildhaftigkeit. Meduse oder Medea lassen sich als Mythisierungen der Frau entschlüsseln, die von den männlichen Protagonisten des Dramas veranstaltet oder bereitwillig akzeptiert werden. Nach Marx wird der Mütterlichkeitsdiskurs mit dem Medea-Mythos wachgerufen. Als kraftlose, verblasste Medea erscheint Marwood als Übergangsfigur zur später extrem populären Figur der Kindsmörderin. Solche Figur, wie Evchen, ist als unverheiratete Mutter gezwungen, ihr Kind zu töten, um der gesellschaftlichen Schande zu entkommen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzt in der Literatur ein Mitleid für die Strafe der Kindsmörderinnen ein. Doch bleiben außereheliche Sexualität und Mutterschaft Merkmale, auf deren

⁴⁹ Wosgien, Gerlinde Anna: Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang. Ihre Entwicklung unter dem Einfluß Rousseaus. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang 1999, S. 159-160.

⁵⁰ Kraft, Helga: Töchter, die keine Mütter werden. Nonnen, Amazonen, Mätressen. In: Kraft, Helga und Elke Liebs (Hg.): Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart: Metzler 1993, S. 35-52, hier: S. 48-51.

Grundlage sowohl die Oberschicht als auch die Unterschicht als unmoralisch ausgegrenzt werden. In der Figur der Mutter als Kindsmörderin spiegelt sich die Neukonzeption der Mutter- und Kindesrolle in der bürgerlichen Gesellschaft seit der Aufklärung.⁵¹

4. Die Kindermörderinn – Überarbeitungen

4.1 Karl Gotthelf Lessing (1777)

Huyssen berichtet, dass Karl Lessings farblose und langweilige Umarbeitung (1777) in Berlin veröffentlicht wurde. Lessing attackiert in seiner Vorrede von aufklärerischer Position her Genieästhetik und shakespearisierende Dramaturgie Wagners, dem er mangelnde Rücksicht auf das Publikum, Zügellosigkeit und unzulässige Mischung des Tragischen und Komischen vorhält. Lessing eliminierte den erregenden ersten Akt und ersetzte ihn durch eine im Hause Humbrecht spielende Szenenfolge zwischen Evchen, v. Gröningseck und der Mutter. Er milderte fast alle kraftgenialischen Ausdrücke, die dem Stück seine Lebendigkeit verleihen. Lessing ist bei alledem offensichtlich überzeugt, Wagners Drama sowohl moralisch als auch dramaturgisch verbessert zu haben.⁵² Evchen ist auch milder in wenigen Regieanweisungen bei Lessing gezeigt als bei Wagner.

(auch zärtlich) (KM, 99), *(heftig)* (KM, 100), *(höchst betrübt und eiligst ab)* (KM, 100), *(kömmt gleichsam aus ihrer völligen Betäubung)* (KM, 102), *(die Thränen abtrocknend)* (KM, 103).

Evchens Verführung und ihre Situation mit v. Gröningseck war drastisch für Lessings Bruder Karl beschrieben. Er hat das radikal zensuriert und gemäßigt. Diese Milde ist schon in Lessings ersten Akt evident im Gespräch zwischen Mutter und Tochter nach dem Ball. Frau Humbrecht hat getanzt, Wein anstatt Punsch getrunken und ist eingeschlafen. Die Verführungsszene ist bei Lessing nicht beschrieben, aber die findet statt während Mutters Schlaf. Weil Evchen außer sich ist und nicht schlafen gehen kann, ist ihre Mutter ganz ruhig. Evchen

⁵¹ Marx 1999, S. 87.

⁵² Huyssen, Andreas: Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1980, S. 176.

nennt sie wieder Rabenmutter, aber sich selbst nennt sie nicht mehr eine Hure, sondern eine Verführte und eine Verworfenne. Sie ist wütend, dass ihre Mutter eingeschlafen ist und schaut sie grimmig an. Kurz danach ändert sie ihre Stimmung und denkt, dass es besser ist, dass die Mutter nicht erfährt, was passiert ist.

Evchen: [...] Mein Herz schlägt so heftig; lauter bange Ahndung erfüllt mich – Daß Sie schlafen mußten über der Malzeit! [...]
Rabenmutter! zu schlafen, da man auf deiner Tochter Ehre laurt – nicht aufzuwachen, da man sie ihr nimmt: da man ihr alles nimmt – nicht zu sehen, daß deine Tochter eine Verführte, eine Verworfenne geworden – Aber wenn du's wüßtest, arme Mutter? – Wohl, daß du es nicht weißt. (KM, 96-97.)

In Evchens Begegnung mit v. Gröningseck nach der Verführung spiegelt sich ihre Gestik stark und deutlich. Sie ist verzweifelt, weil der Leutnant sie nicht heiraten will/kann und reagiert wie ein verwundetes Tier. Sie kann nicht mehr in seiner Nähe sein, will nichts mehr von ihm haben und möchte, dass er weg gehe. Zuerst schreit und weint sie, danach ist sie ruhiger und droht ihm für die Zukunft, als er sagt, dass er sie liebt und in fünf Monaten heiraten will. Alles endet mit einem Kuss und ohne Angst vor einer neuen Vergewaltigung.

v. Gröningseck: Liebste, Beste, was ist Ihnen auf einmal begegnet? So zerstreut? So außer sich? [...]
Evchen: Quälen Sie mein Herz nicht [...] Nun geh, Verräther, triumphire *(wirft ihm das Bildnis vor die Füße; hernach in der größten Verzweiflung setzt sie sich von ihm.)* [...]
v. Gröningseck: [...] das Jammern dieses Mädchen [...] Da sitzt sie; ihr anklagender Blick! –
Evchen *(kommt gleichsam aus ihrer völligen Betäubung)* [...] Was soll ich hören?
v. Gröningseck: Daß ich Sie liebe. [...]
Evchen *(küßt ihn, [...])* (KM, 101-103.)

In einem neuen Gespräch zwischen Evchen und ihrer Mutter wirkt Evchen furchtsam. Die Mutter weiss immer noch nicht was passiert ist und denkt noch an die Kleidung. Sie nennt Evchen noch immer „Madchen“, obwohl ihre Tochter im körperlichen und sexuellen Sinn eben eine Frau geworden ist. Evchen will die Ballkleidung ausziehen und damit alles Schreckliche vergessen, was auf dem Ball passiert ist. Diese Kleidung ist eine hässliche Erinnerung an die Vergewaltigung. Da sie diese Kleidung nicht mehr anziehen will, möchte sie sagen, dass sie nie

mehr vergewaltigt sein wird. Der Verführer hat durch ihre Kleidung eigentlich ihren Körper beschädigt. Sie ist nicht nur körperlich, sondern auch emotional verletzt und fühlt sich als ungehorsame Tochter.

Fr. Humbrecht: Hast Du Dich noch nicht ausgekleidet? Mädchen, Mädchen
Du gefällst Dir in der schönen Kleidung.

Evchen: Gefall ich mir? Gefall ich mir? Meine liebe Mutter, hier zieh ich
sie auf ewig aus. Kein Domino und aller dieser Putz (*indem sie alles
ablegt*) soll mehr auf meinen Leib kommen. Nicht war, meine Mutter,
einmal dem Vater ungehorsam gewesen, ist doch nicht, dem Vater
immer ungehorsam seyn? (KM, 104-105.)

In Lessings Version bleibt die Mutter am Leben bis zum Ende des Dramas. Im fünften Akt ist der Vater wütend auf seine Frau und seine Tochter, wenn er erfährt was passiert ist. Obwohl Evchen zusammen mit ihrer Mutter auf dem Ball war, konnte die Mutter ihre Tochter vor der Vergewaltigung nicht schützen, weil sie mehr an sich selbst gedacht hat, als an ihre Tochter. Humbrecht nennt seine Frau nicht „Bestie“, wie bei Wagner, sondern „Weib“. Er hält nicht nur seine Frau, sondern auch seine Tochter für die Vergewaltigung verantwortlich. Der Vater will seine verfluchte Tochter suchen und körperlich bestrafen. Humbrecht möchte Evchens Tränen sehen. Einen Sohn zu haben wäre für ihn besser. Die Mutter ist auch bei Lessing negativ präsentiert, aber sie kann noch gut werden, weil sie eine positive Lösung für ihre Tochter sucht.

Humbrecht: Weib, Weib! Bringe mich nicht auf. (KM, 117.)

Humbrecht: [...] Aufsuchen will ich zwar meine Tochter; sie mag sich
verkröchen, wo sie will: ich will sie aber auch braun und blau schlagen,
und dann ins Zuchthaus bringen. Da mag sie weinen und ihre Sünde
büßen, damit sie nicht ewig verdammt wird. – Und Frau, wo Du mir
hintern Rücken dagegen bist, so will ich Dirs schon fühlen lassen, daß
Du Deine Tochter selbst auf den Ball geführt. [...]

Fr. Humbrecht: [...] ich arme Mutter! Solches Herzeleid zu erleben! (KM,
119.)

4.2 Heinrich Leopold Wagner (1779)

Wagner war unzufrieden und verletzt mit Lessings Bearbeitung seines Dramas. Er hat selbst eine neue Version seines Trauerspiels *Die Kindermörderin* geschrieben. Der Autor hat für die umgearbeitete Zweitfassung seines (1776) fertig gestellten Trauerspiels einen neuen Titel gewählt: *Evchen Humbrecht oder*

Ihr Mütter merkts Euch (1779). Der neue Titel deutet die ironisch-moralisierende Tendenz des Stückes und ist auch ein Warnspiel für böse Mütter. Im Unterschied zur Erstfassung des Dramas endet Wagners Zweitfassung glücklich in allseitiger Versöhnung. In seiner eigenen Umarbeitung der *Kindermörderin* verhindert das rechtzeitige Eintreffen v. Gröningsecks den Kindesmord und der Leutnant nimmt Evchen zur Frau.

Nach Huyssen macht Wagner in der Vorrede zu seiner eigenen Umarbeitung des Trauerspiels zu einem Schauspiel seinem Ärger über Karl Lessing Luft. Seine zweite Version ist nicht als Kompromiss, als Rückzug zu verstehen, sondern lässt sich als Satire auf das aufgeklärte Theater und die bürgerliche Dramatik der Vor-Sturm-und-Drang-Zeit interpretieren.⁵³ Haupt betont, dass Wagners Bearbeitung des eigenen Dramas künstlerisch besser ist. Einerseits wollte er sein Stück endlich auf einer deutschen Bühne sehen, andererseits ärgerte er sich über Lessings Bearbeitung. Er empfand sein Drama als kastriert und wollte die Lessingsche Version mit einer minder verstümmelten verdrängen. In dieser zweiten Fassung ist das Drama mehrfach aufgeführt worden. Wagner ging bei der Selbstbearbeitung rigoros vor. Er lässt den ersten Akt weg, der Kindesmord findet nicht statt und eine Tragikomödie kommt glücklich heraus.⁵⁴ Die Kleidung der Personen ist hier sehr deutlich beschrieben, was in Erstfassung nicht der Fall ist.

Evchen Humbrecht. *Weiß mit farbigen Bändern, ein fichu von Filet, wenig oder gar keine Poschen; die Haare in Zöpfe geflochten und aufgebunden. Im vierten und fünften Akt hat sie ein bonnet rond oder eine Backenkapp auf, und keine Bänder aufgesteckt. Die Zöpfe sind gepudert. Im letzten Akt muß sie so armselig, als es der Anstand erlaubt, gekleidet seyn.* (KM, 123-124.)

Frau Humbrecht. *Cottunenes ungarnirtes negligée und Rock, schwarze Schürze, ein seidenes Halstuch. Auf dem Kopf hat sie eine auf Straßburger Manier geschnittne sogenannte Zughaube von Drap d'or mit einer goldnen point d'Espagne und mit einer weissen Spitze eingesetzt.* (KM, 123.)

⁵³ Huyssen 1980, S. 176-177.

⁵⁴ Haupt, Jürgen: „Die Kindermörderin“. Ein bürgerliches Trauerspiel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In: *Orbis Litterarum* 32/4 (1977), S. 285-301, hier: S. 293.

Wagner hat die letzten fünf Seiten der Erstfassung besonders umgearbeitet und ein glückliches Ende geschrieben. Auch hier versucht Evchen ihr eigenes Kind zu töten. Anstatt einer Stecknadel nimmt sie ein Messer, aber sie tötet das Kind nicht. Sie möchte es töten, aber kann nicht, weil das Kind wach ist und sie ansieht. Nach ihrem Singen schläft das Kind ein und sie versucht es noch einmal zu töten. Sie nimmt wieder das Messer und zittert, weil sie eigentlich Angst vor der Tötung hat. Einerseits hat sie keine innerliche Kraft ihr Kind zu töten, andererseits kommt ihr Vater rechtzeitig an. Sie wird nicht zu Kindermörderin und deswegen gibt Wagner seiner Zweitfassung einen neuen Titel.

Evchen [...] (*nimmt ein Messer vom Tisch, wirfts gleich wieder hin*) Nein so lang's mich so bittend ansieht, ist's mir unmöglich. [...]
Ha jetzt ist's Zeit! (*küßt das Kind, und legt's auf das Bett: indem sie zitternd und auf den Zehen hervor wankt, das Messer vom Tisch holt und wieder zurück schleicht, [...]*) [...]
(*Im nemlichen Augenblick tritt ihr Vater herein; das Messer entfällt ihr mit einem Schrey, sie sinkt neben das Kind aufs Bett, mit dem Gesicht aufs Kopfkissen.*) (KM, 125-126.)

Wie in Lessings Bearbeitung ist Frau Humbrecht auch in Wagners eigener Umarbeitung lebendig und in der letzten Szene präsent. Sie kommt ganz unerwartet kurz nach dem Vater und sucht ihre Tochter. Evchen weiss nicht, dass ihre Mutter nicht vor Kummer gestorben ist und erkennt nicht ihre Stimme. Als sie ihre Mutter sieht, denkt sie, dass es ein Geist ist und fällt in Ohnmacht. Ihre lebendige Mutter ist ein positiver Schock für Evchen, den sie körperlich und seelisch erlebt. Die Mutter ist erschrocken mit allem, was ihrer Tochter passiert und weiss nicht wie sie Evchen helfen kann. Frau Humbrecht hat Angst, dass das ganze Ereignis zu stark auf ihre Tochter gewirkt hat und, dass Evchen gestorben ist. Sie möchte Evchen sagen, dass sie noch immer ihre Mutter ist, nämlich, dass sie ihrer Tochter den Fehltritt vergeben hat.

Fr. Humbrecht (*läuft hastig herbey.*) [...]
Evchen (*die sich auf die letzte langsam aufrichtet, erblickt ihre Mutter, die sie vorhin in der Betäubung nicht an der Stimme erkannt hat, ruft mit Entsetzen*) Ich bin des Todes! der Geist meiner Mutter! (*sinkt in Ohnmacht hin, die Mutter stürzt ihr in die Arme.*) [...]
Fr. Humbrecht: Ich selbst bins, meine Tochter! nicht mein Geist: komm zu dir. Evchen! erhohl dich, dann sollst du erfahren, daß ich von ganzem Herzen noch deine Mutter bin. – Himmel sie stirbt mir in den Armen! (*reibt ihr den Puls und Schläfe*) Mein Kind! Meine Tochter! (KM, 127.)

Die Mutter-Tochter-Beziehung basiert jetzt auf Vertrauen. Die extreme Situation am Ende des Dramas hat die zwei Frauen näher gebracht. Im Unterschied zur Erstfassung ist solche Beziehung hier möglich, weil Frau Humbrecht am Leben ist. Als Evchen sich erholt hat, ist sie glücklich, dass ihre Mutter neben ihr ist und, dass ihr alles vergeben ist. Sie ist bewusst, dass alles ein tragisches Ende haben konnte für ihr Kind und ihr selbst. Die Tatsache, dass sie ihr Kind fast getötet, hat Evchen erschrocken. Sie ist glücklich und zufrieden, dass sie keine Muttermörderin ist und keine Kindermörderin geworden ist. Ihre Mutter und ihr Kind sind lebendig und neben ihr. Auch ihr Vater ist in dieser Szene präsent, aber er spielt nur eine Nebenrolle.

Evchen (*die sich nach und nach erholt hat, und mit einem Thränenguß ihre Mutter umarmt.*) Ists möglich? Sie verzeihn mir liebste! beste!

Fr. Humbrecht, Humbrecht (*beyde zugleich.*) Ja, ja doch! alles! (*die Mutter umarmt sie. [...]*) (KM, 128.)

Evchen (*fällt kniend auf die Erde.*) [...] Wären sie einen Augenblick später gekommen, mein Kind wäre jetzt todt! todt durch mich! – (*Giebt dem Messer einen Tritt damit es ihr aus den Augen fährt.*) (KM, 130.)

V. Gröningseck kommt der Letzte und ist überrascht wie alle Personen aussehen. Evchen ist fast eine Kindermörderin geworden, hat geweint und in Ohnmacht gefallen. Ihre schwere Situation hat der Leutnant durch die Vergewaltigung und die Schwangerschaft verursacht. Er hat Evchen körperlich und seelisch verletzt und ihre weibliche Ehre entzogen. Noch kommt er rechtzeitig, um ihre Ehre zu retten und sie zu heiraten. Für ihn war Evchen nie eine Hure oder lasterhafte Frau mit der er nur Spaß haben wollte. Sie ist und bleibt eine gute Frau, ein Engel im v. Gröningsecks Augen, die er seit der ersten Begegnung heiraten wollte. Wagners Zweitfassung endet glücklich für alle Personen des Dramas, besonders für Evchen, die eine reife Frau mit Mann und Kind geworden ist.

v. Gröningseck: Wie bestürzt alle! wie blas! was ist zu thun hier? – was giebts? (*Evchen fliegt in seine Arme.*) [...]

Komm Evchen! Weib meines Herzens! Das warst du schon die ganze Zeit her, sollst es auch bald öffentlich vor den Augen der Welt werden. (KM, 131-132.)

5. Gotthold Ephraim Lessing: *Miss Sara Sampson* (1755)

Miss Sara Sampson ist das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel. Hier präsentiert Lessing zwei entgegengesetzte Frauenmodelle. Sara und Marwood sind die Protagonistinnen. Die Begriffe Liebe und Wollust unterscheiden die beiden Frauenfiguren, die tugendhafte Sara und die lasterhafte Marwood. Die Protagonistin, Sara, ist eine femme fragile, die sympathisch und empfindsam wirkt. Ihre Rivalin, Marwood, ist eine femme fatale, weil sie das Böse verkörpert und gleichzeitig auch mehrere Rollen spielt. Beide Frauen werden von Empfindungen beherrscht. Ihre Empfindungen sind gleichzeitig ihr Schicksal. Saras Ausfließen zärtlicher und weicher Empfindungen zeugen von Tugend. Marwood zeigt ihre Bosheit durch das Loslassen aller Affekte im Rasen. Sara und Marwood verhalten sich und sprechen nach den Gesetzen einer von Männern geprägten, ihnen uneigentlichen patriarchalischen Struktur. Sara bringt die Seite der tugendhaften Empfindungen zum Ausdruck. Im Gegensatz zu Sara stellt Marwood die komplementäre Schattenseite, lasterhafte Empfindungen und Sünde dar.

Sara: Wie schlaue weiß sich der Mensch zu trennen, und aus seinen Leidenschaften ein von sich unterschiedenes Wesen zu machen, dem er alles zur Last legen könne, was er bei kaltem Blute selbst nicht billiget (SS, V, 5, 6-10)⁵⁵

Nach Košenina zeigt Lessing mit seinem Stück *Miss Sara Sampson* sein Interesse für ein Wirkungsverhältnis zwischen Körper und Seele. Seelische Erregungen kommen durch die physische Reaktion wie Herzschlag oder Tränen zum Ausdruck. Auch den äußeren Verrichtungen des Körpers wird eine Rückwirkung auf die Seele zugesprochen. Durch das Sterben des äußeren Körpers über den physischen Schmerz hinaus kann auch die Seele verletzt werden.⁵⁶ Sara und Marwood befinden sich durch ihre Empfindungen zwischen Körper und Seele. Beide dramatische Personen präsentieren ästhetische und bildhafte Konstrukte von Frauen in der Literatur. Beide Protagonistinnen sind auch durch denselben Mann, Mellefont, verführt. In Marwood haben Mellefont

⁵⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: *Miss Sara Sampson*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Anmerkungen von Veronica Richel. Stuttgart: Reclam 2003. Zitate aus dem Drama werden im folgenden Text mit der Sigle (SS) und Akt, Szene und Reihe nachgewiesen.

⁵⁶ Košenina 1995, S. 6-7.

Leidenschaften Gestalt angenommen, die auf die tugendhafte Einstellung auf keinen Fall zurückzuführen sind.

5.1 Sara Sampson

Die Protagonistin wird als eine ungehorsame Tochter dargestellt, weil sie nicht die Regeln ihres Vaters befolgt. Sara verlässt das Haus ihres Vaters mit ihrem Liebhaber Mellefont ohne zu heiraten. Damit hat sie ihre und ihre Vaters Ehre in Frage gestellt. Sie hat auch die göttliche Ordnung beschädigt, nicht nur die Konvention. Aber der Vater ist bereit ihr zu vergeben, weil er seine Tochter noch immer liebt. Die Ehre ist ein symbolisches Kapital der jungen Frau, die unabhängig vom sozialen Stand ist. Die männliche Ehre ist immer ein Gefühl der eigenen Würde, das von der Achtung der Anderen abhängt und mit der Moral verbunden ist. Im Unterschied dazu ist die weibliche Ehre immer mit dem Körper verbunden und bedeutet die sexuelle Integrität einer Frau. Für Sara bedeutet die verlorene Ehre auch tiefe seelische Verletzungen und deswegen weint sie oft. Sie fühlt sich schuldig, weil sie ihren Vater verletzt und verlassen hat. Aber sie liebt Mellefont und richtet sich nach ihrem Herz.

Sara: [...] ich bin in meinem Herzen die Ihrige, und werde es ewig sein.
Aber noch bin ich es nicht vor den Augen jenes Richters, der die geringsten Übertretungen seiner Ordnung zu strafen gedrohet hat [...]
Ich, Mellefont, denke darauf nicht, weil ich in der Welt weiter von keiner Ehre wissen will, als von der Ehre, Sie zu lieben. Ich will mit Ihnen, nicht um der Welt willen, ich will mit Ihnen um meiner selbst willen verbunden sein. (SS, I, 7, 3-19)

Die verlorene weibliche Ehre kann durch die Heirat gerettet werden. Sara bittet Mellefont um die Ehe, weil sie ihn liebt und weil sie schon als Mann und Frau zusammenleben. Sie hat nur noch ein Interesse, nämlich die Ehre als Symbol des göttlichen Gebotes wieder herzustellen. Für Sara ist es unwichtig was andere Leute über ihre Liebe ohne eheliche Verbindung denken. Sie ist nur traurig, weil sie dadurch Sir William verletzt hat. Sanna betont, dass Sara Mellefonts Fluchtvorschlag mit Entrüstung zurückweist. Für Sara gibt es nur den Weg zurück, eine Heimkehr in den väterlichen Lebensraum als gesetzliche Gemahlin

Mellefont.⁵⁷ Aber Sara und Mellefont heiraten nicht und sie kann ihre verlorene Ehre nicht retten. Obwohl Saras Vater ihr und Mellefont vergeben hat, stirbt Sara am Ende. Der Tod kann als Strafe für die verlorene weibliche Ehre betrachtet werden. Im deutschen bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts sind Ehreverlust und Tod immer verbunden, wie in Wagners *Kindermörderin* und auch Lessings *Emilia Galotti*. In der Aufklärung war es für eine Frau besser zu sterben als ihre Ehre zu verlieren oder mit schon verlorener Ehre weiter zu leben. Sara wird im Drama von verschiedenen Personen jeweils anders beschrieben:

zärtliche(s) Mädchen (SS, I, 1, 21), junges Weibchen (SS, I, 2, 15-16), Fräulein (SS, I, 4, 15), arme Miss (SS, I, 5, 6), liebste Miss (SS, I, 6, 4/ III, 2, 8/ IV, 1, 5/ V, 3, 29), teuerste Miss (SS, I, 7, 18), liebste Sara (SS, I, 7, 33/ IV, 1, 12), das schöne Landmädchen (SS, II, 3, 5), schöne Heilige (SS, II, 3, 29), junges Frauenzimmer (SS, II, 4, 6/ IV, 8, 6), eine leichtgläubige Tochter (SS, II, 4, 19), unglückliche Miss (SS, II, 4, 25), unglückliche Tochter (SS, III, 3, 13), beste(n) ihres Geschlechts (SS, III, 3, 35/ IV, 3, 19), das vollkommenste Frauenzimmer (SS, III, 5, 26), Engel (SS, IV, 2, 17), Geliebte (SS, IV, 2, 8), Ehegattin (SS, IV, 2, 9), Nebenbuhlerin (SS, IV, 3, 16/ IV, 9, 30), glückliche Miss (SS, IV, 6, 27-28), das glücklichste Frauenzimmer (SS, IV, 8, 15-16), Schwärmerin (SS, IV, 9, 27), ein schreckhaftes Mädchen (SS, IV, 9, 8), großmütige Miss (SS, V, 4, 27), teuerste Miss (SS, V, 5, 26), eine zärtliche Tochter (SS, V, 10, 3).

Sara erscheint in den Dialogen aus der Sicht ihres Vaters, als Tochter, für deren Vermählung der Vater verantwortlich ist. Mit seinen Worten stilisiert Sir William Sara zur irdischen Heiligen. Mellefont betrachtet sie ganz einfach als junge Frau, die er liebt. Für Marwood ist Sara Nebenbuhlerin, durch die sie ihre älteren Rechte gefährdet sieht. Sara unternimmt nichts zu ihrer Rettung, sie ist nur zum Opfer bestimmt. Sie kann trotz ihres guten Willens der Katastrophe nicht entgehen. Nach Woesler erfüllt Sara als Titelfigur zwei Funktionen in der Rolle der verführten Unschuld. Einerseits scheint ihre äußerliche Passivität ein geheimes Leitbild der bürgerlichen Gesellschaft zu bestätigen, andererseits soll sie als tragische Bühnenfigur offensichtlich zur Sozialisation der nachfolgenden weiblichen Generation dienen.⁵⁸

⁵⁷ Sanna, Simonetta: Von *Miss Sara Sampson* zu *Emilia Galotti*. Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater. In: Lessing Yearbook 24 (1992), S. 45-76, hier: S. 51-52.

⁵⁸ Woesler, Winfried: Lessings *Miss Sara Sampson* und Senecas *Medea*. In: Lessing Yearbook 10 (1978), S. 75-93, hier: S. 79-80.

5.1.1 Die empfindsame Frau

Marwood: [...] ein Mädchen von schönen sittlichen Empfindungen (SS, II, 3, 18-19)

Am Anfang des Trauerspiels beweist Sara ihr Selbstbewusstsein und Aktivität. Da sie Mellefont liebt, möchte sie mit ihm zusammen sein, obwohl ihr Vater gegen diese uneheliche Verbindung ist. Deswegen flieht Sara mit Mellefont nach Frankreich. Wosgien hält, dass diese Flucht mit dem Mann ihrer Wahl der Auftakt zu einer tiefgründigeren Selbstverwirklichung Saras als Frau werden könnte. Trotzdem gerät sie in eine tiefe Identitätskrise. Obwohl ihre Flucht einen Schritt in die Ehefrauenrolle bedeutet, kann sie keine Ehefrau werden, solange Mellefont die von ihr ersehnte Eheschließung hinauszuzögern versucht. Sara hat die Welt ihres Vaters verlassen, ist aber in die Welt ihres Ehemannes noch nicht gesetzlich angekommen. Sie fällt in einen Zustand zurück, der durch Abhängigkeit gekennzeichnet ist. Die Titelheldin verkörpert das typische Bild der leidenden Frau. Sie zeigt sich in ihrer Labilität als eine *femme fragile*.⁵⁹

Sara: Meiner Tugend? Nennen Sie mir dieses Wort nicht! – Sonst klang es mir süße, aber itzt schallt mir ein schrecklicher Donner darin!

Mellefont: Wie? muss der, welcher tugendhaft sein soll, keinen Fehler begangen haben? [...] so ist kein Mensch tugendhaft; so ist die Tugend ein Gespenst, [...] Sie sind noch die tugendhafte Sara, die Sie vor meiner unglücklichen Bekanntschaft waren. Wenn Sie sich selbst mit so grausamen Augen ansehen, mit was für Augen müssen Sie mich betrachten!

Sara: Mit den Augen der Liebe, Mellefont. (SS, I, 7, 9-27)

In der christlichen Tradition wird Sara dem Marien-Diskurs zugeordnet. Aber ihre Schwäche nähert sie der verführbaren Eva an, weil sie vor dem Einsetzen der Handlung von Mellefont verführt wurde. Nach diesem Fehler kann sie nicht mehr als reine Maria angesehen werden, weil sie ihre Unschuld und ihre Ehre verloren hat. Sara lebt schon seit neun Wochen mit Mellefont in einem Gasthof in Frankreich zusammen, obwohl sie mit ihm noch nicht verheiratet ist. Wosgien betont, dass nach ihrem Fehltritt Eva für Sara eine ihr ähnliche Person ist. Aber in ihrer Umwelt gilt sie wegen ihrer Unerfahrenheit als das unschuldig

⁵⁹ Wosgien 1999, S. 189-190.

verführte Objekt, und nicht als Eva.⁶⁰ Der Begriff Tugend wird hier mit weiblicher Unschuld in Verbindung gesetzt. Sara wird, wie Emilia später, als junge ledige Tochter dargestellt um ihre Unschuld zu präsentieren.

Waitwell: Das beste, schönste, unschuldigste Kind, das unter der Sonne gelebt hat, das muss so verführt werden! Ach Sarchen! Sarchen! (SS, I, 1, 21-23)

Miss Sampson ist ein tugendhaftes Mädchen, die dem ländlichen Lebensraum angehört. Als ledige Tochter ist sie bewusst, dass es nicht in Ordnung ist, mit einem Mann als Mätresse zu leben. Als Frau kann sie ihre Leidenschaft zum liebenden Mann nicht bekämpfen. Trotzdem sieht Saras Vater seine Tochter als Verführte, weil sie bereits seit neun Wochen mit Mellefont in einem Gasthof lebt. Nach Stephan wird die Titelheldin nicht als liebende Frau von Sir William anerkannt, sondern als verführt. Sara denkt, dass sie ihre Tugend durch die Flucht mit Mellefont bereits unrettbar verloren hat. Die tugendhafte Protagonistin fasst ihren Tod als Sühne auf, weil sie sich kurz von der Tugend distanziert hat.⁶¹ Sara demütigt Marwood und weckt ihre Rache, die zu ihrem eigenen Tod durch Vergiftung führt. Sara stirbt, weil sie nicht imstande ist, die Kluft zwischen Tugend und Leidenschaft zu überbrücken. Sie verzeiht ihrer Mörderin, weil sie sich schuldig fühlt.

Waitwell: [...] Sie haben das liebeichste und zärtlichste Herz, das die Beste Ihres Geschlechts nur haben kann. Ihren Fehler bekennen Sie auch. (SS, III, 3, 34-36)

Die Titelfigur nutzt die Herzmetapher um ihre seelischen Reaktionen zu beschreiben. Das Herz stellt körperlich dar, was Sara innerlich erlebt. Es zeigt auch ihren psychischen Stand, weil sie physisch noch gesund ist. Ihr armes Herz bedeutet ihre seelische Beunruhigung und Aufgescheuchtheit. In diesem Moment ist sie körperlich noch immer stärker als innerlich. Saras Herz kann doppeldeutig betrachtet werden: einerseits als starkes Organ des Körpers, das im Kreislauf seine Funktion noch gut erfüllt, andererseits reflektiert Saras Herz ihre seelische und psychische Schwäche. Es steht gleichzeitig für Saras Liebe, Angst und Reue. Das Herz selbst ist hier physisch stärker als emotional.

⁶⁰ Wosgien 1999, S. 162.

⁶¹ Stephan 2004, S. 25-26.

Sara: [...] Wie schlägt mir das Herz, und wie unordentlich schlägt es! Wie stark itzt, wie geschwind! – Und nun, wie matt, wie bange, wie zitternd! – Itzt eilt es wieder, als ob es die letzten Schläge wären, die es gern recht schnell hintereinander tun wolle. Armes Herz! (SS, IV, 1, 1-6)

Saras Monolog bestätigt die Schwierigkeiten bei der Deutung eigener Empfindungen, besonders beim Briefschreiben zu Sir William. Wieder spielt das Herz eine wichtige Rolle. Es sagt, dass sie ihren Vater liebt und glücklich ist, weil er ihrer Tochter die Flucht vergeben hat. Ihre Vernunft sagt dagegen, nämlich dass ihre Flucht ohne eheliche Verbindung ein Fehler war. Der Verstand sagt, dass sie nach der Vergebung des Vaters endlich wieder frei leben könnte, aber das Herz verrät ihre Schwachheit. Sara fühlt sich immer noch schuldig und für ihre Flucht verantwortlich. Sie hat Schwierigkeiten ihre Vernunft und ihr Herz in Verbindung zu setzen. Auch hier zeigt ihr Herz ihre seelische Schwäche.

Sara: Weiß ich aber auch schon, was ich schreiben soll? Was ich denke; was ich empfinde. – Und was denkt man denn, wenn sich in einem Augenblicke tausend Gedanken durchkreuzen? Und was empfindet man denn, wenn das Herz, vor lauter Empfinden, in einer tiefen Betäubung liegt? (SS, III, 4, 29-1)

Hier wird das Gefühl benannt und analysiert. Es wird mitgeteilt und anhand der Situation demonstriert. Im fünften Aufzug werden Saras Empfindungen doppeldeutig kodiert: als körperlicher Schmerz und innerliche Unruhe. Am Ende des Trauerspiels und Saras Lebens stellt das Herz durch die Empfindungen eine gegenseitige Situation dar. Jetzt ist Saras Körper schwach, weil ihr Herz physisch kraftlos ist. Aber in diesem Moment ist das Herz seelisch stark. Ihre Liebe zu Mellefont macht sie innerlich und psychisch stark. Sara ist glücklich, weil sie mit Mellefont in der Liebe, auch nur für eine kurze Zeit, gelebt hat. Sie traut sich nicht mehr an gemeinsames Glück mit Mellefont zu glauben. Sara hat das Gefühl, als ob sie etwas daran hindern würde. In diesen Empfindungen, die in ihr Entzücken, aber auch Angst erwecken, überwiegt die Ahnung des Bösen. Sie bricht fast zusammen, da ihr schwacher Körper diese verhängnisvollen Erkenntnisse kaum aushalten kann.

Sara: [...] Glückliche Tage! Aber ach! – sie sind noch fern in der Zukunft.
[...] Empfindungen, Mellefont, nie gefühlte Empfindungen wenden
meine Augen in eine andre Aussicht! Eine dunkle Aussicht in

ehrfurchtsvolle Schatten! – Wie wird mir? – (*Indem sie die Hand vors Gesicht hält.*)

Mellefont: Welcher plötzliche Übergang von Bewundrung zum Schrecken!
(SS, V, 4, 17-26)

Im Wertsystem des Trauerspiels hat nicht nur das Herz, sondern haben auch Tränen einen hohen Informationswert. Tränen sind das Fenster zwischen Körper und Seele. Nach Wentzlaff-Mauderer sind sie Indiz empfindsamen Schmerzes und Körperkommunikation. Sie zeigen auch den offen gelegten Glauben an die Authentizität. Saras Mimik und Blickverhalten sind sehr informativ. Ihre Tränen sind sprechende Indizien der Tugendverbundenheit. Sara hält Tränen für positive Indizien eines starken emotionalen Engagements. Sie schreibt ihnen eine der Sprache überlegene Aussagekraft zu. Als unwillkürliche nonverbale Äußerung bezeichnen Tränen die Nähe zur Tugend,⁶² aber auch zur Körperlichkeit. Saras Tränen sind Ausdruck ihrer Passivität. Die Protagonistin verbringt ihre Tage weit von den Augen der Welt ab, unter Weinen, zu Bett in ihrem Zimmer.

Der Wirt: Das gute Weibchen, oder was sie ist! sie bleibt den ganzen Tag in ihrer Stube eingeschlossen und weint, (SS, I, 2, 30-32)

Das Bild und Motiv der Tränen kommt bei Sara in der Verbindung mit dem Vater und seinem Brief vor. Tränen sind auch in Saras Traum und in ihrem Dialog mit dem Diener Waitwell anwesend. Sie liest Sir Williams Brief und ist sicher, dass ihr Vater sie noch immer liebt, weil er ihr die Flucht vergeben hat. Seine Tränen beweisen diese Liebe, aber auch die Verletzung. Gleichzeitig ist Sara glücklich wegen der Liebe und Vergebung ihres Vaters, aber auch traurig. Sie wollte ihrem Vater keine Schmerzen und Tränen bereiten. Obwohl sie das Haus ihres Vaters verlassen hat, liebt sie ihn noch immer. Ihre Tränen beweisen, wie sehr es ihr Leid tut, dass sie ihren Vater verletzt hat.

Sara: [...] So muss er mich ja beklagen? Nein, nein, das tut er nicht; das kann er nicht tun! [...] Müsste mir nicht die Gerechtigkeit des Himmels jede seiner Tränen, die ich ihm auspresste, so anrechnen, als ob ich bei jeder derselben mein Laster und meinen Undank wiederholte? Ich erstarre über diesen Gedanken. Tränen koste ich ihm? Tränen? Und es sind andere Tränen, als Tränen der Freude? – Widersprich mir doch,

⁶² Wentzlaff-Mauderer, Isabelle: Wenn statt des Mundes Augen reden. Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in *Miss Sara Sampson* (1755), *Duval und Charmille* (1787), *Kabale und Liebe* (1784) und *Penthesilea* (1808). München: Iudicium 2001, S. 60-62.

Waitwell! Auf's Höchste hat er einige leichte Regungen des Bluts für mich geföhlet; einige von den geschwind überhingehenden Regungen, welche die kleinste Anstrengung der Vernunft besänftiget. Zu Tränen hat er es nicht kommen lassen. Nicht wahr, Waitwell, zu Tränen hat er es nicht kommen lassen? (SS, III, 3, 8-23)

Tränen sind in Saras Leben durch das ganze Trauerspiel präsent. Am Anfang weint Saras Vater und am Ende weint Sara. Nochmals erscheint also das Motiv des Weinens metaphorisch in Saras letzten Worten. Tränen deuten nicht nur auf Saras baldiges Lebensende, sondern weisen auch auf die ewige Liebe zu Mellefont und zu ihrem Vater hin. In diesem Moment verabschiedet sich Sara von der ganzen Welt.

Sara: [...] Wem fließen diese Tränen, mein Vater? Sie fallen als feurige Tropfen auf mein Herz; und doch – doch sind sie mir minder schrecklich, als die stumme Verzweiflung. (SS, V, 10, 15-18)

5.1.2 Vater – Tochter – Beziehung

Saras Mutter ist bereits bei der Geburt der Tochter gestorben und sie wird als mutterloses Kind von ihrem Vater und dem Diener Waitwell aufgezogen. Sie hat ein besonders enges Verhältnis zu ihrem Vater, der sie in ganz besonderem Maße liebt. Sie leben harmonisch zusammen. Einen Bruch erlebt diese Beziehung erst dann, wenn sich Sara in Mellefont verliebt. Wosgien hält, dass Sir William nicht erwartete, dass sich Sara ihm widersetzen würde. Keinesfalls glaubte er an ihre Flucht mit Mellefont. Er glaubte, Sara wäre eine gehorsame Tochter, die die Missbilligung des Vaters akzeptiert und Mellefont zugunsten des Vaters verlässt. Er stellt an Sara emotionale Anforderungen, die eigentlich in den Aufgabenbereich einer Ehefrau fallen würden. Sara nimmt für Sir William fast die Stelle einer Gattin ein. Er klagt über ihre Flucht wie ein verlassener Liebhaber und fühlt sich betrogen. Seine Bitten und Klagen zeigen, wie er von Sara emotional abhängig ist. Sir William kann seine Tochter nur schwer zugunsten eines anderen Mannes loslassen. Diese besitzgreifende Form der väterlichen Liebe ist für Sara extrem belastend, weil sie jede Selbstbestimmung behindert.⁶³

⁶³ Wosgien 1999, S. 182-183.

Sir William: [...] sage, dass Sara nie tugendhaft gewesen, weil sie so leicht aufgehört hat es zu sein; sage, dass sie mich nie geliebt, weil sie mich heimlich verlassen hat.

Waitwell: Sagte ich das, so würde ich eine Lüge sagen; [...] Nein, Sarchen hat ihren Vater geliebt, und gewiss! gewiss! sie liebt ihn noch. (SS, I, 1, 5-13)

Saras Vater stellt sich immer wieder die Frage, ob Sara ihn noch liebe. Nach Stephan ist Sir William bereit, Sara die Flucht mit Mellefont zu verzeihen, weil er seine Tochter nicht mehr vermissen kann. Obwohl er sich von der Tochter betrogen fühlt, sehnt er sich aber noch nach ihr. Sara und Sir William reagieren auf die Vater-Tochter-Liebe in gleicher Weise. Aber Sara fühlt sich zwischen der Liebe zu ihrem Vater und zu Mellefont hin- und hergerissen. Sie hat ihren Vater gegen dessen Willen verlassen, was ihre Untreue zeigt. Sie denkt an den verlassenen Vater im Träumen und im Wachen. Wenn sie verzweifelt ist, ruft Sara zuerst nach dem fernen Vater und nicht nach dem nahen Liebhaber. Erst im Sterben dreht sich diese Reihenfolge um, und Mellefont tritt an die erste Stelle. Ihr Wunsch, die Liebe zu Mellefont mit der Liebe zu Sir William zu verbinden, realisiert sich erst im Tode.⁶⁴

Sara: [...] Aber ist es denn gewiss wahr, dass ich nunmehr diese Liebe mit der Liebe gegen meinen Vater verbinden darf? Oder befinde ich mich in einem angenehmen Traume? Wie fürchte ich mich, ihn zu verlieren, und in meinem alten Jammer zu erwachen! – Doch nein, ich bin nicht bloß in einem Traume, ich bin wirklich glücklicher, als ich jemals zu werden hoffen durfte; glücklicher, als es vielleicht dieses kurze Leben zulässt. (SS, IV, 1, 15-22)

Sanna betont, dass das Trauerspiel die Verwandlung einer strengen und sich rächenden Vaterfigur vorführt, der am Ende seiner Tochter alles vergibt. Sara bleibt ihrem ursprünglichen Vaterbild festgenommen. Erst am Ende des Stücks, im Angesicht des Todes, vermag Sara ihr Bild vom schlechten durch das vom guten Vater zu ersetzen. Nach ihrer Flucht mit Mellefont ist Sir William nicht mehr der Hüter der Tugend seiner Tochter. Der Vater hat den Konflikt mit Sara überwunden, aber Sara noch nicht. Sie ist unfähig, sich vom verinnerlichten Vaterbild und das damit verbundenem Wertsystem zu lösen. Auch kann sie sich selbst nicht verzeihen. Gegen die Starre des von Sara verinnerlichten Vaters

⁶⁴ Stephan 2004, S. 29.

kommt die Veränderung des wirklichen Vaters nicht an. Deswegen ist sie unfähig die väterliche Vergebung anzunehmen.⁶⁵

Sir William: [...] Geh nur jetzt und tue was ich dir gesagt habe. Gib auf alle ihre Mienen Acht, wenn sie meinen Brief lesen wird. In der kurzen Entfernung von der Tugend, kann sie die Verstellung noch nicht gelernt haben, zu deren Larven nur das eigenwurzelte Laster seine Zuflucht nimmt. Du wirst ihre ganze Seele in ihrem Gesichte lesen. (SS, III, 1, 25-31)

Sir William ist bereit, Saras Fehltritt und ihre Flucht zu vergeben, trotz seiner starken emotionalen Abhängigkeit. Wosgien bemerkt, dass er seine Vergebung aber an die Bedingung der Gegenliebe egozentrisch knüpft. Um sicher zu sein, dass Sara ihn noch liebt, schickt er Waitwell mit einem Brief vor. Saras Reaktion auf diesen Brief soll ihn von ihrer Gegenliebe überzeugen. Erst als Waitwell ihm versichert, dass Sara ihn noch liebt, ist Sir William zufrieden. Er wählt die umständliche Kommunikation via Brief, anstatt sie persönlich aufzusuchen. Im Laufe des Stückes vollzieht Sir William einen Befreiungsakt gegenüber Sara, indem er sie aus seinem väterlichen Stricken befreit. Da er sie nun als Frau und nicht mehr als Tochter betrachtet, darf sie Mellefont lieben. Zuerst war Sir William auf Mellefont eifersüchtig, weil er Sara weiterhin allein besitzen wollte. Erst nach einer positiven Entwicklung gegenüber seiner Tochter, ist Sir William fähig, Sara loszulassen.⁶⁶

Sir William: [...] Wenn sie mich noch liebt, so ist ihr Fehler vergessen. Es war der Fehler eines zärtlichen Mädchens, und ihre Flucht war die Wirkung ihrer Reue. Solche Vergehungen sind besser, als erzwungene Tugenden [...] Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen. (I, 1, 20-28)
[...] Sie liebt mich noch! Was will ich mehr? (SS, III, 7, 31-32)

Nachdem Sara Vaters Brief erhält, entsteht in ihrem Herz ein gewaltiger Sturm von Gefühlen. Sie hält den väterlichen Brief nicht für eine Verstellung. Die Worte des Briefes erweisen sich durch ihre warmherzige, zärtliche Sprache als unverstellt. Da sie mit seinem Brief nicht gerechnet hat, umso größer ist ihre Überraschung. Sie staunt umso mehr wenn sie erfährt, dass ihr Vater sie sehr vermisst. Durch die Tatsache, dass Sir William ihr auch die Flucht verzeiht, wird

⁶⁵ Sanna 1992, S. 45-76, hier: S. 50-51.

⁶⁶ Wosgien 1999, S. 184-186.

sie sogar unglücklich, dass sie ihn beleidigt hat. Ihr Schuldgefühl treibt sie so weit, dass sie lieber unglücklich bleiben möchte, wenn ihr Vater ohne sie nicht leben kann. Saras Weinen, Seufzen und Zittern, die ihren Körper erschüttern, spiegeln die gewaltige Kraft ihrer Emotionen wieder.

Sara: [...] Ich wollte den Brief mit Vergnügen von deinen Händen nehmen, die Stärke der väterlichen Liebe darin bewundern, und ohne sie zu missbrauchen, mich als eine reuende und gehorsame Tochter zu seinen Füßen werfen. Aber kann ich das? [...] Wenn mein Vater durch mich unglücklich sein muss; so will ich selbst auch unglücklich bleiben. Ganz allein ohne ihn unglücklich zu sein, das ist es, was ich jetzt stündlich von dem Himmel bitte; glücklich aber ohne ihn ganz allein zu sein, davon will ich durchaus nichts wissen. (SS, III, 3, 13-35)
[...] Ich will ihn lesen. [...] Du siehst, ich zittre schon – Aber ich soll auch zittern; und ich will lieber zittern, als weinen. – (*Sie erbricht den Brief.*) Nun ist er erbrochen! Ich befe – Aber was sehe ich? (*Sie liest.*) „Einzige, geliebteste Tochter!“ (SS, III, 3, 15-26)

Nach Marx koinzidiert Saras Begehren nicht automatisch mit dem Liebesgesetz des sich empfindsam gebenden Vaters. Die Zuwendung der Tochter zu einem fremden Mann lässt sich dann tendenziell als Liebesentzug bewerten. Der Schwiegersohn tritt als Geliebter an die Stelle des ebenfalls geliebten Vaters und usurpiert damit im Grunde dessen Position. Sara wird gezwungen, zwischen der empfindsamen Liebe zu ihrem Vater und der leidenschaftlichen Liebe zu Mellefont zu wählen. Mellefont respektiert Sara weniger als eine gleichwertige Partnerin als das durch sie repräsentierte väterliche Gesetz der Tugend. Er erkennt dieses Gesetz am Schluss des Dramas. Mellefont sieht sich nun als der illegale Entführer eines fremden Eigentums.⁶⁷

Mellefont: [...] Diese blühende Schönheit, über die Sie allein ein Recht hatten, ward wider Ihren Willen mein Raub! Meinetwegen vergaß sich diese unerfahrene Tugend! Meinetwegen riss sie sich aus den Armen eines geliebten Vaters! Meinetwegen musste sie sterben! – Sie machen mich mit Ihrer Langmut ungeduldig, Sir! (SS, V, 10, 7-13)

5.1.3 Der Traum und die Sterbeszene

Sara: [...] Ach, könnte ich Ihnen nur halb so lebhaft die Schrecken meiner vorigen Nacht erzählen, als ich sie gefühlt habe! – Von Weinen und

⁶⁷ Marx 1999, S. 78-80.

Klagen, meinen einzigen Beschäftigungen, ermüdet, sank ich mit halb geschlossenen Augenlidern auf das Bett zurück. Die Natur wollte sich einen Augenblick erholen, [...] ich wankte und sollte eben in den Abgrund herabstürzen, als ich mich, noch zur rechten Zeit, von einer mir ähnlichen Person zurückgehalten fühlte. Schon wollte ich ihr den feurigsten Dank abstatten, als sie einen Dolch aus dem Busen zog. Ich rettete dich, schrie sie, um dich zu verderben! Sie holte mit der bewaffneten Hand aus – und ach! ich erwachte mit dem Stiche. (SS, I, 7, 2-28)

Sara erzählt Mellefont von einem Traum im ersten Akt des Trauerspiels. Ihr Traum ist mit negativen Emotionen geladen. Diese Emotionen sind so stark und wirken so realistisch, dass dieser Traum für Sara eine stürmische Nacht bedeutet. Sie beschreibt ihren ganzen Traum und spricht auch von ihrem Vater und Mellefont, die auch in diesem Traum anwesend sind. Weiter spricht Sara von „einer [ihr] ähnlichen Person“, die ihr Angst macht. Diese Person rettet sie aber nur um sie selbst töten zu können, was Sara als Ahnung ihres baldigen Todes deutet. Der Traum bildet ihre ganze Realität ab, die sie eigentlich sehr befürchtet. Dieser Traum spiegelt Saras Seele und ihr fatales Ende wieder. Nach Nolting träumt Sara von überschüssigem Sein. Das innere Gefühl ist die Außenwelt des noch nicht entdeckten Ich. Sara aber beruft sich mehr auf Wirkungen als auf Bedeutungen. Der Traum stiftet eine Unruhe, obwohl Sara ihn undifferenziert als Vorerscheinung der Realität versteht.⁶⁸

Betty: [...] Es war schon lange nach Mitternacht, da ich [Sara] endlich bewegte, zur Ruhe zu gehen. Sie schlief einige Augenblicke, aber Gott! Gott! was muss das für ein Schlaf gewesen sein! Plötzlich fuhr sie in die Höhe, sprang auf, und fiel mir als eine Unglückliche in die Arme, die von einem Mörder verfolgt wird. Sie zitterte, und ein kalter Schweiß floss ihr über das erblasste Gesicht. Ich wandte alles an, sie zu beruhigen, aber sie hat mir bis an den Morgen nur mit stummen Tränen geantwortet. (SS, I, 4, 16-25)

Betty, Mädchen der Sara, beschreibt Saras unruhige Nacht. Im Unterschied zu Saras emotionaler Beschreibung ihres Traumes, schildert Betty alle körperlichen Manifestationen, die den Traum begleiten. Betty tut alles um Sara zu beruhigen, aber sie scheitert.

⁶⁸ Nolting, Winfried: Die Dialektik der Empfindung. Lessings Trauerspiele *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti*. Mit einer Einleitung: Gemischte Gefühle. Zur Problematik eines explikativen Verstehens der Empfindung. Stuttgart: Steiner 1986, S. 137-138.

Sara: [...] Du glaubst nicht, wie außer mir ich war. Auf einmal fiel mir der schreckliche Traum von voriger Nacht ein, und ich flohe als eine Unsinnige, die nicht weiß warum, und wohin sie flieht. (SS, V, 1, 12-16)

Nolting bemerkt, dass Sara zeigt, dass sie bei sich ist, indem ihre Empfindungen bis in den früheren Traum zurückreichen. Sie springt aus der völlig sinnfälligen Erniedrigung auf. Ihre Deutung ist doch traumhaft. Sara erkennt ein Traumprodukt wieder. Sie erkennt nicht Marwood, sondern die rachesüchtige Mörderin. Die literarische Empfindung übernahm die Legitimation des Traums als wirkliche Empfindung. Diese zu erkennen, löst den eigentlichen Erkenntnisschock aus, der Sara besinnungslos macht. Sara realisiert auf Marwoods Freigabe der Erkenntnis hin ihre eigene Traumerkenntnis. Sie kehrt die Konstellation von Traum und Realität sowie die Konstellationen in ihnen um. Sara floh vor dem Dolch „einer [ihr] ähnlichen Person“ im Traum und fiel in Ohnmacht. In der dargestellten Realität flieht sie, weil die Empfindungen des Traums wiederkehren. Während Sara aus dem Traum erwachte, fällt sie jetzt wirklich in Ohnmacht, da sie dem Gift Marwoods ausgeliefert ist.⁶⁹

Sara (*die voller Erschrecken aufspringt, und sich zitternd zurückzieht*): Sie, Marwood? – Ha! Nun erkenn ich sie – nun erkenn ich sie, die mörderische Retterin, deren Dolche mich ein warnender Traum preisgab. Sie ist es! Flieh, unglückliche Sara! Retten Sie mich, Mellefont; retten Sie Ihre Geliebte! (SS, IV, 8, 15-20)

Marwood verbindet Saras Traum am Anfang des Trauerspiels mit ihrem Sterben am Ende. Die Protagonistin des ersten deutschen bürgerlichen Trauerspiels will nicht sterben, aber sie wird von Marwood vergiftet. Sara stirbt einen ganzen Akt lang auf der Bühne, vor den Augen der Zuschauer. Auf der Bühne darf Sara weinen und klagen und zugleich standhaft sein. Durch diesen Affektwechsel erleben auch Zuschauer gemischte Gefühle. Sara hat sich moralisch schuldig gemacht, obwohl sie kein Gesetz gebrochen hat, sondern die gesellschaftliche Konvention. Deswegen kann ihr vergeben werden. Sara leidet selbst, aber trotzdem vergibt sie Marwood, weil das Gottes Wille ist. Die sterbende Hand Saras bezeichnet am Schluss den nahen Tod.

Sara: Gefährlich krank? – Ich schließe es mehr aus der ungestümen Angst

⁶⁹ Nolting 1986, S. 191-192.

des Mellefont, als dass ich es fühle. [...] Lass uns das Beste hoffen! [...] Diese Hand hängt wie tot an der betäubten Seite. – Wenn der ganze Körper so leicht dahinstirbt, wie diese Glieder (SS, V, 7, 29-8)

Košénina erklärt, dass es bei Saras Ende anders zugeht als bei den aufklärerisch vernünftigen, entsinnlichten Bühnentoden der Gottsched-Schule. Die sinnlichen, zum Teil gestisch sich ankündigenden Zeichen des nahen Todes haben mit dem übertrieben gestalteten, oftmals grausamen Märtyrer- oder Heldentod der Barockzeit nichts mehr zu tun. Gottsched verlegt die Sterbeszene selbst am liebsten hinter die Bühne. Auch dem vom Sterbenden völlig kontrollierten und von seinen endlosen vernünftigen Kommentaren begleiteten Tod nach den Idealen Gottscheds, ist der letzte Akt hier nicht ähnlich. Lessing stellt mit leisen Mitteln ein natürliches Sterben dar. Er wendet sich gegen das barocke Märtyrerdrama mit seinen übertriebenen und grässlichen Todesszenen. Der Autor stellt sich auf die Seite der Gemäßigten. Nicht nur die verbesserte Mitleidswirkung spricht für die von Lessing gewählte Darstellung, sondern auch seine Überzeugung des gänzlich entdämonisierten Todes an sich. Lessings Meinung nach hat das Sterben nichts Schreckliches. Entscheidend ist, wie die Sterbeszene auf der Bühne dargestellt wird. Hier ist zu bedenken, dass Sara bis auf den missglückten Versuch, ihrem Vater zu Füßen zu fallen, an den Lehnstuhl gefesselt bleibt.⁷⁰

Sara: Jetzt, mein Vater, oder niemals. Bald werde ich nicht mehr sein! Zu glücklich, wenn ich noch einige Augenblicke gewinne, Ihnen die Empfindungen meines Herzens zu entdecken. Doch nicht Augenblicke, lange Tage, ein nochmaliges Leben würde erfordert, alles zu sagen, was eine schuldige, eine reuende, eine gestrafte Tochter, einem beleidigten, einem großmütigen, einem zärtlichen Vater sagen kann. (SS, V, 9, 13-20)

Obwohl ihr der liebevolle Vater alles verziehen hat, oder gerade deswegen, möchte Sara ihm nochmals ihre große Dankbarkeit erweisen. Sie ist sich völlig darüber bewusst, dass sie in wenigen Augenblicken sterben wird. Sie fühlt sich noch immer schuldig und möchte sich vor seine Füße niederlassen, aber in diesem Moment ist das nicht mehr möglich, weil ihr gemarterter Körper schon zu schwach ist. In den Regieanweisungen wird Saras Sterben folgend beschrieben:

(indem sie unwillig aufsteht) (SS, IV, 8, 23), *(schwach in einem Lehnstuhle)*

⁷⁰ Košenina 1995, S. 118-119.

(SS, V, 1, 4), (*Sie will aufstehen, und fällt aus Schwachheit in den Lehnstuhl zurück.*) (SS, V, 9, 2-4), (*Indem sie es nochmals versuchen will, vor [Sir William] niederzufallen.*) (SS, V, 9, 10-11)

Saras Empfindungen äußern sich unwillkürlich auf der Körperoberfläche. Ihre Fragilität wird durch ihre Neigung zu Ohnmachtsanfällen unterstrichen. Nach Košenina lässt sich die Protagonistin Zeit beim Sterben. Von Marwood vergiftet, erwartet Sara ihren baldigen Tod, der sich früh ankündigt. Es beginnt mit der Ohnmacht, in die sie Marwoods Entdeckung und die Erinnerung an ihren schrecklichen Mordtraum versetzt. Ausgehend von den körperlichen Extremitäten schwinden die Kräfte, die eine willentliche Bewegung ermöglichen würden, bis endlich auch die Zentren der Sinneswahrnehmung erreicht werden. Das Gefühl des langsamen Sterbens der peripheren Organe sowie ihre zunehmende Schwäche antizipieren nahenden Tod. Im weiteren Verlauf nimmt Saras Schwäche ständig zu. Die aus den sterbenden Gliedern gewonnene Wahrnehmung ist schon so sensibilisiert, dass der Tod schon ganz nahe ist. Es folgen nur noch drei Worte, unterbrochen von einer kurzen – und gefolgt von der längsten möglichen Pause. Das Wort versiegt Sara noch vor dem Lebensatem.⁷¹

Sir William: Wir sollten dir Mut einsprechen, und dein sterbendes Auge spricht ihn uns ein. Nicht mehr meine irdische Tochter, schon halb ein Engel, was vermag der Segen eines wimmernden Vaters auf einen Geist, auf welchen alle Segen des Himmels herabströmen? Lass mir einen Strahl des Lichtes, welches dich über alles Menschliche so weit erhebt. [...]

Sara: [...] Mein Auge bricht – Dies war der letzte Seufzer! [...] Der Augenblick ist da! Mellefont – mein Vater –

Mellefont: Sie stirbt! – Ach! diese kalte Hand noch einmal zu küssen (SS, V, 10, 18-27)

5.2 Marwood

In diesem Trauerspiel ist Marwood als eine Frau dargestellt, die nicht mit eigenen Augen schaut, sondern mit den Augen der Welt. Marwoods Wertsystem ist so bestimmt, dass die Ehre als Kategorie aus den Äußerlichkeiten des mondänen Lebens hervorgeht. Diese Lebensauffassung ist die grundlegende Verbindung zwischen ihr und Mellefont, ihrem ehemaligen Liebhaber. Ihre

⁷¹ Košenina 1995, S. 117-118.

voreheliche Sexualbeziehung zu Mellefont placiert Marwood in die Sphäre unreiner Sünderin, die dem Eva-Diskurs angehört. Sie ist verletzt, weil ihr ehemaliger Geliebter sie verlassen hat. Nachdem sie verlassen worden ist, greift diese reife lasterhafte „Eva“ zur Rache. Sie wird zu einer von Eifersucht und Rache getriebenen Frau, die auch bereit ist ihre Tochter zu töten. In Marwood entfaltet sich der Zerstörungswille und schließlich ermordet sie Sara, ihre junge Rivalin. Wut und Rache haben diese ekelige Frau zu einer Mörderin gemacht.

5.2.1 Die lasterhafte Frau

Mellefont: [...] Eine buhlerische Marwood führte mich in ihren Stricken, weil ich das für sie empfand, was so oft für Liebe gehalten wird, und es doch so selten ist. (SS, I, 7, 36-2)
 [...] Sie ist die Schande ihres Geschlechts (SS, II, 6, 27-28)
 [...] Sie sind eine wollüstige, eigennützige, schändliche Buhlerin, die sich itzt kaum mehr muss erinnern können, einmal unschuldig gewesen zu sein. (SS, II, 7, 14-16)

Marwood ist als negative lasterhafte Kontrastfigur zur tugendhaften Sara dargestellt. Die unsittliche Rivalin Saras wird mit den Attributen Egoismus, Wollust und Verstellung eingeführt. Janz bemerkt, dass sie von außen den Konflikt in das Drama trägt, damit sich an ihm die Tugend als mitleidvolles Verhalten bewähren kann. Diese gleichzeitig kluge und schöne Frau ist auch gefährlich, unwiderstehlich und unheilbringend. Sie besitzt alle Attribute, die in der femme fatale zusammengefasst sind. Marwood wird als Eva, als Schlange, als Furie bezeichnet. In Marwood sind aber nicht nur negative Laster sondern auch die positiven Züge der Figur inkorporiert. Ihre Ambivalenz ist interpretationsbedürftig.⁷² Im Laufe der Handlung schreiben andere Figuren Marwood eine Reihe von Lastern zu:

böse Marwood (SS, I, 2, 33/ V, 1, 18), eine buhlerische Marwood (SS, I, 7, 36), Frevlerin (SS, I, 9, 26), Mörderin (SS, II, 3, 30/ V, 10, 7), Schlange (SS, II, 3, 13), gefährliche Marwood (SS, II, 4, 9), barbarische Marwood (SS, II, 4, 31), Niederträchtige (SS, II, 7, 7), unsinniges Weibsbild (SS, II, 7, 17), Furie (SS, II, 8, 3), vortreffliche Lady (SS, III, 5, 12), Verräterin (SS, IV, 3, 4), Wespe (SS, IV, 3, 32), grausame Lady (SS, IV, 8, 17), Lasterhafte (SS, IV, 8, 22), unglückliche Marwood (SS, IV, 8, 9), mörderische Retterin

⁷² Janz, Rolf-Peter: „Sie ist die Schande ihres Geschlechts“. Die Figur der femme fatale bei Lessing. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 23 (1979), S. 207-221, hier: S. 208-210.

(SS, IV, 8, 17), Törichte (SS, IV, 9, 29), Verleumderin (SS, V, 4, 18-19), tobende Marwood (SS, V, 4, 2), Unverschämte (SS, V, 4, 25), der weiblichen Ungeheuer größtes (SS, V, 5, 14-15).

Nach Janz bekennt sich Marwood offen zu ihrer Lust und durchbricht die Normen der väterlichen Autorität. Sie ist Mellefont's Kreatur nur insoweit, als sie nach seinem Wunsch auf die Legalisierung ihrer Beziehung verzichtet und den sozialen und psychischen Preis seines Rückzugs zu tragen hat. Marwood kämpft gegen das ihr zugedachte Schicksal der verlassenen Frau. Solche Frau darf nach der Entscheidung des Mannes gegen sie weder emotionale, noch materielle Ansprüche geltend machen. Da sie die sozialethische Normen durchbricht, die im Namen von Natur und Vernunft formuliert sind, wird sie als rächende Frau verdammt und sie verliert ihren Verstand. Sie sagt Wahrheit, auch wo sie von Sinnen zu sein scheint. Erst ihr Widerstand gegen das ihr gesellschaftlich zugedachte weibliche Schicksal erklärt ihren heroischen Charakter.⁷³ Marwood's weibliche Natur wird in den Regieanweisungen folgend dargestellt:

(die [Mellefont] mit offenen Armen lächelnd entgegenrennt) (SS, II, 3, 28-29); *(vertraulich)* (SS, II, 3, 19); *([Mellefont] hält sie zurück, indem sie sich niederwerfen will)* (SS, II, 4, 8-9), *(die [Mellefont] umarmt)* (SS, II, 4, 16), *(nachdem sie tief Atem geholt)* (SS, II, 5, 13), *(sie setzt sich)* (SS, II, 5, 15), *(verächtlich)* (SS, II, 5, 31), *(sie steht auf)* (SS, II, 6, 26), *(hastig)* (SS, II, 6, 4), *(die [Mellefont und Arabella] zurückhält)* (SS, II, 6, 22), *(spöttisch)* (SS, II, 7, 9), *(Sie geht mit einem Dolche, den sie aus dem Busen reißt, auf [Mellefont] los.)* (SS, II, 7, 13-14), *(mit gerungenen Händen)* (SS, II, 7, 20), *(kalt)* (SS, III, 5, 1), *(Zur Marwood, welche in Gedanken steht.)* (SS, III, 5, 12-13), *(betroffen)* (SS, III, 5, 21), *(Sie nimmt den Brief.)* (SS, III, 5, 16), *(Marwood liest für sich.)* (SS, III, 5, 28), *(spöttisch lächelnd)* (SS, IV, 4, 24), *(die einige Schritte stolz zurücktritt und die Sara liegen lässt)* (SS, IV, 8, 9-10).

Wosgien hält, dass es Mellefont's alte Geliebte als adliger Frau möglich ist, unbefangen über Sexualität zu reden. Ihr offener Umgang mit Sexualität wird von ihrer Umgebung nicht positiv gesehen. Als Frau fordert sie sogar auf ein Selbstbestimmungsrecht über ihre Leidenschaft. Ihre Verärgerung ist verständlich, weil sie sich bis jetzt Mellefont und seinen zahlreichen Affären gegenüber sehr tolerant gezeigt hat. Diesmal fühlt sie sich von Sara bedroht, weil Mellefont sich in Sara verliebt hat. Marwood's toleranter und freizügiger Umgang mit Sexualität lässt sich aus ihrer familiären Situation erklären. Als Witwe ist sie völlig autonom

⁷³ Janz 1979, S. 207-221, hier: S. 213-214.

und keiner väterlichen Autorität unterstellt. Die adelige Marwood ist allein um ihren guten Ruf besorgt. Ihre adelige Herkunft ermöglicht ihre offene Haltung gegenüber Sinnlichkeit. Sie wird als *femme fatale* dargestellt, deren Attraktivität betont wird. Ihre gefährliche weibliche Macht zeigt sich vor allem in der Erotik ihres Blickes.⁷⁴

Hannah: Ach, Madam, was sind Sie für eine Frau! Den möchte ich doch sehn, der Ihnen widerstehen könnte. (SS, II, 5, 19-20)

Norton: [...] Es wird [Marwood] einen Blick kosten, und [Mellefont liegt] wieder zu ihren Füßen. (SS, I, 9, 3-4)

Mellefont (*beiseite*): Die Mörderin, was für ein Blick! (SS, II, 3, 30)

Für Marx widersetzt sich Marwood einer Identifikation mit dem Fremdbild, indem sie das widersprüchliche Verhältnis von Frau und Repräsentation bloßstellt. Sie unterscheidet zwischen ihrem Selbstbild und der männlichen Projektion von Weiblichkeit. Marwood ist sich darüber im Klaren, dass sie als Subjekt erotischer Faszination ein Objekt männlicher Imagination ist. Sie weiss auch, dass eben diese Rollenverteilung ein klassisches Muster männlicher Verteidigungsstrategie ist. Marwood beschreibt die männliche Doppelmoral, die das Frauenbild in Heilige und Hure spaltet, und erkennt die narzisstische Natur männlicher Liebe. Die Tatsache, dass sie für Mellefont Angst- und Wunschbild zugleich ist, verleiht ihr sowohl abscheuliche als auch faszinierende Charakterzüge.⁷⁵ Marwood formuliert hier die Opposition der Frauenfiguren in den Eva-Maria-Diskurs und kritisiert die Doppelmoral, die hinter diesem Frauentausch steckt.

Marwood: [...] Ihr Mannspersonen müsst doch selbst nicht wissen, was ihr wollt. Bald sind es die schlüpfrigsten Reden, die buhlerhaftesten Scherze, die euch an uns gefallen; und bald entzücken wir euch, wenn wir nichts als Tugend reden, und alle sieben Weisen auf unserer Zunge zu haben scheinen. Das Schlimmste aber ist, dass ihr das eine sowohl als das andere überdrüssig werdet. Wir mögen närrisch oder vernünftig, weltlich oder geistlich gesinnet sein: wir verlieren unsere Mühe, euch beständig zu machen, einmal wie das andere. (SS, II, 3, 19-28)

Stephan betont, dass die selbstbewusste, verlassene Mätresse die Angriffe Mellefonts als Eingriff in ihre persönliche Sphäre zurückweist. Sie entzieht sich dem in aller Ausführlichkeit geführten Diskurs über weibliche Unschuld in einer entscheidenden Weise. Diese Mätresse setzt sich als autonomes, vom Mann

⁷⁴ Wosgien 1999, S. 168-169.

⁷⁵ Marx 1999, S. 70-72.

unabhängiges Wesen. Sie verfügt frei über die eigene Sexualität und durchschaut die Doppelmoral der Männer. Marwood erkennt und benennt einen Mechanismus, der als Spaltungsvorgang der Frau in Hure und Heilige bekannt ist. Obwohl sie ihren eigenen Weg zu finden versucht, scheitert sie, weil sie in die Rolle der bösen, verbrecherischen Gegenspielerin zur tugendhaften Sara angepasst wird. Mellefont versucht seine ehemalige Geliebte zu verletzen, da sie dem Bild der bösen Buhlerin entspricht. Lessing aber hat sie mit Charakterzügen wie aktiv, witzig, klug und schlagfertig ausgestattet.⁷⁶ Die verlassene Geliebte spricht zu ihrer Rivalin und klärt über ihre beiden Lagen auf. Es ist eine Rechtfertigung des weiblichen Geschlechts.

Marwood: [...] Wir Frauenzimmer sollten billig jede Beleidigung, die einer einzigen von uns erwiesen wird, zu Beleidigungen des ganzen Geschlechts und zu einer allgemeinen Sache machen, an der auch die Schwester und Mutter des Schuldigen, Anteil zu nehmen, sich nicht bedenken müssten. (SS, IV, 8, 5-10)

Marwood selbst trägt eine Maske und befindet sich in einer Rolle, die sie überhaupt nicht gern spielt. Košenina bemerkt, dass sie ständig mit der Verstellung der anderen Personen rechnet und forscht deren Mienen und Gebärden unentwegt aus. Marwood begegnet unverstellt nur ein einziges Mal und reflektiert in diesem Moment über die Verstellungskunst. Da sie gleich darauf sich nahende Personen wahrnimmt, muss sie diese ihre kurzfristig eingenommene authentische Haltung wieder aufgeben, um sich in eine der Situation angepasste neue Rolle zu begeben. Obwohl Marwood die Verstellung hasst, bleibt diese ihre einzige Waffe. Zu anderen, wirksameren Mitteln hat sie nämlich keinen Zugang. Diese lasterhafte Frau bezieht sich ausschließlich auf die willkürliche Gesichtsmimik. In der Probegestikulation zeigt sich, wie genau Marwood die Mienen beherrscht, die willkürliche, künstlich hervorgerufene Züge sind. Die natürlichen Gebärden, die sich durch den menschlichen Willen kaum beeinflussen lassen, werden von ihnen unterschieden. Die nicht verstellbaren Ausdrücke der Körpersprache werden zu einem Spiegel der Seele.⁷⁷

Marwood (*Indem sie um sich herum sieht*): Bin ich allein? – Kann ich unbemerkt einmal Atem schöpfen, und die Muskeln des Gesichts in ihre

⁷⁶ Stephan 2004, S. 13-14, 26.

⁷⁷ Košenina 1995, S. 59.

natürliche Lage fahren lassen? – Ich muss geschwind einmal in allen Mienen die wahre Marwood sein, um den Zwang der Verstellung wieder aushalten zu können. – Wie hasse ich dich, niedrige Verstellung! Nicht, weil ich die Aufrichtigkeit liebe, sondern weil du die armseligste Zuflucht der ohnmächtigen Rachsucht bist. Gewiss würde ich mich zu dir nicht herablassen, wenn mir ein Tyrann seine Gewalt, oder der Himmel seinen Blitz anvertrauen wollte. – Doch wann du mich nur zu meinem Zwecke bringst! [...] Still! sie kommen. Ich bin nun nicht mehr Marwood; ich bin eine nichtswürdige Verstoßene, die durch kleine Kunstgriffe die Schande von sich abzuwehren sucht; (SS, IV, 5, 7-32)

Für Michelsen ist Marwood die Meisterin in der Kunst der Verstellung, die ihren Mienen, je nach dem Erfordernis der Situation, vermag. Sie ist ein Werkzeug in der Hand des Lasters geworden. Auch die Tränen stehen ihr auf Wunsch zur Verfügung. Marwood hat keine echten Tränen, sondern nur gespielte.⁷⁸ Sie erwartet Mellefont und versucht ihn wieder für sich zu gewinnen. Wie eine Schauspielerin benützt sie ihren Körper um Mellefont zu manipulieren. Ihre Körpersprache hat aber keine klare Beziehung zu ihren Emotionen. Absichtlich missinterpretiert sie Mellefonts Worte und versucht ihn zu verführen. Sie stellt sich als typisches weibliches Opfer des männlichen Verführers dar. Gleichzeitig wirkt Marwood aber auch als ein männlicher Verführer, der mit seinen Emotionen in dem bestimmten Moment manipuliert. Sie weint um Mitleid zu erregen, aber ihre Tränen haben keine Wirkung mehr auf ihren ehemaligen Liebhaber.

Marwood: [...] Ach ich Unglückliche, dass ich weniger ausdrücken kann, als ich fühle! – Sehen Sie, Mellefont, sehen Sie, dass auch die Freude ihre Tränen hat? Hier rollen sie, diese Kinder der süßesten Wollust! – Aber ach, verlorene Tränen! seine Hand trocknet euch nicht ab.

Mellefont: Marwood, die Zeit ist vorbei, da mich solche Reden bezaubert hätten. (SS, II, 3, 6-13)

Wosgien meint, dass Lessing nicht nur Marwoods negative Eigenschaften zum Vorschein zu kommen lässt, sondern auch ihre menschliche Seite. Die Darstellung ihrer Vorgeschichte im vierten Akt führt zu einer Verbesserung des bis dahin überwiegend negativen Marwoodbildes. Bevor sie Mellefont kennenlernte, war Marwood eine junge Witwe aus gutem Geschlecht, der es nicht an Schönheit, sondern an Reichtum fehlte. Mellefont macht ihr einen

⁷⁸ Michelsen, Peter: Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen und Neumann 1990, S. 201-202.

Heiratsantrag, den er nicht einlöst. Gerade Mellefonts treuloses Verhalten steigert und verschärft ihr negatives Bild. Mellefont, also leistet zu Marwoods Verwandlung einen wesentlichen Beitrag. Trotz all Lessings Bemühungen, Marwood positiver zu zeichnen, wird es konstatiert, dass sie eine negative Figur ist. Sie lässt sich von niederen Affekten leiten. Marwood zeigt im Bezug auf den Giftmord nicht die Geringste Reue. Stattdessen rühmt sie sich triumphierend ihrer Tat und nimmt Ihre Tochter mit auf die Flucht.⁷⁹

Mellefont: Marwood, Sie reden vollkommen Ihrem Charakter gemäß, dessen Hässlichkeit ich nie so gekannt habe, als seitdem ich, in dem Umgang mit einer tugendhaften Freundin, die Liebe von der Wollust unterscheiden gelernt. (SS, II, 3, 12-16)

Die leidenschaftliche Marwood wird in jeder Hinsicht als äußerst lasterhaft beschrieben. Wosgien erklärt, dass Sie fast ausschließlich aus Mellefonts Perspektive dargestellt wird. Sara hat ebenfalls ein sehr negatives Marwood-Bild. Für sie ist Marwood eine lasterhafte Buhlerin. Sara bemüht sich nicht, eine andere Perspektive von Marwood zu gewinnen, sondern übernimmt mit ihrem harten Urteil Mellefonts Perspektive. Mellefont und Sara bewerten Marwood deshalb als lasterhaft, weil sie sich offen zu ihrer Lust bekennt. Auf Schamhaftigkeit legt sie nur wenig Wert. Die Deutlichkeit, mit der sie Mellefont an den ersten gemeinsamen Liebesgenuss erinnert, gibt Aufklärung über ihre sexuelle Lust und Leidenschaftlichkeit.⁸⁰

Marwood: [...] Arm, verachtet, ohne Ehre und ohne Freunde, will ich es alsdann noch einmal wagen, Ihr Erbarmen rege zu machen. Ich will Ihnen in der unglücklichen Marwood nichts als eine Elende zeigen, die Geschlecht, Ansehen, Tugend und Gewissen für Sie aufgeopfert hat. Ich will Sie an den ersten Tag erinnern, da Sie mich sahen und liebten; an den ersten Tag, da auch ich Sie sahe und liebte; [...] an die zärtlichen Blicke, an die feurigen Umarmungen, die darauf folgten; [...] an das zitternde Erwarten der nahenden Wollust; an die Trunkenheit ihrer Freuden; an das süße Erstarren nach der Fülle des Genusses, in welchem sich die ermatteten Geister zu neuen Entzückungen erholten. (SS, II, 3, 27-11)

Für Woesler findet die innere Verfallenheit an die Leidenschaft bei Marwood auch im Körperlichen einen deutlichen Ausdruck. Sie verfällt in

⁷⁹ Wosgien 1999, S. 171-173.

⁸⁰ Wosgien 1999, S. 166-167.

Raserei, nicht nur zu dem Zeitpunkt, als sie das Verbrechen vorbereitet. Marwood berauscht sich fast an der Vorstellung von der Ermordung ihres Kindes und stürzt sich, auf solche Weise aufgeputscht, mit dem Dolch auf den Geliebten. Ihre Raserei wendet sich zerstörerisch gegen ihre Umwelt. Sie lässt sich bis zum Mord treiben, wobei die Grausamkeit und das Blutrünstige als besonderer Zug hervortreten. Marwood ist nicht die verstoßene Gattin, sondern die verlassene Geliebte. Deswegen wird die Eifersucht die Triebfeder ihrer Wut.⁸¹

5.2.2 Marwood – Mellefont – Beziehung

Nach Janz ist Marwood für Mellefont Inkarnation unbeherrschter Natur, femme fatale, Angst- und Wunschbild zugleich. Sie stellt nicht nur seine sehnstüchtige Triebnatur dar, sondern auch die Verachtung, die die Tugendlehre über sie ausgesprochen hat. Marwoods negative Züge lassen sich zureichend nur erklären aus der Abwehr, die der Empfindsame seiner eigenen sinnlichen Natur gegenüber aufzubringen hat. Das Bild der gefährlichen femme fatale zeigt, wie verletzlich sogar fragwürdig das vermeintlich hochgeschätzte Tugendideal ist: „so ist die Tugend ein Gespenst“ (SS, I, 7, 16). Saras Vergebung am Ende des Trauerspiels kommt als Tugenddemonstration und ist auch sichtbares Zeichen der Marwoods Rehabilitation. Marwood verdient Mitleid wie Sara, weil auch sie das Unglück trifft. Marwood lässt sich erst zur femme fatale werden, zu jener Frau, die Sara und Mellefont zum schlimmen Schicksalsschlag wird.⁸²

Mellefont: [...] Was Sie noch von mir verlangen? Aber sagen Sie es nur ohne dieses Lächeln, ohne diesen Blick, aus welchem mich eine ganze Hölle von Verführung schreckt. (SS, II, 3, 15-18)
[...] Ein tugendhafter Entschluss sichert mich gegen Ihre Zärtlichkeit und gegen Ihren Witz. Gleichwohl will ich mich beiden nicht länger aussetzen. [...] Ihnen alle Hoffnung auf meine Rückkehr in Ihre lasterhafte Sklaverei vernichten wird. (SS, II, 3, 10-17)

Die lasterhafte Marwood erwartet Mellefont im Negligee, nachdem sie ihm den Brief geschickt hat. Sie betreibt eine Form der Selbstreflexion, als sie von der Sichtbarkeit ihrer Gemütsverfassung ausgeht. Ganz erschöpft und verzweifelt bereitet sich Marwood auf das ersehnte Wiedersehen mit Mellefont vor. Sie

⁸¹ Woesler 1978, S. 75-93, hier: S. 85-87.

⁸² Janz 1979, S. 207-221, hier: S. 214-215.

scheint unsicher in ihrem Versuch Mellefont von ihrer Unschuld zu überzeugen. Wieder verbirgt sie ihre authentische Natur und kriecht hinter die Maske einer liebenswürdigen, sanften Frau.

Marwood: [...] Scheine ich dir nicht ein wenig unruhig, Hannah? Ich bin es auch. – Der Verräter! Doch gemach! Zornig muss ich durchaus nicht werden. Nachsicht, Liebe, Bitten, sind die einzigen Waffen, die ich wider ihn brauchen darf, wo ich anders seine schwache Seite recht kenne. (SS, II, 1, 12-17)

Für Wentzlaff-Mauderer wird Marwood in der nahenden Konfrontation mit ihrem früheren Geliebten nicht spontan. Sie agiert in strategischer Ausrichtung an dessen Schwächen und verhält sich deswegen ganz situativ. Marwood übt mit Hannah die adäquate Mimik für den Empfang Mellefont's. Sie zeigt ihre Stärke in dem sie souverän den eigenen Körperausdruck in der Regel beherrscht und auf diese Weise ihre Empfindungen verbirgt.⁸³ Nun gelingt es Marwood ruhig, anmutig, freudig, frei zu erscheinen. Aber folgende Passage zeigt deutlich ihre Unruhe, Trauer und Zwang, den sie sich antun muss. Es ist gleichzeitig Marwoods Verstellungsspiel und das Scheitern dieses Verstellungsspiels.

Marwood: [...] Wie soll ich ihn empfangen? Was soll ich sagen? Welche Miene soll ich annehmen? Ist diese ruhig genug? Sieh doch!
Hannah: Nichts weniger als ruhig.
Marwood: Aber diese?
Hannah: Geben Sie ihr noch mehr Anmut.
Marwood: Etwa so?
Hannah: Zu traurig!
Marwood: Sollte mir dieses Lächeln lassen?
Hannah: Vollkommen! Aber nur freier – Er kömmt. (SS, II, 2, 13-23)

Als Mellefont's Geliebte erfüllt Marwood den Status einer Mätresse. Sie hat Mellefont's Begehren erfüllt, ohne dafür das Gesetz der Ehe in Anspruch nehmen zu dürfen. Marwood hat ihm ihr Herz gegeben, ohne dafür die Hand zu verlangen, obwohl sie hoffte eines Tages seine Frau zu werden. Deswegen ist sie die Mutter eines unehelichen Kindes und die Mätresse zugleich. Saras Rivalin erkennt ihre dreifache Erniedrigung und schamlose Ungerechtigkeit, die ihr angetan wurde. Sie sieht sich erstens als liebende Frau, die nicht geheiratet wird, zweitens als Mutter ohne Rechte auf ihr Kind und drittens als Betrogene, der das Kind entführt

⁸³ Wentzlaff-Mauderer 2001, S. 79.

wird. Eigentlich ist Marwood in doppelter Hinsicht gefährlich: einerseits als Frau, die sich der Sexualkontrolle entzog, andererseits als Anti-Mutter.

Marwood: [...] Was geht dich meine Unschuld an, wann und wie ich sie verloren habe? Habe ich dir meine Tugend nicht preisgeben können, so habe ich doch meinen guten Namen für dich in die Schanze geschlagen. Jene ist nichts kostbarer, als dieser. [...] Mochte ich doch sein, wer ich wollte, ehe ich dich, Scheusal, kennen lernte; genug, dass ich in den Augen der Welt für ein Frauenzimmer ohne Tadel galt. (SS, II, 7, 27-2)

Als verlassene Geliebte und allein erziehende Mutter einer Tochter hat Marwood eine gemeinsame Vergangenheit mit Mellefont. Für Mellefont ist sie die Verkörperung des Bösen. Marx bemerkt, dass er die schrecklichsten Ausdrücke benötigt um sie zu beschreiben. Noch bevor Marwood den Giftmord an Sara begeht, nennt sie Mellefont Mörderin. Er benötigt die Dämonisierung Marwoods, um sich selbst von der Verantwortung an ihrem Verhalten zu entziehen. Wie sehr Marwood sich durch diesen Mann auf ein bestimmtes Bild festgelegt sieht, bestätigen ihre Worte. Sie bezeichnet das Verhältnis zwischen Männern und Frauen als ein Verhältnis zwischen Schöpfer und zu formendem Material. Das antike Motiv der Belebung einer weiblichen Skulptur mit Hilfe einer Gottheit wird von Marwood als Akt der Willkür männlicher Schöpferphantasien dargestellt.⁸⁴

Mellefont: [...] Ich muss Sie verlassen, Marwood, oder mich zu einem Abscheu der ganzen Natur machen. (SS, II, 3, 18-20)

Marwood (*die ihn zurückhält*): Sie müssen mich verlassen? Und was wollen Sie denn, das aus mir werde? So wie ich itzt bin, bin ich Ihr Geschöpf; tun Sie also, was einem Schöpfer zukömmt; er darf die Hand von seinem Werke nicht eher abziehn, als bis er es gänzlich vernichten will. (SS, II, 3, 23-28)

Nach Marx steht Marwood für sich selbst in der gesetzlosen gesellschaftlichen Position einer unverheirateten Frau. Ihre bedingungslose Liebe zu Mellefont zeichnet sich auf der Kontrastfolie der Tugend eigentlich nur als Wollust ab. Um Marwood als Geliebte loszuwerden, möchte Mellefont sie als eine Prostituierte mit Geld abzahlen. Marwood lehnt ein Prostitutionsverhältnis ab und wehrt die suggerierte Nähe zum bezahlten Sex ab. Mellefonts Umdeutung der

⁸⁴ Marx 1999, S. 67-70.

Mätressenwirtschaft in ein flaches Prostitutionsgeschäft markiert gleichzeitig die empfindsame Trennung von der Sexualität und Liebe.⁸⁵

Marwood: [...] Was den vornehmsten Punkt anbelangt, so wissen Sie wohl, dass alle die Geschenke, welche Sie mir gemacht haben, noch da sind. Ich habe Ihre Bankozettel, Ihre Juwelen, nie als mein Eigentum angesehen, und itzt alles mitgebracht, um es wieder in diejenigen Hände zu liefern, die mir es anvertrauet hatten.

Mellefont: Behalten Sie alles, Marwood.

Marwood: Ich will nichts davon behalten. Was hätte ich ohne Ihre Person für ein Recht darauf? (SS, II, 3, 28-1)

Janz betont, dass Marwood „mal verrucht, mal sittsam“ ist, weil es Mellefont's Wunschvorstellungen erforderlich machen. Mellefont glaubt, dass er Marwood verlassen muss, um sich selbst ändern zu können. Seine Auffassung von Marwood hat sich vollkommen verändert. Inbegriff freier Sexualität und animalischer Triebhaftigkeit, wusste er irren Seligkeiten zu genießen. Als seine ehemalige Geliebte erscheint sie ihm nun als Bedrohung, deren verführerischem Blick er nicht aushalten kann. Marwoods unheilvoller Charakter entsteht daraus, dass sie sich gegen ihre Entrechtung wehrte. Der entrechteten Frau müssen übermenschliche Kräfte zu Gebote stehen, um die Grenzen zu überschreiten, die der weiblichen Identität traditionell gezogen sind. Ihre leidenschaftliche Liebe, die auch in ihrer unbezwungenen Aggressivität erkennbar bleibt, ist das was Marwood auszeichnet.⁸⁶

5.2.3 Marwood als Mutter

Marwood und Mellefont haben zusammen eine Tochter. Marwood wurde mit Arabella unehelich schwanger und als böse Mutter dargestellt, weil sie Erotik für sich in Anspruch nimmt. Sie ist auch als eine bedrohliche Mutter dargestellt, die sich nicht weigern würde ihre Tochter umzubringen. Als Mutter ohne Tochter ist sie eine Figur ohne Machtpotential. Marwood erweckt mit ihrer Rachephantasie den Eindruck einer grausamen Mutter. Ihre Rache konkurriert immer wieder mit ihrer Mutterliebe.

⁸⁵ Marx 1999, S. 83.

⁸⁶ Janz 1979, S. 207-221, hier: S. 212.

Mellefont: [...] Die Gerechtigkeit wird einer so grausamen Mutter die mörderischen Hände schon zu binden wissen. (SS, II, 8, 8-10)

Marwood: [...] Wo kann Bella sicherer sein, als bei mir? Mein Mund tobt wider sie, und mein Herz bleibt doch immer das Herz einer Mutter. (SS, II, 8, 14-17)

Wosgien hält, dass Mellefonts alte Geliebte auch als eine leibliche Mutterfigur erscheint. Daher hält sie Mellefont für ungeeignet und völlig angemessen Arabella zu erziehen. Er entzieht Marwood das Kind, aber mit Hilfe einer List gelingt es Marwood ihre Tochter wieder zurückzuholen. Sie ist sicher, dass Mellefont zwischen ihr und Arabella einen enormen emotionalen Unterschied fühlt. Deshalb benutzt sie Arabella, um Mellefont wieder zu gewinnen. Nach kurzer Besinnung ändert er seine Haltung wieder und droht sich nun endgültig von Marwood abzuwenden. Sie würde am liebsten Arabellas Leben auslöschen, um Mellefont für immer vergessen zu können. So wird Arabella zu Marwoods Rachewerkzeug. Ihr skrupelloser Rachedurst disqualifiziert sie als Mutter, weshalb ihr die Gewalt über Arabella entzogen wird. Marwood ist die wahre Verkörperung der Anti-Mutter.⁸⁷

Marwood: [...] Zittre für deine Bella! Ihr Leben soll das Andenken meiner verachteten Liebe auf die Nachwelt nicht bringen; meine Grausamkeit soll es tun. Sieh in mir eine neue Medea!

Mellefont (*erschrocken*): Marwood – – (SS, II, 7, 26-30)

Kraft betont, dass unter den kinderlosen Mätressen Marwood eine Ausnahme ist. Trotzdem stellt sie den Gegentyp der idealen Mutter dar. Es gibt keine Antipathie gegen Marwood, weil eine Frau, die die Erotik und Macht für sich beansprucht, nur eine böse Mutter sein kann. Arabella wird heimlich vom Vater entführt, weil auf diese Weise eine uneheliche Mutter keineswegs zur Erzieherin werden kann. Lessing lässt sie den größten Teil des Vermögens ihres Geliebten durchbringen und er schreibt ihr mörderische Absichten und Rache zu. In ihrer Gefühllosigkeit benutzt sie ihre Tochter nur als Machtinstrument. Ein normales liebevolles Mutter-Tochter-Verhältnis ist hier unmöglich. Verzweifelt aber unbarmherzig, eröffnet Marwood ihrem Liebhaber ihren teuflischen Plan, die eigene Tochter zu töten.⁸⁸

⁸⁷ Wosgien 1999, S. 178-180.

⁸⁸ Kraft 1993, S. 35-52, hier: S. 50.

Marwood: Oder wenn du noch eine grausamere Mutter weißt, so sieh sie gedoppelt in mir! Gift und Dolch sollen mich rächen. Doch nein, Gift und Dolch sind zu barmherzige Werkzeuge! Sie würden dein und mein Kind zu bald töten. Ich will es nicht gestorben sehen; sterben will ich es sehen! Durch langsame Martern will ich in seinem Gesichte jeden ähnlichen Zug, den es von dir hat, sich verstellen, verzerren und verschwinden sehen. Ich will mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen, und das kleinste derselben auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts mehr sein wird, als ein empfindungsloses Aas. Ich – ich werde wenigstens dabei empfinden, wie süß die Rache sei!

Mellefont: Sie rasen, Marwood – – (SS, II, 7, 31-9)

Obwohl Senecas Drama *Medea* ein Vorbild für Lessing war, werden zwischen Medea und Marwood kleineren Unterschiede beobachtet. Woesler hält, dass Lessing seine Frauenfigur auch menschlich und natürlich darzustellen versucht. Marwood fürchtet sich vor Einsamkeit, da sie ihrer abnehmenden Ausstrahlungskraft bewusst ist. Medea und Marwood gleichen sich nicht nur in ihrem Tun, sondern ist auch ihr Inneres von verletztem Stolz und Rachewillen erfüllt. Die Art und Weise, wie Medea und Marwood ihr Vernichtungswerk in die Tat umsetzen, ähnelt sich. Lessing erkannte, dass Marwood ein Mord am eigenen Kind kaum noch zuzutrauen war. Sie nimmt Züge des normalen intrigierenden Bösewichts an. Um Marwoods Boshaftigkeit zu demonstrieren, gibt Lessing ihr wenigstens noch einen Mordversuch an. Auf der Bühne versucht sie Mellefont zu ermorden, aber am Ende vergiftet sie Sara.⁸⁹

5.2.4 Lady Solmes als Marwoods alter-ego

Marwood: [...] Marwood ist aus einem guten Geschlechte. Sie war eine junge Witwe, als sie Mellefont bei einer ihrer Freundinnen kennen lernte. Man sagt, es habe ihr weder an Schönheit noch an derjenigen Anmut gemangelt, ohne welche die Schönheit tot sein würde. Ihr guter Name war ohne Flecken. Ein einziges fehlte ihr: – Vermögen. Alles was sie besessen hatte, – und es sollen ansehnliche Reichtümer gewesen sein, – hatte sie für die Befreiung eines Mannes aufgeopfert, dem sie nichts in der Welt vorenthalten zu dürfen glaubte, nachdem sie ihm einmal ihr Herz und ihre Hand schenken wollen. (SS, IV, 8, 21-32)

⁸⁹ Woesler 1978, S. 75-93, hier: S. 81-83.

Nach Nolting ringt Marwood als Lady Solmes um Ausdruck ihrer selbst, aber es darf offensichtlich im Augenblick nicht sein. Sara spricht mit Lady Solmes über Marwood, weiss aber nicht, dass Lady Solmes eigentlich Marwood ist. Die Doppeldeutigkeit von Saras Erkenntnis liegt darin, dass sie jemanden verurteilen kann, den sie nicht kennt, der für sie nicht objektiv, aber sehr wohl anwesend ist. Lady Solmes bringt Sara zur Einsicht in den Zustand ihrer Identität. Sara erkannte schon im Traum eine „[ihr] ähnliche Person“. Verstellung und Wahrheit lassen sich für Marwood leicht vereinbaren. Es beginnt ein Spiel, indem sich Einer in den Anderen versetzt: in Sara, die von falschen Voraussetzungen ausgeht; in Marwood, die nicht anwesend zu sein scheint; in Lady Solmes, die überhaupt nicht existiert. Alle drei Figuren existieren jedoch in einem Gespräch. Marwood gewinnt ihr ungeheures Destruktionspotential durch Beherrschung einer gewissen Sprache, wodurch Sara manipuliert wird. Marwood selbst gibt sich aus eigenem Antrieb später zu erkennen.⁹⁰

Sara: Sie erzeugen mir allzu viel Ehre, Lady. Eine Schmeichelei, wie diese, würde mich zu allen Zeiten beschämt haben: itzt aber, sollte ich sie fast für einen versteckten Vorwurf annehmen, wenn ich Lady Solmes nicht für viel zu großmütig hielte, ihre Überlegenheit an Tugend und Klugheit eine Unglückliche fühlen zu lassen. (SS, III, 5, 29-35)

Als Lady Solmes spricht Marwood mit Sara über sich selbst in der dritten Person Singular. Wie eine gute Schauspielerin trennt sie ihre wahre Identität von der Rolle die sie spielt ab. Aber, nachdem sie den Brief von Saras Vater gelesen hat, zeigt Marwood ihr wahres Gesicht. Sie hoffte, Sir William wird seiner Tochter nicht vergeben können. Sie ahnt, dass sie Mellefont dadurch verliert und denkt fiebernd nach. Ihre waren Empfindungen kann sie nicht mehr beherrschen. Sie entwirft ihre Maske und zeigt körperlich, was sie innerlich momentan erlebt. Marwood alias Lady Solmes zittert zum ersten Mal. In diesem Moment versucht sie noch mit ihren Worte zu verstecken, was sie eigentlich fühlt.

Sara: Aber, Lady, Sie scheinen noch immer sehr nachdenkend, sehr traurig.-
Marwood: Nachdenkend, Miss, aber nicht traurig. (SS, III, 5, 17-19)
Sara (*indem ihr Marwood den Brief zurückgibt*): Was seh' ich, Lady? Sie haben sich entfärbt? Sie zittern? Was fehlt Ihnen? [...]
Marwood: Es ist nichts, Miss, als ein kleiner Schwindel, welcher vorübergehn wird. (SS, III, 5, 36-6)

⁹⁰ Nolting 1986, S. 153, 184.

Sara (*allein*): Die arme Lady! – Sie scheint die freundschaftlichste Person zwar nicht zu sein; aber mürrisch und stolz scheint sie doch auch nicht. (SS, III, 5, 19-21)

Marwoods starke seelische Erregungen finden ihren mimischen Ausdruck in Zittern, Blässe, Glut, Knirschen der Zähne und Starrheit der Augen. Sara begleitet es mit den Worten, wenn Marwood die Beherrschung verliert:

Sara: [...] Ich erschrecke, Lady; wie verändern sich auf einmal die Züge Ihres Gesichts? Sie glühen; aus dem starren Auge schreckt Wut, und des Mundes knirschende Bewegung – Ach! wo ich Sie erzürnt habe, Lady; so bitte ich um Verzeihung. Ich bin eine empfindliche Närrinn; was Sie gesagt haben, war ohne Zweifel so böse nicht gemeint. Vergessen Sie meine Übereilung. Wodurch kann ich Sie besänftigen? Wodurch kann auch ich mir eine Freundin an Ihnen erwerben, so wie sie Marwood an Ihnen gefunden hat? Lassen Sie mich, Lady, lassen Sie mich fußfällig darum bitten – (*indem sie niederfällt*). Um Ihre Freundschaft, Lady – Und wo ich diese nicht erhalten kann, um die Gerechtigkeit wenigstens, mich und Marwood nicht in einen Rang zu setzen. (SS, IV, 8, 31-8)

Košenina erklärt, dass erst wenn die Unterwerfung ihrer Gegnerin zu einem Höhepunkt gelangt, bekennt sich Lady Solms zu ihrer wahren Identität und zeigt, dass sie eigentlich Marwood ist. Nach den verbalen Beleidigungen, die Sara aus der Reserve locken, kostet sie ganz ohne Worte die Fülle ihres Triumphes aus. Marwood versucht nicht mehr ihren Zorn zu verbergen, sondern lässt ihn schrecklich auf ihrem Gesicht dominieren. Sara wird so stark in Angst und Schrecken von dem Eindruck ihrer von Wut entstellten Züge, ihres Glühens, ihres Zähneknirschens versetzt, dass sie sich vorbehaltlos durch die Unterwerfung zu schützen sucht. Sie fällt aber ausgerechnet Marwood zu Füßen und bittet um deren Freundschaft, mit der sie nicht zu vergleichen ist. Sara erkennt klar und benennt präzise den Affekt, der sich in Marwoods Gesicht spiegelt. Sie fürchtet, die Lady zornig gemacht zu haben. Hier porträtiert Lessing die versammelten Symptome des Zorns.⁹¹

⁹¹ Košenina 1995, S. 85.

6. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766)

Lessings Kunsttheoretischer Essay *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766 stellt eine Grundlage für die Analyse des Verhältnisses von Text und Bild dar. Lessing präsentiert sich hier als Aufklärer, Anthropologe, Körpertheoretiker, Bild- und Medientheoretiker. Mit diesem theoretischen Text verbindet er auch seine zwei Trauerspiele, nämlich *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti*. Während Sara ihre Seele durch den Text präsentiert, stellt Emilia ihren Körper durch das Bild dar. In *Emilia Galotti* ist das Bild in den Text inkorporiert und als Teil des Textes hat es seine Funktion. Der Text ist die Erstreckung in der Zeit und das Bild breitet sich im Raum aus. Das wichtigste Wirkungskonzept im Kontext der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts ist die ästhetische Illusion. Lessing hat es in seiner *Laokoon*-Vorrede als das gemeinsame Prinzip von bildender Kunst und Dichtung bestimmt:

Beide [Malerei und Poesie] stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt. (L, 3.)⁹²

Nach Košenina verbindet die Schauspielkunst die Anthropologie mit der dramatischen Literatur und die redenden mit den bildenden Künsten. Sie ergänzt die Vorteile der Poesie um die Vorzüge der Malerei. Die Poesie stellt eine Abfolge von Handlungen in der Zeit dar und die Malerei bildet Körper simultan im Raum ab. Der körpersprachliche Ausdruck der Darsteller oder die sprachlich schwer beschreibbare räumliche Komposition wird deshalb in theoretischen Werken durch die Illustration abgebildet. Im Theater werden effektvolle Schlussbilder im Stil von Gemälden nachzustellen versucht. Das Porträt und das belebte Sinnbild sind als Formen der bildlichen Gestaltung nicht lebendig. Sie repräsentieren verfestigte Formen, die mit der Körpersprache der Leidenschaften kaum noch etwas zu tun haben. Die bildende Kunst erleidet als nachahmende einen beträchtlichen Verlust an Authentizität.⁹³ Lessing weist darauf hin, dass die Darstellung körperlicher Schönheit der Malerei vorbehalten sein muss. Er stellt

⁹² Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart: Reclam 1987. Zitate aus dem theoretischen Text werden im folgenden Text mit der Sigle (L) und Seitenzahl nachgewiesen.

⁹³ Košenina 1995, S. 18.

das Porträt als künstlerische Gattung einmal in Frage aufgrund einer postulierten Ähnlichkeit zwischen Vorbild und Abbild:

Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal des Menschen überhaupt. (L, 15.)

Die meisten ästhetischen Schriften behaupten angesichts des Laokoon eine Entsprechung zwischen Seelenverfassung und körperlicher Erscheinung. Krüger-Fürhoff betont, dass Lessing dem klassizistischen Verständnis idealschöner Körperlichkeit treu bleibt. Sein *Laokoon* formuliert eine für das späte 18. Jahrhundert grundlegende Theorie des Künstevergleichs. Die Literatur als Kunst der Sukzessivität und mithin der Handlung wird von Malerei und Bildhauerei als Kunstformen der Simultanität unterschieden. Lessing verwendet den Schmerzenslaut des Laokoons als zentrales Beispiel für die Abgrenzung der schönen Künste sowohl untereinander als auch gegen ihr Anderes. Dieser äußert sich in der Dichtung als Schrei und in Malerei in der Öffnung des Mundes. Die Differenz zwischen einem sprachlich-akustischen und einem visuellen Phänomen steht zur Debatte. Die Literatur entfaltet immer nur transitorische Wirkungen, während die bildende Kunst besonders darauf bedacht sein muss, einen Moment auszuwählen, der kein Extrem darstellt.⁹⁴

Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. [...] dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden (L, 23.)

Für Prutti spielt in Lessings *Emilia Galotti* das im *Laokoon* postulierte Illusionsobjekt der Künste für die Genese des weiblichen Liebesobjekts eine zentrale Rolle. Das künstlerische Bild als anwesende Abwesenheit trifft genau die Wunschvorstellung des Prinzen und kompensiert dadurch die reale Abwesenheit des begehrten Objekts, die selbst erst durch dieses Kunst-Bild erzeugt wird. Bei seinem ersten Blick auf das weibliche Porträt wird die ästhetische Repräsentation vom Prinzen noch als unmittelbare Präsenz der Geliebten wahrgenommen. Was Lessing in der bildenden Kunst nur durch strikte Ausdrucksbeschränkungen gewährleistet sieht, ist der Illusionseffekt, der die Anwesenheit des Betrachters

⁹⁴ Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein 2001, S. 162-163.

vor dem Bild sichert. Lessings medienästhetisch fundierte Kritik an allen Versuchen zur Repräsentation abstrakter Inhalte in der Malerei legt die Vermutung nahe, dass es sich bei Contis Klage über die Deformation der künstlerischen Idee in ihrer praktischen Ausführung durch den Pinsel handelt. Er gestaltet in seinem Maler Conti eine Künstlerfigur, die ihren Verstand in erster Linie dazu benutzt, um die Striche ihres eigenen Pinsels und damit auch den Preis des angebotenen Kunstprodukts zu überhöhen.⁹⁵

Conti (*indem er das andere zurechtstellet*). Ich bitte, Prinz, dass Sie die Schranken unserer Kunst erwägen wollen. Vieles von dem Anzüglichsten der Schönheit liegt ganz außer den Grenzen derselben. – Treten Sie so! – (EG, I, 4, 23-26.)⁹⁶

Interessant ist der ästhetische Diskurs zwischen dem Prinzen und dem Maler in *Emilia Galotti*. Es ist deutlich, dass dieses Gespräch an Lessings *Laokoon* anknüpft. Nach Košenina werden in diesem theoretischen Text die in Contis angespielten Mängel der bildenden Kunst bei der Nachahmung der lebendigen Urbilder der Natur systematisch erörtert. Prinzen Meinung nach ist Contis Kunst vortrefflich durch die Vereinigung koexistierender Züge in einem einzigen ausgewählten Augenblick. Dieser Augenblick kann dem sukzessiven Gebärdenspiel die Rechnung nicht tragen und deshalb geschmeichelt erscheint. Der Schmeichelei in der bildenden Kunst entspricht die Trübung des physiognomischen Blicks. Der unbewegte Körper bleibt in der Körpersprache stumm. Die Poesie ist bei der Darstellung des Reizes bewegter Körper der Malerei überlegen und das Bild verteidigt die Domäne der in sich ruhenden Schönheit.⁹⁷

Conti: [...] Die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur, – wenn es eine gibt – das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft. (EG, I, 4, 3-7)

Košénina betont, dass Lessing die Zeichentheorie bei der Gegenüberstellung von Malerei und Poesie im *Laokoon* darstellt. Die bildende Kunst ahmt Körper im

⁹⁵ Prutti, Brigitte: Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen: *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, S. 18, 29-30.

⁹⁶ Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Anmerkungen von Jan-Dirk Müller. Stuttgart: Reclam 2001. Zitate aus dem Drama werden im folgenden Text mit der Sigle (EG) und Akt, Szene und Reihe nachgewiesen.

⁹⁷ Košenina 1995, S. 203-204.

Raum, in einem zeitlich prägnanten Augenblick nach. Die Poesie vermag hingegen durch Handlungen in zeitlicher Sukzession darzustellen. Die Malerei fügt sich der Schönheit als dem höchsten Gesetz, die Handlung ordnet sich unter die Kategorien des Ausdrucks und der Wahrheit. Die Schauspielkunst stellt die ideale Vermittlung zwischen diesen beiden Extremen dar. Sie möchte psychologisch motivierte Ausdruckshandlungen in zeitlicher Abfolge mit der Darstellung körperlicher Schönheit im Raum verbinden. In Lessings *Emilia Galotti* begegnet ein Spezialfall der theatralischen Aussöhnung von Malerei und Poesie durch zwei konkrete Bildnisse auf der Bühne. Die zwei Porträte dienen als Ausgangspunkt einer ästhetischen Reflexion, welche die Bedeutung der Schauspielkunst für das Stück zugleich theoretisch und praktisch propagiert.⁹⁸

7. Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti* (1772)

Im Unterschied zu Sara, die durch ihre Seele dargestellt ist, ist Emilia durch ihren Körper gezeigt. Der bedeutendste Punkt in diesem Trauerspiel ist die Existenz der Frau im Bild. Der weibliche Körper ist hier zum Bild gemacht und als das Bild in die Handlung einbezogen. Imaginäre, entkörperte und entindividualisierte Frauen werden nur durch die männliche Einbildungskraft zum Leben erweckt. Lessings Drama präsentiert drei Frauenfiguren: Emilia Galotti, deren Mutter Claudia und die Gräfin Orsina. Nach Košenina nutzt Lessing seine Überlegungen zur Ästhetik, um das für die tragische Verwirklichung ausschlaggebende unbedingte Verlangen des Prinzen nach Emilia und seine gleichzeitig erkaltende Zuneigung für Orsina anschaulich zu machen. Es vollzieht sich in dem Drama ein Paradigmenwechsel des Weiblichen von der autonomen, sexuell und gesellschaftlich aktiven Frau hin zur passiven, empfindsamen Frau.⁹⁹

In diesem Drama sind Emilia und Orsina gegensätzliche Frauenbilder. Mit dem Bild wird die Frau in ganz spezifischer Weise definiert und vom Subjekt zum Objekt gemacht. Der Maler Conti bringt dem Prinzen zwei Porträts. Auf einem ist die Gräfin Orsina, die ehemalige Geliebte des Prinzen, dargestellt, auf dem anderen Emilia Galotti, die er seit kurzem begehrt. Orsinas Porträt hat der Prinz

⁹⁸ Košenina 1995, S. 160.

⁹⁹ Košenina 1995, S. 203.

bestellt, aber er kauft Emilias Porträt, weil er mit diesem Bild begeistert ist. In dieser Bilderzählung wird die Figur der Emilia ästhetisiert. Der Frauentausch passiert durch das Gespräch zwischen dem Maler Conti und dem Prinzen. Beide Frauen sind noch nicht selbst aufgetreten, sie sind nur in den Bildern und in den Gesprächen präsent, die Conti und der Prinz Gonzaga über die Bilder führen.

7.1 Emilia Galotti

Emilia ist die Tochter des Obersten Odoardo Galotti bei Sabionetta, die in Guastalla mit ihrer Mutter Claudia wohnt. Obwohl Emilia die Protagonistin ist, ist sie das passive Zentrum des Dramas. Der Prinz richtet von Beginn an den Gestus seiner empfindsamen Liebe und seine unkontrollierten Affekte auf Emilia. Am Morgen hat er mit Emilia in der Messe gesprochen und am Nachmittag hat er sie auf seinem Lustschlosse. Es ist der Prinz, der Emilias Tugend und Ehre gefährdet. Emilia reagiert unsicher und ängstlich auf die Begegnungen mit dem Prinzen. Sie fühlt sich vom Prinzen und von ihren eigenen Wünschen wie von Gespenstern verfolgt. Mangel an Alternativen empfindet Emilia die Vorstellung, eine Mätresse des Prinzen zu werden, nicht als eine Befreiung von einer restriktiven Sexualmoral, sondern als Untergang, als ein bedrohliches Identifikationsangebot. Emilia fühlt sich schuldig und nimmt die Rolle des Opfers an. In den Regieanweisungen wird Emilia folgend gezeigt:

(außer Atem) (EG, III, 4, 16); *(stutzend)* (EG, III, 4, 1); *(äußerst bestürzt)* (EG, III, 4, 30); *(unentschlossen)* (EG, III, 5, 20); *(Die Hände ringend.)* (EG, III, 5, 26); *(die vor ihm niederfällt)* (EG, III, 5, 29); *(Sie will sinken, und er fasst sie in seine Arme.)* (EG, V, 7, 25-26); *(Sie stirbt, und er legt sie sanft auf den Boden.)* (EG, V, 8, 11-12)

Emilia ist als Opfer durch das ganze Drama gezeigt, weil sie die Frau, die Tochter, die Braut und die potentielle Mätresse ist. Emilias Funktion ist hier vielfältig. Für Kaarsberg Wallach ist sie Symbol der bürgerlichen Ehre, schönster Besitz des Vaters, Objekt des männlichen Begehrens und Ort des Konfliktes, der zwischen den Klassen ausgetragen wird. Emilia ist das einzige Kind. Sie ist jung, schön, unschuldig, passiv und voller Vertrauen. Diese Charaktereigenschaften

erscheint ihr Geopfert werden als besonders drastisch und ungerecht.¹⁰⁰ Der Prinz dringt in die Familie Galotti ein und stellt eine Bedrohung der Tochter dar. Emilia reagiert nicht erotisch auf den Prinzen, sondern hat Angst vor ihm. Gonzaga will sie um jeden Preis besitzen. Alle Rollen, durch die Emilia präsentiert ist, enden mit ihrem Tod.

7.1.1 Emilias Porträt

Girschik betont, dass der Maler Conti dem Prinzen die Kopie Emilias Porträts zeigt, ohne zu wissen, dass der Prinz Emilia bereits begegnet und in Liebe zu ihr entbrannt ist. Während es dem Maler bei der Betrachtung des Bildes um Fragen und Probleme der künstlerischen Nachahmung geht, sieht der Prinz in dem Porträt einen anderen Typus der Nachahmung verwirklicht. Die Entsprechung der bildlichen Darstellung Emilias zu den Ausgeburten seiner Phantasie rufen in Gonzaga Rührung hervor. Er beschließt vom Maler ein professionelles Urteil über den Rang der Schönheit Emilias einzuholen. Der Prinz sichert sich den Besitz Emilias zuerst symbolisch durch die Kopie ihres Bildes.¹⁰¹

Der Prinz: Was seh ich? Ihr Werk, Conti? oder das Werk meiner Phantasie?
– Emilia Galotti! (EG, I, 4, 25-26)

Conti: Wie, mein Prinz? Sie kennen diesen Engel? (EG, I, 4, 27)

Der Prinz: Bei Gott! wie aus dem Spiegel gestohlen! (*Noch immer die Augen auf das Bild geheftet.*) (EG, I, 4, 1-2)

Košenina bemerkt, dass bevor Emilia die Bühne betritt, gilt es die Vorstellung des Zuschauers von ihrer Schönheit aus der Perspektive des Prinzen zu erregen, um so zu demonstrieren, dass dieser bereits vor Liebe zu erblinden droht. Lessing lässt Emilias Porträt vor dem Prinzen und damit zugleich vor dem Publikum erscheinen. Auf diese Weise kann das Publikum die doppelte Vermittlung durch Beobachtung des Porträts und der äußerst ausdrucksvollen körpersprachlichen Rede des Prinzen verfolgen. Das Abbild der begehrten Frau bannt seinen Blick so stark, dass er weder hört noch sieht. Er starrt darauf, ohne

¹⁰⁰ Kaarsberg Wallach, Martha: Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter. In: Kraft, Helga / Liebs, Elke (Hg.): Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart: Metzler 1993, S. 53-72, hier: S. 55.

¹⁰¹ Girschik, Christoph: Liebe und Gewalt als Korrelate patronomer Herrschaft. Münster: Lit-Verl. 1994, S. 58.

die ihn umgebende Realität überhaupt noch wahrzunehmen. Der Prinz bietet Conti jeden gewünschten Betrag für das Porträt. Die Kunst scheint ihm die Natur selbst zu sein. Er sieht nicht das Bild, sondern einen Spiegel seiner liebevollen Ideen und Gefühle.¹⁰²

Der Prinz: Also, Conti, rechnen Sie doch wirklich Emilia Galotti mit zu den vorzüglichsten Schönheiten unserer Stadt? (EG, I, 4, 26-28)

Der Prinz: Aber dieses bleibt hier. [...] auch lässt man das nicht aufhängen; Sondern hat es gern bei der Hand. (EG, I, 4, 24-26)

Conti: Sollte ich doch nun bald fürchten, Prinz, dass Sie so, noch etwas anders belohnen wollen, als die Kunst. (EG, I, 4, 33-34)

Nach Girschik ist der Blick des Prinzen auf Emilias Porträt aus bürgerlicher Sicht von den jeweiligen Affekten des Prinzen und den Funktionen der repräsentativen Hofhaltung bestimmt. Sein Blick auf die bürgerliche Schöne erfährt deutliche Kritik, da er seine Gunst mit dem Gedanken an eine neue Mätresse verbindet, die ihm neben der Befriedigung seiner Sinnlichkeit auch zur höfischen Repräsentation dienen soll. Lessing führt das Motiv Emilias Porträt konsequent durch Orsinas Porträt ein. Damit weist er Emilia motivisch den Platz einer potentiellen Nachfolgerin der Orsina zu. Das Porträt Emilias und das Orsinas spiegeln sich motivisch ineinander, indem Emilia auf die Vergangenheit der Orsina weist, weil das Schicksal der in Ungnade gefallenen Orsina die potentielle Zukunft der Emilia als Geliebte des Prinzen vorausdeutet.¹⁰³ Der Prinz drückt die Spannung zwischen der begehrten Natur und dem schönen Schein der Kunst in seinem Monolog deutlich aus. Er bringt das stumme Bild zum Sprechen.

Der Prinz: (*Gegen das Bild.*) Dich hab ich für jeden Preis noch zu wohlfeil. – Ah! schönes Werk der Kunst, ist es wahr, dass ich dich besitze? – Wer dich auch besäße, schönres Meisterstück der Natur! – Was Sie dafür wollen, ehrliche Mutter! Was du willst, alter Murrkopf! Fodre nur! Fodert nur! – Am liebsten kauft' ich dich, Zauberin, von dir selbst! – Dieses Auge voll Liebreiz und Bescheidenheit! Dieser Mund! und wenn er sich zum Reden öffnet! wenn er lächelt! Dieser Mund! (EG, I, 5, 3-11)

Die reale Frau und ihr Bild scheinen sich zu decken besonders im Gonzagas Herzen. In der ganzen Szene spielt das Auge als Sinnesorgan eine wichtige Rolle. Das Porträt erfüllt das Begehren des Prinzen, solange er glaubt, dass der Besitz des Bildes dem Besitz der wahren Person gleichkommt. Gonzaga ist ganz in die

¹⁰² Košenina 1995, S. 204-206.

¹⁰³ Girschik 1994, S. 59.

Betrachtung von Emilias Porträt versunken. Aus den Regieanweisungen geht die starke Faszination hervor, die vom Emilias Bild auf den Prinzen ausgeht. Es ist eine Anziehungskraft, die sich gleichzeitig in Blicken, Gesten, Worten und Reflexionen ausdrückt.

Der Prinz (*ohne ein Auge von dem Bilde zu verwenden*) (EG, I, 4, 28-29.)
(*Noch immer die Augen auf das Bild geheftet.*) (EG, I, 4, 1-2)
(*indem er nur eben von dem Bilde wegblickt*) (EG, I, 4, 21)
(*die Augen wieder auf das Bild gerichtet*) (EG, I, 4, 33-34)

Emilias Porträt ist nach Prutti „eine künstlerische Liebeserklärung an die dargestellte Frau“¹⁰⁴. Der Maler spielt bei dem Bildwechsel eine wichtige Rolle. Stephan hält, dass Emilia Contis eigene Bewunderung erregt. Als Maler, der die Phantasien des Prinzen in Bildern versinnlicht und verlebendigt, ihnen erst eine Realität verleiht, ist er Liebhaber und Kuppler zugleich. Als Künstler verleiht der Maler den verborgenen erotischen Wünschen einen bildhaften Ausdruck. Emilias Porträt stellt auch Contis Wunschbild dar. Wie ein Liebhaber zergliedert er Emilia in ihre einzelnen Teile, besonders die schönen Details und genießt noch einmal die Erinnerung.¹⁰⁵

Conti: Ihre Seele, merk ich, war ganz in Ihren Augen. Ich liebe solche Seelen, und solche Augen. (EG, I, 4, 23-25)
Aber das muss ich Ihnen doch als Maler sagen, mein Prinz: eine von den größten Glückseligkeiten meines Lebens ist es, dass Emilia Galotti mir gesessen. Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit. (EG, I, 4, 3-10)

Stephan erklärt weiter, dass Conti sich für das Geld von Emilias Porträt trennt. Der Handel zwischen dem Prinzen und dem Maler zeigt die Rolle der Frau in dem Verhältnis zwischen Kunst und Herrschaft. Das Bild der Frau ist Wunsch- und Erinnerungsbild eines anderen, besseren Lebens. Es ist der gemeinsam geträumte Traum von Männern, die, ernüchtert vom gesellschaftlichen Alltag, einem Ideal nachjagen, das nur in ihren Köpfen existiert. Dabei wird die Rollenverteilung beachtet: der Maler setzt den Traum ins Bild um, der Prinz versucht, sich mit seinem Geld über den Besitz des Bildes nicht nur in den Besitz

¹⁰⁴ Prutti 1996, S. 25

¹⁰⁵ Stephan 2004, S. 16.

des Traumes, sondern auch in den Besitz des Originals zu setzen. Ins Bild gebannt kann die Frau zum Tauschobjekt zwischen zwei Männern werden. Gegen Geld wechselt sie ihren Besitzer. Sie gelangt aus dem Atelier des Malers in das Kabinett des Prinzen.¹⁰⁶

Nach Prutti ist Gonzaga ein unersättlicher Verbraucher von Frauenkörpern, der das erotische Abenteuer und die Fülle sexuellen Erlebens in der Abwechslung durch die Vielen sucht. Emilia stellt für ihn nur ein substituierbares Glied in einer potentiell endlosen Kette zu verführender Frauen dar. Zwischen dem Prinzen und Emilia gibt es ein neues Moment. Die Neuheit der Liebe des Prinzen zu Emilia besteht darin, dass Emilia aufgrund ihrer vom Prinzen imaginierten Vollkommenheiten diesen von der Lust am weiblichen Körper zu erlösen vermag und zur Geliebten wird. Die begehrte Frau als Geliebte ist nicht nur ein Erzeugnis väterlicher Erziehungsarbeit, sondern auch eine ästhetische Schöpfung der Kunst. Sie ist ein Bild der Schönheit und Unschuld der Natur. Odoardo und Conti vertreten beide den Anspruch, ein einzigartiges, moralisch und ästhetisch vollkommenes weibliches Wesen zu schaffen. Emilia ist ein künstlerisches Meisterwerk, dessen Vollkommenheit aber gleichwohl als authentisches Naturschönes deklariert wird. Die erzieherisch-ästhetische Mimesis des postulierten weiblichen Ideals macht Emilia, die reale Frau, zum repräsentativen Bild imaginierter Weiblichkeit.¹⁰⁷

In diesem Trauerspiel ist das Weibliche als entkörperlichte und entsexualisierte schöne Natur dekodiert. Dieses weibliche Ideal ist wirkungsästhetisch in den Dienst der Erzeugung tugendhafter Subjekte gestellt. Eine Transformation der entsprechenden Weiblichkeitsbilder lässt das neue Kunstwerk als ästhetisierte Natur erscheinen. Prutti hält, dass in der Entwicklung der Dramenhandlung die aufgrund der ästhetischen Repräsentation mit den erotischen Phantasien des Prinzen besetzte weibliche Figur in das heroische Wunschbild ihres Vaters transformiert wird. Odoardo hatte die Tochter als Gegenstand seines unbewussten inzestuösen Verlangens von Anfang an in ein asexuelles Tugendbild umzuschaffen gesucht. Der dramatische Konflikt im Drama erscheint im Wesentlichen von der erotischen Rivalität der männlichen Figuren getragen. Die tugendhafte Tochter ist als eigenständig handelndes Subjekt

¹⁰⁶ Stephan 2004, S. 17.

¹⁰⁷ Prutti 1996, S. 12-14.

in diesem Konflikt nur insoweit verwickelt, als sie im Schlussakt des Dramas an der Zerstörung ihres Körpers zugunsten eines väterlichen Vorbildes teilnimmt und solcherart zum Agens ihrer eigenen Verdinglichung wird.¹⁰⁸

Es wird gezeigt, wie das weibliche Tugendbild seinerseits eine Form des männlichen Begehrens erzeugt, dass gerade das Bild weiblicher Unschuld zum Wunschbild der männlichen Phantasie und zum Ort der erotischen Imagination macht. Der Prinz liebt nicht die reale Frau, sondern ihr Bild der Schönheit und Unschuld, das er in ihr verwirklicht glaubt. Nach Prutti bezeichnet Emilias einmalige direkte Begegnung mit dem Prinzen nur den Ausgangspunkt für die erotische Phantasienproduktion des Prinzen, in der er ein entsprechendes Wunschbild über Emilia entwirft. Das vom Maler erschaffene ästhetische visuelle Objekt, Emilias Porträt, wird vom Gonzaga als exakte Repräsentation seiner eigenen Vorstellung erlebt und erzeugt demnach entsprechende Phantasien der Lusterfüllung. Emilias Porträt ist eine Kopie im dreifachen Sinne: erstens, als Reproduktion eines Originalbildes, das sich im Besitz von Emilias Vater befindet; zweitens, als künstlerische Repräsentation der Wunschvorstellungen des Prinzen wie auch des Malers; und drittens, als Darstellung einer realen Person, der Dramenfigur Emilia Galotti als lebendes Original des Bildes.¹⁰⁹

Das Bild ist die begehrte Geliebte. Prutti betont, dass während des Tausches das Bild zum bloßen Stellvertreter erklärt wird, dem seinerseits ein abwesendes Urbild entspricht, das wiederum mit dem referentiellen Objekt der Darstellung gleichgesetzt wird. In diesem Prozess der mehrfachen Vertauschung kommt dem vom Maler produzierten Bild eine entscheidende Vermittlungsrolle zu, da sich in ihm die Wunschvorstellungen des Prinzen materialisieren und es gleichermaßen ein Signifikant dieser Wunschvorstellungen wie auch der realen Emilia ist. Mit dieser Verdoppelung entsteht eine Dialektik zwischen einerseits imaginärem und realem Original und andererseits der ästhetischen Repräsentation. Diese ästhetische Repräsentation hat zu Folge, dass Emilia als Referenzobjekt der Darstellung selbst Zeichencharakter gewinnt und der Phantasievorstellung des Prinzen und seines Ideals wird. Erstens, der Prinz sieht im Bild sein imaginäres Bild der Emilia und seine Verfügungsgewalt darüber. Er besitzt das Bild. Zweitens, der Prinz sieht in

¹⁰⁸ Prutti 1996, S. 4-7.

¹⁰⁹ Prutti 1996, S. 16-17.

der realen Person das mit seinen Phantasien besetzte Bild, das er auch zu besitzen wünscht. Emilia ist hier das ästhetische Meisterwerk.¹¹⁰

Prutti bemerkt, dass durch die völlige Abwesenheit des begehrten Objekts sich die erotischen Phantasien des Prinzen auszeichnen. Das visuelle ästhetische Objekt erfüllt eine Stellvertreter- und Brückenfunktion. Es ist der substitutive Körper des körperlosen Begehrens. Der Prinz bedarf vom erotischen Körperspiel zur Stimulation seines eigenen Begehrens eines weiblichen Liebesobjekts, das relativ unerreichbar bleiben muss, um überhaupt begehrenswert zu sein. Diese Abwesenheit wird kompensiert und erzeugt durch die sinnliche Präsenz des ästhetischen Objekts. Mit Hilfe einer imaginären Brücke zwischen Phantasie und Realität, ist die Lusterfüllung mit der realen Frau stets antizipierbar. Der Prinz kann sich seiner Macht über das belebte Phantasieobjekt, jederzeit vergewissern. Das ästhetische Moment der anwesenden Abwesenheit ist konstitutiv für die erotischen Phantasien des Prinzen. Es ist nicht mehr genug die Kopie zu haben, als er erfährt, dass Emilia in der Hand des Grafen Appiani ist. Ihre Heirat bezeichnet den Übergang zur Realität für den Prinzen.¹¹¹

7.1.2 Emilia unter drei Männern

Emilia, als eine tiefgläubige Katholikin, gehört wegen ihrer Frömmigkeit und Jungfräulichkeit zum Maria-Diskurs. Für Wosgien ist Emilias Unschuld zu Dramenbeginn noch nicht verloren, aber sie wird durch den Prinzen stark bedroht. Emilia hat starke Angst davor, eine potentielle Eva zu werden. Sie geht täglich in die Kirche, um diese Eva-Seite zu bekämpfen. An ihrem Hochzeitstag begegnet sie in der Kirche dem Prinzen, und nach dieser Begegnung kehrt sie verwirrt zu ihrer Mutter zurück. Emilia fühlt sich nicht mehr unschuldig, sondern als Mitschuldige. Sie war nicht stark genug, dem begehrenden Prinzen mit dem notwendigen Widerstand zu begegnen. Der mehrmalige Gebrauch des Personalpronomens „es“ während Emilias Schilderung der verdeckten Kirchenszene verweist auf ihre unbewussten sinnlichen Wünsche. Emilia übernimmt damit Züge der verführbaren Eva. Nur als Tote bleibt sie die

¹¹⁰ Prutti 1996, S. 18-19.

¹¹¹ Prutti 1996, S. 20-21, 32.

unschuldige asexuelle Frau. Sie behält im Tod die Reinheit Marias. Der innere Konflikt Emilias ergibt sich aus der Eva-Maria-Dichotomie.¹¹²

Emilia: [...] Es sprach von Schönheit, von Liebe – Es klagte, dass dieser Tag, welcher mein Glück mache, – wenn er es anders mache – sein Unglück auf immer entscheide. – Es beschwor mich – hören musst ich dies alles. Aber ich blickte nicht um; ich wollte tun, als ob ich es nicht hörte. (EG, II, 6, 22-27)

Emilias erster Eindruck beim Auftritt in der Mitte des zweiten Aktes ist körpersprachlicher Art. Der Prinz hat mit ihr in der Kirche gesprochen. Sie hat Angst vor ihm gehabt. Emilia konnte ihre Ohren nicht vor dem verführerischen Geflüster des Prinzen verschließen. Auf Seiten der Tochter hat die traumatische Erfahrung dieser Begegnung einen unmittelbaren Gedächtnisverlust zur Folge. In ihrem Bewusstsein bleiben nur die Wahns Spuren der körperlichen Nähe dessen zurück, der sich zuerst als schmeichelhafte Stimme und als körperliches Phantom bemerkbar gemacht hatte. Als Emilia ihn erkennt, bleibt sie zitternd. Ihre Mutter sieht wie sie zittert. Der in diesem Augenblick wahrgenommene Körperausdruck wirkt noch lange in Claudia nach. Schließlich berichtet sie von der unerwünschten Liebeserklärung des Prinzen in der Kirche.

Claudia: Ihrer Seele! – Sie ist in der Messe. (EG, II, 2, 25)

Emilia (*stürzt in einer ängstlichen Verwirrung herein*) (EG, II, 6, 12)

(*Indem sie den Schleier zurückwirft und ihre Mutter erblicket*) (EG, II, 6, 14-15)

Claudia: Und zitterst an jedem Gliede? (EG, II, 6, 19-20)

Emilia: Ach, meine Mutter! (*Sich ihr in die Arme werfend.*) (EG, II, 6, 25)

Ich zitterte, mich umzukehren. Ich zitterte, ihn zu erblicken (EG, II, 6, 32-33)

In Emilias erstem Auftritt berichtet sie ihrer Mutter von ihrer Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche. Nach Kublitz beschreibt sie sich in der verdeckten Handlung als stummes Objekt, damit sie die Liebesbeteuerungen des Prinzen nicht hören müsse, obwohl sie diese längst auch ihre Leidenschaften geweckt haben. Sie hat den einzigen Dialog mit dem Prinzen vergessen. Die Schamhaftigkeit ihrer Rede den Prinzen nicht nennen zu können verweist auf ein Begehren Emilias, auf ein anderes, ihr Unbekanntes, von dem sie aber weiß, dass

¹¹² Wosgien 1999, S. 162-163.

es der Quelle des Begehrens nicht standhalten könne.¹¹³ Emilia kann nicht mit dem Prinzen reden, weil sie Angst vor ihm und ihrem Begehren hat. Sie weiß nicht welche Forderungen der Prinz an sie stellen und welche Rechte sie dagegen setzen kann. Diese Begegnung ist für sie eine unerwartete und nicht glückliche Überraschung. Sie ist im Schock und deswegen zittert sie. Sie sollte an diesem Tag Appiani heiraten und nicht mit dem Prinzen reden. Emilia reagiert unsicher und ängstlich auf die Begegnung mit dem Prinzen.

Die Protagonistin erscheint am Rande eines Nervenzusammenbruchs bei ihrem ersten Bühnenauftritt als reale Person, weil sie, vom Liebesgeflüster des Prinzen in der Kirche bedrängt, vor ihm geflüchtet ist. Marx bemerkt, dass vom Prinzen und von ihren Gefühlen völlig überrumpelt, weiss Emilia aus Scham einfach nicht, wie sie sich in einer gewissen, für sie äußerst unangenehmen Situation verhalten soll. Scham ist hier nicht ein Zeichen für angeborene Keuschheit, für den Mangel an Begierde, sondern im Gegenteil ein Regulativ für das sexuelle Verlangen. Die Frau hat von Natur aus die gleichen Begierden wie der Mann, aber sie darf diese Gefühle nicht offen zeigen und ist deshalb gezwungen, diese indirekt zu formulieren. Emilia sieht sich in der Begegnung mit dem Prinzen einer Erfahrung ausgesetzt, in der ihr natürliches Empfinden von den normativen Forderungen deutlich abweicht. Empfindsamkeit und Unschuld erscheinen hier als zwei völlig entgegengesetzte Forderungen für die Einheit des weiblichen Charakters.¹¹⁴

Emilia: [...] Aha! (*Mit einem tiefen Atemzuge.*) [...] Was für ein albernes, furchtsames Ding ich bin! – Nicht, meine Mutter? – Ich hätte mich noch wohl anders dabei nehmen können, und würde mir ebenso wenig vergeben haben. (EG, II, 6, 4-8)

Nach Marx zeigt Emilias Reaktion auf das Hofieren des Prinzen ihre mangelnde Körperbeherrschung. Sie schlägt automatisch die Augen nieder und hat nicht die Kraft, dem Blick standzuhalten. Emilia ist in dieser Hinsicht völlig hilflos ihren Gefühlen ausgesetzt und kann diese nicht in eine kommunikable Form bringen. Emilias mangelnde Körperbeherrschung erscheint einfach und schlicht als Irritabilität und Nervosität eines als grundsätzlich schwach

¹¹³ Kublitz, Maria: Maskierungen des weiblichen Sprechens. Eine feministische Leseart der „Emilia Galotti“. In: Diskussion Deutsch 20/105 (1989), S. 4-18, hier: S. 15-16.

¹¹⁴ Marx 1999, S. 274-276.

vorausgesetzten weiblichen Körpers, der starke Stimuli und außergewöhnliche Eindrücke schlecht erträgt. Aus dieser medizinischen Perspektive heraus lässt sich in Emilias Körperverhalten die Sprache des Unbewussten als Hysterie diagnostizieren. Zu Hause angekommen, verliert sie endgültig die Kontrolle über ihren Körper. Es treten jene Blockadesymptome auf, die als typisch für die Krankheitsform der Hysterie gelten können.¹¹⁵

Emilia: [...] Er sprach; und ich hab ihm geantwortet. Aber was er sprach, was ich ihm geantwortet; – fällt mir es noch bei, so ist es gut, so will ich es Ihnen sagen, meine Mutter. Jetzt weiß ich von dem allen nichts. Meine Sinne hatten mich verlassen. – Umsonst denk ich nach, wie ich von ihm weg, und aus der Halle gekommen. Ich finde mich erst auf der Straße wieder; und höre ihn hinter mir herkommen; und höre ihn mit mir zugleich in das Haus treten, mit mir die Treppe hinaufsteigen -- (EG, II, 6, 32-5)

Marx hält, dass an Emilias natürliche Reaktion sich das für das Krankheitsbild der Hysterikerin symptomatische Zusammentreffen von Bewusstseins- und Sprachstörungen sowie körperlicher Ausfall festmachen ließen. Sprach- und Erinnerungsvermögen sind nicht mehr intakt. Es gelingt Emilia nicht, ihre Geschichte auch chronologisch zu erzählen. Eine solche hysterische Blockade der Artikulation indiziert ein unaussprechbares, unbewusst vorhandenes sexuelles Verlangen. Emilias Hysterie resultiert aus der schlichten Tatsache, dass sie mit der Sprache der Galanterie konfrontiert wird, in der das sprechende Ich sein Begehren artikuliert, ohne deshalb die bezeichneten Dinge in Besitz nehmen zu wollen. Emilias Sprachlosigkeit steht der Sprachmächtigkeit des Prinzen gegenüber. In dieser Sprachwelt bedeuten Wörter nichts, weil die Geste der Herrschaft fehlt. Mit dieser herrenlosen Sprache kann Emilia nicht umgehen, sie kann nicht mitspielen.¹¹⁶

Nach Prutti verwandelt sich das schockierte Mädchen in eine unbelebte Statue nach einem einzigen Blick auf den Prinzen. In diesem Moment ist sie stumm, taub und blind. Die für die erotische Phantasie typische Abwesenheit des realen Liebesobjekts hat sich hier in Lust zerstörende Anwesenheit verwandelt. Als abweisende Statue entspricht Emilia nicht dem Bild des Prinzen. Sie verweigert jedes Gespräch mit Gonzaga und erwidert den begehrenden

¹¹⁵ Marx 1999, S. 278-279.

¹¹⁶ Marx 1999, S. 280-281.

männlichen Blick nicht. Die Begegnung in der Kirche bezeichnet einen entscheidenden Wendepunkt. Die erotische Phantasie des Prinzen stagniert vor der toten Materie. Der weibliche Totstellreflex ist als absolute Negation des männlichen Begehrens erklärt, weshalb der Prinz so wenig Leidenschaft zeigt und sich so auffallend zurückzieht, als die wertvolle Beute endlich im Lustschloss gefangen ist. Auf einer entsprechenden Selbststilisierung Emilias beruht wesentlich die Enterotisierung der begehrten Geliebten zur heiligen Jungfrau.¹¹⁷ In der Kirche sucht die tugendhafte Tochter um Taubheit Schutz vor ihrem eigenen Begehren.

Der Prinz: Ich habe von dieser Kunst schon heut einen zu schlechten Versuch gemacht. Mit allen Schmeicheleien und Beteuerungen konnt ich ihr auch nicht ein Wort aussprechen. Stumm und niedergeschlagen und zitternd stand sie da; wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil höret. Ihre Angst steckte mich an, ich zitterte mit, und schloß mit einer Bitte um Vergebung. (EG, III, 3, 28-34)

Emilia erscheint nicht nur als tugendhafte Tochter ihres Vaters und die potentielle neue Mätresse des Prinzen, sondern auch als Verlobte des Grafen. Appiani ist der dritte Mann, der Interesse an Emilia hat. Allen Überlegungen über Emilias Liebe zum Prinzen muss entgegengehalten werden, dass Lessing ihre Liebe zu Appiani nicht in Zweifel zieht. Emilias Verlobter Appiani sieht in ihr nur die fromme Gemahlin und tugendhafte Tochter ihres Vaters. Emilia erkennt Appiani schon am Gang. Sie erinnert sich ausführlich an ihre erste Begegnung mit dem Grafen:

Emilia: Was trug ich, wie sah ich, als ich Ihnen zuerst gefiel? – Wissen Sie es noch?

Appiani: Ob ich es noch weiß? Ich sehe Sie in Gedanken nie anders, als so; und sehe Sie so, auch wenn ich Sie nicht so sehe.

Emilia: Also, ein Kleid von der nämlichen Farbe, von dem nämlichen Schnitte; Fliegend und frei –

Appiani: Vortrefflich!

Emilia: Und das Haar –

Appiani: In seinem eigenen braunen Glanze; in Locken, wie sie die Natur schlug –

Emilia: Die Rose darin nicht zu vergessen! Recht! recht! – Eine kleine Geduld, und ich stehe so vor Ihnen da! (EG, II, 7, 24-36)

¹¹⁷ Prutti 1996, S. 33-35.

Wosgien bemerkt, dass der Graf bei seinem ersten Auftritt kein Auge für seine Braut hat, sondern betritt ernsthaft und tiefsinnig die Szene. Er nähert sich, ohne Emilia zu erblicken. Als er sie endlich wahrnimmt, übersieht er ihre äußere Erscheinung fast völlig. Es fällt ihm nicht auf, dass Emilia am Hochzeitsmorgen noch nicht ihr Brautkleid trägt. Emilia bezaubert ihn auch ohne übermäßige schmucke Kleidung. Sie wirkt auf ihn allein durch ihre natürliche Schönheit. Appianis Emilia-Bild ist recht statisch. Der Graf will sich das innere Bild von Emilia nicht verderben lassen. Er hat ein Wahrnehmungsdefizit im Hinblick auf Emilia. Appiani sieht nicht das Individuum, sondern nur ein fixiertes Bild, das er sich gemacht hat. Der Graf spricht von Emilias Frömmigkeit. Er sucht in Emilia mehr eine fromme als eine schöne und sinnliche Frau. Ihre inneren Werte wirken stärker auf ihn als ihre äußerliche Schönheit.¹¹⁸

7.1.3 Emilias Todesszene

Stephan hält, dass das Bild der Unschuld, nach dem Emilia modelliert ist, doppeldeutig ist. Es enthält unterschiedliche Vorstellungen wie die vom Mann als Verführer und der Frau als Verführten wie umgekehrt die vom Mann als Verführtem und der Frau als Verführender. Hinter der Tugend wartet jene Sinnlichkeit, die in dem Diskurs über die Unschuld gebannt werden soll. Der Vater glaubt Grund zu haben, der Tugend seiner Tochter zu misstrauen. Odoardo glaubt die Tugend seiner Tochter bereits verspielt, als er hört, dass der Prinz sie angesprochen hat. Lessing gibt dieser Spekulation Nahrung durch die szenische Aufbereitung. Emilia ist ohne den Schutz von Vater und Mutter im Lustschlosse des Prinzen. Das Misstrauen des Vaters überträgt sich aber auch auf die Tochter. Emilia fürchtet, dass sie ihre eigene Sinnlichkeit nicht mehr unter Kontrolle halten könne und bittet den Vater, sie zu töten. Sie wird das Opfer einer Fetischisierung der Reinheit, die ursächlich in der männlichen Vorstellung begründet ist, und die sie selbst für sich annimmt.¹¹⁹

Odoardo: Und sie jammert und winselt –

Claudia: Nicht mehr. – Das ist vorbei: nach ihrer Art, die du kennest. Sie ist die Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts. Ihrer ersten

¹¹⁸ Wosgien 1999, S. 201-202.

¹¹⁹ Stephan 2004, S. 24-25.

Eindrücke nie mächtig; aber nach der geringsten Überlegung, in alles sich findend, auf alles gefasst. Sie hält den Prinzen in einer Entfernung; sie spricht mit ihm in einem Tone (EG, IV, 8, 23-29)

Die zuvor sehr bewusst eingesetzte Körpersprache verschwindet in den letzten Szenen hinter der scharfsinnigen Dialogführung gänzlich. Die Schlussszene stellt den Tod der Protagonistin zwischen Tötung und Selbsttötung dar. Emilia führt ihren Tod selbst herbei, indem sie den Vater zwingt, sie mit dem Dolch zu töten. Sie gewinnt im Tode die Reinheit, die im Leben durch das Begehren der Männer und die eigenen Wünsche bedroht war. Die Reinheit gibt es nur um den Preis des Todes. Sanna bemerkt, dass Emilia, die sich bewusst wird, eine eigene Stimme zu besitzen, verleugnet und bezahlt diese Verleugnungen mit ihrem Leben. Emilias Tod verdankt der Selbstbehauptung ihrer sinnlichen Natur seine tragische Unausweichlichkeit.¹²⁰

Emilia hat ein besonders enges Verhältnis zu ihrem Vater. Nach Stephan wird das Verhältnis zwischen Vater und Tochter nicht nur durch die Empfindsamkeit beschrieben, sondern auch als ein Besitzverhältnis charakterisiert. Odoardos Sorge gilt in erster Linie seiner Tochter. Er ist ihr Tugendwächter und damit zugleich Herr über Leben und Tod seiner Tochter. Emilia erkennt diese Verfügungsgewalt in der dramatischen Schlussszene an. Auch Marinelli spricht in Bezug auf Emilia von den Waren, die man aus der zweiten Hand kaufen soll, wenn man sie aus der ersten Hand nicht bekommen kann. Es wird deutlich, dass die Tugend der Frau ein materielles Gut ist. Die Heiratschance der Tochter bemisst sich danach, ob sie noch eine Virgin ist oder nicht. Von daher hat der Vater ein existentielles Interesse daran, die Unschuld der Tochter gegen Verführung abzusichern. Der Vater bewacht die Tugend der Tochter, wie ein Kaufmann seine Ware.¹²¹

Am Ende des Trauerspiels wirkt Emilia selbständig und heroisch. Prutti erklärt, dass in Emilias demonstrativer Willensstärke die Tochter ihrem schwachen Vater eine narzisstische Identifikation mit sich selbst ermöglicht, aufgrund derer sie zugleich auch ihre eigenen inzestuösen Wünsche in Bezug auf den Vater zu erfüllen sucht. Die Opferung ihres eigenen Körpers soll Emilia hier die ausschließliche Liebe ihres Vaters bescheren. Die Artikulation des kindlichen

¹²⁰ Sanna 1992, S. 45-76, hier: S. 61.

¹²¹ Stephan 2004, S. 29-30.

Wunsches nach der väterlichen Liebe in dieser selbstdestruktiven, masochistischen Form beinhaltet die Zurückweisung der rivalisierenden mütterlichen Ansprüche auf die Liebe des Vaters und die Zerstörung des potentiell mütterlichen Körpers an sich selbst. In der Mündigkeit wird Emilia mit der ungewöhnlich rauen Stimme den sichtbaren Mangel des weiblichen Körpers kompensiert.¹²²

Emilia: Ich will doch sehn, wer mich hält, - wer mich zwingt, - wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann.

Odoardo: Ich meine, du bist ruhig, mein Kind.

Emilia: Das bin ich. Aber was nennen Sie ruhig sein? Die Hände in den Schoß legen? Leiden, was man nicht sollte? Dulden, was man nicht dürfte? (EG, V, 7, 28-34)

Von Beginn der vorletzten Szene des Trauerspiels an fällt auf, dass Emilia Entschlossenheit und Ruhe betont, was im Gegensatz zu ihren Gefühlen und Erlebnissen steht. Kublitz bemerkt, dass Sie die Führung im Dialog mit dem Vater übernimmt. Solches Sprachverhalten ist mit ihrer Rolle des Opfers nicht vergleichbar. Ihre Dialogführung offenbart sich auf unterschiedliche Weise. Ihre Rede nimmt appellativen Charakter im weiteren Verlauf an, dem sich der Vater nicht oder nur mit Mühe entziehen kann. Sie schafft Verwirrung durch ein Sprachspiel um den Dolch auf jeden Fall zu bekommen. Ihr Vater hat eine ganz andere Emilia erwartet. Er ist durch Emilias Haltung und ihre Rede fasziniert. Emilias Begehren tritt für einen kurzen Augenblick unverhüllt zutage. Das ist nicht die Szene in der die Mutter oder der Vater durch Emilia spricht. Es ist der Punkt wo sie ohne Scham Ich sagt und wo dieses Ich nicht dem Nein dient, sondern dem Ja zu sich selbst, zum eigenen Begehren in diesem ihrem Selbstbekenntnis sichtbar. Hier ist die Verführung stärker als die väterliche, die fürstliche Gewalt und die der Religion.¹²³

Emilia: [...] 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! (EG, V, 7, 26-33)

¹²² Prutti 1996, S. 114-115.

¹²³ Kublitz 1989, S. 4-18, hier: S. 14-16.

Emilia hat ihr Haar mit einer Rose für die Hochzeit geschmückt. Für Neuß ist diese Rose das Symbol ihrer Jungfräulichkeit und Keuschheit. Die Rose als Fetisch weiblicher Unschuld ist auch ein Symbol für die vollständige Passivität und Wehrlosigkeit. Das literarische Symbol der Rose ist in der Regel auf die Frau unter dem Aspekt ihres Sexualverhaltens bezogen. Die konkrete Bedeutung schwankt dabei zwischen Jungfräulichkeit und Keuschheit einerseits und enthemmter Sexualität andererseits. Das Zerpflücken und Entblättern der Rose erscheint hier eindeutig als Deflorationssymbol. Emilia hat es als aussichtslos betrachtet, sich der sexuellen Verführung durch den Prinzen verschließen zu wollen. Sie untermauert diese Auffassung auch gestisch durch das Zerpflücken der aus ihrem Haar gerissenen Rose. Sie war sexueller Verführung hilflos ausgeliefert. Sie wird im Hause des Kanzlers Grimaldi zu einer Mätresse. Odoardo wollte Emilia vor einem solchen Schicksal durch die Einweisung in ein Kloster bewahren. Emilia hat mit der Drohung Selbstmord zu begehen ihren Vater dazu genötigt, sie zu töten. Als ihr Vater zögert, sie umzubringen, reißt sie sich die Rose aus ihrem Haar.¹²⁴

Emilia: (*Sie fährt mit der Hand nach dem Haare, eine zu suchen, und bekommt die Rose zu fassen.*) Du noch hier? – Herunter mit dir! (EG, V, 7, 10-13)
 (*In einem bittern Tone, während dass sie die Rose zerpflückt.*) (EG, V, 7, 18)
 Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. (EG, V, 8, 27)

Neuß betont auch dass, das junge Mädchen dem Prinzen sexuell zur Verfügung steht, wenn er sich nur wiederholt darum bemüht. Sie erklärt ausdrücklich, sie fürchte keine Gewaltanwendung. Vielmehr hält sie sich für unfähig, den sexuellen Angeboten im Hause des Grimaldis zu widerstehen. Die zugrunde liegende Geschlechteranthropologie des Dramas ist fragwürdig, da sie der Frau letztlich die Fähigkeit zu sexueller Selbstbestimmung und Eigenverantwortlichkeit abspricht. Lessing zeichnet Emilia als eine Gestalt von extremer Schwäche, deren Verführbarkeit auch ihre überzeichnete Religiosität nicht zu beseitigen vermag. Der Kirchgang bietet die Gelegenheit zu neuer, entscheidender Gefährdung ihrer Tugend. Emilia stirbt nicht aus dem Heroismus,

¹²⁴ Neuß, Raimund: Tugend und Toleranz. Die Krise der Gattung Märtyrerdrama im 18. Jahrhundert. Bonn: Bouvier 1989, S. 193-194.

sondern aus Furcht vor der Brüchigkeit ihrer anerzogenen Tugendvorstellungen, aus Schwäche und aus Mangel an Selbstvertrauen.¹²⁵ Entscheidend für die Motivierung Emilias Todes ist ihre Furcht vor einem möglichen künftigen Verschulden.

Die tugendhafte Tochter möchte lieber sterben, als ihre Unschuld verlieren. Sie widersetzt sich der Preisgabe des Körpers im Namen des Geistes. Emilia will ihre physische Unschuld retten, nachdem sie die moralische verloren glaubt. Der Körper wird zum alleinigen Aussageträger, indem das Äußere für sie ein Zeichen für das Innere bleibt. Der körperliche Tod ist ihr lieber als der Tod im Symbolischen. In Verbindung mit Jungfräulichkeit erhält der Begriff der Unschuld eine Konnotation von Körperlichkeit. Emilia wird durch ihren gewaltsamen Tod eine perfekte künstlerische Repräsentation, die den Frauenkörper in eine Projektionsfläche unendlicher Imagination transformiert. Den Schluss des Dramas bildet die symbolische Tötung des Weiblichen.

7.2 Gräfin Orsina

Lessing stellt die Gräfin Orsina als eine Frau dar, die immer wieder ihre Beobachtungen misserklärt. Wegen ihrer Eifersucht interpretiert Orsina die Ereignisse völlig falsch. Sie ist die eifersüchtige *femme fatale* und die ehemalige Mätresse des Prinzen. Orsina ist nicht nur Verkörperung einer negativ gefassten Weiblichkeit, sondern auch ein verzerrter Nachklang eben jenes Typus der weltklugen, selbständigen, nach Autonomie strebenden Frau. In diesem Trauerspiel ist Orsina nicht nur als Meduse dargestellt, sondern auch als die intellektuelle Aristokratin und eine emanzipierte Frau. Sie gehört dem Eva-Diskurs an wegen ihrer Sinnlichkeit und Klugheit. Sie ist eine leidenschaftliche, exzentrische und vom Wahnsinn gezeichnete Frau.

7.2.1 Orsinas Porträt

Der Prinz: ich habe sie zu lieben geglaubt! [...] Kann sein, ich habe sie auch wirklich geliebt. Aber – ich habe! (EG, I, 1, 5-7)

¹²⁵ Neuß 1989, S. 195-196.

Ihr Bild! – mag! – Ihr Bild, ist sie doch nicht selber. – Und vielleicht
find ich in dem Bilde wieder, was ich in der Person nicht mehr erblicke.
– Ich will es aber nicht wiederfinden. (EG, I, 3, 8-11)

Girschik meint, dass anhand Orsinas Porträts, das der Maler Conti als Auftrag des Prinzen zeichnet, und das er zusammen mit Emilias Porträt bringt, eine Motivkopplung zwischen der bürgerlichen Tochter und der höfischen Mätresse entsteht. Orsinas Porträt wurde vom Maler gemäß der höfisch-repräsentativen Funktion geschaffen. Das Bild der Gräfin Orsina findet der Prinz nicht mehr so warm als er es bestellte. Die Urteilskraft des Prinzen ist nicht nur im Hinblick auf seine Staatsgeschäfte seinen jeweiligen Affekten unterworfen, sondern auch im Hinblick auf die jeweils begünstigte Geliebte.¹²⁶ Das Porträt der Gräfin präsentiert eine negative Projektion für den Prinzen. Er findet die wahre Gräfin nicht so schön wie das Bild selbst. Der Unterschied zwischen der Realität und dem Bild ist für den Prinzen sehr stark. Er sagt zu Conti, dass er Orsina zu sehr verschönt habe und die Ähnlichkeit verletzt hat. Bei der Betrachtung von Orsinas Porträt wird die Differenz von Original und Kopie betont und kritisiert.

Der Prinz (*nach einer kurzen Betrachtung*). Vortrefflich, Conti; - ganz vortrefflich! – Das gilt Ihrer Kunst, Ihrem Pinsel. – Aber geschmeichelt, Conti; ganz unendlich geschmeichelt! (EG, I, IV, 27-30.)
Conti: Verzeihen Sie, Prinz. Das Original ist eine Person, die meine Ehrerbietung fordert. Ich habe nichts Nachteiliges von ihr äußern wollen. (EG, I, 4, 11-13)
Ich bin zufrieden, sagte die Gräfin Orsina, wenn ich nicht hässlicher aussehe. (EG, I, 4, 16-17)

Das Porträt der Orsina wurde vom Prinzen selbst bei dem Maler bestellt. Nach Stephan löst Orsinas Porträt beim Prinzen Unmut und Missbehagen aus. Er findet nichts von dem, was er in der lebendigen Person einst erblickt hat, in dem Bilde wieder. Orsinas Gesicht hat sich für ihn verzerrt. Das Lächeln, die Würde und die sanfte Schwermut, die der Maler im Bild festzuhalten versucht hat, stimmen nicht mit dem Bilde überein, das der Prinz sich inzwischen von der verlassenen Geliebten gemacht hat. In diesem Bild dominieren Hohn, Stolz, Spott und trübsinnige Schwärmerei. Die Medusenaugen können keine Liebe, sondern nur noch Abscheu einflößen. Wenn der Prinz über Orsina spricht, scheint er über ein Monster zu sprechen, nicht über die Frau, die er ehemals begehrt hat. Orsinas

¹²⁶ Girschik 1994, S. 59.

Bild wird ihm zur Projektionsfläche, auf der er seine negativen Affekte ausagiert. Er fordert den Maler auf, das Bild wegzustellen.¹²⁷

Der Prinz: O! ich kenne sie, jene stolze höhnische Miene, die auch das Gesicht einer Grazie entstellen würde! – Ich leugne nicht, dass ein schöner Mund, der sich ein wenig spöttisch verziehet, nicht selten um so viel schöner ist. Aber, wohlgemerkt, ein wenig: die Verziehung muss nicht bis zur Grimasse gehen, wie bei dieser Gräfin. Und Augen müssen über den wollüstigen Spötter die Aufsicht führen, – Augen, wie sie die gute Gräfin nun gerade gar nicht hat. Auch nicht einmal hier im Bilde hat. (EG, I, 4, 22-31)

Für Košenina wirkt Orsinas Porträt kalt, unlebendig und bleibt ohne Reiz. Dieses Porträt erscheint dem Prinzen kalt, weil seine Liebe für Orsina erkaltet ist, auch sich in Hass verwandelt hat. Gonzaga sieht nicht das Abbild, sondern nutzt es lediglich als Folie zur Imagination seiner mit ihm verbundenen Ideen und Gefühle. Orsinas Medusenaugen sind für ihn nicht mehr erträglich. Durch den Bilderrahmen wird die einmal intime und geheime Verbindung mit der Gräfin symbolisch abgeschlossen. Es ist zugleich öffentlich archiviert, im gesellschaftlichen Rahmen präsentiert und damit legitimiert, entzaubert und von Heimlichkeit befreit.¹²⁸ Das Porträt der ehemaligen Mätresse möchte der Prinz nicht in seiner Nahe haben. Orsinas Augen erregen keine Begierden mehr, sondern nur noch Ängste und Abscheu.

Der Prinz: Alles, was die Kunst aus den großen, hervorragenden, stieren, starren Medusenaugen der Gräfin Gutes machen kann, das haben Sie, Conti, redlich daraus gemacht. [...] Denn sagen Sie selbst, Conti, lässt sich aus diesem Bilde wohl der Charakter der Person schließen? Und das sollte doch. Stolz haben Sie in Würde, Hohn in Lächeln, Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei in sanfte Schwermut verwandelt. (I, 4,33-4) Denn dem Ideal hier, (*mit dem Finger auf die Stirne*) – oder vielmehr hier, (*mit dem Finger auf das Herz*) kommt es doch nicht bei. (EG, I, 4, 16-18)

7.2.2 Orsina als Meduse

Die Gräfin Orsina ist als eine aus Eifersucht rasende Frau mit den Attributen der femme fatale ausgestattet. Solche Attribute sind um ihren Blick,

¹²⁷ Stephan 2004, S. 15.

¹²⁸ Košenina 1995, S. 204.

ihren Körper, ihre Lust, ihre sexuelle Attraktivität gruppiert, welche den Prinzen in den Bann ziehen. Die Mythisierung der Orsina zur Meduse ist gleichwertig. Es ist die Bedrohung der tugendhaften Bürgerstochter und nicht die Verruchtheit, die die Gräfin Orsina in den Augen des Prinzen besitzt. Lessing hat der Gräfin Sinnlichkeit zugeschrieben. Sie ist sich ihrer Leidenschaft bewusst. Orsina liebt den Prinzen noch immer und ist eifersüchtig, weil er eine neue Mätresse hat. Als eine beschämte Frau ist die Gräfin Rachesüchtig und möchte den Prinzen mit dem Dolch töten.

Für Janz hat Orsina nach dem Willen des Prinzen sinnlicher Natur zu sein. Damit gewinnt sie auch Seiten, die den Prinzen das Fürchten lehren. Er muss fürchten, von der weiblichen Natur beherrscht zu werden. Gegen die Angst vor der weiblichen Natur stehen zwei Abwehrstrategien. Einerseits sucht der Prinz sich der Beherrschung durch sie zu entledigen, indem er ihre Sinnlichkeit dämonisiert und ihr jede weibliche Natur abspricht. Er beschwört einen Mythos monströser Hässlichkeit, um sich ihr zu entziehen, der nichts mit der wirklichen Orsina zu tun hat. Andererseits macht er sie zum Gegenstand einer medizinischen Analyse. Was er über die Medusenaugen der Orsina aussagt wie über ihre Schwärmerei, hat den Charakter einer klinischen Feststellung. Der Prinz glaubt, sich dem Medusenblick der Orsina entziehen zu können, indem er seine drohende Erstarrung der Gräfin als krankhafte Deformation ihrer Augen attestiert.¹²⁹ Gonzaga verstellt absichtlich das Bild seiner ehemaligen Geliebten, um sich ihrer Beherrschung zu entziehen.

An der Reaktion des Prinzen auf Orsinas Medusenaugen zeigt sich, wie stark die Abwehr gegen einen eigenständigen weiblichen Blick ist. Marx betont, dass er solche Augen als eine Bedrohung empfindet. Für Gonzaga, als das subjektive Begehren des männlichen Betrachters, wird die unerwartete Aktivität eines ehemals begehrten Objekts zum Skandal, sobald es den Blick erwidert und das Blickverhältnis umkehrt. Der bedrohliche Stillstand jenes Mannes, der sich von einer Frau in ein statisches Bild verwandelt fühlt, zeigt, wie die Blickordnung mythisch vorgeprägt ist. Wer Medusas Blick kreuzt, erstarrt sofort zu Stein. Dieser weiblichen Schreckensfigur wird die Zauberkraft der Versteinigung zugeschrieben. Dieses Bedrohliche ist ausgegrenzt und einer weiblichen Figur

¹²⁹ Janz 1979, S. 207-221, hier: S. 218.

übertragen worden, die aufgrund dieser Eigenschaft zu unterdrücken ist. Diese mythische Urszene entspricht dem Unwillen des Prinzen, ein Anblick zu sein.¹³⁰

Prutti hält, das für den Prinzen Orsina als Medusa die verschlingende, phallische Frau ist, deren Begehren er als bedrohlich erlebt. Ihr Gesicht verzerrt sich zur grotesken Fratze unter seinem kalten Blick. Im tödlichen und starren Blick der Medusa spiegelt sich die Erstarrung seiner Gefühle. Er bestimmt hier als ihr Wesen, was er durch die Missachtung der weiblichen Liebesansprüche im Verlauf der Handlung selbst aus ihr macht. Orsina wird als eine rachewütige, verrückte Frau, als eine Furie dargestellt. Ihr Porträt verhält sich konträrkomplementär zu dem der Emilia. Der Blick des Künstlers ist hier auch ein anderer. Das Porträt der Gräfin Orsina ist ein Auftragswerk zum Zwecke öffentlicher höfischer Repräsentation, dass ihren Platz in der Galerie findet.¹³¹ Orsinas Bild war ursprünglich zur Produktion erotischer Phantasien des Prinzen gedacht, aber jetzt stellt es nur noch ein schreckliches Porträt dar.

7.2.3 Orsinas Gefühle und Intelligenz

Nach Janz geht Orsinas größte Bedrohung von ihrer Intelligenz aus. Diese Aristokratin ist imstande das Zusammenspiel von Rationalität und höfischer Gewalt zu durchschauen. Dass Orsina denkt, wird von Marinelli und dem Prinzen als flagranteste Verletzung der Verhaltensnormen verstanden, nach denen sich die weibliche Identität zu richten hat. Orsina ist sich dessen bewusst. Die denkende Frau wird nach den männlichen Vorstellungen als Sünde wider die Natur erklärt, weil zu befürchten steht, dass sie ihre Intelligenz als Widerspruch gegen seine Rationalität artikuliert. Die Intelligenz der Orsina gibt den männlichen Protagonisten Anlass, sie für verrückt zu erklären. Ihre Intelligenz gilt als widernatürlich und deshalb wird sie als die Närrin behandelt. Dass Orsina über gewisse Dinge den Verstand verliert, was sich in den Augen der Männer wie Tollheit ausnimmt, ist der schrille Protest gegen das, was Männer im Namen der Vernunft gegen sie unternehmen. Orsina entzieht sich der rationalen Kontrolle,

¹³⁰ Marx 1999, S. 106.

¹³¹ Prutti 1996, S. 24.

die Männer über sie ausüben, in einer Verrücktheit, welche die ihr vorgeschriebene weibliche Identität durchbricht.¹³²

Marinelli: Und wem ist es nicht bekannt, gnädige Gräfin, dass Sie eine Philosophin sind?

Orsina: Nicht wahr? – Ja, ja; ich bin eine. – Aber habe ich mir es itzt merken lassen, dass ich eine bin? – O pfui, wenn ich mir es habe merken lassen; und wenn ich mir es öfterer habe merken lassen! Ist es wohl noch Wunder, dass mich der Prinz verachtet? Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? Ein Frauenzimmer, das denket, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminket. (EG, IV, 3, 18-27)

Die Gräfin ist selbst eine kluge Frau. Košenina betont, dass der herrschenden Hofphilosophie zum Trotz sie es als Frau zu denken wagt. Sie zeigt sich selbst mit eigener Ironie gegenüber Marinelli ihrer unvorsichtigen Selbstoffenbarung und weist so dessen abfällig zugeteiltes Etikett „Philosophin“ ab. Orsinas Gespräch mit Odoardo beginnt mit einer körpersprachlichen Verständigung. Die Seelenregungen von Mitleid und Neugierde bilden das Thema des Dialogs. Orsina sucht mit Odoardo über alle Standesvorbehalte hinweg einen empfindsamen familiären Umgang. Als am Ende des Auftritts durch die Übergabe des Dolches die gemeinsame Handlungsabsicht sinnfällig vor Augen geführt wird, steht ihm Orsina mit ihren sich steigernden Affekten in nichts nach, die besonders in der stockenden, häufig von Gedankenstrichen unterbrochenen Rede zum Ausdruck kommen. Das ist Orsinas Aufwallung des Gefühls.¹³³ In den Regieanweisungen wird Orsinas starke innere Erregung sowie ihre Gefühle folgend beschrieben:

(heftig). Nicht gelesen? – *(Minder heftig).* Nicht gelesen? – *(Wehmütig, und eine Träne aus dem Auge wischend.)* Nicht einmal gelesen? (EG, IV, 3, 25-27); *(stolz)* (EG, IV, 3, 30); *(Gelinder, bis zum Tone der Schwermut.)* (EG, IV, 3, 33-34); *(höhnisch)* (EG, IV, 3, 4); *(Ernsthaft und befehlend.)* (EG, IV, 3, 1); *(nachdenkend bis zur Rührung)* (EG, IV, 3, 6); *(Hastig gegen Marinelli.)* (EG, IV, 3, 17); *(Sich mit der Hand die Stirne haltend.)* (EG, IV, 3, 23-24); *(wie betäubt)* (EG, IV, 5, 13); *(mit Rührung)* (EG, IV, 5, 15); *(In die Hände schlagend.)* (EG, IV, 5, 1); *(Indem sie den Finger auf den Mund legt.)* (EG, IV, 5, 27-28); *(Aus vollem Halse lachend.)* (EG, IV, 5, 33); *(wie in der Entzückung)* (EG, IV, 7, 15).

¹³² Janz 1979, S. 207-221, hier: S. 219-220.

¹³³ Košenina 1995, S. 213-214.

Orsina, die Mätresse, bleibt am Leben. Sie ist die Frau, die dem Gebot der Reinheit gar nicht entspricht. Für Stephan ist die Gräfin in ihren negativen Zügen stark abgemildert. Sie wird im Drama doch als eine Person gekennzeichnet, die neben Verstand auch Gefühl hat. Orsina ist diejenige, die Zusammenhänge spontan erkennt und auf den Punkt bringen kann. Sie ist bewusst, dass sie den Prinzen verloren hat, weil sie zu kritisch und zu selbständig ist. Als rächende Furie steckt sie Odoardo den Dolch zu in der Hoffnung, dass er den Prinzen damit tötet. Odoardo führt die Tat nicht aus, sondern distanziert sich von Orsina. Damit rückt er den Gegensatz zwischen Tugend und Laster wieder zurecht.¹³⁴ Orsinas sinnliche Natur und ihre Vernunft sind die Eigenschaften einer Gräfin. Die Rehabilitierung der Sinnlichkeit steht unter einer Bedingung. Es ist die sinnliche Selbstbehauptung einer femme fatale, die die Selbstkritik der Vernunft darstellt.

Orsina: Ich, ich bin nur ein Weib: aber so kam ich her! fest entschlossen!
(EG, IV, 7, 3-4)

Ich bin Orsina; die betrogene, verlassene Orsina. (EG, IV, 7, 11)

Nach Sanna hat die alte Geliebte ihre Sinne und ihr Blut im Liebesverhältnis mit dem Prinzen, am Hofe, ausgelebt. Als Weg der Wiedergutmachung wählt sie nicht eine unwahrscheinliche Rückkehr in den Tugendbereich, sondern sucht sie handelnd eine Lösung. Orsina ist weder von persönlichem unterdrücktem Zorn gegen den Prinzen noch von Eifersucht und Rache gegen Emilia getrieben. Für ihre junge Rivalin, um derentwillen der Prinz sie nun verschmäht, kennt sie nur Gefühle der Anteilnahme und des Mitleids. Orsina schreibt Emilia keine Schuld an ihrem Schicksal zu. Für Emilia empfindet sie nur Schmerz. Wut und Rachedurst bringt sie nur dem Prinzen entgegen. Die Gräfin besitzt eine eigene Stimme. Orsinas Selbstbewusstsein stützt sich auf eine stark ausgeprägte Rationalität wie auf eine Leidenschaftlichkeit. Sie ist von Solidarität dank ihrem Bewusstsein geleitet. Die Gräfin ist eine Figur, die aufgrund einiger ihrer Eigenschaften als einsame, wahnsinnige und hysterische Frau zur Außenseiterin abgestempelt wird.¹³⁵

¹³⁴ Stephan 2004, S. 27.

¹³⁵ Sanna 1992, S. 45-76, hier: S. 62-64.

7.3 Claudia Galotti

In Lessings Dramen ist die Mutter eine Figur, die marginal oder überhaupt abwesend bleibt. Die Mutter wird im Verlauf der Dramenhandlung von der Konfliktlösung ausgeschaltet. Bei Claudia handelt es sich um eine interessante Figur, in der sich positive und negative Züge mischen. Sie will ihrer Tochter ein interessantes Leben in der Stadt und bei Hofe bieten. Ihr Verdienst ist es, dass ein passender Bräutigam für Emilia gefunden wird, aber ihre Schuld ist es, dass Emilia vom Prinzen bemerkt und verfolgt wird. Claudia meint, dass der Prinz, wegen seines höheren Status, besserer Mann für Emilia zu heiraten ist als der Graf. Die Mutter will verhindern, dass dem Vater irgend etwas über die Werbungsversuche am Hochzeitsmorgen gesagt wird. In Emilias letzter Stunde ist sie abwesend. Sie ist und bleibt nur eine Randfigur im Leben ihrer Tochter und im Drama.

Für Marx ist mit der Definition der Mutterrolle und ihrer ideologischen Aufwertung die Anerkennung eines weiblichen Subjekts nicht verbunden. Sie sollte durch ihr häusliches Wirken jene liebende Macht repräsentieren. Der Mutterliebe wurde eine mächtige Bedeutung für die Entwicklung des Kindes zugesprochen. Claudia ist undurchsichtig. Auf der Oberfläche ist sie die vergnügungssüchtige, gedankenlose Mutter und im Hintergrund schemenhaft die sexuelle Frau und die Frau, die selbständig Entscheidungen trifft, wenn es um die Erziehung des Kindes geht. Dem Bild der sich bedingungslos aufopfernden, liebevollen Hausfrau entspricht sie nicht ganz und voll. Da die Rolle der Mutter nur von marginaler Bedeutung ist, bleibt Claudia die passive, ohnmächtige Randfigur.¹³⁶ Die Mutter-Tochter Beziehung ist hier nur oberflächlich präsent, aber hat keine tiefe und konkrete Bedeutung.

Claudia ist kein Vorbild für ihre Tochter. Sie lebt seit längerem von ihrem Mann getrennt mit der Tochter in der Stadt zusammen. Nach Košenina ist Claudia stark von höfischen Ideen fasziniert. Sie bekennt zum größten Missfallen Odoardos ihre Freude, dass der Prinz Gefallen an ihrer Tochter gefunden hat. Odoardo macht die angebliche Eitelkeit und höfische Fixiertheit der Mutter dafür verantwortlich, dass die Augen des Prinzen überhaupt begehrt auf die Tochter

¹³⁶ Marx 1999, S. 287-288.

haben fallen können. Claudia versucht nach ihren Kräften zu verhindern, dass Emilia ihrem Gefühl und Gewissen nachgibt, Appiani von ihrer Begegnung mit dem Prinzen berichten zu müssen. Claudia kann sich auf ihre Erfahrung berufen.¹³⁷ Aber sie hat den Prinzen falsch eingeschätzt. Er ist nicht so galant, wie sie meinte. Claudia und Odoardo haben unterschiedliche Strategien für Emilias Erziehung, besonders für ihre Ehe.

Claudia: [Der Prinz] [h]at von ihrer Schönheit mit so vielen
Lobeserhebungen gesprochen (EG, II, 4, 21-22)

Odoardo: Und das alles erzählst du mir in einem Tone der Entzückung? O
Claudia! Claudia! eitle, törichte Mutter! (EG, II, 4, 23-25)

Claudia: Ich unglückselige Mutter! (EG, III, 8, 4)
Aber wir sind unschuldig. Ich bin unschuldig. Deine Tochter ist
unschuldig. Unschuldig, in allem unschuldig! (EG, IV, 8, 31-32)

In diesem Trauerspiel, wie auch in *Kindermörderin*, gibt es keine nähere Mutter-Tochter-Beziehung im eigentlichen Sinne. Kaarsberg Wallach betont, dass Die Mutter nur eine nebensächliche Rolle spielt. Ein weiterer Faktor für ihre Nebenrolle ist die der Mutter zugeschriebene Unmündigkeit. Sie wird meist negativ gezeichnet und am Schicksal der Tochter als mitschuldig dargestellt. Die Tochter wird verführt, weil die Mutter dumm, leichtgläubig und naiv die Gefahr, der die Tochter ausgesetzt ist, nicht sieht und sie ihrem Untergang entgegenreibt. Die Mutter erlebt die Jugend noch einmal durch ihre Tochter. Sie ist beeindruckt von der Herrlichkeit und dem Glanz des jungen Herrn, der sich für die Tochter interessiert. Claudia hofft auf eine gute Partie für Emilia. Der Mutter wird Schuld gegeben, weil sie nicht auf ihre Tochter aufgepasst, sie nicht gewarnt und sie oft selber der Versuchung ausgesetzt hat. Die Mutter wird von tiefen Gefühlen ausgeschlossen. Sie wird als ihrer Rolle nicht gewachsen dargestellt.¹³⁸

¹³⁷ Košenina 1995, S. 218.

¹³⁸ Kaarsberg Wallach 1993, S. 53-72, hier: S. 53-55.

8. Zusammenfassung

Diese Arbeit versucht ästhetische und bildhafte Konstrukte von Frauen in *Emilia Galotti*, *Miss Sara Sampson* und *Die Kindermörderin* zu zeigen. Das wichtigste Element für die Darstellung der weiblichen Figuren in diesen Dramen ist das Verhältnis zwischen Körper und Seele. Evchen wird als Körper, Sara als Seele und Emilia als Körper im Bild dargestellt. Lessings und Wagners Trauerspiele beschäftigen sich mit den Weiblichkeitsbildern in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In allen drei Dramen handelt es sich um Reinheit der Frau, die mit ihrer Sexualität verbunden ist. Die weibliche Tugend ist eine gefährdete Angelegenheit. Durch Verführung weichen Evchen, Sara und Emilia leicht von der Tugend ab. Alle drei Mädchen sind als junge unverheiratete Töchter dargestellt, weil die weibliche Tugend sexueller Unschuld gleicht.

In allen drei Fassungen der *Kindermörderin* wird Evchen als tugendhaftes Bürgersmädchen mit dem unehelichen Kind dargestellt. Ihr Körper steht im Mittelpunkt des Dramas, da das Mädchen verführt, vergewaltigt und schwanger wird. Unter körperlicher Belästigung neigt sie zur Melancholie, weil nicht nur ihr Körper, sondern auch ihre Seele leidet. Aus Verzweiflung tötet sie das eigene Kind in der Erstfassung. Wagner hat sie als ungehorsame Tochter gezeigt, die zu Kindermörderin wird. In zwei späteren Fassungen wird sie nicht drastisch dargestellt, weil es ihr nicht gelingt das Kind zu töten. Lessings Fassung und Wagners Umarbeitung bieten einen positiven Ausgang für die Frau, die wegen ihres weiblichen Körpers viele Probleme gehabt hat. Durch ihren Körper ist sie nicht nur als Frau, sondern auch als Mutter dargestellt.

Lessing benutzte alte entgegengesetzte Weiblichkeitsmuster in *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti*. Einerseits stehen Sara und Emilia als Verkörperung tugendhafter Töchter, bürgerlicher Mädchen und femme fragile, andererseits sind Marwood und Orsina als Mätresse, lasterhafte Frauen und femme fatale präsentiert. Orsina und Marwood haben ein ähnliches Schicksal, das der verlassenen Geliebten, die ihre Ehreverletzung zu rächen versuchen. Aber in dieser Rachesucht wirkt Orsina viel blasser als Marwood, weil Marwood die Rache selbst vollzieht indem sie Sara vergiftet. Im Unterschied dazu wird Emilia nicht direkt von Orsina, sondern mit deren Dolch vom eigenen Vater getötet. Lessing hat Sara und Emilia als nicht aktive, sondern als passive und leidende

Frauenfiguren dargestellt. Er hat sie mit körperlicher Schönheit und Sinnlichkeit ausgestattet.

Nach Stephan sind Sara und Emilia keine lebendigen Frauen. Sie existieren nur als Phantasien, als Bilder lange vor ihrem eigentlichen Tod, die sich Väter und Liebhaber von ihnen machen. Mellefont sucht in Sara die Reinheit, um die er sie gleichzeitig andererseits bringen möchte. Der Prinz projiziert in Emilia seine Wünsche nach einer neuen Erotik, die sich von der Mätressenwirtschaft am Hofe unterscheidet. Auch Appiani hat ein erotisches Wunschbild von Emilia, das er jedoch dem Vater aufopfert. Die Wünsche der Liebhaber richten sich auf den Körper der Frau. Die Schönheit dieser Frauen scheint ihnen die Erfüllung erotischen Begehrens zu verheißen. Die Wünsche der Väter zielen darauf ab, den Körper der Tochter von der erotischen Berührung durch andere Männer zu bewahren und die Sinnlichkeit von ihm fernzuhalten. Die Frau wird im Wechselbild von Sexualisierung und Entsexualisierung zerrissen.¹³⁹ Das Bild der Frau ist stärker als die reale Frau.

9. Conclusion

This work tries to present aesthetic pictures of women in *Die Kindermörderin*, *Miss Sara Sampson* and *Emilia Galotti*. The most important element in showing the female characters in these plays is the relationship between body and soul. Evchen is as body, Sara as soul and Emilia as a body in the picture presented. Both Lessing's plays and Wagner's also deal with the pictures of femininity in the German literature of the 18th century. Each of the play shows woman's purity in connection with her sexuality as the main subject. Female chastity becomes an endangered quality. Through the seduction Evchen, Sara and Emilia distance themselves from the chastity. All three girls are presented as young and unmarried daughters because the female chastity means sexual innocence.

In all three versions of *Die Kindermörderin* Evchen is presented as a virtuous bourgeois girl with a child out of wedlock. Her body is in the centre of the play because she is seduced, raped and pregnant. Under the pressure of her

¹³⁹ Stephan/2004, S. 37.

body she falls into melancholy, because not only her body, but also her soul suffers. Out of despair she murders her own child in the first version. Wagner presented her as a disobedient daughter, who becomes a child murderer. In the later two versions she is not presented dramatically, because she does not kill her child. Lessing's version and Wagner's second version offer a positive exit for the woman, who has had lots of problems because of having a beautiful female body. Through her body she is being presented not only as a woman but also as a mother.

Lessing used the old motif of the opposite pattern of femininity in *Miss Sara Sampson* and *Emilia Galotti*. On the one hand there are Sara and Emilia as the embodiment of innocent daughters, bourgeois girls and femme fragile; on the other hand there are Orsina and Marwood the mistresses, lustful women and femme fatale. Orsina and Marwood have a similar destiny, the one of an abandoned mistress, who seeks revenge because of being dishonored. In this search for revenge Orsina is much less dangerous than Marwood, because Marwood revenges herself by poisoning Sara. Emilia, on the other hand, is not being directly murdered by Orsina, but with her dagger by her father's own hand. Lessing presented Sara and Emilia not as active, but rather as passive and suffering women. He has incorporated beauty and sensuality in them.

According to Stephan Sara and Emilia do not present living women. They exist only as phantasies, as pictures long before their actual death, in the eyes of their fathers and lovers. Mellefont keeps looking for innocence in Sara, but simultaneously he tries to make her cross to the other side. Prince projects his wishes in Emilia according to a new erotic, which is different from the mistresses handling on the courts. Appiani also has an erotic wishful image of Emilia, but he sacrifices it for the father's sake. The wishes of the lovers are directed towards woman's body. The beauty of these women seems to make warmer the fulfillment of the erotic wishes. The wishes of the fathers aim for the preservation of their daughter's body from the erotic touch by other men and to keep the sensuality away from them. The woman is torn apart as the exchanging picture between sexuality and anti-sexuality.¹⁴⁰ The picture of the woman is stronger than the real woman.

¹⁴⁰ Stephan/2004, S. 37.

10. Literaturverzeichnis

10.1 Primärliteratur

Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Anmerkungen von Jan-Dirk Müller. Stuttgart: Reclam 2001.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart: Reclam 1987.

Lessing, Gotthold Ephraim: Miss Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Anmerkungen von Veronica Richel. Stuttgart: Reclam 2003.

Wagner, Heinrich Leopold: Die Kindermörderin. Ein Trauerspiel. Im Anhang: Auszüge aus der Bearbeitung von K. G. Lessing (1777) und der Umarbeitung von H. L. Wagner (1779) sowie Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hg. von Jörg-Ulrich Fechner. Stuttgart: Reclam 1997.

10.2 Sekundärliteratur

Barta, Ilsebill: Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Barta, Ilsebill u.a. (Hg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin: Reimler 1987. S. 84-106.

Dandoush, Nagla El-: Leidenschaft und Vernunft im Dramen des Sturm und Drang. Dramatische als soziale Rollen. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.

Egger, Irmgard: „Nur über ihre Leiche“. Zur Darstellung des weiblichen Körpers in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Sprachkunst XXXI/2000, 2. Halbband. S. 281-288.

Girschik, Christoph: Liebe und Gewalt als Korrelate patronomer Herrschaft. Münster: Lit-Verl. 1994.

Haupt, Jürgen: „Die Kindermörderin“. Ein bürgerliches Trauerspiel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In: Orbis Litterarum 32/4 (1977), S. 285-301.

Huyssen, Andreas: Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1980.

Janz, Rolf-Peter: „Sie ist die Schande ihres Geschlechts“. Die Figur der femme fatale bei Lessing. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 23 (1979), S. 207-221.

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

Kastner, Klaus: Der Kindsmord. Historische, rechtliche und literarische Aspekte. In: Weber, Hermann (Hg.): Reale und fiktive Kriminalfälle als Gegenstand der Literatur. Berlin: BWV 2003, S. 1-35.

Košenina, Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1995.

Kraft, Helga: Töchter, die keine Mütter werden. Nonnen, Amazonen, Mätressen. In: Kraft, Helga und Elke Liebs (Hg.): Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart: Metzler 1993, S. 35-52.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein 2001.

Kublitz, Maria: Maskierungen des weiblichen Sprechens. Eine feministische Leseart der „Emilia Galotti“. In: Diskussion Deutsch 20/105 (1989), S. 4-18.

Luserke, Matthias: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. In: Nägele, Rainer (Hg.): Dramen des Sturm und Drang. Interpretationen. Erw. Ausg. Stuttgart: Reclam 1997. S. 161-194.

Marx, Anna: Das Begehren der Unschuld. Zum Topos der Verführung im bürgerlichen Trauerspiel und (Brief-)Roman des späten 18. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau: Rombach 1999.

Michelsen, Peter: Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen und Neumann 1990.

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

Neuß, Raimund: Tugend und Toleranz. Die Krise der Gattung Märtyrerdrama im 18. Jahrhundert. Bonn: Bouvier 1989.

Nolting, Winfried: Die Dialektik der Empfindung. Lessings Trauerspiele *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti*. Mit einer Einleitung: Gemischte Gefühle. Zur Problematik eines explikativen Verstehens der Empfindung. Stuttgart: Steiner 1986.

Prutti, Brigitte: Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen: *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

Sanna, Simonetta: Von *Miss Sara Sampson* zu *Emilia Galotti*. Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater. In: Lessing Yearbook 24 (1992), S. 45-76.

Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Voraussetzungen und Elemente. Band I. Stuttgart: Metzler 1974.

Stephan, Inge: Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Köln; Wien [u.a.]: Böhlau 2004.

Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1988.

Wentzlaff-Mauderer, Isabelle: Wenn statt des Mundes Augen reden. Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in *Miss Sara Sampson* (1755), *Duval und Charmille* (1787), *Kabale und Liebe* (1784) und *Penthesilea* (1808). München: Iudicium 2001.

Woesler, Winfried: Lessings *Miss Sara Sampson* und Senecas *Medea*. In: Lessing Yearbook 10 (1978), S. 75-93.

Wosgien, Gerlinde Anna: Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang. Ihre Entwicklung unter dem Einfluß Rousseaus. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang 1999.

SILVIJA HERCEG

Persönliche Daten:

Geburtsdatum: 26. 02. 1981.

Geburtsort: Vinkovci, Republik Kroatien

Staatsangehörigkeit: Kroatien

Ausbildung:

2003 – 2009 Universität Wien, Österreich:

- Diplomstudium Deutsche Philologie;
Thema der Diplomarbeit: Kodierungen des Weiblichen bei Lessing und Wagner – Neuere deutsche Literatur
- Diplomstudium Anglistik und Amerikanistik;
Thema der Diplomarbeit: The Weakness of Male Characters in 20th Century British Drama – Literatur

2000 – 2002 Josip-Juraj-Strossmayer-Universität in Osijek, Kroatien:

- Studium der deutschen und englischen Sprache und Literatur

1996 – 2000 Isidor-Kršnjavi-Mittelschule; Gymnasium in Našice, Kroatien

Weitere Ausbildung:

07.03.2007 – 27.06.2008 Instituto Cervantes in Wien, Österreich:

- Spanischkurse: A 1-3 inicial, A 4-6 inicial, B 1-3 intermedio, B 4-5 intermedio, B 6 intermedio

23.07.2006 – 11.08.2006 King's School Oxford in Oxford, Großbritannien

- Englischkurs: Intensive Course in English Language Studies – Advanced class level

01.08.2002 – 29.08.2002 Alpha Sprachinstitut Austria in Wien, Österreich

- Deutschkurs: Oberstufe
- Prüfung: Mittelstufe Deutsch des österreichischen Sprachdiploms Deutsch – Niveau C1

1992 – 1997 Dora-Pejačević-Musikgrundschule (Klavir) in Našice, Kroatien

Sprachen:

Kroatisch – Muttersprache

Englisch – Kompetente Sprachverwendung, C2

Deutsch – Kompetente Sprachverwendung, C2

Spanisch – Selbstständige Sprachverwendung, B2

Computer Kompetenz: active Nutzung des MS Office Pakets

